

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra muzikologie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Olomouc 2010

Zdenka KUBÍČKOVÁ

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra muzikologie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Julietta aneb Snář Bohuslava Martinů – srovnání francouzské a české verze

Julietta by Bohuslav Martinů – comparison of the French and Czech versions

Vypracovala:

Zdenka Kubičková

Vedoucí bakalářské práce:

PhDr. Jiří Kopecký, Ph.D.

Olomouc 2010

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci zpracovala samostatně podle pokynů vedoucího bakalářské práce a s použitím níže uvedené literatury.

V Olomouci dne 26. dubna 2010

Zdenka Kubičková

.....

Poděkování

Tímto děkuji všem, kteří mi poskytli cenné rady a informace potřebné k vypracování této bakalářské práce. Ráda bych pak poděkovala zejména mému vedoucímu bakalářské práce PhDr. Jiřímu Kopeckému, Ph.D., za ochotu a trpělivost, s níž mi zodpověděl veškeré mé dotazy, dále pak doc. PhDr. Marii Voždové, Ph.D., a doc. PhDr. Janu Holešovi, Ph.D., za pomoc při konzultacích lingvistické části mé práce.

Dále bych ráda poděkovala pracovníkům Institutu Bohuslava Martinů v Praze, kteří mi umožnili přístup k materiálům a literatuře týkající se Bohuslava Martinů, a v neposlední řadě také Mgr. Aurélii Stettlerové za její pomoc při určování přízvuků z pohledu rodilého mluvčího.

Obsah

ÚVOD	5
1.0 BOHUSLAV MARTINŮ A JULIETTA.....	7
1.1 PROSTŘEDÍ BOHUSLAVA MARTINŮ V DOBĚ TVORBY JULIETTY	7
1.2 JULIETTA.....	12
1.3 DĚJ JULIETTY	16
2.0 VYBRANÉ FONICKÉ PROSTŘEDKY SOUVISLÉ ŘEČI.....	19
2.1 PŘÍZVUK.....	19
2.2 UMÍSTĚNÍ PŘÍZVUKU V SOUVISLÉ ŘEČI.....	22
2.3 PŘÍZVUK VE FRANCOUZŠTINĚ	23
2.3.1 Rytmické skupiny.....	23
2.3.2 Přízvuk a větná stavba.....	24
2.3.3 Přízvuk a rytmická skupina.....	24
2.3.4 Typy přízvuků.....	25
2.4 ŘEČ ZPÍVANÁ.....	25
3.0 ANALÝZA.....	27
3.1 TEXT DIVADELNÍ HRY GEORGESE NEVEUXE VERSUS ČESKÉ LIBRETO BOHUSLAVA MARTINŮ.....	27
3.2 ČESKÉ LIBRETO BOHUSLAVA MARTINŮ VERSUS JEHO FRANCOUZSKÉ LIBRETO	28
3.3 INSTRUMENTACE	43
3.4 KORESPONDENCE	44
ZÁVĚR.....	46
BIBLIOGRAFIE.....	48
1. PRAMENY:.....	48
1.1 Rukopisy:.....	48
1.2 Fonografické prameny:.....	48
1.3 Audiovizuální prameny.....	49
1.4 Tištěné prameny.....	49
2. LITERATURA	49
2.1 Články.....	49
2.2 Monografie	50
2.3 Diplomové práce.....	52
RESUMÉ.....	53
PŘÍLOHY	56

Úvod

Opera *Julietta aneb Snář*, ve francouzštině *Juliette ou la Clé des songes*, je vrcholným dílem Bohuslava Martinů. Ve své práci popíši nejen prostředí a dobu, ve které opera vznikla, ale zaměřím se také na určení přízvuků jak v české, tak ve francouzské verzi. Ve třetí části své práce pak porovnáám obě verze. Hudební zápisy všech analyzovaných částí vkládám přímo do textu pro lepší orientaci.

Cílem mé práce je určit, zda Bohuslav Martinů k hudbě komponované na český text vytvořil na sklonku života také adekvátní text ve francouzském jazyce.

Při zpracování tématu jsem čerpala z korespondence Bohuslava Martinů, jeho ženy Charlotte a také autora předlohy k opeře Georgese Neveuxe, dále z různých hudebních nosičů CD a DVD a hudebního výtahu opery Karla Šolce s českým i francouzským textem. Také přihlížím ke skladatelovu autografu a v některých částech i k dílu *Tři fragmenty z opery Juliette* (H 253 A).

Čerpala jsem také z monografií Miloše Šafránka (*Bohuslav Martinů – Život a dílo*, *Divadlo Bohuslava Martinů*, *Bohuslav Martinů – Domov, hudba a svět*) a Jaroslava Mihule (*Bohuslav Martinů : Profil života a díla*, *Bohuslav Martinů : Osud skladatele*). Z lingvisticky orientované literatury si pak všímám díla *Fonetika v teorii a v praxi* Bohuslava Hály, *Úvod do fonetiky a fonologie pro bohemisty* Marie Krčmové a *Poetiky* Josefa Hrabáka. Dále pak práce *Fonetika francouzštiny* Olgy Schulzové a Marie Dohalské, a také *Francouzské mluvnice* trojice autorů – Josefa Hendricha, Jaromíra Tláskala a Otomara Radiny.

Z cizojazyčné literatury uvádím divadelní hru Georgese Neveuxe *Juliette ou la Clé des songes*, slovenský překlad díla Petera Szondiho *Teória modernej drámy*, dále *The Theatre of Revolt* Roberta Brustaina, *La Voix chantée* Raoula Hussona a rovněž *Bohuslav Martinů – Werkverzeichnis und Biografie* od Harryho Halbreicha.

Důležitým zdrojem jsou taktéž články v časopisech *Smetana*, *Hudební věda*, *Hudební rozhledy*, *Národní divadlo* či *Listy hudební matice*, kam psali např. Jindřich Honzl, Bohuslav Martinů nebo Miloš Šafránek.

Z desítek diplomových prací jsem vybrala dvě, a to práci *Georges Neveux dans son environnement, sa vie, son oeuvre* Hany Robotkové a *Bohuslav Martinů a česká umělecká kolonie v Paříži* od Lenky Župkové. Práci H. Robotkové jsem použila pro získání hlubších informací o spisovateli G. Neveuxovi, jehož postava je stále poměrně málo známá. V druhé diplomové práci jsem se spíše inspirovala, neboť, vzhledem k datu vydání, jsou některé názory a domněnky již překonané.

V minulém roce jsem rovněž shlédla představení opery v Národním divadle Brno; ukázky řešení některých scén uvádím v příloze.

1.0 Bohuslav Martinů a Julietta

1.1 Prostředí Bohuslava Martinů v době tvorby Julietty

„Prozradím vám otevřeně a ihned, že moje divadelní hra klade velké požadavky nejen na celý účinkující ensemble, počínaje dirigentem, přes orchestr na scénu, na režiséra, malíře, zpěváky, až nahoru k osvětlovačům, ale i značný požadavek na obecnost. Zkrátka není to dílo ani lehké ani běžné. Ani hra, ani sujet nejsou obvyklé a nepodobají se ničemu, co je zvykem hledati a viděti na scéně operní.“¹ Těmito slovy zahájil Martinů své krátké pojednání o opeře *Julietta aneb Snář*.

Když Bohuslav Martinů skládal hudbu k opeře *Julietta aneb Snář* na francouzskou předlohu Georgese Neveuxe, pobýval právě v Paříži. Tato evropská metropole ho okouzila již v roce 1919, kdy sem přijel společně s orchestrem Národního divadla, kde hrál pod vedením Václava Talicha. Ten byl pro Bohuslava Martinů nejen kolegou, ale také velmi dobrým přítelem a interpretem jeho skladeb u nás. O zájezdu do Paříže krátce napsala ve své diplomové práci i Lenka Župková: „Roku 1920 uvedla ČF s V. Talichem první symfonii francouzského soudobého skladatele A. Roussela. Martinů byl přímo hypnotizován novostí skladby, jeho obdiv pro impresionistickou hudbu byl tímto dílem zatlačen do pozadí a Roussel se stal pro Martinů ukazatelem nové cesty.“² Ve francouzské tvorbě, jak sám Martinů napsal do Listů hudební matice,³ se snažil najít ušlechtilost a měkkost projevu, jednoduchost, novou zvukovost i smysl pro formu oproti německé těžkopádnosti, až někdy i surovosti.

A byl to právě Claude Debussy, který ovlivnil B. Martinů na počátcích formování jeho skladatelské osobnosti, a to díly *Pelleas a Melisanda* (při provedení v roce 1908 v Německu) a *Moře*. C. Debussy mu pomohl najít cestu jak k Albertu Rousselovi, tak k francouzské avantgardě. O vlivu C. Debussyho píše

¹ MARTINŮ, Bohuslav. Poznámky k Juliettě. *Národní divadlo*. 1937/1938, roč. XV, č. 8, s. 4–5.

² ŽUPKOVÁ, Lenka. *Bohuslav Martinů a česká umělecká kolonie v Paříži*. Brno, 1994. 50 s. JAMU. Diplomová práce, s. 22.

³ MARTINŮ, Bohuslav. Ke kritice o současné hudbě. *Listy hudební matice*. 1925, roč. IV, č. 6, s. 184–187.

ve své knize *Bohuslav Martinů* i Jaroslav Mihule: „K němu se v hudbě nehodilo vztahovat řád kompozičních pravidel a šablon, tradovaných z dob klasicismu a petrifikovaných v osnovách a duchu konzervatoře. Jediný tón, jediný akord, melodický útržek, pouhá barva nástroje či akordu se zde zdály postačovat k tomu, aby hudebně vyjádřily věcně neuchopitelné, transcendentální poselství symbolistů a dekadentů – toho nejmodernějšího, co přinášela doba.“⁴ B. Martinů jako impresionista psal spíše formově uvolněné programní věty a balety. Více se mu dařilo v písních a malých formách, naprosto ale troskotal v komorní hudbě.

Po první světové válce se hudební poměry změnily, a to i pro Martinů. V roce 1919 se uskutečnil již zmíněný zájezd do Francie, Anglie a Švýcarska. Od této doby nastalo pro Martinů období jistého „zvratu“, které trvá až do roku 1923. (V říjnu 1923 se totiž přestěhoval na dalších sedmnáct let do Paříže, kde ho uchvátila umělecká avantgarda.) Zjevný vliv C. Debussyho či Maurice Ravela můžeme najít např. ve *Francouzském kvartetu* (1920–1921). Avšak své skladatelské mládí ještě nepřekonal. Pocit nevyzrálosti a malé skladatelské sebedůvěry, jak píše J. Mihule, se mu stále čas od času vracel. Když pak v roce 1920 slyšel Rousselovu *Báseň lesa*, byl jí okouzlen. Její čistota, harmonie i dokonalá forma ho přiměla vrátit se znovu ke studiu, a to přímo u A. Roussela.

Po přestěhování do Paříže se Martinů otevřely dveře, za kterými bylo nespočet novinek i podnětů k následování. Největší pozornost asi poutala pařížská Šestka, reprezentována nejsilněji Arthurem Honeggerem, Dariusem Milhaudem, Francisem Poulencem a Georgesem Auricem. Dále měl velký vliv na mladé umělce i Igor Stravinskij, kterého přijímali jako protiklad z přežilému pozdnímu romantismu Richarda Strausse a Gustava Mahlera. Objevuje se i „Nová věčnost“, rozšířena zejména mezi mladými skladateli 20. let, která mířila nejen proti dozrívajícímu impresionismu. Jsou tu ale i další výrazné osobnosti jako Paul Hindemith, Béla Bartók či Sergej Prokofjev, také Schönbergova vídeňská škola nebo český skladatel a tvůrce čtvrttónové hudby Alois Hába. Jak uvádí J. Mihule: „V hudbě Stravinského objevoval Martinů řád a logiku, které postrádal u jiných současníků, včetně příslušníků Šestky; z té jej cele zaujal jediný Arthur

⁴ MIHULE, Jaroslav. *Bohuslav Martinů : Profil života a díla*. Praha : Supraphon, 1974, s. 17–18.

Honegger.⁵ A. Roussel zaujímal se svou hudbou místo spojovacího mostu mezi 19. a 20. stoletím francouzské hudby. Pro B. Martinů znamenal A. Roussel nejen učitele, ale i dobrého přítele.

Bohuslav Martinů byl ovlivněn také surrealismem, avšak v roce 1935 sám o sobě tvrdil, že nikdy avantgardistou nebyl. Přesto ale jako avantgardní můžeme uvést jeho dílo *Half-time* (1924) a prvky surrealismu nalezneme i v opeře *Slzy nože* (1928), v opeře-filmu *Trojí přání* (1929) či v *Sestře Paskalině z Her o Marii* (1933). První dvě zmíněné opery byly vytvořeny na díla Robemont-Dessaignese, který se hlásil jak k surrealismu, tak k dadaismu. Avšak vrcholem tohoto vlivu byla až opera *Julietta aneb Snář* (1936) na náměty Georgese Neveuxe. Je ještě důležité zmínit fakt, že na Martinů působil vliv nejen neoklasicismu, ale i jazzu, což originálním způsobem poznamenalo jeho počáteční operní tvorbu. První „francouzské“ opery se více přiklánějí ke komice a grotesknímu ladění. Dobrým příkladem nám může být například *Voják a tanečnice* (1926–1927). Martinů byl jedním z nejpłodnějších hudebně divadelních autorů 20. století vůbec, přesto je ale v této oblasti poměrně málo známý. Vzhledem k tomu, že Martinů žil v Paříži, můžeme předpokládat možné vztahy k některým představitelům avantgardního evropského divadla minulého století. Martinů, stejně jako Janáček, nebyl jen pasivním příjemcem novot, ale byl i jejich spoluvůrcem.

Peter Szondi ve své knize *Teorie moderního dramatu*⁶ uvádí, že vývoj evropského dramatu a divadla 20. století vyústil v to, že se drama v první polovině 20. století stále více vzdalovalo od klasického modelu dramatu objektivních mezilidských vztahů. Rozpad autonomního světa mezilidských vztahů znamenal také konec absolutní nadvlády dialogu, kterému stále více konkuroval monolog, a to jak slovesný, tak hudební. A právě opera byla tímto konfliktem dialogu a monologu velice ovlivněna.

Teatrolog Robert Brustein ve své knize *The Theatre of Revolt*⁷ píše, že klasický dramatický tvar se již rozpadl a do tohoto uvolněného prostoru vstupují dramatické protesty proti konvencím všeho druhu. Rozlišuje tři typy revoltujícího

⁵ Tamtéž, s. 36.

⁶ SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*. 1. vyd. Bratislava, 1969.

⁷ BRUSTEIN, Robert. *The Theatre of Revolt : an approach to the modern drama*. London : Methuen, 1970. 435 s.

divadla: mesianistický, sociální a existenciální. Mesianistický typ je historicky nejstarší a pojednává o romantické představě nadčlověka, který se snaží odstranit stará božstva, aby se na jejich místo dostal sám. Takto ovlivněni byli například Henrik Ibsen, August Strindberg a Richard Wagner. Mesianistické prvky se však objevují i v některých operách Martinů a to zejména v *Řeckých pašijích* (psané na původní dílo Nikose Kazantzakise). Mesianistické drama se téměř vždy snaží o vyjádření autorových nejnítěnějších myšlenek. A proto si nejspíš Martinů vybral Kazantzakisův román *Kristus znovu ukřižovaný*, ve kterém hledal pořádek a řád, jenž by potvrzoval lidské a umělecké hodnoty: „Velice pozoruhodné jsou i Brusteinovy postřehy o tvaru a struktuře většiny mesianistických dramát. Mnohá jsou jen ztěží scénicky proveditelná, jiná přesahují obvyklou míru večerního představení.“⁸ Martinů si byl problému časového rozsahu děl vědom, a proto se stal modernějším ve svém mesianismu než třeba H. Ibsen či R. Wagner.

