

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA

KOMENTOVANÝ PŘEKLAD 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. Josefíně Zubákové za odborné vedení práce, za její čas, trpělivost a užitečné rady, které mi poskytla.

OBSAH

1.	Úvod	6
2.	Analýza výchozího textu	8
2.1	Model pro analýzu.....	8
2.1.1	Vnětextové faktory	9
2.1.1.1	Autor	9
2.1.1.2	Záměr autora	9
2.1.1.3	Adresát	9
2.1.1.4	Médium	10
2.1.1.5	Místo komunikace.....	10
2.1.1.6	Čas komunikace	10
2.1.1.7	Motiv pro komunikaci	10
2.1.1.8	Funkce textu.....	11
2.1.2	Vnitrotextové faktory.....	11
2.1.2.1	Téma	11
2.1.2.2	Obsah textu	12
2.1.2.3	Presupozice	13
2.1.2.4	Struktura textu.....	13
2.1.2.5	Neverbální prostředky.....	14
2.1.2.6	Lexikum	14
2.1.2.7	Syntax	16
2.1.2.8	Suprasegmentální prostředky.....	17
2.1.3	Shrnutí.....	18
3.	Cílový text	19
3.1	Text č. 1	19
3.2	Text č. 2.....	21
4.	Komparativní analýza výchozího a cílového textu.....	33
4.1	Obraznost a expresivita	33
4.2	Slovní hříčky	38
4.3	Konotace v textu.....	40
4.4	Vlastní jména.....	42
4.4.1	Místní názvy	42
4.4.2	Jména osob.....	43
4.5	Faktické nesrovnalosti.....	44

5.	Závěr	46
6.	Summary.....	48
7.	Použité texty	50
8.	Bibliografie	51
9.	Anotace	55

1. Úvod

Bakalářská práce se zabývá 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 bakalářskou práci byla kniha *Beethoven: The Universal Composer* zvolena ze dvou důvodů. Zaprvé hrál při výběru roli mnohaletý zájem o dílo a osobnost skladatele. Druhým důvodem byla příležitost si vyzkoušet a ověřit překladatelské dovednosti při překladu zde stále neznámé, a přitom poutavé životopisné publikace.

Pro účely této práce byly z kapacitních důvodů vybrány část úvodu (text č. 1) a druhé kapitoly (text č. 2), které jsou z překladatelského hlediska zajímavé. Autorův styl má svěží, nenucený charakter. Proto je pokus o překlad takového textu výzvou pro překladatele.

Bakalářská práce bude sestávat ze tří hlavních částí. Předmětem první části bude analýza výchozího textu (VT). Druhou část bude tvořit samotný překlad, za nímž bude následovat část třetí, ve které bude provedeno srovnání výchozího textu s textem cílovým (CT).

Prostřednictvím analýzy VT se s textem podrobněji seznámíme. Bude tak možné určit překladatelskou strategii a postupy, které budou uplatněny při překladu VT. V poslední části práce bude srovnán VT a CT a uvedeny překladatelsky zajímavé jevy VT společně s popisem jejich řešení.

Součástí VT 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 by byly překládány z angličtiny do češtiny), který by mohl zkreslit či pozměnit jejich obsah a snížit jejich výpovědní hodnotu, budou v bakalářské práci využity nejnovější překlady z němčiny do češtiny, které realizoval Miloslav Hronek a jež byly vydány v publikaci *Beethoven: osobnost génia v korespondenci*.¹ Každý

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

překlad převzatý z této publikace bude doplněn poznámkou, že se jedná o překlad Miloslava Hronka.

Cílem 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.

2. Analýza výchozího textu

Je žádoucí, aby překladatel ještě před tím, než přistoupí k vlastnímu překladu, provedl podrobnou analýzu textu, který chce překládat. Levý zdůrazňuje, že důkladná analýza a správné pochopení VT jsou přímo nezbytným požadavkem, pokud chceme jeho překlad úspěšně zvládnout. Každý překlad je podle něj více či méně jasnou interpretací. Aby tato interpretace byla správná, musí být jejím východiskem nejpodstatnější rysy díla a jejím cílem jeho objektivní hodnoty.² 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 převodu VT na CT.

2.1 Model pro analýzu

Pro analýzu textu, jenž je překládán v rámci této bakalářské práce, byl zvolen model, který vytvořila Christiane Nordová.³ Tento model je postaven na hodnocení dvou skupin faktorů, které Nordová nazývá *faktory vnětetextové* a *faktory vnitrotetextové*. Mezi vnětetextové faktory Nordová řadí poznatky o autorovi textu, záměru autora, adresátovi, médiu, místu a času komunikace, motivu pro komunikaci a funkci textu. S vnětetextovými faktory se překladatel seznamuje ještě před čtením samotného VT. Až poté přejde k analýze faktorů vnitrotetextových, která buď potvrdí, anebo vyvrátí jeho očekávání, kterých nabyl při zkoumání vnětetextových faktorů. Jako vnitrotetextové 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.

V následující části bude model Christiane Nordové aplikován na překládaný text a jednotlivé faktory podrobněji rozebrány.

² LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. 3. vyd. Praha: Ivo Železný, 1998, s. 53–61.

³ NORD, Christiane. *Text Analysis in Translation*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi B. V., 1991. 250 s.

2.1.1 Vnětextové faktory

2.1.1.1 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 v anglo-americkém světě znám a uznáván 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*.⁴

2.1.1.2 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. To se poté odrazí i na funkci textu.

2.1.1.3 Adresát

Cílovým adresátem VT je anglicky mluvící široká veřejnost. Z hlediska Morrisova spisovatelského zaměření nelze předpokládat, že by byl text určen pouze hudebním odborníkům.

⁴Edmund Morris [online]. In *Goodreads*, c2012 [cit. 2012-03-02]. Dostupný z WWW: <http://www.goodreads.com/author/show/23013.Edmund_Morris>.

2.1.1.4 Médium

VT tvoří dva úryvky z knihy; médiem je tedy tištěná publikace. Samotná kniha nemá tak velký rozsah, jaký by byl u životopisného díla běžně předpokládán (celkový počet stran je 243), což dále potvrzuje, že je určena primárně pro širší veřejnost.

2.1.1.5 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.

2.1.1.6 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.

2.1.1.7 Motiv pro komunikaci

Jelikož Morris se ve své profesi zabývá převážně životy amerických prezidentů, mohlo by se 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 *Páté symfonie* a tato událost v něm

zanechala velmi hluboký dojem. Říká, že se dlouho chystal o tomto zážitku napsat. Morris je rovněž klavírista.⁵

2.1.1.8 Funkce textu

VT náleží do literatury faktu, a proto bude jeho primární funkcí čtenáře informovat o konkrétních životopisných a historických skutečnostech. Dá se předpokládat, že určitou roli kromě informativní funkce bude hrát i funkce estetická. Podle Čechové estetickou funkcí literárního díla rozumíme, že výpověď je formulována tak, aby podněcovala představy a působila i na citovou stránku vnímatele, obohacovala jeho vnitřní život, ovlivňovala jeho postoje věcné, etické nebo emotivní k literárnímu sdělení a jeho prostřednictvím k zobrazované realitě.⁶ Je proto pravděpodobné, že tuto funkci bude mít i analyzovaný text, vzhledem k tomu, že cílovým adresátem má být co nejširší okruh čtenářů a Morris se bude snažit učinit text čtivým a poutavým. Zároveň se uplatní funkce persuasivní, která souvisí s autorovým záměrem přimět své čtenáře k hlubšímu zájmu o osobnost a dílo Ludwiga van Beethovena.

2.1.2 Vnitrotextové faktory

Pro účely bakalářské práce byly vybrány dva úryvky z Morrisovy knihy (část úvodu a druhé kapitoly). Tyto úryvky budou na následujících stranách podrobněji rozebrány na základě vnitrotextových faktorů.

2.1.2.1 Téma

Hlavním tématem analyzovaného textu je německý hudební skladatel Ludwig van Beethoven (1770 – 1827). Text č. 2 je zaměřen zejména na život tohoto skladatele a také na jednotlivé historické, sociální a kulturní aspekty spjaté s dobou, kdy žil. Beethovenova hudba je rovněž zahrnuta, avšak spíše jako

⁵Beethoven: 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>.

⁶ČECHOVÁ, Marie – KRČMOVÁ, Marie – MINÁŘOVÁ, Eva. *Současná stylistika*. 4. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008, s. 299.

nezbytná součást Beethovenova života, zrcadlí i jeho vlastní osobnost. Text č. 1 se zabývá Beethovenem jako umělcem, na pozadí Morrisova zážitku s *Pátou symfonií*.

2.1.2.2 Obsah textu

V textu č. 1 Morris popisuje událost, kterou zažil v roce 1978 na Harvardově univerzitě, kde se zrovna zabýval bádáním. Zušila silná sněhová bouře, která trvala dva dny a měla za následek ničivou kalamitu. Lidé byli zasypáni sněhem a zcela odříznuti od světa. Následujícího rána ovšem zářilo slunce a do tohoto jasného dne kdosi nečekaně pustil finále Beethovenovy *Páté symfonie*. Morris líčí tuto hudbu i účinek, který měla na všechny, kdo ji tehdy slyšeli. Je patrné, že vytváří paralelu mezi Beethovenovou *Pátou symfonií* a událostmi, jež se během těch několika dnů staly: zprvu bouře, po níž následovalo ticho a tma, pocit uvěznění a naprosté bezmoci, které vystřídal nádherný a zářivý den. Tyto pocity jsou pak vyjádřeny i v Beethovenově symfonii. Morris také hovoří o Beethovenově hudebním odkazu. Zdůrazňuje Beethovenův význam, jeho uměleckou velikost a sílu, s jakou působí na posluchače.

