

MINIMALISMO E PÓS-MINIMALISMO: DISTINÇÕES NECESSÁRIAS¹

Dimitri Cervo

Resumo: Estudo sobre as distinções entre Minimalismo e Pós-Minimalismo através da comparação entre as feições estilísticas e estéticas das obras do Minimalismo clássico, compostas por Riley, Reich e Glass, entre 1964 e 1976, com obras pós-minimalistas, compostas nas décadas de 1970 a 1990, por compositores como Adams, Pärt, Andriessen e Nyman. A exposição é finalizada com uma análise do *Quarteto de Cordas n. 2* de Nyman. Palavras-chave: Minimalismo, Pós-Minimalismo.

Abstract: Study about the distinctions between Minimalism and Post-Minimalism. Comparison between the stylistic and aesthetical features of classic Minimalism, developed by Riley, Reich and Glass, in the 1960s and early 1970s, with post-minimalist works, written in the late 1970s through the 1990s, by composers like Adams, Pärt, Andriessen e Nyman. In the end of this exposition there is an analysis of Nyman's *Second String Quartet*.

Keywords: Minimalism, Post Minimalism.

A música minimalista recente, composta por compositores americanos como John Adams (1947-), Steve Reich (1936-) e Philip Glass (1937-), e compositores europeus, tais como Michael Nyman (1944-), Louis Andriessen (1939-) e Arvo Pärt (1935-), apresenta significativas transformações estéticas e estilísticas se comparadas com as obras do Minimalismo “clássico”² desenvolvidas por Terry Riley (1935-), Reich e Glass nas décadas de 1960 e 1970. Deveria essa nova música minimalista ainda ser considerada minimalista, ou o termo “pós-minimalista” seria mais adequado para designar suas transformações e suas novas feições estilísticas e estéticas? Nosso objetivo nesse artigo é justamente discutir o conceito de Pós-Minimalismo a luz de uma série de obras que começaram a surgir no final da década de 1970 e no início dos anos 1980.

¹ A versão em inglês deste artigo foi selecionada para ser apresentada na *First International Conference on Music and Minimalism*, a realizar-se na *Bangor University*, Irlanda do Norte, em setembro de 2007.

² A expressão Minimalismo “clássico”, no contexto deste artigo, refere-se às obras minimalistas compostas entre os anos de 1964 e 1976, as quais se caracterizam pela utilização clara, sistemática e radical de processos de repetição já bem documentados. Obras representativas do Minimalismo clássico são *In C* (1964) de Terry Riley, *Piano Phase* (1967), *Drumming* (1970-71) e *Six Pianos* (1973) de Steve Reich, *Two Pages* (1969) e *Music in Fifths* (1970) de Philip Glass, para citar algumas.

Nas artes visuais foi Robert Rauschenberg quem primeiro adotou o conceito Pós-Minimalismo, cunhando o termo. Rauschenberg denominou pós-minimalista, de acordo com Strickland em uma cronologia demasiado restrita, o período da arte norte americana compreendido entre 1966 e 1976.³ Rauschenberg diz que o estilo que ele considera pós-minimalista é aquele que “ativamente rejeita o altamente formalístico culto à impessoalidade.”⁴

Um paralelo pode ser feito com a música, uma vez que as primeiras obras minimalistas baseadas em processos de repetição “impessoais”⁵, serviram como ponto de partida para obras nas quais os procedimentos técnicos do Minimalismo clássico são menos sistemáticos, o estilo mais flexível e a estética inclusiva. Enquanto nos anos 1970 já existia um debate nas artes visuais a respeito de Minimalismo e Pós-Minimalismo, a idéia de Pós-Minimalismo em música foi concebida muito mais tarde, na década de 1980. Pós-minimalismo em música foi originalmente associado com a produção do compositor norte americano John Adams, que começou a utilizar o termo ocasionalmente, denominando a si mesmo como um compositor pós-minimalista. O crítico musical, e estudioso do Minimalismo, K. Robert Schwarz mais tarde acolheu o termo e passou a adotá-lo.⁶

Embora o capítulo seis do livro *Minimalists* de Robert Schwarz seja intitulado *Adams, Monk and Post-Minimalism*, o tópico “pós-minimalismo” é tratado de forma incipiente e em poucos parágrafos. Schwarz associa a idéia de pós-minimalismo em música com o nome de John Adams, limitando-se a dizer que:

“O termo *Pós-Minimalismo* foi inventado para descrever o vocabulário eclético de Adams, no qual a austeridade do Minimalismo agora caminha lado a lado com a paixão do Romantismo [...] é verdade que na música de Adams o Minimalismo torna-se apenas um estilo dentre outros.”⁷

³ Strickland, Edward. *Minimalism: Origins*. (Bloomington: Indiana University Press, 1993), p. 6.

