A composição de um movimento de *Voi(rex)*: da ideia formal à estrutura

Nicolas Donin
Jacques Theureau
Trad. Michelle Agnes Magalhães (IRCAM) e Alexandre Siqueira de Freitas (UFSB)

Resumo: Por meio de entrevistas que simulam a atividade do compositor e apoiando-se em seus diferentes vestígios (rascunhos, planos, *patches* de computador etc.), os autores reconstituíram em detalhes as etapas e os procedimentos utilizados na composição de *Voi(rex)* (2002), de Philippe Leroux. Este artigo apresenta a análise completa da estrutura do quarto Movimento da obra, baseada na ideia formal inicial: o encaixe progressivo dos "blocos *gigognes*" separados por breves transições. Esta ideia, notada sob forma de um diagrama, tinha várias implicações musicais para o compositor, não explicitadas em seus documentos de trabalho. Em cada uma das etapas da composição, algumas dessas implicações emergiram, outras foram transformadas, outras foram abandonadas. Analisando o modo como o compositor compreende cada etapa do seu processo de composição, podemos explicitar todas estas implicações e suas interações com os outros elementos em jogo na composição do quarto Movimento de *Voi(rex)*. Esta análise permite definir as noções de ideia, plano e estrutura no contexto da atividade de composição musical.

Palavras-chave: Processo de composição. Philippe Leroux. Análise musical.

The composition of a movement of *Voi(rex)*: from the formal idea to the structure

Abstract: Through interviews that simulate the composer's work habits and supported by his various vestiges (drafts, plans, computer patches, etc.), the authors reconstruct, in detail, the steps and techniques employed in the composition *Voi(rex)* (2002) by Philippe Leroux. This article presents a complete analysis of the fourth movement based on the initial formal idea: the progressive mortising of "blocs gigogne" separated by brief transitions. This idea, noted in the form of a diagram, have numerous musical implications for the composer that are not explicit in his working papers. Some of these implications emerge during each stage of the composition, others transform, others abandoned. Analyzing how the composer understands each step of his composition process, we are able to explain each of the implications and their interactions with other elements that are at play in the fourth movement of *Voi(rex)*. This analysis defines the idea, plan, and structure of the movement within the context of the music composition process.

Keywords: Compositional Process. Philippe Leroux. Musical Analysis.

DONIN, Nicolas; THEUREAU, Jacques. A composição de um movimento de *Voi(rex)*: da ideia formal à estrutura. Trad. Michelle Agnes Magalhães e Alexandre Siqueira de Freitas. *Opus*, Porto Alegre, v. 21, n. 2, p. 115-148, set. 2015. Edição especial.

Este artigo foi originalmente publicado em: DONIN, Nicolas; THEUREAU, Jacques. La composition d'un mouvement de Voi(rex), de son idée formelle à sa structure L'inouï. *Revue de l'Ircam*, n. 2, p. 62-85, 2006.

Apocalypsis (2005-2006) tem, explicitamente, como tema a gênese de *Voi(rex)* (2002). No entanto, esta última está documentada por um estudo empírico realizado durante o período que separou as primeiras audições de *Voi(rex)* e a de *Apocalypsis*. Independentemente do projeto estético de Phillipe Leroux para sua nova obra, o que o ouvinte de *Voi(rex)* pode aprender com tal análise genética?

Enquanto o compositor, ao longo do trabalho sobre uma obra, elabora progressivamente um discurso sobre ela, chegando a uma maneira de representá-la e julgá-la retrospectivamente – em função das novas finalidades composicionais ou pedagógicas –, o analista se interroga, uma vez que a obra está acabada, sobre as diferenças entre o projeto estético e sua realização. Logo, ele busca explicitar aquilo que, tanto no processo de composição quanto na obra acabada, não se deixa reduzir ao desenvolvimento de uma música predefinida. No caso do estudo cujos resultados apresentaremos aqui, trata-se particularmente de interrogar-se sobre a produção dessas diferenças ao longo da composição, para que seja possível dirigir um julgamento estético sobre a obra, sem se ater ao projeto formulado pelo compositor, nem às impressões auditivas individuais distantes de toda referência ao texto musical. Optamos, primordialmente, pelo viés de uma apreensão da lógica composicional – tanto como procedimento dedutivo quanto como produção acabada.

O jogo entre ideia pré-composicional, trabalho de composição e obra realizada está documentado no estudo que realizamos sobre o processo de composição de *Voi(rex)*[1]. Tal jogo se dá de maneira privilegiada quando todo um movimento decorre de uma ideia formal. É o caso do quarto movimento de *Voi(rex)*, que se revela como a realização de uma ideia formal – expressa por uma metáfora – de "blocos *gigogne*"[2].

[1] Os resultados esperados, o método de reconstituir a situação em que a obra foi composta, a coleta e datação prévia de rascunhos e esboços e os primeiros resultados desse projeto foram introduzidos em um artigo publicado anteriormente (DONIN; THEUREAU, 2005), que propõe uma primeira análise do quarto movimento, a qual desenvolvemos aqui. Todo o conjunto desse projeto de pesquisa está apresentado, com uma bibliografia regularmente atualizada, no link <http://www.ircam.fr/apm.html> (acesso em 31 ago. 2015), seguido da "Análise da Composição".

[2] O termo *gigogne* remete a algo que se compõe de vários elementos de forma análoga e de tamanho decrescente, podendo se encaixar uns sobre os outros. Refere-se, por analogia, à chamada Mãe *Gigogne*, marionete representando uma mulher forte e grande, rodeada pelos filhos que saem de sua saia (TRÉSOR DE LA LANGUE FRANÇAISE, [s.n.]: [s.n.]).

"Ideias" e composição

Suponhamos que consideramos esta ideia formal de blocos *gigogne* como algo usual, com o objetivo de atingir, nesse quarto movimento, aquilo que o compositor teria em mente e disporia de meios para colocá-lo em prática e de regras a seguir para fazê-lo com êxito. Logo, a ideia de blocos *gigogne* teria implicações formais e deveria ser escrita como: uma regra de alternância entre "blocos" e "pontes"[3]; uma regra para se distinguir categorias de materiais musicais e "seções" que compõem os "blocos"; uma regra de construção para interações sucessivas de "blocos" que partem de uma "seção" utilizando uma categoria de material, primeiramente inserido sucessivamente outros materiais em seu núcleo (ou seja, outras "seções" que utilizem tais materiais) chegando até a inserção de um elemento central, suprimindo-o sucessivamente em seguida até o esgotamento desses mesmos materiais; uma regra de construção de *conductus* (simplicidade, estatismo, duração constante), que se opõem à crescente complexidade, à duração variada e ao dinamismo dos "blocos"; enfim, uma determinação de duração dos "blocos" e das "seções" que as compõe por um algoritmo. Uma vez definido o número de categorias de materiais considerados, esta ideia formal de "blocos *gignone*" conduz a um plano de movimento perfeitamente simétrico[4]. O analista não faria nada além de constatar uma lacuna entre esta ideia formal e sua realização e buscar uma explicação. Porém, esta ideia formal não é um objetivo associado aos meios e às regras traduzíveis em um plano a se realizar. É, antes de tudo, uma *ideia*.

Ao longo de suas entrevistas, Leroux nos fala de várias maneiras sobre as ideias: ideias esparsas de "ações sonoras"[5] (frequentemente inscritas sobre notas curtas); ideias de

---

[3]Nota do tradutor: O termo "conduit" foi traduzido como "ponte", remetendo à ideia de grupo de notas com a função de ligar trechos musicais.

[4] Obteremos por uma sequência ordenada de *n* tipos de material M1, M2 etc. (além de um tipo de material MC reservado às pontes):

- Pontes tipo 2*n*, de mesma duração e utilizando material semelhante, ligando os blocos entre eles; blocos tipo 2*n* -1;
- Gestão de materiais do bloco central (M1(M2...(M*n* – 1(M*n*) M*n* – 1)...M2)M1);
- Gestão de materiais de x e de 2*n* – 1 – x blocos comuns: (M1(M2...(M*x* – 1(M*x*) M*x* – 1)...M2)M1);
- Lei de evolução estrita das durações dos blocos e das seções simétricas de cada tipo de material (M1, M2 etc.) em cada bloco em função de seu número de ordem.

[5] A menos que se especifique o contrário, todas as citações entre aspas que fazemos neste artigo se dirigem às entrevistas em que o compositor é recolocado na situação de escrita do quarto movimento de *Voi(rex)*. Além das observações de Philippe Leroux, aparecem em *itálico* algumas de nossas questões. Para que melhor conservemos na transcrição o caráter oral dessas observações, barras oblíquas "/" seguem por vezes as interrupções de continuidade do discurso do compositor – interrupções ligadas à

ações sonoras para peças não determinadas ou pouco determinadas (palavra-chave e/ou frase-chave descrevendo uma ação sonora a se reinserir na escrita de uma peça, definida ou não pelo seu efetivo ou por um outro critério significativo – por exemplo, a ideia de "base uniforme de acordes" utilizada no terceiro movimento ou de "inversão de espectros", destinada primeiramente ao terceiro movimento, seguida do quarto movimento da maneira como ele planejava, mas, por fim, não escreveu); ideia global de um movimento ou de uma parte de movimento que se impõe durante a preparação da composição de uma obra (como aquela do "*scat*" utilizada no quinto movimento, referindo-se ao estilo vocal praticado no jazz).

O termo *ideia* tem uma história filosófica longa e variada, sem falar em sua trajetória empírica daquilo que chamamos justamente de "história das ideias". Sem tentar retraçar sua história, podemos dizer que as características essenciais daquilo que Philippe Leroux chama de "ideias" podem ser aproximadas das ideias de razões kantianas, tais como foram analisadas e generalizadas por Gilles Deleuze em *Diferença e repetição*: "A ideia apresenta três momentos: indeterminada em seu objeto, determinada em relação aos objetos da experiência, portadora do ideal de uma determinação infinita com relação aos conceitos do entendimento" (DELEUZE, 1968: 220). Dessa forma, "o indeterminado não é mais uma simples imperfeição no nosso conhecimento nem uma lacuna no objeto: é uma estrutura objetiva perfeitamente positiva, já atuante na percepção a título de horizonte e de *foyer*" (DELEUZE, 1968: 219).

