

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra muzikologie

ELIŠKA KRÁSNOHORSKÁ A PŘEKLAD BIZETOVY CARMEN

**ELIŠKA KRÁSNOHORSKÁ AND HER TRANSLATION OF THE LIBRETTO OF
BIZET'S OPERA CARMEN**

Bakalářská diplomová práce

Štěpánka Vybíralová

Vedoucí práce: doc. PhDr. Jiří Kopecký, Ph.D.

Olomouc 2017

Prohlašuji, že jsem bakalářskou diplomovou práci vypracovala samostatně na základě uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci dne 3. 5. 2017

.....

Děkuji PhDr. Jiřímu Kopeckému, Ph.D. za odborné vedení práce a za cenné rady a připomínky.

Obsah

Úvod	5
1. Eliška Krásnohorská	6
1.1. Tvorba libret	8
1.2. O české deklamaci hudební	10
1.3. Český básník a hudební drama	13
2. Carmen	15
2.1. Georges Bizet	15
2.2. Historické okolnosti vzniku opery	15
2.3. Libreto Carmen	17
3. Libreto	20
3.1. Historie libreta	20
3.2. Zásady psaní libreta	22
4. Překlad libreta	24
4.1. Překlad divadelních her	24
4.2. Stylistická analýza Carmen	25
4.2.1. Trvání slabik	27
4.2.2. Přízvuk a důraz	29
4.2.3. Melodický spád řeči	32
4.2.4. Rým	34
4.3. Překladové techniky	38
4.3.1. Transkripce	38
4.3.2. Kalk	39
4.3.3. Substitute	39
4.3.4. Transpozice	39
4.3.5. Modulace	39
4.3.6. Ekvivalence	40
4.3.7. Adaptace	40
4.4. Jména v opeře	40
5. Závěr	42
6. Resumé	44
7. Summary	45
8. Résumé	46
9. Prameny a literatura	47

Úvod

Předmětem bakalářské práce je překlad opery George Bizeta *Carmen* Eliškou Krásnohorskou. Dílo Elišky Krásnohorské nahlížíme z pohledu zaměřeného na tvorbu libret a její teoretické statě týkající se propojení hudby a textu. Důležitou částí práce je samotná analýza *Carmen*. Cílem práce je ukázat, jakou roli hraje v opeře libretista-překladatel a jak Krásnohorská sama aplikovala své poznatky na vlastní překladatelskou tvorbu zmíněné opery.

První kapitolou nastíníme kulturně-společenské pozadí a život Elišky Krásnohorské, její vzdělání a nastíníme vzdělávání dívek té doby. Ukážeme si její tvorbu libret a skladatele pro něž psala. Údaje z autorčina života vychází z knihy *Eliška Krásnohorská* od Drahomíry Vlašínové. Základní teze práce libretisty a propojení hudby s textem se opírají o autorčiny teoretické statě *O české deklamaci hudební* a *Český básník a hudební drama publikované v Hudebních listech*. V druhé kapitole se seznámíme s osobností George Bizeta, s historií vzniku opery *Carmen* a s jejím dějem. Ve třetí kapitole si určíme význam libreta a krátce shrneme jeho vývoj a jeho proměňující se význam od minulosti až do současnosti. Na základě článku *Libreto: Definice a perspektivy výzkumu* Alberta Giera se pokusíme nastínit zásady pro psaní libreta a ukázat, jakými prostředky disponuje opera oproti činohře. Ve čtvrté kapitole se věnujeme překladu libreta, jehož teoretické zásady se opírají o knihu Jiřího Levého *Umění překladu*, a to zejména o kapitolu *Překládání divadelních her*. Stěžejní částí práce je podkapitola stylistické analýzy *Carmen*, která je rozdělená do dalších čtyř podkapitol. Dělení kapitol jsme opřeli o teoretické pojednání Otakara Hostinského *O české deklamaci hudební*, která je obširnější než stejnojmenná stať Krásnohorské a která se nám stala východiskem pro analýzu zmíněné opery. Stať nám pomůže proniknout do komplikovanosti překladu a jeho správné deklamační technice. Podkapitoly jasně udávají základní okruhy stěžejní pro zpěvní text. Požadavky kladené na libreto jsou nastíněny a doplněny o krátké výňatky z partitury opery. Do překladu libreta jsme zahrnuli i překladatelské postupy, které jsou běžně používané v procesu překládání. Jasně vysvětlení těchto postupů podává v knize *Překlad a překládání* Dagmar Knittlová a kolektiv. Tato část přiblíží proces překládání libreta a jeho podřízenost hudbě. Předobrazem textové analýzy libreta byl vědecký článek Vojtěcha Jiráta *Obrozenské překlady Mozartova Dona*

Juana, jenž byl v mnohém inspirativní a určující. Práce používá výhradně překlad Elišky Krásnohorské.

1. Eliška Krásnohorská

Eliška Krásnohorská, vlastním jménem Alžběta Pechová, byla spisovatelka, básnířka, literární kritička, přední organizátorka českého ženského hnutí a v neposlední řadě též překladatelka. Narodila se 18. listopadu 1847 v Praze, zemřela 26. listopadu 1926 rovněž v Praze. Měla celkem čtyři sourozence. Nejstarší Jindřich byl skladatel a učitel hudby. Druhý Adolf založil fotografický závod v Českých Budějovicích. Třetí Juliana se provdala za hudebníka Hynka Pallu. Jako čtvrtá se narodila Eliška a posledním z dětí byla její sestra Dorota.

Krásnohorská byla velmi vzdělanou ženou i navzdory tomu, jaké vzdělání bylo umožněno dívkám v té době. Na úvod je nutné uvést několik zásadních informací o vzdělávání dívek v době mládí Elišky Krásnohorské všeobecně. Školní vzdělání dívek v té době bylo velmi omezené, končilo asi ve dvanácti letech a dále probíhalo formou soukromých škol. Pro bohatší vrstvy pak formou penzionátů, kde probíhala především výuka cizích jazyků. Přestože Eliška Krásnohorská nepocházela ze zámožné rodiny, byla mnohostranně vzdělaná, čehož dosáhla díky své pílí a touze po vzdělání. Právě touha po vzdělání byla její celoživotní motivací a později se projevila angažovaností v oblasti emancipace žen a všeho, co s tím souviselo.¹

Od raného dětství se dostávalo Krásnohorské vzoru pěkné a čisté češtiny z matčiny strany. S němčinou se poprvé setkala až ve škole, kde se učila cizím jazykům. Svě umělecké vlohy zdělila po rodičích a v období dospívání, byl jejich dům malým hudebním salonem. V tomto uměleckém kroužku se setkávali mladí umělci a hudebníci jako Karel Bendl², Hynek Palla,³ či pianista Václav Hořejšek, dále Josef Fiedler,⁴ Čeněk Hrbek,⁵ Jan Volf nebo Josef Huttary⁶. Z literátů pak Josef Durdík⁷ a Adolf Heyduk.⁸ Skrze skupinu těchto lidí se dostávala i k četbě francouzské literatury. Cituji: „Jeden z mladíků těch mi opatřil balík francouzské četby z knihovny

¹ Vlašínová, Drahomíra. 1987. *Odkazy pokrokových osobností naší minulosti. Eliška Krásnohorská*. Praha: Melantrich. Str. 11-52

² Karel Bendl (1838-1897), hudební skladatel a sbormistr.

³ Hynek Palla (1837-1896), hudební skladatel, propagátor Sokola.

⁴ Josef Fiedler (1866-1937), fotograf.

⁵ Čeněk Hrbek (1837-1902), fotograf.

⁶ Josef Huttary (1841-1890), významný český malíř.

⁷ Josef Durdík (1837-1902), český estetik, překladatel a literární kritik.

⁸ Adolf Heyduk (1835-1923), básník, představitel májovců, významný propagátor česko-slovenských vztahů.

muže, jehož nechci zbytečně jmenovat; by to muž největšího charakteru, vzdělanec a idealista prvořadý, ale kterak se mohlo stát, že půjčil třináctiletému děvčeti takový výběr četby, nemohu si vysvětlit, leda-že sám snad nic z toho nečetl! Byly to nejerotičtější romány George Sandové s povážlivými teoriemi, Rousseauova Nová Heloisa a jiné spisy rázu příbuzného.“⁹ Po ukončení základní školní docházky, navštěvovala Krásnohorská spolu se svou sestrou soukromou školu manželů Svobodových, kde se setkala s neteřemi Františka Ladislava Riegra, díky kterým se později seznámila s významnými literáty své doby. Mezi žákyněmi tohoto ústavu byla například dcera Karla Havlíčka Borovského nebo dcera Karla Jaromíra Erbena. Ve svých pamětech Krásnohorská popisuje výuku jako nahodilou, kdy se vyučovalo od každého trochu. Ve dvanácti letech pro ni skončila školní docházka a mezi třináctým a čtrnáctým rokem pomáhala v ústavu Svobodových vyučovat mladší žákyně francouzský jazyk. Díky tomuto zaměstnání si vydělávala čtyři zlaté měsíčně, a mohla si tak kupovat knihy či slovníky. Mezi prvními koupenými knihami byl francouzský slovník, Rankův slovník německo-český, latinská gramatika a vydání Rukopisu královédvorského a zelenohorského. Dále si zásluhou přivýdělků byla schopna platit hodiny zpěvu a teorie hudby v akademii Josefa Leopolda Zvonaře. Jednalo se o jednoroční kurs pro dívky. Po roce bylo její působení v ústavu náhle přerušeno bez udání důvodu. Avšak nadále zůstávala vášnivou čtenářkou jak děl klasických (Homér, Ovidius, Dante), tak děl moderních (Dickens, Swift, Gogol, Gončarov). Dalším velkým mezníkem v jejím životě byl rok 1863, kdy byla jako patnáctiletá dívka pozvána na ples politika Františka Ladislava Riegra. Nejdříve v jeho knihovně spatřila Františka Palackého, jak čte nějakou knihu. Byla též osobně představena nejpřednějším osobnostem českého kulturního, společenského a politického světa jakými byli Jan Evangelista Purkyně, Vítězslav Hálek, Karolína Světlá, František Václav Jeřábek. Od r. 1863 publikovala verše, literární kritiky a literárněhistorické statě v tisku. V letech 1871-1922 vydala 15 sbírek básní, knihy povídek pro mládež i dospělé, několik svazků vzpomínek, psala operní libreta a věnovala se překladatelské činnosti. V Praze se aktivně zapojila do ženského hnutí, zprvu jako tajemnice, od r. 1891 jako starostka Ženského výrobního spolku v Praze. V letech 1875-1911 redigovala Ženské listy a věnovala se literární kritice. Zasloužila se o zřízení soukromé střední dívčí školy Minerva (r. 1890) a o prosazení

⁹ STREJČEK, Ferdinand. Eliška Krásnohorská: literární konfese. V Blatné: Jihočeské nakladatelství Bratří Řimsových, 1947.s. 19

studia žen na vysokých školách v rámci monarchie. V r. 1917 byla za své zásluhy jmenována honoris causa doktorkou filozofie Univerzity Karlovy.¹⁰

1.1. Tvorba libret

Druhá polovina sedmdesátých let a zejména osmdesátá léta patřila po umělecké stránce k nejplodnějšímu období tvorby Krásnohorské. Vydala šest básnických sbírek, dokončila překlad Mickiewiczova Pana Tadeáše a výrazně se prosazovala v oblasti kritiky. Její nejplodnější období tvorby libret se kryje s obdobím největších básnických úspěchů. Nejlepší libreta jsou především ta, která byla napsána pro Bedřicha Smetanu, jelikož v tomto období uzrávala její tvorba.¹¹

„Podle pamětí Krásnohorská napsala šestnáct libret. Z nich je zcela bezpečné autorství textů těchto osmi realizovaných oper: Lejla, Břetislav, Karel Škréta a Dítě Tábora, k nimž složil hudbu Karel Bendl, Hubička, Tajemství, Čertova stěna (zhudebnil je Bedřich Smetana) a Blaník s hudbou Zdeňka Fibicha. Další libreta nebyla realizována a většinou se ani nedochovala, dokonce ani v autorčině pozůstalosti. Jsou to Vodník a Ježibaba pro bratra Jindřicha Pechu, Vlasta a Cassandra pro švagra Hynka Pallu, Královský spor pro Karla Šebora¹², Jaroslav pro Zdenka Skuherského¹³ a ještě dvě nerealizovaná libreta pro Bedřicha Smetanu – Lumír a Viola. Text posledně jmenovaného libreta se zachoval ve Smetanově pozůstalosti a byl zčásti zhudebněn.“¹⁴

Opera Lejla měla svou premiéru 4. ledna 1868 v Praze a dirigentem byl Bedřich Smetana. Další Bendlova opera Břetislav, uvedená roku 1870 v Plzni, již nebyla tak úspěšná. Na hlavu libretistky se snesla vlna kritiky a Krásnohorská na ni odpověděla svou kritikou publikovanou na pokračování v Hudebních listech a nazvanou Český básník a hudební drama.¹⁵ Podrobně se této kritice budu věnovat v následující podkapitole.

