

A Relação Texto-Música na obra *Tehillim* de Steve Reich

Diogo Rebel e Carvalho¹
UNIRIO/MESTRADO/PPGM
SIMPOM: *Composição*
diogo.rebel@hotmail.com

Resumo: Ao final da década de 1970 e início da de 1980, o Minimalismo musical, tanto na América, onde surgiu, como na Europa, onde a vanguarda havia aderido, em sua maioria, ao Serialismo Integral, passaria por importantes mudanças estéticas e estilísticas que o distanciaria significativamente do Minimalismo clássico nascido na década de 1960 com seus quatro “pais fundadores” Philip Glass, Terry Riley, La Monte Young e Steve Reich. O termo Pós-Minimalismo é cunhado, tornando-se mais adequado e coerente quando aplicado às obras compostas a partir de agora, onde a figura do compositor volta à tona e suas características pessoais passam a ser mais importantes do que os processos composicionais. A busca por suas origens no judaísmo por volta de 1974 levaria o compositor norte-americano Steve Reich a trilhar novos caminhos para sua música e contribuiria com uma mudança pontual em seu trabalho: Reich se permitiria trabalhar com textos – jamais utilizados por ele – e linhas melódicas expressivas, além das constantes mudanças de métrica, movimentos harmônicos lentos e graduais e um processo sistemático de repetição não tão claro como os que se pode notar em suas obras anteriores. O presente artigo pretende discutir a relação entre texto e música ao analisar o primeiro movimento da obra *Tehillim* de Steve Reich, composta em 1981, onde pela primeira vez este compositor concebe uma obra musical a partir de um texto literário: os Salmos.

Palavras-chave: Texto-Música; *Tehillim*; Steve Reich; Minimalismo; Pós-Minimalismo.

Connection between Text-Music in the Steve Reich's work *Tehillim*

Abstract: At the end of the 1970's and early 1980's, the Minimalism, both in America where it appeared, as in Europe, where the vanguard had stuck mostly to the Integral Serialism, go through important aesthetic and stylistic changes that would keep him away from the classic Minimalism that emerged in the 1960's with his four "founding fathers" Philip Glass, Terry Riley, La Monte Young and Steve Reich. The term Post-Minimalism becomes more appropriate when applied to works composed from now, where the figure of the composer resurfaces and personal characteristics become more important than the compositional processes. The search for their origins in Judaism by 1974 would lead the American composer Steve Reich to tread new directions to your music and help with a specific change in his work: Reich would work with texts – before never used by him – and expressive melodic lines, besides the constant changes of meter, slow and gradual harmonic movements and not as clear systematic process of repetition as it can be noticed in his earlier works. This article

¹ Orientador: Dra. Carole Gubernikoff.

discusses the connection between text and music to analyze the first movement of Steve Reich's *Tehillim*, composed in 1981, where for the first time this composer conceives a musical work from a literary text: the Psalms.

Keywords: Text-Music; *Tehillim*; Steve Reich; Minimalism; Post-Minimalism.

1. Steve Reich e o Minimalismo Musical

Fruto da insatisfação da juventude com os valores tradicionais da época o Minimalismo musical surgiu nos Estados Unidos na década de 1960, período onde o pluralismo radical da cultura ocidental contemporânea tornava-se evidente, através de diversas manifestações artísticas contra o sistema, buscando estilos de vida alternativos que incluíam a emancipação sexual, experiências com drogas ao extremo levando os jovens a estados alterados de consciência, além do crescente interesse pelo misticismo oriental e filosofias não ocidentais, além da rejeição aos valores tradicionais do sistema, cultivando cada vez mais uma aversão à alta cultura. Essa busca por novidade, formas alternativas de comportamento e interesses sociais e étnicos variados presentes no que ficou conhecido como contracultura, contribuiu para a eclosão dos movimentos *hippie*, feminista e pelos direitos dos negros, liderado por Martin Luther King, e despertou nos então jovens compositores norte-americanos² Terry Riley (1935-), Philip Glass (1937-), La Monte Young (1935-) e Steve Reich (1936-) o desejo por desenvolver uma música nova com uma estética experimental baseada em poucos materiais, ritmos e harmonias estáticas, lentas transformações, pouco ou quase nenhum desenvolvimento temático ou modulações, elementos sonoros contínuos que evoluem gradualmente por longos períodos de tempo sem variações de dinâmica e repetições padronizadas.