É justamente acompanhando a elaboração de Gilles Deleuze e integrando-a em uma construção teórica mais vasta[6] que nos parece possível fazer da noção de ideia algo essencial na análise da cognição criadora. Tal noção, utilizada e bem definida por Leroux, se volta precisamente aos fenômenos da atividade cognitiva da composição musical que possuem, pelo menos, os seguintes traços: *caráter monádico* (a ideia nasce se justapondo a outras ideias, das quais algumas são implícitas, e suas relações com a primeira se definem ao longo da composição); *caráter simbólico em estado nascente* (a ideia é constituída pela emergência de discurso privado e de evocações a esquemas); *simplicidade* (a ideia é primordialmente curta e sintética, a não-ideia é primordialmente composta, extensiva e calculável); *referência e endereçamento indefinidos*; *caráter mais ou menos vago e indeterminado* (*porém determinável*); *fecundidade potencial indeterminada até seu esgotamento*; e, enfim, sua

situação, que permitem precisar aquilo que acabou de ser dito, de percorrer a partitura manuscrita e os rascunhos e esboços, de abrir arquivos digitais etc. Por comodidade, numerosas citações foram encurtadas ou tiveram suas formulações modificadas.

[6] Uma tentativa sistemática desse tipo é proposta em Theureau (2006).

possibilidade de ser inscrita (a ideia pode se inscrever na sequência dos discursos privados e nas evocações de sistemas mais ou menos construídos; o importante é que sua inscrição seja potencialmente interpretável pelo compositor, emergindo uma linguagem intermediária entre a privada e a pública).

Tal noção de ideia permite também a especificação dos diversos processos aos quais a "ideia" musical é associada em Leroux:

- Seu *nascimento* – é neste momento que existe ideia no seu senso estrito – nos rastros de uma emoção musical no momento de um concerto, ouvindo o rádio do carro, em um passeio à floresta etc.;
- Sua *inscrição* por esquemas, notações musicais e expressões de linguagem (que vão de um ou vários nomes ou sintagmas nominais até frases gramaticais), que são inscritas nas mais diversas condições sobre os suportes disponíveis nessas situações;
- Seu *ajuntamento* e *classificação* em arquivos (por exemplo, pastas intituladas "ideias de todos os gêneros para peças vocais" ou aquelas que correspondem a cada projeto de movimento de uma obra);
- Sua *transcrição* (mediando eventualmente alguma transformação) e sua *organização* em "folhas de ideias" (as próprias reunidas e classificadas em diferentes pastas);
- Sua *realização* através do trabalho composicional;
- Os progressos de sua *determinação* através da inscrição, da classificação, da transcrição, da organização e, sobretudo, da realização gradual da escrita da partitura;
- Seu *esgotamento*, definitivo ou momentâneo (transcrição da ideia em outro dossiê para a utilização em um projeto futuro).

Além disso, as ideias suscitam – geralmente, mas não necessariamente – *problemas*, e, por consequência, *processos de resolução desses problemas* por parte do compositor, sobretudo na realização gradual da escrita da partitura.

Os "blocos *gigogne*" como ideia formal

Tais características de uma ideia e de processos associados a ela permitem distinguir precisamente a *ideia formal* dos "blocos *gigogne*" daquilo que poderíamos chamar de *predeterminação formal*, como aquela que conduz, por exemplo, a composição do segundo movimento. Estabelecida pelo compositor no momento da elaboração do

rascunho desse movimento, tal predeterminação formal compreende a composição da totalidade do movimento a partir da estrutura da *Danse sacrale* da *Sagração da Primavera* de Stravinsky, de acordo com a análise de François-Bernard Mâche, no contexto de uma comparação da *Danse… com* o canto de um pássaro (a *rousserolle des buissons*) (MÂCHE, 1983: 78-82). Esta estrutura é regida por uma lei de sucessão e de repetição de elementos A, B, C e D, entre os quais alguns são variados (A', B'). Ela se desenvolve ainda mais em um plano – mais precisamente um guia de escrita em forma de lista ordenada –, no qual a realização certamente se diferenciará gradativamente (através, por exemplo, da composição de um "muro" antes da Coda do movimento). No entanto:

- Ela é demasiadamente "pré-composta" para constituir uma ideia no senso estrito;
- Ela nasce, não no rastro de uma emoção musical, mas na relação com a lembrança da leitura de François-Bernard Mâche, ou seja, não como uma descoberta, mas como algo já disponível para composição;
- Não é ela, mas o preenchimento das seções A, A', B, B', C e D e suas declinações através das "letras" que sustentam a máxima emoção do compositor ao longo da composição do segundo movimento;
- Ela não avança sobre a composição dos movimentos seguintes, e ainda menos sobre a de outras obras, ao contrário das "letras".

É assim que hoje (janeiro de 2006), quatro anos depois, foram projetadas para *Apocalypsis* desenvolvimentos do trabalho sobre as "letras" – que constituem a matéria de uma ideia que não se esgotou pela determinação em *Voi(rex)* –, e não da estrutura do canto do *rousserolle des buissons*. Além do mais, nós a reencontramos parcialmente em uma "*taléa* rítmica[7]", ou seja, sempre como uma predeterminação formal, mas nesse caso como um instrumento de composição (um tema rítmico) deixado à parte e destinado a ser utilizado localmente, caso o compositor sinta necessidade – logo, sem estar ligado ao projeto de um movimento particular de *Apocalypsis*.

Podemos introduzir agora a história da ideia formal do bloco *gigogne*. Ela nasce em maio de 2001 durante uma estada na Noruega, é imediatamente inscrita em um pedaço de papel com uma palavra ("Forma") e um esquema (Fig. 1). Durante uma entrevista, o compositor comenta do seguinte modo o surgimento da ideia inicial: "A imagem estática

[7] Nota do tradutor: O termo *taléa* advém do latim e significa corte, ruptura. Na música medieval, indica uma estrutura rítmica repetida sobre a qual se enxerta uma configuração de alturas igualmente repetidas.

que eu tenho é a de uma estrutura de formas *gigogne*, de encaixe, de coisas encaixadas que se desvendam progressivamente".

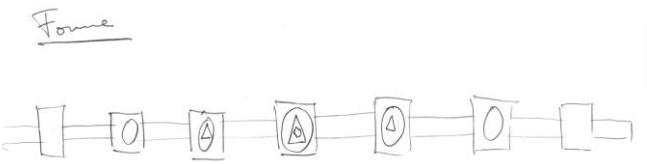

Fig. 1: Notas de referência do plano formal (consultadas somente para estabelecer o plano do quarto movimento, enquanto os rascunhos correspondentes às ilustrações abaixo serão seguidas pelo compositor ao longo da composição do movimento).

Esta ideia é justaposta de uma só vez em diversos elementos implícitos, por exemplo, a não-simetria. Esta última seria contraditória, caso a tivéssemos trabalhado a partir de uma predeterminação formal e não de uma ideia. Segundo relatos do compositor:

> Tenho graves problemas com a simetria. É algo que detesto. Ao mesmo tempo, creio que ela é necessária, mas / É por isso que detesto, por exemplo, a arquitetura de Ledoux ou pessoas desse tipo. Para mim, é um pesadelo. Eu vivi dois meses em Arc-et-Senans (as salinas concebidas por Nicolas Ledoux), e é medonho! Porque ele se atém demais ao detalhe! Reencontramos de maneira idêntica cada pequeno detalhe dos arabescos em formas de flores nas bordas da janela.
>
> Os blocos *gigogne* têm, apesar disso, uma ideia de simetria?
>
> Mas eu sabia que escrevendo-os eu tomaria caminhos tortuosos.

Esses elementos simples só se revelam gradualmente na composição. Mais precisamente, é a conjunção do preenchimento da ideia formal de "blocos *gigogne*" e o fato de colocá-los em relação com os elementos implícitos que fazem, portanto, surgir os novos problemas de composição e os processos de sua resolução. Como vimos mais acima, espera-se da ideia justamente problemas e resoluções.

Através das entrevistas em que o compositor se recoloca na situação em que compôs *Voi(rex)*, nem sempre é fácil diferenciar com precisão os elementos que estavam

implícitos e os elementos que constituíam enriquecimentos da ideia, excetuada toda operação de composição. No entanto, dois tipos de determinações da ideia se impõem na relação com tais operações de composição.

O projeto do quarto movimento no limiar de sua composição

Antes que tenha sido iniciada a escrita do quarto movimento, a ideia dos "blocos *gigogne*" ligadas por pontes se concretizou em sete blocos *gigogne* centralizados por uma pausa. Segundo o compositor, estrutura *gigogne* e centralização em uma pausa estão diretamente integradas:

> Olho para o plano geral. O que é absolutamente fundamental nesse movimento é sua estrutura, sua divisão em seções *gigogne*.
>
> É isso que é o mais importante para você, antes de começar a escrita?
>
> Sim, isso é o mais importante. Mas também a ideia de centralizar a estrutura por uma pausa.
>
> Este centro, como você o define?
>
> Não é necessariamente o centro exato em termos das proporções das durações. Sim. Ele poderia ser o centro exato se eu não tivesse feito nenhuma elipse em cada uma dessas seções; na verdade eu o fiz, sobretudo por volta do fim. É o centro estrutural. Penso que, mesmo sob um ponto de vista dramático, esse momento deveria ser também o centro. Mas isso não corresponde a um centro que se divide em duas metades.

Os materiais das seções de blocos são concebidos como "formas de ondas" e são apresentados em um plano parcial enumerando dois blocos em ambos os lados do bloco central (Fig. 2). Nas "formas de ondas", Leroux não inclui, por exemplo, os *sons* correspondentes às ondas senoidais, triangulares etc., mas sim *categorias icônicas* (como *sinus*, triângulos, escadas etc.) nas quais a concretização musical aguarda sua conclusão e nas quais os tipos ainda não foram de fato determinados, como testemunha um ensaio abortado da categoria icônica triangular. Outras características do movimento se revelam, em diferentes momentos, sem serem inscritos: a variedade, o contraste e a energia.