¹⁰ Vlašínová, Drahomíra. 1987. *Odkazy pokrokových osobností naší minulosti. Eliška Krásnohorská*. Praha: Melantrich, s. 11-52.

¹¹ Tamtéž s. 126-166.

¹² Karel Šebor (1843-1903) byl český houslista, hudební skladatel a dirigent.

¹³ Zdeněk Skuherský (1830-1892) byl český hudební skladatel, pedagog a teoretik.

¹⁴ Tamtéž s. 126.

¹⁵ KRÁSNOHORSKÁ, Eliška. Český básníka hudební drama. *Hudební listy*. Praha: Procházka, 1870, roč. 1, č. 38.

Roku 1884¹⁶ byl vyhlášen konkurs k otevření Národního divadla. Tohoto konkursu se mohla zúčastnit i libreta, která doposud nebyla zkomponovaná. Konkurs byl uzavřen ještě téhož roku. Právě v tomto konkurzu Krásnohorská získala ocenění za komické libreto Karel Škréta, které bylo původně napsáno pro Smetanu, ale nakonec se jej ujal Karel Bendl. Později získala ocenění za libretto k vážné opeře Dítě Tábora, které však kritika přijala velmi negativně.

Svá stěžejní libreta napsala pro Bedřicha Smetanu a řadí se k vrcholům její tvorby. Se Smetanou se seznámila již v roce 1864 skrze svého bratra Jindřicha Pechu¹⁷. Po úspěchu Lejly, mistr sám požádal Krásnohorskou o spolupráci. Prvním poslaným textem byl Lumír, který nikdy nebyl zhudebněn. Mezitím stihla napsat libreto pro Zdeňka Fibicha, který si od ní vyžádal mýtickou látku z českých dějin. První zrealizovanou operou, která vzešla ze společné spolupráce mezi Krásnohorskou a Smetanou byla Hubička. Premiéru měla 7. listopadu 1876 v Prozatímním divadle a měla velký úspěch. Druhá opera Tajemství, jejíž premiéra se konala 18. září v Novém českém divadle, měla mimořádný úspěch. Třetí a poslední Smetanovou dokončenou operou na náměty Krásnohorské byla Čertova stěna, jejíž premiéra se uskutečnila 29. října 1882. Podle reakce posluchačů a kritiků, nelze říct „do třetice všeho dobrého“. Libreto bylo označeno jako zmatené a nepřehledné. Krásnohorská na vlnu kritiky nereagovala, jak u ní bylo zvykem. Z dopisu, který zaslala Smetanovi, je zjevné, jak velice si ho ctíla, ačkoliv si byla vědoma toho, že kritika nebyla způsobena špatným libretem.¹⁸ Lumír, nebyl vůbec zhudebněn. Violu si Smetana objednal na námět Večera tříkrálového Williama Shakespeara, přesto zůstala torzem.¹⁹

¹⁶ Vlašínová, Drahomíra. 1987. *Odkazy pokrokových osobností naší minulosti. Eliška Krásnohorská*. Praha: Melantrich.

¹⁷ Krásnohorská roz. Pechová

¹⁸ „Zapomenu kvůli Vaším uměleckým intencím na všechno, co mi, kdo učinil nepříjemného ze zášti, že komponujete na mé texty. Zapomeňte také Vy na to, co Vám, kdo nahučel o mé nedostatečnosti; slibuji Vám libreto, které by Vám mohli všichni muzikanti závidět; ano takové Vám udělám, chcete-li. Také vím, co dovedu, když pracuji s chutí a s pevnou vůlí.“ Vlašínová, Drahomíra. 1987. *Odkazy pokrokových osobností naší minulosti. Eliška Krásnohorská*. Praha: Melantrich. S. 148-149

¹⁹ „ve srovnání s dobovou produkcí libretistickou převyšuje vše, co tehdy bylo a co onoho času pro obor buffy psal jediný Sabina.“ S. 134

1.2. O české deklamaci hudební²⁰

Článek byl publikován v Hudebních listech 1. března 1871 v Praze a vycházel na pokračování ve třech vydáních.²¹ Důvodem, proč autorka nechala otisknout tuto svou teoretickou stať, byla reakce na článek významného hudebního estetika a vědce Otakara Hostinského, který se rovněž zabýval otázkou české hudební deklamace.²² Jejím úkolem bylo názorně ukázat na příkladech správné a špatné deklamace, kterým postupům by se česká národní hudba měla buďto vyvarovat nebo naopak by se měla jimi inspirovat. Autorka se v úvodu článku zabývá, jakou mluvou se má skladatel nechat inspirovat. Nicméně velká část stati se zabývá důkladným rozbořením rytmické stránky jazyka, jeho přízvukem a délkou a na závěr pak metrem.

Správnou deklamaci najde skladatel v hovorech vesnických žen a mladých dívek. Díky jejich živé nátuře lze jejich rozhovor přirovnat ke zpěvu, a právě tehdy vyniknou všechny zvláštnosti jazyka.²³ Skladatelé by se neměli bát čerpat zdroj zpěvnosti v přirozené mluvě, neboť čeština je jazykem melodickým. Zpěvnost a živost jsou charakteristickými rysy každého jazyka, bez ohledu na to, zda mu rozumíme nebo ne. Právě proto je třeba je zachovávat pro daný jazyk, který se

²⁰ Uvádím celou citaci: „Poněvadž nejen v našich operách, ale i v jiných skladbách zpěvních se silně hřešivalo proti přízvuku, uznal čelný tehdejší spisovatel náš hudební dr. Otakar Hostinský za vhodné napsati a uveřejniti teoretickou stať o pravidlech správného přízvuku, však nepřipojil k ní konkrétních příkladů z literatury zpěvní. Velice potěšena, ba nadšena záslužnou tou prací umínila jsem si ihned, že po teoretické oné studii vypracuji praktické, populárně názorné pojednání o věci, jež mi upřímně na srdci ležela, i napsala jsem článek O české deklamaci hudební, jež jsem vypravila četnými doklady notovými, vybranými z nejpopulárnějšího zpěvního díla našinského, z Prodané nevěsty. (...) Článek ten způsobil v hudebním světě našem značný rozruch, a sice zvláště proto, že jsem se odvážila kritickými připomínkami se dotknouti právě nejmilejšího arcidíla předního mistra. Učinila jsem to však s určitým vědomím, že právě do takové výše namířena, upozorní kritická stříla nejjistěji hudební náš svět a podnítl snad nápravu.“ (Co přinesla léta, II., s. 29) s. 132.

²¹ Tato kapitola obsahově zpracovává a opírá se o informace obsažené v tomto článku.

KRÁSNOHORSKÁ, Eliška. O české deklamaci hudební. *Hudební listy*. Praha: Procházka, 1871, roč. 2, č. 1, 2, 3.

²² „Minulý ročník „Hudebních Listů“ přinesl článek dra. Hostinského nadepsaný „Wagnerianismus a česká národní opera,“ jež zasluhuje se strany našich skladatelů nejen bedlivého uvážení, ale též pilného následování; poukázáno v něm totiž k cestě, jakouž bylo by možno dopracovati se hudby ryze české, která měla by zvláštní svou barvitost a při všestrannosti, jakáž v hudbě moderní žádoucí, zachovala by přece individuální ráz český, nesplývající polovičatě s hudbou italskou i německou, nýbrž hlásíc se patrnými odznaky k původu i domovu svému: odůvodněn v něm pozoruhodný výrok, že zdrojem nové české hudby musí se státi *mluva česká*, což platí především o zpěvu českém – národní opěře.“

²³ „...nejlépe poslechnete-li si venkovská děvčata, když zvučnými hlasy se smějí, žertují a se škádlí.... Přijdou-li však ženštiny do proudu, - zvláště na venkově, kde se mluví přirozeně a směle, - pak zřejmě vyniknou v horlivém jich hovoru všechny zvláštnosti jazyka. Ony poněkud „zpívají,“ jak říkáváme, ale tím patrněji vystoupí všechny zvuky mluvy samé.“

vyznačuje určitými zvukovými tvary jako je přízvuk a délka. „*Přízvuk a délka určuje ve zpěvu rytmus, a tento především musí vtisknouti nové české hudbě vlastní její ráz.*“²⁴

Přízvuk má čeština vždy na první slabice. Výjimka nastává pouze tehdy, předchází-li předložka před slovem, která vztáhne důraz na sebe. Rozlišujeme tedy předložky *přízvučné* a *bezpřízvučné*. *Přízvučné* na sebe vždy stahují přízvuk, př.: **o** radu, **ob** den, **od** dobrodince. Některá slova si však uchovají přízvuk po předložce, př.: **o** lásce, **nad** krále, **na** východ. *Předložky přízvučné* mohou za zvláštních okolností ztratit důraz, vyžaduje-li to smysl věty, např. „ne na **ctnostech**, nýbrž na **slabostech** svých si zakládal.“ *Předložky bezpřízvučné* nabývají přízvuku tehdy, je-li mezi příslovcem a slovem, ke kterému se vztahuje náměstek, číslovka nebo jednoslabičné přídavné jméno, př.: **krom** těch dvou **případů**. Chybná je deklamace jakýchkoliv jednoslabičných slov, které mají vliv na slova víceslabičná. Nesmí se deklamovat: **má** matička, **ach** Jeníčku, **jak** radostně. „Ačkoliv se tak deklamuje a nezní to špatně, přece je to nepřírozené z toho důvodu, že se tak nemluví.“²⁵

Co se týče délky, autorka mapuje každý okruh od jednoslabičných až po víceslabičná slova a patřičně demonstruje na příkladech. Nejsnadněji se deklamují slova jednoslabičná, která nelze chybně deklamovat.

Dvojslabičná slova – pokud má přízvuk i délku na první slabice, musí se oboje zachovat i ve zpěvu, př.: **ráda**, **ráda**, **ráda** můj Honzíčku.

Slova trojslabičná, která mají poslední slabiku dlouhou, se deklamují podle potřeby, nicméně vždy musí být hlavní důraz na první slabice, př.: **bývalý** nebo **bývalý**. Problém nastává tam, kde délka spočívá na druhé slabice. Přírozená deklamace se nachází například v ukolébavce Hajej můj andílku, hajej a spi. Jako názorný příklad uvádí dnes již naši státní hymnu Kde domov můj, která však v té době byla pouhou velmi dobře známou českou písní.²⁶ V těchto případech je

²⁴ KRÁSNOHORSKÁ, Eliška. O české deklamaci hudební. *Hudební listy*. Praha: Procházka, 1871, roč. 2, s.1-4.

²⁵ Tamtéž s. 1-4.

²⁶ „...záleží na skladateli, aby chodem melodie i původu zmírnil těžký ráz prostřední té slabiky, musí-li připadnouti na dobu nejtěžší; není-li ráz ten sluchu nápadným, pak přestává býti vadou. Tak nepovšimne se ho za jisté žádný v nejrozšířenější české písni, kteráž vůbec výtečnou deklamací vyniká: Voda hučí po lučinách, bory šumí **po** skalínách atd.

potřeba, aby si skladatel při komponování představil mluvený hlas, a neudělá chybu v deklamaci zpěvní linky.²⁷

Deklamaci *čtyřslabičných slov*²⁸ uvádí autorka jako velmi obtížnou. Uvádí, že nejspíše se deklamují slova s třetí slabikou dlouhou, př.: **požehná**ní, **kostel**íček, **milová**na. Mezi další úskalí řadí slova s druhou slabikou dlouhou. Snazší a zároveň zpěvnější jsou slova se všemi slabikami kratšími, př.: **pomodlila**, **Moravina**, **nepomine**. Nebojí se ani mírné kritiky Smetany a jeho *Braniborů*.²⁹

Slova pětislabičná se ve zpěvu vyskytují zřídka a musí být opět deklamována na základě dobré výslovnosti. Není u nich možné stanovit přízvuk, poněvadž ten se řídí podle potřeby metra nebo rýmu. Ve složených slovech připadá přízvuk kořenu slova, př.: **zákonodárce**, **místokrálovna**, **spaniloduchý**.³⁰

Co se týče metra, skladatel se nesmí vždy řídit oním metrem básně, jelikož většina našich básní obsahuje zbytky časomíry, která je pro hudbu nevhodná. Dobrá deklamace zlepšuje špatný verš, dobrá báseň se pokazí špatnou deklamací. Český přízvuk má ráz trocheje a je možné jej přizpůsobit jakémukoliv metru. Nicméně ryze přízvučný jambický verš v češtině nezní dobře.