Text č. 2 se zabývá Beethovenovým životem, osobností a uměleckým vývojem v 90. letech 18. století. Jedná se konkrétně o období od roku 1794 do roku 1799 – období skladatelova mládí. Čtenář se setkává i s dalšími lidmi z Beethovenova okolí, ať už jde o jeho příbuzné, přátele či další hudebníky. Je zde rovněž zobrazena sociální, politická a kulturní atmosféra této doby.

Zatímco v textu č. 2 se autor zabývá převážně faktickými aspekty Beethovenova života, v textu č. 1 se dostávají ke slovu pocity a líčení. Autor barvitě zachycuje atmosféru a kouzlo okamžiku a na čtenáře chce doslova přenést mocné působení Beethovenovy hudby. Estetická složka je zastoupena ve větší míře než v textu č. 2, dominuje malebnost a dramatičnost, kdy se čtenář ocitá přímo uprostřed děje. Formování textu tak, aby byl schopen evokovat v představivosti příjemce jevy, které jsou předmětem sdělení, a vyvolávat v něm emotivní odezvu, je dle Čechové typické pro krásnou literaturu.⁷ Estetická funkce zde hraje skutečně výraznou roli (viz podkapitoly 2.1.2.6 – 2.1.2.8). Při překladu

⁷ ČECHOVÁ, s. 301.

bude třeba soustředit se na to, aby tato funkce zůstala zachována a text vyvolal stejné dojmy a pocity i u čtenáře českého.

2.1.2.3 Presupozice

Ze samotného textu je jasně patrné, že se nejedná o knihu určenou pro hudební odborníky, nýbrž pro laickou veřejnost (viz kapitola 2.1.1). U čtenářů se předpokládají zběžné znalosti historie klasické hudby a obeznámenost se základními hudebními termíny, které se v textu vyskytují zejména při popisu Beethovenova stylu hry či líčení hudebních děl. Neměli by postrádat ani znalosti z obecné historie, jelikož Beethovenův život je zasazen do kontextu doby. Dále se bere za samozřejmou obeznámenost se severoamerickými reáliemi. Tyto reálie se vyskytují výhradně v textu č. 1 a američtí čtenáři patrně nebudou mít s jejich identifikací žádné potíže. Při překladu bude třeba zvážit, zda jsou tyto reálie známy i v českém prostředí a zda existuje u nás běžně užívaný český protějšek, nebo zda bude vhodnější termín nahradit. Autor u čtenářů rovněž předpokládá znalost některých frází a slov z jiných jazyků, než je angličtina. I v tomto případě bude nutné myslet na to, jestli budou srozumitelná i pro čtenáře českého.

2.1.2.4 Struktura textu

Analyzovaný text se vyznačuje přehledností, dobrou strukturovaností a návazností informací. V obou překládaných úryvcích je členěn do odstavců. V textu č. 1 nacházíme dva výrazné celky, které jsou však navzájem propojeny. Autor nejprve začíná popisem sněhové bouře a dalších událostí, které se staly v roce 1978. Tyto události se k Beethovenovi také vztahují, neboť se v nich objevuje Beethovenova *Pátá symfonie*. Poté se Morris více soustředí na Beethovenův umělecký odkaz obecně. Odtud se znovu navrací k *Páté symfonii* a zimě roku 1978, zde už však vyprávění o kalamitě končí a dominantní roli přejímá pouze *Pátá symfonie*. Text č. 2 je řazen chronologicky, pouze vzácně se v rámci odstavce vyskytnou odbočky do minulosti a do přítomnosti (autor v takových případech hovoří o jiných osobách), ty se však vždy jasně vztahují k předcházejícímu či dalšímu textu. V části, která popisuje premiéru Haydnova *Stvoření*, autor výběrem podobných slov a užitím zvolání naráží na text č. 1 – jedná se o líčení přechodu z tóniny c moll do C dur. Při převodu do cílového

jazyka bude nezbytné tento fakt zohlednit. Je zároveň nutné si uvědomit, že překládaný text je součástí většího celku (úvod a druhá kapitola, které jsou součástí celé publikace) a během překladu bude možná nezbytné dohledávat informace i na jiných místech v Morrisově knize, aby mohl být správně pochopen význam textu a autorův záměr. Morris rovněž často využívá citací, převážně z dobové korespondence, tisku a dalších dokumentů. I přestože se nejedná o rozsáhlejší pasáže, je třeba zvážit, jakou strategii při překladu těchto citovaných částí zvolit s přihlédnutím k jejich zdroji a k času komunikace.

2.1.2.5 Neverbální prostředky

Názvy hudebních a literárních děl a také některé cizojazyčné výrazy a fráze jsou psány kurzívou. Užity jsou uvozovky typu 6699, které jsou umístěny nahoře, a dlouhé pomlčky (typické pro americkou angličtinu). Na tyto skutečnosti bude třeba při překladu pamatovat a přihlédnout k českým typografickým standardům, jinak však neverbální prostředky v analyzovaném textu nemají významnou roli.

2.1.2.6 Lexikum

V textu se vyskytují neformální až hovorové výrazy (např. **digs, bumping into a Welsh choral society, posh, flush, deep in the red**), které dávají Morrisově stylu odlehčenější a familiérní nádech. Nalezneme i slovní hříčky (**mood – mode, creation – *The Creation***). Ke zvýraznění neformálnosti přispívá i použití frázových sloves (**Brahms has never gone down well in France, His gamble paid off, set himself up as a self-employed artist**). Tato skutečnost souvisí s typem analyzovaného textu – biografie jako součást populárně naučného stylu.⁸ Účelem tohoto stylu je přiblížit téma co nejširším vrstvám čtenářů, k čemuž neformálnost přispívá. Při překladu však nebude vždy žádoucí tuto neformálnost zachovat i v českém textu, neboť český čtenář není na náhlý výskyt takového výrazu u populárně naučného stylu připraven. Angličtina v tomto typu literatury tíhne k neformálnímu a expresivnímu vyjadřování častěji než čeština, která se naopak více soustředí na informativní stránku textu.

Hojnější výskyt hudebních termínů je daný samotným tématem analyzovaného textu. Některé z nich jsou obecně srozumitelné a jejich české

⁸ ČECHOVÁ, s. 224.

ekvivalenty budou známy i českým čtenářům-neodborníkům. Jedná se o pojmy jako **symphony, sonata, chord, C major, C minor** apod. Další hudební termíny jsou odbornějšího charakteru (např. **syncopations, oratorio, cantilena**). Často jde o slova původem z italštiny (už zmíněná **sonata, cantilena**, dále např. **scherzo, legato, staccato, forte, fortissimo**). Na konec publikace Morris připojil slovníček hudebních názvů, které se v textu nalézají. Tento slovník však čtenář VT analyzovaného v rámci této bakalářské práce nemá k dispozici. Přesto by však překladatel měl toto názvosloví ponechat i v CT, jinak by utrpěla faktická stránka a informativní funkce díla.

Vyskytují se i slova a fráze z dalších cizích jazyků, konkrétně francouzštiny (*Chaque âge à son goût, ancien régime, directoire, mots justes*) a němčiny (*über-Adonis, Spanische, aufgeklopft, Wiener Zeitung, Kaiserlied, Licht* apod.), někdy je autor užívá záměrně i v těch případech, kdy by mohl být běžně užit anglický protějšek. Jak tvrdí Vilikovský, mívají tyto prvky v literatuře, která se tematicky zabývá cizí zemí, funkci koloritovou.⁹ Patrná je zde snaha autora svého čtenáře doslova vnést do prostředí a doby, o které píše, výrazy jako *directoire, über-Adonis* či *Spanische* náležitě podbarvují atmosféru. Bude ovšem nutné zvážit četnost a obvyklost užívání cizích výrazů v textech anglických v porovnání s podobnými texty českými. Důležitá je rovněž srozumitelnost textu. Slova z němčiny a francouzštiny by měla být pro původního adresáta textu snadno pochopitelná, ale na česky mluvícího příjemce by pravděpodobně působila cize a nemístně.

Dále se ve VT vyskytují pro angličtinu typické zkratky (**DGG recording, the blizzard of '78**), zeměpisná označení a místní názvy a velmi četná jsou vlastní jména osob, z nichž některá nejsou úplná (**Vaclav Tomasek, Georg Albrechtsberger**) nebo je užito zkráceného tvaru jména (**Max Franz** namísto **Maximilian Franz**). Pro češtinu není toto zkrácené uvádění obvyklé a bude proto vhodné vypsát jména celá, nebo je uvést v takovém tvaru, který je na česky mluvícím území běžný.

S autorovým stylem a záměrem nechat čtenáře plně zažít a procítit atmosféru hudby a událostí souvisí hojné užívání přenesených pojmenování, přirovnání a obrazných výrazů (**white as a glacier, the moraine of downtown**

⁹ VILIKOVSKÝ, Ján. *Překlad jako tvorba*. 1. vyd. Praha: Ivo Železný, 2002, s. 140.

Boston, with all the force of Old Faithful, forty-eight thunderclaps of C major apod.), slov smyslového vnímání a pocitů (**another night of almost total silence, icicles sliced the light, plunging waist-deep, the dry squeak of snow, crisp air, blare of trombones, frozen shock, agonizing difficulty** apod.). Všechny tyto výrazy dominují v textu č. 1 (na některých místech se objevují i v textu č. 2) a vytvářejí pro čtenáře výrazný smyslový a autentický zážitek. Morris využívá slov k vytváření kontrastů (**darkest C minor x in brightest C major**), které dále zvyšují působení na představivost čtenářů. Obraznost, expresivita a napětí jsou v analyzovaném textu velmi důležitou složkou a je třeba, aby byly v překladu zachovány.

