

Univerzita Karlova  
Pedagogická fakulta

FERRUCCIO BUSONI. KLAVÍRNÍ TRASKRIPCE DĚL J. S. BACHA

Ferruccio Busoni. Klavírní transkripce děl J. S. Bacha  
Ferruccio Busoni. Piano transcription of the works of J.S.Bach

Anastasiya Parukava

Vedoucí práce: doc. MgA. Jana Palkovská  
Studijní program: Hra na nástroj se zaměřením na vzdělávání  
Studijní obor: B NA-HV

Odevzdáním této bakalářské práce na téma Ferruccio Busoni. Klavírní transkripce děl J. S. Bacha potvrzuji, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha, 15.04.2024

## **ABSTRAKT**

Tato práce se zabývá analýzou klavírních transkripcí skladeb Johanna Sebastiana Bacha provedených Ferrucciem Busonim. Zaměřuje se na techniku transkripce, tvůrčí přístup Busoniho k adaptaci varhanních a jiných instrumentálních děl Bacha pro klavír. V rámci práce je zkoumána estetika a stylistika transkribovaných skladeb, stejně jako vliv Busoniho na interpretaci a vnímání Bachovy hudby v kontextu klavírní tvorby. Práce se zabývá analýzou konkrétních příkladů transkripcí, identifikuje charakteristické rysy a inovativní přístupy Busoniho k adaptaci hudebního materiálu. Dále se zabývá historickým a uměleckým kontextem, který ovlivnil tvorbu Busoniho a jeho vnímání a práci s Bachovým dílem. Cílem práce je poskytnout komplexní pohled na klavírní transkripce F. Busoniho, podtrhnout jejich význam v rámci klavírního repertoáru a přispět k hlubšímu porozumění interpretace a interpretativních tradic spojených s Bachovou hudební tvorbou.

Tato práce také pojednává o problematice zapojení klavírních transkripcí varhanních děl do hudební a pedagogické praxe. Promyšlené a cílevědomé zavádění těchto děl do vzdělávacího procesu pomůže vyřešit řadu problémů v profesním rozvoji klavíristů, mezi to patří: formování interpretačních hlasových dovedností, rozvoj dovedností a schopností ztělesňovat varhanní manuály při interpretaci při hře na klavír, vývoj techniky při používání pedálu a hudební interpretaci kánonu. Práce se snaží odhalit roli transkripcí varhanních děl v koncertním repertoáru a také se snaží prozkoumat nové interpretační možnosti, které hudebníkovi otevírají další možnosti zvládnutí uchopení klavírních úprav.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

Transkripce, J. S. Bach, F. Busoni, chorálová předehra

## **ABSTRACT**

This thesis delves into the analysis of piano transcriptions of Johann Sebastian Bach's compositions performed by Ferruccio Busoni, focusing on the technique of transcription and Busoni's creative approach to adapting organ and other instrumental works by Bach for the piano. It investigates the aesthetics and stylistics of the transcribed works, as well as Busoni's influence on the interpretation and perception of Bach's music in the context of piano performance. The analysis identifies characteristic features and innovative approaches of Busoni's adaptation of musical material, alongside examining the historical and artistic context that shaped Busoni's work and his engagement with Bach's compositions. The objective is to provide a comprehensive view of Busoni's piano transcriptions, highlighting their importance within the piano repertoire and contributing to a deeper understanding of the performance and interpretive traditions associated with Bach's music.

Furthermore, the study discusses the incorporation of piano transcriptions of organ works into musical and pedagogical practices. The deliberate introduction of these works into the educational process aims to address various issues in the professional development of pianists, including the cultivation of interpretive vocal skills, the emulation of organ manuals on the piano, refinement of pedal technique, and interpretation of musical canons. It also explores the role of organ work transcriptions in the concert repertoire and investigates new performance possibilities that enhance the musician's mastery of piano arrangements.

## **KEYWORDS**

Transcription, J. S. Bach, F. Busoni, chorale prelude

# Obsah

Úvod.....	6
1 Ferruccio Busoni .....	7
1.1 Tvorba.....	12
1.2 Busoniho klavírní koncepce .....	13
1.2.1 Základy pianistického pojetí.....	13
1.2.2 Prostředky pianistického pojetí.....	14
2 Klavírní transkripce .....	15
2.1 Ferruccio Busoni a transkripce .....	19
2.1.1 Inspirace F. Lisztem .....	20
2.1.2 Transkripce Ferruccia Busoniho .....	21
3 Porovnání Bachova originálního díla s transkripcí Ferruccia Busoniho .....	25
3.1 Nun komm´ der Heiden Heiland .....	25
3.2 Ich ruf´zu dir, Herr Jesu Christ.....	30
4 Interpretace .....	34
5 Literární dědictví Ferruccia Busoniho.....	35
5.1 Požadavky pro klavíristy .....	35
6 Klavírní transkripce varhanních děl J. S. Bacha v pedagogické praxi .....	36
Závěr.....	43
Seznam použitých informačních zdrojů .....	44
Seznam příloh.....	47

## Úvod

Dílo Ferruccia Busoniho (1866-1924), skladatele, klavíristy, dirigenta, hudebního pedagoga a spisovatele, mělo silný vliv a přitahovalo zájem umělců a badatelů. U mnoha hudebníků přelomu 19. a 20. století vyvolal svou interpretační činností, propagací a realizací svých nápadů jak nadšené reakce, tak přímé odmítnutí.

Během nepříliš dlouhého tvůrčího života toho Busoni stihl opravdu hodně. Posluchače uměl zaujmout a někteří kritici se o něm kolikrát jadrně vyjadřovali, zatím co jiní ho opěvovali. Kolegové klavíristé a hudební pedagogové vysoce oceňovali jeho koncertní transkripce a teoretické pedagogické spisy. Literárně kritická díla a estetické názory skladatele vzbuzují dodnes velký zájem. Busoniho skladatelská tvorba se v poslední době začíná dostávat do širokého povědomí, kompenzuje se tím tak velké nepochopení za autorova života.

Rychlost změn v tvůrčím měřítku Busoniho, který svými tvůrčími nápady měl velký vliv na klavírní umění, na jednotlivé žánry, díla a autory, je obrovským polem pro výzkum. Široká škála projevů Busoniho kreativity však vyvolala touhu odborníků zvážit každou stránku jeho talentu samostatně, aniž by je považovali za části „většího celku“ a identifikovali obecné vzorce, které Busoni používal ve svém vývoji během své tvůrčí práce.

Účelem této práce je analýza Busoniho způsobu adaptace skladeb a porovnání s Bachovým originálním dílem (chorálové předehry *Nun komm 'der Heiden Heiland* a *In dir ist Freude*) s hudebními prepisy Ferruccia Busoniho, a přiblížení problematiky zapojení klavírních transkripcí varhanních děl do hudební a pedagogické praxe.

Motivací k výběru tématu je osobní zkušenost s interpretací Bachova díla na klavír a na varhany a s interpretací klavírních transkripcí děl J. S. Bacha.

## 1 Ferruccio Busoni

Busoni je jedním z velikánů světové historie klavírního interpretačního umění, byl to umělec s vlastní individualitou a širokými tvůrčími ambicemi. Spojil rysy „posledních mohykánů“ umění 19. století a byl odvážným vizionářem tehdejších cest rozvoje hudební kultury.

Život F. Busoniho podrobně popisuje G. Kogan v monografii „*Ferruccio Busoni*“.<sup>1</sup>

Ferruccio Dante Michelangelo Benvenuto Busoni se narodil 1. dubna 1866 v severní Itálii, v toskánské oblasti ve městě Empoli. Byl jediným synem italského klarinetisty Ferdinanda Busoniho a klavíristky Anny Weissové. Jeho rodiče se ho snažili také hudebně rozvíjet. Vzhledem k jejich pracovnímu životu často cestovali a F. Busoni tím v ranném životu často trpěl.

Otec byl pro Busoniho velkým vzorem a už od dětství ho hudebně vychovával. „*Můj otec vynikal ve hře na klarinet, ale ne příliš rozuměl hře na klavír, a navíc někdy míval problém s udržení rytmu, své nedostatky však uměl vynahradiť vlastní živočišnou energií, přísností a pedantstvím. Kolikrát vedle mě seděl i čtyři hodiny denně a kontroloval každou mou zahraničnou notu a mé rozložení prstů na klaviatuře. Shovívavost, odpočinek či sebemenší nepozornost z jeho strany nepřipadala v úvahu. Odpočívát jsem mohl pouze při jeho emocionálních výbuších s následnými výčitkami z jeho strany, bitím a množstvím mých vlastních slz. Končilo to obvykle otcovým sebe ospravedlňováním a následným pokáním, ale poskytl mi vždy otcovskou útěchu. Bohužel to každý den začínalo vždy na novo.*“<sup>2</sup> Tím se otec snažil posunout syna směrem k Mozartovi a snažil se donutit sedmiletého Ferruccia k veřejným vystoupením před publikem. Stalo se tak v roce 1873 v Terstu. 8. února 1876 uspořádal Ferruccio svůj první samostatný koncert ve Vídni.

O pět dní později se v novinách Neue Freie Presse objevila podrobná recenze Eduarda Hanslicka. Tento významný kritik si všiml Busoniho velkého talentu, který ho odlišoval. Napsal: „*Už je to dávno, co ve mně jedno nějaké zázračné dítě vzbudilo takový soucit jako malý*

---

<sup>1</sup> KOGAN, Grigorij. *Ferruccio Busoni*. Moskva: Sovetskij kompozitor, 1971.

<sup>2</sup> KOGAN, Grigorij. *Ferruccio Busoni*. Moskva: Sovetskij kompozitor, 1971. S. 11-13, 15-17.

*Ferruccio Busoni. Možná právě proto, že je v něm tak tolik zázračného talentu, a k tomu hodně přirozeného muzikanta. Při hře je svěží, přirozený a má vlastní přirozený hudební instinkt.*“<sup>3</sup>

Eduard Hanslick si také všiml jeho překvapivé osobité povahy při hudebním vyjádření. Stejnými rysy se vyznačovala v tu chvíli Busoniho volná improvizace, kterou předvedl nad rámec programu koncertu – „bylo to převážně v imitativním či kontrapunktickém duchu“ – na témata přímo navržené autorem recenze.<sup>4</sup>

Poté co vystudoval u Wilhelma Mayera-Rémyho začal Busoni aktivně vystupovat před veřejností. V patnácti letech byl pozván do slavné Filharmonické akademie v Bologni. Po konkurzu, který úspěšně absolvoval se v roce 1881 stal členem Boloňské akademie – byl druhým, kterému se podařilo v tak mladém věku získat tento titul (první byl W. A. Mozart).

Poté Busoni opustil hnízdo svého rodného domova a přestíhoval se do Lipska. Neměl tam však lehký život. Zde je jeden z jeho dopisů:

*„Nemohl jsem si dovolit kvalitní jídlo a kolikrát jsem trpěl hladem. Když dorazil můj klavír “Bechstein“ a druhý den ráno jsem odevzdal nosičům poslední tolar. Před tím večer jsem šel po ulici a potkal Schwalma (majitele nakladatelství), se kterým jsme si dlouze popovídal, chtěl jsem mu prodat svá díla se slovy: “Vezmi si moje díla – potřebuji peníze.” A on mi odpověděl: „Teď to nemůžu udělat, ale pokud mi napíšeš malou fantazii na „Lazebníka z Bagdádu“, přijď za mnou ráno, dám ti padesát marek předem a sto marek po ukončení práce.“ - “Domluveno!” A rozloučili jsme se.”<sup>5</sup>*

Když byl Busoni v Lipsku, tak se mu podařilo zaujmout samotného Čajkovského. Ten se ho ujal a směřoval ho k jeho dalšímu vývoji jeho hudebního myšlení.

V roce 1889 se Busoni přestěhoval do Helsinek (Finsko) a potkal se s dcerou švédské sochařky Gerdy Sjöstrand, se kterou se o rok později oženil.

---

<sup>3</sup> SITSKY, Larry. *Busoni and the Piano. The Works, the Writings, and the Recordings.* 2nd ed. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2009.

<sup>4</sup> SITSKY, Larry. *Busoni and the Piano. The Works, the Writings, and the Recordings.* 2nd ed. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2009.

<sup>5</sup> Lettere ai genitori [Briefe an die Eltern], 460 Briefe, Hg: M. Weindel, Rom: Ismez 2004 [recte: 2007]



Významným mezníkem v Busonihovo životě byl rok 1890, kdy se zúčastnil První mezinárodní Rubinsteinovy soutěže pro klavíristy a skladatele. V každé kategorii se udělovala cena. Busonimu se podařilo získat cenu v kategorii skladba. Zajímavé je, že současně v tu dobu získal cenu mezi klavíristy N. Dubasov, který byl časem zapomenut. Busoni se poté stal profesorem na Moskevské konzervatoři, kam ho doporučil Anton Rubinstein.

Bohužel ředitel Moskevské konzervatoře V. Safonov si Ferruccio Busonihovo příliš neoblíbil. Busoni se poté v roce 1891 přestěhoval do Spojených států. Zde nastal jeho významný tvůrčí přerod, který ovlivnil jeho následnou tvorbu. Tím se mu podařilo nastavit nové pojetí tehdejšího klavírního umění.