Dalším aspektem je zhudebnění záporných slov v textu. Povětšinou jsou deklamovány jako slabé, nepřízvučné a předpona ne – tak zcela zaniká a tím pádem i ve zpívaném podání dochází k narušení obsahu, př.: **nešťastná**, **nejdražší**, **okouzlen** – ve zpěvákově podání pak zní šťastná, dražší, kouzlen, proto zápor musí být zápor patřičně zdůrazněn. Obdobně je tomu u superlativu a příkladu, který jsem uvedla o dva řádky výše.³¹

Na závěr cituji Krásnohorskou, jak sama v závěru své stati shrnula obsah a význam svého pojednání: „*Pokusila jsem se naznačiti co nejstručněji směr, v jakémž měli by hudebníci čeští bohatou naši mluvu proskoumat a využítkovat, a objasnila*

²⁷ Hudební listy str. 12

²⁸ „...při slovech čtyřslabičných, jež uvádějí skladatele často v nemalé rozpaky, a sluší se přiznati, že deklamace čtyřslabičných našich slov jest znamenitě obtížná; ...těžko je hudbou jej pěkně a zpěvně napodobit, zvláště nachází-li se slovo čtyřslabičné na konci řádku a obsahuje-li rým.“

²⁹ „...tak deklamuje kupř. Smetana v krásném dvojzpěvu z „Braniborů“ chybně: ó blažené okamžení;

³⁰ Zajisté, že každý skladatel sám rozezná pravý přízvuk těchto slov, jež nad to ve zpěvu méně obtíží působí než čtyřslabičná a řídčejí v básních se nacházejí. Slovy šestislabičnými neb ještě delšími pak nebudeme se zabývat, lze o nich totéž větším ještě právem říci.“

³¹ KRÁSNOHORSKÁ, Eliška. Český básníka hudební drama. *Hudební listy*. Praha: Procházka, 1870, roč. 1, č. 38, s.18.

*jsem jej příklady co nejjednoduššími a nejkratšími, Nedostatečný tento pokus budíž jen pokynutím, a doufám, že co nejdříve skladatelé naši vliv ryzé české deklamace na zpěv i hudbu úplněji a šťastněji osvědčí praxí, než mně se teorií podařilo, a že rytmus české mluvy, tento neocenitelný zdroj nových melodií, nezůstane dlouho nepovšimnut a nepoužit.*³²

1.3. Český básník a hudební drama³³

V této kritické stati směřované proti kritice Dr. Ambrose³⁴ si klade za úkol stanovit povinnosti libretisty, skladatele a hudebního kritika a definovat vzájemné vztahy mezi nimi. Práci libretisty chápe jako práci uměleckou, a proto musí být libreto vnímáno jako umělecké dílo. Skladatel má právo škrtat jen tam, kde jsou dlouhé pasáže, těžké ke zhudebnění.³⁵ Skladatel má předem libreto sedmkrát přečíst a promyslet, poté nechat posoudit odbornou kritikou a teprve pak s ním dále pracovat.³⁶ Libretista, ať nechá na text libreta otisknout datum dokončení, protože jedině tak se vyhne pozdějším případným kritikám. V tomto případě vstupuje do hry aspekt toho, že libretista dokončuje dílo mnohem dříve než skladatel a mezitím, co skladatel dokončí skladbu, libretista ho už nemůže opravovat a zdokonalovat³⁷. Libretista by měl také disponovat dobrým sluchem a citem pro hudbu a základní znalostí hudební historie, především opery³⁸. Co se týče hudebního kritika, ten by měl být všestranně vzdělán a spravedlivě přistupovat k oběma uměním a věnovat jim stejnou pozornost. Především by měli brát v potaz rozdíl mezi datem dokončení libreta a datem zhudebnění libreta.³⁹ Úlohou kritiky není dané dílo pouze zkritizovat,

³² Tamtéž s.19

³³ Tamtéž s. 19

³⁴ Dr. Jur. August Wilhelm Ambros (1816-1876) byl historik hudby, hudební kritik, teoretik a skladatel pocházející z Čech.

³⁵ „Škrtat budiž hudebníku dovoleno jen tam, kde libreto jest rozvláčné a překáželo by délkami formám hudebním.“

³⁶ „Radím, aby skladatel sedmkrát libreto nejen přečetl, ale i promyslel; však nelíbí-li se mu, ať ho nepřijímá; líbí-li se mu, ať si je dá posoudit uznané kritické autoritě, po schválení jejím ať však ani vlásku na díle básníkově nemění; vřdyť by zajisté nedovolil také básníkovi, aby mu škrтал kusy partitury, kde by se mu zlíbilo!

³⁷ „Radím všem libretistům, by na textovní knížku vřdy dali vytisknout rok i den, kdy práci svou dokonali a spolu-umělci-hudebníku odevzdali.“

³⁸ „Libretista nejen že musí míti dobrý sluch i cit pro hudbu, trochu hudebního vzdělání a znalost znamenitějších hudebních děl a hlavně oper.“

³⁹ „Radím pak pánům kritikům, aby si nejen dáta všimli, než o schopnostech básníkových rozhodný pronesou úsudek.“

ale přijít s jiným možným řešením, jak danou věc uchopit.⁴⁰ Pouhé zaznamenávání chyb a jejich vyjmenovávání není kritikou. Zde by bylo namístě hovořit o historii umění, která však není cílem kritiky. Kritika má ze svého poznání a rozlišování mezi kvalitním a méně kvalitním dílem, vytvářet nové názory, pravidla a určovat estetickou kvalitu díla.⁴¹ Dobrý libretista se dokáže již při sestavování konceptu díla vcítit a přizpůsobit potřebám skladatele. Námět musí být závažný a zároveň zpěvný, děj zajímavý a jednoduchý. Konflikty nové a poutavé, ale ne příliš komplikované. Scény reálné, dojemné situace musí být lyrické. Postavy musí mít jasné charakterové rysy. Vášnivost musí být jako oheň života, ale musí být stále přirozená.⁴² Forma libreta se musí zcela obětovat hudbě a libretista nesmí zapomínat, že píše hudební drama. Intenci libreta musí vyjádřit co nejjednodušším a nejurčitějším způsobem. Skladatel musí zcela přijmout za svou hlavní myšlenku libreta. Musí čerpat nadšení z básníkovy záměru a ne z jeho tvorby, ze situace jednajících osob či z jejich slov. „Přála jsem si objasnit názorně známou ale nešetřenou pravdu, že práce libretisty a skladatele musí býti vzájemnou, jakož jich účel jest vzájemným; co dramatik do díla vloží sám, že libretista i skladatel na dva úkoly rozdělují, z nichž každý nejlépe dá se ohraničit dosahem prostředků, jež dotyční umělci v moci mají; úkolem básníkovým že jest podati myšlenky, jež hudebník oživit má citem; jak dalece tyto úkoly se pronikají a křížují, a kde k sobě přilehají – to ustanovit, že však úkolem kritiky.“⁴³

2. Carmen

2.1 Georges Bizet

Narodil se 25. října 1838 v Paříži, zemřel 3. června 1875 v Bougival. Muzikálnost jeho rodičů uspořádala jeho hudební vzdělání. Jeho matka byla nadaná klavíristka, otec, původně holič a parukář, pak vyhledávaný učitel zpěvu. Již v deseti letech navštěvoval Bizet pařížskou konzervatoř. Studoval zde u Antoina Françoise Marmontela (klavír), v jehož třídě mu do r. 1852 byly uděleny dvě ceny. P.

⁴⁰ „Kritika má úlohu jinou: poučovat a vzdělávat!“

⁴¹ „Kritika má tvořit z toho, co viděla a posoudila, nové soustavy názorové, pravidla estetická.“

⁴² „Látka jeho tedy jako v každém dramatu musí býti závažná, při tom však zpěvná; děj zajímavý, ale jednoduchý; konflikty nové, poutavé, ale málo zapletené a snadno srozumitelné; scény pravdivé a živé, ale nikdy realistické; situace dojemné, lyrickými momenty uchvacující a předce dramatického proudu nerušící; karaktéry skutečné, s důsledností psychologickou jednající, ale nikde reflexemi filosofickými neobjasněné; výraz vášní přirozený a ohněm života prodchnutý, ale i na vrcholi svém až k zpěvnosti zidealizovaný.“

⁴³ KRÁSNOHORSKÁ, Eliška. Český básníka hudební drama. *Hudební listy*. Praha: Procházka, 1870, roč. 1, č. 38.

Zimmermann, učitel harmonie, se často nechával zastupovat svým zetěm Charlesem Gounodem a ten se brzy spřátelil s Bizetem. Hře na varhany se vyučil u Jacquesa Fromental Halévyho, proslaveného operou *Židovka*, jehož dceru si později vzal za manželku. Jeho skvělé klavírní schopnosti obdivovali Berlioz a Liszt. V roce 1857 získal cenu vypsanou Jacquesem Offenbachem za jednoaktovou operetu *Doktor Miracle (Le Docteur Miracle)* a také žádanou římskou cenu, která ho zavedla na tři roky do Itálie.

Skladatel musel tvrdě bojovat o uznání své operní tvorby. Francouzská kritika ho nešetřila a skladateli, který měl prudký a vznětlivý temperament, s oblibou předhazovala „wagnerianismus“. Naproti tomu, jej Friedrich Nietzsche zcela oddělil od Wagnerova přebujelého patosu. Avšak diváckého úspěchu se nedočkal. Roku 1869 se oženil s Genevieve Halévy, dcerou svého bývalého učitele, V době německo-francouzské války sloužil v letech 1870-1871 v národní gardě. V březnu 1875 byl jmenován Rytířem čestné legie. O tři měsíce později, zemřel ve věku pouhých třiceti sedmi let na srdeční slabost⁴⁴.

2.2 Historické okolnosti vzniku opery

V Praze byla *Carmen* uvedena již roku 1880 ve Stavovském divadle, a to v němčině. V českém překladu Krásnohorské byla uvedena až o čtyři roky později 3. ledna 1884.

Bizetovo mistrovské hudební dílo vychází námětově z literární práce francouzského spisovatele Prospera Mérimée (1803-1870) a jeho povídky *Carmen* (1845), ve které dokazuje výbornou znalost španělských dějin a španělské krajiny a jazyků, včetně slangů a místních jazykových zvláštností. Mérimée údajně ve vězení v Kórdobě vyhledal Baska jménem don José Lizzarrabengoa, odsouzeného k smrti. Od něho se dozvěděl jeho životní příběh, který skončil smrtí cikánky Carmen. Tvorba libreta započala roku 1872 a Bizet se na ní podílel z velké části sám. Oproti literární předloze bylo provedeno mnoho změn: především byl děj doplněn o postavu bezstarostného zápasníka s býky Escamilla a nevinné Micaely, oba tvoří kontrast k Josému a Carmen. Oproti původní předloze je postava Carmen v opeře daleko

⁴⁴ BELTRANDO-PATIER, Marie-Claire. *Guide de la mélodie et du lied*. Editor Brigitte FRANÇOIS-SAPPEY, editor Gilles CANTAGREL. Paris: Artheme Fayard, 1996, 916 s. ISBN 2213592101.

více smyslnější. Don José je vnitřně slabý voják omámený smyslnou Carmen a akt od aktu se ocitá ve stále zoufalejší situaci, která ho dohání až k zavraždění své lásky. Příběh s šokujícím realisticky zobrazeným koncem vyvolal při zkoušce takové rozpaky, že Bizetovy libretisté uvažovali o změnách, ba dokonce o šťastném závěru. Zpěváci tomu ale úspěšně zabránili.

V den premiéry byl Bizet jmenován Rytířem čestné legie. Tato pocta ale nemohla nahradit zklamání z krajně zdrženlivého přijetí opery u publika. Že přesto došlo v průběhu roku k 49 provedením, způsobila především zvědavost na „nemorální“ námět, který v takovéto formě dosud ještě nebyl zobrazen. Novinářská kritika mu vyčítala wagnerismus. Teprve Nietzsche se ho zastal pro jeho hudební čistotu, jasnost a lehkost na rozdíl od Wagnerova pompézního operního světa germánských bohů a hrdinů. K průlomů došlo ve Francii až roku 1883 a Carmen byla dodatečně oslavována jako francouzská národní opera. Bohužel, Bizet se toho již nedožil, neboť zemřel tři měsíce po premiéře.