⁴ Rauschenberg, Robert. *Postminimalism into Maximalism*. (Ann Arbor: UMI Research Press, 1987), p. 9.

⁵ Esses processos de repetição são descritos em detalhe em nossa publicação: Cervo, Dimitri. *O Minimalismo e sua Influência na Composição Musical Brasileira Contemporânea*. (Santa Maria: Editora da UFSM, 2005).

⁶ Schwarz, Robert. “Minimalism/Music.” In *Perceptible Processes: Minimalism and the Baroque*. Swan Claudia, ed. New York: Eos Music, 1997, p. 10.

⁷ Schwarz, Robert. *Minimalists*. London: Phaidon, 1996, p. 170.

Se Schwarz estivesse interessado em discutir o conceito de pós-minimalismo em profundidade, uma abordagem mais ampla seria necessária. O termo “pós-minimalismo” somente pode ser válido e justificável se ele puder ser aplicado a conjuntos significativos de obras musicais, compostas por diferentes compositores, que possam ser reconhecidas por feições estilísticas e estéticas comuns, dentro de uma perspectiva histórica e cronológica. Criar uma terminologia que se refere apenas à obra de um só compositor não nos parece ser um procedimento aceitável. Da forma como Schwarz adota o termo, ele pode parecer supérfluo ou mesmo pretensioso.

Se assumirmos que o conceito de pós-minimalismo é válido para nos referirmos a vocabulários ecléticos nos quais à austeridade do Minimalismo clássico é deixada de lado, obras de compositores europeus como Nyman, Andriessen, e Pärt, que tomaram o Minimalismo de segunda mão, assim como Adams, necessitam ser consideradas. Assim obras como *De Staat* (1972-76) de Andriessen, *Tabula Rasa* (1977) de Pärt, *In Re Don Giovanni* (1977) de Nyman, e obras dos compositores pioneiros do Minimalismo como *Satyagraha* (1980) de Glass e *Tehillin* (1981) de Reich, que foram desenvolvidas em torno dos mesmos anos do início da produção madura de John Adams (1977-78), deveriam também ser consideradas obras pós-minimalistas.⁸

Na verdade Schwarz admite que *De Staat* de Andriessen, “com sua estridente e pulsante combinação de vozes e instrumentos, oferece uma surpreendente antecipação das obras de John Adams que surgiriam logo depois”⁹, e que em torno de 1976, Reich e Glass começaram a se distanciar do Minimalismo de tal forma que o termo não mais poderia ser aplicado à música deles.¹⁰

É um consenso geral que do final da década de 1970 em diante, algumas importantes feições começaram a mudar no estilo e na estética do Minimalismo, tanto nos Estados Unidos como na Europa. Em 1976 Reich completou e estreou *Music for Eighteen Musicians*,¹¹ uma obra que tem mais

⁸ As pequenas diferenças cronológicas não são tão relevantes para traçar influências ou relações de causa e efeito, uma vez que os compositores não poderiam estar imediatamente a par do que os outros estavam fazendo em um período tão curto de tempo.

⁹ Schwarz, Robert. *Minimalists*. London: Phaidon, 1996, p. 207.

¹⁰ Schwarz, Robert. “Minimalism/Music.” In *Perceptible Processes: Minimalism and the Baroque*. Swan Claudia, ed. New York: Eos Music, 1997, p. 10.

¹¹ Provavelmente a maior obra prima produzida pelo Minimalismo.

movimento harmônico nos seus cinco primeiros minutos do que em qualquer obra dele escrita até então. Nessa obra os processos sistemáticos de repetição, especialmente o processo aditivo linear, e o processo aditivo por grupo, ainda são bastantes presentes, mas a paleta harmônica da obra é de uma riqueza e variedade incomum se compararmos com qualquer música minimalista composta até então. Reich diz que de 1976 em diante o termo Minimalismo torna-se cada vez menos descritivo de sua música “até que quando chegamos em *Tehillim* e *The Desert Music*, isso somente é chamado de Minimalismo porque eu as compus.”¹²

Philip Glass expressa um pensamento semelhante ao declarar, em uma entrevista concedida em 1992, que:

“faz doze anos que não tenho escrito nenhuma música minimalista... Eu não penso que ‘Minimalismo’ descreve adequadamente minha música atual. Eu penso que esta terminologia descreve um estilo muito redutivo, quase repetitivo, do final dos anos 1960. Mas em torno de 1975 ou 1976 cada um (dos compositores minimalistas) começou a fazer algo um pouco diferente.”¹³

Em torno do mesmo período em que Reich e Glass estavam dando novos rumos as suas trajetórias composicionais, existia um grupo de compositores que estavam tomando o Minimalismo como ponto de partida, mas estavam manipulando a linguagem minimalista a partir de uma perspectiva histórica diferente. Adams, Andriessen, Nyman e Pärt, entre outros, foram os herdeiros de uma linguagem musical já estabelecida pelos pais fundadores. Entre 1976-1978, tanto nos Estados Unidos como na Europa, diversos compositores estavam trabalhando na mesma direção, partindo do Minimalismo, mas estendendo seus limites.

Entre 1977-78 nos Estados Unidos, John Adams estava compondo suas primeiras obras maduras, *Phrygian Gates* e *Shaker Loops*. Nessas obras os processos de repetição minimalistas existem, mas são diluídos consideravelmente. *Shaker Loops* é uma obra que “ênfatiza os contrastes de timbre, textura, dinâmicas, e figurações. [...] *Shaker Loops* depende de *accelerandos* e *ritardandos* para fortalecer os pontos climáticos.”¹⁴ Assim a

¹² Duckworth, William *Talking Music*. New York: Schirmer Books, 1995, p. 293.

¹³ *Ibid.*, p. 342.

¹⁴ Schwarz, Robert. “Process vs. Intuition in the Recent Works of Steve Reich and John Adams.” *American Music*, 8 (1990): 259.

superfície desta obra apresenta muitas mudanças em períodos curtos de tempo, o que cria uma experiência muito mais dramática do que encontramos no repertório do Minimalismo clássico. Além disso, a obra é composta em mais de um movimento, quatro no total, algo incomum para qualquer peça minimalista composta até então.

Na Inglaterra, em torno de 1977, depois de um silêncio composicional de muitos anos, Michael Nyman começou a compor uma série de obras para a *Michael Nyman Band*. O que é característico no novo Minimalismo de Nyman é o empréstimo de materiais da música Ocidental tradicional. Como ele diz:

“Eu obtenho todos os meus estalos e idéias musicais a partir da tradição sinfônica européia [...] Minha tendência é trabalhar com uma linguagem harmônica bem ocidentalizada.”¹⁵

Nyman submete certos elementos bastante icônicos da tradição ocidental, como progressões harmônicas, *grounds*, linhas melódicas, a processos minimalistas, “criando uma reinterpretação pós-moderna do passado musical.”¹⁶

Em 1976, na Holanda, Louis Andriessen estava terminando *De Staat*, uma obra que realiza uma ousada fusão do Minimalismo americano com o Modernismo europeu. Esta composição apresenta diversos elementos do Minimalismo, em mistura com um alto grau de dissonâncias, mudanças abruptas de cor e textura, além de longas linhas melódicas de caráter modal. Essas feições definem um universo sônico singular que antecipam muitas das características das obras pós-minimalistas de Adams.

Durante 1976-77, Arvo Pärt começou a desenvolver uma série de obras, que se tornaram determinantes na sua linguagem atual, como *Tabula Rasa* e *Frates*. Essas obras apresentam uma mistura de feições estéticas do Minimalismo com elementos da música medieval (os quais Pärt estudou profundamente nos anos anteriores). Pärt, entretanto, pode ser considerado uma exceção, uma vez que sua música não parte abertamente do Minimalismo, no tocante a certos procedimentos técnicos, como a música de Adams, Nyman e Andriessen. Tecnicamente a música de Pärt é baseada na sua própria técnica *tintinnabuli*, um tipo de contraponto a duas vozes,

¹⁵ Schwarz, Robert. *Minimalists*. (London: Phaidon, 1996), p. 197.

