

O que a notação indeterminada determina¹

Tradução autorizada de texto publicado em 1965 na revista
Perspectives of New Music, autoria de David Behrman

Valentina Daldegan² (tradução)

Centro Universitário Internacional Uninter (Brasil)

Nota do tradutor: A época deste texto de David Behrman foi genuinamente profícua na discussão da notação da então “música nova.” Por outro lado, Feldman foi um dos primeiros compositores a utilizar elementos de indeterminação na sua série de *Projections*. O que Behrman escreve neste artigo vale até hoje para a interpretação de peças que apresentam um certo grau de indeterminação, pois fornecem um bom exemplo das responsabilidades tanto do performer quanto do compositor ao lidar com notação indeterminada.

Palavras-chave: notação indeterminada; Morton Feldman; Christian Wolff.

¹ *What Indeterminate Notation Determines*. Submetido em: 01/09/2016. Aprovado em: 04/11/2016.

² Mestre em Música pela Universidade Federal do Paraná, com pesquisa sobre Técnicas Estendidas e música Contemporânea no Ensino de Flauta Transversal para Crianças Iniciantes. Graduada no Curso Superior de Instrumento - flauta transversal, pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (1993) e Licenciada em Letras - Inglês, pela Universidade Federal do Paraná (1997). Como pesquisadora, tem publicado diversos trabalhos na área. É membro da Comissão Científica da Associação Brasileira de Flautistas. Flautista profissional com repertório extenso de música contemporânea, tendo realizado muitas estréias de obras, professora de música com especialização no Método Suzuki realizada como bolsista da East Tennessee State University, e aperfeiçoamento no Método Edwin Gordon de Aprendizagem Musical, com seu criador, na Michigan State University. É regente do Grupo Suzuki de Flautas de Curitiba desde 1996. Atua como Professora Voluntária no curso EAD de graduação em Educação Musical da Universidade Aberta do Brasil / Universidade Federal de São Carlos desde 2012, onde atuara como tutora virtual a partir de 2010. É coordenadora dos cursos de pós graduação Lato Sensu da área de Linguagem e Artes, do Centro Universitário Uninter. É colunista internacional do Suzuki American Journal, publicado pela Suzuki Association of the Americas. Email: valentinadaldegan@gmail.com

A notação tradicional foi abandonada de tal maneira na música da última década que os intérpretes não ficam mais chocados em lidar com um novo conjunto de regras e símbolos cada vez que abordam uma nova composição. Aprender uma peça nova pode ser como aprender um novo jogo ou uma nova gramática, e os primeiros ensaios são frequentemente tomados por discussões sobre regras — sobre “como tocar” mais do que sobre “como tocar bem” (o que deve ser deixado para depois).

O papel tradicional da notação foi o de fixar alguns elementos da performance enquanto deixava outros para a “musicalidade” transmitida para o intérprete por seus professores e absorvida de seu ambiente. Muitas das coisas feitas pelo músico, e absolutamente essenciais para uma boa performance, não se encontravam na partitura: desvios do valor métrico, diferenciações em timbre e afinação, tipos de pedal e ataques, e ligaduras, bem como aspectos descritos por uma ou duas palavras vagas (“con fuoco,” “lebhaft”, por exemplo — palavras tão vagas que só têm significado para um intérprete culturalmente condicionado a elas).

Tinha-se como certo que qualquer performer poderia obedecer às demandas literais da notação. Se ele era talentoso ou não dependia do fato de sua “musicalidade” conseguir ou não “dar vida” à música.

No curso de ao menos uma das ramificações do desenvolvimento da música serial, a “musicalidade” do intérprete tornou-se inútil [*“outlive its usefulness”*]. O compositor não esperava mais que o *performer* lesse as entrelinhas de sua partitura. Desvios dos ritmos notados não eram desejáveis num estilo no qual não se sentia mais a batida periódica do compasso pulsar por detrás do ritmo dos sons que lhe eram sobrepostos. Desvios na afinação, dinâmica, timbre, etc., meramente obscureceriam as estruturas que se sobrepunham para encobrir cada um desses parâmetros. Então o instrumentista desse tipo de música tinha menos a fazer do que tivera antes: seu trabalho era agora obedecer a demandas literais da partitura de modo inexpressivo. Para compensar a supressão da interpretação, as especificações cresceram, em quantidade e precisão, mais do que nunca. O grau de precisão demandado era algumas vezes tão alto que isso sobrecarregava a habilidade dos *performers* e os levava a apresentar de fato uma interpretação subjetiva — a tocar de modo que “soasse como” se ele estivesse cumprindo as demandas da notação.