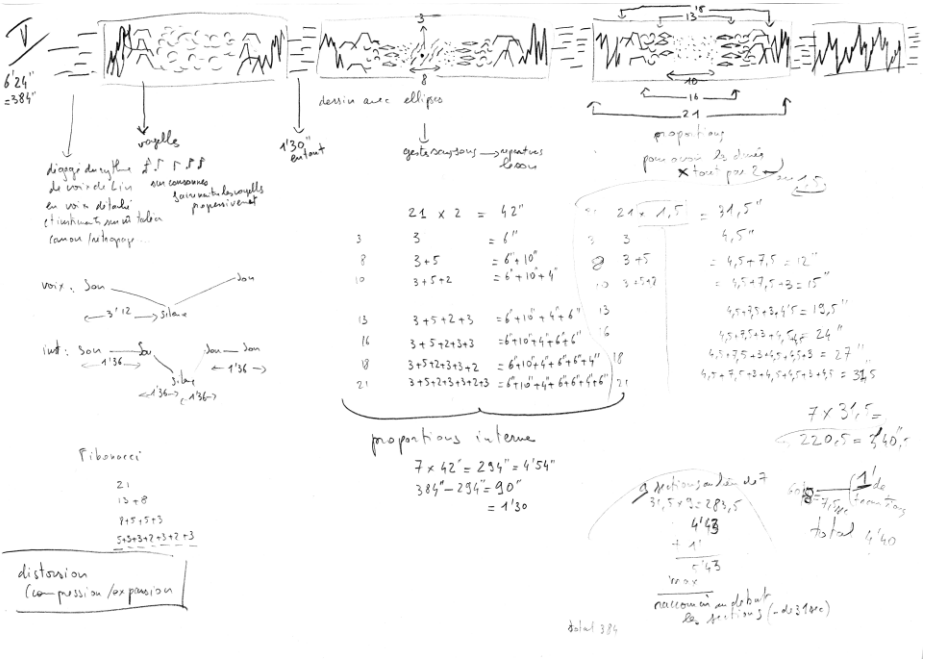

Fig. 2: Parte superior: declinações dos ícones de "formas de ondas" em torno do bloco central (inverno 2001-2002). Parte inferior: cálculo das proporções e das durações dos "blocos" e das "seções" nos blocos (escritos provavelmente no inverno de 2001-2002) e acréscimo de um novo cálculo para se considerar a passagem de *Voi(rex)* de oito a cinco movimentos, após o término da composição do terceiro movimento (setembro de 2002).

Os tipos dos diferentes ícones de "formas de ondas" são determinados em um jogo entre extensão e intensão. Por um lado, através da concepção e do ordenamento de ícones (especialmente em listas de morfologias esquemáticas de "ondas *sinus*", "triângulo", "impulsos", "em escadas" e "basais") e, por outro lado, da classificação e do ordenamento de arquivos de sons existentes: "algo que fiz desde o início: antes de começar a escrita eu escutava novamente todos meus arquivos sonoros – vários dias de trabalho – e os reclassificava – ou os classificava, pois isso não tinha necessariamente sido feito – de acordo com a pertinência em certo tipo de forma de onda etc. Logo, todos esses dados eu os anoto [no esquema detalhado do bloco central contendo todos os tipos de formas de

ondas]" (ver, na Fig. 3, os nomes dos arquivos nas listas que atribuem sons a cada seção do bloco *gigogne* central[8]).

No mesmo gesto, as seções *ProTools* distintas são criadas para reagrupar tais sons (categoria por categoria) e esboçar os encadeamentos:

> Eu tinha começado a fazer esboços no *ProTools*. Na verdade, eram sequências de arquivos de sons que eu sabia que deveria utilizar / eu os havia feito realmente assim, sem saber ainda aquilo para que isso serviria, de que modo seria utilizado. De qualquer maneira, não sabia como isso iria tomar forma. […].
>
> Eu tinha uma seção para as formas de ondas triângulo, uma seção para as formas de ondas *sinus*, uma para as ondas basais. Para os impulsos, eu tinha várias opções. E tenho uma seção para o fim, o finalzinho.
>
> Que utilização você fez da seção *ProTools*?
>
> Eu busquei uma lógica de encadeamentos, porque as impulsões, elas reaparecem, reaparecem – eu não sei mais quantas vezes elas reaparecem. Meu problema é o seguinte: encontrar uma lógica de retorno de cada / quando os *sinus* irão voltar ou quando os triângulos voltam, a cada vez é preciso que as coisas avancem. E então, busco uma lógica de impulsões. Isso quer dizer que eu tento classificá-las. Nós vemos, por exemplo [mostra a seção do *ProTools*], que no começo temos principalmente bocas, grãos, sussurro 11, sussurro 12, sussurro 28, sussurro 11 etc. Em seguida, temos pequenas coisas: gritos, alguns "bil", alguns "hi", alguns "pil". Depois teremos coisas que são da ordem da granulação, alguns "rauq", e coisas assim. Logo, eu tento os reagrupar. Tenho experiência nisso e sei que, dessa forma, simplesmente reagrupando-os, [até] completamente ao acaso, isso produz ideias de encadeamento. Isso produz, até mesmo, ideias diretamente musicais.

[8] Esse esquema serve de lista de referência para numerosos arquivos sonoros reunidos nesse momento por Leroux, que comenta dessa forma o documento: "Esses sons são tipo percussão – eu sei que eu os guardo por causa da ressonância. Os 'r' hispânicos, eu os guardo por isso. [...] Na verdade, vários sons serão usados neste movimento. Em um ponto, por exemplo, existe algo que eu tinha feito para o primeiro movimento, que tinha transferido, o qual eu reutilizei para o segundo movimento e ele fica cheio de coisas que eu vou utilizar no quarto movimento. Eu sei que o quarto é o movimento que vai absorver todos os arquivos sonoros que eu acho muitíssimo interessantes com a voz, e que eu quero absolutamente utilizar. Neste caso, tudo é possível para que eu os utilize. E eu sei que o quinto movimento não precisará de tais arquivos, [pois] ele vai funcionar de outra maneira".



Fig. 3: Parte superior: esquema do bloco central com inserção dos ícones de "formas de ondas" (desenhados antes de começar a escrita de *Voi(rex)*, provavelmente no fim de 2001). Parte inferior: listagens adjacentes de arquivos sonoros correspondentes a essas "formas de ondas" (efetuadas em outubro de 2002).

Enquanto se define por similaridade as categorias de formas de onda que poderiam ser identificadas em arquivos sonoros, Leroux estende ainda mais a noção de forma de onda ao material usado nas pontes. De fato, sua sobriedade necessária em relação aos blocos deve poder se acomodar satisfatoriamente na categoria icônica de "ondas basais": "O que eu também sabia de fato [sobre a primeira ponte], era a ideia de que ela representava um pouco daquilo que eu chamei de ondas basais. Isso não corresponde a nada, aliás, sobre um plano estritamente acústico". Esse gesto de nomear os elementos permite fixar dados implícitos: "Eu não tinha pensado sobre a questão, mas parece bastante lógico que algo seja instrumentalizado de maneira tão sóbria. Os blocos estarão em

registros muito mais vastos, em instrumentações mais coloridas, mais heterogêneas etc. Nesse caso, ao contrário, isso permanece sóbrio. Com certeza".

Nesse período de preparação da composição do quarto movimento, várias tentativas de realização de blocos *gigogne* com formas de ondas são realizadas e a sequência de Fibonacci que rege as proporções das seções nos blocos – quer dizer, o cálculo das durações das seções, uma vez que uma duração de referência está definida – é retomada de uma peça anterior, intitulada *M* (1997). Entretanto, se os ícones das diferentes formas de ondas foram produzidos, se as características das pontes foram definidas, a maneira de realizar musicalmente todos os elementos é parcialmente deixada em suspenso. Principalmente na medida em que o compositor compreende "formas de ondas" no domínio da escrita e não mais em relação à classificação de arquivos sonoros de ouvido, homologias gesto-visuais entre microformas e os elementos melódicos da partitura, ou outros elementos graficamente pertinentes, como aqueles para as formas triangulares, os sopros de *crescendo* e de *decrescendo*. A determinação precisa dessas homologias só pode se dar contextualizada e permanece parcialmente em aberto nessa etapa.

Outros elementos implícitos da ideia formal se especificam. No caso de Leroux, por exemplo, há a relação entre uma grande densidade e a noção de bloco *gigogne*. Esta última não se sustenta por si mesma, já que poderíamos muito bem enfatizar o aspecto desértico do bloco, a fraca densidade *a priori* dos primeiros e últimos blocos, na medida em que eles devem conter apenas um tipo de material:

> Desde quando você sabia que esse movimento seria muito denso?
>
> Desde o princípio. A densidade é induzida pela forma, pela ideia de forma *gigogne* com as formas de ondas. Isso quer necessariamente dizer que, vocalmente, teremos muitos eventos. É inevitável. Sabia disso desde o início, já que a repartição dos textos [poemas], eu a tinha feito desde o início.

Através da escolha de poemas que ele atribuiu ao quarto movimento, Philippe Leroux definiu também o centro da sucessão dos blocos *gigogne* em termos de respiração. É primordialmente outra ideia e não somente um elemento acompanhando os blocos *gigogne* – nós nos voltaremos mais à frente ao ponto que concerne à composição do bloco central.

> O que sei em relação ao texto [antes de começar a escrita do movimento]? O centro [pontua "sua respiração incomum", p. 2 do conjunto dos textos] – isso já sei há muito tempo pois já era o centro do cinco [ex-quinto movimento] –, eu sei que isso será "sua incomum respiração", toda essa espécie de figurativismo em torno da ideia de sufocamento, de dificuldade de respirar.