¹⁶ *Ibid.*, p. 200.

homorítmico e sem cromatismo, no qual uma voz se move basicamente por graus conjuntos e a outra preenche as notas da tríade da tônica. Essa técnica composicional foi desenvolvida e cristalizada por Pärt entre 1976-77, em obras como *Für Alina* (1976) e *Tabula Rasa* (1977).¹⁷

Esteticamente, no entanto, a música de Pärt parte do Minimalismo, e sua música não seria possível sem a aventura minimalista. Obras como *Tabula Rasa* (primeiro movimento) e *Arbos* (1977), que têm pulsos rápidos ou moderados, são indicativas da significativa ligação que Pärt tem com a estética e o estilo do Minimalismo americano. Pärt admite que ele conhecera *In C* de Riley¹⁸ ainda quando vivia na União Soviética¹⁹, e confirmando essas influências, Reich diz que:

“Eu me encontrei com Pärt e ele me disse que tinha ouvido a minha música na União Soviética. Eu fiquei contente de ouvir isso [...] A música de Pärt pode ter sido influenciada por algumas das coisas que eu fiz, fato pelo qual me sinto muito orgulhoso [...]”²⁰

Pärt é um compositor que foi consideravelmente influenciado pela estética minimalista, mas que ao mesmo tempo foi capaz de absorver, adaptar e transformar essa influência em um estilo pessoal, através de uma técnica composicional própria. Considerando suas origens e cronologia de criação, a música *tintinnabuli* de Pärt's pode ser descrita muito mais apropriadamente como pós-minimalista do que minimalista.

Portanto, se o conceito de pós-minimalismo é válido, essa terminologia tem de ser utilizada para nos referirmos a um conjunto de obras produzido por diferentes compositores, em diferentes países²¹, que

¹⁷ Para uma descrição detalhada da técnica contrapontística utilizada na música *tintinnabuli* ver: Hillier, Paul. *Arvo Pärt*. (New York: Oxford University Press, 1997), p. 86-97.

¹⁸ McCarthy, Jamie. “An interview with Arvo Pärt.” *Contemporary Music Review*, 12/2 (1995): 63.

¹⁹ Pärt emigrou da antiga União Soviética (atualmente Estônia) em janeiro de 1980, tendo a partir daí fixado residência primeiramente na Áustria (Viena) e depois na Alemanha (Berlim).

²⁰ Strickland, Edward. *American Composers: Dialogues on Contemporary Music*. (Bloomington: Indiana University Press, 1991.), p. 46.

²¹ No Brasil existem compositores empregando elementos minimalistas em mistura com elementos da música brasileira. Obras como *Viva Villa* (1987) e *A Lenda do Caboclo. A Outra*. (1987) de Gilberto Mendes (1922-), *Dialogues* (1988) e *Tristes Trópicos* (1990) de Rodolfo Coelho de Souza (1952-), *Toccata Amazônica* (1998) e *Toronubá* (2000) de Dimitri Cervo (1968-), dentre outras, podem ser consideradas representativas de uma produção pós-minimalista no Brasil. Na América Latina destacamos Leo Brower (1939-) em obras como *La región más transparente* (1982) e *Paisaje Cubano con Lluvia* (1984), dentre outras.

começaram a ser compostas a partir da metade dos anos 1970. A característica estética comum dessas obras é que elas partem do Minimalismo em algum aspecto (técnico, estilístico, estético, ou uma junção deles), mas ecleticamente misturam esses elementos com outras técnicas composicionais, outros elementos estilísticos, atingindo resultados artísticos originais, mas nos quais a presença do Minimalismo é ainda sentida.

Alguns poderão considerar que essa definição é muito ampla, e que seria melhor continuar chamando esses desenvolvimentos de minimalistas. Entretanto se reconhecermos que existem mais distinções do que similaridades entre as obras minimalistas e pós-minimalistas, ambos os termos podem ser utilizados de forma vantajosa e de um modo mais claro e específico.

A principal diferença entre Minimalismo e Pós-Minimalismo é que o Minimalismo nasceu como um movimento estético filho do Modernismo, com um modo de composição radical, sistemático e exclusivista. As obras minimalistas são oriundas de um tipo sistemático de composição, nos quais os processos de repetição são quase como que um fim em si mesmo. O Minimalismo é também um modo de composição altamente original e “puro”, ele não admite misturas com outros tipos de técnicas composicionais e não toma emprestado elementos ou feições próprias de outras estéticas ou estilos musicais.

Contrariamente a estética do Pós-Minimalismo não é exclusivista, e ela se expressa através de um modo de composição inclusivo, onde a mistura de elementos minimalistas com elementos e técnicas composicionais de outros estilos e estéticas são bem vindas e empregadas como recursos composicionais legítimos dentro de um determinado discurso musical.

