

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI**  
**FILOZOFICKÁ FAKULTA**

**KOMENTOVANÝ PŘEKŁAD VYBRANÝCH ČÁSTÍ**  
**BIOGRAFIE *BEETHOVEN: THE UNIVERSAL COMPOSER***  
**OD EDMUNDA MORRISE**

(BAKALÁŘSKÁ PRÁCE)

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI**

**FILOZOFICKÁ FAKULTA**

**KATEDRA ANGLISTIKY A AMERIKANISTIKY**

**KOMENTOVANÝ PŘEKLAD VYBRANÝCH ČÁSTÍ  
BIOGRAFIE *BEETHOVEN: THE UNIVERSAL COMPOSER*  
OD EDMUNDA MORRISE**

TRANSLATION AND ANALYSIS OF SELECTED PARTS  
FROM THE BIOGRAPHY *BEETHOVEN: THE UNIVERSAL  
COMPOSER* BY EDMUND MORRIS

(BAKALÁŘSKÁ PRÁCE)

Autor: Tereza Marková

Studijní obor: Angličtina se zaměřením na aplikovanou ekonomii

Vedoucí práce: Mgr. Josefína Zubáková

Olomouc 2012

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a uvedla úplný seznam citované a použité literatury.

V Olomouci dne

.....

Děkuji Mgr. Josefině Zubákové za vedení práce, čas, trpělivost a cenné rady, které mi poskytla.

## OBSAH

1. Úvod .....	5
2. Cílový text .....	7
3. Analýza výchozího textu .....	21
3.1 Model pro analýzu.....	21
3.1.1 Vnětextové faktory .....	22
3.1.2 Vnitrotextové faktory.....	25
3.1.3 Shrnutí.....	27
4. Komparativní analýza výchozího a cílového textu.....	28
4.1 Vlastní jména.....	28
4.1.1 Státy a města .....	28
4.1.2 Názvy ulic, městských částí a budov .....	28
4.1.3 Jména osob.....	29
4.2 Zkratky .....	29
4.3 Číslovky .....	30
4.4 Cizí jazyk v textu.....	31
4.5 Slovní hříčky .....	31
4.6 Metafory .....	33
4.7 Faktické nesrovnalosti.....	36
5. Závěr .....	37
6. Příloha 1 – Výchozí text .....	38
7. Summary.....	51
8. Použité texty .....	53
9. Bibliografie .....	54
10. Anotace .....	57

# 1. Úvod

Ve své bakalářské práci se zabývám překladem dvou úryvků z biografie *Beethoven: The Universal Composer* současného britsko-amerického spisovatele Edmunda Morrise.

Životopisné práce tvoří hlavní část tvorby tohoto autora; doposud však nebyly přeloženy do češtiny. Pro svou bakalářskou práci jsem si knihu *Beethoven: The Universal Composer* zvolila ze dvou důvodů. Zaprvé hrál při výběru roli můj mnohaletý zájem o dílo a osobnost skladatele a významný dopad, který měly na můj život. Druhým důvodem byla příležitost si vyzkoušet a ověřit své vlastní překladatelské dovednosti při překladu zde stále neznámé, a přitom velice poutavé životopisné publikace.

Jelikož je celá biografie docela rozsáhlá, vybrala jsem pro účely této práce z kapacitních důvodů část úvodu a druhé kapitoly, které jsou z překladatelského hlediska velmi zajímavé. Autorův styl má svěží, nenucený charakter, autor si hraje se slovy i se čtenářem, kterého chce zaujmout. Proto je pokus o převedení takového textu do české podoby výzvou pro překladatele.

Bakalářská práce bude sestávat ze tří hlavních částí. První z nich bude tvořit samotný překlad. Předmětem druhé části bude celková analýza výchozího textu, za níž bude následovat část třetí, kterou bude srovnání výchozího textu s textem cílovým.

Prostřednictvím analýzy výchozího textu se s textem podrobněji obeznámím a už předem v něm budu moci najít překladatelsky problematická místa. Bude tak možné určit překladatelskou strategii a postupy, které uplatním při překladu výchozího textu. V poslední části práce se budu zabývat rozбором cílového textu z různých hledisek, srovnám výchozí a cílový text a uvedu problematické jevy výchozího textu společně s popisem jejich řešení.

Součástí výchozího textu jsou i výňatky z dobové korespondence, jež byla původně psána v německém jazyce. Aby u takových dokumentů zbytečně nedocházelo k dvojímu překladu (dokumenty jsou přeloženy z němčiny do angličtiny a následně bych je překládala z angličtiny do češtiny), který by mohl zkreslit či pozměnit jejich obsah a snížit jejich výpovědní hodnotu, využiji v těch případech, kdy to bude možné, nejnovější překlady z němčiny do češtiny, které realizoval Miloslav Hronek a jež byly vydány v publikaci *Beethoven: osobnost génia v korespondenci*.<sup>1</sup> Každý překlad, který z této publikace převezmu, bude doplněn poznámkou, že se jedná o překlad Miloslava Hronka.

Cílem mé práce je využití analýzy překládaného textu i teoretických poznatků a jejich následná praktická aplikace, aby bylo dosaženo co nejlepšího výsledného překladu. Práce by také měla poukázat na rozličná úskalí, se kterými se překladatel musí při své práci vypořádat.

---

<sup>1</sup>HRONEK, Miloslav – NEJEZCHLEB, Zdeněk. *Beethoven: osobnost génia v korespondenci*. Revidoval Oldřich Pulkert. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 2004. 386 s.

## 2. Cílový text

Celé dva dny se na Novou Anglii sypal sníh. Až šest stop hluboká masa pokryla města, lesy i zamrzlé řeky. Když v úterý 7. února 1978 dosáhla sněhová bouře vrcholu, vyhlásil prezident Carter pobřežní část státu Massachusetts za oblast stíženou katastrofou. Poté, co již dvě noci po sobě napadlo rekordní množství sněhu, nařídil guvernér všem občanům, kteří se zrovna nepodíleli na nouzových pracích, aby nevycházeli ze svých domovů. Silnice č. 93, jejíž rampy se postupně stáčely ke změti budov v centru Bostonu, byla po celé délce bílá jako ledovec.

Když už se zdálo, že svět se co nevidět udusí, snesly se na zem poslední vločky. Pak se ovšem sníh změnil na led a pod takovou tíhou už nemohlo nic vydržet. Elektrické vedení praskalo, nemocnice přešly na nouzové zdroje proudu, obchody a restaurace se pohroužily do tmy. Životopisní badatelé uvěznění ve svých příbytcích nedaleko Harvardovy univerzity se octli bez jídla a bez možnosti si ho někde koupit. Nastala další noc v téměř naprostém tichu. Bylo těžké nemyslet na to, že tam zůstaneme už navždy.

S čtvrtěčným ránem zazářilo slunce a každý cítil, že život se vrací zpět. Sluneční paprsky se odrážely od rampouchů na střeších. Před vstupem do studentských ubytoven se do práce dali první odklízeči sněhu a napříč hlavním kampusem si razili cestu studenti na lyžích. Chodci, kteří se bořili po pás hluboko s každým svým krokem, je s vypětím sil následovali. Stále panovalo skoro úplné ticho. Jen sníh vrzal pod nohama a občas kdosi vykřikl. Vtom jakási duše rozrazila okno v druhém patře, na parapet vysadila dvojici reproduktorů a mrazivým vzduchem začalo vyřvávat finále Beethovenovy Páté symfonie.

Nikdy nezaznělo nic tak pronikavě, a tak oslnivě, jako ta fanfára v C dur. Za halasného řevu pozounů burácela v plné síle, prorazila ticho jako gejzír. Byla to nahrávka Carlose Kleibera s Vídeňskou filharmonií, pro Deutsche Grammophon – tehdy novinka, dnes již legenda. Lyžaři, odklízeči i chodci stáli jako přimrazení. Po třech mohutných skocích (bylo třeba připsat navíc další takt, aby ten poslední mohl plně vyznít) proud harmonií opadl, ale pak nabral sílu a nesl se zas výš a výš, k samému vrcholu stupnice a ještě dál, dokud se úplně neroztříštil v jásavé synkopy.



Zatím nikdo nezaslechl melodii, či souzvuk tónů, jež by se nedaly zahrát na foukací harmoniku. A když tři lesní rohy konečně vtrhly s hlavním tématem, tak nahlas, jak se jen dalo, bylo téměř banální. Proč tedy, poté, co skladba o deset minut později skončila, osmačtyřiceti hromovými ranami v C dur, někteří z posluchačů plakali?

Ze všech velkých skladatelů se právě Beethoven těší nejtrvalejší oblibě jak u skutečných znalců hudby, tak i u těch, kteří ho poslouchají jen pro své vlastní potěšení. U Bacha a Mozarta bývaly doby, kdy je lidé nechápali – prvnímu z nich se smáli, že je dávno pasé, i když ještě žil, a viktoriánská společnost zase nebyla schopna docenit toho druhého. Händel byl naopak vynášen až do nebeských výšin, avšak především jako autor *Mesiáše*, na úkor toho, co dokázal v operní sféře. Haydna – Beethovenova učitele – obdivují spíše jen znalci než široká veřejnost. Schubert byl karikován jako slabomyslný, ale génie obdařený písničkář ještě dlouho po 2. světové válce. Brahms se nikdy neujal ve Francii, Brucknera zná za hranicemi německy mluvících zemí jen málokdo a Sibelia, jenž měl kdysi místo na Parnasu skoro jisté, nahradil do sebe zahleděný Mahler. Inu, každá doba má své vyvolené.

Beethoven byl ještě před svým dvacátým rokem považován za génia první kategorie. Neměl v dětství tak zázračné schopnosti jako Mozart či Mendelssohn, ale co se velikosti ideálů týče, oba skladatele překonal. Od chvíle, kdy ve svých jednadvaceti letech přišel do Vídně, je to město – metropole hudby – nepřestávalo velebit. Šlechtici navzájem soupeřili o čest mít Beethovena jako hosta ve svém paláci. (Jen o několik let dříve sedával Mozart u stolu „níže než komorníci, ale výše než kuchaři.“) Po Haydnově smrti v roce 1809 se Beethoven, kterému tehdy ještě nebylo ani čtyřicet let, stal nejslavnějším skladatelem světa. Zůstává jím i o téměř dvě staletí později. Vyjděte plesnivé schody toho nejzapadlejšího domu, ve kterém kdy bydlel, a můžete si být docela jistí, že narazíte na členy Velšské sborové společnosti či na skupinku úctyplných Japonců.

To, co je k němu táhne, je jeho univerzálnost, jeho schopnost obsáhnout celou škálu lidských pocitů, hrůzou ze smrti počínaje a láskou k životu – a vyšším poznáním za tím vším – konče, kde všechny pochybnosti a konflikty nechává rozplynout v katarzi zvuků. Ten neznámý, jenž den po sněhové bouři v roce 1978 pustil na Harvardově univerzitě finále Beethovenovy Páté symfonie, si opravdu dovedl vybrat to správné místo: okamžik, kdy část navazující na scherzo v c moll

přejde fortissimo do C dur. Byl si také (i kdyby se to samé nedalo říci o jeho posluchačích) dobře vědom symbolického významu tohoto úseku, nejtísňivější pasáže, jaká v hudbě existuje. Orchester znenadání ztichne, jako kdyby nějaká mocná síla znemožnila přístup světlu a vzduchu. Všechno na okamžik strne v šoku, smyčce drží neurčitý akord – a nato se ozve téměř neslyšné dunění tympánů. Housle vydávají tlumené vzdechy: vyděšené, úlomkovité fráze, jež se bezúspěšně pokoušejí dostat výš. Zprvu váhavý tep tympánů přeroste v odhodlaný tlukot, jako když se stupňuje hysterické vzrušení, zatímco steny houslí se znova derou nahoru. S mučivými obtížemi se jim výstup začíná dařit a zdá se, že tlak shora pomalu povoluje. Hravé flétny, hoboje a klarinety se přidávají v narůstajícím crescendo, společně s trubkami a lesními rohy – a náhle je poslední překážka zničena, celý orchestr vpadne naplno, a vám se na krku zježí každíčký vlas.

[...]

V říjnu roku 1794, po úžasné sérii francouzských vítězství, dostalo kolínské kurfiřtství konečně poslední ránu. Pouta, která Beethovena držela v područí jeho bonnského pána, se tak nadobro přetrhla. Mládež ze středních a vyšších vrstev prchala před okupací a z Bonnu se tak postupně vytrácel život. Mezi stovkami těch, kdo se toho podzimu začali objevovat ve Vídni, byl i Franz Wegeler. Dalším byl Kaspar Karl van Beethoven, kterému tehdy bylo dvacet let: malý, zrzavý a ošklivý mládenec, plný řečí o tom, že se stane učitelem hudby. Od Ludwiga se mu dostalo tak trochu nadšeného přijetí. Jejich vztah – zpola srdečný, zpola nepřátelský – teď v příběhu rodiny nehraje podstatnou roli. Jednoho dne však Beethovenovi přivodí nejtěžší krizi jeho života.

Beethovenovi bylo 24 let. Jelikož kurfiřtův dvůr byl rozpuštěn, nemohl už déle počítat s pravidelným platem. Od nynějška bude muset zpeněžit své vlastní schopnosti jako pianista a skladatel.

