



Uma nova proposta para *Clapping Music*, de Steve Reich: arranjo e adaptação para instrumentos de percussão e dispositivos eletrônicos

Fernando Bueno Menino

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – fmenino@gmail.com

Cleber da Silveira Campos

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – cleberdasilveiracampos@gmail.com

Resumo: Este artigo tem como objetivo relatar uma experiência realizada e idealizada pelo autor em torno da obra *Clapping Music*, de Steve Reich. Escrita originalmente para dois intérpretes utilizando as palmas, a peça foi arranjada e adaptada para versão solo utilizando instrumentos de percussão, com auxílio de recursos tecnológicos. Iremos detalhar os processos desta implementação, assim como os resultados obtidos.

Palavras-chave: Steve Reich. Percussão. *Clapping music*. Adaptação.

Title of the Paper in English New proposal for *Clapping Music* by Steve Reich: arrangement and adaptation for percussion instruments and electronic devices

Abstract: This paper aims to report an experience performed and idealized by the author around the piece *Clapping Music* by Steve Reich. Originally written for two performers using the palms, the piece was arranged and adapted for solo version using percussion instruments with the aid of technological resources. We will detail the processes of this implementation as well as the results.

Keywords: Steve Reich. Percussion. *Clapping music*. Adaptation.

1. Introdução

O presente artigo tem como finalidade relatar uma proposta de adaptação e arranjo para a obra *Clapping Music* (1972), do compositor norte-americano Steve Reich (1936 -). Escrita originalmente para duo de palmas, nossa proposta consiste em adaptar a obra para um único intérprete, onde iremos utilizar instrumentos de percussão e dispositivos eletrônicos como instrumentação. Como mostraremos posteriormente, esta obra tem sido inspiração para vários intérpretes, seja baseando-se na ideia composicional para a elaboração de uma nova obra, ou até mesmo adaptar para outros instrumentos.

Adaptações para instrumentos de percussão nas obras de Reich tem sido o foco do autor em sua pesquisa de mestrado, aonde vem desenvolvendo junto com seu orientador novas maneiras de adaptar e arranjar obras minimalistas para instrumentos de percussão e dispositivos eletrônicos, mais especificamente as de Steve Reich no período composicional de 1972 até 2012.

Com um estilo composicional inconfundível, a música de Reich tem sido fortemente associada a um movimento musical denominado Minimalismo, embora alguns compositores rotulados como tal desprezem e rejeitem esta classificação. Segundo Batchelor (2001, pag. 07), o Minimalismo teve sua origem nos Estados Unidos, primeiramente na

década de 60, associado a estruturas e instalações de artistas plásticos norte-americanos com características em comum entre si ao ponto de se tornar válido a classificação de um movimento. Estes artistas são: Carl Andre (1935), Dan Flavin (1933-1996), Sol Lewitt (1928-2007) e Donald Judd (1928-1994). Assim como na música, não há um consenso por parte dos artistas no que diz respeito a uma tentativa de agrupamento para seus trabalhos, embora o rótulo Minimalismo tenha sido o que mais se tornou conhecido. Nomes como *ABC Art*, *Rejective Art* e *Literalism* também foram empregados para definir este movimento.

No âmbito musical, de acordo com Campos:

No contexto político-social, no qual alguns compositores da música ocidental estavam inseridos, surgiam movimentos oposicionistas (também chamados de contra-cultura). Esses movimentos se opunham à saturação e centralização monolítica, elitismo político e cultural da época (Campos, 2013, pag. 15).

Segundo Schwarz (1996, pag. 08), o termo Minimalismo em música foi empregado pelo crítico e compositor Michael Nyman, e para Schwarz, nenhum outro estilo na música do Séc. XX tem provocado tanta controvérsia, onde esse tipo de música foi rejeitada por mais de três décadas por compositores e meio acadêmico norte-americano.