Para o compositor, por outro lado e de maneira implícita, a ideia de blocos *gigogne* não guarda nenhuma relação com a harmonia – nós voltaremos a falar também no caso do bloco central. Dessa forma, a constatação da harmonia não engaja o ritmo harmônico, somente a predeterminação dos acordes (já essencialmente realizada desde a preparação da totalidade da composição):

> A harmonia é simples, são todos os acordes, um atrás do outro. O acorde 20, – começa pelo 20 – 20, 24, 20, 24, 17, 20, é exatamente isso, na ordem. Creio que deveria saber disso ou, ao menos, devo ter me dado conta rapidamente que tratava-se disso. Pois trata-se de uma estrutura por blocos. Não existe essa ideia de coisas que devem voltar como nos [segundo e quinto movimentos]. Não existe um trabalho sobre a rotação de acordes [que retornam periodicamente]. Além disso, a classificação por "enarmonicidade" crescente [desses acordes], que é completamente pertinente no nível da percepção, gostaria que nós a tivéssemos. Se simplesmente escutássemos, tomaríamos consciência dessa pertinência.

Finalmente, se revelará outro elemento implícito da ideia formal, fonte de numerosos problemas, quando Leroux clarifica as escolhas ao longo da escrita do movimento:

> No fim das contas, não é tão inteligente deixar que os blocos se encadeiem assim. Logo, é preciso ao mesmo tempo guardar uma unidade muito forte no âmbito das ações sonoras, do discurso musical, e que tudo isso seja variado. Aí está toda a dificuldade. É isso que eu escuto. Além do mais, preciso que as coisas sejam conduzidas de uma a outra, que elas se induzam, em certa medida. Os critérios são: haveria uma perda da atenção? Não seria parecido demais e a atenção se esvairia nesse momento? Ou, ao contrário, não seria variado demais? Será que quando isso acontece (compasso 339) – porque existe apesar de tudo uma ruptura bastante nítida, graças à ponte – existe ainda assim uma coerência, uma lógica? Será que

> quando isso acontece [bloco seguinte], teremos na memória a ponte precedente e poderemos associá-la a isso? São realmente coisas assim que verifico todo o tempo.

O início da escrita

Antes de se engajar na escrita do movimento, Philippe Leroux relê o conjunto de seus rascunhos, os poemas que ele havia atribuído ao quarto movimento, assim como os movimentos já escritos sobre a partitura manuscrita. Em relação aos imperativos de energia, de variedade e de contraste (citados mais acima), o número de blocos chega a nove; os blocos são redesenhados sobre um novo plano (ver Fig. 4) e os ícones de formas de ondas são acrescentados à camada externa do esquema do bloco *gigogne* central (ver Fig. 3). Isso só é possível por meio de um recálculo das proporções e das durações das seções encaixadas (cf. *supra*). Um segundo recálculo das durações se superpõe ao precedente pelo fato do primeiro movimento ter sido muito mais longo do que o previsto. Além disso, o compositor não se limitou suficientemente para a diminuição das durações previstas dos segundo e terceiro movimentos[9]. Daí a passagem de 2" para 1"5 para a menor duração de referência das formas de ondas – duração nominal fixa a partir de então, expressa em durações de notas (em um andamento de 60 unidades metronômicas) para o cálculo das seções, pontes e blocos.

Logo, a escrita propriamente dita pode começar:

> O que tinha realmente sobre os olhos [quando escrevi esse movimento], eram três coisas: isso [ver Fig. 2], porque precisava das proporções a cada vez (em certo momento, acabava por conhecê-las, mas mesmo assim precisava tê-las por perto); isso [ver Fig. 4, abaixo], para alternância dos materiais, os constituintes de cada bloco; e isso [ver Fig. 3], para todos os arquivos sonoros que iriam englobar cada forma específica de onda.

[9] O *plano geral* previa: 1'36" para o primeiro movimento (sua duração finalmente é estimada em 4'21"); 4' para o segundo (duração real estimada em 2'40") e 2'24" para o terceiro (finalmente estimada em 5'35").

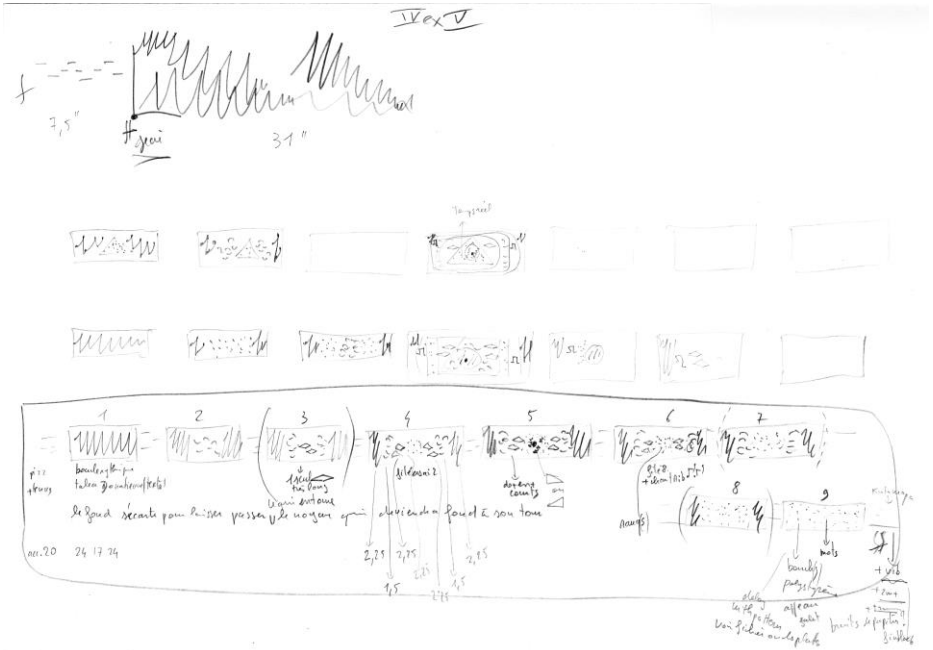

Fig. 4: Parte superior: tentativas de dar precisão aos blocos. Parte inferior: plano seguido ao longo de toda composição do movimento, com nove blocos (desenhados em outubro de 2002), indicando entre parênteses as ligações efetuadas gradativamente.

Uma primeira determinação é requisitada imediatamente na composição das três primeiras páginas do movimento: o estabelecimento dos compassos, primeiramente definido pelas durações das pontes e das seções dos blocos, mas que, especialmente no caso do primeiro bloco (de uma duração de 31,5 semínimas), mostram-se especificadas em função da articulação das frases musicais.

> *No momento em que você começa, tem em mente o problema do estabelecimento dos diferentes compassos?*
>
> Para dizer a verdade, não tinha pensado realmente, mas de repente percebi / Isso aconteceu nas três primeiras páginas, digamos. E então, penso que devo tê-las refeito,

> devo ter trocado os compassos umas cinco ou seis vezes / geri os compassos até o ponto de achá-los bons. […].
>
> Desde o começo eu enfrento esse problema e o resolvo de uma vez por todas acrescentando compassos / Porque com meu sistema de proporções, tenho compassos compostos. Bem, é preciso que eu tente encontrar a solução que seja a mais simples, a mais eficaz do ponto de vista musical e que, ao mesmo tempo, guarde bem meus sistemas de proporção.
>
> *O quer dizer como eficaz do ponto de vista musical?*
>
> Coerente com relação à marcação do regente, para que as entradas sejam sincrônicas / Quando realmente há sincronismos, que temos certeza que [os intérpretes] estão juntos / Se os compassos são complexos demais, eles nunca começam juntos.

Uma vez resolvido esse ponto nas primeiras páginas – a partir daí o compositor fica mais à vontade para tratá-lo na sequência do movimento –, Leroux aborda a escrita da primeira ponte (ver os dois primeiros compassos da Fig. 5), orientando a determinação das pontes seguintes. Ele se apoia sobre uma ideia implícita de ponte (simplicidade, estatismo) e sobre elementos já preparados (*taléa*; harmonia). Falta então co-determinar esses elementos através da escrita:

> A imagem que faço de algo que conduz evoca a sustentação por uma corda. É próxima da ideia da "corda de recitação" no canto gregoriano[10]. Existe uma espécie de *recto tono* que sustenta, sustenta, sustenta e que se liga aos blocos que, por sua vez, são muito mais variados. Por outro lado, certas coisas não sei: seria uma corda, múltiplas cordas, uma cor, uma harmonia? Não tinha muita ideia das respostas. Logo, era preciso definir e, uma vez definido, cada vez que ela iria reaparecer, ela seria, grosseiramente falando, uma variação daquele primeiro, que era o importante. Então, o que fiz nesse caso foi uma corda, um Ré# e, em um primeiro momento, há somente uma pequenina ornamentação em torno desse Ré#. Além disso, os ritmos! Eu utilizo as *taléas*. Havia forte possibilidade de terminar dessa forma, mas isso não estava necessariamente previsto no começo. Pelo menos não obrigatoriamente em relação ao modo como iria o utilizar. Aliás, eu utilizo somente uma maneira.

[10] Nota do tradutor: Trata-se de uma linha fixa de sustentação melódica, em uma só nota.

