

EMANUEL VASCONCELOS ISIDORO DA SILVA

**O PROCESSO CRIATIVO E A LINGUAGEM MUSICAL DO
COMPOSITOR PIERRE HENRY, ANALISADOS ATRAVÉS DE SUA
OBRA *APOCALYPSE DE JEAN*, DE 1968**

Maringá

2009 / 2010

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
PROGRAMA INSTITUCIONAL DE BOLSAS DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA –
PIBIC/CNPq – FUNDAÇÃO ARAUCÁRIA – UEM

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

O PROCESSO CRIATIVO E A LINGUAGEM MUSICAL DO
COMPOSITOR PIERRE HENRY, ANALISADOS ATRAVÉS DE SUA
OBRA APOCALYPSE DE JEAN, DE 1968

Relatório contendo os resultados finais do projeto de Iniciação Científica vinculado ao PIBIC/CNPq – Fundação Araucária – UEM.

Orientador:
Professor Dr. Marcus Alessi Bittencourt

Maringá
2009 / 2010

RESUMO

Esta pesquisa retrata o processo composicional do compositor francês Pierre Henry através do estudo de sua obra *Apocalypse de Jean* (1968) – baseada no Livro das Revelações da Bíblia Sagrada. Iniciamos o presente trabalho mostrando a biografia resumida de Henry, mencionando uma listagem de todas as suas obras compostas até o ano de 2008, destacando seu processo composicional em seu estúdio de gravação sonora. Mencionamos uma breve descrição do que é o *Apocalypse de Jean* contando o seu histórico, o trabalho de Henry com a sua *Sonothèque*, relacionando suas técnicas composicionais com as técnicas cinematográficas de montagem e pressão temporal de Sergei Eisenstein e Andrei Tarkovksy. Comentamos a respeito da Teoria Tipo-Morfológica dos Objetos Sonoros de Pierre Schaeffer, que foi aplicada como ferramenta analítica dos objetos sonoros e musicais utilizados por Henry. Por último, analisamos minuciosamente a obra *Apocalypse de Jean* com base nas técnicas cinematográficas de montagem e pressão temporal e na Teoria Tipo-Morfológica dos Objetos Sonoros de Pierre Schaeffer.

Palavras-chave: Pierre Henry; *Apocalypse de Jean*; Música Concreta; Música Eletroacústica; Música Acusmática.

LISTA DE FIGURAS

Pierre Henry em concerto	12
Tipologia dos Objetos Sonoros	34
Critérios de Fatura e Critérios de Massa	37
Tabela de classificação Tipológica dos Objetos Sonoros	41

SUMÁRIO

Introdução	9
1. Pierre Henry	
1.1 A Vida Musical de Pierre Henry	13
1.2 Pierre Henry e suas Obras	15
2. Processo Composicional da Música Concreta	
2. Processo Composicional da Música Concreta	20
3. Pierre Henry e suas Técnicas Sonoras	
3.1 Sons	23
3.2 Silêncio	24
3.3 Poética Musical de Pierre Henry	24
3.4 <i>Sonothèque</i>	25
3.5 Iluminura Sonora	26
3.6 Coloração Sonora	27
4. Pierre Henry e suas Técnicas Composicionais	
4.1 Montagem Cinematográfica	29
4.2 Spot Sonoro	29
4.3 Segregação Sonora	30
4.4 Pressão Temporal	30
4.5 Corte Sonoro	31
4.6 Dinâmica	31
5. Teoria Tipo-Morfológica dos Objetos Sonoros de Pierre Schaeffer	
5.1 Critérios de Classificação	34
5.1.1 Objeto Sonoro	34
5.1.2 Micro Objetos	34
5.1.3 Objetos Equilibrados	35
5.1.4 Macro Objetos	35

5.1.5	Variação	35
5.1.6	Equilíbrio e Originalidade	35
5.1.7	Altura Definida	35
5.1.8	Altura Complexa	36
5.1.9	Massa	36
5.1.10	Massa Fixa	36
5.1.11	Massa Variável	36
5.1.12	Fatura	36
5.1.13	Duração Simples ou Formada	36
5.1.14	Ataque Curto (Impulsão)	36
5.1.15	Iterativo (Iteração Formada)	37
5.1.16	Fatura Contínua	37
5.1.17	Fatura Nula	37
5.1.18	Fatura Imprevisível	37
5.2	Significados dos Objetos Sonoros	37
5.2.1	Sons (N)	37
5.2.2	Sons (N')	38
5.2.3	Sons (N'')	38
5.2.4	Sons (X)	38
5.2.5	Sons (X')	38
5.2.6	Sons (X'')	38
5.2.7	Sons (Y)	38
5.2.8	Sons (Y')	38
5.2.9	Sons (Y'')	38
5.2.10	Sons (Hn)	39
5.2.11	Sons (Hx)	39
5.2.12	Tramas (Tn e Tx)	39
5.2.13	Sons (Zn)	39
5.2.14	Sons (Zx)	39
5.2.15	<i>Grosse Note</i> (W)	39
5.2.16	<i>Fragment</i> (φ)	39
5.2.17	<i>Cellule</i> (K)	40
5.2.18	<i>Pédale</i> (P)	40

5.2.19 Échantillon (E)	40
5.2.20 Accumulation (A)	40

6. Apocalypse de Jean

6.1 Histórico da Peça	43
-----------------------------	----

7. Análise da Obra Apocalypse de Jean

7.1 Première Partie	46
7.1.1 Apocalypse de Jean – Title Révélation	46
7.1.2 Apocalypse de Jean – Jean à Patmos	48
7.1.3 Apocalypse de Jean – Le Trône	49
7.1.4 Apocalypse de Jean – Le Livre	50
7.2 Deuxième Partie	52
7.2.1 Apocalypse de Jean – Les Quatre Cavaliers	52
7.2.2 Apocalypse de Jean – Les Âmes Crient	53
7.2.3 Apocalypse de Jean – Les Astres Tombèrent	54
7.2.4 Apocalypse de Jean – Aucun Vent Sur La Terre	55
7.2.5 Apocalypse de Jean – Il Y Eut Dans Le Ciel Un Silence	56
7.2.6 Apocalypse de Jean – L’Encensoir – Tonnerre	56
7.2.7 Apocalypse de Jean – Cataclysmes II	57
7.2.8 Apocalypse de Jean – La Septième Trompette	59
7.3 Troisième Partie	61
7.3.1 Apocalypse de Jean – La Bête de La Mer	61
7.3.2 Apocalypse de Jean – La Bête de La Terre	62
7.3.3 Apocalypse de Jean – L’Agneau Et Les Hommes Purs Sur La Montagne	63
7.3.4 Apocalypse de Jean – Mer de Verre, Harpes de Dieu	63
7.4 Quatrième Partie	66
7.4.1 Apocalypse de Jean – Six Coupes de Colère	66
7.5 Cinquième Partie	71
7.5.1 Apocalypse de Jean – La Grand Prostituée	71
7.5.2 Apocalypse de Jean – Cataclysmes IV	72
7.5.3 Apocalypse de Jean – Voici Bientôt	74

7.6 Considerações Finais Referentes à Obra	76
Considerações Finais	77
Referências Bibliográficas	79

INTRODUÇÃO

A Música Concreta, hoje com mais de sessenta anos de história, propôs para a música uma problemática nunca antes vista na história: a de trabalhar uma arte sonora sequencial a partir de sons naturais ou artificiais fixados e executados por meio de gravações, quer previamente realizadas, quer geradas ao vivo. Esta pesquisa tem como principal objetivo compreender os aspectos estruturais musicais e processos composicionais de um compositor pioneiro da Música Concreta, o francês Pierre Henry, nascido em 1927 e ainda vivo e ativo em Paris, somando mais de 60 anos de atividade composicional contínua na área de Música Concreta.

Entender sua produção é essencial para a compreensão da música eletroacústica e eletrônica como um todo, um repertório sem igual na História da Música e que em seus 60 anos de história mudou completamente o modo de ouvir, pensar e compreender a música. A peça de Pierre Henry escolhida para esta pesquisa como objeto de investigação e análise, o *Apocalypse de Jean*, contém todos os elementos musicais da obra madura de Pierre Henry (Chion, 2003), desde a maneira de confecção dos objetos sonoros e seu tratamento em objetos musicais, até a forma de estruturação e as escolhas de montagem da obra como um todo. É por isso que esta obra configura-se uma escolha significativa para uma pesquisa sobre os métodos criativos e a linguagem musical do compositor.

O *Apocalypse de Jean* é um oratório eletrônico em cinco movimentos composto em 1968 (Chion, 2003). A obra é uma adaptação musical de uma hora e quarenta e um minutos de duração baseada no Livro das Revelações, último livro do Cânon Bíblico e que contém visões dadas ao apóstolo João a respeito do final dos tempos (Bíblia, 2003). Seu discurso musical é composto ao redor de uma leitura gravada de uma versão resumida do texto bíblico, interpretada magistralmente pelo ator Jean Négroni e concebida como um tipo de livro sonoro.

O processo composicional de Pierre Henry inicia-se em seu estúdio com a gravação em fitas magnéticas de sons de instrumentos e objetos ruidosos. Com as gravações executadas, Henry executa operações de transformação em seus sons pré gravados (Manning, 2004) e, após essas transformações, o compositor classifica seus objetos sonoros em uma biblioteca de sons, denominada *Sonothèque*, dando nomes aos sons arquivados. Assim, seus sons tornam-se objetos sonoros poéticos (Henry, 1979). Na composição de suas obras musicais, Henry seleciona e combina seus objetos musicais, criando um discurso musical

através do exercício da Montagem, como ele mesmo menciona: “a música concreta é a arte da decisão, é a arte da escolha” (Darmon e Mallet, 2006). Em sua entrevista à Iara Lee (1997), Henry nos confirma que a Música Concreta trabalha de forma semelhante à fotografia e ao cinema, utilizando técnicas de montagem de planos. Por esse motivo, nós escolhemos as teorias cinematográficas de montagem e de pressão temporal de Eisenstein (1949) e Tarkovsky (1990) como fundamentação para esta pesquisa.

Segundo Sergei Eisenstein (1949), a montagem cinematográfica nada mais é do que a marca mais ou menos perfeita da marcha real de uma percepção de um acontecimento, reconstruído através do prisma de uma consciência e de uma sensibilidade de artista. A montagem é uma combinação de elementos contidos em uma cena (micro-montagem) e também uma combinação entre cenas (macro-montagem), havendo montagens no sentido vertical, como primeiros planos e *backgrounds*, e montagens no sentido horizontal, como a junção das cenas de micro-montagens.

Sobre a questão da Pressão Temporal, Marcus Bittencourt (2003) afirma que a entropia do objeto sonoro varia através do tempo psicológico e que nós podemos medir a quantidade de suas variações, o seu delta. É a este delta de entropias que ele dá o nome de Pressão Temporal. Já Tarkovsky se refere à pressão temporal da seguinte maneira: “o ritmo, então, não é a sequência métrica das diferentes peças: ele é criado pela pressão temporal no interior dos quadros”. Além disso, ele se convence de que o principal elemento formal do cinema é o ritmo e não a montagem (Tarkovsky, 1990).

Esta pesquisa foi realizada a partir de revisão crítica bibliográfica sobre a Música Concreta e sobre Pierre Henry (Manning, 2004) (Chion, 2003) (Henry, 1979), além da análise de informações constantes de entrevistas (Lee, 1997) e vídeos (Darmon e Mallet, 2006). Dada a especificidade da pesquisa, foram estudadas as teorias cinematográficas de montagem e pressão temporal de Eisenstein (1949) e Tarkovsky (1990), além da Tipo-Morfologia dos Objetos Sonoros de Pierre Schaeffer (1966). Após estes estudos iniciais, foi realizada uma análise sonora e estrutural da obra *Apocalypse de Jean*, através da classificação pela Teoria Tipo-Morfológica Schaefferiana. Essa teoria tem por principal objetivo classificar os sons (objetos sonoros) no campo das frequências, relacionando estes de acordo com os critérios de duração, variação e originalidade do objeto sonoro (Schaeffer, 1966). Foi a partir desta análise realizada que foram tecidas as considerações sobre o pensamento composicional de Pierre Henry.

1. PIERRE HENRY



Figura 1: Pierre Henry em concerto (Smolders, 2010).

1. PIERRE HENRY

1.1 A Vida Musical de Pierre Henry

Pierre Henry é considerado um dos pioneiros da Música Concreta e um dos compositores contemporâneos mais célebres do século XX, nasceu Paris no dia 9 de Dezembro de 1927.

Iniciou seus estudos musicais aos sete anos de idade. Estudou no Conservatório de Paris entre os anos de 1938 até 1948, tendo aulas de piano com Nadia Boulanger, aulas de percussão com Félix Passerone, sendo também aluno de Olivier Messiaen (Dhomont, 2001).

A partir de seus quinze anos, Henry começou a experimentar novos sons através de diversos objetos buscando novos ruídos, assim ele ficou fascinado pelas inúmeras possibilidades de incorporar ruídos na música.

Em 1949, ele iniciou seu trabalho no estúdio de Música Concreta do GRMC (*Groupe de Recherche de Musique Concrète*) da RTF (*Radiodiffusion-Télévision Française*), que foi fundado por Pierre Schaeffer em 1943. De 1950 até 1958 Henry foi o Diretor de Trabalhos do *Groupe de Recherche de Musique Concrète*.

No ano de 1950 Henry trabalhou juntamente com Pierre Schaeffer na criação da obra *Symphonie pour un homme seul*, uma obra em que Schaeffer pretendia utilizar somente os sons do corpo humano. Em suas obras *Musique sans titre* (1951), *Concerto des ambiguïtés* (1951) e *Orphée* (1953), Henry utilizou seus estudos de piano preparado e de percussão para a criação sonora dessas obras (Ircam, 2010).

A abrangência e sofisticação de sua técnica composicional é evidente na obra *Le microphone bien tempéré* composta entre 1950 e 1952. A obra contém dez seções que vão desde efeitos surrealistas a tratamentos mais sistemáticos do material musical.

Seu balé *Le Voyage* (1961-62), coreografado por seu grande amigo Maurice Béjart, descreve o caminho entre a morte e a reencarnação, assim mencionado no *Livro dos Mortos Tibetanos*. Em *La Reine verte* (1963), novamente coreografada por Béjart, Henry utiliza fontes sonoras eletrônicas e naturais, as fontes naturais são constituídas por piano, percussão e vocalização do texto executado por um grupo de cantores (Manning, 2004).

Além desses balés trabalhados com Béjart, Henry trabalhou músicas para mais de trinta filmes e inúmeras peças, incluindo obras de Arthur Adamov, Peter Ustinov e Michel Georges (Ircam, 2010).

Variations pour une porte et un soupir (1963) é uma de suas obras concretas mais

conhecidas do período. Essa peça utiliza três fontes básicas: o suspiro de respiração, tanto inspirando e expirando, altura dos suspiros obtida através de arcadas em um serrote musical executado de várias maneiras e os rangidos e gemidos através de dobradiças enferrujadas (Manning, 2004).

Segundo Peter Manning (2004), por um maior interesse pela música eletrônica durante a década de 1960, outros estudos começaram a crescer em importância. Assim, em 1958 Henry deixou os estúdios da RTF e dois anos mais tarde, juntamente com Jean Baronnet, fundou o *Studio Apsome*, o primeiro estúdio eletrônico particular na França.

Foi nessa época que ele começou a combinar as técnicas do grupo de música concreta de Paris com as técnicas eletrônicas puramente sintéticas que foram desenvolvidas no *Electronic Music Studio of Nordwestdeutscher Rundfunk* (NWDR) de Colônia e em outros lugares. Os primeiros resultados deste trabalho foram suas obras *Coexistence* (1958) e *Investigations* (1959). *La noire à soixante* (1961) tem elementos concretos e eletrônicos com marcações de um metrônomo a sessenta pulsações por minuto, por esse motivo o título. E como era de seu costume Henry trabalhou combinação de peças para formar uma obra totalmente nova, *La noire à soixante* e *Granulométrie* em 1967.

O catolicismo de Henry levou-o a compor várias obras com um sentimento religioso, por este motivo ele buscou um trabalho mais espiritual, compondo entre 1964 e 1965 quatro interlúdios eletrônicos baseados nos Evangelhos segundo Mateus, Marcos, Lucas, e João. Após isso, ele compôs *Messe de Liverpool* (1967), *Apocalypse de Jean* (1968) e *Messe pour le temps present* (1970) (Manning, 2004).

Se por um lado Henry buscou o lado espiritual, por outro lado ele criou obras através da transformação de ondas cerebrais em sons e projeções de luz, compondo *Mise en musique du corticalart* em 1971, baseando-se no experimento da “cortical art” de Roger Lafosse.

Henry compôs *Futuristie* em 1975 como um tributo para Luigi Russolo e para toda a música concreta, compôs *Parcours-Cosmogonie* (1976) como uma retrospectiva de todas suas obras desde 1950, compôs *Dieu* (1979) baseado no trabalho inacabado do escritor Victor Hugo. Em 1980 Henry compôs *Noces chymiques*, sendo uma obra em grande escala dramática.

Outras de suas obras conhecidas são *Pierres réfléchies* (1982) e *Le livre des morts égyptien* (1987-90). Entre os anos de 1979 e 1988, compôs *Dixième symphonie de Beethoven*, uma colagem de pedaços das sinfonias do mestre alemão.

Em 1982, Henry inaugurou seu novo estúdio *Son/Re*. Em 1993, ele compôs a música

para o filme mudo de Dziga Vertov, *L'homme à la camera*. Três anos depois, Henry fez um evento em sua própria casa compondo a obra *Intérieur/extérieur*, tendo como objetivo principal interagir o público com o ambiente artístico (Ircam, 2010).