Neste artigo, busca-se relatar detalhadamente os processos utilizados para a adaptação em *Clapping Music*, tendo em vista suas principais dificuldades para a execução, assim como resultados obtidos. Esta implementação foi realizada no primeiro recital de mestrado do autor, no dia 12 de dezembro de 2014, no Mini Auditório da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

2. *Clapping Music* (1972)

Composta em 1972, *Clapping Music* foi pensada inicialmente para ser uma obra com *phasing*¹, mas devido Reich constatar que seria inviável para as palmas, a solução foi que um dos intérpretes permanecesse com um padrão durante toda a peça sem alterar, enquanto que o outro intérprete movesse abruptamente uma colcheia, após determinadas repetições, continuando este processo até que os dois se encontrem no mesmo padrão e estejam em uníssono novamente para finalizar a obra. A diferença neste caso entre *phasing* e defasagem abrupta é que no *phasing* podemos ouvir o padrão se movendo através do acelerando, como se um padrão estivesse “descolando” do outro; enquanto que nas mudanças abruptas temos a

¹ “Phasing”: Técnica composicional utilizada por Reich em suas obras iniciais, onde um padrão se move, acelerando gradualmente em relação a um outro.

sensação de estar ouvindo uma série de variações de dois padrões diferentes que estão coincidindo em seus respectivos tempos fortes de cada compasso.

Segundo Reich (2002, pag. 68), *Clapping Music* marca o fim do uso do processo de defasagem em suas composições, técnica que foi utilizada pela primeira vez em suas obras iniciais, como é o caso de *It's Gonna Rain* (1965), composta para fita magnética. Através de *Clapping Music*, Reich sentiu que precisava descobrir novas técnicas, resultando em obras como *Six Pianos*, *Music for Mallets Instruments*, *Voices and Organ* e *Music for Pieces of Wood*, todas compostas em 1973. Nessas obras, Reich utiliza processos de construção rítmica ou substituição de notas por pausas. A partir deste momento suas composições começam a trilhar caminhos diferentes, a ponto de serem classificadas como *Maximalista*² pelo estudioso da música minimalista Robert Schwarz (1996, pag. 78).

2.1. Adaptações e arranjos para um único intérprete em *Clapping Music*

Composta originalmente para duas pessoas utilizando palmas, *Clapping Music* tem sido adaptada e arranjada por intérpretes conceituados de diversas formas e utilizando, na maioria das vezes, apenas instrumentos acústicos. Há também versões com a inserção de recursos eletrônicos em tempo diferido, como é o caso do nosso estudo, que visa justamente mesclar diversos instrumentos de percussão com aparatos tecnológicos a serem utilizados em tempo real durante o processo de execução da obra.

Dentre as adaptações encontradas em *Clapping Music*, mencionaremos Evelyn Glennie (1965 -), que tem adaptado a obra para ser executada por um único intérprete. Em uma de suas versões, Glennie utilizou quatro baquetas de teclado (*mallets*) nas mãos, sendo duas (centrais) percutidas em *wood-blocks*, e duas (extremos) percutidas em um chão de madeira. Em um dos pés, utilizou um pedal de bateria acoplado a um bloco sonoro para realizar subdivisões ternárias, tendo em vista um compasso de $3/2^1$; Evan Chapman (1991 -), versão solo para duas caixas-claras sem esteiras²; Glenn Kotche (1970 -), onde tem adaptado para a bateria³. Em seu artigo publicado na revista da *Percussive Arts Society* (PAS), intitulado “*A fresh Look at Reich's "Clapping Music"*” (2005, pag. 26-30), Kotche relata seu processo de implementação onde demonstra semelhanças dos padrões de *Clapping Music* com rudimentos americanos de caixa-claras como *Flam Taps*, *Pataflaflas*, *Flam* consecutivos e *Swiss Army Triplets* (2005, pag. 26). Kotche relata que sua experiência com a obra lhe proporcionou novas possibilidades, ampliando seu vocabulário musical, tanto para a banda em

² “Maximalist”.

que faz parte (Wilco), quanto para trabalhos solo na bateria. Fruto desta experiência, Kotche apresentou sua adaptação no importante festival de bateristas denominado “*Modern Drummer Festival*”, na edição de 2006; e por último, vamos relatar o arranjo do baterista e percussionista Jesse Nolan (1982 -). Seu arranjo, intitulado *Clapping Music for One Performance* (2004), foi dedicada a Glenn Kotche, e composto um ano antes da publicação de Kotche. Nolan utiliza um *sampler* da versão original de *Clapping Music* sendo disparado no início e ao final da obra. Sua implementação consiste em adaptar a obra para bateria, instrumentos de percussão e *sampler*. Como notação, Nolan estabeleceu um pentagrama para cada membro do corpo, e um pentagrama para o *sampler* (figura 1). O *sampler* é disparado no início da peça pelo intérprete, durando até o compasso 16, onde inicia um *fade out*. Nos sete últimos compassos até o final, o *sampler* é acionado novamente terminando em *fade out*.