Alguns músicos que passaram pela experiência de “organização total” descreveram as lições que eles achavam que poderiam ser tiradas dela. Ficou claro que a gama de sons que um instrumentista é capaz de cobrir é tão extenso e suscetível a nuances que nenhuma notação pode esperar controlá-la em sua completude, especialmente não tudo de uma vez. Sob este ponto de vista, o compositor, com suas regras e sua notação, está numa posição comparável à do dramaturgo, com suas indicações de cena e diálogo. Ambos, partitura e roteiro, estão à mercê do intérprete que pode optar por inúmeras realizações de cada símbolo, seja um ruído, uma nota ou uma palavra. Quanto mais um compositor

tenta controlar, maior o número de elementos sobre os quais o instrumentista necessita distribuir suas forças de concentração, e mais convencional será sua execução de elementos individuais — e mais será deixado para reflexos técnicos construídos ao longo de sua formação. Mas uma técnica “convencional” pode não ter mais o conteúdo expressivo que o compositor deseja incorporar em sua música. Seu ideal pode ser levar o instrumentista a abrir sua mente [“*put the player in a fresh frame of mind*”], empurrá-lo para fora de um ambiente onde uma cortina de fumaça de técnica se interpõe entre ele e a experiência de tocar, para fazer com que ele sinta como se fazer sons num instrumento fosse uma experiência nova. Se for esse o seu ponto de vista, então sua notação “...deveria ser direcionada, em grande parte, às pessoas que a lêem ao invés de aos sons que produzirão.”³

Exemplos de três notações novas de dois compositores serão discutidas aqui. Os exemplos foram escolhidos entre peças gravadas recentemente [NT em 1965] (pela Columbia Records e Time Records). Cada um é seguido de uma transcrição, em notação métrica convencional, da realização dos fragmentos em uma gravação. O objetivo foi mostrar a relação entre a nova notação e seus resultados concretos na performance. As transcrições foram feitas transferindo os fragmentos gravados para fita, onde alturas e durações poderiam ser examinadas mais facilmente. Distâncias entre os ataques e finalizações dos sons poderiam ser medidos com um cronômetro ou régua.

Ex. 1, Feldman, *Durations I*

³ Cornelius Cardew, “Notation — Interpretation...,” *Tempo* (Summer, 1961), p. 26. Notações carregando essa ideia ao limite tem sido feitas por compositores mais jovens. Young, Ichiyngagi, Chiari, e outros provém ao instrumentista instruções orais ou por escrito, em prosa; a notação de Gordon Mumma, em “Megaton,” consiste em conselhos e demonstrações físicas que o compositor dá ao instrumentista — tanto antes quanto durante a performance.

Para a transcrição dos fragmentos de *Durations I* e *Duet II*, foi adotado o tempo do cronômetro, com cada pulso (segundo) subdividido em dois grupos de cinco (décimos de segundo). Os tempos foram fixados tomando a média da leitura do cronômetro depois de algumas tentativas de medir o tempo (feitas na metade da velocidade). O primeiro som em cada fragmento foi arbitrariamente marcado como tempo forte do primeiro compasso na transcrição. Não há, obviamente, sentido de acento na posição relativa de tempos e contratempos.

As peças escritas nessa notação, que parecem à primeira vista uma sucessão indefinida de acordes, tendem a assumir configurações de quatro partes na performance: 1) os momentos iniciais — todos os instrumentos atacando simultaneamente (um som que não ocorrerá em nenhum outro lugar, exceto por uma extraordinária coincidência); 2) o corpo principal da peça, durante o qual todos os instrumentistas estão engajados em mover-se independentemente por suas partes; 3) a música que ocorre após o instrumentista mais rápido terminar, durante a qual o número de instrumentistas diminui mais ou menos gradativamente; 4) o solo final do instrumentista mais lento — que pode ir de uma nota a um sistema ou dois ou mais.

Nessa forma de “pista de corridas” (“começar junto, mover-se independentemente, parar quando alcançar a linha de chegada”), a consequência para um *performer* por ir mais devagar é ser deixado abandonado, sem o abrigo dos sons de seus companheiros e atacar sozinho seus últimos sons.