Podemos traçar uma analogia, entre a distinção de Minimalismo e Pós-Minimalismo, como debatemos aqui, com a discussão da distinção entre Modernismo e Pós-Modernismo tal como efetuada por Jonathan Kramer. Falando sobre o Minimalismo, Kramer diz que:

“Algumas das primeiras revolucionárias obras do Minimalismo atingem-me muito mais como sendo modernistas do que pós-modernistas. A pureza, a forte afirmação e a radical novidade de peças como *Violin Phase* de Steve Reich ou *Music in Fifths* de Philip Glass são totalmente modernistas... o diatonicismo e a repetição minimalista podem produzir tanto obras modernistas (como *Einstein* de Glass) como obras pós-modernistas (como *Tehillim* de Reich).²²

²² Kramer, Jonathan. “Beyond Unity: Toward an Understanding of Musical Postmodernism.” In *Concert Music, Rock, and Jazz since 1945: Essays and Analytical Studies*. (Rochester, N.Y.: University of Rochester Press, 1995), p. 25.

Assim, enquanto o Minimalismo deve ser considerado um dos movimentos estéticos que pertencem ao Modernismo, o Pós-Minimalismo deve ser considerado um dos movimentos estéticos que pertencem ao Pós-Modernismo. O Minimalismo e o Pós-Minimalismo dividem raízes comuns, mas para ser possível uma distinção eles têm de ser considerados como duas atitudes estéticas diferentes, a primeira defendendo um modo de compor exclusivista e a outra defendendo um modo de compor inclusivo.

Em seu artigo *Minimalism: Aesthetic, Style, or Technique?* Johnson procura definir o Minimalismo como um conjunto de técnicas composicionais ao invés de considerá-lo um estilo ou uma estética. De acordo com Johnson as cinco principais características da técnica minimalista, que estão em correspondência direta com as cinco principais características do estilo minimalista, são: estrutura formal contínua, textura rítmica homogênea com uma cor brilhante, paleta harmônica simples, ausência de linhas melódicas e repetição de padrões rítmicos.²³

Johnson salienta que muitas obras que projetam todas as características da técnica minimalista não exibem as qualidades estilísticas e estéticas do Minimalismo. Ele então conclui que o estilo ou a estética não são fatores determinantes para uma definição de Minimalismo, argumentando que o Minimalismo pode ser definido mais precisamente como um conjunto de técnicas composicionais. Johnson demonstra que obras tardias de Reich, e obras de Adams, Andriessen, e Michael Torke (1961-), que são examinadas em detalhe em seu artigo, combinam técnicas minimalistas com outros elementos composicionais, transcendendo o estilo e a estética minimalista.

Johnson não expressa o conceito de Pós-Minimalismo, mas tenta definir algo que está além do Minimalismo. Falando de Adams ele diz que:

“Ao utilizar aspectos texturais, harmônicos e rítmicos do Minimalismo, Adams tem adotado a técnica minimalista, mas ele transcende a estética e o estilo minimalista através da expansão dessas feições e através do uso freqüente de extensas linhas melódicas.”²⁴

²³ Johnson, Steven. “Minimalism: Aesthetic, Style, or Technique?” *Musical Quarterly*, 78 (1994): 748.

²⁴ Johnson, Steven. “Minimalism: Aesthetic, Style, or Technique?” *Musical Quarterly*, 78 (1994): 752.

Parece-nos que Johnson tem uma dificuldade conceitual de lidar com as novas feições estéticas e estilísticas da música minimalista recente (pós-minimalista) e então tenta “resolver o problema” tentando restringir o conceito de Minimalismo a um mero procedimento técnico.

No nosso ver sua tentativa é equivocada, uma vez que tenta fazer uma separação artificial, através de um *bias* demasiado tecnicista, entre estética, estilo e técnica, desconsiderando o fato de que essas categorias estão fortemente inter-relacionadas na história da música. Uma nova técnica composicional, ou um conjunto de técnicas, não podem ser criadas em um ambiente anti-séptico sem um contexto estético e estilístico específico. Pelo contrário, compositores desenvolvem técnicas composicionais específicas para consumarem determinados ideais estéticos. Isso é especialmente verdadeiro para a música minimalista.