Jak píše Alexandr Alekseev: „*Busonihovo pianismus prošel významným vývojem. Jeho herní styl měl z počátku charakter akademického romantického umění, „školáckého“, ale nakonec v ničem nijak zvlášť pozoruhodného. V první polovině 90. let 19. století Busoni dramaticky změnil své hudební postoje a celé přemýšlení o hudbě. Byl na svou dobu velmi „moderně“ myslícím umělcem, který významně ovlivnil svou dobu.*“<sup>6</sup>

Busonihovo první velký úspěch přišel v roce 1898 po jeho Berlínském koncertním turné věnovanému tzv. „historickému vývoji klavírního koncertu“. Po představení se v hudebních kruzích začalo mluvit o nové hvězdě, která zazářila na tehdejší klavírním nebi. Od té doby se Busonihovo kariéra výrazně změnila k lepšímu.

Busoni nabýval na slávě a při svých koncertních turné procestoval skoro celý svět. Navštívil například města Německa, Itálie, Francie, Anglie, Kanady, USA. Po letech 1912 a 1913 se Busoni po dlouhé době znovu objevil na pódii Petrohradu a Moskvy, kde z jeho koncertů vzešla tzv. „válka“ busonistů a hoffmannovců.<sup>7</sup>

„*V Hoffmannově interpretaci mě ohromila jemnost celkového hudebního provedení, technická transparentnost a přesnost celkového výrazu,*“ píše M. N. Barinova, „*při hře Busonihovo jsem ucítila spřízněnost a propojení s výtvarným uměním. V jeho provedení byly jasné první, druhé a třetí plány skladby, byla jsem z toho unešená, až tak že mi unikaly jednotlivé obrysy. Busonihovo interpretace byla jak barevná, tak dynamicky kontrastní, což osobně bych mohla porovnat s reliéfy ve výtvarném umění. Busoni ve svém barevně kontrastním stylu předvedl jako virtuóz*

---

<sup>6</sup> ALEKSEEV, Aleksandr. *Istorija fortepiannogo iskusstva. Část 3.* 2. vydání. Sankt-Peterburg: Laň, 2018.

ISBN 978-5-8114-2764-2

<sup>7</sup> Josef Hofmann (1876–1957) – klavírista.

„Sposalizio“, „Il pensiero“ a „Canzonetta del Salvator Rosa“ z druhé knihy Lisztova díla „Léta putování.“<sup>8</sup> Bylo to poslední setkání ruského publika s velkým umělcem. Brzy začala 1. světová válka. Tím Busoni ukončil svou uměleckou činnost v Rusku a odjel do Německa.

Se začátkem 20. století se mimo jiné podílel na pořádání „orchestrálních večerů“ v Berlíně, na kterých pod jeho vedením vznikla řada nových a málo uváděných děl N. A. Rimského-Korsakova, C. Francka, C. Saint-Saense, G. Faurého, C. Debussyho. Vystupovali tam J. Sibelius, B. Bartók, C. Nielsen a další.

V té době věnoval velkou pozornost kompozici a jeho dílo se stalo velmi rozsáhlým a zahrnuje množství různých žánrů.

Kolem Busoniho se soustředilo mnoho mladých talentovaných umělců. Cestoval po různých městech, kde pořádal hudební kurzy a při tom vyučoval na konzervatořích. Studovaly u něj desítky prvotřídních interpretů: Egon Petri, Michael Zadora, Józef Turczyński, Grigorij Beklemišev, Louis Grunberg a další.

Busoniho četná literární díla věnovaná hudbě a jeho oblíbenému nástroji, klavíru, mají určitou hodnotu (viz kapitola 5).

Busoni se nakonec nesmazatelně zapsal do historie světového klavírního interpretačního umění. Na koncertním pódiu přitom v té době zářil talent Eugena d'Alberta<sup>9</sup>. Vynikající německý klavírista Wilhelm Kempff<sup>10</sup> při srovnání těchto dvou hudebníků napsal: „Srovnávám-li E. d'Alberta s postavou italsko-německého Busoniho, zvážím-li celkový hudební talent obou, miska vah se přiklání ve prospěch Busoniho – umělec, který je výjimečný a mimo veškerou konkurenci. D'Albert při hře na klavír působil dojmem živelné síly a při hře měl uvolněný projev. Busoni byl jiný. Byl také klavírním „čarodějem“, ale nespokojil se s tím. Díky svému smyslu pro hudebnost, jeho fenomenálním zvládnutím techniky hry na klavír a velkou zkušeností vnesl do děl, která předváděl, svůj nesmazatelný osobitý styl. Jako pianistu i jako skladatele ho nejvíce přitahovaly dosud neprošlapané cesty, jejichž domnělá existence ho přitahovala natolik, že podléhal nostalgii a vydal se hledat nové země. Zatímco d'Albert, přirozený talent, si nebyl vědom žádných problémů. Tento další skvělý transkriptor mistrovských děl (mimořadně přepisoval díla do velmi obtížného hudebního jazyka) přenášel od prvních taktů publikum do

---

<sup>8</sup> BARINOVA, Maria. *M. N. Barinova – učeníka velikich. Sbornik statej i vospominanij*. Pod redakcijej Fomičenko N. Papirus, 2002. ISBN: 5-87472-217-3.

<sup>9</sup> Eugen d'Albert (1864–1932) – klavírista a hudební skladatel.

<sup>10</sup> Wilhelm Walter Friedrich Kempff (1895–1991) – německý klavírista, varhaník a skladatel.

světa myšlenek vysoce duchovního původu. Je tedy pochopitelné, že povrchně vnímající, bezpochyby největší část veřejnosti, obdivovala pouze absolutní dokonalost mistrovsky techniky. Tam, kde se tato technika neprojevila, vládl umělec velkolepou samotou, zahalenou čistou, průzračnou atmosférou, jako vzdálený bůh, na kterého touha a utrpení lidí nemohly mít žádný vliv.

*F. Busoni výrazně vynikal nad ostatní umělce své doby, ne náhodou pojal problém Fausta po svém. Působil sám dojmem jakéhosi Fausta, přeneseného pomocí kouzelné formule ze své pracovny na jeviště, navíc Fausta nestárnoucího, ale v celé nádheře své mužné krásy. Neboť od doby Liszta, která byla největším vrcholem klavírního umění, kdo jiný by se mohl s tímto umělcem u klavíru srovnávat. Jeho tvář a jeho rozkošný profil nesly punc výjimečnosti. Skutečné pokrevní spojení povah Itálie a Německa v něm z milosti bohů našlo svůj živý výraz.*<sup>11</sup>

Alexandr Alekseev si všímá talentu Busonihovo i jako improvizátora: „Busoni bránil tvůrčí svobodu improvizátora, věřil, že notace je určena pouze k „upevnění improvizace“ a že umělec se musí osvobodit od „fosilizace znaků“, „vyjádřit je v pohybu.“ Ve své koncertní praxi často měnil texty svých děl a hrál je v podstatě ve vlastním vydání.

*Busoni byl výjimečný virtuos, který pokračoval a rozvíjel tradice Lisztova virtuozně-koloristického pianismu. Byl stejně zdatný ve všech typech klavírní techniky, udivoval posluchače brilantností svého výkonu, tepaným závěrem, energicky znějících technicky náročných pasáží, dvojitých not a oktáv ve velmi rychlých a živých tempech. Pozornost přitahovala především mimořádná barevnost jeho zvukové palety, která jako by zahrnovala ty nejbohatší tóny symfonického orchestru a varhan...“<sup>12</sup>*

M. Barinova, která velkého klavíristu navštívila doma v Berlíně krátce před první světovou válkou, vzpomíná: „Busoni byl nesmírně všestranně vzdělaný člověk. Znal velmi dobře literaturu, byl muzikolog, lingvista, znalec výtvarného umění, historik a filozof. Pamatuji si, jak za ním jednoho dne přišli nějací španělští lingvisté, aby vyřešili svůj spor o rysy jednoho ze

---

<sup>11</sup> LEE, Jung-Ok. *A study of two organ chorale preludes of Johann Sebastian Bach (1685-1750) transcribed by Wilhelm Kempff (1895-1991)*. Dizertační práce. University of Iowa, 2013. S. 9–11.

<sup>12</sup> ALEKSEEV, Aleksandr. *Istorija fortepiannogo iskusstva. Část 3*. 2. vydání. Sankt-Peterburg: Laň, 2018. ISBN 978-5-8114-2764-2

*španělských dialektů. Jeho erudice byla kolosální. Člověk by se mohl jen divit, kde vzal čas takto rozšířit své znalosti.*“<sup>13</sup>

Ferruccio Busoni zemřel 27. července 1924.

## 1.1 Tvorba

Jedním z nejvýznamnějších přínosů Busoniho k hudbě je jeho práce jako transkriptora. Transkripce jsou aranžmá nebo úpravy existujících hudebních děl pro jiné nástroje nebo soubory nástrojů. Busoni se proslavil svými transkripcemi děl jiných skladatelů, jako jsou Johann Sebastian Bach, Franz Liszt a Ludwig van Beethoven. Jeho transkripce pro sólový klavír přinášejí nový rozměr těmto klasickým dílům a ukazují jeho hluboké porozumění jejich struktuře a hudebnímu jazyku.

Jednou z nejznámějších a nejvýznamnějších transkripcí Ferruccia Busoniho je jeho zpracování Bachových *"Aria mit 30 Veränderungen"* (BWV 988), známých jako *Goldbergovy variace*. Busoni upravil tuto slavnou skladbu pro klavír, čímž ji rozšířil do nových rozměrů a dodal jí bohatou orchestrální texturu. Jeho transkripce Goldbergových variací patří mezi nejúspěšnější a nejčastěji prováděné klavírní adaptace Bachových děl.

Busoni ve své tvorbě používal díla tak odlišných autorů, jako byly: Mozart, Paganini, Bizet, Liszt a dalších. Tento přístup byl pro Busoniho zásadní: ve své knize *„Náčrt pro novou estetiku hudebního umění“* napsal, že k vytvoření nové hudby je nutné extrahovat kvintesenci z hudební kultury minulosti.

Busoniho hudba a jeho práce jako transkriptora ovlivnila mnoho dalších skladatelů a tehdejší interpretační tradice. Jeho inovativní přístup k interpretaci a transkripci existujících děl poskytl nový pohled na klasickou hudbu a inspiroval další generace hudebníků k experimentování s formou a strukturou. Jeho dědictví žije dál do dnešní doby prostřednictvím nahrávek, koncertů a vzdělávacích materiálů, které si kladou za cíl udržet jeho vliv a odkaz na budoucí generace hudebníků a posluchačů.

V duchu pozdního romantismu tíhl Busoni ve své tvorbě ke skladbám velkého rozsahu a velké technické náročnosti. Jeho klavírní koncert (1904) trvá asi 70 minut, sólistovu hru doprovází

---

<sup>13</sup> BARINOVA, Maria. *M. N. Barinova – učenica velikich. Sbornik statej i vospominanij*. Pod redakcijej Fomičenko N. Papirus, 2002. ISBN: 5-87472-217-3.

velký symfonický orchestr a v poslední části překvapivě nastupuje i pěvecký sbor, prozatím skrytý před publikem.

Je také autorem tří oper: *Volba nevěsty* (německy: *Die Brautwahl*; 1911, podle Hoffmanna), *Turandot* a *Harlecchino* (obě 1917). Na čtvrté opeře *Doktor Faust* začal pracovat v roce 1916, ale nestihl ji dokončit. Operu dokončil Busonihův žák Philippe Jarnach ze zbývajících rukopisů, které objevil. V 80. letech 20. století Busonihův badatel Anthony Beaumont navrhl jiný závěr, který vzal v úvahu hudební rukopisy Busonihovy, ke kterým Jarnach neměl ještě při svém zpracování díla přístup.<sup>14</sup>

Na památku Busonihovy se v Bolzanu od roku 1949 každoročně koná klavírní soutěž.

## 1.2 Busonihova klavírní koncepce

V této části se budeme zabývat obecnými principy Busonihovy pianistické koncepce. Patří mezi ně soubor základních estetických a teoretických principů vyvinutých Busonim, prostředky a metody jejich praktické realizace.

### 1.2.1 Základy pianistického pojetí

Základem Busonihovy pianistického pojetí je jeho publikace „*Náčrt pro novou estetiku hudebního umění*“<sup>15</sup>, která deklaruje nejvyšší hodnotu původního smyslu díla, ale poukazuje na nevyhnutelnost jeho úpravy při fixaci myšlenky v psaném zápisu, kvůli nedostatkům klavíru jako reprodukčního nástroje a nedokonalosti procesů lidského vnímání a výkonu.<sup>16</sup>

Busonihova pianistická koncepce definuje „nevýhodu“ klavíru, jako je mizející zvuk, který se nedá udržet po delší časový úsek<sup>17</sup>. Omezuje funkčnost dynamiky jako jediného prostředku spojování zvuků do větších struktur. Ze tří možností dynamického sjednocení definovaných Busonim, jako jsou zesílení, rovnoměrná gradace a útlum zvuku, je klavír schopen realizovat pouze poslední v rámci jednoho úhozu do kláves. Výsledkem tohoto fatálního nedostatku

---

<sup>14</sup> BARINOVA, Marie. *Vospominanija o J. Hofmanně i F. Busoni*. Moskva: Muzyka, 1964.

<sup>15</sup> BUSONI, Ferruccio. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Carl Schmidt. Triest. 1907.

<sup>16</sup> BUSONI, Ferruccio. *Eskiz novoj estetiky muzykal'nogo iskusstva*. Sankt-Peterburg: Planeta muzyki, 1912. Převedčik Kolomijcev V. S. 25–29.

<sup>17</sup> BACH, Johann Sebastian. *Klavir chorošego stroja*. Obrabotal i pojasnil s prisojedinenijem primerov F. Busoni. Pod redakcijej G. Kogana. Moskva: Muzgiz 1941. str. 35, 51.

nástroje je známá Busoniho preference dávat přednost nekoherentním úhozům, jako jsou portamento a staccato.