Em seu livro *Minimalists*, Robert Schwarz (1996, p. 8) afirma que nenhum estilo da música contemporânea recente provocou tanta controvérsia quanto o Minimalismo, sendo que, por três décadas, esta estética musical foi ridicularizada pelos compositores e críticos do *mainstream*.³ Não é de se admirar, portanto, que a nova geração de compositores nascidos nos Estados Unidos na década de 1930 tenha sofrido retaliações por parte da vanguarda europeia, que desde o pós-guerra, em sua grande maioria, havia aderido ao Serialismo Integral. A música que se fazia no outro lado do Atlântico, berço da tradição histórica, não interessava mais aos compositores minimalistas, assim sendo, foi natural que esses

² Entre os compositores nascidos na América, fundadores do Minimalismo, podemos notar algumas feições comuns. Todos nasceram na década de 1930, cresceram apaixonados pela cultura *pop* norte-americana, rejeitaram seu treinamento acadêmico europeu, e tornaram-se, com o passar dos anos, indivíduos profundamente místicos e religiosos.

³ Tendência ou corrente principal e dominante.

compositores articulassem uma revolta radical contra os serialistas europeus manifestando isso em sua música. Embora Steve Reich tenha reagido contra a ortodoxia serialista praticada na Europa e ensinada nos Estados Unidos, sua obra inicial não foi menos rigorosa no que diz respeito ao uso de poucas e simples ideias trabalhadas incansavelmente. Já em meados dos anos 1970 sua técnica de criar música a partir de padrões recorrentes e lentamente transformados estava consolidada. Portanto, podemos afirmar que 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. Seu trabalho dentro desta estética da repetição resultou em *Drumming* (1970-1971); obra que se relaciona muito mais com a música tradicional balinesa e africana do que com Edgard Varèse ou John Cage, e sintetiza suas descobertas acerca das camadas de defasagem e efeitos de ostinato. Reich criticou os sistemas de composição da vanguarda, concordando com Iannis Xenakis e Henri Pousseur: enquanto o primeiro já havia observado que na música serial havia uma enorme disparidade entre o método de composição e o resultado auditivo (ou seja, os processos composicionais e a música que soava não tinham conexão audível), o compositor belga estendeu esta crítica à música indeterminada, argumentando que, em ambos os casos, não se podia ouvir o *processo* pelo qual a música fora construída. Steve Reich defende o fato de que os processos composicionais deveriam ser claramente audíveis. Ele argumenta que um processo musical deve acontecer sempre de forma lenta e extremamente gradual, como o movimento do ponteiro dos minutos em um relógio ou o gotejamento lento dos grãos de areia através de uma ampulheta.

A influência de Reich na cultura musical do ocidente talvez não seja tão grande como a de seu contemporâneo – e por diversas vezes parceiro musical – Phillip Glass, embora junto aos círculos clássicos ele seja respeitado pelo constante rigor modernista de sua música; Reich é atualmente apontado como o mais sofisticado e original compositor vivo norte-americano. Além de expandir o alcance de sua obra, ao recorrer à sua herança judaica, Reich é conhecido por atacar musicalmente questões políticas e éticas da cultura ocidental, e dos quatro compositores criadores do Minimalismo é quem tem estado mais próximo das suas raízes musicais. Entretanto, a busca por novas sonoridades fez com que, a partir de 1972, ele se permitisse explorar novos horizontes e caminhos diferentes para sua obra ao utilizar recursos musicais tais como modulações harmônicas, novas formas de contrapontos e amplificação dos instrumentos de orquestra e vozes, sem deixar de lado técnicas tradicionais como o cânone, onde, além da melodia, o ritmo tem importante participação.