Se as obras de uma nova geração de compositores, e obras tardias de Reich e Glass, as quais empregam técnicas minimalistas, em mistura com outros elementos, não podem mais ser consideradas Minimalistas, no tocante ao estilo e a estética, como argumenta Johnson, existem apenas duas possibilidades conceituais para lidarmos com a situação:

1) O Minimalismo é reduzido a um conjunto de técnicas, essas obras apenas empregam técnicas minimalistas, mas não possuem um estilo ou uma estética particular;

2) Essas obras misturam elementos do Minimalismo (técnicos, estilísticos e estéticos) com elementos que são estranhos ao Minimalismo, definido assim uma estética pós-minimalista.

Consideramos a segunda hipótese a mais plausível. Ao invés de querer reduzir o Minimalismo a um mero procedimento técnico como faz Johnson, é necessário reconhecer suas mudanças estéticas e suas transformações estilísticas.

Em nosso ver, nos anos 1980 e 1990, foi desenvolvido um representativo conjunto de obras musicais que podem ser consideradas plenamente pós-minimalistas. Se tomarmos um grupo de obras musicais tais como *Tehillin* (1981) de Reich, *Stabat Mater* (1985) de Part, *Harmoniewerke* (1986) de Adams, *Adjustable Wrench* (1987) de Michael Torke²⁵, *String Quartet n. 2* (1988) de Nyman, *Fifth String Quartet* (1991) de Glass, ou ainda, no

²⁵ Embora obras da produção de Michael Torke, tais como *Green* (1986), *Javelin* (1994), e *Bronze* (1990) possam ser seguramente consideradas Neo-Românticas, *Adjustable Wrench* (1987) apresenta todas as características de uma obra genuinamente pós-minimalista.

Brasil, obras como *A Lenda do Caboclo. A Outra* (1987) de Gilberto Mendes, ou *Abertura e Toccata* (1995) de minha autoria, é possível distinguir pelo menos três fatores comuns, proeminentes em todas essas obras, que são completamente estranhas ao Minimalismo clássico.

1) Todas essas obras partem do Minimalismo em algum aspecto (técnico, estilístico, estético, ou uma conjunção deles), mas ecleticamente misturam esses elementos com outras técnicas, outros elementos estilísticos, atingindo resultados artísticos originais, nos quais o Minimalismo ainda é sentido;

2) Nessas obras o uso de linhas melódicas, e a expressividade melódica, são de grande importância. As linhas melódicas podem assumir o papel principal na composição. Elas podem aparecer sozinhas ou com elementos Minimalistas sendo apresentados no fundo como acompanhamento para elas;

3) Essas obras são articuladas em vários movimentos, ou seções, com andamentos diferentes, que são contrastantes ou facilmente distinguíveis uns dos outros, o que quebra o senso de continuidade típico das obras minimalistas clássicas.

A partir de agora focaremos a discussão sobre o Pós-Minimalismo de uma forma mais específica e técnica. Para isso efetuaremos uma análise do terceiro movimento do *Quarteto de Cordas nº 2* de Michael Nyman. A análise será focada no terceiro movimento da obra, e nosso objetivo será identificar os três aspectos diferenciais entre Minimalismo e Pós-Minimalismo citados anteriormente.²⁶

O *Quarteto de Cordas nº 2* de Nyman foi composto em 1988, ele possui seis movimentos, cada um com um andamento próprio, sendo que cada movimento é governado por um ciclo rítmico particular: 4 tempos, 5 tempos, 6 tempos, 7 tempos, 9 tempos e ciclos múltiplos no movimento final. A organização rítmica da obra é baseada nos conceitos rítmicos da música hindu, sendo que a obra foi composta para a coreógrafa e dançarina Shobana Jeyasingh. Assim as estruturas cíclicas estão relacionadas com a função coreográfica da partitura. Nyman abertamente aceitou a informação rítmica sugerida pela coreógrafa, e procurou encaixar seu vocabulário

²⁶ Por uma questão de delimitação de nosso tópico focaremos a discussão apenas em três aspectos diferenciais. Nós não consideramos que esses três aspectos cobrem todas as diferenças entre Minimalismo e Pós-Minimalismo, ou que é necessária a presença de todos esses três aspectos para caracterizar uma obra como pós-minimalista.

composicional pessoal dentro dessa moldura rítmica previamente fornecida.²⁷

O terceiro movimento do quarteto é construído com três elementos principais (Exemplo 1), que são:

- 1) Um *ostinato* composto por doze notas nos violinos I e II.
- 2) Um *ground bass* [Bb, A, C], executado pelo violoncelo.
- 3) Uma linha melódica apresentada pela viola.