### 1.2.2 Prostředky pianistického pojetí

Zákonitosti klavírní faktury objevené F. Busonim mu pomohly zformulovat a popsat univerzální prostředky pianistické koncepce. Tedy ty složky klavírní hry, které jsou nezbytně přítomny během procesu hraní, ale mohou být realizovány různými způsoby.

Mezi prostředky pianistického pojetí patří Busoniho reforma přístupu k prstokladu, která syntetizovala dostupné objevené techniky všech klavírních škol. Reforma určila použití pozice pěti prstů (včetně klouzání prstů) a způsoby polohového spojování (použití/nepoužití prvního prstu na přechodu poloh), které pianistovi poskytly výhody jednotného přístupu k řešení různých technických klavírních problémů.

Busoniho prstokladový systém umožnil realizaci jakékoliv potřebného pozičního rozdělení různorodého hudebního materiálu. Tento systém poskytoval několik možností prstokladu uvnitř vybraného pozičního členění.<sup>18</sup>

Metoda nazvaná „(mentální) technické frázování“ od Busoniho využívala motivickou setrvačnost, která je vlastní všem komponentům klavírní faktury. V Dobře temperovaném klavíru<sup>19</sup> Busoni definoval jasná kritéria pro propojování motivů (směr pohybu, pro interpreta pohodlný prstoklad, výhodná „topografie“ klaviatury, snadnost zapamatování). Ve vztahu k psychickému procesu hry jsou to motivy spojené se stabilním přístupem k následujícímu:

- „rovnoměrnému a lineárnímu pohybu“,
- prstokladům,
- klaviatuře,
- vnímání vývoje hudebního motivu.

Používání tohoto stabilního přístupu k projevu, respektive změně klavírní faktury, přivádí interpreta k dosažení polohové symetrie, umožňuje mu zjednodušit vnímání a interpretaci

---

<sup>18</sup> Varianta prstokladů preludií d moll a B dur z Dobře temperovaného klavíru.

<sup>19</sup> BACH, Johann Sebastian. *Klavír chorošego stroja*. Obrabotal i pojasnil s prisojedeninijem primerov F. Busoni. Pod redakcijej G. Kogana. Moskva: Muzgiz 1941. S. 70.

klavírní skladby, aniž by se v ní formálně změnila jediná nota. Vnímání vývoje hudebních motivů a polohová symetrie jsou prostředky Busoniho pianistického pojetí.

Prostředky Busoniho pianistického pojetí umožňují řídit proces interpretace na praktické (reforma přístupu k prstokladu) a intelektuální (vnímání vývoje hudebních motivů a polohová symetrie) úrovni.

## **2 Klavírní transkripce**

Transkripce mají v hudbě velký význam a vytvářejí důležitou součást hudebního světa. Tyto adaptace existujících hudebních děl umožňují šíření a interpretaci hudby na různých nástrojích nebo v různých hudebních formacích. Jednou z hlavních výhod transkripce je to, že umožňují širokému publiku přístup k hudebním dílům, která by tak jinak mohla být provedením omezena pouze na určitý nástroj nebo soubor nástrojů.

Transkripce také umožňují reinterpretaci a nové porozumění hudebním dílům prostřednictvím různých hudebních stylů a perspektiv. Například, když skladatel upravuje orchestrální skladbu pro klavír nebo sólový nástroj, může přinést nové nuance a interpretace, které obohacují původní dílo a umožňují posluchačům vidět ho z jiného úhlu pohledu.

Další důležitou funkcí transkripce je zachování a uchování hudebního dědictví. Mnoho starých hudebních děl by jinak mohlo být ztraceno nebo zapomenuto, pokud by nebylo transkribováno do nových forem nebo nástrojových obsazení. Díky transkripcím si můžeme vychutnat a studovat hudbu z různých epoch a stylů a předávat ji dalším generacím.

V neposlední řadě transkripce slouží také jako nástroj pro vzdělávání a výuku. Studium a hraní transkripce umožňuje studentům lépe porozumět hudebním konceptům, technikám a stylům, a rozvíjet jejich interpretační dovednosti. Díky nim mohou studenti prozkoumávat různorodé repertoáry a objevovat nové aspekty hudby, což jim pomáhá rozšiřovat vlastní hudební obzory a rozvíjet svou kreativitu.

Celkově lze říct, že transkripce hrají klíčovou roli ve světě hudby tím, že umožňují širokému publiku přístup k různorodému repertoáru, obohacují a rozšiřují hudební.

Svým postupem skrze veškeré hudební žánry je transkripce ve své povaze originální. Je to dáno sekundárním původem transkripce, tj. způsobem, jakým vzniká, tedy přepracováním již hotového díla. Pro přesnější určení místa transkripce v tradičním systému žánrů je třeba se obrátit přímo na tradiční systém žánrů. Abychom pochopili, co znamená termín „tradiční

system žánrů“ je nutné obrátit se přímo k definici pojmu hudební žánr. Hudební žánr je pojem, který charakterizuje druh a typ hudební tvorby podle jejich vzájemného vztahu, původu, podmínek provádění a vnímání. Hudební žánry se obvykle dělí na primární – každodenní (píseň, tanec) a sekundární, které vznikly v procesu interpretační praxe (sonáta, koncert a koncert).

Pro hudbu 19. století je charakteristické rozšíření systému žánrových vazeb prostřednictvím syntézy rysů různých hudebních žánrů. Tak vznikly žánry symfonické básně, balady, transkripce. Transkripce tak lze přiřadit k sekundárnímu žánru, který má silnou vazbu na žánry původních děl, podle nichž je tato transkripce napsána.

Transkripce znamená v překladu z latiny přepisování. Jedná se o úpravu, zpracování samostatného hudebního díla pro jiný nástroj, skupinu nástrojů, hlas nebo orchestr, případně pro stejný nástroj, pro který bylo dílo napsáno, ale s radikálním přepracováním hudebního materiálu. V oblasti klavírní transkripce lze rozlišit dva typy klavírních transkripcí – díla napsaná v originále pro jiné nástroje (hlas) a vlastní transkripce klavírních děl.

Sledujeme-li historický vývoj transkripce, uvidíme, že předpoklady pro ni existovaly již v šestnáctém a sedmnáctém století. V té době existovala ustálená tradice úprav písní a tanců pro různé nástroje. Transkripce jako samostatný žánr se začala rozvíjet od 18. století. Tehdejší umění hry na klávesové nástroje bylo ovlivněno houslovým uměním období baroka.

K rozvoji žánru však významněji přispěl až Johann Sebastian Bach, který vytvořil obrovské množství úprav vlastních houslových skladeb i skladeb svých současníků. Mezi úpravy Johanna Sebastiana Bacha patřila díla G. F. Telemanna, A. Vivaldiho, A. Marcella a J. A. Reinkena, včetně úprav jeho vlastních skladeb. Johann Sebastian Bach byl nazýván "největším a nejplodnějším transkriptorem 18. století".<sup>20</sup>

Lze říct, že většina klavírních koncertů Johanna Sebastiana Bacha jsou úpravy houslových skladeb tohoto žánru. Již v nich lze vysledovat výraznou změnu hudebního textu houslového originálu, která je nevyhnutelná vzhledem k různým způsobům hudebního vyjádření v klavíru a houslích. Johann Sebastian Bach se ve svých transkripcích nesnaží klávesovými prostředky napodobit barvu houslí nebo jiného nástroje či hlasu. Pro skladatele bylo důležité zachovat

---

<sup>20</sup> FEJNBERG, Samuil. *Pianist. Kompozitor. Issledovatel*. Moskva: Sovetskij kompozitor, 1984.



strukturu díla – melodii, rytmus, charakter a harmonický plán. V úpravách J. S. Bacha je zachována struktura, kompozice a zákonitost původního žánru.

Také Ludwig van Beethoven se věnoval žánru transkripce. V roce 1807 upravil pro klavír svůj *Houslový koncert op. 61*. Tento pokus však nebyl příliš úspěšný. Skladatel navázal na tradici svého velkého předchůdce (J. S. Bacha), zcela zachoval orchestraci koncertu a také ponechal part sólisty a tonalitu díla prakticky beze změny. Výsledkem je, že klavírní verze koncertu byla ve svém technickém hudebním vyjádření spíše skromná, což je pravděpodobně důvod, proč se nikdy nestala mezi klavíristy populární. Jako rozkvetu žánru klavírní transkripce lze považovat období romantismu. Na počátku 19. století se rozšířily klavírní virtuózní transkripce. Jsou spojeny s takovými jmény jako např. F. Kalkbrenner, A. Hertz, S. Thalberg, T. Deler, S. Heller, A. L. Henselt; nejčastěji se objevují zpracování melodií z tehdy populárních oper. Příklady zahrnují pětadvacet úprav vokálních děl D. B. Pergolesiho, A. Stradelly, W. A. Mozarta, L. van Beethovena, F. Schuberta, které vytvořil S. Thalberg.

Thalbergovy transkripce se podle současníků vždy vyznačovaly brilantním zpracováním, které se projevovalo virtuozitou a proslul také schopností svým ztvárněním dosáhnout na klavíru tzv. "zpěvnosti". Mezi různé metody, pomocí kterých dosahoval větší intenzity zvuku kantilény, stojí za zmínku zejména technika rozdělování melodie mezi obě ruce, kterou často používal. R. Schumann, který svého času napsal recenzi koncertu S. Thalberga. Ve svých transkripcích poznamenal: *"vysoce efektní úpravy melodií originálu byly všude příznivě přijaty bez ohledu na to, jak moc nebyly propleteny nejrůznějšími stupnicemi a rozloženými akordy"*.<sup>21</sup>

Hlavní roli při rozvoji a formování transkripce jako samostatného žánru klavírní hudby má bezpochyby F. Liszt, který napsal asi 500 transkripcí. Tento žánr umožnil odhalit Lisztův postoj ke klavíru jako k "orchestru v miniatuře", tedy jako k univerzálnímu nástroji. Skladatel se poměrně aktivně věnoval pedagogické činnosti a v rámci toho mu transkripce umožnily rozšířit repertoár. Liszt napsal nejvíce transkripcí v "předvýmarském" období (1823-1848). V té době se začaly zdokonalovat techniky tvorby barevné klavírní a koncertní hudby, do popředí se dostávalo technické zvládnutí hry na nástroj, zároveň profese výkonného hudebníka se osamostatňuje a objevuje se taková forma hudební činnosti ve formě recitálu. V repertoáru

---

<sup>21</sup> . LISZT, Ferenc. *Transkripcii sočiněnij različnych konpozitorov*. Sostavlenije, redakcija i promečanija K, Sorokina i J. Komal'kova. Moskva: Muzyka, 1970.

tehdejších klavíristů se nejčastěji objevovaly velkolepá díla, která byla určena širokému publiku. Byly to především žánry jako fantazie, variace a parafráze na operní témata.

F. Liszt se žánru transkripce věnoval jak ve výmarském období (1848 - počátek 60. let 19. století), tak v pozdním období (od 60. let 19. století do roku 1886), kdy se již prakticky nevěnoval koncertní činnosti.

Lisztovy transkripce představují zcela nový přístup k tomuto žánru. Pro skladatelovy předchůdce bylo důležité zapůsobit na publikum. Hudební technicky náročné a zajímavé pasáže byly přidávány do před provedenou transkripcí nevýrazných úseků ve skladbě, tj. na prvním místě byla technická a virtuózní stránka a obsah hudby byl odsunut do pozadí. Liszt s tím zejména ve "výmarském" a "pozdním" období rozhodně nesouhlasil a ve svých transkripcích se odklonil od bezobsažného předvádění virtuozity. Na druhou stranu se však ani on nedržel přímého a doslovného ztvárnění původního textu, neboť se domníval, že umělecká hodnota díla je v jeho případě vyšší, než by tomu bylo v případě, kdy by byla posílána barevnými prostředky, které by mohl poskytnout nový nástroj. Skladatel zpracovává harmonický plán originálu, mění původní formu, zatímco faktura se přetváří k nepoznání. To znamená, že vytvoření transkripce předpokládá aktivní přepracování původního hudebního textu, i když jde o přepis vlastního díla. *"Hlavním zájmem transkriptora bylo podle L. Gakkela učinit přepisovanou skladbu vhodnější pro hru na klavír: byly do ní vloženy nové hlasy, pasáže a akordy"*. Klasickými příklady tohoto druhu transkripcí jsou transkripce L. Godovského a později S. Rachmaninova a I. Stravinského. Jsou to jejich vytvořená samostatná klavírní díla vycházející z původních skladeb napsaných v různých žánrech. Příkladem jsou *Sedmikrásky*, *Šeříky*, *Vokalíza* od S. Rachmaninova, *Tři fragmenty z baletu Petruška*, *Tango* pro klavír I. Stravinského.<sup>22</sup>

Zvláštní pozornost si zaslouží varhanní transkripce F. Busoniho. V nichž skladatel odhaluje bohaté možnosti zvukové palety klavíru. Z instrumentálního hlediska jsou jakousi stylizací varhan, v níž je iluze varhanního zvuku dosažena zdvojením pomocí oktáv, tercií, sext, tím se vytvářejí rejstříkové protiklady a také barevná pedalizace. *"Klavír má určité vlastnosti, které mu dávají výhodu oproti varhanám,"* říká autor. Vyniká rytmická určitost, značná přesnost, větší zřetelnost v intonaci, větší zřetelnost v pasážích. Délka znění jednotlivých tónů při hře na klavír, je-li s ním dovedně zacházeno, je v každém případě omezenější oproti varhanám.