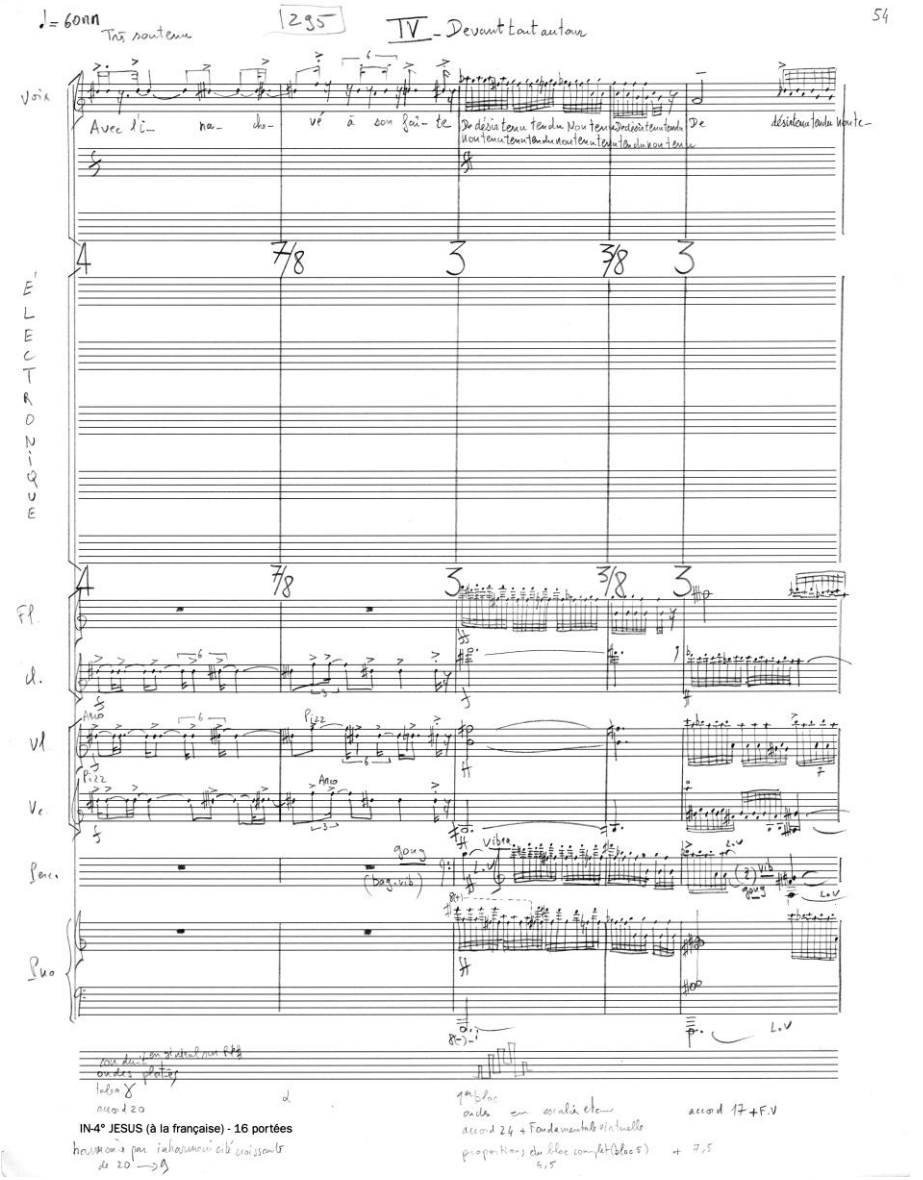

Fig. 5: *Voi(rex)*, comp. 294-298 da partitura manuscrita (LEROUX, 2002: 52).

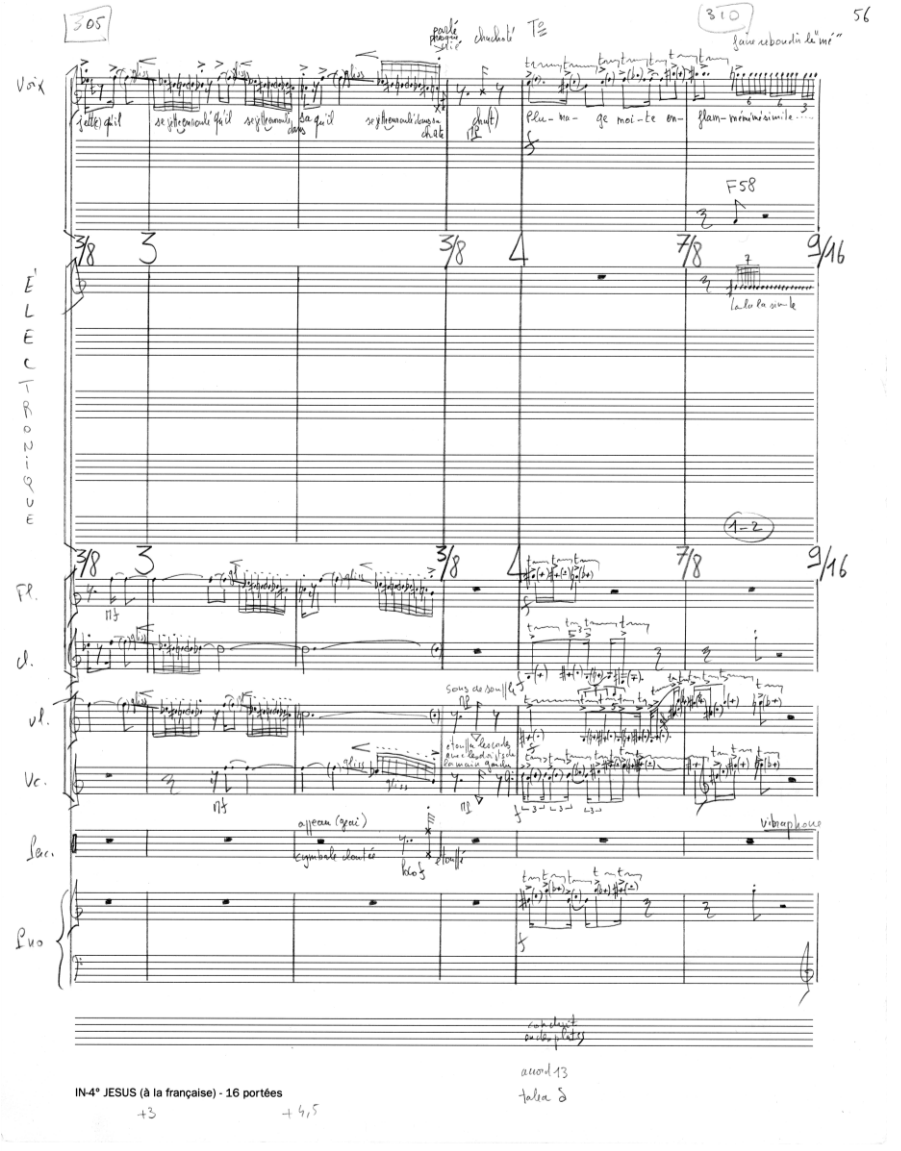

Fig. 6: *Voi(rex)*, comp. 305-310 da partitura manuscrita (LEROUX, 2002: 56).

Esta co-determinação só é possível em certa situação, ou seja, levando-se em conta o modo como o movimento precedente se encerra, assim como as características já determinadas nas primeiras páginas do novo movimento, entre outros fatores:

> É preciso que eu escolha tal Ré# / eu ainda não o tinha escolhido, na verdade / Nesse ponto, eu vou delinear no terceiro movimento, eu busco a relação dessa nota, que será extremamente importante neste movimento. O fim do terceiro movimento orienta-se no aspecto vocal em torno do Dó, Réb, Ré – creio que seja a nota mais aguda / queria uma textura potente para voz, logo não poderia ser o Fá [disponível a título da predeterminação da harmonia desse começo de movimento], ele é agudo demais, vai cansar rapidamente, logo, ou eu tomo o Ré, ou o Ré#, e eu tomo o Ré#, porque o Ré já [estava] muito presente no movimento anterior e acho que é preciso passar a uma etapa superior. Quero que avancemos.

Para a composição de blocos, Leroux desencadeia, a partir do primeiro bloco, uma lógica de escrita referindo-se a suas categorias de "formas de ondas" e de esgotamento de arquivos sonoros correspondentes, das quais a lista estava anexada ao esquema do bloco central [cf. *supra* e Fig. 3] – já que esse bloco contém a totalidade dos tipos de material visados, ele serve também implicitamente como plano. Chegando ao terceiro compasso, ele deve escrever ondas "em dentes de serra regulares" ou "em escada", que não foram objetos de uma atribuição de arquivos sonoros em fase de preparação e sobre os quais ele ainda não havia dedicado tempo necessário para refletir sobre a maneira de "realizá-los instrumental e vocalmente". A determinação dessa primeira ocorrência de uma categoria de forma de onda, engajando suas numerosas ocorrências ulteriores, "tem ainda uma incidência sobre a instrumentação, porque todos os instrumentos não podem / não têm acesso a este tal virtuosismo". Dessa forma, "é certo que a percussão e o piano serão preponderantes, pois, para eles, será mais fácil que para o clarinete, por exemplo, que corre o risco de sofrer um pouco em meio a todos esses aspectos".

Desde o começo da composição do primeiro bloco (comp. 296-308), com ajuda do material determinado pouco a pouco, Leroux constata a impossibilidade de escrever um bloco contínuo: o primeiro, assim como o último bloco, "deveria lidar somente com um tipo de onda"; mas como o compositor quer "que haja uma energia bastante forte neste movimento" sem, entretanto, cansar excessivamente a voz (já muito solicitada), ele será "obrigado a ré-esculpir o interior" do bloco:

> Era longo demais [para utilizar somente um tipo de onda]. Eu devia reestruturá-lo no interior em várias pequenas seções, com grandes seções descendentes, grandes seções ascendentes, descendentes novamente etc. E, na verdade, ele induz uma musicalidade que sai um pouco daquilo que deveria ser. Ele deveria ser mais simples, um pouco mais monolítico, digamos.

Então, o problema é resolvido deixando em suspenso a ideia diretriz da forma de onda que rege o bloco, em lugar de um desvio na reintegração da forma de conjunto do movimento.

Determinação recíproca de blocos e conjuntos

A redação da segunda ponte (comp. 309-310, ver Fig. 6) supõe, por um lado, determinar a relação entre ela e a primeira ponte (entre um novo condutor e o precedente, entendido de maneira genérica) e, por outro lado, especificar o modo de encadear um bloco e uma ponte. Retrospectivamente, o compositor constatará e justificará a grande diferença entre a segunda e a primeira ponte: "A segunda ponte, no compasso 309, é talvez a mais diferente da primeira, paradoxalmente. Percebi isso no momento em que escrevia, mas, na verdade, ainda não conseguia identificar a ideia [visto] que eu já tinha alguns desenvolvimentos da ponte, mas que queria guardá-los para a sequência". A segunda ponte se inscreve de uma só vez em um campo de variações da ideia de ponte, da forma em que ela foi especificada em sua primeira ocorrência. Mas esse campo de variação, elaborado sobre a forma de um documento que lista as morfologias sonoras para utilizar, é submisso a uma exploração parcimoniosa por razoes "de estratégia musical, em função daquilo que conheço de mim mesmo":

> Eu sei que, quando eu desenvolvo uma forma, como esta aí, por exemplo, eu tenho uma espécie de vazio por volta dos ¾, na terça parte.
>
> *Qualquer que seja a forma?*
>
> Quase sempre, assim que eu ultrapasso uma forma pequenina. Então, não se trata de uma forma extensa, mas, de qualquer maneira, já devem durar uns cinco minutos. Logo, sistematicamente, em uma peça, eu preparo esse lugar, faço reservas. Mesmo que em um momento de escrita vejo que estou ligeiramente *em pane*, tenho, mesmo assim, alguns pontos essenciais.

