Universidade de São Paulo
Escola de Comunicação e Artes
Departamento de Música
Disciplina: Música Eletroacústica
Prof. Fernando Iazzetta
Alunos: José G. Falcão de M. Fº; Tiago Frúgoli

Análise de *Mortuos Plango, Vivos Voco*, de Jonathan Harvey

1. Introdução:

Mortuos Plango, Vivos Voco é uma obra eletroacústica do compositor inglês Jonathan Harvey (1939-2012), concebida e realizada em 1980 no IRCAM, sob encomenda do Centro Georges Pompidou, em Paris. (DIRKS, 2007, p. 1) Trata-se de obra que parte da gravação de dois sons pré-existentes, que são em seguida analisados, ressintetizados e processados. Dado que todo o processo de sua realização parte da gravação de sons já existentes, pode-se inferir uma certa referência à Música Concreta, que adotava o mesmo ponto de partida. Por outro lado, contrariamente à metodologia criada por Pierre Schaeffer, Harvey não parece se preocupar com a desvinculação do som de sua fonte; ao contrário, ele se utiliza claramente dos elementos culturais não musicais provenientes justamente da identificação das fontes pelo ouvinte, como forma de acrescentar possibilidades semânticas a sua obra.

A matéria original empregada consiste apenas em dois tipos de sons: o de um sino e o da voz do filho do compositor. O primeiro é o sino tenor da Catedral de Winchester, onde residiu o compositor e em cuja campânula encontra-se a inscrição *Horas Avolante Numero, Mortuos Plango: Vivos ad Preces Voco*, que significa: “eu conto as horas que correm, pranteio os mortos: os vivos à prece chamo”. O filho do compositor era, à época, coralista na mesma catedral.

Essas duas amostras de som abrem muitas possibilidades composicionais e acabam por conferir à obra grande riqueza, pelo contraste entre ambas, mas também por sua própria natureza. A voz, quando utilizada como instrumento

musical, fornece um som harmônico, cuja série harmônica assemelha-se à observada nos demais instrumentos. Todavia, a articulação de consoantes gera uma série de transientes muito instáveis, que geram parciais não harmônicos. O sino, por sua vez, produz um som cuja série tampouco segue proporções harmônicas e que gera dois efeitos que emprestam grande complexidade ao som: o primeiro é a dificuldade de se definir claramente, ao ouvido, uma altura definida para o som; o segundo é um timbre dinâmico, que se altera com o passar do tempo.

A presente análise foi realizada segundo esta metodologia: primeiramente, escutou-se a peça integralmente. Em seguida, ao longo de novas e sucessivas audições, identificaram-se características e eventos musicais de cada trecho, de forma a traçar um caráter geral para a peça e segmentá-la em seções. Propõe-se, ademais, uma leitura estética da obra. Por fim, buscaram-se análises na Internet, para fins de cotejo e complementação. As informações gerais apresentadas acima foram extraídas das análises encontradas, ao fim citadas em uma breve lista de referências bibliográficas.

A seguir, então, apresentar-se-á a análise inicialmente realizada.

2. Análise:

Em linhas gerais, a peça apresenta as matérias sonoras utilizadas pelo compositor, em estado aparentemente bruto, como uma forma de estabelecer para o ouvindo um claro ponto de partida: um sino de igreja, a voz de um garoto que canta e o contraste entre ambos. Conforme consta, entretanto, da análise realizada por Patricia Lynn Dirks, trata-se já de sons ressintetizados a partir de análise realizada por meio de uma transformada rápida de Fourier – FFT, de “fast Fourier transform”.

A obra desenrola-se em uma sutil narrativa, consistente no contraste de materiais inicialmente apresentados, que paulatinamente cede lugar, por meio de um processo de fusão, a um ambiente sonoro mais ambíguo, em que, ou não se distinguem com clareza voz e sino, ou cada um, mesmo ao apresentar-se de

forma menos ambígua, passa a ostentar características do outro. Ademais, ao longo dessa trajetória, a sonoridade geral da peça parte de um plano com mais brilho, passa para um ainda mais agudo e, por fim, desce para um plano mais obscuro, mais grave – isto é, desloca-se de um registro de frequências relativamente altas para um ainda mais alto, para em seguida dirigir-se a um registro com frequências mais graves. Os acordes escutados a longo da peça são formados com os parciais do sino ou com a voz do menino, em diferentes frequências.