A música Minimalista recente⁴ apresenta transformações estéticas e estilísticas significativas se comparadas com as obras do Minimalismo clássico da década de 1960. O compositor Dimitri Cervo defende o termo *Pós-Minimalismo*⁵ como mais adequado para classificar a nova música composta a partir do final da década de 1970 e início da de 1980 por compositores como Reich, Glass e Adams na América, e Andriessen, Nyman e Pärt na Europa. Do final da década de 1970 em diante, no tocante à estética do Minimalismo, algumas feições estilísticas começaram a mudar. O próprio Reich afirma que de 1976 em diante o termo Minimalismo torna-se cada vez menos descritivo de sua música. Enquanto o Minimalismo da década de 1960 era caracterizado pelos *processos*, no Pós-Minimalismo a figura do *compositor* volta à tona - ele, agora, é mais importante, suas características, intenções e estilos próprios têm mais força do que o processo composicional em si.

2. Tehillim

As primeiras obras de Steve Reich datam de 1965 (*It's Gonna Rain*) e 1966 (*Come Out*), e resultam de suas experiências com troca de fases (ou *defasagem*) de fitas magnéticas. Em 1967 Reich começa a pensar em uma maneira de transpor sua ideia com fitas magnéticas para o domínio da música instrumental ao gravar um padrão de doze notas ao piano e tocar o mesmo padrão simultaneamente à gravação, tentando defasar gradativamente, através de um *accelerando* gradual, do padrão gravado. Ao constatar o sucesso e a viabilidade da experiência Reich passa então a experimentar com dois pianos. Por fim, após esta experiência de execução com dois instrumentistas, a peça é passada para a pauta; surge assim a primeira obra a utilizar a técnica de *defasagem* no domínio da música instrumental: *Piano Phase*, de 1967. Seguiram-se a ela obras importantes, como *Violin Phase* (1967), *Four Organs* (1970), *Drumming* (1971), *Music for Mallet Instruments, Voices, and Organ* (1973) e *Music for Eighteen Musicians* (1974-76). Logo, ao longo do tempo, suas obras perderam a ênfase na pureza processual em vista de uma maior liberdade harmônica e instrumental, mas mesmo depois das primeiras experiências do compositor na utilização de um processo puro, a maioria de suas obras continua a manter um pulso firme e uniforme. É o que se pode notar em *Tehillim*, composta em 1981 para a formação piccolo, flauta, oboé, corne inglês, dois clarinetes em Bb, fagote, seis percussionistas (maracas, palmas, marimba, vibrafone, crotales e tamborins), dois órgãos elétricos, quatro vozes femininas, dois violinos, viola, violoncelo e contrabaixo. Na versão de câmara as vozes, madeiras e cordas

⁴ Referimo-nos aqui às obras produzidas a partir da década 1980 até os dias de hoje.

⁵ De acordo com Dimitri Cervo, o conceito de Pós-Minimalismo está associado a 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. Estas obras começaram a surgir, tanto nos Estados Unidos como na Europa, nos anos finais da década de 1970. (CERVO, 2007 p. 50)

são amplificadas, resultando no que Judy Sherman, produtor de Reich, costuma chamar de *voicestrument*: ao dobrar as vozes, ora com clarinetes, ora com órgãos ou oboés e corne inglês, o resultado obtido é um timbre vocal completamente novo e diferente.

Tehillim pertence à fase pós-minimalista de Steve Reich, bastante diferente do Minimalismo clássico, seminal, que o projetou. Contrastando com a maioria de suas obras anteriores, *Tehillim* não é composta por padrões curtos de repetição. Mesmo que os cânones ali presentes nos lembrem de antigas obras do compositor – como *It's Gonna Rain* e *Come Out*, compostas por frases curtas em defasagem e repetidas ao extremo criando uma espécie de cânone experimental cada vez mais estreito – em *Tehillim* Steve Reich trabalha com cânones irregulares, sem uma métrica fixa ou um padrão métrico de repetição. O uso de longas melodias, harmonia funcional, contrapontos imitativos e orquestrações podem levar o ouvinte inadvertido a ter a sensação de estar ouvindo uma música do período Clássico, ou talvez, mais precisamente, do período Barroco, mas, curiosamente, de uma forma sofisticada, renovada. Se a ausência de vibratos e da técnica do *bel canto* nas quatro vozes em cânones são elementos que podem nos remeter à música ocidental de antes de 1750, a sonoridade que resulta principalmente da polirritmia realizada pelos instrumentos de percussão – que junto ao texto constitui toda a base da obra – coloca *Tehillim* num lugar único, jamais explorado pela música ocidental pertencente ao *Common Practice Period*⁶, incluindo a música desse século. *Tehillim*, portanto, pode ser ouvida como uma música tradicional e nova ao mesmo tempo.

