

## **Hudební transkripce**

*Mgr. Kateřina Šrámková*

### **Původ transkripce**

Transkripce, nebo-li přepis, je rozšířeným fenoménem a v hudbě je možné ho pojímat dvěma způsoby. Jak uvádí Barvík, prvním významem je transkripce považována za volný přepis či nové zpracování původní skladby, ve druhém případě může značit posměšný smysl o díle, jehož materiál je velmi podobný jinému dílu. Autor zde tedy z velké části čerpal ze skladeb jiných autorů.<sup>1</sup> Výrazem transkripce je podle Vysloužila také přepis „starší notace do dnešního notového systému a zvukových nahrávek do notového písma“, patří sem také zaznamenávání lidových písní.<sup>2</sup> Problematika transkripce se začala objevovat až společně s vývojem instrumentální hudby.

Přibližně do 14. století byla zaznamenávána jen vokální hudba. Hudba instrumentální byla považována za škodlivou a nevýznamnou. Byla proti estetickým ideálům středověku, byla kritizována a potlačována, proto se jí nepodařilo osamostatnit.<sup>3</sup> V období renesance byla instrumentální hudba improvizací záležitostí a měla tři funkce. Sloužila jako hudba doprovodná, taneční a nebo byla přímo zaměřena na sólovou a ansámblovou hru.<sup>4</sup> „Samostatná instrumentální hudba se rozvíjela teprve v 16. století přenesením vokálních druhů resp. jejich kompozičních postupů do nástrojové sazby ve specificky instrumentálním pojetí.“<sup>5</sup>

Společně s nástrojovou hrou začala vznikat jedna z prvních transkripcí tzv. intabulace, kdy se jedná o přepis původně vokální skladby pro instrumentální provedení. Dále byly skladby přepisovány do takzvaných tabulatur, které nahrazovaly notový zápis u některých nástrojů. Dříve již v 15. století se tabulatury využívaly u varhanní hry. Vokální skladby byly přepisovány z hlasových knih do varhanních tabulatur a došlo tak k praktickému zpřehlednění

---

<sup>1</sup> BARVÍK, Miroslav. *Stručný hudební slovník*. 5. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960. s. 252.

<sup>2</sup> VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník pro každého I*. Vizovice: Nakladatelství Lípa – A. J. Rychlík, 1995. s. 301. ISBN 80-901199-0-5.

<sup>3</sup> ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby I. díl : Od počátků hudby do konce 18. století*. Praha: Votobia, 2002. s. 52.

<sup>4</sup> NAVRÁTIL, Miloš. *Dějiny hudby*. Olomouc: Votobia, 2003. s. 65. ISBN: 80-7220-143-3.

<sup>5</sup> MICHELIS, Ulrich.. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny. 2000. s. 261. ISBN 80-7106-238-3.

hlasů na notové osnově písmeny nebo čísly, jejichž zápisy se lišily podle jednotlivých zemí.<sup>6</sup> Později, v období baroka, se hudební život změnil, „již se nekomponovalo jen k určitým událostem a příležitostem, ale komponovalo se pro samotnou hudbu. Důležitým prvkem byl v baroku poslech hudby, hudba se osamostatnila a začala převážně plnit funkci estetickou“.<sup>7</sup>

Kromě intabulace je další formou přepisu transkripce. Postupem času se stávalo, že skladatelé svá díla zkomponovaná pro určité nástroje přepsali pro jiné obsazení. Co je k tomu vedlo a zda se jim úpravy povedly více či méně než originály je otázkou zkoumání a analyzování jednotlivých verzí skladeb. Ty vznikaly jednak z vůle skladatele samotného, který měl zájem o předělání skladby pro jiné nástroje nebo mohl být skladatel ovlivněn ohlasem publika, které skladbu nepřijalo. Na nové transkribované skladby existují rozličné názory. Na jedné straně stojí zastánci novějších verzí, které jsou někdy více vyhledávané. Na druhé straně jsou posluchači držící se původní verze. Například podle Stanislawa Haraschina dochází u transkripce Chopinových klavírních skladeb ke změně atmosféry a zastává názor, že v tomto případě transkripce skladeb uškodila.<sup>8</sup>

