

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra muzikologie

ELIŠKA KRÁSNOHORSKÁ A PŘEKLAD BIZETOVY CARMEN

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

Bakalářská diplomová práce

Štěpánka Vybíralová

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

Olomouc 2017

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

V Olomouci dne 22. 6. 2017

.....

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

Obsah

Úvod.....	5
1. Eliška Krásnohorská	6
1.1. Tvorba libret.....	8
1.2. O české deklamaci hudební.....	10
1.3. Český básník a hudební drama.....	13
2. <i>Carmen</i>	15
2.1. Georges Bizet	15
2.2. Historické okolnosti vzniku opery	16
2.3. Libreto <i>Carmen</i>	18
3. Libreto	20
3.1. Historie libreta.....	21
3.2. Zásady psaní libreta.....	22
4. Překlad libreta	24
4.1. Překlad divadelních her	24
4.2. Stylistická analýza <i>Carmen</i>	26
4.2.1. Trvání slabik.....	53
4.2.2. Přízvuk a důraz	54
4.2.3. Melodický spád řeči	56
4.2.4. Rým	57
4.3. Překladové techniky	61
4.3.1. Transkripce	61
4.3.2. Kalk.....	61
4.3.3. Substituce.....	61
4.3.4. Transpozice.....	62
4.3.5. Modulace	62
4.3.6. Ekvivalence.....	62
4.3.7. Adaptace	63
4.4. Jména v operě.....	63
5. Závěr	64
6. Resumé.....	66
7. Summary.....	67
8. Résumé.....	68
9. Prameny a literatura	69

Úvod

Předmětem bakalářské práce je překlad opery Georgese Bizeta *Carmen*, který do češtiny přeložila Eliška Krásnohorská. V díle Elišky Krásnohorské pozorujeme především tvorbu libret a autorčiny teoretické statě týkající se propojení hudby a textu. Podstatnou částí práce je samotná analýza *Carmen*. Cílem práce je ukázat jak Krásnohorská aplikovala své poznatky v průběhu překladu zmíněné opery.

První kapitola předesílá kulturně-společenské pozadí a život Elišky Krásnohorské, dále pak její vzdělání a dobové vzdělávání dívek. Vedle její tvorby libret představíme také skladatele, pro něž psala. Informace o životě Krásnohorské pochází z publikace *Eliška Krásnohorská* od Drahomíry Vlašínové. Základní teze práce libretisty a propojení hudby s textem se opírají o autorčiny teoretické statě *O české deklamaci hudební* a *Český básník a hudební drama publikované v Hudebních listech*. V druhé kapitole se seznámíme s osobností George Bizeta, následně s historií vzniku opery *Carmen* a jejím dějem. Ve třetí kapitole definujeme význam libreta a krátce shrneme jeho vývoj a v průběhu historie proměňující se význam. Na základě článku *Libreto: Definice a perspektivy výzkumu* Alberta Giera se pokusíme nastínit zásady pro psaní libreta a ukázat, jakými prostředky disponuje opera v porovnání s činohrou. Čtvrtá kapitola je věnována překladu libreta, jehož teorie vychází ze základních tezí knihy Jiřího Levého *Umění překladu*, a to zejména z kapitoly *Překládání divadelních her*. Stěžejní částí práce je stylistická analýza *Carmen*, která je dále rozdělena do čtyř dílčích částí. Pro dělení kapitol jsme užili teoretické pojednání Otakara Hostinského *O české deklamaci hudební*, která je v porovnání se stejnojmennou statí Krásnohorské obsáhlejší, a která se stala východiskem analýzy zkoumané opery. Stať nám pomůže proniknout do problematiky komplikovaného překladu a do jeho správné deklamační techniky. Podkapitoly jasně udávají základní okruhy stěžejní pro zpěvní text. Požadavky kladené na libreto jsou nastíněny a doplněny o krátké výňatky z partitury opery. Do překladu libreta jsme zahrnuli i překladatelské postupy, které jsou běžně používané v procesu překládání. Jasné vysvětlení těchto postupů podává v knize *Překlad a překládání* Dagmar Knittlová a kolektiv. Tato část přiblíží proces překládání libreta a jeho podřízenost hudbě. Předobrazem textové analýzy libreta byl vědecký článek Vojtěcha Jiráta *Obrozenské překlady Mozartova Dona Juana*¹, jenž byl v mnohém inspirativní a určující. V této bakalářské práci je užito výhradně překladu Elišky Krásnohorské.

¹ JIRÁT, Vojtěch. *Obrozenské překlady Mozartova Dona Juana* (1. Překlad Macháčkův). Praha: Ústav pro jazyk český AV ČR. 1938. Slovo a slovesnost, roč. 4, č. 4.

1. Eliška Krásnohorská

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

Je nutné uvést několik zásadních informací o vzdělávání dívek v době mládí Elišky Krásnohorské. Krásnohorská byla velmi vzdělanou ženou i navzdory nedostatečnému vzdělávání, které bylo dívkám umožněno. Školní vzdělání dívek v té době bylo velmi omezené, přibližně ve dvanáctém věku života byla jejich výuka ukončena, dále mohlo vyučování probíhat pouze prostřednictvím soukromých škol. Pro bohatší vrstvy pak prostřednictvím penzionátů, kde probíhala především výuka cizích jazyků. Přestože Eliška Krásnohorská nepocházela ze zámožné rodiny, byla mnohostranně vzdělaná, čehož dosáhla díky své pílí a touze po vzdělání. Právě touha po vzdělání byla její celoživotní motivací a později se projevila angažovaností v oblasti emancipace žen a všeho, co s tím souviselo.²

Od raného dětství se dostávalo Krásnohorské vzoru pěkné a čisté češtiny z matčiny strany. S němčinou se poprvé setkala až ve škole, kde se učila cizím jazykům. Své umělecké vlohy zdědila po rodičích a v období dospívání, byl jejich dům malým hudebním salonem. V tomto uměleckém kroužku se setkávali mladí umělci a hudebníci jako Karel Bendl³, Hynek Palla,⁴ pianista Václav Hořejšek, dále Josef Fiedler,⁵ Čeněk Hrbek,⁶ Jan Volf nebo Josef Huttary⁷. Z literátů pak Josef Durdík⁸ a Adolf Heyduk.⁹ Skrze skupinu těchto lidí se dostávala i k četbě francouzské literatury, jak dokládá následující citace: „Jeden z mladíků těch mi opatřil balík francouzské četby z knihovny muže, jehož nechci zbytečně jmenovat; by to muž největšího charakteru, vzdělanec a idealista prvořadý, ale kterak se mohlo stát, že půjčil třináctiletému děvčeti takový výběr četby, nemohu si vysvětlit, leda-že sám snad nic z toho nečetl! Byly to nejerotičtější romány George Sandové s povážlivými teoriemi, Rousseauova Nová Heloisa a jiné spisy rázu příbuzného.“¹⁰

² Vlašínová, Drahomíra. 1987. *Odkazy pokrokových osobností naší minulosti. Eliška Krásnohorská*. Praha: Melantrich. Str. 11-52

³ Karel Bendl (1838-1897), hudební skladatel a sbormistr.

⁴ Hynek Palla (1837-1896), hudební skladatel, propagátor Sokola.

⁵ Josef Fiedler (1866-1937), fotograf.

⁶ Čeněk Hrbek (1837-1902), fotograf.

⁷ Josef Huttary (1841-1890), významný český malíř.

⁸ Josef Durdík (1837-1902), český estetik, překladatel a literární kritik.

⁹ Adolf Heyduk (1835-1923), básník, představitel májovců, významný propagátor česko-slovenských vztahů.

¹⁰ STREJČEK, Ferdinand. Eliška Krásnohorská: literární konfese. V Blatné: Jihočeské nakladatelství Bratří Řimsových, 1947.s. 19

Po ukončení povinné školní docházky navštěvovala Krásnohorská spolu se svou sestrou soukromou školu manželů Svobodových, kde se setkala s neteřemi Františka Ladislava Riegra, díky kterým se později seznámila s významnými literáty své doby. Mezi žákyněmi tohoto ústavu byla například dcera Karla Havlíčka Borovského nebo dcera Karla Jaromíra Erbena. Ve svých pamětech Krásnohorská popisuje výuku jako nahodilou, tedy takovou, která představovala výuku všeobecných, nicméně pouze povrchových znalostí. Ve dvanácti letech pro ni skončila školní docházka a mezi třináctým a čtrnáctým rokem pomáhala mladším žákyním s výukou francouzského jazyka v ústavu Svobodových. Díky tomuto zaměstnání si vydělávala čtyři zlaté měsíčně, a mohla si tak kupovat knihy či slovníky. Mezi prvními koupenými knihami byl francouzský slovník, Rankův slovník německo-český, dále pak latinská gramatika a vydání Rukopisu královédvorského a zelenohorského. Zásluhou přivýdělku byla schopna platit hodiny zpěvu a teorie hudby v akademii Josefa Leopolda Zvonaře. Jednalo se o jednorocní kurs pro dívky. Po roce bylo její působení v ústavu náhle přerušeno bez udání důvodu. Avšak nadále zůstávala vášnivou čtenářkou jednak autorů klasických (Homér, Ovidius, Dante), a jednak autorů moderních (Dickens, Swift, Gogol, Gončarov). Dalším významným mezníkem v jejím životě byl rok 1863, kdy byla jako patnáctiletá pozvána na ples politika Františka Ladislava Riegra. Byla též osobně představena předním osobnostem českého kulturního, společenského a politického světa, mezi něž patřili například Jan Evangelista Purkyně, Vítězslav Hálek, Karolína Světlá či František Václav Jeřábek. Od r. 1863 publikovala verše, literární kritiky a literárněhistorické statě v tisku. V letech 1871-1922 vydala 15 sbírek básní, knihy povídek pro mládež i dospělé, několik svazků vzpomínek, psala operní libreta a věnovala se překladatelské činnosti. V Praze se aktivně zapojila do ženského hnutí, zprvu jako tajemnice a později, od r. 1891, působila jako starostka Ženského výrobního spolku v Praze. V letech 1875-1911 redigovala Ženské listy a věnovala se literární kritice. Zasloužila se o zřízení soukromé střední dívčí školy Minerva (r. 1890) a o prosazení studia žen na vysokých školách. V r. 1917 byla za své zásluhy jmenována honoris causa doktorkou filozofie Univerzity Karlovy.¹¹