K tomu bychom mohli přičíst nemalé množství společenských úspěchů. Wegeler (nešťastný, že musel ve svých devětadvaceti letech odstoupit z postu rektora bonnské univerzity) žasl, když shledal, že jeho starý přítel – už ne obyvatel podkrovního bytu – si žije ve velkém přepychu jako host Lichnowských. Pokud by on a kníže Karl zvonili na sloužícího ve stejnou dobu, musel se sluha ze všeho nejdřív postarat o pana Beethovena. Ludwig si sehnal uměleckého agenta a se zjevným uspokojením hovořil o tom, že dostal „třetinovou slevu,“ ačkoliv Wegelerovi se zdálo, že Beethoven toho o penězích příliš mnoho neví. Měl nicméně tolik peněz, aby mohl pravidelně jít do hostinců. Nemusel platit za bydlení a bohaté, hezké mladé dámy, toužící zdokonalit se ve hře na klavír, se k němu jen hrnuly. Žertoval, že už je na čase se oženit. Jestliže máme věřit Wegelerovi, byl mladý Beethoven „neustále zamilován a mohl se chlubit množstvím úspěchů, jichž dosáhnout by bylo obtížné, ne-li nemožné, pro leckterého Adonise.“

Přibližně v této době následoval příkladu elegantních mladých mužů a žen v mnoha dalších evropských městech a přestal si pudrovat vlasy. Odložil paruku i s copem, lehké kalhoty mu teď obepínal štíhlý pas, kabát ztmavl a jeho střih se rozvolnil, trojrohý klobouk ustoupil menším cylindrům, jež nosil posunutě daleko z čela, jako děd Ludwig svůj turban. S příznačným nedostatkem taktu napsal Eleonoře von Breuningové, že vesta z angorské vlny, kterou mu kdysi upletla, „se stala natolik nemódní, že ji mohu jen opatrovat ve skříni na šaty.“<sup>2</sup> Eleonora jeho prosbu nevyslyšela, ale poslala mu ručně vyšívanou vázanku, kterou přijal s kající radostí: „Opravdu, nemyslel jsem, že mne ještě považujete za hodna své vzpomínky.“<sup>3</sup>

Takto vystrojen už Beethoven nebyl lokajem *starého režimu*, ale stal se z něj kavalír nového, méně formálního věku. A podobně, ty, u kterých slavil své „úspěchy“, nechaly své vlasy spadat v přirozené kadeře, sundaly krinolínu a (očividně spokojené, že jim zůstala jen spodnička) vystavily na odiv ten nový šat, jehož pas rostl stále výš, a dekolt se posouval stále níž, s každou další sezónou.

---

<sup>2</sup>HRONEK, Miloslav – NEJEZCHLEB, Zdeněk. *Beethoven: osobnost génia v korespondenci*. Revidoval Oldřich Pulkert. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 2004, s. 37.

<sup>3</sup>HRONEK, s. 26.

Člověk má však dojem, že tento muž, na něhož i Adonis byl krátký, vybojoval většinu svých vítězství nikoliv v ložnici, ale v hudebním salonku. Po sexuální stránce byl ještě pořád – a vždy také bude – velmi plachý a k ženám přistupoval s úctou. V dochovaných popisech jeho osoby z pera jeho přítelkyň, byť pokaždé plných láskyplné oddanosti, je mu vyčítána fyzická ošklivost: snědá pleť, jako by byl Španěl, tvář posetá jizvami, zvlněné černé vlasy a krátké nohy. Nádherné bylo pouze čelo a odhodlané sevření jeho úst. Jeho vousy rostly v tak hojném počtu, že si při holení musel nanášet pěnu až k očím. Wegeler si povšiml Beethovenova zdráhání holit se nebo převlékat k večeři, což bylo při hostině u nóbl Lichnowských podmínkou.\*

\*Příčinou mohla být spíše jeho nemotornost než odmítání se přizpůsobit společenským konvencím. Beethoven nebyl schopen se oholit, aniž by se přitom neporanil, a bez pomoci druhých by ani neořezal tužku. Nikdy se nenaučil tančit v taktu.

Nová, ne tak sešněrovaná móda mu poskytla příležitost nechávat šaty volně vlát okolo svého jako proutek štíhlého těla. Jeho oblíbeným výrazem, když měl popsat sám sebe, se stalo slovo *aufgeknöpft* („nеспoutaný“), jež u něj vyjadřovalo jak módní cit, tak niterný pocit. Byl až úzkostlivě čistotný. Kdykoliv viděl umývadlo, už sahal po mýdle, nosil to nejčistší prádlo a ubrouskem si donekonečna leštil své sněhobílé zuby. Jeho vzácný, ale obrovský úsměv pak obzvláště zářil, neboť jej obklopovala temnota.

Když přišel ke klavíru (černá a bílá se snoubí s černou a bílou), křečovitá energie, kvůli které před ním nebyl žádný porcelánový předmět v bezpečí, se zklidnila. „Jeho držení těla, když hrál,“ napsal Carl Czerny, „bylo mistrovsky klidné, vznešené a krásné, bez sebemenší grimasy.“ Tiše usedl k nástroji a bez zjevného úsilí vykouznil nepřeborné množství zvuků. Jeho technika byla pozoruhodně sladěná. Uvolněné zápěstí, s nímž zahrál stejně rychle stupnice jako akordy, doplňoval plynulý pohyb paže a skoky zvládal s mistrnou precizností. Jednou z jeho specialit byl trojitý trylek: čtyři prsty jedné ruky kmitají v párech jako křídla kolibříka, s nimi další dva na druhé ruce. Hlasitost narůstá až k *forte* a pak se vše ztiší v téměř neslyšné chvění. Nikdo se mu nevyrovnal v rychlosti, s jakou hrál ornamentální pasáže, ani v plnosti zvuku v pomalých větách. Roky

hraní na varhany mu daly dokonalé legato. Vázal s lehkostí jakékoli množství hlavních či vedlejších hlasů (vyjma případů, kdy hrál, s neskutečnou jemností, v basové linii úmyslně staccato). Jak každý jednotlivý zvuk pohasl, nesly se jeho svrchní tóny k nekrytým strunám, které se tak i bez sebemenšího doteku rozezněly – další důkaz toho, že mladý Beethoven měl jedny z nejcitlivějších uší v dějinách hudby. Když prováděl takovéto divy, vzpomíná jeden svědek, že „jeho ruce se skoro nepohnuly ... zdálo se, že jen kloužou po klaviatuře sem a tam.“

Vedle techniky se v jeho přednesu zrcadlila nesmírná důstojnost, velikost ducha spíše než styl, zbavená nabubřelosti, prostá okázalosti, čistá ve smyslu nejvyšších idejí klasicismu. Třebaže byl skvělým interpretem Bacha, Händela, Glucka i Mozarta, zůstal nejpřesvědčivějším při hraní svých vlastních děl. Czerny nebyl jediným posluchačem, který při pokusu vylíčit Beethovenovo interpretační umění použil slovo *vznešené*. „Cítil jsem se tak hluboce pokořen, že jsem se klavíru po několik dní ani nedotkl,“ napsal český skladatel Václav Jan Tomášek poté, co ho slyšel hrát. I o více než o čtyřicet let později na Beethovena vzpomínal jako na „velikána mezi klavíristy.“

To ovšem neznamená, že každý návštěvník salonu knížete Lichnowského byl stejně podmaněn. Příznivci galantní hudby byli zděšeni surovostmi, kterých se Beethoven občas dopouštěl. Nemohli přijít na to, proč se tyto výbuchy energie měly tendenci vyskytnout zrovna v těch nejnádhernejších pasážích. Zdálo se, že v tom svéhlavém mladém muži přebývá cosi zvráceného, jako by si přál znevážit svůj vlastní talent. „Hudební dílo“ dle jejich pojetí mělo být pěkné, průzračné a vyvedené v drobném formátu, jako obrázek malovaný vodovkami. Beethoven u nich platil za hrubého mazala, jehož plátna plná sytých barev a prudkých tahů štětcem už pro knížecí salonek byla přece jen příliš velká.

Vídeň na jaře roku 1795 ještě nebyla součástí direktoria jako Paříž. Koneckonců ani Paříž ne – alespoň prozatím. Revoluce však byla dovršena a prozíravější posluchači Beethovenovy hudby, zejména ti mladší, spatřovali v jeho bouřlivém a smělém stylu zosobnění nového ideálu síly a „nespoutaných“ emocí. Nebyl to Mozart, neznělo to vždy hezky – ale bylo nemožné tomu odolat.

Existují dva akademické názorové proudy týkající se otázky, který klavírní koncert Beethoven hrál na svém prvním veřejném vystoupení dne 29. března 1795. Někteří badatelé se domnívají, že to byl ten první, v B dur. Další mají za to, že se jednalo o ten druhý, v C dur. Všichni ho ovšem shodně nazývají

“Beethovenův Druhý klavírní koncert,” jelikož byl vydán až po koncertu, který Beethoven složil jako druhý a jenž je znám pod názvem “Beethovenův První klavírní koncert.” Druhý klavírní koncert bývá nicméně považován za Beethovenův první klavírní koncert, protože jeho první větu Beethoven napsal už v Bonnu. Jeho druhá věta však možná není tou, která vznikla jako první; zdá se, že Beethoven složil *druhou* druhou větu – poté, co dokončil druhou větu Prvního klavírního koncertu. Díky podobným polemikám jsou potom muzikologické konference tak zajímavé.

Tato debata nemusela nikdy vyvstat, kdyby Beethovenův životopisec z 19. století Alexander Wheelock Thayer nenechal bez povšimnutí přímé svědectví, jež nám zanechal Franz Wegeler. Podle Wegelera se Beethovenovi, který zrovna trpěl záchvatem břišní koliky, podařilo svůj „úplně nový“ koncert dokončit až v pátek 27. března odpoledne. Čtyři opisovači dostávali poslední listy rukopisu doslova hned, jak je dopsal. Druhého dne se při zkoušce zjistilo, že fortepiano je naladěno o půltón níže, než by mělo správně být. „Beethoven bez sebemenšího zaváhání ... hrál svůj part v Cis dur.“ Wegeler zde poznamenává, o jakou tóninu se jednalo. Když tedy Beethoven v neděli odpoledne hrál tuto skladbu veřejně, na správně naladěném nástroji ve vídeňském Dvorním divadle, byli on i orchestr sjednoceni v C dur – hlavní tónině jeho „Prvního“ klavírního koncertu.

Recenze této události se nedochovaly, ale následujícího dne byl Beethoven požádán, aby před zcela naplněným sálem improvizoval. V úterý 31. března provedl jeden z Mozartových klavírních koncertů, za přítomnosti vdovy po skladateli, Constanze. Vídeňané jej mohli stěží vyznamenat větší přízní. Zbývalo už jen pozvání do Schönbrunnu.

Zamýšlel nyní vydat oficiální „Opus 1,“ který by byl natolik působivý, aby v paměti posluchačů vymazal vzpomínky na ty jeho dva roky staré houslové variace. Jaké dílo však pro toto nanejvýš důležité první vydání vybrat? Měl pocit, že ani jeden z jeho klavírních koncertů není tak dobrý, aby se mu chtělo jej vydávat tiskem, a nadto by si je všechny na čas rád ponechal jen pro sebe, jako jedinečný koncertní repertoár. Jeho tria již v úvahu přicházela více – usilovně se snažil dovést je k dokonalosti už od doby, co Haydn odjel – a přirozeně s nimi mohl zaujmout třikrát větší množství lidí. Věřil, jak se zdá, že je trojka jeho šťastným číslem a 9. května nechal ve *Wiener Zeitung* otisknout první ze tří inzerátů, ve kterých zájemcům nabízel svá tria k subskripci. Tři dny po zveřejnění

posledního oznámení uzavřel nakladatelskou smlouvu s Artarií, předním vídeňským nakladatelstvím.

Tato smlouva, jak bylo v té době zvykem, Beethovena zavazovala k tomu, aby měl podíl na nákladech, jež s sebou nesl první náklad jeho nového opusu, určený k soukromé subskripci. U takového vydání, obvykle vyrytém na prvotřídním papíře, se předpokládalo, že přinese zisk samo o sobě. Pokud by byl předplatitelův nedostatek nebo by výtisky byly ohodnoceny příliš nízko, mohl nakladatel kdykoliv poté vydat levnější verzi určenou pro veřejnost. Pro budoucí zakázky však nevydařená subskripce nevěstila nic dobrého. Stanovení počáteční ceny bylo tudíž důležitým a zároveň riskantním podnikem, v němž na jedné straně stál po zisku bažící skladatel a na straně druhé lidé jako kníže Lichnowský, kteří toužili vlastnit něco nového, téměř exkluzivního, a vyvedeného v přepychové vazbě.

Když se tedy Beethoven rozhodl žádat za každý objednaný výtisk svého prvního opusu jeden dukát, vzal budoucnost pevně do svých rukou. Vzhledem k tomu, že náklad na jeden výtisk činil jeden stříbrný, měla mu každá subskripce vynést čtyři stříbrné – a to byl skutečně slušný zisk. Ale dříve, než mohl ve své kapse zaznamenat jakýkoliv přírůstek, musel Artarii zaplatit 212 stříbrných jen za samotné vyrytí. Tato investice (pokud předpokládáme, že splatil svůj dluh Haydnovi) ho dostala hluboko do mínusu. Veselost, do níž se nutí v dopise, který přibližně v té době napsal baronu Zmeškalovi, úředníku uherské dvorní kanceláře, mluví za vše: „Ano, nejmilejší hrabě, důvěrný amico, časy jsou zlé ... a my jsme, milostivý pane, nuceni snížit se a poprosit Vás o půjčku pěti zlatých, které Vám necháme během několika dnů zase přitéci.“<sup>4</sup>

Jeho počín se vyplatil. Po novém opusu dychtilo ne méně než 249 zájemců. Jen kníže Lichnowský si objednal dvacet výtisků, a možná zaplatil i vyrytí díla. Jestliže tomu tak skutečně bylo, vyšplhal se Beethovenův celkový zisk vysoko přes tisíc stříbrných – dost na to, aby z něj Beethoven dokázal vyžít na celý rok.

Tria op. 1, věnovaná knížeti Lichnowskému, přinesla také velký úspěch Artarii, která je vytiskla ještě v dalších třech nákladech k prodeji široké veřejnosti doma i v zahraničí. Tato tři díla, z nichž dodnes dýchá opojná vůně mládí, tak

---

<sup>4</sup>HRONEK, s. 74–76.

znamenitě odstartovala Beethovenovu kariéru. První dvě z nich, Es dur a G dur, zahajuje satirické allegro, které je hudební obdobou slovních soubojů, v nichž se v 18. století tak rádi vyžívali Francouzi. Klavír, housle a violoncello předhánějí jeden druhého a vymýšlejí stále duchaplnější fráze. Následuje pomalá věta s překrásnými melodiemi, pak scherzo a finále, jež přímo srší radostnou náladou. Poslední trio, c moll, má pochmurnější charakter a pevně semknutou stavbu. Se svým klouzavým počátečním motivem a napjatou hudbou připomíná Mozartův velkolepý klavírní koncert ve stejné tónině (o kterém Beethoven jednou pronesl, s nebyvalou pokorou: „Nedovedeme nikdy vytvořit něco takového.“)

Slova, jež Beethovenovi na rozloučenou napsal hrabě Waldstein, tak konečně došla naplnění. Nejen Mozartův duch, ale i Haydnovy ruce zanechaly znatelné stopy úplně všude: ve scherzech (forma, s níž přišel právě Haydn), ve hře s motivy a v hravě zvládnutém kontrapunktu. Přesto však z tří čísel originalita – to, co jeden dobový kritik označil za „zmatené výbuchy zbrklého sebevědomí u nadaného mladého muže.“

Haydn se vrátil z Anglie na konci srpna. Často se vypráví, jak v salonu knížete Lichnowského slyší Beethovenova tria a poněkud povýšeně Beethovenovi říká, že by Beethoven udělal nejlépe, kdyby „to třetí v c moll raději vůbec nevydával.“

Vzhledem k tomu, že všechna tria už byla v tisku, neměla by Haydnova rada žádný smysl. Tato příhoda se bezpochyby vztahuje k jinému koncertu, který se u Lichnowských konal, v září nebo v říjnu, kdy Haydn dostal znovu příležitost si vyslechnout tři skladby, které Beethoven nedávno složil. Jednalo se o dosud nepublikované klavírní sonáty, op. 2.