Po Bizetově smrti se vedly spory o operu. Jeho blízký přítel Ernest Guiraud nahradil na přání vedení vídeňského divadla v říjnu 1875⁴⁵ řadu mluvených dialogů dokomponovanými recitativy, čímž se dílo koncipované jako komická opera (opéra comique) přiblížilo žánru velké opery (grand opéra). Guiraud odstranil některé spojitosti v zápletky a velkou část Méricéových dialogů. Tím zničil Bizetovu ucelenost a šetrnost v užívání navracejících se motivů. Tyto zásahy pozměnily celkový ráz revolučně realistického hudebního dramatu. V roce 1964 vyšla edice pod vedením Fritze Oesera⁴⁶, která vyšla v nakladatelství Bärenreiter, jejíž cílem bylo ucelené vydání původní Bizetovi *Carmen*. Edice se opírala o jedinou verzi *Carmen*, která vyšla ještě za skladatelova života. V současnosti operní domy uvádějí *Carmen* v původní verzi.

Carmen je jedinečným dílem. Jako nikdo jiný dovedl Bizet, jenž sám nikdy ve Španělsku nebyl, zprostředkovat ze znalosti španělských písní a tanců a s oporou v harmoniích cikánské hudby žhavou atmosféru Andalusie. V opeře je dokonale vyvážen zpěv a orchestr, přičemž orchestr spolupůsobí, zbaven pouhé doprovodné funkce, jako svébytný partner na utváření dramatu. Hudební charakteristika osob,

⁴⁵ SADIE, Stanley. *The new Grove dictionary of opera*. Oxford: Grove, an imprint of Oxford University Press, c1992.

⁴⁶ Fritz Oeser (1911-1982) byl německý muzikolog, který se nejvíce proslavil nově zrekonstruovanou operou *Carmen*.

hlasů, situací nebo míst je promyšlena až do nejmenšího detailu. V Carmen vyjádřil Bizet jak francouzský, tak osobní hudební styl, který je nedotčen působících vlivů soudobých operních velikánů Verdiho a Wagnera.

2.3. Libreto

Postavy:

Don José, strážmistr – tenor

Escamillo, zápasník s býky – baryton

Dancairo a Remendado, podloudníci – baryton

Zuniga, poručík – bas

Morales, strážmistr – baryton

Carmen – mezzosoprán

Micaela – soprán

Frasquita a Mercedes, podloudnice – soprán

Lilla Pastia, krčmář – nezpívá

*Španělský lid, vojáci, hoši, prodavačky, seňory a kavalíři, důstojníci,
cikáni a cikánky, podloudníci, toreadoři, soudci, sluhové.*

Místo děje: Sevilla s okolím r. 1820

1. jednání se odehrává na náměstí v Seville. Mezi tabákovou továrnou a hlavní strážnicí se hemží mnoho lidí. Mezi nimi je Micaela, která hledá u strážnice svého přítele Josého, který má dorazit až se střídáním stráží. Jejich příchod je ohlášen zvuky trubky a doprovázena povykujícími uličníky. Seržant José a poručík Zuniga přišli s novou stráží a baví se o svůdném chování dělnic v továrně. Počestný José myslí na svou přítelkyni Micaelu a hovoří o své lásce k ní. Když se o polední přestávce hrnou dělnice z továrny, je přítom také Carmen, která na sebe přitahuje

pohledy všech svým smyslným vystupováním. José zůstal zcela netečný, a proto mu hází květinu. Polední přestávka končí a všechny mladé ženy se vracejí do továrny. Micaela a José hovoří o své lásce, ale José si již svými city není zcela jistý. V tom zazní povyk z továrny, dělnice vybíhají ven. Carmen napadá při hádce jednu kolegyni nožem a lehce ji zraňuje. Na rozkaz svého představeného, poručíka Zunigy, ji José musí zatknout. Ten však omámen její ohnivou povahou jí po dohodě umožňuje útěk. On sám je pak zatčen a degradován.

2. jednání: V krčmě Lillase Pastii je rušno. Cikánky – mezi nimi Carmen, Mercedes, Frasquita – a důstojníci i poručík Zuniga, sedí u vína nebo spolu tančí. Carmen se s radostí dozví, že José byl propuštěn z vězení. Vstupuje oslavovaný toreador Escamillo a začne se ucházet o Carmen, která si to nechá líbit. Její zájem však stále ještě platí Josému. Hosté odchází a pašeráci Dancairo a Remendado snaží se přemluvit cikánky k pomoci na jedné akci. Mají odlákat celníky. Carmen se nechce zúčastnit, protože čeká na Josého, ale nakonec se ho pokusí pro tuto společnou věc také přemluvit. Vstupuje José a Carmen zpívá a tančí teď už jen pro něj. José se musí vrátit do noční služby, načež je Carmen uražena, že chce poslechnout rozkaz, namísto toho, aby zůstal s ní. Do protikladu k jeho hlubokému, vážnému vyznání lásky staví Carmen svůdné líčení svobodného života podloudníků. José si je vědom svých povinností a chce odejít. V tom se vrací Zuniga, který dává Carmen najevo svou náklonnost, José začne žárlit. Při zápasu obou rivalů je poručík, Josého představený, podloudníky odzbrojen. Teď zbývá Josému jedině útěk do světa bez zákonů, musí zůstat u pašeráků.

3. jednání: Podloudníci odpočívají v divoké horské krajině. Carmen už nechce znát Josého, kterého život banditů vnitřně ničí. Její myšlenky patří jen lehkomyšlnému toreadorovi. Obrací se na Mercedes a Frasqitu a pokouší se tak jako ony vykládat karty, které jí ukazují smrt. Přichází Micaela. Hledá Josého, kterého chce dovést k jeho smrtelně nemocné matce. Dále na scénu přichází Escamillo, který touží po Carmen. Josého výstřel mu proděravěl jeho klobouk a Escamillo dává Josému na srozuměnou, aniž by tušil, kdo před ním stojí, že je zde kvůli Carmen. José okamžitě vytáhne nůž, začíná souboj a jeho nebezpečnému konci zabrání jen zásah Carmen a pašeráků. Toreador se ihned vzpamatoval z úleku a zve všechny na své příští vystoupení v aréně. Mezitím se znovu objevila Micaela. Zapřísahá Josého, aby s ní sestoupil do údolí k umírající matce. José nakonec

souhlasí, obrací se ale ještě s hrozbou na Carmen, která uneseně naslouchá Escamillovu daleko se nesoucím zpěvu.

4. jednání: Na náměstí před arénou pro býčí zápasy se hemží množství pestře oblečených lidí, jsou plni napětí a očekávání. Slavnostní nástup banderillerů a pikadorů korunuje vstup nádherně vystrojeného Escamilla, doprovázeného Carmen, zářící láskou a chutí do života. Frasquita a Mercedes se přiblíží ke Carmen a varují ji před Josém, kterého spatřily v davu. Ale Carmen reaguje pyšně: „*Mne neuzříte chvít se před ním*“⁴⁷ a už jako poslední se připojí k návštěvníkům proudícím do arény. V tom jí vstoupí do cesty José, obraz vnitřního i vnějšího zbídačení, a připomíná jí úpěnlivě svou lásku. Carmen ho ale odmítá. Chce být volná a jasně přiznává, že ho už nemiluje. Spor se vyostřuje. Z arény zaznívá mnohohlasý jásot, kterým zahrnují Escamilla. Carmen chce dovnitř, ale José jí znovu zastoupí cestu. Carmen mu hodí pod nohy prsten, znamená jejich bývalé společné lásky. José v zuřivém vzteku vytáhne nůž a bodne ji. Když vychází lid z arény a spatří se zděšením tu hrůzu, José se celý zničený přiznává k tomu činu.

3. Libreto

Slovník české hudební kultury charakterizuje libreto jako „teatrologický a muzikologický termín, fungující jako označení slovesné předlohy hudebně divadelních děl.“ Přeneseně se hovořilo o libretu v souvislosti s filmem, dnes se používá výrazu „*filmový scénář*.“ V 18. století označovalo italské slovo *libretto* (knížička, z lat. libro-kniha) vydanou knížku malého formátu či sešitového charakteru, která obsahovala text hudebně scénických děl, zvláště *oper*, *operet* a *singspielů*, mnohdy však i slovesný podklad *oratorií*, *kantát* a vůbec vokálních děl většího rozsahu. Edičně zpřístupněná libreta sloužila především recipientům, byla však k dispozici i skladatelům jako podklad ke zhudebnění, některá libreta byla zhudebněna i vícekrát. Praxe edic slovesných textů přetrvávala v hudebně divadelním a koncertním životě až do současné doby. Význam slova *libretto* se však posunul, za

⁴⁷ BIZET, Georges. Carmen: opera o čtyřech dějstvích. Přeložila: Eliška Krásnohorská. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960.

libreto dnes pokládáme samotnou slovesnou předlohu jako umělecký výtvar, bez ohledu na to, zda je vydána, či existuje-li jen v jediném rukopisném exempláři.⁴⁸

Ve slovníku francouzského jazyka⁴⁹ je libretto, pod francouzským názvem psáno jako *livret*, charakterizováno ve třech bodech: 1. Malá kniha. Katalog s vysvětlivkami, 2. Bloček, 3. Text, na který je napsáno hudební dílo.⁵⁰ V tomtéž slovníku je uvedeno i slovníkové heslo *libretto*, které odkazuje na *livret*, a je charakterizováno jako: libreto opery nebo operety.⁵¹

Francouzský hudební slovník podává obširnější definici včetně vývoje a proměn libreta postupem času. Libreto je dílo psané prózou nebo ve verších a určené ke zhudebnění buď to jako opery, opery buffa, opery comique, operety nebo baletu.⁵²⁵³

3. 1 Historie libreta

Libreto se postupem času měnilo, jeho význam, role a důležitost postupem času upadaly. Na úvod cituji Petera Hackse, který navrhl následující definici libreta: „Je to hromada slov a dá se příležitostně koupit jako brožura.“⁵⁴ Samotné libreto můžeme nahlížet ze dvou hledisek: 1.) pouze jako text určený ke zhudebnění a za 2.) jako knížečka, která se prodává večer v divadle a obsahuje seznam jednajících osob, herecké obsazení, a ještě i shrnutí jednotlivých dějství. Oba tyto pohledy byly mezi sebou v minulosti těsněji spjaté než dnes. Zvláště v 17. a 18. století byla celá libreta tištěna na formát o velikosti zhruba 10x15cm a diváci tak mohli hlouběji proniknout a lépe pochopit poetický text, jež byl velmi často zdeformován pěveckým umem. Libreta byla často velmi špatně vytištěna a na špatném papíře: „divák použije brožuru pro porozumění dílu během představení, načež ji nechává ležet v divadle nebo zahodí.“⁵⁵Za stěžejního skladatele uvádí Albert Gier Mozarta. Doba před

⁴⁸ *Slovník české hudební kultury*. Editor Jiří VYSLOUŽIL, editor Jiří FUKAČ. Praha: Supraphon, 1997.

⁴⁹ ROBERT, Paul. *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: LeRobert, 2009

⁵⁰ 1. Petit livre. Catalogue explicatif. *Livret d'une exposition*. 2. Petit registre. V. *Carnet*. 3. Texte sur lequel est écrite la musique d'une œuvre lyrique.

⁵¹ *Libretto. Livret d'un opéra, d'une opérette*.

⁵² VIGNAL, Marc. *Dictionnaire de la Musique K-Z*. Paris: Larousse, 1996.

⁵³ *Ouvrage littéraire en vers ou en prose, destiné à être mis en musique en vue de la composition d'un opéra, d'un opéra bouffe, d'un opéra-comique, d'une opérette ou d'un ballet*.

⁵⁴ GIER, Albert. *Libreto: Definice a perspektivy výzkumu*. In: SPURNÁ, Helena, ed. *Hudební divadlo jako výzva*. Praha: Národní divadlo, 2004. s. 65

⁵⁵ Tamtéž, s. 69.

Mozartem byla orientovaná na poeticky laděného diváka, který souběžně s operou četl libreto. V 19. století se stáčí pozornost publika na vizuální stránku operního představení. V souvislosti s tím roste role orchestrálního partu. Srozumitelnost zpívaného textu klesá i nadále.