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

1.1. Tvorba libret

Druhá polovina sedmdesátých let a zejména léta osmdesátá představovala v umělecké oblasti nejplodnější období tvorby Krásnohorské. Vydala šest básnických sbírek, dokončila překlad Mickiewiczova *Pana Tadeáše* a výrazně se prosazovala v oblasti kritiky. Její nejvýznamnější období tvorby libret se kryje s obdobím největších básnických úspěchů. Nejlepší libreta jsou především ta, která byla napsána pro Bedřicha Smetanu, jelikož v tomto období její tvorba uzrávala.¹²

„Podle paměti Krásnohorská napsala šestnáct libret. Z nich je zcela bezpečné autorství textů těchto osmi realizovaných oper: *Lejla*, *Břetislav*, *Karel Škréta* a *Dítě Tábora*, k nimž složil hudbu Karel Bendl, Hubička, *Tajemství*, *Čertova stěna* (zhudebnil je Bedřich Smetana) a *Blaník* s hudbou Zdeňka Fibicha. Další libreta nebyla realizována a většinou se ani nedochovala, dokonce ani v autorčině pozůstalosti. Jsou to *Vodník* a *Ježibaba* pro bratra Jindřicha Pechu, *Vlasta* a *Kassandrapro švagra Hynka Pallu*, *Královský spor* pro Karla Šebora¹³, *Jaroslav* pro Zdenka Skuherského¹⁴ a ještě dvě nerealizovaná libreta pro Bedřicha Smetanu – *Lumír* a *Viola*. Text posledně jmenovaného libreta se zachoval ve Smetanově pozůstalosti a byl zčásti zhudebněn.“¹⁵

Opera *Lejla* měla svou premiéru 4. ledna 1868 v Praze, dirigentem byl Bedřich Smetana. Další Bendlova opera *Břetislav*, uvedená roku 1870 v Plzni, již nebyla tak úspěšná. Libretistka se stala středem pozornosti kritiků, na niž reagovala prostřednictvím své stati publikované na pokračování v *Hudebních listech*, nazvané *Český básník a hudební drama*.¹⁶ Podrobněji se touto kritikou budeme zabývat v následující podkapitole.

Sborem pro zřízení Národního divadla byl roku 1880 vypsán první konkurs, na jehož základě se do povědomí národa dostaly opery *Blaník* Zdeňka Fibicha a *Černohorci* Karla Bendla. Roku 1883 byl vyhlášen druhý konkurs, do kterého se přihlásil Zdeněk Fibich se svou operou *Nevěsta messinská* a Karel Bendl s operou *Karel Škréta*.¹⁷ O rok později, při příležitosti otevření Národního divadla, byl *Karel Škréta* poctěn cenou za komické libreto. Krásnohorská libreto původně napsala pro Smetanu, ale nakonec se jej ujal Bendl. Obdobně tomu bylo i s libretem *Dítě Tábora*. Též bylo původně napsáno pro Smetanu, ale nakonec zhudebněno Bendlem, jelikož Smetana v té době již komponoval skladbu na husitské téma. Později byla při příležitosti soutěže vypsána k zahájení činnosti Národního divadla udělena cena i za *Dítě Tábora*, a to za nejlepší libreto k vážné opeře.

Stěžejní libreta napsala Krásnohorská pro Bedřicha Smetanu, která se řadí k vrcholům její tvorby. Se Smetanou se seznámila v roce 1864 prostřednictvím svého

¹² Tamtéž, s. 126-166.

¹³ Karel Šebor (1843-1903) byl český houslista, hudební skladatel a dirigent.

¹⁴ Zdeněk Skuherský (1830-1892) byl český hudební skladatel, pedagog a teoretik.

¹⁵ Tamtéž, s. 126.

¹⁶ KRÁSNOHORSKÁ, Eliška. Český básníka hudební drama. *Hudební listy*. Praha: Procházka, 1870, roč. 1, č. 38.

¹⁷ NEJEDLÝ, Zdeněk. *Dějiny opery Národního divadla-díl první*. Praha: Práce, 1949, s.117-118.

bratra Jindřicha Pechy¹⁸. Po úspěchu *Lejly* mistr sám požádal Krásnohorskou o spolupráci. Prvním textem adresovaným skladateli byl *Lumír*, jenž nikdy nebyl zhudebněn. Mezitím napsala libreto pro Zdeňka Fibicha, který si od ní vyžádal zpracování mytických událostí z českých dějin. Touto operou byl *Blaník* První zrealizovanou operou, jež vzešla ze společné spolupráce mezi Krásnohorskou a Smetanou, byla *Hubička*. Premiéru měla 7. listopadu 1876 v Prozatímním divadle a sklídila velký úspěch. Druhá opera s názvem *Tajemství*, jejíž premiéra se konala 18. září v Novém českém divadle, měla rovněž tak mimořádný úspěch. Třetí a poslední Smetanovou dokončenou operou na náměty Krásnohorské představovalo dílo *Čertova stěna*, premiéra opery se uskutečnila 29. října 1882. Podle reakce posluchačů a kritiků, nelze však říct „do třetice všeho dobrého“, a to z důvodu, že libreto bylo označeno jako zmatené a nepřehledné. Krásnohorská na vlnu kritiky nereagovala. Z dopisu, který zaslala Smetanovi, je zjevné, jak velmi skladatele uznávala, ačkoliv si uvědomovala skutečnost, že negativní kritika nebyla zapříčiněna kvalitou libreta.¹⁹ Operu s názvem *Viola* si Smetana objednal na námět Večera tříkrálového Williama Shakespeara, ta ale zůstala pouhým torzem.²⁰

¹⁸ Krásnohorská roz. Pechová

¹⁹ „Zapomenu kvůli Vaším uměleckým intencím na všechno, co mi, kdo učinil nepříjemného ze zášti, že komponujete na mé texty. Zapomeňte také Vy na to, co Vám, kdo nahučel o mé nedostatečnosti; slibuji Vám libreto, které by Vám mohli všichni muzikanti závidět; ano takové Vám udělám, chcete-li. Také vím, co dovedu, když pracuji s chutí a s pevnou vůlí.“ Vlašínová, Drahomíra. 1987. *Odkazy pokrokových osobností naší minulosti. Eliška Krásnohorská*. Praha: Melantrich. S. 148-149

²⁰ „ve srovnání s dobovou produkcí libretistickou převyšuje vše, co tehdy bylo a co onoho času pro obor buffy psal jediný Sabina.“ S. 134

1.2. O české deklamací hudební²¹

Článek *O české deklamací hudební* byl poprvé publikován v Hudebních listech 1. března 1871 v Praze, dále pak vycházel na pokračování ve třech vydáních.²² Údajný důvod Krásnohorské pro otisknutí této teoretické statě byla reakce na článek významného hudebního estetika a vědce Otakara Hostinského, který se rovněž zabýval otázkou české hudební deklamací.²³ Článek *O české deklamací hudební* prezentoval vedle názorných příkladů správné a špatné deklamací, také postupy, kterých by se česká národní hudba měla vyvarovat nebo naopak by se jimi měla inspirovat. Autorka se v úvodu článku zabývá mluvou, kterou by se skladatel měl dle jejího názoru nechat inspirovat. Velká část statí se zabývá důkladným rozbořením rytmické stránky jazyka, jeho přízvukem a délkou, a závěr je věnován metru.

Podle tvrzení Elišky Krásnohorské může skladatel nalézt správnou deklamací v hovorech vesnických žen a mladých dívek. Na základě jejich dynamického a energického projevu je možné přirovnat jejich promluvy ke zpěvu. Právě tehdy vyniknou všechny zvláštnosti jazyka.²⁴ Skladatelé by se neměli vyhýbat přirozené mluvě jakožto zdroji zpěvnosti, neboť čeština je melodickým jazykem. Zpěvnost a živost jsou více či méně charakteristickými rysy každého jazyka, bez ohledu na to, zda mu rozumíme. Z toho důvodu je třeba je zachovávat pro daný jazyk, který se vyznačuje určitými zvukovými tvary jako je například přízvuk a délka. „*Přízvuk a délka určuje ve zpěvu rytmus, a tento především musí vtisknouti nové české hudbě vlastní její ráz.*“²⁵

²¹ Uvádím celou citaci: „Poněvadž nejen v našich operách, ale i v jiných skladbách zpěvních se silně hřešovalo proti přízvuku, uznal čelný tehdejší spisovatel náš hudební dr. Otakar Hostinský za vhodné napsati a uveřejniti teoretickou stat' o pravidlech správného přízvuku, však nepřipojil k ní konkrétních příkladů z literatury zpěvní. Velice potěšena, ba nadšena záslužnou tou prací umínila jsem si ihned, že po teoretické oné studii vypracuji praktické, populárně názorné pojednání o věci, jež mi upřímně na srdci ležela, i napsala jsem článek *O české deklamací hudební*, jež jsem vypravila četnými doklady notovými, vybranými z nejpopulárnějšího zpěvního díla našinského, z *Prodané nevěsty*. (...) Článek ten způsobil v hudebním světě našem značný rozruch, a sice zvláště proto, že jsem se odvážila kritickými připomínkami se dotknouti právě nejmilejšího arcidíla předního mistra. Učinila jsem to však s určitým vědomím, že právě do takové výše namířena, upozorní kritická střela nejjistěji hudební náš svět a podníti snad nápravu.“ (Co přinesla léta, II., s. 29) s. 132.

²² Tato kapitola obsahově zpracovává a opírá se o informace obsažené v tomto článku. KRÁSNOHORSKÁ, Eliška. *O české deklamací hudební*. *Hudební listy*. Praha: Procházka, 1871, roč. 2, č. 1, 2, 3.

²³ „Minulý ročník „Hudebních Listů“ přinesl článek dra. Hostinského nadepsaný „Wagnerianismus a česká národní opera,“ jenž zasluhuje se strany našich skladatelů nejen bedlivého uvážení, ale též pilného následování; poukázáno v něm totiž k cestě, jakouž bylo by možno dopracovati se hudby ryze české, která měla by zvláštní svou barvitost a při všestrannosti, jakáž v hudbě moderní žádoucí, zachovala by přece individuální ráz český, nesplyvající polovičatě s hudbou italskou i německou, nýbrž hlásíc se patrnými odznaky k původu i domovu svému: odůvodněn v něm pozoruhodný výrok, že zdrojem nové české hudby musí se státi *mluva česká*, což platí především o zpěvu českém – národní opeře.“

²⁴ „...nejlépe poslechně-li si venkovská děvčata, když zvučnými hlasy se smějí, žertují a se škádlí.... Přijdou-li však ženštiny do proudu, - zvlášť na venkově, kde se mluví přirozeně a směle, - pak zřejmě vyniknou v horlivém jich hovoru všechny zvláštnosti jazyka. Ony poněkud „zpívají,“ jak říkáváme, ale tím patrněji vystoupí všechny zvuky mluvy samé.“

²⁵ KRÁSNOHORSKÁ, Eliška. *O české deklamací hudební*. *Hudební listy*. Praha: Procházka, 1871, roč. 2, s.1-4.