Trojici nových děl hrál Haydnovi sám Beethoven. Třetí sonáta, v C dur, byla po technické stránce tak obtížná, že by se Haydnova varovná poznámka dala ospravedlnit. Jinak se Haydn o Beethovenově hudbě vyjádřil pochvalně. Beethoven mu sonáty věnoval, ale byl přesvědčen, že starý skladatel mu „záviděl.“

Je sporné, kdo záviděl komu. Jestliže Haydnova první návštěva Londýna dopadla úspěšně, tak ta druhá se vydařila přímo znamenitě a Haydn byl zasypáván penězi a poctami. Během osmnácti měsíců, které v cizině strávil, zkomponoval pět symfonií a šest smyčcových kvartetů pozoruhodné kvality a král Jiří III. ho prosil, ať v Británii zůstane už natrvalo. Instinkt poslušného dvořana ho však přivedl zpátky domů, aby vyčkal příkazů svého nového zaměstnavatele, knížete Nikolause



Esterházyho II. Ke své úlevě shledal, že vše, co se od něj požaduje, je napsat každý rok jednu mši, která by potom byla provedena v Eisenstadtu. Uchýlil se do svého nového bytu v Krugerstrasse a v průběhu dalších dvou a půl let se on a jeho někdejší žák téměř nesetkali.

Když se sonáty op. 2 objevily v tisku, málem by si jich nikdo ani nevšiml, tak vytrvalý byl proud nových skladeb, jež se Beethovenovi řinuly z pera. Napsal pět smyčcových trií a trio pro klavír, klarinet a housle, smyčcový kvintet a kvintet pro klavír a dechové nástroje, smyčcový sextet, dechový sextet a sextet pro smyčce a dva lesní rohy, dvě violoncellové sonáty, tři houslové sonáty a sedm klavírních sonát. Zkomponoval i koncertní árii pro soprán a sem tam nějakou píseň. V lehčím duchu složil hudbu pro mandolínu, osm řad efektních variací a pošetilou skladbičku nazvanou *Duet se dvěma obligátními brýlemi*.

Když si uvědomíme, že tento přívál kompozic tvoří téměř výhradně komorní díla, vyplyne na povrch, jak velká byla jeho sebekázeň v okamžicích, kdy ho zachvátila inspirace. A i v kategorii komorní hudby nalezneme jeden žánr, který je úmyslně vynechán: smyčcový kvartet. Chtěl tuto nejčistší z forem nechat stranou do doby, kdy zcela pronikne do tajů psaní pro další nástrojová uskupení.

Rok 1796 byl ve znamení úspěchů Beethovena jako pianisty. Tehdy Beethoven podnikl pětiměsíční turné po Čechách, Sasku a Prusku. „Také peněz dostanu tentokrát hodně,“<sup>5</sup> napsal z Prahy svému nejmladšímu bratrovi. Nikolaus Johann se stejně jako Kaspar Karl přestěhoval do Vídně, kde nyní pracoval jako pomocník v lékárně. Jak „Johanna,“ tak „Karla“ – abychom je nazývali jmény, kterými si oni sami nechávali říkat – zaujaly Ludwigovy čerstvě nabyté finance. Beethoven, jak už jeho pošetilé chvástání naznačuje, postrádal v zacházení s penězi jakoukoli uvážlivost. Vždy toužil získat více, než mu lidé, s nimiž uzavřel smlouvu, byli schopni poskytnout, ale to byla záležitost hrdosti; jakmile byly dukáty jeho, utrácel je bez rozmyslu a s ochotou půjčil druhým. Dobrácky varuje Johanna, aby „se měl na pozoru před špatnými ženštinami,“ a dodává: „Přeji Ti, abys mohl žít stále šťastněji, a já si přeji, abych k tomu mohl přispět.“<sup>6</sup> Byl to dopis plný neblahých předzvěstí pro oba z nich.

---

<sup>5</sup>HRONEK, s. 43.

<sup>6</sup>HRONEK, s. 43.

Svou návštěvu Pruska završil improvizací před členy Berlínské pěvecké akademie, která všechny ohromila natolik, že se shromáždili okolo jeho klavíru se slzami v očích. Hrál také dvakrát pro krále Fridricha Viléma II., jenž ho obdaroval zlatou tabatěrkou plnou louisdorů. Když dostal ještě jeden zlatý dárek od saského kurfiřta, a nadto obdržel bohatý honorář, zakoušel tak se zpožděním stejný úspěch, jakému se kdysi těšil malý Mozart.

Králové mu žehnali, jeho umění mu přinášelo vysoké zisky a jej samotného začínala obklopovat nezaměnitelná aura proslulosti. „Ten, kdo Beethovena poprvé potká a nic o něm neví,“ napsal baron Kübeck von Kübau, „jej bezpochyby bude pokládat za zlomyslného, nevrlého, popudlivého pijana. ... Naproti tomu ten, kdo jej poprvé spatří v záři celé jeho nádhery a slávy, rozpozná génia v každíčkém tahu jeho ošklivé tváře.“

Koncem července se vrátil domů, zrovna včas, aby si vyslechl vzrušený hovor o „Buonapartovi“, mladém korsickém generálovi, jenž právě v Itálii dával rakouským vojákům co proto. Poněkud blíže k domovu arcivévoda Karel jen stěží zadržoval francouzskou rýnskou armádu. Spojenecké mocnosti podepsaly s Francií mírovou smlouvu a na obzoru se rýsovala už jen Vídeň, hlavní kořist revoluce. Nemohl to být veselý návrat.

Léto Beethovenovi dále zkalila nemoc, která podle Franze Wegelera byla „velmi nebezpečná.“ Způsobil ji Beethovenův zvyk postávat polonahý u otevřeného okna, když mu bylo horko. Máme důvod se domnívat, že se jednalo o tyfus, s tragickými následky do budoucna. Koncem listopadu byl však natolik zdrav, aby uskutečnil plánovaný koncert v Bratislavě, odkud si s žertem postěžoval, že jeho piano je pro něj až příliš dobré. „Bere mi svobodu vytvářet sám svůj vlastní tón.“<sup>7</sup>

Během zimy se znovu pustil do psaní komorních děl. Takové hudby se Vídeňané nemohli nabažít. Premiéru Beethovenova kvintetu pro klavír a dechové nástroje, op. 16., nemohl pozdržet ani Napoleonův vpád do Tyrol. 17. dubna se však Francouzi nacházeli už tak blízko – jen šedesát mil od Vídně –, že byla povolána městská domobrana. Beethoven k příležitosti rozvinutí jejích praporů složil válečnou píseň. Naštěstí pro jeho pozdější pověst bylo dalšího dne vyhlášeno příměří, a píseň, nazvaná „*Ein grosses, deutsches Volk*,“ tak upadla v

---

<sup>7</sup>HRONEK, s. 44.

zapomnění. Haydnův starší vlastenecký příspěvek, skvostný chvalozpěv na císaře Františka II., potkal jiný osud. Píseň, která se v Rakousku brzy stala známá pod názvem „*Kaiserlied*“, přežívá dodnes jako německá státní hymna.

Po vydání své skladby se Haydn zase zdánlivě stáhl do ústraní. Lidé se domnívali, že „Papá“ už ve svých šestašedesáti letech nadobro dokonponoval. Beethoven měl lepší informace. Georg Albrechtsberger se mu svěřil: „Zabývá se myšlenkou na velké oratorium, které chce nazvat „*Stvoření*“, a doufá, že s tím bude brzy hotov. ... Myslím, že to bude velmi dobré.“<sup>8</sup>

Když se dne 30. dubna 1798 dostalo novému dílu v paláci knížete Schwarzenberga prvního soukromého provedení, veškeré pochybnosti, které kdo o Haydnovi mohl mít, se rozplynuly. Nemáme záznamy o tom, že by se Beethoven této události účastnil, ale vzhledem k tomu, že mezi pozvanými byli všichni, kdo ve Vídni v hudbě něco znamenali, baronem van Swietenem počínaje, nemohou být o jeho přítomnosti na premiéře téměř žádné pochyby. Účinek, jaký na něj *Stvoření* mělo, byl hluboký.

Jestliže citujeme Grovův hudební slovník (*Grove's Dictionary of Music and Musicians*): „Snad žádné jiné dílo se nikdy netěšilo tak bezprostřednímu a všeobecnému přijetí.“ *Stvoření* bylo mohutnější než kterékoliv oratorio od dob Bacha, s mocnými sbory, jež se podobaly těm Händelovým, a přesto, co se melodické a harmonické výstavby týče, věrné době svého vzniku. Završilo předposlední etapu hudebního klasicismu. Jeho úvodní část, „Zobrazení Chaosu,“ zahájil orchestr v táhlém, dutém unisonu. Přidaly se akordy dechových nástrojů. Plynou v půltónových intervalech a nakonec zahynou v temném c moll. (Kde už jen Beethoven *zrovna* tyto tóny slyšel?)

Sólový bas zanotuje: „Na počátku stvořil Bůh nebe a zemi.“ Nastupuje sbor, který tiše zpívá slova knihy Genesis: „I řekl Bůh: „Budiž světlo.““ Když dozní poslední hláska, rozhostí se hrobové ticho. (Odkud si Beethoven na *tento* efekt pamatuje?) Blíží se jeden z největších okamžiků v dějinách hudby. Dirigující Haydn na sobě nedává nic znát. Ještě tišeji, stále v c moll, sbor pronáší: „A bylo –“ Slovo „*Licht*“ – „světlo“ – vybuchne v plné síle, v oslnivém C dur, zatímco burácení pozounů téměř zaniká v mocném halasu orchestru. (Jaké nesmírné potěšení jednou Beethoven v *takovém* hluku nalezne!)

---

<sup>8</sup>HRONEK, s. 45.

Když člověk přemítá o zázraku stvoření – tedy vlastně tvoření – je třeba si uvědomit, že západní hudební stupnice se skládá jen z dvanácti tónů. Při práci s těmito tóny i s jejich doprovodnými harmoniemi se pak skladatelé někdy nevyhnou případům, kdy se určité pasáže jejich děl budou téměř shodovat. Poznat, že jeden si přisvojil několik hudebních motivů toho druhého, je stejně snadné jako „najít důkaz“ o tom, že Bach a Händel se téměř ve všem, co složili, neustále opakovali. Potom je tvrzení, že Haydn na stáří přebral pár pasáží z kantáty, kterou mu Beethoven o bezmála osm let dříve ukázal v Bonnu, možná opovážlivé. A na tóninu C dur by si nemohl klást nárok ani jeden z nich. Semínka inspirace však zapouštějí své kořeny na zvláštních místech a potom klíčí (leckdy až s velkým zpožděním), aniž bychom si kdy vzpomněli, že jsme je vůbec zalévali.

Pozoruhodnější než všechny tóny či okamžiky ticha, které snad Beethovenovi připadaly povědomé v první části Haydnova Stvoření, byla kantiléna Adama a Evy v části třetí. Opět – táhlá, pomalá melodie se nese až k nebeské klenbě, kde postupně opiše plný kruh, a když svou dráhu nastoupí podruhé, připojí se k ní polehoučku sbor. Jakkoli byla tato hudba krásná, mohl si přinejmenším říct, že jemu se něco takového povedlo poněkud lépe – když mu bylo devatenáct let.

Avšak Vídeň – rozmarná, elegantní, vyděšená Vídeň – se nestarala o ničí minulost. Zajímala ji pouze celebrita současnosti, a tou byl, nepochybně, znovuobjevený „Papá“ Haydn. Starý skladatel všem předvedl, že rakouská společnost je schopna čelit nadcházejícímu století i bez radikální přeměny. Možná, zvláště když se po loňském příměří začalo jednat o mírové smlouvě, byla revoluční hrozba posledního desetiletí zažehnána a Vídeň by se tak opět mohla vrátit ke svým starým a neměnným pořádkům.

Kultivovanost a zdrženlivost – dvojí podstata vrcholného klasicismu – byly součástí Haydnova tvůrčího projevu stejně výrazně, jako byla nezkrotnost součástí umělecké osobnosti Beethovenovy. Stejně tak bylo jen dobře, že o ztvárnění chaosu nikdo nepožádal zrovna jej! Haydnovi se to zázračně podařilo, aniž by napudrované hlavy jeho posluchačů začal trápit pocit, že chaos zavládl i v harmoniích a formě. Při bližším pohledu zjistíme, že Haydn pouze donekonečna odkládá rozvedení svých akordů, nebo je rozvádí jen zpola – ve snaze vyjádřit jakýsi náznak nestability. Jeho modulace však vytvářejí větší logické celky a vše je podřízeno sonátové formě. Jako umělec, jehož myšlenkový svět byl zcela

ukotven v 18. století, si nedokázal představit nic, co by „postrádalo tvar“ a bylo „prázdné,“ pokud tomu nenasadil rám Rozumu.

Pro takového člověka, a pro takové posluchače, bylo přicházející století velkou neznámou, kterou, když už se jí nedalo vyhnout, bylo nejlepší nebrat vůbec na vědomí. Beethoven, plný raně romantických tužeb, se ho nemohl dočkat. Až však toto století přijde, bude třeba, aby jej lidé považovali za Haydnova přirozeného následovníka. Navzdory tomu, že měl na svém kontě už třicet vydaných děl, byl stále znám spíše jako pianista než jako skladatel. A objevila se varovná znamení, že jeho nejnovější díla se přičila všeobecnému názoru na to, jak by hudba měla znít. Nový hudební časopis, *Allgemeine Musikalische Zeitung*, ho obvinil z užívání „podivných modulací“ a dalších „zvráceností“ – zmiňuje například jeho „odpor k obvyklým postupům.“ Žádný jiný výraz nemohl výstižněji vyjádřit hrůzu, kterou v konzervativní společnosti budilo vše neočekávané.

