

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO” (UNESP)

INSTITUTO DE ARTES
Pós-Graduação em Música

JULIO CESAR LANCIA

DISCUSSÕES SOBRE O MINIMALISMO MUSICAL
NORTE-AMERICANO: PROCESSOS, REPETIÇÃO E TELEOLOGIA

São Paulo

2008

Julio Cesar Lancia

***DISCUSSÕES SOBRE O MINIMALISMO MUSICAL NORTE-AMERICANO:
PROCESSOS, REPETIÇÃO E TELEOLOGIA***

Dissertação apresentada como cumprimento parcial das exigências para obtenção do título de Mestre em Música junto ao curso de pós-graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (IA-Unesp)

Área de Concentração: Música

Código CAPES: 8030300-5

Orientadora: Prof. Dra. Lia Vera Tomás

São Paulo

2008

Lancia, Julio Cesar

L249d Discussões sobre o minimalismo musical norte-americano : processos, repetição e teleologia / Julio Cesar Lancia. – São Paulo : [s.n.], 2008.
146 f. + anexo

Bibliografia

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Lia Vera Tomás

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.

1. Minimalismo. 2. Música de processos. 3. Música modular. 4. Teleologia. 5. Repetição. 6. Glass, Philip. 7. Reich, Steve. 8. Riley, Terry. 9. Young, La Monte. I. Lancia, Julio Cesar. II. Tomás, Lia Vera. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título.

CDD - 780.92

Para Lucca Rodriguez Lancia

Agradecimentos

A Inés Rodríguez, pelo amor, compreensão, dedicação e alegria; por ter aturado um marido insuportável nos piores momentos e pela logística que só ela é capaz.

À CAPES, pela bolsa salvadora nos minutos finais do segundo tempo.

À minha orientadora, Profa. Dra. Lia Vera Tomás, pela generosidade.

Aos professores das minhas bancas de qualificação e defesa, Profa. Dra. Dorotéia Machado Kerr, Profa. Dra. Yara Borges Caznók e Prof. Dr. Paulo de Tarso Cambraia Salles, pela leitura minuciosamente atenta; pelas sugestões e encorajamento; por apontar as inconsistências, omissões e deslizes de meu texto. Um agradecimento adicional ao Prof. Paulo de Tarso pelas abundantes anotações em cada página de minha dissertação.

Ao Dr. Antonio Portilho, que trabalhou comigo as questões emocionais que me paralisam.

À minha família, por sempre ter acreditado em mim.

À universidade, aos professores, ex-professores e funcionários do Instituto de Artes da UNESP, pela atenção e importância na minha formação acadêmica.

A Laura Pimentel, por copiar o incopiável.

Aos meus amigos e colegas de mestrado, especialmente a Juliano Gentile pelas discussões acadêmicas e éticas.

A Luis Felipe de Oliveira, grande amigo, pelo intercâmbio de textos, as indicações bibliográficas, o apoio e os comentários vitais.

A Lina Moralis, pelo apoio e compreensão e por me substituir nas aulas que não pude dar para escrever este trabalho.

Aos compositores e aos autores da bibliografia selecionada, inclusive aos milhares de colaboradores anônimos da *Wikipedia*, pois sem eles eu não saberia nem por onde começar.

Aos internautas e usuários do *e-mule*, que compartilham textos, partituras, áudio e todos os tipos de arquivos digitais que seriam inacessíveis por meios tradicionais.

À alfândega, por não barrar minhas constantes importações de livros e CDs.

Por fim, um agradecimento especial à amiga Gabriela García Maloucaze, que me ofereceu tudo que sabe e me guiou por todos os meandros do mestrado desde quando eu era mero aluno ouvinte, pela atenção e pelo tempo dispensado em longas discussões.

O impulso de definir, compreender e conter parece ser tão inerradicável quanto o impulso oposto de dissolver e romper. Definições têm um efeito tranqüilizante, bem como um efeito restritivo; nelas procuramos apoio, enquanto, ao mesmo tempo, as encaramos com suspeitas.

C. DAHLHAUS

RESUMO: O minimalismo musical de La Monte Young, Terry, Riley, Steve Reich e Philip Glass foi chamado, entre outros rótulos, de música repetitiva, modular, de pulsação, de processos e estática – e, portanto, não-teleológica – antes que o termo minimalismo prevalecesse. Uma vez que tais termos não são infundados e refletem características percebidas no minimalismo, este trabalho tenta definir as idéias por trás desses rótulos. O trabalho também discute os procedimentos mais típicos adotados por cada um dos quatro compositores mencionados, apontando as mudanças de feições na produção desses compositores entre as décadas de 1960 e 70, período normalmente utilizado como referência para estudos.

PALAVRAS-CHAVE: Minimalismo, La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass, música de processos, música modular, repetição, teleologia.

ABSTRACT: The musical minimalism of La Monte Young, Terry, Riley, Steve Reich and Philip Glass had been called, among other labels, repetitive, modular, pulse, process, and static – and as a result, a-teleological – music before the name minimalism finally caught on. Since those labels reflect, at least in part, some of the features commonly found in the style, this study attempts to define the concepts behind such labels. This work also discusses some of the most typical procedures adopted by the four composers aforementioned, pointing their changing style during the 1960s and 70s, period often used as a reference for studies.

KEY-WORDS: Minimalism, La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass, process music, modular music, repetition, teleology.

Lista de Ilustrações

Quadro sinóptico das principais obras: 1958-1978.....	23
Fig. 1 <i>Trio for Strings</i> (1958), páginas 1 e 2.....	17
Fig. 2 <i>Composition 1960 #7</i>	69
Fig. 3 Módulo básico de <i>Clapping Music</i>	73
Fig. 4 Acordes de <i>The Four Dreams of China</i>	74
Fig. 5 Os 53 módulos de <i>In C</i>	75
Fig. 6 Os <i>paradiddles</i> de <i>Phase Patterns</i> compasso 11.....	76
Fig. 7 Versão circular do <i>Keyboard Study # 2</i> , p.8.....	76
Fig. 8 Transcrição aproximada do módulo de <i>It's Gonna Rain</i>	77
Fig. 9 Transcrição aproximada do módulo de <i>Come Out</i>	77
Fig. 10 Primeiro módulo de <i>Two Pages</i>	77
Fig. 11 <i>Violin Phase</i> , compassos 22 e 22 a.....	78
Fig. 12 <i>Music for Mallet Instruments, Voices and Organ</i>	80
Fig. 13 Início de <i>Strung Out</i>	81
Fig. 14 <i>Piano Phase</i> , compassos 1-6 com instruções do compositor.....	86
Fig. 15 <i>Clapping Music</i> , compassos 1-3.....	87
Fig. 16 Fac-símile das instruções de <i>Pendulum Music</i>	88
Fig. 17 <i>Drumming</i> , compassos 1-8 e 93-100.....	90
Fig. 18 Fac-símile de <i>I+I</i>	91
Fig. 19 <i>Two Pages</i>	92
Fig. 20 <i>Four Organs</i> , compassos 0-4.....	94
Fig. 21 <i>Four Organs</i> , compasso 41.....	94
Fig. 22 <i>Piano Phase</i> , os três módulos.....	95
Fig. 23 <i>Dovetailing</i> na ilustração de Warburton.....	96
Fig. 24 Adição textural no acréscimo de vozes a <i>Music in Similar Motion</i>	98
Fig. 25 <i>Keyboard Studies #2</i> , quinze módulos.....	102
Fig. 26 Trecho notado de <i>A Rainbow in Curved Air</i>	103
Fig. 27 <i>Ostinato</i> para a mão esquerda de <i>A Rainbow in Curved Air</i>	103
Fig. 28 A progressão de acordes de <i>Music for 18 Musicians</i>	117
Fig. 29 Fac-símile de <i>In C</i>	152

Sumário

Introdução.....	11
1. Minimalismo: de quê e de quem estamos falando.....	18
1.1 O <i>corpus</i> musical selecionado.....	20
1.2 Uma breve descrição dos rótulos já utilizados.....	24
1.3 O modelo de Leonard Meyer.....	31
1.4 A subdivisão proposta.....	33
1.5 A subdivisão de Jonathan Bernard.....	34
1.6 Desenvolvimento Gradual.....	36
2. Contextualização.....	38
2.1 Modernismo, vanguarda e as preocupações do século XX.....	38
2.2 Organização e Não-Intenção: Serial vs. Experimental.....	41
2.3 Busca por alternativas.....	46
2.4 Minimalismo e sua relação com as vanguardas	47
3. Processos.....	51
3.1 A definição de Nyman.....	53
3.2 Processos audíveis e segredos da estrutura.....	57
3.3 Impessoalidade.....	60
3.4 Controle.....	63
4. Repetição.....	67
4.1 A escuta da diferença e a diferença de escutas.....	68
4.2 Relações e a função da memória.....	70
4.3 O objeto da repetição no minimalismo.....	72
4.3.1 Pulso e ambigüidade métrica.....	72
4.3.2 Módulos.....	73
5. Procedimentos composicionais do minimalismo rigoroso.....	82
5.1 A terminologia de Warburton.....	84
5.1.1 <i>Phasing: defasagem e rotação</i>	84
5.1.2 <i>Block additive process: substituição gradual</i>	89
5.1.3 <i>Linear additive process: adição horizontal</i>	90
5.1.4 <i>Aumentação gradual</i>	93
5.1.5 <i>Splicing: justaposição, corte e emenda</i>	95
5.1.6 <i>Dovetailing: intersecção, junção por encaixe</i>	95
5.1.7 <i>Textural additive process: adição vertical</i>	96
5.1.8 <i>Overlapping pattern work: sobreposição desalinhada</i>	99
5.1.9 <i>Isorhythmic overlap: sobreposição isorrítmica</i>	100
5.1.10 Outras sobreposições: improvisação sobre drones e ostinatos.....	101
5.1.11 <i>Time-lag accumulator: ecos</i>	101
5.2 Processos e técnicas.....	104

6. Processos e suas conseqüências.....	107
6.1 Processos e o conceito de obra.....	107
6.2 Forma e estrutura.....	111
6.3 Forma e processo na fase rigorosa.....	113
6.4 Processos e estrutura na segunda fase minimalista.....	116
7. Teleologia.....	119
7.1 Teleologia e sua relação com a música ocidental.....	119
7.2 Teleologia recombinate e minimalismo.....	125
7.3 Teleologia e forma.....	129
Considerações (não tão) finais.....	131
Sobre a escuta.....	135
A bela arte da repetição.....	138
Bibliografia e referências.....	140
Anexo I: <i>Music as a Gradual Process</i>	147
Anexo II: <i>In C</i> - Partitura e Instruções de <i>performance</i>	150

Introdução

Cinquenta anos após a composição da primeira peça aceita como minimalista, o *Trio For Strings* (1958), de La Monte Young, tanto o agrupamento dos compositores sob o rótulo, quanto o marco inicial, ainda cheiram a convenção em nome da praticidade. Não há um único minimalismo, da mesma forma que não há indivíduos iguais. Há inegáveis semelhanças, porém.

Embora os compositores estadunidenses La Monte Thornton Young (nascido em Bern, Idaho, 14 Out. 1935), Terry Mitchell Riley (Colfax, Califórnia, 24 Jun. 1935), Stephen Michael Reich (New York City, 3 Out. 1936) e Philip Glass (Baltimore, Maryland, 31 Jan. 1937) manifestem um conhecido desconforto em serem classificados tão sumariamente, os escritores têm necessidades terminológicas e os rotulam sem muita cerimônia.

Mas a praticidade tem suas limitações e apesar de parecer que todos sabem de quê e de quem estamos falando quando falamos de minimalismo, o consenso é parcial. A maioria entende que Reich e Glass são minimalistas, e que junto a Riley e Young formam uma espécie de *Fab Four* do minimalismo. A comparação jocosa com os *Beatles*, feita por Edward Strickland e repetida por K. Robert Schwarz, por exemplo, diz muito, já que sugere um grupo, algum tipo de unidade. O que não é de todo descabido, uma vez que os quatro se conheciam e o intercâmbio de idéias é às vezes admitido. Riley tocou no grupo de Young, Reich no de Riley e Glass no de Reich, mas nunca os quatro (ou sequer três) tocaram juntos.

Nessa ordem – Young, Riley, Reich e Glass – eles são frequentemente apresentados pela bibliografia existente. Muitas vezes os quatro recebem a companhia de John Adams, Michael Nyman, Arvo Pärt e outros compositores. Cria-se então algo próximo de uma descendência minimalista.

Ao pesquisar definições sobre a música composta por eles encontramos que minimalismo é um “termo emprestado das artes visuais para descrever um estilo de composição caracterizado por um vocabulário rítmico, melódico e harmônico intencionalmente simplificado” (POTTER, s.d, s.p.), e apresenta “estrutura formal contínua, textura rítmica homogênea e sonoridade brilhante, paleta harmônica simples, ausência de linhas melódicas extensas e padrões rítmicos repetitivos” (JOHNSON, 1994, p.751).

Mas para quais peças de quais compositores a descrição é aplicável? Houve em algum momento algo que se possa chamar de uma escola composicional? Uma estética? Um grupo de técnicas? O que há em comum para justificar o agrupamento? Esse agrupamento é de alguma maneira divisível em fases?

Algumas das respostas para essas questões são sugeridas pelo modo como jornalistas e críticos musicais se referiram a essa música ao conhecê-la. Durante a leitura da bibliografia disponível percebi que muitos dos elementos que caracterizam o minimalismo já se apresentaram sob a forma de rótulos alternativos utilizados para definir essa música antes que o termo minimalismo prevalecesse. O minimalismo já foi chamado de música repetitiva, modular, de pulsação, de processos e estática, entre outras denominações.

Ao invés de simplesmente ressuscitar a polêmica em torno do rótulo minimalismo e de suas alternativas, este trabalho discute as idéias por trás desses rótulos, como repetição, processos musicais e teleologia¹. Discute também algumas das implicações dessas idéias, especialmente no que se refere à percepção da forma musical. Adicionalmente, o trabalho busca definir os procedimentos mais típicos adotados por cada um dos quatro compositores mencionados, apontando as mudanças de feições na produção desses compositores entre as décadas de 1960 e 70, período normalmente utilizado como referência para estudos.

Não se sabe ao certo o quanto os compositores minimalistas se ocuparam dessas questões, uma vez que, contrariando a prática entre os compositores do século XX, nenhum deles escreveu tratados explicando sua música. Todos os escritos que levam a assinatura dos compositores, como *Writings on Music 1965-2000*, de Reich; *Music by Philip Glass*, *Opera on the Beach*, ambos de Glass; e *Selected Writings* de Young, são mais compilações de ensaios, entrevistas, artigos de terceiros, considerações e comentários sobre música, práticas e idéias do que tratados teóricos.

No entanto, não se pode dizer que haja escassez de bibliografia sobre o assunto, ao menos não no exterior. Existe uma bibliografia disponível bastante abrangente, abordando as carreiras, os fatos históricos e a produção desses compositores. Há capítulos em livros sobre a música do século XX, livros dedicados exclusivamente ao assunto, artigos de feição técnica e diversas entrevistas e resenhas em jornais e revistas.

¹ De forma bastante sintética, teleologia refere-se aqui à noção de uma música que se movimenta no tempo visando atingir algum objetivo.

Entre esses escritos, cito primeiramente os títulos que julgo mais relevantes para que o leitor tenha um bom panorama do assunto, embora o peso de cada um para fundamentar esta dissertação varie.

K. Robert Schwarz, em *Minimalists*, oferece um panorama geral rico e de leitura agradável. Keith Potter, em *Four Musical Minimalists*, de 2000, analisa detalhadamente as vidas e as obras apenas dos quatro compositores aqui tratados. Seu livro é, de longe, o mais completo no que se refere à descrição das obras. *Writings on Music 1965-2000*, de Reich, é uma excelente atualização de *Writings about Music*, que foi publicado 1974. É essencial para entender as realizações do compositor.

Dois livros de entrevistas, *Talking Music*, de William Duckworth e *American Composers*, de Strickland, fornecem histórias e opiniões pela boca de cada compositor e fazem excelente leitura.

Minimalism: Origins, de Edward Strickland, explora a relação entre música e artes visuais. *American Minimal Music*, de Wim Mertens, é o primeiro estudo crítico exclusivamente sobre o minimalismo. A primeira parte do pequeno livro dedica espaço a Young, Riley, Reich e Glass; a segunda, por sinal a mais controversa, trata de aspectos teóricos e ideológicos sob a luz das teorias de Freud, Adorno, Deleuze, Derrida e Lyotard. Outro estudo crítico, quase 25 anos depois do de Mertens, é *Repeating Ourselves: American Minimal Music as Cultural Practice*, de Robert Fink. De 2005, o livro trabalha conexões entre minimalismo, publicidade, a indústria fonográfica, aspectos sociológicos e o método Suzuki. Estimulante, embora por vezes questionável, o texto de Fink foi fundamental para esta dissertação, pois dele deriva boa parte da discussão sobre teleologia presente no último capítulo.

Grande peso neste trabalho também teve o estudo pioneiro do pesquisador e compositor Michael Nyman, *Experimental Music: Cage and Beyond*, de 1974. Nyman foi o primeiro a falar de minimalismo e seu trabalho ainda é indispensável, sendo uma das principais referências na discussão dos processos empregados pela música experimental norte-americana.

Dentre os artigos, têm relevância especial para esta dissertação os de Schwarz, *Steve Reich: Music as a Gradual Process I e II*; o de Daniel Warburton, *A Working Terminology for Minimal Music*; os de Jonathan W. Bernard, *Minimalism, Postminimalism and the Resurgence of Tonality in Recent American Music*, de 2003 e *The Minimalist Aesthetic in the Plastic Arts and in Music*; o de Paul Epstein, *Pattern Structure and Process in Steve Reich's "Piano Phase"*; e o de Timothy Johnson,

Minimalism: Aesthetic, Style or Technique. Excetuando-se o de Warburton, os outros artigos citados foram acessados pela base de dados JSTOR, o que facilitou de maneira espetacular meu trabalho de pesquisa.

Vários livros mais gerais ou didáticos sobre a música do século XX foram utilizados, em especial *Music Since 1945*, de Elliott Schwartz & Daniel Godfrey (1993), que forneceu subsídios vitais para a contextualização e para a discussão sobre processos, e *American Music in the Twentieth Century*, de Kyle Gann (1997).

Também fiz uso extensivo dos verbetes sobre minimalismo e seus compositores no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* em sua versão *online*.

Apesar da bibliografia em língua inglesa, o conhecimento sobre minimalismo no Brasil é minguado. Por enquanto, em português, contamos com um livro de Dimitri Cervo² (2005) – dedicado ao minimalismo, mas mais preocupado com sua repercussão em nosso país – e referências ao assunto em *O Som e o Sentido*, de J. M. Wisnik.

Outro livro, *Música e Repetição*, de Sílvio Ferraz, tem enorme importância para o presente trabalho. Embora não faça do minimalismo seu assunto central, Ferraz contrasta minimalismo e serialismo para seguir suas especulações sobre repetição em música pelo viés de Deleuze. Aparece aqui como a principal referência teórica para o capítulo sobre repetição.

Devo ainda mencionar outros trabalhos que, embora não tratem de minimalismo, foram utilizados amplamente na fundamentação desta dissertação. *Music, the Arts, and Ideas*, de Leonard Meyer, que oferece o modelo para a divisão do minimalismo em fases e inaugura o questionamento sobre músicas não-teleológicas. O texto *Form* de Carl Dahlhaus, em *Schoenberg and the New Music*, do qual utilizo especialmente a distinção entre forma e estrutura. O livro de Reginald Brindle, *The New Music*, que foi uma das principais referências para entender a música pós 1945 como um todo. O capítulo *The Fine Art of Repetition*, do livro homônimo de Peter Kivy, é especialmente relevante para a discussão teleológica, salpicando também outros trechos deste trabalho. Idéias muito úteis para as considerações finais derivam de Murray R. Schafer. Novamente cito os verbetes do *Grove*, cujas definições de cânone, ritmo, forma e análise, entre outras consultadas, nortearam a pesquisa.

Ressalto que, de forma geral, o que diferencia este trabalho dos demais é a preocupação voltada para a discussão de termos e conceitos, que são abordados de

² Curiosamente, o outro texto de Cervo foi publicado apenas em inglês.

forma dispersa pela maior parte da bibliografia, excetuando-se os já mencionados escritos de Nyman, Warburton, Fink e Ferraz.

Quanto à discografia, boa parcela das peças que tornaram o minimalismo conhecido tem alguma gravação disponível comercialmente nos Estados Unidos. As peças que os compositores consideram menos representativas foram empurradas “para baixo do tapete” pelos próprios autores, como quase todas as peças de Phil Glass anteriores a 1968. Isso não afeta os propósitos deste trabalho, uma vez que não há interesse em esmiuçar as carreiras individuais, mas sim estabelecer um panorama e traçar paralelos.

Como era de se esperar, nada dessa discografia foi lançada por aqui, exceto algumas trilhas sonoras ou discos mais recentes de Glass, o que me levou a recorrer à internet para selecionar as gravações que mereciam ser importadas³ e ter acesso a gravações raras, extraídas de LPs ou já fora de catálogo.

Explicitados a proposta e as fontes deste trabalho, resta ainda descrever sua organização.

O primeiro capítulo define o termo minimalismo e discute as implicações da adoção do rótulo *a posteriori* para designar a produção de Young, Riley, Reich e Glass em meados dos anos 1960 e 70, levando em consideração os outros rótulos que já foram utilizados antes que a palavra minimalismo se estabelecesse como o nome predominante. Também explicita quais obras de Young, Riley, Reich e Glass estão sendo utilizadas na categorização.

O capítulo ainda analisa a possibilidade de uma delimitação mais específica, propondo uma pequena subdivisão histórica. Essa divisão facilitará a discussão dos conceitos no restante deste trabalho.

O segundo capítulo contextualiza o quadro teórico e musical que levou ao surgimento do minimalismo. Esse capítulo discute as vanguardas dos anos 1950 – exemplificadas principalmente pelo serialismo integral e o experimentalismo de John Cage – como bases para o experimento minimalista, quer como alternativa a essas correntes ou por herança involuntária.

³ A alfândega adota hoje uma política tarifária que sujeita todas as importações por correio a uma alíquota de 60% sobre o valor do produto e do frete somados. Antes da incidência do imposto, a compra é retida para análise, o que causa um atraso médio de 30 dias no recebimento. Quando a fiscalização é menos atenta, as importações chegam rapidamente. Vale ressaltar que os livros têm sido isentos de impostos, apesar de frequentemente retidos para análise.

O terceiro capítulo trata de processos musicais e da importância de serem audíveis e impessoais no minimalismo. O controle do compositor sobre esses processos também é assunto desse capítulo. A relevância da discussão desses tópicos resulta, principalmente, das afirmações de Steve Reich no ensaio *Music as a Gradual Process* (1968).

O quarto capítulo aborda a repetição e sua importância no reconhecimento de unidade e diversidade em uma obra musical. O capítulo define o que é repetido no minimalismo, como módulos e pulsação. Também discute a relação entre pulso constante e metro. O substrato teórico é dado pelo já mencionado trabalho de S. Ferraz.

O quinto capítulo trata da terminologia aplicada aos procedimentos composicionais utilizados por cada compositor minimalista, tendo como partida a proposta de Dan Warburton. O capítulo expõe procedimentos como a defasagem e a construção por substituição de Reich; a adição linear de Glass; a sobreposição de módulos; a adição de texturas; e a improvisação sobre *ostinatos*.

O sexto capítulo revisa a relação entre processo, obra musical, forma e estrutura no minimalismo, discutindo afirmações polêmicas de Wim Mertens e buscando alternativas.

O sétimo capítulo lida com a questão teleológica, isto é, a afirmação de que as obras minimalistas são estáticas e sem direcionalidade, mera sucessão de momentos semelhantes sem uma conexão de finalidade entre eles. A solução proposta por Robert Fink é apresentada.

Como anexo, uma versão para português do texto *Music as a Gradual Process*, de Reich, e das instruções de performance de *In C*, de Riley.

The musical score is for a Trio for Strings, consisting of Violin, Viola, and Cello/Double Bass. It is written in 3/4 time and spans two pages. The score includes various musical notations such as notes, rests, fingerings, and dynamics. Performance instructions like "senza vibr.", "con sord.", "sul tasto", "rall.", and "poco..." are present. The tempo markings are 80, 100, 112, 132, 160, 208, and 170. The score is divided into two systems, each with three staves.

Fig. 1 Trio for Strings (1958), páginas 1 e 2.

1. Minimalismo: de que e de quem estamos falando

Agrupar e isolar. Um binômio muito comum quando se trata de realizar um trabalho acadêmico. Agrupar personalidades distintas sob um mesmo rótulo é tarefa complicada, ainda que esse rótulo seja um mero termo guarda-chuva. É necessário desconsiderar todas as diferenças e aceitar só os denominadores comuns. Perde-se a riqueza em nome da homogeneidade. Como diz Paul Hillier na introdução de *Writings on Music 1965-2000*, “as diferenças entre esses vários compositores são, no final das contas, tão significativas quanto quaisquer semelhanças” (REICH, 2002, p.4). Afinal, “cada compositor, ao mesmo tempo que inegavelmente cumpre seu papel em um cenário maior, deve, em última análise, ser entendido como um indivíduo com características musicais e pessoais bastante diferentes das de seus colegas” (POTTER, 2000, p.xiv).

“Minimalismo” é um termo que nenhum compositor gosta para um fenômeno que quase nenhum compositor ativo desde o final da década de 1960 evitou. Suas [do fenômeno] qualidades essenciais são duas: uma extrema redução e simplicidade de meios, e repetição. Colocado assim, não é nenhuma novidade (GRIFFITHS, 1995, p.209).

Não é novidade porque repetição sempre foi um recurso amplamente utilizado em música, ocidental ou não. Quanto à redução e simplificação,

o impulso de recomeçar com os materiais mais simples após um período de complexidade e confusão parece um impulso recorrente, e o clamor contra o minimalismo entre compositores acadêmicos e especialistas em música clássica parece baseado em ignorância da história (GANN, 1997, p.186).

É inegável que há na história da música ocidental momentos de reação contra os supostos excessos de períodos anteriores, momentos nos quais a simplicidade volta a ser vista como desejável, seja para melhor compreensão do texto (litúrgico ou dramático), seja para realçar a expressividade melódica ou outra razão qualquer. O fato é que a história é cheia desses momentos de retorno à simplicidade, e o minimalismo definido apenas nesses termos empobrece a discussão.

Apesar de ser costumeiro definir minimalismo como um estilo de composição caracterizado pela intencional simplificação e redução do vocabulário melódico e

harmônico¹, com pulsação, instrumentação e dinâmica praticamente inalteráveis em qualquer obra, as coisas não são tão fáceis de delimitar quanto parecem.

Ao discutir minimalismo, é interessante ter em mente que várias vertentes musicais despontavam nos anos 1960 como reação aos modelos existentes. Essas novas formas de compor alimentavam-se de diversas fontes, especialmente de tradições não ocidentais, da música popular representada pelo jazz e pelo rock, e da música pré-renascentista. Um diálogo com a música de concertos da tradição ocidental era inevitável, ainda que pela via da negação de valores e princípios estéticos.

As composições de Young, Riley, Reich e Glass, hoje tratadas como minimalistas, eram partes não homogêneas dessas vertentes musicais e, além do rótulo minimalista, receberam outras denominações em diversos momentos, de acordo com a percepção do escritor ou crítico musical encarregado de apresentar ao público geral os mais recentes desenvolvimentos de sua época. Essa perspectiva diferenciada gerou nomes como *Minimal Music*, *New Simplicity*, *Process Music*, *Repetitive Music*, *Pulse Music*, *New York Hypnotic School*, *Trance Music*, *Modular Music*, *Static Music*, *Vertical Music*, *Wallpaper Music*, *Going-Nowhere Music*, *Needle-Stuck-in-the-Groove Music* (música disco-riscado) e outros, cada um com conotações diversas.

Caso uma dessas outras denominações tivesse prevalecido, a definição do estilo não seria a mesma nem o termo poderia englobar os mesmos compositores ou o mesmo período.

O que há de relevante nesses termos é que eles descrevem a percepção de características distintas e não são infundados ou totalmente inconciliáveis. Por esse motivo, o debate a respeito da terminologia problemática é constante. Eles podem referir-se apenas a algum atributo técnico da música, associações emocionais, ser pejorativos, abrangentes ou restritivos demais.

Mesmo “minimalismo”, o termo que se popularizou principalmente por causa da associação entre a música e a estética mínima nas artes visuais, é polêmico. Discutiu-se muito se o termo, em música, designa algo que se assemelhe a um movimento, uma técnica ou um conjunto de técnicas, um estilo homogêneo ou uma estética coerente². No entanto, acaba-se por admitir que já se tornou um termo consagrado pela história e que seria inútil simplesmente tentar rejeitá-lo.

¹ Robert Morris, escultor e teorista do minimalismo, defende: “Simplicidade do formato não é necessariamente equacionada a simplicidade na experiência” (*apud* BERNARD, 1993, p.99).

² Cf., por exemplo, o artigo de Timothy A. Johnson (1994): *Minimalism: Aesthetic, Style or Technique?*

O *corpus* musical selecionado

Num primeiro momento, é necessário partir de um consenso, isto é, listar as obras musicais mais frequentemente associadas ao minimalismo dos quatro compositores regularmente aceitos como minimalistas sem muitas controvérsias e, partindo desse *corpus* consagrado, discutir algumas das características mais típicas dessas obras, encontradas nos rótulos alternativos descritos acima. Não farei a catalogação completa da produção de La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich e Philip Glass. Para isso recomendo os verbetes do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* e, especialmente, o livro *Four Musical Minimalists* de Keith Potter.

Critérios para esta listagem preliminar incluem a frequência com que essas peças aparecem associadas ao minimalismo na bibliografia, sua disponibilidade em forma de gravações, partituras ou descrições e adequação a alguns dos rótulos alternativos citados.

Como esses elementos encontram-se frequentemente interligados, não é possível separá-los completamente. Portanto, certa redundância será inevitável e até útil para uma compreensão mais abrangente.

Dentre as peças de Steve Reich, sua produção do período que vai de 1965 a 1976 é a geralmente aceita como minimalista. Suas primeiras peças que exploram a não sincronia de duas gravações que se repetem incluem *It's Gonna Rain* (1965) e *Come Out* (1966). O procedimento de alterar a sincronia entre as gravações é chamado de *phasing* ou *phase shift*, aqui traduzido por defasagem. *Piano Phase* (1967) e *Violin Phase* (1968) exploram a defasagem transposta dos *tapes* para a execução instrumental ao vivo. *Pendulum Music* (1968) consiste em quatro microfones pendurados por seus cabos e empurrados para balançar livremente, a cada volta passando por um alto falante e produzindo *feedback* (a famigerada microfonia). *Pulse Music* (1969), *Four Organs* (1970) e *Phase Patterns* (1970) marcam o fim da primeira excursão de Reich pela eletrônica. *Drumming* (1971) inicia a utilização de outros procedimentos técnicos e abandono da extrema redução de meios que identifica o minimalismo. *Clapping Music* (1972) é sua última peça a depender da defasagem. *Six Pianos* (1973), *Music for Mallet Instruments, Voices, and Organ* (1973) e *Music for Pieces of Wood* (1973) seguem o caminho da ampliação de meios composicionais. *Music for Eighteen Musicians* (1974-76) é apontada por muitos como a obra que encerra a produção minimalista de Reich,

por incluir movimentos harmônicos e divisões estruturais que não fazem sentido dentro do rótulo mínimo.

De Philip Glass, são consideradas minimalistas as obras a partir de *I+I* (1968), o modelo teórico que sistematiza a técnica de adição e subtração. As obras seguintes caminham progressivamente para a densidade textural. *Two Pages* (1969) consiste na exploração da adição e subtração de notas a um simples padrão melódico tocado em uníssono. *Music in Fifths* (1969) repete o procedimento em quintas paralelas. Os títulos de suas próximas composições são auto-explicativos: *Music in Contrary Motion* e *Music in Similar Motion*, ambas de 1969. *Music with Changing Parts* (1970) indica o início do afastamento da estética reducionista e inclui notas sustentadas e pequenas improvisações sobre uma linha melódica de colcheias ininterruptas. A enorme *Music in Twelve Parts* (1971-74) é o ponto alto das peças escritas para seu próprio grupo. A gravação disponível em CD dura pouco mais de 3 horas e 25 minutos. Essa peça e a ópera *Einstein on the Beach* (1976) ainda são consideradas minimalistas, embora já distintas da produção anterior. *North Star* (1977), as óperas seguintes e o resto da produção de Philip Glass mantém as feições estilísticas que tornam o compositor facilmente identificável, mas não costumam ser incluídas quando se fala sobre minimalismo por conta da progressiva re-incorporação de elementos da tradição ocidental.

A produção minimalista de Terry Riley é conhecida por *In C* (1964)³, os *Keyboard Studies* (c.1965), *Poppy Nogood and the Phantom Band*, *A Rainbow in Curved Air* (gravadas e lançadas em 1969) e *Persian Surgery Dervishes* (LP de 1972). Excetuando-se *In C*, são peças de caráter improvisatório que utilizam seu *time-lag accumulator*, uma câmara de eco rudimentar em fita. Riley não é muito afeito a transcrever suas peças em notação e não tem o zelo arquivista de La Monte Young, simplesmente jogando no lixo material que não lhe interessa mais, como gravações utilizadas de base para suas improvisações em concertos, experimentos em fita, rascunhos, ou mesmo composições inteiras.

O *Trio for Strings* (1958) de Young é a primeira obra minimalista reconhecida, embora raramente ouvida. *Poem for Tables, Chairs, Benches, etc.* (1960) consiste em arrastar e friccionar objetos pelo chão. *Arabic Numeral (any integer) to Henry Flynt*⁴

³ Cf. Anexo II.

⁴ Frequentemente grafado de maneira incorreta, o músico e filósofo Henry Flynt, associado ao grupo Fluxus, não deve ser confundido com o desenhista de HQs britânico Henry Flint.

(1960) “é uma das duas únicas obras de Young a utilizar repetição, o método preferido por todos os outros compositores” minimalistas (POTTER, 2000, p.48), ao invés de sons sustentados. Também conhecida como *X to Henry Flynt*, o X deve ser substituído pelo número de vezes que um cluster será repetido ao piano em intervalos regulares. A série *Composition 1960* (15 peças) consiste em peças que enfatizam o conceitual ou o teatral. Destas, a mais próxima do tradicionalmente musical – e por isso mais associável ao minimalismo – é a número 7, que pede apenas uma quinta justa em notação tradicional – si, fá# – sustentada por muito tempo. A partir de meados da década de 1960, a improvisação controlada sobre longos *drones*⁵ domina sua obra. À frente do grupo The Theater of Eternal Music, sua obra-aberta mais importante é *The Tortoise, His Dreams and Journeys*, que poderia durar dias. A afinação justa desenvolvida por Young, um caso particular de afinação pitagórica, também é a base de sua mais importante realização, a *work-in-progress: The Well-Tuned Piano*. A gravação disponível comercialmente, realizada em 1987, ultrapassa 5 horas de duração.

Uma descrição detalhada de um grande número de peças atualmente conhecidas dos quatro compositores pode ser consultada no já mencionado livro *Four Musical Minimalists* (POTTER, 2000). Para as obras de Reich recomendo também o livro *Writings on Music* (REICH, 2002) e os artigos *Steve Reich: Music as a Gradual Process* partes I e II (SCHWARZ, 1980-2).

⁵ Notas graves sustentadas que servem de pedal para a ocorrência de outros sons.

Quadro sinóptico das principais obras: 1958-1978

	La Monte Young	Terry Riley	Steve Reich	Philip Glass
1958	<i>Trio for Strings</i>			
1960	<i>Arabic Numeral (any integer) to Henry Flynt;</i> <i>Composition 1960 (15 peças);</i> <i>Poem for Tables, Chairs, Benches, etc.</i>			
1961	<i>Mescaline Mix**</i>			
1962	<i>The Four Dreams of China;</i> <i>The Second Dream of The High-Tension Line Stepdown Transformer</i>			
1963	<i>She Moves She**;</i> <i>Music for 'The Gift'***</i>			
1964	<i>The Tortoise, His Dreams and Journeys*;</i> <i>The Well-Tuned Piano*</i>	<i>In C</i>		
1965		<i>Keyboard Studies;</i> <i>Dorian Reeds</i>	<i>It's Gonna Rain**</i>	
1966			<i>Come Out**</i>	
1967		<i>Poppy Nogood and the Phantom Band</i>	<i>Piano Phase</i>	<i>Strung Out</i>
1968		<i>A Rainbow in Curved Air</i>	<i>Violin Phase;</i> <i>Pendulum Music</i>	<i>Piece in the Shape of a Square;</i> <i>How Now;</i> <i>600 Lines;</i> <i>1+1</i>
1969			<i>Pulse Music</i>	<i>Two Pages;</i> <i>Music in Fifths;</i> <i>Music in Contrary Motion;</i> <i>Music in Similar Motion</i>
1970		<i>Persian Surgery Dervishes</i>	<i>Four Organs;</i> <i>Phase Patterns</i>	<i>Music with Changing Parts</i>
1971			<i>Drumming</i>	
1972			<i>Clapping Music</i>	
1973			<i>Six Pianos;</i> <i>Music for Mallet Instruments, Voices, and Organ;</i> <i>Music for Pieces of Wood</i>	
1974			<i>Music in Twelve Parts (1971-74)</i>	
1975		<i>Shri Camel</i>	<i>Einstein on the Beach</i>	
1976			<i>Music for Eighteen Musicians (1974-76)</i>	
1977			<i>North Star</i>	
1978			<i>Music for a Large Ensemble</i>	

As peças são classificadas, tanto quanto possível, de acordo com as datas de composição, não de estréia. Peças "em progresso", como as de Young, sofrem acréscimos a cada apresentação. A última versão conhecida de *The Well-Tuned Piano* é de 1987.

* *Works-in-progress*.

** Peças em *tape*

Uma breve descrição dos rótulos já utilizados

Embora este texto retome nos próximos capítulos a maioria dos termos aqui descritos, vale a pena uma breve descrição que servirá para esclarecer a que obras eles se referem e facilitará a sugestão de uma divisão do minimalismo em fases.

De acordo com Keith Potter, a expressão *Minimal Music* foi cunhada pelo compositor e historiador inglês Michael Nyman em 1968 para referir-se a uma peça de Cornelius Cardew (POTTER, 2000, p.3) e popularizada em 1974 no livro *Experimental Music: Cage and Beyond* (NYMAN, 1974, p. 119). Outros atribuem a utilização do termo em música ao compositor e crítico Tom Johnson, em 1971 ou 72 no jornal *Village Voice* de Nova Iorque.

Como já foi mencionado, o termo advém da percepção de uma extrema economia de recursos, dos quais se procura extrair o máximo de resultados. Recursos geradores de diversidade tradicionais da música ocidental são evitados, como movimentos harmônicos de função evidente, linhas melódicas extensas, variedade rítmica, variedade timbrística. Também supõe ausência de variações com função de desenvolvimento, ausência de divisões da forma em partes distintas e concentração em tessitura limitada.

