

## **Análise de Procedimentos Imitativos na Obra *Electric Counterpoint* de Steve Reich<sup>1</sup>**

Sólon de Albuquerque Mendes<sup>2</sup>

**RESUMO:** O objetivo deste trabalho é destacar alguns aspectos das estratégias composicionais utilizadas pelo compositor norte-americano Steve Reich no primeiro movimento de sua obra *Electric counterpoint*, para 10 guitarras gravadas, 2 baixos elétricos gravados e guitarra elétrica ao vivo. Dentre as técnicas utilizadas neste estudo, serão analisados os cânones que se mesclam a procedimentos tipicamente minimalistas.

**Palavras-chave:** Composição; Análise Musical; Música de Câmara, Música do Século XX.

### ***Electric Counterpoint*, de Steve Reich**

Na obra “*Electric Counterpoint*”, composta para 10 guitarras gravadas, 2 baixos elétricos gravados e guitarra elétrica ao vivo, Reich utiliza técnicas tipicamente minimalistas. Dentre estas técnicas podemos destacar: ritmos aditivos, ciclos sobrepostos com durações diferentes, entre outras, mescladas com recursos contrapontísticos tradicionais, como entradas sucessivas, e trechos imitativos. E demonstraremos alguns pontos da partitura onde ocorram procedimentos que misturem processos contrapontístico-imitativos tradicionais com técnicas minimalistas.

Steve Reich, juntamente com La Monte Young (1935-), Terry Riley (1935-), e Philip Glass (1937-), são considerados os criadores do minimalismo musical americano, surgido na década de 60 nos EUA. Apesar das afinidades estéticas, cada compositor desenvolveu seus próprios aparatos técnicos, que são sensivelmente diferentes uns dos outros. A obra *Electric Counterpoint* foi escrita no final da década de 80. Nesta época Steve Reich já havia composto a maior parte de suas peças mais importantes, e já havia estabelecido a sua

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao II Simpósio Acadêmico de Violão da Embap de 6 a 11 de outubro de 2008.

<sup>2</sup> Mestrando da UFPR/CAPES, sob a orientação do Dr. Norton Dudeque.

reputação no cenário musical internacional, e consolidado parte de seu estilo composicional.

A analogia entre minimalismo e técnicas imitativas não é algo totalmente novo. Existem artigos que comentam este tipo de abordagem. Dos trabalhos que tomam este ponto de vista como base, está o artigo *Beat-Class Modulation in Steve Reich's Music*, de John Roeder, onde o autor observa que “cada uma destas peças (minimalistas), assim como o cânon, combina um padrão repetido com uma afirmação atrasada do mesmo padrão em outra voz...”.<sup>3</sup>

Inicialmente, estudaremos os procedimentos técnicos utilizados no primeiro movimento da obra, sendo que estes são recorrentes no restante da obra.

Esta analogia, entre a música minimalista de Steve Reich e técnicas imitativas e contrapontísticas tradicionais é válida apenas em parte, pois a música de Steve Reich toma rumos diferentes, como Roeder revela, logo adiante: “Com o progresso da peça, o intervalo temporal de imitação entre original e as vozes imitadas variam sistematicamente, desde a primeira batida até toda a duração do padrão...”.<sup>4</sup> Em fugas tradicionais, somente em *strettos*<sup>5</sup> e em pequenas pontes o intervalo temporal da imitação melódica pode variar, pois o mais comum é que se mantenha a relação temporal destas entradas.

## Minimalismo – Principais Técnicas Composicionais

De maneira geral, pode-se dizer que são os processos de repetição que mais caracterizam a música minimalista. Portanto, a natureza da obra é, em parte, determinada pelo processo de repetição utilizado. Segundo Cervo:

[...] Assim, as obras minimalistas têm como própria essência a escolha de processos de repetição, claros e perceptíveis, os quais vão articular e coordenar toda a micro e a macroforma da obra [...].<sup>6</sup>

<sup>3</sup> ROEDER, 2003. p.275

<sup>4</sup> ROEDER, 2003. pp. 275-276.

<sup>5</sup> *Stretto* é um recurso contrapontístico utilizado em algumas fugas, geralmente ocorrendo perto do fim da peça, e consiste em reduzir a distância temporal entre as entradas imitativas, ou seja, entra antes do tempo de entrada estabelecido na exposição. Em algumas fugas da obra “*O Cravo bem Temperado*”, de Johann Sebastian Bach, podemos encontrar exemplos de *stretto*.

