

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Studijní program: Hudební umění

Studijní obor: Klavír

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Transkripce závažných varhanních skladeb J. S. Bacha  
pro klavír**

**(na příkladě transkripcí F. Liszta, F. Busoniho  
a M. Regera)**

**Tatiana Pernetová**

Vedoucí práce: prof. MgA. František Malý

Oponent práce: MgA. Lukáš Klánský, Ph.D.

Datum obhajoby: 15. června 2021

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Study programme: Music art

Specialisation: Piano

**BACHELOR THESIS**

**Transcriptions of great organ works by J. S. Bach  
for piano**

**(on the examples of transcriptions by F. Liszt, F. Busoni  
and M. Reger)**

**Tatiana Pernetová**

Supervisor: prof. MgA. František Malý

Examiner: MgA. Lukáš Klánský, Ph.D.

Date of defence: 15<sup>th</sup> June 2021

Awarded academic degree: BcA.

Prague, 2021

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

### **Transkripce závažných varhanních skladeb J. S. Bacha pro klavír**

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....

Tatiana Pernetová

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.



## **Abstrakt**

Tato práce se všestranně věnuje problematice klavírních transkripcí závažných varhanních skladeb J. S. Bacha. Za závažná se počítají především velká díla, jejichž okruh je přesně ohraničen v úvodu této práce a převážně složen z velkých preludií a fug. Na zmíněný druh transkripcí se pohlíží z historického, metodického, interpretačního a muzikologického úhlu pohledu. Zde čtenář najde nejen podrobný rozbor tvorby tří významných skladatelů v této oblasti (F. Liszt, F. Busoni, M. Reger) s jejich charakteristickými rysy, historickým kontextem a příklady, ale také i obecný přehled hudebního dědictví a veškerou důležitou informaci pro získání širokého přehledu v této zvláštní oblasti klavírní literatury. Nechybí zde ani podrobný rozbor metodiky přepisu varhanních děl na klavír, který také prozradí důležité složky stylové interpretace varhanních transkripcí a může posloužit jako inspirace a návod pro sestavení vlastních transkripcí. Uvádí se také základní rozdíly mezi dvěma nástroji pro lepší pochopení jejich přirozených vlastností (především tedy varhan) a tudíž věrohodnější interpretaci. Nechtě je tato práce inspirací, informačním zdrojem a zajímavým náhledem do této oblasti klavírní literatury pro všechny, jež to vyhledávají.

Klíčová slova: klavírní transkripce, metodika přepisu, varhany, J. S. Bach, F. Liszt, F. Busoni, M. Reger

## **Abstract**

This thesis deals comprehensively with the issue of transcriptions of great organ compositions by J. S. Bach for piano. Great works in particular are considered serious, the range of which is precisely delimited at the beginning of this thesis and mostly represented by great preludes and fugues. This type of transcription is viewed from a historical, methodological, interpretative and musicological point of view. Here the reader will find not only a detailed analysis of the work of three famous composers (F. Liszt, F. Busoni, M. Reger) in this area with their characteristics, historical context and examples, but also a general overview of musical heritage in this area and all important information to gain a broad overview in this particular field of piano literature. There is also a detailed analysis of the methodology of transcribing organ works on the piano,

which will also reveal important components of stylistic interpretation of organ transcriptions and can serve as inspiration and instructions for compiling your own transcriptions. The basic differences between the two instruments for a better understanding of their natural properties (especially the organ) and therefore a more trustworthy interpretation are also presented. Let this work be an inspiration, an information source and an interesting insight into this field of piano literature for all who seek it.

Keywords: piano transcriptions, transcription methodology, organ, J. S. Bach, F. Liszt, F. Busoni, M. Reger

## **Obsah**

<b>1.</b>	<b>ÚVOD</b> .....	<b>1</b>
<b>2.</b>	<b>VZNIK TRANSKRIPCÍ VARHANNÍCH SKLADEB PRO KLAVÍR</b> .....	<b>3</b>
<b>3.</b>	<b>ZÁKLADNÍ ROZDÍLY MEZI KLAVÍREM A VARHANAMI</b> .....	<b>5</b>
<b>3.1.</b>	<b>KONSTRUKCE</b> .....	<b>5</b>
<b>3.2.</b>	<b>ÚHOZ KLÁVES – TOUCHER</b> .....	<b>6</b>
<b>3.3.</b>	<b>DYNAMICKÉ VLASTNOSTI</b> .....	<b>6</b>
<b>3.4.</b>	<b>VÝRAZOVÉ PROSTŘEDKY</b> .....	<b>8</b>
<b>3.5.</b>	<b>AKUSTICKÉ VLASTNOSTI</b> .....	<b>10</b>
<b>4.</b>	<b>METODIKA PŘEPISU VARHANNÍCH SKLADEB NA KLAVÍR</b> .....	<b>11</b>
<b>4.1.</b>	<b>OBECNÉ RADY PŘED ZAČÁTKEM PROCESU PŘEPISOVÁNÍ VARHANNÍHO ORIGINÁLU</b> .....	<b>11</b>
<b>4.1.1.</b>	<b>ZDVOJENÍ</b> .....	<b>12</b>
<b>4.1.2.</b>	<b>REGISTRACE</b> .....	<b>14</b>
<b>4.1.3.</b>	<b>DOPLNĚNÍ, VYNECHÁVÁNÍ, VOLNÉ ZMĚNY</b> .....	<b>17</b>
<b>4.1.4.</b>	<b>POUŽÍVÁNÍ KLAVÍRNÍCH PEDÁLŮ</b> .....	<b>20</b>
<b>4.1.5.</b>	<b>INTERPRETACE</b> .....	<b>21</b>
<b>5.</b>	<b>OBECNÝ PŘEHLED DĚDICTVÍ KLAVÍRNÍCH TRANSKRIPCÍ ZÁVAŽNÝCH VARHANNÍCH SKLADEB J. S. BACHA</b> .....	<b>24</b>
<b>5.1.</b>	<b>FERENC (FRANZ) LISZT</b> .....	<b>24</b>
<b>5.1.1.</b>	<b>CHARAKTERISTICKÉ RYSY KLAVÍRNÍCH TRANSKRIPCÍ F. LISZTA VARHANNÍCH SKLADEB J. S. BACHA</b> .....	<b>25</b>
<b>5.1.2.</b>	<b>ZHODNOCENÍ TRANSKRIPCÍ Z POHLEDU INTERPRETA</b> .....	<b>31</b>
<b>5.2.</b>	<b>FERRUCIO BUSONI</b> .....	<b>32</b>
<b>5.2.1.</b>	<b>NOVÁTORSKÉ RYSY TRANSKRIPCÍ F. BUSONIHO</b> .....	<b>33</b>



<b>5.2.2. ZHODNOCENÍ TRANSKRIPCÍ Z POHLEDU INTERPRETA.....</b>	<b>39</b>
<b>5.3. MAX REGER.....</b>	<b>39</b>
<b>5.3.1. CHARAKTERISTICKÉ RYSY KLAVÍRNÍCH TRANSKRIPCÍ M. REGERA VARHANNÍCH SKLADEB J. S. BACHA.....</b>	<b>41</b>
<b>5.3.2. ZHODNOCENÍ TRANSKRIPCÍ Z POHLEDU INTERPRETA.....</b>	<b>47</b>
<b>5.4. DALŠÍ AUTOŘI KLAVÍRNÍCH TRANSKRIPCÍ VARHANNÍCH SKLADEB J. S. BACHA.....</b>	<b>47</b>
<b>6. ZÁVĚR.....</b>	<b>50</b>
<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY .....</b>	<b>51</b>
<b>SEZNAM INTERNETOVÝCH ZDROJŮ .....</b>	<b>51</b>
<b>PŘÍLOHY .....</b>	<b>53</b>

## **Seznam příloh**

Příloha 1. Přehled vybraných autorů klavírních transkripcí závažných varhanních skladeb J. S. Bacha podle čísla BWV

## 1. Úvod

Jelikož jsouc autorkou této bakalářské práce jsem zároveň profesionální klavíristkou a vystudovanou varhanicí, mě osobně zajímají témata, která propojují tyto dva krásné nástroje. Jedním z takových styčných bodů jsou transkripce varhanních skladeb pro klavír. To je však poměrně velký okruh skladeb, a proto se tato práce zaměřuje na transkripce tzv. *závažných* varhanních skladeb. Co se ale skrývá pod tímto přídavným jménem „závažné“ a proč jsem využila zrovna je? Které skladby jsou konkrétně myšlené pod tímto výrazem?

Za „závažné“ je ve varhanním světě zvykem počítat jinak řečeno velké skladby J. S. Bacha pro varhany. Velké v přímém smyslu slova, tzn. rozsahem hudebního textu, ale také i v přeneseném smyslu – tzn. smyslovou zátěží těchto skladeb, úrovní jejich kompozičního mistrovství atd. Také se pod tímto pojmem většinou myslí Bachova velká díla v podobě dvoudílného polyfonického cyklu tvaru „svobodná forma + fuga“. Základních skladeb, které tedy představují tento oddíl, je celkem **27**, a jsou to:

- |                                     |                                      |
|-------------------------------------|--------------------------------------|
| 1) Preludium a fuga C-dur, BWV 531  | 11) Preludium a fuga G-dur, BWV 541  |
| 2) Preludium a fuga D-dur, BWV 532  | 12) Fantasie a fuga g-moll, BWV 542  |
| 3) Preludium a fuga e-moll, BWV 533 | 13) Preludium a fuga a-moll, BWV 543 |
| 4) Preludium a fuga f-moll, BWV 534 | 14) Preludium a fuga h-moll, BWV 544 |
| 5) Preludium a fuga g-moll, BWV 535 | 15) Preludium a fuga C-dur, BWV 545  |
| 6) Preludium a fuga A-dur, BWV 536  | 16) Preludium a fuga c-moll, BWV 546 |
| 7) Fantasie a fuga c-moll, BWV 537  | 17) Preludium a fuga C-dur, BWV 547  |
| 8) Toccata a fuga d-moll, BWV 538   | 18) Preludium a fuga e-moll, BWV 548 |
| 9) Preludium a fuga d-moll, BWV 539 | 19) Preludium a fuga c-moll, BWV 549 |
| 10) Toccata a fuga F-dur, BWV 540   | 20) Preludium a fuga G-dur, BWV 550  |

- 21) Preludium a fuga a-moll, BWV 551      24) Toccata a fuga d-moll, BWV 565
- 22) Preludium a fuga Es-dur, BWV 552      25) Toccata E-dur, BWV 566
- 23) Toccata, adagio a fuga C-dur, BWV 564      26) Fantasie G-dur, BWV 572
- 27) Passacaglia c-moll, BWV 582

Jak je vidět, jde o velký objem hudby, ale mezi těmito skladbami jsou také nejpopulárnější a nejoblíbenější skladby (například známá Toccata a fuga d-moll, BWV 565), jejichž transkripce pro klavír často dělali různí autoři. O tom, jak vznikaly tyto transkripce, o postupu přepisování varhanních skladeb na klavír, o základních rozdílech mezi těmito dvěma nástroji se záměrem využití těchto dovedností v interpretaci, o hudebním dědictví skladeb tohoto druhu a také o mnoha dalších zajímavých věcech se čtenář dozví v dalších kapitolách této práce.

## 2. Vznik transkripcí varhanních skladeb pro klavír

První varhanní transkripce vznikly v období romantismu. Toto období je, mimo jiné, charakteristické snahou mezi klavíristy o rozšíření a popularizaci operních, baletních, symfonických a jiných děl mezi velkým posluchačským obecním prostřednictvím různých transkripcí a parafrází. Velkým zakladatelem a průkopníkem tohoto směru byl Ferenc Liszt, který celkově vytvořil kolem **376 (!)**<sup>1</sup> klavírních děl ve formě transkripcí, parafrází či různých aranžmá.