### **Estetické hledisko transkripce**

Transkribování skladeb je také úzce spjata s estetickým hlediskem, které mohlo hrát důležitou roli při komponování nových verzí skladeb. Estetické podněty zakotvené v hudebních dílech jsou „dnes ve velké míře zprostředkovány, podávány prostřednictvím nových prostředníků, jistých kanálů, médií, cest, které mají schopnost původní výchozí podnět někdy naprosto přetvořit. Jakoby se nám stále měnil původní svět estetických vjemů a podnětů.“<sup>9</sup> Do díla je stále těžší zapojit původní estetický podnět, proto často dochází k jeho změně a původní záměr se vytrácí. Příkladem může být změna původních skladeb prostřednictvím nové instrumentace, kdy skladba dostává novou podobu. Skladby se dostávají k posluchači pomocí interpretů, kteří působí jako prostředníci mezi dílem a vnímatelem. Jejich zásluhou je pak schopen posluchač na dílo esteticky reagovat. Reakce může být kladná, neutrální nebo záporná. Eggebrecht tvrdí, že pokud nás něco zaujalo, jsou všechny naše pocity dobře naladěny a máme potřebu se o díle vyjádřit jako o díle krásném<sup>10</sup>. Toto tvrzení

---

<sup>6</sup> MICHELIS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000. s. 261. ISBN 80-7106-238-3.

<sup>7</sup> ČERNUŠÁK, Gracian. *Dějiny evropské hudby*. 2. vydání. Praha: Panton, 1972. s. 173.

<sup>8</sup> HARASCHIN, Stanislaw. *Sprievodca koncertmi*. Bratislava: Opus, 1980. s. 13.

<sup>9</sup> BERANOVÁ, Věra. *Bariéry estetiky*. 1. vydání. Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně, 2007. s. 11. ISBN 978-80-7044-949-3.

<sup>10</sup> EGGBRECHT, Hans Heinrich. *Hudba a krásno*. 1. vydání. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001. s. 48. ISBN 80-7106-479-3.

neplatí jen pro hudbu, ale pro jakýkoli druh umění. Zda se nám hudba líbí, či nelíbí, závisí na hudebním vkusu jedinců, který je individuální. Mezi normami hudebními a estetickými probíhá vzájemný vztah, který je však u každého skladatele různý a závislý na rozdílných principech při tvorbě skladeb. Není výjimkou, že autor není se svým dílem spokojen. K tomu dochází hlavně v případě, kdy tvůrce díla nenaplnil své estetické požadavky. „Estetické normy stanovují, co a jak (do jaké míry) je estetické (krásné). Na jejich vzniku se podílí jak rozumová, tak citová složka estetického subjektu. Na rozdíl od závazných technických norem i od relativně stálých norem právních a morálních jsou estetické normy značně proměnlivé. Nemají povahu závaznosti, ale spíše jen doporučení, stimulu.“<sup>11</sup> Estetické normy vycházejí z určité dohody mezi lidmi, kteří považují určitá díla či věci za esteticky hodnotné. Postupem času se tyto hodnoty a názory na vnímání mění, jsou ovlivněny novými společenskými změnami, požadavky apod.

Estetická reakce je spojena nejen s vnímáním, ale také s prožíváním a hodnocením díla. Reakci posluchače na hudební ukázkou je možno brát ze senzuační roviny, kdy dochází k sluchovému vjemu, a jako vyhodnocování ukázky v posluchačově mysli. V některých případech se může stát, že „při poslechu hudební skladby živě provozované v koncertní síni mohu být esteticky zaujat hudbou a jejím interpretačním podáním, může se mi však líbit jen hudba a nikoliv její interpretace (a naopak).“<sup>12</sup> Dochází mnohdy k tomu, že se posluchačům líbí jen jeden prvek, ale v celkovém kontextu skladbu kladně přijímají. Velkou pomocí jsou emoce, které posluchači pociťují, často je ale nedokáží rozkódovat a určit záměr skladatele.