Beethoven věděl, že se stejně jako kdysi Mozart bude muset vídeňskému obecenstvu představit jako všestranně nadaný umělec. Bylo třeba napsat populární dílko pro hudební salonek, pak symfonii v požadovaném klasickém slohu a poté operu, která by byla natolik působivá, aby v myslích posluchačů vymazala vzpomínku na Haydnovy spíše nevýrazné pokusy o hudební drama.

V souladu se svým novým cílem zrušil podzimní turné do Polska a začal se živit jako svobodný umělec, nezávislý na blahovůli aristokratů. Namísto dalšího přebývání u knížete Lichnowského si pronajal byt na Svatopetrském náměstí, hned vedle Příkopů v centru Vídně. Bylo nutné vyjít tři patra, ale byl to domov, na tak dlouho, jak tam jen jeho neklidný duch dokáže zůstat. Omezil společenské závazky a ponořil se do práce.

I když teď začal dávat přednost samotě, nikdy nežil jako poustevník. Každý návštěvník byl u něj vítán – zvláště když jím bylo mladičké stvoření v šatech s vysokým pasem. O mnoho desítek let později hraběnka Therese Brunsviková vzpomíná, jak „v posledním roce posledního století“ stoupala v doprovodu své sestry Josephiny a se svazkem not v podpaží ta tři patra schodů vedoucích k Beethovenově bytu. Beethoven byl velmi přátelský a Theresu doprovázel, když mu zpívala.

Zarazila ji jedna věc. Jeho klavír zněl falešně.

### 3. Analýza výchozího textu

Je žádoucí, aby překladatel ještě před tím, než přistoupí k vlastnímu překladu, provedl podrobnou analýzu textu, který chce překládat. Taková analýza překladateli pomůže ujasnit si celkovou koncepci překladu a překladatel bude mít jasnější představu o tom, jakou překladatelskou strategii a metody při své práci použít, aby bylo dosaženo co nejvěrnějšího překladu. Podle Levého je důkladná analýza a správné pochopení výchozího textu přímo nezbytným požadavkem, pokud chceme jeho překlad úspěšně zvládnout.<sup>9</sup>

#### 3.1 Model pro analýzu

Když se překladatel chystá k provedení analýzy, musí se rozhodnout, jak k výchozímu textu bude přistupovat. Popovič zdůrazňuje, že je třeba, aby východiskem celého překladatelského procesu byla analýza výchozího textu jako celku i jeho jednotlivých složek.<sup>10</sup> Podobný přístup k analýze má i mnoho současných teoretiků překladu, zejména v anglosaském prostředí; o této skutečnosti se zmiňuje Knittlová, která hovoří o tendenci se v první řadě zaměřit na *makropřístup*, kdy si překladatel všímá kulturního zázemí, historického a lokálního zasazení textu, vztahu autora k tématu a publiku, typu a funkce textu a teprve po zařazení výchozího textu do uvedeného rámce nastupuje takzvaný *mikropohled*, či *mikropřístup*. Jde o fázi, kdy překladatel podrobněji zkoumá konkrétní jednotlivosti textu, gramatické struktury a lexikum.<sup>11</sup>

Pro analýzu této bakalářské práce byl zvolen model, který vytvořila Christiane Nordová.<sup>12</sup> Tento model je také postaven na hodnocení dvou skupin faktorů, které Nordová nazývá *faktory vnětextové* a *faktory vnitrotextové*. Mezi vnětextové faktory Nordová řadí poznatky o autorovi textu, záměru autora, adresátovi, médiu, místu a času komunikace, motivu pro komunikaci a funkci

<sup>9</sup> LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. 3. vyd. Praha: Ivo Železný, 1998, s. 53–57.

<sup>10</sup> POPOVIČ, Anton. *Poetika umeleckého překladu: proces a text*. 1. vyd. Bratislava: Tatran, 1971, s. 38.

<sup>11</sup> KNITTLOVÁ, Dagmar – GRYGOVÁ, Bronislava – ZEHNALOVÁ, Jitka. *Překlad a překládání*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010, s. 27.

<sup>12</sup> NORD, Christiane. *Text Analysis in Translation*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi B. V., 1991. 250 s.

textu. S vnětextovými faktory se překladatel seznamuje ještě před čtením samotného výchozího textu. Až poté přejde k analýze faktorů vnitrotextových, která buď potvrdí, anebo vyvrátí jeho očekávání, kterých nabyl při zkoumání vnětextových faktorů. Jako vnitrotextové faktory označuje Nordová téma a obsah textu, informace, u kterých autor předpokládá, že už jsou adresátovi známé – tzv. presupozice, strukturu textu, neverbální prostředky, slovní zásobu, syntax a suprasegmentální prostředky. Kromě těchto faktorů Nordová ještě rozlišuje účinek, jaký text na čtenáře bude mít. Tento výsledný účinek závisí jak na vnětextových, tak na vnitrotextových faktorech.

V následujícím textu tedy aplikuji model Christiane Nordové na překládaný text a jednotlivé faktory podrobněji rozeberu.

### **3.1.1 Vnětextové faktory**

#### **3.1.1.1 Autor**

Autorem překládaného textu je současný spisovatel Edmund Morris. Narodil se v roce 1940 v Nairobi v Keni. V Africe také vyrůstal a později vystudoval jihoafrickou Rhodes University. Následně se přestěhoval do Londýna, kde pracoval jako reklamní textař, a v roce 1968 emigroval do Spojených států amerických. V současné době žije v New Yorku a v Kentu ve státě Connecticut. Morris je zejména v anglo-americkém světě znám a uznáván především jako autor životopisů amerických prezidentů Theodora Roosevelta a Ronalda Reagana. Za svou knihu *The Rise of Theodore Roosevelt* byl oceněn Pulitzerovou cenou a National Book Award. Mezi další biografie, které napsal, patří knihy *Dutch: A Memoir of Ronald Reagan* a *Theodore Rex*, která je pokračováním jeho životopisu o Theodoru Rooseveltovi. Kromě psaní životopisné literatury se však věnuje i jiným žánrům. Napsal mnoho článků o cestování a o umění, např. pro *The New Yorker*, *The New York Times*, nebo pro *Harper's Magazine*.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup>Edmund Morris [online]. In *Goodreads*, c2012 [cit. 2012-03-02]. Dostupný z WWW: <[http://www.goodreads.com/author/show/23013.Edmund\\_Morris](http://www.goodreads.com/author/show/23013.Edmund_Morris)>.

Protože analyzovaný text je úryvkem biografie veřejně velmi známé a významné osobnosti, dá se očekávat, že Morris při své práci citoval další beethovenovské badatele a jiné autority, a rovněž Beethovenovy současníky. Nordová v tomto případě hovoří o tzv. „internal sender.“<sup>14</sup> Taková skutečnost by se potom odrazila i v dalších vnětých i vnitřních faktorech.

### **3.1.1.2 Záměr autora**

Záměrem celé knihy je představit čtenářům život německého skladatele Ludwiga van Beethovena a přiblížit jim jeho osobnost a hudbu. Můžeme se domnívat, že Morris bude chtít svého čtenáře upoutat a přimět ho, aby se o skladatelův život i o jeho dílo začal zajímat hlouběji.

### **3.1.1.3 Adresát**

Cílovým adresátem je anglicky mluvící široká veřejnost. Z hlediska Morrisova spisovatelského zaměření nelze předpokládat, že by byl text určen pouze hudebním odborníkům. Vzhledem k tomu, že autor prožil značnou část svého života ve Spojených státech amerických, bude kniha směřována především na americké čtenáře.

### **3.1.1.4 Médium**

Výchozí text tvoří dva úryvky z knihy; médiem je tedy tištěná publikace. Samotná kniha nemá tak velký rozsah, jaký by byl u životopisného díla běžně předpokládán, což dále potvrzuje, že je určena primárně pro širší veřejnost.

### **3.1.1.5 Místo komunikace**

Lze předpokládat, že Morris svou biografii napsal ve Spojených státech amerických, kde bylo dílo následně i publikováno. Životopis rovněž vyšel ve Velké Británii – právě tam byla překládaná kniha zakoupena. Protože Ludwig van Beethoven byl německý skladatel, který žil v Německu a Rakousku, je třeba brát v potaz i tuto skutečnost.

---

<sup>14</sup> NORD, Christiane. *Text Analysis in Translation*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi B. V., 1991, s. 113.



### 3.1.1.6 Čas komunikace

Životopis byl poprvé publikován v roce 2005 a od té doby už vyšel v několika vydáních. Analyzovaný text je součástí vydání z roku 2007. Vzhledem k tomu, že Morris je současný autor a jeho kniha byla patrně zveřejněna nedlouho poté, co byla dopsána, neměly by nastat větší problémy s porozuměním textu, které mohou být s delším časovým odstupem mezi dobou vzniku díla a jeho recepcí spojeny. Špatné porozumění by pak pravděpodobně vedlo k nesprávnému překladu a ke zkreslení informací v textu obsažených. Je ale zároveň třeba brát na vědomí skutečnost, že samotná kniha pojednává o historické osobnosti žijící na přelomu 18. a 19. století. Proto je pravděpodobné, že se v textu vyskytnou i prvky vztahující se k této době. Pokud bude text obsahovat i citace osob, které žily v dřívějších dobách, například Beethovenových současníků anebo jeho prvních životopisců, bude tuto skutečnost nutno při překladu zohlednit.

### 3.1.1.7 Motiv pro komunikaci

Jelikož Morris se ve své profesi zabývá převážně životy amerických prezidentů, mohlo by se možná zdát poněkud překvapivé, že se náhle rozhodl napsat životopis o německém hudebníkovi. Je možné, že byl osloven s nabídkou, aby takovou knihu napsal. Morris má ovšem k osobnosti Ludwiga van Beethovena, a k hudbě obecně, velmi blízko. Sám tvrdí, že ke skladateli a jeho dílu má už dlouhé roky významný vztah. V roce 1978, po mohutné sněhové bouři, slyšel za poněkud nezvyklých okolností finále Beethovenovy 5. symfonie a tato událost v něm zanechala velmi hluboký dojem. Říká, že se dlouho chystal o tomto zážitku napsat. Morris je rovněž pianista.<sup>15</sup>

### 3.1.1.8 Funkce textu

Výchozí text náleží do literatury faktu, a proto bude jeho primární funkcí čtenáře informovat o konkrétních životopisných a historických skutečnostech. Dá se předpokládat, že určitou roli by kromě informační funkce mohla hrát i funkce

---

<sup>15</sup>Beethoven: The Universal Composer [video]. Speaker: Edmund Morris. In *The Library of Congress*, 25.10.2005 [2012-03-02]. Dostupný z WWW: <[http://www.loc.gov/today/cyberlc/feature\\_wdesc.php?rec=3814](http://www.loc.gov/today/cyberlc/feature_wdesc.php?rec=3814)>.

estetická, vzhledem k tomu, že cílovým adresátem má být co nejširší okruh čtenářů a Morris se pravděpodobně bude snažit upoutat jejich zájem.

### **3.1.2 Vnitrotextové faktory**

#### **3.1.2.1 Téma**

Tématem analyzovaného textu je německý hudební skladatel Ludwig van Beethoven (1770 – 1827).

#### **3.1.2.2 Obsah textu**

V úvodní části Morris líčí událost, kterou zažil v roce 1978 na Harvardově univerzitě, kde se zrovna zabýval bádáním. Zuřila sněhová bouře, která měla za následek obrovskou kalamitu. Dalšího dne ovšem bylo po bouři a zářilo slunce, a do tohoto jasného dne se velmi nahlas ozvalo finále Beethovenovy 5. symfonie. Morris líčí tuto hudbu i účinek, který měla na posluchače; je patrné, že vytváří paralelu mezi touto hudbou a událostmi, které se během těch několika dnů staly – bouře a pocit uvěznění, po kterých následoval nádherný a zářivý den. Také zde zdůrazňuje Beethovenovu uměleckou velikost a sílu, s jakou působí na posluchače.

Druhý úryvek se zabývá Beethovenovým životem, osobností a uměleckým vývojem v 90. letech 18. století.

#### **3.1.2.3 Presupozice**

Vzhledem k tomu, že se nejedná o knihu určenou pro hudební odborníky, předpokládají se u čtenáře jen základní znalosti z hudební nauky a historie klasické hudby. Autor také u čtenářů počítá se základními znalostmi z obecné historie. Dále se bere za samozřejmou obeznámenost se severoamerickými reáliemi a rovněž znalost některých frází a termínů z jiných jazyků, než je angličtina. Jelikož překládaný text náleží do většího celku (úvod a druhá kapitola, které jsou zase součástí celé publikace), je třeba, aby si překladatel byl vědom i kontextu v rámci této knihy; autor totiž předpokládá, že jeho čtenář si knihu přečte celou nebo ji alespoň bude mít k dispozici.

#### 3.1.2.4 Struktura textu

Kniha je členěna do kapitol, z nichž každá se zabývá určitým obdobím Beethovenova života. Kapitoly jsou řazeny chronologicky. Text je členěn do odstavců a vyznačuje se přehledností, dobrou strukturovaností a návazností informací. Konkrétní události a aspekty Beethovenova života se prolínají s informacemi o dalších osobách a o širších historických událostech a souvislostech. Autor poměrně často využívá citací, převážně z dobové korespondence, tisku a dalších dokumentů.

#### 3.1.2.5 Neverbální prostředky

Text je vtištěn běžným typem písma. Pro odlišení např. u cizojazyčných výrazů či názvů děl je použita kurzíva. Autor používá pro anglický jazyk typické uvozovky typu 6699, které jsou umístěny nahoře. Pomlčky jsou dlouhé. S těmito skutečnostmi bude třeba při překladu počítat, jinak však neverbální prostředky v analyzovaném textu nemají významnou roli.

