

Transcrição como “transcrição”: uma análise de *Zwei Liszt-Transkriptionen* de Heinz Holliger

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA/TCC

SUBÁREA: Teoria e Análise

Igor Leão Maia

Universidade Federal de Minas Gerais

imaia@ufmg.br

Samuel Araújo Alves

Universidade Federal de Minas Gerais

samuel.araujo14998@gmail.com

Resumo. Este artigo analisa a orquestração de Heinz Holliger de duas peças tardias para piano de Franz Liszt, *Nuages gris* e *Unstern!*. Através de sua orquestração intitulada *Zwei Liszt-Transkriptionen*, Holliger oferece uma visão única das composições de Liszt, realçando suas qualidades inovadoras. O artigo busca compreender a abordagem criativa de Holliger ao transformar o material do piano, combinar timbres instrumentais, e estruturar a peça como uma obra orquestral. Para isso, primeiramente comparamos a visão de transcrição de Holliger com as de Luciano Berio e Pierre Boulez. Através de sua técnica de *overpainting*, Holliger adiciona camadas ao material original, mas preservando sua essência. A análise revela algumas técnicas de orquestração e procedimentos empregados por Holliger, incluindo o uso de inserções melódicas e texturais, glissandos, tremolos e técnicas estendidas, contribuindo para sonoridades e timbres únicos na sua composição.

Palavras-chave. Transcrição, Orquestração, Análise musical, Heinz Holliger

Transcription as “transcreation”: an analysis of *Zwei Liszt-Transkriptionen* by Heinz Holliger

Abstract. This article analyzes the orchestration by Heinz Holliger of two late piano pieces by Franz Liszt, *Nuages gris* and *Unstern!* Through his orchestration, titled *Zwei Liszt-Transkriptionen*, Holliger offers a unique perspective on Liszt's compositions, emphasizing their innovative qualities. The paper aims to comprehend Holliger's creative approach in transforming the piano material, combining instrumental timbres, and structuring the pieces as an orchestral work. To achieve this, the article firstly compares Holliger's concept of transcription with those of Luciano Berio and Pierre Boulez. Using his technique of "overpainting," Holliger adds layers to the original material while preserving its essence. The analysis reveals several orchestration techniques and procedures employed by Holliger, including the use of melodic and textural insertions, glissandos, tremolos, and extended techniques, contributing to unique sonorities and timbres in his composition.

Keywords. Transcription, Orchestration, Music Analysis, Heinz Holliger

Introdução

Neste artigo analisamos a orquestração feita pelo compositor suíço, Heinz Holliger, de duas peças tardias de Franz Liszt para piano, *Nuages gris* e *Unstern!*. Para Holliger, a obra tardia de Liszt foi, “de certa forma, mais revolucionária do que, digamos, o dodecafonismo criado por Arnold Schoenberg” (KYBURZ, 2020, tradução nossa). Por meio de sua orquestração, Holliger oferece uma perspectiva singular sobre as composições de Liszt, lançando luz sobre suas qualidades inovadoras.

Nosso objetivo neste artigo é analisar a orquestração de Heinz Holliger, que ele nomeou como *Zwei Liszt-Transkriptionen* (HOLLIGER, 1986), para entender suas escolhas ao combinar timbres instrumentais, transformar o material pianístico e como estruturou a peça enquanto obra orquestral. Também propomos uma discussão sobre a ideia de transcrição usada por Holliger, comparando com a visão de Luciano Berio e Pierre Boulez, quanto ao processo formativo dos materiais composicionais. Dessa forma, buscamos compreender as implicações da envolvimento criativa de Holliger e de que forma ele contribuiu para ampliar os horizontes das técnicas e estratégias de orquestração. cremos que nossa análise, com base em gráficos de orquestração, análise formal e harmônica, possa inspirar compositores a explorarem as vastas possibilidades da orquestração e enriquecer a compreensão da transcrição como forma de criação musical.

A obra tardia de Liszt e sua importância na música do século XX

Franz Liszt está entre os músicos mais influentes na história da música ocidental. Isso tanto pela sua envergadura, tendo atuado como pianista (virtuoso), compositor, professor e regente, quanto pela relevância das obras que deixou para a posteridade. Dentre elas, aquelas de período tardio, dos últimos 25 anos de sua vida, talvez sejam as que mais tenham “revolucionado” a música europeia, apesar de seu pequeno apelo popular quando comparado com os concertos para piano, as rapsódias húngaras e alguns dos poemas sinfônicos (SEARLE, 1963).

Nuages gris e *Unstern! Sinistre, Desastre* são peças para piano solo deste período tardio, compostas por Liszt em 1881 e 1886, respectivamente. Nesta época, Liszt, que faleceu em 1886, possuía uma escrita madura, com estruturas e sonoridades que foram muitas vezes incompreensíveis para seus pares na época, além de observadas no século XX por seu pioneirismo (SEARLE, 1963). Embora tenha uma perspectiva um pouco anacrônica, Ben

Arnold considera que ambas as peças “foram precursoras dos expressionistas” (ARNOLD, 2002) e apresentam características mais experimentais e radicais do compositor, uma vez que “anteciparam bastante do que ocorreu ainda no fim do séc. XIX e no início do século XX” (ARNOLD, 2002, p. 140). Vale lembrar que alguns trabalhos tardios de Liszt foram publicados apenas no período após a Segunda Guerra Mundial, graças à Sociedade Inglesa de Liszt¹, cujo “objetivo principal era a publicação de trabalhos não publicados de Liszt ou dos trabalhos interessantes que estavam esgotados” (SEARLE, 1963, tradução nossa)². Dentre essas obras estavam *Nuages gris* e *Unstern!* (SEARLE, 1963).