Embora a existência de uma corrente estética estritamente minimalista na música seja motivo de controvérsias, Jonathan W. Bernard aponta coincidência e intercâmbio entre escultura, pintura e música nos Estados Unidos desde os anos 1950. Ele também explica, de maneira bastante convincente, que “o termo *mínimo* não é nem um pouco inapropriado para a música de certos compositores quando compreendido de acordo com seu sentido nas artes plásticas” (1993, p.87). Bernard define as características de uma estética mínima baseada nas seguintes estratégias adotadas pelos artistas: “(1) a minimização do acaso ou do acidental; (2) uma ênfase na *superfície* da obra, por meio da aplicação absolutamente uniforme da cor [...]; (3) uma concentração no todo ao invés das partes – ou seja, na arrumação ao invés de na composição – e uma concomitante redução no número de elementos, resultando numa aparência enxuta e austera” (*idem*, p.95-6 – grifos no original).

O nome *Process Music*, influenciado tanto pelo texto de Reich de 1968, *Music as a Gradual Process*⁶, quanto pela definição de processos musicais apresentada no

⁶ Cf. Anexo I.

mencionado livro de Nyman, relaciona-se estreitamente à música de Reich entre *It's Gonna Rain* e *Clapping Music*, baseadas no desalinhamento entre duas cópias do mesmo evento sonoro (defasagem).

Em poucas palavras, a definição de processo inclui a introdução de um elemento que permita o aparecimento de resultados imprevistos a serem incorporados à peça, tirando das mãos do compositor parte da responsabilidade pela organização do resultado sonoro. A origem do termo é justificada pela percepção que os processos empregados nas primeiras composições minimalistas acabam por determinar tanto o conteúdo momento a momento quanto a forma global.

Além da música de Reich, o termo costuma indicar a música de Philip Glass entre *1+1* até *Music with Changing Parts* e peças de Riley como *In C* e os *Keyboard Studies*.

Classificar obras levando em conta apenas seus processos faz com que obras de Morton Feldman, Frederic Rezewski, Cornelius Cardew e outros também pertençam ao gênero processual. Não deixa de ser útil para a distinção entre vanguarda e experimental da maneira como proposta por Nymam. Porém, se torna menos apropriado na medida em que os compositores tomam decisões mais musicais e menos dependentes dos processos utilizados.

Dan Warburton (1988, s.p.) propõe uma distinção entre *Process* e *Systems Music*. Para ele, música de processos é “mais aplicável às primeiras obras do gênero, nas quais as composições não são estruturalmente mais que processos únicos.” Já música de sistemas “engloba mais de um processo linear”, utiliza processos múltiplos em uma mesma obra. Essa definição separa o período mais rigoroso sob a rubrica processual e a produção que utiliza os processos de forma combinada e, portanto, menos rigorosa sob o termo música de sistemas, o que permite incluir outros compositores como o norte-americano John Adams, os europeus Michael Nyman, Arvo Pärt e Wim Mertens, entre outros, nessa segunda categoria.

O próprio Wim Mertens prefere o termo *Repetitive Music* para a música dos quatro primeiros minimalistas americanos (MERTENS, 1983, p.11-17), mas como já mencionado, repetição é uma característica musical de quase todas as épocas e lugares, especialmente presente na música popular. Deveria, portanto, ser utilizado acompanhado de outros adjetivos.

A maciça quantidade de repetições presente no minimalismo é uma das características que mais se destacam em uma audição de superfície. Também é

perceptível que cada repetição gera pequenas variações, na maioria das vezes previstas pelo desenrolar do processo utilizado, como as diferenças geradas pela perda de sincronismo de dois gravadores que deveriam tocar em uníssono.

Em *X for Henry Flynt*, por exemplo, um som – a “partitura” prescreve um cluster no piano, embora certas *performances* não tenham seguido a prescrição e utilizado outros sons (POTTER, 2000, p.48) – deve ser repetido várias vezes tão uniformemente quanto possível. As variações ocorrem por ser humanamente impossível repetir o mesmo som de forma sempre exatamente igual. Idealmente, a percepção deve concentrar-se nas diferenças entre repetições.

Na adição ou subtração controlada de notas nas peças de Philip Glass, a repetição serve para gerar expectativa de alteração. Cada repetição inalterada nos faz ansiar pela próxima adição/subtração.

Ainda em 1967, Riley começou a fazer apresentações de *Poppy Nogood and the Phantom Band*, lançada em disco pela Columbia Records em 1969 junto com *A Rainbow in Curved Air*. Nessas músicas a repetição de *drones* e *ostinatos* têm a função de base para longas improvisações. O que as aproxima mais de longas *jam sessions* para um homem só do que uma música propriamente repetitiva.

Para Mertens, é um termo que serve como oposição ao que ele chama de “música dialética”, ou seja, a música de tradição européia baseada em variação, contraste, desenvolvimento e direcionalidade.

Reich respondeu para Nyman em uma entrevista de 1970 que aceitaria que sua música fosse generalizada pelo termo *Pulse Music*: “Não é mal, então tenho a tendência de usá-lo às vezes; pelo menos indica alguma coisa sobre a natureza de minha música” (REICH, 2002, p.52). Quase todas as músicas de Reich, Glass e Riley têm pulsação constante claramente definida. Entretanto, Young ficaria de fora dessa categorização. O maior problema é a enorme generalidade do termo. Definida apenas pela pulsação, a música de Bach e o *Rock’n’Roll* também seriam *Pulse Music*, por exemplo.

“Música modular” é apropriado para *In C*, com sua “forma construída apenas por módulos que se repetem” (STRICKLAND, 1987, p.114). É de utilidade quando consideramos módulos todos os pequenos padrões rítmico-melódicos de Reich que são repetidos e defasados – como em *Piano Phase*, *Violin Phase*, e todas suas outras *phase pieces* – ou submetidos ao procedimento de substituição de pausas por sons em *Drumming* e em peças posteriores. Também é aplicável aos fragmentos sujeitos a expansão e contração em *Two Pages*, *Contrary Motion*, *Music in Fifths* e nas peças de

Glass com *ostinatos* insistentes. Até mesmo os acordes que servem de base para as improvisações de La Monte Young podem ser considerados módulos.

A música eletrônica *techno* das danceterias e dos *DJs* é também uma música modular, de camadas ou blocos que se sobrepõem e são retiradas, gradual ou repentinamente. As afinidades entre esse gênero e o minimalismo são grandes, como aponta Fink no primeiro capítulo de *Repeating Ourselves*⁷. Mas em meados da década de 1970 a música disco estava apenas nascendo.

“Música estática” refere-se a uma suposta suspensão psicológica do tempo provocada nos ouvintes, uma noção de minimalismo como música sem direcionalidade que vise algum objetivo final. “É a *ausência* de certos dispositivos tradicionalmente aplicados à estruturação do tempo que tem o potencial de desorientar, dar a impressão que o tempo parou por completo, ou que a música existe, de alguma forma, além ou fora do tempo” (BERNARD, 1993, p.106 – grifo no original).

“Música vertical” deve-se a uma compreensão semelhante. Young, por exemplo, se diz “mais interessado em escutar acordes do que escutar melodias [...] mais interessado em concomitância ou simultaneidade do que em seqüencialidade” (YOUNG, 1969, p.32).

A existência de todos esses rótulos parece indicar uma espécie de etiqueta colada *a posteriori* e não uma bandeira levantada em defesa de um ideal estético. Classificações que foram criadas na medida em que algumas obras pareciam apontar para uma tendência musical. É a história da música sendo feita sem perspectiva histórica. A história do imediatamente anterior com a urgência de definir o quase-presente. A paternidade do termo minimalismo em música se deve a uma necessidade jornalística, uma vez que tanto Nyman quanto Johnson estavam cumprindo suas obrigações de críticos musicais em periódicos. Faltava-lhes o distanciamento e a perspectiva crítica de um trabalho historiográfico. Steve Reich deixa sua posição explícita da seguinte maneira:

Termos como impressionismo – que é um bom paralelo porque foi tomado da pintura para ser aplicado à música – são úteis na medida em que denotam um grupo de compositores. Se você diz minimalismo, eu sei que você está falando de mim, Phil Glass, Terry Riley, La Monte Young, e talvez John Adams. Mas como termo descritivo, eu diria que se torna mais pejorativo que descritivo, começando por volta de 1973 com *Music for Mallet Instruments, Voices and Organ*. Na medida em que minhas peças

⁷ Esse capítulo está disponível gratuitamente para *download* no site do autor.

expandem a orquestração e a harmonia, esse termo se torna menos descritivo, até que quando você chega em *Tehillim* e *The Desert Music*, só é chamado de minimalismo porque fui eu que escrevi (DUCKWORTH, 1999, p.293).

De maneira semelhante Riley diz: “hoje eu poderia escrever uma sinfonia como Beethoven e [as pessoas] a chamariam de peça minimalista porque meu nome estaria nela” (STRICKLAND, 1987, p.110).

A escolha de um rótulo implica que os compositores por ele descritos ficam marcados por ele e, embora dê a sensação de que todos sabem do que estão falando, dificulta que o público em geral perceba o desenvolvimento estilístico dos compositores caso esse desenvolvimento contradiga os elementos implícitos no rótulo.

“Não é de surpreender que a maioria dos compositores descritos como minimalistas se impacientem com o termo. [...] só Young fica relativamente contente com ele, e ainda assim, só quando aplicado a seus primeiros esforços” (POTTER, 2000, p.1). Ele diz: “minha obra cobre não somente o minimalismo, mas um universo de criatividade muito mais amplo. [...] Eu *sou* um Minimalista, mas isso é só uma das coisas que eu sou” (STRICKLAND, 1987, p.69 – grifo no original).

Vejamos a mais freqüente implicação pejorativa do termo. Seria o minimalismo realmente mínimo ou menos que o esperado em seus resultados? E o que seria menos que o esperado? Composições de aproximadamente uma hora, como *Drumming* de Reich, ou várias horas, como *Einstein on the Beach* de Glass e *The Well-Tuned Piano* de Young não são mínimas, pelo menos não em suas durações. Seria o minimalismo tão simples e repetitivo, com milhares de notas e arpejos variados tão microscopicamente, que não compensaria o esforço de audições atentas? Os sutis, imprevisíveis e intrincados efeitos psicoacústicos dos *resulting patterns* (padrões resultantes), das defasagens e dos cânones nas músicas de Reich apresentam, na verdade, um nível de informação sonora elevado e que pedem audição intensa para serem apreciados em profundidade. Mas novamente, o quanto seria elevado e intenso o bastante?

Kyle Gann (1997, p.186) afirma ser fácil aplicar o adjetivo “mínimo” quando comparamos “a linearidade quase geométrica e a previsibilidade dessas notas com as linhas geométricas e ilusões de ótica simples do estilo das artes visuais que já era conhecido por minimalismo desde o começo dos anos 1960.” Uma arte que evita detalhes meramente decorativos ou técnica expressiva. Arte cuja intenção é trazer elementos que eram apenas pequenos detalhes na música tradicional à superfície e, “isolando-os, pode-se legitimamente usá-los como seu material musical básico”

(REICH, 2002, p.54). Além disso, “uma vez que qualquer um com uma boa bagagem cultural já sabe que minimalismo em música refere-se à produção de Young, Glass, Reich e Riley, parece pedante negar a adequação do termo a essa altura” (GANN, 1997, p.186). E, como bem comenta K. Robert Schwarz (1996, p.13), “os compositores não têm o luxo de decidir como serão rotulados pela história, só lhes resta relaxar e tentar fazer as pazes com o resultado”.

Portanto, *grosso modo*, minimalismo é historicamente associado a, pelo menos, um período limitado da produção desses quatro compositores: de 1964 – ano de *In C* – até cerca de 1974 – ano da conclusão de *Music in 12 Parts* de Glass, apesar da existência de peças minimalistas anteriores a 1964 e peças questionavelmente minimalistas após 1974. Acrescenta-se, para uma definição um pouco menos abrangente, adjetivos como “rigoroso” ou “austero” a esse minimalismo, pois é percebida uma preocupação espartana em seus processos e na redução dos materiais ao mínimo possível⁸.

A questão da precedência histórica e da relação pessoal entre os quatro fundadores desse chamado minimalismo mais rigoroso é explicada, mais uma vez *grosso modo*, da seguinte maneira: La Monte Young escreve o *Trio* em 1958 para uma aula de composição. Terry Riley, seu colega de faculdade, sempre admitiu gentilmente a influência do colega em sua carreira, tendo participado de várias *performances* conjuntas e integrado o grupo Theatre of Eternal Music, de Young. Ambos foram alunos do mestre indiano Pradit Pran Nath. Steve Reich toca com Riley na estréia de *In C* em 1964. É ele quem sugere a adição do pulso constante à peça de Riley para facilitar a *performance*. *In C* e os experimentos em *tape* de Riley interessam Reich. Buscando uma organização metódica para esse tipo de experimento, ele acaba por desenvolver o processo de defasagem⁹ empregado a partir de *It's Gonna Rain*, de 1965. Phil Glass, que foi colega de faculdade de Reich, mantém com ele um conjunto com a finalidade de executar as composições de ambos. Reich afirma tê-lo incentivado a procurar sua própria marca registrada, sistematizada em 1968 através do processo aditivo de *1+1*. A primeira gravação de *In C* é lançada em 1968 pela Columbia Records e a disponibilidade de gravações a partir de então torna o minimalismo bastante popular nos Estados Unidos, culminando com o lançamento de gravações de Reich pela Deutsche

⁸ Dimitri Cervo (2005, p.16) chama essa mesma produção de Minimalismo “clássico”, o que também serviria para propósitos historiográficos.

⁹ Cf. a versão de Riley em STRICKLAND, 1987, p.114.

Grammophon em 1974 e a estréia de *Einstein on the Beach* no Metropolitan Opera House em 1976. Durante esse tempo, críticos começaram a escrever artigos sérios a respeito desses compositores e fez-se necessário criar um nome para o que se entendeu ser um novo gênero musical. Quando finalmente decidiram que eles deveriam ser chamados de minimalistas suas composições já estavam deixando de ser minimalistas.

A relevância de retomarmos uma discussão aparentemente superada sobre a escolha do rótulo minimalismo, que já está consolidado pelo uso, reside na percepção de características definidoras do gênero musical nos outros rótulos abandonados. A combinação de todos esses elementos identifica a música a partir de outras perspectivas. A escolha de um rótulo aprisiona os compositores e a escuta de sua música em uma camisa-de-força delimitada pelo rótulo. Condiciona a apreciação da produção de um grupo específico de compositores em um período determinado às características implícitas no termo unitário e centralizador.

Sabemos que, por necessidade de categorização e didatismo, a musicologia busca nomear seus objetos de estudo da forma mais prática possível. Em alguns casos há movimentos defendidos por grupos de artistas que se atêm aos princípios estéticos de seus manifestos, criando obras que se enquadram em um grau bastante elevado aos propósitos do movimento. Nesses casos, os rótulos são criados *a priori* e refletem as diretrizes a serem seguidas pelos artistas. O “Ruidismo” italiano é uma dessas instâncias. O próprio serialismo integral, com ou sem a divulgação de manifestos ideológicos ou declarações sobre a inutilidade dos compositores que não aderirem a ele, delimita claramente um movimento estético adotado por um bom número de compositores durante um período. Por se exaurir rapidamente, o abandono das propostas seriais é inconfundível e sem retorno, o que facilita a classificação histórica. Casos como o “experimento minimalista” (WHITTALL, 1999, p.325) são mais problemáticos, pois só são rotulados *a posteriori* e debaixo de protestos por parte daqueles que são rotulados. Além disso, não há exatamente um abandono dessas propostas, mas uma ampliação das possibilidades composicionais. Os procedimentos adotados em um momento inicial mais rigoroso não deixam de ser utilizados, são acrescidos de novos elementos.

Como já disse, minimalismo abarca a produção de pelo menos quatro indivíduos com certo grau de contato pessoal. Esse contato certamente exerceu influência sobre o modo de compor dos membros desse círculo durante um período. Os autores que se

debruçaram sobre o assunto dizem que esse período começa para valer em 1964 com *In C* e termina em 1971, 72, 74 ou 76, dependendo do autor ou do ponto de referência. Ou ainda, que há outros grupos de compositores que adotam os princípios estilísticos do minimalismo, constituindo uma segunda geração, um minimalismo europeu ou um pós-minimalismo. O que realmente fica evidente pelas diferentes datações é que os quatro fundadores começam a escrever obras que não mais cabem no rótulo adotado.

Retiremos o rótulo e o quadro começa a ficar um pouco mais compreensível. Temos indivíduos com produções musicais que seguem suas trajetórias pessoais. Nos casos em que a obra do compositor demonstra uma constância de preocupações e uma progressão razoavelmente sequencial de desenvolvimentos, a análise da constância desse percurso individual se mostra tão, ou até mais, recompensadora para o estudo musicológico quanto a divisão por período das produções individuais classificadas em grupos de compositores por semelhanças dentro de determinado período. Em outras palavras, valeria a pena, por exemplo, isolarmos a obra de Steve Reich do contexto minimalista para descobrirmos uma constância de preocupações que só pode ser percebida dentro do contexto da produção individual.

Sob um ponto de vista que considere a obra de Reich como um todo e não apenas no contexto do minimalismo, percebe-se que desde *It's Gonna Rain* suas preocupações musicais têm uma lógica coerente de ampliação das possibilidades de uso de materiais e procedimentos musicais que fica bloqueada pelo uso do rótulo minimalista. De forma semelhante, outros compositores associados ao minimalismo também podem demonstrar constância quando analisados um a um.

Sob essa perspectiva, o modelo das três fases dos estilos artísticos proposto por Leonard Meyer mostra-se bastante razoável se aplicado à produção desses artistas. Com uma pitada de prudência, pode-se tentar aplicar esse modelo tanto para analisar os compositores minimalistas individualmente quanto para agrupá-los em um estilo musical ou uma proposta estética.

O modelo de Leonard Meyer

Leonard Meyer, em *Music the Arts and Ideas*, (1994, pp.114-122) desenvolve uma hipótese que tenta categorizar *a posteriori* as fases do desenvolvimento interno de estilos musicais dentro do quadro de valorização de mudanças típico da arte ocidental desde a Renascença até o começo do século XX. O modelo não se pretende universal

nem serve para prever a evolução de qualquer estilo, pois as variáveis são muitas. Também leva em conta a possibilidade de que um estilo permaneça estável e não apresente as fases mencionadas. Ainda assim é uma ferramenta útil para compreender e analisar a evolução intra-estilística da música ocidental desses séculos.

Segundo Meyer, na “hipótese de dinâmica interna”, os estilos se movem em direção a uma redundância cada vez mais reduzida e a uma quantidade de informação composicional cada vez maior. Em outras palavras, nos primórdios de um estilo há um maior grau de repetição e previsibilidade – redundância – nas suas construções sintáticas (esquemas formais, tipos de organização interna, etc.) que facilita a compreensão e o aprendizado do funcionamento interno do estilo tanto para o ouvinte quanto para o compositor (o compositor também está aprendendo enquanto cria). Na medida em que o estilo se solidifica, desvios da norma, reduções ou caminhos menos previsíveis tornam-se de compreensão mais fácil sem que as características básicas do estilo sejam comprometidas, ou seja, a informação composicional percebida aumenta. Por informação composicional entende-se aquilo que não caracteriza o estilo, mas é uma variante acrescentada pelo compositor.

Kyle Gann descreve e resume as três fases da hipótese de Leonard Meyer nas seguintes palavras:

- Pré-Clássica: o começo do estilo, no qual a linguagem musical é extremamente redundante, repetitiva em suas fórmulas e mecanismos (ou pelo menos mais do que a música que a precedeu historicamente), e a música fornece pouca informação composicional, isto é, ela é bastante simples e pode “frequentemente parecer um tanto ingênua e até entediante para gerações posteriores”;
- Clássica: o período maduro de um estilo, no qual a linguagem evoluiu a um ponto de ótimo equilíbrio entre redundância composicional e informação, de modo que o “público deve ter experiência, mas não são necessárias façanhas prodigiosas de memória integrativa” para a compreensão; e
- Maneirista: a fase decadente ou moribunda de um estilo, na qual a taxa de informação composicional é enormemente acelerada e a redundância muito baixa; “esquemas formais são sugeridos elipticamente ao invés de apresentados explicitamente. [...] Apreciação sensível e exata exige considerável experiência e treinamento” (GANN, 1997, pp. 185-6)¹⁰.

Com cautela, é factível aplicar essa proposta ao minimalismo como um grupo. As restrições explicam-se, em primeiro lugar, porque as semelhanças estéticas entre os compositores se cruzam em um período curto da história, menos de dez anos para Glass

¹⁰ K. Gann retira as citações de MEYER, 1994, p.118-9. A inclusão da citação de segunda mão no lugar do texto original é preferida por ser mais compacta. O cotejamento dos textos não revela diferenças substanciais.

e Reich. Mesmo considerando apenas os quatro fundadores consagrados do minimalismo, Young, Riley, Reich e Glass, as diferenças entre eles são cada vez mais acentuadas ao longo de suas carreiras e qualquer tentativa de continuar agrupando esses indivíduos dentro de uma estética ou estilo minimalista se desmancha a longo prazo. É até possível atribuir uma data e uma obra de início para o minimalismo de cada compositor: *Trio for Strings* (1958) para Young, *In C* (1964) para Riley, *It's Gonna Rain* (1965) para Reich e *1+1* (1968) para Glass. De imediato, percebe-se um período de 10 anos entre o *Trio* e *1+1*. Ressalta-se também que, após o *Trio*, Young associou-se ao grupo Fluxus, onde produziu peças conceituais mais facilmente associáveis ao experimentalismo de moldes cageanos do que ao minimalismo.

Assim, os indícios que apontam que essas quatro carreiras tenham se desenvolvido de forma linear – embora individual – sem cortes abruptos, mas exercendo influência sobre as carreiras dos que vieram a seguir, aumentam as vantagens de as considerarmos separadamente.

A subdivisão proposta

O livro *Minimalists* de K. Robert Schwarz (1996) divide seus capítulos de uma forma que oferece pistas para a presente divisão. Young e Riley são apresentados em um único capítulo, mais como precursores do que como minimalistas. A Reich e a Glass cabem dois capítulos cada, Ambos recebem um capítulo individual para a fase minimalista e outro para o que o autor chama de fase *maximalista*. Os dois últimos capítulos são dedicados respectivamente aos norte-americanos *pós-minimalistas*: John Adams e Meredith Monk; e aos europeus: Michael Nyman, Louis Andriesen e Arvo Pärt.

Eu proponho considerar numa primeira fase minimalista – pré-clássica na terminologia de Meyer – as peças que utilizam um único processo sonoro audível durante toda sua duração, peças nas quais a forma se confunde com a duração do processo. Uma fase rigorosa, austera, aparentemente estática e baseada na exclusividade de um único modo de composição. Assim, Young teria boa parte de sua produção incluída nesta fase, excetuando-se as peças que pedem a *performance* de gestos musicais e não produção sonora. Essas exceções são melhor descritas como obras conceituais ou experimentais. De Riley eu também incluiria as peças já citadas, lembrando que todos os quatro compositores têm um bom número de outras obras

catalogadas por Potter (2000) com as quais não estou lidando. Reich e Glass representam de forma mais adequada esta subdivisão. De *It's Gonna Rain* (1965) a *Clapping Music* (1972), Reich escreveu peças que são bem descritas nessa categoria. Glass tem sua produção coberta de *I+I* (1968) até *Music with Changing Parts* (1970).

Para a segunda fase, uma fase de consolidação da linguagem e aumento do vocabulário sonoro – o período clássico de Meyer – a proposta é levar em conta o aumento da complexidade. Mais de um processo pode ser utilizado simultaneamente, pode haver divisão da forma musical em seções e movimentos harmônicos mais constantes. Em suma, é o período em que o epíteto *mínimo* tende a soar anacrônico. De Reich incluo as obras de *Drumming* (1971) a *Music for 18 Musicians* (1976). *Clapping Music*, embora date de 1972, pertence ao primeiro período. Glass tem *Music in Twelve Parts* (1971-74), *Einstein on the Beach* (1976) e *North Star* (1977) contempladas nesta fase.

Na terceira fase – maneirista – já não se pode falar de minimalismo, mas talvez de pós-minimalismo, como defende Cervo (1999). Aqui as obras musicais são associadas ao minimalismo porque reconhecemos, auditiva e analiticamente, que os compositores ainda utilizam os procedimentos típicos das fases anteriores. Eu diria que esses procedimentos são utilizados como ferramentas, como técnicas disponíveis no repertório criativo do compositor, e que são reconhecíveis por refletirem sempre soluções musicais semelhantes, escolhidas subjetivamente, e que carregam uma espécie de marca registrada, a assinatura de cada um.

Com o passar do tempo, as novas feições introduzidas pelos compositores originais e os de outras gerações ou nacionalidades transformam o minimalismo a ponto inutilizar o rótulo (que de qualquer maneira já é de utilidade meramente didática). A proposta de Meyer é útil porque contempla um desenvolvimento sem grandes rupturas.

A subdivisão de Jonathan Bernard

Outra divisão da qual tenho conhecimento é a proposta por Bernard em 2003. Ele questiona se ainda há um minimalismo que possa ser descrito como uma prática viva, ou se o minimalismo transformou-se em alguma outra coisa. Para alívio dos compositores cujas carreiras estiveram associadas ao minimalismo, como Reich e Glass, acabou “e já vai tarde” (BERNARD, 2003, p.112).

Uma maneira de contar a história do que aconteceu após esse estabelecimento inicial do minimalismo pode passar por quatro estágios básicos: (1) As peças tornaram-se mais complicadas, o que logo provocou (2) uma maior preocupação com a sonoridade em si; como consequência, (3) as peças começaram a soar explicitamente ‘harmônicas’, isto é, orientada para acordes, apesar de não, a essa altura, necessariamente *tonais* em qualquer sentido. Ao final, porém, (4) uma harmonia de caráter cada vez mais tonal (ou neo-tonal, ou quase-tonal) assumiu controle primário. Na medida em que isso ocorreu, os artifícios com o selo oficial do minimalismo – repetição em uma textura zumbindo em alvoroço, pulso explicitamente projetado, o perfil sonoro pantonal que era originalmente produto de uma indiferença básica à sonoridade *per se* – foram empurrados para o plano de fundo¹¹, onde se tornaram objetos estilísticos (*idem*, p.114 – grifos no original).

Entre outras coisas, Bernard responde diretamente a Timothy Johnson, que em seu artigo de 1994 questiona se o minimalismo é uma estética, um estilo ou uma técnica¹². Em seu estágio inicial, há o predomínio de um modo de pensar reducionista, uma estética mínima propriamente dita. Uma estética ligada ao rigor de processos audíveis e graduais, como implica o texto de Reich. A partir de *Drumming* e *Music with Changing Parts* percebe-se uma mudança em direção a um aumento de complexidade, que resulta em um estilo minimalista menos rigorosamente associado a uma estética. Depois de 1976, os agrupamentos verticais, não exatamente funcionais como na harmonia tradicional, ganham importância, mas ainda reconhecemos traços do estilo minimalista. Na medida em que Glass tenta criar um híbrido minimalista-romântico e outros compositores de gerações posteriores, como John Adams e Michael Torke, se apropriam das características marcantes do minimalismo de forma sintética, sem adotar os princípios estéticos originais, pode-se falar de um repertório de artifícios técnicos minimalistas “compreendidos superficialmente, como um veículo para chegar a outro lugar qualquer” (*idem*, p.118).

Percebo certa correspondência entre o estágio 1 de Bernard e o período pré-clássico de Meyer; os estágios 2 e 3 e o período clássico; e uma produção explicitamente maneirista no estágio 4¹³. Bernard reluta em implantar a expressão pós-minimalismo, propondo “critérios mais restritivos pelos quais um compositor poderia ser qualificado pós-minimalista” (*idem*, p.127): ou o compositor era originalmente um minimalista que escreve música diferente hoje, mas em cuja obra ainda reconhecemos resquícios minimalistas – Young, Riley, Reich e Glass, por exemplo; ou compositores

¹¹ *Background* no original.

¹² “O próprio Johnson considera o minimalismo principalmente uma questão de técnica; eu, ao contrário, diria que o minimalismo é fundamentalmente uma estética (e só incidentalmente uma questão de estilo), enquanto é o pós-minimalismo, na verdade, que rotula convenientemente toda uma variedade de estilos e técnicas” (BERNARD, 2003, p.133).

¹³ Aqui, a datação do estágio 4 parece ser deslocada um pouco mais para o início da década de 1980, o que não afeta meus objetivos, uma vez que não me ocuparei desse período.

que desenvolveram suas carreiras “principalmente em resposta (ainda que parcialmente em oposição)” ao minimalismo (*idem, ibid.*), o que incluiria Adams e Torke.

Desenvolvimento gradual

Voltando aos compositores, Reich trabalhou consistentemente a partir de um mínimo de recursos em *It's Gonna Rain* (1965) – uma gravação de um texto falado e um procedimento técnico, a defasagem do *tape*, para criar variedade rítmica – e caminhou regularmente, obra após obra, em direção à reincorporação dos elementos convencionais da música ocidental na medida em que ele foi capaz de oferecer utilizações que não passassem pelo caminho batido e santificado da tradição, mesmo quando adota procedimentos clássicos como o cânone.

A metáfora mais apropriada parece ser a do processo de aprendizagem, como um aluno que é didaticamente submetido a exercícios de contraponto de primeira espécie e vai aprendendo a lidar com cada etapa até ser capaz de escrever uma fuga completa. É o processo de aprendizado em sua forma mais elementar aplicado à escrita de uma trajetória composicional, no qual cada peça escrita equivale a um exercício e cada reincorporação de um elemento da tradição equivale à superação de uma dificuldade, a solução para um problema proposto pelo próprio compositor.

De forma semelhante, Glass reconstrói a história da música ocidental de sua maneira peculiar. Depois de *I+I*¹⁴, peça que levou o compositor a perceber o potencial da aplicação rigorosa do processo aditivo, Glass compôs *Two Pages*, uma “música em uníssono” de acordo com Nyman (1974, p.128), consistindo de uma única linha melódica. Compôs a seguir *Music in Fifths*, *Music in Contrary Motion*, *Music in Similar Motion*, *Music in Eight Parts* e *Music in Twelve Parts*, aumentando, peça a peça, a elaboração textural e contrapontística. Os nomes das peças indicam claramente o exercício proposto. As mesmas marcas de um processo de aprendizado didaticamente organizado são visíveis. Obviamente não o processo literal de aprender a compor, mas o processo de aquisição de um estilo próprio.

É importante ressaltar, porém, que cada um dos quatro minimalistas mencionados já havia escrito várias obras “de juventude” antes de encontrar seu estilo

¹⁴ “É interessante que seu caráter improvisado tenha levado o Escritório de Copyright dos EUA a recusar-se a registrar *I+I*, considerando-a mais como um ‘modelo teórico’ que uma composição real” (POTTER, 2000, p.270).

minimalista. Em uma entrevista de 1989 Glass afirma ter *escrito e publicado* o impressionante número de setenta e cinco peças só em seu período de cinco anos como estudante em Juilliard (KOSTELANETZ, 1997, p.22). Todas essas peças foram renegadas pelo compositor e excluídas de seu catálogo de obras atual. Riley e Reich também haviam escrito e/ou gravado peças sem suas marcas minimalistas antes de *In C* e *It's Gonna Rain*.

Young talvez seja o mais austero. Misturando sua percepção de Webern como repetição e imobilidade¹⁵ e sua admiração por Cage¹⁶ compôs principalmente peças nas quais predominam o experimentalismo radical e/ou a necessidade de dirigir a atenção do ouvinte a variações somente perceptíveis pela ausência de alterações em certos parâmetros. Sua produção pós 1960 mantém-se radical. Suas obras são sempre *works-in-progress* que podem ser estendidas sem limites temporais. Suas instalações chamadas *Dream Houses* e *Sound and Light Environments* são lugares onde a (mesma) música flui ininterruptamente por dias (ou anos, se depender do compositor). A influência de seus muitos anos de estudos de música indiana está sempre presente no estilo de utilização da voz em suas peças, nos *drones* e na evolução de suas formas controladas de improvisação. O exemplo mais notável é a peça que se tornou o foco principal de sua atenção desde 1964: *The Well-Tuned Piano*. Utilizando um sistema de temperamento justo que Young manteve em segredo desde que começou a trabalhar na peça¹⁷, é uma *work-in-progress* que começou com uma gravação de 45 minutos já “estendida a 384 minutos em performance” (STRICKLAND, s.d., s.p.). Para Potter, “seria bobagem negar que elementos minimalistas podem ser encontrados até nas realizações de 1987 de *The Well-Tuned Piano*” (POTTER, 2000, p.87). Esses elementos, divorciados de sua base estética minimalista, são procedimentos que garantem ao compositor, intencionalmente ou por hábito adquirido, uma assinatura facilmente identificável.

Enfim, pensar o minimalismo e seus compositores sob essa perspectiva ressalta a idéia de uma expansão constante e regular sem cortes abruptos. Um constante processo de amadurecimento. Parodiando Reich, estilo como um processo gradual.

¹⁵ Uma técnica significativa para Young [...] era a tendência de Webern de repetir notas na mesma oitava, como encontrada, por exemplo, na Sinfonia, op.21 e nas Variações para Orquestra, op.30. [...] Por essa linha de raciocínio, a música dodecafônica facilmente tornava-se compreensível como “a mesma informação repetida incessantemente em formas e variações estritamente permutadas, o que lembra o uso do cantus firmus do século XIII” (POTTER, 2000, p.29).

¹⁶ Que aparentemente também se entusiasmou pela produção de Young e se deixou influenciar por ele (cf. POTTER, 2000, p.46 e 89)

¹⁷ Kyle Gann analisa a obra e seu sistema de afinação em *La Monte Young's The Well-Tuned Piano* (1993).

2. Contextualização

A bibliografia existente sobre o minimalismo oferece um panorama bastante rico e ótimos subsídios para uma compreensão do assunto no que diz respeito aos fatos históricos, à evolução cronológica, aos antecedentes artísticos e às biografias dos principais compositores. No entanto, sua relação com os movimentos musicais imediatamente precedentes ou contemporâneos é menos precisa do que gostaríamos. Ouve-se que o minimalismo é continuidade do experimentalismo norte-americano do círculo de John Cage, e uma alternativa à vanguarda serial. Indistintamente associado à música experimental, os questionamentos pertinentes a esta música seriam igualmente válidos para o minimalismo. Entre eles as discussões sobre a prioridade dada aos processos musicais e a conseqüente relativização do papel do compositor na construção de algo que possa ser chamado de obra musical. Outra discussão estendida da música experimental refere-se ao acúmulo de momentos que se sucedem sem que se possa perceber desenvolvimentos ou pontos culminantes.

A intenção deste capítulo é situar o minimalismo em relação às vanguardas modernistas, em especial sua relação com a vanguarda serial e a experimental, antes de discutir questões específicas à sua música.

Modernismo, vanguarda e as preocupações do século XX

Impulsionados pela crença em uma necessidade histórica de evolução, a arte séria da primeira metade do século XX buscou inovar e superar seus predecessores. Eric Hobsbawn resume de maneira bastante simplificada o modernismo e a vanguarda com as seguintes palavras:

seu âmagô era a inovação. Com base na analogia entre ciência e tecnologia, o ‘modernismo’ tacitamente supunha que a arte era progressista, e portanto o estilo de hoje era superior ao de ontem. Era por definição a arte da *avant-garde*, termo que entrou no vocabulário crítico na década de 1880. (HOBSBAWN, 1995, p.497).

Frederick Karl esclarece que ser *avant-garde*, termo de origem militar frequentemente associado ao modernismo, significa estar na frente e em “antagonismo a uma ordem existente” (KARL, 1985, p.xvii).

Dentro do espírito de superação da ordem estabelecida, a música buscava expandir seus horizontes, empurrando as fronteiras em direção a uma crescente complexidade.

O começo do século XX viu um aumento do interesse em possibilidades anteriormente não exploradas. Máquinas que produziam novos sons foram inventadas, novos instrumentos desenvolvidos, instrumentos tradicionais utilizados de formas não convencionais, o ocidente interessou-se por outras culturas e suas sonoridades. Como consequência, timbres percussivos, ruídos, e outros sons anteriormente considerados discordantes ou não-musicais ampliaram o vocabulário dos compositores. Divisões da oitava em quartos de tom ou baseadas em sistemas de temperamento distintos do padrão ocidental foram exploradas. O sistema tonal perdeu seu papel de principal organizador do discurso:

estados de ‘tensão’ e ‘resolução’ ainda existem na musical atonal ou dodecafônica, mas podem ser expressos através da instrumentação, andamento ou níveis dinâmicos ao invés dos movimentos de alturas (SCHWARTZ & GODFREY, 1993, p.14).

A “emancipação da dissonância” tem como contrapartida uma emancipação da consonância. Libertos de suas funções tonais, materiais básicos como tríades maiores e menores podem ser combinados de formas não convencionais, destruindo qualquer sentido tradicional de tonalidade, o que “pode também criar uma forma global imprevisível” (*idem, ibid.*).

A retórica expressiva tradicional, com sua “narratividade” que visa desenvolvimento e conclusão, deixou de ser a norma. Em seu lugar, um grande interesse por figuras repetitivas, padrões e organizações rítmicas de culturas não-ocidentais, “blocos”, mosaicos, palíndromos¹ e outras simetrias. O tempo musical é abordado a partir de perspectivas novas. Sem direcionalidade propulsora, a forma pode acabar adquirindo uma qualidade estática.

Como se vê, muitos dos assuntos discutidos no minimalismo são desdobramentos de preocupações cada vez mais pertinentes ao longo de pelo menos meio século de vanguardas. Schwartz e Godfrey (1993, p.32-42) identificam sete conceitos e duas ferramentas que receberam prioridade de tratamento na música composta após a Segunda Grande Guerra: ***lógica de alturas, tempo, timbre, textura, processos, ritual de performance, historicidade***, e os usos da ***tecnologia*** e da ***notação***.

¹ Frase, palavra, ou, por derivação, trecho musical que pode ser lido, indiferentemente, da esquerda para direita ou vice-versa.

Tendo expandido o sistema tonal muito além de seus limites, fez-se necessário buscar alternativas viáveis para substituir a tonalidade como método de organização das alturas. Dentro de princípios seriais, “as hierarquias tradicionais de escalas e centro tonal são substituídas pela série e suas permutações” (*idem*, p.32). Uma manipulação cuidadosa e precisa das alturas e dos intervalos, ou seja, a ***lógica das alturas*** é o assunto central dessa música. Essa lógica é relegada a um plano inferior caso o compositor escolha obscurecer a percepção das alturas trabalhando com sons percussivos de altura difusa, vozes faladas ou *clusters*, por exemplo.