#### 3.1.2.6 Lexikum

Autor používá neutrální angličtinu a není zcela patrné, zda se přiklání spíše k její americké variantě (v textu se vyskytují termíny jako např. *walk-up*, který je podle OALD typický pro americkou angličtinu;<sup>16</sup> navíc, pokud přihlédneme k vnětetovým faktorům, příklon k americké angličtině by se dal předpokládat, neboť sám autor žije už desítky let v USA), nebo k variantě britské (např. slova *waistcoat* či *posh*). Z tohoto důvodu bude nutné dát si při překladu pozor, protože možná narazíme na místa, která by mohla být přeložena různě, v závislosti na významu, který je pro slovo v americké nebo v britské angličtině obvyklý. Dále se v textu vyskytují i neformální, až hovorové výrazy (např. už zmíněné *posh* nebo *flush, deep in the red*), což souvisí s leckdy až familiérním stylem autora. Rovněž se však objevují i výrazy formálnější. Odborné termíny se vyskytují jen málo a jsou z velké většiny obecně srozumitelné. Docela hojné je naopak využití přenesených pojmenování (metafory, metonymie, synekdochy) a nalezneme i slovní hříčky. Dále se ve výchozím textu vyskytují zkratky, zeměpisná

---

<sup>16</sup>Walk-up [online]. In *Oxford Advanced Learner's Dictionary*. 8th edition. Dostupný z WWW: <<http://oald8.oxfordlearnersdictionaries.com/dictionary/walk-up>>.

pojmenování a výrazy z italštiny (zde jde o hudební názvosloví), francouzštiny a němčiny, často záměrně i v těch případech, kdy by mohl být běžně užít anglický protějšek.

### 3.1.2.7 Syntax

V textu nalezneme jak věty jednoduché, tak souvětí, souřadná i podřadná. Často se vyskytují polovětné vazby, vsuvky a přístavky, několikanásobné větné členy. Převažují oznamovací věty, ale autor občas přidává zvolání a řečnické otázky.

### 3.1.2.8 Suprasegmentální prostředky

Termínem *suprasegmentální prostředky* rozumíme všechny prostředky, které určují specifický „tón“ textu, tedy např. rytmus, intonaci, či důraz na určitých slovech nebo slabikách.<sup>17</sup> V analyzovaném textu se vyskytují slova, která jsou zdůrazněna kurzívou. Morris ke zdůraznění také hojně využívá pomlčky, čárky a závorky.

### 3.1.3 Shrnutí

Díky provedené analýze jsme se s překládaným textem blíže seznámili a získali informace, které jsou nezbytné při procesu převádění tohoto textu na text cílový. Morris se soustřeďuje především na Beethovenovy životní osudy a na skladatele samotného jako člověka, i v kontextu širších historických událostí. Chce, aby čtenáři tohoto tvůrce důvěrně poznali a pochopili jeho prožívání a myšlenkový svět. Poměrně velký prostor je věnován i Beethovenově hudbě, ale nejedná se o detailní muzikologickou analýzu; Morris se spíše snaží, např. prostřednictvím barvitého líčení jednotlivých hudebních pasáží, svého čtenáře upoutat, ukázat mu Beethovenovu velikost, nechat ho pocítit, proč Beethovenova hudba na posluchače působí tak silně a proč se Beethoven stal jedním z nejvýznamnějších světových skladatelů. Vytvořil čtivý a duchaplný, místy až vtipný text, který by čtenáře rozhodně neměl nudit. Na tuto skutečnost bude při překladu třeba dbát zřetel.

---

<sup>17</sup>NORD, Christiane. *Text Analysis in Translation*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi B. V., 1991, s. 120–121.

## 4. Komparativní analýza výchozího a cílového textu

V následující části bakalářské práce srovnám výchozí text s textem cílovým. Budu se zaměřovat na problematická místa, na která jsem při překladu narazila. Protože tyto překladatelské problémy se vyskytovaly převážně na lexikální rovině, bude komparativní analýza zaměřena především na ni. Dále se zmíním i o nalezených nesrovnalostech mezi skutečností a informacemi obsaženými v překládaném textu.

### 4.1 *Vlastní jména*

Ve výchozím textu se vyskytuje mnoho vlastních jmen a názvů, ať už jde o jména osob, či názvy zeměpisné a místní.

#### 4.1.1 Státy a města

Velmi často se objevovaly názvy států či měst. Ty však při překladu problémy nepůsobily, protože existuje jejich všeobecně zažitý český protějšek, nebo se i v češtině vyskytují v původním znění.

#### 4.1.2 Názvy ulic, městských částí a budov

Zde také záleží na konkrétním případě; do češtiny bylo tyto názvy vhodné překládat jen tehdy, pokud existoval běžně užívaný český ekvivalent, např. *the Graben – Příkopy (v centru Vídně)*. Jindy bylo třeba brát v potaz odlišné kulturní zázemí čtenářů amerických či britských, kterým byla kniha primárně určena, a čtenářů českých. Morris uvádí, že Haydnovo *Stvoření* mělo soukromou premiéru *at the Schwarzenberg Palace*. Tato budova se do češtiny běžně překládá jako *Schwarzenberský palác*. Paláců, které jsou pod tímto názvem známy je však více. Jeden je ve Vídni – tedy ten, ve kterém se na konci 18. století konala premiéra Haydnova *Stvoření* –, další je však v Praze. I když by z kontextu mohlo být dostatečně jasné, že Morris mluví o paláci vídeňském a ne pražském, český čtenář by si přece jen mohl nejprve představit Schwarzenberský palác v Praze. Proto je v takovém případě vhodnější název specifikovat, např. přeložit jej jako *Schwarzenberský palác ve Vídni*. V případě překladu pro tuto bakalářskou práci se však ani tato varianta nejevila jako nejvhodnější, právě proto, že s přihlédnutím

ke kontextu by byl doplněný název města poněkud nadbytečný. Z tohoto důvodu byl *the Schwarzenberg Palace* přeložen jako *palác knížete Schwarzenberga*. Význam je zachován a českému čtenáři by výraz neměl evokovat české prostředí.

### 4.1.3 Jména osob

Překlad vlastních jmen osob byl leckdy problematický. Pokud se zrovna nejednalo o všeobecně známé osobnosti, jakými jsou *Adam and Eve*, či slavní skladatelé, mezi nimi i *Ludwig van Beethoven*, musela jsem se někdy rozhodovat mezi několika užívanými verzemi jména téže osoby. V češtině, a někdy i v angličtině či němčině, totiž u mnoha Beethovenových současníků neexistuje jednotný úzus v psaní, nebo i překládání jejich jmen. V mnoha českých knihách a článcích se vyskytují *Karel Lichnovský*, *Karl Lichnovský*, či *Karl Lichnowský*; *Nikolaus Zmeskall* i *Mikuláš Zmeškal*, apod. Při překladu jsem většinou vycházela z informací na internetových stránkách Beethovenova domu v Bonnu.<sup>18</sup> Použila jsem slovanskou variantu u jména *Zmeskall – Zmeškal*, protože v českých textech se vyskytuje velmi často, navíc jeho nositel pochází ze starého slovenského rodu.<sup>19</sup>

Při překladu jmen panovníků a dalších členů panovnických rodin jsem se rozhodla použít českou variantu jména. V současnosti je sice možné pozorovat tendenci ponechávat u některých z nich jejich jména čím dál častěji v původním jazyce, ale český překlad se mi stále jeví jako běžnější a zažitější.

## 4.2 Zkratky

V textu se vyskytly zkratky ve výrazech jako *DGG recording* či *the blizzard of '78*. V češtině není obvyklé v tomto typu textu zkratkou užívat, na rozdíl od angličtiny. Proto byly tyto zkratky přeloženy plnými slovy – *sněhová bouře v roce 1978*; nahrávka pro *Deutsche Grammophon*.

---

<sup>18</sup> Beethoven-Haus Bonn [online]. Dostupný z WWW: <[http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?template=portal\\_en](http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?template=portal_en)>.

<sup>19</sup> HRONEK, Miloslav – NEJEZCHLEB, Zdeněk. *Beethoven: osobnost génia v korespondenci*. Praha: Vyšehrad, 2004, s. 34.

### 4.3 Číslovky

Většina číslovek byla vypsána plným slovem. Výjimku tvoří pouze data a letopočty, u kterých není vyjádření slovem obvyklé, a rovněž trojciferné výrazy jako **212**, které by při vypsání plnými slovy působily příliš těžkopádně. V jednom případě byly číslovky vypsány slovem, i když v češtině je obvyklejší je zapsat jako číslo. Jednalo se o označení Beethovenových klavírních koncertů. V češtině je kromě výrazu **Druhý klavírní koncert** ještě obvyklejší použít spojení *koncert pro klavír č. 2*, nebo *klavírní koncert č. 2*, či *2. klavírní koncert*. U Morrise však slova *second* a *first* neměla pouze informační funkci, ale plnila také výraznou funkci estetickou:

*There are two schools of academic thought as to which piano concerto Beethoven played at his public debut on March 29. Some scholars hold that it was his first, in B-flat major. Others believe it to have been his second, in C major. Yet all insist on calling it “Beethoven’s Second,” since it was published after the concerto he wrote second, known as “Beethoven’s First.” The Second is nevertheless considered his first, because he wrote its first movement in Bonn. Its second movement, however, may not be the one he wrote first; he seems to have composed a second second movement after writing the second movement of the First.*

Český překlad je následující:

*Existují dva akademické názorové proudy týkající se otázky, který klavírní koncert Beethoven hrál na svém prvním veřejném vystoupení dne 29. března 1795. Někteří badatelé se domnívají, že to byl ten první, v B dur. Další mají za to, že se jednalo o ten druhý, v C dur. Všichni ho ovšem shodně nazývají “Beethovenův Druhý klavírní koncert,” jelikož byl vydán až po koncertu, který Beethoven složil jako druhý a jenž je znám pod názvem “Beethovenův První klavírní koncert.” Druhý klavírní koncert bývá nicméně považován za Beethovenův první klavírní koncert, protože jeho první větu Beethoven napsal už v Bonnu. Jeho druhá věta však možná není tou, která vznikla jako první; zdá*

*se, že Beethoven složil druhou druhou větu – poté, co dokončil druhou větu Prvního klavírního koncertu.*

Dalším problémem se vyskytl při překládání spojení *a second-floor window*. Mezi britskou a americkou angličtinou v tomto případě mohou zavládnout neshody. Vzhledem k tomu, že Morris v textu míchá jak typicky britské výrazy, tak slova používaná v americké variantě angličtiny, nebylo jisté, zda jde o první nebo druhé patro. Nakonec jsem se rozhodla ponechat v překladu výraz *druhé patro*.

#### **4.4 Cizí jazyk v textu**

Při překladu jsem narazila na mnoho slov a termínů z dalších jazyků, konkrétně italské, francouzské a německé. Italská slova byla vesměs hudebními termíny, které se užívají v původním italském znění (*forte, legato, staccato*, apod.); nebylo tedy ani žádoucí je překládat. U německých a francouzských termínů už byla situace složitější. Leckdy se jednalo pouze o prvky autorova stylu, které sice působily efektně ve výchozím textu, ale které by českému čtenáři neznalému těchto cizích jazyků byly nesrozumitelné, a v českém textu by navíc působily nepřirozeně. Angličtina má přeci jen s francouzštinou i němčinou více společných rysů a historických souvislostí než čeština. Proto, kromě názvů některých reálií, např. *Wiener Zeitung*, jsem se rozhodla tyto výrazy vyjádřit českými slovy.

#### **4.5 Slovní hříčky**

V překládaném textu se vyskytly slovní hříčky. Morris je sice používá jen příležitostně, ale přesto mají nezanedbatelnou funkci. Slovní hříčky používá k ozvláštnění textu, přidává lehký humor, jejich prostřednictvím se snaží čtenáře zaujmout a pobavit. Podstatou slovní hříčky je humorná záměna různých významů.<sup>20</sup> Autor má v tomto případě k dispozici nepřeberné množství prostředků. Může vytvářet neologismy, rozdělovat ustálená slovní spojení a

---

<sup>20</sup>KNITTLOVÁ, Dagmar – GRÝGOVÁ, Bronislava – ZEHNALOVÁ, Jitka. *Překlad a překládání*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010, s.194.



nanovo je kombinovat, vytrhnout slova ze známých souvislostí a zasadit je do nezvyklých kontextů, využít jejich zvukovou nebo grafickou podobnost, dvojsmyslnost či mnohovýznamovost.<sup>21</sup>

Morris ve své hře se slovy využívá formy, které nejsou zcela identické, ale jejich forma, jak zvuková, tak grafická, je podobná či téměř totožná. Ve následující větě si hraje se slovy *mood* a *mode*:

**... aufgeknöpft (“unbuttoned”) became his favorite self-description, referring as much to mood as to mode.**

V angličtině se tato dvě slova odlišují v psané podobě jen jedním písmenem a z fonetického hlediska jsou totožné až na jednu hlásku. V češtině užíváme podobný ekvivalent pro slovo *mode* – *móda* –, ale možné protějšky pro *mood* už jsou velmi odlišné, a kdybychom je při překladu využili, slovní hříčka by zcela zanikla. Bylo tedy třeba najít způsob, jak tuto hříčku zachovat, aniž by tím utrpěla významová stránka textu. Jako řešení byla nakonec zvolena hříčka využívající českých slov *cít* a *pocít*, která mají identický základ a liší se od sebe jen předponou, či její absencí. V češtině tak věta vypadá následovně:

**... slovo aufgeknöpft („nespoutaný“), jež u něj vyjadřovalo jak módní cít, tak niterný pocit.**

Dalším příkladem slovní hříčky bylo hraní si s výrazy *creation* a *The Creation*:

***When pondering the mysteries of creation—for that matter, of The Creation—it is important to remember that there are only twelve tones in the Western musical scale.***

---

<sup>21</sup> MÜGLOVÁ, Daniela. *Komunikácia, tlmočenie, preklad alebo Prečo spadla Babylonská veža?*. Bratislava: Enigma Publishing, 2009, s. 241.

Zde se jedná o slovo obecné a o název konkrétního hudebního díla (Haydnovo oratorium *Stvoření*). Jak po vizuální, tak po zvukové stránce cítíme, že na slovu **The Creation** je větší důraz. Kurzíva a velká počáteční písmena jsou sice použita z toho důvodu, že se jedná o název skladby, ale přece jen je zde (i přes velkou podobnost) mezi slovy patrný rozdíl, který by se v českém textu zeslabil, pokud bychom tyto výrazy pouze přeložili doslova jako *stvoření* a **Stvoření**. Zejména v případě, kdy by člověk neměl možnost vidět slova a text pouze slyšel, by takový překlad nebyl ideální. Angličtina má na rozdíl od češtiny u **The Creation** určitý člen, a proto zde tento problém odpadá. Bylo tedy žádoucí nepřekládat doslova a použít jiných prostředků, které český jazyk skýtá. Nakonec bylo opět použito řešení využívající morfologickou odlišnost (a také zobecnění). Řešení sice opět poněkud oslabuje důraznost druhého slova, ale nebyl nalezen způsob, který by se jevil jako vhodnější.