As proporções das quatro “partes” são determinadas pelo grau segundo o qual variam as velocidades dos instrumentistas. A velocidade não é fixada nem pela notação nem pelas regras que a acompanham, que especificam apenas que “a duração de cada som é escolhida pelo performer. Todos os pulsos são lentos.” (Não é especificado se uma nota tem ou não o valor de um pulso — uma omissão consciente do tipo descrito como “que obriga o instrumentista a procurar apenas aquelas regras que ele necessita ou que darão sentido à notação”).⁴ Mas na prática existem limites relativos para a velocidade adequada à notação, e uma interpretação que os excedesse seria uma interpretação ruim. As regras não escritas que descrevem tais limites podem de fato ser impostas no ensaio pelo compositor, pelo maestro, ou pelos instrumentistas familiarizados com o trabalho do compositor àqueles que não são familiarizados com este. Elas descrevem os limites de um estilo pessoal (ou tradição ou “prática comum”) construído pelo compositor e repassado ao longo das performances para seus músicos. Podem ser comparadas às regras que regem aquelas facetas da performance, não delimitadas nas partituras do passado, que tornaram-se objetos perenes de especulação entre os musicólogos: aspectos (como a alteração rítmica no Barroco) que eram passados adiante pela tradição oral ao invés da escrita.

Uma razão pela qual a notação não é mais restritiva é a dificuldade de fazer com que a velocidade

⁴ Cardew, “Notation,” p. 23.

média de todos os participantes, considerada em relação à duração total da peça, fique minimamente dentro da mesma escala, de modo que nenhum músico termine com uma duração excessiva de solo, mas que o tempo dos sons e trechos devam ser suscetíveis a variações livres. (O cello, na transcrição abaixo, está tocando na metade da velocidade do violino. As relações mudam mais adiante na gravação, e a vantagem do violino é reduzida.) O que acontece numa boa performance é que os músicos, ao escutarem-se uns aos outros, alcançam um amplo entendimento da média geral do andamento (um sentimento de grupo que tem a ver em parte com a bagagem musical comum ao compositor e aos músicos, em parte com a natureza do que estão tocando).

Outra razão é que limitar o músico com regras demasiado numerosas ou excessivamente restritivas pode alterar seu ânimo, o espírito no qual ele produz seus sons, e os próprios sons.⁵ A notação e as regras de Feldman sugerem o mais discretamente possível ao instrumentista que ele produza um tipo de som agradável ao ouvido mesclado livremente com aqueles dos outros instrumentistas, enquanto muda de um som ao outro na velocidade e ritmo à sua escolha. Desde que os sons não estejam fazendo o papel de elementos de construção estruturais, o fato de que estejam sendo produzidos por certos instrumentos em uma certa dinâmica e que sejam ouvidos juntos é o que importa. (O compositor não está preocupado em fixar especificamente a combinação de alturas e timbres que devem ser ouvidos a cada momento. Chamar isso de “composição aleatória” [*chance composition*] seria como dizer que o sabor de um cozido foi deixado à mercê do acaso porque o chef esqueceu de fixar a ordem em que os ingredientes são ingeridos.) Esta falta de restrições resulta frequentemente na aparência de combinação de alturas tais como oitavas amplamente espaçadas, ou tríades, ao longo de intervalos característicos da música atonal (como o “acorde de Ré maior 6/4” que aparece na transcrição quando três instrumentistas acabam por atacar, simultaneamente: o flautista e o violinista sua quinta e o violoncelista a terça):

⁵ Suponha que o músico se comporte da seguinte maneira: ele lê a notação e constrói para ele uma imagem do som (em sua mente — o som hipoteticamente imaginado). Em seguida, ele tenta reproduzir essa imagem no som; ele compara-a com a imagem do som que ele tinha em sua mente de antemão, e ele pode fazer algumas mudanças, reduzindo as discrepâncias mais evidentes, descartando notas erradas rapidamente, adequando a intensidade das notas que soaram fortes demais, etc.” (Cardew, “Notação”, p. 23).

♩ = 60
 Alto Fl.
 (concert pitch)

Piano

Vln. sord.

Vc. sord.