<sup>6</sup> CERVO, 2005. p. 48.

Portanto, uma possível abordagem analítica de obras musicais minimalistas poderia ter como enfoque o processo específico a que esta obra se submeteu, e quais foram os resultados obtidos a partir desta técnica. É importante também levarmos em conta o que o compositor desta obra (Steve Reich) pensa e fala sobre sua própria música e, conseqüentemente, sobre a sua técnica composicional. Em entrevista publicada no livro *NEW VOICES – American Composers Talk about Their Music*, de Geoff Smith e Nicola Walter Smith, o compositor relata as suas experiências como estudante de composição<sup>7</sup>. Nesta mesma entrevista, Reich declara que, em sua técnica composicional, ele valoriza a intuição no processo de criação: “Eu valorizo o processo intuitivo, o qual é realmente, completamente, a única coisa que qualquer um possui.”<sup>8</sup>

Segundo Dan Warburnton<sup>9</sup>, as principais técnicas composicionais que sustentam os processos de repetição característicos das obras minimalistas são: *phasing*, *linear additive process*, *block additive process*, *textural additive process* e *overlapping pattern*. Seguindo a sugestão de Dimitri Cervo, que em seu artigo *O Minimalismo e suas idéias composicionais*, traduz os termos que designam as técnicas composicionais minimalistas, usaremos esta mesma nomenclatura: *troca de fase (ou defasagem)*, *processo aditivo linear*, *processo aditivo por grupo (bloco)*, *processo aditivo textural* e *superposição de padrões*.

Nem todas as técnicas citadas acima são utilizadas nesta obra, nem é objetivo deste artigo explicar cada uma delas (a não ser como ponto de apoio para a proposta analítica do presente artigo), mas no decorrer da análise, conforme a necessidade, as técnicas de composição utilizadas serão explicadas.

---

<sup>7</sup> Steve Reich chegou a estudar composição com renomados compositores, como Luciano Berio e Darius Milhaud, mas disse ter aprendido mais com professores que não tinham tanto sucesso na carreira de compositor, como Vincent Persichetti e Hall Overton. Maiores detalhes, vide SMITH, 1995. pp. 213-226.

<sup>8</sup> SMITH, 1995. p. 219.

<sup>9</sup> apud CERVO, 2005. p. 49.

## Primeiro Movimento

A primeira grande seção do 1º movimento, que dura até o fim do c. 109 (apesar da *guitarra 1* entrar com o tema da seção seguinte já no c. 102), e todos os instrumentos executam frases que consistem em notas repetidas. O interessante desta seção é que as entradas das vozes acontecem de maneira sucessiva, técnica típica de formas imitativas, datada historicamente como uma das principais técnicas de composição dos séc. XVI ao XVIII.

Steve Reich chegou a admitir publicamente<sup>10</sup> que nutria interesse e respeito pelas músicas renascentista e barroca, em especial a música de Bach, pelo seu caráter mecânico e uso de ostinatos melódicos. É bom lembrar que os compositores minimalistas, ainda na década de 60, se consideravam influenciados por músicas de culturas não ocidentais, e o fato de Steve Reich admitir seu interesse por estes compositores, nos dá indícios de que os processos composicionais destes períodos podem ter alguma relação, mesmo que longínqua e impura, com estas técnicas imitativas. Mas, mesmo que esta hipótese seja verdadeira, ainda assim o resultado sonoro é muito distinto entre estes repertórios. E, no caso da música de Reich, outros fatores influenciam muito o resultado sonoro, como as técnicas de processos de repetição

Na Fig. 1 (cc. 1-6) ilustra-se o início de *Electric Counterpoint*, com as entradas sucessivas das guitarras 1 a 8 e do instrumento solista (*live guitar*).

Não há como negar que, se ao invés de notas repetidas tivéssemos uma melodia que respeitasse funções harmônicas específicas e que tivesse determinado tipo de características melódicas, poderia ser facilmente confundida como uma obra barroca (fora a instrumentação, obviamente).