---

<sup>22</sup> GAKKEL, Leonid. Prokofjev i sovětskije pianisty. In: BARENBOIM, Lev a Kira JUŽAK, ed. *Ob ispolnenii fortepiannoj muzyki Bacha, Prokofjeva, Šostakoviča*. Moskva: Muzyka, 1965. Str. 140–197.

Houslová virtuosita měla obrovský vliv na celou hudební instrumentální kulturu 19. století především díky tvůrčí práci N. Paganiniho. Capriccii pro sólové housle umožnily v klavírní tvorbě překročit hranice její instrumentální podstaty a obohatit ji o technické a zvukově obrazové techniky nástroje.

Ve dvacátém století se F. Busoni zaměřil na Lisztovy *Paganiniho etudy*. Přepočoval je ve stylu své hudby. Nepochybně se jedná o snahu vyhnout se přílišnému přetěžování hudební sazby, která by mu bránila vnímat transkripci jako umělecké koncertní dílo. Busoni odstraňuje některé noty z Lisztova původního zápisu, používá jiné rozložení rukou a navrhuje vlastní prstoklady.

Chaconne z *Partity d moll* Johanna Sebastiana Bacha našla své klavírní uplatnění v několika verzích. Nejvýznamnějším a nejoblíbenějším příkladem je slavná Busoniho transkripce. V ní lze okamžitě zaznamenat radikální reinterpetaci zápisu originálu. Pro skladatele bylo důležité, aby zprostředkoval spíše rysy stylu Johanna Sebastiana Bacha – energii, sílu, stabilitu a velkolepost – než akustický zvuk houslí.<sup>23</sup>

Bylo by dobré poznamenat, že vývoj transkripce jako žánru začal v 18. století, ačkoli předpoklady k tomu byly již v 16. a 17. století. Nejaktivnější vývoj v rámci žánru klavírní transkripce probíhal ve sféře orchestrální, vokální, varhanní a houslové hudby. Tento svět zvukových odkazů na jiný hudební materiál předpokládá rozvinuté asociativní a témbrové myšlení. Je spojen s podmíněnou reprodukcí na klavíru s technickými a akustickými vlastnostmi zvoleného díla s hudebním projevem a nalezením konkrétních prostředků jejich imitace. Zvukový obraz řady transkripcí je orientován na určitou referenci, která se nachází mimo sféru klavírního zvuku. Inicjuje interpreta a posluchače k tomu, aby si podvědomě vyvolávali představu původního kompletního zvuku originální skladby.

## 2.1 Ferruccio Busoni a transkripce

Počátky Busoniho "Bachovství" jsou spojeny s Lisztovou školou, na jejíž tradici navázal při interpretaci Bachovy hudby v 80. a 90. letech 19. století. Po celé 19. století měl Liszt osobité místo při propagaci Bachova díla. Klavírní transkripce Bachových varhanních děl zaujímaly významné místo v jeho koncertních programech pro širokou veřejnost. Tyto transkripce si

---

<sup>23</sup>LISZT, Ferenc. *Transkripcii sočiněnij različnyh konpozitorov*. Sostavlenije, redakcija i promečanija K, Sorokina i J. Komal'kova. Moskva: Muzyka, 1970.

získaly velkou oblibu jako "srozumitelný" a "moderní" bachovský repertoár u romantického publika.

### 2.1.1 Inspirace F. Lisztem

Lisztovy "bachovské" aspirace Busoniho k sobě velmi přitáhly a hluboce ho ovlivnily. Na rozdíl od veřejného mínění přelomu 19. a 20. století, které považovalo barokní umění za "zastaralé" a "nedostatečně emotivní" a Bachovo dílo za muzejní hodnotu nebo přinejlepším za pedagogický repertoár, zařadil F. Busoni skladby Liszta do svého koncertního repertoáru ještě v době svých studií u W. Meyera-Remiho (1879-1881), včetně skladeb Johanna Sebastiana Bacha (*Chromatická fantazie a fuga*, jednotlivé části z *klavírních suit*, některá *preludia a fugy*). Pravidelným zařazováním hudby starých mistrů do svých programů se Busoni snažil obohatit tradiční koncertní repertoár.

Zlom v hudebníkově tvorbě nastal na přelomu 80. a 90. let 19. století. Jak poznamenává A. Alekseev, "*právě v této době se Lisztovi poprvé v celé šíři zjevila novátorská hodnota jeho klavírního umění. Podle Busoniho vlastního přiznání se díla velkého skladatele stala jeho průvodcem a od nich odvozoval svou techniku. Současně se věnoval intenzivnímu studiu Bachova stylu*"<sup>24</sup>. Proto byl Busoniho koncertní repertoár z uvedeného období vedle transkripce děl romantických skladatelů (F. Schubert, F. Mendelssohn-Bartholdy, N. Paganini, F. Chopin, R. Schumann a R. Wagner) obohacen o varhanní úpravy Bachových děl Liszta a jeho školy (*Bach-Liszt. Varhanní fantazie a fuga g-moll; Bach-Tausig. Varhanní toccata a fuga d-moll*).

"*Pochopení tvůrčích myšlenek Bacha a Liszta uvedl Busoni v jedinečném propojení. Bachovu hudbu vnímal prizmatem estetiky Lisztova romantismu, ve smyslu esteticky vznešeného a monumentálního umění. Odtud pramení jeho soustředěnost na varhanní počátky skladatelova díla a zájem o vytváření varhanních transkripce jeho děl různých žánrů*".<sup>25</sup> Studium Lisztova odkazu vedlo Busoniho také ke komponování vlastních děl. Počátkem devadesátých let 19. století se Busoni stal přímým pokračovatelem a následovníkem Liszta a vytvořil celou řadu klavírních transkripce: *varhanní preludia a fugy v D dur, Es dur a e moll; dvě varhanní toccaty C dur a d moll; deset oratorních chorálových preludií ve dvou sešitech* atd.

---

<sup>24</sup> ALEKSEEV, Aleksandr. *Muzykalno-ispolnitelskoje iskusstvo konca XIX – pervoj poloviny XX veka*. Moskva: Izdatelstvo Rossijskoj akademii muzyki im. Gnesinych, 1995. S. 159.

<sup>25</sup> ALEKSEEV, Aleksandr. *Muzykalno-ispolnitelskoje iskusstvo konca XIX – pervoj poloviny XX veka*. Moskva: Izdatelstvo Rossijskoj akademii muzyki im. Gnesinych, 1995. S. 159.

Lisztovy transkripce byly přímo spjaty s obecnými principy jeho klavírního stylu: „U Liszta se setkáváme především s „orchestrální instrumentací“, píše J. Milstein. – Na klavír často reprodukuje zvuk některých nástrojů orchestru. ... Rád také mísí barvy různých rejstříků rozpouštěním různých zvuků do společné barvy a reprodukuje při hře na klavír nejrůznější orchestrální tremola, trylkové pasáže, které dávají zvukům zvláštní vibraci, a barevné figury v pozadí, které zjemňují témbrové hrany a vytvářejí celkovou neurčitou „orchestrální příchut“ ..“.<sup>26</sup> Liszt ke svým úpravám Bachových děl přistupoval z pozice orchestrálnosti. Jeho představa klavíru jako „portrétu orchestru“ byla také ztělesněna v Bachových varhanních aranžmá, která znovu vytvořila „ne jenom celou sílu orchestru, celý jeho zvukový objem, ale také jeho barevnou rozmanitost“<sup>27</sup>. Díky tomu se vytváří určitý typ textury, který umožňuje vytvořit iluzi orchestrálnosti (převaha arpeggiových akordů, specifické zdvojení tónů akordů v oktávě za účelem vyplnění zvukového prostoru, zdůrazněním na témbrovou a barevnou funkci pasáží, rozšířením jejich rozsahu a zvýšením počtu jednotlivých tónů za jednotku času atd.). Ve snaze dosáhnout orchestrálního rozsahu Liszt často přidával harmonický doprovod k jednohlasé melodické lince, vynalézavě využíval oktavové martellato, „rozptýlené“ uvedení basů a středních hlasů v akordech, využíval různé pedálové efekty a dynamické nárůsty až do fortissimo (ff). Tradici Liszta a jeho školy najdeme i v úpravách Bachových varhanních děl, které vytvořil Busoni. Inklinuje k orchestrálním technikám (např. con sordino, spojeným s použitím levého pedálu, dále piu sotto voce, mezza voce), které obohacují barevnou paletu nástroje. Všimneme si také charakteristické vlnové dynamiky, která je vlastní romantickému provedení (včetně dlouhých vzestupů a pádů), posunů v metrických akcentech. O Busoniho lpění na romantických tradicích svědčí i obrazné a emotivní poznámky – italské a německé (espressivo, dolcissimo, raddolcendo, sehr weich, sehr breit), které vnášejí do Bachovy hudby rysy romantické emocionality.

### 2.1.2 Transkripce Ferruccio Busoniho

Bachova hudba v Busoniho úpravě se vyznačuje živou originalitou a je založena na tehdejší dobu nové logice myšlení. Jeho základním principem není orchestrálnost, ale živý organismus, tedy touha obnovit celkovou zvukovou malbu varhan použitím výrazových prostředků klavíru s maximální přesvědčivostí a „autentičností“. Odtud pocházejí originální, až inovativní techniky přepisu varhanní hudby pro klavír. Busoni se stejně tak snaží vyhnout jak

---

<sup>26</sup> MILŠTEJN, Jakov. *O fortepiannoj fature Chopina i Lizsta*. Moskva: Muzyka, 1987. S. 117–118.

<sup>27</sup> MILŠTEJN, Jakov. *O fortepiannoj fature Chopina i Lizsta*. Moskva: Muzyka, 1987. S. 117–118.

mechanickému „přepisování“ varhanních děl pro klavír, „kopírování“ Bachových textů, tak přílišné svobodě nakládání s těmito texty, která je charakteristická pro „orchestrální“ úpravy Liszta a jeho školy. Busoni znovu vytvořil tuto hudbu pro klavír, přičemž měl na paměti specifčnost Bachova varhanního myšlení a věrnost stylu díla, na kterém pracoval. Diskuse je vedená o hledání jakýchsi klavírních „ekvivalentů“ figurálního a technického napodobování varhan.

Prezentace partitur Busoniho transkripcí bere v úvahu specifické rysy a potenciál téměrů varhan. Busoni uvedl zvuk varhan na klavír tak, aby se vyhnul texturním „hromadám“: jeho prezentace se vyznačuje jasností a vyvážeností (často dokonce transparentností). Spolu s ním Busoni dosahuje určitých efektů, které jsou zvuku varhan vlastní. Typickou techniku pro Busoniho – zdvojení na vzdálenost dvou oktáv (s vynecháním „středu“) – přesně formuloval G. Kogan: „*plnost v intervalu je zastřena, prázdnota v intervalu je zvýrazněna*“<sup>28</sup>. Takové „mezery“ v provedení, odpovídající specifickým „použitím“ varhanních registrů, přispívají k utváření charakteristické „barvy“ podtextu hudební látky. Obdobného cíle je dosahováno prostřednictvím oktávových pasáží se „střídavým“ zdvojováním tónů (střídavě v partu levé a pravé ruky). Busoni interpretoval rozložené akordy jako „*projevy velmi pochybného vkusu...v rozporu s charakterem varhan*“<sup>29</sup>, upřednostnil „uzavřenost“ a kompaktnost podání odpovídajících epizod.

Uvedené rysy textur Busoniho varhanních transkripcí jsou přímo plně spjaty s charakteristickou temporytmickou organizací zvukového materiálu. Na rozdíl od metroritmické svobody romantických hudebníků má Busoni tendenci zachovávat „průchozí“ metrickou pulzaci v celém díle. V pasážích je zachována rytmická srozumitelnost, k čemuž přispívá „normativní“ počet not za jednotku času. Ornamentace (trylky, mordenty a další druhy melismat) je vždy pečlivě sepsána v určitém rytmickém provedení, ve stabilním (neměnném) seskupení a je často opatřena artikulačními instrukcemi: „*trylek (u Bacha) musí všude a vždy obsahovat určitý počet not a být rytmicky rozdělený, což je jediný způsob, jak zachovat absolutní jednotnost*“.<sup>30</sup> Busoniho touha omezit rozsah agogické a temporální svobody charakteristické pro Liszta a jeho školu je v souladu s interpretačními tradicemi 18. století. Technika prudké změny tempa je použita na hranicích části cyklické nebo kontrastně-kompozitní formy, což zdůrazňuje jejich

---

<sup>28</sup> KOGAN, Grigorij. *Škola fortepiannoj transkripcii*. Vypusk 1. Moskva: Muzyka. 1970. S. 12.

<sup>29</sup> BUSONI, F. *O pianističeskom masterstvě. Izbrannyje vyskazyvanija*. Moskva: Muzgiz, 1962. S. 154.

<sup>30</sup> BUSONI, F. *O pianističeskom masterstvě. Izbrannyje vyskazyvanija*. Moskva: Muzgiz, 1962. S. 174.

relativní nezávislost. V částech poznámky *rallentando*, *ritenuto*, *ritantando* a *accelerando* prakticky nikdy nevidíme.