Ex. 2, Transcrição de *Durations I*

Quaisquer controles presentes são de um tipo mais geral. Múltiplas repetições de uma só nota ou padrões de duas ou três notas traçam seu caminho entre alturas que se deslocam:

Flute

Violin

Ex. 3

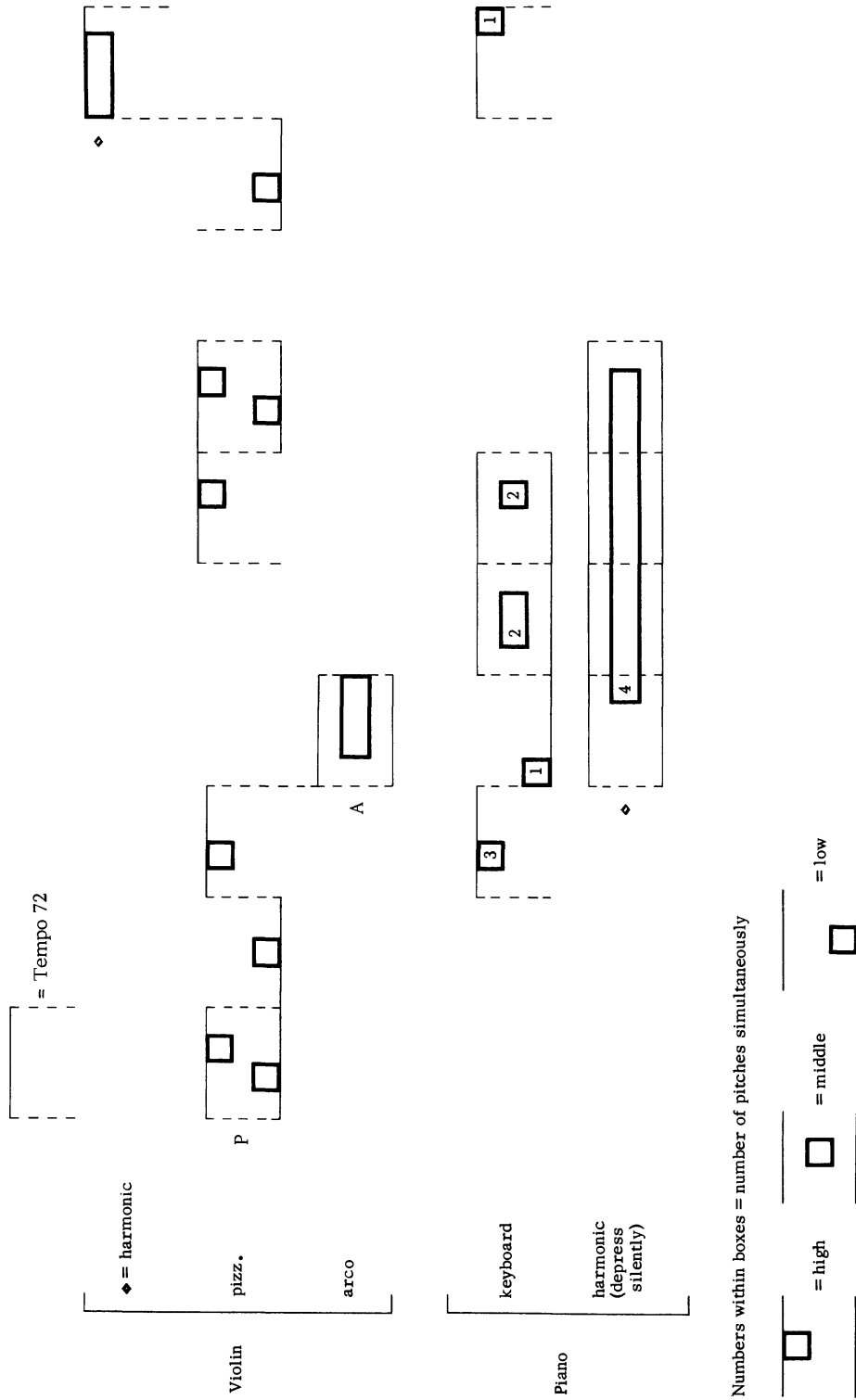
Em *The Swallows of Salangan*, para instrumentos e coro, há notas cromáticas intrusas no meio dos intervalos numa textura construída em grande parte por aglomerados cambiantes de notas diatônicas. Enquanto os instrumentistas e cantores se afastam do tempo forte inicial, num bloco que se dispersa gradualmente, as notas cromáticas são espalhadas mais e mais escassamente por todo o território diatônico circundante. (Na performance alguém pode estar consciente de nada mais que um desfalecimento crescente, um obscurecimento periódico na superfície brilhante dos sons.)