Há uma “crescente fascinação com áreas além das alturas – textura, ritmo, registro, cor, massa e densidade – como elementos estruturais primários e expressivos” (*idem*, p.55). A organização do ***tempo*** é especialmente relevante. Padrões rítmicos e métricos podem ser organizados em divisões complexas ou irregulares. Os eventos podem simplesmente não configurar padrão algum, causando a impressão de espontaneidade. Pode haver mais de uma dimensão temporal ocorrendo simultaneamente. A percepção da passagem do tempo pode ser explorada, tentando provocar a sensação de tempo comprimido, estendido ou estático.

A idéia de um esquema desenvolvido pelo compositor para predeterminar a obra, ou seja, a noção de um ***processo*** cujo desenrolar é a própria composição, adquire grande importância em toda a música pós 1945. Paralelamente, discutiu-se o “grau de ‘controle’ criativo sobre o produto musical final, dentro de um espectro limitado pelos extremos do serialismo totalmente controlado e da música improvisatória do acaso” (*idem, ibid.*).

A exploração do ***ritual de performance*** refere-se não somente às relações entre compositor, intérpretes e audiência durante a execução da obra, mas também ao espaço físico, a colocação no tempo (horário do dia ou duração, que pode variar de segundos a dias) e a interação com outras atividades artísticas.

Historicidade relaciona-se ao uso de material que remete a outras obras, outros estilos ou a outras épocas e culturas, podendo apresentar-se em forma de referências, citações ou evocações. Tradições completamente diferentes podem ser combinadas e adaptadas para criar um “amálgama novo e altamente pessoal” (*idem*, p.40).

Também se destaca o uso da ***tecnologia***, especialmente os gravadores de fita magnética e as manipulações que eles permitem, os geradores e filtros de frequências, os sistemas de amplificação com todos seus periféricos e os instrumentos eletrônicos.

Embora não necessariamente com soluções inovadoras, percebe-se que o minimalismo compartilha da preocupação com os nove fatores listados por Schwartz e Godfrey, abordando-os sempre com algum grau de não-convencionalismo. Previsivelmente, seus pesos são distintos para cada compositor. O ritual da performance recebe atenção de Young e é explorado nas óperas de Glass, embora seu peso seja muito pequeno para Reich. Reich não poderia ter desenvolvido as defasagens sem a tecnologia – e a falta de precisão – dos gravadores em fita magnética. A notação perde importância e torna-se meramente periférica para Riley e Young. A incorporação de princípios não-ocidentais – especialmente indianos e africanos – com resultados que vão além do exotismo indica uma historicidade importante.

Além do emprego de processos e do papel da repetição na articulação do tempo – assuntos tratados nos próximos capítulos –, merecem destaque as alternativas minimalistas para a lógica das alturas. Apesar dos quatro compositores terem desenvolvido linguagens basicamente tonais ou modais, tende a ser difícil atribuir um sentido de funcionalidade convencional aos movimentos harmônicos percebidos. Para Reich e Glass, a lógica baseia-se na reiteração de fragmentos, agrupados de forma a dar a sensação de continuidade. Para Young, o sistema de afinação pode transformar-se no assunto central da peça.

Historicamente, as diferenças de abordagens às preocupações identificadas acima acabaram por levar, na década de 1950, ao que se considera uma separação radical entre duas facções da vanguarda musical: o serialismo integral e a música experimental.

Organização e Não-Intenção: Serial vs. Experimental

Michael Nyman (1974) contextualiza o minimalismo a partir da oposição entre uma vanguarda que se considera o desenvolvimento lógico da tradição européia e que se preocupa em atingir altos níveis de complexidade e refinamento, e por outro lado, o experimentalismo² norte-americano, do qual o minimalismo descenderia.

² Considera-se que termo experimental foi introduzido na música por Cage em 1955: “uma ação experimental é uma cujo resultado não é previsto” (CAGE, 1961, p.39). Ampliando a abrangência do termo, L. Meyer defende que “não há uma música experimental única, ou mesmo proeminente. Ao invés disso, há uma pletora de diferentes métodos ou tipos de música [experimental]” (MEYER, 1994, p.237). Ele inclui Boulez, Berio, Stockhausen e até o serialismo integral na categoria experimental (*idem*, p.106).

Mas pensar a polarização em termos geográficos – vanguarda européia vs. americana – é enganoso. Um dos melhores exemplos de sofisticação e organização rigorosa nos anos 1950 é justamente o serialismo americano de Milton Babbitt, que exerceu enorme influência nos Estados Unidos e se enquadra perfeitamente na descrição de vanguarda européia de Nyman.

Entre as décadas de 1950 e 60 não há uma vanguarda musical homogênea, mas diferentes abordagens que tratam as questões relacionadas à racionalidade, controle e organização de maneiras contrastantes. Schwartz e Godfrey colocam as duas extremidades desse leque em termos antagônicos, batizados de “ordem” e “caos”:

Em um pólo, que poderíamos chamar de “ordem”, está o serialismo integral, tipificado na música desses anos por Stockhausen, Babbitt e Boulez. A música serial tenta articular distinções altamente calibradas dentro de parâmetros musicais individuais (alturas, durações, registro, nível dinâmico e fraseado), bem como as relações complexas e detalhadas entre eles. A notação, altamente específica e frequentemente desencorajadora, assume uma posição de importância preeminente; a partitura pode muito bem ser considerada a própria “obra”, e a *performance*, uma realização efêmera e imperfeita da obra. Pressupõe-se a existência de uma pirâmide hierárquica compositor-intérprete-ouvinte; o papel do compositor é controlar os eventos, estar “no comando”.

No outro pólo está a música de John Cage e os compositores influenciados por seu exemplo, defendendo uma abordagem bem diferente de “ordem” – uma abordagem que valoriza os aspectos espontâneos, imediatos e até imprevisíveis da experiência musical. Esses compositores buscaram minimizar seu controle sobre detalhes de superfície de uma dada *performance*. Ao invés disso, fatores fortuitos costumam substituir a influência do “desejo” pessoal do compositor no ato do fazer musical. Uma vez que o resultado – frequentemente uma justaposição aparentemente não controlada de eventos aleatórios, a maioria anti-musicais dentro dos padrões costumeiros – gerou controvérsia e até reações ofensivas por parte de muitos ouvintes, podemos chamar esse pólo de “caos”. [...]

Os compositores cageanos que encorajam a espontaneidade e a imprevisibilidade tendem a abordar a música como uma “atividade”, ao invés de um “produto” acabado (SCHWARTZ & GODFREY, 1993, p.78-9).

Não se pode esquecer da existência de posições alternativas que não cabem nessa polarização. Linguagens desenvolvidas de forma pessoal e independente do eixo “ordem-caos”. Como Stravinsky, por exemplo, cuja influência foi admitida várias vezes por Reich ou a *musique concrète* de Pierre Schaeffer.

Afinidades distintas estimulavam distintas formas de pensar a arte. Os “compositores da Escola de Nova York dos anos 1950 inspiravam-se no contato com os

7). Aqui, o termo experimental é usado de acordo com as idéias de Cage e aplica-se a Cage, Morton Feldman, Christian Wolff e Earle Brown – a “Escola de Nova York” – e seu círculo de influência.

artistas plásticos” (*idem*, p. 94 – grifo no original). Além da afinidade entre Cage e o trabalho de Marcel Duchamp e Robert Rauschenberg, notam-se semelhanças entre o seu método e a técnica de pintura de Jackson Pollock. As esculturas de forma flexível de Alexander Calder encontram paralelo nas formas móveis de Earle Brown.

No outro extremo, e dentro do espírito de evolução e superação típico da modernidade, “muitos dos serialistas sentiam-se aparentados com a metodologia da ciência e da matemática” (*idem, ibid.*). Milton Babbitt, por exemplo, que lecionou música e matemática na Universidade de Princeton, baseou seus processos seriais em uma lógica inteiramente numérica, explorando as propriedades combinatórias de suas séries.

Como Schoenberg antes dele, Babbitt sentia que sua linguagem musical era um desenvolvimento lógico da grande tradição da música artística ocidental, uma tradição que dá alta prioridade à calibração cuidadosa de materiais, à manipulação destes para gerar movimento para diante, e à idéia de “desenvolvimento” [...]. Também tem raízes na tradição, especificamente na música germânica pós-Beethoven, a crença de Babbitt que as grandes obras são difíceis, revelando seus segredos somente após estudo cuidadoso, e que esses segredos têm mais a ver com a estrutura do que com os sons de qualquer performance (*idem*, p.85-6).

É justamente contra essa dificuldade e contra esses “segredos da estrutura” que o minimalismo se rebela.

Não falando de Babbitt, mas estabelecendo um paralelo entre a música da tradição ocidental e a vanguarda da organização, Nyman afirma:

O sistema clássico, e sua continuação contemporânea [nas mãos da vanguarda], é essencialmente um sistema de *prioridades* que estabelece relacionamentos ordenados entre seus componentes e no qual uma coisa é definida em termos de seu oposto. [...] Esse sistema de prioridades estabelece uma série de *funções* (NYMAN, 1974 p.24 – grifos no original).

Assim, a relação entre pares do tipo agudo/grave, melodia/acompanhamento, rápido/lento, consonância/dissonância, som/silêncio tem importância fundamental na construção do discurso musical. Esses pares não são valores absolutos, mas relativos, sua utilidade reside em seu valor comparativo, que leva ao estabelecimento de gradações e contrastes.

Tendo à disposição um sistema articulado por semelhanças e contrastes, o compositor pode ordenar a sucessão dos sons para dar a sensação de que a música vai a algum lugar. Há uma lógica causal conectando o que aconteceu com o que está para acontecer. Portanto, é necessário que o ouvinte faça uso da memória, para lembrar de

onde a música veio, e assim estabelecer relações que gerem expectativas de para onde a música deve estar indo. É a música da “memoração e expectativa”. O compositor integra os eventos sonoros para tentar guiar a audição e convencer o ouvinte de que há um objetivo final a ser alcançado, que aquela ordenação apresentada faz sentido por si mesma ou dá sentido para o todo.

Nessa tradição, a elaboração de uma estrutura que integra de forma orgânica todos os elementos apresentados faz parte das responsabilidades do compositor. Uma estruturação bem sucedida é extremamente relevante no julgamento do valor artístico de uma obra musical.

Na música experimental da Escola de Nova York, por sua vez, o compositor pode não sentir a responsabilidade de estabelecer essas relações estruturadas. Composição, execução e audição são atividades distintas, independentes e criativas. Não há uma “mensagem” a ser transmitida. “Compor é uma coisa, executar é outra e ouvir é uma terceira. O que eles podem ter em comum entre si?” (CAGE, 1961, p.15). A composição sugere uma atividade com resultados sonoros. A execução não exerce a função de mero veículo para a transmissão fiel das intenções do compositor, pois não há objetivos perceptuais por parte do compositor que devam ser comunicados ao ouvinte por meio da experiência musical. Uma vez que o ouvinte construirá o sentido do que acabou de ouvir de acordo com sua vontade ou capacidade – e isso inclui o não estabelecimento de relação alguma –, o compositor pode querer abrir mão da responsabilidade de criar conexões racionalizadas.

Eu diria que as relações entre os sons existiriam da mesma maneira que entre as pessoas, e que essas relações são mais complexas que quaisquer que eu pudesse prescrever. Sendo assim, simplesmente por abrir mão dessa responsabilidade de estabelecer relações eu não perco essas relações. Eu mantenho a situação em algo que se poderia chamar de uma *complexidade natural* que pode ser observada de uma maneira ou de outra (Cage *apud* NYMAN, 1974 p.25 – grifo adicionado).

Cage prefere deixar que essas relações se desenvolvam naturalmente, “como na vida”. Através da “não-intenção”, Cage mantém as possibilidades de conexões em aberto, oferecendo desafios criativos para a escuta.

E aqui temos outra diferença. Na música da “organização”, a complexidade é inerente à racionalização de todos seus elementos, é uma complexidade *intelectual* que demonstra a engenhosidade do artista e a relevância da obra. Na música da “não-intenção”, a complexidade se dá pela multiplicidade de possibilidades à disposição de uma mesma experiência artística: as escolhas permitidas ao intérprete, a incorporação

do imprevisto, as interações espontâneas entre os sons. Trata-se de uma complexidade *natural* cuja aparição foi tornada possível por um compositor que procura apagar os vestígios de sua presença. Ao invés de imprimir sua vontade sobre a obra, o compositor da “não-intenção” se exime dessa responsabilidade e permite que a música soe de forma impessoal. A idéia é “deixar os sons serem eles mesmos ao invés de veículos para teorias concebidas pelos homens ou expressões de sentimentos humanos” (CAGE, 1961, p.10).

Contrariando a tendência da tradição ocidental em estabelecer e notar com exatidão cada vez maior o maior número possível de detalhes, a idéia de deixar elementos em aberto era uma inversão radical. Contudo, “a atitude de Cage referente à não-fixação de relações era [...] tão rigorosa e estrita quanto a dos serialistas no que se refere à fixação de relações” (NYMAN, 1980, p.86).

Mas resta a questão de como atingir algum produto sonoro sem impor escolhas que resultem nas preferências pessoais do compositor. A resposta adotada enfatizava o aproveitamento dos processos musicais, campos delineados por regras estabelecidas pelo compositor para que os sons possam ocorrer ou não. Um processo inclui um método, um esquema ou uma estratégia que permite o aparecimento de resultados traduzíveis em sons. Uma maneira de incorporar ao produto musical uma lógica independente da subjetividade, ou até arbitrariedade, das escolhas do compositor. Transformar as irregularidades de uma folha de papel em notas na partitura ou aplicar séries que estabelecem as alturas e as durações exemplificam o emprego dado aos processos. Apesar de não existirem apenas na música experimental, quando os processos recebem liberdade para seguir seu curso com o mínimo possível de interferência por parte do compositor, transformam-se na principal ferramenta utilizada para deixar a música da “não-intenção” acontecer, pois, idealmente, não estabelecem nem prioridades nem funções.

Recapitulando as diferenças, a vanguarda da “ordem” prega a organização e a fixação dos elementos musicais com exatidão durante o processo de composição. As relações entre os vários componentes de uma obra são estruturadas. Essa música depende da memória durante a escuta para que os esquemas compostos sejam tornados evidentes e tenham seu sentido *compreendido*. A vanguarda da “não-intenção”, por sua vez, prega a não-fixação de componentes musicais e permite que as relações entre eles permaneçam abertas. A escuta é um ato criativo e a memória é chamada para a *construção* do sentido.

Busca por alternativas

Porém, o final da década de 1950 vê uma aproximação dos dois extremos e uma conseqüente diluição dessas tênues fronteiras. Especialmente através de Cage e do pianista David Tudor durante os cursos de verão de Darmstadt, grande centro de discussões de “música nova”, o experimentalismo cageano difunde suas idéias. Sentindo que o serialismo integral havia “se exaurido pela mera similaridade de resultados” (BRINDLE, 1987, p.52), a vanguarda européia revê posições em busca de soluções renovadoras.

Stockhausen, Boulez e outros começaram a abandonar estratégias de organização totalizante em favor de modos mais livres de composição. De acordo com Brindle (*idem*, p.62, 68 e 72), Stockhausen foi o primeiro europeu a abraçar a indeterminação temporal, a indeterminação de alturas e a forma aberta. Contudo, os compositores europeus, criados na tradição da exatidão, relutavam em abrir mão do papel do compositor no estabelecimento de relações entre sons. A seguinte afirmação de Stockhausen é reveladora: “Você deve ser capaz de realmente integrar os elementos e não apenas expô-los e ver o que acontece” (NYMAN, 1974, p.25).

Paralelamente, outros princípios de organização eram experimentados. Iannis Xenakis empregou métodos relacionados a teorias de estatística e probabilidade. György Ligeti concentrou-se na textura do som, criando micro-polifonias sobre massas sonoras. Outros compositores compuseram obras que utilizavam o total cromático de forma livre, sem que isso significasse uma retomada do estilo da Segunda Escola Vienense (Schoenberg-Berg-Webern).

Por outro lado, a partir da década de 1960, experimentalistas americanos como Brown e Feldman reaproximam-se da tradição européia e paulatinamente abandonam grafismos e indeterminação em favor de maior precisão na notação. Feldman diz a respeito da notação gráfica: “Depois de vários anos escrevendo grafismos, eu comecei a descobrir sua falha mais importante. Eu não estava só permitindo que os sons se libertassem – eu também estava libertando o intérprete” (BRINDLE, 1987, p.129).

Por volta de 1965, a posição adotada pelo minimalismo é justamente a retomada das decisões do compositor e do controle sobre o produto sonoro.

No final dos anos 60, a distinção entre pólos opostos simplesmente deixa de ser relevante. As instruções presentes em *Aus den sieben Tagen* de Stockhausen (1968),

num exemplo extremo, revelam ações musicais sem qualquer semelhança com a descrição anterior de vanguarda da organização.

Gold-staub (Pó de Ouro)³

(para conjunto pequeno)

viva completamente só por quatro dias
sem comida
em completo silêncio, sem muito movimento
durma o mínimo necessário
pense o mínimo possível

depois de quatro dias, tarde da noite,
sem conversas anteriores
toque sons simples

SEM PENSAR no que está tocando

feche os olhos
apenas escute

Minimalismo e sua relação com as vanguardas

Parcialmente por conta do livro de Nyman, as propostas do minimalismo tendem a ser encaradas como derivações das preocupações da música experimental. Tal conexão deve ser vista com reservas.

Embora todos fossem até certo ponto influenciados por Cage, esses compositores [...] desenvolveram-se de maneira bastante independente dele. Ao invés de preocupados com indeterminação, eles estavam interessados em trazer a música de volta a uma base mais elementar, libertando-a do peso acumulado das convenções ocidentais, como que começando do zero (MORGAN, 1991 p.424).

La Monte Young pode ser assinalado como o principal ponto de intersecção entre experimental e mínimo. Entre o final da década de 1950 e o início dos anos 60, Young compôs peças total ou parcialmente conceituais que o colocam do lado da música experimental. Sua ligação com Cage através do grupo Fluxus motivou uma leitura que estende a atitude experimental a todo o minimalismo.

O grupo Fluxus reuniu artistas trabalhando em diversos meios criativos, como eventos performáticos, colagens, música, vídeo e poesia. As “partituras de eventos”

³ Instruções de uma das peças de *Aus den sieben Tagen*, de Karlheinz Stockhausen. Traduzido do inglês (BRINDLE, 1987, p.96).

(*event scores*) do grupo tipicamente consistiam em instruções simples, descrevendo em poucas linhas as ações – propriamente musicais ou não – a serem executadas pelos intérpretes. É dessa época a peça “Desenhe uma linha no chão e a siga” de Young. “Pelo lado musical, as atividades do grupo Fluxus foram provavelmente as mais significativas na transição para o minimalismo” (BERNARD, 1993, p.93). Enquanto a música experimental da “não-intenção” tendia a valorizar a multiplicidade e a ausência de limites, o Fluxus focava a unicidade e a singularidade. No lugar da complexidade, a simplicidade. O papel compositor/intérprete desempenhado por Young, Riley, Reich e Glass à frente de seus conjuntos foi muito provavelmente encorajado pela atitude *do it yourself* do grupo.

Young ainda mantém traços das características associadas à música experimental em suas obras posteriores ao Fluxus. Em *The Well-Tuned Piano* há uma abertura nos detalhes nota a nota que permite improvisação controlada em cima de material previamente estabelecido.

Riley também deixa aspectos de suas peças em aberto. Já a tendência do minimalismo de Reich e Glass foi em direção a um afastamento da indeterminação e a uma retomada do papel do compositor na construção de uma experiência sonora ordenada, exatamente o que entendemos por composição no sentido tradicional.

A multiplicidade dos resultados do acaso e da indeterminação “servia para os minimalistas como um ideal negativo, um exemplo do que não fazer para criar uma alternativa viável a (o que eles enxergavam como) as desnecessárias e excessivas complexidades intelectuais do serialismo” (BERNARD, 1993, p.97).

Mas a influência da vanguarda da organização não pode ser subestimada. “As origens dessa música mínima de processos encontram-se no serialismo⁴” (NYMAN, 1974, p.119). Mais precisamente em Webern, e não no serialismo em sentido estrito. Para alguns, as manipulações da série dodecafônica, originalmente pensadas para gerar movimento, podem ser ouvidas como imobilidade. Significativo para Young era a tendência weberniana de repetir notas na mesma oitava em obras como as *Variações para Orquestra*, op.30. Isso pode levar à percepção de variação constante da superfície sobre um fundo estático. Young retirou os “excessos decorativos” da superfície e ficou

⁴ O treinamento acadêmico de Young, Riley, Reich e Glass incluía técnicas seriais. Reich foi aluno de Luciano Berio. Todos tiveram que compor peças atonais como parte de sua educação musical. O *Trio For Strings* é um desses trabalhos escolares.

com a imobilidade em forma de longas notas sustentadas, enfatizando as relações da simultaneidade dos intervalos – uma harmonia não direcional.

No lugar da abundância estruturada, a redução estruturada. Mas a preocupação com o produto sonoro resultante dos processos utilizados aproxima a “linguagem sistemática e refinada⁵” de Reich e Glass muito mais do controle exercido pela vanguarda da organização do que à abertura ilimitada de possibilidades do experimentalismo da não-intenção. Reich permite que a impessoalidade de seus processos prevaleça sobre a subjetividade do compositor em suas primeiras obras, mas não sem antes estudar criteriosamente a combinação entre material e processo.

Como seria de se esperar, a relação entre o minimalismo e as vanguardas que o precederam é uma relação ambígua de continuidade e oposição, ou mesmo continuidade *por* oposição. O verbete do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, em sua edição *online*, descreve o minimalismo nos seguintes termos:

Embora nos anos 1960 e 1970 a música minimalista estivesse estreitamente associada à arte minimalista – esta mesma em certos aspectos essencialmente modernista –, [a música minimalista] posteriormente passou a ser vista de modo mais amplo como o principal antídoto ao Modernismo, representado tanto pelo serialismo integral de Boulez e Stockhausen quanto pela indeterminação de Cage. (POTTER, s.d, s.p.).

A continuação do verbete acima explica o contraste pela constatação que, enquanto o modernismo – vanguarda da “ordem” ou do “caos” – era atonal, aperiódico, fragmentado e complexo, o minimalismo era, em suas formas mais rigorosas, tonal ou modal, regular, contínuo e apresentava texturas e estruturas simples.

Entretanto, opondo-se radicalmente ao *establishment*, o minimalismo oferece uma solução caracteristicamente vanguardista: a “purificação”. A alternativa aos excessos das vanguardas se dá igualmente pelo excesso: um enxugamento rigoroso. Em um primeiro momento, a recusa do passado imediato é a maior possível. Nega-se a complexidade intelectual, a multiplicidade natural, a diversidade de materiais que obscurece a forma, a aceitação irrestrita do acaso, o sistema de prioridades que estabelece funções, a irregularidade, a adoção de conceitos inaudíveis para gerar unidade.

E como já foi dito, vanguarda e modernismo são termos estreitamente ligados.

⁵ Nas palavras de John Adams (SCHWARZ, 1996, p.179).

Como diz Arnold Whittall, “minimalismo não pode ser simplesmente igualado a um anti-modernismo, [...] os paradoxos e as ambigüidades logo se acumulam quando os dois fenômenos são considerados juntos” (1999, p.325).

Inequívoco, porém, é o papel de destaque ocupado pelos processos musicais, assunto do próximo capítulo. Poderosas ferramentas de composição herdadas de seus predecessores, mas que se transformaram quase em sinônimo de minimalismo.

3. Processos

Distanciando-se da subjetividade associada à música do século XIX, os compositores do século XX passaram a “interessar-se cada vez mais pelos verdadeiros processos da criação artística, especialmente a manipulação de limites, materiais e estratégias durante os estágios pré-composicionais” (SCHWARTZ & GODFREY, 1993, p.16). Minimizando o papel da inspiração e atentando para os elementos musicais objetivamente manipuláveis, os compositores começaram a entender o ato de compor em termos da execução de um esquema preconcebido.

Trabalhando dentro da disciplina da técnica dodecafônica, como Schoenberg, ou impondo limites às “possibilidades infinitas que se apresentam” ao compositor, como Stravinsky (STRAVINSKY, 1996, p.63), o compositor impõe restrições que visam garantir a coerência de uma obra musical em uma lógica com graus variados de independência dos desejos pessoais do compositor.

Uma tendência importante, particularmente após a Segunda Guerra Mundial, tem sido tratar o ato de compor como uma resolução de problemas, e tratar a obra musical como a execução de um esquema predeterminado ou “pré-composicional”, planejado para lidar com questões ou “problemas” auto-impostos (SCHWARTZ & GODFREY, 1993, p.38).

A atividade criativa confunde-se com a resolução do problema proposto, podendo chegar a uma falta de diferenciação entre os processos utilizados e a construção do resultado sonoro final. Em outras palavras, pode-se chegar a enxergar processo e composição como uma única coisa.

Um processo pode envolver a aplicação de um número de operações matemáticas a um material selecionado, um conjunto de regras para a *performance* ou um método sistemático com a capacidade de determinar trechos ou dimensões inteiras, como as alturas ou o ritmo.

O trabalho com uma série de doze sons reflete um processo que estabelece a ordenação das alturas. Essa série matriz é manipulada em transposições, inversões e retrógrados, o que possibilita 48 variantes. Outras séries derivadas dessa matriz são aplicadas a parâmetros como duração e dinâmica. Observáveis por meio de uma análise estrutural, as séries desse processo pretendem conferir à peça uma lógica interna objetiva.

Embora sem almejar uma objetividade científica, a utilização do *I Ching* ou a sobreposição de pentagramas a um mapa celeste também assumem o papel ordenador antes reservado ao compositor. Muitas peças baseadas na indeterminação

são tão disciplinadas, de seu jeito próprio, quanto as composições seriais “ordenadas”. Todavia, os controles são aplicados a aspectos distintos da experiência musical – restrições e instruções para o ato criativo, ou para a performance, e não para detalhes das alturas, ritmos ou outros componentes quantificáveis da gramática musical (SCHWARTZ & GODFREY, 1993, p.106).

Brindle aponta que, para o serialismo, “a principal razão para a utilização de princípios predeterminados era suprimir a memória. [...] a única maneira de criar a *tabula rasa* sobre a qual edifícios completamente novos poderiam ser erigidos” (1987, p.23). Era necessário um método que evitasse o aparecimento de configurações convencionais. Decretada a falência das convenções tonais e rítmicas como princípios universais, era preciso apagar o familiar e permitir o surgimento do novo.

Preocupações comparáveis explicam o emprego de processos na música experimental cageana. A idéia principal é trazer à tona ‘ações cujos resultados são desconhecidos’ (CAGE, 1961, p.13), sem tentar ordenar o caos ou tentar melhorar a natureza, mas acordar para ela.

Cage insiste em uma arte que “imita a natureza em seu modo de operação” (Cage *apud* NYMAN, 1974, p.23). Subentende-se que, caso o compositor encontre e maneje adequadamente processos que operem de maneira análoga à natureza, os resultados sonoros serão comparáveis aos resultados naturais (sem transcendência ou referencialidade embutida). De maneira semelhante, pode-se inferir que a música serial esperava uma equivalência de propriedades do âmbito da matemática no domínio musical. Implícita, há a esperança de encontrar um modelo de coerência ou de integração dos materiais composicionais que, aplicado à esfera dos sons, reproduza as características que lhe conferem validade em sua esfera original.

Operados dentro de premissas estatísticas, os processos aplicados por Xenakis projetam texturas em câmbio constante e que se comportam de maneira análoga a fenômenos naturais, como enxames de insetos ou tempestades de areia. Pauline Oliveros e Alvin Lucier, entre outros, empregam meios eletrônicos para “traduzir ritmos e flutuações corporais em padrões sonoros” (SCHWARTZ & GODFREY, 1993, p.316).

Como podemos perceber, os processos mostraram-se ferramentas poderosas para a criação artística e sua utilização não configura um estilo específico.

[O] conceito de processo é mais amplo que qualquer estilo musical. Processos podem ser naturais (acústicos ou biológicos, por exemplo) ou calculados artificialmente; eles podem gerar sons aleatórios e inesperados ou relações firmemente integradas e cuidadosamente controladas. Observamos ‘processos’ em peças dodecafônicas, exemplos do serialismo integral, música aleatória e indeterminada e obras multimídia. (*idem, ibid.*).

Para Schwartz e Godfrey, o conceito de processo é extensível o bastante para abarcar técnicas e métodos de muitos estilos, ainda que com graus variados de controle sobre o resultado final. Para os dois autores, a palavra processo refere-se de maneira abrangente ao “processo pelo qual uma obra passa a existir” (*idem*, p.37).

Michael Nyman preocupa-se com outro universo. Seu interesse é classificar os processos que, no lugar de oferecer ao compositor um controle sistemático dos “detalhes das alturas, ritmos ou outros componentes quantificáveis da gramática musical”, oferecem uma abertura para resultados que deverão ser aceitos pelo compositor como são aceitos os resultados de um lance de dados. Esses processos continuam tendo a função de “criar a *tabula rasa* para edifícios inteiramente novos”, fornecer o que não pôde ser imaginado pelo compositor. Principalmente, esses processos devem fazer a música acontecer, “deixar os sons serem eles mesmos”, como pretende Cage.

Entendendo a música de Young, Riley, Reich e Glass dentro da categoria experimental, Nyman cria uma classificação de processos que inclui os procedimentos minimalistas.

A definição de Nyman

Como já foi visto, a música da organização preocupa-se em manter a prerrogativa do controle nas mãos do compositor. Os processos são ativados para oferecer resultados selecionáveis. O compositor da “ordem” geralmente não aceita os resultados dos processos de forma irrestrita, mas filtra os resultados dos processos de acordo com seus interesses para atingir objetivos definidos¹. Os resultados obtidos, selecionados e ordenados são então congelados por meio da notação musical ou de uma gravação, o que tem a função de prescrever o que deve ser ouvido.

A música experimental tem preocupações e métodos distintos.

¹ Convém não esquecer que Boulez e Stockhausen também adotam atitudes experimentais a partir do final dos anos 1950, o que cria uma zona de intersecção entre “organização” e “não-intenção”.

Os compositores experimentais geralmente não estão preocupados em prescrever um *objeto-temporal*² definido, cujos materiais, estruturas e relações sejam calculados e ordenados antecipadamente, mas animam-se mais com a perspectiva de delinear uma *situação* na qual os sons possam ocorrer, um *processo* que gere ação (sonora ou não), um *campo* delineado por certas ‘regras’ composicionais (*idem*, p.3 – grifos no original).

Tais processos ‘podem variar desde um mínimo de organização até um mínimo de arbitrariedade’ (*idem, ibid.*). Os produtos desconhecidos trazidos à tona pelas ações experimentais variam com relação a quão desconhecidos e para quem eles são desconhecidos. As ações são dadas originalmente no ato de compor, mas seus resultados imprevistos podem se manifestar ainda na composição, na *performance*, ou na escuta.

Nyman define cinco categorias de processos³:

1. Processos aleatórios de determinação: a utilização que Cage faz do *I Ching* para articular os materiais ou a observação das imperfeições de uma folha de papel, por exemplo. A importância desse tipo de processo é que os materiais são determinados por um sistema estabelecido pelo compositor, o que coloca o *sistema* na função de intermediário entre o compositor e os materiais. A inovação consiste “na ênfase na criação de um sistema (ou processo)” (*idem*, p.5).
2. Processos de pessoas: os participantes são encorajados a mover-se livremente e/ou na velocidade que quiserem pelo material dado ou sugerido. A idéia é a estimular uma simultaneidade não sincronizada que normalmente não é contemplada na música clássica de concerto. As diferenças naturais de habilidades entre os indivíduos participantes tornam-se variáveis que podem ser aproveitadas para produzir diversidade. Processos de pessoas aplicam-se à *performance* e podem ser utilizados para fazer soar os resultados de um processo determinado pelo acaso, por exemplo.
3. Processos contextuais: as ações e reações dos participantes dependem de condições imprevisíveis e variáveis que surgem da própria continuidade musical e das ações dos outros participantes. Como em qualquer execução em conjunto, os integrantes devem estar atentos ao que seus companheiros fizerem, mas, como em um jogo, as reações de cada participante serão

² Nyman prudentemente evita a discussão sobre o que é ou não obra musical substituindo a palavra *obra* pela expressão *time-object*, que traduzo literalmente como objeto temporal.

³ Cf. NYMAN, 1974, p.5-8.

variáveis e condicionadas às ações precedentes. Novamente, esses processos aplicam-se às *performances*.

4. Processos de repetição: a repetição é a única forma de gerar movimento. Ainda que o processo possa ser completamente previsível do ponto de vista estrutural, o imprevisto surge através de outros fatores. Nos processos graduais de Steve Reich, as interações entre sons fora de fase não são antecipáveis por meio da notação tradicional. A interação entre os módulos dos *Keyboard Studies* ou de *In C* de Terry Riley também é indeterminada e imprevista. No caso de Reich e Glass, a execução durante os ensaios pode produzir resultados que levem o compositor a incorporar os produtos do processo de forma definitiva, o que configura uma segunda etapa de composição.
5. Processos eletrônicos: meios eletrônicos ou tecnológicos são utilizados para gerar resultados imprevistos, instáveis ou variáveis a cada realização. O meio eletrônico pode ser operável manualmente, o que o transforma em uma espécie de instrumento musical; pode permanecer escondido para os ouvintes, servindo então como gerador de reações imprevistas por parte dos intérpretes; aparecer na forma de sensores que transformam movimentos em sons, etc.

Frequentemente, os processos de pessoas, os contextuais, e os de repetição aparecem aplicados às *performances*, complementando o que o compositor deixou indeterminado. O compositor fornece ou sugere o material antes de estabelecer o campo e as regras para a ação. Então, os intérpretes fazem o processo acontecer. Por sua vez, os produtos dos processos aleatórios de determinação podem fornecer materiais para a composição ou estabelecer sua articulação para a *performance*: o compositor aceita os resultados de um sistema que gera produtos aleatoriamente e os utiliza. Esses materiais podem ser registrados e preservados para mais de uma *performance*, ou ser recriados a cada execução.

Todos os processos podem ser combinados. Em *HPSCHD*, de Cage e Lejaren Hiller, o sistema gerador de produtos randômicos inclui processos eletrônicos realizados em computadores. Riley utiliza eco eletrônico para gerar cânones (processo de repetição). Nas peças em *tape* de Riley e Reich, os processos de repetição dependem da velocidade dos gravadores e do tamanho dos trechos de fita. Em *In C*, o procedimento

repetitivo é articulado por um processo de pessoas que se movem com certa liberdade de velocidade pelo material indicado⁴. Em *Violin Phase*, os fragmentos rítmicos e melódicos percebidos na interação das gravações dessincronizadas são selecionados e enfatizados após a realização do processo de repetição eletrônico, que serve de sistema gerador de produtos fortuitos.

Como o próprio Nyman cautelosamente avisa, sua classificação de processos é mesmo uma lista parcial e exclusivamente voltada aos processos utilizados por sua definição de música experimental. Para Nyman, aproveitar um processo é introduzir um elemento gerador de resultados imprevistos. Graus diversos de organização e arbitrariedade estão envolvidos tanto nas regras iniciais quanto no resultado final. Variedade, multiplicidade, incorporação do aleatório, do indeterminado, espontaneidade são as metas estabelecidas.

No caso minimalista, os processos desempenham um papel adicional. Material musical bastante restrito é submetido a processos que o esticam como uma tira de borracha, permitindo durações expandidas a partir de matéria-prima limitada.

Por privilegiar o processo e não seu produto, a música experimental não é uma música de resultados. Assim, as notações não têm a função de prescrever o que será ou deverá ser ouvido, mas sim que ações serão executadas (NYMAN, 1974, p.19-21).

Nesse sentido, o minimalismo rigoroso de Reich e, especialmente, o de Glass começam a divergir das propostas experimentais. Mesmo levando em consideração a abertura permitida a uma escuta criativa, ambos os compositores procuram prescrever o que será ouvido. Para Glass, a notação tem o papel tradicional de prescrever sons e não ações. Reich retorna aos produtos do acaso e adiciona ênfase aos padrões resultantes que ele considera de interesse (também pela notação). Percebe-se uma preocupação constante em colher resultados auditivamente interessantes.

Concordando com Dimitri Cervo (2005, p.28-30) pode-se dizer que os processos utilizados por Riley, Reich e Glass são principalmente procedimentos *sistemáticos* para articular a repetição. Os outros tipos de processos listados por Nyman foram mais utilizados por Young e Riley que por Reich e Glass.

Young aparenta ser um caso a parte por não utilizar a repetição da mesma forma que os outros. De modo geral, sua música não apresenta pulsação evidente e tende a enfatizar a continuidade sonora, a não interrupção de um único som, o que é o caso do

⁴ Cf. as instruções de performance no Anexo II.

Trio for Strings e da *Composition 1960 #7*. Para Mertens, “o uso que Young faz da continuidade pode ser considerado uma forma específica de repetição, de modo que é enganoso falar de uma oposição entre ele e os outros três compositores: há, no máximo, uma diferença de ênfase” (1983, p.16). *Drones* e sustentação de sons por longos períodos contribuem para a sensação de fluxo contínuo do mesmo e não de reiteração constante de elementos distintos.

Processos audíveis e segredos da estrutura

Seja sob a forma de execução de um esquema predeterminado, seja como um campo delimitado por regras para dar espaço ao imprevisto, os processos, em sua maioria, não são audíveis em si, são apenas ferramentas utilizadas para gerar ou articular materiais sonoros, ficando escondidos como segredos estruturais aos quais só o compositor e/ou os intérpretes precisam ter acesso. Embora os ouvintes possam tomar conhecimento deles através de alguma explicação do compositor, eles não costumam estar aparentes na superfície. Importantes no campo conceitual, alguns até analisáveis numericamente, percebê-los pode ser pouco relevante para a apreciação estética.

Dentre as críticas dirigidas ao método dodecafônico, a mais persistente refere-se justamente à dificuldade de audição da série. Tal crítica certamente influenciou muitos compositores, entre eles, Steve Reich. Rejeitando conceitos que não se revelam à audição, Reich pretende controlar os processos, escutar seu desenrolar e aceitar seus resultados.

A negação de elementos estruturais inaudíveis é uma característica associada ao minimalismo como um todo. Afirmações como esta, de Philip Glass, reforçam tal percepção:

Eu nunca escreveria algo que eu não pudesse ouvir... Isso vale para a música que eu escrevo hoje⁵. O que há em comum com a música que eu escrevo hoje é que tudo é tocável e escutável⁶. *Eu não escrevo música ideológica ou música teórica*. E isso vale para aquela época também⁷ (KOSTELANETZ, 1997, p.25 – grifo adicionado).

⁵ Em entrevista de 1989 a Ev Grimes.

⁶ *Playable and listenable* no original.

⁷ Ele está se referindo a seus tempos de aluno de Darius Milhaud, quando, em uma ocasião, Aaron Copland criticou a orquestração de uma peça que Glass havia lhe mostrado. Apesar do contexto referir-se a uma orquestração supostamente mal feita, a associação entre “música teórica” e os “segredos estruturais” é inequívoca, especialmente tendo em mente a conhecida aversão de Glass à música da vanguarda da organização, que ele chama de “essa música insana que me dá calafrios” (SCHWARZ, 1996, p.114).