Přízvuk má čeština vždy na první slabice. Výjimka nastává pouze tehdy, předchází-li předložka před slovem, jelikož právě ta stáhne důraz první slabiky následujícího slova na sebe. Na základě tohoto jevu rozlišujeme předložky *přízvučné* a *bezpřízvučné*. *Přízvučné* na sebe vždy stahují přízvuk. *Předložky bezpřízvučné* běžně přízvuk nemají.. „Ačkoliv se tak deklamuje a nezní to špatně, přece je to nepřirozené z toho důvodu, že se tak nemluví.“²⁶

Co se týče délky slov, autorka mapuje každý okruh od jednoslabičných až po víceslabičná slova.

U dvojslabičných slov, pokud má přízvuk i délku na první slabice, radí Krásnohorská obojí zachovat i ve zpěvu, př.: **ráda, ráda, ráda** můj Honzíčku.

Slova trojslabičná, která mají poslední slabiku dlouhou, se deklamují podle potřeby, nicméně vždy musí být hlavní důraz na první slabice, př.: **bývalý** nebo **bývalý**. Problém nastává tam, kde délka spočívá na druhé slabice. Přirozená deklamace se nachází například v ukolébavce *Hajej můj andílku, hajej a spi*. Jako názorný příklad uvádí dnes již naši státní hymnu *Kde domov můj*, která však v té době byla pouze známou českou písní.²⁷ V těchto případech je potřeba, aby si skladatel při komponování představil mluvený hlas, čímž předejde v chybování v deklamaci zpěvní linky.²⁸

Deklamaci *čtyřslabých slov*²⁹ představuje autorka jako velmi obtížnou. Uvádí, že nejsnadněji se deklamují slova s třetí slabikou dlouhou, př.: **požehnutí, kostelíček, milována**. Mezi další úskalí řadí slova s druhou slabikou dlouhou. Snazší a zároveň zpěvnější jsou slova se všemi slabikami kratšími, př.: **pomodlila, Moravina, nepomine**. Nebojí se ani mírné kritiky Smetanových *Braniborů*.³⁰

Slova pětislabá se ve zpěvu vyskytují zřídka a musí být opět deklamována na základě korektní výslovnosti. Není u nich možné stanovit přízvuk, jelikož je řízen potřebami metra nebo rýmu. Ve složených slovech připadá přízvuk na kořen slova, př.: **zákonodárce, místokrálovna, spaniloduchý**.³¹

V případě metra se skladatel nesmí ve všech případech řídit metrem básně, jelikož většina našich básní obsahuje zbytky časomíry, která je v rámci hudby považována za

²⁶ Tamtéž, s. 1-4.

²⁷ „...záleží na skladateli, aby chodem melodie i původu zmírnil těžký ráz prostřední té slabiky, musí-li připadnouti na dobu nejtěžší; není-li ráz ten sluchu nápadným, pak přestává býti vadou. Tak nepovšimne se ho za jisté žádný v nejrozšířenější české písni, kteráž vůbec výtečnou deklamací vyniká: Voda hučí po lučinách, bory šumí **po** skalínách atd.

²⁸ Hudební listy str. 12

²⁹ „...při slovech čtyřslabých, jež uvádějí skladatele často v nemalé rozpaky, a sluší se přiznati, že deklamace čtyřslabých našich slov jest znamenitě obtížná; ...těžko je hudbou jej pěkně a zpěvně napodobit, zvláště nachází-li se slovo čtyřslabé na konci řádku a obsahuje-li rým.“

³⁰ „...tak deklamuje kupř. Smetana v krásném dvojzpěvu z „Braniborů“ chybně: ó blažené okamžení;

³¹ Zajisté, že každý skladatel sám rozezná pravý přízvuk těchto slov, jež nad to ve zpěvu méně obtíží působí než čtyřslabá a řídčeji v básních se nacházejí. Slovy šestislabými neb ještě delšími pak nebudeme se zabývat, lze o nich totéž větším ještě právem říci.“

nevhodou. Dobrá deklamacie zlepšit špatný verš, ale stejně tak se dobrá báseň pokazí špatnou deklamací.

Dále pojednává o zhudebnění záporných slov v textu. Ve většině případů jsou deklamovány jako slabé, nepřízvučné a předpona ne – tak zcela zaniká a tím pádem i ve zpívaném podání dochází k narušení obsahu, př.: **nešť**astná, **nejdražší**, **okouzlen** – ve zpěvákově podání pak zní šťastná, dražší, kouzlen, a proto musí být zápor patřičně zdůrazněn. Obdobně je tomu v případě superlativu, což je doloženo ve výše uvedených příkladech.³²

V poslední části této kapitoly cituji slova uvedená v závěru stati Elišky Krásnohorské, kterými autorka shrnula obsah a význam svého pojednání: „*Pokusila jsem se naznačiti co nejstručněji směr, v jakémž měli by hudebníci čeští bohatou naši mluvu proskoumat a využítkovat, a objasnila jsem jej příklady co nejjednoduššími a nejkratšími, Nedostatečný tento pokus budiž jen pokynutím, a doufám, že co nejdříve skladatelé naši vliv ryzé české deklamacie na zpěv i hudbu úplněji a šťastněji osvědčí praxí, než mně se teorií podařilo, a že rytmus české mluvy, tento neocenitelný zdroj nových melodií, nezůstane dlouho nepovšimnut a nepoužit.*“³³

³²KRÁSNOHORSKÁ, Eliška. Český básníka hudební drama. *Hudební listy*. Praha: Procházka, 1870, roč. 1, č. 38, s.18.

³³ Tamtéž, s.19

1.3. Český básník a hudební drama³⁴

V této kritické stati směřované proti kritice Dr. Ambrose³⁵ stanovuje autorka statě povinnosti libretisty, skladatele a hudebního kritika a definuje vzájemné vztahy mezi nimi. Práci libretisty chápe jako práci uměleckou, a proto musí být libreto vnímáno jako umělecké dílo. Podle autorky smí skladatel odstranit pouze takové části práce, které představují dlouhé pasáže, jež je obtížné zhudebnit.³⁶ Skladatel by měl předem libreto sedmkrát přečíst a promyslet, poté nechat posoudit odbornou kritikou, a teprve pak s ním dále pracovat.³⁷ Zatím co podle názorů Krásnohorské, by libretista měl nechat otisknout na text libreta datum dokončení, protože jedině tak se vyhne pozdějším případným kritikám. Autorka tak radí z toho důvodu, jelikož libretista dokončuje dílo dříve než skladatel, a ten jakmile skladbu dokončí, libretista již nemá možnost dále zasahovat, a opravovat či zdokonalovat dílo³⁸. Dále Krásnohorská požaduje po libretistovi, aby disponoval dobrým sluchem, citem pro hudbu a základní znalostí hudební historie, především opery.

Co se týče hudebního kritika, měl by být všestranně vzdělán a měl by spravedlivě přistupovat jak k básnickému, tak i hudebnímu umění. Především by měl brát v potaz rozdíl mezi datem dokončení libreta a datem zhudebnění libreta.³⁹ Úlohou kritiky není dané dílo pouze zkritizovat, ale přijít s jiným možným řešením, jak danou problematiku lépe zpracovat.⁴⁰ Pouhé zaznamenávání chyb a jejich vyjmenovávání není kritikou a nepomáhá rozvoji české hudby.

Dále zmiňuje, že dobrý libretista se dokáže již při sestavování konceptu díla vcítit a přizpůsobit potřebám skladatele. Námet takového libretisty je závažný a zároveň zpěvný, děj je zajímavý a jednoduchý a jeho zápletka přináší něco neotřelého a poutavého. Stále však musím mít libretista na mysli jednoduchost celého obsahu. Další autorčiny rady jsou směřovány ke scénám, které dle jejího mínění musí být reálné a dojemné. Stejně tak i postavy musí mít jasné charakterové odstínění a jejich životní elán musí být neutuchající, ale přirozený.

Forma libreta se musí zcela obětovat hudbě a libretista nesmí zapomínat, že píše hudební drama. Intenci libreta musí vyjádřit co nejjednodušším a nejurčitějším způsobem.

³⁴Tamtéž, s. 19

³⁵ Dr. Jur. August Wilhelm Ambros (1816-1876) byl historik hudby, hudební kritik, teoretik a skladatel pocházející z Čech.

³⁶ „Škrtat budiž hudebníku dovoleno jen tam, kde libreto jest rozvláčné a překáželo by délkami formám hudebním.“

³⁷ „Radím, aby skladatel sedmkrát libreto nejen přečetl, ale i promyslel; však nelíbí-li se mu, ať ho nepřijímá; líbí-li se mu, ať si je dá posoudit uznané kritické autoritě, po schválení jejím ať však ani vlásku na díle básníkově nemění; vždyt' by zajisté nedovolil také básníkovi, aby mu škrтал kusy partitury, kde by se mu zlíbilo!“

³⁸ „Radím všem libretistům, by na textovní knížku vždy dali vytisknout rok i den, kdy práci svou dokonali a spolu-umělci-hudebníku odevzdali.“

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

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

Skladatel musí zcela přijmout za svou hlavní myšlenku libreta. Musí čerpat nadšení z básníkovy záměru a ne z jeho tvorby, ze situace jednajících osob či z jejich slov. „Přála jsem si objasnit názorně známou ale nešetřenou pravdu, že práce libretisty a skladatele musí být vzájemnou, jakož jich účel jest vzájemným; co dramatik do díla vloží sám, že libretista i skladatel na dva úkoly rozdělují, z nichž každý nejlépe dá se ohraničit dosahem prostředků, jež dotyční umělci v moci mají; úkolem básníkovým že jest podati myšlenky, jež hudebník oživit má citem; jak dalece tyto úkoly se pronikají a křížují, a kde k sobě přilehají – to ustanovit, že však úkolem kritiky.“⁴¹

⁴¹KRÁSNOHORSKÁ, Eliška. Český básníka hudební drama. *Hudební listy*. Praha: Procházka, 1870, roč. 1, č. 38.

2. Carmen

Tato kapitola si klade za cíl seznámit čtenáře s postavou skladatele Georgese Bizeta. Dále s historickými okolnostmi, jež vznik libreta a inscenaci opery provázely. Na závěr kapitoly je třeba si osvětlit děj jednotlivých dějství.