*Když člověk přemítá o zázraku stvoření – tedy vlastně tvoření – je třeba si uvědomit, že západní hudební stupnice se skládá jen z dvanácti tónů.*

#### **4.6 Metafory**

Ve výchozím textu se objevuje poměrně značné množství přenesených pojmenování. Vedle metafory je to také metonymie a synekdocha (např. *Splendidly though he played Bach...; the hands of Haydn*), ale tato slova či slovní spojení nepůsobila při překladu větší problémy. V případě metafor už byla situace poněkud odlišná. Některé z nich se sice také daly přeložit relativně bez obtíží, např. *the flood of new compositions that now poured from Beethoven's pen – proud nových skladeb, jež se Beethovenovi řinuly z pera*, další ale působily mnohem větší problémy.

Hned v úvodu knihy nalezneme větu:

*Interstate 93 ran white as a glacier, its ramps curving into the moraine of downtown Boston.*

Slovo *moraine* je odborným výrazem, který označuje kameny a zeminu, které před sebou nebo s sebou sune ledovec.<sup>22</sup> Vztahuje se tedy k předcházejícímu přirovnání *ran white as a glacier*. V češtině však slovo *moréna* zní na tento typ textu příliš odborně. Nepřišla jsem na žádnou metaforu, která by se ve větě dala využít, aby byl zároveň zachován význam. Pokud bychom chtěli přeložit *moraine* jako *sut'*, došlo by k pozměnění smyslu věty, protože v češtině by toto slovo mohlo ve čtenářích vyvolat představu, že v Bostonu došlo ještě k nějaké další katastrofě, kromě už zmíněné sněhové bouře. Nakonec jsem proto výraz přeložila jako *změť budov*.

Dále v úvodu Morris líčí sluchový dojem z Beethovenovy 5. symfonie:

*Nothing was ever so loud, so bright as that C-major fanfare, surging over a blare of trombones with all the force of Old Faithful.*

*... the chords subsided, only to gather strength for higher and higher ascents, to the crest of the scale and beyond, until, geyser-like, they broke into exultant syncopations.*

Morris si zde hraje s metaforou vzahující se ke gejzíru *Old Faithful*, která má význam naplno, a v jiném typu textu by se dala přeložit např. jako na plné pecky (i když by zaniklo označení reálie), ale takové řešení by bylo pro daný text až příliš hovorové. Vidíme zde navíc, že Morris tuto představu gejzíru přenáší i dále a v tom samém odstavci vybírá slova a přirovnání, která k původní metafoře odkazují a obrazovou představu dále umocňují – *surgin*; *subsided*; *geyser-like*. Tyto výrazy by následovně neměly v textu žádný smysl a celý Morrisův záměr by se ztratil.

Müglová se zmiňuje o tom, že při překladě metafory je vždy důležitá její funkce v daném kontextu, scénář, který se za ní skrývá a míra kulturní

---

<sup>22</sup> Moraine [online]. In *Oxford Advanced Learner's Dictionary*. 8th edition. Dostupný z WWW: <<http://oald8.oxfordlearnersdictionaries.com/dictionary/moraine>>.

kompatibility mezi výchozím a cílovým jazykem.<sup>23</sup> Tuto skutečnost je velmi nutné si uvědomit právě při překladu Morrisova textu, protože v daném případě metafora není pouhou zažitou frází ani neslouží pouze ke stylistickému ozvláštnění. Její význam je zde mnohem hlubší. Morris ve svém úvodu popisuje konkrétní hudební skladbu, respektive jeden její úsek – přechod mezi třetí a čtvrtou větou 5. symfonie – a následné finále. Podle muzikologa Lewise Lockwooda se právě díky tomuto úseku a finále pro celou skladbu přímo nabízí označení „cesta z temnoty do světla.“<sup>24</sup> Symfonie začíná v temném c moll, ale končí v zářivém a triumfálním C dur. Momentem, kdy dochází ke změně atmosféry, je právě okamžik, kdy třetí věta přechází do věty čtvrté. A právě představa gejzíru s tímto hudebním zážitkem velice koresponduje (zároveň s další paralelou k tomuto úseku, kterou ve výchozím textu najdeme – sněhovou bouří). Sám Morris v úvodu píše, že zprvu se rozhostí dusivé ticho, a celkový dojem je velice svíravý a tíživý. Jako by už světlo navždy zaniklo a svět ovládla jen temnota. Postupně se však zdá, že se tma začíná prosvětlovat, jas stále sílí, a náhle vše vybuchne v oslnivém C dur. Gejzír (tryskající z hlubin vysoko nad povrch) se jako vizuální představa zdá být nesmírně výstižným protějškem zmíněné hudby. Z tohoto důvodu jsem se rozhodla tuto představu v textu zachovat. Namísto metafory jsem použila přirovnání (které se v odstavci také dále vyskytuje) a použila i další výrazy vztahující se k vodě, jako to udělal Morris. Problémem bylo, jak slovo gejzír „zakomponovat“ do věty, aby zde dávalo smysl. V angličtině výraz with *all the force of Old Faithful* může značit hlasitost, s jakou něco zní, (v tomto případě jednotlivé hudební nástroje), ale v češtině se slovo gejzír se sluchovou představou nepojí. Proto bylo nakonec užito spojení *prorazila ticho (jako gejzír)*:

***Nikdy nezaznělo nic tak pronikavě, a tak oslnivě, jako ta fanfára v C dur. Za halasného řevu pozounů burácela v plné síle, prorazila ticho jako gejzír.***

***Po třech mohutných skocích (bylo třeba připsat navíc další takt, aby ten poslední mohl plně vyznít) proud harmonií opadl, ale pak nabral sílu a nesl se zas výš a***

---

<sup>23</sup>MÜGLOVÁ, Daniela. *Komunikácia, tlmočenie, preklad alebo Prečo spadla Babylonská veža?*. Bratislava: Enigma Publishing, 2009, s. 240.

<sup>24</sup>LOCKWOOD, Lewis, *Beethoven: hudba a život*. 1. vyd. Praha: BB/art s.r.o., 2005, s. 237.

*výš, k samému vrcholu stupnice a ještě dál, dokud se úplně neroztříštil v jásavé synkopy.*

#### **4.7 Faktické nesrovnalosti**

Překladatel, a zejména ten, který překládá literaturu faktu, by si při své práci měl vždy ověřovat, že to, co překládá, je skutečně pravdivé. Případné nesrovnalosti by měl i řešit a neoponechávat čtenáře v omylu. Takovéto nesrovnalosti byly zjištěny i při překladu Morrisovy knihy.

Zaprvé se jednalo o jméno jednoho z Beethovenových bratrů, **Kaspara Karla van Beethovena**. Morris jeho dvě křestní jména přehodil a uvádí ho jako **Carla Caspara van Beethovena**, což neodpovídá skutečnosti. Z tohoto důvodu potom i tvrdí, že si Beethovenův bratr nechával říkat **Caspar**, i když je tomu přitom naopak a tento muž je znám jako **Karl**, či **Carl, van Beethoven**.<sup>25</sup>

Zadruhé jsem zjistila nesprávnost data, které je ve výchozím textu uváděno jako den soukromé premiéry Haydnova *Stvoření*. Morris píše, že skladba byla poprvé neveřejně provedena 9. března 1798. Podle další dostupné literatury se však tato premiéra konala až 30. dubna 1798.<sup>26</sup>

Chybný text byl při překladu opraven. Tento postup se jevil jako daleko vhodnější než např. vysvětlení fakt v poznámce pod čarou.

---

<sup>25</sup> Beethoven-Haus Bonn [online]. Dostupný z WWW: <[http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?template=portal\\_en](http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?template=portal_en)>.

<sup>26</sup> MATZ, Cherise. *From Chaos to Clarity: Creating a Diversity of Styles in Haydn's The Creation* [online]. 22.4.2010 [2012-05-03]. Dostupný z WWW: <[music.nebrwesleyan.edu/~cmatz/The%20Creation.pdf](http://music.nebrwesleyan.edu/~cmatz/The%20Creation.pdf)>.

## 5. Závěr

Cílem této bakalářské práce bylo vyhotovit adekvátní překlad vybraných částí knihy současného spisovatele Edmunda Morrise *Beethoven: The Universal Composer* a při tomto překladu využít poznatků získaných ze zevrubné analýzy výchozího textu. Tato analýza měla pomoci s ujasněním si celkového přístupu k překladu a také posloužit při hledání vhodného řešení překladatelsky problematických míst.

Po provedení analýzy výchozího textu jsem přistoupila k samotnému překladu a následně oba texty, výchozí i cílový, podrobila komparativní analýze. Zde jsem se zaměřovala zejména na překladatelsky problematická místa a pokusila se osvětlit důvod, proč při jejich překladu vznikaly potíže. Zároveň uvádím své návrhy řešení. Zabývala jsem se převážně lexikální stránkou textu, protože překladatelské problémy se měly tendenci objevovat zejména tam. Rovněž se zmiňuji o faktických nesrovnalostech, na které jsem při překládání narazila.

Bakalářská práce mi přinesla mnoho praktických poznatků a zkušeností a poskytla mi možnost ověřit si své vlastní překladatelské schopnosti a dovednosti. Prokázalo se, že provedení analýzy výchozího textu před zahájením samotného překladu je významným a důležitým krokem překladatelského procesu. Tato analýza byla pro mne při překladu v mnohém přínosná a usnadnila mi rozhodování o tom, která řešení zvolit.

## 6. Příloha 1 – Výchozí text

For forty hours the snow tumbled over New England, settling up to six feet deep on every city, forest, and frozen river. At the blizzard's height, on Tuesday, February 7, 1978, President Carter declared coastal Massachusetts a federal disaster area. After a second record night of snow, the governor ordered all citizens not engaged

in relief work to stay home. Interstate 93 ran white as a glacier, its ramps curving into the moraine of downtown Boston.

Just when the world seemed about to suffocate, the last flakes fell. But then the snow turned to ice, and the weight of precipitation became unbearable. Power grids snapped, hospitals switched to emergency supplies, stores and restaurants stayed dark. Biographical researchers trapped in digs near Harvard University found themselves with nothing to eat and nowhere to buy food. Another night

of almost total silence came on. It was difficult not to think of entombment. Thursday morning brought sunshine and a sense of life returning. Icicles sliced the light. The first shovelers got to work in front of dorm doorways. Students on skis poled across Harvard Yard. Pedestrians struggled to follow, plunging waist-deep at every step. There was still little noise: only the dry squeak of snow underfoot, and an occasional shout. Then some invisible person threw open a second-floor window, mounted a pair of speakers on the sill, and blasted the finale of Beethoven's Fifth Symphony into the crisp air.

Nothing was ever so loud, so bright as that C-major fanfare, surging over a blare of trombones with all the force of Old Faithful. It was Carlos Kleiber's DGG recording with the Vienna Philharmonic—new then, legendary now. Skiers, shovelers, and plungers stood transfixed. After three great leaps (the last requiring an extra beat to discharge all its sound), the chords subsided, only to gather strength for higher and higher ascents, to the crest of the scale and beyond, until, geyser-like, they broke into exultant syncopations.

So far, nobody had heard a melody, or any harmonies that could not be blown through a mouth organ. And when a tune finally came, played at maximum volume by three horns, it was close to banal. So why, after the music ended ten minutes later, with forty-eight thunderclaps of C major, were some of the listeners crying?

Of all the great composers, Beethoven is the most enduring in his appeal to dilettantes and intellectuals alike. Bach and Mozart have had their periods of misapprehension—the former mocked as passé even in his own lifetime, the latter miniaturized by the Victorians. Handel, in contrast, was giantified, but as the composer of *Messiah* mainly, at cost to his operatic achievement. Haydn—Beethoven’s teacher—is admired more by connoisseurs than by the general public. Schubert was still being caricatured as an idiot-savant songster long after World War II. Brahms has never gone down well in France; Bruckner is a minority taste outside the German-speaking world; and Sibelius, who once seemed sure of a seat on Parnassus, has been replaced by the masturbatory Mahler. *Chaque âge à son goût.*

Beethoven was recognized in his teens as a genius of the first order. He was less of a prodigy than Mozart or Mendelssohn, but surpassed them in the bigness of his aspirations. From the moment he arrived in Vienna at the age of twenty-one, that city—capital of the musical world—celebrated him. Princes vied for the honor of putting him up in their palaces. (Mozart, just a few years earlier, had to dine “below the valets but above the cooks.”) After Haydn died in 1809, Beethoven, not yet forty, became the world’s most famous composer. He remains that almost two centuries later. Climb the mildewed stairway of the most obscure building he ever lived in, and you can be fairly sure of bumping into a Welsh choral society, or a party of reverent Japanese.

What draws them is Beethoven's universality, his ability to embrace the whole range of human emotion, from dread of death to love of life—and to the metaphysics beyond—reconciling all doubts and conflicts in a catharsis of sound. That anonymous broadcaster of the finale of the Fifth Symphony across Harvard Yard after the blizzard of '78 knew just where to drop his needle: the point at which the transition from the C-minor scherzo resolves fortissimo into C major. He also understood (even if his listeners did not) the symbolism of that transition, the most claustrophobic passage in all music. It begins with a sudden hush, as if a great weight has blocked out light and air. For a moment, all is frozen shock, the strings holding an indeterminate chord, and then an almost inaudible beating of drums is heard. Stified moans sound in the violins: terrified, fragmentary phrases that try to rise without success. The drumbeats, hesitant at first, become a constant throb, as if hysteria is building, while the moans try again to rise. With agonizing



difficulty, they begin to succeed, and the weight overhead seems to lighten. Airy Woodwinds amplify a gathering crescendo, joined by trumpets and horns—then all restraint is loosened, and the whole orchestra breaks free, and every hair stands up on your neck.

[...]

Beethoven's last links with servitude broke in October 1794, after a brilliant series of French victories finally brought the Electorate of Cologne to an end. Bonn became a graying town as its middle- and upper-class youth fled colonization. Franz Wegeler was one of the hundreds who began to arrive in Vienna that fall. Another was Carl Caspar van Beethoven, now twenty: small, redheaded, ugly, and talking of a career as a music teacher. Ludwig received him with modified rapture. Their relationship—half affectionate, half hostile—is of little consequence at this stage of the family story. But it was one day to provoke the greatest crisis in Beethoven's life.

He was in his twenty-fourth year. With the closure of Max Franz's court, he could no longer rely on a salary to support himself. From now on, he would have to capitalize on his own worth as a pianist and composer.