Další etapu tvoří divadlo sociálního protestu a existenciální divadlo. Obě tyto „divadla“ však nejsou s tvorbou Bohuslava Martinů nikterak svázána. Existenciální drama, jehož vznik mohl Martinů spatřit jak v Paříži (v dílech Alberta Camuse nebo Jean-Paula Sartra), tak ve Spojených státech (v divadelních hrách Eugena O’Neilla), se vyznačovalo stavem vyčerpanosti a naprosté deziluze, které byly mimo jiné způsobeny i událostmi spojenými s druhou světovou válkou. Toto divadelní myšlení a citění bylo zřejmě Martinů od počátku cizí.

Překvapivou shodu ale můžeme najít mezi divadelní tvorbou Martinů a názory francouzského divadelního avantgardisty Antoinena Artauda. A. Artaud sepisoval manifesty, ve kterých se snažil připomenout původní funkce divadla, o kterých se však dost diskutovalo. Přímý vztah mezi Martinů a Artaudem není zcela jistě doložen, ale i Miloš Šafránek, blízký přítel Martinů, připustil, že v pařížské obci avantgardistů mohl o Artaudových manifestech leccos zaslechnout. Jaroslav Bajer ve svém článku *Martinů a evropská divadelní avantgarda* uvádí: „Jedním z hlavních smyslů Artaudovy reformy, která se svým duchem blížila divadelním představením Martinů na rozhraní dvacátých a třicátých let, byla snaha zbavit divadlo všech nánosů vumělkovanosti a odkrýt

⁸ BAJER, Jiří. Martinů a evropská divadelní avantgarda. *Hudební rozhledy*. 1971, roč. XXIV, č. 8, s. 367.

skutečný kořen vnější a vnitřní reality lidské existence.“⁹ A právě v této době začal Martinů komponovat svého *Špalička*, kde se snažil o prostou lidovou lyriku a skladbu nezatěžoval novotami nebo originalitami. Artaud se snažil vytvořit divadlo, jež by se zaměřovalo spíše na citovou stránku diváků, než na jejich intelekt. Z toho následně i vyplývá absolutní spontánnost divadelního vyjádření a zvýšená výrazová funkčnost všech jeho neslovních složek. Stejně prvky pak můžeme nalézt v dílech Martinů pocházejících ze třicátých let, jako *Hry o Marii*, *Divadlo za branou* a hlavně *Julietta*, která potvrdila, že významotvorná funkce básnického textu byla poměrně dost zastíněna výrazovými složkami divadla. Všechny čtyři díla mají navíc ještě jedno společné, a to fiktivní atmosféru.

Dalším shodným prvkem mezi Martinů a Artaudem je divadelní způsob využití snu, kde se skladatel pohybuje na pomezí snu a reality. Tyto prvky můžeme nalézt v již zmíněných dílech Martinů *Troji přání*, *Sestra Paskalina v Hrách o Marii* nebo ve vrcholném díle této tendence, v *Juliettě*. Jeho avantgardní myšlenky byly později impulsem i pro tvorbu dramát Eugèna Ionesca a Samuela Becketta.

Vraťme se ještě k *Juliettě*, jejímu snovému pojetí a psychologickému procesu. „V *Juliettě* se nejedná v první řadě o přesné sledování funkce psychologické. *Julietta* je sen a tím už je jaksi psychologický proces převeden do jiné sféry a do jiného plánu. Je to rovněž vnitřní proces, ale vybočující z mezí zákonů běžné psychologie, je to, chcete-li, psychologie snu, to jest fantasie.“ A dále Martinů pokračuje: „Setkáváme se s lidmi, kteří ztratili paměť, což už samo ruší psychologické závěry. *Julietta* sama je symbol touhy, všechny dívky se jmenují *Julietta* a všichni hledají toto jediné jméno. Celá hra je vlastně konfrontace fikce a reality, konfrontace viděná ze zvláštního úhlu, atmosféry snu, kde často fikce závažně převažuje nad realitou, kde věci smyšlené, fantastické a nemožné se stávají skutečností a kde konkrétní a reálná skutečnost nabývá formy úplné nepravděpodobnosti a naprosté fikce.“¹⁰ Hudební složka *Julietty*, kde Martinů nepoužívá příznačné motivy, ani charakteristické intonace k vyličení psychických proměn hrdinů, téměř zcela naplňuje Artaudův požadavek

⁹ Tamtéž, s. 368.

¹⁰ Martinů (pozn. 1), s. 4–5.

sensualistické divadelní bezprostřednosti. Hudba stále plyne vpřed, aniž by chtěla něco znamenat. Martinů zkrátka dokázal změnit dadaistické antividadlo v poutavé jevištní dílo. V *Juliettě* je ve zvuku užito symfonické barevnosti – hudební myšlenka je nesena barvou nástroje a je s ní nerozlučně spjata.

1.2 *Julietta*

Svoji oblíbenou a úspěšnou operu *Julietta aneb Snář* komponoval Martinů od roku 1936 ve svém pařížském bytě na 31, avenue du Parc Montsouris (dnešní avenue René Coty). Tato opera je pro Martinů i mezník ve vývoji jeho skladatelského slohu. Textovým podkladem mu byla činohra *Juliette ou la Clé des Songes* od Georgette Neveux, která byla uvedena v Paříži poprvé 7. března 1930 v divadle Théâtre de l'Avenue s Renée Jeanne Falconettiovou (někdy uváděnou jako Marie Falconetti, známou zejména díky filmu *La Passion de Jeanne d'Arc* z roku 1928) jako představitelkou Julietty. Tato premiéra divadelní hry vyprovokovala v Paříži skandály. Poté byla hra uvedena i v Praze, na podzim v roce 1932 ve Stavovském (nyní Tylově) divadle, pod názvem *Julie aneb Snář*, v překladu Jindřicha Hořejšího. Roli Julietty ztvárnila Jiřina Šejbalová a roli Michela Eduard Kohout. I české nastudování činohry vyvolávalo u diváků jisté rozpaky, ale zhudebnění jí dalo jinou dimenzi. Jaroslav Mihule k tomu napsal: „Lyrická scéna nabyla nové emocionální vřelosti a působivosti, neboť vzdálenost od hranic ‚všední reality‘ k hranicím světa symbolů a snů se stala díky hudbě podstatně zřetelnější a přirozenější. [...] Primární otázka Julietty zůstala: je pouze nezávaznou snovou fantazií, je uměleckým obrazem citovosti zamilovaného muže, jež je vždy odsouzena troskotat, jestliže si vysní místo živé Julietty bytost nereálnou, chimérickou, mizející do neznáma jako Juliettina píseň?“¹¹ Odpověď na tuto otázku bychom mohli najít v článku Jindřicha Honzla *K inscenaci „Julietty neboli Snáře“*: „Cítění každého z nás se opírá o jiné životní zážitky, jiné vzpomínky a dojmy, jiné lásky a touhy – a jeviště musí dát každému možnost

¹¹ MIHULE, Jaroslav. *Bohuslav Martinů – osud skladatele*. Praha : Karolinum, 2002. *Julietta aneb Snář*, s. 243.

hledat ve směru jeho touhy a jeho života. Nemůžeme chtít, aby *Snář* měl jediný smysl, aby k němu byl jediný klíč.“¹²

Martinů začal operu komponovat v květnu 1936, s prvotním záměrem skládat na adaptovaný francouzský text, který však brzy opustil a libreto v češtině si k opeře připravil sám. Práce mu šla neskutečně rychle, svědčí o tom i dopis od B. Martinů adresovaný G. Neveuxovi, ve kterém stálo: „[...] dočetl jsem Vaši Juliettu – a nevím, jak se to stalo, ale první jednání opery je hotovo; přejete-li si je slyšet, prosím, navštivte mne...“. První jednání vzniklo v rozmezí od 17. května do 17. června 1936, do 3. listopadu bylo dokončeno druhé a poslední třetí jednání bylo hotovo k 24. lednu 1937. Ještě však než měl napsané všechny tři jednání, píše 12. června 1936 Talichovi do Prahy: „[...] připravuji novou operu, mám hotové první jednání. Jmenuje se to Juliette a je to vlastně jakýsi bizarní sen. Zajímalo by Vás to osobně pro příští sezónu? Partie orchestrální je velmi rozvinutá a zahrál byste si pěkně s orchestrem. Je to těžké a nemohl bych to svěřit nikomu jinému, po zkušenostech z N.D.“ A pak i v dalším dopise z 26. června napsal: „[...] Věc se jmenuje Juliette nebo Snář a je to historie a výklad jednoho snu, úplně fantastické a ohromné lyriky, a protože to je věc scénicky nová, klade dosti velké požadavky a já bych to nemohl dělat než s Vámi u pultu. [...] Ujišťuji Vás, že věc bude senzační.“¹³

Martinů, ostatně jako většina operních skladatelů, měl problémy s librety svých oper. Jeho hudební představa scénického díla předcházela samotnou práci s textem. Oper napsal celkem čtrnáct, ale pouze pět jich bylo komponováno na hotová původní libreta a to *Voják a tanečnice*, *Slzy nože*, *Tři přání*, *Alexandre bis* a *Hlas lesa*. I tady texty různě upravoval, krátil či doplňoval, ale ne v takovém rozsahu jako u zbývajících operních libret. Tato libreta totiž vznikala z divadelních her, románů, povídek apod. Hra, *Juliette ou la Clé des songes*, má ve francouzštině přibližně 25 000 slov, české libreto čítalo slov asi polovinu. Martinů se poměrně striktně držel dějové linie divadelní hry, změnu udělal až na konci, kdy se vše navrácí k úplnému počátku hry, do snů, pomalu se vynoří část

¹² HONZL, Jindřich. K inscenaci „Julietty neboli Snáře“. *Národní divadlo*. 1937/1938, roč. XV, č. 8, s. 6.

¹³ KUNA, Milan. Korespondence Bohuslava Martinů Václavu Talichovi 1924–1939. *Hudební věda*. 1970, č. 2, s. 232–239.

scény z prvního jednání a na scénu přijde Mladý a Starý Arab. Zatímco u Neveuxe se Michel nakonec nerozhodl, celá hra končí Michelovým zvoláním: „Jak jsi krásná, Julietto, jak jsi krásná!“, které je následováno pouhým slovem Nočního hlídače: „Zavíráme!“ a poté již spadne opona.¹⁴

Pražská premiéra, která se konala 16. března 1938 a kde hlavní role ztvárnili Ota Horáková coby Julietta a Jaroslav Gleich jako Michel, přinesla Martinů obrovský umělecký triumf. Sama Charlotte, žena Martinů, komentuje premiéru v Praze takto: „Po měsících houževnaté práce a příprav to byla výjimečná událost, na níž se podíleli vrcholní umělci. Nevzpomínám si, že bych kdy viděla manžela spokojenějšího a šťastnějšího.“¹⁵ Literární materiál je doplněn o skladatelovi pokyny, které vysvětlují jeho představu scénické, výtvarné a režijní realizace díla. (Tyto pokyny jsou uvedeny v tištěném klavírním výtahu, avšak bez označení autora.) „Scénická představa je totožná s poznámkami Neveuxovými, až na menší výjimky. Tyto poznámky psal Martinů v době, kdy už věděl, že režisérem Julietty bude Jindřich Honzl a že výtvarně Juliettu vytvoří František Muzika, jemuž ponechal úplnou volnost. A věděl to hlavní, totiž, že vedení celé inscenace hudební i divadelní se ujme Václav Talich.“¹⁶ Jejich názory se zcela shodovaly a to jak v rozvržení děje, tak i v pojetí scénického uspořádání, aby se neporušila rovnováha díla, ale zároveň, aby se získalo co nejvíce hudebních možností. Sám Neveux, který byl také přítomen pražské premiéře, přiznal, že opera dala hře větší dramatické vzrušení, a že iluzorní prvky vynikly lépe zpěvem a hudbou, kdežto ve hře obyčejná mluva nestačila. Našli se ale i tací, kteří měli k tomuto provedení *Julietty* jisté výhrady. Takovým byl například Henryk Bloch, který ve svém článku *Julietta jako jevištní záležitost* uvedl: „Pro nejobtížnější postavu zpěvohry, pro Juliettu, snovou dívčí bytost, nemá O. Horáková právě

¹⁴ NEVEUX, Georges. *Juliette ou La Clé des Songes*. Paris : France-Illustration, 1952.

Původní znění:

MICHEL: „[...] Comme tu es belle, Juliette, comme tu es belle, comme tu es belle, comme tu es belle ! ...“

VOIX DU GARDIEN: „On ferme.“

Rideau.

¹⁵ MARTINŮ, Charlotte. *Můj život s Bohuslavem Martinů*. Praha : Editio Bärenreiter Praha, 2003, s. 67.

¹⁶ ŠAFRÁNEK, Miloš. *Bohuslav Martinů - život a dílo*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1961. Julietta, s. 194.

nejlepší dispozice. Nejvlastnějším oborem této umělkyně jsou dívčí postavy, vytvořené na reálném podkladě. Proto její Julietta postrádá věrojatnosti pro dokonalý umělecký výkon nezbytné; přes všechno poctivé snažení se chvílemi zdá, že se do ní nutí, chvílemi zase, že si s ní neví rady. Michela, druhou hlavní roli značně jednodušší, protože celkem pasivní, zahrál J. Gleich civilně a vyrovnaně. [...] Hudebně divadelní útvar reprezentovaný Juliettou sluší odmítnout. Ne proto, že je výsledkem hledání nových cest, ale proto, že vyhledává cestu pochybenou. Závěrem je možno říci jen proskribovanou větu, která zde však je plně na místě: *Tudy cesta nevede*.¹⁷ Přesto se ale Martinů setkával spíše s pozitivními ohlasy.

Po tomto úspěchu chtěl skladatel přiblížit Juliettu i francouzskému publiku a tak v létě 1939, když byli se Charlotte ve Vieux Moulin, kde bydlela její matka, začal podkládat Juliettě francouzský text: „Přemáhá velké rozdíly mezi přízvukností francouzskou a českou a upravuje deklamaci změnami v hodnotách not. Zachovává přitom totožný melodický i celkový výraz a nezměněný počet taktů. Přesun akcentů vyžaduje osminové pauzy a notové doplňky, místy zcela novou deklamaci a dosti nových šestnáctek a opakovaných not pro delší francouzský text básníkův. Ale ani tak nedosáhl Martinů dokonalé deklamace textu francouzského. Hudba cítěná podle textu českého a sama o sobě česká mu to neumožnila.“¹⁸

S ohledem na orchestr ještě dodejme, slovy J. Mihule z jeho knihy *Bohuslav Martinů*: „Kromě jediné výjimky stál dosud jeho orchestr více méně v područí scénického dění; touto výjimkou je balet *Istar*, záměrně koncipovaný s důrazem na orchestrální barevnost. Jestliže se v *Juliettě* Martinů nyní vrací k tomuto symfonickému rozeznění orchestrálního tělesa v opeře, je to současně návrat k onomu počátečnímu východisku: Juliettou začíná obrozené pokračování ‚francouzské‘ vrstvy (z let předcházejících jeho odchodu do Paříže), která by mohla být nyní nazvána neoimpresionismus. Je silně vzdálena jisté naivitě jeho

¹⁷ BLOCH, Henryk. Julietta jako jevištní záležitost. *Smetana*. 1937–1938, roč. II., s. 113.

