

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
MUZIKOS FAKULTETAS
FORTEPIJONO KATEDRA



Milda Juciūtė

**J. S. BACH-F. BUSONI „ČAKONA“ *D-MOLL*:
MUZIKOS KALBOS IR INTERPRETACIJOS SAVITUMO ASPEKTAI**

Studijų programa: muzikos atlikimas (fortepijonas)

Magistro darbas

Darbo autorius:

Milda Juciūtė

Darbo vadovas:

Dr. Virginija Unguraitytė-Levickienė

Vilnius, 2020

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

SAŽININGUMO DEKLARACIJA DĖL TIRIAMOJO RAŠTO DARBO

2020 m. balandžio mėn. 30d.

Patvirtinu, kad mano tiriamasis rašto darbas „J. S. Bach–F. Busoni „Čakona“ *d-moll*: Muzikos kalbos ir interpretacijos savitumo aspektai“ yra parengtas savarankiškai.

1. Šiame darbe pateikta medžiaga nėra plagijuota, tyrimų duomenys yra autentiški ir nesuklastoti.
2. Tiesiogiai ar netiesiogiai panaudotos kitų šaltinių ir/ar autorių citatos ir/ar kita medžiaga pažymėta literatūros nuorodose arba įvardinta kitais būdais.
3. Su pasekmėmis, nustačius plagijavimo ar duomenų klastojimo atvejus, esu susipažinęs(-usi) ir jas suprantu.



(Parašas)

MILDA JUCIŪTĖ

(Vardas, pavardė)

Santrauka

Tiriamajame magistro darbe „J. S. Bach-F. Busoni „Čakona“ *d-moll*: Muzikos kalbos ir interpretacijos savitumo aspektai“ apžvelgiama transkripcijos žanro raida, Ferruccio Busoni – vieno ryškiausių XIX a. pabaigos – XX a. pradžios pianisto, o taip pat neeilinio transkripcijų meistro bei kompozitoriaus – indėlis į šio žanro vertę. Ypatingas dėmesys atkreipiamas į Bach-Busoni transkripciją „Čakona“ *d-moll* fortepijonui ir jos meistriškumą bei svarbą fortepijoninės literatūros kontekste. Bach-Busoni transkripcijų fortepijonui atlikimas iš pianisto reikalauja aukščiausio meistriškumo ir meninio pasirengimo lygio. Kūrinyje koegzituoja dviejų skirtingų epochų kompozitorių meninės idėjos ir savito stiliaus raiška, dėl to atlikėjui neretai iškyla įvairialypės interpretacinės dilemos, ypač – susijusios su stilistinėmis ypatybėmis.

Summary

In the research master's thesis „J. S. Bach-F. Busoni *Chaconne* in D minor: Aspects of the peculiarity of the language and interpretation of music“ provides an overview of the evolution of the transcription genre, as well as the valuable contribution of Ferruccio Busoni who was one of the most prominent pianists, composers and transcriptionists of the late 19th – early 20th century. Particular attention is paid to Bach-Busoni's transcription of *Chaconne* in D minor for piano and its mastery and importance in the context of piano literature. Performing Bach-Busoni piano transcriptions requires the pianist to have the highest level of mastery and artistic preparation. A number of times performer is faced with various dilemmas of interpretation, especially – of stylistics nature, as in the musical composition coexist artistic ideas of composers from two different epochs and expression of distinctive styles.

TURINYS

ĮVADAS	6
1. TRANSKRIPCIJOS FORTEPIJONUI: ŽANRO IŠTAKOS IR ISTORINĖ RAIDA.....	8
1.1. KLAVYRINĖS TRANSKRIPCIJOS IŠTAKOS.....	8
1.2. PERDIRBIMAI ROMANTIZMO EPOCHOS VIRTUOZŲ KŪRYBOJE	10
2. BACH-BUSONI TRANSKRIPCIJŲ MENINĖ VERTĖ: „ČAKONA“ <i>D-MOLL</i>	13
2.1. TRANSKRIPCIJŲ MEISTRAS F. BUSONI.....	13
2.2. BACH-BUSONI TRANSKRIPCIJOS FORTEPIJONUI.....	16
2.3. BACH-BUSONI „ČAKONA“ <i>D-MOLL</i> : MUZIKOS KALBA IR INTERPRETACINĖS YPATYBĖS.....	18
IŠVADOS	29
LITERATŪRA	30

IVADAS

XXI a. kylant diskusijoms apie autentiškas senųjų epochų kūrinių interpretacijas – kūriniai atliekami eliminuojant romantizmui būdingą dinamiką, ieškoma senųjų instrumentų ir pan., egzistuoja transkripcijų žanras, leidžiantis kūrinių traktuoti kitos epochos kontekste. Transkripcijų – perdirbinių – žanras visada viliojo kūrėjus, kuriems imponavo mintis anksčiau sukurtą temą klausytojui perteikti kitaip, įdomiau, virtuotiškiau. Nenuostabu, jog pradėjus kurti muzikinius opusus, greta atsirado ir perdirbimo žanras. Transkripcijų ištakas galima įžvelgti dar viduramžių epochoje, kai atsirado pirmieji daugiabalsės muzikos pavyzdžiai – organumai, madrigalai, kuriuose bent vienas (apatinis) balsas atlikdavo anksčiau sukurtą giesmę arba melodiją. Panaši tradicija buvo tęsiama ir renesanso kūrėjų. Baroko kompozitoriai interpretuodavo tiek savo, tiek kitų kūrėjų anksčiau sukurtus kūrinius, temas įprasmindavo naujuose muzikiniuose opusuose. Pats transkripcijų žanras tapo labai svarbus romantizmo epochos metu, kai ištobulėjo ir išpopuliarėjo fortepijonas – instrumentas, galintis pakeisti vargonus ir orkestrą. Tobulėjant šio instrumento įvaldymui, gausėjo jam skirtų simfoninių ar operinių kūrinių aranžuotčių.

Transkripcijos fortepijonui romantizmo epochoje buvo rašytos siekiant ne vien pakeisti didelį orkestrą, bet ir pademonstruoti savo tiek kompozicinius, tiek virtuosinius gebėjimus. F. Liszto, F. Busoni ir kitų pianistų dėka, fortepijonui skirtas solinis repertuaras buvo papildytas virtuotiškais, meniškai vertingais perdirbiniais. Daugelis kūrėjų atsigręžė į ankstesnių epochų kompozitorių darbus ir juos pritaikė fortepijonui. Iki šiandien šios aranžuotės dažnai skamba koncertų salėse, yra ruošiamos ir edukaciniais tikslais, tačiau lietuvių kalba ši tema mažai nagrinėta. Darbo autorė vieną transkripcijos žanro pavyzdžių – J. S. Bach-F. Busoni Čakoną d-moll fortepijonui – atlieka pati, tad su perdirbimu teko sudurti išsamiau, atsakyti į kilusius estetinius kūrinio atlikimo klausimus. Tuo ir grindžiamas **temos aktualumas**.

Tyrimo objektu pasirinkta J. S. Bach-F. Busoni „Čakona“ *d-moll* fortepijonui muzikos kalbos ir interpretacijos savitumo aspektais.

Tyrimo tikslas:

atskleisti transkripcijų žanro ypatybes, pastebimas J. S. Bach-F. Busoni „Čakonoje“ *d-moll* fortepijonui.

Šiam tikslui įgyvendinti buvo suformuluoti šie **uždaviniai**:

- 1) Apžvelgti transkripcijos žanro istorinę raidą;
- 2) Aptarti transkripcijos žanro svarbą romantizmo epochos kontekste;
- 3) Apžvelgti F. Busoni kūrybinę ir atlikėjišką veiklą, lėmusią ypatingą dėmesį J. S. Bacho kūrybai;
- 5) Išnagrinėti Bach-Busoni „Čakonos“ *d-moll* fortepijonui interpretaciją nulemiančias ypatybes.

Tyrimui atlikti buvo taikomi šie **metodai**: istorinis aprašomasis metodas, literatūros apie transkripcijas ir konkrečiai J. S. Bach-F. Busoni „Čakonos“ *d-moll* fortepijonui analizė, šaltinių ir natų analizė.

Tyrimo struktūra: įvadas, 2 skyriai, išvados, literatūros sąrašas.

Literatūros apžvalga: Tyrimui atlikti buvo nagrinėti įvairūs šaltiniai, pasiekiami Oxfordo internetinėje enciklopedijoje, Britanijos enciklopedijoje. Biografiniams faktams susisteminti remtasi F. Busoni biografų (pvz., G. Kogano, E. Knyto, D. Coulingo) darbais, publikuotais moksliniuose leidiniuose. Interpretaciniam aspektams pagrįsti remtasi D. Katkaus leidiniu „Muzikos atlikimas“ (2013). Bach-Busoni analizei pagrįsti remtasi Nebraskos universiteto Muzikos meno daktaro laipsnio tiriamuoju darbu „Bach-Busoni Chaconne. A Piano Transcription Analysis“ (2006)., kurį pristatė Marina Fabrikant.