Nezůstalo zanedbáno ani varhanní umění. Obzvláště velký zájem a s tím spojené rozšíření dostalo varhanní dílo J. S. Bacha, což bylo velkou zásluhou již zmíněného F. Liszta, který v Evropě položil začátek celému směru varhanních transkripcí. Avšak F. Liszt nebyl prvním skladatelem, kterému patří první vydané transkripce varhanních skladeb J. S. Bacha. Jejich autorem je petrohradský skladatel Ivan Karlovič Čerlickyj<sup>2</sup>, který o celých šest let předběhl Liszta a vydal v roce 1844-45 pět sešitů transkripcí 15 velkých varhanních skladeb J. S. Bacha.<sup>3</sup> Takový zájem o varhanní transkripce byl také podmíněn tím, že v období, kdy ještě neexistovala možnost nahrávání hudby, byla pro širší publikum klavírní interpretace různých transkripcí jediná možnost uslyšet Bachovy varhanní skladby (třeba i v domácnosti, ve světských kruzích). Navíc tento nový druh klavírní literatury značně obohatil samotný repertoár klavíristů a využíval se i k akademickým účelům. Například další skladatel, který se zabýval

---

<sup>1</sup>FRIEDHEIM, Philip. *The Piano Transcriptions of Franz Liszt*. Studies in Romanticism, vol. 1, no. 2, 1962, pp. 83–96. [online]. [cit. 2021-04-14]. Dostupné z: *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/25599545](http://www.jstor.org/stable/25599545).

<sup>2</sup>Ivan Karlovič Čerlickyj (20. 11. 1799, Kazaň – 6. 6. 1865, Petrohrad) – ruský varhaník, klavírista a pedagog. V letech 1820-1831 byl varhaníkem petrohradského luteránského kostela sv. Kateřiny. V letech 1819-1822 s velkým úspěchem hrál koncerty Bachovy varhanní hudby v petropavlovském luteránském kostele. Byl také výborným klavíristou a učil klavír v Smolném institutu (1820-1829, 1845-1853). Celkově Čerlickyj vydal klavírní transkripce více než 35 velkých varhanních skladeb a 50 chorálních předeher J. S. Bacha. Je autorem symfonií, koncertu pro varhany s orchestrem, komorní hudby (trio, kvartety), variací pro klavír na téma ruských národních písní a jiných klavírních skladeb.

<sup>3</sup>ЧЕРЛИЦКИЙ Иван Карлович. *Музыкальная энциклопедия* [online]. [cit. 2021-04-14]. Dostupné z: <http://www.musenc.ru/html/4/4erlickiy.html>

transkripcemi Bachových varhanních skladeb pro klavír, Ferruccio Busoni, přímo trval na tom, že již samotná interpretace varhanních transkripcí a proces vlastního přetváření varhanních skladeb do klavírní podoby jsou důležitými vzdělávacími elementy, které přinesou klavíristovi nové schopnosti a návyky (podrobněji o tom viz v kapitole 5.2.1.). Bylo to zajímavé i jako možnost nového pojetí originálů – a to určitým ozdobením, zpestřením, přidáním virtuozity dle skladatelské fantazie. Takto do jisté míry vzniklo i samostatné umění transkripce. Avšak pro jakoukoliv věrohodnou transkripci skladatelé museli přesně znát a chápat základní rozdíly mezi nástroji a jejich možnostmi, o kterých bude řeč v další kapitole.

### **3. Základní rozdíly mezi klavírem a varhanami**

Pro interpretaci klavírních transkripcí varhanních skladeb je velice důležité znát a chápat rozdíly mezi těmito dvěma nástroji, a to především pro vytvoření zvukové představy skladby a přizpůsobení původního obsahu klavírním možnostem jak zvukově, tak technicky. Z tohoto důvodu se tato kapitola věnuje základním rozdílům mezi těmito dvěma ve svých možnostech velice bohatými nástroji. Hlavní odlišnosti spočívají v:

- 1) konstrukci
- 2) úhozu kláves (jinak řečeno toucher)
- 3) dynamických vlastnostech či výrazových prostředcích
- 4) akustických vlastnostech.

#### **3.1. Konstrukce**

Varhany patří mezi dvě skupiny nástrojů – vícehlasé aerofony a klávesové nástroje, mezi které patří i klavír. Ačkoliv i když jako prvotní impuls k vytvoření zvuku u obou nástrojů slouží zmačknutí kláves, povaha samotného zvuku každého z nich je jiná. Zvuk ve varhanách vzniká chvěním vzduchového sloupce v píšťálách různých konstrukcí a z různých materiálů, kdežto v klavíru zvuk vzniká vibrací udeřené kovové struny. Varhanní tón tím pádem není omezen v délce trvání (jelikož je stále podporován tlakem vzduchu) a také je stabilní ve své hlasitosti, kdežto klavírní tón přirozeně zaniká v průběhu několika sekund (kmitání struny se bez nového impulsu postupně zastavuje). Uvědomění si tohoto rozdílu je důležité z několika důvodů: zaprvé pro zvukovou představu; interpret klavírních transkripcí varhanních skladeb by si měl představovat jiný, pro něj nezvyklý druh znění – dechového charakteru, přitom stabilních zvukových vlastností a bohaté témbrové škály, na niž nemají prsty žádný vliv. Dalším důvodem by bylo uvědomění si veškerých s tím spojených rozdílů zvukově-technického charakteru, o čemž bude řeč níže.

### **3.2. Úhoz kláves – toucher**

Jak již bylo zmíněno, tón varhan má díky svým konstrukčním vlastnostem tři hlavní charakteristiky: rovnoměrnost znění, hlasitosti a tónu (ten se vytváří mechanicky pomocí zvoleného rejstříku). Klavír však má velmi bohatou škálu dynamických a tónových odstínů, která se vytváří bezprostředně dotykem s různými charakteristikami. Tím je myšleno, že při hře na klavír lze dosáhnout změny kvality a hlasitosti zvuku jenom pomocí jiného způsobu dotyku kláves (měkkího, nebo naopak aktivnějšího a tak dále) a změny zvuku při tom vznikající jsou okamžité a slyšitelné, kdežto na varhany dosáhnout stejných zvukových změn stejným způsobem nelze. Pro interpreta varhanních transkripcí to znamená, že by se měl zaměřit více na jednodušnost a rovnoměrnost zvuku, avšak nemusí zanedbávat dynamickou a tónovou rozmanitost, kterou nabízí klavír, nýbrž by ji měl použít odůvodněně (například s přechodem do jiného smyslového oddílu formy aj.), a co nejvíce, pokud možno, odpovídat původnímu úmyslu skladatele. Neznačená to také vypustit použití klavírních pedálů.

### **3.3. Dynamické vlastnosti**

I když je pravda, že varhanní tón nelze ovlivnit dotykem, tak to neznámá, že je nějak dynamicky omezený nebo kostrbatý. Varhany mají naopak mnohem větší škálu zvukových tónů, než může nabídnout klavír (avšak to také záleží na typu varhan), rovněž tak dokáží demonstrovat celou dynamickou paletu – od nejjemnějšího piana po nejmajestátnější a ohromující forte, nespílitelné pro klavír. Již velkou nesrovnatelnou odlišností varhan je samostatný rejstříkový systém, odpovídající za tónovou rozmanitost varhan. Každý rejstřík má svoji barvu, může napodobovat určitý nástroj orchestru (například hoboj, flétnu, trubku a mnohé další), ale existují i pro varhany unikátní hlasy (např. principál, bourdon atd.) nebo dokonce alikvotní rejstříky, které přidávají tónu bohatou, charakteristickou a jiskřící se barvu (unikátní a snad jen u varhan jsou tzv. mixtura, tercie aj.). Také jistý typ varhan (například romantické či symfonické varhany) obsahují řadu dalších pomocných zařízení, odpovídajících za dynamickou různorodost. Tak například žaluzie (něm. Schweller) se používají pro zesilování a zeslabování zvuku (crescendo a diminuendo), válec (něm. Walze) se



používá pro pozvolné témbrové obohacení a naplnění zvuku i jeho rozředění, čehož se dosahuje postupným mechanicky založeným přidáváním nebo odebíráním rejstříků. Nápomocným zařízením pro rychlou změnu témbrových odstínů, které zahrnují větší počet rejstříků, jsou takzvané volné (varhaník si může vyžadovanou kombinaci rejstříků nastavit dle své volby) a pevné (přednastavené a zhruba odpovídající dynamice *p*, *mp*, *f*, *ff* aj.) kombinace.

Když mluvíme o varhanní dynamice tzn. barokního stylu, která se zvláště týká interpretace hudby J. S. Bacha, je potřeba vzít na vědomí tzv. *terasovitou* (od fr. "terrace" - plošina, stupeň) dynamiku. To znamená, že pro varhany jsou charakteristické přechody na tzv. vedlejší manuály, což vytváří určité dynamické skoky, například od forte k náhlému pianu, nebo v rámci menšího dynamického rozdílu, ale s velkým rozdílem témbrovým a všemožné další kombinace podobného druhu. Tyto skoky jsou však vždy logicky podmíněné, často se nacházejí na hranici oddílu formy nebo při výrazné změně hudebního kontextu. Pro klavíristu to znamená, že by na to měl brát ohled, a v případě potřeby využít náhlého změny dynamiky a úhozu. Například ve fuze e-moll J. S. Bacha (BWV 548) v taktu 61 dochází k výrazné změně – k začátku druhého oddílu fugy (interludium), který je úplně jiného charakteru, jiné sazby (náhle se objevují rychlé šestnáctinové běhy), a zde by bylo vhodné využít náhlého skoku do jiné dynamiky a využít lehčího, ostřejšího úhozu, s představou mysteriózního alikvotního znění šestnáctinových běhů na vedlejším slabším manuálu varhan. V notovém příkladu originálu a transkripce F. Liszta tento rozdíl a pokyn k interpretaci (poznámka *pp* od F. Liszta) jsou jasně viditelné. Červená šipka v notovém příkladu ukazuje na přechod do jiné dynamiky spolu s přechodem na jinou část formy, která se na varhany většinou hraje na jiném vedlejším manuálu:

### 3.4. Výrazové prostředky

Hlavními výrazovými prostředky varhan, mimo prostředky dynamické, jsou agogika, frázování a artikulace. Agogika<sup>4</sup> je obzvláště u varhan těsně spojená s frázováním a je v podstatě způsobem jejího znázorňování. Krásný, a především

<sup>4</sup> Agogika (v hudbě) – je termín, označující malé odchylky od metra a tempa, které slouží uměleckému výrazu.

pro velký prostor srozumitelný přednes, ve kterém obvykle varhany jsou, je nemyslitelný bez promyšlené agogiky, která pomůže posluchači se zorientovat v syté varhanní barvě a složité hudební sazbě. Agogika ve varhanních skladbách je logická, často odpovídá stavbě hudební látky – slouží k oddělení různých hudebních myšlenek či částí, pomáhá vykryštalizování hudební formy skladby a přidává hudbě živé dýchání. Proto klavírista, který bude hrát transkripce varhanních skladeb Bacha, by měl obzvlášť dbát na frázování, vybudování dlouhých, logicky odůvodněných melodických linií.