¹⁸ ŠAFRÁNEK, Miloš. *Bohuslav Martinů - život a dílo*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1961. Julietta, s. 191.

prvního okouzlení impresionismem, jak o ní svědčí díla z doby kolem roku 1920, ale velice blízko jejich debussyovskému ladění a myšlenkovému vyústění.“¹⁹

1.3 Děj *Julietty*

Příběh opery se pohybuje na velmi jemné hranici mezi snem a skutečností, hra „děj“ vlastně nemá. „Celá hra je zoufalým bojem o hledání něčeho stabilního, o co by se člověk mohl opřít: o konkrétnost, o paměť, o vědomí, které je každým okamžikem podlamováno, převáděno do tragických situací, v nichž Michel bojuje o udržení své stability, o udržení svého zdravého rozumu. Podlehne-li, zůstane v tomto světě bez paměti, bez času, navždy,“ shrnul ústřední ideu skladatel.²⁰ Celý syžet je proto velmi obtížné popsat, protože každý detail má svoji váhu a důležitost, které pochopíme jen v průběhu hry.

Hlavní postavou je Michel, který je knihkupecký cestující z Paříže. Jednoho dne se ocitl v malém přístavním městečku, kde se procházel po zdejších náměstí. Toho dne večer uslyšel z otevřeného okna jednoho domku dívčí píseň o lásce. Když se ocitne znovu v Paříži, vzpomínka na onu dívku i její píseň se mu stále ve snu vrací a on se touží vrátit zpět do tohoto malého městečka. Obsahem hry je právě ono hledání a touha, která Michela nutí, aby se vrátil do zmíněného městečka. A v tomto okamžiku Michelova „návratu“ začíná děj opery. Městečko se zdá být stejné jako dřív, ale jiní jsou obyvatelé. Ztratili totiž paměť, a proto jsou schopni vnímat jen současný, okamžitý prvek času. Michel o jejich ztrátě paměti ale netuší, a tak se dostává do směšných, záhadných i tragických situací, které mu nejsou nijak vysvětleny. Michel najde konečně Juliettu, ale i přesto se situace stále opakují. Vlivem těchto situací, neskutečnost, nereálnost celého děje hry natolik vzrůstá, že postupně se vlastní zkušenosti Michela zdají být prázdné, iluzorní a celá fantazie snu nabývá tvářnosti reality. A tak se Michel, který jediný věděl, co vlastně v městečku chce a proč přišel, začíná pomalu ztrácet v tomto snovém světě, kde neexistuje minulost, kde nikdo neví, co se stalo v uplynulém okamžiku, ani co se stane v okamžiku následujícím. Michel se rozhodne vrátit do

¹⁹ MIHULE (pozn. 4), s. 93.

²⁰ MIHULE (pozn. 11), s. 242.

Paříže. Chce odjet vlakem, kterým také přijel, ale obyvatelé mu tvrdí, že tu žádný vlak není. Jsou tu postavy, jako hadač z ruky, který však vykládá minulost, či obchodník s vínem, který vypráví nesmysly. Všichni jim ale věří, protože příběhy, které od nich slyší, jim připomínají jejich vlastní vzpomínky. A proto každou vzpomínku považují za vlastní a jsou z ní šťastní. Michel má ale své skutečné vzpomínky, např. i z dětství na malou hračku, kachnu. Za takto vzdálenou vzpomínku je jmenován starostou města, ale vzápětí je tato událost všemi obyvateli zapomenuta.

V druhém dějství se má Michel se Juliettou sejít v lese. Stane se tak a Julietta Michela přivítá, jako by ho znala odjakživa. Odehrává se tu milostná scéna, která je z jedné strany tvořena Michelovou konkrétností a z druhé Juliettinou fantazií. Michel se snaží Juliettu přimět, aby si vzpomněla na to, jak se poprvé viděli, jak se seznámili, apod. Julietta je ale stále ve svém snu. Tato situace nabývá na dramatičnosti. Julietta vstane, protože chce odejít, ale Michel ji nechce pustit. Julietta přesto odchází a Michel za ní vystřelí z revolveru. Uslyší výkřik, který se rozléhá po celém lese. V tomto momentu už ale ani samotný Michel neví, jestli to byl on, kdo vystřelil, nebo ne. Když se zeptá lesního hlídače, zda neslyšel výstřel, hlídač mu odpoví, že samozřejmě, protože střílel na kachnu, kterou ale minul. Michel je zmatený a zoufalý. Vrací se na náměstí k domku Julietty v naději, že je snad už zpátky. V okně se svítí, Michel se dobývá dovnitř, ale otevře mu jen stará dáma, která mu tvrdí, že žije sama. Námořníci, které Michel potkal na náměstí, se vydají hledat tělo Julietty. Zpět ale přinesou jen závoj. Michel se ptá sám sebe, proč vlastně do městečka přišel. Je to pravda nebo jen sen? V tom ho osloví cizí muž: „Nejste cestující, který má dnes odjeti mou lodí?“ „Ano! Ano! Já jsem ten cestující!“ odpoví Michel. Vejde na loď, která se ale přetvořila na jakousi kancelář snů.

V této kanceláři si každý může za určitý poplatek vybrat svůj sen. Je tu zločinec, který sní o svobodě, žebrák o pobytu u moře nebo malý chlapec o Buffalo Billovi. Muž, který pracuje v této kanceláři stále varuje Michela, že musí odejít, protože jeho sen už skončil. Když chce Michel tak konečně učinit, zaslechne hlas Julietty, který ho volá zpět. Michel se tedy chce vrátit, aby mohl

být znovu se svou Juliettou. Potkává zástupy lidí, kteří se rozhodli žít ve snech už navždy. To ho poleká, nemůže se rozhodnout, ale stále slyší hlas Julietty. Vyjde hlídač: „Zavíráme,“ posílá Michela pryč, „musíte odejít“. Michel se chce ale ještě naposledy podívat za dveře, odkud slyší její hlas. Hlídač je otevře a osvítlí prostor lucernou; nikdo tam není. Michel ale stále slyší Juliettin hlas a v tom se mu začnou vracet všechny vzpomínky, které prožil v tomto snu. Děj tedy není ukončen a hra by mohla začít od začátku.

2.0 Vybrané fonické prostředky souvislé řeči

2.1 Přízvuk

Přízvuk můžeme označit jako zesílení hlasitosti dominující slabiky na rozdíl od menší hlasitosti nepřízvučných slabik a je hlavním činitelem při tvoření slov a taktů. Přízvuk bývá nazýván silovým nebo dynamickým. Z fyzického hlediska se přízvuk projevuje tím, že má mocnější účinek na sluchový receptor, jak píše Bohuslav Hála ve své knize *Fonetika v teorii a v praxi*²¹. B. Hála dále uvádí: „Vedle koncentrace síly dochází však ke zvýraznění i jiných rysů slabiky, a to tónického, dále rysů motorických a somatických (tělesných neboli mimicko-gestikulačních).“²²

V řeči se pak různá intenzita projevuje různým stupněm hlasitosti. Zvukové hodnocení hlasitosti je ale velmi subjektivní a vychází ze zkušeností, které nabyt každý jednotlivec při vytváření vlastní řeči v době raného dětství. Přízvukné slabiky jednoduše hodnotíme jako silnější než slabiky nepřízvučné. Hlasitost se dá ale hodnotit pouze relativně, protože přízvukná slabika slova v tiché mluvě může znít slaběji než nepřízvučná slabika v řeči hlasité.

Nejdůležitějším doprovodným rysem přízvuku je *tónický doprovod*. Ve starém Řecku byl nazýván „prosodia“, kdy označoval tónový příznak řeči. K nám se pod pojmem „akcent“ dostal z latinského překladu „accentus“. Jak B. Hála uvádí: „Význam termínu ‚akcent‘ nebývá mnohdy přesně chápán, ani definován; jednou se jím myslí *zvětšení síly* (tzv. silový neboli dynamický akcent), jindy zase *zvýšení tónu*, popřípadě jeho různé obměny (tzv. tónový akcent, nazývaný mnohdy nepřesně ‚hudebním‘).“²³ Obě tyto složky však často probíhají paralelně a vzájemně se prolínají, což znamená, že přízvukná slabika bývá tónově nadnesena (názorně příloha č. 1). Uplatnění tónového nadsazení přízvukných slabik je nejčastěji v živé a vzrušené řeči.

²¹ HÁLA, Bohuslav. *Fonetika v teorii a v praxi*. 1. vydání. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1975. 482 s.

²² Tamtéž, s. 254.

²³ Tamtéž, s. 255.

Druhým doprovodným prostředkem je *zpevnění artikulační činnosti* mluvních orgánů. Je to přirozený jev silového zvýraznění slabiky, protože mluvidla jsou vystavena náporu zesíleného výdechového proudu. V českém jazyce existuje *kvantita*, což je funkční rozlišování krátkých a dlouhých slabik, které vede k diferenciaci významu slov (např. dráha – drahá, pata – pátá apod.). V jazycích, jako např. francouzština, polština nebo ruština, kvantita neexistuje. Ve francouzštině ale přesto existují samohlásky krátké, dlouhé a polodlouhé. Vlastní délka samohlásky pak závisí na jejím postavení ve slově nebo v mluvním taktu. Přízvučná slabika bývá prodlužována právě proto, že dlouhá samohláska může být pouze ve slabice s přízvukem (*des bagages* [ba'ga:ž], *j'arrive* [ža'ri:v]).

Třetím doprovodným rysem je pak využívání různých *tělesných (somatických) pohybů*, které sdělujeme spoluhlavčímu opticko-vizuálním kanálem. Tato motorika závisí na zvycích jednotlivce i zvycích národa a dále pak na vnějších okolnostech realizovaného sdělení. B. Hála píše: „Mnozí mluvčí posilují výraznost přízvučné slabiky mimikou a gestikulací, prudkými pohyby paží, potrhováním horní části trupu, škubáním hlavou. V nepřízvučných slabikách podobné jevy nepozorujeme.“²⁴ Stejně jako je tomu u tónového nadsazení přízvučných slabik, i motorika se uplatňuje zejména v mluvě živé a vzrušené.

Umístění přízvuků v jednotlivých jazycích není stejné; v zásadě lze rozlišovat čtyři typy:

1. Typ s hlavním přízvukem na začátku slova, jak je tomu např. v češtině, slovenštině nebo maďarštině. Mezi příklady lze uvést ¹voda, ¹milovat nebo ¹krajina.
2. Typ s hlavním přízvukem na konci slova, což je např. ve francouzštině: *travailler* [trava'je] (pracovat).
3. Typ jazyků s hlavním přízvukem uvnitř slova: it. *dolore* [do'lore] (bolest), špaň. *pequeño* [pe'keño] (malý).
4. A konečně typ s přízvukem volným, který není vázaný na určité místo. Jak se dočteme v Hálově *Foneticce*: „Klasický příklad volného přízvukování poskytuje ruština, kde vlastně s každým novým slovem je nutné osvojit si

²⁴ Tamtéž, s. 258.

jeho přízvuk; krom toho i v témž slově se místo přízvuku může měnit. Slovo *voda* zní v 1. pádě jednotného čísla *voda* [vā'da.], kdežto ve 4. pádě *vodu* [¹vo.dũ].²⁵

Volný přízvuk je také v anglickém jazyce, kde závisí na germánském nebo románském původu slova. Germánské pravidlo uchovává přízvuk na základní slabice slova, např. *¹earth* (země), zatímco latinské pravidlo je znatelné např. ve slově *elaboration* [ilæbə'reišn] (vypracování) z lat. *elabo'ratio*.

Jak jsem se již zmínila, čeština má přízvuk na základní slabice slova (*¹držím*, *¹zdrženlivost*). Výjimku ale tvoří slova s předponou, kde přízvuk přechází právě na danou předponu: *¹vydržím*. Zatímco francouzský přízvuk je vždy na konci slova nebo rytmického celku: je *¹tiens* (držím), *vous te'nez* (držíte), *ténaci'té* (vytrvalost).

Vedle přízvuku hlavního neboli primárního, o kterém jsem mluvila až doposud, existuje v jazycích i přízvuk vedlejší neboli druhotný (sekundární). Ten má podobný charakter jako hlavní přízvuk, ale ve srovnání s ním nedosahuje takové hlasitosti ani výraznosti. Umístění vedlejšího přízvuku ve slově navíc není důsledné. Automatické uplatnění je ve slovech s velkým počtem slabik. U jazyků, kde je hlavní přízvuk kladen na začátek slova je pak vedlejší přízvuk umístěn na konci slova a opačně v jazycích s hlavním přízvukem na konci nebo uvnitř slova je vedlejší přízvuk kladen na první slabiku. Jako příklad uvádím anglické slovo *opportunity* [¹opə'tju:niti] (příležitost) a francouzské *opportunité* [¹oportüni'te] (vhodnost, účelnost). V češtině je pak vedlejší přízvuk uvnitř slov: *¹nevy'hmuteľný* nebo také *¹nevyhmu,teľný*. U složených výrazů je situován na první slabice druhé části složeniny: *¹česko,slovenský*, *¹modro,zelený*, naopak u nesložených výrazů pak bývá umístěn na lichých slabikách. Celkově však vedlejší přízvuk v češtině není pravidelný a ani nemá stálé místo.

Je také třeba rozlišit přízvuk slovní a větný. O *slovním přízvuku* je možno hovořit jen u izolovaných slov. V proudu řeči totiž některá slova přízvuk nemají; ten pak patří větší jednotce – taktu, jak to lze pozorovat na příkladu: *To se mi nelíbilo* [¹to se mi 'nelíbilo]. Přízvukový takt se v češtině obvykle skládá ze dvou

²⁵ Tamtéž, s. 258.

až tři slabik, delší takt než pětislabičný je pak výjimkou. *Větný přízvuk* je, jak uvádí Marie Krčmová²⁶, zvýrazněním klíčového slova výpovědi nebo jejího úseku. Neutrálním místem větného přízvuku v češtině je koncový takt výpovědi. Pokud je však umístěn jinam, je spojen i s přesunem intonačního centra. Umístění přízvuku je však zcela věci realizace promluvy a je spojen s postojem mluvčího.

Vedle přízvuku se objevuje také *důraz*. Je to nápadnější zesílení určitého slova nebo taktu větného celku. Je zcela subjektivní a mluvčí jím upozorňuje na závažnost určitého úseku sdělení. Je samozřejmě opět doprovázen zesílením hlasitosti i změnou tónové výšky. Např. ve větě *Já to "neudělám*. Důraz má také širší uplatnění než přízvuk, protože mění význam celé věty, zatímco přízvuk se omezuje jen na slovo. Může se objevit i *citový důraz (emfáze)* a to zejména v řeči vzrušené, jako např. ve zvolacích větách. Do řečového proudu při emfázi mohou vstupovat i neřečové prostředky, kterými mohou být vzdechy nebo neartikulované zvuky. Ve francouzštině je obdobou emfáze „*accent d'insistance*“, kdy se přízvuk z konce slova nebo těsné skupiny přesouvá na začátek: *c'est très "bien!* se mění na *c'est "très bien!* Hranice mezi důrazem a emfází není často dostatečně patrná, jelikož důraz může být i citově zaměřen a základem emfáze je vlastně důraz.

Je třeba neopomenout také *intonaci*, což je způsob silového a melodického průběhu výpovědního celku. Někdy se užívá také termín *větná melodie*. Slouží zejména jako signál ukončenosti nebo neukončenosti projevu nebo k odlišení jednotlivých ukončených vět.

2.2 Umístění přízvuku v souvislé řeči

V souvislé promluvě jsou slova uspořádána do rytmických jednotek, neboli taktů. Takt je definován jako skupina slabik spojených jedním přízvukem. V rámci taktů některá slova, nejčastěji krátká, svůj vlastní přízvuk nemají; jedná se zejména o stálé příklonky neboli *enklitika* (krátké tvary zájmen, tvary pomocného slovesa být, kondicionálové částice, apod.), které tvoří přízvukový celek s předcházejícím přízvučným výrazem: *Nerada bych se "mýlila*.