Dentre as técnicas descritas por Dan Warburnton, podemos dizer que esta primeira página (que representa a 1ª seção, ou seja, até o fim do c. 109) tem a técnica de *processo aditivo textural*<sup>11</sup> (*textural additive process*), misturado com uma técnica tipicamente datada da música instrumental e vocal dos séculos XVI ao XVIII, que é a entrada sucessiva entre as vozes com

<sup>10</sup> No artigo de K. Robert Schwars intitulado *Steve Reich – Music as a Gradual Process part 1* (*Perspectives of New Music*, 1980, vol.31, pp. 373-392), o autor comenta o fato de Steve Reich se influenciar pelas músicas ocidentais dos períodos medieval, renascentista e barroco, e sua especial consideração pela música de Johan Sebastian Bach.

<sup>11</sup> Conforme citamos anteriormente, Cervo, em seu artigo *O Minimalismo e suas Idéias Composicionais* (*Per Musi*, 2005, vol. 11, PP. 44-59), traduz os nomes das técnicas de composição para português, e achamos conveniente utilizarmos esta mesma nomenclatura

mesmo material temático (neste caso, notas repetidas em colcheias). Obviamente que por serem notas repetidas, vamos ouvir uma textura aumentando, e um aglomerado sonoro se formando (segundo as entradas dos cinco primeiros compassos, esse aglomerado contém as notas<sup>12</sup> *Dó 3, Ré 3, Si 3, Mi 3, Sol 3, Sol 4, Si 2, Lá 1*). Das sete notas diatônicas possíveis (da escala de *Sol Maior*, com a nota *Fá* sustenizada), Reich utiliza seis, apenas a nota *Fá#* não está presente neste trecho, e com exceção das notas *Lá 1, Si 3* e *Sol 4*, as outras notas estão aglomeradas em 2<sup>as</sup> diatônicas a partir do *Si 2*, da seguinte maneira: *Si 2 – Dó 3, Ré 3, Mi 3*, e *Sol 3* (esta última nota com intervalo de 3<sup>a</sup>m em relação ao *Mi 3*). Uma das características desta obra é a utilização de sonoridades “diatônicas”, ou seja, respeita os intervalos da escala de origem, não existindo cromatismos nem sonoridades com dissonâncias fortes.

**ELECTRIC COUNTERPOINT**  
I

Steve Reich

♩ = 192

The score shows 11 staves. The Live Guitar staff is at the top, followed by Guitars 1 through 10, and the Bass Guitar at the bottom. The Live Guitar part has a '3' above it and a box around its first few notes. Guitars 4, 5, and 8 have boxes around their parts. The Bass Guitar part has a '5' below it and a box around its first few notes. Dynamics markings 'p' and 'f' are used throughout. The tempo is marked as quarter note = 192.

Fig. 1 – primeira pág, do 1º mov.

<sup>12</sup> A altura das notas leva em conta o fato das guitarras e baixos soarem 8ª abaixo do que está escrito.

Na Fig. 2, a guitarra 1 inicia com o motivo da segunda grande seção. Este motivo da seção 2 começa no c. 102, e dura até o c. 105, depois este motivo irá se repetir até o fim do c. 249, e no c. 250 muda a armadura de clave, de *Sol Maior* passa a

The image shows a musical score for a guitar ensemble, labeled '10' at the top left. The score includes parts for Live, Gt. 1 through Gt. 10, and B. Ot. 1+2. A vertical line marks measure 102, where Guitar 1 (Gt. 1) begins a new melodic motif. This motif is highlighted with a rectangular box and labeled 'Motivo da seção 2' below it. The score also features dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano), and a key signature change indicated by a box labeled '10' at the top right.

Fig. 2 – trecho em que a guitarra 1 entra com o motivo da 2ª seção

Esta entrada da guitarra 1 é uma elisão, onde elementos da seção 1, já no final, coexistem com elementos da seção 2, ainda por iniciar. Estes quatro compassos em que o novo tema é apresentado, constituem um ciclo. Este ciclo por sua vez, receberá um tratamento misto nesta seção, podendo ser um ciclo regular ou um ciclo onde ocorrem processos lineares aditivos.