Jelikož, na rozdíl od klavíru, varhanní tón nemůže být ovlivněn způsobem úhozu klávesy, zbývá možnost jej ovlivnit artikulací<sup>5</sup>. Varhanní artikulace, jakož i agogika, má být propracovaná, rozmanitá, zajímavá a odůvodněná. Protože právě artikulací z nepřetržitého proudu not vzniknou hudební „slova“, která se pak spojí do hudebních „vět“. Tento aspekt je natolik důležitý pro varhanní interpretaci, že svého času hodně varhanních skladatelů a teoretiků vypracovalo a vydalo svoje učební návody a pravidla artikulování na varhany. Obzvlášť se to týkalo právě hudby J. S. Bacha, a takovéto návody měly velkou oblibu a uznání. Takové spisy má například významný varhanní francouzský skladatel Marcel Dupré či petrohradský varhaník a teoretik Isaj Aleksandrovič Braudo.

Pro klavírního interpreta varhanních transkripcí tyto dovednosti znamenají, že by si dotyčný, pokud možno, měl dát pozor na artikulační stránku své interpretace, a nezanedbávat tyto důležité výrazové prostředky.

---

<sup>5</sup> Artikulace (v hudbě) – je způsob provedení postupné řady zvuků při hře na hudební nástroj nebo při zpěvu. Hudební artikulace je obdobou artikulace řeči a v době baroka a klasicismu se vyučovala analogicky s řečnickým uměním.

### 3.5. Akustické vlastnosti

Tato stránka hry na varhany nejspíše bude zajímat interpreta varhanních transkripcí pro klavír nejméně ze všech oblastí, které se rozebíraly výše. Důvodem toho je to, že problémy spojené s akustikou jsou obzvlášť specifické pro varhany, protože záleží na konkrétním prostoru, kde se nástroj nachází. Nejčastějším vhodným prostorem pro varhany jsou pochopitelně kostely a katedrály se svojí specifickou velkou akustikou. Takové prostory nejsou pro klavír typické, ani sám klavír jako koncertní nástroj nebyl pro ně určen a zkonstruován. Varhaník se běžně setkává s tím, že práce s hudbou ve velkém prostoru, jakým je například katedrála, bude značně jiná, než v koncertní síni či dokonce třídě. Týká se to především artikulačních a agogických změn, protože ve velkém prostoru již beztak husté varhanní zvuky splývají do ještě větší nesrozumitelné zvukové hmoty. Proto varhaník musí svoji hru pokaždé přizpůsobit konkrétnímu prostoru a jeho akustickým vlastnostem, občas tyto úpravy jsou opravdu velice významné a značně mění celkové tempo, zvyklou a ve třídě promyšlenou artikulaci, nejvíce však agogiku.

Klavírista se také setkává s podobnými problémy, avšak v mnohem menší míře. Klavírní koncerty, pokud se nekonají v kostele, což je spíše výjimkou, probíhají nejčastěji ve speciálně vybudovaných koncertních sálech a síních, kde se interpret neseťká s problémy stejného druhu jako varhaník. Ale samozřejmě i klavírista musí počítat s úpravami, které přicházejí s většími prostory. Velký pozor by se měl obrátit na vhodnou nepřehuštěnou pedalizaci, srozumitelnou artikulaci a přiměřené tempo. Obzvlášť při interpretaci transkripcí velkých závažných varhanních skladeb J. S. Bacha by si klavírista měl vzpomenout, že tyto kusy byly určeny právě pro krásné velké prostory, vyžadující určitý klid, soustředěnost a majestátnost. Na místě budou také promyšlená agogika, zajímavá a zřetelná artikulace, hra s barvami klavíru a do jisté možné míry napodobení varhan. Je také potřeba dbát na rozumné využívání pravého pedálu klavíru. Varhany nemají žádný podobný nápomocný mechanismus, a tak se má v tomto případě pravý pedál používat pro zvukomalebné kombinace, nikoliv pro mlhavé impresionistické znění.

## 4. Metodika přepisu varhanních skladeb na klavír

Přepis varhanních skladeb do klavírní sazby byl praktickou záležitostí a každý skladatel-klavírista, který měl o to zájem, to dělal dle svého uvážení a představ. Dle názoru významného sovětského muzikologa, varhaníka a klavíristy L. Rojsmana, jsou obecně dvě možné cesty vytvoření klavírních transkripcí varhanních skladeb:

- 1) Maximálně přiblížená reprodukce hudebního textu originálu (obdoba u A. Gedike, S. Fejnberga). Cílem je osvětlení, popularizace varhanní hudby.
- 2) Snaha zprostředkovat charakteristické varhanní znění (obdoba u M. Regera, A. Kabalevského). Cílem je interpretace originálu, kreativní výklad interpreta, spodobá varhanní zvučnosti.

Přímo z období vzniku klavírních transkripcí varhanních skladeb zbyla zajímavá práce, kterou by se dalo počítat za první zpracovanou metodiku přepisu varhanních skladeb na klavír. Autorem této práce je **Ferruccio Busoni**, a jde o dodatek ke kritickému vydání I. dílu „Dobře temperovaného klavíru“ J. S. Bacha z roku 1894 s názvem „**O transkripci Bachových varhanních děl pro klavír.**“ Této metodice budou podrobně věnovány další podkapitoly.

### 4.1. Obecné rady před začátkem procesu přepisování varhanního originálu

Před rozborem konkrétních složek přepisu varhanních skladeb na klavír Busoni v úvodu ke své práci dává velice dobré rady klavíristům, se kterými zcela souhlasím, a které se dají počítat za univerzální a obecné. Nejprve by si tedy klavírista měl poslechnout varhanní originál v interpretaci nějakého výborného varhaníka. Poté by měl samostatně experimentovat za varhanami, zkusit různé rejstříky a jejich kombinace, zkoumat a všimnout si akustických efektů tzv. flétnových, mixturových a dalších rejstříkových skupin a usilovat o jejich úspěšné napodobení. Pro dosažení maximálního napodobení specifických varhanních efektů by klavírista měl zvolit odpovídající polohy akordů, zdvojení intervalů a oktávové transpozice. Poté se uvádí 5 základních způsobů, kterými lze upravit

původní varhanní text při přepisu na klavír pro maximální napodobení originálního vyznění:

- 1) Zdvojení
- 2) Registrace
- 3) Doplnění, vynechávání, volné změny
- 4) Používání klavírních pedálů
- 5) Interpretace (styl hraní).

#### **4.1.1. Zdvojení**

Zdvojení tónů obecně je způsob napodobení varhanních rejstříků, které přirozeně obsahují náležitou alikvotní řadu. Výška rejstříků se u varhan označuje ve stopách, kterým odpovídá fyzická délka nejdelší píšťaly rejstříku. Jeden rejstřík může být sestaven jak z jedné řady píšťal, tak i z celé alikvotní řady (mezi takové rejstříky patří například mixtura). Reálné výšce klavírního tónu bude odpovídat osmistopý varhanní rejstřík. Přidáním ostatních rejstříků nebo jejich různým použitím se pak výchozí znění značně mění, i když stále fyzicky prstem mačkáme jen jednu klávesu. Například při zmačknutí jedné klávesy „e“ se zapnutým 8- a 16stopým rejstříkem budou fakticky znít zároveň dva tóny, oktáva tohoto zvuku: „E-e“, nikoliv jeden tón jako na klavíru. Proto bude logické při přepisu varhanních skladeb na klavír dle možnosti a rozumně zdvojovat například basovou melodickou linii, avšak zdvojovat by se mělo především to, co by se mělo zdůraznit, a to například, jak již bylo řečeno, basová linie, nebo závažná část skladby v silné dynamice. Začátek preludia či fugy proto nemusí ihned začínat oktávovým zdvojením, často stačí jednohlasý nástup tématu, který má pak více možností rozvoje. Zde opět platí pravidlo, že by se klavírista měl řídit varhanním zněním, ale přiměřeně ho upravovat pro klavír.

Ve zdvojení basové melodické linie je důležité brát ohled na zbytek notového textu. Pokud jde o pomalejší tempo a závažnější rytmické hodnoty, originální faktura manuální části je více méně průhledná a dá se zvládnout přeložením do jedné pravé ruky a pedálová část není obzvláště náročná (například nejsou

výrazné intervalové skoky v rychlých hodnotách), pak má levá ruka svobodu a volnost na oktávové zdvojení basů:

The image shows a musical score with two systems. The top system is labeled '(Originál)' and is for 'Varhany' (organ), with parts for 'Manuály' (manuals) and 'Pedál' (pedal). The bottom system is labeled '(Transkripce)' and is for 'Klavír' (piano). The organ part features rapid, large interval jumps in the manuals and a steady bass line. The piano transcription adapts the organ's texture to a piano, with the left hand playing a more active, rhythmic bass line that mimics the organ's pedal part.

Pokud ovšem jde o těžší virtuóznější pedálové pasáže, rychlé tempo a další faktory obtěžující hru, je na místě rozředění hudební faktury (viz basovou linii, kde oktávové zdvojení je na každém druhém tónu):

The image shows a musical score with two systems. The top system is labeled 'Varhany' (organ) and the bottom system is labeled 'Klavír' (piano). The organ part features a complex, virtuosic pedal passage with rapid, large interval jumps. The piano transcription adapts this passage, showing a more simplified and rhythmic bass line in the left hand, illustrating the 'thinning' of the musical texture mentioned in the text.

Podle mého názoru by při vytváření své vlastní transkripce měl klavírista brát ohled především na sebe a konkrétně svoje technické schopnosti. Tento návod a veškerá další podobná doporučení slouží jen jako vodítko a příklad tohoto procesu, avšak je lepší přizpůsobit těžký technický element svým schopnostem, než udělat transkripci podle všech „pravidel“, ale hrát ji ošklivě a leckdy zbytečně komplikovaně. Mnozí skladatelé dělali v pravdě technicky náročné a virtuózní transkripce (například Ferenc Liszt, sám Feruccio Busoni), ale počítali spíše se svými technickými schopnostmi a tou nejvyšší úrovní klavírního mistrovství. Často to dělali pro sebe a pro zpestření svých vlastních koncertů, a proto jejich transkripce tohoto druhu bývají tak nepochopitelně přeplněné virtuozitou a těmi nejobtížnějšími pianistickými úkoly.

Zajímavý způsob zdvojení, který je pohodlnější pro ruce, uvádí Busoni v jednom příkladu, označuje správný a nesprávný způsob transkripce složitého technického elementu:

The image shows a musical score with three systems of staves. The top system is labeled 'Varhany (Manuály)' and shows a complex, dense texture of notes. The middle system is labeled 'Nesprávný způsob transkripce' and shows a similar texture but with a different fingering and articulation, indicated by a 'B A R A B A' sequence below the notes. The bottom system is labeled 'Správný způsob transkripce' and shows a more simplified and comfortable texture, with an '8' indicating an octave shift. The score is in G major and 4/4 time.

Tento příklad je tedy znázorněním možnosti rozložení oktávového zdvojení nikoliv v podobě obtížných oktávových pasáží v obou rukou, ale sextových intervalů s transpozicí pravé ruky o oktávu výš. Efekt je stejný, ale mnohem jednodušší interpretace. Tyto a další příklady s podrobnějším rozбором čtenář najde v již uvedené práci F. Busoniho. Cílem této kapitoly je však obecné shrnutí důležitých elementů procesu přepisu, a proto přejdeme k následujícímu oddílu.

#### 4.1.2. Registrace

Jedním z nejdůležitějších úkolů přepisovatele je najít kompromis mezi požadovaným zvukovým efektem, který je vytvářen varhanními rejstříky, a prostředky, které má k dispozici klavír. Základními požadavky k napodobení registrace by v tomto případě byly:

- 1) Snaha o dosažení varhanního efektu
- 2) Dodržování varhanního stylu
- 3) Hratelnost samotného hudebního textu.