Nas peças “gráficas” do mesmo compositor, o princípio de controle seletivo é mantido, mas os elementos livres e fixos são reversos. Em *Projeções I e IV*, *Straits of Magellan*, *Intersections*, etc., os elementos (relativamente) fixos são o momento da ocorrência, o timbre, o número e dinâmica; e o (relativamente) livre é a altura. A altura é fixa apenas em relação a se cai na região aguda, média ou grave da tessitura do instrumento. Os limites dessas regiões são determinados pelo instrumentista.

Aqui, como antes, um argumento a favor de deixar um elemento não especificado é aquele de que fixá-lo seria irrelevante — não ocasionaria mudanças no sabor da música, que está previamente estabelecido. Novamente, ao deixar o instrumentista livre para tomar suas decisões sobre um elemento, o compositor está direcionando uma medida psicológica sobre ele na esperança de que pense duas vezes sobre o que está fazendo. Como parte de sua interpretação, o músico deve perguntar a si mesmo que tipo de notas são mais apropriadas — na verdade, que tipo de música ele está tocando. Numa peça de textura rarefeita, como *Projection IV*, as notas que cada instrumentista escolhe são ouvidas individualmente, e o resultado sonoro será uma combinação das decisões características de todos.

O compasso da notação original é mantido nesta transcrição. Ela deve ser lida convencionalmente (assume-se que os instrumentistas que a tocaram desviam um pouco dos valores dos tempos escritos).

O violinista enfatiza as sétimas e as quartas, e evita oitavas — isso tudo legitimamente na tradição da música serial. Mas sabemos, a partir de algumas de suas outras obras, que o compositor também gosta de oitavas: na verdade, sua notação oferece a probabilidade da aparição das oitavas aqui como intervalos entre notas dos dois instrumentos.



Ex. 4, Feldman, *Projection IV*, first page

Violin
pizz. arco pizz.

Piano

15 - - 1

depress silently

arco

Ex. 5, Transcrição de *Projection IV*

Nas notações discutidas acima, um elemento único — altura ou velocidade — é deixado quase fora de controle, enquanto outro, em ambos os casos os níveis de dinâmica, é limitado a um extremo de seu espectro. Seletividade no controle é também essencial à notação recente de Christian Wolff. Em sua obra, as relações entre elementos fixos e livres e o grau de especificação dos elementos alteram-se de símbolo a símbolo. E somado às preocupações do músico é um método inovador de ligar aquilo que faz, e quando faz, com os sons que ouve sendo produzidos por outros instrumentistas.

Duração: ● = 1 segundo ou menos; ○ = qualquer; □ = muito longa a média.

H (Horn player/trompista) ○ começam e acabam juntos ○ P começa, segura até H soar; ambos finalizam juntos ● P toca (nota curta). H inicia nota curta quando a do P acaba ● H toca nota curta. P começa no fim desta, e segura por qualquer duração

P (pianist/pianista)

3 0 Tocar 3 notas de qualquer duração, juntas, sobrepondo-as, ou calando uma em separado. O silêncio entre sons é livre. Cale [mute] um deles.

* = um ruído

$a =$ $b =$

8 $+ix$ prepared

Horn sounds: ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩

Horn: ff f mp pp pp f mp pp pp pp

Piano: f p f pp pp pp pp pp pp pp

y m $x\frac{1}{2}$ b $x\frac{1}{2}$ 8 $high as possible$ $b\frac{1}{2}$ 3 $mute (1)$

f = line means 1) notes must be unequal in some respect (e.g. duration or loudness); 2) notes must be varied each time the section is repeated. [2 = 2 notes are to be attacked simultaneously.

$a\frac{1}{2}$, $b\frac{1}{2}$ = transpose any of the tones in the source half a tone higher or lower.

$b \times \frac{1}{2}$ = raise or lower pitches (of source b) half a tone and transpose to any higher octave.

m^y and m^z = two different kinds of mutes or muting (to be chosen by player).

Ex. 6, Christian Wolff, Duet II

Este é um dos seis fragmentos que constituem a partitura de *Duet II*, para trompa e piano. A ordem em que os fragmentos são tocados, o número de vezes que podem ser repetidos, e a duração total da performance são livres.