2.1.2.7 Syntax

Větná stavba je hutná, často se vyskytují pro angličtinu typické polovětné vazby, které bude při překladu nutné rozvolnit např. použitím vedlejších vět. Zhuštěnost vět se projevuje i užíváním konstrukcí uvozených předložkou *with*, např. **With all of them already in print, this sounds like superfluous advice., With another golden gift from the Elector of Saxony, and numerous fees, he was belatedly experiencing the youthful triumphs of Mozart.** Dále se objevuje vazba se slovesem *have*: **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."** Tyto konstrukce nejsou pro češtinu obvyklé a i v tomto případě bude při převodu na český text nutné je překládat vedlejšími větami. V případě citátů se citovaná výpověď vyskytuje často už na začátku věty (**"His bearing while playing," Carl Czerny wrote, "was masterfully quiet, noble, and beautiful, without the slightest grimace."**, **"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."**), zatímco v češtině je typičtější pořadí, kdy jako první stojí věta uvozovací a až poté samotná výpověď.¹⁰ Vnášení přímých citovaných částí Beethovenových současníků a dobového tisku do textu dodává dílu na autentičnosti a svěžesti, čtenáři přibližuje dobové prostředí. K oživení textu a

¹⁰ KNITTLOVÁ, Dagmar – GRYGOVÁ, Bronislava – ZEHNALOVÁ, Jitka. *Překlad a překládání*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010, s. 177.

zaujetí čtenáře přispívá i použití řečnických otázek a zvolání (**Where had Beethoven heard *that* effect before?, How Beethoven would revel in *that* noise one day!**). Věty mají tendenci být značně segmentované pomocí interpunkce, hojně jsou také vsuvky a přístavky. V češtině by přílišná segmentovanost působila rušivě, na druhou stranu Morrisovo užívání vsuvek a přístavek dodává textu větší důraz. Při líčení sněhové kalamity a poslechu Beethovenovy *Páté symfonie* jsou užity jednoduché věty nebo souřadná spojení, která rovněž zvyšují účinek na čtenáře. Podle Mistríka jsou právě takové typy vět pro dynamické texty typické.¹¹ Bezprostřednost a dramatičnost dále umocňuje užití činného rodu, zatímco v nedramatických pasážích v textu č. 1 i dále v textu č. 2 má velký podíl pasivum. V závěru textu č. 1, kde Morris líčí přechod mezi třetí a čtvrtou větou *Páté symfonie*, jsou snaha nástrojů o vzestup společně s vzrůstajícím napětím vyjádřeny rovněž velkou segmentací vět, která by z tohoto důvodu měla být dodržena i v CT. V posledním souvětí textu č. 1 užití krátkých důrazných vět v poměru slučovacími společně s interpunkcí a spojkou **and** navozuje efekt porážky temnoty a mohutných akordů fanfáry v C dur, o kterých autor hovoří o několik odstavců dříve: **—then all restraint is loosened, and the whole orchestra breaks free, and every hair stands up on your neck.**

2.1.2.8 Suprasegmentální prostředky

Termínem *suprasegmentální prostředky* rozumíme všechny prostředky, které určují specifický „tón“ textu, např. rytmus, intonaci, či důraz na určitých slovech nebo slabikách.¹² Morris poměrně často využívá zdůrazňovacích prostředků. Hojně jsou vsuvky a užití pomlček či závorek. Knittlová uvádí, že užívání pomlček namísto čárek dodává textu neformálního charakteru.¹³ Pomlčky tak dále umocňují už zmiňovanou neformálnost (a také expresivitu) na rovině lexikální a syntaktické. Zdůrazňovací funkci má na některých místech rovněž kurzíva, která je použita za účelem prostého zdůraznění (**It was just as well he had not been asked to compose a representation of chaos!, Where had**

¹¹ MISTRÍK, Jozef. *Štylistika*. 3. vyd. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1997, s. 47.

¹² NORD, s. 120–121.

¹³ KNITTLOVÁ, s. 178.

Beethoven heard *those* sounds before?, How Beethoven would revel in *that* noise one day!), vyjádření kontrastu (**The third sonata, in C major**), nebo má za úkol navodit určitý hudební prožitek (**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**). Při překladu však bude nutné počet slov zvýrazněných kurzívou omezit, protože frekvence využití kurzívy ke zdůrazňovacím účelům je v češtině menší než v angličtině a čeština v takových případech užívá zpravidla lexikálních prostředků.¹⁴ Suprasegmentální prostředky se uplatňují i při slovních hříčkách,¹⁵ vidíme např. důraz na slově *The Creation* (**When pondering the mysteries of creation—for that matter, of *The Creation*—**).

2.1.3 Shrnutí

Díky provedené analýze jsme se s překládaným textem blíže seznámili a získali informace, které jsou nezbytné při procesu převádění tohoto textu na CT. Ukázka je součástí populárně naučné literatury, a proto jsou jejími hlavními rysy kromě informativní funkce také zvýšená neformálnost, snaha o přístupnost čtenářům. Výrazný podíl má estetická funkce, obraznost a expresivita vyjadřování. Morrisovým záměrem je svého čtenáře upoutat, vnést ho přímo do děje, ukázat mu Beethovena jako člověka a nechat jej plně pocítit sílu jeho hudby. Vytvořil plynulý, čtivý a duchaplný text. Při překladu bude proto kromě soustředění se na faktickou stránku dbát zřetel i na zachování estetické funkce, autorova stylu a záměru.

¹⁴ KNITTLOVÁ, s. 35.

¹⁵ MÜGLOVÁ, Daniela. *Komunikácia, tlmočenie, preklad alebo Prečo spadla Babylonská veža?*. Bratislava: Enigma Publishing, 2009, s. 225.

3. Cílový text

3.1 Text č. 1

Dva dny se na Novou Anglii sypal sních. 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 vyprošťovacích pracích, aby vůbec 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 k zemi poslední vločky. Sních ovšem posléze zledovatěl a takovou tíhu už nevydrželo nic. 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. Tehdy si každý z nás myslel, že tam zůstaneme už navždy.

S čtvrtelním ránem zazářilo slunce a každý cítil, že život se vrací zpět. Sluneční paprsky se odrážely od rampouchů na střeších. Před vstupem ke kolejím se do práce dali první odklízeči sněhu a napříč hlavním kampusem si razili cestu studenti na lyžích. Chodci, kteří se s každým svým krokem bořili po pás hluboko, je s vypětím sil následovali. Ticho bylo hmatatelné. Jen sních vrzal pod nohama a občas kdosi vykřikl. Vtom jakási neviditelná osoba rozrazila okno v druhém patře, na parapet vysadila dva reproduktory a mrazivým vzduchem vytrysklo finále Beethovenovy *Páté symfonie*.

Ještě nikdy neznělo nic tak pronikavě, 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 vlnách (bylo třeba připsat navíc další takt, aby ta poslední mohla plně vyznít) proud harmonií opadl, jen aby nabral sil a nesl

se zas výš a výš, k samému vrcholu stupnice a ještě dál, až se nakonec úplně roztránil v jásavé synkopy.

Zatím se neozvala melodie či souzvuk tónů, jež by se nedaly zahrát na foukací harmoniku. A když konečně vtrhly tři lesní rohy, tak nahlas, jak se jen dalo, bylo to téma 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 si právě Beethoven zajistil tu nejtrvalejší přízeň publika, ať už se v jeho řadách vyskytli skuteční znalci hudby nebo jen hudební nadšenci. U Bacha a Mozarta bývaly doby, kdy je lidé nechápali – prvnímu z nich se smáli, že je dávno pasé, i když ještě žil, a toho druhého zase nebyla schopna docenit viktoriánská společnost. 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 génielem obdařený písničkář ještě dlouho po druhé 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, jej toto město – metropole hudby – nepřestávalo velebit. Šlechtici mezi sebou soupeřili a každý ho chtěl ubytovat 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, stal nejslavnějším skladatelem světa a zůstává jím i o téměř dvě staletí později. Pokud vyjdete plesnivé schody toho nejzapadlejšího domu, ve kterém kdy bydlel, můžete si být 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 mizí 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 o jeho posluchačích to samé říci nedalo) dobře vědom symbolického významu tohoto úseku, nejtísnivější 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 tympanů. Housle vydávají tlumené vzdechy: vyděšené, úlomkovité fráze, jež se bezúspěšně pokoušejí dostat výš. Zprvu váhavý tep tympanů 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 šíji zjeví kašdický vlas.

3.2 Text č. 2

V říjnu roku 1794 zasáhla kolínské kurfiřtství po sérii úspěšných francouzských vítězství poslední rána. Pouta, jež Beethovena držela v područí jeho pána, se tak nadobro přetrhla. Mládež ze středních a vyšších vrstev prchala před okupací a z Bonnu se 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 vlažného 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 čtyřiaadvacet. Jelikož kurfiřtův dvůr byl rozpuštěn, nemohl už nadále počítat s pravidelným platem. Od nynějška bude muset své schopnosti zpeněžit sám jako pianista a skladatel.

K tomu mu dopomůže 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 v nádherném přepychu jako host Lichnowských. Pokud by on a kníže Karl zvonili na sloužícího ve stejnou dobu, pan Beethoven by měl vždy přednost. Ludwig si sehnal uměleckého agenta a se zjevným uspokojením

hovořil o tom, jak dostal „třetinovou slevu,“ ačkoliv Wegelerovi se zdálo, že toho o penězích příliš mnoho neví. Byl nicméně zaopatřen tak dobře, že mohl pravidelně jíst v hostincích. Nemusel platit za bydlení a bohaté a hezké mladé dámy toužící se zdokonalit 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, kalhoty mu teď obepínaly 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 typickým nedostatkem taktu napsal Eleonoře von Breuningové, že vesta z angorské vlny, kterou mu kdysi věnovala, „se stala natolik nemódní,“ že ji může „jen opatrovat ve skříni na šaty.“¹⁶ Eleonora nevyslyšela jeho prosbu, aby mu upletla novou, a poslala mu ručně vyšívanou vázanku, kterou přijal s kající radostí: „Opravdu, nemyslel jsem, že mne ještě považujete za hodna své vzpomínky.“¹⁷

Takto vystrojen už Beethoven přestal být lokajem *starého režimu* a stal se z něj naopak kavalír nového, méně formálního věku. I ty, u kterých slavil své „úspěchy,“ dovolily svým vlasům spadat v přirozené kadeře, sundaly krinolínu a (očividně spokojené, že jim zůstala jen spodnička) vystavily na odiv tento nový šat, jehož pas se s každou další sezónou posouval stále výš, a dekolt zase níž.