Busoni také uvádí několik „pravidel“, kterých by se měl přepisovatel držet. Ovšem nikoliv jako striktních dogmat, nýbrž jako doporučujících návrhů. Tato pravidla by se dala stručně sepsat takto:



- 1) Zdržet se zdvojení na začátku fugy a rovněž i v mezivětech. Obecně se snažit postupně hromadit dynamické efekty k závěru skladby
- 2) Změna rejstříků, a kvůli tomu vznikající efekt zesílení a zeslabení, by měla být náhlá, bez plynulého dynamického přechodu (tzv. terasovitá dynamika, charakteristická pro varhany)
- 3) Využívání všech možností práce se zvukem pomocí umění klavírního úhozu, jakožto dalšího způsobu napodobení různých varhanních rejstříků a dynamických odstínů. Přepisovatel by měl zvážit, zdali zvolit tmavší nebo jasnější, silnější nebo slabší, kulatější nebo ostřejší tón, kterého se dá dosáhnout rozlišným úhozem klavírní klávesy
- 4) Další otázky, vznikající při přepisu: druh zdvojení, využití oktávových transpozic, široká/těsná poloha akordů, pedalizace, dynamika a dynamické prvky.

Busoni ve svém doplnění uvádí poté výborný podrobný příklad přepisování jednoho úryvku více než desíti různými způsoby v závislosti na dosažení potřebných registračních efektů. Uvedu zde nejdůležitější z nich:

Varhany

1. *2. Totéž o oktávu výše*

*Příklad č. 1 - Jednoduché zdvojení manuální části levou rukou o oktávu níž*

*Příklad č. 3 - Zdvojení s přesunem levé ruky do velké oktávy*





Příklad č. 15 – Široké rozložení hlasů a další možnost

#### 4.1.3. Doplnění, vynechávání, volné změny

Výplně a zúplnění harmonie je třeba využít v následujících situacích:

- 1) Pro získání větší plnosti tónu
- 2) Pro vyplnění „zvukových děr“, které vznikají, když například pedálová a manuální partie jsou příliš daleko od sebe
- 3) Pro efekt zesilování a kulminace
- 4) Jako náhražka zdvojení, pokud by bylo zdvojení nepraktické k provedení a také pro dosažení charakteristického klavírního znění atd.

Tyto výplně mají přitom většinou harmonický nebo figurativní charakter. Hlavním těžkým úkolem pro prepisovatele v této oblasti je najít cestu přirozeného vnesení výplní tohoto druhu bez narušení celkového stylu skladby.

Dovolím si i zde uvést některé příklady vyplnění, jež navrhuje Busoni.

Zde se například používá harmonické vyplnění melodie pravé ruky sextami:



V tomto příkladě se používá ještě složitější způsob kombinace vyplňování se zdvojením, vznikají tak plné sextakordy a oktávy, které jsou rozloženy mezi rukama atd.

The image shows a musical score for three instruments: (Manuály) Varhany (Organ), Pedál (Pedal), and Klavír (Tausig) (Piano). The organ part is written on a single staff with a treble clef, featuring a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The pedal part is written on a single staff with a bass clef, featuring a simpler, more melodic line. The piano part is written on two staves (treble and bass clefs), featuring a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some chords and arpeggios. The score is in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature.

## Volné změny

Důležitým doplněním tohoto oddílu jsou také jedny z dalších způsobů zpestření klavírní transkripce, jimiž jsou volné změny. Tím jsou myšlené svobodné úpravy technického a formálního charakteru, jak je například rozděluje Busoni. K technickým úpravám patří:

- 1) Rozšíření pasáží
- 2) Určité změny figurace a rytmu, zdobení atp.

Mezi formální úpravy se dají zařadit veškeré harmonické, kontrapunktické a tematické nebo jiné modifikace hudebního textu.

V následujících příkladech Busoni znázorňuje podobné volné změny:

V daném úryvku transkripce skladatel Tausig využívá nejen harmonického zdvojení hlasů, ale také na závěr pasáže nahrazuje originální osminy v basu a šestnáctiny v horních hlasech triolovou rytmickou figurou:

Manuály

Pedál

(Tausig.)

Zde se v basu přidává trylek a v následujícím taktu pak dokonce oktávové tremolo se závěrem, vypsáním triolou, pro ještě dramatictější efekt:

a.)

b.)

(Adagio.)

NB.

Další možnost změny figurace s účelem zesilování, vyplnění a vyvrcholení (místo obyčejných šestnáctin z originálu zde vzniká složitá virtuózní triolová pasáž s oktávovým zdvojením):

Varhany:

Pedál

Klavír:

Levá ruka

*rinforzando*

(Liszt.)

Dle Busoniho zde také mají místo i menší kadence, vyplňující roli pestrého spojení například mezi preludiem a fugou, nebo kódy.

V následujícím příkladě vidíme nejen harmonická zdvojení šestnáctinových pasáží, ale i přidání dvou taktů kadenčního charakteru navíc před akordem s fermatou, který odděluje nástup další fantazijní části skladby:

The image displays a musical score for Organ and Piano. It is divided into three systems. The first system is labeled 'Varhany' (Organ) and features a treble and bass staff with complex rhythmic patterns. The second system is labeled 'Klavír' (Piano) and shows a similar rhythmic structure. The third system includes a tempo change to 'Presto.' and continues the musical notation. The score is written in a style typical of early 20th-century musical editions.

#### 4.1.4. Používání klavírních pedálů

V této podkapitole bych uvedla několik základních rad, které dává Busoni ve své práci a dají se počítat za obecné a univerzální.

**Pravý pedál.** Navzdory mnoha různým stereotypům o využití pravého pedálu ve skladbách J. S. Bacha, je pedalizace obzvláště v transkripcích varhanních skladeb absolutně nezbytná. Napomáhá totiž vytváření efektu tzv. varhanního pléna v majestátních pasážích či akordech, naplňuje harmonie alikvotními tóny a dodává klavíru větší zvukový objem a zvučnost. Avšak i zde platí známé pravidlo: kde to je možné, je lepší udržovat tóny jen prsty. Z toho vyplývá také další doporučení – vyhýbat se plošnému použití pravého pedálu, které přivádí

k splývajícímu mlhavému znění, jež protiřečí stylu. Obzvláštní pozor má hráč dát také na akordy, konkrétně na včasné pouštění pedálu spolu s prsty. Neurčitě prodloužený zvuk je totiž pro varhany cizí.

**Levý pedál** by se měl používat nejen pro dosažení dynamiky „*pianissimo*“, ale také jako další možnost zbarvení tónu a vytváření nového „rejstříku“.

Tento druh skladeb nakonec přináší nejlepší příležitost pro plné využití **prostředního pedálu** klavíru. Právě tento klavírní mechanismus umožňuje napodobit pro varhany charakteristické a pro klavír nejproblematictější dlouhé prodlevy v basu:

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is labeled 'Prostřední pedál' and shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system is labeled 'senza Pedale' and shows a similar passage with a 'p' dynamic marking and a 'senza Pedale' instruction. The score includes various musical notations such as dynamics (p, f), articulation (accents), and performance instructions like 'tíše zmáčknout, vzít prostřední pedál, zvednout ruku' and '(effect)'.

Na závěr této podkapitoly je třeba doplnit, že kombinovaným využitím všech třech klavírních pedálů lze dosáhnout pravých varhanních efektů.

#### 4.1.5. Interpretace

Poslední podkapitola tohoto velkého oddílu o metodice přepisování varhanních skladeb bude obzvláště zajímavá a důležitá pro interprety transkripce tohoto druhu.

Busoni ve své práci také věnuje tématu interpretace zvláštní pozornost, a níže jsou uvedené jeho nejdůležitější zásadní doporučení k interpretaci varhanních transkripce, se kterými zcela souhlasím.

Zprvé, interpretace by měla být naplněnou a stabilní, raději dokonce hrubší, silnější než příliš jemnou a delikátní. Elegantní nuance jako například sentimentální crescendo ve frázích, koketní zrychlení a zpomalení v pasážích a hudebních větách, příliš lehké staccato anebo naopak příliš velké legato, nadměrná pedalizace a podobně, jsou špatnými zvyky a stylovými chybami interpretace Bacha.

Na druhou stranu určitá proměnlivost tempa (za účelem například výraznější agogiky) vede k jisté výrazové svobodě a přirozenosti, které jsou charakteristické pro skutečně uměleckou interpretaci. Tak například Bachovy varhanní fantazie nemůžou být zahrány od počátku do konce s pevnou metronomickou přesností.

Zadruhé by si klavírista měl uvědomit a využít všeho bohatství práce s tónem, jež může klavír nabídnout. Je to jeden z nejdůležitějších elementů práce s tímto druhem skladeb (viz podkapitolu 4.1.2. o registraci). Klavírní tón by měl být představen v ideálu v celé škále svých dynamických možností, ale zároveň být v rámci jedné dynamické gradace maximálně vyrovnaným a stálým jako varhanní rejstřík. Obzvláštní pozor z toho důvodu se musí dávat na tichá místa, kde je udržet dynamickou a artikulační stabilitu velice složité.

Klavírista ale nemá zanedbávat možnosti využití všelijakého druhu akcentů, jestli jsou třeba, a také vyzdvižení určitého hlasu nad ostatní fakturu, v čemž je velká přednost klavíru oproti varhanám.

Zvláštního zmínění stojí také hraní akordů, o čemž se již zmiňovalo v předcházejících podkapitolách. Kromě toho, že by se měly všechny tóny akordu mačkat a pouštět zároveň a včas, je důležité se vyhýbat dle možností jejich arpeggiování. Arpeggia jsou totiž pro varhany absolutně necharakteristická a také produkují v některých místech efekt nežádoucího napětí nebo akcentu. Zároveň tím basy ztrácejí svoji nezbytnou váhu a harmonickou oporu. K tomuto způsobu hraní akordů však nejčastěji dochází kvůli zbytečně složité transkripci s nehratelně širokými polohami akordů nebo příliš velkým počtem not v nich. Proto je to prací a zodpovědností prepisujícího předejít těmto zbytečným potížím.



K tomu Busoni uvádí krásný příklad z tohoto úhlu pohledu správného a nesprávného přepisu:

The image shows a musical score for three instruments: Varhany (Organ), Klavír (špatně) (Piano, incorrectly), and lépe (Harpsichord, correctly). The score is written in G major and 3/4 time. The tempo marking is *Adagio molto*. The Organ part is written in a single system with two staves. The Piano part is written in a single system with two staves. The Harpsichord part is written in a single system with two staves. The score illustrates the correct transcription for the Harpsichord and the incorrect transcription for the Piano.

Na závěr této podkapitoly a celého tohoto velkého oddílu bych ráda ještě jednou zdůraznila, že v interpretaci závažných varhanních skladeb J. S. Bacha je také nesmírně důležité zvolit optimální tempo, spíše zdrženlivější a majestátnější, odpovídající charakteru nástroje a stylu hraní na něm.

## 5. Obecný přehled dědictví klavírních transkripcí závažných varhanních skladeb J. S. Bacha

Jedním z cílů této velké kapitoly je dle možností zaznamenat základní díla tohoto druhu skladeb a skladatele, kteří se jim věnovali ve své tvorbě. Dalším cílem je na příkladech tvorby třech významných skladatelů, z nichž jeden se počítá za zakladatele školy přepisování varhanních skladeb pro klavír v Evropě (F. Liszt), se podrobně zaměřit na charakteristické rysy transkripcí mistrů, porovnat způsoby přepisu, zhodnotit jejich určité výhody a nevýhody. Všechno je uvedeno v historickém kontextu vzniku skladeb a s notovými příklady. V závěrečné podkapitole se budu věnovat stručnému přehledu transkripcí závažných varhanních skladeb J. S. Bacha pro klavír od jiných autorů.