2.1 Georges Bizet

Narodil se 25. října 1838 v Paříži, zemřel 3. června 1875 v Bougival. Muzikálnost jeho rodičů uspíšila jeho hudební vzdělání. Jeho matka byla nadaná klavíristka a otec, původně holič a parukář, vyhledávaný učitel zpěvu. Již v deseti letech navštěvoval Bizet pařížskou konzervatoř. Učil se hře na klavír u Antoina Françoise Marmontela, v jehož třídě mu do r. 1852 byly uděleny dvě ceny. P. Zimmermann, učitel harmonie, byl často zastupován svým zetěm Charlesem Gounodem, a ten se brzy spřátelil s Bizetem. Hře na varhany se naučil u Jacquese Fromental Halévyho, proslaveného operou *Židovka*, s jehož dcerou později uzavřel manželský sňatek. Jeho bravurní klavírní schopnosti obdivovali Berlioz a Liszt. V roce 1857 získal vedle ceny vypsané Jacquesem Offenbachem za jednoaktovou operetu Doktor Miracle (*Le Docteur Miracle*) také žádanou cenu římskou, která ho zavedla na tři roky do Itálie.

Skladatel musel vynaložit značné úsilí, aby získal uznání za svou operní tvorbu. Francouzská kritika jej hodnotila velice přísně a temperamentnímu skladateli, prudkého a vznětlivého charakteru, s oblibou předhazovala „wagnerianismus“. Naproti tomu Friedrich Nietzsche jeho tvorbu zcela oddělil od Wagnerova přebujelého patosu. Avšak diváckého úspěchu se nedočkal.

Roku 1869 se oženil s Genevieve Halévy, dcerou svého bývalého učitele. V době německo-francouzské války sloužil v letech 1870-1871 v národní gardě. V březnu 1875 byl jmenován Rytířem čestné legie. O tři měsíce později zemřel ve věku pouhých třiceti sedmi let na srdeční slabost⁴².

⁴²BELTRANO-PATIER, Marie-Claire. *Guide de la mélodie et du lied*. Editor Brigitte FRANÇOIS-SAPPEY, editor Gilles CANTAGREL. Paris: Arthème Fayard, 1996, 916 s. ISBN 2213592101.

2.2 Historické okolnosti vzniku opery

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

Bizetovo mistrovské hudební dílo vychází námětově z literární práce francouzského spisovatele Prospera Mériméeho (1803-1870) a jeho povídky *Carmen* (1845), ve které projevuje výbornou znalost španělských dějin, krajiny a jazyků, včetně slangů a místních jazykových zvláštností. Mérimée údajně ve vězení v Kordobě vyhledal Baska jménem don José Lizzarrabengoa, odsouzeného k smrti. Od něho se dozvěděl jeho životní příběh, který skončil smrtí cikánky Carmen.

Tvorba libreta započala roku 1872 a Bizet se na ní podílel z velké části sám. Oproti literární předloze bylo provedeno mnoho změn, mezi něž patří především doplnění děje o postavy bezstarostného zápasníka s býky Escamilla a nevinné Micaely. Tyto dvě postavy se v *Carmen* Prospera Mériméeho nenachází. Oproti původní předloze je postava Carmen v opeře mnohem smyslnější. Don José je vnitřně slabý voják omámený smyslnou Carmen a akt od aktu se ocitá ve stále zoufalejší situaci, která ho dohání až k zavraždění své lásky. Příběh s šokujícím realisticky zobrazeným koncem vyvolal při zkoušce takové rozpaky, že Bizetovi libretisté uvažovali o změnách, ba dokonce o šťastném závěru. Zpěváci tomu ale úspěšně zabránili.

V den premiéry byl Bizet jmenován Rytířem čestné legie. Tato pocta však nemohla vykompenzovat pocity zklamání z krajně zdrženlivého přijetí opery v řadách publika. V průběhu roku došlo ke čtyřiceti devíti různým provedením, což bylo výsledkem zvědavosti na „nemorální“ námět, který touto formou dosud ještě zpracován nebyl. Jak je již výše zmíněno, novinářská kritika autorovi libreta vyčítala wagnerianismus, teprve Nietzsche se ho zastal pro jeho hudební čistotu, jasnost a lehkost, a naproti tomu odsuzoval Wagnerův pompézní operní svět germánských bohů a hrdinů. K významné události došlo ve Francii až roku 1883, kdy byla *Carmen* dodatečně oslavována a prohlášena za francouzskou národní operu. Bizet se toho již nedožil, neboť zemřel tři měsíce po premiéře.

Po Bizetově smrti se o operu vedly spory. V říjnu 1875⁴³ na přání vedení vídeňského divadla nahradil v Bizetově díle jeho blízký přítel Ernest Guiraud řadu mluvených dialogů dokomponovanými recitativy, čímž se dílo koncipované jako komická opera (opéra comique) přiblížilo žánru velké opery (grand opéra). Guiraud odstranil některé spojitosti v zápletky a velkou část Mériméových dialogů. Tím zničil Bizetovu ucelenost a šetrnost v užívání navracejících se motivů. Tyto zásahy pozměnily celkový ráz revolučně realistického hudebního dramatu. V roce 1964 v nakladatelství

⁴³SADIE, Stanley. *The new Grove dictionary of opera*. Oxford: Grove, an imprint of Oxford University Press, c1992.

Bärenreiter vyšla edice pod vedením Fritze Oesera⁴⁴, jejíž cílem bylo ucelené vydání původní Bizetovi *Carmen*. Edice se opírala o jedinou verzi *Carmen*, která vyšla ještě za skladatelova života. V současnosti operní domy uvádějí *Carmen* v původní verzi.

Carmen je jedinečným dílem. Bizet, jenž sám nikdy ve Španělsku nebyl, dovedl na základě znalosti cikánské hudby, španělských písní a tanců obdivuhodně zprostředkovat žhavou atmosféru Andalusie. V opeře je dokonale vyvážen zpěv a orchestr, přičemž orchestr spolupůsobí, a je tedy zbaven pouhé doprovodné funkce, funguje jako svébytný partner na utváření dramatu. Hudební charakteristika osob, hlasů, situací nebo míst je velice detailně promyšlena. V *Carmen* vyjádřil Bizet jednak francouzský a jednak osobní hudební styl, který je nedotčen působících vlivů soudobých operních velikánů Verdiho a Wagnera.

⁴⁴ Fritz Oeser (1911-1982) byl německý muzikolog, který se nejvíce proslavil nově zrekonstruovanou operou *Carmen*.

2.3. Libreto

Postavy:

Don José, strážmistr – tenor

Escamillo, zápasník s býky – baryton

Dancairo a Remendado, podloudníci – baryton

Zuniga, poručík – bas

Morales, strážmistr – baryton

Carmen – mezzosoprán

Micaela – soprán

Frasquita a Mercedes, podloudnice – soprán

Lilla Pastia, krčmář – nezpívá

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

Místo děje: Sevilla s okolím r. 1820

1. jednání se odehrává na náměstí v Seville. Mezi tabákovou továrnou a hlavní strážnicí se hemží mnoho lidí. Mezi nimi je Micaela, která hledá u strážnice svého přítele Josého, který má dorazit až se střídáním stráží. Jejich příchod je ohlášen zvuky trubky a doprovázena povykujícími uličníky. Seržant José a poručík Zuniga přišli s novou stráží a baví se o svůdném chování dělnic v továrně. Počestný José myslí na svou přítelkyni Micaelu a hovoří o své lásce k ní. Když se o polední přestávce hrnou dělnice z továrny, je přítom také Carmen, která na sebe přitahuje pohledy všech svým smyslým vystupováním. José zůstal zcela netečný, a proto mu hází květinu. Polední přestávka končí a všechny mladé ženy se vracejí do továrny. Micaela a José hovoří o své lásce, ale José si již svými city není zcela jistý. V tom zazní povyk z továrny, dělnice vyběhají ven. Carmen napadá při hádce jednu kolegyni nožem a lehce ji zraňuje. Na rozkaz svého představeného, poručíka Zunigy, ji José musí zatknout. Ten však omámen její ohnivou povahou jí po dohodě umožňuje útěk. On sám je pak zatčen a degradován.

2. jednání: V krčmě Lillase Pastii je rušno. Cikánky – mezi nimi Carmen, Mercedes, Frasquita – a důstojníci i poručík Zuniga, sedí u vína nebo spolu tančí. Carmen se s radostí dozví, že José byl propuštěn z vězení. Vstupuje oslavovaný toreador Escamillo a začne se ucházet o Carmen, která si to nechá líbit. Její zájem však stále ještě platí Josému. Hosté odchází a pašeráci Dancairo a Remendado snaží se přemluvit cikánky

k pomoci na jedné akci. Mají odlákat celníky. Carmen se nechce zúčastnit, protože čeká na Josého, ale nakonec se ho pokusí pro tuto společnou věc také přemluvit. Vstupuje José a Carmen zpívá a tančí teď už jen pro něj. José se musí vrátit do noční služby, načež je Carmen uražena, že chce poslechnout rozkaz, namísto toho, aby zůstal s ní. Do protikladu k jeho hlubokému, vážnému vyznání lásky staví Carmen svůdné líčení svobodného života podlouníků. José si je vědom svých povinností a chce odejít. V tom se vrací Zuniga, který dává Carmen najevo svou náklonnost, José začne žárlit. Při zápasu obou rivalů je poručík, Josého představený, podlouníky odzbrojen. Teď zbývá Josému jedině útěk do světa bez zákonů, musí zůstat u pašeráků.

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

4. jednání: Na náměstí před arénou pro býčí zápasy se hemží množství pestře oblečených lidí, jsou plni napětí a očekávání. Slavnostní nástup banderillerů a pikadorů korunuje vstup nádherně vystrojeného Escamilla, doprovázeného Carmen, zářící láskou a chutí do života. Frasquita a Mercedes se přiblíží ke Carmen a varují ji před José, kterého spatřily v davu. Ale Carmen reaguje pyšně: „*Mne neuzříte chvít se před ním*“⁴⁵ a už jako poslední se připojí k návštěvníkům proudícím do arény. V tom jí vstoupí do cesty José, obraz vnitřního i vnějšího zbídačení, a připomíná jí úpěnlivě svou lásku. Carmen ho ale odmítá. Chce být volná a jasně přiznává, že ho už nemiluje. Spor se vyostřuje. Z arény zaznívá mnohohlasý jásot, kterým zahrnují Escamilla. Carmen chce dovnitř, ale José jí znovu zastoupí cestu. Carmen mu hodí pod nohy prsten, znamená jejich bývalé společné lásky. José v zuřivém vzteku vytáhne nůž a bodne ji. Když vychází lid z arény a spatří se zděšením tu hrůzu, José se celý zničený přiznává k tomu činu.