1. TRANSKRIPCIJOS FORTEPIJONUI: ŽANRO IŠTAKOS IR ISTORINĖ RAIDA

1.1. Klavyrinės transkripcijos ištakos

Transkripcija apibrėžiama kaip „muzikos kūrinio arba jo fragmentų perkūrimas, transformavimas ir pritaikymas kitokiai, negu kompozitoriaus numatyta, atlikėjų sudėčiai“¹. Vienoje gausiausių Oxfordo muzikos enciklopedijoje (Grove Music Online) šios sąvokos nėra, tačiau anglakalbėje tradicijoje įprasta taikyti aranžuotės terminą², kuris yra platesnis ir gali būti taikomas bet kokiame muzikos kūrinyje, kuris grindžiamas anksčiau sukurta medžiaga³.

Transkripcijos žanras iš esmės yra giminingas aranžuotei ir parafrazei, tačiau turi ir esminių skirtumų. Aranžuojant kūrinį, kompozitorius dažnai pakeičia instrumentų ir atlikėjų sudėtį, kartais net ir stilių. Nemažai kūrinių yra aranžuojami džiaz stiliu, kitaip tariant pritaikomi atlikti džiaz ansambliui (šiuo aspektu itin daug pavyzdžių paliko pianistas J. J. Loussieras). Tuo tarpu parafrazės žanro kūrėjai dažniausiai pasinaudoja originalo tema ir sukuria naują, dažniausiai techniškai sudėtingą, virtuozinį kūrinį, gerokai savo forma besiskiriantį nuo originalo. Kaip pavyzdį galima paminėti F. Liszto kūrinius (pvz., Parafrazė G. Verdi operos „Rigoletas“ temomis arba Parafrazė W. A. Mozarto operos „Don Žuanas“ temomis).

Kurdami transkripcijas, kompozitoriai sukuria kūrinio perdirbimą, kuriame išsaugoma pirminio varianto forma, saviti ypatumai, tačiau tuo pačiu siekiama atskleisti ir kito kūrėjo individualybę. Štai D. Katkus teigia, jog „kiekvienas atlikėjas stengėsi grojamus kūrinius pritaikyti prie savo grojimo manieros. Pavyzdžiui, pianistė Teresa Karrenio (1853–1917) E. Griego Koncerto fortepijonui finalo pabaigą grodavo oktavomis, mat tai buvo pianizmo stiprioji vieta. C. Czerny „taisydavo“ J. S. Bacho kūrinius, prirašydavo papildomų natų, F. B. Busoni drąsiai keisdavo J. S. Bacho tempus, tekstą, dalių tvarką“⁴. Kiekvienas kūrėjas į originalų kūrinį žvelgė kaip į erdvę, kurioje gali pasireikšti ne vien jo kūrybinė, bet ir atlikėjiška išmonė.

¹ Prieiga per internetą: <https://www.vle.lt/Straipsnis/transkripcija-106177>

² Boyd, 2001: prieiga per internetą: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.lmta.lt/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001332?rskey=sG0NwR&result=1>

³ Tai gali būti ir variacijų forma, polifonija, gali būti renesanso kurtos parodijinės mišios, renesanso religiniai kūriniai, grindžiamo *cantus firmus* tradicija, pastišo žanras ir pan.

⁴ Katkus, 2013: 331.

Minėtina, jog tiek transkripcijos, tiek parafrazės buvo kuriamos ne vieną šimtmetį. Priklausomai nuo epochos, keitėsi jų pobūdis, paskirtis, instrumentai. Anot D. J. Erbo⁵, nuo XVIII a. iki šių dienų transkripcijos žanras kompozitorių tarpe yra itin mėgstamas. Žanro populiarumą muzikos fortepijonui kontekste galima paaiškinti tuo, kad fortepijonas – tiek melodinis, tiek harmoninis instrumentas, kuris puikiai tinka perteikti pagrindines kūrinio temas, faktūrą, harmoniją. Klasicizmo ir romantizmo epochose partitūros orkestrui dažnai buvo pritaikomos fortepijoniniam ansambliui (4 rankomis), taip atliepiant saloninio muzikavimo tendencijas, be to, orkestro partija dažnai būdavo pritaikoma fortepijonui edukaciniais tikslais.

Klavyrinės transkripcijos ištakos siekia pačią klavyrinės muzikos pradžią – baroko epochą, kai klavesinu, spinetu, virginalu, klavikordu ir kitais instrumentais buvo atliekamos įvairių dainų ir šokių melodijų transkripcijos. Šitaip buvo gausinamas klavyrinės muzikos repertuaras, vis dažniau atsisakoma renesanso epochai būdingo vokalo taikymo⁶.

Savarankišką meninę reikšmę transkripcija įgavo J. S. Bacho laikais, kai jis atliko A. Vivaldžio, G. Ph. Telemanno, B. Marcello, J. A. Reinckeno Koncertus ir kitų kompozitorių kūrinius, juos perdirdbęs. Minėtina, kad kartais šitaip įsiveldavo autorystės nustatymo klaidos. Pavyzdžiui, publikuojant parengtas J. S. Bacho transkripcijas, B. Marcello Koncerto obojui ir orkestrui d-moll autorystė buvo priskirta A. Vivaldžiui⁷. Baroko epochos transkripcijos, ypač J. S. Bacho, dažniausiai pasižymi tuo, kad kompozitoriai iš esmės laikosi originalo, tačiau šį pajvairina ornamentika, spalvingesne harmonija. (Žr. Pav. Nr. 1).

Pav. Nr. 1. A. Vivaldi (originalo) ir J. S. Bacho (transkripcijos) Koncerto d-moll fragmentas.

(a) Vivaldi
vn solo
bc

(b) J. S. Bach

⁵ Erb, 1998: prieiga per internetą <https://www.britannica.com/art/instrumentation-music/Arrangement-and-transcription>.

⁶ Boyd, 2001: prieiga per internetą: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.lmta.lt/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001332?rskey=sG0NwR&result=1>

⁷ Čeponaitė, 2018.

Apžvelgiant baroko epochos transkripcijas pastebima, kad to meto kompozitoriai kurdavo transkripcijas ne vien kitų kūrėjų darbų temomis, bet remdavosi ir savo pačių muzikiniais opusais, sukurdami jų variantus. Pvz., J. S. Bachas sukūrė sonatų ir partitų smuikui solo (BWV 1001–1006), Koncertų smuikui ir orkestrui (a-moll BWV 1041 ir E-dur BWV 1042), Koncerto dviem smuikams ir orkestrui (BWV 1043) transkripcijas.

Baroko epochoje kito autoriaus ar savo paties anksčiau sukurtų kūrinių muzikinio tematizmo panaudojimas kūryboje buvo gana dažna kompozicinė praktika. Kadangi tuo metu tarnystės vietą turėję kompozitoriai turėjo kurti daug ir greitai⁸, tad transkripcijos – anksčiau sukurtos temos, įvilktos į naują muzikinį audinį – buvo puiki galimybė pademonstruoti savo techniką ir improvizacinius gebėjimus.

Perdirbinių tradicija buvo tęsiama ir vėliau – klasicizmo epochos kūrėjai taip pat naujai pateikdavo savo ir kitų kompozitorių darbus, tik žymiai atsargiau ir ne taip gausiai. Atskirai paminėtinas W. A. Mozartas, kuris savo Koncertuose fortepijonui dažnai naudojo H. Raupacho, L. Honauerio, J. C. Bacho ir kitų kompozitorių sonatų temas.

1.2. Perdirbimai romantizmo epochos virtuozų kūryboje

Transkripcijos fortepijonui žanras tapo itin populiarius XIX a. pirmojoje pusėje, kai pianistai-virtuozai J. Hummelis, A. Bertini, S. Helleris, A. Talbergas ir daugelis kitų žėrėjo salonuose ir koncertų salėse savo nesuskaičiuojamomis parafrazėmis populiarių operų motyvais. Šioje aplinkoje išaugo ir F. Lisztas, vienas ryškiausių to meto fortepijoninių perdirbinių autorius, sukūręs beveik 500 fortepijoninių transkripcijų.

XIX a. fortepijoninių transkripcijų literatūra pasipildė naujais kūrinių, tam pasitarnavo K. Tausigas, H. von Bulovas, E. d'Albergas, A. Stradalis, C. Saint-Saensas, kurie perdirbo daugelio įvairių kompozitorių kūrinius, pirminiais šaltiniais itin dažnai tapdavo J. S. Bacho ir R. Wagnerio kūryba. Tarp to laikmečio perdirbinių autorių verta išskirti F. Busoni ir L. Godovskį, kurie buvo ryškiausi transkripcijų meistrai po F. Liszto. F. Busoni išgarsėjo J. S. Bacho, W. A. Mozarto, F. Liszto kūrinių transkripcijomis, L. Godovskis – XVII–XVIII a. pjesių klavesinui, F. Chopino etiudų ir J. Strausso valsų transkripcijomis.