Possivelmente, essa retomada de um “novo” Liszt em pleno século XX pode ter contribuído com a sua repercussão e uso, inclusive para Heinz Holliger, que estudou piano com Yvonne Lefébure a partir de 1958. Outros dois casos famosos da influência de Liszt na música do século XX, são o de Claude Debussy, que provavelmente foi influenciado por *Nuages gris* quando compôs seus próprios *Nuages* (BRAUS, 2000) e Mauricio Kagel que usou *Nuages gris* em seu *Unguis incarnatus est* de 1972 (DECARSIN; DUNSBY, 1985).

Durante sua fase tardia, Liszt tinha um grande interesse pelas tríades aumentadas (CATALDI, 2014), sendo que as harmonias de *Nuages gris* e de *Unstern!* são exatamente marcadas pelo uso delas. Segundo Stefan Drees (2014), a harmonia e a ideia poética das duas peças são parecidas, apesar dos cinco anos de diferença entre elas, de forma que funcionam muito bem em conjunto para a orquestração de Holliger. Dessa forma, *Nuages gris* adquire um contexto mais introdutório para *Unstern!*, que tem uma duração maior.

Heinz Holliger e *Zwei Liszt-Transkriptionen*

Heinz Holliger nasceu em Langenthal, Suíça, em 21 de maio de 1939. Estudou piano e oboé em Paris e composição com Pierre Boulez, em Basel. É um virtuose do oboé e renomado compositor e regente. Sua extensa obra abrange diversos gêneros musicais e reflete sua busca constante pelos limites do som e da linguagem, inspirada por estudos intensos sobre artistas, poetas e textos líricos (“Heinz Holliger”, [s.d.]).

As orquestrações de *Unstern!* e *Nuages gris* foram feitas em 1986, data que marcava o centenário da obra *Unstern!*. Segundo Holliger, as *Zwei Liszt Transkriptionen* tratavam-se de:

¹ “English Liszt Society” (SEARLE, 1963).

² “The chief object of this was the publication of unpublished works of Liszt or of interesting works of his which were out of print.” (SEARLE, 1963).

Tentativa de atravessar ('trans-crever') os dois enigmas do velho Liszt, como blocos erráticos, mas também como sinais para o Desconhecido na paisagem musical do século XIX, para o meu próprio modo de falar, de pensar - para retirar as peças novamente do meu subconsciente e transformá-las em som, como se através de um filtro de sonho em vários graus de realidade (de 'presença' e 'ausência') ("Zwei Liszt-Transkriptionen", 2023, tradução nossa)³.

Conceitos de transcrição e uma comparação entre Berio, Boulez e Holliger

O termo "transcrição" sempre foi utilizado amplamente na música, desde a adaptação de um instrumento a outro, até as novas elaborações de uma peça já existente. Com isso, diferentes músicos e compositores utilizam sinônimos de transcrição expandindo seu significado de acordo com seu uso específico. Entre as peças mais influentes do final do século 20, tratando-se de transcrições, podemos observar as *Notations* de Pierre Boulez, que são transcrições para orquestra de cinco das *Douze Notations* para piano, e os *Chemins* de Luciano Berio, que são transcrições de diversas das *Sequenze*.

As *Douze Notations* (1945) de BOULEZ (1985) são peças curtas para piano solo, as quais o próprio compositor começou a transcrever para orquestra 30 anos mais tarde. Contudo, Boulez chegou a terminar apenas a transcrição das *Notations* I a IV e a VII (BOULEZ, 1998). Seguindo sua ideia de proliferação, BOULEZ não se contém na composição original, uma vez que reelabora as peças para piano, ampliando os tempos, os acordes, adicionando texturas e notas, bem como reinterpreta os gestos (VASCONCELOS; MAIA, 2022). O uso do termo "proliferação" é atribuída ao próprio compositor, que disse em uma das suas entrevistas: "[...] para mim, uma idéia musical é como uma semente: você a planta em um determinado solo e, de repente, ela começa a proliferar como uma erva daninha. È necessário, depois, podar" (BOULEZ apud DUFOUR; RENS, 2015, p. 124, tradução nossa)⁴. Isso faz com que as *Notations* orquestrais se diferenciem muito das *Douze Notations* originais, aparentando ser composições completamente novas.

³ Attempt to "push across" (trans-cribe) the two enigmas of old Liszt, standing like erratic blocks, but also like signposts to the Unknown in the musical landscape of the 19th century, to my own way of speaking, of thinking – to pull up the pieces again from my subconscious and turn them into sound as if through a dream filter in various degrees of reality (of "presence" and "absence").