²⁶ KRČMOVÁ, Marie. *Úvod do fonetiky a fonologie pro bohemisty*. 1. vydání. Ostrava : Ostravská univerzita v Ostravě, Filozofická fakulta, 2006.

Vedle těchto výrazů jsou také předklonky neboli *proklitika* (spojky, navazovací částice, aj.), která se vážou k následujícímu přízvuku: *Má* ¹*sestra tam* ¹*nebyla* nebo *Pan* ¹*Novák to* ¹*řikal*. Ovšem předložková spojení se spisovně vyslovují s přízvukem na předložce, podstatné jméno se pak stává nepřízvukným: ¹*do lesa*; ¹*před domem*.

2.3 Přízvuk ve francouzštině

Francouzština patří do skupiny jazyků s pravidelným pevným přízvukem, který je umístěn na poslední slabice rytmické skupiny. Ve francouzském jazyce je artikulace hlásek i slabik, přízvukných či nepřízvukných, poměrně přesná. Jednotlivé slabiky jsou časově vyrovnané, pouze slabiky s finálním přízvukem bývají prodlužovány. Ve *Francouzské mluvnici*²⁷ je také uvedeno, že hlavní ani vedlejší přízvuk není silný (jako např. v češtině), protože neslouží k rozlišení významu slov. Od přízvuku je pak třeba odlišit důraz, který může být logický nebo citový.

2.3.1 Rytmické skupiny

Jednotlivá slova jsou spojována do rytmických celků, které jsou zároveň i celky významovými. Každá rytmická skupina je vymezena přízvukem, který je kladen na poslední slabiku. Ostatní slova uvnitř této skupiny svou přízvuknost ztrácejí. Je ale třeba podotknout, že každá koncová slabika slova, která by mohla být potenciaálně přízvukována, svůj přízvuk ztrácí zcela nebo částečně v závislosti na důležitosti daného slova v rytmické skupině: *un* ¹*signale*¹*ment* (popis) – *un* ¹*signe alle*¹*mand* (německý znak).

S prodlužováním rytmické skupiny se postupně přesouvá i přízvuk, jak je vidět na následujících příkladech: *Dor*¹*mez!* – *Dorme*¹*z bien!* – *Dorme*¹*z bien vite!*

²⁷ HENDRICH, Josef; RADINA, Otomar; TLÁSKAL, Jaromír. *Francouzská mluvnice*. 3. přepracované vydání. Plzeň : Fraus, 2001.

2.3.2 Přízvuk a větná stavba

Jak jsem se již zmínila, pravidelný přízvuk ve francouzštině je kladen na poslední slabiku rytmického celku. Někdy ale může být přízvuk umístěn i na nepřízvučném zájmenu či na členu, jak je ukázáno ve *Fonetice francouzštiny*²⁸ na příkladu *Ce n'est pas 'le, mais 'la maison!* (Není to ta, ale ten dům!²⁹), kde mluvčí poukazuje právě na správné určení členu. Autorky dále uvádějí: „Variabilita umístění přízvuku ve spontánní promluvě je podmíněna především [...] vztahy mezi mluvčími a jazykovým i mimojazykovým kontextem promluvy.“³⁰ Přízvuky napomáhají struktuře mluvnického proudu zřetězováním zvukových jednotek do významnějších vyšších přízvučných jednotek. Větný přízvuk autorky dále označují jako: „[...] komplexní jev, který nemůžeme schematicky popsat pouhým označením protikladu přízvučnosti a nepřízvučnosti. [...] Každá slabika je potencionálně přízvukovatelná a stupeň i kvalita prominence jsou podmíněny záměrem mluvčího.“³¹

2.3.3 Přízvuk a rytmická skupina

Pravidelný francouzský přízvuk je poměrně málo výrazný. Rytmické skupiny mohou být tvořeny dvěma, třemi i více slovy nebo, v rychlé spontánní promluvě, mohou zahrnovat i několik kratších spojení. M. Dohalská a O. Schulzová také vysvětlují, že délka rytmické skupiny je úměrná jak pečlivosti, tak tempu promluvy. Pod vlivem rychlejšího tempa a méně pečlivé výslovnosti obvykle vznikají delší rytmické skupiny. Autorky dále píší: „Ve francouzštině nemůžeme jednoznačně určit podle grafické podoby věty, na kolik rytmických skupin bude při zvukové interpretaci rozčleněna, můžeme však ukázat, která spojení by potencionálně mohla rytmickou skupinu tvořit. [...] Podle toho, jak je rytmická skupina mluvčím pojata, v jakém tempu ji vysloví, může někdy

²⁸ DOHALSKÁ, Marie; SCHULZOVÁ, Olga. *Fonetika francouzštiny*. 1. vydání. Praha : Karolinum, 2003.

²⁹ Slovo „dům“, ve francouzštině « maison », je rodu ženského, takže doslovný překlad by byl: „Není to ten, ale ta dům“.

³⁰ DOHALSKÁ, Marie; SCHULZOVÁ, Olga. *Fonetika francouzštiny*. 1. vydání. Praha : Karolinum, 2003, s. 197.

³¹ Tamtéž, s. 198.

výsledný celek zahrnovat i více potencionálních menších rytmických skupin.³² Toto vysvětlení pak dokládají na příkladu: *Elle a acheté une robe très courte* (Koupila si velmi krátké šaty). V pomalém tempu je věta rozdělena na tři rytmické skupiny, z nichž každá má přízvuk na poslední slabice:

Elle a ache'té / une 'robe / très 'courte.

Nebo by věta mohla být rozdělena jen na dvě rytmické skupiny:

Elle a ache'té / une robe très 'courte.

V rychlém tempu promluvy bude ale věta představovat jen jedinou rytmickou skupinu:

Elle a acheté une robe très 'courte.

2.3.4 Typy přízvuků

Vedle *pravidelného francouzského přízvuku*, který je charakterizován trváním dané samohlásky a změnou tónového průběhu, existuje ve francouzštině také tzv. *accent d'insistance*³³. Je to zcela subjektivní zvýraznění v promluvě a je fakultativní. Umístění tohoto přízvuku může být nezávislé na délce slova nebo skupiny, záleží jakou jednotku zvýrazňuje. Většinou však bývá umístěn na první nebo druhé slabice zdůrazněného slova: *in'supportable* nebo *'insupportable*. Může se ale objevit i na dvou po sobě následujících slabikách: *'insupportable* nebo *'inimaginable*. Accent d'insistance je obvykle velmi výrazný, ale přesto zůstává na poslední slabice sluchově postižitelná prominence (zvukové zdůraznění).

2.4 Řeč zpívaná

Poměry ve slabice při mluvě a při zpěvu se výrazně liší. Zatímco v mluvené slabice jsou samohlásky i souhlásky přibližně rovnocenné, ve zpívané slabice se veškeré úsilí soustředí do samohlásek, které jsou zvukovými centry

³² Tamtéž, s. 199.

³³ V řadě prací se můžeme setkat s různým označením dalších přízvuků jako např. *accent affectif*, *emphatique*, *expressif*, *logique*, *psychologique* aj. Jejich vymezení je chaotické, ovšem všechny se vztahují právě k *accent d'insistance*.

celého útvaru. B. Hála ještě dodává: „Samohláska je tu složkou hlavní, neboť při ní zní hlas pěvecky nejlépe využitelný, totiž hlas plný a jasný.“³⁴

Při zpěvu může docházet i k různým závadám znění zpívané řeči. Bohuslav Hála uvádí příklady jakými jsou: „[...] nemístné vyrazení dechu ve formě jakéhosi ‚vyhekávání‘, ‚knedlík‘ v krku, vznikající křečovitým svíráním zadního dílu jazyka a hrtanu, tremolování, tj. patologické kolísání hlasové síly a výšky, zaviňované špatnou hlasovou technikou, popřípadě hlasovou únavností, u nás vsouvání *e* do slov typu *smrt*, *srdce*, zpívaných jako *smert*, *serce*, nadměrné zužování samohlásek *é*, *i* atd.“³⁵

Při zpěvu dochází k porušení obvyklého znění některých složek řeči. Nejběžnější deformace se týkají přízvuku a kvantity a často bývají zakotveny již v textu. V tomto případě pak pěvec dané deformace pouze reprodukuje. V druhém případě se pěvec sám dopouští porušení tradičního znění řeči. Tyto deformace jsou dány rozparem fonetických a pěveckých požadavků, proto můžeme slyšet přízvučnou slabiku zpívanou nedůrazně a naopak, popřípadě jsou dlouhým samohláskám předepsány krátké noty a krátkým pak noty dlouhé. Porušení přízvuku a kvantity mohou vést i k nesrozumitelnosti zpívaného textu. Deformace tohoto typu mohou vznikat slepým napodobením skladeb jazyků, které nemají přízvuk na začátku slova, jako je tomu v češtině.

Jelikož je umělecký zpěv obvykle realizován v uzavřených prostorech (koncertních sálech, divadelních jevištích či pěveckých síních), akustika daného prostoru výrazně ovlivňuje kvalitu zpívané řeči. Z toho důvodu je kvalita architektury nesmírně důležitá, jak uvádí Raoul Husson ve svém spise *La voix chantée*³⁶. Dále uvádí, že pěvec či řečník, pokud chce dosáhnout nejlepšího uměleckého výkonu, musí slyšet také sám sebe. Proto jako důležitý parametr prostoru uvádí Husson *dozvuk*.

³⁴ HÁLA, Bohuslav. *Fonetika v teorii a v praxi*. Vydání 1. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1975, s. 444.

³⁵ Tamtéž, s. 444.

³⁶ HUSSON, Raoul. *La voix chantée*. Paris : Gauthier-Villars, 1960.

3.0 Analýza

3.1 Text divadelní hry Georgese Neveuxe versus české libreto Bohuslava Martinů

Pro srovnání francouzského textu divadelní hry Georgese Neveuxe *Juliette ou la Clé des songes*³⁷ a českého libreta opery *Julietta aneb Snář*³⁸, které upravil a přeložil Bohuslav Martinů, mohu říci, že se skladatel v překladu výrazně neodchyloval od francouzského originálu. Jména postav buď zůstala stejná (Juliette, Michel) nebo byla doslovně přeložena (Le Petit Arabe – Malý Arab, Le Vieil Arabe – Starý Arab, La Marchande d'oiseaux – Obchodnice s ptáky, ...). Výjimka byla u žebráka, jehož jméno bylo částečně i počeštěno (René-August-Charles Lafleur se v českém libretu změnilo na René Gustav Karel Lafleur) a pak také u postavy Muže v okně, který je u G. Neveuxe uveden jako L'Homme à la schapska (*schapska*, také *chapska* ve *Velkém francouzsko-českém slovníku*³⁹ přeloženo jako hulánská čáka⁴⁰). Jedna postava, která je uvedena v činohře Georgese Neveuxe, je u B. Martinů zcela vynechána; je to postava pana Ledoux, který přišel do Ústřední kanceláře snů poprvé a nechal si zdát o návštěvě nočního podniku. Stejně jako většina jmen, dle originálu zůstávají zachovány i reálie, které jsou opět přeloženy doslovně, jako např. názvy měst (Paris – Paříž, Seville – Sevilla) nebo názvy míst (l'Hôtel du Navigateur – Hotel u námořníka, carrefour des Quatre-Chemins – křižovatka „Čtyř cest“). Změna je pak ale u překladu dnů v týdnu, ve třetím dějství, kdy G. Neveux uvádí, že pro žebráky je vyhrazen na snění jen jeden v týdnu a to úterý, Lafleur ale přišel ve středu, takže si nemohl nechat nic zdát. B. Martinů, ale uvádí pátek a sobotu. Tato nuance ovšem nemá žádný vliv na průběh děje.

³⁷ NEVEUX, Georges. *Juliette ou la Clé des songes*. Paris: France-Illustration, 1952.

³⁸ MARTINŮ, Bohuslav. *Julietta (Snář)*. Klavírní výtah, Praha: Melantrich, 1947.

³⁹ NEUMANN, Josef; HOŘEJŠÍ, Vladimír a kol. *Velký francouzsko-český slovník*. 1. vydání. Praha: Academia, 1974, s. 295.

⁴⁰ V *Novém akademickém slovníku cizích slov* (Praha: Academia, 2006): hulánský – adj. od „hulán“, což je příslušník lehké jízdy vyzbrojený šavlí a píkou (s. 314); čáka je (maď.) vysoká, tvrdá parádní čepice k uniformě (s. 147).

Jak jsem se již zmínila v první kapitole, dějová linie zůstala zachována, pouze konec B. Martinů změnil. Žádné důležité události v ději nebyly v překladu opomenuty, také pořadí výstupů zůstalo zachováno. Operu navíc Martinů obohatil ještě o přítomnost šedých postav, o kterých se ve hře jen mluví. Celkově je text překladu zkrácen a zhuštěn.

3.2 České libreto Bohuslava Martinů versus jeho francouzské libreto

Francouzské libreto opery *Julietta aneb Snář* si Bohuslav Martinů také připravoval sám; svou práci započal v červenci roku 1959, kdy byl již dosti nemocný. Karel Šrom ve své stati uvádí: „Toužil ji totiž uslyšet a uvidět v její rodné Paříži a ještě před smrtí zápolil s pokládáním původního francouzského textu zpěvní linie, komponované na český překlad. Nedokončená práce zůstala rozložena v domečku na Schönenbergu tak, jak ji Martinů zanechal při posledním odchodu do sanatoria, dvacet dní před svou smrtí.“⁴¹ To, že svou práci na francouzském textu opery nedokončil, se věřilo ještě donedávna. Chybějící části francouzského překladu ale objevil před osmi lety belgický muzikolog Harry Halbreich (nar. v roce 1931 v Berlíně). O tomto objevu píše Aleš Březina v předmluvě k urtextovému vydání opery: „Teprve v roce 2002 objevil Harry Halbreich v Památníku Bohuslava Martinů v Poličce klavírní výtah obsahující francouzský překlad domněle chybějících částí libreta a sestavil celé libreto. Publikoval je ve speciálním čísle francouzského časopisu *L'Avant-Scène Opéra*, věnovaném připravované inscenaci opery *Juliette aneb Snář* v Pařížské opeře.“⁴² Sám Harry Halbreich ve stejné publikaci popisuje: „Au printemps 2002, sur le point d'achever l'édition revue et considérablement augmentée de mon premier livre sur le compositeur, publié dès 1968, je me rendis à Polička pour y vérifier encore une fois toutes les sources, y compris beaucoup de matériaux nouveaux

⁴¹ ŠROM, Karel. *Operní libreta : Julietta (Snář)*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1963. Úvodní stat', s. 17.

⁴² BŘEZINA, Aleš. *Bohuslav Martinů - Juliette (Snář)*, H.253. Praha : Dilia, 2004. Předmluva, s. IV.

provenant du legs de Charlotte, la veuve du compositeur, décédée en 1978. J'y fus récompensé par une découverte majeure. Sous la cote de PBM Af.248-1/3, il y avait une copie manuscrite par Karel Šolc de la réduction piano-chant de *Juliette*, avec l'autographe de Martinů pratiquement complet de la version française. Cette réduction avait certainement été achevée à temps pour les répétitions de la création de 1938, et la version française complète ajoutée en 1959.⁴³

Co se týče francouzské prosodie, rytmické hodnoty jsou k ní vždy vyznačeny. Tato prosodie je ale často chybná, jak dále uvádí Harry Halbreich, a to následkem skladatelovy nedokonalé znalosti francouzštiny. Korektury, které vytvořil H. Halbreich jsou popsány v edičních poznámkách zmíněného urtextového vydání opery. Ukázkou těchto poznámek uvádím v příloze č. 2. Původní verze Martinů je vytištěná v malých notách nad hlavním textem.