⁸ Pvz., J. S. Bachas, tarnaudamas Leipzigo Šv. Tomo katedroje, kiekvieną sekmadienį turėdavo pateikti po oratoriją.

XIX a. transkripcijos žanras paplito dėl kelių priežasčių. Pirmiausia reikėtų paminėti įsitvirtinusių namų muzikavimo tradiciją, kai muzika pradėjo domėtis ne vien aristokratų atstovai, bet ir žemesnio sluoksnio gyventojai. Nors muzikos meną vertino daugelis, ne visi galėjo leisti sau lankytis besisteigiančiose muzikos meno institucijose – operos teatruose ar filharmonijų salėse. Tačiau dažnuose namuose puikavosi fortepijonas, kuriuo geriau ar prasčiau mėgino skambinti daugelis. Taip pamažu vis labiau plito namų muzikavimas. Anot D. Katkus, „salonas, kuriame vakarojama ir muzikuojama, tapo populiariausia draugijų laisvalaikio leidimo vieta. Čia buvo ne tik muzikuojama, bet ir diskutuojama, skaitoma literatūra“⁹. Tad šiai muzikavimo formai namuose reikėjo ir atitinkamo repertuaro, buvo rengiami simfonijų ar operų klavyrai (dažniau 4 rankoms), pritaikomi vokaliniai kūriniai.

Transkripcijų žanro populiarumas siejamas ir su tuo, kad romantizmo epochoje ženkliai pasikeitė skambinimo technika, daugėjo virtuozų atlikėjų, kurie siekė pritaikyti kūrinis taip, kad pakerėtų klausytojus savo įmantria skambinimo technika, atsiskirtų nuo namų muzikavimo mėgėjų¹⁰. Dėl šios priežasties buvo rašomi įvairūs perdirbiniai, kuriuose pagrindinė tema arba pagrindinės stambaus kūrinio temos apipinamos gausiais pasažais, gamomis, arpedžio motyvais, plačiais akordais. Štai D. Katkus teigia, jog „kiekvienas Europos muzikos amžius turėjo savus virtuoziško kriterijus, tačiau virtuoziškas kaip meninis tikslas yra XVIII ir ypač XIX a. koncertinės praktikos reiškinys, susijęs su tam tikra estetika ir muzikos faktūra“¹¹. Kai kurie transkripcijų kūrėjai-virtuozai (F. Lisztas, N. Paganini ir kt.) transkripcijas kurdavo taip, kad vėliau patiems tekdavo nemažai laiko praktikuotis, kad realizuotų pačių sugalvotus techninius iššūkius.

Minėtina, jog romantizmo epochoje transkripcijos buvo daromos tiek orkestrui, tiek fortepijonui. Orkestrui skirti perdirbiniai dažniausiai buvo pagarbos ženklas originalaus opuso kūrėjui. Tuo tarpu transkripcijos fortepijonui buvo orientuotos į solinį pasirodymą arba priešingai – į namų muzikavimą.

Skirtingai nei baroko epochoje, transkripcijų žanras romantizmo epochoje vertinamas buvo nevienareikšmiškai. Nepaisant to, kad ši praktika buvo įsigalėjusi, perdirbinių pavyzdžių išliko labai daug, nemažai menininkų šį žanrą vertino gana kritiškai. Ne visiems buvo priimtinas pats kūrinio perdirbimo principas. Tai paaiškinta tuo, kad romantizmo epochoje itin svarbiu tapo asmeninis stilius, šios epochos atstovai, prieštaraudami klasicizmo atstovams ieškojo ne universalios, o individualios muzikinės raiškos. Perdirbimų priešininkai teigė, jog kūriniai turi skambėti taip, kaip juos sukūrė

⁹ Katkus, 2013: 313.

¹⁰ Корах, 1970.

¹¹ Katkus, 2013: 322.

kompozitoriai – tiek formos, tiek instrumentuotės atžvilgiu. Kita vertus, atkreiptinas dėmesys į tai, kad ne visi atlikėjai gebėjo pateikti meniškai vertingą kito kūrinio interpretaciją. Taip gimė daugybė neskoningų, nemeniškų transkripcijų.

Visgi perdirbiniai – transkripcijos ar parafrazės tapo itin svarbiu romantizmo epochos muzikos žanru, kurio pavyzdžių paliko įvairūs atlikėjai, taip demonstruodami savo kūrybinę ir virtuozinę fantaziją. Romantizmo epochoje išstobulėjus transkripcijos žanrui, giminingos muzikos formos yra populiarios iki šių dienų. Atsižvelgiant į autorinių teisių saugojimo įstatymus, tiek populiariosios, tiek akademinės muzikos atstovai interpretuoja ir perkomponuoja anksčiau žinomus kūrinius, pritaiko juos kitoms atlikėjų sudėtims ir pan.

Transkripcija – tai žanras, kuris visada koegzistavo greta originaliai kuriamų kompozicijų. Keičiantis epochoms, keitėsi jo vaidmuo, svarba. Romantizmo epochos kūrėjai – atlikėjai-virtuozai išstobulino šį žanrą, taip įtvirtindami anksčiau sukurtus ir išpopuliarėjusius muzikinius opusus, tuo pačiu demonstruodami puikią virtuozinę techniką.

2. BACH-BUSONI TRANSKRIPCIJŲ MENINĖ VERTĖ: „ČAKONA“ *d-moll*

2.1. Transkripcijų meistras F. Busoni



Ferruccio Busoni (1866-1924 m.) – italų kompozitorius, pianistas, dirigentas, leidėjas, rašytojas ir pedagogas, kuris daug koncertavo, parengė ir išleido daug natų rinkinių, bendravo su daugeliu savo laikmečio kūrėjų bei atlikėjų, mokėsi iš jų, dalinosi savo idėjomis.

Gimęs profesionalių muzikų (pianistės ir klarnetininko) šeimoje, vienturtis sūnus F. Busoni anksti susipažino su muzikos pasauliu: pirmosios jo kompozicijos datuojamos septintaisiais gyvenimo metais, pirmieji jaunojo pianisto vieši pasirodymai taip pat įvyko šiam esant dar vaiku. Tėvo rūpesčiu, F. Busoni skambino įvairių epochų kūrėjų muzikinius opusus, tame tarpe ir daug J. S. Bacho kūrinių¹². Nuo vaikystės atlikdamas baroko genijaus kūrinius, F. Busoni vėliau šiuos dažnai skambino koncertų metu, pritaikęs tuometinės auditorijos įpročius. Vaikystėje F. Busoni susidūrė ir su transkripcijomis – tiek namuose, tiek koncertų salėse jis girdėdavo tėvus duetu atliekant žymius kūrinius, kurių transkripcijas dažniausiai parengdavo pats klarnetu grojęs F. Busoni tėvas¹³.

Studijos. Anksti atsiskleidus F. Busoni talentui, jaunas atlikėjas išvyko studijuoti į Vienos konservatoriją, kur jo pianisto talentui skleisti padėjo E. Hanslickas, ir toliau skatinęs domėjimąsi senąja muzika, jos atlikimu. Bestudijuodamas Vienoje, F. Busoni turėjo unikalią galimybę išgirsti gyvai skambinantį F. Lisztą, kurio techniniai virtuoziniai įgūdžiai įkvėpė jaunąjį atlikėją siekti profesionalumo įvairiose srityse: netrukus F. Busoni buvo priimtas Bolonijos filharmonijos akademijos nariu¹⁴, sėkmingai dirigavo savo kompoziciją „Stabat Mater“, kūrė operą „Merlin“, o susitikęs su J. Brahmsu paliko šiam tokį įspūdį, kad kompozitorius dedikavo F. Busoni kelis etiudų rinkinius.

¹² Beaumont, 2001: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.lmta.lt/search?q=busoni&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>.

¹³ Fabrikant, 2006: 12.

¹⁴ Tokį įvertinimą jaunystėje gavo tik W. A. Mozartas.

Būtent ši patirtis – senosios muzikos studijos ir romantinio virtuoziškumo siekis – suformavo vėliau itin svarbia F. Busoni veiklos dalimi tapusią perdirbinių tradiciją.

1881 metais F. Busoni pradėjo lankyti kompozicijos studijas Grace¹⁵. Studijomis minėtame mieste F. Busoni tobulėjimo kelias nesibaigė – 1885 m. kūrėjas išvyko studijuoti į Leipcigą (čia studijavo iki 1888 m.). Būtent Leipce pianistas ir kompozitorius ne tik susipažino su ryškiais kūrėjais, bet ir užmezgė ryšius su vokiečių muzikos leidėjais, su kuriais vėliau F. Busoni sėkmingai bendradarbiavo.