Após seus anos de faculdade Steve Reich se manteve ainda mais afastado de sua origem judaica, distante da cultura, dos cânticos e da língua hebraica. Como muitas pessoas de sua geração, durante a década de 1960, Reich se envolveu com diversas manifestações advindas do Oriente. Praticou yoga e vários tipos de meditações budistas e transcendentalistas, mas apesar do interesse por todas elas, ainda não havia encontrado o que buscava. Em 1974, com trinta e sete anos de idade, Reich começou a perceber que o que ele procurava estava muito mais perto do que imaginava. No mesmo ano ele conhece a artista visual Beryl Korot, com quem viria a se casar em 1976, e ao seu lado a redescoberta do judaísmo se tornaria um esforço mútuo. Logo Reich e Korot começariam a ter aulas no *Lincoln Square Synagogue* em Nova York – chamado pelo compositor de “congregação ortodoxa moderna” –, onde estudariam a *Torá*, o *Talmude* e a bíblia hebraica.

⁶ O termo faz referência à música tradicional histórica, ocidental, do fim do século XVII, século XVIII e início do XIX (WINOLD, 1975, p. 216).

Durante seus estudos de hebraico Reich pôde notar que junto ao texto impresso na bíblia judaica existiam diversos tipos de *rabiscos* que de acordo com seu professor de hebraico eram chamados de *taamim* (não apenas algumas acentuações do texto literário, mas uma espécie de notação musical semelhante aos *neumas*). Robert Schwarz (1996, p. 84) conta que ao saber disso, Reich foi ao *Jewish Theological Seminary* a fim de encontrar um leitor-cantor que pudesse interpretar os códigos musicais escritos na bíblia hebraica, e logo ele estaria transcrevendo os *taamim* para uma partitura tradicional, numa notação ocidental. A breve exposição ao cântico bíblico despertou sua curiosidade para ouvir a tradição hebraica voltar à vida. Foi quando decidiu viajar para Israel.

Em 1997, após sua primeira viagem a Israel, disposto a gravar o canto de alguns homens judeus idosos, Reich retorna a Nova York, onde se depara com o mesmo problema que enfrentara há alguns anos ao estudar a música africana e balinesa: como ele, sendo um compositor ocidental, poderia utilizar de forma original o que havia descoberto?

Após escrever *Music for Large Ensemble* (1978), *Octet* (1979) e *Variations for Winds, Strings and Keyboards* (1979) – três das mais importantes obras comissionadas em sua carreira – Steve Reich começa a deixar de lado o que seria considerado o Minimalismo puro, ou tradicional; é improvável, todavia, que mesmo o compositor poderia ter previsto a direção que estava prestes a tomar. Foi a redescoberta de sua herança judaica que o levou a procurar um texto sagrado, pois até o momento, Reich não havia trabalhado com qualquer tipo de texto. Na verdade ele havia deliberadamente evitado a música vocal com palavras, já que para ele qualquer tipo de texto, por sua própria natureza, violaria o discurso musical naturalmente rítmico. Contudo, Reich foi seduzido pelos, tradicionalmente musicais, Salmos, ou em hebraico, *Tehillim*.

2.1. Texto / melodia

Expresso em quatro movimentos (que o compositor prefere chamar de *partes*) praticamente ininterruptos e com duração de cerca de 30 minutos, *Tehillim* talvez seja a obra de Steve Reich que mais se distancie de suas obras anteriores. Em entrevista à Rebecca Kim, em outubro de 2000, o compositor afirma que *Tehillim* havia sido primeira peça de sua autoria onde os cantores poderiam cantar palavras ao invés de vocalizes, e ainda, que esta seria uma das melhores peças que já compusera. Reich nunca havia trabalhado com textos, entretanto, o ponto de partida para compor esta obra foi, precisamente, a escolha de quatro Salmos em hebraico. A tentativa de criar uma atmosfera análoga a da canção tradicional hebraica – mas sem deixar que a sua música soe como uma cópia – se justifica nos ciclos