### 5.1. Ferenc (Franz) Liszt

**Ferenc Liszt** (1811-1886) – skladatel uherského původu a světového významu v hudebním umění, v oblasti transkripcí varhanních skladeb pro klavír položil začátek celému tomuto odvětví hudby v Evropě. Výsledkem práce skladatele mezi lety 1842-1850 se staly dva sešity transkripcí **šesti vybraných varhanních preludií a fug**, které byly publikovány v roce **1852** v Lipsku v edici Peters. Dle katalogu BWV odpovídají tyto skladby varhanním originálům s čísly 543-548, ovšem v jiném pořadí. Následující pořadí skladeb zachovaly i pozdější edice, například nyní edice Durand&fils (1949) a edice Muzyka, Moskva (1968):

Preludium a fuga a-moll BWV 543

Preludium a fuga C-dur BWV 545

Preludium a fuga c-moll BWV 546

Preludium a fuga C-dur BWV 547

Preludium a fuga e-moll BWV 548

Preludium a fuga h-moll BWV 544

Ihned po vzniku již prvních z těchto transkripcí Liszt některé z nich zařazoval do svých recitálů a tím položil začátek objevení Bachovy varhanní literatury v širokých kruzích. Těchto šest transkripcí je napsáno ještě v **asketickém akademickém stylu** (viz kapitolu 4. v této práci), jehož hlavním rysem je snaha o maximální přiblížení notovému textu originálu s jeho optimálním rozložením mezi rukama a jen minimálními nezbytnými doplněními. Podrobnější rozbor základních charakteristických rysů těchto transkripcí s příklady a porovnáním s originálem čtenář najde dále v podkapitole 5.1.1.

Úplně jiného charakteru je však další transkripční dílo F. Liszta vzniklé roku **1868**. Jde o **Fantasii a fugu g-moll, BWV 542**, z čehož fantasie vznikla ve dvou verzích. Tato transkripce byla věnována stuttgartskému hudebníkovi Sigmundovi Lebertovi (roz. Samuel Levi) a byla zahrnuta do klavírní školy „Grosse theoretisch-praktische Klavierschule“, kterou sestavili Lebert a jeho kolega Ludwig Stark.<sup>6</sup> Tato transkripce Fantasie a fugy již sama sebou představuje jiný směr přepisování skladeb – zaměřený na zvukové a emocionální působení skladby, bohatší zpracování faktury hudebního textu aj. Podrobněji o tom půjde řeč dále.

### **5.1.1. Charakteristické rysy klavírních transkripcí F. Liszta varhanních skladeb J. S. Bacha**

Jak již bylo řečeno na začátku kapitoly, prvních šest Lisztových transkripcí varhanních preludií a fug J. S. Bacha je napsáno v **přísnějším akademickém stylu**. Jako J. S. Bach ve varhanních originálech, tak i Liszt v těchto transkripcích **neoznačuje ani tempo, ani dynamiku, ani frázování**. Liszt **nepřidává od**

---

<sup>6</sup>ANDERSON, Keith. About this Recording: 8.573390 - LISZT, F.: Transcriptions of J. S. Bach (Liszt Complete Piano Music, Vol. 39) (Husson). *Naxos.com* [online]. [cit. 2021-04-14]. Dostupné z: [https://www.naxos.com/mainsite/blurbs\\_reviews.asp?item\\_code=8.573390&catNum=573390&filetype=About%20this%20Recording&language=English](https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.573390&catNum=573390&filetype=About%20this%20Recording&language=English)

**sebe ani jednu ligaturu nebo slovní označení** a tím podobně jako Bach **ponechává interpretovi veškerou iniciativu**. Pro ilustraci tohoto principu jsou níže uvedené začátky Preludia a fugy a-moll, BWV 543, v transkripci F. Liszta a v originálu J. S. Bacha. NB! Veškerý prstoklad transkripce F. Liszta patří editorovi A. Durandovi.



*Varhanní originál J. S. Bacha*



*Transkripce F. Liszta (edice Classique A. Durand&fils, 1949)*

**Vydržený pedál** je vyřešen spíše formálně, často jej nahrazuje dokonce jenom jedna celá nota v basu, která se za určitou dobu opakuje, nebo oktávové zdvojení. Za formální počítám přepis vydržených basů také proto, že je očividné, že není možné tyto tóny držet rukou tak, jak je psáno v notách, ani se to tak nejspíše nemyslelo, takže takové basy jsou napsané spíše pro oči a mysl než pro opravdové dodržení. Samozřejmě dnes, v případech, kde to je možné, je potřeba využít možností prostředního pedálu moderního klavíru, který ovšem Liszt k dispozici ještě neměl.



*Varhanní originál*

*Klavírní transkripce*

*Klavírní transkripce Preludia C-dur (BWV 545)*

**Zdvojení** se ve všech těchto transkripcích využívá téměř **výhradně v basu** (oktávové zdvojení), ostatní hlasy se jen rozloží mezi rukama s faktickým zachováním veškerého hudebního textu:

The image shows two systems of musical notation for an organ piece. Each system consists of two staves (treble and bass clef). The music is highly polyphonic, with multiple voices moving in parallel motion. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A red bracket highlights a specific measure in the first system's bass staff.

### Varhanní originál

This image shows a transcription of the organ piece. It consists of two systems of staves. The notation is more detailed than the original, with numerous fingering numbers (1-5) and articulation marks (accents, slurs) placed above and below the notes to guide the performer. The overall structure and polyphony are preserved from the original score.

### Transkripce

**Úplně jiný postoj** k varhanní transkripci zaujímá Ferenc Liszt o 16 let později ve svém druhém díle tohoto druhu – **Fantasii a fuze g-moll, BWV 542**.<sup>7</sup>

Zprvė již na první pohled je vidět, že hudební faktura transkripce **ztratila vnější podobu** s originálním zápisem. Na rozdíl od předcházejícího cyklu šesti transkripcí varhanních preludií a fug se zde objevují **tempová označení** (Grave, Allegro), velké množství **dynamických, artikulačních a agogických poznámek** již od prvních tónů skladby až do konce:

<sup>7</sup> Existují dvě verze transkripce Fantasie, druhá verze je v notách připsána, jen kde se liší, samostatným notovým řádkem s názvem „ossia“.



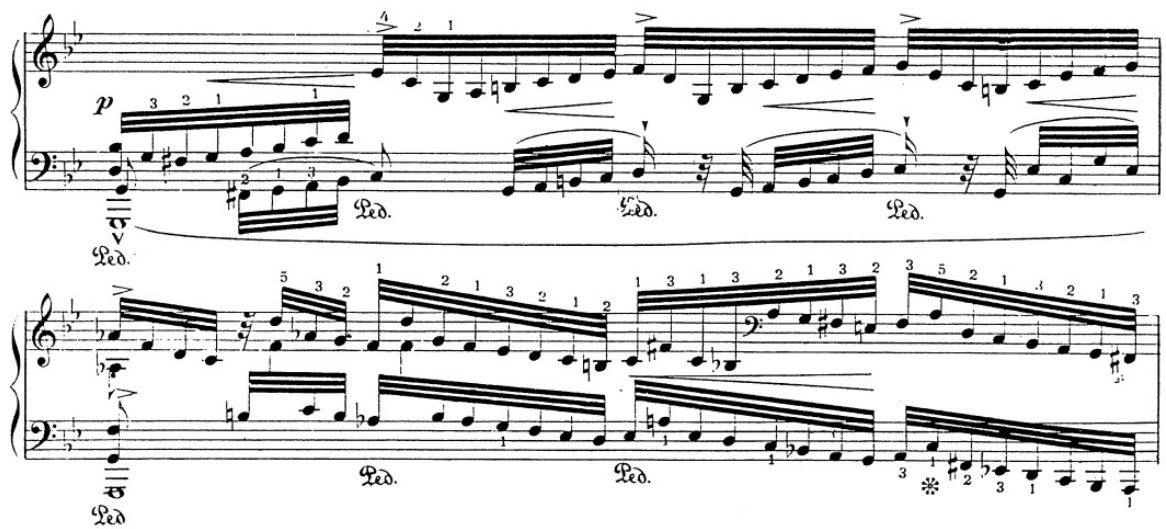


*Varhanní originál*



*Transkripce (edice A. Fraemcke, G. Schirmer, Inc., New York, 1914)*

V této transkripci se **pravý pedál** stává samozřejmostí a ještě větší nezbytností, takže si zde editoři směle dovolují navrhnout jeho bohaté využití:



*Transkripce F. Liszta (edice I. Philippa, Costallat&Cie., Paris, 1920)*

Bohatě zde Liszt využívá **oktávových a akordových harmonických zdvojení**, což nepochybně mění zvukové působení celé skladby a přibližuje ji originálnímu znění.

A musical score snippet in G major, 3/4 time. The right hand features a complex texture with octaves and harmonic doublings. A red vertical line is drawn through the score at the first measure where the octaves and doublings are prominent.

A second musical score snippet, similar to the first, showing octaves and harmonic doublings. A red vertical line is drawn through the score at the first measure where the octaves and doublings are prominent.

Originál

The original musical score for the piece. It includes performance markings such as *ff marcatisissimo*, *ten.*, *espressivo*, *p*, and *accel.*. The score is written for piano and includes fingering numbers (1-5) and articulation marks (accents, asterisks). The right hand has a complex texture with octaves and doublings, while the left hand has a more rhythmic accompaniment.

Transkripce (edice A. Fraemcke, pozor na množství artikulačních, výrazových a dynamických označení)

V této transkripci interpreta překvapí i náhlé objevení se mnoha akordů zapsaných **arpeggiem**, což již samotnou interpretaci značně oddaluje od barokního stylu:



(Ossia)

The image shows a musical score for a piece labeled '(Ossia)'. It consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a complex, arpeggiated melody. Below it is a grand staff with a treble clef and a bass clef. The piano accompaniment in the grand staff features block chords and a 'cresc.' marking. Below the grand staff, there are eight 'Ped.' markings indicating pedaling points.

V uvedeném místě skladby Liszt používá tolik arpeggia anebo výplní (verze ossia), protože očividně chce předejít přirozenému zeslabení klavírního tónu, potřebuje dosáhnout maximálně možné stálosti zvuku a napětí.

Pochopitelně tato transkripce plní již úplně jinou roli – je to **umělecké zpracování** výchozího textu, spojené se snahou o **napodobení varhanního zvuku**, vyjádřením smyslového naplnění skladby pomocí širokého spektra dynamických a artikulačních možností klavíru a vlastním viděním. Tato transkripce je již charakteristickým příkladem zápisu hudebního textu období romantismu – emocionálního, živého chvění hudby, kde skladatel přesně označuje v notách pokyny k interpretaci.

### 5.1.2. Zhodnocení transkripcí z pohledu interpreta

Jedním z velkých kladů, které přináší šest preludií a fug, zpracovaných Lisztem v akademickém stylu, je větší volnost interpretace jako v Bachově originálu. Tak si může interpret vymyslet artikulaci, dynamiku, agogiku a pedalizaci podle vlastního uvážení. Další výhodou je vizuální shoda s originálem a průhlednost textu. Nevýhodou je ale zároveň jistá formálnost hudebního textu, která často znemožňuje doslovné provedení z not.

Co se týče transkripce Fantasie a fugy g-moll, jejím velkým přínosem je komplexní zpracování originálu s přesně danými pokyny k interpretaci. Nepopíratelná je také mnohem větší zvuková podobnost s varhanním originálem než u předcházejících skladeb. Spolu s tím je ale hudební faktura této transkripce

také mnohem náročnější a vyžaduje velice vysokou úroveň klavírního mistrovství a virtuozitu.