⁴⁵BIZET, Georges. Carmen: opera o čtyřech dějstvích. Přeložila: Eliška Krásnohorská. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960.

3. Libreto

Slovník české hudební kultury charakterizuje libreto jako „teatrologický a muzikologický termín, fungující jako označení slovesné předlohy hudebně divadelních děl.“ Přeneseně se hovořilo o libretu v souvislosti s filmem, dnes se používá výrazu „*filmový scénář*.“ V 18. století označovalo italské slovo *libretto* (knížečka, z lat. libro-kniha) vydanou knížku malého formátu či sešitového charakteru, která obsahovala text hudebně scénických děl, zvláště *oper*, *operet* a *singspielů*, mnohdy však i slovesný podklad *oratorií*, *kantát* a vůbec vokálních děl většího rozsahu. Edičně zpřístupněná libreta sloužila především recipientům, byla však k dispozici i skladatelům jako podklad ke zhudebnění, některá libreta byla zhudebněna i vícekrát. Praxe edic slovesných textů přetrvávala v hudebně divadelním a koncertním životě až do současné doby. Význam slova *libretto* se však posunul, za libreto dnes pokládáme samotnou slovesnou předlohu jako umělecký výtvar, bez ohledu na to, zda je vydána, či existuje-li jen v jediném rukopisném exempláři.⁴⁶

Ve slovníku francouzského jazyka⁴⁷ je libreto, pod francouzským názvem psáno jako *livret*, charakterizováno ve třech bodech: 1. Malá kniha. Katalog s vysvětlivkami, 2. Bloček, 3. Text, na který je napsáno hudební dílo.⁴⁸ V tomtéž slovníku je uvedeno i slovníkové heslo *libretto*, které odkazuje na *livret*, a je charakterizováno jako: libreto opery nebo operety.⁴⁹

Francouzský hudební slovník podává obsírnější definici včetně vývoje a proměn libreta postupem času. Libreto je dílo psané prózou nebo ve verších a určené ke zhudebnění buď to jako opery, opery buffa, opery comique, operety nebo baletu.^{50 51}

⁴⁶ *Slovník české hudební kultury*. Editor Jiří VYSLOUŽIL, editor Jiří FUKAČ. Praha: Supraphon, 1997.

⁴⁷ ROBERT, Paul. *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: LeRobert, 2009

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

⁴⁹ Libreto. *Livret d'un opéra, d'une opérette*.

⁵⁰ VIGNAL, Marc. *Dictionnaire de la Musique K-Z*. Paris: Larousse, 1996.

⁵¹ Ouvrage littéraire en vers ou en prose, destiné à être mis en musique en vue de la composition d'un opéra, d'un opéra bouffe, d'un opéra-comique, d'une opérette ou d'un ballet.

3. 1 Historie libreta

Libreto se postupem času měnilo, jeho význam, role a důležitost postupem času upadaly. Na úvod cituji Petera Hackse, který navrhl následující definici libreta: „Je to hromada slov a dá se příležitostně koupit jako brožura.“⁵² Samotné libreto můžeme nahlížet ze dvou hledisek: 1.) pouze jako text určený ke zhudebnění a 2.) jako knížečka, která se prodává večer v divadle a obsahuje seznam jednajících osob, herecké obsazení, a ještě i shrnutí jednotlivých dějství. Oba tyto pohledy byly mezi sebou v minulosti těsněji spjaté než dnes. Zvláště v 17. a 18. století byla celá libreta tištěna na formát o velikosti zhruba 10x15cm a diváci tak mohli hlouběji proniknout a lépe pochopit poetický text, jež byl velmi často zdeformován pěveckým umem. Libreta byla často velmi nekvalitně vytištěna na papíře nízké kvality: „divák použije brožuru pro porozumění dílu během představení, načež ji nechává ležet v divadle nebo zahodí.“⁵³ Za stěžejního skladatele uvádí Albert Gier Mozarta. Doba před Mozartem byla orientovaná na poeticky laděného diváka, který souběžně s operou četl libreto. V 19. století se stáčí pozornost publika na vizuální stránku operního představení. V souvislosti s tím roste role orchestrálního partu. Srozumitelnost zpívaného textu klesá i nadále.

Od počátku 20. století se stává libreto předmětem hudebně-vědných, později také literárněvědných a teatrologických analýz. Na počátku „výzkumu libreta“ stojí prakticky zaměřené pokusy o vytvoření operní dramaturgie.⁵⁴ V roce 1904 ji nastínil Edgar Istel, dle jeho mínění měla skladateli poskytnout základní znalosti v oblasti divadelní dramaturgie. Anna Amalie Albert (1960) shrnula distinktivní znaky libreta z pohledu hudební vědy. Definice zněla, že libreto je „text, určený ke kompozici, jehož obsah a forma jsou v rozhodující míře utvářeny s ohledem na toto určení“.⁵⁵ Předmětem literárněvědného zkoumání se stává libreto v 60. letech 20. století, což dokumentuje publikace prvního přehledu dějin libreta. Albert Gier uvádí, že na otázku, zda existuje specifická poetika a dramaturgie libreta, nebyla doposud dána jasná odpověď. Jedním z důvodů je nespočetné množství verzí libret 17. a 18. století, pro která neexistuje žádná ucelená edice. V 19. a 20. století již existují kritické edice dokumentující důležité varianty podob textu stěžejních děl. Stále však zůstává oblast tvorby libreta neprobádaná.

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

⁵² GIER, Albert. Libreto: Definice a perspektivy výzkumu. In: SPURNÁ, Helena, ed. *Hudební divadlo jako výzva*. Praha: Národní divadlo, 2004. s. 65

⁵³ Tamtéž, s. 69.

⁵⁴ Tamtéž, s.83.

⁵⁵ Tamtéž, s.84.

3.2. Zásady psaní libreta

Libreto nepředstavuje pouze text k opeře, ale zahrnuje jakýkoliv dramatický text určený ke zhudebnění. Může se jednat o libreto operety či muzikálu. Pro libreto je charakteristická „plurimedialita“⁵⁶, čímž rozumíme spojení optických a akustických výrazových prostředků. Díky tomu libreto spadá do hudebně dramatické sféry, pro kterou je charakteristická kontinuálnost hudby, tedy užití hudby jako centrálního pojícího prvku, nikoliv její užití pro doprovodnou funkci, instrumentální přede hry či písňové vložky. Zrod prvního libreta je úzce spojen se zrodem první opery, kterou byla opera *Dafne* (1598) Jacopa Periho.

Albert Gier uvádí pět podstatných atributů libreta, mezi něž řadíme stručnost; diskontinuální časovou strukturu, samostatnost jednotlivých částí, kontrastní strukturu a primát vnímatelného. Každý atribut udává specifika operního textu ve srovnání s činohrou.

Gier tvrdí, že „zhudebněný text vyplní zhruba třikrát tolik času jako text mluvený. Operní text by tedy měl být o dvě třetiny kratší než text činohry.“⁵⁷

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

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

Kontrastní strukturou chápeme takovou strukturu, v níž má hudba schopnost učinit slyšitelným nevyslovitelné. Podstatou hudby v opeře je princip opakování a protikladu, který často pramení z vnitřní zkušenosti, emocí a odráží se tak do vnějškovosti. To mělo za následek hledání inspirace v mytologických a pohádkových předlohách. Kontrast tak pronikal do duše postavy, která se zabývala vlastním nitrem, jež se konfrontovalo s reálným „krutým“ světem.

Protikladná struktura se projevuje v libretu zřetelněji než v mluveném dramatu. Pouze ve spojení s hudbou dokáže scénicky realizovaný text vzbudit dojem zastaveného

⁵⁶ Tamtéž, s.84.

⁵⁷Busoni, F.: *Die Einheit der Musik und die Möglichkeiten der Oper*, in: *týž Wesen und Einheit der Musik*, ed. J. Herrman, Berlin-Halensee-Wunsiedel 1956, s. 10-30, zvl. 26; cit. Také in: Grell, P.: *Ingeborg Bachmanns Linretti*, Frankfurt etc. 1995, s. 173

času. Rozdíl mezi reálným časem a fiktivním časem v operě se vnímá jako nápadnější. Operní postava může své pocity a myšlenky, které se v ní odehrají během několika vteřin, vyjádřit například i desetiminutovou árií. Tím nastane zpomalení času, který přestává být reálným, a právě tento jev činí operu jedinečnou.

4. Překlad libreta

Tato kapitola si klade za cíl přiblížit problematiku překladu libretu. Nejprve uvedu zvláštnosti překládání divadelních her do jejichž kategorie spadá i žánr opery. Pak přistoupím k samotné analýze libreta *Carmen*, kde za pomoci ukázek z obou partitur názorně ukáží problematiku překladu, jež představuje text ve spojení s hudbou. Dále opět na jednotlivých příkladech z libreta, tentokrát ovšem bez notového zápisu, demonstruji sedm nejčastějších překladatelských postupů. Závěrem pak zmíním pár řádků k překladům jmen v opeře.

4.1 Překlad divadelních her

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

Jako první se Levý věnuje mluvě a srozumitelnosti. Divadelní dialog je mluvený text určený k přednesu a poslechu, a proto je nevhodné užívání těžce vyslovitelných a přeslechnutelných hláskových spojení. Na tomtéž se shoduje i Krásnohorská, když požaduje po libretistovi a skladateli, aby stupňovaná přídavná jména a záporné výrazy v textu byly vhodně umístěny a nezanikal nebo neupadal jejich obsah. Například pokud se v libretu vyskytne spojení nemám tě ráda, může skladatel špatnou deklamací zcela potlačit obsah a místo odmítnutí lze slyšet mám tě ráda. Dále Levý uvádí, že snáze pochopitelná a vnímatelná jsou kratší a souřadná spojení než rozvitá souvětí se složitou hierarchií. Text libreta musí využívat co nejjednodušších a nejpřesnějších slovních vyjádření.