Mas a principal referência é o ensaio *Music as a Gradual Process* de Reich, de 1968. Nesse texto, Reich oferece uma visão muito clara da maneira que ele vinha compondo e faz uma conexão entre música experimental e minimalismo. O autor explica que seu ensaio, que muitos chamam de manifesto, não era uma prescrição a ser seguida, e sim “uma excelente descrição da maneira que eu escrevi música até 1968. Era um texto sobre teoria musical que descrevia o passado, como toda teoria faz” (REICH, 2002, p.vii – grifos no original). Ele o considera apenas uma tentativa de esclarecer para si próprio o que ele estava fazendo (*idem*, p.34). É identificável no texto uma tentativa conciliatória entre a atitude de controle minucioso do compositor da vanguarda da organização e a aceitação irrestrita dos resultados de um processo sob a justificativa de impessoalidade, posição influenciada por Cage.

Os processos musicais podem nos dar um contato direto com o impessoal e também um tipo de controle total, e não se pensa sempre que o impessoal e o controle total andem juntos. Por “um tipo” de controle total eu quero dizer que ao passar esse material por esse processo eu controlo completamente tudo que daí resulta, mas também que eu aceito tudo que resulta sem mudanças.

John Cage tem usado processos e com certeza tem aceitado seus resultados, mas os processos usados por ele eram processos composicionais que não podiam ser ouvidos quando a peça era executada. O processo de usar o *I Ching* ou imperfeições em uma folha de papel para determinar parâmetros musicais não pode ser ouvido quando se escuta música composta dessa maneira. Os processos composicionais e a música que soa não têm conexão audível. De modo semelhante, na música serial, a série é raramente audível. (Essa é a diferença básica entre música serial – basicamente européia – e arte [plástica] serial – basicamente americana –, onde a série percebida é normalmente o ponto focal da obra.) (*idem*, p.35).

Nas artes plásticas, Reich se refere à idéia de um agrupamento de vários elementos idênticos ou quase idênticos colocados em sequência para produzir a impressão de uma temporalidade. Essa concepção envolve a descoberta metódica e a elaboração detalhada de todas as possibilidades que um número de decisões iniciais pode abranger (BERNARD, 1993, p.113). Cada possibilidade prevista é transformada em um *módulo*. O conjunto de *módulos* é então arrumado em série para criar a sensação de um *processo gradual*. A série é exposta de maneira a ser o ponto central da obra.

O expressionismo abstrato nas artes plásticas incorporava o gesto espontâneo e o acidental. A técnica de Jackson Pollock, por exemplo, procurava imprimir a personalidade do artista em sua natureza improvisada e inconsciente. A arte mínima reagiu a esse excesso de incorporação da personalidade e visava uma impessoalidade

que valorizava a superfície literal, onde o que você vê não transcende a percepção do fenômeno visual. De forma semelhante, Reich valoriza o contato com o impessoal e recusa camadas escondidas pela estrutura.

Eu estou interessado em processos perceptíveis. Eu quero poder ouvir o processo acontecendo durante toda a música enquanto ela soa.

Para facilitar uma audição detalhada bem de perto um processo musical deve acontecer de maneira extremamente gradual (REICH, 2002, p.34).

Compositor e ouvinte devem compartilhar da revelação dos segredos do processo.

James Tenney disse em uma conversa: “Então o compositor não tem acesso a segredo algum”.

Eu não conheço nenhum segredo estrutural que você não possa ouvir⁸. Todos nós escutamos o processo junto, já que ele é bem audível, e uma das razões dele ser audível é porque ele vai acontecendo de forma extremamente gradual.

O uso de dispositivos estruturais escondidos na música nunca me atraiu. Mesmo quando todas as cartas estão na mesa e todos ouvem o que está acontecendo gradualmente em um processo musical, ainda há mistérios suficientes para satisfazer a todos. Esses mistérios são os subprodutos impessoais, não pretendidos, psicoacústicos do processo pretendido. Eles podem incluir submelodias ouvidas dentro de padrões melódicos repetidos, efeitos estereofônicos devidos à localização do ouvinte, leves irregularidades na *performance*, harmônicos, sons diferenciais⁹ e assim por diante (*idem*, p.35).

Reich fez boa utilização desses subprodutos imprevistos com a descoberta dos *resulting patterns*, padrões rítmicos e melódicos que resultavam da combinação simultânea dos elementos. “Melodias parasitas”, nas palavras de Silvio Ferraz (1998, p.60). Bernard nota que o discurso de Reich implica que o ouvinte deve contentar-se com o que lhe é oferecido e não esperar níveis hierárquicos ou camadas que apontam para além da superfície (1993, p.123). Seus processos já contemplam “mistérios suficientes para satisfazer a todos”.

É conveniente notar que alguns procedimentos de manipulação da série dodecafônica recuperados da música barroca – inversão, retógrado e retrógrado da inversão – são rejeitados juntamente com conceitos mais abstratos ou numéricos, uma vez que também tendem a ser de difícil percepção auditiva. Já procedimentos mais

⁸ Ele provavelmente quer dizer: “Eu não conheço *em minha música* nenhum segredo estrutural que você não possa ouvir”.

⁹ Sons diferenciais, ou sons resultantes, “são sensações adicionais de altura que aparecem quando dois sons puros de frequências f1 e f2 soam simultaneamente; eles são percebidos mais facilmente se tiverem um nível alto de intensidade. Essas sensações adicionais de altura correspondem a frequências que diferem tanto de f1 como de f2 [...]. Esses sons não estão presentes no estímulo sonoro original – eles surgem em consequência do que se chama de distorção não-linear do sinal acústico no ouvido” (ROEDERER, 1998, p.64).

facilmente detectáveis pela audição, como aumentação e diminuição, são encontráveis nas obras de Reich. Sem contar a técnica canônica, que permeia toda sua produção.

Frustrando a esperança de transparência total, Paul Epstein nos mostra que os “mistérios para satisfazer a todos” também podem incluir segredos estruturais. Em sua análise de *Piano Phase*, ele nos diz que, na primeira parte da peça, a “segunda metade do ciclo é um retrógrado da primeira, com a relação entre os dois intérpretes invertida” (EPSTEIN, 1986, p.495). Keith Potter comenta:

Qualquer ciclo de defasagem completo e estrito desse tipo irá, é claro, mover-se ao retrógrado quando chegar ao meio. Mas é muito improvável que isso seja percebido pelo ouvinte: uma ilustração de como mesmo um processo puramente mecânico esconde ‘segredos da estrutura’” (POTTER, 2000, p.184).

Ainda tendo que admitir segredos estruturais em sua própria música, Reich, um admirador de música medieval, não deve ter se incomodado com o fato que seus processos de defasagem, quando executados por completo, reproduzem quase fielmente a forma de *Ma fin est mon commencement et mon commencement ma fin*, um *rondeau*¹⁰ do poeta e compositor francês do século XIV Guillaume de Machaut.

Impessoalidade

Já foi mencionado que a impessoalidade dos processos inspira-se no movimento mínimo das artes plásticas como reação ao expressionismo abstrato. Na música essa reação em prol do conteúdo musical tornou-se uma espécie de bandeira, quase uma regra no século XX. Segue os moldes das afirmações do crítico Eduard Hanslick, para quem “a beleza de um trecho musical é especificamente musical, é inerente às combinações sonoras e sem relacionar-se com um círculo de idéias exterior, extra-musical” (1951, p.10)¹¹.

A não-transcendência do conteúdo musical ressoa nas palavras de Steve Reich quando fala sobre o trabalho de seu grupo, *Steve Reich and Musicians*:

¹⁰ “O meu fim é meu princípio e meu princípio o meu fim” – refere-se ao fato da melodia do tenor ser a mesma da voz mais aguda, só que cantada do fim para o começo, e a melodia da segunda metade do contratenor é a inversão da primeira metade (GOUT e PALISCA, 1994, p.139). Um *rondeau* é um tipo de canção medieval com alternância de estrofes e refrão.

¹¹ Apesar disso, Hanslick não nega que a música possa suscitar emoções. O que era essencialmente uma reação às supostas capacidades transcendentais da música acabou sendo entendido como uma negação de possibilidades interpretativas que não se baseassem na estrutura. Nas palavras de Lydia Goehr (1992, p.153), houve “um movimento *formalista* que trouxe o significado da música de fora para dentro”. Cf. HANSLICK, 1951; COOK, 2001e VIDEIRA, 2006.

Uma *performance* para nós é uma situação na qual todos os músicos, incluindo eu mesmo, tentam colocar de lado nossos pensamentos individuais e sentimentos do momento, e tentam focar nossas mentes e corpos claramente na realização de um processo musical contínuo.

Essa música não é a expressão de um estado de espírito momentâneo dos intérpretes tocando. Ao invés disso, o estado de espírito dos intérpretes no momento em que estão tocando é maiormente determinado pela música composta que vai se desenvolvendo lentamente.

[...] O prazer que eu tenho quando toco não é a experiência de me expressar, mas a de me subjugar à música e experimentar o êxtase que advém de ser parte dela (REICH, 2002, p.81-2).

No lugar da expressão individual, busca-se uma integração do grupo com o material executado, num trabalho que exige disciplina e precisão para atingir um virtuosismo coletivo. Mas para Reich, e ao contrário da música experimental cageana, abandonar o desejo de expressão pessoal não implica em exclusão da sensibilidade do compositor durante o processo criativo. Em um trecho de uma entrevista de 1972, Reich procura esclarecer seu ponto de vista:

John Cage descobriu que ele poderia retirar suas intenções de uma peça musical e abrir um campo para muitas coisas interessantes acontecerem, e nesse sentido eu concordo com ele. Mas, enquanto ele estava querendo manter sua sensibilidade afastada de sua própria música, eu não estava. O que eu queria fazer era criar uma peça musical que eu adorasse intensamente, que fosse completamente pessoal, exatamente o que eu queria em cada detalhe, mas que tivesse sido alcançada por meios impessoais. Eu componho o material, decido o processo pelo qual ele vai passar – mas uma vez que as escolhas iniciais tiverem sido feitas, ele roda sozinho (*idem*, p.33).

Os processos são os meios, as ferramentas impessoais. Mas, diferentemente de Cage, as escolhas feitas por Reich pretendem manter a intencionalidade, sem esconder as vontades e as preferências do compositor. O impessoal está no modo de operação do processo, que roda por conta própria, muito de acordo com os processos experimentais descritos por Nyman. Contudo, Reich não está interessado em abrir mão de suas prerrogativas de autor, cercando o processo com suas escolhas pessoais. A postura reicheana busca um meio termo entre a composição que só existe para confirmar os desígnios de seu criador e o criador que procura apagar aos vestígios de sua presença.

Embora o trabalho em equipe de *Steve Reich and Musicians* possa até evocar o espírito comunitário em voga naqueles anos psicodélicos – pensamento que ecoa uma impessoalidade associável à transcendência do ego proposta pelas experiências com alucinógenos –, o foco de seu trabalho é a realização musical. A aparência regular das

peças não revela a disciplina exigida para vencer suas dificuldades técnicas, entre elas, a transposição adequada para a execução humana de um processo criado por meios mecânicos (a defasagem).

Essas associações vêm à tona porque dentre as primeiras denominações do minimalismo, constam os termos *hypnotic* ou *trance music*, que Reich rejeita completamente:

alguns críticos das minhas primeiras peças acharam que eu estava tentando criar algum tipo de música ‘hipnótica’ ou de ‘trance’. E eu sempre pensei: ‘Não, não, não, eu quero que vocês estejam completamente acordados e escutem detalhes que vocês nunca ouviram antes!’ (*idem*, p.129).

Por outro lado, Young e Riley, que estudaram a música indiana com afinco, incorporaram muito da qualidade mística e meditativa dessa música. Young assume buscar uma dimensão que abertamente extrapola o prazer musical puro: “Minha própria sensação sempre foi que se as pessoas não forem levadas aos céus eu estou fracassando. Elas devem ser tocadas por um forte sentimento espiritual” (YOUNG, 1969, p.63).

O seguinte trecho de uma entrevista de Riley concedida a William Duckworth de fato aponta para uma associação mágica com a música:

[Quando eu escrevi *In C*] Eu estava pensando em algum tipo de experiência mística. Mágica através da música. [...] Eu me sentia um transcendentalista, um ilusionista ou um mágico. [...] Eu sinto que é minha área tentar criar mágica em som, Mágica no sentido da transcendência desta vida comum para um outro domínio. Um despertar, saca? (DUCKWORTH, 1999, p.270-1)

A sugestão de algum poder mágico, a possibilidade da música repetitiva facilitar algum tipo de estado de consciência expandida, é atribuída tanto à inspiração trazida da espiritualidade da música indiana quanto à associação com estados quimicamente alterados¹². As repetições provavelmente funcionariam como uma espécie de *mantra* em mentes sob o efeito de entorpecentes, além de colaborar para uma percepção distorcida da passagem do tempo. “[M]úsica era capaz de nos transportar de repente de uma realidade para outra. [...] eu acredito que música, xamanismo e mágica estão todos ligados” (*idem*, p.269).

¹² Vale notar que os quatro são bem mais reticentes quanto às drogas nestes dias politicamente corretos.

Controle

Além do “contato direto com o impessoal”, Reich afirma que os processos musicais podem nos dar “um tipo de controle total”. Ele adiciona:

Por “um tipo” de controle total eu quero dizer que ao passar esse material por esse processo eu controlo completamente tudo que daí resulta, mas também que eu aceito tudo que resulta sem mudanças (REICH, 2002, p.35).

De imediato, podemos dizer que, “um tipo de controle total” é uma contradição em termos. O compositor escolhe o processo e escolhe os materiais que vão alimentá-lo, controlando tudo que acontece na “entrada”, até a interação do material com o processo. Mas, uma vez que os processos funcionam como elemento para a introdução de eventos fortuitos, o compositor não pode controlar a “saída”, os produtos do processo, ainda que esteja familiarizado com seu comportamento. Por isso, o compositor acaba aceitando “o que daí resulta”.

Reich afirma que os “processos determinam todos os detalhes nota a nota e a forma global simultaneamente” (*idem*, p.36), inclusive seus subprodutos, e que “uma vez que o processo esteja estabelecido e armado ele roda sozinho” (*idem*, p.34). Então que tipo de controle o compositor realmente tem além da escolha do processo e dos materiais que servem ao processo? Será que o sujeito compositor realmente chega a desaparecer na autonomia da obra como pretende Mertens (1983, p.103)?

“Controle total” definitivamente não, mas “um tipo de controle” sim. Há uma série de decisões que são tomadas pelo compositor antes e depois de deixar o processo armado para rodar por conta própria. Como informa Epstein (1986, p.494), “[p]oucas peças de Reich ou outros compositores de fato apresentam processos únicos não editados. No mínimo, a abertura de muitos processos exige intervenção externa para terminá-los”.

Riley arma o processo de *In C* e o põe para rodar. O imprevisto ocorre na velocidade que os intérpretes avançam de um módulo para outro. As decisões subjetivas são tomadas pelo compositor na criação dos cinquenta e três módulos e na sua ordenação rígida. Além disso, as instruções pedem que os intérpretes prestem atenção no que os outros estão tocando para ninguém destoar do contexto geral. Os intérpretes decidem as variáveis não previstas pelo compositor, que tenta manter certa disciplina durante a execução.

Sem abrir mão da abertura para o inusitado que o “contato direto com o impessoal” proporciona, o desejo de retomar o controle sobre o resultado musical audível é uma característica marcante no minimalismo quando comparado ao experimentalismo de Cage e seu círculo de influência, ou mesmo quando comparado ao tipo de controle dos detalhamentos sonoros exercido pelo serialismo integral.

Como aponta Sílvio Ferraz a respeito da vanguarda da organização, “o fetiche pela diversidade do material sonoro, ocorrido com a música eletrônica e com a música serial, conduziu lentamente a um desequilíbrio do sistema” (FERRAZ, 1998, p.55). O sistema precisa de clareza formal para que as relações entre seus elementos sejam percebidas, mas o tratamento indiferenciadamente complexo em todos os níveis impede que a forma se revele. “Visto que o compositor não opera diretamente sobre os aspectos ‘gestálticos’ da superfície sonora, a grande diversidade naufraga na *stasis* formal” (*idem, ibid.*).

A saída encontrada pelo minimalismo rigoroso foi uma redução drástica de todos os parâmetros musicais, voltando ao mínimo e reelaborando gradualmente. Young declara: “Eu me interesso loucamente pela repetição porque acho que ela demonstra controle” (YOUNG, 1969, p.22). O controle das pequenas variações é fácil de identificar na entonação de intervalos justos em suas peças que se restringem a *drones* instrumentais e vocais. À matemática dos conceitos inaudíveis, Young contrapõe uma matemática pitagórica sensível.

Nenhuma de suas realizações pós Fluxus, nem mesmo *The Well-Tuned Piano*, tem partitura em sentido estrito – pelo menos não uma partitura disponível para outros intérpretes que não o próprio compositor. Controle parece ser um dos motivos que levaram todos os quatro compositores a ser os próprios intérpretes de suas obras. Young, Reich e Glass montaram seus próprios grupos, Riley normalmente apresentava-se sozinho com o auxílio de seus experimentos em gravadores de fita magnética. Seus *All-Night Flights* são basicamente *jam sessions* para um homem só.

Uma das maneiras encontradas por Reich e Glass para tirar proveito do imprevisível sem perder o controle é ensaiar a peça escrita, escutar quais resultantes sonoras aparecem na interação dos elementos e incorporá-los de forma fixa ao resultado final. Esse é o procedimento por trás dos *resulting patterns* das defasagens de Reich e dos sons diferenciais ressaltados com a voz pelos intérpretes em *Music with Changing Parts* de Glass. O processo adquire uma feição menos teórica e mais prática,

estabelecendo uma sequência de “composição, ensaio, recomposição, *performance* e audição”, no lugar da tríade original “composição, *performance* e audição”.

Mais do que Reich, Glass toma decisões musicais deixando muito pouco ao acaso e subordinando o processo à vontade do compositor. O número de notas adicionadas ou subtraídas não é determinado pelo processo, e sim pela intuição musical do compositor. Não há aceitação irrestrita de resultados, mas subjetividade individual na manipulação da técnica.

Glass considera inclusive que “o estilo pessoal é um caso especial da técnica” (KOSTELANTEZ, 1997, p.35). As escolhas de um compositor dão dadas por suas predileções, “uma tendência, uma inclinação, ou até mesmo um hábito, de certa forma” (*idem, ibid.*). O estilo de um compositor é identificável porque o compositor, dentre todas as escolhas tecnicamente aceitas, tende a escolher sempre as mesmas, aquelas que carreguem sua marca pessoal. O estilo de Philip Glass sempre soa Philip Glass, e isso é proposital. Ele faz questão de imprimir sua marca repetindo sempre as mesmas soluções¹³. No lugar da impessoalidade, Glass impõe sua assinatura absolutamente pessoal.

Na maior parte das peças de Reich (exceto talvez *Pendulum Music* e *Clapping Music*), além de escolher o processo e verificar se o material serve ao processo, ele faz intervenções enquanto o processo está rodando, mesmo nas primeiras peças. Na verdade o processo não “roda sozinho”. Em *It's Gonna Rain*, Reich faz os cortes que armam a defasagem somente depois de ter apresentado o texto completo que contextualiza o resto da obra. Em *Come Out*, depois da apresentação ele também decide onde e quando dobrará o número de vozes que entram para compor o cânone. *Piano Phase* é dividida em três partes, as duas últimas defasando uma variação do motivo da primeira. Partes relacionadas, mas ainda assim escolhidas pelo compositor. A partir de *Violin Phase*, que incorpora os padrões resultantes como procedimento composicional pela primeira vez, as escolhas tornam-se cada vez mais subjetivas e menos processuais. É bom lembrar que

¹³ Glass é um compositor prolífico. A velocidade com que ele compõe não permite que ele reflita muito sobre a originalidade e a inovação embutidas em cada peça. Isso também ajuda a explicar a acusação de que todas suas obras são iguais. Reich, por outro lado, escreve com mais cautela e não sem antes ter resolvido o problema a que se propôs. Uma peça de Reich quase sempre representa um passo adiante, uma solução original para um elemento típico da música ocidental, como a funcionalidade da harmonia, linhas melódicas, a regularidade métrica, o uso da voz, etc. Essa postura de resolução de problemas o torna muito melhor aceito no ambiente acadêmico. Como diz Kyle Gann, “[p]ara muitos fãs, Steve Reich é o único minimalista que conta. A música de Young é inacessível e austera demais, a de Riley é inconsistente demais, e a de Glass é repetitiva e simplista demais” (1997, p.197).

as obras mencionadas são de um período que vai de 1965 até 1967. *Music as a Gradual Process* é de 1968.

Historicamente, a aproximação com os processos experimentais mais abertos, aqueles que não prescrevem o que deve ser ouvido e isentam o compositor de determinar o produto final, ocorre por volta de 1960, época da associação de La Monte Young com Cage, o grupo Fluxus e a música conceitual. No decorrer da década, os compositores recuperam o desejo de imprimir sua intenção e prescrever o produto sonoro, rapidamente afastando-se do experimentalismo mais radical. Esse é o caminho percorrido pelo minimalismo, que surge próximo do círculo de influência de Cage e se desenvolve cada vez menos impregnado dessa influência.

A afirmação que abre *Music as a Gradual Process* – “Eu não quero dizer o processo de composição, mas sim peças musicais que são, literalmente, processos” (REICH, 2002, p.34) – ainda permite que o compositor seja visto unicamente como um “descobridor de processos”. Porém, já no final da década de 1960, não se pode falar de “não-intenção” relacionada ao minimalismo.

Em 1974 sai o livro de Nyman, que enfoca o experimental, *Cage and beyond – além de Cage* não deixa de ser uma referência apropriada. Mas em 1980, Mertens escreve o seu *American Minimal Music* transferindo diretamente toda a problemática relacionada à música de Cage e à música experimental de Stockhausen para o minimalismo.

Questões sobre a autonomia da obra engolindo o sujeito compositor, sobre a indiferenciação entre obra e processo, ou sobre a suspensão do tempo na falta de movimento teleológico devem ser rediscutidas sob o olhar privilegiado que o distanciamento histórico permite.

Mas, antes de abordar os problemas mencionados, é conveniente compreender a função da repetição no minimalismo e conhecer os procedimentos técnicos utilizados para articular no tempo o que é repetido.

4. Repetição

Visando entender como se dá a repetição e qual seu papel na música minimalista, este capítulo aborda os conceitos de repetição e diversidade como encontrados na explanação de Silvio Ferraz¹ (1998, p.33-69).

Repetição é o elemento mais claramente associado ao minimalismo. Em termos simples, repetição está associada ao retorno de algo que já ocorreu. Em música esse algo pode ser um evento sonoro qualquer, como notas e padrões rítmicos, uma idéia, ou mesmo uma evocação a uma sensação anterior.

Essa repetição de elementos pode referir-se a eventos que aconteceram de forma imediatamente anterior a sua reiteração ou a eventos intercalados por outros elementos, isto é, repetição imediata ou repetição a distância. Notas, fragmentos e padrões melódicos ou rítmicos podem apresentar-se à experiência cognitiva de forma idêntica ou variada.

Reiteraões imediatas são mais facilmente identificáveis, por exigir pouco da memória a curto prazo, do que repetições a distância. Repetições literais, por sua vez, são de reconhecimento mais fácil que repetições variadas. Repetições variadas demandam um reconhecimento de analogias entre o que foi apresentado anteriormente e o que é repetido.

As analogias podem ocorrer em diversos graus e podem resultar em formas bem mais complexas de repetição. O reconhecimento de um tema ou motivo reapresentado em tonalidade diferente da apresentação inicial depende do reconhecimento da semelhança entre seus perfis melódicos e rítmicos, por exemplo. Objetos físico-acústicos como timbres e dinâmicas também podem configurar repetição caso sejam reconhecidos por similaridade. Procedimentos técnicos bastante caros à música ocidental como imitação, aumento, diminuição, inversão e retrogradação podem chegar a graus tão longínquos de similaridade que podem deixar de ser reconhecidos no campo auditivo, apesar de manterem unidade no campo conceitual.

Tanto a repetição que identifica pelas semelhanças superficiais quanto aquela que envolve um certo grau de diferenciação podem ser vistas como repetição e garantem para grande parte dos compositores – e, por consequência, dos ouvintes – que uma música se mantenha a mesma ao longo da escuta, do começo ao fim (FERRAZ, 1998, p.34).

¹ Ferraz aborda o assunto de maneira muito mais aprofundada sob o viés de Gilles Deleuze. Para essas discussões recomendo a obra citada.

Em outras palavras, grande parte dos compositores conta com o reconhecimento de similaridades, superficiais ou conceituais, para garantir unidade em uma composição musical.

Ao mesmo tempo que há práticas musicais baseadas na variedade, e que pedem o reconhecimento de semelhanças para a atribuição de unidade – como a música tonal, a dodecafônica e a serial – há práticas repetitivas que pedem o reconhecimento de diferenças – como o minimalismo.

Para Ferraz, a variedade do material na música serial mostra suas semelhanças sendo submetida a conceitos unificadores como a série, a forma e as regras estruturais (1998, p.37). Em outras músicas fundamentadas na diversidade, também são elementos unificadores as analogias motílicas e frásicas, a base rítmica, etc. O elemento unificador é estabelecido *a priori* e demonstrado durante a obra. Já na música minimalista, o compositor “busca procedimentos que evidenciem ainda mais a diversidade inerente à materialidade do objeto que ele apresenta e repete. Embora aparentemente antagônicos, [...] tanto [o compositor serial] quanto o [minimalista] lidam com um mesmo resultado: a diferença” (*idem, ibid.*).

A escuta da diferença e a diferença de escutas

Cada tipo de música pede, então, um tipo diferenciado de escuta. A escuta da música baseada na diversidade necessita buscar o elemento unificador, a escuta de músicas repetitivas deve focar a diferença. A música serial não poderia ser ouvida como pura diversidade sob o risco de “mergulhar num objeto caótico” que acaba se tornando uma “nuvem estática de sons dispersos” – percepção bastante próxima da audição mediana do ouvinte não treinado. O minimalismo, por outro lado, não poderia ser ouvido com o objetivo de buscar traços de semelhança, pois a música se transformaria em repetição eterna do mesmo instante, daí a irritação e a sensação de tédio reportada por seus críticos.

Se, por um lado, encontramos músicas com abundância de diversidade material, e a graça do jogo reside na busca de elementos concatenadores, no outro extremo, encontramos redundância de identidade que pede a audição de dissimilaridades.

Ainda assim, é necessário cautela, essas formas de escuta não são irreconciliáveis. Limitar a escuta – ou o ato de compor – a uma única dimensão é tornar-

se insensível ao objeto escutado, é ensurdecer para a pluralidade das possibilidades colocadas à disposição da experiência musical.

Contrariando as intenções do compositor, uma escuta sensível pode descobrir alternativas inesperadas. Young busca ouvir um princípio unificador na diversidade do material musical de Webern, embora suas conclusões não sejam as mais óbvias.

[E]m Webern, a *stasis* era muito importante, [...] porque ele também desenvolveu uma técnica para a repetição de notas nas mesmas oitavas durante toda uma seção de um movimento. [...] embora possamos definir a técnica serial como variação constante, também podemos redefini-la como *stasis*, porque ela usa a mesma forma durante toda a duração da peça. [...] Temos a mesma informação repetida infinitamente, em transposições e formas estritamente permutadas (YOUNG, 1969, p.24).

Percebam que Young busca o princípio unificador de Webern não na série, mas em um estado de estagnação, uma estabilidade provocada pela reapresentação do mesmo constantemente variado². Essa constatação, aliada a percepções semelhantes da música pré-renascentista e da música oriental, o levam à radicalização do elemento estático em sua própria obra.

Invertendo o princípio de transformação e desenvolvimento predominante na época, *Composition 1960 #7* (Julho, 1960), consiste apenas em uma quinta, si – fá#, acompanhada da instrução: “sustentar por muito tempo”.



Fig. 2 *Composition 1960 #7*.

A redução extrema pede que o ouvinte concentre-se na complexidade do som para encontrar diversidade, já que há excesso de unidade. A peça aponta para suas obras posteriores baseadas em *drones* senoidais afinados em temperamento justo e vozes. Todos amplificados a volumes altíssimos para facilitar a percepção da série harmônica. Como diz Potter (2000, p.52), *Composition 1960 #7* pode ser considerada a obra que

² Aparentemente Young não foi o único. Nyman aponta que “Young sentiu-se atraído por aspectos da música de Webern semelhantes aos que interessaram Christian Wolff” (1974, p.119).

engloba toda a produção de Young. A constatação expressa pelo compositor é que “se você tocar a mesma coisa repetidamente, ela sempre será diferente”.

A escuta do material proposta por Young em # 7 ou *X for Henry Flynt* tem menos em comum com a escuta acusmática de Pierre Schaeffer do que com a idéia cageana de “deixar os sons serem eles mesmos”. Na escuta acusmática o som não deve mostrar sua causa, sua fonte geradora, para evitar que o som remeta a qualquer coisa que não ele mesmo, para livrar a escuta do condicionamento criado pelo hábito. A Cage interessa essa complexidade inerente ao que não é humanamente pré-estabelecido.

Relações e a função da memória

O projeto do serialismo integral levou a diversidade do material a níveis extremos. Dado que ao compositor cabia detalhar todos os níveis hierárquicos a que tivesse acesso, era também sua função organizar e estabelecer as relações no universo dos sons, e não deixá-las livres para ocorrer naturalmente, “como na vida”.

Como diz Boulez, o compositor precisa “tratar sons e ruídos em *função* das estruturas formais que os utilizam” (BOULEZ, 1986, p.42 – grifo no original). Porém, na medida em que a diversidade material se exacerba, maior a demanda sobre a audição para a apreensão dessas estruturas e sobre a memória para que retenha essas ligações estruturais. “O sistema mergulha num paradoxo, ele necessita da forma para que se estabeleça a funcionalidade da diferença, mas a excessiva diversidade material não deixa revelar essa forma” (FERRAZ, 1998, p.55). A relação entre material e forma acaba por se desequilibrar.

Esse problema é percebido e tratado de maneiras distintas, e em momentos distintos, por Cage, Stockhausen, Ligeti, Xenakis e os compositores minimalistas. Após os anos 1950, a música ocidental de concerto procura alternativas para substituir a repetição conceitual por algo mais facilmente identificável para articular as formas e garantir nexos. Em casos como o minimalismo, a repetição do conceito é substituída pela repetição do material, o que alivia o peso sobre a memória.

Na música que depende de repetição conceitual, a memória entra como requisito fundamental no reconhecimento de “diferenças que aceitam a unidade” (*idem*, p.62). A memória é em boa parte responsável pela abstração e reconhecimento de tudo que se repete, seja repetição imediata de regras ou repetição de material a distância. Por isso a audição deve ser linear. A interpretação adequada (ou re-interpretação) de um trecho só

se dá pela comparação com aquilo que já foi armazenado pela memória. Desconcentrar-se significa perder o fio que conecta uns elementos a outros.

No extremo minimalista, a comparação das diferenças é sempre feita com o imediatamente precedente. A reiteração constante, apesar de gradualmente variada, dá tempo ao ouvinte para acostumar-se a seus elementos fundamentais. A memória perde seu papel de armazenadora de longo alcance no estabelecimento da diferença ou da identidade. A memória de acontecimentos recentes tem função mais proeminente.

A repetição aparecerá então com um duplo papel, o de realizar o continuum sonoro – por meio da repetição obstinada – e o de minimalização da atuação da memória que ligava elementos repetidos à distância, ou mesmo repetições conceituais (*idem*, p. 58).

Ao minimizar o papel da memória como condutor de narratividade, a música baseada em reiterações encoraja a percepção auditiva a vagar pelos acontecimentos sonoros, concentrando a atenção em elementos de qualquer espécie, como timbre, resultados de combinações sonoras, características peculiares dos instrumentos, possíveis relações contrapontísticas ou harmônicas, periodicidade, etc. É possível saltar de um elemento para outro sem prejuízos à compreensão musical, visto que não há a obrigação de linearidade auditiva. A apreensão do todo deixa de ser uma prioridade quando a forma aparenta ser muito evidente. Uma escuta menos preocupada com a direcionalidade, ainda que isso não seja objetivo do compositor, dá espaço para a percepção acidental de nuances.

Cabe ressaltar que estimular uma audição mais casual, o que não consta das intenções de Reich pelo menos, não implica em inutilidade de uma escuta atenta. Como diz Reich (2002, p.35), “[m]esmo quando todas as cartas estão na mesa [...] ainda há mistérios suficientes para satisfazer a todos”.

Atuando sobre a memória, uma outra função da repetição no minimalismo é distorcer o fluxo da “rememoração e expectativa”. Em peças mais complexas como *Music for Mallet Instruments, Voices and Organ*; *Music for Eighteen Musicians* ou *Music in Twelve Parts*, há movimentos harmônicos que, apesar de claramente definidos, parecem nem partir de, nem levar a lugar algum. Depois de um movimento harmônico sem preparação, a reiteração insistente da nova harmonia faz esquecer o que veio antes. Elimina-se a rememoração, e o que foi contraste adquire feições de centro tonal. Feições de centro tonal sem que se possa falar de modulação ou tonalidade em sentido estrito. A insistência do material sonoro ilude a percepção e tenta nos fazer acreditar que aquele

material sempre foi “tônica”. Por conseguinte, só se pode esperar uma nova mudança que deverá vir novamente na forma de contraste abrupto, aparentemente sem nenhuma relação causal concebível. Daí a sensação de “presente eterno” descrita por muitos autores.

Mas como falar em estagnação uma vez que percebemos mudanças? Ademais, será apropriado falar em estatismo ou suspensão temporal, ainda que não em sentido literal, quando se trata de música, arte que ocorre essencialmente no tempo? Por ora essa discussão será deixada em aberto, pois ainda é preciso descrever o que é repetido e como os compositores do minimalismo trabalham a repetição para gerar diversidade.

O objeto da repetição no minimalismo

Em uma peça, ou em um conjunto de peças no minimalismo, vários elementos podem ser compreendidos como sujeitos a repetição. Repetição de pulso e repetição de módulos são os elementos mais facilmente perceptíveis.

Pulso e ambigüidade métrica

A pulsação descarada não é condição *sine qua non* para a caracterização do minimalismo. Considerando *X for Henry Flynt* uma exceção, o pulso constante só se torna onipresente a partir de *In C*, a marcação do pulso na peça de Riley foi sugerido por Reich para facilitar a *performance*. No entanto, a repetição regular de pedaços de fita também pode causar a sensação de pulsação constante e isso foi explorado por Riley um pouco antes de *In C*. De qualquer forma, é possível falar da existência de um minimalismo pré-pulso antes das peças em fita magnética de Riley.

Nas obras de Reich e Glass, a pulsação é quase invariavelmente expressa em colcheias regulares e constantes que são agrupadas em módulos a andamentos rápidos. Reich demonstra certa preferência por agrupamentos de doze pulsos que são a base de muita música étnica, especialmente a africana, que ele estudou *in loco* em sua visita a Gana em 1970.

O principal uso que os compositores minimalistas fizeram dos andamentos rápidos em colcheias refere-se à questão métrica. A música de concerto do século XX esmerou-se em romper a regularidade e simetria dos agrupamentos rítmicos, muitas vezes tentando eliminar por completo a sensação de pulsação. Mesmo reestabelecendo a

importância do pulso como elemento conectivo, o minimalismo não permite que a percepção se acomode em agrupamentos simétricos ou previsíveis.

Na fase rigorosa de Glass, o acréscimo constante e gradual de material

é calculado para minimizar a possibilidade que o ouvinte reconheça as notas adicionadas a cada vez como elementos separados: assim que elas são ouvidas, elas se tornam indivisivelmente integradas à unidade total. Isso acontece em parte por causa do fluxo ininterrupto de pulsos de colcheias, em parte porque as notas adicionadas não são realmente “novas”, sendo apenas repetições de notas já presentes na unidade (BERNARD, 1993, p.105).

Uma sensação clara de pulso é condição fundamental para o estabelecimento do metro musical, formando uma espécie de “âncora temporal” para níveis hierárquicos de estrutura métrica como os compassos³. No minimalismo, ao mesmo tempo que a pulsação serve para que a audição localize os eventos sonoros no tempo, o freqüente deslocamento e as práticas canônicas desorientam o ouvinte, que não consegue agrupar os pulsos em conjuntos de 2, 3, 4 ou 5 por muito tempo. Obrigado pela polirritmia a abdicar dos agrupamentos métricos, o ouvinte tende a buscar conforto no pulso repetido. Uma exceção de previsibilidade métrica acontece em algumas peças de Reich do primeiro período. Em *Piano Phase*, *Violin Phase* e *Clapping Music*, especialmente, o módulo de doze notas é periodicamente submetido ao deslocamento, após o qual se estabiliza e volta a ser deslocado ciclicamente.



Fig. 3 Módulo básico de *Clapping Music*.

Módulos

Uma derivação das formas geométricas utilizadas nas artes plásticas, o termo “música modular” associa a percepção de pequenas unidades sonoras que configuram um padrão integrado de modo a constituir um todo funcional – uma *gestalt* – cujas insistentes repetições são sujeitas à manipulação por meio de algum procedimento racional e audível.

³ Cf. os verbetes *Pulse*, *Rhythm* e *Metre* no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

Os módulos alimentam os processos, mantêm com os processos uma relação proporcional – nas palavras de Reich⁴ – à relação material/forma..

Olhando as peças de Young retrospectivamente em busca de antecedentes, um módulo pode derivar, em redução extrema, do intervalo de quinta justa de *Composition 1960 #7* que não é sujeito a nenhuma manipulação; do cluster repetido um número de vezes estabelecido pelo intérprete em *X for Henry Flynt*; ou ainda dos *drones* de *The Tortoise, His Dreams and Journeys*. Unidades mais funcionais são os *Dream Chords*, acordes de realização aberta e duração indefinida de *The Four Dreams of China*.



Fig. 4 Acordes de *The Four Dreams of China*.

Módulos mais tipicamente sujeitos aos processos do minimalismo são os cinquenta e três módulos – chamados simplesmente de *melodic patterns* (padrões melódicos) por Riley – de *In C* e os módulos do *Keyboard Study no. 2*.

⁴ Cf. *Music as a Gradual Process*.