⁴ Pour moi, une idée musicale est comme une graine: vous la plantez dans un certain terreau, et, tout à coup, elle se met à proliférer comme de la mauve. Il faut, après, élaguer (BOULEZ apud DUFOUR; RENS, 2014, p. 124).

Com maior semelhança ao original, os *Chemins* de Luciano Berio foram compostos por “acréscimos” às suas próprias *Sequenze*. Estas, por sua vez, eram destinadas previamente a diferentes instrumentos solistas, que sofreram quase nenhuma alteração em relação ao original. Dessa forma, Berio cria camadas por cima de tais instrumentos solistas, seja como acompanhamento ou como contraponto. Segundo ele, os *Chemins* tratam-se de “uma exposição e amplificação daquilo que está implícito, escondido, por assim dizer, na peça solo” (BERIO, 2006, p. 42, tradução nossa)⁵. Vemos, portanto, nesta citação, parte do seu ponto de vista sobre as transcrições, que condiz bastante com a fala de Holliger sobre retirar e transformar as peças de Liszt do seu subconsciente (“Zwei Liszt-Transkriptionen”, 2023). Isto é, pode-se dizer que Holliger compartilha dessa visão Beriana de transcrição, uma vez que ambos utilizam como estratégia o controle de “forças ocultas” existentes na peça.

Berio também sugere que:

“Nesta perspectiva somos convidados a renovar nossa percepção da história, talvez reinventando-a para que, completamente responsáveis, possamos aceitar a ideia de que a história está nos explorando, e nos dar, denovo e denovo, a possibilidade de relembrar o futuro” (BERIO, 2006), p. 45, tradução nossa)⁶.

Diante disso, é interessante relacionar que Holliger revisita as peças centenárias de Liszt, de maneira a revivê-las. Isto é, ao revisitá-las em *Zwei Liszt-Transkriptionen*, ele nos fornece uma perspectiva da composição do século XIX sob a luz do século XX, incorporando tanto o pioneirismo de Liszt no século passado, quanto projetando elas para a atualidade, através da sua orquestração.

Ainda sobre sua visão de transcrição, Berio afirma que ela “...aparenta ser atraída para o âmago do processo formativo” (BERIO, 2006, p.45, tradução nossa)⁷, implicando que o ato de visitar peças existentes, sobre novas interpretações e comentários, corresponde com a uma criação musical. Neste aspecto, podemos perceber uma concordância entre os três compositores quanto à transcrição, apesar de usufruírem dela em diferentes níveis. Isto é, apesar de manterem

⁵ “An exposition and an amplification of what is implicit, hidden, so to speak, in that solo part.” (BERIO, 2006, p. 42).

⁶ “This is a position that we can also adopt with regard to history, not just musical history, in this perspective we are invited to renew our perception of history, maybe to re-invent it so that, fully responsible, we can accept the idea of a history that is exploring us and we can give ourselves, again and again, the possibility of remembering the future.” (BERIO, 2006, p. 42)

⁷ “...seems to get drawn into the very core of the formative process,” (BERIO, 2006, p. 42)

o “esqueleto” das peças originais em mente, todos parecem consentir intervenções e acréscimos melódicos, que entram, por sua vez, no jogo de controle da composição.

Em uma análise mais superficial, Holliger demonstra maior proximidade com o conceito de Berio do que o de Boulez, uma vez que suas inserções são majoritariamente acréscimos de outras camadas, diferente das proliferações que transformam o conteúdo original e utiliza delas mesmas para catalisar as transformações. Vale ponderar aqui uma diferença importante entre Holliger e os outros dois compositores, que é o fato de que sua orquestração é de peças de Liszt, enquanto Berio e Boulez transcrevem peças de própria autoria. Isto implica que, no processo de transcrição, Berio e Boulez podem ter maior liberdade de intervenção do que Holliger. Contudo, a comparação dos três ainda se faz plausível visto que todos eles possuem, em certo nível, fidelidade às estruturas e gestos das peças originárias. A respeito disso, é importante destacar que Berio busca preservar cada nota das suas *Sequenzen* quando as transcreve em *Chemins*, tal como Holliger buscar manter cada nota das peças de Liszt. Por sua vez, Boulez mantém um compromisso rigoroso de seguir cada gesto das suas *Notations* originais.

Em uma análise mais cuidadosa, tanto da composição, quanto do que Holliger diz em textos e palestras, nos indica que sua concepção está entre os *Chemins* de Berio e *Notations* do Boulez: Ele acrescenta e transforma, porém sem alterar uma nota sequer de Liszt, apenas amplificando e mudando a perspectiva, enquanto utiliza dos materiais originais, como linhas melódicas, para criar e sobrepor camadas que não estão na versão original. Ou seja, nos *Chemins*, Berio mantém a ideia de uma parte solo ou de uma parte principal, enquanto Holliger, mantendo todas as notas, muda a perspectiva do que é o principal e secundário, utilizando os próprios materiais provenientes de Liszt.