A ponte é, por consequência, forçada não somente à variação, mas também à não dilapidação de ideias preciosas já deixadas na reserva. Portanto, sua escrita coloca dificuldades específicas:

> A segunda ponte, de certa forma, parte da mesma ideia de uma nota – mas, desta vez, ela é muito mais ornamentada e tratada sobre a forma de acorde, ou seja, não é apenas uma nota, mas várias cordas, digamos, para um acorde. Eu o refiz várias vezes e, na verdade, para que ele funcione, tive que fazê-lo evoluir em tessitura, o que não estava previsto.
>
> *Isso vai contra seu princípio, digamos, minimalista para as pontes?*
>
> Exatamente. É por isso que digo que é este o mais diferente / Pois, na verdade, minha ideia era a de guardar esses impactos sobre a mesma *taléa*, mas com trilos, e isso não funcionou: quando eu o escuto interiormente, não me parece interessante. Neste caso, tive que fazer várias coisas: conduzir todos os instrumentos à direção aguda e, depois, tive que apagar.

Este trabalho de aproximação progressiva do lápis, da borracha e da partitura na segunda ponte produz uma solução original que se constitui como uma grande diferença em relação à primeira, mas também um pequeno avanço na definição da ideia de ponte, na qual a primeira e a segunda ocorrência serão, a partir daí, consideradas como os dois polos de variações mais diferentes. Isso significa também uma interferência de pistas, de dicas para o futuro ouvinte da peça. Esse critério, porém, não atua necessariamente contra a ponte como ela foi escrita e, a partir daí, adotada pelo seu autor:

> Na escuta, percebemos que é realmente muito diferente. É difícil fazer uma aproximação, eu acho. O ouvinte não o fará. Ou então, ele o fará porque gradativamente existe uma lógica de alternância entre os blocos e as pontes /
>
> *Você não retornou a essa ponte, você não disse a si mesmo "é preciso que eu a coloque à margem"?*
>
> Não, porque mais tarde percebi que era bom que a segunda fosse bem diferente, isso evitaria que a forma ficasse excessivamente legível. No final das contas, tinha ficado bom.

Uma das razões pelas quais essa ponte não contribui na legibilidade da forma é o fato de ter sido concebida em continuidade, mas em oposição ao bloco seguinte. Além disso, através da escrita dessa segunda ponte, as outras pontes e suas relações com os blocos que os rodeiam se determinam e se afastam da ideia inicial de "corda de recitação", na medida em que a ponte se revela atuando como um platô, uma "bandeja":

> [Duas] coisas primordiais: frequentemente a conclusão da ponte é precedida por uma aceleração e, ao mesmo tempo, uma progressão na tessitura, como se acedêssemos / nessa ponte existe mesmo uma ideia de platô, como se acedêssemos a uma espécie de estádio, a ideia de um platô. Antes é preciso chegar lá, é preciso subir e acelerar, pois é um pouco difícil. [E] eu percebo que, frequentemente, o bloco seguinte desce do platô, eu não tinha entendido até que ponto isso acontecia. É evidente que é induzido pela [escolha de] certa forma de onda em escada, então trata-se de algo que sobe ou desce. Mas não foi por acaso que eu pensei na ponte com essa ideia de onda basal. Poderia ter feito o inverso, começar com blocos de ondas basais e fazer uma ponte que fosse triangular!

Tomando consciência dessas novas características que emergem da situação de composição do começo do movimento (e sabendo-se que essas características emergentes são ligadas às escolhas mais antigas, como aquelas de categorias de formas de ondas), Philippe Leroux decide *conservar* suas divergências em relação às características de regularidade, unicidade etc. – fatores que incluíam sua ideia formal – e *não renunciar*, portanto, a algumas dessas características ao longo do movimento, ou seja, "reenquadrar" sua escrita de blocos e pontes ulteriores.

> [É] realmente no começo do movimento que eu tateio. Mas é claro que depois poderia pensar em refazê-lo. Porém, ao mesmo tempo, há coisas bastante interessantes que quero deixar. Por consequência, há um acordo entre aquilo que se faz musicalmente e a ideia inicial que, felizmente, depois / Além disso, eu aprendo a lição e, uma vez que terminei certa passagem, vi o problema. Talvez eu não pudesse tê-la formulado completamente como fiz, mas é evidente para mim que, mais tarde, irei reenquadrá-la, com certeza.

Esta decisão não deixa de suscitar novas questões de composição que concernem

uma melhor maneira de realizar o reenquadramento.

O reenquadramento progressivo

Ao se abordar a escrita do segundo bloco, vê-se um novo monólito em potencial (grande seção central em material "*sinus*", enquadrado por duas curtas seções "em escada") para o qual o compositor vai ao encontro. Com a diferença que, desta vez, a determinação dos *sinus* foi preparada pela seleção de arquivos de sons vocais e pela constituição de uma seção *ProTools*.

> [Em] seguida chegamos lá (comp. 312). Há todos esses sons [que Donatienne Michel-Dansac e eu havíamos nomeado] "bocejo do pelicano". Titubeei bastante nessa passagem. Havia anteriormente uma dinâmica muito bela e, além disso, eu me encontro subitamente com tipos de gestos um pouco / em relação a algo que é muito mais desigual, isso se torna, em um só lance, mole, inerte / seria preciso que eu reencontrasse o equilíbrio, porque certamente isso seria contrastante demais com o que precedia e isso não devia se dar / então, neste ponto, eu fiz imitações entre a voz, os arquivos sonoros e, depois, os instrumentos / os instrumentos são realmente uma imitação dos arquivos sonoros / Aqui também [flauta e clarinete, comp. 317].

A escrita dessa passagem induz novamente a centralização do bloco, no qual a parte central tem, segundo o compositor, o aspecto de uma ponte. Podemos falar em "falsa ponte", pois existem critérios na recondução ao interior do bloco que se opõem e que permitem até diferenciar bloco e ponte; o próprio compositor se deixa enganar na primeira leitura:

> O segundo bloco é muito enquadrado. Temos realmente nossas ondas em escada e, em seguida, temos só *sinus* e não saímos disso / Se, dito isso, mesmo assim nós saímos por dois pequenos compassos / Lá está a ponte. Não, não. É estranho, é preciso que eu reveja os compassos / Por causa desse Ré#, não me lembro mais quanto tempo ele dura. [Folheia a partitura manuscrita]. Não, não, não é uma ponte, ao contrário do que eu disse agora mesmo, é um truque. O que se passou, então, é que eu quis reenquadrar. A maior parte do bloco era feito, sobretudo, de ondas senoidais e é realmente na releitura de meu texto que eu percebi que não posso ficar tanto tempo somente com isso, senão a atenção se perde. [Isso] me obriga a

> reintroduzir um elemento muito dinâmico no interior e, na verdade, quando releio a partitura, como fiz agora mesmo, vejo o segundo bloco parecido com a ponte.

Por consequência, o reenquadramento não é instantâneo e suas modalidades de realização não são definidas simplesmente pelo fato de seguirem à risca todos os imperativos formais que podemos ler na prescrição dos planos seguidos pelo compositor.

A terceira ponte dá lugar a um reenquadramento parcial: nós "reencontramos a ideia (…) de algo simples, exceto por se tratar [desta vez] de uma homofonia entre todos os instrumentos". Faz-se "simplesmente uma linha no extremo agudo e no grave", não mais uma linha reta, mas uma linha quebrada; dessa forma "partimos, ainda assim, da ideia de uma corda de recitação, mas mantemos a ideia de sons que são bem colocados, que duram, que são estáticos". O reenquadramento torna-se efetivo.

Ele é acelerado pelo fato de o compositor decidir, ao mesmo tempo em que ele aborda a terceira ponte, não compor o terceiro bloco – como mostram os parênteses em torno dele (ver Fig. 4) – e de passar diretamente ao quarto (o que supõe igualmente a elisão da quarta ponte). De fato, no momento em que os meios do reenquadramento se esclarecem, ele é facilitado pela natureza dos blocos seguintes, os mais próximos do bloco central, bem menos sujeitos a derivas que seus predecessores, tais como a centralização de sua mais longa seção: "Melhor isso funciona, mais fácil fica, pois os blocos são cada vez mais ricos já em sua estrutura de base: temos escadas, pequenos *sinus* bem rápidos e, aqui, ondas triangulares que tem uma lógica, uma ótima lógica sobre a duração – são sons consecutivos com *crescendo*, *decrescendo*, tipos de coisas que geralmente funcionam sobre as longas durações. Sem problemas".

Ao longo da escrita do terceiro bloco (o quarto no plano que se segue) introduz-se "um arquivo sonoro extremamente longo, o primeiro assim tão longo" (do compasso 326 ao 337, durando quase a totalidade do bloco). A inserção de ondas triangulares demanda o prolongamento da seção prevista para elas, relacionando-a com a porosidade das categorias "triângulo" e "impulsões", por um lado, durante o trabalho de classificação (onde se viu que vários arquivos sonoros poderiam eventualmente migrar de uma categoria a outra), por outro lado, no interior de um dos sons, os quais o compositor desejou utilizar explorando esta propriedade:

> [É um som feito por Donatienne] na gravação que tem uma forma de delta e que,

> pouco a pouco, torna-se interativo. Fui eu quem lhe pediu que fosse dessa maneira. Na verdade, o que eu fiz foi simplesmente colocá-lo ao contrário, misturá-lo – o fim do primeiro com o início de outro –, [assim] esta interação torna-se novamente um som contínuo, uma forma de delta. [O arquivo sonoro ainda não tinha sido realizado,] mas eu o tinha em mente, sabia que o faria.