## 5.2. Ferruccio Busoni

Ferruccio Busoni (1866-1924) byl italský skladatel a klavírní virtuóz. Přestože složil na 300 vlastních skladeb, je světově hodně známý jako editor a autor transkripcí skladeb jiných skladatelů. Napsal jich kolem 115, mezi kterými jsou obzvláště známé úpravy právě Bachových varhanních skladeb. Mezi ně patří transkripce **preludií a fug D-dur, BWV 532** (1888), **Es-dur, BWV 552** (1890?) a **e-moll, BWV 533** (1894); **Toccaty, adagia a fugy C-dur BWV 564**, (1899), **Toccaty a fugy d-moll, BWV 565** (1899) a 10 úprav varhanních chorálních preludií pro klavír (1898).

Ferruccio Busoni se počítá za pokračovatele školy F. Liszta, on sám se přiznával, že skladby velikého mistra mu sloužily příkladem k vlastní tvorbě, zároveň měl také zvláštní zálibu v díle J. S. Bacha. Obzvláště se tento velký zájem projevil v letech 1880-1890, kdy mimo skládání vlastních skladeb a transkripcí Busoni aktivně zapojoval do svých koncertů transkripce skladeb skladatelů-romantiků (F. Mendelssohna-Bartholdy, F. Schuberta, N. Paganiniho, R. Schumanna, R. Wagnera aj.) a úpravy varhanních skladeb Bacha, které napsali Liszt a jeho následovníci (Bach-Liszt: Fantasie a fuga g-moll, Bach-Tausig: Toccata a fuga d-moll aj.).

V jeho vlastních transkripcích se vliv romantismu a školy Liszta projevil především ve velké expresi, emotivitě a zvukomalebnosti, kterou Busoni podrobně fixuje v notách pomocí všemožných poznámek. V hudebním textu se setkáme s pro romantismus charakteristickou proměnlivou dynamikou (postupná crescendo a decrescenda), s celou řadou nejrozmanitějších interpretačních znamének v italštině a němčině (např. mit Bedeutung, sehr getragen, semplice, dolce). Busoniho transkripcím nechybí ani brilantní virtuozita a technická obtížnost v duchu skladeb lisztovské školy.

Důležitější však je **novátorství**, které přinesly nové Busoniho způsoby v přepisování varhanních skladeb pro klavír.

Zaprvé, cílem transkripcí varhanních skladeb pro klavír v pojetí Busoniho už není pouhé rozšíření koncertního repertoáru a osvícenství publika, nýbrž **dosazení nejvyššího stupně klavírního mistrovství** v rámci školy hry na klavír. Dle názoru Busoniho totiž tento repertoár dokáže studenta významně posunout v klavírní technice, o čemž skladatel píše v této práci již rozebíraném dodatku k prvnímu dílu Dobře temperovaného klavíru J. S. Bacha. Kromě toho: „každý klavírista by měl nejen znát a ovládat všechny podobné dosud publikované transkripce, ale také by měl být schopen samostatně přepsat pro klavír Bachovy varhanní skladby. Zanedbá-li toho, bude znát Bacha jen polovičně“<sup>8</sup>, píše Busoni ve zmíněném dodatku.

### 5.2.1. Novátorské rysy transkripcí F. Busoniho

Busoni se stal prvním skladatelem, který pojal varhanní transkripce pro klavír z hlediska **varhanního myšlení** a varhanních interpretačních tradic a úspěšně je uplatnil v notovém textu. Jeho transkripce jsou příkladem principů a způsobů transkribování, které on podrobně rozebírá v již zmíněném dodatku o přepisu Bachových varhanních děl pro klavír.

1) Již od prvních not Toccaty d-moll (BWV 565) vidíme nový způsob střídavého zdvojení, připomínající stereo efekt varhanních píšťal. Tento způsob Busoni využívá i v mnoha dalších rychlých pasážích (viz příklady):

---

<sup>8</sup>BACH, Johann Sebastian, BUSONI, Ferruccio, ed. *The Well-tempered Clavichord*. New York: G. Schirmer, 1894, s.154

The image shows a page of a musical score for piano. It begins with the tempo marking "Adagio". The score is written in G major and 2/4 time. The first system shows a series of chords with fingerings (4, 3, 2, 3, 4) and a fermata. The second system features a rapid passage with fingerings (2, 3, 2, 3, 2, 3, 1, 2, 3) and a dynamic marking of "sempre presto e forte". The third system includes performance markings "Ra" with an asterisk and "simile". The fourth system continues the rapid passage.

2) Dalším nesporným kladným rysem Busoniho transkripce je promyšlená, vyvážená, průhlednější a kompaktnější hudební faktura. Uplatnění a rozředění akordů závisí na dynamickém kontextu a samotné akordy jsou vyloženy v těsnější poloze, aby se předběhlo jejich zbytečnému rozložení (arpeggiato), které Busoni počítal za pochybný hudební vkus. Na rozdíl od prvních transkripce F. Liszta zde chybí jakákoliv formalita hudebního textu, všechny potřebné skoky jsou technicky zvladatelné a napsané tak, aby je interpret dokázal splnit bez vlastních úprav. Samozřejmě to ale také hodně záleží na technických schopnostech konkrétního interpreta a například rozměru jeho ruky.



Transkripce fugy d-moll (BWV 565) F. Busoniho



Transkripce fugy e-moll (BWV 548) F. Liszta. Také vydržený horní hlas, pohyblivý alt, rovnoměrný pedál, ale mnohem nepohodlnější na hraní.

Osobně považuji ale i transkripce Busoniho za velmi náročné a virtuózní a mnohdy také vyžadujícími úpravy dle vlastních potřeb.

3) Přestože se v transkripcích Busoniho setkáme s dynamickými označeními *crescendo* a *diminuendo* (bez kterých je interpretace skladeb na klavír sotva možná), je základním principem tzv. **terasovitá dynamika**, kterou Busoni těsně spojuje s rejstříkováním: „Změna rejstříků – nárůst a pokles sytosti zvuku – by měla probíhat v ostře označených gradacích, náhle, bez plynulých dynamických přechodů; tento styl reprezentuje jednu z nejcharakterističtějších zvláštností varhan“.<sup>9</sup>

<sup>9</sup>BACH, Johann Sebastian, BUSONI, Ferruccio, ed. *The Well-tempered Clavichord*. New York: G. Schirmer, 1894, s. 167.

Ideálním příkladem k tomuto principu poslouží úryvek z transkripce fugy D-dur (BWV 532), kde vidíme dvě střídající se základní dynamiky *p* a *f*, napodobující střídání varhanních manuálů:



To je jen jeden příklad z mnoha podobných, kterých jsou transkripce Busoniho plné.

4) Dalším charakteristickým rysem Busoniho transkripcí je také **zachování jediného metroritmického pohybu** v rámci jednotlivých částí a celého cyklu. Tempové odchylky jsou spíše výjimkou a objevují se na koncích oddílů, na rozdíl od například již zmíněné pozdní transkripce F. Liszta Fantasie g-moll (BWV 542), kde se setká dokonce několik tempově agogických změn v rámci několika taktů:



5) V Busoniho transkripcích se také setkáme s velice **propracovanou ornamentikou**, kterou dokonce Busoni vždy vypisuje notami namísto ornamentických značek:



The image shows a page of the original manuscript for J.S. Bach's Fugue in D minor, BWV 565. It features two systems of music. In the first system, a trill ornament is written as a note with a 'tr' above it, circled in red. In the second system, another trill is similarly written and circled in red. The rest of the score is in standard notation.

Varhanní originál fugy d-moll J. S. Bacha (BWV 565)



The image shows a page of F. Busoni's transcription of J.S. Bach's Fugue in D minor, BWV 565. It features two systems of music. In the first system, a trill is written as a series of notes, circled in red. In the second system, another trill is similarly written and circled in red. The score includes performance instructions like 'marc.' and 'con Pedale'.

Transkripce stejného místa F. Busoniho

V následujícím příkladě je to obzvlášť zřejmé:



The image shows a page of the original manuscript for J.S. Bach's Prelude in E-flat major, BWV 552. It features two systems of music. In the first system, a trill is written as a note with a 'tr' above it, circled in red. In the second system, another trill is similarly written and circled in red. The rest of the score is in standard notation.

Varhanní originál preludia Es-dur J. S. Bacha (BWV 552)





Transkripce stejného místa F. Busoniho

6) V souvislosti s napodobením efektů varhanního rejstříkování Busoni velice podrobně vypisuje **artikulační požadavky** k interpretaci. „Přepisovatel by si měl rozmyslet, zda plnější nebo lehčí, silnější či slabší, jemnější nebo ostřejší tónový efekt by měl být zvolen“, píše Busoni.<sup>10</sup>

Mezi zajímavé a neobyčejné **artikulační poznámky** patří například označení **v němčině**: *sehr getragen* (velice široce), *sehr scharf* (velmi ostře), *sehr breit in Ton und Zeitmass* (velmi široce v tónu a tempu), *gut gehalten* (dobře vydržené), *mit Bedeutung* (významě) aj.

Samozřejmostí jsou další všemožné značky *tenuto*, *marcato*, druhy *legata* a *staccata* aj.

---

<sup>10</sup>BACH, Johann Sebastian, BUSONI, Ferruccio, ed. *The Well-tempered Clavichord*. New York: G. Schirmer, 1894, s. 167



7) Naposledy bych chtěla ještě jednou podtrhnout vztah Busoniho k pedalizaci. Počítaje ji za nezbytnou součástí interpretace transkripcí varhanních skladeb na klavír, Busoni připomíná „kdekoliv je to možné, je třeba udržovat tóny raději prsty než pedálem“, „splývající pedál v pianistickém smyslu je cizí stylu“ atp.<sup>11</sup> **Uvědomělé a vyměřené použití pedálu** je tedy další zásadou a zvláštností transkripcí varhanních skladeb J. S. Bacha pro klavír v přepisu F. Busoniho.

### 5.2.2. Zhodnocení transkripcí z pohledu interpreta

Transkripce Ferrucia Busoniho představují promyšlený, odůvodněný a novátorský systém přepisu varhanních skladeb, jehož základem je prvně varhanní logika provedení, spojená s mistrovstvím technického a hudebního ovládnutí klavíru. Varhaníka tyto transkripce potěší jasně sledovatelným otiskem varhanních interpretačních tradic, klavírista zase ocení promyšlenost hudebního textu z hlediska praktického pohodlí hraní, brilantní virtuositu a plnohodnotnou pianistickou práci, kterou v této skladbě dokáže projevit.

### 5.3. Max Reger

**Max Reger** (1873-1916) byl německý skladatel, dirigent, varhaník a klavírista. Světově je známý především jako varhanní skladatel. Ve své tvorbě znovuobjevil barokní formy: chorálové přede hry, fantazie, fugy, passacaglie, a vnesl do nich romantické cítění tradicí Brahmsa a Liszta. Jako pro mnohé další skladatele 19. století, byl J. S. Bach pro Regera velkou inspirací a vzorem. Dokonce jeho současníci popisovali Regera jako „soudobého Bacha“, částečně kvůli použití

---

<sup>11</sup>BACH, Johann Sebastian, BUSONI, Ferruccio, ed. *The Well-tempered Clavichord*. New York: G. Schirmer, 1894, s. 176

výše napsaných hudebních forem.<sup>12</sup> Tento velký zájem a zkoumání stylu velikého J. S. Bacha se nejspíše stal důvodem vytvoření celé řady transkripcí varhanních skladeb pro klavír. Je zajímavé, že ze všech 30 (!) nyní známých transkripcí varhanních skladeb J. S. Bacha v přepisu M. Regera většinu zaujímají transkripce chorálních preludií (je jich celkem 16), zbytek ale patří výhradně transkripcím právě **závažných varhanních skladeb** (celkem **14**). Z těchto čtrnácti transkripcí je však většina (**10**) napsána **pro čtyřruční klavír** a jenom **4 pro klavír sólo**, přičemž ty jsou jen dvouruční verzí stejných čtyřručních skladeb.