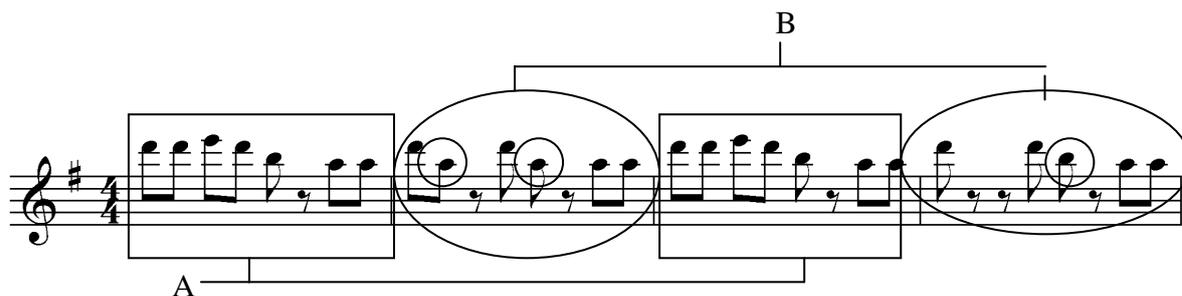


Fig. 3 – ciclo da guitarra 1. A - 1º e 3º compassos são idênticos; B – As notas circuladas são as notas diferentes entre o 2º e 4º compasso

A Fig. 3 ilustra o ciclo da guitarra 1 que vai ser repetido. Os cc. 1 e 3 são idênticos entre si, e os cc. 2 e 4 são quase idênticos, com exceção de uma nota (no tempo fraco do primeiro tempo).

As guitarras 3 a 8 terminam o motivo da seção 1 no c. 109, finalizando por completo esta seção. A entrada da *live guitar* acontece no c. 110, e entra fazendo variações motivicas. Pelo fato de a *live Guitar* apresentar o mesmo material motivico, apenas variado, podemos considerar um tipo de imitação, onde o motivo imitado é executado de maneira fragmentada. Estas imitações sempre têm algum tipo de modificação em relação ao que seria uma imitação tradicional<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Entendemos por “imitação tradicional” os trechos imitativos pertencentes ao repertório da música erudita ocidental, desde a renascença, atingindo seu ápice no barroco tardio, e utilizado esporadicamente nos períodos clássico e romântico.

Fig. 4 – final da seção 1 e início da seção 2. A – motivos das seções 1 e 2 sobrepostos; B – Final da seção 1; C – motivo da seção 2

A guitarra 1 mantém o mesmo ciclo (vide Fig. 4) até o fim da música, com exceção do trecho em que muda a armadura de clave, quando a melodia é adaptada (o que acontece com todos os instrumentos). Já a guitarra 2, que entra no c. 126, tem o mesmo ciclo da guitarra 1, só que começando no 3º tempo (ou quarta nota):

Fig. 5 – entrada da guitarra 2. A – a guitarra 2 começa com o 3º tempo do motivo, as notas excluídas aparecem no final da frase; B – cânone em uníssono, com 2 tempos entre a entrada imitativa

A Fig. 5 ilustra o ciclo da guitarra 2 e a formação de um “cânone” à distância de dois tempos em relação à guitarra 1. A guitarra 2 começa a tocar a partir do 3º tempo do motivo, enquanto a guitarra 1 entra com o 1º tempo do motivo, e ambas ficam deslocadas pela distância temporal de 2 tempos.

Acontece uma imitação melódica similar aos *strettos* das fugas tradicionais, pois o intervalo temporal da imitação é curto.

A guitarra 3 vai dobrar a guitarra 1, mas com uma transposição ( $5^{\text{a}}$ J abaixo) em relação a esta. Portanto, ritmicamente, as guitarras 1 e 3 são idênticas, mas com alturas diferentes. Inclusive a entrada da guitarra 3 vai coincidir de esta dobrar (apenas temporariamente) com a *live guitar*, conforme ilustra a Fig. 6:

Fig. 6 – Entrada da guitarra 3 (voz inferior). A – *live guitar* e guitarra 3 tocam em uníssono; B – imitação canônica, distancia de 2 tempos

A guitarra 4, que entra no c. 158, dobra a guitarra 2, mas com um intervalo de  $5^{\text{a}}$ J abaixo, e assim segue até o final deste movimento (c. 329). Os quatro compassos iniciais da entrada da guitarra 4 (cc. 158-161) dobram a *live guitar*, tanto em ritmo quanto em alturas. A guitarra 5, que entra no c. 174, dobra ritmicamente a guitarra 1, com um intervalo de  $6^{\text{a}}$  m abaixo, e com pequenas mudanças na direção intervalar, que não chegam a comprometer o motivo. A *live guitar* dobra os quatro compassos referentes ao motivo desta guitarra, procedimento este que já havia ocorrido nas entradas das guitarras 2, 3 e 4.