Ao longo da escuta, identificaram-se claramente oito seções em que se subdivide a peça. Essa percepção foi confirmada pela leitura de outras análises, que sustentam que, após analisar trinta e três parciais do espectro harmônico do sino, Harvey escolheu os oito primeiros, em cada um dos quais baseou uma seção. Segundo Dirks, as seções da obra não seguem a ordem da série do sino e a duração de cada uma é proporcional ao período de cada parcial, ou inversamente proporcional à sua frequência – vale dizer, quanto mais grave o parcial, mais longa será a seção a ele associada. O deslocamento pelo registro dá-se por meio de glissandos.

As seções encontradas unicamente por meio da escuta coincidem grandemente com aquelas apontadas nos demais trabalhos lidos, havendo apenas algumas ligeiras diferenças nos marcos temporais delimitadores de algumas delas. A seguir, apresentam-se as seções em que se dividiu a peça, com a descrição geral de seus eventos. Essa divisão baseia-se, em parte, em pausas retóricas da obra, mas, principalmente, na recorrência e desenvolvimento de eventos que conferem um caráter peculiar e individualizante a cada seção.

1. 0min 00s a 0min 51s – Introdução: apresentação dos materiais aparentemente brutos.

2. 0min 51s a 1min 40s – Retirada do ataque do sino e variação das frequências da ressonância por meio de glissandos, em contraponto com ataques consonantais da voz, o que a torna mais rugosa que o sino. Neste momento, os materiais apresentam-se ainda bem discerníveis. A presente seção termina com a sílaba “ut” (lembrando Gesang der Jünglinge, de Stockhausen, em que, aos 3min

15s, o menino fala “und” muito claramente, com sonoridade semelhante ao evento ora descrito) e quase um segundo de silêncio.

3. 1min 41s a 3min 30s – Inicia-se com um dobre de sino mais agudo que se prolonga indefinidamente; ainda há ataques de consoantes, agora mais rápidos e intensos, mas algumas vogais prolongadas insinuam uma possível fusão com som do sino; as badaladas sucedem-se esparsamente, enquanto o prolongamento do sino muda cada vez mais de frequência e timbre, ora parecendo um agrupamento de senóides, ora assumindo outros timbres mais sintéticos. De 2min 12s a 2min 13,4s, ouvem-se os parciais do sino em glissando, misturados com parciais da voz, iniciando-se a fusão dos materiais. A seção termina com um “fade out” e silêncio até a seção seguinte.

4. 3min 30s a 5min 00s – Inicia-se com uma badalada aguda simultânea com uma vogal “a”, cuja altura oscila num quase vibrato desafinado, como se o cantor estivesse procurando o tom correto. A fusão entre os parciais do sino, cujo som segue se prolongando, com a voz (que aparece em diferentes frequências simultaneamente) torna-se mais evidente e cada vez maior, a ponto de não se poder mais distinguir claramente entre um e outro quando o som vai se tornando cada vez mais sintético. Entre 4min 44s e 4min 57s, há maior integração dos materiais, com a voz adquirindo um certo brilho típico do metal. Surgem novamente sílabas inteiras articuladas, como que preparando para uma seção por vir.

5. 5min 00s a 5min 43s – Inicia-se com um dobre agudo, cujo prolongamento caminha para os agudos. Seguem-se sucessivos ataques de metalofones bem agudos, como pequenos guisos ou notas de Glockenspiel, sempre com oscilação nas frequências de suas ressonâncias. Observa-se uma fusão mais acentuada dos materiais no som contínuo, agora com um certo timbre vocal mais em evidência, tanto que, aos 5min 18s, a voz passa a se destacar do restante, como se houvesse ao mesmo tempo a aplicação de um filtro nos demais sons e a voa aumentasse de intensidade. Em seguida, surge um novo processo de mistura dos materiais: após destacar-se do som contínuo, a voz passa a ressoar sozinha; a princípio mantém-se com altura constante, aumentando apenas

em intensidade, até que passa a oscilar em intensidade, cada vez mais rápido, efeito que é radicalizado com a substituição da oscilação de intensidade por uma sucessão de ataques de sílabas iguais, cada vez mais rapidamente. Esses ataques sucessivos passam a se dar com sílabas e alturas diferentes e, paulatinamente, breves ataques de sino vão sendo inseridos nessa sequência, tornando-se mais numerosos, até que cessa a voz e passa a haver apenas ataques breves de sinos e sons sintéticos. Finalmente, dobra o sino novamente, utilizando-se efeito parecido ao aplicado à voz anteriormente, isto é, oscila-se a sua intensidade, cada vez mais rapidamente, até que o som se torne rugoso.