Od počátku 20. století se stává libreto předmětem hudebně-vědných, později také literárněvědných a teatrologických analýz. Na počátku „výzkumu libreta“ stojí prakticky zaměřené pokusy o vytvoření operní dramaturgie.⁵⁶ V roce 1904 ji nastínil Edgar Istel a měla skladateli poskytnout základní znalosti v oblasti divadelní dramaturgie. Anna Amalie Albert (1960) shrnula distinktivní znaky libreta z pozice hudební vědy. Definice zněla, že libreto je „text, určený ke kompozici, jehož obsah a forma jsou v rozhodující míře utvářeny s ohledem na toto určení“.⁵⁷ Předmětem literárněvědného zkoumání se stává libreto v 60. letech 20. století. Dokumentuje to publikace prvního přehledu dějin libreta. Albert Gier uvádí, že na otázku, zda existuje specifická poetika a dramaturgie libreta, nebyla doposud dána jasná odpověď. Jedním z důvodů je nespočetné množství verzí libret 17. a 18. století, na které neexistuje žádná ucelená edice. V 19. a 20. století již existují kritické edice dokumentující důležité varianty podob textu stěžejních děl. Stále však zůstává oblast tvorby libreta neprobádaná.

V posledních třiceti letech je zcela běžné realizovat operu v původním jazyku, v jakém byla napsána. Pro porozumění zpívaného projevu, vznikly tzv. titulky, které se tak zároveň staly součástí výzkumu libreta.

3.2. Zásady psaní libreta

Libreto neexistuje pouze jako text k opeře, ale pod libreto je možné zahrnout jakýkoliv dramatický text určený ke zhudebnění. Může se jednat o libreto operety či muzikálu. Pro libreto je charakteristická „plurimedialita“⁵⁸, čímž se myslím spojení optických a akustických výrazových prostředků. Díky tomu libreto spadá do hudebně dramatické sféry, pro kterou je charakteristická kontinuálnost hudby, tedy užití hudby jako centrálního pojícího prvku, nikoliv její užití pro doprovodnou funkci,

⁵⁶ Tamtéž, s.83.

⁵⁷ Tamtéž, s.84.

⁵⁸ Tamtéž, s.84.

instrumentální předehry či písňové vložky. Zrod prvního libreto je úzce spojen se zrodem první opery, kterou byla opera *Dafne* (1598) Jacopa Periho.

Albert Gier uvádí pět podstatných atributů libreta: 1. Stručnost; 2. Diskontinuální časová struktura; 3. Samostatnost jednotlivých částí; 4. Kontrastní struktura; 5. Primát vnímatelného. Každý atribut udává specifika operního textu ve srovnání s činohrou.

Gier tvrdí, že „zhudebněný text vyplní zhruba třikrát tolik času jako text mluvený. Operní text by tedy měl být o dvě třetiny kratší než text činohry.“⁵⁹

V opeře je oproti dramatu značný rozdíl poměru částí k celku. Opera je charakteristická dynamikou a státností. V činohře je určující kontinuálnost času. Jejím protikladem je diskontinuálnost opery, kde se recitativy více či méně dají přirovnat mluvnímu tempu, avšak obdobný prvek jako je operní árie, činohra postrádá. Árie natahuje časový průběh až k téměř úplnému zastavení. Nevyžaduje a ani nepřipouští odpověď. Je jen pouhým statickým obrazem, který směřuje vždy jen k sobě samé. Obdobou árie v činohře může být monolog. K diskontinuálnosti času v opeře ještě přispívá repetice, která neodpovídá slovnímu vyjadřování.

Opera se skládá ze statických obrazů, mezi kterými je určitá návaznost, jež je však pomíjející. Tomu nasvědčuje i fakt, že jednotlivé operní árie jsou snadno proveditelné koncertně, bez celého operního představení, a přesto posluchač rozumí zpívanému obsahu, pokud mu jde rozumět.

Kontrastní strukturou se myslí to, že hudba má schopnost učinit slyšitelným nevyslovitelné. Podstatou hudby v opeře je princip opakování a protikladu, který často pramení z vnitřní zkušenosti, emocí a odráží se tak do vnějškovosti. To mělo za následek hledání inspirace v mytologických a pohádkových předlohách. Kontrast tak pronikal do nitra postavy, která řešila své nitro v konfrontaci s reálným „krutým“ světem.

Protikladná (antitetická) struktura se projevuje v libretu zřetelněji než v mluveném dramatu. Pouze ve spojení s hudbou dokáže scénicky realizovaný text vzbudit dojem, že čas stojí. Rozdíl mezi reálným časem a fiktivním časem v opeře se

⁵⁹ Busoni, F.: *Die Einheit der Musik und die Möglichkeiten der Oper*, in: *týž Wesen und Einheit der Musik*, ed. J. Herrman, Berlin-Halensee-Wunsiedel 1956, s. 10-30, zvl. 26; cit. Také in: Grell, P.: *Ingeborg Bachmanns Linretti*, Frankfurt etc. 1995, s. 173

vnímá jako nápadnější. Operní postava může své pocity a myšlenky, které jí hlavou prolétnou během pár vteřin, vyjádřit klidně i pětiminutovou árií. Tím dojde ke zpomalení času, který přestává být reálným, a právě tady touto schopností je opera jedinečná.

4. Překlad libreta

4.1 Překlad divadelních her

Jiří Levý ve své knize *Umění překladu* věnuje jednu kapitolu překládání divadelních her. Do této kategorie spadá i libreto, jelikož spadá do sféry hudebně dramatické. Na základě tohoto textu, se pokusím objasnit hlavní principy překladatelovy práce se zaměřením na veršované libreto.

1. Mluvnost a srozumitelnost

Divadelní dialog je mluvený text určený k přednesu a poslechu, a proto je nevhodné užívání hláskových spojení těžce vyslovitelných a přeslechnutelných. Krásnohorská požaduje po libretistovi a skladateli to stejné především u

stupňovaných přídavných jmen a záporných výrazech v textu. Snáze pochopitelná a vnímatelná jsou kratší a souřadná spojení než rozvitá souvětí se složitou hierarchií. Text libreta musí využívat co nejjednodušších a nejpřesnějších slovních vyjádření.

2. Stylizace

Jednotlivé postavy jsou stylizovány a jejich charakter odráží pro ně typická mluva, kterou je nutno zachovat. Překladatel musí brát v potaz divadelní a hereckou tradici země, ze které dílo pochází. „Francouzská retrospektiva spojuje ideu a realitu, je to chaotická směsice symbolického materiálu z minulosti a přítomnosti, těžko uchopitelný vztah k historickým, politickým a kulturním událostem.“⁶⁰

3. Významové kontexty

Nejenže dialog vytváří vztahy vůči překladateli, posluchačovi a vůči jiným jednajícím osobám, ale vytváří i vztahy a) k předmětům na jevišti; b) mnohovýznamové, závislé na posluchačích; c) mezi jednajícími postavami. Překladatel by neměl odhalovat víc, než co autor zamýšlel a slovní spojení musí volit tak, aby ona mnohovýznamovost zůstala zachována.

4. Slovní jednání

Jednající postavy mají svoje cíle, kterých dosahují fyzickým jednáním (gesta) a slovním jednáním (způsobem jakým jsou pronášeny). Styl řeči určuje charakter postavy, a proto překladatel musí zachovat jeho specifický ráz a zaměření. Ve veršovaném dramatu je dialog určován rytmem a rýmem. Členění na verše a rýmy tak samovolně vytváří dramatickou situaci, a proto je nutné zachovat vztah mezi myšlenkou a veršem. V libretu je však verš podřízen hudbě, tím spíš se musí hledat vhodná slova, aby překlad nezněl příliš cize.

5. Dialog a postavy

„Dialog je jakási ‚sémantická energie‘, která řídí i formování ostatních složek divadelního projevu do dramatických útvarů, především postav.“⁶¹ Postava nemusí být jednoznačná, její charakterem je dán jejím jazykovým výrazem. Překladatel musí komplexně poznat dílo a charaktery postav, aby se nenechal zmást pouhou textovou

⁶⁰ Levý, Jiří. Umění překladu. Praha: Panorama, 1983. s. 161-197

⁶¹ Tamtéž s. 186

zvláštností, která nemusí být směrodatná, jak se na první pohled zdá. Podle Levého je nejdůležitější zaměření věty, morální podbarvení.

6. Princip nerovnoměrné stylizace

Divadelní hra vzniká součinností všech prvků v dramatu, a proto překladatel musí být obezřetný. Jeho přístup k textu musí být „pružný, jednou je nejdůležitější přesný významový odstín, jindy zase spíše styl a intonace.“⁶² Překladatel interpretuje postavu stylem jejího vyjadřování. Proto má překladatelovo pojetí postav pro inscenaci zásadní význam. Překladatel musí text přeložit a umělecky obsáhnout, i navzdory tomu, že se mnohdy celé pasáže škrtají. Totéž platí v dnešní době o operách. V dnešní době je běžné provádět operu v původním jazyku, avšak pro lepší proniknutí do děje opery, je stále nutné ji přeložit.

4.2. Stylistická analýza *Carmen*

V této kapitole se zaměřím na samotnou analýzu překladu *Carmen*, na správnost využití všech zásad, která stanovila jako stěžejní sama překladatelka a Otakar Hostinský, který se hudební deklamací také zabýval.

Tradiční francouzský verš je tvořen pravidelným počtem slabik. Počet slabik ve verši udává jeho metrum. Metrum jako norma, která určuje organizaci jazykových prvků ve verši, může být založeno na opakování přízvuku, délky nebo slabik. Metrum francouzského verše je sylabické.⁶³ Ačkoli je to nepříbuzný veršový systém českému veršovému systému, Krásnohorská se s ním vypořádává velmi statečně.

⁶² Tamtéž s. 194

⁶³ ŠRÁMEK, Jiří. Základy francouzské versifikace. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 1990.

*A pak – aj věru **váhám**,*

*mám pro vás, co říct se
zdráhám,*

*co nad zlato a skvost syn dobrý
přijme **rád**,*

*věc milejší mu **nastokrát**.⁶⁴*

*Et puis ? Vraiment, je **n'ose***

*Et puis... encore une autre
chose,*

*Qui vaut mieux que l'argent, et
qui, pour un bon **fils**,*

*Aura sans doute plus de **prix**.*

⁶⁴ BIZET, Georges. Carmen: opera o čtyřech dějstvích. Přeložila: Eliška Krásnohorská. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960. s. 26

Teoretická stať Otakara Hostinského *O české deklamaci hudební* vyšla v Daliboru⁶⁵ a je pouhou skicou, která se zakládá na teoretických a praktických zkušenostech autora, ze kterých je možné odvodit pravidla pro správnou zpěvní deklamaci.⁶⁶ Autor zmiňuje Krásnohorské články uvedené v Hudebních listech s názvem „*O české deklamaci hudební*“⁶⁷ a charakterizuje je slovy „*povšechný a theoretický*“⁶⁸. Hostinského stať obsahuje 57 stran a již z toho je patrné, že se jedná o detailnější rozbor

než Krásnohorské *O české deklamaci hudební* se svými necelými deseti stranami. Stať je rozdělena do pěti menších kapitol: O trvání slabik, O přízvuku a důrazu, O melodickém spádu mluvy, O hudebním významu deklamace, Některé praktické příklady a Doslov. Tematicky shodné práce obou autorů, co do hloubky však mnohem obširněji a názorněji rozpracovaná Hostinského stať, použiji jako hlavní měřítko pro Krásnohorské překlad *Carmen*. První tři zmiňované kapitoly z Hostinského pojednání mi poslouží jako teoretická základna pro analýzu libreta.

4.2.1. Trvání slabik

V kapitole O trvání slabik⁶⁹ Hostinský radí se vyhýbat před užíváním dlouhých slabik na šestnáctinové noty. Tady je volba slov oproti francouzštině, která nerozlišuje tak jako čeština dlouhé a krátké samohlásky, o dost komplikovanější. Nejvíce se to projevuje ve sborových pasážích využívajících hojně noty osminové a šestnáctinové. Naštěstí pro překladatelku se v partituře nacházejí i místa, která překlad nepotřebují, např. „*ta ra ta ta ra ta ta*“ či „*tra la la la la la la*“⁷⁰. V příkladu, jež uvádím níže, je velmi pěkně přeložen francouzský text do češtiny, kdy notové hodnoty téměř korespondují s délkami slabik. Najdou se menší odchylky jako *chůze ta*, kdy krátká slabika *ta* je o osmnáctinu delší než slabiky *chůze*, *vojanském*, *statná*.

⁶⁵ *Dalibor*: Hudební listy. Praha: E. Starý, 1882, IV.

⁶⁶ „K významu správné deklamace vůbec poukazováno velmi často; sám činil jsem to se zvláštním důrazem v člancích nadepsaných ‚Wagnerianismus a česká národní opera‘ v prvním ročníku ‚Hudebních listů‘ (1870). Poněkud podrobněji, alespoň vzhledem k záhadám principiálním, jedná o věci té stať původně arci polemická ‚Několik poznámek o českém slovu a zpěvu‘ v třetím ročníku ‚Dalibora‘.“

⁶⁷ KRÁSNOHORSKÁ, Eliška. *O české deklamaci hudební*. *Hudební listy*. Praha: Procházka, 1871.