**Pro klavír sólo** přepsal Max Reger tyto závažné varhanní skladby J. S. Bacha:

Preludium a fuga D-dur (BWV 532)

Preludium a fuga e-moll (BWV 548)

Preludium a fuga Es-dur (BWV 552)

Toccat a fuga d-moll (BWV 565)

**Pro čtyřruční klavír:**

Preludium a fuga D-dur (BWV 532)

Preludium a fuga G-dur (BWV 541)

Fantasie a fuga g-moll (BWV 542)

Preludium a fuga a-moll (BWV 543)

Preludium a fuga e-moll (BWV 548)

Preludium a Fuga Es-dur (BWV 552)

---

<sup>12</sup>*Johann Sebastian Bach (1685-1750) Piano Transcriptions, Vol. 7 - Max Reger* [online]. [cit. 2021-04-18]. Dostupné z: [https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D\\_CDA67683](https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDA67683)

Toccat a fuga d-moll (BWV 565)

Toccat E-dur (BWV 566)

Fantasie G-dur (BWV 572)

Passacaglia c-moll (BWV 582)

V této práci se podrobněji zaměříme na Regerovy transkripce pro sólový klavír, které vyšly tiskem přibližně mezi lety 1895-1900, a na příkladech těchto skladeb si ukážeme základní charakteristické rysy Regerova stylu přepisování varhanních skladeb na klavír.

### 5.3.1. Charakteristické rysy klavírních transkripcí M. Regera varhanních skladeb J. S. Bacha

V podstatě již na první pohled je patrné, že notový zápis je velice složitý pro přečtení a působící hřmotně. Nejvíce se to odráží na **akordech**, které jsou syté, **mnohohlasé**, často **velice široké, náročné pro hraní**. Jako nikdy předtím se zde běžně využívají **přírazy před akordy**, pro ještě sytější harmonie a majestátnost.

Transkripce Preludia Es-dur, BWV 552, začátek



Úryvek z transkripce Tocaty d-moll,  
BWV 565



Konec transkripce fugy d-moll  
BWV 565

Ve svých transkripcích M. Reger využívá i **arpeggiato akordů**, často dokonce velice **rozsáhlých, přes několik oktáv**, což dodává skladbě ještě dramatičtější efekt a plnost zvuku.



Úryvky z transkripce Tocaty d-moll BWV 565

Co se týče zdvojení, Reger nejčastěji používá **plošná oktávová zdvojení** v jedné ruce nebo rozložená do obou rukou, která často tvoří dlouhé oktávové pasáže. Při tom většinou v těchto pasážích **zachovává stejný počet tónů**

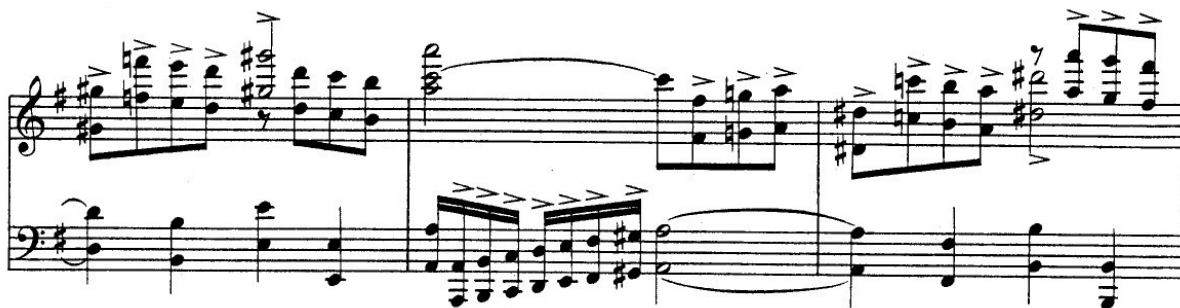
v celém jejím průběhu, na rozdíl od například Busoniho, který schválně střídal počet tónů v pasážích:

F. Busoni, transkripce Toccaty d-moll, BWV 565, začátek (červenými čísly je ukázán počet tónů v konkrétním souzvuku)

M. Reger, stejné místo

Jiné příklady **plošných oktavových zdvojení**:

Úryvek transkripce Fugy D-dur, BWV 532



Úryvek transkripce Fugy e-moll, BWV 548

Další zvláštností je to, že Reger **vkládá vlastní virtuózní výplně** do hudebního textu pro větší exaltaci a napětí:



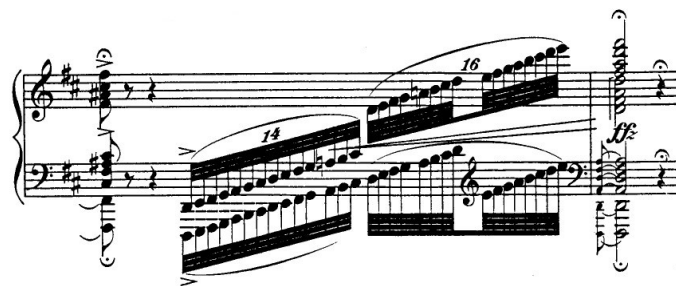
Varhanní originál konce fugy  
d-moll, BWV 565



Totéž místo v transkripci M. Regera



Varhanní originál úryvku preludia  
D-dur, BWV 532



Totéž místo v transkripci M. Regera

**Ozdoby** Reger většinou zapisuje značkami, ale na začátku Toccaty d-moll mordent vypisuje notami, přičemž s netradiční posuvkou:



Transkripce F. Busoniho



Adagio.

Transkripce M. Regera

Další zvláštností je také **velice netypické frázování**, například v jedné z mezivět ve fuze d-moll, BWV 565. Toto frázování je podpořeno také dynamikou a změnami faktury (forte – hustší sazba, piano – rozředění, odlehčení faktury). Avšak tyto změny nejsou harmonicky a logicky podmíněné. Dle frázovacího obloučku totiž konec předchozího motivu přichází na první dobu následujícího taktu, takže celá struktura je posunutá, první doba není silná a těžká, nýbrž je koncem předcházející fráze. Dynamické změny jsou ve stylu varhanního echa, ale obráceného echa (místo střídání forte-piano je zde piano-forte), což je velice netradiční, až hraničící s podivností:

*p* ----- *f* ----- **obrácené echo** ----- *p* ----- *f*

*p sempre leggiero* ----- **obrácené echo** ----- *f* ----- *p* ----- *f* ----- *p*

*f* ----- *p* ----- **posunuté frázování** ----- *f* ----- *p*

**7** *marcato*

Na následující straně se frázování vrátí k tradičnímu po polovinách taktu, jenom dynamika zůstane obrácená.

V romantickém stylu je také **bohatá dynamická škála** od *ppp* do *fff*, kterou Reger ve svých transkripcích využívá. Množství crescend a diminuend využívá i v rámci jednotlivých taktů, přičemž často dynamické změny podmiňují zhuštění a rozředění faktury tak, jako i u jiných skladatelů.

V artikulaci převládají všemožné druhy **akcentů**, tenuto, marcato, martellato atp. Již samotný zápis svědčí o tom, že by interpretace měla být suverénní, silná, energická až úporná. Skladatel nedává šanci interpretovi si odpočinout a přejít na kantilenní styl hry:



Ve fuze d-moll dokonce Reger nabízí **vlastní artikulaci hlavního tématu**, s velice jasným vydělením skrytého dvojhlasu:





### 5.3.2. Zhodnocení transkripcí z pohledu interpreta

Transkripce varhanních skladeb Maxe Regera jsou velice zajímavé jako samostatný jev. Reger přichází s netradičním frázováním, velice silným charakterem podání skladeb, nebývalou virtuozitou, dynamičností a dramatičností. Zanechal také 10 transkripcí Bachových varhanních děl pro čtyřruční klavír, čímž obohatil literaturu v této oblasti. Jeho transkripce jsou však technicky obzvláště náročné a hraničící s reálnou nezvladatelností; frázování a dynamika jsou neobyčejné, avšak protiřečí stylu a varhanní logice. Skladatel nicméně podrobně a po svém zpracoval jedny z nejtěžších závažných varhanních skladeb J. S. Bacha, což nepochybně zaslouží pozornost a obdiv interpreta. Také mnozí z pianistů by mohli v těchto transkripcích najít nepopíratelnou a jednu z nejtěžších výzev pro svoje technické, paměťové a interpretační schopnosti.

### 5.4. Další autoři klavírních transkripcí varhanních skladeb J. S. Bacha

Transkripcím varhanních děl J. S. Bacha se ovšem věnovali i další skladatelé, avšak v rámci této práce nelze podrobně rozebrat každého z nich. Dohledat veškeré existující transkripce závažných varhanních skladeb Bacha pro klavír je také dosti obtížné, proto je tato podkapitola věnována krátkému obecnému přehledu děl těch nejvýznamnějších skladatelů, kteří přispěli do této části klavírní literatury. Možná zde čtenář najde inspiraci pro další vlastní pátrání.

**Eugen d'Albert** (1864-1932) byl německý skladatel a klavírista skotského původu<sup>13</sup>. Jsa žákem F. Liszta, také se hodně zajímal o varhanní preludia a fugy J. S. Bacha a byl za jejich interpretace zároveň velmi ceněn. Jeho virtuozita a mistrovství v ovládnutí klavíru byly často porovnávány s F. Busonim. Zanechal **8** transkripcí závažných varhanních děl J. S. Bacha, mezi kterými jsou Preludia

---

<sup>13</sup>Eugen d'Albert. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-04-18]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Eugen\\_d%27Albert#Keyboard](https://en.wikipedia.org/wiki/Eugen_d%27Albert#Keyboard)

a fugy, Toccata a fuga d-moll (BWV 538), Fantasie a fuga c-moll (BWV 537) a Passacaglia c-moll (BWV 582). Podrobnější seznam transkribovaných Preludií a fug čtenář najde v příloze.

**Karl Tausig** (1841-1871) – klavírní virtuóz polského původu, aranžér a skladatel.<sup>14</sup> Byl rovněž jedním z nejuznávanějších žáků F. Liszta a nejlepších klavíristů devatenáctého století.<sup>15</sup> Z transkripcí závažných varhanních skladeb J. S. Bacha mu patří transkripce Toccaty a fugy d-moll (BWV 565).

**Franz Xaver Gleichauf** (1801-1856) byl kopista a učitel hudby ve Frankfurtu nad Mohanem v Německu.<sup>16 17</sup> Přestože o něm není mnoho známo, dochovalo se **14** jeho transkripcí závažných varhanních děl J. S. Bacha, avšak pouze pro **čtyřruční klavír**. Podrobný přehled těchto transkripcí čtenář najde v příloze.

**Karl Ekman** (1869-1947) byl finský klavírista, pedagog, dirigent a hudební kritik.<sup>18</sup> V období studia na Helsinské hudební akademii byl mimo jiné žákem F. Busoniho. Přepsal **5** závažných skladeb J. S. Bacha – 4 Preludia a fugy (viz přílohu) a Toccatu, adagio a fugu C-dur (BWV 564).