Pedagoginę veiklą F. Busoni pradėjo Helsinkio muzikos koledže, vėliau pedagoginį darbą dirbo įvairiuose miestuose. Pvz., 1890 m. pianistas laimėjo pagrindinį prizą Rubinšteino konkurse (Sankt Peterburge) ir kurį laiką pasiliko dėstyti Rusijoje (Maskvoje). Netrukus pedagogine veikla kompozitorius užsiėmė ir JAV – F. Busoni kurį laiką dėstė Naujosios Anglijos konservatorijoje Bostone, tačiau, nusivylęs žemu jos lygiu, persikėlė į Niujorką, kur be dėstymo užsiėmė aktyvia koncertine veikla. Grįžęs į Europą (1894 m. menininkas persikėlė į Berlyną), jis ir toliau dalinosi savo patirtimi su mokiniais – vedė meistriškumo kursus įvairiuose miestuose ir institucijose.

Atlikėjas. F. Busoni amžininkų buvo įvardijamas kaip puikus atlikėjas, fortepijonų gamintojas ir pianistas. S. Erard'as išgirdęs jo grojimą teigė, jog „net F. Lisztas negrojo taip gerai, kaip Busoni“¹⁶. Tačiau ne visą laiką atlikėjas orientavosi į virtuoziškumą, anot F. Busoni biografų¹⁷, menininko gyvenimą galima suskirstyti į du etapus – iki 1898 m., kai menininkas daugiau dėmesio skyrė tobulinti savo fortepijoninę techniką ir po, kai atlikėjas susitelkė ties atliekamo kūrinio forma, pačios kompozicijos verte, neatlikdamas virtuoziškesnių, tačiau meniškai menkesnių kūrinių. Po šio estetinio pokyčio pasikeitė ir kūrėjo stilius, ir kompozicijų žanrai, kūrinių sąrašą papildė stambios formos kūriniai, kūriniai orkestrui ir pan.

Atlikėjiška veikla buvo itin aktyvi – 1911 m. kompozitorius surengė net 6 rečitalius, 1912 m. F. Busoni koncertavo Italijoje, kur surengė 8 rečitalius¹⁸. Trumpai pabuvęs Bolonijos Muzikos licėjaus direktoriumi, F. Busoni 1915 m. išvyko į JAV, kur buvo suplanuotas 4 mėnesių koncertinis turas. Deja, į Pirmojo pasaulinio karo įvykius įsitraukusių JAV, tik po daugiau nei pusės metų F. Busoni pavykti grįžti į Europą. Likusį gyvenimą kompozitorius praleido Europoje – iš pradžių Šveicarijoje, vėliau – Veimare, kur visą laiką vedė meistriškumo kursus, koncertavo ir užsiėmė kūryba.

¹⁵ Kur be studijų pradėjo domėtis misticismu ir Rytų filosofija.

¹⁶ Chantavoine, 1921: 331.

¹⁷ Kogan, 2010.

¹⁸ Rečitalių metu atlikėjas skambino itin daug J. S. Bacho transkripcijų ir ankstyvosios klavirinės muzikos opusų.

Savo kompozicine ir pianistine veikla F. Busoni propagavo ankstesnių epochų meno kūrinius. Tai galėjo nulemti menininko įsitikinimas, kad nieko naujo išrasti nebeįmanoma, „kompozitoriai tik kartoja tai, kas jau buvo sukurta“¹⁹. Atlikdamas ankstesnių epochų kūrėjų kūrinius, F. Busoni, atsižvelgdamas į romantizmo atlikėjiškas tendencijas, kūrinius keisdavo, modifikuodavo, transkribuodavo.

Perdirbimų kūrėjas F. Busoni teigė, jog transkripcijos uždavinys – sustiprinti muzikinio kūrinio turinio prasmę ir reikšmę, išlaikant kūrinio charakterį, autoriaus individualybę bei epochos stilių²⁰. Tai kompozitorius pabrėžė ir publikuodamas savo perdirbinius, juose pasirašydamas Bach-Busoni, Mozart-Busoni, Liszt-Paganini-Busoni²¹. Panašu, jog ši nuostata susiformavo iš F. Busoni atlikėjiškos pozicijos, kurią apibūdina G. Kogano teiginys, jog ankstesnių epochų kūrinius F. Busoni „grodavo [...] neutraliai, nedemonstruodamas romantikams būdingo entuziazmo, būdamas „savyje“ siekė perteikti kūrinio esmę“²².

Panašią santūrią tendenciją galima įžvelgti ir F. Busoni redaktoriaus veikloje. Redaguodamas J. S. Bacho kūrinius, F. Busoni su originaliu kūriniu elgėsi žymiai atsargiau, nei rengdamas muzikinio opuso transkripciją. E. Knytas mini, jog redaktoriaus vaidmenyje F. Busoni buvo labai reiklus, siekė perteikti J. S. Bacho kūrinius kaip galima tiksliau, tad pats išsamiai studijavo tiek *Urtext*q, tiek kitų muzikų pateiktas redakcijas²³.

F. Busoni esė „Transkripcijų vertė“²⁴ rašo, jog daugelis romantinės epochos virtuozų-kompozitorių atlikdavo tik savo kūrinius ar pačių perdirbtus kitų kompozitorių kūrinius, grojo tik tai, ką galėjo atlikti tiek technine, tiek emocine prasme (Kogan G., 2010). Pvz., publika ėjo į N. Paganini koncertus tam, kad išgirstų būtent jo muziką. O pianistams, atliekantiems skirtingų kūrėjų muzikinius opusus, teko sudėtingas uždavinys išlaikyti dvasinę įtampą, kurios reikalauja šuolis, pavyzdžiui, nuo Beethoveno sonatos iki Liszto rapsodijos. Atlikdami transkripcijas, pianistai šį šuolį sušvelnindavo – pateikdavo suasmenintą kūrinio interpretaciją.

Kiekvienas kūrėjas kūrinius transkribuodavo pagal savo virtuosinius gebėjimus ir estetines nuostatas. F. Busoni, kūręs daug transkripcijų, įžvelgė tam tikras tendencijas apie muzikos – ypač vargonų – perdirbimo būdus, kurias susistemino ir pateikė J. S. Bacho „Gerai Temperuoto Klavyro“ I tomo redakcijos priede. Viena svarbiausių – puikiai pažinti instrumentus: tiek tą, kuriam skirtas originalus kūrinys, tiek tą, kuriam rašoma transkripcija. F. Busoni nurodo, kad itin svarbu prieš

¹⁹ Knyt, 2010: 237.

²⁰ Couling, 2005.

²¹ Knyt, 2010.

²² Kogan, 2010: 30.

²³ Knyt, 2010.

²⁴ *Value of Transcriptions* 1910.

pradedant kurti transkripciją itin gerai pažinti vargonų ir fortepijono skambesio ypatybes, charakterį. Pianistai F. Busoni vargoninių kūrinių perdirbimus vertino kaip puikiausius transkripcijos meistriškumo pavyzdžius, kaip vieną reikšmingiausių (po F. Liszto) indėlį į šį fortepijono literatūros žanrą²⁵. Ypač tai taikytina J. S. Bacho kūrinių vargonams transkripcijoms.

Vargonų instrumento pajautos atžvilgiu Busoni parengtos vargoninių kūrinių transkripcijos yra žymiai turtingesnės lyginant su kitų kompozitorių darbais, neišskiriant ir transkripcijų, kurias pateikė romantizmo epochos kompozitorius bei interpretatorius F. Lisztas²⁶. Britų muzikologas ir muzikos kritikas E. Newmannas dar 1921 m. teigė, jog „F. Liszto parengtos J. S. Bacho kūrinių transkripcijos yra pionieriškos, meniškai menkesnės nei F. Busoni.“²⁷

F. Busoni transkripcijos išskirtinės šiais aspektais:

- ritmiškai laisvas pasažų metrizavimas;
- *arrpeggio* pakeitimas akordais,
- plataus diapazono registrų naudojimas, paliekant neužpildytą vidurinį registrą.

Bach-Busoni vargoniniai preliudai ir fugos, choraliniai preliudai bei tokatos tapo išskirtiniu profesionalumo ženklų²⁸, dėl išskirtinio skambesio ir profesionalumo, nuolat skamba tiek mokymo įstaigose, tiek viso pasaulio koncertų salėse.

2.2. Bach-Busoni transkripcijos fortepijonui

Kadangi F. Busoni muzikinė veikla glaudžiai susijusi su J. S. Bacho klavyrine muzika, tai ir šio baroko kompozitoriaus kūrinių transkripcijos fortepijonui užima itin svarbią vietą F. Busoni kūrybos srityje. Ir nors pats kompozitorius transkripcijos terminą taikė žymiai siauresne prasme – tik instrumentų pakeitimui, nekeičiant kitų muzikos kalbos elementų (kūrinio *perkėlimui* kitam instrumentui²⁹)³⁰, tačiau transkripciją suvokiant plačiau, F. Busoni savo transkripcijų dėka sėkmingai populiarino J. S. Bacho palikimą.