Holliger, ao falar sobre a peça, nomeia como *overpainting* (pintura sobreposta) a técnica usada na sua transcrição de Liszt. Contudo, a ideia de sobrepor materiais na obra original de Liszt parece ser uma descrição mais do fazer técnico do que do resultado sonoro. Vemos, portanto, em ambos os movimentos, uma clareza estrutural mesclada com um alto grau de refinamento timbrístico: Holliger parece colorir, criando sombras e diferentes perspectivas sobre o material de Liszt (DREES, 2014). Isto é, Holliger já utiliza em ambos os movimentos uma clareza estrutural com um alto grau de refinamento timbrístico. Logo, seu *overpainting* diz respeito, sobretudo, à forma com que ele enxerga o processo de manusear camadas.

Por fim, as estratégias que cada um dos compositores citados utilizam, demonstram diferentes ideias sobre transcrição, sendo que: (1) A proliferação de Boulez impacta toda a estrutura das *Notations*, obtendo um “organismo” novo e complexo. (2) A transcrição de Berio, nos *Chemins*, intervém nos planos de fundo, enquanto mantém a estrutura e o caráter solistas das *Sequenze*. (3) Já o *overpainting*, sugerido por Holliger, também preenche camadas de fundo, porém, intervindo na hierarquia delas, ampliando e mudando sua perspectiva.

Dessa forma, as diferentes visões sobre o conceito de transcrição impactam nas estratégias orquestrais de cada um desses compositores. Para tanto, recorreremos a algumas delas que foram identificadas na *Zwei Liszt-Transkriptionen*, conforme a ideia de *overpainting* de Holliger. Na próxima seção, analisamos a obra a fim de mostrar as técnicas utilizadas em sua transcrição e seus efeitos para uma melhor compreensão das suas ideias.

Análise e estratégias em *Zwei Liszt-Transkriptionen*

Em *Zwei Liszt-Transkriptionen*, Holliger recorre a uma instrumentação não muito usual. O que mais formação comum têm-se apenas os fagotes e contrafagotes no registro grave do naipe. se sobressai da formação tradicional no século 20 é a extensão do naipe das madeiras para o grave, acrescentando a flauta baixo, o clarone e a clarineta-contrabaixo. Isso tudo para garantir maior variedade timbrística, já que numa

No entanto, para além da obtenção de graves na orquestra, vemos que Holliger tem uma preferência à família da clarineta. Isso pode ter decorrido graças à versatilidade já conhecida delas, sobretudo diante do caráter expressivo da peça e de suas combinações de timbrísticas. Isto é, as clarinetas possuem grande capacidade de fusão com outros instrumentos, logo, ele as utiliza como um juntor, sobre as quais se misturam outros sons, de maneira a preencher o espaço mais uniformemente.

Com isso, percebemos a interpretação e análise de Holliger já na escolha de sua instrumentação, uma vez que elas refletem uma sonoridade densa e bastante preenchida, e por sua vez, subentendida nas peças de Liszt. Isto é, o caráter e o “exagero” que percebemos em ambas orquestrações não estão explícitas nas versões de piano, sendo tal feito, portanto, graças à interpretação de Holliger e, é claro, à diferença já esperada na transcrição de um único instrumento para a orquestra.

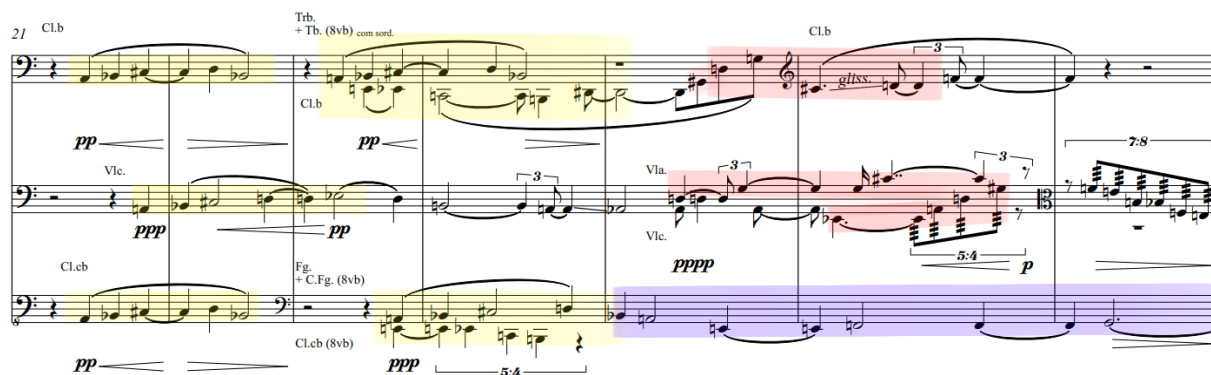
A seguir vamos analisar algumas técnicas usadas por Holliger para transformar o material do piano, seja criando um material novo ou procurando um efeito similar dele na

orquestra. As técnicas que vamos apresentar são: 1) inserções e preenchimentos melódicos e 2) inserções e preenchimentos texturais, contemplando glissandos e tremolos; efeito pedal e técnicas estendidas.