Člověk má však dojem, že tento muž, na něhož i sám Adonis byl krátký, vybojoval většinu svých vítězství nikoliv v ložnici, ale v hudebním salonku. Po sexuální stránce byl – a navždy zůstane – velmi plachý a k ženám bude přistupovat s úctou. V dochovaných popisech jeho osoby z per jeho přítelkyň, byť pokaždé plných láskyplné oddanosti, je mu vyčítána fyzická ošklivost: snědá pleť, která jako by patřila Španělovi, tvář posetá jizvami, zvlněné černé vlasy a krátké nohy. Nádherné bylo pouze čelo a odhodlané sevření úst. Vousy mu rostly v tak hojném počtu, že si při holení musel nanášet pěnu až k očím. Wegeler si povšiml

¹⁶HRONEK, s. 37.

¹⁷HRONEK, s. 26.

Beethovenova zdráhání holit se nebo převlékat k večeři, což při hostině u Lichnowských (kteří si na dekorum velmi potrpěli) bylo nutností.*

Nová, ne tak sešněrovaná móda mu poskytla příležitost nechávat šaty volně vlát okolo svého jako proutek štíhlého těla. Když chtěl popsat sám sebe, stalo se jeho oblíbeným výrazem právě slovo *aufgeknöpft*, čili „nespoutaný.“ Vystihovalo skvěle jak jeho módní cit, tak i 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 v temnotě jeho obličeje doslova zářil.

Když se nacházel u klavíru (černobílé klapky se s Beethovenovým zjevem skvěle doplňovaly), křečovitá energie, kvůli níž před ním nebyl žádný porcelánový předmět v bezpečí, se zklidnila. Jak napsal Carl Czerny: „Když hrál, bylo jeho držení těla mistrovsky klidné, vznešené a krásné, bez sebemenší grimasy.“ Tiše se posadil k nástroji a bez zjevného úsilí vykouzlil nepřeborné množství zvuků. Jeho technika byla pozoruhodně sladěná. Uvolněné zápěstí, které si hravě poradilo s akordy i se stupnicemi, 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 ruce druhé. Hlasitost narůstá až k *forte* a pak se vše ztiší v téměř neslyšné chvění. Nikdo nedokázal zahrát ornamentální pasáže tak rychle jako on, ani dosáhnout tak mocně znějícího zvuku v pomalých větách. Roky hraní na varhany ho obdařily dokonalým legatem. Svázal s lehkostí jakékoli množství hlavních či vedlejších hlasů (vyjma případů, kdy hrál, až s neskutečnou jemností, v basové linii úmyslně staccato). Jak každý jednotlivý zvuk pohasl, nesly se jeho svrchní tóny k nekrytým strunám, které se tak rozezněly i bez sebemenšího doteku – další důkaz toho, že mladý Beethoven měl jako hudebník jedny z nejcitlivějších uší v dějinách. Jak vzpomíná jeden svědek: „Když prováděl takovéto divy, jeho ruce se skoro nepohnuly ... zdálo se, že jen kloužou po klaviatuře sem a tam.“

*Příčinou mohla být spíše jeho nemotornost než odmítání přizpůsobit se společenským konvencím. Beethoven nebyl schopen se oholit, aniž by se při tom břitvou nezranil, a bez pomoci druhých by ani neořezal tužku. Nikdy se nenaučil tančit v rytmu.

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 skvěle interpretoval Bacha, Händela, Glucka i Mozarta, byl nejpřesvědčivějším při hraní svých vlastních děl. Czerny nebyl jediným posluchačem, který při pokusu vylíčit Beethovenovo pianistické umění použil slovo *vznešené*. Také český skladatel Václav Jan Tomášek napsal poté, co ho slyšel hrát: „Cítil jsem se tak hluboce pokořen, že jsem se klavíru po několik dní ani nedotkl.“ I o více než čtyřicet let později na Beethovena vzpomíná 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 vyskytovat zrovna v těch nejnádhernejších pasážích. Zdálo se, že v tom svěhlavém mladém muži přebývá cosi zvráceného, jako by si přál znevážit svůj vlastní talent. „Hudební dílo“ dle jejich vlastního pojetí mělo být pěkné, průzračné a vyvedené v drobném formátu, jako půvabná krajinka. Beethoven u nich platil za hrubého mazala, jehož plátna plná sytých barev a prudkých tahů štětcem už pro knížecí salonek byla příliš velká.

Ve Vídni na jaře roku 1795 ještě nevládli direktori tak jako v Paříži. Koneckonců ani v Paříži ne, alespoň prozatím. Revoluce však byla dovršena a Beethovenovi prozíravější posluchači, 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 vlastně hrál dne 29. března 1795 na svém prvním veřejném vystoupení. 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, a to poté, co dokončil druhou větu Prvního

klavírního koncertu. Právě díky podobným polemikám jsou muzikologické konference tak zajímavé.

Tato debata by 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 správně mělo 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 předvedl ve vídeňském Dvorním divadle tuto skladbu veřejně, na správně naladěném nástroji, byli on i orchestr sjednoceni v C dur – hlavní tónině jeho „Prvního“ klavírního koncertu.

Recenze na tuto událost se nedochovaly, ale následujícího dne byl Beethoven požádán, aby před zcela zaplněným sálem improvizoval. V úterý 31. března provedl jeden z Mozartových klavírních koncertů za přítomnosti skladatelovy vdovy Konstance. Vídeňané jej stěží mohli vyznamenat větší přízní. Zbývalo už jen pozvání do Schönbrunnu.

Zamýšlel nyní vydat oficiální „Opus 1,“ jenž by byl natolik působivý, aby v paměti posluchačů vymazal vzpomínky na o dva roky dříve napsané 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 sám pro sebe jako svůj jedinečný koncertní repertoár. Tria již v úvahu přicházela více – usilovně se snažil dovést je k dokonalosti už od doby, co byl Haydn pryč – a přirozeně s nimi mohl zaujmout třikrát tolik 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 vydavatelskou smlouvu s předním vídeňským nakladatelstvím Artarií.

Tato smlouva, jak bylo v té době zvykem, Beethovena zavazovala k tomu, aby se podílel na nákladech, jež s sebou nesl první náklad jeho nového opusu určený k soukromé subskripci. U takového vydání, obvykle vyrytého na prvotřídním papíře, se předpokládalo, že bude vynášet zisk samo o sobě. Pokud by

byl předplatitelů nedostatek nebo výtisky byly ohodnoceny příliš nízko, mohl nakladatel kdykoliv poté vydat levnější verzi určenou veřejnosti. 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 nadto vyvedeného v přepychové vazbě.

Když se tedy Beethoven rozhodl žádat za každý objednaný výtisk nového opusu jeden dukát, vzal tak svou budoucnost pevně do svých rukou. Vzhledem k tomu, že náklady na jeden výtisk činily jeden stříbrný, měla mu každá subskripce vynést stříbrné čtyři – 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 už vyrovnal svůj dluh Haydnovi) mu pořádně zatížila rozpočet. Nucená komičnost, jež zaznívá 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.“¹⁸

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

Tria op. 1, jež skladatel věnoval právě Lichnowskému, přinesla velký úspěch i 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 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

¹⁸HRONEK, s. 74–76.

náladou. Poslední trio, c moll, má pochmurnější charakter a pevně semknutou stavbu. Se svým klouzavým chromatickým motivem a napjatou hudbou připomíná Mozartův velkolepý klavírní koncert ve stejné tónině (o kterém Beethoven jednou s nebyvalou pokorou pronesl: „Něco takového již nikdy vytvořit nedovedeme.“)

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

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

Vzhledem k tomu, že všechna tria už byla v tisku, neměla Haydnova rada v tomto případě žádný smysl. Příhoda se bezpochyby vztahuje k jinému koncertu, který se u Lichnowských konal, v září nebo v říjnu, kdy se Haydnovi znovu naskytlá 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 „závidí.“

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 zahrnován množstvím poct. 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 napořád. Instinkt poslušného dvořana ho však přivedl zpátky domů, aby mohl vyčkat příkazů svého nového zaměstnavatele, knížete Nikolause Esterházyho II. Ke své úlevě shledal, že vše, co se od něj vyžaduje, je napsat každý rok jednu mši, která potom bude 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*.

Pokud si uvědomíme, že tento příval kompozic tvoří téměř výhradně komorní díla, vyplyne na povrch, jak velká byla Beethovenova sebekázeň v okamžicích, kdy ho zachvátila inspirace. A i v této kategorii zůstal jeden žánr úmyslně vynechán: smyčcový kvartet. Chtěl nejméně z forem nechat stranou až do doby, než zcela pronikne do tajů psaní pro další nástrojová uskupení.

V roce 1796 slavil Beethoven úspěchy jako pianista. Podnikl tehdy pětíměsíční turné po Čechách, Sasku a Prusku. „Také peněz dostanu tentokrát hodně,“¹⁹ napsal z Prahy svému nejmladšímu bratrovi. Nikolaus Johann se podobně jako Kaspar Karl přestěhoval do Vídně, kde nyní pracoval jako pomocník v lékárně. Jak „Johanna,“ tak i „Karla“ (abychom je nazývali jmény, kterými si nechávali říkat oni samotní) 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 podepsal smlouvu, byli schopni poskytnout, ale to byla záležitost vlastní hrdosti. Jakmile byly dukáty jeho, utrácel je bez rozmyslu a s ochotou půjčil i druhým. S žertem 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.“²⁰ Byl to dopis plný neblahých předzvěstí pro oba dva.