Ukázka č. 1 (s. 110 klavírního výtahu, Praha: Dilia, 2004)⁴⁴

The image shows three staves of musical notation. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics under the first staff are: "feu le haut de ta vi - le? Rap - pro - chez va ire m gerât Mon -". The second staff continues the melody with lyrics: "sieur! Mais par - lez donc! Par - lez! Qu'est-ce que vous ai -". The third staff starts with a dynamic marking of *mf* and continues with lyrics: "mez en moi? Vous ne di - tes rien! À quoi pen - sez - vous?". The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

⁴³ Vlastní překlad citace H. Halbreicha: „Na jaře v roce 2002, v posledním stadiu dokončení revidované a značně rozšířené edice mé první knihy o skladateli, publikované od r. 1968, jsem se vydal do Poličky, abych si zde ještě jednou ověřil všechny zdroje, včetně nových materiálů pocházejících z dědictví Charlotte Martinů, vdovy po skladateli, která zemřela v r. 1978. Byl jsem odměněn úžasným objevem. Pod evidenčním číslem PBM Af.248-1/3 zde byla uložena kopie rukopisu klavírního výtahu Karla Šolce s téměř kompletním rukopisem francouzské verze Martinů. Tento klavírní výtah byl zřejmě dokončen k premiéře v roce 1938, kompletní francouzská verze byla ale přidána v r. 1959.“

HALBREICH, Harry. *Bohuslav Martinů – Juliette (Snář)*, H. 253. Praha : Dilia, 2004. Préface de la version française originale, s. XIX.

⁴⁴ Srovnejte s přílohou č. 3.

Ukázka č. 2 (s. 81 klavírního výtahu, Praha: Melantrich, 1947)⁴⁵

1. na druhém konci města? Pojdte bliž, pane! Pojdte bliž! A mluvte!

2. Mluvte! Co se Vám na mě líbí? Stále mi líbí! Na co myslíte?

Ukázka č. 3 (s. 145–146 kopie autografu B. Martinů)⁴⁶

Misliši: no-hé-zi-te, ja-ko kdybych by-la na druhém konci města? Pojd-te

Julietta: bliž, pa-ne, pojd-te bliž... a mluvte! mluvte! je-li vám se na mě

Julietta: lí - bí? Stá-le mi - lí - bí? Na co my - slí - te? Co - lí - bí - te na mě?

Na těchto ukázkách, resp. na větách *Rapprochez votre regard! Monsieur! Mais parlez donc! Parlez! Qu'est-ce que vous aimez en moi?*, které jsou do českého textu přeloženy *Pojďte bliž, pane! Pojdte bliž! A mluvte! Mluvte! Co se Vám na mě líbí?*, mohu naznačit také problematiku přízvuků.

Ve větě *Rapprochez votre regard!* je přízvuk na poslední slabice rytmického celku, tedy na *-gard*. V klavírním výtahu s je určen 6/8 takt. Tento

⁴⁵ Srovnejte s přílohou č. 4.

⁴⁶ Srovnejte s přílohou č. 5.

takt má dva přízvuky, hlavní a vedlejší. Hlavní přízvuk je na první době, vedlejší pak na době čtvrté. Slabika *-gard* vychází na třetí dobu, tedy nepřízvučnou. Melodická linka na této poslední slabice ale o tercii stoupá, a jde o osminovou notu, zatímco jí předcházela nota šestnáctinová. Prodloužení poslední noty a její melodický vzrůst (jak jsem již psala ve druhé kapitole) napomáhá slabice v její přízvučnosti. Nemůžeme však říct, že přízvuk řeči odpovídá přízvuku v hudbě.

U jednoslovné věty *Monsieur!* je větný přízvuk také na druhé, tedy poslední, slabice: [mø'sjø]. Zatímco první nepřízvučná slabika *mon-* je vyslovena ještě na poslední, tedy šestou dobu taktu, která je také nepřízvučná, druhá přízvučná slabika *-sieur* je vyslovena již na první dobu taktu následujícího, která nese v taktu hlavní přízvuk. Zde si tedy přízvuky odpovídají.

Další věta *Mais parlez donc!* má přízvuk opět na konci, na slově *donc*. Šestnáctinová nota, která k němu odpovídá, je na páté době taktu, což je doba nepřízvučná. Nedochozí tedy ke shodě přízvuků.

Věta *Parlez!* [par'le] je obdobná zvolání *Monsieur!*, přízvuky si opět odpovídají.

Poslední věta *Qu'est-ce que vous aimez en moi?* je tvořena dvěma rytmickými skupinami, tudíž má dva přízvuky. První přízvuk je kladen na tázací zájmeno *que* (zde zkráceno na *qu'*), které ovšem leží na lehké době. Druhý přízvuk je pak na jednoslabičném slově *moi*, které leží na čtvrté době taktu, tedy době těžké.

Přesto, že ve většině případů z této vybrané části, větné přízvuky odpovídají těžkým dobám, je nutné říci, že ostatní hudební přízvuky nesou slabiky nepřízvučné (např. slabika *par-* ve slově *parlez* z věty *Mais parlez donc!* leží na těžké době s vedlejším přízvukem, avšak sama je nepřízvučná).

Přízvuky v českém textu jsou pak následující: *'Pojdte* *'blíže*, *'pane!* *'Pojdte* *'blíže!* *A* *'mluvte!* *'Mluvte!* *'Co se* *'Vám* *'na mě* *'líbí?* První *pojdte* je na lehké době, slovo *blíže* pak leží již na první době následujícího taktu, tedy na době s hlavním přízvukem. Slovo *pane* je pak na třetí nepřízvučné době, opakované *pojdte* je na konci taktu, tedy také na době nepřízvučné. Druhé *blíže*, stejně tak jako prvé, je opět na první době s hlavním přízvukem. Také *mluvte* leží na těžké době, a to

v obou případech, poprvé s vedlejším přízvukem, podruhé s hlavním. Slova *co* i *na* (*mně*) jsou na lehkých dobách, přestože jsou sami přízvukné, zatímco slova *Vám* i *libí* přízvukům v hudbě odpovídají. U slova *libí* je navíc hudební přízvuk na obou slabikách, na *lí-* je hlavní přízvuk a na *-bí* je vedlejší.

Po těchto názorných ukázkách se nadále již zaměřím pouze na části, kde si přízvuky neodpovídají a na místa, kde došlo k výrazným změnám v hudebním zápisu kvůli prosodii.

V prvním dějství je úvodním výstupem Julietty její píseň. Ta je zajímavá také kvůli tomu, že ji B. Martinů nechal bez doprovodu. Jedná se o zpěvný part, ke kterému M. Šafránek uvádí: „Sloh zpěvných partů definoval skladatel jako ‚mluvené melos‘, ale posluchač má nepochybný dojem skutečného zpěvu.“⁴⁷

Ukázka č. 4 (s. 78 klavírního výtahu, Praha: Melantrich, 1947)

Poco andante

Mn je lás ka vřál ce se zra ti la za ti ré mo te té to ra si
sná vra tem hvěz dy na ne hi zda vrá tí se vra lí i mo je lás ka

Ukázka č. 5 (s. 105 klavírního výtahu, Praha: Dilia, 2004)

Poco andante

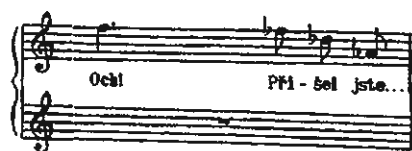
p JULIETTE (chantant derrière la scène)

Mes a-mours, el les sont par il es cel le nuit sous la gran de voi le.
Re vien dront el les des co lo nies com me re vient, re vient la belle à tel le?

⁴⁷ ŠAFRÁNEK, Miloš. *Bohuslav Martinů : Život a dílo*. 1. vydání. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1961, s. 195.

Z hlediska přízvuků není třeba tuto píseň dlouze analyzovat. Vzhledem k tomu, jak sám B. Martinů uvedl, že jde o melodickou řeč, přízvuky nejsou přesně určeny a záleží na postoji mluvčího, kam přízvuky umístí. V hudebním zápisu klavírního výtahu s francouzským textem dochází na čtyřech místech k zapsání ligatury, a to v místech, kde se v češtině vysloví dvě slabiky, ale ve francouzštině pouze jedna. Jsou to případy: [mo-je-lá-ska], ve francouzštině *mes amours* [mɛ-za-mur], [za-ši-ré] proti tomu *cette*, v tradiční výslovnosti jednoslabičné [set], zde je však vysloveno dvouslabičně, i s koncovým „e“ [se-tə]. Dalšími místy jsou věty [zda-vrá-tí-se-vrá-tí], k tomu francouzský překlad *comme revient, revient*. Slovo *comme* je v tradiční výslovnosti opět jednoslabičné, ale zde je vysloveno jako dvouslabičné [ko-mə], takže transkripce je [ko-mə-rə-vjě-rə-vjě]. V těchto případech přibyla ještě před oběma ligaturami jedna osminová nota – místo čtvrt'ové noty es vznikly dvě osminové a osmina d přibyla nově. Domnívám se, že je to kvůli tomu, aby ligatura byla na přízvučnou slabiku: *re'vient*. Poslední změna této části je u věty *za širé moře, této noci* ve francouzštině *cette nuit sous la grande voile*, kdy čtvrt'ová nota d byla rozdělena na dvě noty osminové.

Dalším místem jsou věty 'Och! 'Přišel jste... (B. Martinů – Julietta (Snář), Praha: Melantrich, 1947, s. 78), ve francouzštině 'Oh! Vous êtes ve'nu... (B. Martinů – Juliette ou la Clé des songs, Praha: Dilia, 2004, s. 106).



V češtině věta zabírá přesně jeden takt, takže přízvučné *och* odpovídá hlavnímu přízvuku v hudbě a následné přízvučné *přišel* je na těžké době s vedlejším přízvukem. Francouzská věta takt přesahuje, což je z hlediska přízvuku dobře.

Tím je na těžké době s hlavním přízvukem zvolání *oh* a na následujícím hlavním přízvuku, tedy na první době dalšího taktu je přízvučná slabika *-mu*.

Dále bych se zmínila o větě *'Co říkáte 'mým 'šatům?* (Praha: Melantrich, s. 80) / *Aimez-vous ma 'robe?* (Praha: Dilia, s. 108).



V tomto případě odpovídají obě věty rozsahu jednoho taktu. Rozdílem je odlišná délka úvodní pomlky, která je u českého textu šestnáctinová, takže slabika *ša-* (*tům*) je na vedlejším hudebním přízvuku, ostatní slova, ačkoliv přízvučná, jsou na lehkých dobách. U francouzského textu je pomlka osminová a přízvučná slabika *ro-(be)* leží opět na těžké době s vedlejším přízvukem. Rozdílem u těchto dvou vět je melodický vrchol tohoto taktu, zatímco u českého textu je melodický vrchol na slově *mým*, u francouzštiny je na přízvučném *robe*.

Následuje věta *A 'moje 'vlasy, 'líbí se 'Vám 'takto?* (Praha: Melantrich, s. 80) / *Et mes che'veux, les aimez-'vous?* (Praha: Dilia, s. 109).



V těchto dvou taktech došlo u francouzského textu k redukci některých not. V češtině je hlavní hudební přízvuk na slově *vlasy*, vedlejší na slově *líbí*. Ve francouzštině se nachází dva větné přízvuky, protože tu jsou dvě rytmické skupiny

(*Et mes cheveux a les aimez-vous*). Přízvučná slabika (*che*)-*veux* leží na první době taktu, tedy na notě s hlavním přízvukem; zde si přízvuky odpovídají. Druhý větňý přízvuk ale leží na notě nepřízvučné.

Zajímavým místem je také úsek [...] *'navždy, 'navždy* (Praha: Melantrich, s. 87) / [...] *pour tou'jours, pour tou'jours!* (Praha: Dilia, s. 117).

1. *na-vždy, na-vždy!*

2. *na-vždy, na-vždy!*

JULIETTE

1. *Ah! com-me ja-vais peur, peur de vous par-drai Que vous par-tiez pour tou -*

2. *jours, pour tou - jours!*

V českém textu obě slova odpovídají jednomu taktu, a to 4/4, zatímco takt předchozí je ještě v 3/4 taktu. Oba větňé přízvuky odpovídají těžkým dobám; první *navždy* je na první době s hlavním přízvukem, druhé je pak na třetí době s vedlejším přízvukem. Ve francouzštině je část textu ve 3/4 taktu (*pour tou-*), část pak ve 4/4 (*-jours, pour toujours*), čímž obě přízvučné slabiky leží na těžkých dobách.

Poměrně značné změny jsou u vět *Nevím, 'jaký jste, 'když 'mluvíte, 'když se 'smějete, 'když se 'mračíte!* (Praha: Melantrich, s. 88–89) / *Je ne sais 'pas comment vous 'êtes lorsque vous souri'ez, lorsque vous par'lez, lorsque vous froncez les sour'cils!* (Praha: Dilia, s. 120–121).

1. *Nevím, ja-ký jste, když*

2. *mlu-vi-te; když se smějete, když se mra-čí - te!*

1. *mais en - co - re rien de vous. Je ne sais pas com - ment vous à - les lors - que vous sou - ri - ez lors - que vous par - lez, lors - que vous fron - cez les sour - cils.*

V češtině je daný text v rozmezí tří taktů, ve francouzštině ale začíná již o takt dříve, na poslední době. V češtině leží na těžkých dobách slova *jaký*, *mluvíte*, *smějete*, a *mračíte*. Ve francouzštině, kvůli posunu, leží přízvučné slabiky také na těžkých dobách: *pas*, *êtes*, *parlez*, *froncez les sourcils*. Jedinou výjimkou je zde slovo *froncez*; samostatně stojící by mělo samozřejmě přízvuk na poslední slabice (*fron¹cez*) a tím by vyhovovalo těžké době v taktu, ale jelikož za ním následuje *les sourcils*, přízvuk se přesouvá na konec celé rytmické skupiny. Tato slabika *-cils* pak leží na těžké době s vedlejším přízvukem.

Přízvuky ve větě *'Dobry' den!* (Praha: Melantrich, s. 89) / *Bon'jour!* (Praha: Dilia, s. 122) jsou dodrženy jen částečně.

1. *Do-bry den! Michel*

1. *bon . . . jour.*

Je to proto, že slovo *dobry* leží na lehké době, ve francouzštině pak slabika *bon-* leží na těžké době, avšak sama přízvučná není.

Neodpovídají si přízvuky ani ve větě *Je vous 'aime!* (Miluji Vás!), kdy větný přízvuk je na lehké době, u věty *Je vous a'ttends!* (Čekám na Vás!) (Praha: Dilia, s. 122) již ale přízvučná slabika připadá na těžkou dobu.

Je vous ai - me, je vous ai - tendal
Je vous ai - mel Et vous?

Dále pak přízvuky nejsou jednotné ve větě *'Počkejte 'tam 'na mne!* (Praha: Melantrich, s. 91) / *Vous m'attendrez 'là!* (Praha: Dilia, s. 126). V češtině ani ve francouzštině se zde nikde neshodují přízvuky s těžkými dobami. Stejně je tomu i u věty *'Přijdu 'za Vámi!* (Praha: Melantrich, s. 91) / *Je vous rejoin'drai!* (Praha: Dilia, s. 126). Výjimkou je slovo *za*, které leží na těžké době s vedlejším přízvukem.

Poč - kej - te tam na mne! Přij - du za Vá - mi!
Vous m'at - ten - drez là! Je vous re - join - drai!