⁶⁸ Hostinský, Otakar. *O české deklamaci hudební*. Praha: Nakladatelství Fr. A. Urbánka, 1886.

⁶⁹ Hostinský, Otakar. *O české deklamaci hudební*. Praha: Nakladatelství Fr. A. Urbánka, 1886. s.7-16

⁷⁰ Dějství první, výstup 9 – zpěv *Carmen*

Oproti francouzskému textu se všechna slova až na *sonne* vyslovují krátce, *sonne* je zde roztaženo čtvrtřovou notovou hodnotou.

Příklad 1: Český překlad - První dějství, 2. výstup, sbor soprán I., II.

Sbor. Soprán I. II.
f con molto ritmo, quasi staccato.
 U vo-jan-ském se-ra-ze-ní, jak je stat-ná chů-ze ta, v píš-fal a
 trub hla-ho-le-ní ta ra ta ta ta ra ta ta. Krá-čí-me si, hla-vu pří-mo,

Příklad 2: Francouzský originál

f con molto ritmo, quasi staccato
 A-vec la gar-de mon-tan-te, Nous ar-ri-vons, nous voi-là ! Son-ne, trom-pette écla-tan-te ! Ta ra ta ta ta ra ta ta.

Na francouzský text dokázala Krásnohorská velmi dobře nasadit česká slova, která jednak zachovávají význam původního znění, spěch lidí a neustálý ruch a šum, a zároveň odpovídají akcentům jednotlivých slov tak, jak jsou psány ve francouzštině. Ve francouzském textu *place-passe*, připadá jedna nota osminová na koncové slabiky, zatímco předcházející nota je čtvrtřová. Tuto charakteristiku roztáhlého vokálu Krásnohorská obratně přeložila svým *ustání-shání*. Zachovala tak důraz připadající na vokál „á“. Musela však pozměnit překládaný výraz *place*, který je ve francouzštině výrazem pro náměstí a který byl zřejmě co do rytmu a důrazu nevyhovující.

Příklad 3: Český překlad – První dějství, 2. výstup – sbor vojáků

Sbor vojáků:
 TENORI. *p legieramente*
 Bez u-stá-ní kaž-dý shá-ní, co by rád, oč by stál;
 BASSI. *p legieramente*

Příklad 4: Francouzský text

Tenors
Chorus of the Dragoons.
Rassemble

p leggiero

Sur la place, Chacun pas-se, Chacun vient. chacun va ;

Dále najdeme pár slov typu *zhrdáš, zhrdnu, vstříc, brzku*, patřících mezi ta slova, před kterými Hostinský upozorňoval. Dochází v nich ke kupení souhlásek, což působí tvrdě a jsou pěvce obtížněji vyslovitelná, takže jejich výslovnost co do délky se rovná téměř dlouhému vokálu. „Absolutní trvání slabik závisí na počtu a jakosti souhlásek – l, m, n, r, s t – zabírají méně času než – c, č, tc, tč, dl, dr, bl, dv. Nejdéle trvá výslovnost slov obsahující tk, kp, bd a ještě mkn, tkn, nstv.“⁷¹ Z takových kumulování souhlásek vedle sebe uvedu několik příkladů: ***chraň se, dbej co, schůdných není, k němu***. Místy dochází i ke kumulaci samohlásek vedle sebe, př. ***se a dbej***. Užívání *bě* a *mě* je celkem časté ale je zde vidět snahu překladatelky nějak vykompenzovat toto ztížení. Tady je několik příkladů, kdy užití *bě* a *mě* vyvážíla oporou v delší slabice: *pohotovte sobě; Hle, mě švarný junák je dán; Mně starý a bohatý pán; na konika zvedá mě v let, dál do hor mě unáší*.⁷² Po detailním přečtení textu lze říci, že Krásnohorská kladla velký větší důraz na hudební deklamaci než na básnickou formu. Snažila se maximálně zachovat důrazy melodie tak, aby korespondovaly s přízvukem českých slov a nezněly tak příliš cize. Jak můžeme vidět o pár řádků výše, dvě souhlásky vyskytující se vedle sebe nebyly výjimkou. Ani na konci frází se nebojí používat slova jako ***cest, pojd', jest, zvědách, vnést, smrt***.

Hostinský tvrdí, že pokud chceme poznat pravou podstatu rozdílu mezi krátkými a dlouhými slabikami, nesmíme přihlížet k jejich absolutnímu trvání. Tento fakt demonstruje na příkladech čtyřslabičných slov – královskými, neprůhledný, národové, nedáváme – kdy je deklamuje ve čtyřčtvrtečním taktu, a tak se přesvědčíme, že rozeznáváme dlouhé a krátké slabiky ne podle času, který ubíhá od slabiky ke slabice, ale podle způsobu, kterým se tento čas vyplňuje. Krásnohorská zase uvádí, že nejlépe ze čtyřslabičných slov se nejsnáze deklamují slova s třetí slabikou dlouhou. Mezi další úskalí řadí slova s druhou slabikou dlouhou. Snazší a zároveň zpěvnější jsou slova se všemi slabikami kratšími.

⁷¹ Hostinský, Otakar. *O české deklamaci hudební*. Praha: Nakladatelství Fr. A. Urbánka, 1886. s.15

⁷² BIZET, Georges. *Carmen: opera o čtyřech dějstvích*. Přeložila: Eliška Krásnohorská. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960. s. 59

4.2.2. Přízvuk a důraz

Umístění not v taktu rozhoduje o jejím přízvuku. Čeština má vždy přízvuk na první slabice slova, ale i ten může být změněn pod vlivem hudby. Většinou dochází k oslabení přízvuku po předložkách, pak se to stejné děje u slov významově méně závažných. Žádné slovo nemá více přízvuků. O důrazu věty rozhoduje vnitřní váha a důležitost dané části. V hudbě může být dynamický a rytmický důraz naznačen zesílením hlasu stejně jako v mluveném projevu, když sdělujeme někomu něco důležitého, položíme větší důraz na první slabiku nebo na důležitá slova.

Podíváme-li se detailněji na příklad 5, najdeme zde několik deklamačních pochybení. Nejzřetelnější je José, kdy se připadá na první dobu taktu, a proto neodpovídá přirozené mluvě. Deklamace José není chybou překladatelky, ale Krásnohorská pouze zachovává předpis původní partitury (příklad 6). Obdobně je tomu ve slovech *počíná* a *vystřelí*. Dlouhá slabika nepřízvučná připadá na první dobu a mění ji na přízvučnou. Notovou délkou ji deklamuje správně, dlouhá slabika připadá na dlouhou (čtvrt'ovou) hodnotu, avšak přízvuk je posunut.

Příklad 5: Český překlad – 4. dějství, 2. výstup – recitativ Micaely

Allegro.

Mi. Vřak ne-mý-lí mne

zrak; toř on, na ská-le tam. Jen sem, Jo-sé, Jo - sé, mně ne-lze k to-bě

(slyřeti střelnou ránu)
blířil Co po-čí - ná? Hle, on mí - řil, vy-stře - řil!

(odkvápí za skaliska)
Ach, vě - řil - la jsem sí - le své ví - ce než smím.

Ed. *p sm.* *ff Tutti*

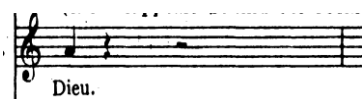
Přříklad 6: Francouzský text

Recit.

Je ne me trompe pas... c'est lui sur ce ro-

-cher A moi Jo-sé... Jo-sé je ne puis appro cher Mais que fait-

-il ? il ajus-te il fait feu Ah ! j'ai trop présu- mé de mes forces, mon



Zakončení verše krátkou slabikou na dlouhou notovou hodnotu kritizoval Hostinský jako nečesky znějící. Takové zakončení neodpovídá českému důrazu na první slabice. České slovo má pouze jeden hlavní důraz a ten by měl zůstat zachován.

Verš je nejčastěji zakončen na á:

*A pak – aj věru **váhám**,
mám pro vás, co říct se **zdráhám**,
co nad zlato a skvost syn dobrý přijme **rád**,
věc milejší mu **nastokrát**.⁷³*

Pak následuje nejčastěji slovní zakončení verše na í, př.

*I d'ábla tlach ten věru **zmámí!**
José, jen tam a zkoumejte tu bouř!
Hled'te, kdo vinen jest!
Ať dva muži jdou **vámi!**⁷⁴*

Zakončení na é, př.

*Jak září cetky blýskavé,
hle na osmahlé pleti krásné,
vlá pestrý šat i rudé třásně,
jak perutě kol mihavé.*

⁷³ BIZET, Georges. Carmen: opera o čtyřech dějstvích. Přeložila: Eliška Krásnohorská. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960. s. 26

⁷⁴ Tamtéž s. 30

To všechno dokumentuje snahu autorky o souhlas zvukové stránky slova s melodií, tedy aby zpěvní linka byla pro zpěváka dobře zpívatelná a obsahovala tak samohlásky dobře zpívatelné. Tento fakt je znatelný na samohlásce á/a. Naproti tomu autorka hojně využívá i samohlásky úzké í/i, široké é/e a samohláskám „hlubokým“ jako ů/ú/u a ý/y se vyhýbá. Autorka se nebojí ani zakončit frází souhláskou, př.

Pojednou vše ve hlubokém,

kol tichu tají dech a mlkne nepokoj;

toť chvíle osudná!

*Divým skokem na kolbiště býk vrhá se v boj!*⁷⁵

4.2.3. O melodickém spádu řeči

Sestupnost nebo vzestupnost melodie odráží charakter zpěvní linky, ať už se jedná o otázku, odpověď nebo zvolání. Text určený ke zhudebnění nesmí vázat žádná prozodická šablona a musí odpovídat dojmu živé mluvy. V následujícím úryvku vidíme, jak melodická linka koresponduje s textem. Hudební i textová složka jsou provázány. Stoupající melodie značí otázku. Držení jednoho tónu stupňuje důraz v textu. Radost z očekávání toho, co má přijít, zase rozvláčňuje melodii. Hudba a text, to vše společně vytváří jednotu.

Příklad 7: Český překlad – 2. dějství, 3. výstup – Stůj, kdo jseš?

⁷⁵ Tamtéž s. 40

-de Don José. (přibližuje se za jevištěm.)

D.J. *f* Stůj, kdo jseš? Jak se zveš? Vo - jin dob - rý jsem! — Kam tu - dy,

D.J. bra - chu, jdeš? Co tě ve - dlo sem? — Já, dle slo - va dá - - ní, —

D.J. spē - ji ku shle - dá - ní, vslad - ké mi - lo - vá - - - ní. Když tys

D.J. o to stál, krá - čej, bra - chu, dál. — Dra - hou nám jen čest — však —

D.J. též lá - ska jest, a jen vo - jin zná, — po - čem vo - jin plá.

EO 240 (objeví se na scéně)

Ve většině případů se jedná o souhlásky t/d, l, m, k, v. Zpěvnost zasahuje do eufonie veršů tak, aby veršové zakončení souhláskou končilo na dobře vyslovitelnou konsonantu na konci verše. Je patrné, že cílem překladatelky bylo především zachovat zpěvnost textu. Odlišnost českého jazyka od francouzského, kde se klade důraz na poslední slabiku slova, donutila autorku k výběru slov, jejichž těžká doba připadala na konec verše. To vidíme hned na začátku prvního jednání.

Sur la place

Chacun passe,

Chacun vient, chacun va ;

Drôles de gens que ces gens-là !⁷⁶

co by rád, oč by stál ;

hledíme ten dav, jak spěchá dál.

Bez ustání

každý shání,

⁷⁶Carmen: opéra en quatre Actes / tiré de la nouvelle de Prosper Mérimée; poème de H. Meilhac et L. Halévy; musique de George Bizet. Paris: Choudens. 1900.

Při překladu zpěvní linky je třeba vyhnout se seskupování souhlásek a samohlásek. Krásnohorská dost často využívá slovních vycpávek, která užívá z důvodu zachování důrazu melodické linky, ale která neodpovídají přirozené řeči. Nejčastěji jsou to zvolání začínající na samohlásku „a“:

aj, k nám; aj, toť má Micaela jest; aj, pouta; a pak; aj, věru váhám; ach; aj, čekat nebo doufat; aj, já chci tomu však; aj, nejsou zlé ty naše zprávy; aj povězte; aj nechte nám; ač dělám; ach, věřila jsem; aj tedy velmi rády; aj hle;

Hned poté jsou uvozování vět na „ó“:

ó vzácný Pane; ó krásný zjev; ó žel; ó, né, ó né; ó jen mě slyš; ó slyš mě; ó, zda není to klam; ó Pane můj; ó jakou slast.