Inserções e preenchimentos melódicos

Acima de todas as estratégias pertinentes que Holliger usa em suas camadas, as inserções melódicas são as que chamam mais atenção, uma vez que elas parecem fugir da composição original de Liszt. Contudo, como dito anteriormente, Holliger não inventa deliberadamente as melodias sobrepostas, sendo que na verdade ele utiliza da própria matéria prima para variar e sobrepor as devidas camadas. Não somente isso, as próprias variações entram no processo formativo e se sobrepõem, resultando em uma imagem / textura complexa. Vemos, portanto, na figura 1 um emaranhado de melodias (diferentes e sobrepostas) que são derivadas contrapontisticamente da melodia original de Liszt (figura 2), seguindo os mesmos compassos. Entre elas, destacamos as melodias derivadas (Figura 1) com as mesmas cores das melodias e arpejos originais (Figura 2).

Figura 1 – Redução do compasso 21-27 de *Nuages gris* para orquestra



Fonte: redução nossa a partir da partitura para orquestra (HOLLIGER, 1986)

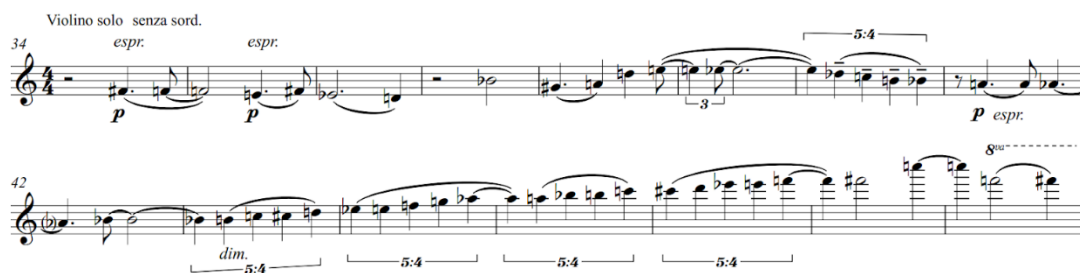
Figura 2 – Compasso 21-30 de *Nuages gris* para piano



Fonte: Partitura para piano (LISZT, 1886)

Como citado, outro aspecto importante das inserções para o *overpainting* é a capacidade de desequilibrar a noção de hierarquia dos planos melódicos e harmônicos. Na figura 3 temos um exemplo que demonstra essa ideia, pois a melodia efetuada no violino solo envolve a atenção do ouvinte, retirando parte da atenção das progressões originais de Liszt.

Figura 3 – Compasso 34-51 da parte de violino solo de *Nuages gris* para orquestra



Fonte: redução nossa a partir da partitura para orquestra (HOLLIGER, 1986)

Ainda nesse intuito, vemos na figura 4 um exemplo bastante interessante de como Holliger trabalha com o que é primário e secundário. Nesse caso, ele altera um pouco a sensação métrica original de Liszt (figura 5), utilizando predominantemente os metais e o pizzicato Bartók para marcar o terceiro tempo. É interessante observar que, além do uso dos trompetes e das trompas para a mudança métrica, ele também preenche os ataques com clusters, os quais

contribuem para dar força e corpo ao gesto, sem comprometer sua predominância rítmica. Não contemplamos, na nossa redução, a linha correspondente à mão esquerda do piano (c.43 em diante), por esta não agregar ao efeito de acentuação proposta

Figura 4 – Redução do compasso 41-44 de *Unstern!* para orquestra

sempre più forte -----



Fonte: redução nossa a partir da partitura para orquestra (HOLLIGER, 1986)

Figura 5 – Compasso 41-44 de *Unstern!* para piano



Fonte: redução nossa a partir da partitura para piano (LISZT, 1886)

Inserções e preenchimentos texturais

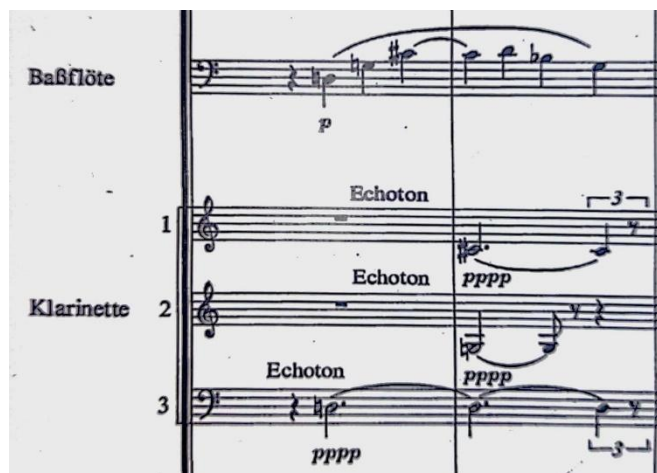
No item anterior já conseguimos perceber que as estratégias de inserções melódicas também contribuem para complexificar as texturas das peças. Contudo, Holliger ainda recorre a diferentes gestos para sobrepor sua interpretação de Liszt. Entre elas estão: Efeito pedal na orquestra, tremollos e glissandos, e técnicas estendidas.

Efeito de pedal na orquestra

A sustentação e o efeito de pedal do piano em *Nuages gris* e *Unstern!* são fundamentais para seu resultado harmônico e textural, embora muitas vezes seja de responsabilidade do intérprete acioná-lo conforme sua interpretação da partitura de Liszt. Holliger procura algumas soluções para criar um efeito semelhante ao pedal do piano, de maneira a preencher ainda mais o espectro, conforme a variedade de timbres escolhidos.