Figura 1: Partitura de *Clapping Music for a One Performer*, de Jesse Nolan.

Em seu arranjo podemos encontrar relação com nosso trabalho, primeiramente pelo o uso de dispositivos eletrônicos em sua performance, e em segundo por utilizar como referência para sua versão a mesma obra de nossa pesquisa. A diferença entre o arranjo de Nolan e a nossa pesquisa está basicamente no modo como é tratado os dispositivos eletrônicos. Na versão de Nolan, o *sampler* é utilizado como mídia fixa (gravado antes da performance), e disparado no início e no fim da peça, enquanto que em nossa versão os sons são gravados e processados em tempo real pelo dispositivo eletrônico durante toda a peça.

2.1.2 Composição utilizando dispositivos eletrônicos em tempo real com processo de defasagem

Iremos relatar aqui a composição do pesquisador e percussionista Cesar Traldi. Intitulado Namíbia, a obra é baseada no processo composicional de defasagem, criado por Reich. A obra foi composta para percussionista e computador, o qual o percussionista mantém um padrão do início ao fim da obra, enquanto que o computador realiza as defasagens. O ambiente de programação escolhido pelo compositor é o *Pure Data*. O computador duplica toda a sonoridade realizada pelo intérprete em tempo real, desta forma, iniciando em uníssono o som acústico e som eletrônico. As defasagens ocorrem após o acionamento de um pedal pelo intérprete. A escolha dos instrumentos de percussão a serem utilizados e a frase que deverá ser realizada ficam a cargo do intérprete.

Para Traldi (2012, pag. 431), obras que envolvam processo de defasagem exigem posturas diferentes das tradicionais por parte dos intérpretes e espectadores. Apesar de parecer simples, o processo de defasagem quando é recebido e interpretado pelo nosso cérebro, gera grande variedade de sonoridades.

2.2. Implementação de *Clapping Music* realizada pelo autor

Para a implementação utilizamos um microfone omni-direcional, amplificador de guitarra e uma pedaleira *Loop Station* da marca *Boss*, modelo RC-300, para gravação e reprodução (*loop*) em tempo real. Os timbres das palmas foram adaptados para diversos instrumentos de percussão, como: bongô, *cowbell*, *temple blocks*, “pandeiro de choro” e garrafa de vidro.

Os instrumentos escolhidos para executar as duas vozes da versão original foram o *temple block* e um bongô (grave). O *temple block* foi utilizado para o padrão que não se modifica (i.e. player 1), enquanto que o bongô (i.e. player 2) foi utilizado para a voz que deverá ser deslocada para realizar as defasagens (vide figura 2). Os instrumentos são percutidos através da utilização de baquetas de caixa-clara para, exceto o “pandeiro de choro”, tocado com as mãos⁴.

Tendo estabelecido os instrumentos para as duas vozes contidas na versão original, temos como proposta a construção de um terceiro padrão, resultante da sobreposição dos padrões quando estão defasados, formando assim um novo padrão. A figura abaixo busca exemplificar o processo de construção desta nova “camada sonora” a partir da sobreposição de notas coincidentes advindas dos padrões resultantes. Desta forma, ao visualizar os compassos 2 e 3 da figura abaixo, as notas destacadas criam um novo padrão formado através

das notas que estão coincidindo entre si. Este processo foi aplicado para todos os compassos que contém as defasagens, ou seja, do compasso 2 até o 12, com suas respectivas repetições.

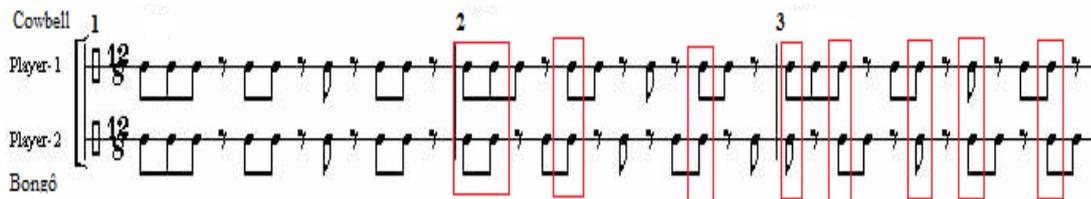


Figura 2: Três primeiros compassos de *Clapping Music*.