rítmicos apresentados por Reich ao utilizar os tamborins sem platinelas (*jingles*) semelhantes ao pequeno tambor *tof* mencionado no Salmo 150 e em diversos outros textos bíblicos, as palmas e a maraca; elementos musicais comumente utilizados por todo o Oriente Médio. Reich desenvolveu seu discurso musical de forma bastante livre, sem se preocupar com as possíveis influências de melodias e materiais temáticos presentes na tradição judaica, pois, diferente da *Torá* e dos *Livros dos Profetas*, as melodias tradicionais dos Salmos foram perdidas com as tradições orais do Ocidente sendo mantidas apenas por judeus iemenitas, portanto, não houve qualquer preocupação ou compromisso por parte do compositor com as melodias *originais* pré-existentes.

Ao trabalhar com dois textos sobre o piano (um em inglês e outro em hebraico), Reich decidiu que a escolha dos quatro Salmos, dentre os cento e cinquenta existentes, que comporiam o texto de *Tehillim* não seria influenciada pelo som das palavras em hebraico, imagens ou características textuais, mas seu conteúdo deveria dialogar com qualquer tipo de pessoa, seja ela judia ou não. Os Salmos escolhidos foram: Salmo 19:2-5, Salmo 34:13-15, Salmo 18:26-27 e Salmo 150:4-6, e são apresentados nas partes um, dois, três e quatro, respectivamente. Aqui iremos nos ater apenas à primeira parte (ou movimento) desta obra, cujo texto apresentamos a seguir:

19:2-5

**Ha-sha-mý-im meh-sa-peh-rím ka-vóhd Káil,
U-mah-ah-sáy ya-díve mah-gíd ha-ra-kí-ah.
Yóm-le-yóm ya-bée-ah óh-mer,
Va-lý-la le-lý-la ya-chah-véy dá-aht.
Ain-óh-mer va-áin deh-va-rím,
Beh-lí nish-máh ko-láhm.
Beh-kawí-ha-áh-retz ya-tzáh ka-váhm,
U-vik-tzáy tay-váil me-lay-hem.**

**The heavens declare the glory of G-d,
the sky tells of His handiwork.
Day to day pours forth speech,
night to night reveals knowledge.
Without speech and without words,
Nevertheless their voice is heard.
Their sound goes out through all the earth,
and their words to the ends of the world.**

Figura 1: Reich: *Tehillim*. Copyright 1981 by Hendon Music, Inc., a Boosey & Hawkes Company.

A tradução para português dos versículos bíblicos apresentados na Figura 1, de acordo com João Ferreira de Almeida, seria:

“Os céus proclamam a glória de Deus, e o firmamento anuncia as obras das suas mãos.
Um dia discursa a outro dia, e uma noite revela conhecimento à outra noite.
Não há linguagem, nem há palavras, e deles não se ouve nenhum som.
No entanto, por toda a terra se faz ouvir a sua voz, e as suas palavras até aos confins do mundo.”

Através da análise da primeira parte de *Tehillim* é possível identificar melodias fixas e individuais que representam musicalmente os versos que constroem o texto supracitado. Ou seja, Reich trabalha de forma sistemática com apenas quatro melodias, diferentes umas das outras, ao expor em sua obra os quatro versículos bíblicos pré-selecionados por ele. Aqui o compositor procura transmitir os sentimentos exuberantes do Salmo 19 ao trabalhar também com as melodias em cânone, onde cada uma das quatro solistas canta a mesma melodia ao mesmo tempo em diferentes momentos.

2.2. Ritmo

O ritmo – característica marcante na música Minimalista – em *Tehillim* não é fixo, constante ou regular como na maioria das obras de Steve Reich, e embora o pulso permaneça fixo, a métrica muda em praticamente todos os compassos, permitindo assim uma declamação precisa do texto hebraico.