Na konci prvního dějství jsou některá místa v češtině shodná s těžkými dobami. O francouzském textu se to ale říci nedá. V češtině tedy hovoříme o větách *'Ihned! A 'všechno 'Vám 'vysvětlím! 'Jděte! 'Jděte! 'Až 'do lesa... 'Jděte! 'Počkejte 'na mne 'u studánky! 'Dobrý 'den!* (Praha: Melantrich, s. 92). Slova, která odpovídají těžkým dobám, ať už s hlavním nebo vedlejším přízvukem, jsou *ihned, vysvětlím, jděte, až, počkejte, u studánky a dobrý den*. Ve francouzštině jsou přízvuky následující: *Tout de 'suite! Je vous expliquerai 'tout. A'llez! A'llez! Jusqu'à la fo'rêt... A'llez! Vous vous arrêterez à la fon'daine! Bon'jour!* (Praha: Dilia, s. 127).

I - hned! A všechno Vám vysvětlím! Jdět - e! Jdět - e! Až do le - sa...
Jdět - e! Po - ček - te na mne u stu - dán - ky!
Dobrý den!

Tout de suite

Je vous ex-pli-que-rai tout. Al-lez Al-lez Jus-qu'à la fon-tai-ne

Al-lez Vous vous ar-rê-te-rez à la fon-tai-ne

Bon-jour

V tomto úseku neodpovídá ani jedna těžká doba větnému přízvuku. Můžeme uvažovat, že kvůli vzrušení v řeči, které věta evokuje by se dalo slovo *allez* vyslovit s důrazem na první slabice: *'allez*, pak by se na jednom místě ve třetím taktu této části, kryl větný přízvuk s těžkou dobou s hlavním přízvukem. Bylo by to ale místo jediné.

Z druhého dějství okomentuji pouze dvě části; první, kde Juliette vyzná Michelovi lásku a druhou, kde Juliette Michela urazí (Praha: Melantrich, s. 123–126, 136–145 / *Trois fragments de l'opéra Juliette*, Praha: Dilia, 2008, s. 38–49, s. 75; klavírní výtah, Praha: Dilia, 2004, s. 191–202).

První nesrovnalosti se objevují již v prvních taktech. Jde o věty *'Ty jsi čekal!* *'Jak jsi hodný!* (Praha: Melantrich, s. 123) / *Tu m'as atten'due, que tu est do'cile!* (*Trois fragments*, Praha: Dilia, s. 39).

Ty jsi če-kal Jak jsi hod-ný!

Tu m'as at-ten-due, que tu es do-cile!

Nacházíme se 3/4 taktu, takže v češtině odpovídají přízvuky těžkým dobám pouze u slov *ty* a *jak*, ostatní slova, ač některá přízvučná, leží na lehkých dobách. Přízvuchné slabiky ve francouzštině leží obě na posledních dobách taktu, tudíž

dobách lehkých. Zde si tedy přízvuky neodpovídají. V notách Třech fragmentů je na tomto místě také vepsána původní verze Martinů, ale ani ta těžkým dobám neodpovídá.

Následuje vyznání *'Miluji Tě, 'Michel!* (Praha: Melantrich, s. 124–125) / *Je t'aime, Mi'chel!* (Trois fragments, Praha: Dilia, s. 43–44).

The image shows a musical score for a vocal line. It consists of four staves. The first staff is labeled 'Juliette' and contains the lyrics 'MI lu ji Tě, MI'. The second staff is labeled '1.' and contains the lyrics 'chel!'. The third staff is labeled 'Jul.' and contains the lyrics 'Je ra'. The fourth staff is labeled 'Jul.' and contains the lyrics 'me, MI chel'. The music is written in a single melodic line with various dynamics and articulations.

V češtině trvá toto vyznání pět taktů, slabiky *mi-(luji)* a *Mi-(chel)* leží na těžkých dobách, zatímco nepřízvučné *Tě* je na době lehké. Přízvuky si tedy dokonale odpovídají. Ve francouzštině jsou dvě rytmické skupiny, tedy dva přízvuky. Celé vyznání zabírá taktů šest, takže oba přízvuky jsou shodně na těžkých dobách.

Dále jsou věty *'Mám Tě 'ráda! 'Mám Tě 'ráda!* (Praha: Melantrich, s. 126) / *Je t'a'dore! Je t'a'dore!* (Trois fragments, Praha: Dilia, s. 48–49).

The image shows a musical score for a vocal line. It consists of three staves. The first staff is labeled 'Juliette (vola do lesa)' and contains the lyrics 'Mám Tě rá-da! Mám Tě rá-da!'. The second staff is labeled 'Jul.' and contains the lyrics 'Je ra-do-ret'. The third staff is labeled 'Jul.' and contains the lyrics 'e ra-do-ret'. The music is written in a single melodic line with various dynamics and articulations.

V češtině odpovídají přízvuky těžkých dobám pouze u prvního *mám* a u druhého *ráda*. Ve francouzštině leží na těžké době až druhý přízvuk.

Přízvuky si pak neodpovídají v češtině ve větách *Jak že? A už nic více?* (Praha: Melantrich, s. 138) / *Comment, il n'y a pas autre chose?* (klavírní výtah, Praha: Dilia, s. 192).

1. *Jak že? A už nic více?*

2. *Et a-lors? Com-ment, il n'y a pas au-tre*

3. *cho-se?*

To proto, že hlavní přízvuk leží na pomlce a vedlejší přízvuk čtyřčtvrt'ového taktu leží na nepřízvučné slabice. Stejně je tomu i ve francouzském překladu. Výjimkou je přízvučná slabika *cho-(se)*, která leží na první slabice následujícího taktu, tedy těžké.

Ve větách *Počkejte, počkejte!* (Praha: Melantrich, s. 140) / *Attendez, attendez!* (klavírní výtah, Praha: Dilia, s. 195) přízvuk odpovídá pouze u prvního počkejte.

1. *Po-čkejte, po-čkejte!*

2. *At-ten-dez, at-ten-dez!*

Zbývající přízvučné slabiky, jak v češtině, tak ve francouzštině, leží na lehkých dobách. Slovo *attendez* by bylo možné vyslovit s důrazem na první době *attendez*, jelikož jde o zvolání. Pak by tedy v prvním slově odpovídal přízvuk těžké době.

Následuje několik vět, které je třeba okomentovat. Kvůli jejich množství určitým nejdříve věty v češtině, poté až ve francouzštině. Jedná se o věty *Ano! Ano! Vzpomínám si, ano! Něco se mi vybavuje! Ano! Ano! Ano! Už to vidím,*

'vidím! 'Byl jste 'dokonale 'směšný, a 'smála jsem se, 'protože jsme 'měli 'doma
'plno 'vycpaných 'krokodýlů, a 'Vy jste mi 'připomínal 'toho 'největšího! (Praha:
Melantrich, s. 141).

A - noi A - noi Vzpo - mí - nám sí, a - noi

Něco se mi vybavuje! A - noi A - noi A - noi Už to

vidím, vi - dí - m! Byl jste do - kon - a - le - směš - ný, a - smě - la - jsem se

proto že jsme měli doma plno vycpaných krokodý - lů, a - Vy jste mi připomínal to - ho nej - vět - ší - ho!

Takt je 3/4 a přízvuky slabik, které zároveň leží na těžkých dobách jsou v prvním a pátém *ano*, ve slovech *něco*, *vidím* (v obou případech) a slově *byl*. Ostatní přízvuky leží na lehkých dobách. Navíc konec věty, od *protože jsme měli doma* [...] je bez doprovodu.

Ve francouzštině jsou to věty *Peu't-être! Peu't-être! Je me rap-pelle, je vois. J'aperçois l'i-mage. 'Oui, 'oui! 'Oui, 'oui! Je 'vois, 'oui, je vois 'bien. Je vois 'bien. Vous étiez complètement ridi-cule et j'ai 'ri parce que l'appartement de mes parents est plein de crocodiles empa'llés, et vous m'avez rappelé le plus 'gros de ces croco'diles!* (klavírní výtah, Praha: Dilia, s. 196–197).

Peut - être! Peut-être!

Je me rap - pel - le, je vois. J'a - per - çois fi - ma - ge.

Oui, oui! Oui, oui! Je vois, oui, je vois bien. Je vois

1. bien. Vous é-tiez com-plé-te-ment ri-di-cu-le et j'ai ri

1. par-ce que l'ap-par-le-ment de mes pa-rents est plein de cro-co-di-les em-pail-lés,

1. et vous m'a-vez rap-pe-lé le plus gros de ces cro-co-di-les!

Na rozdíl od českého textu má francouzský překlad opět o takt více. Přízvučné slabiky odpovídají těžkým dobám v prvním *peut-être*, ve třetím *oui*, v obou případech *je vois bien* a také ve slově *ridicule*. Ostatní slabiky nesoucí přízvuk leží na lehkých dobách. Zbývající část věty je bez doprovodu, tedy „mluvené melos“; záleží na mluvčím, kam přízvuky umístí.

Ve větě *'Neposmívám se 'a 'ostatně už 'musím 'odejít!* (Praha: Melantrich, s. 142–143) neodpovídá těžké době pouze nepřízvučné *se*.

1. Ne-po-smí-vám se a

1. os-tat-né už mu-sím o-de-jít!

Francouzský protějšek *Je ne me moque 'pas, et du 'reste, je vais vous qui'tter*. (klavírní výtah, Praha: Dilia, s. 198–199) nemá shodu pouze u přízvučného *quitter*, které leží na lehké době.

1. Je ne me mo-que

1. pas, et du res-te, je vais vous quit-ter.

Posledním místem je *'Ne! 'Ne! 'Jdu 'sama!* (Praha: Melantrich, s. 144) / *'Non! 'Non! 'J'y vais 'seule!* (klavírní výtah, Praha: Dilia, s. 201).



V češtině, stejně jako ve francouzštině, odpovídá přízvuk těžké době na druhém *ne / non* a na *sama /seule*. V češtině je pak přízvučné *jdu* na lehké době.

Je zřejmé, že se Bohuslav Martinů snažil upravit deklamaci změnami v hodnotách not. Miloš Šafránek píše: „Zachovává přitom totožný melodický i celkový hudební výraz a nezměněný počet taktů. Přesun akcentů vyžaduje osminové pauzy a notové doplňky [...] Ale ani tak nedosáhl Martinů dokonalé deklamace textu francouzského. Hudba cítěná podle textu českého [...] mu to neumožnila.“⁴⁸

3.3. Instrumentace

M. Šafránek uvádí, že v opeře *Julietta aneb Snář* Martinů vynechává konvenční operní gesta i situace a vše přitom působí přirozeně a nepateticky. J. Mihule dodává, že B. Martinů: „[...] vytvořil své, osobité iluzivní hudební divadlo, vymykající se běžným operním šablonám [...]“ A dále pokračuje: „Na sledu jeho scénických děl je znát, že ani volba libret, ani jejich hudební zpracování nebyly výsledkem náhodných rozhodnutí. Je to soubor myšlenkově ucelený a v celkovém pojetí i vývojové linii jednotný; vyhraněné představy o pojetí vlastní opery [...] vyrostly z hluboké znalosti divadelní práce.“⁴⁹

Martinů uplatnil ve zvuku *Julietty* symfonickou barevnost, což znamená, jak píše Mihule, že každá hudební myšlenka je nesena barvou nástroje a s ním neodmyslitelně spjata. Klavírní výtah tedy podstatnou část opery vůbec

⁴⁸ ŠAFRÁNEK, Miloš. *Bohuslav Martinů : Život a dílo*. 1. vydání. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1961, s. 191.

⁴⁹ MIHULE, Jaroslav. *Bohuslav Martinů : Osud skladatele*. 1. vydání. Praha : Karolinum, 2002. *Julietta aneb Snář*, s. 245.

nezachycuje, protože její zvukovost a orchestrální barva jsou nepřenosné. Proto ji nelze převádět tradiční formou do podoby „klavír na dvě ruce“.⁵⁰

Hudební proud je sice podřízen dějové složce, ale zároveň, jak dodává J. Mihule: „se jakoby v surrealistickém automatickém zápisu vynořují nečekané hudební souvislosti, volné hudební asociace (které mají daleko k těžkopádnému mechanismu příznačných motivů). Jsou to symboly, jež nechtějí bezprostředně odkazovat – vstupují do vědomí (nebo spíše podvědomí) posluchače jako data sama o sobě významná.“⁵¹

Hudba opery je velmi proměnlivá, rytmicky bohatá a harmonicky barevná, přestože melodická linie je pevná. Orchester nepřekrývá mluvené slovo, které je v některých částech zpracováno melodramaticky, v jiných je pak recitováno bez doprovodu. Ani sbory nejsou klasické, jde spíše o menší soubory, které jsou slyšet za scénou nebo z oken domu. V opeře bychom nenašli ani operní milostné scény, dle M. Šafránka jde vlastně o velkou milostnou báseň, která se odehrává od konce prvního jednání a téměř celé druhé jednání.⁵² Přesto, že jsou v opeře četná rychlá, dramatická a scherzová místa, je zřejmé, že podstata díla je lyrická.

3.4 Korespondence

Některá libreta činila B. Martinů obtíže, a proto při jejich vzniku spolupracoval s literáty jakými byli např. Vítězslav Nezval nebo Vilém Závada. Spolupráci s V. Nezvalem dokazuje např. korespondence z 25. 6. 1922 (pohlednice, příloha č. 6). Libreto Julietty k problémovým však nepatřilo. Český, stejně tak i francouzský překlad libreta, si vytvořil skladatel sám, o čemž svědčí dopis M. Šafránkovi z 5. dubna 1947, ve kterém píše: „Ať z toho nejsou nějaké neshody. Jak se můžete tázati, kdo přeložil Juliettu, kdo pak by to byl lépe udělal než JÁ SÁM.“⁵³ Francouzské libreto je vlastně zhuštěný a zkrácený text hry, takže Martinů žádal Neveuxe o svolení ke zpracování jeho textu, jak se můžeme dočíst

⁵⁰ Tamtéž, s. 245.

⁵¹ Tamtéž, s. 245.

⁵² ŠAFRÁNEK, Miloš. *Bohuslav Martinů : Život a dílo*. 1. vydání. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1961, s. 196.

⁵³ Kopie dopisu je uložena v Institutu Bohuslava Martinů v Praze pod signaturou PBM Kmš 809.

v dopisu Karlu Šebánkovi z 19. 3. 1947 (to je patrně chybná datace, k odeslání došlo nejspíše 3. 4. 1947): „Já jsem sice udělal nějaké změny, zkratky atd., ale v celku libreto zůstalo v téže formě jako jeho divadelní hra, takže, myslím, je nutno jej o svolení požádati.“⁵⁴ Martinů si je vědom nutnosti respektovat původní text hry, o čemž píše také Šebánkovi 19. 12. 1947: „[...] s tím francouzským to bude horší, protože musíme do velké míry respektovati originál, což bude trouble s notami.“⁵⁵ V tomto dopisu píše také o anglickém překladu, protože v dané době pobývá právě v New Yorku a chce, aby lidé rozuměli, o co v opeře jde. O podložení francouzského textu, které započal až v roce 1959, ale Martinů uvažuje mnohem dříve, jak o tom svědčí dopis z 29. dubna 1938 Národnímu divadlu, kde je uvedeno: „Vážený pane, buďte tak laskav a nepotřebujete-li již můj klavírní výtah ‚Julietty‘, nechte mi jej sem co možno nejdříve zaslat. Potřebuji jej nutně k podložení franc. textu.“⁵⁶

Do doby, než Harry Halbreich objevil francouzský překlad B. Martinů, všechna představení Julietty byla založena na adaptaci Bronislawa Horowicze, který nerespektoval francouzský originál Georgese Neveuxe a značně se od něj odchyloval. Dnes je práce Horowicze nahrazena kompletní francouzskou verzí Bohuslava Martinů.

⁵⁴ Dopis je uložen v Institutu Bohuslava Martinů v Praze pod signaturou LVI/43.

⁵⁵ Dopis je uložen v Institutu Bohuslava Martinů v Praze pod signaturou LVI/52.

⁵⁶ Dopis je uložen v Institutu Bohuslava Martinů v Praze pod signaturou LVII.B/59.