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

¹⁹HRONEK, s. 43.

²⁰HRONEK, s. 43.

Králové mu žehnali, jeho umění mu vynášelo tučné 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 Rakušanům co proto. Poněkud blíže k domovu si rakouský arcivévoda Karel jen stěží dokázal poradit s francouzskou rýnskou armádou. Spojenecké mocnosti s Francií uzavřely mírovou smlouvu a na cestě k vítězství stála už jen Vídeň, hlavní kořist revoluce. Nebylo vsutku nač se těšit.

Léto Beethovenovi dále zkalila nemoc, která podle Franze Wegelera byla „velmi nebezpečná.“ Skladatel si ji přivodil svým zvykem postávat polonahý u otevřeného okna, kdykoliv mu bylo příliš horko. Máme důvod se domnívat, že se jednalo o tyfus, který bude mít tragické následky do budoucna. Koncem listopadu byl však Beethoven natolik zdravý, 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.“²¹

Během zimy se znovu pustil do psaní komorních děl. Vídeňané se tohoto typu hudby nemohli nabažít a premiéru Beethovenova kvintetu pro klavír a dechové nástroje op. 16. nepozdržel ani Napoleonův vpád do Tyrol. Avšak dne 17. dubna se Francouzi dostali už tak blízko – jen šedesát mil od Vídně –, že byla povolána městská domobrana. Beethoven k příležitosti rozvinutí vojenských praporů složil válečnou píseň. Naštěstí pro jeho pozdější pověst bylo dalšího dne vyhlášeno příměří a píseň, nazvaná „*Ein grosses, deutsches Volk*,“ tak upadla v zapomnění. Ne tak Haydnův starší vlastenecký příspěvek, skvostný chvalozpěv na císaře Františka II. Skladba, která se v Rakousku brzy stala známá pod názvem „*Kaiserlied*,“ přežívá dodnes jako německá státní hymna.

Po jejím vydání se Haydn zase zdánlivě stáhl do ústraní. Lidé se domnívali, že „Papá“ už ve svých šestašedesáti letech nadobro dokonponoval. Beethoven měl lepší informace. Johann Georg Albrechtsberger se mu svěřil: „Zabývá se

²¹HRONEK, s. 44.

myšlenkou na velké oratorium, které chce nazvat „*Stvoření*“, a doufá, že s tím bude brzy hotov. ... Myslím, že to bude velmi dobré.“²²

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. *Stvoření* na něj zapůsobilo opravdu hluboce.

Jestliže citujeme hudební slovník Sira George Grova: „Snad žádné jiné dílo se nikdy netěšilo tak bezprostřednímu a všeobecnému přijetí.“ *Stvoření* bylo mohutnější než kterékoliv jiné oratorium 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,“ orchestr zahajuje v táhlém, dutém unisonu. Přidávají se akordy dechových nástrojů. Plynou v půltónových intervalech a nakonec zahynou v temném c moll. (Kde už jen Beethoven tyto tóny slyšel?)

Sólový bas zanotuje: „Na počátku stvořil Bůh nebe a zemi.“ Nastupuje sbor a tiše zpívá slova knihy Genesis: „I řekl Bůh: ‚Budiž světlo.‘“ Když dozní poslední hláska, rozhostí se hrobové ticho. (Odkud jen si Beethoven na tento efekt pamatuje?) Blíží se jeden z nejlepších 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!)

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 téměř shodují. Přijít na to, že jeden si přisvojil několik hudebních motivů toho druhého, je stejně snadné jako umět „dokázat,“ 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

²²HRONEK, s. 45.

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 (často až s velkým zpožděním), aniž bychom si kdy vzpomněli, že jsme je vůbec zalévali.

Pozoruhodnější než všechny tóny a momenty ticha, které snad Beethovenovi připadaly povědomé v první části Haydnova *Stvoření*, ovšem byla kantiléna Adama a Evy v části třetí. Opět: táhlá, pomalá melodie se nese až k nebeské klenbě, kde postupně opíše 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 v devatenácti letech něco obdobného povedlo poněkud lépe.

Avšak Vídeň – rozmarná, elegantní, vyděšená Vídeň – se nestarala o ničí minulost. Zajímala ji pouze celebrita současnosti a tou byl očividně „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, neměnným pořádkům.

Kultivovanost a zdrženlivost – dvojí podstata vrcholného klasicismu – měly v Haydnově tvůrčím projevu stejně výrazný podíl jako nezkrotnost v uměleckém projevu Beethovenově. 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 tyto akordy 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 zůstalo „beztvaré a prázdné,“ pokud tomu nenasadil rám Rozumu.

Pro takového člověka a pro takové posluchače bylo nadcházející století velkou neznámou, kterou, když už se jí nedalo ani trochu vyhnout, bylo alespoň lepší přečkat docela bez povšimnutí. Beethoven, plný raně romantických tužeb, se ho nemohl dočkat. Předtím, než ovšem toto století vůbec přijde, však bude nezbytné, aby si vydobyl reputaci jako Haydnův přirozený následovník. Navzdory

tomu, že na svém kontě měl již třiatdvacet vydaných děl, byl stále znám spíše jako pianista než jako skladatel. A objevila se varovná znamení, že jeho nejnovější díla se obecnému mínění příliš nezamlouvala. 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 ani nemohl výstižněji vyjádřit hrůzu, kterou v konzervativní společnosti budilo neočekávané.

Beethoven věděl, že musí udělat to samé, co už před ním učinil i Mozart, a vídeňskému obecnstvu se 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 naplánované 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, nežil nikdy jako úplný poustevník. Každý návštěvník byl u něj vítán, zvláště když jím mělo být mladičké stvoření v šatech s vysokým pasem. O mnoho desítek let později vzpomíná hraběnka Tereza Brunsviková, jak „v posledním roce století“ stoupala v doprovodu své sestry Josefíny a se svazkem not v podpaží ta tři patra schodů vedoucích k Beethovenově bytu. Beethoven byl „velmi přátelský“ a Terezu doprovázel, když mu zpívala.

Zarazila ji jedna věc. Jeho klavír zněl falešně.

4. Komparativní analýza výchozího a cílového textu

V následující části bakalářské práce bude VT srovnán s CT. Probrány budou obraznost a expresivita, slovní hříčky, rozdíly v konotaci, vlastní jména a faktické nesrovnalosti.

4.1 *Obraznost a expresivita*

VT se vyznačuje množstvím obrazných pojmenování, zejména metafor a přirovnání (viz kapitola 2.1.2.6). Tato obraznost je také často umocněna expresivitou. Podle Zimy se expresivní výraz vyznačuje nápadností a zpravidla též citovým nábojem, který souvisí s osobním zaujetím autora na skutečnosti, kterou vyjadřuje. Patrná je zde často záměrná snaha o účinek na čtenáře, úsilí vzbudit pozornost a udržet zájem.²³ Knittlová v souvislosti s expresivitou hovoří také o zesíleném působení na adresáta.²⁴ Tyto poznatky souhlasí se zjištěními, ke kterým se došlo na základě analýzy VT. Jedná se zejména o styl a záměr autora a také o jeho vlastní účast na událostech, které líčí v textu č. 1. Tam se obraznost a také expresivita uplatňují velmi výrazně a vytvářejí silný a bezprostřední zážitek. Nalezneme je ovšem i v textu č. 2. Jelikož jsou ve VT velmi četné, budou rozebrány ty, které se jevíly nejzajímavějšími z překladatelského hlediska.

V textu č. 1 Morris vypráví o sněhové bouři a zmiňuje zasněženou silnici:

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

Silnice č. 93, jejíž rampy se postupně stáčely ke změti budov v centru Bostonu, byla po celé délce bílá jako ledovec.

Slovo **moraine** je odborným výrazem, který označuje kameny a zeminu, které před sebou nebo s sebou sune ledovec.²⁵ Vztahuje se tedy k předcházejícímu

²³ ZIMA, Jaroslav. *Expresivita slova v současné češtině: studie lexikologická a stylistická*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1961, s. 46–51, 84.

²⁴ KNITTLOVÁ, s. 62.

²⁵ Moraine [online]. In *Oxford Advanced Learner's Dictionary*. 8th edition. Dostupný z WWW:

přirovnání **ran white as a glacier**. V češtině je však slovo *moréna* pro tento typ textu příliš odborné. Pokud bychom chtěli přeložit **moraine** jako *sut'*, došlo by k pozměnění smyslu věty, protože toto slovo by mohlo ve čtenářích vyvolat představu, že v Bostonu došlo ještě k nějaké další katastrofě, kromě už zmíněné sněhové bouře. Nakonec byl proto výraz přeložen jako **změt' budov**. V přirovnání **ran white as a glacier** byl ponechán výraz **ledovec**, i když v češtině je běžnější přirovnání *bílý jako sníh*. Slovo *sníh* je už však v textu č. 1 vyjádřeno několikrát, naopak slovo **ledovec** je expresivnější a stylisticky do překladu zapadá.

I na dalších místech byla slova volena tak, aby vynikla expresivita textu:

... settling up to six feet deep on every city, forest, and frozen river.

Až šest stop hluboká masa pokryla města, lesy i zamrzlé řeky.

There was still little noise...

Ticho bylo hmatatelné.

Pro svou působivost byly ponechány výraz **suffocate** a synekdocha **the world**:

Just when the world seemed about to suffocate...

Když už se zdálo, že svět se co nevidět udusí...

Při překladu byly v této pasáži rovněž většinou dodrženy jednoduché věty a souřadná spojení, která dále zvyšují účinek výpovědi (viz kapitola 2.1.2.7).