No que diz respeito à organização rítmica das melodias, grupos de dois e três são organizados de forma livre; a maneira como o compositor *ouve* as sílabas do hebraico é a base rítmica de toda a obra. O verso inicial “*Ha-sha-my-im meh-sa-peh-rím ka-vóhd Káil*”, por exemplo, foi organizado por Reich da seguinte forma: 1-2, 1-2-3, 1-2, 1-2-3, 1-2, 1-2-3, 1-2 (compassos 1-3). Reich certamente conhecia a forte presença rítmica na obra de Stravinsky e nos motivos búlgaros utilizados por Bartók, mas para ele o uso sistemático de compassos alternados sem interrupções se deu pela primeira vez com *Tehillim*. Ele nunca havia escrito algo assim antes, porém, a partir de *Tehillim* grupos de dois e três alternando-se de todas as maneiras durante uma peça musical tornaram-se uma espécie de assinatura do compositor em diversos trabalhos; num contexto diferente, grupos de dois e três são usados no segundo e no quarto movimentos de *The Desert Music* (1983), em *Sextet* (1984) e *Triple Quartet* (1998), além de obras mais recentes, como *Bikini* e *Dolly* – dois dos três atos de sua vídeo-ópera *Three Tales*, de 2002, em parceria com sua esposa Beryl Korot.

2.3 Harmonia

Na primeira parte de *Tehillim* Steve Reich trabalha com quatro vozes, dois clarinetes, dois órgãos e cordas, além dos instrumentos de percussão. Como veremos adiante os clarinetes e órgãos serão utilizados apenas para dobrar as melodias executadas pelas vozes. Os acordes, realizados em blocos privilegiando a verticalidade e abrindo mão do contraponto, ficam a cargo dos violinos I e II, viola, violoncelo e contrabaixo.

As quatro melodias ou temas que representam os quatro versos – como citamos anteriormente – nos levam a pensar em melodias baseadas em dois diferentes modos eclesiásticos: o modo *dórico* e o modo *eólio*. Ou seja, ao analisarmos os temas da primeira parte de *Tehillim* realizados pelas vozes (e logicamente pelos clarinetes e órgãos) hora temos a sensação de que foram construídos sobre a escala *dórica* em Sol, hora sobre a escala *eólia* em Ré.

A entrada dos acordes realizados pelas cordas na marca de ensaio **D**, na primeira parte de *Tehillim*, nos leva a pensar que o compositor trabalha com a escala *dórica* em Sol, haja vista a predominância dos acordes de *Gm* e *Bb*, na maioria das vezes acrescidos de sétimas, nonas e décimas primeiras. Ao expor pela quarta vez as quatro melodias fixas e individuais para cada verso, em cânone e de modo subsequente, Reich separa os acordes que darão base as tais melodias. O primeiro verso representado pela primeira melodia fixa própria se desenvolve sobre os seguintes acordes, realizados por violinos I e II, viola, violoncelo e contrabaixo, na ordem apresentada:

$B\flat maj7(\overset{6}{\underset{9}{}})$

 $Gm7(\overset{9}{\underset{11}{}})$

 $B\flat maj7(\overset{6}{\underset{9}{}})$

The image shows three musical staves, each representing a chord voicing. The first staff is labeled $B\flat maj7(\overset{6}{\underset{9}{}})$ and shows a treble clef with notes G4, Bb4, D5, F5, G5 and a bass clef with notes Bb2, D3, F3, G3. The second staff is labeled $Gm7(\overset{9}{\underset{11}{}})$ and shows a treble clef with notes Bb4, D5, F5, G5 and a bass clef with notes G2, Bb2, D3, F3. The third staff is labeled $B\flat maj7(\overset{6}{\underset{9}{}})$ and shows a treble clef with notes G4, Bb4, D5, F5, G5 and a bass clef with notes Bb2, D3, F3, G3.

Exemplo 1.

O segundo verso representado pela segunda melodia fixa se desenvolve sobre os acordes, em ordem:

$Dm7(\overset{9}{\underset{11}{}})$

 $C7(13)$

 $Gm7(\overset{9}{\underset{11}{}})$

The image shows three musical staves, each representing a chord voicing. The first staff is labeled $Dm7(\overset{9}{\underset{11}{}})$ and shows a treble clef with notes F4, Ab4, C5, Eb5, F5 and a bass clef with notes D2, F2, Ab2, C3. The second staff is labeled $C7(13)$ and shows a treble clef with notes Eb4, G4, Bb4, C5, Eb5 and a bass clef with notes C2, Eb2, G2, Bb2. The third staff is labeled $Gm7(\overset{9}{\underset{11}{}})$ and shows a treble clef with notes Bb4, D5, F5, G5 and a bass clef with notes G2, Bb2, D3, F3.