Suas principais premiações foram: *Grand Prix de l'Académie Charles Cros* em 1970; *Grand Prix National de la Musique* em 1985; *Grand Prix de la Sacem* 1987; *Victoires de la Musique* em 1988; *Grand Prix de la Ville de Paris* e *Grand Prix de la SACD* em 1996; *Prix Karl Sczuka* em 1997; *Hommage des Victoires de la Musique* em 1998 por toda sua carreira; *Qwartz Electronique d'honneur* em 2005 e *Prix du Président de la République de l'Académie Charles Cros* em 2005 por toda suas obras. Somando também os prêmios: *Commandeur de la Légion d'Honneur*; *Commandeur des Arts et Lettres*; *Officier de l'ordre du Mérite*.

Segundo Chion (2003), as qualidades de Henry são fecundidade, força e uma paleta ampla em suas obras, pois possui uma técnica impecável e uma busca para o excesso e a mistura ousada do grotesco e do sublime.

Henry soma mais de sessenta anos de atividade composicional contínua e a sua trajetória profissional resume sozinha toda a história e evolução da Música Eletroacústica. O compositor foi participante ativo e testemunha viva de todas as mudanças e evoluções técnicas e estéticas do *métier* eletroacústico.

1.2 Pierre Henry e suas Obras¹

1949 *Voir l'invisible* (música do filme de Jean-Claude Sée, composta e executada por Pierre Henry em instrumentos preparados).

1950 *Aube*; *Batterie fugace*; *Bidule em mi*; *Bidule en ut* (criada com Pierre Schaeffer); *Concerto des ambiguïtés*; *Fantasia*; *Symphonie pour un homme seul*; *Tam Tam I*; *Tam Tam II*; *Tam Tam III*; *Tam Tam IV*; *Tam Tam concret*.

1951 *Antiphonie*; *Dimanche noir 1*; *Dimanche noir 2*; *Micro-rouge I*; *Micro-rouge II*; *Microphone bien tempéré*; *Mouvement perpétuel*; *Musique sans titre*; *Orphée 51 ou Toute la lyre* (criada com Pierre Schaeffer); *Sonatine* (para piano preparado); *Tabou clairon*; *Étude à Chopin*.

1952 *Timbres-durées* (criada com Olivier Messiaen); *Vocalises*.

1953 *Astrologie* (música para o filme *Astrologie* de Jean Gremillon); *Le voile d'Orphée 1*; *Le voile d'Orphée 2*; *Orphée 53* (criada com Pierre Schaeffer); *Variations pour les cordes du piano 1*.

¹ A lista abaixo contém somente suas obras até o final de 2008, levando em conta que Pierre Henry já compôs outras obras nos anos de 2009 e 2010.

1954 *Kesquidi* (música para a apresentação de Boris Vian em *Rose Rouge* com a voz de Pierre Henry).

1955 *Spatiodynamisme; Spirale*.

1956 *Haut-voltage*.

1958 *Coexistence; Orphée ballet* (balé de Maurice Béjart).

1959 *Entité; Investigations* (15 formas de vida sonora para acompanhamento da exposição *Les Alliances* de Degottex).

1960 *Facies; Symphonie monoton*.

1961 *La noire à soixante*.

1962 *Le voyage*.

1963 *La reine verte* (espetáculo de Maurice Béjart); *Variations pour une porte et un soupir* (homenagem à Arman); *Variations pour une porte et un soupir* (versão balé).

1967 *Granulométrie; La noire à soixante + Granulométrie* (criada com François Dufrene); *Messe de Liverpool; Messe pour le temps présent* (um prólogo em quatro seções criado para o balé de Maurice Béjart).

1968 *Apocalypse de Jean* (oratório eletrônico em cinco seções).

1969 *Ceremony* (missa trabalhada com Spooky Tooth).

1970 *Cérémonie II; Fragments pour Artaud; Gymkhana; Mouvement-Rythme-Étude*.

1971 *Mise en musique du corticalart* (improvisações sobre um sistema inventado por Roger Lafosse); *Musique pour une fête*.

1972 *Deuxième symphonie*.

1973 *Cortical III; Kyldex; Kyldexstuck; Machine danse; Prisme; Prismes*.

1974 *Enivrez-vous*.

1975 *Futuristie* (manifestação sonora e visual em homenagem à Luigi Russolo).

1976 *Parcours-Cosmogonie* (estruturação temática e inédita em 12 concertos do repertório de Pierre Henry).

1979 *Dieu* (partes de voz, de sons e gestos de *Dieu* de Victor Hugo); *Instantané-Simultané; Métamorphoses* (grande espetáculo áudio-visual com a utilização de raio lasers, cortical art, bandas magnéticas, órgão e voz ao vivo).

1979 *La dixième symphonie de Beethoven* (homenagem à Ludwig van Beethoven); *Perpetuum*.

1980 *Noces chimiques*.

1982 *Journal de mes sons; Paradis perdu; Pierres réfléchies*.

- 1983** *Paradise Lost*.
- 1984** *La ville; Overture de la bouche*.
- 1985** *Berlin, Symphonie d'une grande ville; Hugosymphonie; Périphrases sur la Symphonie pour un homme seul* (criada a partir de elementos da versão original criada em 1950 com Pierre Schaeffer).
- 1986** *Portrait-souvenir* (homenagem à François Dufrêne).
- 1987** *Les douze heures de la nuit*.
- 1988** *Autoportrait* (biografia sonora); *Christal/Mémoire; La dixième symphonie de Beethoven* (nova versão); *Le Livre des Morts égyptien; Variations pour les cordes du piano II; Écho d'Orphée*.
- 1989** *Une château de sons*.
- 1990** *La Grande Apocalypse* (versão do *Apocalypse de Jean* com Jean Négroni ao vivo em algumas sequências); *Écho d'Orphée* (versão discografada).
- 1992** *Maldoror; Maldoror/Feuilleton*.
- 1993** *L'homme à la caméra; Ma grande Pâque russe*.
- 1994** *Schubertnotizen* (baseado na biografia de Schubert por Friederike Mayröcker).
- 1995** *Les petits métiers; Notations sur La Fontaine*.
- 1996** *Antagonismes; Intérieur/Extérieur*.
- 1997** *Histoire naturelle, ou Les roues de la terre; Schubert 97*.
- 1998** *Fantaisie Messe pour le Temps présent; La Xe remix* (nova versão da obra *Dixième symphonie de Beethoven*); *Les sept péchés capitaux; Tokyo 2002; Une tour de Babel*.
- 1999** *Apparitions concertées*.
- 2000** *Concerto sans orchestre; Dans la rue; More; Phrases de quatuor; Tam-tam du merveilleux*.
- 2001** *Par les grèves* (versão remixada da obra *Prélude à l'après midi d'un faune* de Claude Debussy); *Poussière de soleils*.
- 2002** *Carnet de Venise; Dracula; Mobile; Requiem profane; Sonate d'ondes courtes; Équivalences*.
- 2003** *Duo avec piano; Faits divers; Labyrinthe!; Lumières; Schatenzonen* (versão radiofônica).
- 2004** *Métamorphoses d'Ovide I; Métamorphoses d'Ovide II; Voyage initiatique*.
- 2005** *Comme une symphonie, envoi à Jules Verne; Deux coups de sonnette; Orphée dévoilé*.

2006 *Comme une symphonie, envoi à Jules Verne II; Grande toccata; Murmures; Tram train de Mulhouse; Variance* (homenagem à Luc Ferrari).

2007 *Impressions sismiques; Pleins jeux; Pulsations; Trajectoire; Utopia* (homenagem à Claude-Nicolas Ledoux, arquiteto visionário).

2008 *Batiements; Investigations 2; Miroirs du Temps; Un Monde Lacéré; Variance II.*

2. PROCESSO COMPOSICIONAL DA MÚSICA CONCRETA

2. PROCESSO COMPOSICIONAL DA MÚSICA CONCRETA

O trabalho de Pierre Henry no estúdio se inicia com as preparações sonoras, utilizando instrumentos clássicos, exóticos ou modernos como fonte sonora, sem qualquer restrição quanto ao modo de sua execução, tradicional ou não (Manning, 2004).

Segundo Manning (2004), seu processo composicional no *Groupe de Recherches de Musique Concrète* (GRMC) se inicia com o trabalho chamado *prélèvement*, processo que se preocupa com a ação inicial de criar um som e, em seguida, a sua gravação em disco ou em fita magnética.

Após a gravação ocorrem as manipulações sonoras. Estas operações envolvidas são identificadas pela transmutação, sendo qualquer manipulação do material que sai com sua forma essencialmente inalterada: *Transformação* – sendo qualquer manipulação que altere a forma do material ao invés de seu conteúdo, e *Modulação* – sendo qualquer manipulação que não é claramente uma transmutação ou uma transformação, mas uma variação seletiva aplicada a um dos três atributos de altura, intensidade ou timbre (Manning, 2004). Com o material sonoro já manipulado, ocorre a gravação do material sonoro em um novo disco ou em uma nova fita magnética.

Na próxima etapa de trabalho ocorre a classificação material dos objetos sonoros, sendo eles de qualquer análise estética ou análise técnica. Esta classificação é baseada na duração temporal de cada som e seu centro de interesse (Manning, 2004), mas no caso de Henry a classificação é feita através de sua poética musical, arquivando-os em sua *Sonothèque*² (Henry, 1979).

Após o processo de classificação e de nomeação do objeto sonoro, ocorre a composição da obra. Esse procedimento de composição da música concreta ocorre através de processos denominados *montagem* e *mixagem* (Manning, 2004). A montagem é a construção de objetos sonoros por simples justaposição de fragmentos pré-gravados. Enquanto a mixagem, como contraste da montagem, envolve a sobreposição de monofonias, para criar texturas polifônicas.

Esse processo composicional trabalhado por Pierre Henry transforma seus objetos sonoros gravados em objetos musicais, dando contexto poético³ aos seus sons, criando assim seu discurso musical através da união de sua linguagem literária-musical.

Em seu documentário *Pierre Henry ou l'art des sons* (2006), Henry menciona seu

² Ver o tópico 3.4 sobre *Sonothèque*.

³ Ver o tópico 3.3 sobre Poética Musical.

pensamento composicional na música concreta:

A música concreta é a arte de decisão, é a arte da escolha. Você seleciona um som ou outro, e é aí que começa a compor. É o som escolhido que se torna o imã do que está por vir⁴ (Darmon e Mallet, 2006).

Após o processo da composição musical concluído, podemos considerar sua obra como uma música espacial, ou seja, esta está voltada à projeção de objetos sonoros no espaço durante uma apresentação pública, dividindo-se em dois tipos de espacializações: a espacialização estática e a espacialização cinemática (Manning, 2004).

A espacialização estática é a projeção de linhas melódicas únicas claramente identificáveis a partir de locais específicos. Este recurso é procedente da utilização de diferentes canais gravação de *tape multitrack* para a distribuição de informação no momento da mixagem. A espacialização cinemática é a projeção dinâmica de objetos sonoros durante a execução usando o potenciômetro de espacialização. Estas definições, por natureza, só poderiam servir como generalizações de vários processos envolvidos nos estágios iniciais da música concreta (Manning, 2004).

⁴ “Music Concrete is about the art of decision. It's the art of choice. You select one sound or another, and that's where composing begins. It is the chosen sound which they become the lodestone of what is to come”. (Tradução de Emanuel Vasconcelos).

3. PIERRE HENRY E SUAS TÉCNICAS SONORAS

3. PIERRE HENRY E SUAS TÉCNICAS SONORAS

3.1 Sons

Em sua entrevista à Iara Lee, Henry menciona:

Quando criança, minha cabeça estava cheia de novos sons, sons que não podem ser interpretados. E essa é a peculiaridade da música concreta (Lee, 1997).

Henry é um senhor inventor de maneiras diferentes de produzir som. Ele fabricava sons através de microfônias que até então eram consideradas defeitos sonoros. Podemos mencionar como exemplo os sons de porta utilizados na criação da peça *Variations pour une porte et un soupir*, os sons ovais causados pela fricção dos dedos em agulhas de vitrola, sons de microfonia na peça *Le Voyage*, um grande número de sons estranhos retirados de pianos preparados em suas peças dos anos 50, sons de bexigas e sons de pavão em *Apocalypse de Jean*. Desta feita, percebemos que as formas de criação sonora utilizadas por Henry são muito curiosas e variadas.

Pierre Schaeffer foi chefe de Henry no *Groupe de Recherche de Musique Concrète* e o considerava sua “Galinha dos Ovos de Ouro” (Schaeffer, 1952), dada a tamanha inventividade sonora de Pierre Henry.

Uma das criações sonoras mais curiosas de Henry são os sons produzidos através da boca, como gritos, suspiros, exercícios de respiração, ruídos e assovios, uma influência da atividade de exercícios de ginástica em sua juventude. E foi através desses exercícios que ele se interessou por sons de respirações e demais sons produzidos pela boca, trabalhando simultaneamente movimentos, exercícios e respiração (Henry, 1979).

Outros sons muito interessantes para Henry são os sons percussivos. Em sua entrevista à Smolders (1995), Henry declara que se interessou muito por sons percussivos, tendo até costume de percutir em qualquer coisa que via em sua frente como móveis, quadros, ou tambores. Outra importante citação sua na mesma entrevista é que foi através desses seus interesses sonoros que ele decidiu se tornar um compositor. Não um compositor tradicional, mas um compositor de sons diferentes, como ele mesmo se referia ser, um “inventor de sons” (Smolders, 1995).

3.2 Silêncio

Ao contrário dos sons, outra característica muito explorada na música de Pierre Henry é o silêncio. Ele utiliza o silêncio em suas obras com o mesmo pensamento que utiliza os sons. Por exemplo, em sua obra *La Noire à Soixante*, o silêncio é a característica “sonora” principal. Pierre Henry (1979) ainda menciona que o silêncio é algo expressivo. O silêncio é uma forma de repouso, de ruptura, sendo trabalhado como mudança de seções ou transições de montagens sonoras na obra *Apocalypse de Jean*.

3.3 Poética Musical de Pierre Henry

A música, segundo Henry, é algo que liberta pois ela tem um sentido místico. Ele menciona em seu livro *Journal des Mes Sons* (1979) que sua música é como uma ópera, pois ela deve ter uma textura que seja consistente e composta.

Quando estudamos alguma obra de Pierre Henry, devemos ter a obrigatoriedade de saber que seus objetos musicais tem significados poéticos, porquanto em sua entrevista para Iara Lee (1997), o compositor fala que sente que sua música deve manter sua quota de poesia.

Henry (1979) menciona que suas músicas são escritas com sentido poético e não com notas, pois segundo ele, as notas são boas para os compositores.

As notas são insuficientes. Elas não são nada. Elas se perdem, são bobas. Não se pode trabalhar com notas. As notas, são boas para os compositores⁵ (Henry, 1979, p.31).

Após essa citação de Pierre Henry surge uma grande dúvida em nossa cabeça, Henry se considera um compositor ou o que?

Ele mencionou em seu livro *Journal de Mes Sons* (1979) que as notas são boas para os compositores, e no mesmo livro cita outro trecho dizendo que ele escreve suas músicas com sua poética, encontrada nos sons etiquetados de sua *Sonothèque*, e não com notas. Por este motivo, podemos chegar à uma conclusão que Henry se considerava um inventor de sons e não um compositor propriamente dito; e mais intimamente, o podemos chamar de poeta musical. E é com esse pensamento composicional que os nomes de seus sons surgem através de características literárias, anedóticas e recursos mnemônicos, representando assim uma maior facilidade para serem lembrados. Através disso, vemos que sua música é trabalhada baseada somente em sua *Sonothèque*.

⁵ “C'est insuffisant, les notes. Ça n'est rien. Ça se perd. C'est bête. On ne peut pas travailler avec les notes. Les notes, c'est bon pour les compositeurs”. (Tradução de Emanuel Vasconcelos).

3.4 *Sonothèque*

A *Sonothèque* é a biblioteca sonora de Pierre Henry. Em seu método de classificação dos objetos sonoros, ele nomeia de maneira poética seus sons gravados. Há uma frase de Henry (1979) que explica bem isso, no qual ele cita que todos os seus sons possuem um nome.

Henry esclarece que: “se minha filha entra no estúdio com um vestido verde, quando acabo de formar um som, eu posso muito bem o batizar de *Béatrice Verte*⁶” (Henry, 1979, p.30), pois assim, ele tem a certeza de manter sua memória clara, nunca se esquecendo do som criado naquele instante.

Temos assim a impressão que em alguns casos, os nomes poéticos dados por Henry aos seus sons não caracterizam exatamente propriedades expressivas dos sons em si, mas essa nomeação sonora o ajuda a lembrar a ocasião em que “encontrou” aquele som, ou até mesmo o ajuda a se lembrar de como o som é.

Entendemos que o recurso mnemônico consiste em uma técnica de memorização através de códigos simbólicos, isto é, uma técnica que o compositor utiliza para se recordar do seu inventário de sons, e além disso é um ponto de partida para a significação poética à música de Henry. Essa escolha dos nomes poéticos em seus sons ocasionou que Henry reunisse sua poética em sua *Sonothèque*, como já foi mencionado.

Portanto, Pierre Henry é o único que pode realmente classificar poeticamente seus sons, por esse motivo encontramos uma grande dificuldade de nomear seus objetos musicais não só em sua obra *Apocalypse de Jean*, mas em qualquer outra obra sua. Assim, não podemos tomar a frente do compositor para nomear aquilo que é seu.

Com toda essa poética Henry procura trabalhar de forma “viva” com seus objetos musicais, tratando-os como personagens e dando movimentos aos mesmos, mostrando que não trata a Música Concreta e suas composições de maneira técnica, assim como Pierre Schaeffer trabalhava com sua Tipo-Morfologia dos Objetos Sonoros em suas respectivas composições.

Pierre Henry menciona que a classificação de Pierre Schaeffer é totalmente técnica, ou até mesmo, um procedimento mecânico (como podemos ver na citação abaixo). Podendo até perder o sentido artístico da música concreta em si.

Em outros estúdios, a classificação é baseada em dados científicos. Comigo

⁶ “Si ma fille entre dans le studio avec une robe verte, au moment où je façonne un son, je peux très bien baptiser ce son *Béatrice Verte*”. (Tradução de Emanuel Vasconcelos).

não, não se trata de padrões de som, mas sim micro-obras⁷ (Henry, 1979, p.30).