Nesse aspecto, já nos primeiros compassos de *Nuages gris*, vemos na figura 6 que os clarinetes se encarregam apenas de sustentar as notas da melodia de Liszt presente na flauta baixo, garantindo assim a devida importância harmônica. Este procedimento se torna bastante recorrente na peça, uma vez que se varia os timbres escolhidos e se acumula inserções sugeridas por Holliger, também visto na figura 1.

Figura 6 – Redução do compasso 1-2 de *Nuages gris* para orquestra

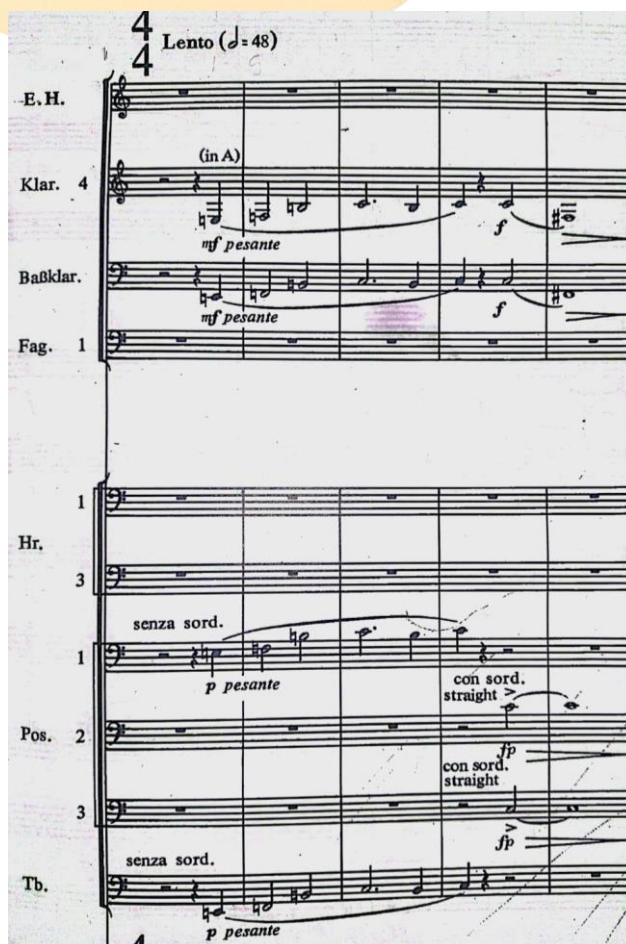


Fonte: Partitura para orquestra (HOLLIGER, 1986)

Em sua orquestração de *Unstern!*, Holliger não recorre, à princípio, à sustentação das notas como efeito do pedal, deixando as melodias bem definidas e não tão preenchidas harmonicamente (Figura 7). A escolha disso se dá, nesse caso, à preferência de manter a transparência das melodias, coisa que se observa bastante nas peças tardias de Liszt, onde “em contraste à escrita densa orquestral de muitos dos seus contemporâneos - antecipa a ideia de música de câmara para orquestra, que encontramos em muitas obras de Schoenberg, Stravinsky, Webern e outros.” (SEARLE, 1963, tradução nossa)⁸

Figura 7 – Redução do compasso 1-5 de *Unstern!* para orquestra

⁸ - in contrast to the rather thick orchestral writing of many of his contemporaries - anticipates the idea of "chamber music for full orchestra" which we find in many works of Schoenberg, Stravinsky, Webern and others"(SEARLE, 1963, p. 280)

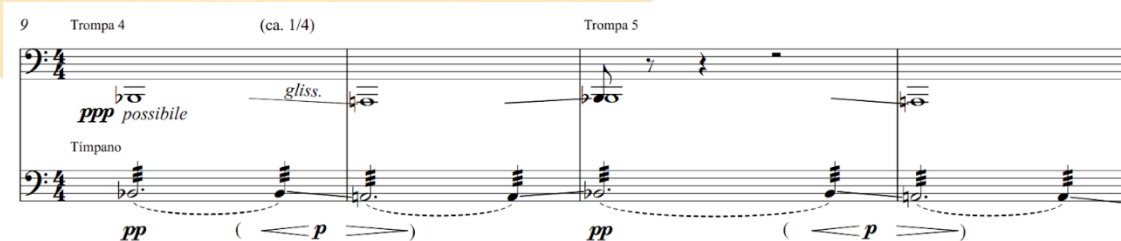


Fonte: Partitura para orquestra (HOLLIGER, 1986)

Tremolos e glissandos

Desde uma orquestração mais tradicional é comum substituir os tremolos do piano por tremolos simultâneos em diferentes instrumentos, coisa que também ocorre na transcrição de arpejos, por poder ser executado em um único ataque da orquestra. Isso tem a ver, é claro, com o idiomatismo de cada instrumento, onde, por exemplo, a repetição de notas rápidas é facilmente executada nas cordas e nas percussões. Contudo, as primeiras aparições de tremolos em *Nuages gris* (Figura 8) já nos chama a atenção, uma vez que Holliger mistura esse efeito idiomático dos tímpanos com os glissandos de seu próprio pedal, reforçado por glissandos nas trompas.