²⁵ Roberge, 1991.

²⁶ Корах, 1976.

²⁷ Newmann, 1921: 436.

²⁸ Bach-Busoni perdirbiniai buvo tokie populiarūs, kad šios pavardės tarsi suaugo. E. E. Knyt pateikia tarp E. Petri mokinių sklindžiusį anekdotą, kad kartais į F. Busoni žmoną Gerdą Busoni per apsirikimą būdavo kreipiamasi Bach-Busoni (Knyt E., 2010).

²⁹ Kompozitorius naudojo skirtingas vokiškas sąvokas transkripcijai: kūrinio pritaikymas kitam instrumentui vadintas *Übertragung* tuo tarpu kūrinio perkūrimas naujai vadintas *Bearbeitung*.

³⁰ Knyt, 2010.

J. S. Bacho kūrinių transkripcijos F. Busoni kūryboje atsirado neatsitiktinai – be jau minėtos atlikėjiškos veiklos, didžiausią įtaką tam turėjo jo pedagoginė veikla, būtent edukaciniais tikslais kompozitorius ėmėsi taikyti baroko epochos kompozitoriaus kūrinius fortepijonui. Kone 30 metų dirbęs su J. S. Bacho kūriniais (kūręs transkripcijas ar parengęs redakcijas), F. Busoni juos publikavo 2 rinkiniais: 25 tomų *Busoni Ausgabe* ir *Bach-Busoni Collected Edition* (pirmi 6 tomai išleisti 1916 m., kiti 7 – 1920 m.). Toliau lentelėje pateikiami F. Busoni parengti J. S. Bacho kūrinių perdirbiniai.

Lentelė Nr. 1. Busoni parengti J. S. Bacho perdirbiniai
(parengta pagal A. Beaumont, 2001)

Bach–Busoni rinktiniai darbai	(Leipzig, 1920)
Perdirbiniai (edukaciniai kūriniai)	Widmung, 1914
18 Short Preludes and Fughetta	1914
2-part Inventions	1892
3-part Inventions	1892
4 Duets	1915
Prelude, Fugue and Allegro, Es	1915
Chromatic Fantasia	1911
Clavier Concerto, d	1899
Goldberg Variations	1914
Prelude and Fugue, D, BWV532	1888
Prelude and Fugue, Es, BWV552	1890
Toccat, d, BWV565	1900
Toccat, C, from BWV564	1900
10 Chorale Preludes	1907–1909
Chaconne, from BWV1004	?1897
Fantasia alla memoria di mio padre	1909
Preludio, fuga e fuga figurata [from An die Jugend]	1909
Capriccio sopra la lontananza del fratello diletissimo	1915
Fantasia, adagio e fuga	1915
Fantasia contrappuntistica, 2–3 versijos	1910–1912
Das wohltemperierte Klavier, bk 1: with appendix, Prelude and Fugue, e, BWV548	1894
Das wohltemperierte Klavier, 2 tomas	1916
Toccat, e, BWV914; Toccat, g, BWV915; Toccat, G, BWV916; Fantasia and Fugue, a, BWV904; Fantasia, Fugue, Andante and Scherzo; Chromatic Fantasia and Fugue, vc, pf	1917
Improvisation über Bachs Chorallied ‘Wie wohl ist mir’, 2 pf	1916
Kanonische Variationen und Fuge	1917

Sonatina no. 5	1919
Nepabaigti kūriniai: Prelude and Fugue, e, BWV533; Sarabanda con Partite, C, BWV990; Aria variata alla maniera italiana, a, BWV989	

R. Schwarzas teigia, kad F. Busoni, rengdamas transkripcijas, „iš esmės orkestravo Bacho kūrinius“³¹, tik ne orkestrui, o fortepijonui, romantizmo epochos kūrėjas į fortepijoną žiūrėjo į kaip labai perspektyvų instrumentą, galintį prilygti orkestrui. Transkribuodamas J. S. Bacho kūrinius fortepijonui, F. Busoni pritaikė įvairias pianistines priemones: išnaudojo įvairius registrus, naudojo pedalą, pridėjo dvigubas oktavas, sukurdamo originalius balsus, tirštindamas faktūrą.

Kaip jau minėta pirmame skyriuje, baroko epochoje publikai pateikti kitaip atliekamą savo ar kito kūrėjo kūrinį buvo įprasta praktika. Tad galima teigti, jog J. S. Bachas buvo vienas didžiausių savo ir kitų kompozitorių pjesių perdirbėjų, ypač – vargonams. Iš J. S. Bacho F. Busoni išmoko, kad meniškai vertinga muzika lieka tokia pati, nesvarbu, koks instrumentas ją beatliktų, nepaisant to, kad skirtingi instrumentai turi savo skirtingą tembrą, tad kinta ir kūrinio nuotaika. Turint omeny, jog kompozitorius patį muzikinio opuso kūrybos procesą traktavo kaip savotišką transkripciją³², šis kūrinio nuotaikos pokytis traktuoktinas kaip nauja kokybė.

Kaip J. S. Bacho muzikos kone pagrindinis interpretatorius F. Busoni buvo vertinamas įvairialypiai – skirtingos kartos, skirtingų galimybių kūrėjai J. S. Bachas ir F. Busoni buvo žymiai nutolę vienas nuo kito, jų estetinis skonis ženkliai skyrėsi, tai skatino kitus abejoti tokių transkripcijų tikslingumu. Visgi F. Busoni pritaikė J. S. Bacho vargoninius ar klavyrinius kūrinius moderniam fortepijonui, galinčiam pratęsti garsą, atlikti *legato*, pasiekti platesnę dinaminę amplitudę, galų gale turinčiam tris pedalus, keičiančius garso skambesį ar trukmę. Tai praplėtė J. S. Bacho kūrinių interpretacines galimybes, tačiau kartu eliminavo autentišką skambesį.

2.3. Bach-Busoni Čakona d-moll: muzikos kalba ir interpretacinės ypatybės

Čakona – senas gyvo charakterio ispanų kilmės šokis, kuris XVII–XVIII a. muzikinėje praktikoje įsitvirtino kaip lėta trijų ketvirtinių metro pjesė, kurios forma – tema su variacijomis. Šis žanras dėl savo metro ir charakterio artimas kitiems to meto šokiams, pvz. pasakalijai ir sarabandai.

³¹ Schwarz, 1985: p. 15.

³² Esė „Perkėlimo vertė“³² F. Busoni teigė, jog „bet koks natų užrašymas jau yra abstraktaus vaizdinio transkripcija“³², pradėjus rašyti muzikinį kūrinį, mintis praranda savo pirminį vaizdą, kadangi muzikinės idėjos užrašymą lemia tonacijos, metro, formos, instrumentuotės pasirinkimas. Sekant šia logika, idėjos realizaciją konkrečiu kūriniu taip pat galima vadinti aranžuote.

Visgi čakona turėjo ir savo išskirtinių savybių. Anot A. Ambrazo, šio žanro pavyzdžiai prasidėdavo „nuo antrosios takto dalies, <...> čakonos linko į mažorinę dermę“³³. Minėtina ir tai, kad skirtingai nei pasakalijoje, kur tema pateikiama vienu balsu, čakonoje ji dažniausiai skamba akordine faktūra. Bene svarbiausia šiam žanrui – iškilmingas charakteris, kurį baroko kūrėjai perėmė iš buitiskojo žanro – šokio – varianto.

Iš daugelio tokio tipo kūrinių kone geriausiai žinoma J. S. Bacho „Čakona“ *d-moll* BWV 1060. Šis kūrinys yra Antrosios partitos smuikui solo paskutinė (4-toji) dalis, kurios struktūra – tema ir 31 jos variacija.

Finaliniame „Partitos Nr. 2“ epizode J. S. Bachas perteikė tiek čakonos žanro ypatybes, tiek savo talentą. Kompozitorius šią „Čakoną“ sukūrė nesilaikydamas įprastos šiam žanrui struktūros, be to, ši dalis yra labai dramatiška ir vaizdinga, tai leidžia spėti, jog „Čakoną“ *d-moll* rašė kaip savarankišką kūrinį, kurį vėliau pridėjo prie viso ciklo. Šią mintį pagrindžia ir tai, kad nėra aiški tiksli „Čakonos“ sukūrimo data – tarp 1720 – 1723 metų, J. S. Bachui gyvenant ir dirbant Kėtene³⁴.

Monumentalus šio kūrinio charakteris ir skambesio didingumas seniai masino muzikantus perdirbti jį, panaudojant įvairesnes pianistines instrumento galimybes. Šio kūrinio perdirbimą pateikė F. Mendelssohnas bei F. Schumannas, prie solinės smuiko partijos pridėję fortepijono pritarimą. Tačiau šie jų homofoniniai bandymai kardinaliai skyrėsi nuo polifoninio J. S. Bacho mąstymo ir įgijo sentimentalios romanso prieskonį. Vėliau šį kūrinį fortepijonui ir orkestrui perdirbo J. Raffas, C. Reinecke, J. Brahmsas ir kiti kompozitoriai, tačiau jų transkripcijos koncertiniame repertuare neįsitvirtino.