Fig 7 – Entrada da guitarra 5. A – guitarras 2 e 4 tocam em quintas paralelas; B – live guitar e guitarra 5 tocam em uníssono

O dobramento da *live guitar* com a guitarra 5, acontece nos cc. 174-177. A partir daí, a *live guitar* irá desenvolver o material motivico, como podemos observar na Fig. 8, em forma de “liquidação motivica”<sup>14</sup>.

A guitarra 6 entra no c. 190, e dobra a guitarra 2, só que 8ª abaixo. E a *live guitar*, dobra os quatro compassos iniciais da guitarra 6 (cc. 190-193), e após isto desenvolve o material motivico. No c. 194, a guitarra 8 entra dobrando a *live guitar* (cc. 194-209), com o motivo *liquidado*<sup>15</sup>:

<sup>14</sup> “Liquidação Motivica” é um termo utilizado por Arnold Schoenberg em seu livro *Fundamentos da composição Musical*, e se refere à transformação de elementos característicos (transformações rítmicas, relaxamento melódico, mudança de intervalos característicos, subtração de notas estruturais, etc...) do “motivo” por elementos não característicos.

<sup>15</sup> (SCHOENBERG, 1991, p. 181)

Fig. 8 – Entrada da guitarra 8. A – guitarra 6 entra em uníssono com a live guitar; B – guitarra 8 e live guitar tocam em quintas paralelas

No c. 206 entra a guitarra 7, dobrando a guitarra 1 (8ª abaixo), e a *live guitar* começa, neste mesmo compasso, a dobrar a guitarra 7 por 4 compassos. Nos cc. 206 à 209 temos as guitarras 1 e 7 dobrando com intervalo de 8ª, e a *live guitar* dobrando a guitarra 7, além das guitarras 3 e 8, que dobram entre si com intervalo de 8ª, e a guitarra 5, ritmicamente idêntica, mas com uma pequena variação intervalar. Este compasso (c. 206) é um ponto muito importante deste 1º movimento, pois a última entrada “imitativa” acontece (guitarra 7). Em termos de textura contrapontística, temos basicamente uma textura rítmica a duas partes, onde temos a *live guitar* e as guitarras 1, 3, 5, 7 e 8 se movendo com um padrão rítmico e intervalar idêntico (com exceção da guitarra 5), e as guitarras 2, 4 e 6 se movendo com outro padrão rítmico e intervalar (na verdade o mesmo motivo começando no terceiro tempo):

The image shows a musical score for a guitar ensemble and a live guitar. The score is divided into two sections, A and B, with measures 30 and 31 marked. The Live guitar part is marked with 'fide' and has a box around it. The guitar parts (Gt. 1 to Gt. 8) have various markings, including circles and lines, indicating specific techniques or effects. The score is divided into two sections, A and B, with measures 30 and 31 marked.

Fig. 9 – Entrada da guitarra 7. A – guitarra 7 e live guitar tocam em unísono; B – cânones que se formam entre as vozes

Até este momento, o que de fato aconteceu nesta segunda grande seção do primeiro movimento, foi que as guitarras 1 à 7 entraram de forma imitativa com o mesmo motivo (considerando as guitarras 2, 4 e 6). E o procedimento da *live guitar* é dobrar os 4 compassos iniciais de todas as guitarras (com exceção da guitarra 1), depois do quarto compasso em unísono, a *live guitar* deixa de dobrar, até chegar a vez de outra guitarra entrar, e a live guitar dobrar a nova entrada por quatro compassos. Este procedimento segue até acabarem as entradas. Acontecem muitos cruzamentos entre as vozes, e isto associado ao mesmo timbre entra as diferentes vozes, faz com que ocorram “sons resultantes”, como melodias e até ritmos por trás do que está escrito: “...E como cada música de Young, Rilley, Reich e Glass, sua música tem conseqüências acústicas além das notas escritas e tocadas...”<sup>16</sup>.