Co se týče stylizace postav, ty jsou charakterizovány jejich typickou mluvou, kterou je nutno zachovat. Překladatel musí brát v potaz divadelní a hereckou tradici země, ze které dílo pochází. „*Francouzská retrospektiva spojuje ideu a realitu, je to chaotická směsice symbolického materiálu z minulosti a přítomnosti, těžko uchopitelný vztah k historickým, politickým a kulturním událostem.*“⁵⁸

Dalším aspektem jsou jednotlivé vazby uvnitř hry. Nejenže dialog vytváří vztahy vůči překladateli, posluchačovi a vůči jiným jednajícím osobám, ale vytváří i vztahy k předmětům na jevišti. Jiným druhem jsou vztahy mnohovýznamové, které jsou závislé na posluchačích a které nechávají prostě pro více možností interpretací. Překladatel si však musí dávat pozor, aby neodhalil víc, než co autor zamýšlel a slovní spojení musí volit tak, aby ona mnohovýznamovost zůstala zachována.

S jednotlivými dialogy je úzce spjato jednání postav, které sleduje svoje cíle. Komunikaci lze rozdělit do dvou oblastí, a to do oblasti fyzické a slovní. Prvním, okem postřehnutelným, jednáním je gesto. Druhým typem projevu pak způsob, jakým jsou

⁵⁸ Levý, Jiří. *Umění překladu*. Praha: Panorama, 1983. s. 161-197

jednotlivá slova a fráze pronášeny. Styl řeči určuje charakter postavy, a proto překladatel musí zachovat jeho specifický ráz a zaměření. Ve veršovaném dramatu je dialog určován rytmem a rýmem. Členění na verše a rýmy tak samovolně vytváří dramatickou situaci, a proto je nutné zachovat vztah mezi myšlenkou a veršem. V libretu je však verš podřízen hudbě, tím spíš se musí hledat vhodná slova, aby překlad nezněl příliš cize.

Dialog je něčím, co prostupuje téměř každou hru a Levý jej nazývá jako „sémantická energie“, která řídí i formování ostatních složek divadelního projevu do dramatických útvarů, především postav.⁵⁹ Ačkoliv postava nemusí být jednoznačná, její charakter je dán jazykovým výrazem. Překladatel proto musí komplexně poznat dílo a charakter postavy, aby se nenechal zmást pouhou textovou zvláštností, která může být pouze zdánlivě směrodatná. Podle Levého je nejdůležitější zaměření věty a morální podbarvení.

Na závěr Levý zdůrazňuje, že je třeba chápat divadelní hru jako součinnost všech prvků v dramatu, a proto překladatel musí být obezřetný. Jeho přístup k textu musí být „pružný, jednou je nejdůležitější přesný významový odstín, jindy zase spíše styl a intonace.“⁶⁰ Jako nejdůležitější pravidlo zde vystupuje překladatelovo uchopení postav, schopnost odlišit důležité od nepodstatného a důkladná znalost díla. Překladatel musí text přeložit a umělecky obsáhnout i navzdory tomu, že se mnohdy celé pasáže odstraňují. Totéž platí v dnešní době o operách. V dnešní době je běžné provádět operu v původním jazyku, avšak pro lepší proniknutí do děje opery, je stále nutné ji přeložit.

⁵⁹ Tamtéž, s. 186

⁶⁰ Tamtéž, s. 194

4.2. Stylistická analýza *Carmen*

Tato kapitola si klade za cíl uvést v praxi jednotlivé teoretické poznatky týkající se překladu libreta a zásady, které stanovila sama Eliška Krásnohorská a Otakar Hostinský. Zaměříme se především na to, zda se Krásnohorská držela svých zásad o psaní libreta a na jednotlivých výňatcích z partitury patřičně demonstrováme problematiku daného překladu.

Teoretická stať Otakara Hostinského *O české deklamaci hudební* vyšla v Daliboru⁶¹ a je pouhou skicou, která je založena na teoretických a praktických zkušenostech autora, z nichž je možné odvodit pravidla pro správnou zpěvní deklamaci.⁶² Autor zmiňuje Krásnohorské články uvedené v Hudebních listech s názvem *O české deklamaci hudební*⁶³ a charakterizuje je slovy „povšechný a theoretický“⁶⁴. Hostinského stať obsahuje padesát sedm stran a již na základě rozsahu díla je patrné, že se jedná o detailnější rozbor než v případě desetistránkové stati *O české deklamaci hudební* od Elišky Krásnohorské. Stať je rozdělena do pěti menších kapitol: *O trvání slabik, O přízvuku a důrazu, O melodickém spádu mluvy, O hudebním významu deklamace, Některé praktické příklady a Doslov*. Jedná se o tematicky shodné práce obou autorů, avšak Hostinského stať je mnohem obsírněji a názorněji rozpracovaná, proto ji použijí jako hlavní měřítko pro Krásnohorské překlad *Carmen*.

Otevřeme-li *Carmen*, hned na druhé či třetí straně zjistíme, že typickým prvem pro tuto operu, myslím tím pro pěvecký part, začíná frází na jedné poslední notě osminové či dvou. Tento charakteristický hudební prvek je zcela cizí českému jazyku a neodpovídá důrazu, který klade na první slabiku. Z toho důvodu je velmi vzácné, najdeme-li v opeře pasáže, jež jsou komponovány s přízvukem na první době.

Pasáž charakteristická důrazem na první době

Jako první uvádíme sborovou pasáž mladých mužů, která je příkladem správné deklamační techniky. Po hudební stránce je to jeden z mála výstupů, kde začátek zpěvního textu připadá vždy na první dobu. Díky tomuto aspektu měla překladatelka alespoň z části usnadněnou práci, jelikož takových pasáží se v celé opeře nenachází mnoho.

V tomto sborovém výstupu se Krásnohorská striktně podřizuje původní melodické lince a obratně si pohrává i se slovy, pro něž v českém jazyce nenacházíme

⁶¹Dalibor: Hudební listy. Praha: E. Starý, 1882, IV.

⁶² „K významu správné deklamace vůbec poukazováno velmi často; sám činil jsem to se zvláštním důrazem v člancích nadepsaných ‚Wagnerianismus a česká národní opera‘ v prvním ročníku ‚Hudebních listů‘ (1870). Poněkud podrobněji, alespoň vzhledem k záhadám principiálním, jedná o věci té stať původně arci polemická ‚Několik poznámek o českém slovu a zpěvu‘ v třetím ročníku ‚Dalibora‘.“

⁶³KRÁSNOHORSKÁ, Eliška. *O české deklamaci hudební*. Hudební listy. Praha: Procházka, 1871.

⁶⁴ Hostinský, Otakar. *O české deklamaci hudební*. Praha: Nakladatelství Fr. A. Urbánka, 1886.

zcela přesný ekvivalent. Jako příklad uvedu slovo *cigarière*, jehož český překlad zní „dělnice vyrábějící doutníky“. Tak dlouhou definici slova by samozřejmě nebylo možné použít v textu opery. Z toho důvodu Krásnohorská využívá k překladu slova opis a francouzské *cigarière* odpovídá českému *černookých děv*. V těchto drobných detailech Krásnohorská předvádí svou důkladnou znalost francouzského jazyka, jazykovou hravost a představivost, se kterou se dokáže naplno vžít do děje a nad to jej popsat tak, aby korespondoval s předepsanou hudbou.

Nicméně i zde lze najít na první pohled pár menších pochybení proti správnosti české deklamace. Jedná se o dvě slova *hlas a děv*, která vyslovíme krátce, zatímco v pěveckém partu jim náležejí delší notové hodnoty. Nejprve je nutné se podívat na kontext, v jakém je slovo pronášeno a děj, jehož je součástí. Pak zjistíme, že pokud bychom se například pokusili zaměnit pořadí slov, mohli bychom tak dosáhnout rovnosti mezi délkou slabiky a délkou notové hodnoty, ale frázi bychom narušili špatným důrazem jiných, opodál stojících slov. Z toho lze usoudit, musela-li Krásnohorská volit mezi dvěma zly, vždy zvolila to menší. Na druhou stranu tuto rozvláčnost slova *hlas* můžeme chápat jako hlas znějícího zvonu či jednoduše zůstane na pěvci, zda si slovo zkrátí nebo ne. Obdobně je tomu i u slova *děv*, jemuž náleží půlová notová nota. I zde se překladatelka drží francouzského originálu, kde je na stejném místě psané slovo *ici*, taktéž vyslovované krátce.

Ukázka č.1

La cloche a sonné, nous des ouvrières,	Zazněl zvonu hlas, volno nám tu hlídat
Nous venons ici, guetter le retour,	Černookých děv, návrat veselý
Et nous vous suivrons, brunes cigarières,	Sledující vás, chceme tiše zvidat
En vous murmurant des propos d'amour	Zda-li lásku nám, která udělí
En vous murmurant des propos d'amour	Zda-li lásku nám, která udělí
des propos d'amour, des propos d'amour	Zda-li lásku nám, která udělí

Ukázka č. 2a (1. dějství, 1. výstup, sbor muži, s. 66⁶⁵)⁶⁶

Tenors *p leggiermente*

La cloche a son-né ; — nous, des ouvri -è-res, Nous venons i-ci guetter le re-tour ; Et nous vous sui-

vrons, — brunes ci-ga- riè-res, En vous murmu-rant des pro-pos d'a-mour, En vous murmu-rant des pro-

pos d'a-mour, des pro-pos d'a-mour, des pro-pos d'a-mour, *lunga*

Ukázka č. 2b (1. dějství, 1. výstup, sbor muži, s. 34)

p leggiermente

Za-zněl zvo-nu hlas, — vol-no nám tu hlí-dat

čer-no-o-kých děv ná-vrat ve-se-ly; sle-du-ji-ce vás —

chce-me ti-še zví-dat, zda-li lás-ku nám kte-rá u-dě-li, — zda-li lás-ku

diminuendo *p* *Più lento.* *pp* *Ancora più lento.* *lung*

nám kte-rá u-dě-li. — zda-li lás-ku nám kte-rá u-dě-li.

⁶⁵ Číslo strany ve francouzské partituře odkazuje na číslo strany v příloženém

⁶⁶ Výstupy jsou číslovány podle českého překladu s klavírními výtahy.

Stejný případ nacházíme i ve druhém dějství, v písni Dona Josého, jež plný radosti spěchá za Carmen. Zde vidíme, že v překladu délky slabik korespondují s délkami not. Porovnáme-li francouzskou ukázkou s českou, vidíme, že ve francouzské se často vyskytují slova, jež v jednom taktu začínají a končí v taktu následujícím. Tento případ je charakteristický pro operu *Carmen*. Obdobný případ se vyskytuje v české ukázce pouze ve slovu *milování*, které tak zdůrazňuje cíl spěchu Dona Josého. Ani po stránce výrazové zde není co vytknout, spád melodie odpovídá obsahu, ba co víc, český text zní mnohem hravěji a radostněji než francouzský.