Italų pianistui ir kompozitoriui F. Busoni pavyko sukurti tokią J. S. Bacho „Čakonos“ transkripciją fortepijonui, kuri greitai išpopuliarėjo, ir dabar atlikėjų repertuaruose ko gero skamba taip pat dažnai kaip ir J. S. Bacho originalas. Šiuo požiūriu Bach-Busoni „Čakona“ užima ypatingą vietą transkripcijų tarpe ir prilygsta tokiems šedevrams kaip Schuberto-Liszto „Girių karalius“ ir Paganini-Liszto „La Campanella“.

Minėtina, jog vien originalaus teksto bei stiliaus paisymas nesukuria meniškai įtaigaus pilnaverčio transkripcijos rezultato – tai yra pasiekama tik kūrybiškai žvelgiant į autoriaus tekstą ir jį modifikuojant³⁵. F. Busoni, kurdamas „Čakonos“ transkripciją, leido sau daugiau laisvės nei kiti šio kūrinio perdirbėjai, jis netgi išdrįso šiek tiek pakeisti originalaus kūrinio struktūrą, 9 variacijoje vienu

³³ Ambrazas, 2010: 233.

³⁴ Tuo metu J. S. Bacho gyvenimo įvyko skaudus įvykis – kol šis buvo kelionėje į Baden-Badeną, mirė jo pirmoji žmona. Apie šios netektį jis sužinojo tik grįžęs.

³⁵ Fabrikant, 2006.

taktu praplėsdamas Bacho pasažą, o 10 variacijoje pridėdamas 4 taktus. Tačiau tiek šie, tiek daugelis kitų Busoni laisvų perdirbimų, prancūzų dirigento ir muzikologo R. Leibowitzo žodžiais – „visiškai pateisinami dėl giluminio J. S. Bacho kūrybos proceso suvokimo“³⁶.

Šį suvokimą sąlygojo ne vien tai, kad F. Busoni buvo puikus J. S. Bacho kūrybos žinovas, bet ir tai, kad jo polifoninis mąstymas buvo artimas Bacho kūrybinei koncepcijai. Busoni tikslas nebuvo parašyti fortepijoninę „Čakonos“ kopiją, jis siekė perkurti ją fortepijonui, „Čakonos“ pagrindu sukurti naują savarankiškos vertės koncertinę pjesę – „Fortepijoninę Čakoną“, kuri buvo skirta to meto itin žymiam pianistui ir kompozitoriui E. d'Albert'ui. Tačiau E. d'Alberas šį kūrinį vertino gana skeptiškai ir niekada jo neatliko³⁷. Bet tai nesustabdė kūrėjo – savo kūrinį F. Busoni tobulino net ir po jo premjeros, iš viso yra parengtos ir išleistos 4 redakcijos, kurių kiekviena yra techniškai vis sudėtingesnė už ankstesniąją, nors pirmoji yra 5 taktais ilgesnė lyginant su paskutiniąja³⁸.

M. Fabrikant, tyrinėjusi J. S. Bacho ir Bach-Busoni kompozicijas teigia, jog J. S. Bachas ir F. Busoni skirtingai traktavo čakonos žanrą ir jo struktūrą, F. Busoni „taiko daugiau emociingumo, netgi „teatrinės“ ekspresijos, pateikdamas kūrinį pagal savo muzikinio laikmečio suvokimą“³⁹. Tam romantizmo epochos pianistas pasitelkė skirtingus muzikos kalbos elementus – faktūrą, dinamiką, tempą.

F. Busoni išradingai perteikė originalią J. S. Bacho melodiją, ją pateikdamas trimis faktūros ir charakterio variantais:

Pav. Nr. 2. J. S. Bacho Čakona d-moll: pagrindinė tema.



1) akordiniu, kuris būdingas protestantiškajam choralui, išlaikydamas J. S. Bacho originalą tik žemesniu registru:

³⁶ Leibowitz, 1971: 90–91.

³⁷ Čakonos premjera įvyko 1893 metais Bostone, skambino pats F. Busoni.

³⁸ Fabrikant, 2006.

³⁹ Fabrikant, 2006: 16.

Pav. Nr. 3. Bacho-Busoni „Čakona“ *d-moll*: pagrindinė tema (choralinio tipo).



2) lyrinis temos charakteris, kuris kuriamas štrichų dėka (*molto espress., legato*)

Pav. Nr. 4. Bacho-Busoni „Čakona“ *d-moll*: pagrindinė tema (lyrinio charakterio).



3) tokatinis temos charakteris, kurį sukuria ritmas (judėjimas trisdešimtantrinėmis *staccato*, kryžiuojant rankas, šuoliškai išdėstant melodiją):

Pav. Nr. 5. Bacho-Busoni Čakona *d-moll*: pagrindinė tema (tokatos tipo).



Bach-Busoni „Čakonai“ *d-moll* būdingi drąsūs registų ir dinamikos kontrastai, jis išdėsto medžiagą tai aukštame, tai žemame registruose, tokiu būdu sukurdamas tai jėgos, tai skaidrumo įspūdį.

Pav. Nr. 6. Siauro ir žemo registro taikymo pavyzdys.



Pav. Nr. 7. Siauro ir aukšto registro taikymo pavyzdys.



Pav. Nr. 8. Plataus registro pavyzdys.



Tembrinę instrumento galimybių amplitudę galima išskirti kaip itin svarbų šio kūrinio interpretavimo aspektą. Jei J. S. Bachas, kurdamas „Čakoną“, varijavo temos registrą, štrichus, tai F. Busoni keitė instrumentinį skambesį. Jau minėtame anksčiau choraliniame epizode galima išgirsti varpų skambesį, tuo tarpu išnaudojant kontrastą tarp registų ir dinamikos, sukuriamas vargonų imitavimas, natose F. Busoni nurodo žemo registro epizodą atlikti kaip baroko epochoje sakraliu instrumentu laikytu

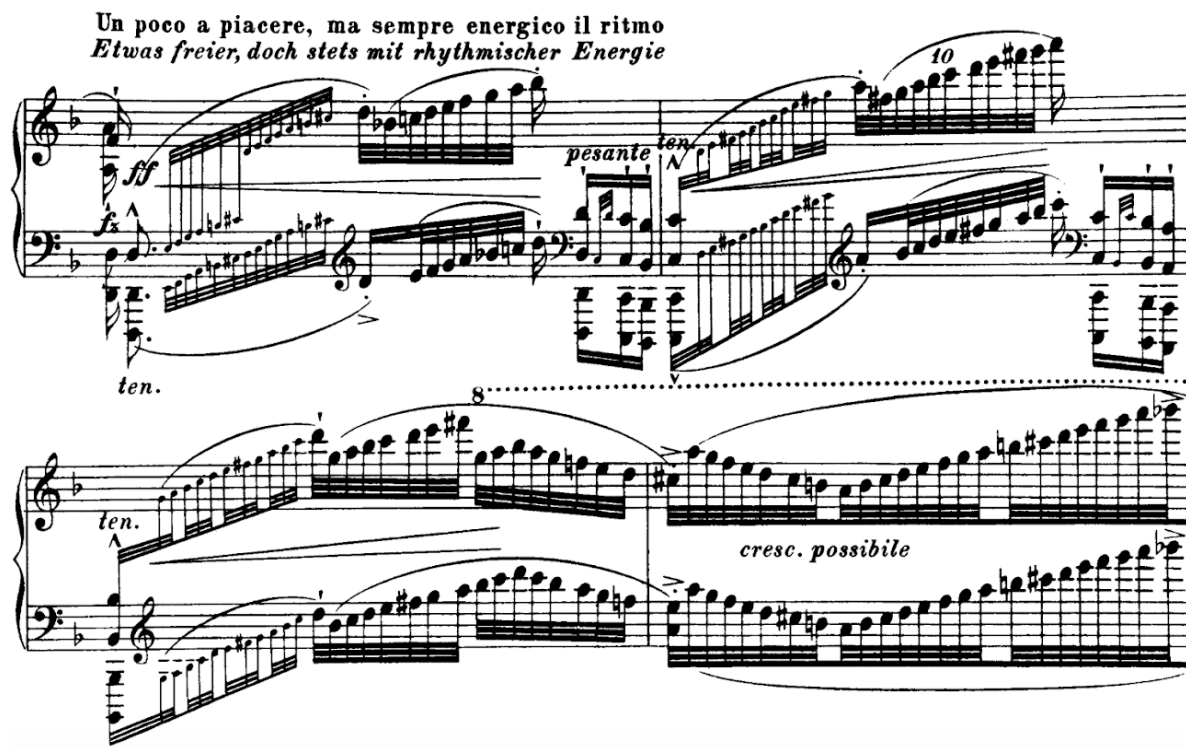
trombonų skambesiu. Atlikėjui tenka ypatinga užduotis išgauti instrumento spalvas, pademonstruoti skirtingus tembrus, skirtingus garso išgavimo būdus.