Embora Pierre Schaeffer trabalhasse com a classificação totalmente técnica de seu objetos sonoros, sentimos muita dificuldade em classificar os sons de Pierre Henry teoricamente, pois como já fora mencionado, Henry não se preocupa em etiquetar seus objetos musicais conforme a Tipo-Morfologia de Pierre Schaeffer, mas sobretudo através de seus nomes poéticos e de sua *Sonothèque*.

Schaeffer e Henry chegaram a um momento de contra opiniões (Chion, 2003), porque enquanto o primeiro buscava trabalhar de forma menos criativa, aplicando sua teoria Tipo-Morfológica dos objetos sonoros à sua obra e assim, classificando teoricamente todos os objetos sonoros em suas obras. Por outro lado, havia Pierre Henry que trabalhava de forma literária com seus sons, aplicando nomes poéticos se direcionando a uma classificação mais prática. A classificação de Schaeffer não é conectada com nenhum teorema criativo, por outro lado, Henry conecta a classificação com seu próprio processo criativo. Definimos assim que Schaeffer faz o papel do músico ouvinte, enquanto Henry faz o papel do músico falante.

Através de todo seu trabalho poético, Henry define sua obra musical da seguinte maneira: “Eu fiz um mundo sonoro tão grande que hesito antes de cada trabalho para concretizá-la de maneira fragmentada”⁸ (Henry, 1979, p.24).

Com isso ele busca através desse seu trabalho com a *Sonothèque* ser um “literato” na música concreta, buscando escrever suas músicas em forma de poemas ou até mesmo como textos literários.

3.5 Iluminura Sonora

Iluminura é uma pintura trabalhada conectada com textos em pergaminhos medievais. De um lado do pergaminho há um texto manuscrito e ao lado dele há uma iluminura representado uma imagem do próprio texto. E com essa relação, Henry escolhe trabalhar com iluminuras sonoras na obra *Apocalypse de Jean*, dando ênfase ao texto narrado por Negroni e ilustrando sonoramente o texto bíblico.

Henry considera que seus objetos musicais são conectados com a ideia de personalidades musicais, de entidades musicais, possuindo um conjunto finito de

⁷ “Dans d'autres studios, la classification des sons s'appuie sur des données scientifiques. Chez moi, il n'y a pas de sons normalisés, étalonnés, mais des entités qui, en elles-mêmes, sont des micro/œuvre”. (Tradução de Emanuel Vasconcelos).

⁸ “J'ai constitué un univers sonore si vaste que j'hésite devant chaque œuvre à la concrétiser de manière parcellaire”. (Tradução de Emanuel Vasconcelos).

características sonoras e um conjunto finito de comportamentos, como ele mesmo menciona: “O título, já é o som. Todos os meus sons tem um nome. Todos eles têm uma personalidade”⁹ (Henry, 1979, p.29). Com isso, dando uma unidade muito grande à suas obras.

3.6 Coloração Sonora

Em sua entrevista à Iara Lee (1997), Henry menciona que não busca trabalhar somente com poética em seus objetos musicais, porquanto, outro fator muito interessante a ele são as colorações sonoras e as relações possíveis que os sentimentos causam nas pessoas.

Como Sergei Eisenstein disse em seu livro *O Sentido do Filme* (1947), "a premissa é que ‘cores particulares exercem influências específicas’ no espectador. Isto é ‘substanciado’ pela relação do amarelo com o pecado, e pela influência dessa cor na psique". Outro exemplo de Eisenstein é: “... os mouros diferenciavam os dois símbolos usando dois matizes diferentes: amarelo-dourado significava conselho sábio e bom, e amarelo-pálido significava traição e falsidade...” (Eisenstein, 1947, p.88). Ou seja, ele se refere que as colorações causam sentimentos diversos em seus espectadores e os remetem a lembranças casuais, por outro lado ele menciona que isso não é algo independente:

Isto significa que não obedecemos a nenhuma “lei abrangente” de “significados” absolutos e correspondências entre cores e sons – relações absolutas entre estes e emoções específicas, mas significa que decidimos quais as cores e sons que adequarão melhor à dada tarefa ou emoção que queremos (Eisenstein, 1947, p. 100).

Por esse motivo percebemos que Pierre Henry trabalha com esse pensamento de colorações musicais em suas obras, buscando retratar muito bem os sentimentos que gostaria de passar aos respectivos espectadores.

Em sua obra *Apocalypse de Jean*, quando Henry citou os anjos de Deus que seguravam os ventos dos quatro cantos da Terra, ele utilizou objetos sonoros pensando em uma coloração mais calma, por outro lado, ele utilizou de uma coloração escura procurando dar sensações sombrias à montagem musical, quando citou o número da Besta. Então, o compositor deve ser coerente ao trabalhar com a coloração de seus sons.

⁹ “Le titre, c'est déjà le son. Tous mes sons ont un nome. Ils ont personnalité”. (Tradução de Emanuel Vasconcelos).

4. PIERRE HENRY E SUAS TÉCNICAS COMPOSICIONAIS

4. PIERRE HENRY E SUAS TÉCNICAS COMPOSICIONAIS

Henry nos mostra em sua entrevista à Iara Lee (1997), que a música concreta trabalha de forma semelhante à fotografia e ao cinema, utilizando-se de técnicas de montagem de planos, criando assim uma montagem musical como parte de um todo em suas obras.

4.1 Montagem Cinematográfica

Segundo Sergei Eisenstein (1949), a montagem nada mais era do que a marca mais ou menos perfeita da marcha real de uma percepção de um acontecimento reconstruído através do prisma de uma consciência e de uma sensibilidade de artista.

Ela é uma combinação de elementos contidos em uma cena (micro-montagem) e também entre as cenas (macro-montagem), havendo montagens no sentido vertical relacionando primeiro plano e *background*, e montagens no sentido horizontal, relacionando as cenas de micro-montagens. Exemplificamos que a montagem é como um conjunto de frases que se unem para formar o texto.

No caso da música de Henry, é a combinação de seus objetos musicais, se aplicados em conjunto dentro de uma cena musical formam uma montagem musical, trabalhando a conexão dos textos narrados com as iluminuras sonoras em sua obra *Apocalypse de Jean*, para a criação de suas montagens musicais.

4.2 Spot Sonoro

É um procedimento que serve para dirigir a atenção do espectador a um foco específico, de forma que Henry possa direcionar ou retirar a tensão do ouvinte sobre um determinado objeto musical da montagem, sem que o ouvinte perceba a artificialidade intencional do compositor. Um exemplo básico é quando Henry coloca outro objeto musical em primeiro plano, sendo bem provável que o ouvinte mude seu foco de atenção de um objeto musical a outro, e quando o espectador se lembra do som anterior e direciona seu foco à ele, não o encontra mais em cena.

Por outro lado, os objetos musicais ao invés de saírem da montagem através dos spots sonoros, algo que Henry pode fazer é mudar o comportamento sonoro dos mesmos. Iniciando com um objeto sonoro específico e mudando suas características para transformá-lo em um objeto sonoro totalmente diferente daquele que fora iniciado antes.

4.3 Segregação Sonora

A Segregação Sonora é uma ferramenta utilizada por Henry na montagem de seus objetos sonoros, aplicando objetos musicais intensos juntamente a vozes dramaticamente intensas. A segregação de canais é muito útil, pois através dessa separação sonora não há competição entre vários objetos musicais pela banda dinâmica de um mesmo canal de áudio.

Quando a intensidade da montagem é muito forte, o compositor separa os objetos sonoros em canais estereofônicos diferentes. Por exemplo, na Seção 11.1 Henry aplica a voz do narrador ao canal estereofônico esquerdo, enquanto no canal estereofônico direito encontramos um som *échantillon*¹⁰.

4.4 Pressão Temporal

Sobre a questão da Pressão Temporal, Marcus Bittencourt (2003) afirma que a entropia do objeto sonoro varia através do tempo psicológico e nós podemos medir a quantidade de suas variações, o seu delta. Esse delta das variações é caracterizado como a resultante da pressão temporal.

Já Tarkovsky se refere à Pressão Temporal da seguinte maneira:

O ritmo, então, não é a sequência métrica das diferentes peças: ele é criado pela pressão temporal no interior dos quadros. Além disso, estou convencido de que o principal elemento formal do cinema é o ritmo, e não a montagem, como as pessoas costumam pensar (Tarkovsky, 1990, p.141).

A pressão temporal é a intensidade da evolução do ritmo das montagens. Assim, podemos definir que a pressão temporal é a força da dramaticidade ocorrente no tempo.

A montagem une pedaços de tempo, essa união consiste em um novo pensamento de tempo e todo esse processo ocorre através da pressão temporal; sendo uma variação de pressões ocorrentes.

A montagem não gera nem recria uma nova qualidade; o que ela faz é evidenciar uma qualidade já inerente aos quadros que ela une (Tarkovsky, 1990, p.141).

Ou seja, podemos exemplificar que a pressão temporal se resume na intensidade dramática que o compositor eletroacústico busca em suas montagens musicais; a montagem não precisa ter inúmeros objetos musicais no mais alto patamar de amplitude, às vezes uma pressão temporal forte pode ser um objeto musical em pianíssimo.

¹⁰ Ver tópico 5.2.19 sobre *Échantillon*.

Logo, quando Henry quer expressar fortes sentimentos ou sensações que marquem uma boa impressão, ele escolhe combinar objetos musicais em uma montagem sonora que causam uma pressão temporal acentuada, fazendo com que o ouvinte se sinta angustiado, triste, com medo, ou até mesmo causando alegria, contentamento, felicidade; podendo haver pressão temporal com sentimentos positivos (bons) ou sentimentos negativos (ruins).

Por esses motivos (citados anteriormente) que utilizamos da técnica cinematográfica descrita por Andrei Tarkovsky, para expressar da maneira mais eficaz a questão da pressão temporal trabalhada no decorrer das suas seções nas montagens musicais da obra *Apocalypse de Jean*.

4.5 Corte Sonoro

É uma de suas características principais para retirar os objetos musicais de suas montagens, podendo ser chamado de Corte Abrupto ou também de Corte Brusco.

Seu objetivo é marcar uma seção para que ela tenha um final mais impactante e menos delicado, dando uma maior impressão ao espectador ou até mesmo uma perda da noção do que estava se passando na própria montagem. Geralmente este modelo de corte ocorre como consequência de uma forte pressão temporal.

4.6 Dinâmica

Quando Pierre Henry não utiliza dos cortes sonoros, o que ele utiliza muito em suas montagens são duas gestualidades que os compositores utilizam em suas obras como representação de dinâmicas, são os efeitos *crescendo* e *decrescendo*.

Henry trabalha com esses dois meios de dinâmica para colocar ou retirar seus objetos musicais das montagens em suas peças. Por exemplo: temos em uma montagem sonora um som Tx¹¹ em uma cena que está em segundo plano, e um *échantillon* em primeiro plano; Henry aplica um *decrescendo* no som *échantillon* para retirá-lo da montagem e ao mesmo tempo aplica um *crescendo* no som que estava em segundo plano, para que o mesmo tenha um destaque maior no plano principal.

Esses efeitos trabalhados por Pierre Henry, na verdade são uma intensificação da pressão temporal, ou uma intensificação da atividade dos elementos e a rarefação da mesma.

Percebemos que essas são duas ferramentas utilizadas por Henry para encerrar os eventos sonoros em suas seções na obra *Apocalypse de Jean*, às vezes recorrendo as dinâmicas *crescendo* e *decrescendo*, às vezes aos cortes bruscos. Isso depende muito dos

¹¹ Ver tópico 5.2.12 sobre *Tramas (Tx)*.

sentimentos que ele quer passar aos ouvintes de suas obras, ou até mesmo do desenrolar de seu discurso musical.

5. TEORIA TIPO-MORFOLÓGICA DOS OBJETOS SONOROS DE PIERRE SCHAEFFER

5. TEORIA TIPO-MORFOLÓGICA DOS OBJETOS SONOROS DE PIERRE SCHAEFFER

Outra ferramenta importante para as minhas observações analíticas é a Teoria Tipo-Morfológica dos objetos sonoros de Pierre Schaeffer. Essa teoria tem por principal objetivo classificar os sons no campo das frequências, relacionando com os critérios de duração, variação e originalidade do objeto sonoro (Schaeffer, 1966).

5.1 Critérios de Classificação

5.1.1 Objeto Sonoro

Objeto sonoro representa um conjunto de sons como um todo, independente de sua origem ou significado. É uma unidade de som percebida com uma textura própria, qualidades e características específicas, representando também um grupo sonoro organizado. Existindo assim, *micro objetos*, *macro objetos* e *objetos equilibrados*.

Na definição de Chion (1983), o objeto sonoro é “todo e qualquer fenômeno sonoro percebido como um todo coerente, à luz da *escuta reduzida*, que visa a independência do fenômeno de qualquer traço relativo à sua proveniência ou significação”.

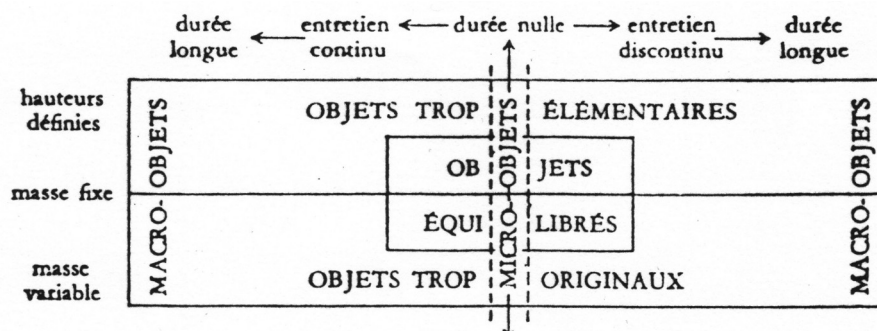


Figura 2: Tipologia dos Objetos Sonoros de Pierre Schaeffer (Chion, 1983).

5.1.2 Micro Objetos

São aqueles objetos sonoros formados por ataques curtos (impulsões)¹², podendo ter massa fixa ou variável¹³ e altura definida ou complexa¹⁴.

¹² Ver tópico 5.1.14 sobre *Ataque Curto (Impulsão)*.

¹³ Ver tópico 5.1.9 sobre *Massa*.

¹⁴ Ver tópico 5.1.7 e 5.1.8 sobre *Altura*.

5.1.3 Objetos Equilibrados

São aqueles objetos sonoros formados por durações mesuráveis, ou seja, duração simples ou formada¹⁵ ou duração iterativa¹⁶, podendo ter massa fixa ou variável, tendo também altura definida ou complexa.

5.1.4 Macro Objetos

São aqueles objetos sonoros formados por durações desmesuráveis, ou seja, fatura nula¹⁷ ou fatura imprevisível¹⁸, podendo também ter massa fixa ou variável, tendo também altura definida ou complexa.

5.1.5 Variação

A variação, por outro lado, representa algo que nos remete à “velocidade” desse objeto sonoro no desenrolar do tempo (Chion, 1983).

5.1.6 Equilíbrio e Originalidade

Outro critério de classificação tipológica representando a dimensão estrutural do objeto sonoro é o equilíbrio, que fica responsável por representar a “relevância” do objeto sonoro, enquanto a originalidade representa o “interesse” do mesmo (Chion, 1983).

O equilíbrio tem por objetivo representar se a energia do objeto sonoro varia entre “muito estruturado e muito simples” (Schaeffer, 1966).

O segundo critério conhecido como originalidade está bem relacionado com o equilíbrio. Como menciona Schaeffer (1966), “uma estrutura complexa é forçosamente mais “original” do que uma estrutura elementar”. E com a originalidade equilibrada o objeto sonoro fica mais fácil de ser classificado.

5.1.7 Altura Definida

O objeto sonoro de altura definida, segundo Pierre Schaeffer (1966), é ouvido como uma massa condensada, assim, possui uma altura que corresponde à definição básica da nota musical. Segundo Chion (1983) a altura definida é o som cuja altura é fixa e identificável, como os sons instrumentais comuns.

¹⁵ Ver tópico 5.1.13 sobre *Duração Simples ou Formada*.

¹⁶ Ver tópico 5.1.15 sobre *Duração Iterativa*.

¹⁷ Ver tópico 5.1.12 sobre *Fatura Nula*.

¹⁸ Ver tópico 5.1.18 sobre *Fatura Imprevisível*.

5.1.8 Altura Complexa

Som que não possui uma altura detectável (perceptível) (Chion, 1983).

5.1.9 Massa

A massa representa a forma como a energia é ocupada no ocupado objeto. Ela trabalha com o desenvolver das frequências no decorrer do tempo e se divide em *massa fixa* e *massa variável*.

5.1.10 Massa Fixa

A massa fixa representa a energia estável que é ocupada no objeto sonoro. Ela trabalha com o desenvolver das frequências no decorrer do tempo.

5.1.11 Massa Variável

A massa variável representa, como o próprio nome diz, é a energia variável que é ocupada no objeto sonoro. Ela trabalha com o desenvolver das frequências no decorrer do tempo.

5.1.12 Fatura

A fatura é a percepção qualitativa da manutenção da energia de objetos sonoros, com a qual está intimamente relacionado (Chion, 1983), representando se o objeto sonoro é um *contínuo formado*, uma *impulsão*, uma *iteração formada* e de *fatura nula* ou de *fatura imprevisível*. Como Chion também menciona, a fatura implica a percepção do equilíbrio de som.

5.1.13 Duração Simples ou Formada

O objeto sonoro é dito formado quando sua duração é idealmente equilibrada, nem muito curta nem muito longa.

5.1.14 Ataque Curto (Impulsão)

Os sons denominados de ataque curto são aqueles cuja manutenção é zero ou de curta duração em comparação àqueles sons de duração simples que se estendem continuamente, ou seja, sons contínuos formados; ou em comparação àqueles sons que se estendem pela repetição de pulsos, ou seja, sons iterativos (Chion, 1983).