Ukázka č. 3a (2. dějství, 3. výstup, píseň Dona Josého, s. 95)

D. José ((the voice approaches little by little.))

J. Hal-te-là ! Qui va là ? Dragon d'Al-ca-la ! — Où t'en vas-tu par là, D'agon d'Al-ca-

J. la ? — Exact et fi-dè-le. Je vais ou m'ap-pel-le L'amour de ma

J. bel - - - le ! S'il en est ainsi Passez mon a-mi. Af-fai-re d'hon

J. neur, Af-fai-re de cœur, Pour nous tout est là, — Dragons d'Al-ca-là !

Ukázka č. 3b (2. dějství, 3. výstup, píseň Dona Josého, s. 148)

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

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

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

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

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

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

I tato ukázka představuje pasáž, ve které je důraz položen na první dobu, alespoň do určité části. Dále se setkáváme s problematikou slov *toréador*, v češtině *toreadore*, která se liší pouze počtem slabik. Ve francouzském výňatku se toto slovo opakuje celkem čtyřikrát. Naproti tomu v českém úryvku se vyskytuje pouze jedenkrát. Děje se tak z důvodu delšího počtu slabik v češtině. Francouzský *toréador* má čtyři slabiky, kterým odpovídají čtyři noty v taktu. Český výraz *toreadore* potřebuje celkem pět not, pro pět slabik. Překladatelka se tak uchyluje k textové substituci a volí jiná slova, která korespondují s obsahem zpívaného textu.

Ukázka č. 4a (3. dějství, 6. výstup, Escamillo, s. 122-123)

1^{ge}, mf

To-ré-ador en gar-de! To-ré-ador!

(Carmen rushes towards him: Don José threateningly bars the way.)

To-ré-ador! Et songe bien, oui, songe en combattant. Qu'un œil noir te re-gar-

-de Et que l'amour t'attend. To-ré-a-dor, l'a-mour t'at-tend!

Ukázka č.4b (3. dějství, 6. výstup, Escamillo, s. 246)

Escamillo (za jevištěm) Carmen naslou-

To-re-a-do-re smě-lý, po-zor si dej, po-zor si dej!

chá a chce odkvapiti. Don José hrozivě postaví se jí v cestu.

V zá-pas ti zá-ří dě-vy čar-ný zrak! Ať co ví-tě-ze pak

-tě-lás-ka u-ví-tá, ať mi-le pak tě u-ví-tá!

rall. *a tempo*

Ukázka ze čtvrtého dějství potvrzuje domněnku, že pasáže, pro něž je charakteristický přízvuk na první době, se vyskytují především ve sborových zpěvech. Sbor prvního sopránů začíná zpívat, následně se přidává sbor druhého sopránů, až zpěv prostupuje celým sborem, stále se stejným neměnným důrazem a textem.

Ukázka č. 5a (4. dějství, 1. výstup, sbor, s. 7)

A deux cuar-tos! A deux cuar-tos! A deux cuar-tos! Voy-ez! à deux cuar-tos! Se-no-ras et Ca-bal-
 I et II
 A deux cuar-tos! A deux cuar-tos! Voy-ez! à deux cuar-tos! Se-no-ras et Ca-bal-
 A deux cuar-tos! Voy-ez! à deux cuar-tos! Se-no-ras et Ca-bal-

Ukázka č. 5b (4. dějství, 1. výstup, sbor, s. 252)

Rač-te kou-pit! Za dva cuar-ty! Kup-te jen, kup-te jen, se-ňo-ry,-
 I. II.
 Rač-te kou-pit! Za dva cuar-ty! Kup-te jen, kup-te jen, se-ňo-ry,-
 I. II.
 Rač-te kou-pit! Kup-te jen, kup-te jen, se-ňo-ry,-

Vycpávková slova v úvodu frází

V případě vycpávkových slov nelze mít za zlé libretistce jejich časté užívání. Tyto krátké citoslovce typu *ach*, *aj*, *ó*, *ba*, mnohdy stojí za zachováním správné české deklamace. Jak už bylo jednou zmíněno, většina pěveckého partu je utvářena melodií, jejíž začátek připadá na jednu či dvě poslední osminové noty v taktu. Český jazyk ve svém sylabotónickém systému zahrnuje hlavní akcent na první slabice, který se navrácí mírně oslabený na slabice třetí. Tudíž jediným řešením je využít slov, která nejsou významově důležitá a která poslouží jen jako zaplnění určitých míst nápěvu. Níže jsou uvedeny ukázky, z každého dějství jedna, jak v původním znění, tak v českém překladu.

Následující příklad poukazuje na využití vycpávky *aj*, jež připadá na poslední šestnáctinovou notu v prvním taktu ukázky. Ve francouzštině *chez nous* znamená k nám. Tento překlad je však co do počtu slabik nedostačující, a proto bylo nutné jej doplnit o krátkou slabiku.

Ukázka č. 6a (1. dějství, 1. výstup, sbor, s. 33)

French lyrics: *Chez nous !* *chez nous.*

Czech lyrics: *Čez nous !* *čez nous.*

Ukázka č. 6b (1. dějství, 1. výstup, sbor, s. 20)

Tenori. Aj k nám!

Sbor. Bassi. Aj k nám!

V dalším případě se děje to stejné. Tentokrát za pomoci citoslovce *ó*. Zvolání v úvodu zde nemá jinou než vyplňující funkci prázdného místa. Nutno dodat, že oproti francouzskému libretu, které takových vycpávek nemá mnoho, činí toto řešení český překlad jemnější a méně úsečný.

Ukázka č. 7a (2. dějství, 4. výstup, duet Carmen a Dona José, zpívá Don José, s. 122)

French lyrics: *Là-bas, là-bas dans la mon-ta-gne.*

Czech lyrics: *Là-bas, là-bas dans la mon-ta-gne.*

Ukázka č. 7b (2. dějství, 4. výstup, duet Carmen a Dona José, zpívá Don José, s. 162)

French lyrics: *ó pojd'v ty na - še hor - ské*

Czech lyrics: *ó pojd'v ty na - še hor - ské*

French lyrics: *skry - - še!*

Czech lyrics: *skry - - še!*

V ukázce ze třetího dějství jsme opět svědky užití vycpávky aj.

Ukázka č. 8a (3. dějství, 2. výstup, s. 30)

tra- hi-ra ! Di-tes-nous qui nous tra-hi-ra !
p legg. Di-tes-nous qui nous ai-me-ra ! *mf* Di-

Ukázka č. 8b (3. dějství, 2. výstup, s. 199)

po - věz - te, kdo zrád - ný hrad, a - kdo nás bu - de
p legg. Aj, po - věz - te, kdo zrád - ný hrad,

Za vycpávku lze považovat i příklad ze čtvrtého dějství *hej*. Opět se setkáváme s jevem, který jak vidno, je velmi častý v Bizetově hudební řeči. Naštěstí uvedené fráze se stejnou problematikou neobsahují myšlenkově nosné téma, tudíž uchýlení se k těmto výplňkovým slovům je polehčující okolností. Navíc, francouzské *en l'air* nabízí ještě tři možné překlady, a to *do vzduchu*, *nahoru*, *vzhůru*. První dva výrazy neodpovídají co do počtu slabik, poslední výraz pak první dlouhou slabikou, jejíž deklamace by zněla nečesky.

Ukázka č. 9a (4. dějství, 2. výstup, sbor dětí, s. 21)

En l'air, en l'air, en l'air, en l'air to-ques

Ukázka č. 9b (4. dějství, 2. výstup, sbor dětí, s. 257)

Hej výš, hej výš, hej výš jen há - zej - te

Prízvučné slovo začíná na neprízvučné době

V následující problematice stále zůstáváme u slov, jež připadají nejčastěji na závěr taktu, avšak jsou to slova, která nesou určité sdělení. V první ukázce, která zní

Tout cela, n'est ce pas – Toto vše, co ti v ústa

předává Micaela Donu Josému vzkaz od jeho matky. Předepsané piano určuje klidný a jemný charakter melodie. K tomu navíc přispívá ona francouzská věta, která využívá eufonického opakování souhlásky s. Ačkoliv český překlad libozvučnost nezachovává, předepsaná melodie zůstává striktně dodržena. Na první pohled se český text jeví jako nepřiliš vhodně zvolený, především výraz *toto*, který nese důraz na první slabice, ale je položen na čtvrtou dobu v taktu. Krásnohorská si nejspíš dokázala živě představit frázi z úst pěvce a sama znala pěveckých technik, si ji dokázala i zahrát a zaspívat. Její hudební nadání se velmi kladně projevuje v překladu *Carmen*. Zde je to především pochopení celého výstupu Micaely a úryvkem, který zde uvádíme, a to do té míry, že spočinutí na první slabice *to –* značí odkázání na zprávy, o kterých mluvila již dřív. Slovo *vše* pak jen znovu zdůrazňuje slova, jež Donu Josému Micaela sdělila již dřív. I na této nepatrné ukázce můžeme vidět, jak Krásnohorská pronikla charakter postav, zcela pochopila obsah zpívané árie, dokázala jej pěvci vložit do úst tak, aby zněl co nejpřirozeněji.

Ukázka č. 10a (1. dějství, 7. výstup, Micaela, s. 108)

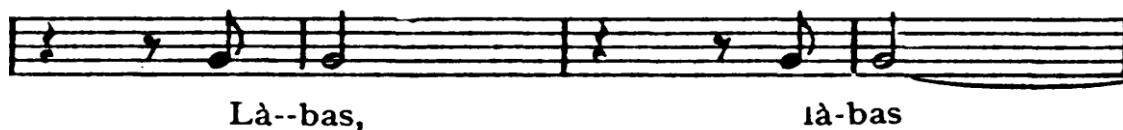
-tend. Tout ce-la, n'est-ce pas, mi-

Ukázka č. 10b (1. dějství, 7. výstup, Micaela, s. 57)

má. To-to vše, co ti v ú - sta

Ukázce z druhého dějství, opět nelze nic vytknout. Libretistka volí slova tak, aby korespondovala slova s hudbou. Krátké slovo volí na krátkou notu, dlouhou slabiku na dlouhou notu.