Ao tocar a peça, os instrumentistas seguem dois tipos de procedimentos alternadamente:

1. Para começar, e todas as vezes em que um fragmento foi completado: o primeiro instrumentista a fazer o próximo som determina que fragmento será o próximo ao tocar o primeiro som daquele fragmento. O outro instrumentista ouve o som, reconhece o fragmento que começa com este, e responde tocando sua parte daquele fragmento. Ou pode a) falhar ao reconhecer a deixa, b) começar outro fragmento ele mesmo simultaneamente com o primeiro instrumentista. Em qualquer caso, as orientações indicam que tão logo os instrumentistas percebam que não estão tocando o mesmo fragmento juntos, devem interromper e “começar” novamente (seguindo os procedimentos descritos). Tais interrupções em coordenação são parte da peça e têm, na performance, características musicais próprias — ritmos e estruturas de altura, por exemplo, que têm uma qualidade diferente daquelas do resto da música.

Quando os instrumentistas acabam por conhecer a peça muito bem, um pode até mesmo tentar dissimular suas deixas ao outro com o intuito de confundi-lo (quando uma deixa de altura é inespecífica, por exemplo, ele pode usar uma altura que pertença a outro fragmento).

2. Durante os próprios fragmentos — depois que um instrumentista recebeu a deixa de um fragmento e o outro a respondeu — os instrumentistas têm um caminho a seguir, de som a som, até que finalizem o último símbolo do fragmento. O tempo no qual um instrumentista começa ou termina seu próximo som pode ser determinado por ele ou por um som produzido pelo outro instrumentista. No último evento, ele deve esperar pelo som do outro ocorrer e então reagir a este — às vezes o mais rápido possível — sem o benefício do aviso prévio. (Para o trompista, esta é a situação no sexto, nono e décimo sons acima.) Aqui a situação do instrumentista pode ser comparada àquela de um jogador de pingue-pongue aguardando o saque rápido de seu oponente: ele sabe o que vai acontecer (o saque) e sabe o que deve fazer quando isso acontecer (rebater); mas os detalhes de como e quando essas coisas acontecerão são determinados apenas no momento de sua ocorrência.

As características de jogo [*game-like features*] que acabamos de descrever parecem mais próximas em espírito a certas tradições da música oriental do que às da ocidental. A distinção de deixas é similar à técnica da música indiana chamada *Laratgbeth* — um ritmo cruzado gerado por solista e percussionista quando, na competição, cada um tenta confundir o outro com padrões rítmicos tocados fora do tempo forte.

Ao mover de um símbolo a outro, requer-se do instrumentista que mude a atenção continuamente de um aspecto do que ele faz a outro. Cada símbolo tem sua própria combinação de controles, aplicada seletivamente:

□ = determinado em certa medida (fixo, ou possibilidades estreitadas)

P = determinado pelo pianista ... mediante notação

S = simultaneidade (determinado pelo primeiro que toca em seguida)

sons:	1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º	9º	10º
altura			✓		✓		✓		✓	✓
timbre	✓				✓			✓		
momento do ataque				S	✓	P			P	P
momento do término (duração)	✓	✓	S	S	S	✓				
dinâmica	✓	✓		✓					✓	✓

Parte da trompa

O grau de controle é relativo. Onde a coluna da altura é vazia, como no primeiro som, o instrumentista deve escolher qualquer 1 nota entre as 36 ou 40 ou mais alturas dentro de sua tessitura. No sétimo som, suas possibilidades são cortadas pela metade (veja abaixo): ele deve escolher uma altura entre as 15 ou 16 fontes de alturas transpostas e alteradas que caiam dentro de sua tessitura. No décimo som, deve escolher 1 entre as 6 alturas; na quinta, 1 entre 3; apenas o terceiro som é fixo (a linha inclinada significa que o ré deve ser tocado com a afinação um pouco baixa).

O mesmo tipo de escala, indo de fixa a livre, é aplicada também a outros elementos. A dinâmica varia (na parte da trompa) de inespecífica, por qualquer seleção ou combinação em qualquer ordem de três níveis (nona nota — $\text{e}, \text{e}, \text{e}$), até fixa (segundo e décimo sons).