5.1.15 Iterativo (Iteração Formada)

Som iterativo é o som formado por pulsos individuais rapidamente repetidos. Chion em seu livro *Guide des Objets Sonores* (1983) cita como exemplo o som de uma metralhadora em ação.

5.1.16 Fatura Contínua

Fatura Contínua é aquela que imprime ao envelope do som uma evolução homogênea, sem múltiplos ataques, como é o caso da fatura iterativa.

5.1.17 Fatura Nula

Quando o objeto musical possuir uma duração desmesuradamente longa e sua evolução de massa no tempo for congelada, diz-se que sua fatura é nula.

5.1.18 Fatura Imprevisível

Diz-se da fatura de um objeto musical que possuir uma duração desmesuradamente longa e uma evolução de massa no tempo excepcionalmente variada e extravagante.

		<i>Critères de facture</i>		
<i>Critères de masse</i>	Note ordinaire	N	N'	N''
	Note complexe	X	X'	X''
	Note variée	Y	Y'	Y''

Figura 3: Critérios de Fatura e Critérios de Massa da Tipologia dos Objetos Sonoros de Pierre Schaeffer (Chion, 1983)

5.2 Significados dos Objetos Sonoros

5.2.1 Sons (N)

O símbolo N representa o objeto sonoro que possui como característica principal a duração contínua formada, massa fixa e sendo também de altura definida. Por exemplo: uma

nota comum de algum instrumento musical tradicional.

5.2.2 Sons (N')

O símbolo N' representa o objeto sonoro de duração impulsiva, massa fixa e de altura definida.

5.2.3 Sons (N'')

O símbolo N'' representa o objeto sonoro de duração iterativa, massa fixa e de altura definida.

5.2.4 Sons (X)

O símbolo X representa o objeto sonoro que possui como característica principal a duração contínua formada, massa fixa e altura complexa.

5.2.5 Sons (X')

O símbolo X' representa o objeto sonoro que possui duração impulsiva, massa fixa e sendo de altura complexa.

5.2.6 Sons (X'')

O símbolo X'' representa o objeto sonoro que possui duração iterativa, massa fixa e sendo de altura complexa.

5.2.7 Sons (Y)

O símbolo Y representa o som formado com massa ligeiramente variada e de duração contínua formada.

5.2.8 Sons (Y')

O símbolo Y' representa o som formado com massa ligeiramente variada e de duração impulsiva.

5.2.9 Sons (Y'')

O símbolo Y'' representa o som formado com massa ligeiramente variada e duração iterativa.

5.2.10 Sons (HN)

São sons que são absolutamente idênticos para se perpetuar no tempo, sem qualquer alteração ou evolução da matéria, intensidade, etc. (Chion, 1983). O símbolo Hn representa o som homogêneo de duração contínua e de altura definida que soa como um macro-objeto que possui fatura nula.

5.2.11 Sons (HX)

O símbolo Hx representa o som homogêneo de duração contínua e de altura complexa que soa como um macro-objeto que possui fatura nula.

5.2.12 Tramas (TN e TX)

A Trama é um som excêntrico, ou seja, de fatura imprevisível de duração contínua, com massa ligeiramente variável, criado pela “fusão de sons que evoluem lentamente” que soa como macro-objeto, de evolução lenta e com as estruturas pouco diferenciadas (Chion, 1983). Podendo ser de altura definida (Tn) ou de altura complexa (Tx).

5.2.13 Sons (ZN)

Como os sons Hn ou Hx, os sons Zn e Zx também são sons que são absolutamente idênticos para se perpetuar no tempo, sem qualquer alteração ou evolução da matéria, intensidade, etc. (Chion, 1983). O símbolo Zn representa o som homogêneo de duração iterativa contínua e de altura definida, soando também como macro-objetos que possuem fatura nula.

5.2.14 Sons (ZX)

O símbolo Zx representa o som homogêneo de duração iterativa contínua e de altura complexa e também soa como macro-objeto que possui fatura nula.

5.2.15 Grosse Note (W)

O *grosse note* W é um som de duração contínua formada, de massa imprevisível. Ele é um pequeno amálgama de unidades menores N, X, Y ou seus derivados.

5.2.16 Fragment (φ)

O fragmento φ é um som de duração impulsiva, de massa imprevisível. Ele é um

pequeno amálgama de unidade menores N, X, Y ou seus derivados.

5.2.17 Cellule (K)

A célula K é um som de duração iterativa, formado e de massa imprevisível. Ele é um pequeno amálgama de unidades menores N, X, Y ou seus derivados.

5.2.18 Pédale (P)

O som pedal é a versão de fatura nula do som K que se repete continuamente. O som *pédale* funciona como algo artificial por motivo principal de sua repetição mecânica. Segundo Chion (1983), o *pédale* é uma espécie de extensão iterativa e cíclica. Por exemplo, o Baixo d'Alberti utilizado pelos pianistas pode ser considerado como um som *pédale*.

5.2.19 Échantillon (E)

O *échantillon* representa uma série de sons de alta originalidade, é um objeto musical excêntrico e de longa duração, tendo assim massa imprevisível, implicando faturas (ações), variadas de maneira imprevisível aplicadas sobre um mesmo corpo produtor de som. Um exemplo disto seria uma cadeira sendo arrastada por um longo período de tempo.

5.2.20 Accumulation (A)

Como o *échantillon*, a *accumulation* também representa uma série de sons de alta originalidade, sendo um objeto musical excêntrico e de longa duração, possuindo massa imprevisível, implicando acúmulo desordenado de micro-sons semelhantes provenientes de múltiplas fontes sonoras similares. Por exemplo, um monte de pedras que caem em um balde.

	Durée démesurée (macro-objets) pas d'unité temporelle		durée mesurée unité temporelle			Durée démesurée (macro-objets) pas d'unité temporelle	
	facture imprévisible	facture nulle	durée réduite micro-objets			facture nulle	facture imprévisible
			tendue formée	impulsion	itération formée		
hauteur masse définie fixe	ÉCHANTILLONS (En)	Hn	N	N'	N''	Zn	ACCUMULATIONS (An)
hauteur complexe		(Ex)	Hx	X	X'	X''	
masse peu variable	(Ey)	Tx Tn trames particulières	Y	Y'	Y''	Zy pédales particulières	ACCUMULATIONS (Ay)
variation de masse imprévisible	unité causale E ← T		W	φ	causes multiples mais semblables K ← P → Λ		
	← sons tenus				sons itératifs →		

Figura 4: Tabela de classificação Tipológica dos Objetos Sonoros de Pierre Schaeffer (Chion, 1983).

6. APOCALYPSE DE JEAN

6. APOCALYPSE DE JEAN

6.1 Histórico da Peça

Pierre Henry compôs em 1968 sua obra *Apocalypse de Jean*, uma peça inteiramente baseada no livro do Apocalipse, também conhecido como livro das Revelações, sendo o último livro da Bíblia. O Apocalipse é:

a revelação de Jesus Cristo, a qual Deus lhe deu, para mostrar aos seus servos as coisas que brevemente devem acontecer; e pelo seu anjo as enviou, e as notificou a João seu servo; o qual testificou da palavra de Deus, e do testemunho de Jesus Cristo, e de tudo o que tem visto (Bíblia, 2003, p. 1141).

O Livro do Apocalipse foi escrito pelo apóstolo João, por um homem que a tradição identifica como autor do Quarto Evangelho da Bíblia (Chion, 2003). Confinado na ilha de Patmos, João aborda os cristãos das sete igrejas da Ásia, convidando-os a fortalecer sua fé no meio da perseguição, porque segundo ele o “tempo está próximo”. Também é mencionada neste livro quando o mundo será destruído e quando o Filho do Homem retorna à Terra.

Chion (2003) cita que Henry após ter trabalhado em gravações de discos religiosos com histórias da Bíblia, teve a ideia de que o livro do Apocalipse seria um bom tema a ser trabalhado em uma peça concreta. A obra *Apocalypse de Jean* era quase um sonho infantil de Pierre Henry, o compositor tinha um desejo imenso de trabalhar sonoramente este livro contido na Bíblia.

Em fevereiro de 1968, a organização das *Semaines Musicales Internationales* de Paris fez uma proposta de encomenda a Henry, que imediatamente ofereceu a ideia do *Apocalypse de Jean* (Chion 2003). A pedido dessa organização, Henry criou um evento para o qual tinha como objetivo principal executar vinte e seis horas ininterruptas de suas obras.

Iniciando assim o concerto eletroacústico com a apresentação do *Apocalypse de Jean* à noite, continuando com uma retrospectiva de suas obras ininterruptamente até a mesma hora da noite seguinte com uma reprise do *Apocalypse* como término do concerto. Chion (2003) menciona que a “noite das vinte e seis horas de 1968, não foi um concerto como os outros, mas um concerto que entrou para a história da música”.

Henry teve três meses para completar a obra. Com tal prazo reduzido, Henry não foi capaz de completar o roteiro inteiro do Livro das Revelações. Na opinião de Chion (2003), Henry pecou ao não trabalhar vários episódios importantes retratados no livro do Apocalipse, como a visão da Jerusalém celestial, o último combate do próprio Satanás antes da derrota

final. Mencionando também que o resultado não tenha sido concluído e talvez nunca será. Para Chion, o fim da obra parece precipitado, demonstrando ser uma daquelas obras que parece ter encontrado a sua perfeição sem estar completa.

Henry ficou preocupado em dar uma continuidade ao que não foi trabalhado em *Apocalypse de Jean*, ele até tentou, porém não obteve sucesso ao tentar concluir sua obra. E o que seria a continuação do *Apocalypse de Jean* tornaram-se outras de suas obras, mas com nomes diferentes.

Pierre Henry inspirou-se em reproduções da Tapeçaria de Anjos de Nicolas Bataille do século XIV. Isto significa que as imagens sonoras no *Apocalypse* (cavalos, pássaros, mar de fogo, vento, catástrofes) são tratadas de forma plana e estilizada, sem nenhuma perspectiva (Chion, 2003). Desta maneira, pode-se concluir que Henry trabalha de forma simbólica a peça inteira.

A narração da obra é executada por Jean Negroni. No início da obra ele narra *a capella*, ou seja, sem sons de acompanhamento, uma voz dramática e objetiva, sendo repetida sem alterações até o final da primeira seção. Henry buscou tratar a voz de Negroni de acordo com os acontecimentos narrados no Livro de Apocalipse.

O *Apocalypse de Jean* de Pierre Henry é um livro sonoro cujo conteúdo se desdobra lentamente como um rolo de pergaminho¹⁹ (Chion, 2003, p.121).

Podendo ser comparado com um grande livro que ao ser lido saboreia-se antecipadamente o choque da aparência da obra, reservando o prazer de virar a página no último instante (Chion, 2003).

Em sua entrevista à Ios Smolders (1995), Henry menciona que o *Apocalypse de Jean* é a sua obra prima, citando também que a representação musical com o texto narrado por Negroni traz “arrepios a espinha”.

¹⁹ “L’*Apocalypse* de Pierre Henry est un livre de sons dont le contenu se dévoile peu à peu comme un rouleau de parchemin”. (Tradução de Emanuel Vasconcelos).

7. ANÁLISE DA OBRA APOCALYPSE DE JEAN

7. ANÁLISE DA OBRA APOCALYPSE DE JEAN

7.1 *Première Partie*

7.1.1 *Apocalypse de Jean – Title Rèvèlation*

A Seção 1.1 tem seu início sem música, somente com uma leitura *a seco*²⁰ na voz de Jean Negroni. Negroni recita o texto com uma voz limpa e em um espaço seco. Sua voz é granulada, “pigarenta” e com uma rouquidão particular, caracterizando um timbre específico.

O texto introdutório ocorre entre 0’00” e 1’16” e os versículos são declamados com um ritmo marcial e com intensas pausas de uma frase a outra. Nesse texto é citado o que se passa no início do livro de Apocalipse, mencionando que foi uma revelação de Jesus Cristo para mostrar aos seus servos as coisas que brevemente irão acontecer.

Como início da Seção 1.2, um som eletrônico de origem artificial assume o primeiro plano sonoro dessa montagem, sendo um som quase senoidal (puro) trabalhado com trinado, contínuo e executando uma melodia “saltitante”. Isso ocorre primeiramente à uma só voz. Na segunda vez surge um contraponto imitativo entre duas vozes com o mesmo objeto sonoro citado anteriormente. Esse contraponto possui uma separação espacial.

Aos 2’11” surge um som agudíssimo de aproximadamente 10KHz, contínuo e não-imitativo, deixando uma massa sonora pobre. Quando está aos 2’35”, este objeto musical realiza um movimento cadencial executado por vozes imitativas. E em toda a Seção 1.2, a peça possui um ritmo temporal bastante intenso, semelhante ao da Seção 1.1.

A Seção 1.3 se inicia aos 2’37”, com um corte abrupto no final da Seção 1.2, caracterizando um “soco temporal no estômago”. Surge um som rico, com uma massa alta e harmônica e esse som contínuo e eletrônico é algo como um “cortador de grama infernal”, isto é, um som muito forte e impactante. Ele é caracterizado como um som múltiplo, pois podemos perceber que há uma brincadeira com uníssonos e oitavas entrando e saindo de foco utilizando plasticamente o fenômeno de batimentos.

A seção se desenvolve por filtragens progressivas que imitam o movimento dos uníssonos, filtrando a sonoridade, transportando-a para a região aguda e aos 4’13” acontece um movimento cadencial que filtra progressivamente os objetos musicais até restar somente uma voz.

A Seção 1.4 inicia aos 4’17”, possuindo notas agudas com mudanças em altura mínimas e contínuas, sendo objetos sonoros de característica Hn. Após o surgimento desses sons ocorrem uns glissandos que se direcionam à região grave e sofrem algumas alterações na

²⁰ Voz sozinha, de coloração radiofônica, sem sonoridades de fundo e sem tratamento espacial.

sua estrutura de som contínuo, tornando-se um som complexo na região grave.

Uma das características principais desses sons é o perfil motivico, pois eles mantêm essas características de perfil. Mas apesar das características, como altura e ritmo, sempre aparecerem diferentes, eles identificam-se como algo originário do mesmo objeto sonoro.

Outra característica importante sobre esses sons agudos são suas massas, porque quando estão na região aguda sua massa é pequena. Após o glissando que os direciona à região grave, a massa se altera para uma massa maior e complexa.

Tendo início aos 4'54", a Seção 1.5 tem como característica principal um contraponto a duas vozes entre sons graves e agudos, deixando assim uma pressão temporal elevada. Essa voz grave surge do objeto sonoro agudíssimo. O som grave tem comportamento irregular como as notas agudas da Seção 1.4. Esses objetos sonoros são riquíssimos em massa, enquanto os sons agudos possuem altíssimas frequências e uma massa pobre.

A Seção 1.6 se inicia aos 5'38" através de um corte abrupto da Seção 1.5, pois não houve pausa entre essa seção e a seção anterior. A característica principal desta seção é o contraponto entre sons granulados.

Mais ou menos aos 5'47", o fundo sonoro se completa com um objeto sonoro Zy, que aparentemente demonstra ser um som duplo. Esse som executa um *crescendo* saindo do *background* para se igualar em intensidade ao objeto sonoro em primeiro plano, criando uma enorme pressão temporal.

Esses objetos sonoros denominados Zy são idênticos aos objetos musicais trabalhados na Seção 1.3 que executam uma "brincadeira" entre uníssonos e oitavas, entrando e saindo de foco que decrescem conforme a altura dos sons contínuos. Isso tudo ocorre quando os sons se igualam em altura.

Mais ou menos aos 6'38", um objeto sonoro Tn ocupa o primeiro plano desta seção. E com isso criam-se três planos sonoros, sendo o primeiro com objetos sonoros agudos que "brincam" entre uníssonos e oitavas, um segundo plano com sons de altura média que também "brincam" entre uníssonos e oitavas, e por último, o terceiro plano contendo sons granulados N" como a base desta montagem.

Aos 6'55", os três planos que haviam antes se transformam em dois, sumindo o plano de objetos sonoros de altura mediana. Aos 7'03", dos dois planos restantes, permanece somente o plano dos objetos sonoros granulados que tem um arremate cadencial executado por um *decrescendo*. Quando haviam os três planos sonoros, esta montagem se caracterizava por possuir uma massa rica e um ritmo temporal intenso; e com o decorrer da montagem, os

planos se desintegram até restar somente um único plano sonoro.

A Seção 1.7 tem início aos 7'06" com a aparição de um objeto musical deformado por algum processo artificial, este objeto musical no remete à lembrança de um “ferreiro moldando um ferro”. Esse objeto musical tem componentes de altura definida e ao mesmo tempo possui componentes de altura não definida. Desses sons ouvem-se os ataques, os transientes das “marteladas” e a ressonância, sendo os sons “chiados” que se caracterizam como um *échantillon*. Quando escutamos esse objeto musical, ouvimos ao mesmo tempo seus harmônicos que faz-nos lembrar um contraponto. O som “chiado” sai da montagem musical aos 7'15”, enquanto o som agudo da continuidade na seção realizando um arremate cadencial para a Seção 1.8.

A Seção 1.8 tem início por volta dos 7'20”, com o aparecimento de um som agudo Hn. Esse som permanece em cena, depois ele para com o surgimento do silêncio e por último ele retorna. Uma das características desse objeto sonoro é ser constituído com uma massa pobre e espaçada, possuindo sempre a mesma frequência aguda. Todas as vezes que esse objeto sonoro sai de cena musical, sua reverberação é extensa.

Aos 7'26”, esse som agudo cessa e com isso o silêncio preenche o primeiro plano, deixando uma pressão temporal tranquila e servindo como finalização para todo esse movimento, ou seja, uma *codetta*²¹ para toda essa junção de seções.