---

<sup>14</sup>Karl Tausig. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): WikimediaFoundation, 2001- [cit. 2021-04-18]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Karl\\_Tausig](https://en.wikipedia.org/wiki/Karl_Tausig)

<sup>15</sup>Таузи́г, Ка́рл. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): WikimediaFoundation, 2001- [cit. 2021-04-18]. Dostupné z: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B0%D1%83%D0%B7%D0%B8%D0%B3,\\_%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%BB](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B0%D1%83%D0%B7%D0%B8%D0%B3,_%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%BB)

<sup>16</sup>Gleichauf, Franz Xaver. *Bach digital* [online]. [cit. 2021-04-18]. Dostupné z: [https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalPerson\\_agent\\_00000336](https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalPerson_agent_00000336)

<sup>17</sup>Category: Gleichauf, Franz Xaver. *IMSLP* [online]. [cit. 2021-04-18]. Dostupné z: [https://imslp.org/wiki/Category:Gleichauf,\\_Franz\\_Xaver](https://imslp.org/wiki/Category:Gleichauf,_Franz_Xaver)

<sup>18</sup>Karl Ekman (pianisti). In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): WikimediaFoundation, 2001- [cit. 2021-04-18]. Dostupné z: [https://fi.wikipedia.org/wiki/Karl\\_Ekman\\_\(pianisti\)](https://fi.wikipedia.org/wiki/Karl_Ekman_(pianisti))

**Isidor Philipp** (1863-1958) byl francouzský klavírista uherského původu, pedagog a skladatel.<sup>19</sup> Jeho hlavní zásluhou se stala řada publikací o technice hry na klavír. Avšak mu také patří **6** transkripcí závažných varhanních děl J. S. Bacha: 2 pro sólový klavír (Preludium a fuga e-moll, BWV 533, a známá Toccata a fuga d-moll, BWV 565) a **4 transkripce pro dva klavíry** (viz přílohu). Philipp se stal jedním z opravdu mála skladatelů, který udělal přepis varhanních skladeb pro dva klavíry, což je nepochybně zajímavý a opodstatněný nápad.

**Alexandr Fjodorovič Gedike** (1877-1957), ruský klavírista, varhaník, skladatel a pedagog.<sup>20</sup> Jeho otec byl varhaníkem moskevského katolického kostela svatého Ludvíka Francouzského a již od svých 12 let Gedike nahrazoval otce na bohoslužbách. Jako vystudovaný klavírista a skladatel a varhaník od dětství, se Gedike také věnoval transkripcím, mimo jiné i závažných varhanních skladeb J. S. Bacha. Má transkripce **dvou preludií a fug pro klavír sólo** (d-moll, BWV 539 a G-dur, BWV 541) a transkripci Passacaglie c-moll, BWV 582 **pro čtyřruční klavír**.

Mezi další skladatele, kteří se věnovali transkripcím závažných varhanních skladeb J. S. Bacha pro klavír, se řadí také **Pavel Pabst, Dmitrij Kabalevskij, Samuil Fejnberg, Louis Brassin, Tivadar Szántó** aj. (viz tabulku v příloze).

---

<sup>19</sup>Филипп, Изидор. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): WikimediaFoundation, 2001- [cit. 2021-04-18]. Dostupné z: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D0%BF%D0%BF\\_%D0%98%D0%B7%D0%B8%D0%B4%D0%BE%D1%80](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D0%BF%D0%BF_%D0%98%D0%B7%D0%B8%D0%B4%D0%BE%D1%80)

<sup>20</sup>Гедике, Александр Фёдорович. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): WikimediaFoundation, 2001- [cit. 2021-04-18]. Dostupné z: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D0%BA%D0%B5\\_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80\\_%D0%A4%D1%91%D0%B4%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D0%BA%D0%B5_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%A4%D1%91%D0%B4%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87)

## 6. Závěr

Klavírní transkripce varhanních skladeb J. S. Bacha představují zvláštní část klavírní literatury, která dokáže posloužit profesionálnímu klavíristovi v mnoha směrech. Je to obohacení klasického repertoáru o další překrásné a vskutku náročné kusy, které kladou velký nárok na interpreta. Při práci na těchto skladbách se klavírista setká s těmi nejobtížnějšími úkoly při propracování polyfonie, zběhlosti a kvality zvuku, pedalizace, přednesu aj. Interpretace těchto skladeb vyžaduje určitou úroveň umělecké vyzrálosti a mistrovství v ovládnutí všech výrazových prostředků klavíru. Pro studenty tato literatura může výborně posloužit právě k rozvinutí všech uvedených oblastí klavírní hry.

Varhany a klavír jsou klávesové nástroje, avšak jejich ovládnutí a výrazové prostředky se hodně liší a mají různý původ. Přesto ale lze i na klavír dosáhnout napodobení většiny varhanních efektů pomocí rozmanité dynamiky, vytříbeného a rozličného úhozu, harmonických zdvojení, různého druhu výplní aj. Každý ze skladatelů, který ale transkripce tohoto druhu dělal, k tomu přistupoval po svém. V této práci se podrobně rozebíraly tři odlišné styly přepisování třech významných skladatelů a klavíristů – Ference Liszta, Ferrucia Busoniho a Maxe Regera. V jejich transkripcích najdeme zpracování jak čistě akademická (raný Liszt), tak i velice vytříbená a promyšlená (Busoni), dokonce bouřivá a emocionální v duchu toho nejexaltovanějšího (nejvzrušenějšího) romantismu (Reger).

Výše jmenovaní skladatelé a další jejich následovníci vznikem celého tohoto odvětví klavírní literatury přispěli ke znovuobjevení a popularizaci díla J. S. Bacha, obzvláště tedy závažných varhanních skladeb, které si vskutku zaslouží pozornost interpretů dodnes jako samostatné nádherné kusy. Mezi styly různých přepisovatelů si jistě dokáže každý klavírista najít to, co mu bude blíže, a rozhodně ho tyto skladby a práce nad nimi obohatí a posune v jeho umělecké činnosti.

Doufám, že v rámci této práce čtenář najde inspiraci pro další pátrání a nový koncertní repertoár.

## Seznam použité literatury

BACH, Johann Sebastian, BUSONI, Ferruccio, ed. *The Well-tempered Clavichord*. New York: G. Schirmer, 1894

ПЕТРОВСКАЯ, Ольга Сергеевна, Ф. Бузони и Листовская традиция интерпретации клавирной музыки Баха. Южно-Российский музыкальный альманах, 2007, с. 141-147

БАХ, Иоганн Себастьян, ЛИСТ, Ференц, ed., РОЙЗМАН, Леонид Исаакович, ed. *Шесть больших прелюдий и фуг для органа*. Москва: Музыка, 1968

## Seznam internetových zdrojů

ANDERSON, Keith. About this Recording: 8.573390 - LISZT, F.: Transcriptions of J. S. Bach (Liszt Complete Piano Music, Vol. 39) (Husson). *Naxos.com* [online]. [cit. 2021-04-14]. Dostupné z: [https://www.naxos.com/mainsite/blurbs\\_reviews.asp?item\\_code=8.573390&catNum=573390&filetype>About%20this%20Recording&language=English](https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.573390&catNum=573390&filetype>About%20this%20Recording&language=English)

Category: Gleichauf, Franz Xaver. *IMSLP* [online]. [cit. 2021-04-18]. Dostupné z: [https://imslp.org/wiki/Category:Gleichauf,\\_Franz\\_Xaver](https://imslp.org/wiki/Category:Gleichauf,_Franz_Xaver)

Eugen d'Albert. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-04-18]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Eugen\\_d%27Albert#Keyboard](https://en.wikipedia.org/wiki/Eugen_d%27Albert#Keyboard)

FRIEDHEIM, Philip. The Piano Transcriptions of Franz Liszt. *Studies in Romanticism*, vol. 1, no. 2, 1962, pp. 83–96. [online]. [cit. 2021-04-14]. Dostupné z: JSTOR, [www.jstor.org/stable/25599545](http://www.jstor.org/stable/25599545).

Gleichauf, Franz Xaver. Bach digital [online]. [cit. 2021-04-18]. Dostupné z: [https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalPerson\\_agent\\_00000336](https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalPerson_agent_00000336)

*Johann Sebastian Bach (1685-1750) Piano Transcriptions, Vol. 7 - Max Reger* [online]. [cit. 2021-04-18]. Dostupné z: [https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D\\_CDA67683](https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDA67683)

Karl Tausig. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): WikimediaFoundation, 2001- [cit. 2021-04-18]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Karl\\_Tausig](https://en.wikipedia.org/wiki/Karl_Tausig)

Гедике, Александр Фёдорович. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): WikimediaFoundation, 2001- [cit. 2021-04-18]. Dostupné z: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D0%BA%D0%B5,\\_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80\\_%D0%A4%D1%91%D0%B4%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D0%BA%D0%B5,_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%A4%D1%91%D0%B4%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87)

Таузи́г, Карл. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): WikimediaFoundation, 2001- [cit. 2021-04-18]. Dostupné z: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B0%D1%83%D0%B7%D0%B8%D0%B3,\\_%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%BB](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B0%D1%83%D0%B7%D0%B8%D0%B3,_%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%BB)

Филипп, Изидор. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): WikimediaFoundation, 2001- [cit. 2021-04-18]. Dostupné z: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D0%BF%D0%BF,\\_%D0%98%D0%B7%D0%B8%D0%B4%D0%BE%D1%80](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D0%BF%D0%BF,_%D0%98%D0%B7%D0%B8%D0%B4%D0%BE%D1%80)

ЧЕРЛИЦКИЙ ИванКарлович. *Музыкальнаяэнциклопедия* [online]. [cit. 2021-04-14]. Dostupné z: <http://www.musenc.ru/html/4/4erlickiy.html>

## Přílohy

Příloha 1. Přehled vybraných autorů klavírních transkripcí závažných varhanních skladeb J. S. Bacha podle čísla BWV

Název		Klavír sólo	Čtyřruční klavír	Dva klavíry
BWV 531	PF C-dur	Ekman		
BWV 532	PF D-dur	d'Albert, Busoni, Reger	<b>Reger</b>	Philipp
BWV 533	PF e-moll	<b>Busoni</b> , Ekman, Philipp		Duparc
BWV 534	PF f-moll	d'Albert	Gleichauf	
BWV 535	PF g-moll	Siloti, Zadora, Locke		
BWV 536	PF A-dur	d'Albert	Gleichauf	Philipp
BWV 537	FF c-moll	d'Albert	Castronovo	
BWV 538	TF in d	d'Albert, Stradal, Kabalevskij	Gleichauf	
BWV 539	PF d-moll	Gedike		
BWV 540	TF F-dur	d'Albert, Röntgen	Gleichauf	
BWV 541	PF G-dur	d'Albert, Gedike	Gleichauf, <b>Reger</b>	
BWV 542	FF g-moll	Jokela, <b>Liszt</b> , Szántó, Tagliapietra	Gleichauf, <b>Reger</b>	Burmeister, Philipp, Slade
BWV 543	PF a-moll	<b>Liszt</b> , Szántó, Tagliapietra	Gleichauf, <b>Reger</b>	
BWV 544	PF h-moll	Ekman, <b>Liszt</b>	Gleichauf	
BWV 545	PF C-dur	<b>Liszt</b>	Gleichauf	
BWV 546	PF c-moll	<b>Liszt</b> , Szántó	Gleichauf	
BWV 547	PF C-dur	<b>Liszt</b>	Gleichauf	
BWV 548	PF e-moll	Feinberg, <b>Liszt</b> , <b>Reger</b>	Gleichauf, <b>Reger</b>	
BWV 549	PF c-moll	Ekman		
BWV 550	PF G-dur			
BWV 551	PF a-moll	Stark		
BWV 552	PF Es-dur	Borwick, <b>Busoni</b> , <b>Reger</b>	Gleichauf, <b>Reger</b>	
BWV 564	TAF C-dur	<b>Busoni</b> , Ekman		
BWV 565	TF d-moll	Brassin, <b>Busoni</b> , Casal, Cortot, Herscher-Clément, Jones, Parodi Ortega, Pabst, Philipp, <b>Reger</b> , Tausig	<b>Reger</b>	
BWV 566	T E-dur		<b>Reger</b>	
BWV 572	F G-dur	Bax	<b>Reger</b>	
BWV 582	Pscg c-moll	d'Albert, Catoire, Malata, Roger-Ducasse, Szántó, Weiss	Gedike, Gleichauf, <b>Reger</b>	Keller, Philipp