Jedním z charakteristických rysů Busoniho techniky, ve smyslu obnovení logiky Bachova varhanního myšlení, je dynamická originalita jeho uchopení. Hovoříme o tzv. terasovitém principu, který sám Busoni charakterizuje takto: „...*ke zvýšení a zeslabení znělosti by mělo docházet v ostrých úsecích, otřesech (terasovitých), bez drobných dynamických přechodů: tento způsob reprodukuje jeden z nejcharakterističtějších rysů varhan...*“.<sup>31</sup> Převaha „krokové“ dynamiky v Busoniho transkripcích úzce souvisí s rozmanitostí prezentace jednotlivých textur. Zejména *crescendo* a „hlasité“ nuance (f, ff, fff) jsou provedeny zesílením hudební textury, akordovou technikou plnou zdvojení středních hlasů (pro větší plnost). Naopak *diminuendo* a *piu piano* (stejně jako pp, mp) odpovídají „řidšímu“ hudebnímu materiálu, často využívajícímu speciální artikulační techniky (*portamento* nebo *quasi legato*). Busoniho deklarovaná varhanní kvalita klavírních transkripcí Bachových děl vyžadovala specifickou interpretaci artikulační techniky. Právě artikulace hraje vůdčí roli v procesu aktualizace opakujícího se hudebního materiálu – témat a ponechaných kontrapozic, *intermezzi* ve fugách atp. Takováto variace hudebních linií se vyznačuje velkou vynalézavostí (např. v Bachově fuze bylo možné téma podle Busoniho provést v různé gradaci jednoho tahu – od *legato* po *legato con pedale*). Busoni usiluje o zefektivnění zmíněných změn v artikulaci, podřizuje ji účelu dramatického vývoje rozsáhlé kompozice (zejména dlouhým zesilováním před jednotlivými vrcholy skladby).

Spolu s tím také frázování v Busoniho transkripcích přispívá k diferencovanému zvuku polyfonní látky. Úhozové „kontrasty“ v provedení současně znějících linek (jako *legato* a *non troppo staccato*, *poco legato* a *portamento*) umožňují dosáhnout potřebného odlehčení zvuku hlasů bez použití dynamických prostředků. Busoni také použil podobnou diferencovanou artikulaci v epizodách se „skrytou“ polyfonií přítomnou v jednom hlase, aby zdůraznil přítomnost implicitního melodického pohybu.

V některých případech úhozová technika Busoniho je přirovnávána k varhanní registraci, přispívá ke vzniku nejjemnějších gradací v rámci fráze (*legatissimo*, *legato*, *quasi legato* atd.). Upřesnění potřebného hudebního výrazu transkripce skladby je také dosaženo „výrazovými“ poznámkami (*dolce*, *sehr weich*, *mezza voce*, *radolcendo* atd.). To vše koreluje s jedním z klíčových „uměleckých požadavků“ formulovaných Busonim – „*úspora sil na vrcholné a*

---

<sup>31</sup> BUSONI, F. *O pianističeském masterství. Izbrannyje vyskazyvanija*. Moskva: Muzgiz, 1962. S. 159.

*kritické body...*<sup>32</sup> se smyslem pro neustálou obnovu a rozvoj hudebního materiálu. Techniku variací hudebních linií využívá Busoni i v harmonických a melodických figuracích.

Aby bylo možné jasně odlišit nezávislé melodické linky, Busoni jenně omezuje použití pedálu. Busoniho pedalizace je organicky kompatibilní se specifiky varhanního zvuku: vyhýbá se přílišné vágnosti, přílišnému důrazu na jeden z hlasů, vedoucímu k nevyváženosti kontrapunktických linek, romantizujícím pedálovým efektům atd. Logiku pedalizace určuje Busoniho charakteristické „varhanní“ provedení hry na klavír. Právě varhany jsou nejdůležitějším interpretačním principem, otevírajícím cestu k monumentalizaci klavíru v Busoniho edicích Bachových klávesových děl, zejména *Dobře temperovaného klavíru* (svazek 1. – 1894, svazek 2. – 1907).

V preambuli k vydání 1. dílu *Dobře temperovaného klavíru* formuloval Busoni „konečný úkol“ své ediční činnosti ve vztahu k Bachově odkazu takto: „... *Chtěl jsem svým způsobem transformovat tento vděčný materiál jako cestu do vysoké školy klavírní hry.*“<sup>33</sup> Komponenty této „školy“ měly být podle Busoniho založeny na Bachově specifickém hudebním stylu a prvním dílu *Dobře temperovaného klavíru*, který editoval a vydal, stejně jako na klavírních úpravách Bachových varhanních děl. Uvedené transkripce považoval Busoni za „vrchol“, tzn. nejvyšší stupeň školy klavírní hry. Jako doporučené transkripce Busoni považoval vlastní úpravy varhanních preludií a fug a transkripce Liszta a jeho školy (*Bach – Liszt. Šest preludií a fug, Fantazie a fuga g moll; Bach – d'Albert. Passacaglia*). „*Pro dosažení úplného hudebního a technického zvládnutí těchto děl,*“ napsal Busoni, „*by si každý klavírista měl dát na stojan na noty svého klavíru Bachova dosud neupravená původní varhanní díla a pokusit se o jejich co nejúplnější provedení (tam, kde to situace umožňuje – s oktávovým zdvojením hlasů pedálů) a reprodukovat je z listu*“<sup>34</sup>. Busoniho škola tak předpokládala vývoj interpreta od originálních Bachových skladeb pro klavír, k provedení Busoniho transkripcí Bachových varhanních skladeb, až k reprodukci Bachových varhanních děl v originále na klavír.

V tvůrčí činnosti F. Busoniho jsou jasně patrné postupné souvislosti s dědictvím Liszta a Lisztovy školy. Busoni v návaznosti na úspěchy svých předchůdců odvážně otevíral nové cesty

---

<sup>32</sup> KOGAN, Grigorij. *Škola fortepiannoj transkripcii*. Vypusk 1. Moskva: Muzyka. 1970. S. 41..

<sup>33</sup> BUSONI, F. *Vvodnoje slovo i komentarii k izdaniju: J. S. Bach. Klavir chorošego stroja. (pod redakcijej F. Busoni)*. Moskva: Muzgiz, 1941.

<sup>34</sup> BUSONI, F. *Vvodnoje slovo i komentarii k izdaniju: J. S. Bach. Klavir chorošego stroja. (pod redakcijej F. Busoni)*. Moskva: Muzgiz, 1941.



v interpretaci Bachových děl, jedinečně rozvíjel některé romantické tendence a zároveň formoval tradice budoucích postromantických směrů v bachovské hudbě 20. století.

### 3 Porovnání Bachova originálního díla s transkripcí Ferruccio Busoniho

V této kapitole se zabývám porovnáním varhanních chorálových předeher „*Nun komm' der Heiden Heiland*“ a „*Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*“ s klavírními transkripcemi F. Busoniho v rámci vlastní zkušenosti interpretací těchto dvou chorálových předeher na varhany a klavír.

#### 3.1 Nun komm' der Heiden Heiland

Bachova chorálová předehra *BWV 659 „Nun komm' der Heiden Heiland“* („Přijď, vysvoboditel pohanů“) je jedním z jeho slavných děl v tomto žánru. Toto dílo patří ke sbírce *18 Lipských chorálů* a je úpravou liturgického chorálu. Historicky má tento chorál prastaré kořeny, jeho melodie byla používána jako základ mnoha skladeb v různých dobách. Chorálovou předehru *BWV 659* složil Bach v 18. století. Toto dílo se vyznačuje hlubokou náboženskou inspirací a vytříbenou hudební technikou. Začíná meditativním úvodem, ve kterém varhanní hlas uvádí hlavní melodii chorálu. Následují různé variace a toto téma se průběžně rozvíjí, pomocí zajímavých harmonických přechodů a kontrapunktických figur. Hlavní melodie chorálu je neustále přítomna v různých hlasech, zatímco ostatní hlasy k ní přidávají nové harmonie a figury a vytvářejí bohatou a komplexní zvukovou kulisu. Toto dílo demonstruje Bachovo mistrovství v práci s chorálovým materiálem a jeho schopnost vytvářet hluboce inspirativní duchovní hudbu.

Ve své úpravě chorálové předehry *Nun komm' der Heiden Heiland* přináší F. Busoni vlastní změny.

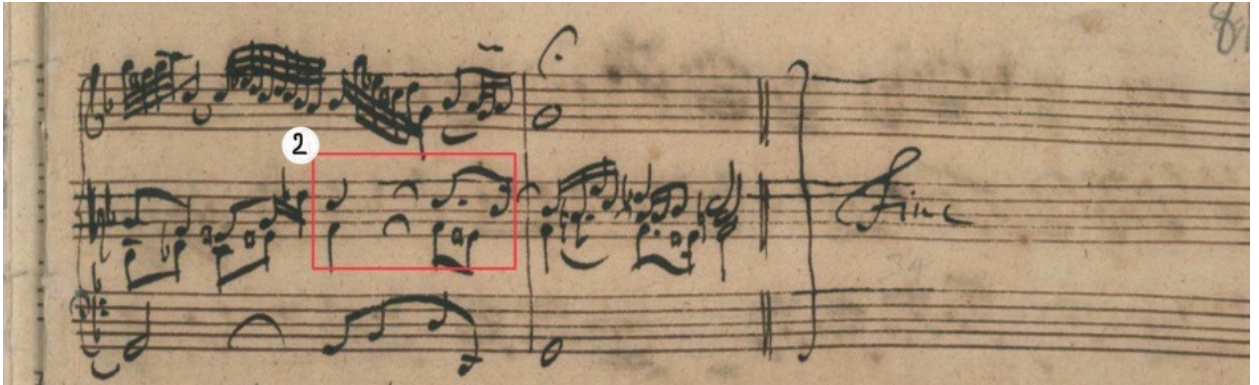
V partituře jsou označena místa, která jsou upravená a jsou rozdělena do 3 kategorií:

1. Ozdoby – Busoni rytmicky vypisuje některé ozdoby. V určitých taktech ozdoby vynechává z důvodu přirozeně fyziologických vlastností rukou interpreta. Ozdoby, které nevypisuje považuje za samozřejmost.
2. Hlasy – v této transkripci často prohazuje tenor a alt ze stejného důvodu.
3. Úplná změna – vynechává jeden ze středních hlasů (už zní v jiném hlase) nebo mění rytmus. Do své transkripce Busoni také přidal dynamické označení.

1)

Handwritten musical score on aged paper. The text at the top left reads: "Nun komm der heil'gen Geist, a 2. u. in Paß". The score consists of several staves of music. A red box highlights a specific musical phrase on the second staff, labeled with the number "2". Another red box highlights a phrase on the third staff, labeled with the number "3".

Handwritten musical score on aged paper, continuing from the previous page. The score consists of several staves of music. Multiple red boxes highlight specific musical phrases throughout the score, labeled with the numbers "1", "2", and "3".



### 3. "Nun komm' der Heiden Heiland" [Now comes the gentiles' Saviour]

(BWV 659, ca. 1708–17)

**Adagio**  
(una corda) \*  
*P legato* *senza rallentando*

**sehr ausdrucksvoll mit vollem Anschlag**  
*sostenuto ed espressivo assai*  
Canto  
(tre corde)

**3**

**1**

**2**

**2**

**1**

**2**

*ten.* *ten.*

*Red.* \*

*(u.c.)* *(t.c.)*

*Red.* \*

Detailed description: This block contains a printed musical score for the piece. It features two systems of grand staff notation (treble and bass clefs). The first system is marked "Adagio" and includes performance instructions like "(una corda) \*", "P legato", and "senza rallentando". The second system is marked "Canto" and "(tre corde)", with the instruction "sehr ausdrucksvoll mit vollem Anschlag" and "sostenuto ed espressivo assai". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Several passages are highlighted with red boxes, and circled numbers (1, 2, 3) are placed above or below these boxes. The score concludes with "Red." and "\*" markings.

2)

musical score system 1, featuring piano accompaniment with a *sosten.* marking and a *p* dynamic. A circled '2' is present in the first measure of the treble clef.

musical score system 2, featuring piano accompaniment with a *rallentando* marking and a circled '3' in the final measure of the treble clef. A circled '2' is in the first measure and a circled '3' is in the second measure of the treble clef. The text "(u.c.)" is written below the second measure.

musical score system 3, featuring piano accompaniment with a *Canto* marking and a circled '2' in the first measure of the treble clef. The text "(t.c.)" is written below the first measure. The text "6 6" is written above the second measure. Dynamics *pp* and *Red. \** are present.

musical score system 4, featuring piano accompaniment with dynamics *Red.* and *\* Red.* appearing below the staff.

musical score system 5, featuring piano accompaniment with a *dramatico* marking and a circled '2' in the final measure of the treble clef. The text "(u.c.)" is written below the final measure. Fingerings 5, 4, and 3 are indicated above the first measure.

This musical score consists of five systems of piano accompaniment and vocal lines. The piano part is written in two staves (treble and bass clef), and the vocal part is in a single staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

**System 1:** The piano part features a complex rhythmic pattern. A circled '1' is placed above the first measure of the piano part.

**System 2:** The vocal line begins with the word "Canto". A circled '1' is placed above the first measure of the vocal line. A red box highlights a sequence of notes in the piano part, with a circled '1' above it. Above this box, the following fingering is written:
   
 4 3 1 2 1 2 1 2 5
   
 1 2 1 2 1 2 1

**System 3:** The piano part has a circled '1' above the first measure and a circled '2' below the second measure. The vocal line is marked *ritenutamente*.

**System 4:** The piano part has a circled '3' above the first measure and a circled '2' below the second measure. The vocal line is marked *con grand' espress. e largamente*. The piano part includes the markings *dolce* and *ten.* (tenuto).

**System 5:** The piano part has a circled '2' below the second measure. The vocal line is marked *più riten.* and *(Adagio) tenuto*. The piano part ends with the marking *pp* (pianissimo).