O mesmo objeto sonoro do início desta seção retorna aos 7'33” e aos 7'43” começam as variações na frequência de altura. Entre o início dessas variações ocorrem intercalações entre o som e o silêncio e isso ocorre quando o silêncio aparece entre 7'55” e 8'00”. Após isso o objeto sonoro retorna, tendo por último mais dezesseis segundos de silêncio que situam-se entre os 8'10” e 8'26”. Retratando uma pausa e uma forte pressão temporal, pois o objeto some de cena.

7.1.2 Apocalypse de Jean – Jean à Patmos

A Seção 2.1 tem início com um texto narrado, mas com características bem diferentes do texto do início da Seção 1.1. Desta vez a voz de Jean Negroni é mais calma e aparece filtrada com a estimulação de suas frequências em torno de 100 e 200 Hz, causando uma voz “meio abafada”. Por esse motivo a voz está um pouco granulada e sem a rouquidão particular do narrador.

O texto é narrado com a intensidade de uma conversa simples, calma e mencionando

²¹ Propõe uma confirmação daquilo que já foi conquistado harmonicamente, no caso da Música Concreta a *codetta* reforça a idéia do objeto sonoro ou objeto musical.

os fatos vistos pelo apóstolo João. Uma narração sem drama, contando o que aconteceu e contando a maneira como ele recebeu as revelações do livro de Apocalipse, que ele futuramente iria desvelar.

No início da Seção *Title-Révélation*, percebemos que há somente a voz de Negroni, enquanto, nesta seção, o texto recitado possui uma nota contínua em segundo plano, esta nota é uma nota pedal de órgão que caracteriza-se como um objeto sonoro Hn. A Seção 2.1 termina aos 1'53".

7.1.3 Apocalypse de Jean – Le Trône

A Seção 3.1 que ocorre até os 0'27" é trabalhada em dois planos sonoros, o primeiro contém variações entre diferentes objetos musicais: metálicos, granulados, sons atacados, *etc.*, enquanto no *background* contém um objeto sonoro Hn. As sonoridades são construídas com objetos sonoros de altura definida, possuindo massa rica que completam o espaço sonoro. E por último há um arremate cadencial em *decrescendo* como término desta montagem.

A Seção 3.2 se inicia aos 0'29" com um contraponto trabalhado contendo objetos sonoros N que movimentam-se no campo das alturas. Conforme ocorre o andamento da seção, um desses objetos sonoros permanece variando suas alturas, enquanto o outro objeto sonoro que modificava-se em altura, passa a permanecer em uma altura definida. Aos 0'49" surge novamente a voz de Jean Negroni que permanece em primeiro plano, porquanto em segundo plano permanece um objeto sonoro duplo na mesma intensidade da voz de Negroni.

A voz do narrador continua filtrada soando como se estivesse falando dentro de um balde. Ela possui também uma característica granulada que deixa a voz mais sombria. Negroni recita o texto sem grandes pausas, igual na Seção *Jean à Patmos*. Negroni narra a visão do apóstolo referente ao trono de Deus, mencionando que João viu uma porta aberta no céu, havendo um trono posto no céu, havendo alguém assentado sobre esse trono. Ele cita a visão de João da aparência daquela pessoa que estava no trono e daqueles que estavam diante do trono, narrando também sobre os vinte quatro anciãos e sobre os quatro animais, contudo ele descreve as visões de maneira bem clara.

Aos 1'14", a voz ainda continua declamando o texto, enquanto o segundo plano que possuía notas granuladas passa a ter notas contínuas. Após isso, surge neste contraponto uma terceira voz com um objeto sonoro Tx, que passa a ser a voz principal deste contraponto, enquanto no *background* há um objeto sonoro Y.

Mais ou menos aos 1'32", os planos dois e três se equilibram em intensidade sonora. E

aos 1'47", um dos objetos sonoros que variam em altura no segundo plano sonoro, passa a trabalhar de forma diferente com outras características. Aos 1'55", a intensidade sonora dos dois planos aumenta com um *crescendo*.

Próximo dos 2'22", na leitura da segunda frase do versículo dez do quarto capítulo do livro de Apocalipse, ocorre uma filtragem na voz de Negroni. O compositor "brinca" com a filtragem tornando-a variável, dando características de uma voz bem grave e bem granulada. Nesse momento da montagem há dois planos, o primeiro plano possui a voz de Negroni e o segundo plano possui os objetos sonoros que perambulam em altura.

Aos 2'32", o segundo plano que contém sons variando em altura, passa a ser o primeiro plano. O segundo plano cobre a voz rouca de Negroni, enquanto ela decresce e realiza um movimento cadencial à Seção 3.2. Ao término do texto que Negroni recita, Henry aplica uma iluminura sonora.

Novamente encontramos um contraponto no início da Seção 3.3, esse contraponto possui uma voz com objetos sonoros que se movimentam no campo das alturas, mas sem altura definida na região grave, e na outra voz, sons Tx que situam-se na região mediana.

Aproximadamente aos 3'15", os objetos sonoros X começam a variar em altura demonstrando características de glissandos e direcionando-se à uma montagem de massa rica, dando a impressão de uma harmonia bem bagunçada. O som trabalhado anteriormente, como o "cortador de grama infernal" da Seção 1.3, agora é trabalhado a duas vozes, sendo uma no canal estereofônico esquerdo e a outra voz no canal estereofônico direito.

Mais ou menos aos 4'27" ocorre um *decrescendo* em todos os planos, fazendo com que o segundo plano quase desapareça. Aos 4'52", o segundo plano aparece fazendo um "solo" no contraponto. Enquanto aos 5'11", o primeiro plano permanece sozinho, mas com uma sonoridade de plano de fundo em *pianíssimo*.

Por volta dos 5'40" há um *decrescendo* do objeto sonoro principal em pianíssimo que completa o movimento cadencial da Seção 3.3 ao findar a seção *Le Trône*. Assim, percebemos que de um espaço sonoro com três planos o som se dirige à um único plano sonoro. De uma massa rica ele passa progressivamente a uma massa pobre e de muita intensidade ao "nada", trabalhando em forma de arco.

7.1.4 Apocalypse de Jean – Le Livre

A Seção 4.1 começa com outro texto introdutório narrado novamente por Jean Negroni. Negroni narra com uma voz normal, tranquila, baseada nas características da

narração do início da obra, sem filtragem, declamando algo normal. Mas desta vez é uma narração sem drama, sem grandes entonações e sem aquelas longas pausas de uma frase à outra. A voz tem características de uma voz granulada, voz grave e limpa e está trabalhada em um espaço seco.

Aos 0'07" surge um som contínuo como segundo plano completando o espaço que antes era seco. É um som de órgão semelhante ao som já descrito na Seção 2.1, com poucos sons contrapondo o som contínuo no decorrer da montagem desta seção. Aos 1'03" ocorre o movimento cadencial dos dois planos, o plano sonoro da voz e o plano do som contínuo, e esse movimento ocorre através de um *decrecendo*.

Nessa Seção 4.1, o texto recitado fala sobre o livro que é selado com os sete selos e que somente o Cordeiro é digno de abri-lo. Suas visões remetem a alguém que queria abrir esse livro e não havia ninguém capaz de abri-lo, somente o "Cordeiro que estava no meio do trono e dos quatro animais viventes e entre os anciãos" (Apocalipse 5:6, Bíblia, 2003).

Na Seção 4.2 ocorre um contraponto entre objetos musicais parecidos com sinos utilizados em uma missa no momento da consagração das hóstias. Esse sons tem massa grande, um sentimento forte, deixando o espaço sonoro pesado e cheio.

Aos 1'18" reaparece a voz de Jean Negroni com seu timbre e sua granulação particular, recitando o texto com poucos silêncios entre as frases. A voz do narrador nesse momento lembra uma voz de padre em um salmo responsorial executando um bordão, enquanto os sons de "sinos" continuam em segundo plano.

Aos 1'55" surge um coro de vozes em uníssono respondendo o "salmo responsorial"; as características da voz do coro são: vozes sussurradas, embaralhadas e todas na mesma frequência de altura.

Entra uma segunda voz "solo" aos 2'17", uma voz filtrada e suave. Mais ou menos aos 2'20", as vozes do solista e do coro trabalham embaralhadas em cânone, deixando o espaço dos planos sonoros muito cheios e densos. A voz do "solista" e as "vozes" do coro são todas narradas pela mesma pessoa, Jean Negroni.

Aos 3'00" ocorre um cânone entre múltiplas vozes idênticas, possuindo um mesmo timbre, mesma frequência, sendo vozes granulares. Como fora citado anteriormente, essas vozes são as vozes do "salmo responsorial".

Os versículos oito ao treze do capítulo cinco, do livro de Apocalipse, são repetidos várias vezes. Isso ocorre ao final da Seção 4.2 entre 1'04" até 3'19".

7.2 *Deuxième Partie*

7.2.1 *Apocalypse de Jean – Les Quatre Cavaliers*

A Seção 5.1 se inicia novamente com a voz de Jean Negroni, suas características são as mesmas citadas anteriormente: grave, com muita granulação, com sua rouquidão e uma voz pigarrenta marcando seu timbre específico. O texto cita trechos dos cavaleiros do Apocalipse, no qual todos os cavaleiros têm cores e significados específicos; na narração também é descrito o objetivo desses cavaleiros.

O texto é narrado com pausas, muito parecido com o início da seção *Title-Révélation*, mas agora há um plano sonoro em *background*. A montagem é composta pela voz de Negroni em primeiro plano e o som *échantillon* em segundo plano, sendo o mesmo objeto musical *échantillon* que apareceu na Seção 1.6. Esse *échantillon* do início da Seção *Les Quatre Cavaliers* é formado por uma combinação de sons N, sons Y e sons *pédale*. O objeto sonoro *échantillon* representa o anúncio dos quatro cavaleiros e ao mesmo tempo que ele está sendo executado, encontramos notas de piano em *reverse*²².

Aos 0'54", o discurso continua, mas o segundo plano muda do objeto sonoro *échantillon* para notas de altura indefinida X e as notas do piano em *reverse* continuam. Essa Seção 5.1 termina com um movimento cadencial em *decrescendo* aos 1'32".

A Seção 5.2 começa aos 1'41" com o objeto sonoro *échantillon* em primeiro plano representando o som dos “cavalos do Apocalipse cavalgando”. Aos 1'55" surge outro *échantillon* que situa-se em primeiro plano, deixando aquele primeiro *échantillon* que representa os “cavalos cavalgando” em segundo plano.

Aos 2'12", o som *échantillon* que estava em primeiro plano é trocado por um objeto sonoro Y. E a combinação dos objetos sonoros que permanecem são misturados e sua combinação forma um objeto musical representando um “cavalo relinchando”. Aos 2'39", o som *échantillon* dos “cavalos cavalgando” sofre um *crescendo* e situa-se em primeiro plano novamente.

Aos 2'47", os objetos sonoros X entram nesta montagem trabalhando um contraponto com um objeto sonoro *échantillon*, e mais ou menos aos 3'04", esse objeto sonoro *échantillon* se transforma em um som X.

A Seção 5.2 tem um movimento cadencial com um objeto sonoro X “espalhafatoso” que executa um corte abrupto e aos 3'20" surge novamente o som dos “cavalos cavalgando” que inicia a Seção 5.3. Aos 3'39", esses objetos musicais vão para o segundo plano, enquanto no primeiro plano temos a voz do narrador Jean Negroni.

²² Sons executados ao contrário, de trás para frente.

Dessa vez uma voz dramática, menos rouca, narrando com pausas, sendo uma voz menos densa do que a voz que narrou o início da seção *Les Quatre Cavaliers*, mas ainda assim é uma voz que impõe ordem. O texto dessa vez narrado, menciona a abertura dos quatro selos do livro do Apocalipse e narra a ordem dos animais que dizem: “vêm, e vê”.

Cada narração da apresentação de um cavaleiro possui uma reverberação diferente; a primeira narração tem pouca reverberação, a segunda possui um pouco mais, a terceira mais ainda, e a última não possui reverberação, isto é, ela é seca.

A reverberação ocorre de acordo com a distância que o narrador está do espectador, muita reverberação significa uma certa distância e no caso do quarto cavaleiro, que não houve reverberação, é como se ele estivesse cara a cara com o espectador.

Aos 4’25”, depois da narração das aberturas dos quatro selos, o objeto musical que representa os quatro cavaleiros permanece na montagem musical. E aos 4’56” surge um objeto musical muito parecido com som de pássaros que caracterizam esta montagem sonora.

Mais ou menos aos 5’10”, os sons dos cavaleiros vão desacelerando, como se eles tivessem diminuindo o ritmo da cavalgada. E por último, aos 5’33” ocorre um corte brusco desta seção, sendo o arremate cadencial final.

7.2.2 *Apocalypse de Jean – Les Âmes Crient*

A Seção 6.1 inicia-se com um objeto musical que lembra o uivar de lobos. Aos 0’20”, entra na montagem a voz de Negróni muito granulada, rouca e bem grave, como se fosse a “voz da morte”. Percebemos bem que a voz de Negróni trabalha duplamente, uma voz é a dominante da cena e uma voz é a sombra. Essas vozes possuem um *crescendo*, não em intensidade, mas em empilhamento de força, em intensidade dramática.

O objeto musical dos “lobos uivando” certamente representa as vozes das almas que foram mortas por amor da palavra de Deus e por amor do testemunho que deram, representando assim os mártires. Essa seção termina aos 1’34”.

A Seção 6.2 tem início aos 1’52”, e nela o texto é repetido novamente, mas a única diferença se encontra na voz do narrador, sendo agora uma voz sussurrada, pouco granulada, com pouca massa, caracterizando-se mais uma vez como uma voz dupla. Enquanto o objeto musical dos lobos uivando permanece como fundo sonoro. A Seção 6.2 termina aos 2’50”.

A Seção 6.3 tem seu início aos 3’15”, e nela mais uma vez o texto é repetido. A voz do narrador é sussurrada, mas dessa vez está bem granulada e demonstra ser feita com pressa.

Por volta dos 3’48”, a intensidade dos dois planos sonoros sofrem um *crescendo* em

intensidade. No primeiro plano temos a voz da leitura feita com pausas e no segundo plano temos os sons de lobos uivando que crescem em intensidade.

O texto cita a abertura do quinto selo e a visão do altar que debaixo dele estavam as almas das pessoas que amaram a palavra de Deus e amaram o testemunho que deram, o texto também descreve o clamor dessas vozes.

A Seção 6.4 tem início aos 4'21" e nesta montagem surgem objetos sonoros parecidos com choro em um plano, e ao mesmo tempo, em outro plano, temos o objeto musical de lobos uivando. São objetos musicais desesperadores que preenchem o espaço temporal, dando uma presença muito forte à montagem. Esta seção termina aos 4'49" com um corte brusco, sem um movimento cadencial.

Na Seção 6.5 surgem objetos sonoros agudos que são caracterizados tanto como um Tn ou Tx, eles permanecem na montagem, mas aos 5'19", os objetos sonoros que estavam em segundo plano começam a variar em altura.

Aos 5'50" tem o início da Seção 6.6, com sons que perambulam no campo das alturas se direcionando ao primeiro plano e cada vez aumentando suas perambulações em altura, como se estivessem mudando frequentemente de frequência. Aos 6'12" ocorre o arremate cadencial em *decrecendo* desta seção.

É importante lembrar que entre a Seção 6.1 e a Seção 6.4, há o objeto musical dos lobos que uivam, que representa os sons dos mártires que morreram pelo amor de Deus, e este objeto musical é o que une uma seção com a seção seguinte.

7.2.3 Apocalypse de Jean – Les Astres Tombèrent

A Seção 7.1 inicia-se com um texto narrado por Negroni, sua voz está filtrada (em torno de uns 200Hz) e sem rouquidão. Há somente o texto no plano sonoro desta seção que ocorre até 0'17".

Após isso, aparecem objetos musicais intensos que predominam o fundo sonoro, enquanto o texto continua a ser lido fazendo parte do primeiro plano. No *background*, junto com os objetos musicais, encontramos o texto inicial, mas desta vez ele é narrado com uma voz suave. Essa seção termina aos 1'28" com um corte brusco, sem arremate cadencial.

Henry trabalha a montagem desta Seção 7.1 de forma que a mesma seja “vista” de vários ângulos diferentes. Essa característica é algo que a Música Concreta tem em comum com o cinema, sendo uma preposição nova em relação à música instrumental.

Na Seção 7.2 surge um objeto musical parecido com o objeto musical dos “cavaleiros

do apocalipse”, já descrito na seção *Les Quatre Cavaliers*, também percebemos um objeto sonoro agudo no primeiro plano por pouco tempo. Nesta montagem há objetos sonoros que se movimentam no campo das alturas. Todos esses objetos musicais em cena, lembram o vento e que lembram as estrelas caindo do céu. Aos 4’34” ocorre um movimento cadencial para a próxima seção.

A Seção 7.3 tem início aos 4’37” com um objeto sonoro X, esse som parte para o segundo plano se tornando contínuo e no primeiro plano permanecem objetos sonoros iterativos. Junto ao som contínuo Tx em segundo plano, encontramos também sons de algo caindo que nos lembram sons metálicos.

Esses sons iterativos dão um sentido como se as estrelas estivessem caindo do céu. Há um cânone entre esses sons iterativos que variam em velocidade, mas sempre trabalhando em dois planos.

Aos 7’50”, um objeto sonoro X entra em primeiro plano deixando os objetos sonoros iterativos em segundo plano e é através desse objeto sonoro iterativo que se executa o movimento cadencial, encerrando esta seção aos 8’38”.

7.2.4 Apocalypse de Jean – Aucun Vert Sur La Terre

A Seção 8.1 tem início com um espaço sonoro vazio representado pelo silêncio. Nesta mesma montagem aparece um objeto sonoro N’ quebrando, como um impulso, o silêncio que predomina a montagem sonora. Ocorrendo assim, uma intercalação sonora.

Em seguida, surge um objeto sonoro Tx representando o silêncio na Terra, e por incrível que pareça, Henry representa o silêncio nesta montagem com um objeto musical lembrando o vento, trabalhando esta questão de forma anedótica.