Závěr

Dle zadání a konceptu mé práce jsem v první části uvedla situaci kolem pařížské hudební avantgardy, druhou část jsem zaměřila zcela lingvisticky na určení problematiky přízvuků a ve třetí, poslední, části jsem provedla srovnání obou verzí.

Je zřejmé, že i přes veškerou snahu se Bohuslavu Martinů nepodařilo adaptovat francouzský text na hudbu komponovanou na text český. V několika místech musel Martinů nad francouzský text přepisovat noty nebo pomlky, jinde naopak některé noty redukoval. Ale ani tak nebyla deklamace francouzského textu perfektní. Přízvuky, které se zpravidla ve francouzské větě nacházejí na konci rytmické skupiny, ve většině případů neodpovídaly těžkým dobám. Tento případ, kdy přízvuky neodpovídaly, si můžeme připomenout na ukázce *Je vous expliquerai 'tout. A'llez! A'llez! Jusqu'à la fo'rêt... A'llez! Vous vous arrêtez à la fon'taine!* (klavírní výtah, Praha: Dilia, s. 127), kde žádný z větných přízvuků neodpovídá těžkým dobám.

The image shows a musical score for a vocal line. It consists of two staves of music. The first staff contains the lyrics: "Je vous ex-plei-que-rai tout, A'l-lez! A'l-lez! Jus-qu'à la fo-rêt...". The second staff contains the lyrics: "A'l-lez! Vous vous ar-rê-te-rez à la fon-tai-ne!". The music is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some rests. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across notes.

V některých případech ale přízvučné slabiky leží na těžkých dobách, jako např. v již zmíněné ukázce *Je 't'aime, Mi'chel!* (Trois fragments, Praha: Dilia, s. 43–44).

The image shows a musical score for a vocal line. It consists of two staves of music. The first staff contains the lyrics: "Je t'aime". The second staff contains the lyrics: "me, Mi- - - - - chel!". The music is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some rests. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across notes.

Přestože Bohuslav Martinů žil již dlouho v Paříži, jeho znalost francouzštiny byla stále nedokonalá a stále byl velmi ovlivněn rodnou zemí.

Georges Neveux o něm sám řekl: „Cet homme qui vivait à Paris depuis longtemps, qui s’y plaisait, qui avait épousé une française, était resté profondément slave, profondément tchèque. [...]”⁵⁷

Před více než deseti lety také vznikl pokus o zfilmování Julietty v režii Karla Kachyni a Michaela Wellner-Pospisila.⁵⁸ K uskutečnění však nikdy nedošlo. Možná se ale někdy v budoucnu setkáme i s úspěšnou snahou o natočení filmu podle opery Bohuslava Martinů *Julietta aneb Snář*.

⁵⁷ Vlastní překlad: „Tento muž, který žil již dlouho v Paříži, kterému se zde líbilo a který si vzal za ženu Francouzku, zůstal velmi slovanským, velmi českým.”

Dopis Georgese Neveuxe B. Martinů; je uložen v Institutu Bohuslava Martinů v Praze pod signaturou XX/17.

⁵⁸ Scénář k filmu je uložen v Institutu Bohuslava Martinů v Praze pod signaturou MAR 321 ČJ a MAR 321 FJ.

Bibliografie

1. Prameny:

1.1 Rukopisy:

1.1.1 Korespondence B. Martinů M. Šafránkovi:

Signatura PBM Kmš 809, kopie dopisu uložena v Institutu Bohuslava Martinů v Praze.

1.1.2 Korespondence B. Martinů V. Nezvalovi:

Signatura V/3, dopis je uložen v Institutu Bohuslava Martinů v Praze.

1.1.3 Korespondence B. Martinů K. Šebánkovi:

Signatura LVI/43, dopis je uložen v Institutu Bohuslava Martinů v Praze.

signatura LVI/52, dopis je uložen v Institutu Bohuslava Martinů v Praze.

Signatura LVI/57, dopis je uložen v Institutu Bohuslava Martinů v Praze.

Signatura LVI/35, dopis je uložen v Institutu Bohuslava Martinů v Praze.

1.1.4 Korespondence B. Martinů Národnímu divadlu:

Signatura LVII.B/59, dopis je uložen v Institutu Bohuslava Martinů v Praze.

1.1.5 Korespondence Charlotte Martinů G. Lippoldovi:

Signatura IX/12, dopis je uložen v Institutu Bohuslava Martinů v Praze.

1.1.6 Korespondence Georgese Neveuxe B. a Ch. Martinů:

Signatura XX/22, dopis je uložen v Institutu Bohuslava Martinů v Praze.

Signatura XX/21, dopis je uložen v Institutu Bohuslava Martinů v Praze.

Signatura XX/26, dopis je uložen v Institutu Bohuslava Martinů v Praze.

Signatura XX/17, dopis je uložen v Institutu Bohuslava Martinů v Praze.

MARTINŮ, Bohuslav. *Juliette*. Autograf skladatele, sign. Af 248/1-3.

1.2 Fonografické prameny:

Rádio Vltava – Český rozhlas 3. *Bohuslav Martinů a Polička*. Vysíláno 4.4.2009.

SMETANA, Bedřich. *Prodaná nevěsta*. Supraphone, 1995. Zdeněk Chalabala.

1.3 Audiovizuální prameny

MARTINŮ, Bohuslav. *Juliette*. Představení v Národním divadle Brno, 12.5.2009. Jakub Klecker.

MARTINŮ, Bohuslav. *Juliette ou la Clé des songes*. Opéra National de Paris, 2002. Marc Albrecht. DVD uloženo v Institutu Bohuslava Martinů v Praze.

1.4 Tištěné prameny

MARTINŮ, Bohuslav. *Julietta (Snář)*. Klavírní výtah, Praha: Melantrich, 1947. 229 s.

MARTINŮ, Bohuslav. *Juliette ou la Clé des songes*. Version chant-piano. Praha: Dilia, 2004.

MARTINŮ, Bohuslav. *Trois fragments de l'opéra Juliette, H.253 A*. Praha: Dilia, 2008.

2. Literatura

2.1 Články

MARTINŮ, Bohuslav. Poznámky k Juliettě. *Národní divadlo*. 1937/1938, roč. XV, č. 8, s. 4–5.

MARTINŮ, Bohuslav. Ke kritice o současné hudbě. *Listy hudební matice*. 1925, roč. IV, č. 6, s. 184–187.

BAJER, Jiří. Martinů a evropská divadelní avantgarda. *Hudební rozhledy*. 1971, roč. XXIV, č. 8, s. 365–370.

HONZL, Jindřich. K inscenaci „Julietty neboli Snáře“. *Národní divadlo*. 1937/1938, roč. XV, č. 8, s. 5–6.

BLOCH, Henryk. Julietta jako jevištní záležitost. *Smetana*. 1937–1938, roč. II., s. 112–113.

KUNA, Milan. Korespondence Bohuslava Martinů Václavu Talichovi 1924–1939. *Hudební věda*. 1970, č. 2, s. 212–247.

ŠROM, Karel. *Operní libreta : Julietta (Snář)*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1963. Úvodní stať, s. 5–17.

BŘEZINA, Aleš. *Bohuslav Martinů - Juliette (Snář), H.2532*. Praha : Dilia, 2004. Předmluva, s. II–IV.

HALBREICH, Harry. *Bohuslav Martinů – Juliette (Snář), H. 253*. Praha : Dilia, 2004. Préface de la version française originale, s. XIX.

ŠAFRÁNEK, Miloš. Nová libreta Bohuslava Martinů. *Divadlo*. 1958, roč. IX, č. 10, s. 758–767.

2.2 Monografie

MIHULE, Jaroslav. *Bohuslav Martinů : Profil života a díla*. Praha : Supraphon, 1974. 296 s.

MIHULE, Jaroslav. *Bohuslav Martinů : Osud skladatele*. Praha : Karolinum, 2002. Julietta aneb Snář, s. 240–246.

- SZONDI, Peter. Teória modernej drámy. 1. vydání. Bratislava, 1969.
- BRUSTEIN, Robert. The Theatre of Revolt : an approach to the modern drama. London : Methuen, 1970. 435 s.
- NEVEUX, Georges. *Juliette ou La Clé des Songes*. Paris : France-Illustration, 1952. 30 s..
- HALBREICH, Harry. *Bohuslav Martinů - Werkverzeichnis und Biografie*. Mainz : Schott, 2007. Juliette (Juliette ou la Clé des songes). Lyrische Oper in drei Aufzügen, s. 163–172.
- MARTINŮ, Charlotte. *Můj život s Bohuslavem Martinů*. Praha : Editio Bärenreiter Praha, 2003. 226 s.
- ŠAFRÁNEK, Miloš. *Bohuslav Martinů – Život a dílo*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1961. Julietta, s. 190–197.
- ŠAFRÁNEK, Miloš. *Bohuslav Martinů – Domov, hudba a svět*. 1. vydání. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1966. 370 s.
- ŠAFRÁNEK, Miloš. *Divadlo Bohuslava Martinů*. 1. vydání. Praha : Editio Supraphon, 1979. 437 s.
- HÁLA, Bohuslav. *Fonetika v teorii a v praxi*. 1. vydání. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1975. 482 s.
- KRČMOVÁ, Marie. *Úvod do fonetiky a fonologie pro bohemisty*. 1. vydání. Ostrava : Ostravská univerzita v Ostravě, Filozofická fakulta, 2006. 196 s.

HENDRICH, Josef; RADINA, Otomar; TLÁSKAL, Jaromír. *Francouzská mluvnice*. 3. přepracované vydání. Plzeň : Fraus, 2001. 700 s.

DOHALSKÁ, Marie; SCHULZOVÁ, Olga. *Fonetika francouzštiny*. 1. vydání. Praha : Karolinum, 2003. 236 s.

HRABÁK, Josef. *Poetika*. 2. vydání. Praha : Československý spisovatel, 1977. 368 s.

HUSSON, Raoul. *La voix chantée*. Paris : Gauthier-Villars, 1960. XVI–204 s.

NEUMANN, Josef; HOŘEJŠÍ, Vladimír; a kol. *Velký francouzsko-český slovník*. 1. vydání. Praha : Academia, 1974. 836 s.

KRAUS, Jiří a kol. *Nový akademický slovník cizích slov*. Praha : Academia, 2006. 879 s.

2.3 Diplomové práce

ŽUPKOVÁ, Lenka. *Bohuslav Martinů a česká umělecká kolonie v Paříži*. Brno, 1994. 50 s. Diplomová práce. JAMU.

ROBOTKOVÁ, Hana. *Georges Neveux dans son environnement, sa vie, son oeuvre*. Brno, 2000. 116 s. Diplomová práce. Masarykova Univerzita.

Resumé

Má práce s názvem *Julietta Bohuslava Martinů – srovnání francouzské a české verze* je rozvržena do tří částí. V první části jsem představila prostředí avantgardy a období, ve kterém B. Martinů skládal Juliettu, dále jsem zmínila Juliettinu premiéru, činohry i opery, a krátce jsem nastínila také její děj. Druhou část jsem pojala lingvisticky – z jazykového hlediska jsem vysvětlila přízvuky slov a větné přízvuky, také jsem objasnila rozdílnost přízvukovaných slabik v češtině a ve francouzštině, v závěru této části jsem uvedla i několik poznatků z problematiky zpívané řeči, kde dochází k rozporu fonetických a pěveckých požadavků. Proto může dojít k případům, kdy přízvučná slabika je zpívána nedůrazně a naopak, nebo jsou dlouhým samohláskám předepsány krátké noty a krátkým pak noty dlouhé. Všechny tyto části jsem opatřila názornými ukázkami buď přímo v textu nebo v příloze na konci práce. Třetí a poslední část je vlastní analýza libreta a hudebního zápisu opery z hlediska shody přízvučných slabik a těžkých dob. Analýza se týkala Juliettina partu v prvním dějství a dvou úseků v dějství druhém. Každou analyzovanou větu jsem uvedla také s hudebním zápisem v ukázce v textu a podrobně jsem popsala veškeré změny, které nastaly při srovnání obou verzí. Na konci této části jsem neopomněla zmínit instrumentaci opery a korespondenci, která se týkala překladu francouzského originálu do češtiny a později opět do francouzštiny.

Summary

This work, called *Julietta by Bohuslav Martinů – comparison of the French and Czech version*, is divided into three parts. The first part deals with the avantgarde and the period, in which B. Martinů was composing his opera *Julietta*, as well as with the première of the *Julietta*, both the drama and the opera, including a short description of its storyline. The second part seeks to examine the opera from the linguistic point of view: it explains the word and sentence stress, the difference between stressed syllables in Czech and French and, finally, it focuses on the topic of the sung speech. As there is a contradiction between phonetic and vocal requirements, it can happen either that stressed syllables are sung unstressed and vice versa, or that long vowels are prescribed to short notes and the other way round. Examples of all these phenomena can be found directly in the text or in the attachment at the end of this work. The last, third, part analyses the libretto and the music notation of the opera in terms of correspondence between the stressed syllables and the on-beats. The analysis includes *Julietta*'s part from the first act and two segments from the second act. Each analysed sentence is provided with the music notation inserted in the text extract and every change resulting from the comparison of both versions is described in detail. The end of this part covers the instrumentation of the opera as well as Martinů's correspondence on the translation of the French original into Czech and on the re-translation into French.

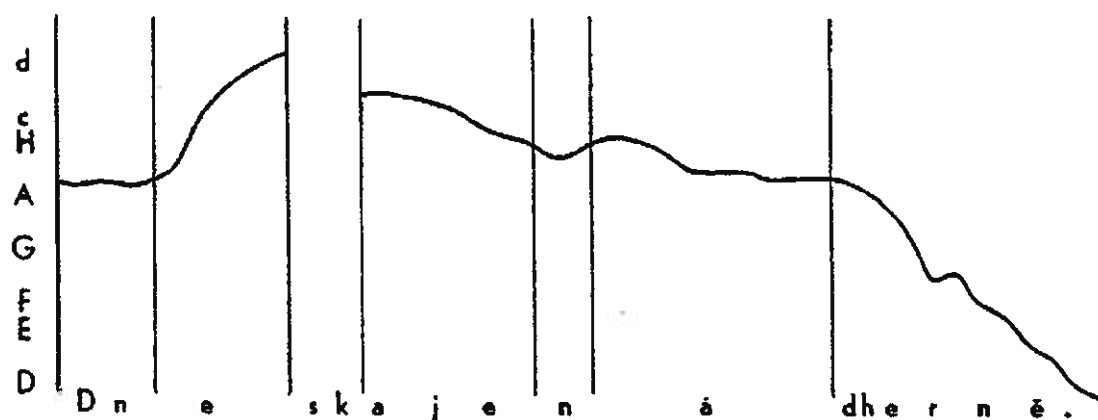
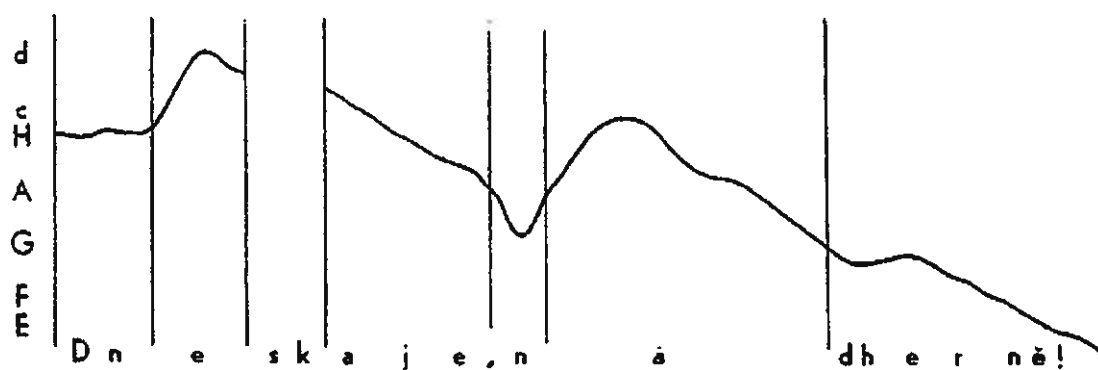
Sommaire

Mon travail de *Juliette par Bohuslav Martinů – comparaison des versions tchèque et française* est divisé en trois parties. Dans la première partie, j'ai présenté le milieu de l'avant-garde française et aussi l'époque quand Martinů a composé l'opéra *Juliette*, puis j'ai mentionné la première de la pièce de théâtre, aussi bien de l'opéra, et j'ai esquissé brièvement l'histoire de l'opéra. Deuxième partie a le caractère linguistique ; j'ai expliqué les accents de mot et les accents de phrase, j'ai aussi éclairci la différence entre les syllabes accentuées dans les langues tchèque et française. À la fin de cette partie, j'ai présenté quelques remarques concernant la parole chantée où est la désaccord des demandes phonétique et du chant. Cela cause les cas où la syllabe accentuée n'est pas chantée avec l'accent et au contraire, ou les notes courtes sont dictées aux voyelles longues et celles longues aux voyelles courtes. Toutes ces parties sont complétées par les extraits concrets soit dans le texte, soit annexés à la fin de mon travail. La dernière, troisième, partie analyse le livret et l'inscription musicale de l'opéra du point de vue de l'accord des syllabes accentuées et des temps forts. L'analyse concerne la partie de Juliette du premier acte et deux segments du deuxième acte. J'ai introduit chaque phrase analysée avec l'inscription musicale en extrait dans le texte et j'ai décrit en détail tous les échanges venant de comparaison des deux versions. La fin de cette partie touche l'orchestration de l'opéra et la correspondance de Martinů qui s'est portée sur la traduction de l'original français en tchèque et la retraduction en français.