Obraznost Morris využívá i tehdy, když v textu č. 2 představuje Beethovena jako skladatele a pianistu:

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.

< <http://oald8.oxfordlearnersdictionaries.com/dictionary/moraine>>.

„Hudební dílo“ dle jejich vlastního pojetí mělo být pěkné, průzračné a vyvedené v drobném formátu, taková půvabná krajinka. Beethoven u nich platil za hrubého mazala, jehož plátna plná sytých barev a prudkých tahů štětcem už pro knížecí salonek byla příliš velká.

... four fingers of one hand oscillating in pairs at hummingbird speed... the volume of all swelling to *forte* before quieting to an almost inaudible vibration.

... čtyři prsty jedné ruky kmitají v párech jako křídla kolibříka... Hlasitost narůstá až k *forte* a pak se vše ztiší v téměř neslyšné chvění.

Zajímavé bylo využití kurzívy u slova *forte*, kdy Morris graficky vyjadřuje účinek, který Beethovenovo hraní mělo. Hudební termín *forte* znamená v překladu *silně*, a protože je vytištěn kurzívou, z věty skutečně průrazně vystupuje a navozuje dojem rychlého zvýšení hlasitosti. Z tohoto důvodu byla kurzíva ponechána i v CT, i když její využití ke zdůrazňovacím účelům není v českém prostředí zdaleka tak obvyklé jako v případě angličtiny.

Expresivita se projevuje při líčení konkrétních hudebních děl. Bylo žádoucí tuto expresivitu vyjádřit i v českém textu, protože Morris se snaží o to, aby každý čtenář hudební dílo doslova procítil:

scherzos and finales that fizz with high spirits

scherzo a finále, jež přímo srší radostnou náladou

Yet the trios pulsated throughout with original touches.

Přesto však z trií čišela originalita.

Nothing was ever so loud, so bright as that C-major fanfare, surging over a blare of trombones...

Ještě nikdy neznělo nic tak pronikavě, tak oslnivě jako ta fanfára v C dur. Za halasného řevu pozounů burácela v plné síle...

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!)

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!)

Ve třetím příkladu je účinku dosaženo seskupením slov, která evokují vysokou hlasitost a intenzitu zvuku. Všimněme si navíc, že ve třetím a čtvrtém příkladu jsou jak ve VT, tak v CT použity podobné výrazy. Tento postup byl záměrný a vyplývá ze skutečnosti, že Morris ve své knize naráží na podobnost dvou hudebních děl: Beethovenovy *Páté symfonie* a Haydnova *Stvoření* (viz kapitola 2.1.2.4). Třetí příklad se vztahuje k *Páté symfonii*, čtvrtý pak k dříve napsanému Haydnovu *Stvoření*. Při líčení úvodní části této skladby, která nese paralely s dramatickým přechodem mezi třetí a čtvrtou větou Beethovenovy *Páté symfonie* (a rovněž s Beethovenovou kantátou, jejíž popis není součástí VT), byl v CT užit pro větší dramatickost přítomný čas, namísto minulého času ve VT.

Při překladu může vyvstat otázka, zda je expresivní vyjádření na konkrétním místě vhodné. Některé výrazy musely být nahrazeny vhodnější variantou:

... blasted the finale of Beethoven’s Fifth Symphony into the crisp air.

... mrazivým vzduchem vytrysklo finále Beethovenovy *Páté symfonie*.

Slovo **blast** vyjadřuje velmi hlasitý zvuk a významově by mu v češtině odpovídaly např. výrazy *řvát*, *vyřvávat*. Taková expresivita by ovšem na tomto místě nebyla žádoucí, už z toho důvodu, že podobná slova ve spojení s Beethovenovou symfonií by měla spíše negativní význam a evokovala by nepříjemný pocit. To by bylo v přímém rozporu s popisovanou skutečností. Slovo **vytrysklo**, které bylo použito v CT, naopak zachovává celkovou obraznost a expresivitu textu č. 1 a navozuje příjemný a přitom autentický dojem. Jak uvidíme v následujícím příkladu, bude rovněž korespondovat s další smyslovou představou, kterou nám Morris nabízí.

Zajímavá byla metaforičnost obsažená v líčení Morrisova vlastního zážitku z finále *Páté 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. ... Skiers, shovelers, and plungers stood transfixed. ... 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.

Ještě nikdy neznělo nic tak pronikavě, tak oslnivě jako ta fanfára v C dur. Za halasného řevu pozounů burácela v plné síle, prorazila ticho jako gejzír. ... Lyžaři, odklízeči i chodci stáli jako přimrazení. ... proud harmonií opadl, jen aby nabral sil a nesl se zas výš a výš, k samému vrcholu stupnice a ještě dál, až se nakonec úplně roztříštil v jásavé synkopy.

Morris tu využívá pojmenování vztahující se ke gejzíru *Old Faithful*. V jiném typu textu by se dalo přeložit např. jako *na plné pecky*, ale takové řešení by bylo pro CT až příliš hovorové. Je rovněž výrazově zesíleno dalšími slovy a spojeními: **so bright, blare of trombones, skiers, shovelers, and plungers stood transfixed**. Bylo nutné vnést tuto intenzitu i do českého textu. Vidíme zde navíc, že Morris představu gejzíru přenáší i dále a v odstavci vybírá slova a přirovnání, která k původní metafoře odkazují a obrazovou představu dále umocňují: **surging over a blare of trombones, the chords subsided, higher and higher ascents, geyser-like, they broke into exultant syncopations**. Müglová se zmiňuje o tom, že při překladu metafory je vždy důležitá její funkce v daném kontextu a scénář, který se za ní skrývá.²⁶ Tuto skutečnost je velmi nutné si uvědomit právě při analýze Morrisova textu, protože v daném případě metafora není pouhou zažitou frází ani neslouží pouze ke stylistickému ozvláštnění. Její význam je zde mnohem hlubší. Morris v textu č. 1 popisuje konkrétní hudební skladbu, respektive její část – přechod mezi třetí a čtvrtou větou – a následné finále. Podle muzikologa Lewise Lockwooda se právě díky tomuto úseku a finále pro celou skladbu přímo nabízí

²⁶MÜGLOVÁ, s. 240.

označení „cesta z temnoty do světla.“²⁷ 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 gejíru s tímto hudebním zážitkem koresponduje (další paralelou k tomuto úseku je rovněž sněhová bouře, následná kalamita a po ní jasný a slunečný den). Sám Morris v textu č. 1 píše, že zprvu se rozhostí téměř naprosté 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, tlak mizí, jas stále sílí, a náhle vše vybuchne v oslnivém C dur. Gejíř (tryskající z hlubin vysoko nad povrch) se jako vizuální představa zdá být nesmírně výstižným protějškem zmíněné hudby. Tato představa byla proto v CT zachována. Otázkou bylo, jak slovo gejíř začlenit do věty, aby 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 gejíř se sluchovou představou nepojí. Proto bylo nakonec užito spojení **prorazila ticho jako gejíř**.

4.2 Slovní hříčky

Podstatou slovní hříčky je humorná záměna různých významů.²⁸ Právě lehký humor je součástí Morrisova stylu. Slovní hříčky jsou použity k ozvláštňení a odlehčení textu, Morris chce pobavit a upoutat svého čtenáře. Pokud autor zamýšlí vytvořit slovní hříčku, má k dispozici množství prostředků, jak takové hříčky dosáhnout. Může např. vytvářet neologismy, rozdělovat ustálená slovní spojení a nanovo je kombinovat, vytrhnout slova ze známých souvislostí a zasadit je do nezvyklých kontextů, využít jejich zvukovou nebo grafickou podobnost, dvojsmyslnost či mnohovýznamovost.²⁹ Morris ve své hře se slovy využívá forem, které jsou buď zcela identické nebo velmi podobné po grafické a zvukové stránce. V následující větě si hraje se slovy **mood** a **mode**:

²⁷LOCKWOOD, Lewis, *Beethoven: hudba a život*. 1. vyd. Praha: BB/art s.r.o., 2005, s. 237.

²⁸KNITTOVÁ, s. 194.

²⁹MÜGLOVÁ, s. 241.

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

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 žádoucí najít způsob, jak tuto hříčku zachovat, aniž by tím utrpěla významová stránka textu. Jako řešení byla nakonec zvolena hříčka využívající českých slov **cit** a **pocit**, která mají identický základ a liší se od sebe jen přítomností či absencí předpony. Český překlad pak vypadá následovně:

Když chtěl popsat sám sebe, stalo se jeho oblíbeným výrazem právě slovo *aufgeknöpft*, čili „nespoutaný.“ Vystihovalo skvěle jak jeho módní cit, tak i 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.

Jedná se zde 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 (i přes velkou podobnost) mezi slovy patrný rozdíl, který by byl v českém textu zeslaben, pokud bychom tyto výrazy pouze přeložili doslova jako **stvoření** a *Stvoření*. Zejména v případě, kdy by text byl adresátovi pouze předčítán, by takový překlad nebyl ideální. Angličtina má na rozdíl od češtiny u výrazu *The Creation* určitý člen, a proto zde tento problém odpadá. Bylo tedy žádoucí nepřekládat doslova a použít jiných prostředků, které český jazyk nabízí. Nakonec bylo opět použito řešení využívající morfologickou odlišnost. Řešení sice stále 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.

Třetím příkladem je slovní hříčka založená na metaforičnosti a využívající identických forem:

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.

Spojení **black and white** se v tomto případě vztahuje jednak k Beethovenovi, konkrétně k jeho tělesnému vzhledu (v předcházejících dvou odstavcích se hovoří o skladatelově snědé pleti a černých vlasech a následně jsou zmíněny jeho sněhobílé zuby a zářivý úsměv), jednak se jím míní samotná klaviatura, na které se střídají černé a bílé klapky. Z hlediska českého textu by nebylo příliš vhodné překládat výraz doslova jako *černá a bílá*, takový překlad by působil příliš násilně a stroze, český čtenář by navíc nemusel význam spojení správně pochopit. Proto bylo raději zvoleno řešení, kde hříčka sice zaniká, ale text je plynulý a čtenář není ponechán na pochybách.