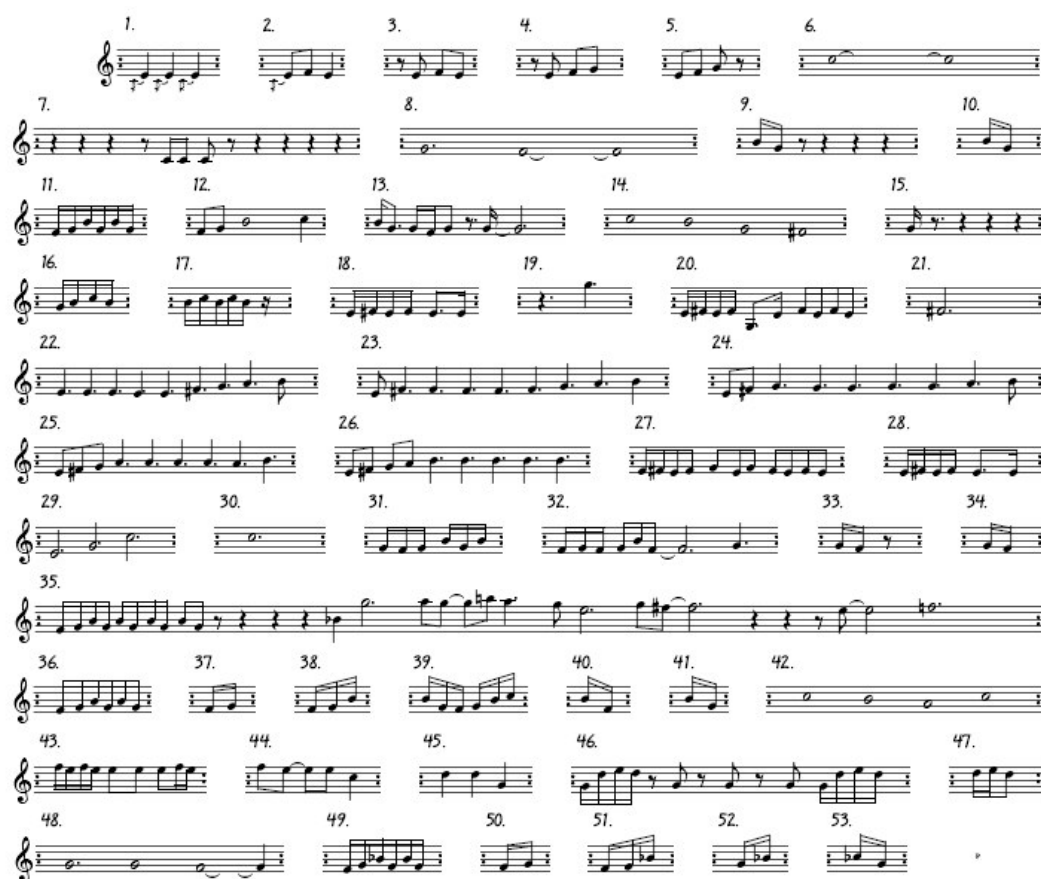


Fig. 5 Os 53 módulos de *In C*.

Phase Patterns, de Reich, ilustra um módulo derivado de um *paradiddle*, um rudimento de percussão⁵ que alterna as mãos esquerda e direita (EDEE, DEDD), executado em quatro teclados.

⁵ Cf. *Rudiment* na *Wikipedia* para os 40 rudimentos internacionais atualmente listados pela *Percussive Arts Society*.

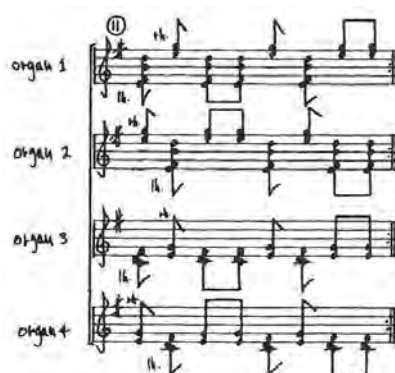


Fig. 6 Os paradiddles de *Phase Patterns* compasso 11.

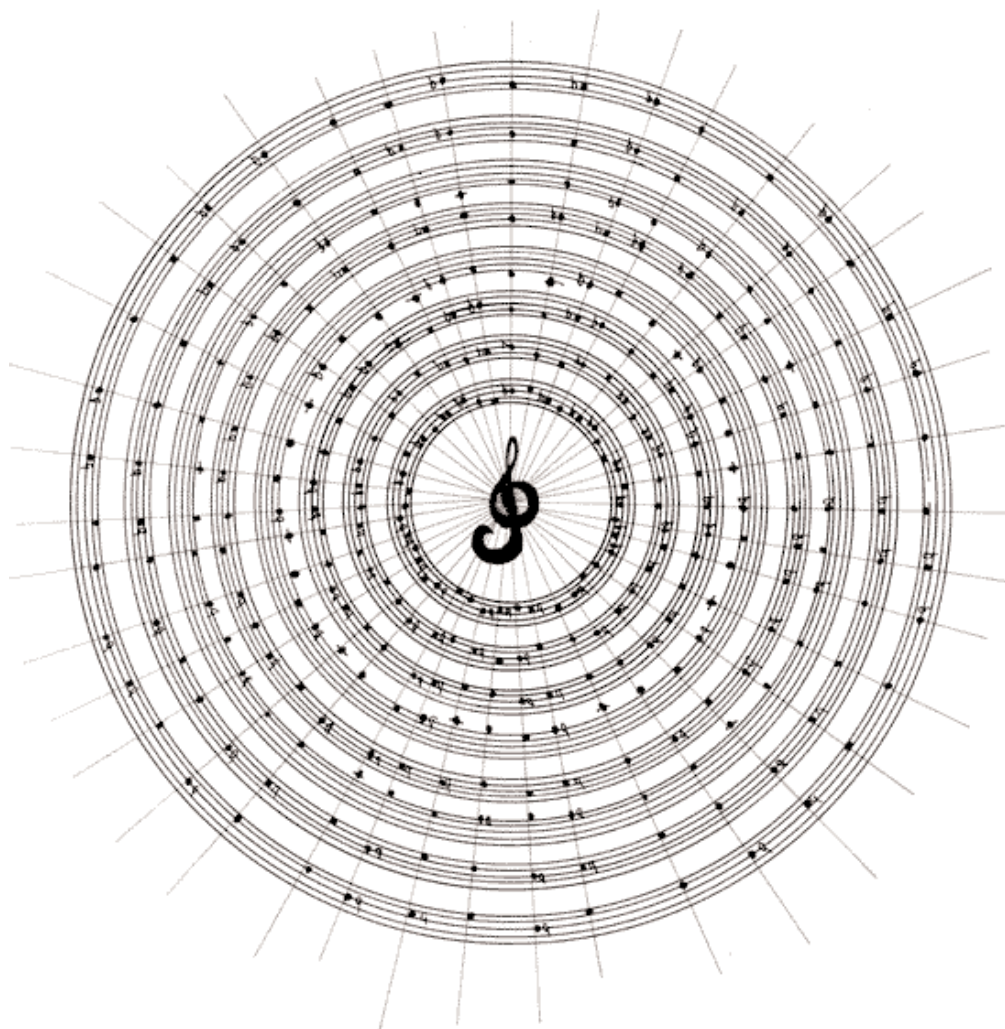


Fig. 7 Versão circular do *Keyboard Study # 2*, p.8.

Um módulo não precisa necessariamente conter sons de altura definida. Os módulos das primeiras peças em fita magnética de Riley e Steve Reich, por exemplo, são gravações de vozes em pedaços de *tape* cortados, como *She Moves She* (1963) de Riley. Em *It's Gonna Rain*, Reich gravou um sermão sobre o dilúvio proferido por um pastor protestante em uma praça de São Francisco. A qualidade melódica do texto falado, aliada ao conteúdo semântico, o fizeram perceber o potencial musical do trecho. O fragmento do *tape* com a frase *It's Gonna Rain* foi cortado e seu fim unido a seu início para formar um anel – *loop* – que gira infinitamente. Os experimentos de Riley com *loops* antecederam e influenciaram as peças de Reich. Enquanto Riley juntava os pedaços de *tape* para ver o que acontecia, Reich adotou uma abordagem mais sistemática. Os *loops* são a base da repetição também em *Come Out* e *Violin Phase*.



Fig. 8 Transcrição aproximada do módulo de *It's Gonna Rain*.



Fig. 9 Transcrição aproximada do módulo de *Come Out*.

Uma outra abordagem adotada por Reich pode ser utilizar uma duração determinada por uma pulsação fixa como uma moldura que é preenchida gradualmente pela adição de sons um a um. A moldura temporal transformada pela presença ou ausência de sons é o módulo de *Drumming*, por exemplo.

O módulo de Glass nas primeiras obras é um grupo notas, um fragmento melódico agrupado em um determinado número de colcheias.



Fig. 10 Primeiro módulo de *Two Pages*.

Com funções distintas, mas ainda assim passíveis de inclusão nesta categoria, menciono os *resulting patterns* (padrões resultantes), as respirações sustentadas e as cadências.

Os *resulting patterns* são efeitos imprevistos que resultam da interação entre dois módulos idênticos repetidos simultaneamente com seus inícios deslocados um em relação ao outro. O contínuo atraso (ou adiantamento) de um módulo de 12 colcheias em relação a seu “clone” acaba por levar um dos módulos a começar na segunda colcheia do outro.

No caso de um *loop*, ambos os módulos são idênticos, visto que são cópias do mesmo pedaço de fita. No caso de dois pianistas (*Piano Phase*); um violinista tocando contra gravações de si mesmo (*Violin Phase*); ou dois intérpretes batendo palmas (*Clapping Music*); além da mesma configuração rítmico-melódica, os timbres são quase idênticos. Devido a essa semelhança, a interação entre os dois ou mais módulos desalinhados (três em *Violin Phase*) induz a audição a fundi-los e identificar ou imaginar novos padrões. Indivíduos distintos escutam resultados distintos em momentos distintos e o mesmo indivíduo pode escutar resultados distintos num mesmo momento. Percebidos em *Piano Phase*, Reich começa a utilizá-los a partir de *Violin Phase*. Reich e/ou os intérpretes selecionam os resultados que lhes parecem mais interessantes e os incluem na partitura final para que mais um instrumento os dobre durante a execução, redirecionando a escuta do ouvinte para os padrões ressaltados.

Fig. 11 *Violin Phase*, compassos 22 e 22 a. O quarto pentagrama (*Result of tape tracks*) soma o resultado das três gravações de violino, o quinto (*Violin 2*) define quais padrões o instrumentista deve tocar sobre a interação resultante.

Em 1969, Glass descobriu que certos harmônicos superiores e inferiores apareciam e seguiam os módulos tocados em *Music in Similar Motion*. Devido à combinação de instrumentos, amplificação e acústica da sala, sons diferenciais sobressaíam:

durante um ensaio nós percebemos alguns sons sustentados emergindo dos pulsos repetidos da música. Eu parei e perguntei quem estava cantando. E ninguém estava cantando; era só um efeito psicoacústico da música (PAGE, 1994, s.p.).

Glass incorporou o resultado imprevisto a *Music with Changing Parts* na forma de notas sustentadas na duração de uma respiração. Cada nota dura um fôlego ininterrupto. Os músicos tinham a liberdade de ressaltar as notas que sobressaíssem dos padrões dos teclados. Reich adotou a idéia de *drones* limitados pela capacidade pulmonar dos intérpretes e os incorporou a *Music for Eighteen Musicians* (1974-6).

Eles [os intérpretes] inspiram fundo e cantam ou tocam [em instrumentos de sopro] pulsações de determinadas notas durante o tempo que seus fôlegos consigam sustentá-las confortavelmente. O fôlego é a medida de duração desse pulsar (REICH, 2002, p.87).

Tanto na música de Glass quanto na de Reich, um fôlego determina a duração de uma nota (altura). Mas, enquanto cada respiração na música de Glass delimita uma nota longa sustentada, na música de Reich delimita uma única altura pulsada de acordo com o andamento da peça. Em ambos os casos, os câmbios das respirações emprestam ao trecho musical uma sensação de movimento harmônico, ainda que distante da funcionalidade da harmonia tradicional.

Tanto os *padrões resultantes* quanto as *respirações* entram e saem da música em *crescendo/diminuendo* (< >). O que diferencia esse tipo de módulo resultante dos módulos “primários” é que eles não alimentam os processos originais, não fazem os processos rodarem. Além disso, são resultados audíveis do funcionamento do processo descobertos na fase de ensaios de cada peça e subsequentemente incorporados. Fazem parte do terceiro estágio do modelo “composição, ensaio, recomposição, *performance* e audição”.

A partir de *Music for Mallet Instruments Voices and Organ* (1973), Reich introduz uma pequena progressão de dois acordes que se movimentam de forma

“cadencial”. Não se pode falar de uma progressão cadencial no sentido estrito da harmonia tradicional. Essa *cadência* minimalista não é o ponto culminante de um caminho percorrido. Não vem de lugar algum. Não é um objetivo a ser atingido e sim mais um objeto constantemente repetido e sujeito a um processo de aumento e diminuição que ocorre paralela e simultaneamente ao processo principal. Pode, porém, ser identificado como mais um tipo de módulo.

Fig. 12 *Music for Mallet Instruments, Voices and Organ*. As cadências estão no alto da página, nos três primeiros pentagramas.

Além de pulso e módulos, o minimalismo da fase rigorosa mantém inalterável outras fontes de variedade, como a instrumentação e as dinâmicas.

Reich prescreve múltiplos de um único instrumento para que seus timbres se confundam, como é o caso de *Six Pianos*, *Four Organs*, *Phase Patterns*, *Pendulum Music* e as outras peças já citadas. Glass procura a fusão de vários instrumentos em um único timbre em *Two Pages*, *Music in Fifths* e *Music in similar Motion*. Nessas peças, mal se percebe a presença do piano, da flauta ou dos saxofones como instrumentos isolados. A fusão de timbres também é o resultado pretendido quando vozes são utilizadas para imitar e dobrar o som dos instrumentos, como em *Drumming*.

O fato dos órgãos Farfisa utilizados por Glass e Reich nos primeiros anos não serem sensíveis à força com que as teclas são pressionadas⁶ contribui imensamente para uma sonoridade regular e mecânica nas peças, que, de qualquer forma, têm, no máximo, uma indicação de dinâmica no início da música que permanece constante.

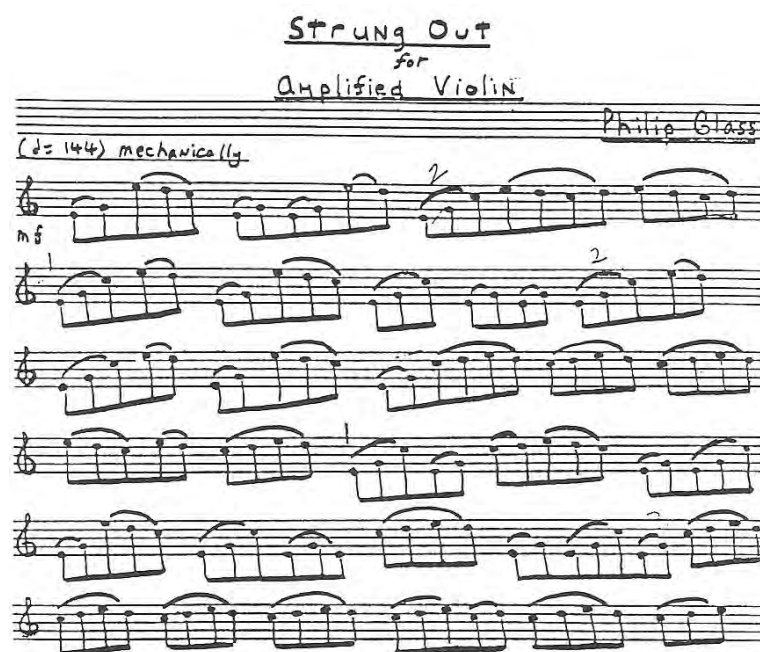


Fig. 13 Início de *Strung Out*. Dinâmica *mf* e a indicação *mecanicamente*.

Tendo discutido repetição e seus objetos, o próximo capítulo tenta explicitar as soluções adotadas pelos compositores na construção de suas peças.

⁶ O piano digital Roland EP30, lançado em 1974, é considerado o primeiro teclado eletrônico sensível ao toque.

5. Procedimentos composicionais

Os procedimentos composicionais do minimalismo têm relevância especial entre as técnicas musicais porque estruturam a repetição de forma sistemática, gerando diversidade a partir de um mínimo de recursos. Os procedimentos aqui descritos permitem que o compositor substitua as técnicas tradicionais de variação e desenvolvimento e estenda os limites temporais de suas peças de forma progressiva e controlada. Alguns desses procedimentos podem definir a forma musical quando utilizados isoladamente, o que acontece no minimalismo rigoroso. Quando utilizados em combinação com outros procedimentos, podem estimular a atenção do ouvinte por longos períodos de tempo.

Originalmente entendidos dentro de princípios estéticos de restrição e austeridade, com o passar dos anos começaram a ser retirados de seus contextos e aplicados simplesmente como um repertório de técnicas – inclusive por seus inventores – no grande liquidificador da pós-modernidade.

Este capítulo discute apenas os procedimentos utilizados pelos minimalistas originais, com ênfase naqueles explorados mais sistematicamente por Steve Reich e Philip Glass. A ênfase justifica-se pelo fato de tais procedimentos serem os mais frequentemente associados ao rótulo minimalista.

Não obstante as semelhanças mencionadas anteriormente, como a presença de pulso constante nas peças de Riley, Reich e Glass (mas não nas de Young), a redução de materiais, a repetição, a quase ausência de movimento harmônico e uma tendência ao tonal ou modal, a música minimalista do período rigoroso pode ser claramente diferenciada pelas técnicas usadas por cada um dos compositores estudados.

Os compositores procuravam um estilo distinto dos demais, embora não possam negar a influência de seus predecessores¹. Percebe-se certa pureza estilística na primeira geração do minimalismo. Cada compositor evita misturar suas técnicas ou elementos

¹ Como explica Reich: “Riley tem sido bastante aberto a respeito de seu débito com La Monte, e eu tenho sido bastante aberto quanto a meu débito com Terry, porque eu senti que, no final das contas, eu ia poder dormir melhor à noite” (SCHWARZ, 1996, p.63). Potter aponta que “Reich mantém o ponto vista que, assim como Riley, particularmente, havia sido importante em ajudá-lo a encontrar seu próprio caminho a seguir, ele mesmo também agora [por volta de 1967] ajudava Glass em sua busca de uma técnica e estilo próprios” (POTTER, 2000, p.196). Glass, que manteve intenso intercâmbio de idéias com Reich enquanto tocavam juntos, tende a não admitir influência alguma. “Ele [acha que] veio totalmente do vácuo; não houve precedentes”, Young ironiza. (Young *apud* SCHWARZ, 1996, p.119). Embora os fatos históricos e a cronologia das obras dêem razão aos outros três, ao menos a idéia das *respirações* de Glass antecede seu uso por Reich.

característicos de seu estilo com os procedimentos de seus companheiros. A técnica de defasagem da maneira como foi concebida por Steve Reich é utilizada exclusivamente por ele, assim como o procedimento aditivo de Glass.

Modos de compor individuais dentro do contexto original de uma estética tão restritiva, esses procedimentos não poderiam ter fundado escolas composicionais a serem desenvolvidas e seguidas. Qualquer compositor que adotasse algum desses procedimentos sem afastar-se da estética da redução de meios seria facilmente considerado mero epígono. Mesmo os compositores estudados aqui abandonam progressivamente a austeridade após o período inicial de reação à complexidade que eles consideravam desnecessária.

Enfim, será interessante descrever os principais procedimentos, ou elementos característicos do trabalho de cada compositor separadamente para uma compreensão mais precisa das semelhanças e diferenças entre eles. Como suporte, utilizarei a caracterização oferecida pelo trabalho de Dan Warburton, *A Working Terminology for Minimal Music*.

O artigo de Warburton, publicado em 1988, é o primeiro estudo a criar uma terminologia para os procedimentos da música minimalista. Apesar de ter sido publicado há 20 anos, o estudo é citado por todas as publicações posteriores e ainda hoje serve de referência teórica para definir o minimalismo. Há outras descrições complementares que serão levadas em consideração, em especial as incluídas no livro *Music Since 1945*, de Elliott Schwartz e Daniel Godfrey (1993, p.321-325), além de alguns adendos de minha parte.

Como “era uma característica das primeiras composições minimalistas que sua forma geral e o conteúdo momento a momento fossem uma coisa só: o processo” (WARBURTON, 1988, s.p.²), entendia-se que a forma global estava subordinada ao desenrolar do processo escolhido. Em contrapartida, esses processos não poderiam articular um grande número de composições sem sofrer alterações em composições posteriores sob o risco de uma previsibilidade insuportável. Isso é especialmente válido para processos rigorosos como a defasagem. Por esse motivo, Reich não utiliza a defasagem como elemento gerador de suas composições sem introduzir novidades a cada obra.

² Como a edição original da revista *Intégral* não é facilmente encontrável, o autor disponibilizou seu artigo para consulta livre na internet. Minha cópia do artigo provém dessa fonte e portanto não tem paginação.

A terminologia de Warburton

O estudo de Dan Warburton realiza uma tentativa de criar uma terminologia útil para a análise musical que não seja mera descrição da superfície das peças. Ao contrário da música de concerto em geral, o minimalismo rigoroso pretende ser auto-explicativo, ou seja, a ausência de múltiplas divisões hierárquicas em camadas mais profundas tornaria os métodos tradicionais de análise de pouca valia. O que a análise revela já seria audível em nível superficial. Mesmo assim, Warburton parte para a criação de uma terminologia que identifique os processos por trás dos materiais.

Comparável à divisão do minimalismo em uma fase rigorosa e outra fase de maior complexidade como foi proposta aqui, Warburton faz uma distinção entre os termos música de processos e música de sistemas.

Quando um único processo é utilizado durante toda uma peça, o autor prefere o termo processual. O termo engloba as peças de Philip Glass até 1971 e as obras de Steve Reich até *Clapping Music*. Parte das composições de Terry Riley utiliza um único processo, mas seu constante recurso à improvisação não facilita o trabalho de análise.

O termo *systems music* é aplicável às peças que utilizam mais de um processo ao mesmo tempo, como *Drumming*, as obras de Reich posteriores a 1973 e toda a produção de Glass a partir de *Music in Twelve Parts*. O que distingue um termo de outro é a ocorrência de apenas um ou de múltiplos processos durante a duração da peça.

A terminologia de Warburton faz uso das descrições das técnicas dos próprios compositores e introduz uma nomenclatura própria. *Phasing* e *additive process* são termos usados respectivamente por Reich e Glass.

A lista completa dessa terminologia é a seguinte: *phasing*, *linear additive process*, *block additive process*, *textural additive process*, *overlapping pattern work*, *splicing* e *dovetailing*. A tradução desses termos será feita juntamente com as explicações e serão bem menos literais que as adotadas por Dimitri Cervo. Minha opção será adaptar os termos para torná-los o mais auto-explicativos possível.

Phasing: defasagem e rotação

A técnica mais comumente associada ao minimalismo, a defasagem (*phasing* ou *phase shift*), foi utilizada pela primeira vez em 1965.

Reich diz que a descoberta da técnica aconteceu por acaso. Influenciado pelos experimentos em fita de Riley, Reich fez com que um curto trecho de voz gravado, cortado e emendado em um *loop* formasse um padrão rítmico/melódico que pudesse ser tocado contra si próprio em alguma relação canônica específica. Com dois gravadores baratos tocando em uníssono, a imprecisão mecânica dos equipamentos aos poucos desalinha o padrão gravado. Um gravador atrasa-se lentamente em relação ao outro (ou se adianta, depende do ponto de vista), o que ocasiona um processo contínuo e gradual de mudança que entusiasmou Reich. Ele passou a intensificar o desenrolar do processo com o polegar desacelerando levemente um dos rolos de fita.

A maioria dos escritores explica a troca de fase pelo fato dos gravadores rodarem em velocidades ligeiramente distintas, o que implica na linearidade do processo. A descrição do procedimento na entrevista com Michael Nyman (REICH, 2002, p.53) sugere que Reich desalinha os gravadores de forma irregular, mas quase imperceptível, com a mão. Essa irregularidade realçaria a interferência das escolhas subjetivas do compositor sobre o processo em andamento e não a impessoalidade da aceitação irrestrita de resultados.

A incessante dessincronização das gravações obscurece o caráter semântico do enunciado e faz com que a voz seja percebida como uma série de relações rítmicas em constante mutação.

Em *It's Gonna Rain*, a primeira peça a utilizar o procedimento, cortes e alinhamentos de relações distintas são perceptíveis. Antes de deixar a frase completa passar pelo processo de defasagem, Reich experimenta *loops* de diferentes durações. Reich não deixa o processo simplesmente rodar por conta própria. A intervenção do compositor sobre o resultado final é percebida em diversos momentos. *Come Out* é um pouco mais rigorosa nesse aspecto. Reich nos deixa ouvir os dois gravadores saindo de sincronia e passando por diferentes estágios de desalinhamento. Em ambas as peças o enunciado é primeiro apresentado dentro de seu contexto lingüístico antes de ser fragmentado e manipulado.

Come Out é composta de um único *loop* gravado em dois canais. Primeiro, o *loop* está em uníssono consigo mesmo. Na medida em que ele começa a sair de fase ouve-se uma reverberação que cresce lentamente. Isso gradualmente se transforma em um cânone ou *rota*³ para duas vozes, então quatro vozes e finalmente oito (REICH, 2002, p.22).

A multiplicação das vozes não é inerente ao processo, mas uma decisão musical.

³ Cânone infinito, *round* em inglês.

Não desejando abandonar a performance, Reich consegue realizar o processo de defasagem com dois instrumentistas tocando ao vivo em *Piano Phase*. Atrasar ou adiantar gradualmente a execução de um intérprete com relação ao outro é uma façanha que exige considerável habilidade, concentração e ensaio, já que a tendência humana é ajustar-se ao ritmo e não distanciar-se dele lenta e propositadamente.

Em *Piano Phase*⁴, os momentos de sincronia são grafados em notação tradicional. Linhas pontilhadas indicam os momentos de defasagem. O módulo de doze semicolcheias é repetido entre 12 e 24 vezes em fase pelos dois pianistas. O segundo pianista começa então a acelerar até ficar uma semicolcheia na frente do primeiro pianista. Pecebe-se então um cânone à distância de uma semicolcheia. O ciclo de fases se repete até retornar ao uníssono. Como observa Paul Epstein (1986, p.495), que faz uma análise da primeira seção da peça, “a segunda metade do ciclo é um retrógrado da primeira, com a relação entre os dois instrumentistas invertida”. A fase 1 é igual à fase 11, a 2 é igual à 10 e assim por diante.

The first pianist starts at 1 and the second joins him in unison at 2. The second pianist increases his tempo very slightly and begins to move ahead of the first until (say in 30 to 60 seconds) he is one sixteenth ahead, as shown at 3. The dotted lines indicate his gradual movement of the second pianist and the consequent shift of phase relation between himself and the first pianist. This process is continued with the second pianist gradually becoming an eighth (4), a dotted eighth (5), a quarter (6), etc., ahead of the first until he finally passes through all twelve relations and comes back into unison at 14 again.

Fig. 14 *Piano Phase*, compassos 1-6 com instruções do compositor.

Epstein ainda aponta que embora o processo seja contínuo e linear, a percepção do resultado não é. Na medida em que as vozes se separam, ouve-se uma reverberação transformando-se em eco.

⁴ Para dois pianos, opcionalmente executável por duas marimbas.

A um certo ponto, a divisão irracional da pulsação causada pelo eco apresenta uma complexidade rítmica estonteante. Quando as vozes estão cerca de 180°, ou meio tempo, fora de fase, percebemos que o andamento dobra; tem-se uma sensação momentânea de estabilidade, de uma simplificação da relação rítmica irracional ouvida anteriormente. Esse estágio é bastante curto e é um daqueles eventos que parece ocorrer repentinamente. A qualidade fora de fase rapidamente retorna e dura até que a nova fase encontre sincronismo (*idem*, p.498-9).

Nessa peça Reich percebeu que os resultados imprevistos da defasagem poderiam ser ressaltados por mais um instrumento, e é isso que ele explora em *Violin Phase*. Dessa vez há três *loops* defasados. Os padrões resultantes são selecionados e o violinista os executa nos lugares apropriados da gravação, chamando a atenção do ouvinte para a seleção escolhida.

Em *Pendulum Music*, quatro microfones são pendurados por seus cabos e colocados para balançar. Dado que cada “balançador” inevitavelmente empurrará seu microfone com força diferente dos demais, cada microfone fará seu movimento de pêndulo em tempos distintos. No instante em que cada microfone passa por baixo de uma caixa de som, há microfonia ouvida em relações diferentes de fase. É uma defasagem “natural”, “física”, sem intervenções do compositor⁵. É o processo que confirma literalmente o texto de Reich, rodando por conta própria depois de armado.

Clapping Music, de 1972, encerra o uso da defasagem por Reich. Dessa vez, um módulo rítmico de doze colcheias é executado em palmas por dois intérpretes. Após algumas repetições, um dos músicos começa o módulo diretamente na segunda colcheia. Ao invés de uma defasagem gradual, há uma **rotação** (SCHWARTZ & GODFREY 1993, p.323) do ciclo até que a música volte ao uníssono. Essa rotação pode ser entendida como uma variação da defasagem sem a transição gradual entre sincronias.

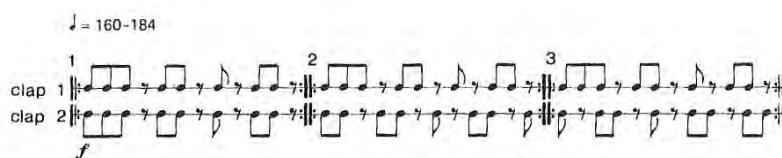


Fig. 15 *Clapping Music*, compassos 1-3.

⁵ Cf. *Second Interview with Michael Nyman* (REICH, 2002, p.95).

Reich abandona a defasagem como método exclusivo em *Drumming* e a abandona por completo após *Clapping Music*. Uma das explicações é que a defasagem só funciona com instrumentos de mesmo timbre e Reich expande consideravelmente sua instrumentação a partir de *Drumming*. Em lugar das trocas de fase sistemáticas, Reich continua utilizar imitação canônica de forma mais flexível – sem deslocamento gradual – e a técnica de substituição.

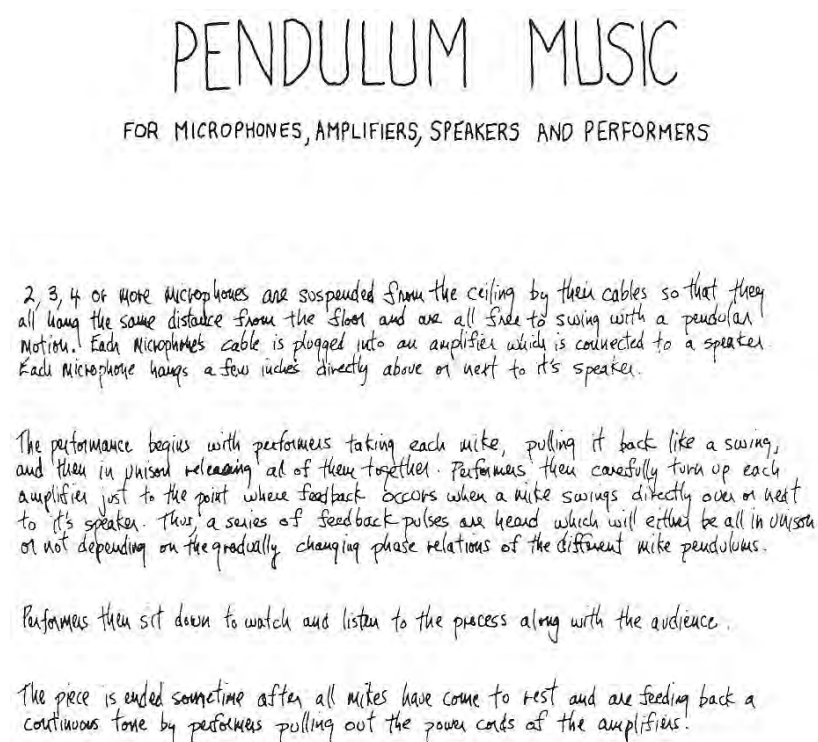


Fig. 16 Fac-símile das instruções de *Pendulum Music*.

Curiosamente, Reich diz que a defasagem pode ser vista como uma extensão da técnica canônica, “uma forma de cânone utilizando números irracionais” (Reich, 2002, p.5). A comparação vai além do nível da superfície estrutural. O desenvolvimento das técnicas imitativas – adição de vozes a outros intervalos que não o uníssono, invenção de imitações não idênticas, como a aumentação e a inversão – acabou permitindo a

criação da fuga, uma elaboração bem mais complexa. Reich retoma os procedimentos imitativos mais antigos e os reinventa pelo uso da defasagem, dos padrões resultantes e da substituição de pausas por notas, o que demonstra que mesmo procedimentos considerados esgotados podem ser reavaliados e ainda dar frutos. Durante a segunda fase do minimalismo, fase de maior informação composicional, a combinação de processos simultâneos também leva a formas musicais mais elaboradas, embora não crie gêneros novos.

Block additive process: substituição gradual

Drumming (1971) introduz um novo procedimento na música de Reich, o de substituição gradual de pausas por sons e vice-versa. Chamado de *processo aditivo em bloco* por Warburton, também aparece em outros textos como *rhythmic build-up*, *rhythmic construction* (construção rítmica) ou simplesmente *substitution*.

Na substituição, um módulo de número pré-determinado de tempos, um compasso fixo, serve de moldura temporal para a adição de sons de forma gradual. A técnica funciona como um quebra-cabeças no qual a figura musical recebe uma peça nova após algumas repetições até completar o desenho final. O processo também funciona de modo inverso, ou seja, sons são substituídos por pausas até só restar a moldura vazia.



Fig. 17 *Drumming*, compassos 1-8 e 93-100.

A substituição de pausas por sons e sua contraparte.

Esse procedimento pode ser combinado com imitações deslocadas – uma imitação canônica passando por processo de substituição semelhante – ou com outros módulos sobrepostos.

Sua adequação ao uso em conjunção com outras técnicas torna o procedimento bastante flexível e por isso continua a ser empregado por Reich.

Linear additive process: adição horizontal

Embora Philip Glass tenha composto várias peças entre 1967 e 1968, entre elas *How Now*, *Strung Out*, *600 Lines* e *Piece in the Shape of a Square*, o processo aditivo *linear*, seu procedimento característico, só aparece sistematizado em *1+1*. A técnica foi elaborada após a constatação que o ritmo poderia determinar a forma de uma peça.

Em 1965, Glass trabalhou em uma trilha sonora e, além de escrever para algumas cenas, ficou encarregado de transcrever para os músicos franceses a música que Ravi Shankar estava fazendo. Glass escrevia o que lhe era ditado, mas o resultado não convencia Alla Rakha, o *tablista* de Shankar, que insistia: “Todas as notas são

iguais”. Rakha só ficou satisfeito com a acentuação quando Glass eliminou por completo as barras de compasso. Fazendo uma leitura bastante rudimentar da música indiana, Glass descreveu sua descoberta da seguinte maneira:

Na música ocidental nós dividimos o tempo – como se você pegasse uma duração temporal e a fatiasse como você fatia um pedaço de pão. Na música indiana (e todas as músicas não ocidentais que eu conheço), você pega unidades pequenas, ou “pulsos”, e os alinha em sequência para fazer valores de duração maiores (SCHWARZ, 1996, p.115).

1 + 1
for
One Player and Amplified Table-Top

Any table-top is amplified by means of a contact Mike, amplifier and speaker.

The player performs 1+1 by tapping the table-top with his fingers or knuckles.

The following two rhythmic units are the building blocks of 1+1:

a)  and b) 

1+1 is realized by combining the above two units in continuous, regular arithmetic progressions. Examples of some simple combinations are:

1)  etc.

2)  etc.

3)  etc.

The tempo is fast.

The length is determined by the player

Philip Glass NYC
11/68

Fig. 18 Fac-símile de 1+1. A primeira sistematização do processo aditivo subtrativo.

Nesse processo, Glass pode adicionar ou subtrair notas a um módulo inicial. *Two Pages* consiste numa única linha melódica de cinco colcheias: sol, dó, ré, mi, e fá. Após algumas repetições, as quatro primeiras notas são adicionadas ao módulo inicial, que passa a ter nove notas. Glass continua adicionando notas ao módulo sem acrescentar alturas novas. O fato de não haver notas novas em cada módulo além das que já estavam presentes no módulo inicial, combinado ao fluxo ininterrupto de colcheias impede que o ouvinte estabeleça qualquer padrão métrico. As barras de compasso servem apenas para diferenciar um módulo do próximo.

Outra característica que confunde o ouvinte é a irregularidade do método. Glass pode adicionar ou subtrair qualquer número de notas de um módulo para outro, isto é, apesar de ser um processo gradual, não é um processo rígido nem impessoal. A quantidade de notas é determinada pela sensibilidade do compositor, de modo a obter um resultado mais musical e menos matemático.



Fig. 19 *Two Pages*.

(a) Módulos 1-7. (b) Módulo 15. (c) Módulo 44. (d) Módulo 61. (e) Módulo 78.

Glass utilizou esta técnica para estabelecer a estrutura de suas cinco obras do primeiro período disponíveis comercialmente: *Two Pages*, *Music in Fifths*, *Music in Similar Motion*, *Music in Contrary Motion* e *Music with Changing Parts*. Em *Music in Twelve Parts*, *Einstein on the Beach* e daí por diante, o método aditivo/subtrativo continua a ser usado, mas é combinado a outros elementos, especialmente *respirações* e notas sustentadas, que sugerem movimentos harmônicos. O procedimento, já não mais do que técnica, passa a ter o papel quase de “assinatura” do compositor na criação de um híbrido minimalista-romântico⁶.

Na comparação dos dois procedimentos aditivos explicados, deve-se salientar que o método de *construção rítmica* de Reich mantém um *metro fixo*, notas são adicionadas a um *bloco*. A adição de notas a uma linha melódica, o *processo linear* de Glass pressupõe a *flexibilidade da métrica*.

Aumentação gradual

Um caso especial de acréscimo linear não contemplado pela terminologia de Warburtun é o procedimento de *aumentação gradual* de *Four Organs*. Originalmente uma obra-conceito não realizável com os meios tecnológicos da época, *Slow Motion Sound* (1967) pede que um som gravado vá reduzindo sua velocidade – ficando em câmera lenta – sem alteração de frequência ou de espectro. Reich diz que essa idéia acabou resultando em *Four Organs* e na *aumentação gradual* das *cadências* de *Music for Mallet Instruments, Voices and Organ*.

Four Organs começa com um acorde de dominante com 11^a tocado em duas colcheias de um compasso de onze pulsos de colcheia. Suas notas são progressivamente alongadas até cobrirem 256 pulsos.

⁶ Cf. BERNARD, 2003, p.116

ca. 200

Maracas L.H. R.H. *f* maracas continue unbroken eight notes throughout.

Organ 1 *f* 3 + 8 Repeat 3-6 times until cue (see notes)

Organ 2 *f* 3 + 8 Repeat 3-6 times until cue (see notes)

Organ 3 *f* 3 + 8 Repeat 3-6 times until cue (see notes)

Organ 4 *f* 3 + 8 Repeat 3-6 times until cue (see notes)

Fig. 20 *Four Organs*, compassos 0-4.