6. 5min 43s a 6min 33s – A seção se desenvolve sobre um som oscilante que a atravessa inteiramente e é formado pela fusão entre certos parciais do sino e a voz, à qual foi aplicada uma sutil reverberação. A oscilação dá-se marcadamente no parâmetro da intensidade, mas também sutilmente no timbre, com colorações que lembram mudanças de vogal. Sobre esse, por assim dizer, *ostinato*, que dá um caráter mais estático à seção, desenrolam-se breves acontecimentos sonoros: uma vogal que surge e desaparece; badaladas em piano ou pianíssimo; sons claramente sintéticos. Aos 6min 30s, dá-se um evento marcante: dobre realizado com a voz do menino, em que um ataque razoavelmente semelhante ao do badalo batendo contra a campânula, ressoando em diferentes frequências da voz, como se a voz do cantor fosse utilizada para criar um sino com voz humana. Essa ocorrência anuncia o final quase abrupto desta seção, em contraste com as seções anteriores, que terminam de forma mais suave, progressiva. Desta vez, o fim da seção dá-se com o surgimento e rápido aumento em intensidade de, possivelmente, um parcial bem agudo do sino, que toma todo o espectro audível e serve de separação entre esta seção e a seguinte.

7. 6min 33s a 8min 13s – O som agudo acima referido é repentinamente cortado. Seu desaparecimento, todavia, revela a permanência do som oscilante que permeou toda a seção anterior. Desta vez, porém, a atmosfera torna-se mais obscura, com o surgimento de frequências sutis e enevoadas de frequências mais baixas e badaladas regulares do sino, agora mais grave. Ademais, o corte do som agudo é imediatamente seguido de uma primeira badalada grave, simultânea a um

agrupamento de diversas frequências da voz do menino, como se fosse a ressonância do “sino de voz” descrito na seção anterior sem o ataque, agora, porém, um pouco mais agudo. Esse é o material que comporá esta seção: o som oscilante vindo da seção anterior, as badaladas regulares do sino e a ressonância do “sino de voz”. Mais ou menos a cada cinco badaladas, surge a ressonância do “sino de voz”, cuja duração é a mesma que a do intervalo de tempo entre uma badalada e a seguinte. Mas, com o passar do tempo, o “sino de voz” não apenas aparece em intervalos de tempo menores, como também perde em intensidade, desaparecendo paulatinamente no meio dos dobres do sino, que vão ressoando com cada vez mais intensidade e detalhamento para sua típica variação timbrística. Ao mesmo tempo, o som oscilante vai perdendo intensidade, a partir do 7min, não sendo mais audível por volta de 7min e 12s. A ressonância do sino vai ficando cada vez mais soberana, ao passo que o “sino de voz” vai desaparecendo. Aos 7min 30, o “sino de voz” ressurge com potência por duas vezes, intercaladas com uma vez em baixa intensidade. Mas, trata-se apenas de uma despedida, a partir da qual o sino badala a uma frequência (de dobres, não de altura) ligeiramente menor, mas sua ressonância ganha em intensidade e em detalhamento de variação de timbres, até que passa a superar o próprio ataque do badalo.

8. 8min 13s ao fim (8min 56s) – Esta seção inicia-se com o envolvimento do último dobre do sino e do “sino de voz” por uma ressonância prolongada, que ganha em intensidade desaparece, levando consigo os ataques. A partir de então, apenas a ressonância do sino surgirá e desaparecerá, sem o ataque, por cinco vezes, acompanhada do que resta de audível do “sino de voz” na terceira, cada vez mais fraca, até o fim da peça, aos 8min 56s.

Em sua análise, Dirks sustenta que a duração das seções baseia-se na proporção áurea. Segundo ela, as seis primeiras seções podem ser agrupadas em um primeiro grande trecho A e, as duas últimas, em um grande trecho B; a proporção entre as durações desses dois grandes trechos seria a proporção áurea.

Outro fato digno de nota é o de que a obra foi realizada em oito canais, destinados a autofalantes que se situariam nos vértices de um cubo dentro do qual ficariam os ouvintes. Na concepção da peça o ouvinte deveria se situar no interior do sino, cujos parciais estariam especialmente distribuídos, enquanto a voz do menino flutua ao redor do espaço, como que derivada do sino e, com o passar do tempo, fundindo-se a ele.