At the bottom right of the page, there is a signature "Ra." followed by a small asterisk symbol.

### 3.2 Ich ruf ' zu dir, Herr Jesu Christ

Bachova chorálová předehra BWV 639 „*Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*“ je stejně jako předchozí dílo součástí velkého dědictví, které v oblasti varhanní tvorby přinesl. Tato chorálová předehra vznikla na základě chorálu, který byl pravděpodobně znám již ve středověku v Německu. Samotný chorál „*Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*“ („Volám tě, Pane Ježíši Kriste“) byl napsán v 16. století a byl často používán při bohoslužbách. J. S. Bach, jako velký mistr hudební improvizace, použil tento chorál jako základ pro tuto chorálovou předeheru. Dílo BWV 639 vzniklo pravděpodobně v letech 1708 až 1717, kdy Bach působil jako varhaník ve městech Mühlhausen a Arnstadt. Pro Bacha to bylo období intenzivní tvůrčí činnosti a během této doby vznikla řada jeho varhanních děl. Chorálová předehra BWV 639 je vynikajícím příkladem toho, jak Bach dokázal skvěle rozvinout a zpracovat chorálovou melodii a pracovat se složitými polyfonními fakturami a harmoniemi. Toto dílo se stalo součástí jeho sbírky „*Orgelbüchlein*“, ve které demonstruje svou mistrovskou kompoziční techniku a varhanní styl. Chorálová předehra BWV 639 se postupem času stala jedním z nejznámějších a nejoblíbenějších Bachových varhanních děl, která přitahuje pozornost hudebníků a posluchačů svou krásou a hloubkou výrazu.<sup>35</sup>

Bachova chorálová předehra BWV 639 „*Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*“ je dobrým příkladem jeho tvorby v žánru chorálové hudby. Vyznačuje se přísnou polyfonií a hlubokou náboženskou inspirací. Hudební struktura je založena na kontrastu mezi varhanními rejstříky. Busoniho transkripce tohoto chorálu pro klavír dodává Bachově původní hudbě nové barvy a odstíny. Busoni pracuje se zvukem použitím širšího rozsahu nástroje, stejně jako hustějších harmonií (od taktu 12 vyplňuje akordy). To dává dílu emotivnější a dramatičtější charakter, ale zachovává hlavní hudební myšlenky a strukturu originálu. Pouze ve 2 taktech F. Busoni mění doprovodný hlas. Poslední 4 takty Bachova díla opakuje dvakrát, poprvé podle originálu, podruhé o oktávu níž, co přidává skladbě ještě větší romantický charakter.

Obě verze představují zajímavý kontrast ve zpracování stejného sborového materiálu a každá má své jedinečné přednosti.

---

<sup>35</sup> NOSINA, Věra. *Simvolika muzyki J. S. Bacha*. Moskva: Klassika- XXI, 2006.

3)

*Hi ruf zu dir P. Jesu Prop. a 2 clav. & Ps. 1*

A handwritten musical score on aged paper, consisting of three systems of staves. The notation is in brown ink and includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines. A red rectangular box highlights a specific musical phrase in the second system, second staff.

*Weltlich ist uns zeitlich gut.*

A handwritten musical score on aged paper, consisting of two systems of staves. The notation is in brown ink and includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines. A red rectangular box highlights a specific musical phrase in the first system, second staff. The page number '107' is written in the top right corner.

4)

Ich ruf' zu dir, Herr.  
I call on Thee, Lord. | Je t'invoque, Seigneur!

Andante.  
Mit Andacht.  
Die Oberstimme sehr ausdrucksvoll und gehalten.  
*Molto espressivo e tenuto il canto.*

5.

leise und gebunden  
*sotto voce e legato*

Con Pedale.  
Der Bass weich und getragen.  
*Il basso dolce e sostenuto.*

*poco slentando*  
*più dolce*  
sehr weich

etwas heller  
*poco più sonoro*



First system of a piano score. The treble clef staff contains a melodic line with a red box highlighting a specific phrase. The bass clef staff provides harmonic accompaniment. The dynamic marking *piu p* is located below the treble staff.

Second system of the piano score. The treble clef staff features a melodic line with a *pp* dynamic marking. The bass clef staff has a *ppp* dynamic marking. The system concludes with a four-measure fingering sequence: 2, 3, 4.

Third system of the piano score. The treble clef staff contains a melodic line with a *poco aumentando* dynamic marking. The bass clef staff provides accompaniment.

Fourth system of the piano score. The treble clef staff begins with a *ten.* (tension) marking and a *poco* dynamic marking. It includes a *calando* (ritardando) marking. A red box highlights a phrase in the treble staff. The system ends with a two-measure fingering sequence: 2.

Fifth system of the piano score. The treble clef staff has a *piu oscuro, ma sempre cantando* dynamic marking. The bass clef staff has a *molto legato* dynamic marking. A red box highlights a phrase in the bass staff.

Sixth system of the piano score. The bass clef staff contains a melodic line with a *pp* dynamic marking. The treble clef staff provides accompaniment.

## 4 Interpretace

Interpretace na varhany a klavír se liší v několika ohledech:

1. Zvuk a témbro. Varhany mají jedinečný zvuk díky specifickému použití píšťal a registrových mechanismů. Vytváří se tím bohatší, varhaně celistvý zvuk, který se vyznačuje bohatými harmoniemi a dlouhými rezonancemi. Zatímco klavír má výraznější zvukový výraz a omezenou délku znění tónu.
2. Technické možnosti. Varhany mají obvykle větší počet klaviatur (manuálů) a rejstříků, což umožňuje interpretovi vytvářet bohatší kombinace zvuků a efektů. Klavír, přestože nabízí vlastní interpretační techniky, je v tomto ohledu omezenější.
3. Dynamika. Varhany mají omezenou schopnost měnit dynamiku, protože hlasitost zvuku je řízena převážně počtem používaných rejstříků, nikoli silou stisku kláves. Zatímco na klavíru může interpret snadno ovládat dynamiku změnou síly stisku kláves, případně používáním pedálu.
4. Frázování a výrazový aspekt. Varhany mají svou specifickou techniku frázování, protože jsou obvykle určeny k provádění sborové a orchestrální hudby. Klavír je naopak častěji využíván pro sólový výkon a má širší škálu výrazových možností, jako jsou například barevné akcenty a dynamické kontrasty.

U varhan se pracuje s frázováním následovně. Co se týče vnímání rytmu je vhodné odsadit na taktové čáře, aby se přímo rozlišila lehká a těžká doba a synkopy. Při hře na varhany se dají lehce vázat sekundy, je potřeba klást důraz na intervaly od tercie výše, aby se jednotlivé tóny vzájemně neprolínaly. Při tom průtahy, průchody a dotryly se hrají obvykle vázaně.

V barokní hudební literatuře při hře na varhany se často používají staré prstoklady (bez podkladu palce – 3-4,3-4). Při hře na klavír se barokní hudební literatura interpretuje s pocitem většího legata a s použitím pedálu.

Klavír umožňuje interpretovi projevit svobodnou vůli při hudebním vyjádření bez větších omezení co se týče tempa, přičemž u varhan se vzhledem k jejich charakteru musí počítat s daným prostorem ve kterém jsou umístěné a počítat s akustickými možnostmi.

Interpretace na varhany a klavír má tedy své jedinečné vlastnosti, které jsou dány povahou nástroje a hudebním kontextem. Zásadní rozdíl v interpretaci je ve fyzikálním aspektu varhan a uvědomění si, že barokní autoři, kteří sami hráli na varhany a skládali varhanní hudbu, měli představu o tom, jak nástroj funguje a neměli možnost používat moderní klavír. Proto interpretace zápisu varhanní hudby je spíše stylová, zatím co interpretace na klavír je, co se týče zápisu, více romantická.

## 5 Literární dědictví Ferruccio Busoniho

Ferruccio Busoni psal hudební eseje, články a pojednání. Napsal také několik knih, nejznámějšími jsou:

*"Dokumente der modernen Musik"* (Dokumenty moderní hudby) je kniha, ve které Busoni zkoumá různé aspekty moderní hudby, včetně nových směrů, kompozičních technik a trendů ve vývoji hudebního umění.

*"Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst "* (Náčrt pro novou estetiku hudebního umění) je pojednání, ve kterém Busoni nastiňuje své představy o hudební estetice, včetně otázek o formě, stylu, interpretaci a roli hudebníka v hudebním procesu.

*"Die Jugend. Ein Brief über Musik"* (Mládeži. Dopis o hudbě) je kniha, ve které Busoni oslovuje mladé hudebníky a dává jim rady ohledně hudební výchovy, praxe a umění interpretace.

Tyto knihy jsou cenným zdrojem informací o Busoniho myšlenkách a názorech na hudbu a hudební umění, stejně jako jeho tvůrčí přístup ke kompozici a provedení.

### 5.1 Požadavky pro klavíristy

Ve své publikaci „O jednotě hudby“<sup>36</sup> Ferruccio Busoni píše:

*Ne, technika nebyla a nikdy nebude alfou a omegou klavírní hry, jako v jakémkoli jiném umění. Přesto samozřejmě svým studentům vštěpuji: snažte se pořádně naučit techniku hry na nástroj,*

---

<sup>36</sup> BUSONI, Ferruccio. *Von der Einheit der Musik, von Dritteltonen und junger Klassizität, von Bühnen, und Bauten, und anschliessenden Bezirken. Verstreute Aufzeichnungen.* Berlin: Max Hesses Verlag, 1922. VIII. S. 137-138.

*a to pořádně! Proto aby se člověk stal velkým umělcem, musí splnit různé podmínky, a protože jen málokdo je toho schopen, zrození skutečného tvůrce je vzácností.*

*Techniku, která je dokonalá, nacházíme v podstatě pouze v konstrukci klavíru. Skvělý pianista však nejprve musí mít skvělé technické schopnosti hry na nástroj. Toto je však pouze jen částí skutečného umění. Klavírní technika není soustředěna pouze v prstech nebo zápěstí, v síle a vytrvalosti. Vyšší vnímání hry na nástroj se nachází v mozku, skládá se z geometrie, posuzování vzdáleností a rutiny. Ale to je teprve začátek, protože opravdové ovládnutí techniky zahrnuje také úhoz a velmi speciální použití pedálu.*

*Velký umělec by měl mít také pozoruhodný intelekt, kulturu a rozsáhlé vzdělání ve všech hudebních a literárních záležitostech a v problematice lidské existence. Umělec by měl mít také charakter. Pokud není splněn alespoň jeden z těchto požadavků, pak se nedostatky ve vzdělání projevují v každé frázi, kterou přednese. Měl by mít také cit, temperament, představivost, vytríbenost, a nakonec ten osobní „magnetismus“, který vám občas dovolí přivést náhodou shromážděných čtyři tisíce cizích lidí, kteří přišli na vystoupení, do jediného stavu mysli. Pak to chce odvalu se ovládnout přes náladu a pozornost veřejnosti i za nepříjemných doprovodných okolností a konečně „zapomenout“ na veřejnost v psychicky náročných okamžicích. Musím dodat, že se umělec neobejde bez smyslu pro: formu, styl, ctnosti dobrého vkusu a originalitu.*

*Za požadavek vzniku dobrého umělce, lze považovat: kdo není schopen srdečného prožitku, nezvládne jazyk umění.*

## **6 Klavírní transkripce varhanních děl J. S. Bacha v pedagogické praxi**

Klavírní transkripce dnes zaujímají v koncertním a pedagogickém repertoáru méně významné místo než před několika desítkami let. Jsou pro to dva hlavní důvody: proměna estetického vkusu veřejnosti a nárůst stylových nároků interpretů. Umělecké a pedagogické zdroje nejsou ještě zdaleka vyčerpány v hudebně interpretační praxi a ve vyučovacím a výchovném procesu hudebně výchovných institucí.

V 19. až 1. polovině 20. století se objevilo velké množství klavírních úprav instrumentální, operní, symfonické a vokální hudby. Mnoho z nich se sice nazývalo „svobodnými“, i když ve skutečnosti tomu mohlo být jinak, některé však takové opravdu byly. Tvůrci takových děl do nich samozřejmě v procesu přeměny výchozího materiálu promítli vlastní tvůrčí přístupy, což někdy vyvolávalo nespokojenost u autorů původního zdroje. Je známo, že R. Schumann si

stěžoval, že F. Liszt, který jeho písně přepisoval pro klavír, je dle Schumannova názoru „příliš pepřil“<sup>37</sup>. Přibližně stejně reagoval A. Schoenberg na „koncertní vydání“ druhého díla z jeho „*Tři kusy pro klavír*“ *op. 11*, které upravil F. Busoni<sup>38</sup>. Tento problém se stával zvláště akutním při zpracování původních klávesových a klavírních děl, což už ve skutečnosti nebylo adaptací, ale tzv. „remakem“. Mezi klavírními transkripcemi však existuje jeden typ, o jehož účelnosti a maximální blízkosti originálu není pochyb – jde o transkripce varhanních děl.

Dva hlavní úkoly, které řeší transkripce varhanní hudby – zprostředkovat přesný polyfonní vzor třířádkového originálu a zároveň dosáhnout efektu varhanní zvukomalebnosti – většinou neopouštějí možnost realizovat žádné další tvůrčí proměny. V důsledku toho se různé transkripce jedné skladby od sebe neliší o nic více než její provedení varhaníky na různé nástroje. Autoři transkripcí přitom musí vzít v úvahu některé rysy techniky hry na varhany a pochopit její odlišnost od klavírního provedení.