Esta operação tem como resultado criar mais uma vez um centro no bloco, ainda que seja ao longo de um processo único abrangendo quase toda a duração da seção principal do bloco:

> Você dizia a si mesmo: "estou no centro do bloco" no momento em que você compunha?
>
> Eu não digo a mim mesmo, mas tenho consciência. É paradoxal, pois o único bloco que devia realmente ter um centro marcado era o bloco central. Eu contradigo [minha ideia de base] assinalando o centro. Aí, por exemplo, existe um centro, que é um momento muito forte musicalmente, onde todos os sons se destacam, o som sustentado se desagrega pouco a pouco e torna-se uma espécie de fuga da matéria, de granulação, depois se torna somente pequenos pontos para, em seguida, se reaproximar, se reconstruir e se tornar novamente um som contínuo.

Entretanto, o modo através do qual a centralização é realizada pode ser visto também como uma preparação para a realização do bloco seguinte (isto é, o "bloco central") e seu movimento em direção à pausa – um centro que, dessa vez, está explicitamente previsto pelos planos.

O bloco central: jogo da respiração e do silêncio aporético

O reenquadramento se segue na escrita da quarta ponte, relacionando-o na lista de morfologias mencionadas mais acima. A morfologia selecionada (repetição de um duo som sustentado/som pontual com defasagens a cada interação, da posição temporal do ataque de um em relação ao do outro) dá espaço a uma escrita vocal fragmentada, fonema por fonema, sobre o nome "elevação" (o outro protagonista do duo é o clarinete); o compositor concebe essa passagem como uma antecipação da composição próxima à

palavra "respiração" (que será o núcleo do bloco central) e sua utilização em outra ponte, segundo o mesmo tipo de morfologia.

Nós vimos mais acima que o jogo semântico-vocal sobre a respiração e o preenchimento, previsto desde o início em relação ao plano geral e revisto ao longo da releitura (particularmente a parte do texto poético), constituía uma ideia importante do quarto movimento. Finalmente, esta ideia caracteriza melhor o bloco central em seu conjunto do que a pausa central provinda da ideia formal dos blocos *gigogne*. Esta constatação deve-se colocar em relação à insatisfação retrospectiva do compositor no que concerne a pausa central que, mesmo não se situando estritamente no meio do movimento, devia constituir o centro de gravidade, o "clímax vazio" (de acordo com a margem abaixo da página no compasso 349, ver Fig. 7):

> [Para ser muito] objetivo comigo mesmo, acho que isso poderia ter sido feito melhor ainda, ou seja, que cheguemos realmente a essa pausa / o que eu realmente desejaria, no início, é que cheguemos a essa pausa, como uma espécie de ápice extraordinário, não sei como dizer, e, na verdade, chegamos quase de passagem, não chegamos / não é conduzido o bastante, não é bastante dirigido.

Esse descontentamento, que o compositor coloca em relação às insatisfações mais antigas relativas a problemas de composição até certo ponto comparáveis, permite apontar um paradoxo da estruturação do bloco em questão: a pausa central dura somente 2,5 segundos (ou 4,5 tempos, se consideramos a seção inteira, na qual o começo é a introdução instrumental à pausa propriamente dita); dito de outra forma, esta pausa não tem tanto espaço para que possamos perceber sua duração, se comparada a outros momentos de curto silêncio no mesmo movimento, e tal brevidade é limitada pelo seu caráter central no seio da forma *gigogne*. Além disso, a centralização dos blocos precedentes que, como vimos, se impôs gradativamente, aparece ao compositor para contribuir à falta de relevo do bloco central.

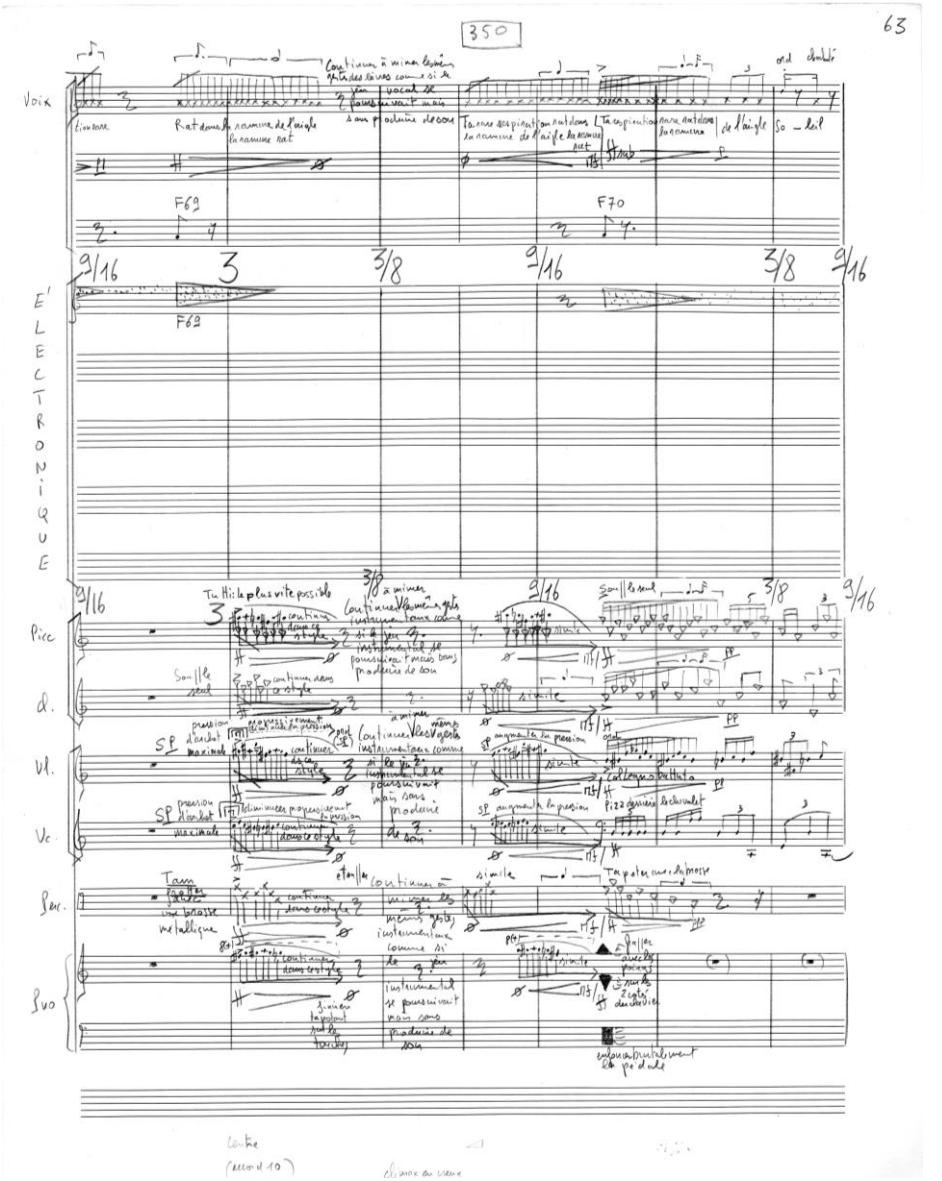

Fig. 7: *Voi(rex)*, comp. 347-353 da partitura manuscrita (LEROUX, 2002: 63).

A insatisfação do compositor o leva também, sobre nossa solicitação, a enunciar alternativas que permitam indicar, retrospectivamente, uma contradição interna inerente à concepção de movimento, na qual certos elementos ou parâmetros deveriam ser encadeados de outro modo à estrutura produzida pela ideia formal. Principalmente a harmonia:

> Talvez houvesse outra solução. Teria sido algo excessivamente compactado harmonicamente, por exemplo, e se dilataria progressivamente até a pausa. Finalmente temos, a cada bloco um acorde, em cada troca importante há um novo acorde, coisas assim, porém / existe algo que não é muito bem gerido.

O ritmo harmônico poderia ter sido um dos parâmetros cuja evolução teria colocado em valor o caráter essencial da pausa central.

Finalmente, se a realização do bloco central é, em sua totalidade, um motivo de satisfação por Philippe Leroux, o elemento "pausa central" da ideia de bloco *gigogne* lhe parece como um problema a ser resolvido nas suas futuras obras.

Da quinta ponte ao fim do movimento

Na composição do fim do movimento, consideramos primeiramente o conjunto das pontes, seguido do conjunto dos blocos.

Leroux prolonga na quinta ponte (comp. 357-358) o trabalho sobre a morfologia efetuado na quarta – desta vez sobre a palavra "respiração", conforme ele havia planejado (cf. *supra*). O retorno dessa técnica de escrita não se dará de maneira idêntica: existe variação. A reiteração de uma palavra do poema com uma conotação tão enfática quanto "respiração" (visto a importância dessa ideia na composição do bloco precedente) lhe incita uma alteração, inscrevendo a sonoridade dessa passagem na continuidade sonora da escrita do bloco central: "como o texto vai cada vez mais nesta questão da respiração, o que está abaixo [da voz], são unicamente sons de ruídos brancos [imitados por instrumentos segundo modos específicos de tocar], ligados a uma ideia geral de respiração".

Na escrita da sexta ponte, o reenquadramento é renovado e modulado: "caímos novamente sobre o Ré#, sobre a corda. É uma das pontes mais próximas da primeira". Ela se revela ainda mais "difícil de encontrar uma lógica de evolução [interna às pontes tomadas

em ordem cronológica]".

Enfim, o tema da respiração é novamente apresentado na sétima ponte, introduzida por dois compassos tomados do sexto bloco, e prolongado por um compasso final:

> Logicamente não deveria haver mais uma ponte por aqui. [Mas o tamanho de uma ponte] é realmente curta demais para terminar. Logo, eu interrompo no fim do bloco precedente para começar uma corda que será, na verdade, uma espécie de queda. Tudo desce, mas mesmo assim a ponte retorna ao Ré# e ao fim da queda, sobre "corps de cueillir", é uma espécie de mistura entre o fim do bloco e a ponte, e um pequeno compasso a mais. E o arquivo sonoro para encerrar, que não escutamos muito, "F83", que é importante na lógica do trabalho sobre a ideia de respiração / [nesse caso] de expiração.