To this could be added a considerable endowment of social success. Wegeler (disconsolate, at twenty-nine, to have had to step down as Rector of the University of Bonn) was impressed to find his old friend—an attic dweller no longer—living in great state as a guest of the Lichnowskys. Servants in the house were under orders to answer Herr van Beethoven's bell first, should he and Prince Karl ring at the same time. Ludwig had acquired a publishing agent and talked with obvious satisfaction about "one-third discounts," although Wegeler got the impression that he knew little about money. He was, all the same, flush enough to eat out often, having no rent to pay and no shortage of rich, pretty, young piano students. He joked about being ready for marriage. If Wegeler is to be believed, the young Beethoven was "always in love and made many conquests which would have been difficult if not impossible for many an Adonis."

Somewhere around this time, he followed the example of elegant youths in many other European cities and stopped powdering his hair. The wig and queue were abandoned, the trouser band rose to his slender midriff, his jackets became darker and more flowing, the tricorne hat gave way to small toppers worn far back, like Grandfather Ludwig's turban cap. With typical tactlessness, he wrote to inform Eleonore von Breuning that an angora waistcoat she had knitted for him was "now so out of fashion that I can keep it only in my wardrobe." She declined his request for another, but sent him a hand-stitched neck cloth, to his apologetic delight. "I hardly believed that you could think me still worth remembering."

Thus attired, Beethoven was no longer a lackey of the *ancien régime*, but a gentleman of the new, less formal age. Simultaneously, his "many conquests" allowed their hair to fall into natural curls, stepped out of their hooped skirts, and, apparently content to remain in petticoats, exposed bustlines that grew higher and skimpier every season.

One's suspicion, however, is that the *über-Adonis* made most of his victories in the music room, not the bedroom. He was still—always would be—sexually shy and deferential toward women. Surviving descriptions of him by female friends, while always affectionate, dwell with regret on his physical ugliness: the swart *Spanische* complexion, the skin pits, the springing black hair and short legs. Only the big brow was magnificent, and the clamp of his determined mouth. His stubble was so thick he had to lather it up to his eyes. Wegeler noticed a reluctance to shave or change for dinner, which was required when supping with the posh Lichnowskys.\*

\*This may have been due more to clumsiness than nonconformity. Beethoven was unable to handle a razor safely, or even to sharpen a pencil without help. He never learned to dance in time.

He took advantage of the new, looser fashions by letting them float freely around his reed-thin body: *aufgeknöpft* ("unbuttoned") became his favorite self-description, referring as much to mood as to mode. He was almost neurotically clean, reaching for the soap whenever he saw a washbasin, wearing the freshest linen, forever polishing his snow-white teeth with a napkin. This made his rare but

enormous smiles particularly radiant, surrounded as they were with darkness.

At the piano keyboard—black and white engaging with black and white—the convulsive energy that made Beethoven a peril to fine china smoothed out. “His bearing while playing,” Carl Czerny wrote, “was masterfully quiet, noble, and beautiful, without the slightest grimace.” He sat quietly before the instrument, and produced a large volume of tone without apparent effort. His technique was remarkably coordinated, with a relaxed wrist that could discharge chords as quickly as scales, fluid arm rotation, and skips of pinpoint accuracy. One of his specialties was a triple trill: four fingers of one hand oscillating in pairs at hummingbird speed, plus two more in the other, the volume of all swelling to *forte* before quieting to an almost inaudible vibration. Nobody could match his velocity in filigree passages, or his full-voiced sonority in slow movements. Years of playing the organ had given him a perfect legato. He connected any number of inner or outer voices with ease, except when, in an effect of eerie delicacy, he purposely played the bass line staccato. Each dry note, as it died, transferred its overtones to the open strings, making them resonate unstruck—further evidence that the young Beethoven had one of the sharpest ears in musical history. He accomplished such miracles, one eyewitness recalled, “with his hands so very still . . . they seemed to glide right and left over the keys.”

Beyond technique, there was an indefinable dignity to his playing, a grandeur more of soul than style, free of pomposity, devoid of display, chaste in the best Classical sense. Splendidly though he played Bach, Handel, Gluck, and Mozart, he was most persuasive in his own compositions. Czerny was not the only listener to use the word *noble* in trying to describe his pianism. “I found myself so profoundly bowed down,” the Czech composer Vaclav Tomasek wrote after hearing him, “that I did not touch my pianoforte for several days.” More than forty years later, Beethoven remained for him “the giant among piano players.”

This did not mean that every attendee at Lichnowsky salon was similarly beguiled. Devotees of *galant* music making recoiled from Beethoven’s occasional tendency to be brutal. They wondered why these explosions always seemed to occur at moments of maximum beauty. There seemed to be something perverse about this willful young man, as though he wanted to violate his own talent. To their watercolor notion of “composition” as something clear, pretty, and small

scale, he was a dauber in oil, making slash strokes on canvases too big for the prince's drawing room.

Vienna was not yet *directoire* Paris in the spring of 1795. For that matter, neither was Paris—quite yet. But the Revolution was now consummated, and to Beethoven's more forward-looking listeners, especially young ones, the violence and bigness of his style matched the new aesthetics of force and “unbuttoned” emotion. It was not Mozartian, not always nice—but it was irresistible.

There are two schools of academic thought as to which piano concerto Beethoven played at his public debut on March 29. Some scholars hold that it was his first, in B-flat major. Others believe it to have been his second, in C major. Yet all insist on calling it “Beethoven's Second,” since it was published after the concerto he wrote second, known as “Beethoven's First.” The Second is nevertheless considered his first, because he wrote its first movement in Bonn. Its second movement, however, may not be the one he wrote first; he seems to have composed a *second* second movement after writing the second movement of the First. Clarifications of this sort are what make musicological conferences so interesting.

The debut controversy might never have arisen had Beethoven's nineteenth-century biographer, Alexander Wheelock Thayer, not waved aside a firsthand account by Franz Wegeler. According to Wegeler, Beethoven, suffering from an attack of nervous colic, did not finish composing his “entirely new” concerto until the afternoon of Friday, March 27. The last sheets of manuscript were distributed among four copyists literally as he wrote them. At the rehearsal the next day, the pianoforte was found to be tuned a semitone too low. “Without a moment's delay Beethoven . . . played his part in C-sharp.” Wegeler makes a point of this pitch. Thus, when Beethoven repeated the piece publicly, on Sunday afternoon, playing a correctly tuned instrument in Vienna's Burgtheater, he and the orchestra were united in C major—the defining key of his “First” Piano Concerto.

No reviews survive, but he was invited back the following day to improvise before a capacity audience. On Tuesday, March 31, he performed a Mozart concerto in the presence of the composer's widow, Constanze. Short of being commanded to play at Schonbrunn Palace, Beethoven could hardly have been more graced with Viennese favor.

He now prepared to publish an official “Opus I” impressive enough to erase memories of those violin variations of two years before. But what should this all-important first release be? He did not feel that either of his piano concertos was good enough, and besides preferred that they remain in manuscript for a while, as unique performing repertory. The trios were more ready—he had been laboring to perfect them since Haydn’s departure—and had the obvious potential of interesting three times as many people. Trusting, it seems, in three as his lucky number, he placed the first of three advertisements in the *Wiener Zeitung* on May 9, soliciting subscriptions to the trios. Three days after the last notice, he signed a publishing contract with Artaria, Vienna’s top music house.

The contract, standard for its day, called for Beethoven to share the cost of a first printing of his new opus for private subscription. Such an edition, typically engraved on premium stock, was supposed to be profitable in itself. If too few customers subscribed, or the copies were priced too low, the publisher could always run off a later, cheaper impression for free-market sale. But a failed subscription boded ill for future offerings. The initial quoted price was therefore

an important gamble, balancing the greed of the composer against the desire of men such as Lichnowsky to possess something newly created, semi-exclusive, and luxuriously bound.

Beethoven therefore took his future in his hands when he decided to ask one gold ducat for each copy of Op. I ordered. At a print cost of one florin per subscription that should net him four florins for every copy—a greedy profit indeed. But before he saw any black in his budget, he had to pay Artaria 212 florins just for the plates. That investment (assuming clearance of his debt to Haydn) put him deep in the red. The forced joviality of a letter written about this time to Baron Zmeskall of the Hungarian chancellery speaks for itself: “Yes, dearest Conte, my intimate amico, times are bad. . . . We, most gracious Lord, are driven to condescend to ask you for a loan of five gulden which we will bestow upon you again in a few days.”

His gamble paid off. No fewer than 249 subscribers flocked to purchase copies. Prince Lichnowsky alone ordered twenty, and may have paid for the plates as well. If so, Beethoven realized a total profit of well over one thousand florins—enough to live on for another year.

The Op. 1 trios, dedicated to Lichnowsky, were also a big success for Artaria, which reprinted them three times for popular distribution at home and abroad. Beethoven's career was thus brilliantly launched, with three works that to this day exude the delicious fragrance of youth. The first two, in E-flat major and G major, open with epigrammatic allegros that are the musical equivalent of the wordplay contests beloved of eighteenth-century French wits. Piano, violin, and cello constantly cap one another's *mots justes*. Slow movements of great melodic beauty follow, plus scherzos and finales that fizz with high spirits. The last trio, in C minor, is more somber and densely constructed. With its chromatically side-slipping initial theme and taut set of variations, it invokes Mozart's great piano concerto in the same key (of which Beethoven was once heard to say, with rare humility, "We will never be able to do anything like that").

Count Waldstein's valedictory instructions were at last fulfilled. Not only the spirit of Mozart but the hands of Haydn were palpable everywhere: in the scherzos (a form Haydn invented), in motivic play and effortless counterpoint. Yet the trios pulsed throughout with original touches—what a contemporary critic called "confused explosions of the impulsive bravado of a talented young man."

Haydn returned from England at the end of August. An oft-repeated anecdote has him listening to the trios in Lichnowsky's salon and saying, patronizingly, that Beethoven would be well advised "not to publish the third one in C minor."

With all of them already in print, this sounds like superfluous advice. The anecdote surely refers to a later Lichnowsky concert, in September or October, when Haydn was again the auditor of three new works by Beethoven. These were the Piano Sonatas, Op. 2, as yet unpublished.

Beethoven himself played the new set to Haydn. The third sonata, in C *major*, was so technically difficult as to justify his cautionary remark. Haydn was otherwise complimentary. Beethoven dedicated the sonatas to him, but persuaded himself that the old man was "envious."

Who envied whom is debatable. If Haydn's first trip to London had been successful, his second was spectacular, showering him with money and honors. During eighteen months away, he had composed five symphonies and six string quartets of sublime quality, and been besought by King George III to remain in Britain permanently. But courtier's instinct brought him home to await the orders

of a new employer, Prince Nicolaus Esterhazy II. Haydn found out to his relief that all that was demanded of him was one mass per year, to be sung at Eisenstadt. He retired to new lodgings in the Krugerstrasse, and for the next two and a half years his former pupil saw little of him.

The appearance of the Op. 2 sonatas was almost anticlimactic, so steady was the flood of new compositions that now poured from Beethoven's pen. He wrote five trios for strings and a trio for piano, clarinet, and violin; a quintet for strings and another for piano and winds; a sextet for strings, another for strings and two horns, and another for winds; two cello sonatas, three violin sonatas, and seven piano sonatas. There were also scattered songs and a concert aria for soprano. In a lighter vein, he wrote mandolin music, eight sets of showy variations, and a piece of nonsense called a *Duet with Two Obligato Eyeglasses*.

His self-discipline in the midst of inspiration becomes apparent when one notices that this flood consists almost exclusively of chamber music. And even in that category, there is a deliberate omission: the string quartet. He wanted to leave that purest of forms alone until he had mastered the art of writing for other ensembles.

Beethoven's career as a pianist burgeoned in 1796 with a fivemonth tour through Bohemia, Saxony, and Prussia. "I shall earn considerable money," he wrote from Prague to his youngest brother. Nikolaus Johann had inevitably followed Carl Caspar to Vienna, and was working as a clerk in a pharmacy. "Johann" and "Caspar"—to use their familiar names—were interested in Ludwig's new prosperity. As his naive boast suggested, he was not fiscally responsible. He always wanted more money than contractors could afford, but that was a matter of pride; once ducats were credited to him, he was a free spender and generous lender. Jovially warning Johann to "beware of the whole guild of wicked women," he added, "I hope that your life will grow in happiness and to that end I hope to contribute something." It was a letter full of sad portent for both of them.

His visit to Prussia climaxed with an improvisation before the Berlin Singakademie that so stunned the members that they crowded around his piano, weeping. He also played twice before King Friedrich Wilhelm II, who rewarded him with a gold snuffbox full of louis d'or. With another golden gift from the Elector of Saxony, and numerous fees, he was belatedly experiencing the youthful triumphs of Mozart.

Anointed by royalty and glowing with commercial success, he began to give off an unmistakable aura of celebrity. “Whoever sees Beethoven for the first time and knows nothing about him,” wrote Baron Kiibeck von Kubau, “would surely take him for a malicious, ill-natured, quarrelsome drunkard. . . . On the other hand, he who sees him for the first time surrounded by his fame and his glory, will surely see musical talent in every feature of an ugly face.”

He was back home by the end of July, in time to hear agitated talk of “Buonaparte,” the young Corsican general who was humiliating the Austrian army in Italy. Nearer home, Archduke Charles was barely holding back the French army of the Rhine. With other allied capitals treated out of the war, imperial Vienna loomed as Paris’s opposite pole, the ultimate prize of revolution. It could not have been a happy city to return to.

Beethoven’s summer was further clouded by an illness that Franz Wegeler reported as “dangerous.” It was brought on by his hypertense habit, when hot, of standing half naked in an open window. There is some reason to believe that he succumbed to typhus, with disastrous future consequences. However, he was well enough in late November to keep a concert engagement in Pressburg, where he jokingly complained that the piano was too good for him. “It robs me of the freedom to produce my own tone.”

His output of chamber compositions resumed during the winter. Vienna had an insatiable appetite for this type of music. Not even the entry of Napoleon into the Tyrol in the spring of 1797 was permitted to delay the premiere of Beethoven’s quintet for piano and wind instruments, Op. 16. But by April 17 the French were so close—just sixty miles from Vienna—that the city’s home guard was called out. Beethoven wrote a war song for the unfurling of its banners. Fortunately for his twentieth-century reputation, an armistice was declared the next day, so the song, entitled “*Ein grosses, deutsches Volk*,” was forgotten. Joseph Haydn’s earlier patriotic contribution, a superb hymn in praise of Emperor Franz II, was not. Soon known throughout Austria as the “*Kaiserlied*,” it survives today as the national anthem of Germany.