Com isso surge a voz de Negroni em primeiro plano recitando os versículos. Uma voz limpa, com pouquíssima rouquidão, aparentando ser uma voz calma. Toda essa seção ocorre até aos 1’30”.

Aos 1’38” inicia-se a Seção 8.2 com um contraponto entre um objeto sonoro contínuo Tn/Ty e um objeto musical trabalhado com sons N e Y (glissandos). Em seguida, entra novamente a voz do narrador recitando o texto, mas agora em um ritmo mais acelerado e sem tantas pausas entre as frases.

Aos 2’46”, depois da declamação, o segundo plano formado pelo contraponto sonoro cresce em intensidade, ele está indo de *p* (*pianíssimo*) para *mf* (*mezzo-forte*). Por fim, executa um *decrescendo* como arremate cadencial.

Nesse texto narrado por Negroni, contam-se as visões do Apóstolo João que tratam dos quatro anjos de Deus, no qual cada um estava situado em um dos quatro cantos da terra, segurando os ventos para que não houvesse vento sobre a terra e nem sobre o mar.

7.2.5 *Apocalypse de Jean – Il Y Eut Dans Le Ciel Un Silence*

A Seção 9.1 possui uma representação de silêncio por um objeto sonoro Tn que varia seus intervalos descendentemente, ocorrendo até os 0'46". Após isso, entra a voz de Negroni, grave e granulada, recitando um texto com pausas como se estivesse descrevendo algo que viu. Toda essa leitura é feita com calma. Aos 1'18", entra um objeto sonoro Tn muito sutil em *background*, somente fazendo uma "sombra"; após isso a voz para e esse fundo sonoro segue até o fim da Seção 9.1.

Negroni desta vez narra a visão de João sobre a abertura do sétimo selo, citando também que no céu se fez silêncio por quase meia hora. Ele narra também que João viu os sete anjos que estavam diante de Deus e lhes foram dadas sete trombetas.

7.2.6 *Apocalypse de Jean – L'Encensoir-Tonnerre*

A leitura de Jean Negroni inicia a Seção 10.1 com um texto lido sem tanta preocupação com as pausas entre as frases. É uma voz sem tanta rouquidão, filtrada e que cresce em intensidade conforme o que acontece no texto.

Aos 0'29", o texto acaba de ser lido. A montagem inteira permanece com um objeto musical em segundo plano que foi já trabalhado na Seção 3.2. Ele também cresce conforme a narração do texto, permanecendo até o final da seção.

Na Seção 3.2, os sons desse objeto musical da seção anterior que trabalharam em forma de contraponto, agora são trabalhados de forma diferente, isto é, à uma só voz. Desta vez são objetos sonoros N que movimentam-se em altura conforme o andamento da seção, um desses objetos sonoros permanece variando em altura, enquanto o outro que mudava em altura passa a se estabilizar em uma altura fixa.

Nesta seção, Negroni narra a respeito do anjo que estava junto ao altar, e este anjo tem um incensário de ouro e o fumo desse incensário subia com as orações dos santos até diante de Deus. Contando também que o mesmo anjo encheu o incensário de fogo e o lançou sobre a terra, havendo trovões, relâmpagos e terremotos. E após isso, os sete anjos que tinham suas trombetas, estavam se preparando a tocá-las.

7.2.7 *Apocalypse de Jean – Cataclysmes II*

A Seção 11.1 tem início com uma forte pressão temporal com um objeto musical de massa riquíssima que completa todo o espaço sonoro possível. De início encontramos sons que lembram buzinas como se fossem uma anunciação, esses sons representam os sons dos anjos tocando suas trombetas. Surge a voz de Negroni com muita intensidade ao recitar os versículos, ele aplica bem as pausas entre as frases. O texto permanece em primeiro plano, enquanto em segundo plano encontramos o objeto musical que representa os anjos e suas trombetas.

Primeiramente Negroni narra que um terço da terra foi queimada, um terço do mar virou sangue, um terço das águas se converteram em Absinto e um terço do céu ficou escuro. Sendo isso a apresentação da Seção 11.1.

A Seção 11.2 é a iluminura sonora da Seção 11.1. Nesta seção temos no segundo plano um objeto musical combinando *échantillon* com objetos sonoros X. Aos 0'22", permanece em cena somente os objetos sonoros Tx e aos 0'49" surge novamente a voz de Negroni, mas dessa vez ele narra com mais intensidade, uma voz que não está tão grave, mas ainda assim é dramática, impondo um forte sentimento à leitura do texto.

Desta vez, ele narra que João viu o primeiro anjo tocando sua trombeta, havendo saraiva e fogo misturado com sangue e que tudo isso fora lançado na Terra queimando a terça parte da Terra, das árvores, das gramas.

A voz de Negroni narra em segundo plano gerando um “conflito” com o objeto musical que permanece em primeiro plano. Percebemos também que sua voz está no canal estereofônico esquerdo, enquanto no canal direito encontramos o *échantillon* em primeiro plano.

E com um corte abrupto surge a Seção 11.2 aos 1'04", inicia-se um contraponto entre objetos sonoros X", uma voz sonora que executa objetos sonoros agudos em glissandos e a outra voz executa objetos sonoros graves. Os sons agudos sofrem algumas alterações em sua estrutura a partir dos 1'10". Todo esse contraponto é trabalhado com mudanças de comportamento e mudanças de altura.

Aos 1'53" permanece um objeto sonoro iterativo na região aguda. Esses objetos musicais tem característica bem agonizante que dão uma enorme pressão temporal à montagem, caracterizando bem as partes da Terra que foram queimadas. E com outro corte brusco surge a Seção 11.3 aos 1'56". Essa seção possui objetos musicais da Seção 11.1 que lembram buzinas, representando a anunciação dos anjos.

Negroni volta a recitar o texto com uma voz bem granulada, muito intensa e muito dramática. Aos 2'18" permanece somente o objeto musical das buzinas que sofre outro corte brusco aos 2'46".

Dessa vez, Negroni narra que o segundo anjo tocou sua trombeta e no mar foi lançada algo que parecia ser um grande monte ardendo em fogo, transformando a terça parte do mar em sangue.

A Seção 11.4 tem início aos 2'47" com objetos sonoros que "brincam" entre a região grave e aguda, às vezes na grave, às vezes na aguda. Na região aguda há objetos sonoros de altura definida N' e Y que representam, de forma anedótica, a terça parte das criaturas que morreram no mar.

Esses objetos sonoros têm seus comportamentos alterados, conforme o decorrer da peça eles variam em altura e em sonoridade. Predominando os objetos sonoros iterativos e os objetos sonoros X na montagem.

Com um corte brusco surge a Seção 11.5. Aos 4'04" surge uma repetição da Seção 11.3 com o objeto musical das buzinas, mas desta vez este objeto musical está em segundo plano. Enquanto no primeiro plano encontramos a voz de Negroni narrando os versículos com muito drama e cada vez com mais intensidade.

Negroni narra a visão de João sobre o terceiro anjo que tocou sua trombeta, e assim, caiu uma estrela do céu ardendo em fogo sobre os rios e sobre as fontes de águas. E essa estrela se chamava Absinto e as águas se transformaram em Absinto.

Aos 4'40", com o fim da leitura do texto permanece somente o objetos musical das buzinas fazendo parte da montagem desta seção, assim surge um *crescendo* nesse objeto musical que cessa aos 4'55".

Aos 4'57" ocorre o início da Seção 11.6 com um contraponto de objetos sonoros iterativos variando em altura, conforme o tempo passa, ocorrem variações na forma desses objetos sonoros, às vezes variando de objetos sonoros iterativos para objetos sonoros de altura indefinida e contínuos. Este contraponto é sempre trabalhado à duas vozes. Esta seção possui um corte brusco como encerramento aos 5'53".

E aos 5'54" surge a Seção 11.7 com o objeto musical das buzinas, havendo curtíssimas pausas em sua execução. Aos 6'22" surge um objeto sonoro contínuo de altura indefinida Tx que executa um *crescendo* e após isso, o som se estabiliza com uma intensidade mediana para a entrada da voz de Negroni aos 6'44".

A voz de Negroni não está tão grave, mas tem muita intensidade, sendo uma voz muito

dramática e na narração não há tantas pausas de uma frase à outra. A voz vai mudando suas características ao final da leitura do texto, passando de uma voz plena a uma voz granulada, uma voz que vai se direcionando a região grave, e por fim termina sendo uma voz bem granulada. Isso faz parte do primeiro plano dessa seção.

Por fim, Negroni narra a visão de João sobre o quarto anjo que tocou sua trombeta e com isso, foi ferida a terça parte do sol, a terça parte da lua e a terça parte das estrelas, para que tudo se escurecesse e fosse semelhante a noite. Enquanto ocorre a leitura, permanece o objeto sonoro Tx em segundo plano.

Ao final da leitura do texto aos 7'06" ocorre um arremate cadencial em *decrecendo*. Enquanto ocorre um *crescendo* na voz que estava em segundo plano que torna-se o único plano sonoro até o final dessa seção. Aos 7'30" aparece um objeto sonoro N e todo o plano sonoro sofre um corte abrupto como encerramento da Seção 11.7.

Ao término dessa seção surge uma questão para nós: o quanto de repetição é demais? O texto trata de quarto anjos e cada um toca sua respectiva trombeta e segundo o texto, conforme cada trombeta é tocada acontece algo diferente na Terra. E para não deixar a seção *Cataclysmes II* como algo monótono, Henry a cada montagem sonora inclui “ingredientes sonoros” diferentes causando novos “sabores sonoros”. Ainda que todos os seus objetos musicais nessas montagens possuem características semelhantes, eles possuem pressões temporais diferentes. Henry sempre muda algo em cena, não causando a impressão de que tudo se repete nas montagens e também não permitindo que os ouvintes sintam-se cansados de ouvir a mesma montagem musical.

7.2.8 *Apocalypse de Jean – La Septième Trompette*

A Seção 12.1 começa com a narração de Jean Negroni com uma voz bem seca e muito dramática. Somente a voz permanece na montagem sem que haja um plano de fundo sonoro, o texto é narrado com muitas pausas e com uma grande preocupação voltada ao ouvinte.

O texto citado fala da visão de João que viu um anjo voar pelo céu dizendo “ai, ai, dos que habitam sobre a Terra”. O texto também fala sobre a anunciação dos outros três anjos de Deus que virão. A seção termina aos 0'29”.

Aos 0'32” começa a Seção 12.2, nela percebemos vozes de um coro em alturas diferentes, são vozes cantadas e elas embaralham-se em alguns trechos nos finais das frases. As vozes são graves, muito granuladas, com uma massa rica que completam todo o espaço sonoro. O texto é recitado com uma certa métrica rítmica, executando pausas nos finais das

frases. Essa seção termina aos 1'08".

A Seção 12.3 tem início aos 1'09", no qual surge um objeto sonoro Zn que ao término de sua ressonância esse objeto sonoro torna-se um objeto sonoro N. Depois desse primeiro objeto sonoro surgem outros sons X e X". Aos 1'33", a voz de Negroni volta a montagem, uma voz séria, grave e granulada que executa pausas de uma frase a outra.

O texto cita a visão de João sobre os vinte e quatro anciãos que estão assentados em seus tronos diante de Deus e que prostraram-se sobre seus rostos e adoraram a Deus. Ele narra também que "a ira de Deus veio e é o tempo dos mortos para serem julgados; e o tempo de dares galardão aos profetas, servos, santos, aos que temem o nome de Deus, aos pequenos e aos grandes, e também é o tempo de destruíres os que destroem a Terra" (Apocalipse 11:18, Bíblia, 2003). Após isso, o narrador menciona que o templo de Deus foi aberto e a Arca da Aliança foi vista, havendo relâmpagos, vozes, trovões, terremotos e granizos caíam do céu.

Algo bem interessante nesta seção é o trabalho sonoro que Henry faz, pois na narração Negroni fala sobre granizos que caíam do céu e o compositor aplica um objeto musical *échantillon* a essa figuração textual.

Contrapondo a voz de Negroni há um objeto sonoro X no fundo sonoro. Aos 1'40", esse objeto sonoro se transforma em um *échantillon* que permanece no *background* desta seção.

Aos 1'55", Negroni termina de recitar o texto e o *échantillon* que estava em segundo plano sofre um *crescendo*. Este objeto sonoro situa-se no primeiro plano após o término da narração do texto, após isto o som se estabiliza em intensidade. Mais ou menos aos 2'34", ele sofre um *decrescendo* para realizar o movimento cadencial como continuação para a próxima seção.

7.3 *Troisième Partie*

7.3.1 *Apocalypse de Jean – La Bête de La Mer*

A Seção 13.1 tem início com um objeto musical borbuhlado muito parecido com o objeto sonoro Zn da Seção 12.3. Esses sons borbuhados são como uma pintura Naïf²³, sendo uma representação inocente da Besta que sai do mar. Nesta seção, o texto e a iluminura são trabalhados ao mesmo tempo.

Em seguida entra a voz de Negroni novamente narrando o texto, mas desta vez sua voz está muito granulada. A voz tem um efeito sussurrado que está misturado muito competentemente com os sons borbuhados, dando impressão que a voz de Negroni está borbuhada.

A voz nesse caso é dupla, ela começa recitando o fato acontecido simultaneamente e com o decorrer das frases essas vozes se desencontram. Elas sempre permanecem com as mesmas características e é importante lembrar que todas essas vozes são do mesmo narrador e que essas características já ocorreram em seções anteriores nesta obra.

O texto narrado no momento retrata a visão de João, quando o mesmo viu subir do mar uma besta. Negroni narra todas as características da besta que João viu, citando que ela era semelhante a um leopardo, tinha pés parecidos com pés de urso e a boca parecida com a de um leão.

Henry trabalha um contraponto à três vozes, em primeiro plano encontra-se a voz de Negroni, em segundo plano encontra-se objetos sonoros que aparecerem de repente na montagem e em *background* temos o objeto sonoro Zn. Uma das características principais dessa Seção 13.1 é a coloração sonora, a coloração é bem escura, nos dando impressão e lembrança de uma montagem sombria.

Mais ou menos aos 0'32", as outras vozes passam a sofrer mudanças em suas características. Em segundo plano permanece um objeto sonoro Tn movimentando-se em altura e em terceiro plano há um objeto sonoro X" que lembra o objeto musical da bexiga na Seção 7.4.

A partir dos 0'45", os outros objetos sonoros têm mudanças em suas características, esses sons crescem em intensidade e isso aumenta a pressão temporal da seção, isto é, ela dá uma coloração mais intensa ainda. Permitindo que esses objetos sonoros quase se igualem em intensidade a voz que está em primeiro plano.

A voz dupla termina a declamação do texto aos 2'02" e como uma característica

²³ É o estilo de pintura caracterizado pela simplicidade e pela falta de alguns elementos ou qualidades presentes na arte produzida por artistas com formação nesta área.

básica de Henry, ele aplica um *crescendo* às outras vozes, executando um arremate cadencial como finalização desta seção, que termina com um corte abrupto e uma forte pressão temporal.

7.3.2 *Apocalypse de Jean – La Bête de La Terre*

A Seção 14.1 tem início com o som de um pavão representando a Besta da terra. Nesta cena há uma brincadeira entre o canal estereofônico esquerdo e direito que faz mudanças sonoras entre esses dois canais.

Aos 0’20” surge um objeto sonoro X em *background* que representa o rugido da besta. É um som bem seco, muito áspero, parecido com um som de lixa raspando alguma coisa e dando uma forte pressão temporal à montagem. Aos 0’30”, da mesma seção, surge a voz de um homem, como se estivesse em desespero ao encontrar com essa besta.

A Seção 14.2 tem início aos 1’08”. Negroni começa a narrar o texto com uma voz em *pp* (pianíssimo) muito suave e que não está mais granulada, tratando-se novamente de uma voz dupla como na Seção 13.1. A narração ocorre de forma tão anedótica que permite que o espectador tenha a impressão que o narrador não quer acordar a Besta; permitindo até mesmo que a Besta não perceba que o narrador (que representa o apóstolo João) esteja ali.

Nesse texto narrado, Negroni nos conta a descrição que João teve da besta, uma descrição idêntica a descrição da Besta na Seção 13.1, porém essa Besta é diferente, porque ela fez grandes sinais e faz fogo descer do céu à Terra. Negroni fala também sobre o sinal desta Besta nas pessoas, que fica ou na mão direita ou na testa.

Aos 2’59” é o momento em que a besta acorda. Nesta hora ocorre um contraponto triplo entre a voz sussurrada de Negroni, o objeto musical da besta e um objeto sonoro no *background* que se movimenta em altura.

Após o término da leitura do texto, o narrador fala do número da besta, 666, e com isso, a besta acorda. O compositor desta vez trabalha de maneira ingênua a forma anedótica da montagem ele deixa em primeiro plano esse objeto sonoro que perambula em altura e em segundo plano a voz de Negroni juntamente com o objeto musical da besta. A partir dos 3’35” ocorre um *decrecendo* em todos os planos.

Aos 3’57” começa a Seção 14.3, retornando ao início da seção *La Bête de La Terre*. Nesta montagem há novamente o objeto musical da Besta que causa um corte abrupto aos 4’18”. Na Seção 14.3, o compositor faz uma pequena recapitulação do tema inicial, isto é, ela trabalha à maneira de uma forma A, B, A.

7.3.3 *Apocalypse de Jean – L'Agneau Et Les Hommes Purs Sur La Montagne*

A Seção 15.1 inicia-se com objetos sonoros N. Aos 0'15", Negroni narra o texto de forma simples aplicando pausas entre as frases. Sua voz está granulada, rouca, assim como em algumas seções anteriores. A leitura do texto termina aos 0'30".

O texto fala sobre o Cordeiro e o homem puro na montanha, simbolizando o encontro de Jesus com o homem puro. Fala também sobre o mar de vidro, as Harpas de Deus e os sete anjos com as sete taças que representam as sete pragas.