**Exemplo 1 – Nyman, *Quarteto de Cordas n.º 2*,
terceiro movimento, comp. 10-18.**

²⁷ Nyman, Michael. "Composer's Note." In *String Quartet no. 2* (London: Chester Music, 1992), p. II. (Score)

Vejamos como Nyman manipula esses elementos entre os compassos 1-36. A figura de doze notas no violino II é trabalhada através de um processo de repetição, idêntico a cada compasso. A figuração do violino I é manipulada através da técnica de variação em mistura com a de repetição. O padrão de doze notas é mantido, mas o contorno muda livremente e novas variações são criadas e repetidas por três ou dois compassos. O *ground bass* [Si b, Lá, Dó] é repetido a cada três compassos, ou 18 tempos. Nos compassos 1-12 o *ground* aparece na sua forma simples, mas do compasso 13 em diante, pequenas variações rítmicas ocorrem. A melodia, primeiramente introduzida no compasso 13, dura 16 tempos e é repetida sistematicamente. Pelo fato da melodia preencher 16 tempos e o *ground* 18 tempos, a cada três compassos a melodia defasa dois tempos em relação ao baixo. A melodia, portanto, sofre um processo de troca de fase típico das obras iniciais de Steve Reich. Como o exemplo 1 mostra, existem ligações, expressas no valor de uma mínima, entre o fim da melodia e cada nova apresentação da melodia, o que torna difícil identificar o padrão de 16 tempos imediatamente (entramos a mão no exemplo duas semínimas ligadas, para essa estrutura se tornar clara).

Entre os compassos 37-48 existe uma mudança textural na peça. O processo realizado nos compassos 1-36, que é sistemático no violino II, viola e violoncelo²⁸, mas relativamente livre no violino I, dá, repentinamente, lugar a outros elementos. No compasso 37 um novo *ground bass* [Si b, Lá, Sol, Lá] é introduzido e repetido a cada quatro compassos. O padrão de doze notas no violino II, transforma-se em um padrão de 24 notas (diminuição rítmica) que é repetido a cada quatro compassos, de forma sincrônica com o *ground*. A melodia migra da viola para o violino I, mas a viola continua reforçando o seu contorno, com colcheias. A partir do compasso 45 a melodia começa a ser livremente variada no violino I, ou seja, o processo de repetição é repentinamente abandonado. O exemplo 2 mostra esses novos elementos introduzidos.

²⁸ Digna de nota é a variação no compasso 33 (violoncelo) que desvia significativamente do processo instalado.

Exemplo 2 – Nyman, *Quarteto de Cordas n° 2*,
terceiro movimento, comp. 37-45.

The image displays a musical score for the third movement of Nyman's String Quartet No. 2, measures 37-45. It is organized into three systems. The first system (measures 37-45) features three staves: Violin I (top) with a forte *f* and *rannabile* marking, Violin II (middle) with a *lre* marking, and Grand Bass (bottom) with the instruction 'Grand Bass: Bb, A, G, A'. The second system (measures 41-45) continues the Violin I and II parts. The third system (measures 49-51) is titled 'Free Melodic Variations' and shows the Violin I and II parts playing in unison.

No compasso 49 existe outra mudança importante no movimento. O *ground bass* original (Si b, Lá, Dó) retorna. A melodia permanece dividida entre a viola e o violino I, mas agora com papéis trocados; a viola apresenta a melodia enquanto o violino I o contorno da melodia com variações. A partir do compasso 51 o violino I e a viola apresentam a melodia em uníssono. Enquanto isso o violino II e o violoncelo apresentam padrões diferentes a cada três compassos (Exemplo 3).

Exemplo 3 – Nyman, *Quarteto de Cordas nº 2*,
terceiro movimento, comp. 49-54.

The image displays a musical score for the third movement of Nyman's String Quartet No. 2, measures 49-54. It consists of two systems of staves. The first system includes a violin I staff with the annotation 'Melodic Variations' and arrows indicating melodic movement, a violin II staff with the annotation 'Melody', and a bass staff with the annotation '(Ground) Bass: Bb, A, C'. The second system continues the musical notation for the same instruments. The score is written in a minimalist style with clear rhythmic patterns and melodic lines.