### **Záměr hudebního díla v transkripcích**

Aby bylo možné nalézt záměr přepisů hudebních děl, je nutno použít metodu komparace různých verzí téhož díla, či téhož materiálu. Při analýze pomocí komparace je možné vystupovat ve dvou odlišných formách. První je komparace transkripce v rámci jednoho a téhož díla, kde se hledají příbuzné charakteristiky a odlišnosti, druhá pak komparace děl odlišných.

Prvotní pohled na skladbu začíná uvědoměním si dvou aspektů, jimiž jsou druhové a žánrové hledisko skladby. Druhem hudby je možno považovat reprodukci skladatelova záměru, patří zde jednak, pro koho je skladba napsána, řeší se nástrojové či vokální obsazení.

---

<sup>11</sup> VIČAR, Jan. DYKAST, Roman. *Hudební estetika*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze. 2002. s. 17. ISBN 80-85883-86-4.

<sup>12</sup> FUKAČ, Jiří. *Hudební estetika jako konkretizace obecné estetiky a muzikologická disciplína*. 2. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2001. s. 107. ISBN 80-210-2575-1.

Z hlediska žánru je důležité, jakou funkci má skladba vykonávat, jaké je její uplatnění. Ke dvěma hlavním oblastem důležitým k určení funkce daného hudebního díla je její praktičnost, či estetická funkce. Podle Honse je při analýzách různých skladeb nutné znát, zda analyzujeme originální verzi skladby, transkripci samotného autora nebo úpravu dalšího skladatele.<sup>13</sup>

V době baroka se stávalo, že skladby nebyly vždy psány s přesným určením, na který nástroj mají být interpretovány. Skladby byly provozovány téměř ve stejném znění na různé nástroje a nebylo tedy třeba se při komponování zabývat zabarvením nástroje a ani interprety. Skladatelé barokní hudby byli dosti vytíženi komponováním skladeb pro různé příležitosti hlavně pro potřebu šlechty, proto docházelo k přejímání hudebního materiálu témat od jiných skladatelů. „Skladatele tehdy nespazovala žádná autorská práva, takže většinou sahalo po hudebních nápadech svých kolegů bez zábran.“<sup>14</sup> Johann Sebastian Bach často parodoval cizí díla, ale vypůjčený materiál doplnil svými nápady a vznikaly skladby velmi uznávané. Transkriboval například některé Vivaldiho houslové koncerty (op. 3), které přepsal pro varhany, pro cembalo a jeden z koncertů zkomponoval pro čtyři cembala. V případě Bacha docházelo často také k výběru témat z jeho vlastních skladeb, které z časových důvodů využíval v nově zkomponovaných skladbách. Mezi skladbami Johanna Sebastiana Bacha najdeme také skladbu, která se stala známější až ve své transkripci od jiného autora. Suita D dur pro orchestr byla transkribována pomocí Augusta Wilhelmyho, který ji nazval jako Árii na struně G.<sup>15</sup> Z Bachových sedmi klavírních koncertů nebyl původně ani jeden zkomponován pro klavír, většina z nich byla originálně psaná pro housle. Jedná se například o Koncert f moll nebo Koncert d moll. Dalším z barokních skladatelů je George Friedrich Händel, zkomponoval 20 varhanních koncertů, z nich je zřejmě jen 7 zcela originálních. Zbylé koncerty jsou novým zpracováním jiných Händlových skladeb. Jak sám autor uvedl, koncerty je možné hrát stejně efektivně na klavír jak na cembalo. Jedno z největších Händlových děl, oratorium Mesiáš musel autor několikrát přepracovávat z důvodu technické obtížnosti nebo kvůli interpretům, které měl k dispozici. Nejvýznamnější transkripcí je verze Wolfganga Amadea Mozarta a verzi, která je nejčastěji hraná, zkomponoval Friedrich Chrysandr<sup>16</sup>.

Ke známějším transkripcím patří „Slovanské tance od Antonína Dvořáka ve verzi

---

<sup>13</sup> HONS, Miloš. *Hudební analýza*. Praha: TOGGA, 2010. s. 14. ISBN 978-80-87258-28-6.

<sup>14</sup> BETTMANN, Otto L. *Bach. Jak jej znal jeho svět*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny. 1997. s. 126. ISBN 80-7106182-4.

<sup>15</sup> HARASCHIN, Stanislav. *Spríevodca koncertmi*. Bratislava: Opus, 1980. s. 29.