41

Organ 1 20 + 16 + 14 + 12 + 10 + 9 + 8 + 7 + 8 + 9 + 6 + 7 + 8 + 7 + 8 + 8 + 9 + 10 + (4+12)+(5 + 14) + 16

Organ 2 20 + 16 + 14 + 12 + 10 + 9 + 8 + 7 + 8 + 9 + 6 + 7 + 8 + 7 + 8 + 8 + 9 + 10 + (4+12)+(5 + 14) + 16

Organ 3 20 + 16 + 14 + 12 + 10 + 9 + 8 + 7 + 8 + 9 + 6 + 7 + 8 + 7 + 8 + 8 + 9 + 10 + (4+12)+(5 + 14) + 16

Organ 4 20 + 16 + 14 + 12 + 10 + 9 + 8 + 7 + 8 + 9 + 6 + 7 + 8 + 7 + 8 + 8 + 9 + 10 + (4+12)+(5 + 14) + 16

Fig. 21 *Four Organs*, compasso 41.

Splicing: justaposição, corte e emenda

A maneira mais simples de transição entre duas partes é cortando uma seção abruptamente e iniciando outra sem preparação nem resolução, justapondo duas partes distintas. O contraste pode ser marcante, mero corte e emenda, como nas divisões entre as doze seções de *Music in Twelve Parts* (especialmente nas divisões internas da *Part 7*), nas quais há muito pouco em comum entre as partes emendadas, ou a transição pode ser mais suave pela presença de material semelhante, como em *Piano Phase*.



Fig. 22 *Piano Phase*, os três módulos.

Por vezes, o corte acontece na forma de um movimento harmônico em uma harmonia até então estática – *Music with Changing Parts*; *Music for Mallet Instruments*; *Voices and Organ*; *Six Pianos* – sem que a estrutura rítmica seja necessariamente alterada. Quando as formas de transição entre os materiais são menos drásticas há uma intersecção entre as divisões feita por meio de seus elementos comuns, que Warburton chama de *dovetailing*.

Dovetailing: intersecção, junção por encaixe

A partir de *Drumming*, Reich começa a abandonar a austeridade em favor de maior riqueza na instrumentação. *Drumming* combina instrumentos de diferentes timbres pela primeira vez na produção de Reich. Como observa Schwarz, o compositor está disposto a sacrificar um pouco da “clareza estrutural – e a compreensão imediata do processo por parte do ouvinte – em favor de uma nova riqueza de sonoridade” (1981,

p.236-7). Além do processo de substituição de pausas e notas, Reich realiza uma transição suave entre os módulos fazendo com que os finais de um processo encaixem-se no início dos seguintes. O compositor cria pontos de intersecção entre o módulo antigo e o que virá com material novo e extingue o primeiro já apresentando o segundo. Uma transição por intersecção também pode ser conseguida retirando gradualmente (em *fade-out*) “as vozes mais graves da textura para fazê-las retornar com novo material por baixo das vozes superiores da textura antiga” (WARBURTON, 1988, s.p.), que só então é retirada para a apresentação de material novo já com as vozes inferiores estabelecidas.

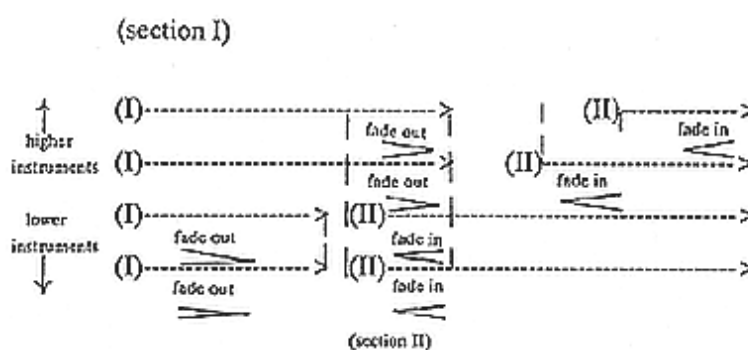


Fig. 23 *Dovetailing* na ilustração de Warburton.

Textural additive process: adição vertical

O terceiro processo chamado de aditivo consiste “simplesmente em inserir uma voz de cada vez até que a textura inteira esteja completa” (*idem, ibid.*). É uma adição em “camadas verticais”. Assim descrito, esse tipo de *crescendo* textural assemelha-se mais ao *Bolero* de Ravel. Não é necessariamente assim que o procedimento é utilizado no minimalismo.

Warbuton utiliza o mesmo exemplo mostrado ao referir-se à técnica anterior – *dovetailing* – para ilustrar a idéia.

O gráfico ilustra vozes que entram em *crescendo* e saem em *diminuendo* (< >)⁷ se sobrepondo a outras vozes sem sincronia de entradas e saídas. Entradas e saídas acontecem pela primeira vez na música de Reich quando os padrões resultantes de *Violin Phase* são apresentados. A textura fica mais “densa” a intervalos regulares, isto é,

⁷ *Fade-in e fade-out.*

o quarto violino entra e sai constantemente, embora não haja ampliação da tessitura, pois o quarto violino não introduz alturas novas. *Drumming* e *Six Pianos* são outros exemplos de peças que apresentam adição textural por meio dos padrões resultantes.

Esse tipo de adensamento refere-se ao aspecto “vertical”, à simultaneidade. De forma geral, as obras de Reich e Glass mantêm a pulsação preenchida por sons regulares em colcheias. Não se pode falar de variações rítmicas que configurem adensamento ou rarefação “horizontal”, a não ser pelos momentos de transição entre *defasagens* e o preenchimento/esvaziamento da moldura na *substituição* de pausas por sons. Tais momentos são melhor descritos como subprodutos de seus procedimentos originais.

Prefiro não incluir *In C* nessa categoria, como faz D. Cervo (2005, p.41), porque essa peça só apresenta adição de texturas nas entradas dos instrumentos no início da peça. Uma vez que um instrumento entra na peça – e todos entram logo no começo – ele permanece até o fim. Eles trocam de módulos durante a peça, mas não param de soar. Além disso, entradas um a um na introdução são demasiado comuns na música ocidental, o que não justifica a inclusão da peça numa categoria específica sobre um procedimento textural.

É importante ressaltar que a adição textural é chamada de *processo*, e, portanto, há adensamento e rarefação da textura de forma sistemática, não ocasional.

Para Glass e Reich, adição e supressão de vozes na duração de *respirações*⁸ aparecem a partir de *Music with Changing Parts* e na segunda fase do minimalismo. Aliás, todos os exemplos citados por Warburton pertencem à segunda fase: *Drumming* e *Music for Pieces of Wood*, de Reich; *North Star* de Glass. O procedimento é encontrado em *Music for Eighteen Musicians* e *Einstein on the Beach*, já em conjunção com outros processos (o que o autor chama de música de sistemas), divisão em partes e movimentos harmônicos.

Reich, especialmente, relutou por muito tempo em utilizar movimentos de notas na região grave enquanto não tivesse encontrado uma solução própria que não soasse harmonicamente funcional. A tendência do ouvido ocidental é perceber movimentos na região grave como movimentos do baixo, subordinando toda simultaneidade a um grau harmônico. Reich só encontrou uma solução satisfatória em *Music for Eighteen Musicians*, com as mencionadas *respirações*.

⁸ Cf o item *Módulos* no capítulo *Repetição* deste texto.

Glass não se incomodou muito com o assunto. Toda sua música posterior a *Music with Changing Parts* acumula texturas verticais que remetem explicitamente à harmonia convencional.

(a)

(b)

(c)

Fig. 24 Adição textural no acréscimo de vozes a *Music in Similar Motion*.

(a) Módulos 1-6.

(b) Módulo 12.

(c) Módulo 24.

Curiosamente, a cronologia das peças rigorosas de Glass parece seguir um processo de adição textural: o uníssono de *Two Pages*; música em quintas; música em movimento paralelo; música em movimento contrário; música com partes (vozes) cambiantes; e, por fim, música em doze partes (doze vozes e doze seções).

Quando a música *disco* das pistas de dança atinge enorme sucesso na segunda metade dos anos 1970, a prática de gerar movimento apenas pela adição e subtração de camadas texturais transformou-se numa tradição que perdura até nossos dias nas mãos dos *DJs* com seus *remixes*. Como diz Philip Glass: “Quando eu ouvi Donna Summer pela primeira vez, eu só pude rir. Eu disse: ‘É exatamente isso que nós estamos fazendo!’ Como vocês não perceberam?” (Glass *apud* FINK⁹, 2005, p.25).

Overlapping pattern work: sobreposição desalinhada

Excetuando-se o corte abrupto, todos os procedimentos descritos até agora podem envolver, em maior ou menor grau, sobreposição de padrões. No minimalismo em geral, dois ou mais módulos costumam ser sobrepostos de modo que seus pontos de início e fim não coincidam. A palavra *overlap* implica que dois elementos coincidem apenas em parte, um não cobre o outro por completo.

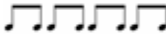
Módulos idênticos podem ser apresentados em uníssono e deslocar-se gradualmente, sendo realinhados com uma colcheia de diferença. A repetição sucessiva e ordenada desse deslocamento caracteriza a *defasagem* e a *rotação*. Os compassos fixos dos grupos submetidos à construção rítmica de Reich mantêm o mesmo (des)alinhamento imitativo durante todo o processo de substituição de pausas por notas, podendo ser deslocados por defasagem a seguir, como em *Drumming*.

A *sobreposição de padrões desalinhados* também pode ocorrer independente da presença de outros processos e ser a única fonte de movimento. Em *In C*, os módulos são dispostos com início em lugares distintos do pulso de colcheias sem deslocamento regular. Cada instrumentista é responsável por executar os 53 módulos escritos de forma ordenada, mas com número de repetições variado. O encaixe temporal depende do julgamento musical do intérprete, que não deve sincronizar com os outros intérpretes.

⁹ Fink explora as semelhanças entre a música *disco* e o minimalismo no seu primeiro capítulo, p. 25-61.

Isorhythmic overlap: sobreposição isorrítmica

Outra técnica de sobreposição de módulos é o que Schwartz & Godfrey descrevem como *sobreposição isorrítmica*. Pode-se criar isorrítmos sobrepondo dois *ostinatos* de durações diferentes que só se reencontram depois de um determinado número de repetições. Em *Einstein on the Beach*, por exemplo,

um ritmo de quatro pulsos  é ouvido três vezes, enquanto em outra parte, um padrão de três pulsos  soa quatro vezes. Assim, leva doze compassos para a textura composta fazer o ciclo completo, isto é, para os dois pontos iniciais coincidirem novamente (SCHWARTZ & GODFREY 1993, p.325).

A diferença entre *dovetailing* (encaixe), *adição textural* e *sobreposição de padrões desalinhados* não é das mais claras. Aparentemente todos derivam do mesmo princípio, todos sobrepõem módulos e podem ocorrer simultaneamente. A diferença se estabelece de acordo com o conteúdo sobreposto e/ou sua função na estrutura da peça.

No *dovetailing*, a intersecção dos módulos tem a função de fazer uma transição suave entre contrastes, isto é, conectar, esconder ou disfarçar cortes e emendas bruscas. Há a retirada de um módulo para a entrada de outro. Pode envolver três módulos distintos: um que é retirado, outro que permanece para fazer a transição, e um terceiro que substitui o primeiro.

Na *adição textural* de Reich e Glass, notas sustentadas durante uma respiração são sobrepostas a módulos rítmico-melódicos constantes. As *respirações* interagem com os módulos já presentes, mas não os substituem, não precisam demarcar seções. Há acréscimo e redução dos timbres presentes. As entradas e saídas dos *padrões resultantes* de Reich também caracterizam uma *adição textural*. Os módulos adicionados podem ter inícios e finais coincidentes no tempo ou não. Pode envolver sobreposição irregular de padrões, mas o que conta é a alteração sistemática da densidade vertical.

Na *sobreposição de padrões desalinhados*, os módulos rítmico-melódicos são sobrepostos a outros módulos que podem ter conteúdo idêntico, estando apenas deslocados no tempo, de modo que seus inícios e finais não coincidam. O que conta é o relacionamento não alinhado no tempo. A sobreposição geralmente resulta em ambigüidade métrica ou polirritmia, uma vez que o ouvinte não pode mais distinguir os limites de compassos. *Defasagem* e *rotação* são tipos de sobreposição de módulo.

Substituição de pausas e notas, e adição linear podem, mas não necessitam, vir acompanhados de sobreposições.

Outras sobreposições: improvisação sobre drones e ostinatos

Drones e *ostinatos* são duas das formas mais simples de dar unidade a materiais fragmentários. No caso de conteúdo restrito às alturas derivadas da série harmônica, a presença da fundamental na forma de bordão é a solução mais óbvia.

A improvisação controlada em temperamento justo sobre os *drones* na música de La Monte Young é um tipo de *adição textural*. Algumas peças com o *Theatre of Eternal Music*, como alguns segmentos de *The Tortoise, His Dreams and Journeys* a que tive acesso, são entradas e saídas de notas de forma independente sobre *drones* (*tambura*, *viola* e até um motor de aquário) que se assemelham muito à música indiana.

The Well-Tuned Piano também é um caso de improvisação restrita. Young improvisa ritmicamente sobre material intervalar pré-determinado. No lugar dos *drones* ele faz proveito da ressonância dos intervalos em temperamento justo combinado com o pedal do piano. A exploração dos “batimentos” nos intervalos em temperamento justo fundamenta a obra.

Os *Keyboard Studies* de Riley também têm material escalar pré-determinado sem indicação rítmica. Dos quinze módulos, os dois primeiros têm a função de *ostinato*. Um dos dois deve estar sempre presente, contra os quais os outros módulos devem ser tocados preservando a “ordem sequencial da esquerda para direita, de cima para baixo” (Riley *apud* POTTER, 2002, p.125). É permitido voltar a um módulo anterior, mas não pular módulos. Transposições de oitavas também são permitidas.

Os *Keyboard Studies* podem ser interpretados como uma adaptação do procedimento de *In C* para um único executante no lugar de um conjunto.

Time-lag accumulator: ecos

Trabalhando com tape, Riley desenvolveu um sistema de gravação e *playback* simultâneos que ele batizou de *time-lag accumulator*¹⁰. Embora nenhum autor o

¹⁰ Um *time-lag* é um intervalo de tempo entre dois eventos relacionados, uma causa, por exemplo, e seu efeito. O que Riley batizou de “acumulador de retardos” é conhecido comercialmente em nossos dias pelo

descreva em detalhes, a gravação de *Poppy Nogood and the Phantom Band* e as fotos que aparecem na literatura permitem deduzir que a técnica empregada é semelhante ao *Echoplex*¹¹.



Fig. 25 *Keyboard Studies #2*, quinze módulos em ordem seqüencial.

Um *loop* de fita passa por gravadores de rolo. A distância entre o cabeçote que grava o que Riley acabou de tocar no saxofone e o cabeçote que reproduz a gravação pode ser ajustada. O pedaço recém gravado da fita chega ao segundo cabeçote com algum atraso, que o reproduz. A reprodução atrasada é ouvida como eco. O ponto gravado do *loop* retorna ao primeiro cabeçote que acrescenta os novos sons em cima da primeira gravação, que vai desaparecendo por baixo das novas camadas. O resultado é a *sobreposição deslocada* de várias repetições do mesmo módulo.

nome de *delay*, disponível em pequenos pedais para guitarra ou como parte de multi-processadores de efeitos.

¹¹ Um dos primeiros tipos de eco baseados em fita magnética. Cf. *Delay* na *Wikipedia*.

Como acompanhamento, Riley sustenta um *drone* em ré com um harmônio¹² velho equipado com o motor de um aspirador de pó¹³. Em *Persian Surgery Dervishes* (1971), o *ostinato* é um *loop* sobre o qual Riley improvisa no órgão.

Os ecos do sistema de Riley podem ser considerados um caso especial de cânone ou de sobreposição de módulos com os intervalos entre imitações sempre constantes.

A maior parte do trabalho de Riley dos anos 1960 e 70 consistia em improvisar sobre módulos em concertos que duravam a noite toda. Gravações do que acabara de ser tocado preenchiam os intervalos.



Fig. 26 Trecho notado de *A Rainbow in Curved Air*.



Fig. 27 *Ostinato* para a mão esquerda de *A Rainbow in Curved Air*.

De todos os procedimentos descritos, dois – a substituição de Reich e a adição linear de Glass – são métodos de construção de módulos. Todos os outros procedimentos tratam das possíveis conexões entre eles. Em comum, todos oferecem alternativas à noção de variação e desenvolvimento temático-motívico e/ou articulam divisões.

Além da função “horizontal”, ou seja, o desenrolar linear no tempo, o deslocamento dos módulos, sistematicamente ou de forma irregular, contribui para a

¹² Tipo de órgão com pedais que acionam foles para soprar as palhetas.

¹³ Cf. POTTER, 2002, p.124.

diversidade “vertical”. Texturas contrapontísticas e interações verticais entre módulos surgem independentes de relações com movimentos harmônicos, que podem estar presentes de forma concomitante, especialmente a partir de *Music with Changing Parts*.

Processos e técnicas

Os procedimentos aqui descritos podem acabar confundindo o leitor e dar a impressão que processos e técnicas são a mesma coisa. Dependendo da definição aceita, a distinção entre processos e técnicas pode realmente tornar-se nebulosa. Para Schwartz e Godfrey, processo refere-se à execução de um esquema preconcebido, o que naturalmente envolve certos métodos e estratégias. A palavra processo, que tem como conotação o desenrolar natural, o fluxo contínuo de alguma coisa, implica na realização de atividades planejadas que culminam na obra musical. Processo refere-se ao “projeto maior de uma obra musical – ou mais precisamente, o processo pelo qual se dá existência a uma obra” (SCHWARTZ & GODFREY, 1993, p.37). É o processo de composição de forma mais genérica. Realizar uma composição dentro de uma fôrma preestabelecida – já existente ou criada pelo compositor – é realizar um processo musical. Pense na composição de uma fuga, por exemplo.

Sem chegar a definir o que é um processo, Nyman faz uma classificação dos processos utilizados na música experimental falando de “processos que geram ação”. Essa ação gerada pode ser sonora ou não (NYMAN, 1974, p.3). Seus processos são sempre métodos geradores de produtos imprevistos. Embora a idéia do desenrolar, do fluxo de uma atividade ainda esteja contemplada, seus processos já podem ser compreendidos como métodos, ou procedimentos mais ou menos sistemáticos.

No texto de Reich, os processos “determinam todos os detalhes nota a nota (som a som) e a forma global simultaneamente” (REICH, 2002, p.34). O processo e a música são “uma coisa só” (*idem*, p.35). É o processo quem preenche a fôrma/forma no lugar do compositor, mas a idéia de um desenrolar natural ainda está presente aqui: “um processo musical deve acontecer de maneira extremamente gradual” (*idem*, p.34). A própria música ainda é “um processo gradual”. Suas comparações apontam o fluir de algo: o balanço, as ondas do mar, a areia escorrendo na ampulheta.

Quando Dan Warburton estabelece sua terminologia, ele fala especificamente em técnicas embora continue a empregar o termo processo para três procedimentos aditivos: *linear*, *block* e *textural additive process*.

Técnica, por sua vez, deriva etimologicamente da palavra grega *τέχνη* (*techné*) e normalmente refere-se ao método envolvido na produção de um objeto ou na consecução de um objetivo. Tem como conotação a manufatura artística, o realizar algo. Uma técnica não costuma ser vista como um fim em si mesma, mas enfatiza os meios empregados para atingir algo. Não há ênfase no fluxo.

Todavia, dentro do contexto deste trabalho, parece realmente haver uma grande zona de intersecção entre os processos musicais e as técnicas composicionais, o que impede uma separação inequívoca. Faz igualmente sentido falar em uma técnica geradora de eventos fortuitos, um processo serial, ou um método aditivo, embora essa não seja a terminologia corrente. Contudo, pode-se aceitar uma divisão que enfoque a ênfase – processos enfatizam a atividade que flui no tempo, técnicas enfatizam os meios, as ferramentas utilizadas.

Por enfatizar o fluxo no tempo, os processos da música experimental e do minimalismo podem acabar atingindo certa autonomia, rodando por conta própria depois de armados pelo compositor e seguindo seu curso do princípio ao fim. Por isso se diz que o compositor experimental aceita o que resulta do processo. Em sentido estrito, uma técnica tende a estar sujeita à vontade de seu empregador, que a manipula em busca dos resultados mais desejáveis. Por ser manipulável, o compositor opera a técnica sem linearidade no fluxo do tempo, voltando e refazendo os resultados quando conveniente. Essa atitude não é contemplada pelos processos experimentais aplicados às *performances*, por exemplo. Uma vez que a música experimental enfatiza a atividade e não os resultados, todos os resultados são igualmente válidos.

Embora a maioria dos procedimentos minimalistas descritos possa ser chamada de técnicas ou processos sem grandes dificuldades, alguns pendem para um ou outro lado. A defasagem pende para o lado dos processos, sendo descrita como o curso natural de uma ação posta em movimento pelo compositor. Os processos aditivos de Glass e Reich têm em comum certo grau de subjetividade interferindo no desenrolar do processo. O compositor é quem tem a palavra final sobre quantas, quais e a localização temporal das notas e padrões que são adicionados ou subtraídos. As escolhas do compositor é que determinam o curso do processo, que não flui tão espontaneamente como seria de se supor.

Não por mera coincidência, Reich abandona a defasagem por completo depois de *Clapping Music*, num momento em que os processos deixam de determinar sozinhos o fluxo dos acontecimentos sonoros e passam a ser combinados em contextos maiores.

Para que sejam combináveis com maior eficácia, os processos devem permitir maior flexibilidade de manipulação. E a defasagem é, como utilizada por Reich em sua forma original, o mais rígido dos processos minimalistas. Nesse momento menos rigoroso e mais composicional, os processos perdem a proeminência anterior e são empregados como ferramentas, técnicas em sentido convencional, auxiliando na construção de um todo musical maior.

Compreendidos aspectos de caráter técnico, a discussão passa agora a enfocar alguns dos problemas estéticos que causam certa controvérsia: a relação dos processos com o conceito de obra e a questão teleológica.

6. Processos e suas conseqüências

Processos e o conceito de obra

Um questionamento comum sobre o minimalismo refere-se ao papel dos processos na criação da obra musical. Para muitos, os processos extrapolam os limites de uma ferramenta à disposição do compositor, tirando das mãos do autor o controle sobre o resultado final. Como disse Richard Foreman a respeito do processo aditivo de Glass em 1970: “Esse método de composição é, então, uma rejeição total do método serial, pois o processo, aqui, é o *sujeito* ao invés de *fonte* da música” (KOSTELANETZ, 1997, p.81-2 – grifos adicionados).

Para Wim Mertens, o papel dos processos vai ainda mais longe: “na música repetitiva a noção de *obra* foi substituída pela noção de *processo*” (1983, p.88 – grifos no original). Essa afirmação acabou atingido dimensões desproporcionais, tendo sido repetida inúmeras vezes sem contestação até em publicações bastante recentes como o livro de Dimitri Cervo (2005, p.27).

Com essa afirmação Mertens pretende contrastar a música repetitiva – seu termo para a música minimalista – com a música dialética tradicional, cuja “forma musical se relaciona a um conteúdo expressivo” (Mertens, 1983, p.88). O seguinte comentário de Glass apenas reforça essa compreensão: “A música já não tem um função mediadora, referindo-se a algo fora de si mesma, mas ao invés disso, corporifica a si mesma sem qualquer mediação” (Glass *apud idem, ibid.*). Retornando às palavras de Mertens: “Na música processual, a estrutura é secundária ao som; os dois coincidem apenas na medida em que o processo determina tanto o som quanto a forma global. A música repetitiva é mono-funcional” (*idem*, p.89). Não há hierarquizações, já que nenhum som tem mais importância que qualquer outro (*idem*, p.88). “Além do mais, uma obra repetitiva não tem começo real ou final real, mas ao invés disso, apresenta uma série de pontos de início e fim aleatórios” (*idem*, p.102).

Com Cage, a música se tornou experimental porque a introdução de operações de acaso tornou seu resultado imprevisível. [...] O que é importante não é o produto mas sim o processo de produção. [...] Cada realização produz a obra pela primeira vez, de modo que não é mais uma questão de *reprodução* e sim de *atualização* (*idem*, p.108 – grifos no original).

E para ele, as idéias da música experimental cageana “são semelhantes às aquelas da música (americana) repetitiva” (*idem*, p.109). Sua conclusão é que tanto na música minimalista quanto na música experimental, o sujeito compositor desaparece e a obra não passa de um processo que gera sons distintos a cada apresentação e portanto não é a mesma obra.

Essa geração de sons distintos a cada apresentação pode até ser levada em consideração no caso das improvisações de Young e Riley, mas não é de forma alguma o caso de Reich e Glass.

Alguns anos antes, em *Experimental Music*, Nyman aborda a questão do momento único e a noção de identidade como dois tópicos relevantes para a diferenciação entre a música da vanguarda da organização e a música experimental. Para ele, “o compositor experimental está interessado não na unicidade da *permanência*, mas na unicidade do momento. [...] Por contraste, o compositor de vanguarda quer congelar o momento” (NYMAN, 1974, p.8 – grifo no original), prescrevendo “um *objeto-temporal* definido¹ (*idem*, p.3)”.

Quanto à identidade, uma *performance* de uma obra experimental baseada na indeterminação pode não ter nenhuma semelhança com uma segunda *performance* da mesma obra, o que seria inadmissível para os compositores da “tradição pós-renascentista” (*idem*, p.9). Uma gravação de uma obra gerada por procedimentos de indeterminação também não serviria, pois preservaria apenas uma das formas que a peça tomou em um determinado momento, ou seja, não é a peça em si..

No entanto, o que os esforços de aleatoriedade e indeterminação de Cage e Stockhausen fazem perceber é que, mesmo com o menor grau possível de interferência do compositor, a unicidade do momento e a abertura não necessariamente questionam a existência de algo que possa ser chamado de obra. Mesmo em *4'33"* ou em *Aus den sieben Tagen*, há fidelidade às intenções de um compositor, ainda que ele pregue a “não-intenção” ou a “não-fixação”.

Há uma diferença significativa entre intérpretes que se adaptam a uma notação que especifica que eles tocarão o que quiserem por quanto tempo quiserem, e, fazendo isso, estarão interpretando a obra do compositor, e intérpretes que improvisam livremente sobre temas porque é isso que se faz para produzir esse tipo de música. O que está ausente no segundo caso, mas está presente no primeiro, é o compromisso do intérprete com o *Werktreue* (GOEHR, 1992, p.263).

¹ Enquanto Nyman prefere a expressão *time-objects*, prudentemente evitando controvérsias, Wim Mertens refere-se explicitamente a obras (*works*). Dimitri Cervo adota a mesma postura, falando em “obras acabadas” (CERVO, 2005, p.26).

Nessas obras, as três etapas de Cage – composição, execução e audição – ainda estão previstas, como molduras a serem preenchidas, mas não obliteradas.

Lydia Goehr explica que pontos de vista que consideram, entre outras coisas, organicidade, identidade, permanência e estruturação definida são extensões do ideal romântico de obra, usado para avaliar e classificar, e que as pessoas assumem que quaisquer músicas do mundo podem ser “embaladas” e julgadas de acordo com esse conceito.

Procuram-se maneiras de associar ‘obras’ a compositores, representá-las em partituras completas, e como consequência, permitir que sejam consideradas possuidoras de uma estrutura fixa com início e fim claramente definidos, desse modo permitindo que elas sejam executadas em várias ocasiões como parte de um programa de obras no belo cenário de uma sala de concertos (GOEHR, 1992, p.249).

Embora a controvérsia tenha sido pertinente ao problematizar os experimentos mais radicais, e embora haja certa afinidade entre as teorias “pós-estruturalistas/pós-modernistas e os tipos de música minimalista [...] de nossos dias que são considerados marcas de uma ruptura com os valores elitistas da alta-cultura modernista” (NORRIS, s.d, s.p.), conclui-se que, quando as músicas são “embaladas” apropriadamente, o ideal de obra, pelo menos o ideal romântico e conservador de obra, aquele que já foi incorporado ao senso comum, permanece intacto.

No caso minimalista, a definição de obra musical não costuma ser desafiada como nas peças mais conceituais de Cage. Apenas as peças de Young que pertencem à série *Composition 1960* enfrentam questionamentos semelhantes. Excetuando-se a nº7, que prescreve 2 sons de altura definida, a realização das outras peças dessa série pode implicar em produção sonora não especificada, mera consequência das atividades executadas. A nº1 pede um balde de feno e outro de água para alimentar o piano, a peça acaba quando o piano estiver satisfeito. A nº4 resume-se em anunciar ao público a duração da peça e apagar as luzes durante o tempo especificado. A nº5 pede que uma borboleta seja solta no espaço de performance, quando a borboleta for embora a peça acaba. A nº6 pede que os intérpretes sentem-se e assistam ao público como o público assiste a uma apresentação. Assim como *4'33"*, essas peças têm em comum com o minimalismo apenas seu conteúdo mínimo, fazendo uma intersecção entre o teatral, o conceitual e o experimental. Pode-se até chamar as peças de Young de peças de transição para um minimalismo mais típico, de resultados, que envolve produção sonora especificada, restrita e controlada.

As fronteiras estendidas certamente não desagradariam a Young. Repito a citação: “minha obra não cobre só o minimalismo, mas um universo de criatividade muito mais amplo” (Young *apud* STRICKLAND, 1987, p.69).

Retornemos às peças mais caracteristicamente minimalistas. Como já disse, pode-se contestar a permanência das peças de Young e Riley que prescrevem improvisação, mas a singularidade do momento da *performance* não obscurece a identidade da peça, uma vez que todas pedem a utilização de um conjunto de materiais sonoros restrito e identificável pela audição. Esse é o caso de *The Well-Tuned Piano* e *The Tortoise, his Dreams and Journeys* – peças realizadas a partir de grupos fixos de alturas pré-selecionadas. O mesmo se pode dizer de *In C* e os *Keyboards Studies* de Riley, por exemplo.

Pendulum Music, única peça de Reich que prevê resultados distintos a cada apresentação, tem, além de identidade reconhecível em qualquer de suas versões, início e fim determinados pela lógica do processo: a peça termina quando o movimento dos microfones cessa.

No minimalismo rigoroso, além da restrição dos materiais sonoros garantir identidade, uma “embalagem” apropriada colabora para reduzir os riscos da falta de fidelidade a um original reconhecível como obra: apresentação em salas de concertos ou galerias de arte, associação do nome do autor à obra apresentada como parte de um programa de obras e estrutura fixa – apesar de contínua – na maioria dos casos.

Para o bem ou para o mal, ainda que fatores extra-musicais e ideológicos sejam mencionados, mais de um quarto de século depois das afirmações de Mertens, essas peças já estão incorporadas ao museu das obras musicais.

Considerando fatores mais musicais, a identidade das composições minimalistas a partir de 1962 é difícil de negar e a questão da unicidade do momento não é de grande relevância, já que os processos introduzem diversidade a um material sonoro bastante restritivo, o que gera resultados auditivamente reconhecíveis.

Em peças minimalistas clássicas, como *In C* ou as peças aditivas de Glass, a falta de especificação de instrumentos ou do número de repetições de cada módulo não dificulta o reconhecimento de sua identidade. A seqüência desses módulos é firmemente estabelecida e os compositores sequer permitem inversões. A organização de uma peça de Reich que utiliza defasagem é estritamente determinada pelo processo. Os pontos de início e fim não são aleatórios, mas determinados pelo desenrolar do processo. Nas peças de Glass isso é determinado pela vontade do compositor.

O desejo do autor manifesta-se em mais de um estágio para amarrar a identidade da obra. Lembrem que Young, Riley Reich e Glass têm seus próprios conjuntos para executar suas peças, o que imprime semelhança ainda maior às diferentes *performances* de cada obra.

As primeiras obras de Reich em fita magnética são até mais rígidas, uma vez que após a gravação e manipulação das fitas só há um resultado musical sem outras variações interpretativas possíveis além das variações de recepção pelos ouvintes.

A partir de *Piano Phase*, Reich caminha para um uso cada vez maior da notação tradicional. Embora o caminho do processo de defasagem seja deixado em linhas pontilhadas, os pontos de chegada desejados são escritos com precisão. “Tudo é resolvido de antemão, não há qualquer tipo de improvisação” (REICH, 2002, p.24). Glass e Reich tendem a preservar a função tradicional da notação, a de prescrever resultados sonoros. O sujeito compositor não abre mão das prerrogativas de controle do autor.

Em última instância, os processos de repetição, da maneira como são usados nas peças minimalistas rigorosas, pertencem mais ao âmbito dos métodos e técnicas composicionais, e não impedem a construção de objetos temporais definidos, estruturados e ordenados.

Apesar da noção de processo não ter sido forte o bastante para substituir a noção de obra, talvez ela tenha realmente tentado ocupar o lugar de algo. Processos que mostram sua cara enquanto operam sobre um material sonoro escolhido, a ausência de movimentos harmônicos em sentido estrito e a ausência de divisão em partes contrastantes podem ter adicionado uma outra acepção ao conceito de *forma*. Essa idéia não é, de maneira alguma, nova. Ela já está presente em *Music as a Gradual Process*: “O que distingue os processos musicais é que eles determinam todos os detalhes nota a nota (som a som) e a forma global simultaneamente” (REICH, 2002, p.34).

Forma e estrutura

Grosso modo, forma é o formato inteligível. O dicionário *Grove* aponta forma como o “elemento construtivo ou organizador na música” (WHITTALL, s.d., s.p.).

Forma, de acordo com Aristóteles, é relativa. Em contraste com as notas individuais, o motivo representa uma forma, assim como o período em relação aos motivos e o movimento em relação aos períodos (DAHLHAUS, 1987, p.249).

Assim, além de relativa, a forma é relacional, isto é, depende do estabelecimento de relações entre os elementos menores de um todo que os engloba. A existência de elementos menores a serem relacionados implica em divisão em partes, que podem se conectar por relações de similaridade ou contraste.

Divisão em partes e a compreensão do que há em comum entre as divisões em várias obras pode levar à apreensão de categorias formais, como forma-sonata, por exemplo. “Uma das funções das categorias tradicionais é precisamente fazer o composto parecer uma unidade não dividida. Categorias são formas de contemplação, e elas regulam a percepção” (*idem*, p.253). Certas categorias formais, como a “forma pontilhistas” ou a “forma estatística” de Stockhausen, não se referem às relações entre partes ou delas com o todo, mas sim a procedimentos composicionais.

É neste ponto que se torna necessário fazer uma distinção entre ‘forma’ e ‘estrutura’. “O conceito de estrutura ocupa uma posição intermediária entre [...] ‘forma’ e ‘técnica composicional’” (*idem*, p.260). O “termo ‘estrutura’ sugere detalhes, conexões em um espaço menor” e “pode ser relacionado a componentes abstratos”; forma sugere o desenho de um todo maior; “uma série é uma estrutura, mas não uma forma” (*idem, ibid.*).

[E]strutura tende a ser um conceito técnico, o que sugere a gênese de uma obra, o processo de produção, enquanto forma é uma categoria estética que se refere ao resultado, o formato audível. Uma estrutura não precisa ser perceptível; o método não precisa estar aparente no resultado. A idéia de uma forma musical inaudível seria uma contradição em termos. Estrutura é o aspecto de uma obra direcionado ao compositor, forma é aquele direcionado ao ouvinte (*idem*, p.260-1).

Embora cada estrutura e cada elemento menor também tenham sua própria forma, preservo a distinção de Dahlhaus entre forma e estrutura. A palavra forma será utilizada aqui para referir-se especialmente àquilo que o teórico Felix Salzer chama de *forma externa* (SALZER, 1982, p.223), o princípio arquitetônico que articula o todo da composição.

A respeito das propostas musicais que pretendem que cada momento seja ouvido como um momento autônomo, Dahlhaus conclui que uma forma não articulada claramente permite que o ouvinte estabeleça conexões entre partes de acordo com suas capacidades. Isso inclui a possibilidade de nenhuma relação ser estabelecida. O fato

desses momentos serem apresentados ao ouvinte em seqüência já sugere que este os conecte de alguma maneira. “Se a forma é para ser ouvida, também ela deve ser composta” (*idem*, p.263). A possibilidade de uma *musique informelle* que peça a atenção aos detalhes isolados e realmente corte todas as relações entre os momentos musicais individuais é duvidosa. “A conexão não é eliminada, mas simplesmente se torna cada vez mais tênue e abstrata” (*idem, ibid.*).

Forma e processo na fase rigorosa

As definições de forma, tanto em tratados pedagógicos quanto em textos sobre estética musical, normalmente dão prioridade à necessidade da forma ser unificada e integrada, com contrastes e diversidades subordinados e não predominantes (WHITTALL, s.d., s.p.).

Contrastando com a apresentação de estímulos isolados, o minimalismo austero fornece redundância de conexões, uma vez que as partes distintas são sempre a mesma parte em relações distintas. O processo gera o máximo de multiplicidade a partir da evidente unidade de um material restrito. Eliminando o máximo possível de camadas hierárquicas, Reich e Glass tentam fazer a forma, a estrutura e a técnica convergirem no processo.

Ainda que reduzidos ao mínimo, pode-se falar de ao menos dois níveis hierárquicos: o nível do módulo – mônada que alimenta o processo; e o nível superficial das variações produzidas pelo processo.

Hipoteticamente, uma “forma-defasagem” seria o caso extremo de uma forma convergindo no processo. Para que isso ocorresse, seria necessário que a defasagem apenas fizesse seu percurso natural sem ser manipulada. Entretanto, o único caso de processo que “determina todos os detalhes som a som e a forma global simultaneamente”, é a rotação de *Clapping Music*. Curiosamente, a última peça de Reich a usar defasagem é também a que menos sofre intervenções do compositor.

Partindo de um módulo de 12 colcheias e seu clone tocados em uníssono, após algumas repetições, o clone começa diretamente na segunda colcheia. O primeiro som passa a ser o último. Após mais algumas repetições, o clone começa diretamente no terceiro som, que desloca o segundo para o fim da fila, e assim sucessivamente. Durante a sexta rotação, quando o primeiro som encontra o sétimo do clone, o primeiro som do clone encontra o sétimo som do módulo original.

Devido à ambigüidade métrica e ao fato dos timbres serem os mesmos, a noção de ponto inicial acaba sendo percebida pela coincidência de duas pausas ou pela rotação súbita.

Na rotação seguinte, o primeiro som do clone encontrará o sexto som do módulo original, depois o quinto, e assim por diante, dando origem a um movimento retrógrado.

Embora não se possa garantir que a audição a reconheça, pois retrógrados não costumam ser auditivamente reconhecíveis como retrógrados, uma defasagem cria uma “forma em arco”, de progressivo afastamento até o progressivo retorno.

A detalhada análise de *Two Pages* feita por Wes York² em 1981 (KOSTELANETZ, 1997, p.60-79), chega à mesma conclusão. Glass adota como método uma adição gradual que, partindo de um compasso de 5 colcheias, atinge cerca de 200 colcheias, e é progressivamente reduzido. Ressalto que o processo de Glass não é determinado por um fluxo supostamente natural como a defasagem, mas feito de decisões composicionais – escolha e número de notas adicionadas – e interpretativas – número de repetições. O compositor mantém o controle nos dois *fronts*, visto que a peça só podia ser executada pela The Philip Glass Ensemble, que tinha o compositor como um de seus intérpretes³.