A seção do compasso 49 até o final é, basicamente, composta livremente. O baixo troca o seu padrão a cada três compassos, e a melodia no violino I é, na maior parte do tempo, variada livremente. Os padrões do violino II assumem características diferentes a cada seis compassos, três compassos, dois compassos, ou um compasso. O único elemento que se mantém estável, obedecendo a um processo sistemático de troca de fase, é a melodia na viola. O movimento termina abruptamente, gesto estilístico e estético típico das obras minimalistas.²⁹

O exemplo 4 mostra os últimos nove compassos desta seção, que na sua maior parte é composta livremente.

²⁹ Um gesto característico das obras do Minimalismo clássico é uma finalização abrupta e inesperada, dando a idéia de “parada”, mais do que de fim, o que reforça a idéia de forma circular e não direcional. Cabe notar que a idéia de um ciclo, que não tem início nem fim, é um conceito fundamental no qual a maior parte das músicas da África, da Índia e do Oriente se baseiam, sendo que tais tradições musicais foram fontes de influência decisivas para os compositores minimalistas.

Exemplo 4 – Nyman, *Quarteto de Cordas n.º 2*,
terceiro movimento, comp. 58-66.

ATTACCA

Observamos que Nyman manipula diferentes elementos da tradição ocidental (dentro de uma estrutura rítmica “hindu”), que são afetados, consideravelmente, por processos típicos das obras minimalistas. Alguns dos processos podem ser considerados sistemáticos, mas apenas no contexto de um pequeno número de compassos. No contexto de todo o movimento os processos não são sistemáticos, pois eles são repentinamente substituídos por outros elementos ou simplesmente abandonados. Em muitos casos algumas vozes estão submetidas a um processo sistemático de repetição, enquanto as outras se desenvolvem por variações livres.

Embora o movimento do baixo sugira uma forma ABA' [A (comp. 1-36) B (comp. 37-48) A' (comp. 49-66)], essa estrutura formal é obscurecida consideravelmente. A repetição cíclica da melodia, a repetição dos padrões de acompanhamento, o movimento tipo *passacaglia* do *ground bass*, a harmonia estática, e o ritmo motório, são elementos que criam um fluxo contínuo, típico das obras minimalistas, que obscurecem a forma ABA'.

A primeira audição dessa peça pode de alguma forma confundir o ouvinte, ou soar-lhe inteiramente nova, uma vez que muitos elementos da música ocidental são reconhecidos, mas ao mesmo tempo eles têm a sua iconicidade distorcida ou afetada por processos de repetição minimalistas. Ao jogar com a iconicidade dos elementos, Nyman cria um discurso musical híbrido. Uma terna melodia, que é essencialmente romântica, um *ground bass* tal como encontrado na música barroca, a técnica de variação tal como encontrada no Classicismo, são elementos formativos do discurso musical, que são eventualmente subjugados a processos de repetição típicos do Minimalismo. A música é consideravelmente minimalista, mas é também um pouco Romântica, um pouco Barroca, e um pouco Clássica. Podemos concluir que é mais adequado considerar que ela tem uma estética pós-minimalista.

As feições encontradas *Quarteto de Cordas n.º 2* de Michael Nyman, sugerem que o conceito de Pós-Minimalismo pode ser válido para descrever obras musicais que claramente partem do Minimalismo, ou são fortemente influenciadas por ele, mas que vão além do estilo e da estética do Minimalismo clássico, através de diferentes tipos de misturas e fusões. Essas obras começaram a surgir, tanto nos Estados Unidos como na Europa, nos anos finais da década de 1970, e foram criados por uma geração de compositores imediatamente posterior a Riley, Reich e Glass. Dos anos 1980 até os dias atuais uma atitude pós-minimalista pode ser encontrada em diversos compositores, incluindo a primeira geração de compositores Minimalistas, a em um grande número de compositores em todo o mundo.

DIMITRI CERVO é compositor e pianista, sendo autor de obras como *Toronubá*, *Pattapiana*, *Canauê* e *Toccata Amazônica*, que têm recebido gravações e dezenas de execuções em diversos estados brasileiros e no exterior. Sua discografia inclui um CD individual, *Toronubá*, pelo qual recebeu os Prêmios Açorianos 2006 de melhor CD e melhor compositor erudito, além de obras gravadas em 12 CDs de diversos grupos e artistas. Realizou seus estudos musicais de piano, composição e regência, nas cidades de Porto Alegre, Siena, Salvador e Seattle. Em 2005 lançou o livro *O Minimalismo e sua Influência na Composição Musical Brasileira Contemporânea*, pioneiro sobre o tópico no Brasil. Atualmente é professor adjunto do Departamento de Música do Instituto de Artes da UFRGS.