Když se nacházel u klavíru (černobílé klapky se s Beethovenovým zjevem skvěle doplňovaly), křečovitá energie, kvůli níž před ním nebyl žádný porcelánový předmět v bezpečí, se zklidnila.

4.3 Konotace v textu

Při překladu by měla být věnována zvláštní pozornost konotacím. Jedná se o asociace formy a základního významu slova ke slovům dalším, které vedou k vybavení určitých představ a souvislostí v mysli čtenáře.³⁰ Ve VT se vyskytla slova a slovní spojení, která bylo nezbytné vyjádřit jiným způsobem, aby jejich konotace ve VT a CT zůstaly stejné.

V textu č. 1 se Morris zmiňuje o **dilettantes a intellectuals**:

³⁰ ČECHOVÁ, s. 325.

Of all the great composers, Beethoven is the most enduring in his appeal to dilettantes and intellectuals alike.

Knittlová uvádí, že většina slov je konotačně neutrální, pokud jde o jejich systémové použití, mohou však získat konotační příznakovost v textu.³¹ Slova **dilettantes** a **intellectuals** jsou v daném textu významově neutrální, není přítomna negativní ani pozitivní konotace. Pokud bychom ovšem tyto výrazy přeložili do češtiny pouze jako *diletanti* a *intelektuálové*, utrpěla by jednak estetická stránka textu zbytečným použitím slov cizího původu, zejména by však takový překlad mohl u českého čtenáře vyvolat nemístné negativní asociace, které se k těmto slovům, zejména pak slovu *diletant*, váží. Podle Slovníku spisovného jazyka českého může být pojem diletant v češtině použit k označení samouka nebo ochotníka, v takovém případě má neutrální význam. Často je ovšem užíván ve významu hanlivém pro člověka, který postrádá v dané činnosti patřičné dovednosti nebo znalosti, a také pro člověka nezralého, či povrchního.³² Také slovo *intelektuál* má mnohdy negativní příděch, pojí se s vlastnostmi, které jsou takovým lidem přisuzovány, může jít o plané teoretizování, snobství, sebezálibnost.³³ Jiná neutrální synonyma se do věty významově či stylisticky nehodí. Aby bylo možné vyhnout se negativním konotacím, bylo v překladu zvoleno vyjádření opisem:

Ze všech velkých skladatelů si právě Beethoven zajistil tu nejtrvalejší přízeň publika, ať už se v jeho řadách vyskytli skuteční znalci hudby nebo jen hudební nadšenci.

Věta v závěru textu č. 1 obsahuje výraz **airy woodwinds**:

Airy woodwinds amplify a gathering crescendo, joined by trumpets and horns...

³¹ KNITTLOVÁ, s. 62.

³² Slovník spisovného jazyka českého [online]. c2011 [2012-10-28]. Dostupný z WWW: <<http://sjsj.ujc.cas.cz/>>.

³³ Slovník spisovného jazyka českého [online].

Ani zde by prostý český překlad nebyl na místě. Slovo **woodwinds** se obvykle překládá jako *dřevěné dechové nástroje* nebo *dřevo*. Ani jedna z možností však není v dané větě stylisticky vhodná. Pojem *dřevo* by sám o sobě do autorova neformálnějšího a expresivního stylu zapadal. České slovo *dřevo* se ovšem používá v přeneseném významu k označení tvrdosti, strnulosti, neobratnosti apod.³⁴ Ve spojení s českým překladem přívlastku **airy** by pak výraz tvořil oxymóron. V CT proto byly jednotlivé nástroje vypsány:

Hravé flétny, hoboje a klarinety se přidávají v narůstajícím crescendo, společně s trubkami a lesními rohy...

4.4 Vlastní jména

Ve VT se vyskytuje mnoho vlastních jmen a názvů, ať už se jedná o jména osob, tiskovin, uměleckých děl či názvy zeměpisné a místní. Překlad názvů států, měst a uměleckých děl nebyl problematický. Často existuje jejich všeobecně zažitý český protějšek nebo se ponechávají v původním znění. Další kategorie budou rozebrány níže.

4.4.1 Místní názvy

Tato pojmenování se ve většině případů vztahují k rakouskému prostředí a jsou uváděna v němčině. Rovněž zde byla tato německá pojmenování do češtiny překládána pouze, pokud se český ekvivalent běžně používá. **St. Petersplatz** a **Vienna's Burgtheater** jsou proto uváděny jako **Svatopetrské náměstí** a **vídeňské Dvorní divadlo**, oproti tomu **Schonbrunn Palace** a **the Krugerstrasse** překládány nebyly. V textu se vyskytly dva názvy rakouských reálií, jejichž jména jsou v češtině totožná s názvy jiných reálií českých. Jednalo se o **the Graben** (česky **Příkopy**) a o **the Schwarzenberg Palace** (česky **Schwarzenberský palác**). Jak **Příkopy**, tak **Schwarzenberský palác** nalezneme ve Vídni i v Praze. U prvního pojmenování nebylo nutné přemýšlet nad bližší specifikací, protože sám Morris už ve VT explicitně uvádí, že se jedná o **the Graben in central Vienna**. V případě názvu paláce už bylo třeba brát v potaz odlišné kulturní zázemí

³⁴ Slovník spisovného jazyka českého [online].

čtenářů amerických či britských, kterým byla kniha primárně určena, a čtenářů z České republiky. I když by z kontextu mohlo být dostatečně jasné, že Morris mluví o paláci vídeňském a ne pražském, je stále možné, že český čtenář si nejprve představí Schwarzenberský palác v Praze. Z tohoto důvodu bylo původní **at the Schwarzenberg Palace** přeloženo jako **v paláci knížete Schwarzenberga**. Význam je zachován a českému čtenáři by výraz neměl evokovat domácí prostředí. Odlišný původ adresátů VT a CT byl brán v potaz i při překládání pojmenování **Harvard Yard**. Středoevropanovi by tento název mohl být cizí, proto byl přeložen jako **hlavní kampus**.

4.4.2 Jména osob

Překládání vlastních jmen osob bylo mnohdy problematické. V českých textech jednotný úzus většinou neexistuje a překlad je potom podmíněn mnoha faktory, jakými jsou např. literární žánr, místo a čas děje, specifika jazyka původního díla, věk a druh předpokládaných čtenářů atd.³⁵ V současné době se literatura faktu, do které analyzovaný text spadá, vyznačuje tendencí nechávat jména osob v původní podobě. Tato tendence byla dodržena na mnoha místech překladu, zejména u jmen veřejně známých uměleckých osobností (**Ludwig van Beethoven, Carlos Kleiber**) a dalších jmen, např. Beethovenových přátel či příbuzných (**Franz Wegeler, Nikolaus Johann van Beethoven**). V literatuře se však u některých jmen a příjmení setkáváme s více podobami, např. **Caspar Carl** či **Kaspar Karl, Carl Czerny** či **Karl Czerny, Brunsvik** či **Brunswick** apod. Při překladu bylo většinou čerpáno z informací na internetových stránkách Beethovenova domu v Bonnu.³⁶ Zároveň se v česky a slovensky psaných beethovenovských textech určitá jména stále vyskytují ve dvou podobách – původní, nebo naopak v počeštěné (či slovenské) podobě. Jde často o jména původem slovanská nebo vůbec o příslušníky šlechtických rodů pocházejících z českých zemí či Slovenska. Podle Knappové je volba českých ekvivalentů, resp. pravopisně počeštěných podob jmen, typická pro překlady snažící se čtenářům text

³⁵ KNAPPOVÁ, Miloslava. *K překládání osobních jmen* [online]. In Naše řeč, ročník 66 (1983), číslo 4 [2012-10-20]. Dostupný z WWW: <<http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=6399>>.

³⁶ Beethoven-Haus Bonn [online]. Dostupný z WWW: <http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?template=portal_en>.

co nejvíce zpřístupnit a přiblížit.³⁷ Takové přiblížení textu čtenářům bylo i záměrem samotného autora a podstatou žánru, a proto byla u některých jmen zvolena jejich česká podoba. Jedná se konkrétně o jména barona **Zmeškala** a hraběnek **Terezy** a **Josefíny Brunsvikových**, jejichž nositelé jsou původem ze Slovenska, a také o jméno Mozartovy manželky **Konstance**, namísto původního **Constanze**. Zcela obvyklé je ovšem užívání českých ekvivalentů u panovnických jmen v minulosti,³⁸ proto jsou i tato jména uvedena v české podobě (**King George III. – král Jiří III., Archduke Charles – arcivévoda Karel, Emperor Franz II. – císař František II.** apod.). Některá jména byla doplněna do podoby, která se používá tradičně v českém jazyce (**Václav Jan Tomášek, Johann Georg Albrechtsberger**).

4.5 *Faktické nesrovnalosti*

Překladatel, a obzvláště ten, který překládá literaturu faktu, by si při své práci měl vždy ověřovat, že informace, které překládá, jsou skutečně pravdivé. Případné nesrovnalosti by měl řešit a neponechávat čtenáře v omylu. Takovéto nesrovnalosti byly zjištěny i při překladu výňatků z Morrisovy knihy.

Zaprvé se jednalo o jméno jednoho z Beethovenových bratrů, **Kaspara Karla van Beethovena**. Morris jeho dvě křestní jména zaměnil a uvádí jeho jméno jako **Carl Caspar van Beethoven**, což neodpovídá skutečnosti. Z tohoto důvodu potom tvrdí, že si Beethovenův bratr nechával říkat **Caspar**, i když tomu bylo přesně naopak a tento muž je znám jako **Karl**, či **Carl, van Beethoven**.³⁹

Zadruhé byla zjištěna nesrovnalost v datu, které je ve VT uváděno jako den soukromé premiéry Haydnova oratoria *Stvoření*. Morris píše, že skladba byla poprvé neveřejně provedena 9. března 1798. Podle další dostupné literatury se však tato premiéra konala až 30. dubna 1798.⁴⁰

³⁷ KNAPPOVÁ [online].