<sup>16</sup> Friedrich Chrysandr byl životopiscem George Friedricha Händela.

klavírní a orchestrální a Obrázky z výstavy od Modesta Petroviče Musorgského v klavírní verzi a v instrumentální transkripci od Maurice Ravela.<sup>17</sup> Lze říci, že každá nová transkripce přináší do díla svou vlastní kvalitu. Skladba Musorgského Obrázky z výstavy<sup>18</sup> byla původně psaná autorem pro klavír a má jasnou podobu znakových struktur, které nás obohacují o významy jednotlivých částí. Dílo Musorgského přepracoval pro orchestr Maurice Ravel a vznikly nové významy, které konkretizují záměr autora. V klavírní verzi vnímal posluchač jen klavír, barevnost této verze byla tedy zřetelná a jednoduchá. V Ravelově orchestrální verzi je barevnost větší díky výběru a propojenosti hudebních nástrojů. Zvuk působí na posluchače bohatším dojmem a dílo je pro poslech zajímavější než v původní verzi. Zajímavostí je, že do instrumentální verze se nedostala žádná změna v notovém zápisu, protože se Ravel snažil uchopit dílo s respektováním původních znaků<sup>19</sup>. Další transkripcí jsou například Slovanské tance Antonína Dvořáka, které sám autor přepsal z klavírní verze do verze pro orchestr nebo cyklus Po zarostlém chodníčku od skladatele Leoše Janáčka. Původně byla skladba psaná pro harmonium, poté ji Janáček přepsal také pro klavír. Jiraský uvádí „i když byla skladba psaná pro harmonium (na němž příliš dobře nevyzní), interpret by k ní měl přistoupit s představou bohaté instrumentace.“<sup>20</sup>

### **Klavírní výtahy a interpretace**

Důležitou součástí transkripcí je operní tvorba a její klavírní výtahy, které v 19. století hojně vznikaly. Klavírní výtah je transkripce hlavní melodie, rytmu, metra i harmonie z originálního materiálu, obsahoval part sólisty a orchestrální doprovod je přetvořen jen do partu pro klavír. Klavírní výtahy sloužily například k nácvičku operních árií pro jednotlivé sólisty. Skladatelé také často využívali klavír při kompozici pro kontrolu melodie a hlavně harmonie všech hlasů jejich budoucí skladby, protože klavír zahrnuje největší tónový materiál. Je prostředkem k abstraktní hudbě. Obecně jsou klavírní skladby upravovány především pro nástroje smyčcové. Častější je přepracování skladeb nástrojových do klavírní verze. Zich uvádí, že existence klavírních výtahů a jejich rozšíření představuje hudbu jako nezávislou na barevnosti a intenzitě.<sup>21</sup>

---

<sup>17</sup> HONS, Miloš. *Hudební analýza*. Praha: TOGGA, 2010. s. 14. ISBN 978-80-87258-28-6.

<sup>18</sup> Skladbu Obrázky z výstavy zinstrumentoval také Rimský-Korsakov, jeho verze je ale méně známá než verze od Maurice Ravela.

<sup>19</sup> FALTUS, Leoš; MAREK, Zdeněk. *K sémantické analýze hudebního díla*. 1. vydání. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1982. s. 35.

<sup>20</sup> JIRASKÝ, Jan. *Klavírní díl Leoše Janáčka*. 1. vydání. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2005, s. 109. ISBN 80-86928-07-1.

<sup>21</sup> ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby : Estetika hudby*. 1. vydání. Praha: Supraphon. 1981. s. 168.