Após o término da leitura do texto, há um contraponto entre objetos sonoros N em primeiro plano e objetos sonoros contínuos Tn que estão em segundo plano. Esses objetos sonoros N do primeiro plano representam musicalmente o mar de vidro.

A Seção 15.1 é trabalhada primeiramente com o texto lido e depois com a imagem sonora do texto narrado, assim como na Seção 3.1.

7.3.4 *Apocalypse de Jean – Mer de Verre, Harpes de Dieu*

A Seção 16.1 tem início com o texto narrado por Jean Negroni, sua voz está granulada, filtrada e demonstra ser uma voz calma. Ela é trabalhada com as mesmas características da Seção 2.1, com o mesmo modo de narração, mas sem a filtragem idêntica daquela seção. O texto é narrado com pausas e certas entonações que realçam bem a leitura de um versículo a outro.

Negroni narra a visão que Deus mostrou a João sobre o monte de Sião, sobre os cento e quarenta e quatro mil escolhidos de Deus e que nas testas de todos os escolhidos haviam escrito o nome do Cordeiro e de seu Pai. A narração cita também que João ouviu uma voz do céu que parecia um trovão e ouviu também a voz dos harpistas de Deus que tocavam seus instrumentos.

Ele também narra sobre o cântico novo diante do trono de Deus, narra as características dos mártires que não estavam contaminados por mulheres, pois eram virgens, assim visto pelo Apóstolo João. Os mártires também eram seguidores do Cordeiro para onde quer que ele iria, sendo os homens comprados como primícias para Deus e o Cordeiro.

Essa seção tem dois planos bem destacados, a voz de Negroni narra o fato acontecido em primeiro plano, enquanto em segundo plano temos objetos sonoros N e Y que representa o objeto musical das notas das harpas. Esse objeto musical é tocado em canais estereofônicos separados, às vezes à esquerda, às vezes à direita, ele trabalha essa técnica da mesma maneira como trabalhou na Seção 3.3.

A Seção 16.2 se inicia aos 1'04", sem um arremate cadencial da seção anterior a essa seção atual. A seção é trabalhada novamente em forma de uma iluminura.

O texto fala agora sobre a visão de João, porquanto ele viu outro anjo voar pelo meio do céu, e esse anjo tinha o evangelho eterno, o anjo dizia que o povo deveria temer a Deus e dar-lhe glória, adorando aquele que fez o céu, a Terra e o mar, pois estava chegando a hora do juízo final.

Nessa seção tem o objeto musical representando os harpistas de Deus em cena, enquanto a visão que o Cordeiro dava a João. Esse objeto musical é calmo, composto por sons de altura definida N. Uns sons possuem reverberação, enquanto outros sons têm seu corte bem seco.

Henry trabalha novamente com dois planos unidos nessa seção, igual a Seção 16.1. Nesses dois planos temos um objeto musical representando os harpistas de Deus e alguns objetos sonoros que permanecem à frente da montagem, enquanto outros objetos sonoros permanecem em *background*. Todos os objetos sonoros possuem alturas diferentes, alguns situam-se na região média de frequência e outros na região aguda de frequência.

Mais ou menos aos 2'15", as características do objeto musical que representa os "harpistas de Deus", mudam demonstrando ser objetos sonoros alterados timbricamente. Mas a intenção do compositor com seu objeto musical permanece a mesma.

Temos o início da Seção 16.3 aos 2'27", na montagem entra a voz de Jean Negroni narrando com mais firmeza, mais presença e mais dramaticidade; uma voz dando um ritmo *andante* ao discurso.

O texto narrado fala sobre a visão de João descrevendo outro sinal no céu, no qual este viu sete anjos que tinham as sete últimas pragas e nelas estavam a ira de Deus. João conta que viu um mar de vidro misturado com fogo e viu também todos aqueles que saíram vitoriosos da Besta, da sua imagem, do número do seu nome, estes, que saíram vitoriosos da Besta, estavam junto ao mar e tocavam as harpas de Deus que estavam em suas mãos.

Desta vez os dois planos sonoros possuem uma intensidade sonora relacionada as seções anteriores. O objeto musical dos harpistas de Deus ainda trabalham com a segregação dos canais estereofônicos, um deles à direita e o outro à esquerda, como na Seção 16.1. Mas desta vez esse objeto musical possui sons N e X, havendo também uma reverberação da Seção 16.2 no término desta montagem.

Aos 3'50" tem início a seção 16.4 e mais uma vez, a seção inicia-se com outra narração de Negroni. Nesta seção sua voz é idêntica a voz que narrou a Seção 6.1, mas desta

vez não há a sombra da própria voz. A seção é dominada somente pela voz.

O texto retratado por Negroni fala sobre o cântico do Cordeiro: “Grandes e maravilhosas são as tuas obras, Senhor Deus Todo-Poderoso! Justos e verdadeiros são os teus caminhos, ó Rei dos santos. Quem não te temerá, ó Senhor, e não magnificará o teu nome? Porque só tu és santo; por isso todas as nações virão, e se prostrarão diante de ti” (Apocalipse 14:3-4, Bíblia, 2003).

Pelo fato de se tratar de um cântico de vitória, Henry aplica uma forte dramatização a esta última seção. Ele coloca a voz de Negroni de forma sombria e sem tanta presença juntamente do objeto musical dos harpistas de Deus, deixando uma pressão temporal com um sentimento vazio e querendo demonstrar que faltava algo àquele momento retratado pelo Apóstolo João. Esta Seção 16 termina com um objeto sonoro X’ sem reverberação, de forma que o movimento cadencial fica muito vazio.

7.4 *Quatrième Partie*

7.4.1 *Apocalypse de Jean – Six Coupes de Colère*

A Seção 17.1 tem início com a narração de Negroni e a sua voz possui as mesmas características da voz que narra a Seção 4.1. Nesta montagem encontramos somente a voz do narrador, sem um plano de fundo sonoro.

O texto narrado menciona que João ouvindo uma voz vinda do templo e essa voz dizia aos sete anjos para derramar sobre a Terra as sete salvas da ira de Deus. Conforme ele narra o primeiro versículo do capítulo 16 do livro de Apocalipse: “E ouvi, vinda do templo, uma grande voz, que dizia aos sete anjos: Ide, e derramai sobre a terra as sete taças da ira de Deus”, sua voz aumenta em intensidade, demonstrando ser uma voz determinada, uma voz de ordem, isto é, demonstrando ser a voz de Deus.

A primeira taça de cólera está representada na Seção 17.2 a partir dos 0’23”. A voz de Negroni possui uma característica particular, el narrando com a voz muito rouca e bem grave. Henry explora também a voz dupla: a voz dominante e a voz sombra, como ocorre na Seção 6.1. Aos 0’35” surge um objeto musical em *pp* (pianíssimo) no *background* que completa o espaço sonoro.

Conforme Negroni narra o texto, sua voz aumenta em intensidade e há uma grande separação de sílabas em sua leitura. Mais ou menos aos 0’55”, Negroni narra o texto como se estivesse executando uma escala cromática, ou seja, ele entoia cada sílaba do texto em uma altura de uma escala – criada especificamente por Henry para este objeto musical.

O texto narrado fala sobre o primeiro anjo que “derramou a sua salva sobre a terra, e fez uma chaga má e maligna nos homens que tinham o sinal da besta e que adoravam a sua imagem” (Apocalipse 16:2, Bíblia, 2003).

Conforme há um *crescendo* na intensidade sonora do primeiro plano, no qual temos a voz do narrador, há também um *crescendo* no objeto musical que está no segundo plano e que direciona a montagem desta seção à uma pressão temporal mais intensa.

Aos 1’36” surge um objeto sonoro *échantillon* muito parecido com o objeto musical dos cavaleiros do Apocalipse que deixa a impressão de uma seção bem dramática e com um aumento incontável da pressão temporal.

Aos 1’49”, sem um movimento cadencial, temos o início da iluminura sonora da Seção 17.2 e através de um corte abrupto temos o aparecimento de um som objeto sonoro agonizante. Esse objeto sonoro trabalha com um objeto musical com sons de altura definida e indefinida. No canal estereofônico esquerdo percebemos um objeto sonoro Tx por pouco

tempo, enquanto no canal estereofônico direito situa-se o objeto musical mais intenso da seção.

Este objeto musical mais intenso representa musicalmente o derramamento da primeira salva pelo primeiro anjo. Ele causa uma fortíssima pressão temporal e um drama intenso na seção, além de ter uma massa sonora muito rica.

A partir dos 2'00" ocorre um *decrescendo* no único plano sonoro e realiza um movimento cadencial que sofre um corte brusco aos 2'10".

Toda essa seção trabalha como um único objeto musical, sendo este objeto musical, uma estrutura motivica que é retrabalhada em seis variações, uma para cada taça de cólera. Cada seção trabalha o texto narrando os fatos acontecidos e após isso, aparece a iluminura sonora dessas respectivas narrações.

A segunda taça de cólera está representada na Seção 17.3 a partir dos 2'12", no qual temos o início com um *crescendo* de um objeto musical formado por sons Tx variando em altura. A voz do narrador entra somente aos 2'37", praticamente com as mesmas características da seção anterior.

O texto agora menciona a respeito do segundo anjo que “derramou a sua salva no mar, que se tornou em sangue como de um morto, e morreu no mar toda a alma vivente” (Apocalipse 16:3, Bíblia, 2003).

Do texto da Seção 17.3 para sua iluminura sonora não encontramos um corte brusco como percebemos na seção anterior. Dessa vez o objeto sonoro é formado por sons Tx que perambulam em altura e essas notas que variam em altura nos lembram as ondas do mar.

Aos 3'19" surge outro objeto sonoro filtrado X" na região grave, colocando o outro objeto musical em *pianíssimo* em segundo plano. Esse som filtrado some aos 3'25" e permite que o objeto musical “mar de sangue” volte ao primeiro plano.

Como encerramento da iluminura sonora, aos 3'30" surge um objeto sonoro Tx filtrado com uma curta duração e com uma grande reverberação para realizar o movimento cadencial da Seção 17.3.

A terceira taça de cólera da início à Seção 17.4 aos 3'32", onde surge um objeto sonoro Tx situado em uma região muito grave e dois segundos depois do aparecimento desse objeto sonoro surge a voz de Negroni em um plano de altura parecido com o plano sonoro Tx.

A voz de Negroni tem características sonoras parecidas com esse objeto sonoro grave, muita granulação e depois que a voz surge, ela mais uma vez executa uma escala que direciona-se à região aguda.

O texto cita a visão do Apóstolo João sobre quando ele viu “o terceiro anjo derramando sua taça nos rios e nas fontes de águas que se converteram em sangue” (Apocalipse 16:4, Bíblia, 2003).

A cada sílaba pronunciada ocorre uma elevação em sua intensidade em altura e também em intensidade dramática. Aos 3’53”, sua voz parece forçada com a garganta, sendo uma voz de desespero. Aos 3’56”, sua voz retorna com as características do início da Seção 17.4.

Aos 4’01” surge a voz de Negroni mais uma vez e mais uma vez a montagem sonora possui agora três planos sonoros: em primeiro plano a voz de Negroni em seu estado natural, em segundo plano a voz de Negroni que recita o texto como o início desta seção, mas dessa vez ocorre um efeito de voz dominante e voz sombra que crescem em intensidade sonora e um objeto sonoro Tx em *background*. Juntamente com os planos sonoros das vozes, ocorre um *crescendo* no *background*.

Aos 4’26” acaba a leitura da narração referente a Seção 17.4, mas o objeto sonoro que está no *background* permanece contínuo e sofre um corte brusco somente aos 4’28”. O corte neste objeto sonoro causa uma enorme reverberação.

A quarta taça de cólera inicia a Seção 17.5 aos 4’31” que mais uma vez trabalha um contraponto de objetos sonoros Ty em primeiro plano e objetos sonoros Tx em segundo plano.

Aos 4’50”, essas vozes dos objetos sonoros executam um *decrecendo* e aumenta a intensidade na voz de Negroni em primeiro plano. O texto narrado desta vez menciona o quarto anjo que “derramou a sua taça sobre o sol e os homens foram abrasados com grande calor” (Apocalipse 16:8-9, Bíblia, 2003).

O objeto musical que permanece em *background* representa uma enorme sensação de calor à montagem musical e neste contexto, este objeto musical representa os “homens em brasa ardente”.

A voz de Negroni narra o fato com uma voz tranquila, retomando sua voz ao estado natural, enquanto no segundo plano das vozes ocorre aquele esquema que a cada sílaba recitada, a voz se direciona mais para a região aguda como uma escala ascendente.

Mas nesta seção há um trabalho em cânone entre as vozes, colocando a primeira voz sobre a segunda voz. A primeira voz termina antes e a segunda voz permanece até aos 5’34”. O segundo plano, que contém o objeto musical que representa os “homens em brasa ardente”, sofre um *crescendo* mais ou menos aos 5’30”, e aos 5’38” surge um objeto sonoro X que sofre um corte abrupto, mas essa seção termina com uma enorme reverberação.

A quinta taça de cólera inicia a Seção 17.6 aos 5'42", onde encontramos objetos sonoros Y que fazem glissandos descendentes, nos arremetendo a um pensamento de algo caindo, que representa a taça do quinto anjo caindo sobre o trono da besta.

Aos 6'00" percebemos a entrada da voz do narrador que é trabalhada na forma voz dominante e voz sombra. A voz dominante possui uma característica mais dramática e mais granulada, enquanto a voz sombra está filtrada fazendo realmente o papel de sombra.

O texto narrado nesta seção menciona o quinto anjo que "derramou a sua taça sobre o trono da besta, e o seu reino se fez tenebroso; e eles mordiam as suas línguas de dor" (Apocalipse 16:10, Bíblia, 2003).

A partir dos 6'07", as vozes tem um *crescendo* em intensidade sonora que aumentam a pressão temporal, ou seja, isso tudo gera uma intensidade mais dramática. Ocorre um corte brusco aos 6'13".

Aos 6'14" aparece novamente o objeto musical que representa a taça do quinto anjo. No primeiro plano temos um objeto sonoro Tx de massa bem granulada ao mesmo tempo que essa voz está sendo trabalhada e a voz de Negroni recita novamente o texto com uma característica parecida com o objeto sonoro Tx grave. A montagem da Seção 17.6 trabalha com três vozes totalmente diferentes.

Aos 7'04", a voz tem seu término e os sons que estavam em segundo plano assumem o primeiro plano até o 7'11". Aos 7'12", uma filtragem é aplicada no objeto musical anteriormente trabalhado, passando a ser agora um objeto sonoro Ty que demonstra ser o "reino da besta que se fez tenebroso".

Aos 8'04" surge o objeto sonoro Tx trabalhado na Seção 17.2 *crescendo*, como apoio para que o objeto sonoro, que estava em primeiro plano, fizesse seu *decrecendo* e para que aos 8'10" a voz de Negroni voltasse a narrar com a voz grave, sendo que sua voz grave cresce de maneira escalar, como já fora citado anteriormente.

A sexta taça de cólera inicia a Seção 17.6 aos 8'10" e desta vez há uma sobreposição de montagens musicais. Enquanto ocorre a iluminura sonora da Seção 17.5, surge a voz de Negroni em *pianíssimo* sobrepondo o objeto musical anterior. Novamente ele narra com as características de voz dominante e voz sombra.

O texto narrado fala sobre o sexto anjo que "derramou a sua taça sobre o grande rio Eufrates; e a sua água secou-se, para que se preparasse o caminho dos reis do Oriente" (Apocalipse 16:12, Bíblia, 2003).

Aos 8'38" surge uma voz na região aguda em contraponto com as vozes da região

grave, dominando assim a montagem. Aos 8'57", as outras vozes sofrem corte abrupto que aumenta grandemente a pressão temporal. Aos 9'01" surge novamente um objeto sonoro Tn que cresce em intensidade e aos 9'10" inicia-se um contraponto de objetos sonoros Tn e Tx que dá origem a iluminura da última seção.

Aos 9'22" ocorre intercalações dos planos sonoros em que o compositor permite que os planos sonoros venham a frente do espectador, enquanto outros se afastam para o plano de fundo da montagem sonora. Esse objeto musical formado pelos objetos sonoros Tn e Tx causam uma fortíssima pressão temporal e, além do intercalamento desses objetos sonoros em contraponto, ocorre também a variação de intensidade deles em *crescendos* e *decrescendos*, sendo uma das montagens mais fortes e mais intensas da obra inteira.

Aos 11'00", os planos desses objetos sonoros situam-se em uma intensidade *mezzo-forte* e decrescem até mais ou menos aos 11'45", quando eles saem da montagem musical. Permanece em *background* um objeto sonoro Tx muito grave que faz somente a sombra da montagem e representa a destruição de todas as coisas onde os anjos derramaram as suas respectivas taças.

Esse objeto sonoro lembra o objeto musical da Seção 1.3 que brinca com uníssonos entrando e saindo de foco, utilizando plasticamente o fenômeno de batimentos. Esse objeto sonoro permanece até o final da seção.

7.5 Cinquième Partie

7.5.1 Apocalypse de Jean – La Grand Prostituée

Como início da Seção 18.1, percebemos um objeto musical muito parecido com os harpistas de Deus da Seção 16.1, porém, agora este objeto musical é trabalhado através de um *noise gate*²⁴.

A primeira impressão ao ouvir este objeto musical demonstra-nos ser composto de vários objetos sonoros em *reverse*, mas é muito provável que seja uma *accumulation* de sons de cordas metálicas beliscadas e passados por um *noise gate* – trabalhado como um potenciômetro variável de maneira imprevisível. Neste caso o procedimento de criação de um *échantillon* foi aplicado na confecção do processamento de uma *accumulation*, mostrando o porquê da preferência de Henry pelos *échantillons*.

A própria definição da criação de um *échantillon* é similar ao processo de improvisação que Henry usa tanto na gravação de sons como no processamento eletrônico das gravações, sendo um percussionista improvisador na Música Concreta.

Alguns desses objetos sonoros situam-se na região média, enquanto outros estão em regiões mais agudas, alguns objetos sonoros em *forte*, enquanto outros em *piano*. O término desta seção ocorre aos 0'34" com um objeto sonoro que possui uma leve reverberação, realçando bem que essa seção não tem um arremate cadencial.