No c. 214, as guitarras 9 e 10, além dos baixos elétricos 1 e 2 entram tocando notas repetidas em ritmo de colcheia, numa clara alusão à

<sup>16</sup> NYMAM, 1999. p.151.

seção 1, só que, desta vez, sobreposta à seção 2. Podemos considerar o c. 214 como o início da 3ª seção, sendo esta seção uma sobreposição dos materiais das seções 1 e 2 (seção 1 cc. 1-109, seção 2 cc. 102-214), sendo que dos cc. 102-109 temos elementos das seções 1 e 2 sobrepostos. E no c. 214, quando as guitarras 9 e 10 entram com o motivo da 1ª seção, seguidas pelos 2 baixos elétricos no c. 215, as demais guitarras seguem sem qualquer tipo de cadência, trabalhando com o mesmo material motivico (material da seção 2), apenas a sobreposição do material da seção 1 ao material da seção 2 caracteriza o início desta nova seção.

E esta seção segue até o final deste movimento, com a sobreposição do motivo da seção 1 (baixos elétricos 1 e 2, e guitarras 9 e 10) com o motivo da seção 2 (guitarras 1 à 8, além da *live guitar*), gerando uma sobreposição de dois padrões, que devido a suas características, foram facilmente combináveis.

The image shows a musical score for a guitar ensemble and basses. The score is written in standard musical notation with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The instruments listed on the left are Live, Gt. 1, Gt. 2, Gt. 3, Gt. 4, Gt. 5, Gt. 6, Gt. 7, Gt. 8, Gt. 9, Gt. 10, and B. Gt. 1+2. The score is divided into measures, with measure numbers 209, 32, and 33 indicated. A box highlights the entry of guitars 9 and 10 and basses 1 and 2 at measure 215, showing their respective parts and dynamics.

Fig. 10 – Entrada das guitarras 9 e 10, e dos baixos 1 e 2, com o motivo da seção 1, que se sobrepõe ao motivo da seção 2

É interessante notar que entre as entradas das guitarras 1 e 2 temos 24 compassos. Já entre as guitarras 2 e 3 temos 16 compassos até a entrada, fato que vai se repetir nas outras entradas (entre as guitarras 3 e 4, 4 e 5, 5 e

6, e 6 e 7). Este fato aproxima mais ainda esta peça a um cânon comum, em que as entradas respeitam um padrão temporal específico. O segundo movimento é atacado imediatamente, não existindo pausa entre os movimentos.

## Considerações Finais

Interessante deste primeiro movimento da obra *Electric Counterpoint* é a maneira como o compositor trabalha a técnica imitativa, juntamente com procedimentos da música minimalista. Os padrões que vão sendo imitados pelas diversas guitarras, com caráter mecânico e com ostinatos melódicos, formam cânones que são unidos entre todas as guitarras pela *live guitar*. Os cruzamentos de vozes e deslocamentos de ciclos ocorrem com frequência neste primeiro movimento.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CERVO, Dimitri. *O Minimalismo e suas Técnicas Compositivas*. Per Musi – Revista Acadêmica de Música, Vol. 11, pp. 44-59, 2005.

GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna: Uma História Concisa e Ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HEISINGER, Brent. *American Minimalism in the 1980s*. American Music, Vol. 7, Nº 4 pp. 430-447, Winter, 1989.

JOHNSON, Timothy A. *Minimalism: Aesthetic, Style or Technique?* – The Musical Quarterly. Vol. 78, Nº 4 pp. 742-773, Winter, 1994.

NYMAN, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, 2ª ed.

ROEDER, John. *Beat-Class Modulation in Steve Reich's Music*. Music Theory Spectrum, Vol. 25, Nº 2. pp. 275-304, Autumn, 2003.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: EDUSP, 1991.

SCHWARZ, K. Robert. *Steve Reich: Music as a Gradual Process: Part 1*". Perspectives of New Music, Vol. 19, Nº ½. pp. 373-392, Autumn, 1980.

SMITH, Geoff; SMITH, Nicola Walker. *New Voices – American Composer Talk About Their Music*. Portland: Amadeus Press, 1995.

ZAGNY, Sergei; ROVNER, Anton. *Imitation: Traditional and Nontraditional Transformations of Melodies*. Perspectives of New Music, Vol. 37, No. 2. pp. 163-187, Summer, 1999.