No que concerne os blocos, Leroux elabora, após o bloco central, uma alteração da simetria através de supressões de dois entre eles e pela mutação do procedimento de elisão. De fato, no quinto bloco (ex-sexto, por ter havido a supressão do terceiro bloco – cf. *supra*), as "ondas triangulares" são suprimidas no lugar das "impulsões" (seguindo uma tendência já estabelecida durante a redação do plano da figura 4, mantendo as impulsões para os últimos blocos em detrimento a outros materiais). A composição do quinto e do sexto bloco consome massivamente encadeamentos esboçados na seção *ProTools* "*impulsions*"; a escrita da parte vocal é feita literalmente em contraponto à finalização das sequências difundidas ao longo dos dois blocos.

Enfim, renuncia-se à escrita de dois blocos, o oitavo (que, na verdade, foi suprimido ao mesmo tempo em que o terceiro – cf. o parêntese em torno do oitavo bloco na Fig. 4) e o sétimo:

> Quando eu suprimi o terceiro, eu devo ter pensado que já havia suprimido o oitavo. Porém, acho que é nesse ponto em que me vejo agora, ou seja, é na segunda metade do bloco central, que decido suprimir o sétimo. Acredito que isso seria excessivo, que havia redundâncias demais. Além disso, talvez eu tenha esgotado certa qualidade de material, notadamente para todas as impulsões e o fim.

Que o compositor tenha previsto suprimir o oitavo bloco desde o momento da supressão do terceiro indica que ele se preparava, ao mesmo tempo, conscientemente ou não, para manter quantitativamente a simetria dos blocos através da supressão concomitante de um deles depois do bloco central e para alterar qualitativamente através da supressão, não do bloco simétrico, mas de um de seus vizinhos. As implicações dessa escolha, intervindo enquanto os traços característicos da composição desse movimento estavam em curso avançado de determinação, são recolocadas em jogo pelas decisões tomadas ao longo da composição do bloco central. Estas últimas tem um duplo efeito sobre a estratégia de se evitar a simetria: elas parecem atenuar globalmente (uma vez que o bloco recém-eliminado é simétrico ao terceiro), porém, principalmente, fortalecer (uma vez que o número de blocos em ambos os lados do bloco central não é mais igual, e que a mutação do procedimento de elisão das formas de ondas privilegia um material pouco presente nos três primeiros blocos). Voltamos, assim, ao número de sete blocos inicialmente previstos para este movimento (que se tornou nove pouco depois do início da escrita); mas sua gestão e seu conteúdo só se compreende considerando o plano em nove blocos realmente seguidos por Leroux.

Conclusão

A ideia formal de blocos *gigogne* suscitou, ao longo de toda sua realização, variados problemas ao compositor. Alguns deles foram resolvidos em diversos níveis. Por exemplo, cada um dos blocos pode ser concebido como *gigogne*. Ou ainda, a organização da sequência "quarta ponte - conjunto do bloco central - quinta ponte" através do tema da respiração pôde ser realizada. Além disso, as durações nominais dos blocos e pontes foram sistematicamente respeitadas. Outros problemas de composição foram momentaneamente contornados ou dissolvidos. É o caso do problema da pausa central, justamente abordado mais uma vez em *Apocalypsis* em uma retomada da ideia dos blocos *gigogne*, dessa vez fazendo do silêncio um dos materiais mais importantes dos blocos (ele toma o lugar da forma de onda "em escada" do primeiro bloco). É o caso também da diferenciação estrita entre blocos e pontes, cujas determinações mútuas, ao longo da composição do movimento, chegaram a uma adaptação local contínua e muito variável. Quanto ao problema da determinação das formas de onda através de sua recorrência, ele a resolveu, porém na mediação de um deslocamento: se elas estão bem aparentadas entre elas e diferenciadas de outras formas de ondas, é mais pelo maior ou menor destaque dado à difusão de sons fixos e pelo tipo de imitação (gráfico-melódica ou conotação auditiva) do

que pelas características que só seriam comuns ao conjunto das ocorrências variadas de um dado tipo. Podemos verificar isso através de uma análise musical crescente (ver a *Construção da tabela da estrutura gigogne do quarto movimento*), por um lado as categorias de formas de ondas do compositor, por outro, as associações privilegiadas que podemos observar posteriormente entre imitação melódica das formas de onda e escrita instrumental e/ou vocal, assim como entre eletrônica e/ou voz e conotação sonora. A presença ou não da eletrônica (a qual vimos o quanto estava ligada à fase preparatória de definição de tipos de formas de ondas) na primeira determinação de cada forma de onda introduzida nos blocos, é geralmente confirmada durante as realizações seguintes do mesmo material (quaisquer que sejam suas diferenças em relação à primeira ocorrência).

Resolvidos, dissolvidos, contornados ou deslocados, esses problemas se abriram a operações particulares de composição, cujos resultados foram avaliados pelo compositor através de novas escutas (interiores ou cantaroladas) que ele pratica ao longo de toda redação da partitura. Além disso, o que Leroux diz sobre o problema do primeiro bloco pode ser estendido a todos os problemas surgidos em relação às ideias:

> Agora [depois da composição de *Voi(rex)*] eu posso sentir o problema, pois ele não corresponde à ideia que tive no começo. Ele não é necessariamente um, já que, para mim, esse grande bloco de um só fôlego não era viável musicalmente. Acho interessante poder formular esse problema porque é bastante útil para as peças futuras. Nesse ponto, em que estamos no limiar da definição de estilo, vejo que esse tipo de problema também vem de uma característica do meu jeito de fazer as coisas. Logo, isso pode ser visto ou como um problema em função de uma situação que foi apresentada ou, ouso dizer, como uma marca de fábrica. [Quanto a mim], é extremamente estimulante dizer a mim mesmo: como conseguirei encontrar outra solução em minhas futuras peças?

Esta zona intermediária entre questões de "estilo" e questões de "modos de fazer" é o que nosso estudo buscou explorar, no contato entre musicologia e antropologia cognitiva[11]. Os limites encontrados são numerosos. Se pudéssemos descrever na presente

[11] As questões abordadas neste estudo serão aprofundadas com a análise de dados de entrevistas recolhidas desde o fim de 2004, durante a composição de *Apocalypsis* – entrevistas nas quais o nível de precisão é maior, já que foram efetuadas gradativamente na gestação dessa nova obra e, ao mesmo tempo, beneficiaram-se do estudo de *Voi(rex)*.

análise as restrições auto-impostas pelo compositor e suas estratégias para resolver os problemas encontrados, nós não poderíamos ter mostrado de maneira tão representativa tudo aquilo que a ele não era considerado como problema (manipulações rotineiras, problemas resolvidos rapidamente, escolhas importantes que, no entanto, eram efetuadas de maneira muito automática etc.). Além disso, nós raramente abordamos em detalhe operações de escrita no nível das notas ou dos motivos, ainda que tais "menores unidades significativas" existam para o compositor e sejam documentadas em certas partes de nosso estudo; se elas não foram abordadas aqui, é porque eram pouco acessíveis no contexto de um artigo que visa dar conta de um movimento completo, e pouco pertinentes com respeito ao processo de determinação concreta da estruturação musical a partir de uma ideia formal. Apesar dessas delimitações necessárias do objeto e de sua "tradução" em palavras – ou talvez, graças a elas –, nós tentamos fornecer ao leitor-auditor perspectivas inesperadas de abordagem à escuta e à apreciação de *Voi(rex)*, e talvez a outras obras.

Referências

DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.

DONIN, Nicolas; THEUREAU, Jacques. *Voi(rex)* de Philippe Leroux, éléments d'une genèse. *Dissonanz-Dissonance*, n. 90, p. 4-13, 2005.

LEROUX, Philippe. *Voi(rex)*. 1 partitura. Paris: Gérard Billaudot Editeur, 2002.

MÂCHE, François-Bernard. *Musique, mythe, nature, ou les Dauphins d'Arion.* Paris: Klincksieck, 1983.

THEUREAU, Jacques. *Le cours d'action* : méthode developpée. Toulouse: Octares, 2006.

TRÉSOR DE LA LANGUE FRANÇAISE. Dicionário. Disponível em: <http://atilf.atilf.fr/>. Acesso em: 28 fev. 2014.

Jacques Theureau é engenheiro e pesquisador no Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS, França). Ele realiza e dirige, há mais de trinta anos, pesquisas em antropologia cognitiva das atividades do trabalho e concepção ergonômica nos domínios mais variados (da atividade e situação dos vinicultores artesãos às atividades de controle do reator nuclear, passando pelas atividades dos funcionários hospitalares e situações de escritório informatizado). Sua pesquisa se ampliou em direção a outros domínios (esporte e concepção das formações e treinamento esportivos, educação e concepção das situações didáticas). Atualmente, estuda as práticas musicais, bem como a concepção das situações musicais no Instituto de Pesquisa e de Coordenação Acústica / Música (IRCAM). theureau@ircam.fr

Nicolas Donin é musicólogo junto ao IRCAM, onde fundou e coordena a equipe de pesquisa Análise de Práticas Musicais (APM), associado ao laboratório Ciências e Tecnologias da Música e do Som (IRCAM-C.N.R.S.-U.P.M.C.). Seu trabalho trata de obras, práticas e estéticas musicais segundo uma dupla abordagem: história da música contemporânea, a partir do fim do século XIX; musicologia empírica em colaboração com compositores, intérpretes e ouvintes nos dias de hoje. Como pesquisador, realizou estudos sobre o início da análise musical na França, a estética de Schoenberg ou, ainda, sobre os processos criativos de diferentes músicos contemporâneos. Contribuiu igualmente para o desenvolvimento de tecnologias computacionais para a musicologia (ferramentas de publicação multimídia e ajuda à análise). nicolas.donin@ircam.fr