Para a composição da peça, foi usado o software MUSIC V, desenvolvido originalmente por Max Matthews em 1966 na Bell Labs e, posteriormente, expandido por John Gardner e Jean-Louis no IRCAM. O programa é um desenvolvimento de MUSIC, escrito por Max Matthews em 1957. Apesar das limitações em relação às ferramentas atuais, o software apresenta inúmeras facilitações no processo de composição, se comparado, por exemplo, com o processo de gravação a partir de sintetizadores modulares e edição em fitas de Stockhausen em *Gesang der Jünglinge*.

Os programas da série MUSIC-N apresentam uma abordagem alfanumérica de parâmetros e, a partir de MUSIC III, introduzem o conceito de unidade geradora, permitindo ao usuário a criação e conexão de blocos (com funções baseadas em componentes de sintetizadores analógicos) para a criação de sons específicos. Além de ser um marco fundamental na síntese sonora digital e um antecessor de linguagens digitais como Pure Data e Max/MSP, é notável também o fato de o programa ter sido distribuído gratuitamente, a pedido de Max Matthews. Além dos aspectos técnicos, o software antecede uma cultura de distribuição não-comercial e código aberto.

3. Considerações estéticas:

Uma proposta de leitura estética para uma peça como a presentemente analisada é, por assim dizer, um tiro no escuro, visto que as análises encontradas não tratam do assunto. No entanto, os materiais empregados já fornecem um ponto de partida.

De fato, conforme apontado logo na abertura deste trabalho, há pontos de aproximação e de afastamento entre a obra ora analisada e a Música Concreta de Pierre Schaeffer, no que respeita à metodologia aplicada. Pode-se dizer, assim, que se estabelece um diálogo ambíguo entre Harvey e a Música Concreta, no qual tanto se reconhece a importância histórica do movimento iniciado por Schaeffer, quanto se afirma uma superação de questões que eram centrais nos anos 1950 e 1960, como a especulação do pensamento musical – ou metamusical – paralelamente à fonética, como forma de se explicar a natureza e o funcionamento da música. Com efeito, essa discussão levou, entre outros, à busca de dessignificação e, em seguida, ressignificação dos sons, por meio de sua repetição intencional e exaustiva, a fim de apagar os traços da fonte sonora original, prática central da Música Concreta, mas ostensivamente evitada em *Mortuos Plango, Vivos Voco*.

Mas o material sonoro utilizado por Harvey possibilita traçar uma relação ainda mais óbvia com outra peça, também dos anos 1950. Realmente, a presença de uma voz de menino, o tratamento que lhe é dado, a existência de apenas um outro material utilizado na peça e a progressiva fusão dos materiais imediatamente remetem o ouvinte ao *Gesang der Jünglinge*, de Stockhausen. Esta, uma das primeiras obras de fôlego da história da música eletroacústica, tinha cunho religioso, expresso no trecho do Livro de Daniel, do Antigo Testamento da Bíblia, do qual se extrai a letra cantada pelo menino. Trata-se de um canto de louvor a Deus, entoado por três meninos judeus que, durante o cativeiro na Babilônia, foram atirados a uma fornalha pelo rei Nabucodonosor. Como não se ferissem, os meninos entregaram-se à adoração ao Deus judaico, que teria demonstrado seu poder ante o rei babilônico ao salvar os meninos.

Já na peça de Harvey a voz do menino, que era coralista em uma catedral, faz-se acompanhar de um sino da mesma igreja e canta o texto neste inscrito. Esta inscrição, assim como o trecho do Livro de Daniel utilizado por Stockhausen, trata de morte, contato com o divino – seja por meio de louvores ou preces – e, de certa forma, do divino em si mesmo, implícito, no caso de *Mortuos Plango, Vivos Voco*, na menção à passagem inexorável do tempo (*Horas Avolante Numero*).

É sem dúvida significativo que ambas as peças de música eletroacústica, cada uma um epítome do que haveria de mais avançado em termos de tecnologia musical em seu tempo, voltem-se para experiências tão arcaicas da experiência humana, como a sensação religiosa, a reverência e o temor ao desconhecido que se esconde nos poderes invencíveis da natureza e da morte e que aterroriza e fascina o ser humano. Os meios técnicos para a realização dessas obras são, sem dúvida, os mais avançados existentes, mas as histórias que elas contam permanecem as mesmas de milhares de anos.