A Seção 18.2 tem início aos 0'37" com a canção lírica da Grande Prostituta em *pianíssimo* no *background*. Aos 0'40" surge a voz de Negroni narrando a voz de um anjo que dizia a João: “Vem, mostrar-te-ei a condenação da grande prostituta que está assentada sobre muitas águas” (Apocalipse 17:1, Bíblia, 2003). A voz de Negroni está em primeiro plano bem destacada e em *background* ouvimos a voz lírica da Grande Prostituta, como se estivesse cantando uma ária, uma voz bela e sedutora que encanta aos que deixam se hipnotizar por ela. Aos 0'54", objetos sonoros N completam a montagem desta seção como se fosse um instrumento tocando como acompanhamento para a canção da Grande Prostituta, parecendo até ser um grupo de música medieval com flautas e percussão.

Esse objeto musical tem sua característica sonora mudada aos 1'07", passando de simples notas a um objeto musical com uma melodia diferente que lembra um instrumento de sopro com acompanhamento percussivo.

No primeiro plano dessa montagem percebemos a voz de Negroni narrando os fatos vistos pelo apóstolo João, em *background* encontramos o objeto musical da canção da Grande

²⁴ É um dispositivo eletrônico utilizado com o intuito de controlar o volume dos sinais de áudio, eliminando áudio abaixo de um certo limiar pré-definido.

Prostituta e o objeto musical que lembra um instrumento de sopro, esses sons do fundo sonoro são rítmicos e melódicos como fazendo parte da canção da Grande Prostituta.

E aos 2'02", o objeto musical que estava em segundo plano tem um *crescendo*, nos demonstrando a aproximação da Grande Prostituta para a frente da montagem musical.

Desta vez, o texto narrado por Negroni conta que com a Grande Prostituta se prostituíram os reis da Terra, mencionando também que na Terra habitam as pessoas que se embebedaram com o vinho dela. Negroni conta também que João foi levado em espírito a um deserto, onde ele viu uma mulher assentada sobre uma besta e essa besta possuía vários nomes de blasfêmia, tinha sete cabeças e dez chifres. E na testa da Grande Prostituta havia algumas inscrições que a retratavam (Apocalipse 17:3, Bíblia, 2003).

Negroni narra também que quando João a viu, este se maravilhou com grande admiração. E essa última frase, narrada por Negroni, demonstra uma voz de quem está sendo seduzido por algo, a voz é de quem não está prestando atenção no que fala, mas prestando atenção no que vê.

Após o término da narração aos 3'15", a canção lírica da Grande Prostituta começa a sofrer uns cortes, como se demonstrasse uma dificuldade para se comunicar antes de morrer. Encontramos também nesta seção, um objeto musical juntamente com a canção da Grande Prostituta que nos dá a ideia de um instrumento melódico em *reverbe*, terminando assim a Seção *Le Grande Prostituée* sem um arremate cadencial.

7.5.2 *Apocalypse de Jean – Cataclysmes IV*

A Seção 19.1 tem início com um objeto musical formado pela combinação de sons X" que representa a ira de Deus na sétima taça levada pelo sétimo anjo. Esse objeto musical é trabalhando tanto em primeiro plano quanto em *background*, o objeto musical que está em primeiro plano se move em altura, enquanto o objeto musical que está em segundo plano faz uma nota pedal.

Aos 0'36", juntamente a este segundo plano, encontramos um objeto musical composto por notas trabalhadas com *noise gate*, demonstrados na Seção 18.1. Esse objeto musical lembra muito o objeto musical dos "harpistas de Deus" trabalhado na Seção 16.1.

O fim da Seção 19.1 possui um corte abrupto, porquanto percebemos que os dois planos sonoros executam um *crescendo* até o corte brusco que, ainda assim, permite soar uma leve reverberação. Aos 0'45" temos o início da seção 19.2, com a entrada da narração em primeiro plano e uma nota pedal de órgão em *background*.

Quando Negroni recita a primeira frase “*Cataclysmes Quatre, Le Septième Coupe*”, anunciando o que acontecerá nesta seção, sua voz está idêntica a voz da Seção 1.1, com uma intensidade forte e bem dramática. Na frase seguinte, quando o narrador começa a leitura do versículo, sua voz é idêntica a voz da Seção 2.1, uma voz filtrada com sua frequência estimulada na região dos 100 a 200 Hz, sendo novamente uma voz bem calma.

Assim como na Seção 2.1, além da voz permanecer com suas características idênticas, o *background* também permanece o mesmo com a nota pedal do órgão. Sua voz muda bruscamente da primeira frase para a pronúncia da segunda frase.

O texto narrado, na Seção 19.2, fala sobre a visão do Apóstolo João, no qual ele menciona que viu que “o sétimo anjo derramou a sua taça no ar, e saiu uma grande voz do templo do céu, do trono, dizendo: Está feito” (Apocalipse 16:17, Bíblia, 2003).

O narrado cita também que João ouviu vozes como sons de trovões e relâmpagos, havendo também um grande terremoto sobre a Terra como nunca havia ocorrido enquanto havia homens sobre a Terra. E como consequência desse terremoto a Terra se dividiu em três partes, as cidades caíram. “E da grande Babilônia, se lembrou Deus, para lhe dar o cálice do vinho da indignação da sua ira” (Apocalipse 16:19, Bíblia, 2003).

O texto também retrata que todas as ilhas fugiram e não se achavam mais os montes. E do céu caiu uma grande saraiva sobre os homens, pedras que tinham o peso de um talento e ainda assim, esses homens blasfemavam de Deus. Na iluminura musical desse texto encontramos em *background* um objeto musical composto de uma *accumulation* e de objetos sonoros X’ que representa a taça derramada no ar.

O texto narrado, desta vez é sussurrado por vozes femininas que estão filtradas e sem reverberação. Essas vozes são trabalhadas com a segregação de canais estereofônicos, uma voz permanece à esquerda em *pianíssimo* e a outra voz que fala menos permanece no canal direito em *mezzo piano*.

Mais ou menos aos 3’43” surge outro objeto sonoro Tx que cresce em intensidade sonora, como o recurso de um *spot sonoro*, terminando de soar sua reverberação aos 3’57”.

Aos 4’11” surge outro objeto sonoro representando um “sopro vocal”. Ele sofre um *decrescendo* e representa as cidades das nações que caíram. Ao mesmo tempo que este objeto musical decresce, o *background* sofre um *crescendo*. Conforme o *background* cresce, as vozes que agora estão em primeiro plano crescem juntamente, aumentando o drama e a pressão temporal desta montagem.

Aos 5’46” aparece novamente o objeto musical do “ferreiro moldando um ferro”

contido na Seção 1.7, com as mesmas características trabalhadas naquela seção, mas sendo executado, desta vez, em uma intensidade sonora mais suave, em *piano*. Conforme esse objeto musical é trabalhando, o *background* executa um *crescendo*.

Aos 6'25", as vozes sofrem um corte abrupto e seco. Aos 6'30", a nota pedal que estava em *background* também sofre um corte brusco, permanecendo na montagem somente o objeto musical do "ferreiro moldando um ferro".

Aos 6'47", esse objeto musical sofre um corte brusco no canal estereofônico direito, permanecendo ainda no canal estereofônico esquerdo por mais dois segundos, encerrando assim, a Seção 19.2 com um corte brusco, sem a realização de um arremate cadencial.

7.5.3 *Apocalypse de Jean – Voice Bientôt*

Como início da última seção da obra *Apocalypse de Jean*, a Seção 20 começa com um objeto musical já trabalhado, que se encontra na Seção 1.8. Uma das características desse objeto musical é uma massa pobre, espaçada e a mesma frequência aguda.

Como transferência da Seção 19.2 para a Seção 20.1, Pierre Henry utiliza a mesma montagem musical trabalhada na transferência da Seção 1.7 para a Seção 1.8, no qual todos os objetos musicais mantêm as mesmas características.

Retratando que a Seção 1 trabalha como um *flashback*, ou seja, ele retrata todos os objetos musicais que futuramente seriam novamente escutados na obra, sendo uma amostra do que se passaria até o final da obra.

Aos 0'08", esse objeto sonoro agudo cessa e com isso o silêncio faz parte do primeiro plano deixando a pressão temporal tranquila. Servindo como finalização para todo essa montagem como uma *coda*²⁵ para essa junção dessas seções. O mesmo objeto musical do início dessa seção retorna aos 0'14", e aos 0'23" começam as variações na frequência. Desde o início dessas variações ocorrem intercalações entre o objeto musical e o silêncio.

Aos 0'47" surge um objeto sonoro Tn no *background* em *pianíssimo* e conforme o tempo passa, esse objeto sonoro cresce em intensidade. O sons agudos sofrem um corte brusco aos 0'52".

Percebemos que Henry trabalhou um *spot* sonoro nesta Seção 20.1, pois ele utiliza de um objeto sonoro Tn em *crescendo* para executar a retirada de outro objeto sonoro que já havia sendo trabalhado.

Mais ou menos os 0'58", o objeto sonoro Tn sofre um *decrecendo*, realizando assim, um movimento cadencial do primeiro plano e aos 1'06" aparece novamente o objeto musical

²⁵ É um posfácio, sendo o espaço para término da peça como algo que faltou a ser dito.

do início da Seção 20.1 que sofre tendo um corte abrupto aos 1'08”.

A voz de Negroni entra aos 1'11” como início da Seção 20.2. Ele narra as falas de João que situam-se no capítulo 22, último capítulo do livro de Apocalipse e nessa narrativa sua voz é muito parecida com a voz da Seção 1.1, a única diferença a ser retratada é a falta de dramatização.

Negroni narra que João escreveu o que Deus disse a ele, porquanto Deus falava com João para pedir as pessoas que não façam tais coisas, pois Ele é nosso conservo, conservo dos profetas e dos que guardam a palavra do livro de Apocalipse, por último, Ele pede para nos o adorarmos.

A narração fala também que Deus disse a João “que não devemos selar as palavras deste livro, porque o tempo está chegando. Negroni narra que Deus disse a João que “quem é injusto continue fazendo injustiça, quem está sujo que ainda se suje, quem é justo que pratique a justiça, e quem é santo que se santifique ainda”. Disse também que Sua vinda é breve, pois Deus possui os galardões para dar a cada um segundo suas obras. “Eu sou o Alfa e o Ômega, o princípio e o fim, o primeiro e o derradeiro” (Apocalipse 22:13, Bíblia, 2003).

Temos início da Seção 20.3 aos 2'28” om a entrada de objetos musicais que foram trabalhados na montagem da Seção 1.2. A Seção 20.3 é a iluminura sonora da Seção 20.2. Os objetos musicais são sons de origem artificial, quase puros, trabalhados com trinados, contínuo e com uma melodia saltitante, ocorrendo somente a uma voz. Aos 2'40”, Henry trabalha novamente com um *spot* sonoro, assim como foi trabalhado nas Seções 19.2 e 20.1.

Aos 2'46”, o objeto musical que inicia a Seção 20.3 sofre um corte abrupto, retornando somente aos 2'54” e assumindo o primeiro plano sonoro, passando a ser o contraponto característico da montagem.

Mais ou menos aos 3'24”, o objeto musical que estava em primeiro plano executa um *decrescendo* e surge em primeiro plano um objeto sonoro Tn de altíssima frequência. O objeto musical que estava em segundo plano passa a ser o mesmo objeto sonoro Tn, mas está duas ou três oitavas abaixo do som dessa altíssima frequência. E aos 3'47”, os objetos sonoros que se mantinham em oitavas, sofrem um *decrescendo* para realizar o arremate cadencial da Seção 20.3.

Aos 3'52” surge novamente a voz de Negroni que dá início a Seção 20.4, dessa vez ele narra de forma idêntica à Seção 20.2. Narra o que Deus disse a João: “que quem testifica todas estas coisas diz que certamente cedo vêm”. Encerrando esta seção aos 4'09”.

E como última montagem sonora desta obra, aos 4'16” temos a Seção 20.5 que é

idêntica a Seção 1.1, com as mesmas características da narração inicial. A única diferença é o texto narrado, pois na Seção 1.1 Negroni narra mais versículos, os quais apresentam o livro de Apocalipse. Mas agora na Seção 20.5, Negroni narra somente os versículos um e três do primeiro capítulo e encerra a obra *Apocalypse de Jean* com a frase: “porque o tempo está próximo”.

7.6 Considerações Finais Referente à Obra

Henry abortou a peça neste ponto. A inserção da reprise do início serve para dar algum tipo de conclusão à narrativa como um todo. A peça foi abortada porque Henry tinha cerca de três meses para terminá-la e acabou não dando conta da tarefa. Após alguns anos, ele até tentou dar continuidade ao projeto, mas achou que não haveria futuro para isto. O *Apocalypse de Jean* permaneceu um torso, mas ainda assim é considerada sua obra prima.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Destacamos como objeto mais importante em todo o processo composicional de Pierre Henry a sua *Sonothèque*, pois é através dela que conseguimos perceber como funciona a grande inventividade do compositor em não criar somente significados literários para seus objetos musicais, mas criar verdadeiras entidades musicais. Ele considera estas entidades como personalidades específicas em cada uma de suas obras. Sem esquecer de mencionar a ênfase na praticidade de sua classificação utilizada no momento da nomeação dos seus objetos musicais.

A análise da obra, com base na Teoria Tipo-Morfológica dos Objetos Sonoros de Pierre Schaeffer, nos causou imensa dificuldade em nomear os objetos musicais de Pierre Henry. No decorrer da pesquisa descobrimos que a teoria de Schaeffer não é tão prática assim para nomear todos os objetos sonoros ouvidos na obra de Henry, porquanto Henry busca características anedóticas e literárias como base na classificação de seus objetos musicais. Com isso Pierre Schaeffer e Pierre Henry chegaram a um momento de desacordo (Chion, 2003).

De um lado, Schaeffer buscava trabalhar com os objetos musicais através de uma teoria mais técnica e neutra, classificando seus objetos sonoros através de sua tipomorfologia, sem uma imediata intenção de criação artística. Por outro lado, Henry trabalha de forma literária com seus objetos sonoros, aplicando nomes poéticos a eles e se direcionando a uma classificação mais prática e relevante para seu próprio trabalho criativo. Concluímos que a classificação de Schaeffer não visa nenhum processo imediato de criação, enquanto com Henry, seus métodos de classificação são a própria essência de sua poética musical e de seus métodos criativos.

Outra observação importante levantada através da aplicação de técnicas cinematográficas para a análise da obra *Apocalypse de Jean*, é a de que Henry utiliza o pensamento característico de outra arte como ferramenta na composição de suas obras, no qual ele trabalha a união de seus objetos musicais através de uma montagem de caráter cinematográfico. Na música de Henry, a Montagem é a combinação de seus objetos poéticos musicais, aplicados e agenciados em conjunto primeiro dentro de uma cena musical e depois na própria organização macro-estrutural das cenas, com um profundo controle de expressão poética realizado através da manipulação sábia da pressão temporal. É assim que Henry trabalha a transformação dos textos bíblicos narrados nas iluminuras sonoras que ele propõe

em sua obra *Apocalypse de Jean*.

A técnica cinematográfica da Pressão Temporal nos ajudou muito nesta pesquisa, pois foi através dela que conseguimos compreender como funciona a dramaticidade no decorrer do tempo e como funciona o tempo musical nas obras de Henry. Como fora mencionado neste trabalho, a pressão temporal é a intensidade da evolução do ritmo das montagens, ou seja, se Henry que demonstrar algo calmo, simples e/ou tranquilo, ele vai trabalhar com objetos musicais que representem isso e que não vão gerar uma forte pressão temporal. Por outro lado, quando ele quer retratar fortes intenções, é óbvio que ele aplicará os objetos musicais necessários àquela montagem que demonstraram a sua dramaticidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Santo André: Geográfica Editora, 2003. Edição Revista e Corrigida.
- BITTENCOURT, Marcus Alessi. *Doctor Frankenstein, I presume... or the art of vivisection*. Columbia University. 2003. 127 f. Tese (Doutorado) – Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, New York, 2003.
- CHION, Michel. *Guide des objets sonores*. Paris: Buchet/Chastel, 1983.
- _____. *Pierre Henry*. Ed. rev. Paris: Fayard. 2003.
- DARMON, Éric & MALLET, Franck. *Pierre henry ou l'art des sons*. ARTE France, Mémoire magnétique, França, 52 min., 2006.
- DHOMONT, Francis. “*Henry, Pierre*”. *The new grove dictionary of music and musicians*. 2ª edição. Londres: Macmillan Publishers, 2001.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Traduzido por Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1949.
- _____. *O sentido do filme*. Traduzido por Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1947.
- HENRY, Pierre. *Journal de mes sons*. Paris: Séguier, 1979.
- IRCAM. *Biographie de Pierre Henry*. Disponível em:
<<http://brahms.ircam.fr/composers/composer/1611/>>. Acesso em maio de 2010.
- LEE, Iara. *Pierre Henry interview*. Disponível em:
<<http://www.furious.com/perfect/pierrehenry.html>>. Acesso em fevereiro de 2010.
- MANNING, Peter. *Electronic and computer music*. New York: Oxford University Press, 2004.
- SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- _____. *Tratado dos objetos musicais*. Traduzido por Ivo Martinazzo. Brasília: EDUNB, 1993.
- _____. *A la recherche d'une musique concrète*. Paris: Éditions du Seuil, 1952.
- SMOLDERS, Ios. *Pierre Henry interview*. Disponível em:
<<http://media.hyperreal.org/zines/est/intervs/henry.html>>. Acesso em fevereiro de 2010.
- TARKOVSKY, Andrei. *Sculpting in time, reflections on the cinema*. Austin: University of Texas Press, 1990.
- TOFFOLO, Rael B. G. Quando a paisagem se torna obra: uma abordagem ecológica das

composições do tipo paisagem sonora. 2004. 125 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2004.