As transcrições abaixo aproximam duas execuções da notação citada acima. Elas foram feitas a partir da performance de David Tudor e Howard Hillyer (o fragmento ocorre duas vezes durante sua versão de seis minutos, na Time Records 58009):

Se alguém comparasse esses dois fragmentos e não tivesse acesso à notação original, a relação entre eles certamente pareceria desconcertante. As duas são obviamente a mesma música — o agrupamento de sons, a continuidade geral, muitas das alturas, são as mesmas — mas variadas aparentemente sem método, cheias de pequenas e irregulares mudanças na altura, configuração, número de notas. Uma olhada no original deixa claro que as discrepâncias acontecem pelo uso da indeterminação que liga composição com notação, técnica instrumental, e as personalidades dos instrumentistas. É impossível saber, previamente, o que especificamente resultará de um símbolo como

o (a quarta nota da trompa). O instrumentista aqui deve concentrar de uma vez em começar o próximo som quando quiser ou em tocar imediatamente se o outro instrumentista começa ao mesmo tempo que ele. O mesmo se aplica ao tempo de finalização. Já que não há aviso prévio, haverá uma pequena pausa entre os ataques e finalizações do iniciador e do seguidor — o tempo que o seguidor demora para traduzir a informação recebida pelo seu ouvido numa ação mecânica em seu instrumento. (O intervalo entre o tempo que um motorista enxerga um obstáculo inesperado na estrada e sua freada é comparável.) O ataque terá uma qualidade apressada, nervosa, apertada, que não poderia estar notada de outra maneira. É com esta qualidade que o compositor está preocupado, mais do que com as outras medidas do som.

Que espécie de reações tardias resultam dessa notação podem ser vistas em ambas as transcrições: na falta de simultaneidade em finalizações da trompa e do piano na terceira, quarta, e quinta notas; e nas pausas separando a sexta nota de suas vizinhas piano.

A lista de operações a serem executadas pelo trompista ao fazer os dez sons do fragmento incluiriam o seguinte:

SONS

- 1º e 2º O primeiro é curto, de qualquer altura, abafado por um dos dois métodos selecionados para serem usados na peça; dinâmica mf e/ou f . É conectado, ligado, com o segundo som: curto, mesma surdina, qualquer altura, p .
(Na primeira transcrição há uma pausa entre o primeiro e o segundo som da trompa. Talvez o trompista não estivesse certo teria começado o mesmo fragmento que ele, interrompido, assegurado-se sobre a ação do pianista, e seguido para sua segunda nota.)
- 3º O trompista espera pelo próximo som do pianista, o qual pode vir muito rapidamente após o primeiro grupo de cinco ou após qualquer duração de silêncio; toca seu terceiro som (um ré2 um pouco baixo, em qualquer dinâmica, sem surdina, começando a qualquer tempo após o ataque da nota do piano mas antes de sua finalização ou seu esmaecimento; os dois instrumentistas finalizam simultaneamente (o corte é determinado pelo primeiro instrumentista que tocará em seguida).
- 4º (Após uma pausa de qualquer duração): qualquer nota, qualquer duração, dinâmica mf e/ou f , iniciada e finalizada junto com o próximo som do pianista. (A trompa é o iniciador em ambas as transcrições.)

♩ = 60
Horn (concert pitch)

1 2 3

Piano

4 5 6

7 8

9 10


(flat)

mute
s

Ex. 7A, transcrições de *Duet II*

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 1-3) features a Horn part in the upper staff and a Piano part in the lower staff. The second system (measures 4-7) continues the musical development. The third system (measures 8-10) includes specific performance instructions: '(string touched with fingernail)' and '(muted)'. Circled numbers 1 through 10 mark specific points in the music.

Ex. 7B

- 5° Tocado um pouco depois dos próximos dois ataques do pianista (que podem ser sobrepostos, simultâneos, ou separados por qualquer quantidade de silêncio); usando uma das três alturas dadas; em qualquer dinâmica; com o segundo tipo de surdina; finalizado simultaneamente com o final do segundo som do pianista.
- 6° Qualquer dinâmica, qualquer altura, duração curta; iniciada exatamente quando o som curto  do pianista é finalizado.