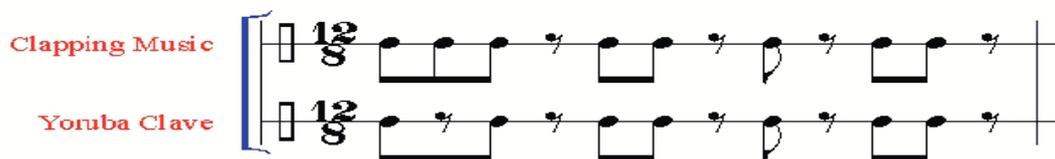
A partir da criação e execução desses novos padrões, encontramos células rítmicas que apresentaram algumas semelhanças com determinados ritmos brasileiros, como partido alto, maracatu e samba, apresentados aqui em compassos ternários. Vale ressaltar que não foi realizado nenhum tipo de acentuação quer seja de música africana ou brasileira, assim como é requisitado por Reich na bula da partitura de *Clapping Music*.

2.2.1. Execução da obra

A implementação consisti em iniciar a peça executando as vozes no bongô e *temple block* em uníssono (padrão inicial). Após quatro repetições em uníssono, o pedal da *loop station* é acionado para gravar os próximos quatro compassos seguintes. Depois de ter gravado os quatro compassos, o pedal é acionado novamente para fazer o *looping* do material gravado. Com o *looping* sendo tocado na caixa amplificadora, o intérprete faz a troca de instrumentos para a realização da terceira camada. A partir do momento em que o intérprete realizou a troca de instrumentos, o pedal é acionado para gravar a terceira camada, e após quatro compassos o pedal é acionado novamente para disparar a voz gravada, soando assim as três vozes: duas contidas na partitura original, e a terceira resultante das notas que se encontram. Este processo de formar uma terceira camada é realizado durante os onze padrões em que contém as defasagens. Durante os compassos 1 e 13, onde os padrões estão em uníssono, o autor optou por adicionar todos os instrumentos utilizados na terceira camada dos padrões defasados (*temple blocks*, *cowbell*, “pandeiro de choro” e garrafa de vidro), gravando um por vez, resultando assim numa textura densa de vários instrumentos sendo tocados ao mesmo tempo em uníssono, terminando a obra mediante o acionamento do pedal.


 Figura 3: Diagrama da adaptação realizada em *Clapping Music*.

A justificativa para a escolha dos instrumentos (*temple block* e bongô) utilizados para as vozes contidas na partitura teve inspiração na percussão africana. Através dos trabalhos de Colannino e de Tones podemos traçar um paralelo entre a música africana e a obra de Reich após sua viagem a África em 1970. Para Toussaint, podemos encontrar semelhança dos padrões contidos em *Clapping Music* com o *Yoruba music* da costa oeste da África. Na figura 4, podemos notar que a diferença entre os dois padrões está basicamente em uma nota, no caso uma a mais em *Clapping Music* (Colannino et al., 2009).


 Figura 4: Comparação das claves de *Clapping Music* e *Yoruba music*.

Para Tones (2007, pag. 12), tais evidências apontam que as obras de Reich sofreram mudanças no que se refere às técnicas composicionais depois de seus estudos na África no ano de 1970, mais especificamente em Gana. O texto compara a música de Reich com o *Ewe Music*, música tradicional de povos que vivem em partes de Benin, Togo e sudeste de Gana. Mais do que isso, Tones propõe que o conhecimento prático do *Ewe Music* se torna inestimável para aprender e tocar a música de Reich a partir de 1970.

3. Considerações Finais

Embora a obra de Reich utilize muito os instrumentos de percussão, não encontramos relatos, até o presente momento, de nenhuma obra composta para instrumento de percussão solo. A solução que alguns intérpretes percussionistas vêm desenvolvendo é a

adaptação para instrumentos de percussão obras escritas originalmente para outros instrumentos, utilizando aparatos tecnológicos, como é o caso da percussionista japonesa Kuniko Kato, que tem se dedicado em adaptar e arranjar para instrumentos de percussão as obras de Reich, como podemos ver em seu trabalho gravado em 2011 intitulado *Kuniko Plays Reich*⁵.