Haydn returned to apparent retirement after publishing his piece. The common assumption was that “Papa,” at sixty-six, was written out. Beethoven knew better. Georg Albrechtsberger confided: “He is carrying around in his head



the idea of a big oratorio which he intends to call *The Creation* and hopes to finish it very soon. . . . I think it will be very good.”

Any doubts regarding that were erased when the new work received its first private performance at the Schwarzenberg Palace on March 9, 1798. Beethoven was not reported as attending, but since all Vienna’s musical élite were there, from Baron van Swieten on down, his presence may be considered a virtual certainty. The effect of *The Creation* upon him was profound.

In the words of *Grove’s Dictionary of Music and Musicians*, “Perhaps no other piece of music has ever enjoyed such immediate and universal acceptance.” Bigger in its proportions than any oratorio since Bach’s *St. Matthew Passion*, Handelian in the power of its choruses, yet contemporary in its melodic and harmonic language, *The Creation* amounted to a consummation of the High Classical style. Its opening orchestral number, “The Representation of Chaos,” began with a held, hollow unison, and proceeded with wind chords that floated chromatically, before resolving in darkest C minor. (Where had Beethoven heard *those* sounds before?)

A bass soloist sang, “In the beginning, God created the heaven and the earth.” The chorus followed on, softly singing the words of Genesis. “And God said, ‘Let there be light.’ ” The last consonant, especially dental in German, precipitated a dead silence. (Where had Beethoven heard *that* effect before?) One of the great moments in music was coming. Haydn, conducting, remained expressionless. Even more softly, still in C minor, the chorus intoned, “And there was—” The word “*Licht*” exploded at maximum volume, in brightest C major, while the orchestra surged over a blare of trombones. (How Beethoven would revel in *that* noise one day!)

When pondering the mysteries of creation—for that matter, of *The Creation*—it is important to remember that there are only twelve tones in the Western musical scale. The deployment of those tones, and their attendant harmonies, inevitably leads to common formulations and coincidences. It is as easy to find that one composer has plagiarized another as to “prove” that Bach and Handel constantly repeated themselves. The suggestion, then, that in old age Haydn imitated some passages in a cantata Beethoven had shown him in Bonn almost eight years before may be presumptuous. And neither man could lay claim

to the key of C major. But the seeds of inspiration are planted in strange places, and flower, often after long delay, without conscious watering.

More remarkable than any sounds and silences that possibly sounded familiar to Beethoven in part 1 of *The Creation* was the cantilena of Adam and Eve in part 3. Again, a long, slow melody pursued an orbital arc, softly joined the second time around by choral harmonies. Beautiful though the number was, he could at least say that here was something he had done rather better, at age nineteen.

But Vienna—fickle, fashionable, frightened Vienna—had no interest in anyone’s past. It was concerned only with the celebrity of the moment, and that was, manifestly, “Papa” Haydn redux. The old man had demonstrated that Austrian culture had power to face the coming century without radical change. Maybe, with a peace treaty being negotiated on last year’s armistice, the revolutionary threat of

the last decade had been contained, and Vienna could recover its traditional courtly stasis.

Courtliness and containment—the twin essentials of High Classical style—were as much a part of Haydn’s musical personality as wildness was a part of Beethoven’s. It was just as well *he* had not been asked to compose a representation of chaos! Miraculously, Haydn had managed to do so without afflicting any powdered head with a sense of harmonic or formal disarray. On close analysis, the old man had merely postponed cadences again and again, or only half resolved them, in order to convey a vague state of disequilibrium. But his modulations fell into logical patterns, and his overall design was sonata form. Eighteenth-century to the core, he could not imagine anything “without form, and void,” unless he fixed it inside the frame of Reason.

To such a man, and to such audiences, the century coming was a vast imponderable, best ignored if it could not be avoided. To Beethoven, full of pre-Romantic yearnings, it could not come too soon; but *when* it came, he had to be established as Haydn’s logical successor. Despite a catalog of works in print that now stood at twenty-three items, he was still better known as a pianist than a composer. And there were warning signs that his latest music was bothersome

to orthodox opinion. A new musical magazine, the *Allgemeine Musikalische Zeitung*, accused him of “strange modulations” and other “perversities”—citing,

byway of example, his “objection to customary associations.” No phrase could more cogently express conservative dread of the unexpected.

Beethoven knew that he must do what Mozart had done, and present himself to Vienna as a universal talent. He needed to write a popular hit for parlor performance, then a symphony in approved Classical style, and after that an opera powerful enough to erase memories of Haydn’s rather weak attempts at music drama.

Pursuant to this ambition, he canceled a fall tour of Poland, and set himself up as a self-employed artist, independent of aristocratic favor. Disregarding Prince Lichnowsky’s palatial chambers, he rented an apartment in St. Petersplatz, just off the Graben in central Vienna. It was a third-floor walk-up, but it was home, for as long as his restless spirit could stay there. He cut down on social engagements, and buried himself in work.

Reclusive as he began to be, he was never monastic. Visitors were welcome, especially young ones in high-waisted dresses. Many decades later, Countess Therese Brunsvik recalled climbing those three flights of stairs “in the last year of the last century” with her sister Josephine, a volume of music under her arm. Beethoven was “very friendly,” and accompanied Therese as she sang for him.

One thing struck her as odd. His piano was out of tune.

## 7. Summary

The aim of this bachelor thesis is the translation of selected parts from the biography *Beethoven: The Universal Composer* by the contemporary author Edmund Morris, which will be accompanied by a commentary. The thesis itself is divided in three main parts. The first one is the translation of two parts from Morris's book. The second part of the bachelor thesis consists of a comprehensive source text analysis. The third part contains comparative analysis of the source text and the target text.

The first part of the bachelor thesis consists of the translation itself. The source text for the translation was the biography *Beethoven: The Universal Composer*, written by Edmund Morris. It was published by HarperPress, London in 2007. Edmund Morris is a writer and Pulitzer Prize winner renowned for his biographies of United States presidents Theodore Roosevelt and Ronald Reagan. He is also a pianist and has profound knowledge of classical music, and that was perhaps the main reason for him choosing to write a biography which deals with the life of the German composer Ludwig van Beethoven. There are two reasons why his book was chosen as the source text for my translation. Firstly, I have had a deep interest in Ludwig van Beethoven's life, work and personality since I was very young and this composer and his music have had an enormous impact on my own life. Secondly, the book itself is very interesting, and written in a very fresh style, so it seemed to be quite a challenge to translate the text in such a way it would retain its qualities.

The second section of my bachelor thesis contains the source text analysis. This analysis is based on the model created by Christiane Nord. In the process of the source text analysis, Nord focuses on extratextual and intratextual factors which also determine the best strategy and methods that should be used for the translation. Extratextual factors reflect the external situation in which the text is used and include the information about the sender of the text, sender's intention, recipient of the text, medium or channel, place and time of communication and text function. Intratextual factors, on the other hand, reflect the aspects of the text itself, and these are the subject matter, content, presuppositions, text composition,

non-verbal elements, lexic, sentence structure and suprasegmental features. All extratextual and intratextual factors are mentioned in the bachelor thesis, but the focus is on the relevant features of the source text mainly.

The source text analysis provided the basis for the selection of the appropriate translation strategy. It was important to preserve the basic meaning of the text while at the same time reflect the author's characteristic style and consider his intentions as to the reader and the text itself.

The third part of my bachelor thesis is the comparative analysis of the source and target texts. A special focus is on the lexic because this was where most problems were encountered. The features that are mentioned include proper and place names, abbreviations and acronyms, numerals, exotisms, word plays and metaphors. I also deal with factual errors and discrepancies in the source text which were discovered during the process of translation. The solutions to various translation problems are presented and explained as well.

## 8. Použité texty

HRONEK, Miloslav – NEJEZCHLEB, Zdeněk. *Beethoven: osobnost génia v korespondenci*. Revidoval Oldřich Pulkert. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 2004. 386 s.

MORRIS, Edmund. *Beethoven: The Universal Composer*. London: HarperPress, 2007. 243 s.

## 9. Bibliografie

HRONEK, Miloslav – NEJEZCHLEB, Zdeněk. *Beethoven: osobnost génia v korespondenci*. Revidoval Oldřich Pulkert. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 2004.

386 s.

KNITTLOVÁ, Dagmar – GRÝGOVÁ, Bronislava – ZEHNALOVÁ, Jitka. *Překlad a překládání*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010.

291 s.

KUFNEROVÁ, Zlata, et al. *Překládání a čeština*. 1. vyd. Jinočany: H&H, 2003.

264 s.

LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. 3. vyd. Praha: Ivo Železný, 1998. 386 s.

LOCKWOOD, Lewis, *Beethoven: hudba a život*. 1. vyd. Praha: BB/art s.r.o.,

2005. 610 s.

MORRIS, Edmund. *Beethoven: The Universal Composer*. London: HarperPress,

2007. 243 s.

MÜGLOVÁ, Daniela. *Komunikácia, tlmočenie, preklad alebo Prečo spadla Babylonská veža?*. Bratislava: Enigma Publishing, 2009. 324 s.

NORD, Christiane. *Text Analysis in Translation*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi B.

V., 1991. 250 s.

POPOVIČ, Anton. *Poetika umeleckého prekladu: proces a text*. 1. vyd. Bratislava:

Tatran, 1971. 166 s.

RACEK, Jan. *Beethoven: růst hrdiny bojovníka*. 2. opr. a dopl. vyd. Praha: Státní

nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956. 265 s.

TEICHMAN, Josef. *Ludwig van Beethoven*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1968. 470 s.

THAYER, Alexander Whelock. *The Life of Beethoven*. Edited by Elliot Forbes. Princeton University Press, 1992. 632 s.

URBANOVÁ, Ludmila. *Stylistika anglického jazyka*. 1. vyd. Brno: Společnost pro odbornou literaturu - Barrister & Principal, 2008. 103 s.

Beethoven-Haus Bonn [online]. Dostupný z WWW: <[http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?template=portal\\_en](http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?template=portal_en)>.

Beethoven: The Universal Composer [video]. Speaker: Edmund Morris. In *The Library of Congress*, event date: 25.10.2005 [2012-03-02]. Dostupný z WWW: <[http://www.loc.gov/today/cyberlc/feature\\_wdesc.php?rec=3814](http://www.loc.gov/today/cyberlc/feature_wdesc.php?rec=3814)>.

Edmund Morris [online]. In *Goodreads*, c2012 [cit. 2012-03-02]. Dostupný z WWW: <[http://www.goodreads.com/author/show/23013.Edmund\\_Morris](http://www.goodreads.com/author/show/23013.Edmund_Morris)>.

Haydn: Stvoření [online]. In *Symfonický orchestr hl. m. Prahy FOK*. c2007 [2012-04-20]. Dostupný z WWW: <<http://www.fok.cz/program/haydn-stvoreni.html>>.

Internetová jazyková příručka [online]. c2008–2012. Dostupný z WWW: <<http://prirucka.ujc.cas.cz/>>.

Longman Dictionary of Contemporary English [online]. 8th edition. Dostupný z WWW: <<http://www.ldoceonline.com/>>.

Macmillan Dictionary [online]. Dostupný z WWW: <<http://www.macmillandictionary.com/>>.

MATZ, Cherise. *From Chaos to Clarity: Creating a Diversity of Styles in Haydn's The Creation* [online]. 22.4.2010 [2012-05-03]. Dostupný z WWW: <[music.nebrwesleyan.edu/~cmatz/The%20Creation.pdf](http://music.nebrwesleyan.edu/~cmatz/The%20Creation.pdf)>.



Merriam-Webster Dictionary [online]. Dostupný z WWW: <<http://www.merriam-webster.com/>>.

Oxford Advanced American Dictionary [online]. Dostupný z WWW: <<http://oaadonline.oxfordlearnersdictionaries.com/>>.

Oxford Advanced Learner's Dictionary [online]. 8th edition. Dostupný z WWW: <<http://oald8.oxfordlearnersdictionaries.com/dictionary>>.

Stvoření [online]. In *Pražská komorní filharmonie*. c2010 [2012-04-20]. Dostupný z WWW: <<http://www.pkf.cz/koncerty/b1-stvoreni.html>>.

The Corpus of Contemporary American English (COCA) [online]. 1990–2011. Dostupný z WWW: <<http://corpus.byu.edu/coca/>>.

## 10. Anotace

**Autor:** Tereza Marková

**Katedra:** Katedra anglistiky a amerikanistiky UP v Olomouci

**Název česky:** Komentovaný překlad vybraných částí biografie Beethoven: The Universal Composer od Edmunda Morrise

**Název anglicky:** Translation and Analysis od Selected Parts from the Biography Beethoven: The Universal Composer by Edmund Morris

**Vedoucí práce:** Mgr. Josefína Zubáková

**Počet stran s přílohami:** 58

**Počet stran bez příloh:** 45

**Počet příloh:** 1

**Počet titulů použité literatury:** 26

**Klíčová slova v ČJ:** překladatelská analýza, analýza výchozího textu, analýza cílového textu, komparativní analýza, vnětextové a vnitrotextové faktory, Edmund Morris, Beethoven, biografie

**Klíčová slova v AJ:** translation analysis, source text analysis, target text analysis, comparative analysis, extratextual and intratextual factors, Edmund Morris, Beethoven, biography

**Anotace v ČJ:** Bakalářskou práci tvoří překlad úryvků z knihy Edmunda Morrise Beethoven: The Universal Composer, analýza výchozího textu a analýza cílového textu a jeho srovnání s výchozím textem. Analýza výchozího textu slouží k podrobnějšímu seznámení se s textem. Získané poznatky jsou využity při samotném překladu. Analýza cílového textu popisuje cílový text z různých hledisek, zabývá se překladatelskými problémy a jejich řešením.

Cílem práce je využití analýzy výchozího textu a dosažení adekvátního překladu.

**Anotace v AJ:** The bachelor thesis consists of the translation of selected parts from the book Beethoven: The Universal Composer by Edmund Morris, the source text analysis and the target text analysis and also of a comparative text analysis. The aim of the source text analysis is to gain relevant information from the source text which is then taken into account during the process of translation. The target text analysis discusses the target text, problematic elements encountered during the translation and their solutions. The objective of the

bachelor thesis is to create an adequate translation by utilizing the information obtained from the source text analysis.