- 7º Início, duração, dinâmica livre. Uma altura a ser escolhida dentre as 15 possibilidades. (Para encontrar a afinação dessa nota o instrumentista deve subir ou baixar a afinação de uma das três alturas na Fonte B em meio tom e transpô-la quantas oitavas quiser para cima ou para baixo. Quinze ou dezesseis dessas transposições cairão dentro da tessitura da trompa. O instrumentista tem qualquer intervalo de tempo para superar esse pequeno obstáculo.)
- 8º Qualquer barulho (feito com o instrumento), caráter e dinâmica não especificados, tocado entre o ataque e a finalização da breve do pianista.
- 9º Iniciado quando a breve do piano acaba; a nota mais aguda possível; dinâmicas entre mf e/ou f e/ou ff ; a duração, se não for livre, pode aqui ser determinada pelo contexto (o som deve ser interrompido a tempo de tocar o décimo som).
- 10º Curto, começando ao final do último dos três sons do pianista; dinâmica mf ; uma altura escolhida entre as seis disponíveis.

Primeira transcrição: após sua sétima nota o trompista ouve alguns sons do piano e deve decidir quais sons correspondem a que símbolos. Evidentemente o fá grave do pianista corresponde ao seu símbolo de breve, o mi acima deste à semínima, já que o mi é seguido por três sons (o símbolo $\frac{3}{0}$) enquanto o fá continua. As finalizações do piano além deste ponto não são audíveis na gravação. (O trompista poderia “enxergar” as finalizações desses sons quando as mãos do pianista deixam o teclado; ou pode adivinhar sobre o tempo de finalização.) Nota: o nono e o décimo sons da trompa vão aparecer em ordem reversa se o fá do piano é sustentado após o ré e o mi terem sido finalizados.

Segunda transcrição: O nono e décimo sons da trompa parecem chegar dois ou mais segundos após a finalização dos sons do piano. Tal situação acontece frequentemente ao se tocar por essa notação. Esperando pela finalização de um som — difícil de ouvir se é uma nota sustentada no piano — alguém ouve outro; sons mais fortes intervêm e então dá-se conta de que a nota original não está mais soando. Sabendo que perdeu a deixa do corte, procede (tardiamente) para o próximo símbolo.

As complexidades desta notação estão direcionadas menos a um arranjo dos sons resultantes das ações dos *performers* do que às condições sob as quais suas ações deverão ser produzidas. (Ela se direciona à mente do intérprete assim como a seus dedos). Em comparação, mesmo as partituras mais complexas “totalmente organizadas” de escrita convencional, parecem simples — se consideradas sob o ponto de vista daquilo que o instrumentista deve pensar sobre ela (sua parte o diz qual nota tocar primeiro, como tocá-la, o quanto segurá-la, o quanto esperar antes de tocar o segundo som, etc., etc., até que ele tenha terminado). A notação de Wolff aborda o papel das regras que governam a conduta dos jogos. Isso tende a produzir combinações características de sons, reconhecíveis como uma “assinatura” do compositor, assim como um jogo tem suas “jogadas” características (entre as quais estão as apoggiaturas saltando para frente e para trás entre os instrumentistas, o corte súbito de um som

longo logo após um outro começar, a sustentação tênue de um som feita por um instrumentista que está esperando por sua deixa e não está seguro de tê-la perdido.)

Um dos critérios pelos quais se julga uma notação é a questão de quais são as consequências, caso haja alguma, de tocar bem ou mal (que incentivos existem para a execução da notação do modo pretendido e expresso pelo compositor). Na notação de Wolff, os instrumentistas devem ouvir um ao outro com tanto cuidado que uma imprecisão está sujeita a alterar o sinal recebido pelo parceiro e então perturbar a continuidade da peça. O mesmo é verdade para a notação usada por Feldman em *de Kooning* e *Vertical Thoughts*, nas quais uma cadeia de sons liga instrumentista a instrumentista (um é direcionado a começar a tocar no momento em que o som do outro se esvai). Por outro lado, as partituras de Feldman presenteiam o instrumentista com uma notação que se baseia em um “sistema de honra.” Como ninguém checa o que ele faz, o incentivo do instrumentista para fazer o melhor possível é (presumivelmente) o prazer de contribuir para um mundo sonoro cuja transparência é tal que o menor detalhe permanece ali perfeitamente audível. Expresso nas notações de ambos os artistas está a ideia de que a música deve permanecer uma atividade criativa para os instrumentistas bem como um arranjo de símbolos pelo compositor.

REFERÊNCIA

BERHMAN, David. “What Indeterminate Notation Determines”, *Perspectives of New Music*. Vol. 3, n° 2 (Spring – Summer). Disponível em: http://www.jstor.org/stable/832504?seq=1&cid=pdf-reference#page_scan_tab_contents