³⁸ KNAPPOVÁ [online].

³⁹ Beethoven-Haus Bonn [online].

⁴⁰ TEMPERLEY, Nicholas. *Haydn: The Creation*. 1st ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, s. 35.

MATZ, Cherise. *From Chaos to Clarity: Creating a Diversity of Styles*

Gromová uvádí, že při překladu textů, u kterých je důležitá jejich estetická funkce, by měly být vysvětlivky používány s mírou, aby se estetická hodnota díla nesnížila.⁴¹ Chybný text byl při překladu opraven. Tento postup se vzhledem k žánru a k výrazné orientaci autora na čtenáře, a tím i k požadavku na zachování čtivosti a plynulosti textu, jevil jako vhodnější než např. vysvětlení fakt v poznámce pod čarou.

in Haydn's The Creation [online]. 22.4.2010 [2012-05-03]. Dostupný z WWW:

<music.nebrwesleyan.edu/~cmatz/The%20Creation.pdf>.

⁴¹ GROMOVÁ, Edita. *Teória a didaktika prekladu*. 1. vyd. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2003, s. 58.

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 z analýzy VT. Tato analýza měla pomoci s ujasněním celkového přístupu k překladu a také posloužit při hledání vhodného řešení překladatelsky problematických míst.

Po provedení analýzy VT bylo přistoupeno k samotnému překladu a následně byly oba texty, VT i CT, podrobeny komparativní analýze. Ta byla zaměřena na překladatelsky zajímavá místa. Rozebrány byly obraznost a expresivita, slovní hříčky, rozdíly v konotaci, vlastní jména a faktické nesrovnalosti.

Hlavní úlohou textu bylo zprostředkování informací o životě a díle skladatele Ludwiga van Beethovena. Text náležel do populárně naučného stylu, a proto bylo třeba myslet na zpřístupnění tohoto textu širokému okruhu čtenářů. Důležitou složkou byla estetická stránka, která se projevovala zvýšeným výskytem metaforičnosti a expresivních rysů. Autor má pečlivý smysl pro detail, zasazuje jednotlivé motivy obraznosti do textu takovým způsobem, že vtahuje čtenáře do děje a zprostředkovává mu autentický a dramatický zážitek. Podstatným cílem bylo zachovat v překladu autorovo živé vyprávění a bezprostřední jazykové vyjádření.

Komparativní analýza představuje řešení, která byla použita při převodu VT na CT. Vzhledem k tomu, že celkový efekt, lehkost a vtip autorova stylu a smyslové působení na adresáta měly zůstat uchovány, bylo při překladu obrazných či expresivních prvků a slovních hříček důležité využívat možností českého jazyka. Zároveň bylo ovšem třeba mít na paměti, že ne ve všech případech je jejich doslovné převzetí v českém textu vhodné a překladatel musí volit taková řešení, která jsou v daném kontextu patřičná a jsou přirozená pro cílový jazyk. V souvislosti s překladem vlastních jmen, kde často neexistuje jednotný úzus, bylo potřebné brát do úvahy žánr textu a cílový okruh čtenářů a podle těchto skutečností volit jednotlivá řešení. Bylo rovněž nezbytné přihlídnout k odlišnému původu a kulturnímu zázemí adresátů VT a čtenářů českých. Během překládání se také ukázala být výhodou znalost dalších pramenů vztahujících se k tématu, díky které byly objeveny chyby ve dvou faktických informacích, jež se ve VT

vyskytují. Podobné omyly by překladatel faktografické literatury neměl ignorovat, a nesrovnalosti byly proto opraveny.

Bakalářská práce poskytla možnost ověřit si překladatelské schopnosti a dovednosti. Prokázalo se, že provedení analýzy VT před zahájením samotného překladu je důležitým krokem překladatelského procesu. Tato analýza byla při překladu v mnohém přínosná a usnadnila rozhodování o tom, která řešení zvolit.

Morrisův text nastínil možnost propojení historických poznatků a uměleckého ztvárnění díla tak, aby mohla vyniknout snaha překladatele přiblížit čtenáři působivě a přitažlivě osobnost Ludwiga van Beethovena. Začínající překladatelé objeví nové a cenné zkušenosti při práci s anglickým textem a naučí se plně využívat možností českého jazyka.

6. Summary

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

The first section of the bachelor thesis is the source text analysis based on the model created by Christiane Nord. In the process of the source text analysis, Nord focuses on extratextual and intratextual factors which 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. The focus is on the subject matter, content, presuppositions, text composition, non-verbal elements, lexic, sentence structure and suprasegmental features.

By analysing the extratextual factors it was determined that the author's main intention was to introduce the life of Ludwig van Beethoven to the general reader and arouse the readers' interest in the composer's personality and work. The function of the text was thus expected to be informative but also aesthetic and persuasive. The analysis of intratextual factors proved that the aesthetic function had a key role in both excerpts, especially in the first one, the emphasis being on expressivity and imagery. The elements of informal style were found as well.

The source text analysis provided the basis for the selection of the appropriate translation strategy. It was important to preserve the informative function and basic meaning of the text, belonging to the non-fiction genre, while at the same time maintain the author's characteristic style and intention. A significant feature of the text was its aesthetic function which had to be preserved as well.

The second 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 with profound knowledge of classical music and this was perhaps one of the reasons why he chose to write a biography dealing with the life of the German composer Ludwig van Beethoven. Another important factor was the author's own experience. In 1978, after a great blizzard which affected the northeastern United States, Morris heard the finale of Beethoven's Fifth Symphony. It had a profound impact on him and he describes it in the book. Morris's style of writing is fresh, witty and inspirational. Because of the mentioned qualities, his book appeared to be an ideal source text for the translation carried out in the present bachelor thesis. Two excerpts were chosen: a part of the prologue, describing Morris's experience with the Fifth Symphony, and a part of the second chapter.

The third section of the bachelor thesis is the comparative analysis of the source text and the target text. The analysis focuses on the examples of expressivity and imagery in the source text, word plays, connotation differences and proper names. It also includes a section dealing with factual errors and discrepancies in the source text which were discovered during the process of translation. The solutions to the translation problems are presented and explained. The analysis of the source text helped to discover it was essential to preserve the aesthetic function of the text. It was therefore important to work with all the possibilities of the Czech language to create text which would attract the reader and at the same time remain natural and appropriate. Attention was paid to the translation of metaphors and similes, especially those connected with Beethoven's Fifth Symphony because of their deeper meaning. Another feature related to the aesthetic function was Morris's occasional usage of word plays which motivated the author of this bachelor thesis to find a way to transfer them into the target language. The translation of proper names was sometimes quite challenging as different texts sometimes use different forms and the translator thus has to bear in mind the text genre and the target reader to be able to use the most appropriate solution. Two errors in the source text were corrected.

7. 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.

8. Bibliografie

ČECHOVÁ, Marie – KRČMOVÁ, Marie – MINÁŘOVÁ, Eva. *Současná stylistika*. 4. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008. 382 s.

GROMOVÁ, Edita. *Teória a didaktika prekladu*. 1. vyd. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2003. 188 s.

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.

LEVÝ, Jiří. *Umění překlada*. 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.

MAUROIS, André. *Dějiny Francie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1994. 495 s.

MISTRÍK, Jozef. *Štylistika*. 3. vyd. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1997. 598 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.

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.

TEMPERLEY, Nicholas. *Haydn: The Creation*. 1st ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 144 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.

VILIKOVSKÝ, Ján. *Překlad jako tvorba*. 1. vyd. Praha: Ivo Železný, 2002. 246 s.

ZIMA, Jaroslav. *Expresivita slova v současné češtině: studie lexikologická a stylistická*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1961. 139 s.

Beethoven-Haus Bonn [online]. Dostupný z WWW: <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>.

Edmund Morris [online]. In *Goodreads*, c2012 [cit. 2012-03-02]. Dostupný z WWW: <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/>>.

KNAPPOVÁ, Miloslava. *K překládání osobních jmen* [online]. In Naše řeč, ročník 66 (1983), číslo 4 [2012-10-20]. Dostupný z WWW: <<http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=6399>>.

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>.

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>>.

Slovník spisovného jazyka českého [online]. c2011 [2012-10-28]. Dostupný z WWW: <<http://ssjc.ujc.cas.cz/>>.

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/>>.

9. Anotace

Autor: Tereza Marková

Katedra: Katedra anglistiky a amerikanistiky Univerzity Palackého 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: 56

Počet příloh: 1

Počet titulů použité literatury: 32

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 analýza výchozího textu, kterým jsou dva úryvky z knihy Edmunda Morrise *Beethoven: The Universal Composer*, překlad těchto úryvků a komparativní analýza výchozího a cílového textu. Analýza výchozího textu slouží k podrobnějšímu seznámení se s textem. Získané poznatky jsou využity při samotném překladu. Komparativní analýza srovnává výchozí a 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 source text analysis, the translation of the source text (two excerpts from the book *Beethoven: The Universal Composer* by Edmund Morris) and the comparative analysis of the source text and the target text. The aim of the source text analysis is to gain relevant information from the source text which will be helpful during the process of translation. The comparative analysis discusses the source text and the target text, problematic elements encountered during the translation and their solutions.

The objective of the bachelor thesis is to use the information gained from the source text analysis and create a good translation.

Příloha č. 1 – Výchozí text

Text č. 1

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. Stifled 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.

Text č. 2

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.*

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.

*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.

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. 1 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.