Předně varhany mají horší možnosti, než které interpretovi poskytuje klavír, ve vztahu k tzv. „plynulé hře“ (alespoň ve svém čistě „rychlém“ projevu). To se vysvětluje jemnějším, až opožděným nástupem varhanního zvuku (naplnění velkých varhanních píšťal vzduchem nějakou dobu trvá). Hlavním varhanním hmatem je non legato. Stará varhanní tradice doporučovala odsadit tón o něco dřív než zahrát další. Hlavní vlastností tohoto „krále nástrojů“ je nepřízvučný zvuk neomezeného rozsahu tónu a barev (dle typu rejstříků), který však nelze ani zesílit, ani zeslabit.

Historicky se varhany stavěly téměř výhradně v katolických a protestantských kostelech. Varhanní hudba byla součástí liturgie a měla liturgický charakter. Značná část velkolepých skladeb vytvořených pro tento nástroj byla slyšet velmi zřídka a byla nepřístupná běžné světské veřejnosti. Touha přiblížit varhanní hudbu širokému publiku byla jedním z hlavních důvodů vzniku četných klavírních úprav. Obvykle se to dá rozdělit do dvou skupin. Pro jednu z nich je hlavním úkolem pianisticky vhodná distribuce třířádkového originálu (s nožní pedálovou částí) pro dvě ruce. Pro druhou je typický přenos skutečných vlastností varhanního zvuku pomocí klavíru, který je v prvním případě prakticky ignorován.

První typ transkripcí vyčerpávajícím způsobem a přesně popsal odborník na klavírní umění G. Kogan: „„*Stejně*“ *tóny znějí na varhanách a na klavíru úplně jinak: stačí si připomenout*

---

<sup>37</sup> RUBINSTEIN, Anton. *Lekcii po istorii fortepiannoj literatury: kratkij kurs lekcij/ A. G. Rubinstein*. Moskva: Jurajt, 2024. ISBN 978-5-534-06746-0.

<sup>38</sup> BODKY, Erwin. *Interpretacija klavirnych proizvedenij J. S. Bacha*. Moskva: Muzyka, 1989.

alespoň to, jak jsou na druhém vyhlazeny barevné kontrasty varhanních rejstříků. Aby transkriptor vykompenzoval to, co se ztratilo, aby napravil to, co je zkreslené, musí na každém kroku projevit tvůrčí vynalézavost, aniž by se zastavil – je-li to nutné – před připsáním toho, co nebylo v notách originálu (zdvojení, harmonické výplně, převedení do jiné oktávy), aby znovu vytvořil to, co bylo v jeho zvucích (síla, plnost, kontrasty rejstříku). Bez toho se transkripce mění v přepis, v němž přílišná věrnost liteře originálu – jak se často stává – vede ke ztrátě ducha originálu, který originál ochuzuje, znetvořuje, zeslabuje, „překládá“ na jazyk jiného nástroje s grácií připomínající francouzská slova psaná ruskými písmeny.<sup>39</sup>

Mezi nepřilíš četnými klavírními transkripcemi varhanních děl jsou ukázky obou těchto krajních typů. I takový velmistr všech transkripcí jako F. Liszt má příklady polárních vlastností transkripcí: *Šest varhanních preludií a fug* J. S. Bacha je upravené elementárně (jen někde jsou přidány oktávové zdvojení partu nožní klaviatury), zatímco *Fantasie a fuga g moll* J. S. Bacha je zpracována v monumentálním stylu s jasným přístupem k bohatosti varhanního zvuku.

Oba druhy zpracování mají nejen právo na existenci, ale lze je také s úspěchem využívat v interpretační a pedagogické praxi. Potíže s nimi jsou různého charakteru. V článku „*O instrumentaci*“ F. Busoni píše: „*Dobrá partitura by měla být napsána tak, aby v ní byly zvukové gradace již obsaženy a zněly bez velké asistence interpretů... Crescendo by mělo být výsledkem rozložením interpretací různých nástrojových skupin a téma mělo vyznít samo*“.<sup>40</sup> To se jistě týká transkripcí druhého typu. Klavíristické potíže v nich převažují a jsou často výrazné. Zde se však již zpravidla odkrývá vyznění provedení skladby, které do jisté míry závisí na kvalitě jednotlivých interpretů. Dobrá transkripce a dobrá interpretace se vyznačuje přenesením všech hlavních rejstříkových barev, dynamických plánů, přičemž u transkripcí prvního typu jsou všechny prvky interpretace ponechány na uvážení interpreta, například v *Šesti varhanních preludií a fugách* J. S. Bacha Liszt neuvedl ani označení tempa, ani dynamiku.

Význam klavírních transkripcí varhanních děl se neomezuje pouze na umělecké a tvůrčí úkoly seberealizace výkonného hudebníka. Díla tohoto druhu mají velmi cenný pedagogický potenciál a jsou zajímavá v hudebně výchovném smyslu.

V pedagogickém repertoáru dnes klavírní transkripce varhanních děl zaujímají menší místo než před několika desítkami let. Mezi hlavní důvody patří: růst kultury studentů a zvyšující se nároky učitelů. Za uplynulou dobu bylo vypracováno obrovské množství úprav pro klavír. Velká

---

<sup>39</sup> DRUSKIN, Jakov. *O ritoričeských přijemach v muzyke J. S. Bacha*. Sankt-Peterburg: Severnyj Oleň, 1995

<sup>40</sup> BODKY, Erwin. *Interpretacija klavirnych proizvedenij J. S. Bacha*. Moskva: Muzyka, 1989.

výchovná role patří tak velkým umělcům jako Liszt, Brahms, Rachmaninov, Busoni a další. Jedním z prvních přepisovačů byl J. S. Bach.

Pianistovo dosažení maximální blízkosti původní varhanní tvorby závisí na přesnosti přenosu polyfonního vzoru třířádkového originálu a zároveň na schopnosti dosáhnout efektu ryzí varhanní zvukovosti. Využití jednotlivých rejstříků a jejich kombinací přitom musí korelovat s uměleckým záměrem. Zvláště důležitá je práce na realizaci zvuku „organo pleno“ („plný zvuk“) pomocí klavíru, kdy jsou zahrnuty všechny hlavní rejstříky nástroje.

Úvod do vícehlasé hudby je nepostradatelnou podmínkou harmonického rozvoje hudebníka, zejména klavíristy. Výraznému a stylově věrnému provedení hudby velkého skladatele stojí v cestě mnoho překážek. Povaha Bachových děl je taková, že bez racionálního uchopení je jejich provedení nemožné. S touto okolností je třeba počítat již ve fázi základního vzdělávání v klavírní třídě. Někteří učitelé škol jsou omezeni repertoárovými šablonami a nevidí žádné konkrétní vyhlídky na další rozvoj polyfonního myšlení studenta. Následná fáze profesního rozvoje mladého umělce pak nabývá zvláštního významu z hlediska úkolů, které pedagog zadává.

Na význam zvládnutí transkripce varhanní hudby svého času upozornil vynikající italský klavírista a pedagog Ferruccio Busoni ve své předmluvě k vydání svých úprav dvou varhanních toccat J. S. Bacha: „Zveřejněním těchto toccat prozatím dokončuji sérii podobných a úzce souvisejících děl. Tyto Toccaty jsou podle mě mými nejvyzrálejšími díly tohoto druhu“<sup>41</sup>. A dále: „Zpočátku se transkripce objevovaly roztroušeně a náhodně, podle toho, jak moc mě to či jiné dílo, kterému jsem věnoval pozornost, přimělo ho zpracovat, se tato díla postupně systematizovala.“<sup>42</sup> Poté F. Busoni navrhuje určitý „plán“ – sled určitých děl (včetně řady transkripce varhanních děl J. S. Bacha), vybudovaný na principu rostoucí obtížnosti.

Autor tvrdí, že jím navrhovaný repertoár může úspěšně sloužit rozvoji vyšší dovednosti ve hře na klavír. „Plán“ F. Busoniho dnes neztratil svůj význam. Jeho využití v klavírní pedagogice se zdá být i dnes stále žádané a zaslouží si prvořadou pozornost pedagogů a metodiků v oblasti klavírního přednesu. Tato sekvence zahrnuje (v pořadí rostoucí složitosti) následující práce:<sup>43</sup>

- J. B. Cramer. Osm studií ve dvou sešitech („Škola legata“, „Škola staccata“)

---

<sup>41</sup> RUBINSTEIN, Anton. *Lekcii po istorii fortepiannoj literatury: kratkij kurs lekcij/ A. G. Rubinstein*. Moskva: Jurajt, 2024. ISBN 978-5-534-06746-0.

<sup>42</sup> DELICEVA, Nina. *Ispolnitělskij sil' vokal'nych proizvedenij J. S. Bacha / N. Deliceva*. Moskva: Muzyka, 1980.

<sup>43</sup> BODKY, Erwin. *Interpretacija klavirnych proizvedenij J. S. Bacha*. Moskva: Muzyka, 1989.

- J. S. Bach. 15 dvouhlasých invencí
- J. S. Bach. Dobře temperovaný klavír (1. díl), vydaná s vysvětlivkami, doprovodnými příklady a pokyny pro zvládnutí moderní klavírní techniky
- J. S. Bach. Koncert d moll, upravený z partitury
- J. S. Bach. 10 varhanních chorálových předeher v úpravě pro klavír v komorním stylu
- J. S. Bach. Preludium a fuga D dur pro varhany. Pro koncertní provedení na klavír
- J. S. Bach. Preludium a fuga Es dur pro varhany. Volná transkripce pro koncertní provedení na klavír
- J. S. Bach. Chaconne ze 4. sonáty pro housle. Koncertní transkripce pro klavír
- J. S. Bach. Dvě varhanní toccaty v úpravě pro klavír

Tento jím navrhovaný proces může být nevhodný, pokud se na něj pohlíží pouze jako na program výuky hry na klavír. Obzvláště spravedlivá by mohla být výtka k stylové omezenosti navrhovaného repertoáru, a především absence základní složky všech klavírních metodik jako takových – vídeňských klasiků. Nejprve však F. Busoni zamýšlel doplnit program o díla všech pozdějších skladatelů až po moderní. Formovalo se to v období jeho osobní práce na jeho osobitěm klavírním projevu, kdy se po praktickém vyzkoušení celého jeho základu stal z pouhého dobrého klavíristy významnou hudební osobností. Už jen z tohoto důvodu nemáme právo tento program ignorovat.

Pokud samotný Busoni veškerou svou virtuozitu rozvinul na sazbě děl F. Liszta<sup>44</sup>, tak mimořádnou témbrovou rozmanitost své hry nepochybně získal při práci s varhanními transkripcemi. G. Neuhaus, který opakovaně slyšel F. Busoniho a kritizoval jeho interpretaci, hovořil o naprosté a překvapivé absenci v nejsilnějších vrcholech jeho hry, sebemenšího náznaku tvrdosti, klepání, popř. obecně pocit „spodku“ klávesnice; i o překvapivě bohatém a témbrově diferencovaném zvuku nástroje, který se nejvíce přibližoval průhledným rejstříkům varhan a dechových nástrojů.<sup>45</sup>

V první řadě musíme začít výběrem repertoáru. Již ve vyšších ročnících hudebních škol a v prvních ročnících konzervatoří lze zvládnout snadné transkripce ve zpracování D. Kabalevského, S. Prokofjeva, A. Zilotiho a dalších. Sotva má cenu se omezovat na transkripce děl J. S. Bacha. S. Prokofjev vytvořil vynikající transkripce preludií a fug Bachova předchůdce

<sup>44</sup> DRUSKIN, Jakov. *O ritoričeských příjemech v muzyce J. S. Bacha*. Sankt-Peterburg: Severnyj Oleň, 1995. S. 52.

<sup>45</sup> RUBINSTEIN, Anton. *Lekcii po istorii fortepiannoj literatury: kratkij kurs lekcij/ A. G. Rubinstein*. Moskva: Jurajt, 2024. ISBN 978-5-534-06746-0.



Dietricha Buxtehudeho. Prokofjevovy transkripce pomáhají stylově připravit zvládnutí složitějších Bachových děl v transkripcích F. Liszta, K. Tausiga a nakonec F. Busoniho.

Preludia a fugy D. Buxtehudeho v úpravě S. Prokofjeva si zaslouží zmínku nejen jako možný přípravný krok pro práci na složitějších transkripcích Bachových děl. Tento jednoduchý „malý cyklus“ může sloužit jako příklad k naznačení některých rysů práce na prepisech. V předehře jsou široké intervaly, které by podle charakteru varhanního zvuku v žádném případě neměly být arpeggiovány. Pro malé ruce se takový požadavek může stát jakýmsi „kamenem úrazu“. V jednom vydání díla<sup>46</sup> navrhuje racionální řešení tohoto problému. Obecně je třeba poznamenat, že interpret v procesu práce na prepisech má určité právo na spoluautorství – vždy můžete najít lepší řešení a pro něj pohodlnější verzi interpretace.

Důležitost transkripcí zmíněných Busonim v jeho „Škole klavírního mistrovství“ představuje „10 varhanních chorálových předeher upravených pro klavír v komorním stylu.“ Mohla jim předcházet jiná, jednodušší úprava Busoniho, postupně zavádějící principy transkripce umění do jeho uměleckého světa. Hovoříme o varhanním Preludiu a fuze e moll J. S. Bacha, obsažené v příloze prvního dílu „Dobře temperovaného klavíru“ v edici F. Busoniho.

10 varhanních chorálových předeher je seskupeno do dvou sešitů. První sešit obsahuje zajímavější a pestřejší transkripce (což je z velké části dáno zdrojovým hudebním materiálem) než druhý.