Pro skladby je také důležitá interpretace. Beranová uvádí, že jsou v protikladu libovolná interpretace a dodržení původního zápisu autora<sup>22</sup>. Typickým rysem dnešní doby vzhledem k estetickému zájmu poslechu hudebních skladeb jsou proměny interpretací estetických zdrojů. Každé dílo je možné různě interpretovat a právě v šíři všech těchto možných interpretací je značná jistota estetického vztahu ke skutečnosti a v daných souvislostech jsou zahrnuty také úvahy o konci umění. Stejně tak jsou v nich zahrnuty všudypřítomné estetické necitlivosti nebo názory na takzvanou „šedou estetiku“, která je považována za varování. Tato varování je nutno respektovat a brát vážně, přesto se jejich vize nemusí realizovat. Při interpretaci se hudební dílo a jeho hlavní podstata nezmění, ani pokud změníme jeho celkovou (absolutní) výšku (tóninu) nebo barvitost, které docílíme změnou instrumentace. Při změně síly zvuku skladby se její podstata také nemění. Na druhou stranu, pokud je ve skladbě pozměněna melodie, harmonie či rytmus, je podstata díla změněna hned. Haraschin uvádí, že transkripce „může také probíhat změnou tóniny, jedná se tedy o transpozici, která je častější například u lidových písní než u skladeb umělého charakteru.“<sup>23</sup> Takových změn existuje mnoho, lidové písně byly předávány ústně z generace na generaci a až později byly sesbírány a zapsány do notového písma. Také tímto přenosem se písně neustále přeměňovaly. Zich tvrdí, že „ve své podstatě tím píseň neutrpí“.<sup>24</sup> Může ji tak zazpívat kdokoliv bez závislosti na výšce svého hlasu.

Transkripce je tedy nedílnou součástí umělé i neumělé hudby. Místo pojmu transkripce se u neumělé hudby používá spíše názvu tzv. aranžmá, které bývá vytvářeno převážně u známějších a populárnějších písní a skladeb. Rozměr transkripce je pro hudbu významný především v rozmanitosti, kterou nabízí novým verzím skladeb a v možnosti rozšíření repertoáru pro další nástrojové či pěvecké obsazení, čímž se skladba dostává k daleko většímu okruhu posluchačů.

---

<sup>22</sup> BERANOVÁ, Věra. *Bariéry estetiky*. Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně, 2007. s. 27. ISBN 978-80-7044-949-3.

<sup>23</sup> HARASCHIN, Stanislaw. *Sprievodca koncertmi*. Bratislava: Opus, 1980. s. 33.

<sup>24</sup> ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby : Estetika hudby*. Praha: Supraphon. 1981. s. 168.

## **LITERATURA**

BARVÍK, Miroslav. *Stručný hudební slovník*. 5. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960. 415 s.

BERANOVÁ, Věra. *Bariéry estetiky*. Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně, 2007. 173 s. ISBN 978-80-7044-949-3.

BETTMANN, Otto L. *Bach : Jak jej znal jeho svět*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997. 277 s. ISBN 80-7106182-4.

ČERNUŠÁK, Gracian. *Dějiny evropské hudby*. 2. vyd. Praha: Panton, 1972. 527 s.

EGGEBRECHT, Hans Heinrich. *Hudba a krásno*. Praha: nakladatelství Lidové noviny, 2001. 219 s. ISBN 80-7106-479-3.

FALTUS, Leoš; MAREK, Zdeněk. *K sémantické analýze hudebního díla*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1982. 78 s.

FUKAČ, Jiří. *Hudební estetika jako konkretizace obecné estetiky a muzikologická disciplína*. 2. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2001. 168 s. ISBN 80-210-2575-1.

HARASCHIN, Stanislaw. *Sprievodca koncertmi*. Bratislava: Opus, 1980. 978 s.

HONS, Miloš. *Hudební analýza*. Praha: TOGGA, 2010. 309 s. ISBN 978-80-87258-28-6.

JIRASKÝ, Jan. *Klavírní dílo Leoše Janáčka*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2005. 198 s. ISBN 80-86928-07-1.

MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000. 611 s. ISBN 80-7106-238-3.

NAVRÁTIL, Miloš. *Dějiny hudby*. Olomouc: Votobia, 2003. s. 65. ISBN 80-7220-143-3.

ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby I. díl : Od počátků hudby do konce 18. století*. Praha: Votobia, 2002. 409 s. ISBN 80-7220-126-3.

VIČAR, Jan. DYKAST, Roman. *Hudební estetika*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2002. 183 s. ISBN 80-85883-86-4.

VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník pro každého I*. Vizovice: Nakladatelství Lípa – A. J. Rychlík, 1995. 350 s. ISBN 80-901199-0-5.