Essas duas peças são o mais próximo que um processo chega de determinar a forma no minimalismo. Um arco dividido doze vezes (treze partes, a primeira e a última são em uníssono) por uma defasagem, ou seja, o número de componentes do módulo mais seu retorno. E um arco um pouco menos regular em *Two Pages*.

Reich declara uma afeição por formas em arco do tipo ABC(DC)BA⁴, exploradas em obras como *Music for Eighteen Musicians* (1976), *Music for a Large Ensemble* (1978) e *The Desert Music* (1984)⁵, por exemplo.

Piano Phase é composta de três defasagens completas, primeiro um módulo de doze sons, então um de oito e por fim um de quatro. É uma forma composta por três arcos-processos. Relações puramente formais, independentes dos processos, podem ser

² Como é esperado em uma abordagem formalista, o trabalho de York revela uma profusão de números instigantes. Para uma crítica aos métodos formalistas de análise cf. COOK, 1987, p.116-182.

³ Cf. o encarte de *Music in Twelve Parts* ou a reprodução desse texto em KOSTELANETZ, 1997, p.98-102. Veja também “The Touring Composer as Keyboardist”, de Allan Kozinn (KOSTELANETZ, 1997, p.102-108). Além da questão do controle, ambos os textos explicitam razões financeiras por trás da manutenção de um conjunto estável.

⁴ Um arco simétrico com um eixo central é chamado de “quiasmático”. Disposição em cruz em forma da letra grega *khi* (X).

⁵ Cf. REICH, 2000, p.89, p.97 e p.120, por exemplo.

percebidas entre esses arcos. A redução proporcional de quatro sons a cada módulo⁶, o fato da soma dos dois últimos módulos resultar no número de notas do primeiro e etc.

Como já foi dito, todos os processos minimalistas sofrem algum tipo de intervenção, e os compositores fazem bem mais do que impor pontos de início e final.

Um único processo não rende variedade suficiente para determinar a forma de mais do que uma única peça. Caso apenas o material que alimenta o processo seja modificado, o resultado é previsibilidade pura. Por essa razão Reich aumenta o número de defasagens simultâneas em *Violin Phase* e *Phase Patterns* e acrescenta os padrões resultantes a *Violin Phase*.

A combinação de variações do mesmo processo ou de processos distintos em uma mesma peça configura a separação entre processo e forma.

Como o leitor deve ter percebido, a convergência forma-processo foi abordada sob a perspectiva dos procedimentos de Reich e Glass. As peças de Riley e Young parecem pedir outro tipo de abordagem.

Embora *In C* e os *Keyboard Studies* tenham material restrito e sequência definida, seus limites temporais podem variar enormemente. A gravação mais conhecida de *In C*, a de 1968, com membros do Center of the Creative and Performing Arts in the State University of New York at Buffalo, dura 42 minutos. A gravação do grupo Piano Circus, executada por seis pianistas, dura 20 minutos, menos da metade. O número de executantes influencia a duração da peça, o que é previsto pelo compositor. A sobreposição de módulos desalinhados não permite uma divisão clara em partes, mas geralmente permite que a entrada de um novo módulo seja percebida.

O melhor esclarecimento para a forma de *In C* é, mais uma vez, pensar em um cânone.

De acordo com o verbete do *Grove*, a palavra cânone refere-se originalmente a uma instrução para que os intérpretes extraíssem partes a partir da notação dada:

Entre as muitas instruções possíveis fornecidas por um ‘cânone’ verbal estava a extração de uma segunda voz a um intervalo e uma distância temporal especificadas. Imitação estrita (‘canônica’) era um procedimento tão comum e útil que a palavra ‘cânone’ acabou vindo a designar a textura polifônica de duas ou mais vozes criadas pelo procedimento, que é seu significado primário hoje (MANN, *et al.* s.d., s.p.).

⁶ Cf. Figura 22.

In C é um cânone sem extração de partes a outros intervalos (exceto a transposição de oitavas para respeitar o registro dos instrumentos utilizados) e com distâncias temporais irregulares e não especificadas. Nesse caso não há forma em arco como em uma defasagem, pois não há retorno. A possibilidade de uma “forma sobreposição desalinhada” parece proporcional a de discussão sobre uma “forma canônica”. Pense no Cânon de Pachelbel, por exemplo. A comparação com o cânone mostra que a idéia de um procedimento/processo que tem influência decisiva sobre a forma não é nenhuma novidade.

O pulso constante no *dó* do piano em *In C*; os *ostinatos* de *Poppy Nogood*; *A Rainbow in Curved Air*; os *Keybordard Studies*; *Persian Surgery Dervishes*; e os *drones* de Young remetem a uma das funções de um baixo contínuo, que é fornecer um elemento unificador que sirva de base para as variações. As gravações em LP de *Persian Surgery Dervishes*, no entanto, soam muito mais próximas da improvisação que um músico de Jazz ou Rock faria sobre uma base constante (mas sem o retorno de um tema principal) do que uma forma claramente definida.

The Well-Tuned Piano, criada e expandida de 1964 a 1987, data da última gravação, é um caso à parte. Embora o temperamento justo desenvolvido por Young seja um elemento unificador na peça, sua exploração não é um processo que determina a forma. A análise de Kyle Gann⁷ (1993) revela, na verdade, uma *work-in-progress* com um plano arquitetônico muito bem estruturado, com exposição de “nuvens” (acordes motivicos ou programáticos, com nomes como “acorde mágico de abertura” e “acorde romântico”), transições, temas, cadências, seções escalares e seqüências. A maneira de desenvolver o material sonoro é baseada em improvisação, mas a forma é claramente delimitada em seções distintas. Young até afirma tocar a peça com um relógio para controlar o tempo de exploração de cada seção e não perder o controle sobre a proporção global.

Processos e estrutura na segunda fase minimalista

Como já foi observado, Glass e Reich caminharam para um aumento de complexidade após suas primeiras peças rigorosas. Já em *Drumming*⁸ e *Music in*

⁷ Cf. também POTTER, 2002, p.85-6.

⁸ *Clapping Music* (1972), imediatamente posterior a *Drumming*, pode ser encarada como um encerramento da fase anterior de Reich, a fase de exploração das defasagens.

Twelve Parts, o processos não são nem o sujeito da música, nem sua única fonte. Divisões em partes e movimentos harmônicos são cada vez mais evidentes. A forma é composta para ser ouvida, exatamente como sugere Dahlhaus.

Neste ponto, os compositores abandonam a austeridade que caracterizava o período rigoroso. Uma consequência imediata é o acréscimo de camadas hierárquicas. Uma forma global articulada por grandes divisões e processos que povoam essas divisões combinados a outros processos, criando outras subdivisões.

Drumming, por exemplo, é dividida em quatro grandes seções, cada uma para agrupamentos específicos de instrumentos. As mudanças de timbres marcam as divisões entre as partes. A primeira é para bongôs e vozes; a segunda para marimbas e vozes; a terceira para *glockenspiels*, assobios e flauta *piccolo*; e a última combina todos os timbres.

Os processos de substituição e de defasagem marcam a percepção de subdivisões aparentes. Quando cada processo conclui seu trajeto, ele é substituído por um novo processo.

A respeito de *Music for Eighteen Musicians*, Reich diz:

Sobre cada acorde pulsante, uma, ou no caso do terceiro acorde, duas pequenas peças são construídas. Essas peças, ou seções são, basicamente, ou na forma de um arco (ABCDCBA), ou na forma de um processo musical, como o processo de substituir sons por pausas, executados do começo ao fim (REICH, 2002, p.89).

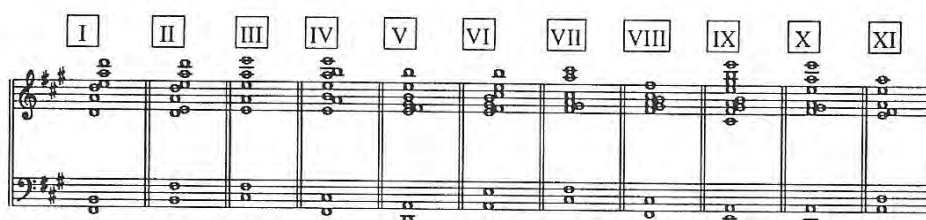


Fig. 28 A progressão de acordes apresentada na introdução de *Music for 18 Musicians*.

Após a introdução, cada acorde gera uma seção distinta da obra, que fica dividida em “movimentos” confinados às notas do acorde.

Aqui, os processos deixam de se concentrar na camada superficial e retrocedem em importância formal. Pode-se dizer que os processos passam a habitar o nível das técnicas.

Uma vez que o processo também aponta para a gênese da composição – é o aspecto direcionado ao compositor e que pode, mas não precisa, ser perceptível – o conceito de estrutura como estabelecido por Dahlhaus também é aplicável aos processos nessa fase. Os processos minimalistas dessa fase guiam o compositor durante o ato de compor e guiam o ouvinte, que já ganhou experiência com as peças anteriores e sabe o que esperar do desenrolar dos processos, embora não saiba o que esperar das interações dos elementos e nem dos planos arquitetônicos para a forma de cada obra.

Esse “saber o que esperar do desenrolar dos processos” está intimamente relacionado à fase clássica de Meyer. No “período maduro” de um estilo, a informação composicional e a redundância estão em equilíbrio, exatamente porque espera-se que o público tenha experiência suficiente para a compreensão da peça sem precisar executar “façanhas prodigiosas de memória integrativa”.

7. Teleologia

Este capítulo desta exposição retoma a discussão sobre teleologia em música sob o ponto de vista de estudos sobre o minimalismo norte-americano. A idéia de uma música que se movimenta no tempo visando chegar a algum lugar, geralmente a um clímax ou algo equivalente a um ou mais pontos culminantes, e que, uma vez atingido tal objetivo, só lhe resta a conclusão, foi noção dominante na música ocidental, especialmente durante o período de predominância da tonalidade, e não perdeu de toda sua importância. Na música pós-serial, em obras de John Cage, Morton Feldman, ou Stockhausen, essa direcionalidade – e a relação causal envolvida – foi substituída pela sucessão de eventos com pouca ou nenhuma interconexão aparente excetuando-se o fato de terem sido colocados em seqüência. Eventos frouxamente relacionados e a presença de processos que não se expõem à audição como conceitos concatenadores renderam a essas músicas o rótulo estático ou anti-teleológico.

Esse posicionamento binário – teleológico vs. a-teleológico – levou a discussão a um impasse: toda música seria de um ou outro tipo.

Robert Fink retoma essa discussão em 2005, com *Repeating Ourselves: American Minimal Music as a Cultural Practice*. Partindo de outra perspectiva a respeito de músicas repetitivas, isto é, minimalismo e músicas de pulsação regular, esse autor oferece uma alternativa ao dualismo e propõe uma variedade de teleologias que ele chama de “teleologias recombinantes”.

Teleologia e sua relação com a música ocidental

A palavra teleologia cobre toda uma linha de argumentação filosófica derivada das “quatro causas” de Aristóteles¹. Partindo da palavra grega *telos*, traduzida para o Latim como *finis*, muito se tem discutido sobre o conceito de “causa final”. Por conta de muitas implicações, os filósofos modernos têm evitado o uso do termo “causa final” e preferem falar de “explicação teleológica” para referir-se a eventos em termos de fins, objetivos ou propósitos². Para evitar a necessidade de explicitar distinções entre fins e propósitos, e em concordância com a aplicação do termo à música em Leonard Meyer, este texto também adotará a mencionada terminologia teleológica.

¹ As quatro causas aristotélicas estão explicadas em sua *Física*, Livro II, Capítulo 3.

² Cf. PARKINSON, 1993, p.288.

Quando se começou a especular sobre a natureza filosófica da música não apoiada em texto, ou seja, o que se convencionou chamar de música absoluta, alguns modelos básicos começaram a ser propostos para explicar seu desenrolar no tempo. Dentre esses modelos, dois foram mais amplamente adotados: o modelo que tomara a narrativa literária como fio condutor musical e o modelo que utilizava o desenvolvimento de um organismo como metáfora para o desenvolvimento musical³.

O modelo literário tem a clara virtude de ser um modelo temporal, isto é, experimentamos o decorrer do discurso musical de forma ordenada e dependente da lembrança do que já foi apresentado para seguirmos a coerência da narrativa musical. A música tem uma semelhança sintática com a linguagem que permitiu a crença na expressão de um conteúdo inefável. “O prestígio metafísico da música absoluta se deu através de uma transferência da idéia poética do dizer o indizível” (DAHLHAUS, 1989, p.146).

Uma peça musical tradicional e o discurso literário apresentam grandes semelhanças formais. Introdução, exposição de temas, desenvolvimentos, divisões em partes (capítulos, atos ou movimentos) e desfechos que dependem do que veio antes para atingirem seus efeitos, são semelhanças que favorecem a comparação especialmente por conta de sua temporalidade e direcionalidade.

O segundo modelo refere-se a um todo cujas partes mantenham relações de causa e efeito em termos de finalidade, e que é normalmente chamado de “orgânico” ou “unidade teleológica”. Tal modelo também tem a vantagem de uma temporalidade embutida, e foi justamente a percepção “do fenômeno do desenvolvimento, da direção e progresso a um objetivo, na música sinfônica particularmente, que o fez aparecer como uma metáfora” (KIVY, 1993, p.331). O progresso teleológico dos eventos musicais permitiu a elaboração da metáfora da vida para compará-lo ao crescimento biológico de um organismo vivo, que nasce, desenvolve-se e morre.

A frequência com que encontramos o termo “orgânico” utilizado para definir obras musicais demonstra claramente o ideal teleológico de filósofos, compositores e teóricos. Arthur Schopenhauer imaginava a abstrata luta tonal como representação da própria Vontade. Heinrich Schenker fala em um “desejo inato” da condução de vozes de cumprir seu destino⁴. Schoenberg diz: “Em um sentido estético, o termo *forma* significa

³ Cf. KIVY, 1993, p.330-333

⁴ Arthur Schopenhauer. *O mundo como Vontade e Representação*, e Heinrich Schenker, *Der Freir Satz* (Composição livre) *apud* FINK, 2005, p.31.

que a peça é ‘organizada’, isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um *organismo vivo*” (SCHOENBERG, 1996, p.27 – grifos no original).

Entretanto, não interessa aqui nem a metáfora do organismo biológico nem a da narrativa literária, pois ambos apresentam vários problemas. Kivy faz grandes objeções a esses modelos pelo fato de que boa parcela da música mundial de qualquer época, e inclui-se aqui a música absoluta da tradição ocidental, é composta de grandes quantidades de repetição, com ou sem variação alguma. O *ritornello* e a barra de repetição são simplesmente absurdos em uma obra literária ou no desenvolvimento de um organismo vivo⁵.

Mas o próprio autor reconhece que “[q]uando uma obra de arte é chamada de ‘orgânica’ hoje em dia, isso não significa mais do que bem organizada de alguma forma, unificada, como as partes de um sistema vivo são” (KIVY, 1993, p.331). A utilização da palavra teleológica perdeu, ao menos na arte, sua conotação de finalidade comparável à dos organismos biológicos. E é sem o peso dessa associação que Leonard Meyer, em *Music, the Arts, and Ideas*, falando da música de Bach a Bartók, afirma que:

Por causa de sua estrutura e seus padrões bem demarcados – embora não necessariamente óbvios – e também por causa de nossa experiência prévia com sua gramática e sintaxe, percebe-se que tal música tem direção e metas com propósitos. Na medida em que ouvimos, fazemos previsões – ainda que inconscientes – a respeito de para onde a música está indo e como chegará lá (MEYER, 1994⁶, p.71).

E completa: “Essa música que visa atingir um objetivo⁷ chamarei de *teleológica*” (*idem*, p.72).

Ou, como explica Wim Mertens:

Desde o começo do século XVII, a música ocidental tem sido caracterizada por desenvolvimento lógico causal e por um clímax como o momento de finalidade teleológica. Através de contradições que são integradas dialeticamente – através da harmonia, melodia, ritmo, densidade e intensidade, etc., – a obra cria uma tensão fisiológica que cresce em direção a um clímax e então se dissolve em relaxamento (MERTENS, 1983, p.102).

“Essa sensação de que a obra musical como um todo ‘vai a algum lugar’ (e que faz você, ouvinte, querer ir também) tem sido considerada a virtude da música ocidental” (FINK, 2005, p.31).

⁵ Para a argumentação completa de Peter Kivy, cf. KIVY, 1993, capítulo XVIII, p.327-359.

⁶ Primeira edição de 1967.

⁷ “Goal-oriented” e “goal-directed” são os adjetivos utilizado pela maioria dos autores.

Leonard Meyer aplicou o termo “música teleológica” para contrastá-la às tendências contemporâneas que chamou de “anti-teleológicas”, “não-cinéticas” ou “estáticas”, referindo-se a Stockhausen e em especial à música aleatória e indeterminada, à Escola de Nova York – John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff e Earle Brown:

A música da vanguarda não nos leva a ponto de culminação algum – não estabelece qualquer objetivo ao qual se dirigir. Não incita a nenhuma expectativa, exceto que, presumivelmente, ela vai parar. Não é nem surpreendente nem, uma vez que você se acostume aos seus sons, particularmente alarmante. Simplesmente está *lá* (MEYER, 1994, p.72).

Robert Fink destaca o maniqueísmo desse tipo de posicionamento – ou a música é teleológica ou é anti-teleológica – e concorda que “o rigor epistemológico era irrefutável em 1963⁸, mobilizado para explicar um caso específico extremo: a música aleatória de John Cage e seus seguidores imediatos” (FINK, 2005, p.32).

É importante não esquecer que até então, dos quatro compositores do minimalismo rigoroso, apenas La Monte Young já havia composto sua primeira obra minimalista, *Trio for Strings*, de 1958, sem repercussões. Terry Riley só viria a compor *In C* em 1964. Steve Reich e Philip Glass começariam suas primeiras obras minimalistas a partir de 1965.

Quanto ao *Trio for Strings*, apesar de ser uma obra estática o suficiente para permitir o raciocínio anti-teleológico, além de curiosamente baseada na técnica dodecafônica, o compositor liga a peça à tradição teleológica ocidental: “o trio é uma peça bastante tonal. Ela é mais ou menos em Dó... provavelmente em Dó menor... Ela não começa lá, mas chega lá: na cadência da exposição, na cadência da recapitulação e na cadência da *coda*” (POTTER, 2002, p.39). Percebamos a terminologia teleológica quando ele menciona cadências, exposição, recapitulação, *coda* e o fato da música “chegar lá”.

Contudo, em conversa com Kostelanetz, as afirmações de Young encorajam a associação de sua música com uma música estática:

Eu sinto que na maior parte da música peculiar ao hemisfério ocidental desde o século XIII, clímax e direcionalidade estão entre os fatores condutores mais importantes, enquanto que a música anterior a essa época, dos cantos gregorianos até o *organum* e Machaut, usava *stasis* como um ponto estrutural de forma mais parecida com o modo que certos sistemas musicais orientais usam. [...] em Webern, no entanto, *stasis* era muito

⁸ O artigo *The End of Renaissance* de Meyer já havia sido publicado na edição do verão de 1963 de *The Hudson Review* antes de ser incorporado ao livro de 1967.

importante, [...] porque ele também desenvolveu uma técnica para a repetição de notas nas mesmas oitavas durante toda uma seção de um movimento. [...] embora possamos definir a técnica serial como variação constante, também podemos redefini-la como *stasis*, porque ela usa a mesma forma durante toda a duração da peça. [...] Temos a mesma informação repetida infinitamente, em transposições e formas estritamente permutadas, o que lembra o uso do *cantus firmus* no século XIII. A técnica de tema e variação depende tanto da repetição estática do tema quanto das suas variações (YOUNG, 1969, p.24).

Mais adiante, falando de *The Tortoise His Dreams and Journeys*, declara que ele está interessado em longas durações, “interessado em *stasis* e em coisas que permanecem as mesmas apesar de mudarem nos detalhes” (*idem*, p.62). Sua noção de imobilidade musical fica evidente. Muito de sua música de então era baseada em longos *drones* sobre os quais outros intervalos eram acrescentados para que variações minúsculas fossem percebidas.

“Ainda há variação considerável na peça, porque variação é um fator tão inevitável na vida que nada existe sem ela. Não importa quão exato você tente ser, [...] as coisas serão sempre diferentes. Essa é uma das características inerentes à minha obra” (*idem, ibid.*).

A influência de Cage sobre Young, a relação de Young com o grupo Fluxus e a associação pessoal Young-Riley-Reich-Glass também facilitou sobremaneira a classificação apressada dos outros minimalistas na categoria dos criadores de música que parece suspender o tempo: música estática, vertical, momento a momento, em suma, anti-teleológica.

Michael Nyman publica seu *Experimental Music*, em 1974. É o primeiro estudo a dedicar um capítulo – o último – ao minimalismo. Em Nyman, o minimalismo, fenômeno então pouco conhecido, é associado à música experimental – *Cage and Beyond*, como diz o subtítulo. Seguindo a linha de L. Meyer, Nyman afirma que a música experimental substitui a direcionalidade (teleologia) de “objetos-temporais” pela sucessão de eventos no tempo, tempo esse que é definido pelas necessidades inerentes a cada processo.

Dois trechos extraídos de citações do livro de Nyman refletem a percepção generalizada de que a música havia chegado a um estado a-teleológico⁹. Primeiro Stockhausen em 1958:

[No serialismo integral em geral] todos os elementos tinham direitos iguais de formar processos e constantemente renovavam *todas* suas características de um som para o

⁹ Nyman evita a palavra teleologia e utiliza o termo “goal-directedness” em seu lugar.

próximo [...] se de um som para o próximo, altura, duração, timbre e intensidade mudam, então a música finalmente torna-se estática: ela muda de forma extremamente rápida, atravessamos constantemente todo o reino da experiência em um período de tempo muito curto, e assim nos encontramos em um estado de animação suspensa, a música fica parada (Stockhausen *apud* NYMAN, 1974, p.23 – grifos e complementos no original).

E Christian Wolff, no mesmo ano: “A complexidade tende a alcançar um ponto de neutralização; mudança contínua resulta em certa mesmice. A música tem um caráter estático. Ela não vai a nenhuma direção específica”. (Wolff *apud idem, ibid.*).

E o comentário de Nyman sobre as atitudes do par vanguarda/experimentalismo:

É interessante compararmos as reações desses dois compositores a certas condições comuns tanto à vanguarda quanto à música experimental dos anos cinquenta – mesmice, estagnação, falta de direção. Stockhausen fala de uma situação não desejada que necessita ser remediada por sua intervenção, Wolff de uma situação que ele fica bem contente em aceitar, deixando os sons seguirem seu próprio caminho (*idem*, p.24).

Por continuidade do pensamento experimental, o minimalismo como era então percebido, ou seja, movido por processos que não organizam os sons para permitir a compreensão de encadeamentos com finalidade reconhecível, se enquadraria claramente na categoria de música anti-teleológica.

O próximo estudo a tratar de teleologia na música pós-serial, e dessa vez trabalhando especificamente sobre minimalismo é o já mencionado livro de Wim Mertens, *American Minimal Music*, de 1980¹⁰. Tomando uma postura declaradamente adorniana ele declara:

Em um sistema completamente determinado não pode haver centro, ou melhor, o centro está em todo lugar e em lugar nenhum, de modo que a unidade da obra é fragmentada. A obra pós-serial desenvolveu um tipo de “perspectivismo” pluralista que se diferencia radicalmente da teleologia dialética tradicional, porque exclui a possibilidade de síntese dialética. Uma abordagem voltada a atingir um objetivo não é mais plausível porque todas as perspectivas são legítimas, desse modo não é possível atingir o objetivo último, isto é, a obra. Agora, estão igualmente ausentes o ponto de vista único da obra, que não mais existe, e sua hierarquia de parâmetros (MERTENS, 1983, p.100).

E a respeito do minimalismo:

A música repetitiva não tem uma direcionalidade tão óbvia [quanto a música teleológica]: não progride ao longo de uma linha reta, mas pode mudar repentinamente de uma sincronia para a próxima (Glass), pode mover-se através de um processo gradual de defasagem (Reich), ou pode carecer totalmente de direcionalidade (Young) (*idem*, p.102).

Percebam que “unicidade” pode ser compreendida como “organicidade” e que, por influência do pensamento de Theodor W. Adorno, a teleologia passa a ser

¹⁰ Tradução para o inglês de 1983, com prefácio de Michael Nyman.

“dialética”. Fink ainda observa que “o binarismo se tornou tão reificado em Mertens que ele simplesmente define *música repetitiva* (o termo preferido por ele para o minimalismo) como o oposto de *música dialética*, a música da ‘memória e expectativa’” (FINK, 2005, p.34).

Outro que entra na discussão é Timothy Johnson, que mira ainda mais longe do alvo. Apesar da harmonia tradicional embutir finalidade em seu objetivo de retorno à tônica, ausência de harmonia não implica necessariamente em ausência de movimento teleológico. Johnson nega potencial teleológico a *In C* pela ausência de movimento harmônico, entre outras coisas:

objetivos são eliminados devido à natureza fragmentada da peça [...] Embora durante a peça um número de centros tonais possa ser estabelecido meramente por meio de repetição, a idéia de um centro tonal como objetivo nunca se materializa. [...] a falta de coordenação prescrita entre os intérpretes desvia qualquer potencial teleológico na peça (JOHNSON, 1994, p.745).

Fica claro então que para todos esses autores anteriores a R. Fink, toda música de (suposta) descendência cageana é anti-teleológica.

Fink retoma a filosofia libidinal de Deleuze/Guattari e Lyotard utilizada por Mertens e da criação de desejo sob um ponto de vista lacaniano¹¹. Ele reconhece que tanto essa via quanto a posição binária dominante levam o problema teleológico a um “buraco-negro epistemológico” (FINK, 2005, p.39). Procurando uma saída para o impasse estabelecido, Fink propõe a existência de gradações teleológicas intermediárias que ele batiza de “teleologia recombinante”.

A palavra recombinante refere-se a ligações criadas por manipulações genéticas, o que parece apropriado para tratar de um assunto originalmente associado a organismos vivos.

Teleologia recombinante e minimalismo

Como já foi dito, a finalidade última na música teleológica tradicional é o clímax, após o qual a obra, o movimento ou a seção perdem sua razão de continuidade e, portanto, só podem terminar.

A música teleológica tradicional é a música do desejo, do agradável retardar e rodear uma meta determinada sintaticamente que Jacques Lacan identifica com a ordem do Simbólico

¹¹ Cf. FINK, 2005, p.25-61

e a Lei do Pai – e a musicologia pode identificar com a Lei da Tonalidade (teleológica) (*idem*, p.38).

A maior parte das músicas teleológicas ocidentais – eruditas ou não – mantém uma coincidência de escala,

uma congruência fenomenológica básica com a maneira que percebemos os ritmos corporais quotidianos. A escala temporal dos arcos de tensão e relaxamento individuais (ou acumulativos) na música classicamente teleológica se relaciona intimamente à escala temporal dentro da qual instintos básicos como a fome e o desejo sexual se manifestam para a consciência (*idem*, p.44).

Em outras palavras, é possível imaginar um ato sexual que se encaixa perfeitamente dentro da escala temporal, das divisões, das cadências e dos *crescendi* e fortíssimos, das pausas e dos pianíssimos de um movimento sinfônico – ou de uma sinfonia inteira se formos suficientemente imaginativos e estivermos em boa forma física. Também é possível imaginar uma partida de futebol acontecendo em sintonia com a trilha sonora de uma música teleológica, cada avanço coincidindo com um movimento de crescimento de tensão, cada recuo, um anticlímax, e assim por diante. A música programática e as trilhas sonoras de filmes são os exemplos mais óbvios desse tipo de coincidência. Uma canção popular com suas divisões menores poderia coincidir com a maneira como percebemos outras atividades mais cotidianas.

O que encontramos aqui já não é a metáfora do *desenvolvimento* de um organismo vivo, e sim a metáfora¹² das *atividades realizadas* por um.

Se imaginarmos esses arcos de tensão e relaxamento em uma escala temporal que não tenha esse tipo de coincidência, se forem rápidos ou lentos demais, eles abandonam a “escala humana” e não seriam percebidos conscientemente; a mente não poderia imaginar uma resposta corporal semelhante. Os arcos também podem ser tão sutis que passam despercebidos e não são registrados pela mente como arcos teleológicos. Teríamos aí “tipos intermediários de teleologia” (*idem*, p.43), e não ausência de teleologia. Seria uma teleologia anti-natural, ou não humana, típica de máquinas, por exemplo.

Para o minimalismo, essa comparação é extremamente relevante, pois a semelhança dos movimentos ininterruptos de colcheias e o zunir apressado e sem variações dinâmicas típicos do minimalismo rigoroso de Reich e, especialmente, Glass

¹² Cabe ressaltar que, ainda assim, essa coincidência continua não sendo mais que metáfora, o que dá margem a outros problemas, começando pelo questionamento da necessidade de uma metáfora sequer ser utilizada. Considerando a relevância histórico-musical da questão do movimento com finalidade, a terminologia estabelecida não pode simplesmente ser ignorada.

com movimentos mecânicos, hipnóticos e não expressivos é freqüente. Vale lembrar que repetição hipnótica também costuma ser associada às peças de Riley e Young, ainda que sem o ritmo frenético das peças de Glass.

Em tom conciliatório, Fink não nega a possibilidade de uma música não-teleológica:

há alguns estilos musicais verdadeiramente não-teleológicos (John Cage, La Monte Young, Brian Eno), mas qualquer música com um pulso regular, um centro tonal claro e algum grau de processo tem maior probabilidade de ser um exemplo de teleologia recombinate (FINK, 2005, p.43).

Entretanto, é plausível questionar a real existência de qualquer música anti-teleológica se considerarmos que o ouvinte pode, durante a escuta, atribuir à peça um sentido causal qualquer ao estabelecer conexões entre estruturas musicais aparentemente não relacionadas.

Dada a possibilidade de teleologias recombinantes, uma taxonomia é teoricamente infinita. Pode-se, por exemplo, meramente estender a escala temporal a várias horas – como *Einstein on the Beach*, de Glass, as muitas horas das versões mais recentes de *The Well-Tuned Piano*, as improvisações de noite inteira de Riley – ou reduzi-la a um mero ciclo de quatro compassos e repeti-los indefinidamente. Pode-se também manter a duração tradicional de uma obra musical e reduzir drasticamente a quantidade de mudanças teleológicas dentro desse tempo – como nos processos graduais de *Four Organs* ou *Pendulum Music*, de Reich.

Steve Reich afirma em entrevista à Jonathan Cott que “*Four Organs* é a cadência V-I mais longa da história da música ocidental. [...] é um acorde de dominante com décima-primeira” (REICH, 1997, p.33) que resolve na tônica. Na partitura confirmamos que o acorde de dominante inicial (E, D, E, F#, G#, A, B, A) sofre alterações rítmicas e vai perdendo notas, tornando-se cada vez menos denso até a música resolver apenas nas notas E, A, A – um acorde de tônica sem a terça. O ciclo de pulsos começa com 11 colcheias no primeiro compasso e termina em um mega-compasso de 256 pulsos. O movimento teleológico é preservado na gigantesca aumentação de uma única cadência que abarca toda a peça.

Em *Pendulum Music*, quatro microfones são impulsionados e balançam pendurados em seus cabos até cessarem seus movimentos sem a intervenção humana. O movimento da peça dirige-se ao estado de repouso no *feedback* final. Todo o processo

pendular dos microfones é uma condução gradual visando esse objetivo. Tensão e resolução em uma cadência sem alturas definidas.

Retomo, agora para ilustrar o movimento teleológico recombinate com um processo de defasagem, uma citação já utilizada no capítulo sobre os procedimentos composicionais. Em *Piano Phase*, Paul Epstein observa que “enquanto o processo é contínuo, nossa percepção não é. É oferecida ao ouvinte uma rica variedade de possibilidades das quais ele pode construir uma experiência da peça” (EPSTEIN, 1986, p.497). Após o uníssono inicial, as vozes vão se distanciando, o que causa, primeiramente, uma sensação de ressonância que se transforma em um eco.

A um certo ponto, a divisão irracional da pulsação causada pelo eco apresenta uma complexidade rítmica estonteante. Quando as vozes estão cerca de 180°, ou meio tempo, fora de fase, percebemos que o andamento dobra; tem-se uma sensação momentânea de estabilidade, de uma simplificação da relação rítmica irracional ouvida anteriormente. Esse estágio é bastante curto e é um daqueles eventos que parece ocorrer repentinamente. A qualidade fora de fase rapidamente retorna e dura até que a nova fase encontre sincronismo (*idem*, p.498-9).

O que é essa “sensação estonteante” provocada pela ambigüidade e falta de definição métrica senão um momento de tensão que só se resolve na volta da fase uma semicolcheia adiante? Os momentos de tensão e relaxamento vão se sucedendo regularmente até a conclusão do processo, ponto no qual há uma troca de padrão melódico. Parece inegável a presença, de forma, cíclica, previsível e quase mecânica, dos arcos que acabam por atribuir movimento teleológico à obra.

Gravações recentes, como a gravação do *Group 180*¹³, aceleram a transição entre semicolcheias, o que acentua drasticamente os momentos de tensão provocados pela defasagem e a relativa estabilidade do reencontro de semicolcheias. Ao interpretar a peça e torná-la mais convencionalmente “musical”, essa gravação evidencia o movimento teleológico, tornando-o perceptível em escala humana.

Em princípio, os processos graduais de Reich e Glass pretendem ser evidentes à audição. Ouve-se o desenrolar de uma forma musical com seus elementos conectados pela lógica do processo. Um processo de defasagem ou um processo aditivo cumprem seus destinos de maneira razoavelmente linear, envolvendo todos seus elementos em relações causais inequívocas. Progressivo afastamento e progressivo retorno. Entretanto, a regularidade extrema e a duração estendida tendem a dificultar o reconhecimento auditivo do mecanismo teleológico como tal.

¹³ Amandina Percussion Group, “Another Look at Counterpoint”, Amiata Records, 1998.

Curiosamente, uma defasagem estrita acaba produzindo ao menos dois níveis de movimentação teleológica. O desenrolar do processo, relativo à forma externa, e os momentos sucessivos de tensão e relaxamento produzidos pelo desalinhamento e retorno regular da fase dos módulos, englobados pela forma maior.

Dessa maneira, o movimento teleológico de uma defasagem pode ser compreendido como uma reprodução estilizada – e por isso mesmo não natural, não humana – do modelo clássico de teleologia associado à forma.

Teleologia e forma

Tradicionalmente, a forma musical deve ser projetada para evidenciar a sensação de que a música tem direção clara. Arcos menores são inseridos em um plano teleológico maior. A forma integra seus momentos com vista a uma finalidade única, e é por isso que a peça, ou o movimento, acaba quando atinge seu objetivo.

No paradigma clássico – Beethoveniano – de teleologia, o complexo arco de uma única curva de tensão e relaxamento coincide exatamente com o formato da peça, que pode interagir dialeticamente com simetrias formais mais antigas (exposição, repetições, recapitulações), mas no final das contas o *telos* determina a forma (*idem*, p.45).

Portanto, uma segunda – e interessante – ruptura com a teleologia clássica é sugerida. Se o *telos* for separado da forma, abre-se a porta para uma enorme variedade de recombinações. Clímax sem motivação por tensão, “do nada”; momentos sem nenhuma direcionalidade aparente seguidos diretamente por um clímax; séries de clímaxes contínuos; arcos de tensão sem clímax, só tensão sem relaxamento; inversões; fragmentações e ausências de hierarquizações; improvisos livres irrompendo no meio de uma estrutura tradicional, e por aí afora.

Outra recombinação, talvez a mais facilmente reconhecível, pode ser um arco completo de tensão e relaxamento concluído em apenas uns poucos compassos, isto é, um módulo repetido constantemente, ao qual outros módulos são então sobrepostos gerando arcos maiores por meio do acúmulo de camadas texturais, isto é, arcos pequenos repetidos inseridos em outros bem maiores. Esse módulo constante pode ser o que se entende como um *groove*, base para toda música de pistas de dança, o material básico da música disco dos anos 1970, dos *DJs*, da música eletrônica *techno* e suas variantes.

Outras recombinações incluem adicionar e subtrair notas e tempos aos compassos, gerando tensão pelo acúmulo de repetições inalteradas. Essa tensão é repentinamente aliviada quando uma mudança finalmente ocorre e há uma subsequente acomodação da escuta à nova métrica. É o caso da música de Glass. Se a mudança se dá gradualmente, substituindo pausas por notas até o preenchimento da moldura e, invertendo o processo, notas por pausas até a moldura vazia, a finalidade reconhecível é a montagem e desmontagem dos módulos de Reich. Caso os blocos sejam idênticos, sobrepostos em tempos variados dentro da pulsação básica e trocados com regularidade, escuta-se a fórmula de *In C*. A tensão gerada pelo acúmulo é aliviada no surgimento de novos módulos, que por sua vez geram outros arcos de tensão.

Arcos de tensão e relaxamento, movimento que conecta momentos musicais por relações causais e de finalidade, direcionalidade e culminação – normalmente representados por relações do tipo antecedente/consequente, divisões em seções e movimentos harmônicos e cadenciais – são algumas das características ditas teleológicas na música tradicional de concerto ou popular. Fica claro então que essas características não estão completamente ausentes na música minimalista, nem sequer na do período rigoroso, mas ocorrem de outra maneira, com diferenças substanciais de grau ou escala temporal. A conclusão que pode ser tirada desse raciocínio é que, se um sentido teleológico se aplica à música tradicional, o minimalismo também partilha dele, ainda que de formas “recombinantes”. No mínimo torna-se difícil classificar o minimalismo como música estática.

Outra vantagem de pensar a questão teleológica em termos de teleologias recombinantes é derrubar os dualismos, e isso permite retomar um debate aparentemente esgotado.

Considerações (não tão) finais

Considerando que o leitor já deva estar, a esta altura, um pouco cansado de repetições, ainda que variadas, estas considerações não têm a pretensão de recapitular sistematicamente tudo que foi desenvolvido em cada um dos módulos temáticos deste texto. Um trabalho não minimalista preocupado com definições em cada um de seus movimentos recebe seu fecho em forma de uma espécie de *coda*. Os temas propostos já foram apresentados e desenvolvidos. Durante o divertimento, liguei os pontinhos e juntei cada compositor às suas técnicas. Passarei então para o *finale* e procurarei comentar alguns tópicos que não tiveram ocasião de ser abordados nos capítulos anteriores, o que pode dar margem a alguma especulação de interesse.

A polêmica em torno do rótulo minimalista pode estar superada historicamente, mas mostrou-se útil. Uma etiqueta anexada por falta de outro termo melhor é enganosa e obscurece qualidades do objeto etiquetado. O minimalismo era originalmente uma dieta rigorosa prescrita para ouvidos saturados que tornou-se mais e mais calórica com o passar do tempo. Uma consulta simples revela uma grande variedade de ingredientes. O conteúdo mínimo é enriquecido com repetições variadas, módulos polivalentes, ligações modulares instáveis, reações processuais, sons resultantes e até finalidade geneticamente modificada.