4.2.4. Rým

Rýmová shoda ve francouzštině se liší od češtiny už tím, že má přízvuk na poslední slabice a většina slov je zakončena nosovkou. Pokud se jedná o ženské tvary a slova s uzavřenou slabikou, pak se vyslovuje právě s oním důrazem na konci. Protože melodická fráze končí dlouhým tónem, musela překladatelka volit slova s dlouhými samohláskami na konci. Většina rýmových zakončení užívá samohlásek na – í–a–é-. Zakončení na dlouhé á je způsobeno užíváním slovesných tvarů slov 3. osoby singuláru: *hřímá, jímá, uvítá, zná, plá*. Dále jsou to tvary přivlastňovacích zájmen má a tvá. Ženské tvary adjektiv jednoslabičné a víceslabičné, kterých však není mnoho: *podlá, ctná, sladká*. Najdou se v textu i ženská adjektiva utvořená z participií jako: *nazývána, pozahrála, bud' zdráva*. Další četnou skupinou rýmových slov s–a – tvoří jednoslabičné a dvojslabičné a víceslabičné infinitivy bez – i-: *zvídat, hrát, milovat, čekat, doufat*. Občas se objevují infinitivy: *dáti, jíti*. Využita je též skupina slov zakončených na – ost, -osti: *roztouženost, povinnost, bázně prost, blaženost, dost*. Po rýmech na – a–v přízvukné slabice by bylo nasnadě očekávat rýmy na – o-. Ze substantiv jsou to: *děvčátko, ubožátko, čarodějko, torero, Escamillo, pojd', nepokoj, pomoc, noc, hoch, hlahol, krásko, krok, ano, skon, slovo, v novo, jméno, lov, dol, kol, zbroj, kroj, boj, nepokoj*. Adverbia zakončená na – o – najdeme v textu také: *mimo, přímo, co to? proč?*

Z rýmů na – e-: *krásce, přece, plece*. Slova zakončená – é: *pouhé, dlouhé, divé, drahé, blahé, mihavé, pánové, krásné*. Dále koncovky – et: *leť, svět, vznět, let, vpřed, odpověď, v let, kmet, klet, zpět, let, ret*. Rýmy typu: *Jej, jdeš? zveš? jseš? kdes, též, lež*.

Rýmy s–i–v přízvučné slabice jsou pro češtinu zcela běžné a Krásnohorská je v libretu užívá ze všech samohlásek nejvíce. Velký počet slov této skupiny je tvořen tvary slovesnými. Jedná se o infinitiv zakončený – ti *býti, jíti, píti, býti, vzdáti, bráti, dáti, zřici*. Infinitiv zakončený – íť/ýt: *být, odejít, zkrotit, chránit, chtít, mít, jít, skrýt, vzít, chtít*. Minulý čas se vyskytuje jen zřídka, protože si to děj opery nevyžaduje: *byl, zalíbil*. Přechodníky se v textu taky vyskytují, ale ne příliš: *díc, nedbajíc, umírajíc vstříc, rouhajíc*.

Slovesa v činném rodě jsou velmi početná: *shání, pádí, zmámí, lichotí, udělí, vrátí, chrání, neodmění, nehodí, sprovodí, hlásí, šílí, kvílí, horující, poletí, neodvází, nezabrání, neopouští, naotáčí, shlíží, nezaráží, nevyvrátí, blíží, plíží, řítí, cítí, křičí, hrozí, kráčí, nerozvějí, cítí, vystřelí, sklátí, vchází, točí, rozdivočí, věstí, dí*. Další početnou skupinu tvoří substantiva zakončená na – í: *ustání, hlaholení, seřazení, zdání, vlání, rozplývání, počínání, vězení, myšlení, shledání, milování, přání, odpuštění, vzezření, třepení, podívání, pousmání, skonání, objetí, meškání, mnozí, žití, zboží, pílí, štěstí; kamarádi, máti, pouti, chvíli, k cíli, caballeři, přáteli, v ráji, báji*. Substantiv mající koncovku – y je o dost méně: *lásky, vrásky, zprávy, krásky, otázky, davy, hlavy, listy, davy, zápasníky, píky, touhy, cuarty, čarodějky, spásy, touhy*. Z adjektiv jsou to pak: *známý, veselý, milý, zlý, krátký, jistý, bílý, skvělý, smělý, pouhý, pádný, žádný, jistý, nešťastným, skvělý, vřelý, bláhových, nešťastným, granadský, čacký*, atd. Je očividné, že většinu rýmů tvoří rýmy gramatické, zvláště verbální a nominální tvary sloves.

Z velké části je text tvořen delšími verši, spíše než krátkými. Kromě klasického verše na konci řádku, nedochází k paralelismu uvnitř verše, a pokud ano, jde o předem nezamýšlený výsledek. Rýmové schéma užívá především dva druhy rýmu: Rým sdružený - aabb:

*Bez ustání
každý shání,
co by rád, oč by stál;*

hledíme ten dav, jak spěchá dál.⁷⁷

Rým střídavý abab:

*Když na stráži nám kamarádi,
dýmky krátí čas,
rád vidím, jak to lidstvo pádí
kolem zas a zas.⁷⁸*

Krátkost veršů má za následek zvukovou shodu celých korespondujících veršů, čemuž se ale Krásnohorská obratně vyhýbá. Za prvé je to způsobeno tím, že krátké verše nejsou v textu příliš časté a jsou užívány především pro sborové pasáže oproti áriím či recitativům, které používají volný verš. Za druhé tím, že veršovaný projev nejde ruku v ruce s prostředím, do kterého je děj zasazen. Dojem reálnosti by čistě rýmovaný text vzbudil jen stěží. Proto k rýmování půlek veršů nedochází. Místy se vyskytují volné verše, které jsou i v originálu, například monolog Dona Josého o květině, kterou mu hodila Carmen. Text je psán volným veršem jak ve francouzštině, tak i v češtině.

⁷⁷ BIZET, Georges. Carmen: opera o čtyřech dějstvích. Přeložila: Eliška Krásnohorská. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960. s. 17

⁷⁸ BIZET, Georges. Carmen: opera o čtyřech dějstvích. Přeložila: Eliška Krásnohorská. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960. s. 17

Don José:⁷⁹

Jaký zrak, jaké počínání!

Květina ta, jak nepřátelská mi koule
přilétla vstříc.

Vůní dýše ten květ, hle, a věru je
sličný!

A ta dívka –

vpravdě-li jsou čarodějky,
jedna z nich ona jistě jest.

Don José:⁸⁰

Quels regards ! Quelle effronterie !

Cette fleur-là m'a fait l'affair d'une balle
qui m'arrivait !

Le parfum en est fort et la fleur est
jolie!

Et la femme...

S'il est vraiment des sorcières,

C'en est une certainement

⁷⁹ BIZET, Georges. Carmen: opera o čtyřech dějstvích. Přeložila: Eliška Krásnohorská. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960. s 25

⁸⁰ BIZET, Georges. Carmen: opéra-comique en quatre actes. Paris: Choudens Fils. s. 14

Volný verš se v libretu vyskytuje často, a to v závislosti na citovosti a spádu řeči. Je charakteristický pro téměř všechny sólové pasáže, ať už jde o árii, recitativ či air, dále pro dialogy, kde na sebe postavy vzájemně reagují. Jako protipól stojí sborové pasáže psané ve verších, které komentují okolnosti děje.

U několikrát opakující se zdánlivě podobné pasáže snadno dojde k chybě. Krásnohorská zřejmě z dojmu, že jsou verše téměř stejné, nejevila snahu pozměnit verše, které se v originálu mění. Níže je uveden zpěv sboru chlapců, jehož první a třetí strofa se mění a prostřední zůstává stejná. V českém překladu jsou obě předlohy přeloženy jako jedna.

CHOEUR DES GAMINS :⁸¹

Avec la garde montante

Nous arrivons, nous voilà...

Sonne, trompette éclatante,

ta ra ta ta, ta ra ta ta.

Nous marchons, la tête haute

Comme de petits soldats,

Marquant, sans faire de faute,

Une... deux... marquant le pas

Les épaules en arrière

Et la poitrine en dehors,

Les bras de cette manière

Tombant tout le long du corps ;

Avec la garde montante

Sonne, trompette éclatante,

Nous arrivons, nous voilà,

ra ta ta, ta ra ta ta...

CHOEUR DES GAMINS :⁸²

Et la garde descendante

Rentre chez elle et s'en va.

Sonne, trompette éclatante,

ta ra ta ta, ta ra ta ta.

Nous partons, la tête haute

Comme de petits soldats,

Marquant, sans faire de faute,

Une... deux... marquant le pas

Les épaules en arrière

Et la poitrine en dehors,

Les bras de cette manière,

Tombant tout le long du corps.

Et la garde descendante

Rentre chez elle et s'en va.

Sonne, trompette éclatante,

⁸¹ BIZET, Georges. Carmen: opéra-comique en quatre actes. Paris: Choudens Fils. s. 7-8

⁸² BIZET, Georges. Carmen: opéra-comique en quatre actes. Paris: Choudens Fils. s. 8-9

ta ra ta ta, ta ra ta ta.

Český překlad

*U vojenského seřazení
jak je statná chůze ta,
v píšťal a trub hlaholení
taratata ratata.*

*Kráčíme si, hlavu přímo,
vojenským to průvodem,
nechybí krok žádný mimo,
rás, dva, vždy pochodem.*

*Tělo rovně, zpátky plece,
prsa ven a k předu hled,
paže jak náleží přece
podél těla spustíte hned.*

4.3. Překladové techniky

Překladatelský proces využívá určité metody a postupy, které se v průběhu let ustálili a jsou nejběžnější. Následujících sedm základních postupů jdou od nejjednoduššího po nejsložitější.⁸³

4.3.1. Transkripce

Je přepis přizpůsobený úzu cílového jazyka. Umělecký prostředek, který není nositelem obecného významu, je možné zachovat, ale ne sdělit, tak dochází k přepisu. K transkripci dochází například v zachování cizích jmen. V Carmen jsou všechna jména zachována. Děj opery je zasazen do španělského prostředí, takže český překlad není na místě.

⁸³ KNITTLOVÁ, Dagmar, Bronislava GRÝGOVÁ a Jitka ZEHNALOVÁ. *Překlad a překládání*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010, 291 s. Monografie. ISBN 9788024424286. S. 18-19.

Carmen, Don José, Ecamillo, Dancairo, Remendado, Zuniga, Morales, Micaela, Frasquita, Mercedes, Lillas Pastia.

4.3.2. Kalk

I přes četné změny v textu a výrazech, v Habaneře nacházíme věrný doslovný překlad, zvaný též kalk.

Kdy že mé srdce vzplá? Nevím, však se mi zdá, že snad nikdy víc, neb snad zítra již, však to jisto jest, že ne dnes!

Quand je vous aimerais, ma foi, je ne sais pas. Peut-etre jamais, peut-etre deniain ; Mais pas aujourd'hui, c'est certain.

Nic, nic! O tobě mluvme, o tvój pouti. Kdy vrátíš se v dědinku zpět?

Rien! Rien! Parlons de toi, la messagere. Tu vas retourner au pays.

4.3.3. Substitute

Mnohdy původní znění textu nedovoluje překladu zcela uchovat pojmenování dané situace a při překladu do jiného jazyka je potřeba nahradit jazykové prostředky jinými.

Bez ustání každý shání, co by rád, oč by stál; hledme ten dav, jak spěchá dál.

Sur la place chacun passe, chacun vient, chacun va; drôles de gens, ces gens-là.

Na tomto příkladu vidíme, že dochází ke změně slova *place* na *bez ustání*. *Chacun vient, chacun va* by se mohlo též přeložit jako *přichází* a *odchází*. Zároveň zde dochází i k transpozici, protože slovíčko *hledme* původní znění nenabízí. Místo toho nacházíme *drôles de gens* přeložené jako *hledme ten dav*.

4.3.4. Transpozice

V některých pasážích je třeba změnit gramatické jevy z důvodu rozdílného jazykového systému.

U vojenském seřazení, jak je statná chůze ta, v píšťal a trub hlaholení, ta ra ta ta, ta ra ta ta.

Avec la garde montante. Nous arrivons, nous voila... Sonne, trompette eclatante, ta ra ta ta, ta ra ta ta.

4.3.5. Modulace

Znamená změna hlediska. V následujícím příkladu je slovo *messagere* v ženském tvaru, její maskulinní tvar znamená posel, ale ženský tvar nenachází přesný ekvivalent v českém jazyce, a proto je zde zvoleno jiné slovo, které však významově odpovídá kontextu.

Nic, nic ! O tobě mluvme, o tvoji pouti. Kdy vrátíš se v dědinku zpět?