Figura 8 – Redução do compasso 9-12 de *Nuages gris* para orquestra



9 Trompa 4 (ca. 1/4) Trompa 5

ppp possibile *gliss.*

Timpano

pp (*p*) *pp* (*p*)

Fonte: redução nossa a partir da partitura para orquestra (HOLLIGER, 1986)

O interessante é que na peça para piano não há nenhuma indicação de glissando ou alguma sugestão de algo semelhante (Figura 9). Isso se dá tanto pela impossibilidade do instrumento em fazer glissandos menores que um semitom, quanto por essa técnica não ser muito utilizada na época. Dessa forma, acreditamos que Holliger procura, estrategicamente nesse exemplo, criar uma textura mais homogênea, enquanto mantém a ideia pendular do ostinato original.

Figura 9 – Compasso 9-12 de *Nuages gris* para piano



9

Piano

tremolando

E^{\flat} E^{\flat} *

Fonte: redução nossa a partir da partitura para piano (LISZT, 1886)

Ainda alinhado com sua visão de *overpainting*, em *Unstern!* Holliger utiliza diversos glissandos sobrepostos ao material de Liszt (Figura 10), somados a um preenchimento cromático da melodia original realizada nos sopros.

Figura 10 – Redução dos sopros e cordas, compasso 113-115 de *Unstern!* para orquestra



113

Corne inglês
Clarinete
Clarinete Baixo
Clarinete contra-baixo
Fagote
Contra-fagote

Vln I.
Vln II.
Vla.
Vlc.

ppp

gliss.

pp ————— *p*

Fonte: redução nossa a partir da partitura para orquestra (HOLLIGER, 1986)

Figura 11 – Compasso 113-115 de *Unstern!* para piano



p

ppp

Fonte: Partitura para piano (LISZT, 1886)

Por fim, percebemos que, alinhado com a estrutura da peça, Holliger utiliza novamente os tremolos da figura 12, não existentes na peça de Liszt (figura 13), simplesmente para reforçar e intensificar a quadratura.

Figura 12 – Redução dos sopros compasso 68-70 de *Unstern!* para orquestra



Fonte: Partitura para orquestra de *Zwei Liszt-Transkriptionen* (HOLLIGER, 1986)

Figura 13 – Compasso 68-70 de *Unstern!* para orquestra

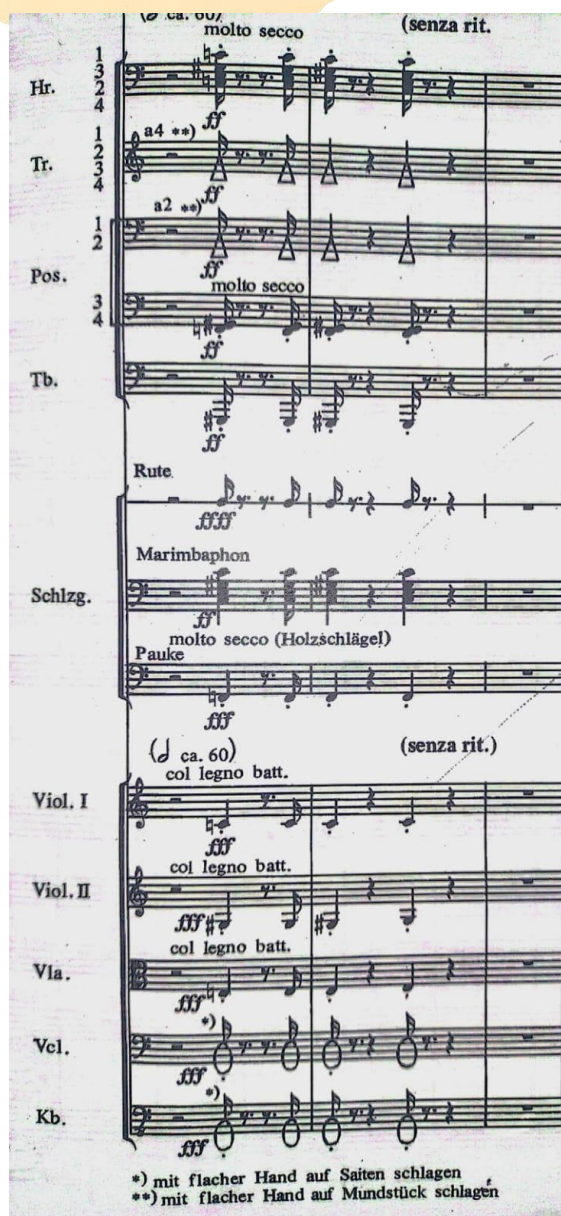


Fonte: Partitura para orquestra (HOLLIGER, 1986)

Técnicas estendidas

Nas camadas que Holliger acrescenta, ele também utiliza técnicas estendidas para reforçar a interpretação de certos gestos da composição original. Um exemplo disso já foi visto nos *pizzicatos* Bartók, utilizados para somar aos ataques dos trompetes (Figura 4). Contudo, se vê um feito mais explícito de técnicas estendidas no compasso 81 de *Unstern!* (Figura 14).