Isso é ainda ressaltado pelo fato de que as duas matérias sonoras brutas utilizadas por Harvey têm um peso emocional enorme. O sino, instrumento criado na China há cerca de 4.600 anos e largamente utilizado, nas mais variadas culturas, como meio de comunicação e de produção musical, ganha contornos ainda mais significativo no Ocidente quando, na Idade Média, passa a ser largamente utilizado nas igrejas. Assim, torna-se onipresente na Cristandade, marcando as horas, anunciando eventos importantes para a comunidade, entre os quais o serviço religioso, e, conforme se cria, protegendo de demônios, com seu som, os arredores da Igreja. Ao seu lado, a voz humana que, segundo Berio, “do ruído mais insolente ao canto mais refinado, significa sempre alguma coisa, remete sempre para algo diferente dela e cria uma gama muito vasta de associações: culturais, musicais, cotidianas, emotivas, fisiológicas etc.” (BERIO, 1996, p. 80). E, no caso, trata-se da voz de uma criança, quase indistinta para meninos e meninas, a recordar os adultos de seu passado inocente e a prometê-los, quiçá, um futuro melhor para a humanidade.

Evidentemente, esse é um material sonoro muito pessoal e carregado de significado. Essa pessoalidade vai ainda mais longe, quando se observa a progressiva fusão da voz do menino ao som do sino. Não apenas dá-se ao sino um “espírito humano”, por meio da incorporação da expressão humana, como nos devolve à questão anterior relacionada à religiosidade: no final, é o menino que desaparece no sino, o que nos remete à nossa própria finitude e ao fato de que, como se diz, somos apenas pó e ao pó voltaremos. Ou, conforme expresso em

alto-relevo no pórtico de entrada do cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro, *revertere ad locum tuum*: “retorna ao teu lugar”.

Por fim, em *Mortuos Plango, Vivos Voco* há esse recurso indireto, embora bastante explícito, a referências culturais extramusicais, por meio do sino de igreja e todo o seu significado. Trata-se, certamente, de elemento que põe em relevo significados e possibilidades perceptivas mais variadas e palpáveis a serviço da peça e do ouvinte que dela frui, aproximando eficientemente o público da música eletroacústica de caráter erudito. Tal recurso certamente não chega a ser incomum, mesmo em outros momentos da História da Música: os sinos dobram ao final da Abertura 1812, de Tchaikovsky, anunciando a derrota dos franceses e a libertação da Rússia; os sinos são retratados no 1º movimento da Sonata nº 2 Rachmaninov; deles serve-se Debussy no clímax de *La Cathédrale Engloutie* e em *Cloches à travers les Feuilles*, nestas já com um caráter mais místico mais próximo de Harvey; e assim por diante, os exemplos são inúmeros, desde a retórica musical de Haydn até música programática de Berlioz, Liszt, Wagner, Strauss e Mahler. Em todo caso, poucas vezes mostrou-se tão eficaz, visto que, diferentemente do que se observa nos casos acima retirados da História, a música eletroacústica segue sofrendo de um déficit de popularidade e receptividade, mesmo entre os educados em música; e, apesar do contexto tão desfavorável, *Mortuos Plango, Vivos Voco* demonstra uma rara capacidade de alcance junto ao público, talvez por recordar que, por científicos e cerebrais que se tenham tornado o pensamento e o fazer musicais, a música segue destinada a pessoas por inteiro, isto é, dotadas de percepção sensorial, corporalidade e emotividade tanto quanto de intelecto.

Referências bibliográficas:

BERIO, L. *Entrevista sobre a Música* (realizada por Rossana Dalmonte). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

DIRKS, P. L. “An Analysis of Jonathan Harvey’s ‘Mortuos Plango, Vivos Voco’”. In: eContact! 9.2 Canadian Regions: The Prairies. Montréal: Communauté électroacoustique canadienne / Canadian Electroacoustic Community, March 2007.

DUARTE, L. M. “A Contibuição de Max Matthews para a Música Computadorizada” In Anais do III SIMPOM, 2007.
https://www.musicainformatica.org/topics/music-n.php

https://www.musicainformatica.org/topics/music-v.php

https://en.wikipedia.org/wiki/Jonathan_Harvey_(composer)

https://en.wikipedia.org/wiki/Mortuos_Plango,_Vivos_Voco

https://en.wikipedia.org/wiki/MUSIC-N