Acreditamos ser de suma importância para nossa pesquisa o aprendizado adquirido nesta implementação, onde podemos destacar as principais dificuldades, e as soluções encontradas, tais como:

- a) a equalização dos instrumentos tocados em tempo real com o som gravado: o amplificador foi levemente virado para o lado do intérprete onde o *setup* de percussão estava posicionado, possibilitando assim uma melhor escuta para o intérprete do material gravado, e uma melhor difusão do som gravado com o som produzido em tempo real;
- b) sincronia do material gravado com a parte executada em tempo real pelo intérprete;
- c) conhecimento das funções em que a pedaleira podia oferecer: o autor não tinha utilizado até o momento da pesquisa este tipo de dispositivo eletrônico em suas performances.

Por fim, esta experimentação proporcionou ao autor explorar novas possibilidades sonoras/interpretativas em obras minimalistas escritas originalmente para mais de um intérprete utilizando apenas palmas como matéria prima sonora composicional.

Dessa forma, os recursos tecnológicos utilizados permitiram, num primeiro momento, que apenas um intérprete pudesse executar a obra de Reich, ou seja, relacionar-se com diferentes aspectos advindos da interpretação de obras escritas originalmente para palmas, adaptadas aos instrumentos de percussão e recursos tecnológicos, possibilitando assim novos resultados sonoros, relacionados a ampliação, capacidade interpretativa, exploração da independência rítmica entre as mãos executando dois padrões iguais com pontos de partida diferentes, e o envolvimento do intérprete percussionista com novas tecnologias, encorajando assim futuros percussionistas a conhecerem esta tendência muito presente no âmbito da percussão, assim como o conhecimento da obra de Reich.

Referências:

BATCHELOR, David. *Minimalismo*. Cosac Naify Edições, São Paulo, 2001.



CAMPOS, Cleber. *Modelos de Processos Graduais Aplicados à Percussão (MPGP), Manipulados por Improvisação e Suporte Tecnológico em Tempo Real*. Revista Música Hodie, Goiânia, V.13, n.1, pp. 80- 97, 2013.

COLANNINO, J., GÓMEZ, F., and TOUSSAINT, G.T. *Analysis of Emergent Beat-Class Sets in Steve Reich's Clapping Music and the Yoruba Bell Timeline*. Perspectives of New Music, 47:1:111–134, 2009.

KOTCHE, Glenn. *A fresh Look at Reich's "Clapping Music"*. Disponível em: <<http://www.tmmstorageshed.com/glennkotche/website/words/0510.26-33.pdf>>. Acesso em: 01 Abril 2015.

REICH, Steve. *Writings on Music, 1965-2000/ Steve Reich; edited with an introduction by Paul Hillier*. Oxford University Press, Inc, New York, 2002

_____. *Clapping Music*. Partitura. Disponível em: <<http://www.music.mcgill.ca/~gary/306/week10/clapping.pdf>>. Acesso em: 02 Abril 2015.

SCHWARZ, Robert. *Minimalists*. Phaidon Press Inc., New York, 1996.

TONES, Daniel M. *Elements of Ewe Music in the Music of Steve Reich*. Tese de Doutorado, The University of British Columbia, 2007.

TRALDI, Cesar Adriano. *O processo de phase-shifting criado por Steve Reich em obra para percussão e eletrônicos em tempo real*. Anais do 8º Simpósio de Comunicações e Artes Musicais, editado por Maurício Dottori, 409–413. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2012.

¹ Um “mix” das performances da obra pela intérprete Evelyn Glennie pode ser conferido em: <https://www.youtube.com/watch?v=R0jSKJCmeRM> (acesso em 1 de abril de 2015).

² Performance de Evan Chapman: <https://www.youtube.com/watch?v=x-rm76cq21k> (acesso em 1 de abril de 2015)

³ Trecho da performance de Glenn Kotche para Clapping Music: <https://www.youtube.com/watch?v=tse1WPxhOGA> (acesso em 1 de abril de 2015).

⁴ Vídeo de Clapping Music realizado pelo autor: <http://youtu.be/faWozW-U1zA>

⁵ Trecho da obra Six Marimbas, executado por Kuniko Kato: <https://www.youtube.com/watch?v=t5s3kBYn6lc> (acesso em 2 de abril de 2015).