Pojem „transkripce“ se nevztahuje na všechny chorály, už vůbec ne na první předehru: „Komme Gott, Schoepfer!“ („Přijď, Pane, Stvořiteli!“). Předehra otevírá téma v oktávovém rozsahu horního hlasu.

Druhý plán: dvouhlasá střední linka, ostrý rytmus, proložené tercie a jednotlivé noty, je „nápovědou“ ke zdvojení středních hlasů.

Opakované vedení melodie náhle protne cantus firmus. Jeho zvuk, barvou i charakterem, ostře kontrastuje se vším předchozím. Zvláštní obtíž vzniká křížením dvou hlasů, z nichž každý si musí zachovat svou vlastní „tvář“. Toto je běžný problém s polyfonií; zde vyvstává se zvláštní palčivostí. Je velmi důležité, aby se po cantu firmu vše vrátilo do původního stavu. Teprve třetí provedení c moll se zdá být odpovědí na volání cantu firmu – je provedeno teplým, živým

---

<sup>46</sup> BODKY, Erwin. *Interpretacija klavirnych proizvedenij J. S. Bacha*. Moskva: Muzyka, 1989.

zvukem. Po slavnostním nástupu basu zvučnost náhle „selhává“. Závěr předehry je proveden bez sebemenšího zpomalení, jakoby odchodem do nekonečna.

Třetí chorálová předehra „Nun komm, der Heiden Heiland“ („Přiď, Spasiteli pohanů“), jedna z nejznámějších, je vznešeným tragickým monologem srovnatelným s celou scénou z Pašijí. Busoni určil tempo předehry jako Adagio, ale pohyb osmin v basu, blížící se tempu pomalého kroku, je více konzistentní s tempem Andante. Určení charakteru pohybu není jednoduchou otázkou pro předehru, ale je otázkou prvořadou. Lze to vyřešit následovně: úvod a mezihry jsou interpretovány v přísné větě Andante a melodicko-deklamační úseky jsou mnohem volnější, ale tempová osa zůstává v podstatě beze změn.

V poznámce k této předehře prepisovatel píše: „*Úvod, mezihry a doprovodné hlasy by měly být provedeny výrazně níže než hlas (Canto), tlumené a odměřené*“. Nutno dodat, že zvukové funkce basových a středních hlasů jsou odlišné. Pokud legatissimo basů vyžaduje maximální hladkost a neměnnost (zvuk basu by neměl záviset na změnách horního hlasu ani na jeho nejpatetičtějších místech: Busoni konkrétně připomíná pianissimem v basech), pak střední hlasy žijí intenzivnějším životem (jak je vidět již v úvodu); jsou v aktivní interakci nejen mezi sebou, ale i se sólovým hlasem a v mezihrách vstupují do dialogu. Úhozy, zejména non legato, by měly být zvláště výrazné a marcato v sólovém hlasu by mělo být deklamační a spíše expresivní povahy.

Ačkoliv každé provedení sóla (cantus firmus) vyžaduje individuální emoční zabarvení, všechny dohromady musí tvořit určitý „postupný“ plán celkového vývoje a mezi prvním a posledním provedením se zdá být sémantický oblouk, potvrzující premisu celé předehry.

Busoniho přístup ke zpracování varhanních skladeb pro klavír spočíval v inovativním přístupu k harmonii, struktuře a výrazu. Jeho transkripce přinesly nové dimenze do interpretace a rozšířily koncertní a pedagogický klavírní repertoár.

## Závěr

Ferruccio Busoni svým jedinečným a komplexním přístupem k problematice klavírních transkripcí varhanní hudby neuvěřitelně rozšířil klavírní literaturu. Svým dílem a pedagogickou činností významně přispěl v rozvoji klavírní pedagogiky a ve svých publikacích popsal svůj osobní přístup k hudbě jako takové.

Transkripce jsou neocenitelným prostředkem k přiblížení hudby jiných nástrojů hře na klavír, a jsou významným studijním materiálem, který klavíristům umožňuje prozkoumat problematiku práce s ténbrem a barvou různých rejstříků, případně nástrojů či hlasů.

Místo, které v současné klavírní pedagogice zaujímají transkripce varhanních děl, je neoprávněně malé. Jejich promyšlené a vhodné použití pomáhá vyřešit řadu problémů vedení hlasů, ténbrové a úhozové polyfonie, vědomého a přísně dávkovaného použití dynamiky, a nakonec rozšiřuje porozumění schopnostem klavíru a umožňuje se mu přiblížit ke „Králi nástrojů“, jak byly varhany dlouho uznávány. Práce na transkripcích, které jsou z pianistického hlediska složité pro studenty, kteří nemají dostatečnou motorickou a koordinační svobodu, však nejenže nebude přínosná, ale může způsobit zbytečné svalové a psychické napětí generované touhou „dohnat“ všechny převody registrů a dokončit všechny detaily klavírní faktury, které mohou být často nad jejich síly.

Je třeba pamatovat, že faktura prepisů není vždy přirozená, takže by neměla být „původně“ klavírní. Často je navržena tak, aby vytvářela iluzi nástroje s několika klaviaturami, mnoha rejstříky a neomezeným vleklým zvukem, a k tomu je potřeba mít určitou sluchovou zkušenost varhanní zvučnosti, způsobu provedení tohoto nástroje a dostatečné motoriky a zvuku. S takovým „počátečním kapitálem“ si můžete otevřít úplně jiné obzory, jak v hudbě, tak v možnostech klavíru jako nástroje.

Zpracování tématu transkripcí otevřelo prostor pro další odbornou práci jak pro oblast uměleckou, tak hudebně analytickou a pedagogickou.

## Seznam použitých informačních zdrojů

ALEKSEEV, Aleksandr. *Istorija fortepiannogo iskusstva. Čast' 3*. 2. izdanije. Sankt-Peterburg: Laň, 2018. ISBN 978-5-8114-2764-2

BACH, Johann Sebastian. *Klavir chorošego stroja*. Obrabotal i pojasnil s prisojedenijem primerov F. Busoni. Pod redakcijej G. Kogana. Moskva: Muzgiz 1941.

BARINOVA, Maria. *M. N. Barinova – učenica velikich. Sbornik statej i vospominanij*. Pod redakcijej Fomičenko N. Papirus, 2002. ISBN: 5-87472-217-3.

BARINOVA, Marie. *Vospominanija o J. Hofmanně i F. Busoni*. Moskva: Muzyka, 1964.

BODKY, Erwin. *Interpretacija klavirnych proizvedenij J. S. Bacha*. Moskva: Muzyka, 1989.

BUSONI, F. *O pianističeskom masterstvě. Izbrannyje vyskazyvanija*. Moskva: Muzgiz, 1962.

BUSONI, F. *Vvodnoje slovo i kommentarii k izdaniju: J. S. Bach. Klavir chorošego stroja. (pod redakcijej F. Busoni)*. Moskva: Muzgiz, 1941.

BUSONI, Ferruccio. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Carl Schmidt. Triest. 1907.

BUSONI, Ferruccio. *Eskiz novoj estetiky muzykal'nogo iskusstva*. Sankt-Peterburg: Planeta muzyki, 1912. Perevodčik Kolomijcev V.

BUSONI, Ferruccio. *Von der Einheit der Musik, von Dritteltonen und junger Klassizität, von Bühnen, und Bauten, und anschliessenden Bezirken. Verstreute Aufzeichnungen*. Berlin: Max Hesses Verlag, 1922. VIII.

DELICEVA, Nina. *Ispolnitělskij st' vokal'nych proizvedenij J. S. Bacha / N. Delicieva*. Moskva: Muzyka, 1980.

DENT, Edward Joseph. *Ferruccio Busoni: A Biography*. Oxford: At the Clarendon Press, 1966. ISBN 09-038-731-5X.

DRUSKIN, Jakov. *O ritoričeskich prijemach v muzyke J. S. Bacha*. Sankt-Peterburg: Severnyj Oleň, 1995

FEJNBERG, Samuil. *Pianist. Kompozitor. Issledovatel'*. Moskva: Sovetskij kompozitor, 1984.

GAKKEL, Leonid. Prokofjev i sovjetskije pianisty. In: BARENBOIM, Lev a Kira JUŽAK, ed. *Ob ispolnenii fortepiannoj muzyki Bacha, Prokofjeva, Šostakoviča*. Moskva: Muzyka, 1965. Str. 140–197.

KOGAN, Grigorij. *Škola fortepiannoj transkripcii*. Vypusk 1. Moskva: Muzyka. 1970.

KOGAN, Grigorij. *Ferruccio Busoni*. Moskva: Sovetskij kompozitor, 1971.

LEE, Jung-Ok. *A study of two organ chorale preludes of Johann Sebastian Bach (1685-1750) transcribed by Wilhelm Kempff (1895-1991)*. Dizertační práce. University of Iowa, 2013.

Lettere ai genitori [Briefe an die Eltern], 460 Briefe, Hg: M. Weindel, Rom: Ismez 2004 [recte: 2007]

LISZT, Ferenc. *Transkripcii sočiněnij različnych konpozitorov*. Sostavlenije, redakcija i promečanija K, Sorokina i J. Komal'kova. Moskva: Muzyka, 1970.

MILŠTEJN, Jakov. *O fortepiannoj fature Chopina i Lizsta*. Moskva: Muzyka, 1987.

NOSINA, Věra. *Simvolika muzyki J. S. Bacha*. Moskva: Klassika- XXI, 2006.

RUBINSTEIN, Anton. *Lekcii po istorii fortepiannoj literatury: kratkij kurs lekcij/ A. G. Rubinstein*. Moskva: Jurajt, 2024. ISBN 978-5-534-06746-0.

SCHWEITZER, Albert. *Johann Sebastian Bach*. Milada Karez, 2020. ISBN: 978-80-905117-9-8.

SITSKY, Larry. *Busoni and the Piano. The Works, the Writings, and the Recordings*. 2nd ed. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2009.

## Notový zdroj

- 1) BACH, Johann. Sebastian. *Nun komm' der Heiden Heiland*. Holograph manuscript, n.d.(ca.1740-48). Copyright Public Domain
- 2) BUSONI, Ferruccio. *Original organ works by J. S. Bach „Transcribed for the piano in chamber style“*, *Nun komm' der Heiden Heiland*. Mr. Jose Vianna da Motta, 1907-1909.
- 3) BACH, Johann. Sebastian. *Ich ruf 'zu dir, Herr Jesu Christ*. Holograph manuscript, n.d.(ca.1740-48). Copyright Public Domain
- 4) BUSONI, Ferruccio. *Original organ works by J. S. Bach „Transcribed for the piano in chamber style“*, *Ich ruf 'zu dir, Herr Jesu Christ*. Mr. Jose Vianna da Motta, 1907-1909.

## Seznam příloh

### Seznam klavírních adaptací děl J. S. Bacha Ferruccia Busoniho

Číslo v katalogu	Název skladby	Rok vzniku
BV B 20	Preludium a fuga D-dur BWV 532	1888
BV B 21	Chorálové Preludium Aus tiefer Not schrei ich zu dir BWV 686	1880
BV B 22	Preludium a fuga e-moll BWV 552	1890
BV B 23	Invence dvojhlasé BWV 772-786 tříhlasé BWV 787-801	1891,1914
BV B 24	Chaconne d-moll z Partity č.2 BXV 1004	1893
BV B 25	Dobře temperovaný klavír 1.díl BWV 846-869 2.díl BWV 870-893	1894,1915
BV B 26	Preludium a fuga e-moll BWV 533	1894
BV B 27	Chorálové přede hry Komm, Gott, Schöpfer, BWV 667 Wachet auf, ruft uns die Stimme, BWV 645 Nun komm 'der Heiden Heiland, BWV 659 Nun freut euch, lieben Christen, BWV 734 Ich ruf 'zu dir, Herr Jesu Christ, BWV 639 Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf, BWV 617 Durch Adams Fall ist ganz verderbt BWV 637 Fuga, BWV 705 In dir ist Freude, BWV 615 Jesus Christus, unser Heiland, BWV 665	1898
BV B 28	Koncert č.1 d-moll, BWV 1052 Adaptace pro klavír a orchestr	1899

BV B 29	Dvě Toccaty a fugy Toccatata, adagio a fuga C-dur, BWV 564 Toccatata a fuga d-moll, BWV 565	1899
BV B 30	Koncert č.1 d-moll, BWV 1052 Adaptace pro dva klavíry	1900
BV B 31	Chromatická fantazie a fuga, BWV 903	1902
BV B 33	Čtyři dua pro varhany a/nebo klávesové nástroje z Clavier-Übung III, BWV 802-805	1914
BV B 34	Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo, BWV 992	1914
BV B 35	Goldbergovy variace, BWV 988	1914
BV B 36	Preludium, fuga a allegro Es-dur, BWV 998	1914
BV B 37	Fantazie, Adagio a Fuga Fantazie BWV 906 Adagio BWV 96 Fuga BWV 906 (dokončil Busoni)	1915
BV B 38	Chromatická fantazie a fuga, BWV 903 Adaptace pro violoncello a klavír	1915
BV B 39	Tři Toccaty e-moll, BWV 914 g-moll, BWV 915 G-dur, BWV 916	1916
BV B 40	Kánonické variace a fuga z Hudební obětiny BWV 1079	1916
BV B 41	Fantazie a fuga a-moll BWV 904	1917
BV B 42	Fantazie, Fuga, Andante a Scherzo Fantazie a fuga d-moll, BWV 905 Andante g-moll, BWV 969 Scherzo d-moll, BWV 844	1917
BV B 43	Sarabande noc Partite, BWV 990	1921
BV B 44	Arie Variata alla maniera italiana a-moll, BWV 989	1921