Os objetos descritos não se conformam ao molde rígido, visto que a música é causa do rótulo e não o contrário. A carroça não deve ser colocada na frente dos bois. Todavia, revisitar a controvérsia é esclarecedor, pois os outros rótulos competidores fazem outras características saltar aos olhos (ou ouvidos).

As razões para a adoção do termo, ainda que de forma tardia, vão além do puramente musical. Como aponta Strickland, apesar de certo

repúdio e até mesmo desdém por parte dos compositores, esse anacronismo era conveniente para eles, assim como para os jornalistas, na medida em que é mais fácil ganhar exposição como parte de um movimento, não importa quão arbitrária ou até mesmo erroneamente definido. Na corte do consumismo da alta-cultura, não ter ouvido falar de um compositor individual pode ser punido como um delito leve, mas ignorar um *movimento* inteiro é claramente criminoso (1993, p.246 – grifo no original).

O preço a ser pago por ficar atado a um movimento é que quando ele afunda você vai junto (*idem, ibid.*), daí a necessidade de desamarrar-se antes da consumação do naufrágio.

A proposta de subdivisão do minimalismo em uma fase austera e outra de consolidação anteriores à pilhagem do navio mostrou-se adequada. Com Young, o minimalismo era restritivo, ampliando o microscópico ao limiar do suportável, por vezes resvalando o puramente conceitual. Paralelamente, os volumes altíssimos utilizados por Young também beiravam o limite da dor. Young descobre o estatismo da diversidade extrema, retira todos os “excessos decorativos” e fica só com as carcaças. Redução de materiais e controle andam lado a lado. Como disse Young, “repetição demonstra controle”. Controle contamina outras esferas da vida de Young, que arquiva todas suas performances, mas raramente permite sua divulgação.

Riley, o improvisador de noite inteira, não é muito dado a escrever o que toca, tampouco a guardar suas fitas por muito tempo. Entretanto, foi sua gravação de 1968 de *In C* que abriu a porta do minimalismo para as massas. Com Riley, a repetição e os módulos se afirmam como elementos inseparáveis. Psicodélicos, vindos da costa oeste dos Estados Unidos (berço dos *hippies* com *pedigree*), Young e Riley tentam levar o ouvinte ao estado de transe, fazer “mágica através da música”.

Por sua vez, a *New York Hypnotic School* tem feições distintas. Reich é o sistematizador dos processos. Strickland nota que, em *Music as a Gradual Process*, “Reich usa o substantivo processo(s) nada menos que vinte e nove vezes em uma declaração de setecentas palavras” (*idem*, 242). O rigor sistemático, a impessoalidade e o controle sobre o audível são características vitais para a futura aceitação no ambiente da música dita séria (que levaria alguns anos a chegar, *anyway*). A audibilidade dos procedimentos recuperados da música medieval não pode deixar de ser enfatizada. A *defasagem* assemelha-se à imitação canônica, a *substituição* ao hoqueto e sua *aumentação* é gradual.

Glass compartilha com Reich o controle e a disciplina. Tudo é resolvido de antemão. Ao contrário de Riley, não há espaço para improvisações. Os procedimentos de adição horizontal e vertical são suas ferramentas de composição puras. A repetição entre peças é elevada ao patamar da marca registrada. Para ele, “estilo pessoal é um caso especial da técnica”. O estilo de um compositor é facilmente reconhecível porque, dentre as soluções possíveis para uma passagem, o compositor tende a escolher aquelas que se adaptam à sua predileção, inclinação ou mesmo hábito. Glass sempre soa Glass porque repete suas decisões ao compor. A repetição entre peças, isto é, a imposição nem um pouco sutil da assinatura do compositor em todas suas obras é o alvo mais freqüente das críticas contra sua produção. Glass é quem melhor tipifica a divisão de Meyer:

redundância na fase pré-clássica, equilíbrio entre redundância e informação composicional na fase clássica e, por fim, maneirismo.

Não se pode ser prolífico como Vivaldi, Bach ou Mozart e renovar-se a todo instante. Talvez as gerações futuras sejam mais generosas com Phil Glass selecionando apenas seus melhores momentos.

Reinventar a si mesmo exige paciência e trabalho metódico, o que implica em um número menor de trabalhos realizados. A produção de Reich entre 1965 e 2000 mal chega a 40 peças.

Como ele quase nunca se contenta em utilizar a mesma abordagem, material e estrutura em peças seguidas sem modificações estilísticas ou técnicas, pode-se afirmar que quase todas [suas peças] representam algum tipo de avanço [em comparação com as anteriores] (POTTER, 2000, p.151).

Os elementos da tradição ocidental são reincorporados de forma judiciosa. O tratamento reservado à voz é exemplar nesse sentido. Evitando simplesmente colocar palavras sobre uma linha melódica, a voz falada é submetida a defasagens em *It's Gonna Rain* e *Come Out*. Em *Drumming*, elas imitam os sons dos instrumentos de percussão. Em *Music for Mallet Instruments, Voices and Organ*, as vozes aparecem em cadências. Em *Music for 18 Musicians*, cada voz dura o tempo de uma respiração não coincidente com o substrato rítmico. Em *Tehilim* (1981), para reintegrar palavras ao canto, ao invés de submeter o fluir do texto a considerações puramente musicais, o ritmo e a entoação natural da fala são respeitados, influenciando as melodias e as divisões métricas irregulares empregadas na construção musical. Em *Different Trains* (1988), os instrumentos mimetizam o caráter rítmico-melódico das falas selecionadas.

Enquanto Glass sempre defendeu que seu minimalismo “era uma linguagem musical auto-referencial, essencialmente abstrata” (KOSTELANETZ, 1997, p.321), a música feita por Reich não precisa denotar apenas o estritamente musical. Conotações extra-musicais aparecem desde o sermão bíblico de *It's Gonna Rain* e as marcas dos conflitos raciais em *Come Out*¹. *Different Trains* faz referências aos trens que levavam judeus aos campos de concentração durante a Segunda Grande Guerra. Tratando das viagens de trem de sua infância, Reich toca naquilo que Murray Schafer chama de sons fundamentais.

¹ Um jovem negro espancado pela polícia teve que fazer seus ferimentos sangrarem para receber atendimento médico: “I had to, like, open the bruise up and let some of the bruise blood come out to show them”.

Nos estudos da paisagem sonora, os sons fundamentais são aqueles ouvidos continuamente por uma determinada sociedade ou com uma constância suficiente para formar um fundo contra o qual os outros sons são percebidos. [...] Com frequência os sons fundamentais não são ouvidos conscientemente, mas atuam como agentes condicionadores na percepção de outros sinais sonoros (SCHAFER, 2001, p.368).

Os ritmos constantes e os sons percussivos de Reich remetem diretamente às estradas de ferro. Deixei-me influenciar pela associação e, até com certo encanto, não me pareceu nada descabido constatar apitos de trem nas cadências das vozes e do órgão em *Music for Mallet Instruments* anunciando a viagem sobre as rodas dos vagões das marimbas e dos metalofones.

Embora não necessariamente referenciais, os *drones* de Young remetem aos sons fundamentais de sua infância em Idaho. O vento que assobiava pela choupana, a ressonância dos *canyons*, os grilos e as corujas, o zumbido dos transformadores da usina elétrica, dos postes telefônicos, dos motores em movimento sobre os quais ele cantarolava e assobiava não poderiam ser influências mais explícitas².

Reproduzindo inconscientemente sons fundamentais da história pessoal do compositor ou conscientemente amarrando um conjunto de obras, unificando um todo maior que uma única obra musical autônoma, a repetição é onipresente. “Todos os sistemas ordenados de linguagem requerem redundância. A música é um desses sistemas, e sua redundância consiste na repetição e recapitulação do material principal” (*idem*, p.165). Alguns comentaristas – M. Schafer entre eles – observam que a diversidade material na música de concerto a partir de Schoenberg coincide com a disponibilidade de gravações, que acabariam tendo por função suprir a ausência de recapitulações. É só colocar o disco para tocar novamente e as repetições são entregues de acordo com a vontade do freguês.

Essa disponibilidade de repetições sob encomenda pode ter contribuído para o surgimento do minimalismo. R. Fink vê no *revival* barroco das décadas de 1950 e 60, uma preparação para a música repetitiva de Reich e Glass³, e mesmo para o surgimento da *Muzak*, ou “música de elevador”. Uma enxurrada de gravações de Vivaldi, Albinoni, Telemann, Corelli e outros, tocadas como música de fundo em pilhas de LPs trocados automaticamente pelos toca discos da época, pode ter tido o efeito de sons fundamentais para toda uma geração.

² Cf. STRICKLAND, 1987, p.57-8, por exemplo.

³ Cf. FINK, 2005, capítulo 4, p. 169-207.

Sobre a escuta

Justamente para manter em aberto o debate sobre a audição das repetições, gostaria de retomar o que Sílvia Ferraz aponta como “o paradoxo minimalista” (1998, p.64-5). Para o autor, o minimalismo falha duplamente nas suas propostas de audição das repetições.

A primeira falência da proposta minimalista está no fato de que uma escuta figural dessensibiliza a escuta do som em si e dá espaço para a fadiga, pois identificados a figura e o procedimento formal não há mais o que ser revelado. A fadiga se instala ante a forma simples e a figura inerte. A segunda falência estaria na tentativa de uma escuta do som, de suas nuances, em o que sucumbe é a forma. [...] A diversidade da escuta concreta vela a forma porque nela esta é irrelevante. Se existe a necessidade de um elemento unificador figural, ele é irrelevante numa escuta das nuances e ele é inexpressivo quando se trata de figuras inertes e de uma forma simples. (*idem, ibid.*)

O paradoxo decorre de uma proposição dualista: ou a escuta é figural – atentando para “a forma simples e as figuras inertes” – ou é concreta – “voltada para o objeto” sonoro. O autor, porém, parece se esquecer das próprias palavras: “ao limitarmos a escuta a um ou outro modo de aproximação ao objeto, o quadro de possibilidades de leituras se restringe, convergindo para uma única dimensão de escuta” (*idem*, p.39).

“Quando todas as cartas estão na mesa”, leituras multidimensionais parecem surgir justamente da fadiga provocada pela repetição. Durante a redação deste trabalho, após várias audições atentas para a forma e os materiais, submeti as peças minimalistas rigorosas ao papel de música de fundo. Já conhecendo bem o repertório transformado em música ambiente (ou de tortura, como diriam alguns), eu frequentemente descobria (ou redescobria) interações inusitadas e interessantes entre as figuras supostamente inertes. A audição casual provocada pelo relaxamento da atenção produzia efeitos semelhantes ao desfocar da visão naqueles livros tridimensionais do tipo “olho mágico”, nos quais “figuras resultantes” surgem de um ajuste não convencional da vista. Não só apareciam “padrões resultantes”, como as figuras originais eram menos inertes que pareciam a princípio⁴. Mesmo nas peças mais rigorosas, a repetição de figuras rítmicas regulares chamava a atenção para os jogos dos padrões envolvidos. Nas defasagens, as leituras de motivos resultantes são inúmeras. Em peças monofônicas, ou quase, como as de Glass, a repetição de padrões convidava uma audição menos intelectual e mais

⁴ Vale observar que as audições não ocorreram, em momento algum, sob a influência de substâncias que pudessem alterar meu estado perceptual, apesar da sugestão provocar certa curiosidade.

sensorial. Em momentos de *Two Pages*, os sons atacados sequencialmente em andamento rápido acabavam soando prolongados pela ressonância e se fundiam em figuras que evocavam ondas insistentemente formando-se e quebrando. A audição das figuras originais se “ressensibilizava” ante uma escuta nem figural, nem concreta, mas imaginativa. Para utilizar a terminologia de R. Fink, uma escuta “recombinante” emergia da repetição do objeto aparentemente esgotado⁵.

Em momentos do período rigoroso, os compositores parecem pretender guiar o ouvinte, ditando o que deve ser ouvido. A questão do controle sobre o resultado sempre foi relevante. Reich diz querer ouvir os processos lenta e gradualmente para que detalhes minúsculos sejam percebidos (REICH, 2002, p.36). Young e Glass amplificam tudo para ressaltar a série harmônica e os sons diferenciais. Contudo, “concessões são feitas às mentes que vagarão” (BERNARD, 1993, p.124).

Preferencialmente, essas mentes acabarão vagando pelos resultados das interações entre elementos. Considerando que a linearidade da escuta não é crucial, uma audição que execute uma varredura também parece bastante razoável. Cada trecho que se mantém inalterado pela repetição permite ao ouvinte vasculhar aquele trecho repetido em busca de perspectivas auditivas distintas. Enquanto algo é repetido o ouvinte pode isolar o material repetido, a interação nota a nota entre os módulos, o timbre e suas qualidades, a concatenação horizontal, o deslocamento dos módulos e a tensão psicológica que pode resultar da defasagem ou do acúmulo de repetições. A escuta de repetições sucessivas gera tensões não convencionais que pedem resolução através de mudança. Essa tensão pode ser resolvida por uma mudança gradual ou, na música de Glass, brusca. Pode-se apreciar a acomodação da audição ao resultado da adição ou subtração de uma ou mais colcheias, o deslocamento da acentuação percebida e as possibilidades de interpretação das novas subdivisões.

Até qualidades convencionais podem ser buscadas. Riley entende que: “Tanto *In C* quanto as obras posteriores têm uma qualidade desenvolvimentística bastante forte,

⁵ Colocando de lado critérios estritamente sonoros e considerando o minimalismo dentro de uma perspectiva histórica, “um contraponto entre uma escuta sensível e uma escuta intelectual das figuras e da forma” sugere um contraponto entre a proposta minimalista e a proposta serial. Por isso, o caráter de reação aos supostos excessos das vanguardas não pode ser ignorado. Reações tendem a “puxar a corda” para o extremo oposto ao objeto da reação, e não em direção ao equilíbrio. O equilíbrio é o objetivo final, pós-reação. Assim, o sucesso da proposta minimalista – proposta composicional ou proposta de escuta – se dá exatamente pela sua falência. A proposta minimalista rigorosa tem vida tão curta quanto a proposta serial integral. O sucesso de ambas as propostas reside na exploração das possibilidades criativas nos extremos escolhidos. A exaustão, suposta ou real, dos recursos leva ao abandono da jazida. A música “pós” qualquer coisa – pós-serial, pós-minimalista ou pós-moderna – pede justamente o abandono do radicalismo vigente e a reincorporação, sob uma nova ótica, do que havia sido renegado.

muita variação e permutação de motivos. Isso não é teórico; é a maneira que eu ouço” (STRICKLAND, 1987, p.123). Apesar de não obrigatoriamente válida para o período rigoroso, a afirmação de Riley faz bastante sentido para a música a partir da década de 1970.

Pode-se também ouvir forma e material, antecedentes e consequentes, mas não somente. Mertens escuta a forma minimalista como algo próximo de uma circularidade: “Uma vez que cada momento pode ser o começo ou o fim, o ouvinte pode escolher por quanto tempo ele quer ouvir, mas ele nunca perderá nada não ouvindo” (MERTENS, 1983, p.90).

As *Dream Houses* de Young prevêm que audiência e músicos entrem e saiam quando lhes convier, pois a música deve acontecer por longos períodos, como dias ou semanas. *Einstein on the Beach*, com suas cinco horas sem intervalos, também oferece essa liberdade à audiência⁶. Embora um ouvinte possa, acidental ou intencionalmente, começar a escuta em ponto que não o início, não estou convencido que as formas em arco de Glass ou Reich pudessem começar em outro ponto qualquer sem prejuízos à sua coerência.

Não importa o ponto onde você embarca na viagem auditiva proposta pela peça, o prazer da escuta – e eu diria que uma busca de satisfação sensorial ou intelectual ainda é um dos motivos que levam as pessoas a fazer e ouvir música – no minimalismo, o prazer da escuta não é impedido caso não iniciemos essa viagem em um ponto de partida que não coincide com o início da composição. Basta repetir a gravação e a compreensão se completa.

Todavia, após tudo que foi discutido neste trabalho, seria insano concordar que o ouvinte não perde nada por não ouvir. Na verdade, o que há é uma ampla gama de possibilidades que se abre aos ouvidos quando a escuta pode vagar tranquilamente sabendo que, caso percamos algo, podemos retomar em uma segunda audição.

Um compositor pode adotar uma postura que prescreva a solução de problemas musicais que devam ser resolvidos na composição. Uma vez superados esses obstáculos e a peça composta, o compositor pode sentar e contemplar ou partir para a criação de outra peça. Essa atitude não é inteiramente igualável à atitude do ouvinte. Embora as

⁶ Aparentemente, o próprio compositor não assistiu a uma única apresentação da ópera do começo ao fim.

restrições às quais o compositor se submete sejam desafios criativos que devem ser superados para que a obra venha a existir, ouvinte e compositor não compartilham dos mesmos objetivos. Uma obra não é uma charada que deve ser resolvida pelo ouvinte com o mínimo de pistas possível. Não precisa ser como um jogo de palavras cruzadas que depois de resolvido é abandonado em busca do próximo desafio. Quando Ferraz diz que “identificados a figura e o procedimento formal não há mais o que ser revelado”, a postura implícita é que uma obra perde seu encanto depois que você descobre seus segredos. Música pode ser feita para ser compreendida, mas é primariamente feita para ser ouvida. Sendo a escuta também um ato criativo, mesmo que hipoteticamente todas as nuances tenham sido reveladas após certo número de audições, é possível continuar contemplando e conjecturando. Escutar música que nos agrada entretém e provoca reações fisiológicas, seja incitando o funcionamento cerebral e nos fazendo pensar ou incitando respostas corporais que nos fazem mover ao sabor dos sons.

A bela arte da repetição

Sem detrimento do prestígio adquirido pela música entre as belas-artes em nossa civilização, é perfeitamente pertinente concordar com a opinião de Peter Kivy em *The Fine Art of Repetition* (1993, p.327-359).

A experiência musical talvez possa ser comparável à observação de elaborados arabescos, que repetem seus padrões de forma fascinante e intrincada. Esses padrões sonoros – que podem ser chamados de padrões justamente porque se repetem – são de uma espécie singular e nem um pouco trivial. Música entrelaça padrões multidimensionais que podem ser selecionados e seguidos de acordo com a vontade do ouvinte. Múltiplos timbres e sonoridades que se combinam, mas normalmente não se fundem, são identificados, isolados ou recriados em nossas mentes. Sem precisar transcender o âmbito de suas propriedades sonoras, música nos toca e nos provoca.

Sem referir-se à música minimalista, Kivy descreve a maior parte da música da tradição ocidental, que emprega quantidades maciças de repetição, como uma espécie de papel de parede: “meramente” decorativa, mas também “meramente” magnífica, sublime e de tirar o fôlego. Um papel de parede com qualidades multidimensionais, semi-sintáticas e altamente expressivas.

Partilhando dessas propriedades de maneira singular, a música minimalista consegue ser reduzida sem ser simplista. Ao mesmo tempo repetitiva e sutil. Seus mistérios para todos têm a peculiaridade de nos envolver proporcionalmente à nossa familiaridade com essa música.

BIBLIOGRAFIA E REFERÊNCIAS

ADAMS, John. Notas do Encarte. In: *Steve Reich – Works 1965-1995* (10 CDs). New York: Nonesuch Records (79451-2), 1997.

BAUMAN, Zygmunt. *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BENT, Ian D. & POPLER, Anthony. Analysis. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>

BERNARD, Jonathan W. *Minimalism, Postminimalism and the Resurgence of Tonality in Recent American Music*. American Music, Vol. 21, No. 1, pp. 112-133, Spring, 2003.
 _____. *The Minimalist Aesthetic in the Plastic Arts and in Music*. Perspectives of New Music, Vol. 31, No. 1, pp. 86-132, Winter, 1993.

BOULEZ, Pierre. *A Música Hoje*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

BRINDLE, Reginald Smith. *The New Music. The Avant-Garde since 1945. Second Edition*. New York: Oxford University Press, 1987.

CAGE, John. *Silence: Lectures and Writings*. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.

CERVO, Dimitri. *O minimalismo e sua influência na composição musical brasileira contemporânea*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2005.
 _____. *Post-Minimalism: a Valid Terminology?* Ictus, Vol. 1, pp. 37-52, 1999.

COHN, Richard. *Transpositional Combination of Beat-Class Sets in Steve Reich's Phase-Shifting Music*. Perspectives of New Music, Vol. 30, No. 2, pp. 146-177, Summer, 1992.

COOK, Nicholas. *Theorizing Musical Meaning*. Music Theory Spectrum, Vol. 23 No. 2, pp. 170-195, University of California Press, 2001.

_____. *A Guide to Musical Analysis*. New York and London: W.W. Norton & Company, 1987.

CUPANI, Alícia. *Tudo Está Dito? Um Estudo Sobre o Conceito de Obra Musical*. Dissertação de mestrado defendida no IA-UNESP. São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.ia.unesp.br/pos/stricto/musica/teses/alicia_cupani.pdf>

DAHLHAUS, Carl. *The Idea of Absolute Music*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1989.

_____. *Schoenberg and the New Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

DENNIS, Brian. *Repetitive and Systemic Music*. The Musical Times, Vol. 115, No. 1582, pp. 1036-1038, 1974.

DUCKWORTH, William. *Talking Music: Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and Five Generations of American Experimental Composers*. New York: Da Capo Press, 1999.

EPSTEIN, Paul. *Pattern Structure and Process in Steve Reich's "Piano Phase"*. The Musical Quarterly, Vol. 72, No. 4, pp. 494-502, 1986.

FERRAZ, Silvio. *Música e Repetição: A Diferença na Composição Contemporânea*. São Paulo: EDUC, 1998

FINK, Robert. *Repeating Ourselves: American Minimal Music as Cultural Practice*. California: University of California Press, 2005.

GANN, Kyle. *American Music in the Twentieth Century*. New York: Schirmer Books, London: Prentice Hall International, 1997.

_____. *La Monte Young's Well-Tuned Piano*. Perspectives of New Music, Vol. 31, No. 1, pp.134-162, Winter, 1993.

GLASS, Philip. *Opera on the Beach: On His New World of Music Theatre. Edited and with Supplementary Material by Robert T. Jones*. London: Faber & Faber, 1988.

_____. *Music by Philip Glass*. New York: Harper & Row, 1987.

GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. New York: Oxford University Press, 1992.

GRIFFITHS, Paul. *Modern Music and After*. New York: Oxford University Press, 1995.

_____. *A Música Moderna: Uma História Concisa e Ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

_____. Reich, Steve [Stephen] (Michael). In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>

GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1994.

HANSLICK, Eduard. *De lo Bello en la Música*. 2ª edición revisada. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1951.

HOBSBAWN, Eric. *A Era dos Extremos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JOHNSON, Timothy A. *Minimalism: Aesthetic, Style, or Technique?* The Musical Quarterly, Vol. 78 no. 4, pp. 742-73, Winter, 1994.

KARL, Frederick R. *Modern and Modernism: The Sovereignty of the Artist 1885-1925*. New York: Atheneum, 1985.

KIVY, Peter. *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*. New York: Cambridge University Press, 1993.

KOSTELANETZ, Richard (editor) & FLEMMING, Robert (assistant editor) *Writings on Glass: Essays, Interviews, Criticism*. New York: Schirmer Books, 1997.

LINDLEY, Mark. Just [pure] Intonation. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>

LONDON, Justin. Rhythm. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>

MALOUCAZE, Gabriela N. G. *Silêncio, Sons e Acaso: Textos escolhidos de John Cage*. Dissertação de mestrado defendida no IA-UNESP. São Paulo, 2007.

MANN, Alfred, et al. Canon (i). In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>

MENEZES, Flo. (org.) *Música Eletroacústica – História e Estéticas*. São Paulo: EDUSP, 1996.

MERTENS, Wim. *American Minimal Music*. London: Kahn & Averill Publishers, 1983.

MEYER, Leonard B. *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth Century Music; with a New Postlude*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

MORGAN, Robert P. *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*. New York: W. W. Norton & Company, Inc, 1991.

NORRIS, Chistopher. Structuralism, post-structuralism. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>

NYMAN, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond*. New York: Schirmer Books, 1974.

_____. *Against intellectual Complexity in Music*. October, Vol. 13. pp. 81-89, Summer, 1980.

PAGE, Tim. Notas do Encarte. In: GLASS Philip. *Music with Changing Parts* (CD). New York: Elektra Nonesuch (79325-2), 1994.

PARKINSON, G. H. R. Different Types of Causation. In: PARKINSON, G. H. R. & *et al.* (ed.) *An Encyclopaedia of Philosophy*. London: Routledge, pp. 279-300, 1993.

POTTER, Keith. *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. New York: Cambridge University Press, 2000.

_____. Minimalism. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>

REICH, Steve. *Writings on Music, 1965-2000*. New York: Oxford University Press, 2002.

ROEDER, John. *Beat-Class Modulation in Steve Reich's Music*. Music Theory Spectrum, Vol. 25, No. 2, pp. 275-304. Autumn, 2003.

ROEDERER, Juan G. *Introdução à Física e Psicofísica da Música*. Tradução Alberto Luís da Cunha. São Paulo: EDUSP, 1998.

SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e Impasses: O Pós-Modernismo na Música e seus reflexos no Brasil, 1970-1980*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SALTINI, Roberto Antonio. *Theory of Phase Shift: A Study of Rhythmic and Metric Displacements in Music*. Dissertação de Doutorado defendida na State University of New York at Buffalo. New York, 1994.

SALZER, Felix. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. New York: Dover Publications, 1982.

SALZMAN, Eric. *Twentieth-Century Music: An Introduction*. New Jersey: Prentice Hall, 3rd ed. 1988.

SCHAFER, R. Murray. *A Afinação do Mundo*. Tradução Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHWARZ, K. Robert. *Minimalists (20th Century Composers)*. London: Phaidon, 1996.

_____. *Process vs. Intuition in the Recent Works of Steve Reich and John Adams*. *American Music*, Vol. 8, No. 3, pp. 245-273, Autumn, 1990.

_____. *Steve Reich: Music as a Gradual Process Part II*. *Perspectives of New Music*, Vol. 20, No. 1/2, pp. 225-286, Autumn, 1981 - Summer, 1982.

_____. *Steve Reich: Music as a Gradual Process Part I*. *Perspectives of New Music*, Vol. 19, No. 1/2, pp. 373-392, Autumn, 1980 - Summer, 1981.

SCHWARTZ, Elliott & GODFREY, Daniel. *Music Since 1945: Issues, Materials and Literature*. California: Wadsworth/Thomson Learning, 1993.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: EDUSP, 3^a ed. 1996.

_____. *Style and Idea – Selected Handwritings of Arnold Schoenberg*. California: University of California Press, 1984.

STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical em 6 Lições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

STRAVINSKY, Igor & CRAFT, Robert. *Conversas com Stravinsky*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

STRICKLAND, Edward. *Minimalism: Origins*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993.

_____. *American Composers: Dialogues on Contemporary Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

_____. Glass, Philip. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>

_____. Riley, Terry (Mitchell). In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>

_____. Young, La Monte (Thornton). In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>

VIDEIRA, Mário. *O Romantismo e o Belo Musical*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

WARBURTON, Dan. *A Working Terminology for Minimal Music*. Disponível em: <<http://www.paristransatlantic.com/magazine/archives/minimalism.html>>

Originalmente publicado em: *Intégral*, Vol. 2, pp. 135-159, 1988.

WHITTALL, Arnold. *Musical Composition in the Twentieth Century*. New York: Oxford University Press, 1999.

_____. Form. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido: Uma Outra História das Músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

YOUNG, La Monte & ZAZEELA, Marian. *Selected Writings*. Disponível em: <http://www.ubu.com/historical/young/young_selected1.pdf> ubuclassics: ubu.com, 2004. Originalmente publicado: Munich: Heiner Friedrich, 1969.

Anexo I

Versão completa para o português do texto *Music as a Gradual Process* conforme publicado em *Writings on Music 1965-2000* (REICH, 2002, p.34-6).

Música como Processo Gradual (1968)

Eu não quero dizer o processo de composição, mas sim peças musicais que são, literalmente, processos.

O que distingue os processos musicais é que eles determinam todos os detalhes nota a nota (som a som) e a forma global simultaneamente. (Pense numa *rota*¹ ou cânone infinito.)

Eu estou interessado em processos perceptíveis. Eu quero poder ouvir o processo acontecendo durante toda a música enquanto ela soa.

Para facilitar uma audição detalhada bem de perto um processo musical deve acontecer de maneira extremamente gradual.

Executar e ouvir um processo musical gradual assemelha-se a:

- puxar um balanço, soltá-lo, e observá-lo gradualmente voltar à posição de repouso;
- virar uma ampulheta e observar a areia escorrer lentamente para o fundo;
- colocar seus pés na areia da beira da praia e observar, sentir e escutar as ondas enterrando-os gradualmente.

Embora eu possa ter o prazer de descobrir processos musicais e compor o material musical para passar por eles, uma vez que o processo esteja armado e carregado ele roda por conta própria.

O material pode sugerir por de que tipo de processo ele deve ser passado (o conteúdo sugere a forma), e os processos podem sugerir que tipo de material deve passar por eles (a forma sugere o conteúdo). Se o sapato servir, calce-o.

Quanto ao fato do processo ser realizado através de *performance* humana ao vivo ou através de algum meio eletromecânico não é de grande relevância. Um dos concertos mais bonitos que já ouvi consistia de quatro compositores tocando seus *tapes* numa sala escura. (Uma fita é interessante quando é uma fita interessante.)

¹ *Round* em inglês, uma melodia retomada do começo após chegar ao final, possibilitando um cânone perpétuo. (Nota da Tradução)

É bastante natural pensar em processos quando se está trabalhando com equipamento sonoro eletromecânico. Toda música acaba virando música étnica.

Os processos musicais podem nos dar um contato direto com o impessoal e também um tipo de controle total, e não se pensa sempre que o impessoal e o controle total andem juntos. Por “um tipo” de controle total eu quero dizer que ao passar esse material por esse processo eu controlo completamente tudo que daí resulta, mas também que eu aceito tudo que resulta sem mudanças.

John Cage tem usado processos e com certeza tem aceitado seus resultados, mas os processos usados por ele eram processos composicionais que não podiam ser ouvidos quando a peça era executada. O processo de usar o *I Ching* ou imperfeições em uma folha de papel para determinar parâmetros musicais não pode ser ouvido quando se escuta música composta dessa maneira. Os processos composicionais e a música que soa não têm conexão audível. De modo semelhante, na música serial, a série é raramente audível. (Essa é a diferença básica entre música serial – basicamente européia – e arte [plástica] serial – basicamente americana –, onde a série percebida é normalmente o ponto focal da obra.)

O que eu estou interessado é em um processo composicional e uma música que soa que são uma coisa só.

James Tenney disse em uma conversa: “Então o compositor não tem acesso a segredo algum”.

Eu não conheço nenhum segredo estrutural que você não possa ouvir². Todos nós escutamos o processo junto, já que ele é bem audível, e uma das razões dele ser audível é porque ele vai acontecendo de forma extremamente gradual.

O uso de dispositivos estruturais escondidos na música nunca me atraiu. Mesmo quando todas as cartas estão na mesa e todos ouvem o que está acontecendo gradualmente em um processo musical, ainda há mistérios suficientes para satisfazer a todos. Esses mistérios são os subprodutos impessoais, não pretendidos, psicoacústicos do processo pretendido. Eles podem incluir submelodias ouvidas dentro de padrões melódicos repetidos, efeitos estereofônicos devidos à localização do ouvinte, leves irregularidades na *performance*, harmônicos, sons diferenciais³ e assim por diante.

² Ele provavelmente quer dizer: “Eu não conheço *em minha música* nenhum segredo estrutural que você não possa ouvir”. (N.T.)

³ Sons diferenciais, ou sons resultantes “são sensações adicionais de altura que aparecem quando dois sons puros de frequências f1 e f2 soam simultaneamente; eles são percebidos mais facilmente se tiverem um nível alto de intensidade. Essas sensações adicionais de altura correspondem a frequências que

Escutar um processo extremamente gradual abre meus ouvidos para *ele*⁴, mas *ele* sempre se estende para além do que eu possa ouvir, e isso que torna interessante escutar esse processo musical de novo. Essa área de cada processo musical gradual (completamente controlado), onde se escuta os detalhes do som afastando-se das intenções, ocorrendo por suas próprias razões acústicas, é *ele*.

Eu começo a perceber esses detalhes minúsculos quando eu posso manter atenção bem de perto e um processo gradual me convida a continuar prestando atenção. Por “gradual” eu quero dizer extremamente gradual; um processo acontecendo tão lentamente e gradualmente que escutá-lo assemelha-se a observar o ponteiro dos minutos num relógio – você pode perceber ele se movendo depois que você fica um pouco com ele.

Várias músicas modais populares atualmente, como a música clássica indiana e o *rock and roll* voltado para as drogas⁵ pode nos conscientizar de detalhes sonoros minúsculos porque, sendo modais (centro modal constante, hipnoticamente repetitiva e com longos bordões) elas naturalmente focalizam esses detalhes no lugar de modulação, contraponto e outros artifícios peculiarmente ocidentais. No entanto, essas músicas modais se mantêm molduras mais ou menos rígidas para a improvisação. Elas não são processos.

O que distingue os processos musicais é que eles determinam todos os detalhes nota-a-nota e a forma global simultaneamente. Não se pode improvisar em um processo musical – os conceitos são mutuamente exclusivos.

Enquanto se executa e escuta processos musicais graduais, pode-se participar de um tipo de ritual libertador e impessoal. Focalizar o processo musical possibilita a atenção se distancie do *ele* [pronome pessoal] e *ela* e *você* e *eu* e se volte para *ele* [o processo, pronome neutro].

diferem tanto de f1 como de f2, [...] Esses sons não estão presentes no estímulo sonoro original – eles surgem em consequência do que se chama de distorção não-linear do sinal acústico no ouvido” (ROEDERER, 1998, p.64). (N.T.)

⁴ *It*, pronome neutro em inglês. (N.T.)

⁵ *Drug-oriented rock*. Forma de rock psicodélico, o termo *Acid Rock* se popularizou no final dos anos 60 para conotar música gravada sob a influência de LSD (ácido lisérgico dietilamida, ou LSD-25), ou para ser escutada em conjunção com a droga. Letras que descrevem experiências surreais induzidas pelo ácido e longas improvisações são características marcantes. Grateful Dead, Jefferson Airplane, The Doors e a música dos Beatles entre *Sgt. Pepper's* e *Magical Mystery Tour* são bons exemplos. (Cf. os verbetes *acid rock* e *Lysergic acid diethylamide* na Wikipedia) (N.T.)

Anexo II

In C – Partitura e Instruções de performance

De acordo com Keith Potter, Terry Riley divulgou essas instruções alguns anos após a première da peça. A partitura tem circulado de forma livre, muitas vezes copiada à mão, mais frequentemente que a partitura publicada. (cf. POTTER, 2000, p.109)

Todos os intérpretes tocam a partir da mesma página de 53 padrões melódicos tocados em sequência.

Qualquer número de quaisquer tipos de instrumentos pode tocar. Um grupo de cerca de 35 pessoas é desejável se possível, mas também funciona com grupos menores ou maiores. Caso vocalista(s) participem eles podem usar quaisquer sons de vogais e consoantes desejadas.

Os padrões devem ser tocados consecutivamente, cada intérprete tendo a liberdade de determinar quantas vezes ele ou ela repetirá cada padrão antes de seguir adiante. Não há regra fixa quanto ao número de repetições que cada padrão pode ter, contudo, uma vez que as performances normalmente duram uma média de 45 minutos a uma hora e meia, assume-se que cada padrão deva ser repetido durante um tempo que varia entre 45 segundos e um minuto e meio ou mais.

É muito importante que os intérpretes ouçam um ao outro com muita atenção e isso significa por vezes parar de tocar e escutar. Como conjunto, é bastante desejável tocar bem suavemente ou bem alto e tentar executar diminuendos e crescendos juntos¹.

Cada padrão pode ser tocado em uníssono ou canonicamente em qualquer alinhamento com si mesmo ou com os padrões adjacentes. Um dos prazeres de *In C* é a interação dos intérpretes em combinações polirrítmicas que surgem espontaneamente entre padrões. Algumas formas bastante fantásticas surgirão e se desintegrarão na medida em que o grupo segue pela peça quando ela é tocada apropriadamente.

É importante não mudar apressadamente de um padrão para o outro, mas permanecer em um padrão por tempo suficiente para entrelaçar-se com os outros padrões sendo tocados. Na medida em que a execução avança, os intérpretes devem

¹ Todas as variações dinâmicas devem ser executadas em grupo. (N.T.)

estar a cerca de 2 ou 3 padrões de distância uns dos outros. É importante não correr demais na frente ou ficar muito para trás.

O conjunto pode ser ajudado por uma pulsação de colcheia tocada nos dós agudos do piano ou em um instrumento de percussão de altura definida. Também é possível utilizar percussão em ritmo estrito (bateria, tambores, pratos, sinos, etc.) se isso for feito cuidadosamente e não cobrir o conjunto. Todos os intérpretes devem tocar estritamente dentro do ritmo e é essencial que todos toquem cada padrão cuidadosamente. Aconselha-se ensaiar os padrões em uníssono antes de tentar tocar a peça para garantir que todos estejam tocando corretamente.

O andamento é deixado a cargo dos intérpretes, obviamente não lento demais, mas não mais rápido que os intérpretes sejam capazes de tocar confortavelmente.

É importante pensar nos padrões em termos periódicos, de modo que quando você estiver descansando você tenha consciência dos acentos periódicos compostos mais gerais que estão soando, e que quando você reentrar você esteja ciente do efeito de sua entrada no fluxo da música.

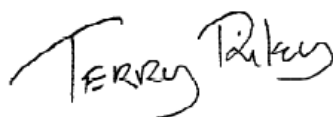
O grupo deve tentar fundir-se em um uníssono ao menos uma ou duas vezes durante a execução. Ao mesmo tempo, se os intérpretes parecerem insistir demais no mesmo alinhamento de um padrão, eles devem tentar mudar seu alinhamento em uma colcheia ou uma semínima com o que estiver acontecendo no resto do conjunto.

Não há problema em transpor padrões em uma oitava, especialmente transpô-los para cima. Transpô-los oitava abaixo funciona melhor nos padrões contendo notas de longas durações. Aumentação de valores rítmicos também pode ser eficaz.

Se por algum motivo um padrão não puder ser tocado, o intérprete deve omiti-lo e seguir em frente.

Instrumentos podem ser amplificados caso seja desejado. Teclados eletrônicos também são bem-vindos.

Termina-se In C da seguinte maneira: quando cada intérprete chegar na figura nº 53, ele ou ela permanece na figura até que todo o conjunto tenha chegado lá. O grupo então faz um grande crescendo e diminuendo algumas vezes e cada intérprete abandona como desejar.

A handwritten signature in black ink, reading "Terry Riley". The signature is stylized, with the first name "Terry" written in a cursive-like script and the last name "Riley" in a more upright, blocky style.

in C.

Handwritten musical score for a piece in C major, consisting of 53 numbered measures across 11 staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The score is written in a single system, with measures numbered 1 through 53. The key signature is one sharp (F#), indicating C major. The time signature is not explicitly shown but appears to be common time (C). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'.