Rien! Rien! Parlons de toi, la messagere. Tu vas retourner au pays.

4.3.6. Ekvivalence

Jedná se o expresivní výrazy, ale může jít také o idiomy. Opět uvedu příklad, kdy slovo *fille*, je zde přeloženo jako *děva*, které má mnohem expresivnější výraz než slovo *ženy* (žen).

Tak jest. Ruce těch děv tam krouží hnědý list, jehož modravý dým nás bavit zná tak mile.

C'est la mon officier, et bien certaine- ment On ne vit nulle part, filles aussi legeres.

V dalším příkladu dochází ke zjemnění *dents*, které u dospělého člověka znamenají zuby. Pouze ve spojení s prvními zuby malého dítěte se užívají ve významu *zoubky*.

Mezi zoubky vypouští v let kotouče dýmu.

Fumant toutes du bout des dents la cigarette.

4.3.7. Adaptace

Adaptací se myslí substituce situace popsané v originále jinou adekvátní situací. Například v prvním dějství, ve třetím výstupu čeština nemá ve slovníku překlad pro francouzské *cigarettières*. A tak dochází k adaptaci výrazu do českého prostředí.

Pravda-li, že tento dům jest dílnou, ve které ruce dívčí pracují čile?

C'est bien là n'est ce pas, dans ce grand bâtiment, que travaillent les cigaretteières?

4.4. Jména v opeře

Děj opery se odehrává ve Španělsku, v Seville. Proto jména postav, která jsou španělská, musela zůstat španělská, aby navodila atmosféru děje opery. Kdyby se jména změnila z José na Josefa, z Carmen na Karolínu. Frasquitu by byla Františka, atmosféru Španělska bychom hledali těžko. V opeře se taktéž zachovalo několik málo španělských slov, ale není jich mnoho, například *cuarty* a *bandallieři*.

Závěr

V minulosti bylo zcela běžné překládat operu a zpívat ji v národních jazycích. Každý překladatel operního libreta tak stál před těžkým úkolem, přeložit libreto. Ne každý překladatel měl však vysoké ambice a touhu po opravdovosti textové složky opery. Vždyť konec konců operní pěvecké provedení je sotva srozumitelné a text libreta už v 19. století téměř nikdo nečte. Poptávka po dobrém libretu většinou převyšovala nabídku, a tak máme mnohé doklady z osobních korespondencí skladatelů, které dokládají jejich touhu po kvalitním libretu a také po kvalitním překladu, které by nesnižovalo hodnotu uměleckého díla. Libreto

Devatenácté století v českém kulturním prostředí je snahou o obrodu české kultury, o český jazyk, o správnou hudební deklamaci. Je to období silného vlivu Richarda Wagnera a jeho velkolepých oper, ke kterým mnozí hudební kritici a teoretikové té doby vzhlíželi. Bohužel většina z nich v tomto postoji zůstala. Krásnohorská si cení Wagnera a jeho „gesamtkunstwerk“. Ve svých teoretických statích je jí Wagner vzorem, ale uvědomuje si, že nelze onu pompéznost Wagnerova stylu přenést do českého prostředí, ale je zapotřebí z něj načerpat inspiraci pro správnou deklamační techniku slova a vyvážení textové složky s hudbou. Krásnohorská si je vědoma, že v českém prostředí chybí estetická pravidla pro psaní libreta a opery. Na stranu hudebních kritiků se vyjadřuje, aby nejen kritizovali, ale snažili se vytvářet určitá pravidla. Stať *Český básník a hudební drama* tak dobře posloužila jako teorie, jaká by měla být role libretisty, skladatele a hudebního kritika, a zároveň jako obrana proti doktoru Ambrosovi. Jak vyplývá z postoje autorky, Ambros byl pouhým kritikem a nedokázal se ve svých kritikách překlenout do pozice určující směr rodící se české hudby, pouze zaznamenával pochybení nově vznikajících českých děl a takové bylo zřejmě i celé české hudební ovzduší. Krásnohorská svou teorií povyšuje libretistu a jeho práci, která není vnímaná jako umění na umění. Libreto bylo chápáno jako něco, co slouží skladateli a libretista je povinen vše podřídit skladatelovu záměru.

O rok později Krásnohorská nechává na pokračování otisknout v *Hudebních listech* konkrétnější pojednání nazvané *O české deklamaci hudební*. Toto pojednání bylo podníceno otištěním článku Otakara Hostinského *Wagnerianismus a česká*

národní opera, kde se autor vyjádřil, že zdrojem české hudby musí být česká mluva. Krásnohorská názorných příkladech a jasných vysvětleních ukazuje správnou českou hudební deklamací. Dává tak skladatelovi do rukou první možná pravidla, o která se může opřít. Zásadní roli zde hraje přízvuk, který má zůstat stejný v hudbě i v mluveném slovu. Dále se věnuje metru a délce slabik. Na Krásnohorskou reaguje Hostinský, který svým stejnojmenným teoretickým pojednáním odkazuje na autorku, ale ještě více jej rozpracovává.

Právě tato pojednání se pro nás stala zásadní. Na teorii, kterou ona sama určila a která se shoduje s teorií Hostinského, jsme mohli proniknout do složitosti překladu opery a vyzkoušet si tak na „vlastní kůži“, zda je to vůbec možné. Překlad *Carmen*, ve které se mísí španělské hudební prvky inspirované španělskými tanci a ve které je spojení s francouzským jazykem samo o sobě dost kontrastující, muselo velmi složité. Na překlad takového díla musel být povolán někdo, kdo rozuměl hudbě, měl pro ni cit a zároveň byl znalý francouzského jazyka. Krásnohorská, jak se zdá, byla dobrou volbou. Český text volila opatrně a s důsledností na melodickou linku hlasu. Zásady o přízvuku českého slova vždy na první dobu se snažila zachovávat, ale ne vždy tomu hudba dovolovala. Určujícím prvkem byly délky not. Téměř v celé partituře nenajdeme slova, která by končila krátkou slabikou na dlouhou notu. Na překladových technikách zase vidíme, jak si dokázala překladatelka poradit s francouzskými idiomy a převést je do českého prostředí tak, aby se zachoval obsah textu.

Role českého libretisty se koncem 19. století začala pomalu vyjasňovat a byla formulována konkrétnější pravidla pro česky znějící text a hudbu. Česká opera se pozvolna rodila a přetvářela se do ryze českého charakteru vyrůstající z českého prostředí. Eliška Krásnohorská přispěla k této proměně české opery. Ve svých libretech se snažila čerpat text z opravdové české mluvy. Při překladu se držela svých zásad správné deklamační techniky. V překladu opery *Carmen* projevila své jazykové schopnosti, cit pro hudbu a důslednost v práci s textem a hudbou.

Resumé

V 19. století sílila tendence po české hudební tvorbě. Silný vliv národního obrození a touhy po ryze české opeře, české hudbě a českém textu se promítly do tvorby Elišky Krásnohorské. Jako jedna z prvních libretistů se chopila určit zásady, jimiž se má ubírat libreto. Své dva stěžejní články v oblasti hudby *Český básník a hudební drama* a *O české deklamaci hudební* publikovala v Hudebních listech v letech 1870 a 1871. V prvním z nich vymezuje vzájemné vztahy mezi libretistou, skladatelem a hudebním kritikem. V druhém názorně ukazuje, jak skladatel dosáhne ryze české hudby a na krátkých příkladech patřičně demonstuje českou hudbu. Vzápětí reaguje Otakar Hostinský svým pojednáním *O české deklamaci hudební* na stejnojmenný článek Krásnohorské. Přes seznámení se s dějem opery *Carmen*, jejím skladatelem Georg Bizetem a její historií se dostáváme k významu libreta a jeho měnící se role od minulosti do současnosti. Na základě článku Alberta Giera jsme stanovily zásady pro psaní libreta. Provedli jsme analýzu libreta *Carmen*, na které jsme aplikovali poznatky z Krásnohorské článků o hudební deklamaci a z článku Otakara Hostinského. Krásnohorská se důsledně držela českých deklamačních zásad. Podařilo se jí vytvořit překlad opery, který se v operních domech udržel téměř sto let.

Summary

In 19th century the quest to find Czech music production grew up. Strong influence of national revival and desires to create a specific Czech opera with purely Czech music and lyrics projected onto Krásnohorská works. As the one of librettist she tried to define principles of doing libretto. She wrote two the most important article in the field of music. The first one *Czech poet and music drama* published in Hudební listy in 1870 and the second one *About Czech music declamation* was published in Hudební listy in 1871. In *Czech poet and music drama* she specifies the relationships between librettist, composer and music critic. In the article *About Czech music declamation* she puts some examples how composer should create purely Czech music. Otakar Hostinský react to this article by his homonymous essay. After that, we acquaint with the composer of opera *Carmen* George Bizet and its history. Further we talk about libretto, his meaning and the changing role over the course of centuries. We delimited principles of writing libretto based on article of Albert Gier. We analysed libretto of *Carmen* on which we applied information from Krásnohorská's article about music declamation and from the article of Otakar Hostinský. Krásnohorská strictly stick to Czech declamatory principles. She created an opera translation which was used almost hundred years in the czech theatres.

Prameny a literatura

Literatura:

BELTRANDO-PATIER, Marie-Claire. *Guide de la mélodie et du lied*. Editor Brigitte FRANÇOIS-SAPPEY, editor Gilles CANTAGREL. Paris: Artheme Fayard, 1996.

BIZET, Georges. *Carmen: opera o čtyřech dějstvích*. Přeložila: Eliška Krásnohorská. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960.

BIZET, Georges. *Carmen: opera o čtyřech dějstvích: klavírní výtah se zpěvy*. Přeložila Eliška KRÁSNOHORSKÁ. Praha: Národní hudební vydavatelství Orbis, 1951.

Busoni, F.: *Die Einheit der Musik und die Möglichkeiten der Oper*, in: *týž Wesen und Einheit der Musik*, ed. J. Herrman, Berlin-Halensee-Wunsiedel 1956, s. 10-30, zvl. 26; cit. Také in: Grell, P.: *Ingeborg Bachmanns Linretti*, Frankfurt etc. 1995, s. 173

Carmen: opéra en quatre Actes / tiré de la nouvelle de Prosper Mérimée; poème de H. Meilhac et L. Halévy; musique de George Bizet. Paris: Choudens. 1900.

Dalibor: Hudební listy. Praha: E. Starý, 1882, IV.

GIER, Albert. Libreto: Definice a perspektivy výzkumu. In: SPURNÁ, Helena, ed. *Hudební divadlo jako výzva*. Praha: Národní divadlo, 2004.

HOSTINSKÝ, Otakar. *O české deklamaci hudební*. Praha: Nakladatelství Fr. A. Urbánka, 1886.

KNITTLOVÁ, Dagmar a kol. *Překlad a překládání*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010.

KRÁSNOHORSKÁ, Eliška. O české deklamaci hudební. *Hudební listy*. Praha: Procházka, 1871, roč. 2, č. 1, 2, 3.

KRÁSNOHORSKÁ, Eliška. Český básníka hudební drama. *Hudební listy*. Praha: Procházka, 1870, roč. 1, č. 38, 39.

LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. Praha: Panorama, 1983.

LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. Praha: Nakladatelství Miroslav Pošta, Apostrof, 2012.

ROBERT, Paul. *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: LeRobert, 2009

SADIE, Stanley. *The new Grove dictionary of opera*. Oxford: Grove, an imprint of Oxford University Press, c1992.

Slovník české hudební kultury. Editor Jiří VYSLOUŽIL, editor Jiří FUKAČ. Praha: Supraphon, 1997.

STREJČEK, Ferdinand. *Eliška Krásnohorská: literární konfese*. V Blatné: Jihočeské nakladatelství Bratří Řimsové, 1947.

ŠRÁMEK, Jiří. *Základy francouzské versifikace*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 1990.

VIGNAL, Marc. *Dictionnaire de la Musique K-Z*. Paris: Larousse, 1996.

VLAŠÍNOVÁ, Drahomíra. *Eliška Krásnohorská*. Editor Jiří HEK. Praha: Melantrich, 1987.

Internetové zdroje:

JIRÁT, Vojtěch. *Obrozenské překlady Mozartova Dona Juana* (1. Překlad Macháčkův). Praha: Ústav pro jazyk český AV ČR. 1938. Slovo a slovesnost, roč. 4, č. 4. (10. 4. 2017) <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=245>

JIRÁT, Vojtěch. *Obrozenské překlady Mozartova Dona Juana* (1. Překlad Macháčkův). Praha: Ústav pro jazyk český AV ČR. 1938. Slovo a slovesnost, roč. 4, č. 4. (10. 4. 2017) <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=265>