Pats būdamas puikus pianistas, F. Busoni šioje transkripcijoje pademonstravo neišsenkantį išradingumą, įvairiausius perdirbimo ir fortepijoninės faktūros būdus: čia sutinkami ir visi įmanomi oktavų, tercijų, sekstų, decimų sudvejinimai įvairiomis kryptimis, vargonų punkto, ritminių ir melodinių polifoninio judėjimo įvedimas, rankų kryžiavimas, įvairūs šių visų priemonių deriniai ir daugelis kitų priemonių.

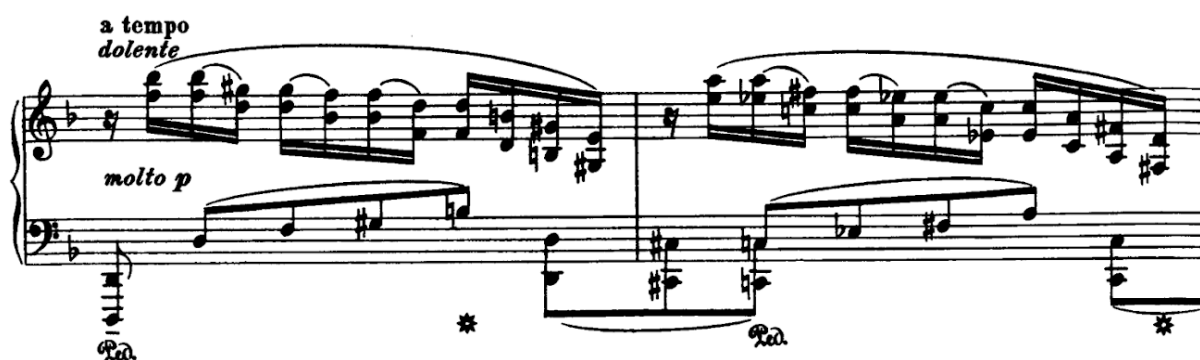
Pav. Nr. 9. Judėjimas oktavomis.



Pav. Nr. 10. Pasažai.



Pav. Nr. 11. Harmoniniai intervalai.



Pav. Nr. 12. Rankų kryžiavimas



Romantizmo epochos kūrėjai (ypač F. Lisztas, pats garsėjęs daug apimti galinčia ranka), kūrė muzikinius opusus, kuriuose naudojami platūs akordai. Ne išimtis ir Bach-Busoni „Čakonos“ *d-moll* transkripcija:

Pav. Nr. 13. Platūs akordai (kairės rankos partija).



Kaip matyti pateiktame pavyzdyje, kompozitorius nurodo, kad kairės rankos akordus, kuriuose tarp kraštinių garsų susidaro ir mažoji tercija, atlikti *non arpeggio*.

F. Busoni, kaip vėlyvojo romantizmo kūrėjas daug dėmesio skyrė dinamikai ir garso išgavimo būdams. J. S. Bacho laikais nebuvo įprasta naudoti daug artikuliacijos ar dinamikos ženklų, nes dinamikos vaidmuo, anot D. Katkaus, „nebuvo didelis. <...> Baroko laikais garsus ir tylus grojimas, garso atspalviai buvo neatsiejama muzikavimo dalis, svarbi raiškos priemonė, bet tokio grojimo funkcija ir raiška buvo kitokia nei šiandien“⁴⁰. Naudojant daugiau dinamikos, Bach-Busoni „Čakonos“ *d-moll* charakteriui buvo suteikta daugiau teatrališkumo, ekspresyvumo. Dinaminė J. S. Bacho-F. Busoni „Čakonos“ *d-moll* amplitudė labai plati, nuo *ppp* iki *fff*. Tai kelia papildomų iššūkių atlikėjui – įtikinančiai perteikti dinamiškai neutralią baroko kompozitoriaus muziką, įvilktą į romantizmo rūbą. F. Busoni daug dėmesio skyrė ne tik dinamikai, štrichams, bet ir tempų pokyčiams, kūrinyje gausu nuorodų, žyminčių ne vien tik atlikimo greitį, bet ir charakterį (pvz., *andante maestoso*, *pesante*, *largamente*, *con bravura* ir kt.).

Atsižvelgdamas į tai, kad J. S. Bacho epochoje dominavo imitacinės polifonijos principai, F. Busoni juos pritaikė ir „Čakonoje“ *d-moll*. Nors originaliame kūrinyje jų nėra daug dėl griežimo smuiko specifikos, F. Busoni, atsižvelgdamas į fortepijono galimybes, kontrapunkto principu įterpė pobalsius, naudojo temos keitimo būdus. Taip F. Busoni išskėlė užduotį atlikėjui perteikti gebėjimą audijuoti skirtingus garsus, jų sluoksnius vienu metu.

Pav. Nr. 14. Sekvencijos motyvas, būdingas imitacinės polifonijos intermedijoms.

⁴⁰ Katkus, 2010: 199.

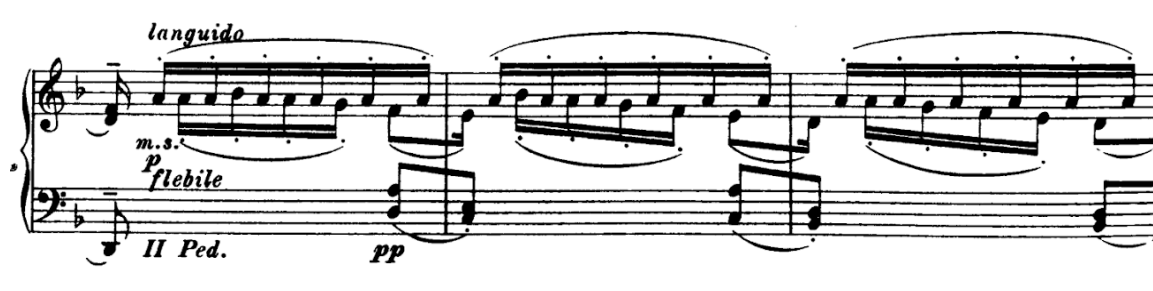
Polifoninis mąstymas pastebimas ne tik temų lygmeniu, F. Busoni imitacinės polifonijos principus taiko ir registrų naudojimui:

Pav. Nr. 15. Sluoksninė polifonija.



F. Busoni išsaugo ir slaptosios polifonijos epizodą, kurį originaliai naudoja ir J. S. Bachas tokatiniame epizode:

Pav. Nr. 16. Slaptoji polifonija.



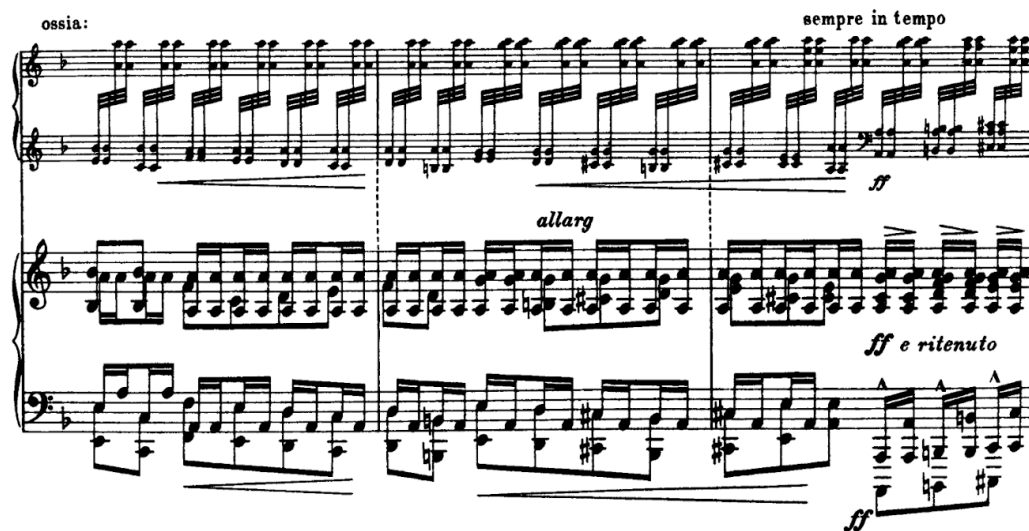
Be imitacinės polifonijos, F. Busoni vaizdžiai pritaiko ir kitą J. S. Bacho labai mėgtą vargonų muzikos bruožą – vargonų punktą. Taip sukuriamas dar vienas sluoksnis, padedantis sukurti didingą, patoso kupiną muzikos išpūdį, būdingą vargonams, kurį atlikėjui tenka perteikti fortepijonu.

Pav. Nr. 17. Dominantės ir tonikos vargonų punktas.