Figura 14 – Redução do compasso 81-83 de *Unstern!* para orquestra



*) mit flacher Hand auf Saiten schlagen
**) mit flacher Hand auf Mundstück schlagen

Fonte: Partitura para orquestra (HOLLIGER, 1986)

Aqui, além da orquestração bastante preenchida, com o uso percussivo e a indicação “molto secco”, Holliger recorre às técnicas expandidas *col legno battuto* e às indicações: “bater com a palma da mão no bocal”⁹ (para os metais) e “bater com a palma da mão nas cordas”¹⁰

⁹ “mit flacher Hand auf Mundstück schlagen”

¹⁰ “mit flacher Hand auf Saiten schlagen”

(para as cordas). Tudo isso de maneira a enfatizar sua interpretação dos *marcattos*, indicados na composição original de Liszt (Figura 15).

Figura 15 – Compasso 81-83 de *Unstern!* para piano



Fonte: Partitura para piano (LISZT, 1886)

Conclusão

A orquestração de Heinz Holliger de *Nuages gris* e *Unstern!* oferece uma interpretação inventiva das obras tardias de Franz Liszt. Sua abordagem à transcrição, situada entre a “proliferação” transformadora de Boulez e as adições em camadas de Berio, demonstra um cuidadoso equilíbrio entre o respeito ao material original e a incorporação de novos elementos criativos. A orquestração de Holliger, na qual ele usa, reflete sua compreensão das obras, chamando a atenção para as qualidades pioneiras e experimentais de Liszt, que anteciparam desenvolvimentos na música do século XX. Ao explorar instrumentações não convencionais, timbres diversos, técnicas estendidas e unindo isso junto à ideia de *overpainting*, ele insufla novas possibilidades a essas peças, revelando seu potencial revolucionário. Também destacamos a importância das transcrições como ferramenta para a exploração artística e a reinterpretação criativa. Portanto, as *Zwei Liszt-Transkriptionen* de Holliger servem como inspiração para compositores explorarem as vastas possibilidades da orquestração e enriquecerem sua compreensão da transcrição como uma forma de criação musical, como propomos no título, uma “transcriação”.

Agradecimentos: À FAPEMIG pelo financiamento de pesquisa através do Programa Universal APQ-00253-21.

Referências

ARNOLD, B. *The Liszt Companion*. New York: Bloomsbury Publishing USA, 2002.

- BERIO, L. *Remembering the future*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2006. 141p.
- BOULEZ, Pierre. *Notations VII für orchester*. Viena: Universal Editions, 1998. Partitura. 18p.
- BOULEZ, Pierre. *Douze notations pour piano*. Viena: Universal Editions, 1985. Partitura.
- BRAUS, I. Clouds or fog? Demystifying meter, harmony, and structure in Debussy's *Nuages*. *Journal of Musicological Research*, v. 19, n. 4, p. 329–372, jan. 2000.
- CATALDI, M. *Franz Liszt: Prophecy in the Late Piano Works*. Bloomington: Indiana University, 2014.
- DECARSIN, F.; DUNSBY, J. Liszt's "Nuages Gris" and Kagel's "Unguis Incarnatus Est": A Model and Its Issue. *Music Analysis*, v. 4, n. 3, p. 259, out. 1985.
- DREES, S. Transkriptionen versus Übermalung: zu Heinz Holligers und Peter Ruzickas Kreativer Auseinandersetzung mit den Späten Klavierstücken Franz Liszts. *Neue Zeitschrift für Musik*, v. 175, n. 4, p. 42–45, 2014.
- DUFOUR, V.; RENS, J.-M. Genèse et traces de Par Volonté et par hasard. Sources et ressources des entretiens de Pierre Boulez et Célestin Deliège. Em: DUFOUR, V.;
- WANGERMÉE, R. (Eds.). *Modernité musicale au XXe siècle et musicologie critique: Hommage à Célestin Deliège*. Bruxelles: Académie royale de Belgique, 2015. p. 111–132.
- HOLLIGER, H. Zwei Liszt-Transkriptionen. Mainz: Schott Editions, 1986. Partitura. 31p.
- KYBURZ, R. *Peter Rundel / Basel Sinfonietta — Musical Theater Basel, 2020-02-02*. Disponível em: <<https://www.rolf-musicblog.net/peter-rundel-basel-sinfonietta-musical-theater-basel-2020-02-02/>>. Acesso em: 3 ago. 2023.
- LISZT, Franz. *Nuages gris*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927. Partitura. 2p.
- LISZT, Franz. *Unstern! Sinistre, disastro*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927. Partitura. 4p.
- SEARLE, H. Liszt and 20th Century Music. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, v. 5, n. 1/4, p. 277, 1963.
- VASCONCELOS, F. M.; MAIA, I. L.; Entre recriações e proliferações: a transcrição segundo Luciano Berio como conceito analítico para Notations VII de Pierre Boulez. **XXXII Congresso da Associação de Pesquisa e Pós-graduação em Música**, Natal, 2022.
- Zwei Liszt-Transkriptionen*. Disponível em: <<https://www.schott-music.com/en/zwei-liszt-transkriptionen-no152823.html>>. Acesso em: 3 ago. 2023.