Exemplo 2.

O terceiro verso representado pela terceira melodia fixa sobre:

Am7($\flat 9$)
Bbmaj7($\flat 6$)

Exemplo 3.

E o quarto verso representado pela quarta melodia fixa sobre:

Bbmaj7($\flat 6$) Gm7($\flat 9$) Bbmaj7($\flat 6$)
Gm7($\flat 9$) Bbmaj7($\flat 6$) Dm7($\flat 9$)

Exemplo 4.

Como resultado da mudança na armadura de clave (a nota *Si* torna-se *natural* e a nota *Fá* *sustenido*) a partir da marca **Q** (quando apenas os temas três e quatro são reapresentados e repetidos diversas vezes) novos acordes realizados pelas cordas são formados. Em ordem de aparição são eles:

$Cmaj7(\frac{6}{9})$ $Em7(9)$ $Am7(\frac{9}{11})$ $Gmaj7(\frac{6}{9})$

Exemplo 5.

Já entre as marcas **CC** e **EE** (quando todo o texto – temas e versos um, dois, três e quatro – retorna) temos uma espécie de híbrido entre os acordes formados sobre uma armadura de clave contendo o *Si bemol* e a outra contendo o *si natural* e o *Fá sustenido*:

$C7(\frac{9}{13})$ $Bbmaj7(\frac{6}{9})$ $Gm7(\frac{9}{11})$ $A7(\frac{9}{11})$

$Em7(\frac{9}{11})$ $Gmaj7(\frac{6}{9})$ $Bbmaj7(\frac{6}{9})$

Exemplo 6.

3. Considerações finais

Seja no Ocidente ou no Oriente, a voz humana é historicamente o único instrumento comum a todas as civilizações, e a isso devemos a extensa gama de associações, riqueza de suas possibilidades e a capacidade de produzir um amplo espectro de cores e sons na música produzida a partir do final do século XIX e início do século XX. *Tehillim*, para quatro vozes femininas e grupo instrumental, marca significativamente uma mudança de

direção estética no trabalho do compositor Steve Reich no início da década de 1980. Esta será a primeira obra onde este compositor utilizará a voz humana não mais como um instrumento musical, com vocalizações e efeitos sonoros e timbrísticos, como fizera em suas obras anteriores; em *Tehillim* Reich sublinha, através de frases musicais específicas, fixas e imutáveis, o texto bíblico que servirá de base para esse novo universo composicional em que começa a adentrar. O minucioso estudo da *Torá*, do *Talmude* e da bíblia hebraica, que se inicia no ano de 1974, culmina no consciente resgate de sua origem judaica, outrora perdida, e desperta no compositor o desejo de trazer para o universo de sua música tal tradição. Portanto, podemos concluir que *Tehillim* é a obra de Steve Reich onde texto e música se encontram pela primeira vez e, claro, a voz é o principal elemento agregador.

Referências

CERVO, Dimitri. *O Minimalismo e sua Influência na Composição Musical Brasileira Contemporânea*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2005.

_____. “Minimalismo e Pós- Minimalismo: Distinções Necessárias.” *Debates*, 9 (2007): 35-50.

KIM, Rebecca Y. *From New York to Vermont: Conversation with Steve Reich*. Entrevista concedida em outubro de 2000. In: Steve Reich Home Page/ website oficial. Disponível em <<http://www.steverreich.com/articles/NY-VT.html>> Acesso em: 20 mai. 2014.

REICH, Steve. *Writings about Music*. Halifax: Nova Scotia College of Art and Design, 1974. _____ . *Tehillim – Study Score*. Partitura. Boosey & Hawkes, 1994. (286 páginas). For Voices and Ensemble (or Chamber Orchestra)).

SCHWARZ, Robert. *Minimalists*. London: Phaidon, 1996.

SHEDD, Russell P. *A Bíblia Vida Nova*; trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Vida Nova ; Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.

WINOLD, Allen. Rhythm in twentieth-century music. In DELONE, Richard et al. *Aspects of twentieth-century music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1975.