Minėtina ir tai, jog F. Busoni, nemažai epizodų paliko pasirinkti pačiam atlikėjui, atsižvelgdamas į tai, kad atlikti gali būti per sudėtinga: siūlomus variantus pateikė mažesnio šifro natomis (*ossia*). Taip atlikėjas gali pasirinkti jam patogesnę, priimtinesnę variantą.

Pav. Nr. 18. Pasirinkimo variantas.



Originaliame J. S. Bacho kūrinyje skambančius dinامينius, registrinius, teminius kontrastus pianistas F. Busoni suaštrina, paryškina, greta kuria ir naujus. Svarbiausia yra tai, kad, nukrypdamas nuo originalo, jis tai atlieka labai taktiškai ir stilingai, kaip teigia muzikologas H. Kellmannas – artimą

originalui savo dvasia⁴¹. Praplėsdamas ir pakeisdamas autoriaus faktūrą, iššifruodamas paslėptą daugiabalsiškumą, įvesdamas numanomas ir tradicines šiam žanrui ostinatinės ritminės figūras bose, Busoni perteikia tai, kas buvo būdinga J. S. Bacho klavyrinei ir vargoninei muzikai. Naujoviškomis pianistinėmis priemonėmis jis tartum pratęsia Bacho kūrybinį procesą, mąstydamas tarsi pats Bachas. Busoni papildymai organiškai persipina su originaliu autoriaus tekstu ir visiškai susilieja su juo. Tik tokia stilistikos ir laisvės sintezė sąlygojo meniškai vertingos ir pilnavertės Bach-Busoni „Čakonos“ *d-moll* sukūrimą.

⁴¹ Баринова, 1964.

IŠVADOS

1. Remiantis muzikos kūrinių perdirbimo istoriniu kontekstu galima teigti, kad transkripcija, parafrazė ir aranžuotė – iš esmės artimi žanrai savo principine nuostata, kadangi imamas anksčiau sukurtas kito kompozitoriaus ar savo kūrinys ir perteikiamas pakeičiant atlikėjų sudėtį, muzikos charakterį ir pan.
2. Apžvelgus transkripcijos žanro ištakas ir istorinę raidą paaiškėjo, kad perdirbimai klavyriui buvo pradėti kurti baroko epochos metu, kai įsitvirtino šis instrumentas. Fortepijoninės transkripcijos išpopuliarėjo XIX a., paplitus namų muzikavimo tradicijai ir iškilus atlikėjams virtuozams (pvz., N. Paganini, F. Lisztas ir kiti).
3. Nagrinėjant transkripcijos žanro skirtumus skirtingų epochų metu, pastebėta, jog romantizme transkripcijos buvo kuriamos siekiant namuose atlikti simfoninius kūrinius arba pademonstruoti išskirtinį virtuoziskumą.
4. Vienas ryškiausių transkripcijų kūrėjas – italų pianistas, kompozitorius, pedagogas, redaktorius Ferruccio Busoni sukūrė pianistų itin mėgiamą Bach-Busoni „Čakoną“ *d-moll*, kurios pagrindu tapo ketvirtoji J. S. Bacho „Partitos Nr. 2“ smuikui solo dalis. Bach-Busoni „Čakona“ *d-moll*, išsaugojusi baroko kūrinio bruožus tapo techniškai sudėtingu, virtuoziniu romantizmo epochos stilistiką atspindinčiu kūriniu.
5. Bach-Busoni „Čakonoje“ *d-moll* pianisto laukia atlikėjiškų iššūkių:
 - smulkūs pasažai, gamos, arpedžio;
 - chromatizmai, reikalaujantys puikios smulkiosios technikos,
 - plačios faktūros akordai;
 - rankų kryžiavimas;
 - polifoninis mąstymas;
 - plati dinaminė amplitudė.

LITERATŪRA

1. Ambrazas Algirdas J. Muzikos kūrinų analizės pagrindai. 2010. Vilnius: LMTA.
2. Bach-Busoni *Chaconne d-moll* (natos). [Žiūrėta 2019 01 07]. Prieiga per internetą: https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/4/4b/IMSLP03613-Bach-Busoni_Chaconne.pdf
3. Beaumont Antony. Ferruccio Busoni. In: *Oxford Music Online. Grove Music Online*. 2001. [Žiūrėta 2020 02 07]. Prieiga per internetą: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.lmta.lt/search?q=busoni&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>
4. Boyd Malcolm. Arrangement. In: *Oxford Music Online. Grove Music Online*. 2001. [Žiūrėta 2020 02 07]. Prieiga per internetą: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.lmta.lt/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001332?rskey=sG0NwR&result=1>
5. Buechner Sara Davis. *Goldberg Variations and Other Bach Transcriptions for Solo Piano*. 2013. New York: Dover Publications, Inc.
6. Busoni Ferruccio. *Von der Einheit der Musik*. 1922. Berlin: Max Hesses Verlag. Prieiga per internetą: <https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/5/56/IMSLP248531-PMLP402916-Busoni.pdf>
7. Čeponaitė Eglė. *Baroko instrumentiniai koncertai: A. Marcello Koncertas obojui ir orkestrui d-moll, SF 935, op. 1*. Atlikimo meno tiriamasis darbas. 2018. LMTA.
8. Chantavoine Jean, Lanier Harriet. Busoni. In: *The Musical Quarterly*. 1921, Vol. 7, No. 3. P. 331–343. [Žiūrėta 2020 02 07]. Prieiga per internetą: https://www-jstor-org.ezproxy.lmta.lt/stable/738109?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=busoni&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dbusoni&ab_segments=0%2Fbasic_SYC-5144%2Fcontrol&refreqid=search%3A7010be6c5746809d0f2d2a8b5ba87d11&seq=1#meta_data_info_tab_contents
9. Couling Della. *Ferruccio Busoni – „a Musical Ishmael“*. 2005. Toront, Oxford: Scarecrow Press.
10. Erb Donald J. Arrangement And Transcription. In: *Britannica Encyclopaedia*. 1998. [Žiūrėta 2020 02 07]. Prieiga per internetą: <https://www.britannica.com/art/instrumentation-music/Arrangement-and-transcription>

11. Fabrikant Marina. *Bach-Busoni Chaconne: A Piano Transcription Analysis*. Disertacija. 2006. Nebraska: College at the University of Nebraska.
<https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=1002&context=musicstudent>
12. Katkus Donatas. *Muzikos atlikimas*. 2013. Vilnius: Tyto alba.
13. Knyt E. From Bach–Busoni to Bach–Grainger: Adaptation as Composition. In: *Musicology Australia*. 2017. Vol. 39. P. 29–45.
14. Knyt Erin E. „How I Compose“: Ferruccio Busoni’s View’s about Invention, Quotation, and the Compositional Process. In: *The Journal of Musicology*. 2010, Vol. 27, No. 2. P. 224–264.
15. Kogan Grigory. *Busoni as Pianist*. 2010. Rochester: University of Rochester Press.
16. Krellmann Hanspeter. *Studien zu den Bearbeitungen Ferruccio Busonis*. 1966. Regensburg: G. Bosse.
17. Leibowitz René. *Le compositeur et son double*. 1971. Paris: Gallimard.
18. Newman Ernest. A Note on Bach Transcriptions. In: *The Musical Times*. 1912. [Žiūrėta 2020 03 05]. Vol. 53, No. 833. P. 435-440. Prieiga per internetą: https://www-jstor-org.ezproxy.lmta.lt/stable/906887?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=busoni&searchText=transcriptions&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dbusoni%2Btranscriptions&ab_segments=0%2Fbasic_SYC-5144%2Fcontrol&refreqid=search%3A413dc8636bdd89924e55b870bc08fcef&seq=2#metadata_info_tab_contents
19. Roberge Marc-André. The Busoni Network and the Art of Creative Transcription. In: *Canadian University Music Review*. 1991. No. 11/1. P. 66–88. [Žiūrėta 2020 02 07]. Prieiga per internetą: https://roberge.mus.ulaval.ca/pdf/cumr_busoni_network.pdf
20. Schwarz R. Busoni; the Contradictions Persist. In: *The New York Times*. 1985, September 1. P. 15. [Žiūrėta 2020 02 07]. Prieiga per internetą: <https://www.nytimes.com/1985/09/01/arts/busoni-the-contradictions-persist.html>
21. Transkripcija. In: *Visuotinė lietuvių enciklopedija*. [Žiūrėta 2020 02 07]. Prieiga per internetą: <https://www.vle.lt/Straipsnis/transkripcija-106177>.
22. Баринова М. Н.. *Воспоминания о И. Хофмане и Ф. Бузони*. 1964 г. Москва: Музыка.
23. Коган Г. *Школа фортепианной транскрипции*, 1 часть. 1970 г. Москва: Музыка.

24. Коган Г. *Ферруччо Бузони*. 1971 г. Москва: Советский композитор.
25. Коган Г. *Школа фортепианной транскрипции*, 2 часть. 1976 г. Москва: Музыка.