Přílohy

Příloha č. 1

Tónový průběh věty: *Dneska je nádherně*. Nahoře je výslovnost citově zbarvená (emfatická); průběh tvoří dva tónové oblouky. Dole je pak výslovnost obvyklá (neutrální); průběh se tedy vyznačuje jediným tónovým obloukem, a to klesajícím od začátku až do konce.⁵⁹



⁵⁹ HÁLA, Bohuslav. *Fonetika v teorii a v praxi*. Vydání 1. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1975. 484 s. (s. 256).























Příloha č. 2

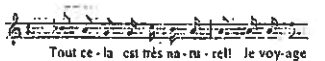
Ukázka edičních poznámek Harryho Halbreicha.

























EDITORIAL NOTES ♦ NOTES EDITORIALES

I/3/6 means Act 1, figure 3, bar 6
 ♦ I/3/6 = 1st Acte, chiffre 3 mesure 6
 fig. = figure ♦ chiffre
 ← = before ♦ avant
 → = and following ♦ et suivant

BM = Bohuslav Martinů; HH = Harry Halbreich

- I/3/3 syllable "mon" added
 ♦ syllabe "mon" ajoutée
- I/3/6 "bien beau" BM 
 HH 
- I/7/2 "votre fils" BM 
 HH 
- I/7/6 HH addition "ici"
 ♦ HH ajoutée "ici"
- I/7/7 BM  HH 
- I/13/2 grammatical correction: "pas" removed ♦ correction grammaticale : ôté "pas"
 BM  HH 
 pou-vez pas pou - vez
- I/18/9 "taisez-vous les vieilles" BM 
 HH 
- I/23/9,12 "sommes" BM  HH 
- I/36/4 BM 
 Votre en-fan - ce ?
 HH 
 Votre en-fan - ce ?
- I/38/2 BM "tout c' que" 
 HH "tout ce que" 
- I/41/5 BM spoken; HH sung
 ♦ BM parlé ; HH chanté
- I/42/3-4 idem
- I/45/2-4 idem
- I/47/4 "dans la question" BM 
 HH 
- I/49/1 BM spoken; HH sung
 ♦ BM parlé ; HH chanté
- I/53/7 "rait plus rien" BM 
 HH 
- I/53/11 score mistake: "le cha-" belongs to Michel ♦ erreur dans la partition : -
 "le cha-" est chanté par Michel
- I/57/3 grammatical correction: "de" removed—suppress 
 ♦ correction grammaticale : ôté "de" et la croche
- I/62/4-5 BM 
 Tout ce-la est très na-tu-rel Je voy-a-ge

HH 
 Tout ce-la est très na-tu-rel Je voy-ge

- I/63 some minor adjustments
 ♦ quelques petits ajustements
- I/64/6 "ci" BM  HH 
- I/75/1-2 The only case where HH changed Neveux's words from "c'est vous" to the synonymous "vous voilà" for sake of better articulation. ♦ Le seul cas où HH a changé les paroles de Neveux, remplaçant "c'est vous" par le synonyme "vous voilà" pour une meilleure articulation.
- I/87/8 BM 
 HH 
- II/6/10,11 BM  HH 
- II/Sc. 3 only some very minor adjustments
 ♦ seulement quelques très petits ajustements
- II/15/4 HH completed ♦ HH a complété
 "bleu ses yeux" & "non pas de vivre mais de faire un rêve"
 BM spoken; HH sung, then spoken from "sur le seul homme" (too many words!) ♦ BM parlé ; HH chanté, puis parlé à partir de "sur le seul homme" (trop de mots !)
 "l'heure je te dirai mon nom"
- II/28/5 BM  HH 
- II/37/4 "Bonjour messieurs dames, n'y a t-il"
 BM 
 HH 
- II/39/4 "Voici l'album" BM 
 HH 
- II/40/1 "été en Espagne" BM 
 HH 
- "pas mon visage" BM 
 HH 
- II/41/4-5 "il te plaisait tant"
 BM 
 HH 
- II/41/12 "La reconnais-tu?" BM 
 HH 
- II/44/25 "marchand" BM 
 HH 
- II/47/1 "commença" BM  HH 
- II/-fig.48 second "la" (vérité) added: pitch f

Příloha č.3

Klavírní výtah, Praha: Dilia, 2004, s.110.

1. *l'au-tre bout de la vil-le? Rap-pro-chez vo-tre re-gard! Mon-*

Archi
poco f

1. *sieur! Mais par-lez donc! Par-lez! Qu'est-ce que vous ai-*

f

1. *mez en moi? Vous ne di-tes rien À quoi pen-sez-vous?*

77 *mf*
Ob.
poco f

Příloha č. 4

Klavírní výtah, Praha: Melantrich, 1947, s.81.

na druhém kon-ci mě-sta? Poj-dte blí-že, pa-ne! Poj-dte blí-že! A mluv-te!

Mluv-te! Co se Vám na-mně lí - bí? Stá-le ml-čí-te! Na co my-slí-te?

Příloha č. 5

Kopie autografu B. Martinů, s. 145–146.

Andante

mo-žná-že-že, že-že hrdých by-la na druhém kon-ci mě-sta? Poj-d-te
 qui me regardent en un coin de la ville? Poj-d-te

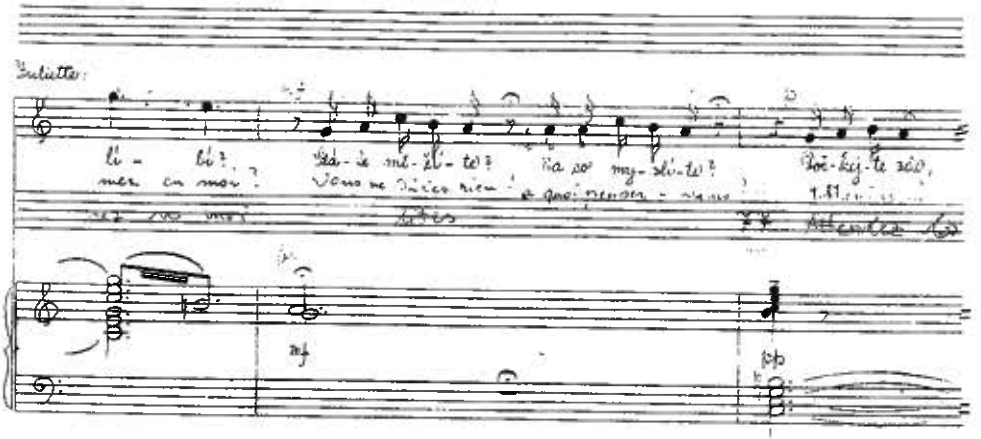
poco f

Soubrette:



bi-ou, ha-ne, fugite bi-ou... à l'instar! d'instar! à ce point ne m'is
her votre regard. Mon rien, d'instar... pas-les, d'instar...

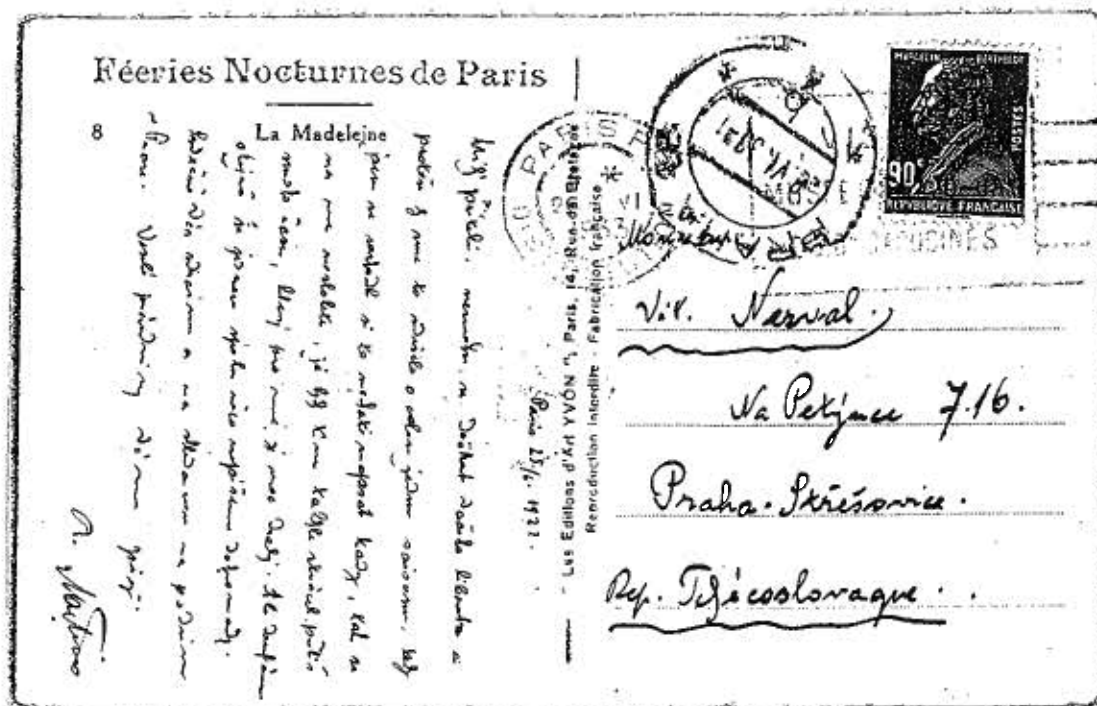
Soubrette:



li - bi? d'instar... à l'instar? d'instar... à l'instar? d'instar... à l'instar? d'instar...

Příloha č. 6

Pohlednice od B. Martinů V. Nezvalovi ze dne 25. 6. 1922.



Příloha č. 7

Georges Neveux



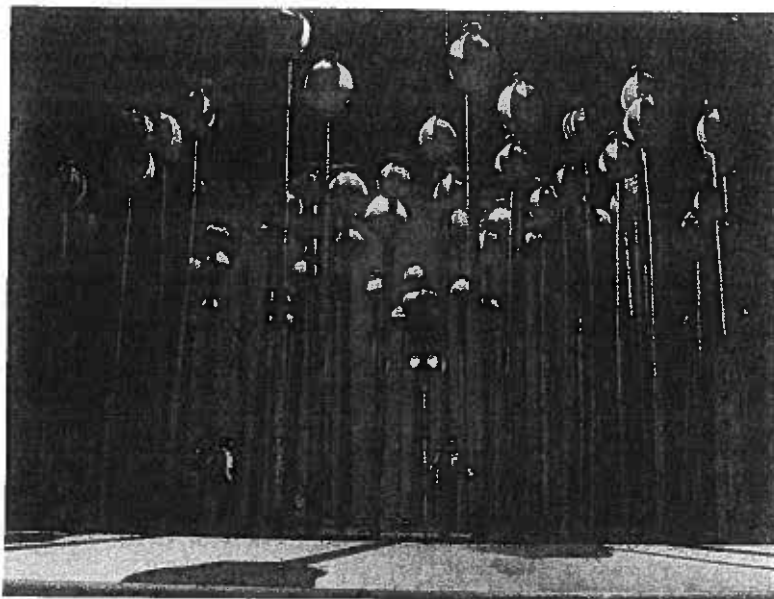
Příloha č. 8

Harry Halbreich

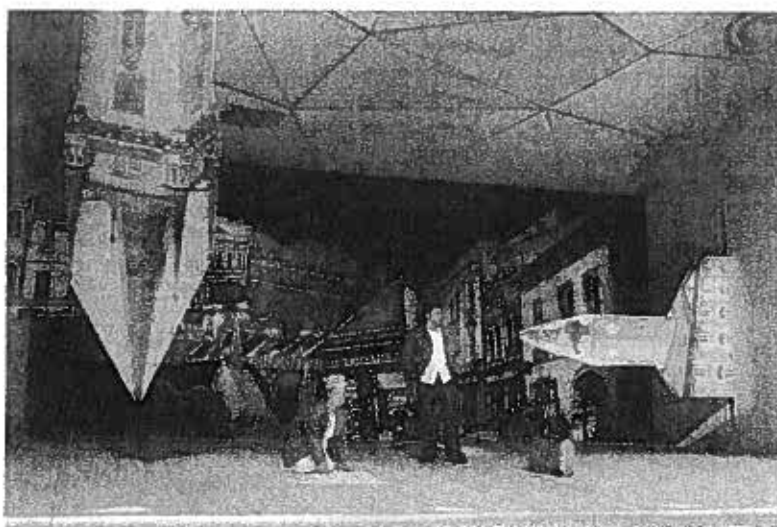


Příloha č. 9

Ukázky fotografií z provedení opery *Julietta* v Národním divadle Brno.



Scéna ze 2. dějství opery *Juliette*



Marika Žáková (*Malý Arab*), Peter Berger (*Michel*)

Anotace

Cílem této práce je zhodnocení francouzského originálu *Juliette ou la Clé des songes* od Georgese Neveuxe, českého překladu *Juliette aneb Snář* Bohuslava Martinů a opětovného francouzského překladu Bohuslava Martinů, který nese stejné jméno jako francouzský originál. Dále se budu zabývat zvukovou stránkou opery a to z hlediska přízvuků při srovnání české a francouzské verze.

Annotation

The aim of this work is to analyse the French opera *Juliette ou la Clé des songes* by Georges Neveux, its Czech version, translated as *Julietta aneb Snář* by Bohuslav Martinů, and the re-translation into French by Bohuslav Martinů, which bears the same name as the French original. In addition to this, I will address the phonological part of the opera, focusing on the accents and comparing the Czech and French versions.

Annotation

Le but de mon travail est l'analyse de l'original français de *Juliette ou la Clé des songes* par Georges Neveux, la traduction tchèque *Juliette aneb Snář* par Bohuslav Martinů et la retraduction française par Bohuslav Martinů, qui porte le même nom comme l'original. En outre, je me préoccupe du côté sonore de l'opéra du point de vue des accents en confrontant les versions tchèque et française.