Ukázka č. 11a (2. dějství, 4. výstup, Carmen, s. 122)



Ukázka č. 11b (2. dějství, 4. výstup, Carmen, s. 162)

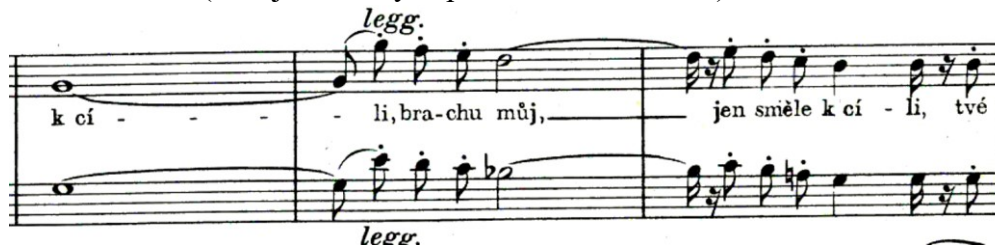


V další ukázce se setkáváme s případem, kdy je slovo v jednom taktu podloženo celou notou a pokračuje až do taktu následujícího, kde je zakončeno na první době. V českém *k cíli*, tak dochází k přenesení přízvuku i na – li, které je prohřeškem, proti české deklamaci, ale vzhledem k melodii respektuje Bizetovu hudbu a spolu se staccatem, jež je zde předepsané, zcela přesně vystihuje francouzský originál.

Ukázka č. 12a (3. dějství, 1. výstup, sbor tenorů, s. 7)



Ukázka č. 12b (3. dějství, 1. výstup, sbor tenorů, s. 184)



Ne vždy je možné, aby překlad zcela korespondoval s hudbou. Z důvodu akcentů, délky not, délky slov je třeba přesunout slova, či celé fráze. Obdobný příklad uvádíme i zde. V této ukázce je český výraz *quadrilla* přesunut o takt vpřed, kde se nachází trioly. Přesunutí tohoto

výrazu mnohem lépe odpovídá češtině a slovo vchází je položeno na notu celou, čímž předčí francouzský text. Záměr zdůraznit příchod skupiny pomocníků toreadora zůstává zachován.

Ukázka č. 13a (4. dějství, 2. výstup, sbor, s. 19)

Voici la qua-dril-le !
Voici la qua-dril-le !
Voici la qua-dril-le !

Ukázka č. 13b (4. dějství, 2. výstup, sbor, s. 256-257)

Tu qua-dril-la
Tu qua-dril-la
Tu qua-dril-la

vchá - - - zíl
vchá - - - zíl

Zachování nebo porušení důrazu ve slově

I Krásnohorská se musela občas uchýlit k rozložení jednoho slova do dvou taktů. Hudba ve své původní podobě, jak ji Krásnohorská respektuje a ctí, ne vždy dovoluje správnou českou deklamací, a tak můžeme nalézt několik příkladů. Jako názornou ukádku uvedu výňatek z árie Micaely ve třetím dějství. Jedná se o slovo *du courage*, jehož český překlad *neopouští* věrně kopíruje francouzský originál. Krásnohorská zde obratně využívá metrum, kde na třetí slabiku

neopouští připadá přízvučná doba, která zároveň podtrhuje význam celé fráze. Nejenže se Krásnohorská drží striktně svých vlastních pravidel formulovaných ve svých člancích, ale dokáže si i živě představit obsah zpívaného textu a vložit jej zpěvákovi do úst tak, aby byl pro něj zcela přirozený a co do pěveckých technik, co nejsnáze zpívateľný.

Ukázka č. 14a (3. dějství, 4. výstup, Micaela, s. 73)



Vous me don-ne-rez du cou-ra-ge, Vous me pro-

Ukázka č. 14b (3. dějství, 4. výstup, Micaela, s. 224)



Mne Bůh můj do-brý ne-o-pou- - ští, on chrá-ní

Slovo rozložené do dvou taktů

V libretu se často vyskytují slova, která v hudebním zápisu náležejí do dvou taktů. Tento aspekt je vlastní francouzskému jazyku, jenž ve většině slov klade důraz na koncovou slabiku. Kdyby stejně postupovala i Krásnohorská, vznikl by tak nečeský a nehezky znějící překlad. V tomto případě překladatelka vždy používá slovo, které náleží do jednoho taktu a pouze ve výjimečných případech, pokud to hudba vyžaduje, je ochotna opustit hranice české deklamace.

V první ukázce vidíme francouzská slova *honneur* a *seigneur* rozložená mezi dva takty, která se vzájemně rýmují. Krásnohorská volí slova tak aby zachovala přízvučnou první slabiku a zároveň zachovává i rým, který je pozměněný na *vám-sám*. V tomto úryvku ze druhého dějství opět dochází i k substituci, jelikož doslovný překlad fráze by z hlediska přízvučnosti a délky slabik nekorespondoval.

Ukázka č. 15a (2. dějství, 4. výstup, Carmen, s. 98)

(gaily)



Je vais danser en votre honneur. Et vous verrez, seigneur, Comment je sais moi-

Ukázka č. 15b (2. dějství, 4. výstup, Carmen, s. 151)

Carmen. (vesele)



Za-tančím vám, hled'te mne



sám. U-zří - te hned, ba hned, jak pro-vá-zet se

Ukázka č. 16a (3. dějství, 4. výstup, Micaela, s. 71)



dis que rien ne m'é-pou- van- -te, Je dis hé-

Ukázka č. 16b (3. dějství, 4. výstup, Micaela, s. 223)



dím, že se ne-podám hrů - ze, že v srd - ci

Ukázka č. 17a (4. dějství, 2. výstup, sbor, s. 43)



Ce- lui qui vient

Ukázka č. 17b (4. dějství, 2. výstup, sbor, s. 265)



ienž na - po - sled

Ukázka č. 18a (1. dějství, 1. výstup, Micaela, s. 35)



pas, ce-pen-dant, Je re-vien-drai, je revien-di *dim.*

Ukázka č. 18b (1. dějství, 1. výstup, Micaela, s. 21)



vím! — A - le přec tam ne -v kro - čím, to těž - ká *dim.*

Dlouhá nota připadá na krátkou slabiku

A áriích nejčastěji nacházíme dlouhé pasáže, které příliš nerespektují správnou deklamaci. V *Carmen* se nenachází žádné rozvláčné árie, ale je to spíše styl hudby, jakým je opera komponována. V následujících ukázkách, uvádíme vždy z každého dějství jednu, je patrný osobitý charakter hudby, jež je ovlivněn španělskou taneční hudbou jako je seguedilla nebo habanera. Z toho důvodu i ve francouzském libretu nacházíme krátká slova či slabiky podložená dlouhými notovými délkami. Krásnohorské nezbývalo než respektovat tento skladatelův záměr a zachovat rytmus původní hudby.

V první ukázce lze vidět překlad *hled'te je!* který odpovídá francouzskému výrazu *voyez les!* Ačkoliv je na dvě doby držena krátká přízvučná slabika, nemusí to nutně znamenat pochybení proti české deklamaci. Za prvé, Krásnohorská zde zachovává Bizetův předpis. Za druhé, zazpíváme-li si danou pasáž, zjistíme, že slovo a hudba jdou ruku v ruce spolu. Ten samý jev se opakuje i u *ret-impudents*.

Ukázka č. 19a (1. dějství, 4. výstup, sbor vojáků, s. 68)



p Vo-yez-les ! — re-gards im - pu-dents. —

Ukázka č. 19b (1. dějství, 4. výstup, sbor vojínů, s. 35)

Ani v následujícím případě nás nepřekvapí dlouhé držené tóny, jak ve francouzském textu *nuit* a *voyais*, tak v českém překladu *pak* a *zřel*. Z úryvku je zřejmé, že se zde jedná víc než o pouhý překlad a že slova *pak jsem v snách tě zřel* zde odkrývají charakter zpívaného obsahu, který propustuje celým výstupem Dona Josého a který Krásnohorská tak důsledně zachovává.

Ukázka č. 20a (2. dějství, 2. výstup, Don José, s. 115)

Ukázka č. 20b (2. dějství, 2. výstup, Don José, s. 159)

Další ukázka je z duetu Escamilla a Dona Josého ve třetím dějství.

Ukázka č. 21a (3. dějství, 5. výstup, Escamillo a Don José s. 96)

Ukázka č. 21b (3. dějství, 5. výstup, Escamillo a Don José, s. 234)



chraň, mých ran se chraň! — mých ran — se
mých ran, mých ran se chraň! — mých ran — se

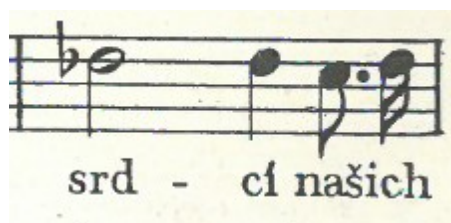
K fatálnímu pochybení dochází ve slově *srdcí*, kdy *srd-* připadá na půlovou notu. Právě těmto slovům a kumulováním souhlásek se Krásnohorská radila vyhýbat. Ačkoliv výběr slova není příliš šťastný, alespoň jeho druhá dlouhá slabika *-cí* odpovídá delší notě. Avšak toto pochybení představuje jen jedno z mála a uvádíme jej spíše proto, že nelze přeložit operu zcela stoprocentně. I Krásnohorská, která velmi pečlivě překládala tuto operu, musela zajisté zvolit, co bude pro ni určujícím prvkem. Na prvním místě je pro ni hudba a za ní následuje obsah děje. Z toho důvodu je nutné v určitých okamžicích potlačit jinou složku libreta.

Ukázka č. 22a (3. dějství, 6. výstup, Don José, s. 113)



chaî- -ne qui nous

Ukázka č. 22b (3. dějství, 6. výstup, Don José, s. 241)

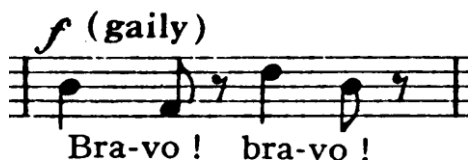


srd - cí našich

Na další ukázce se můžeme přesvědčit o důslednosti dodržování hudby, kterou Krásnohorská ctíla. Příklad, jež uvádím, obsahuje ve francouzském jazyce slova *Bravo, bravo!* a jeho český překlad zní *Dobře, dobře!*. Překlad je zvolen zcela správně. I když by se mohlo zdát, že ponechání francouzského *bravo* by ničemu neuškodilo, přece jen *dobře* zní více česky. Také pokud si překladatel zvolí metodu překládat všechna slova ryze českými výrazy, pak i mezinárodní slova, kterým rozumíme, jsou překladatelskou chybou. Na tomto příkladu můžeme opět vidět, jak dalece Krásnohorská přemýšlí a dokáže propojit hudbu se slovem. Nutno zmínit ještě jedno pozitivum, které lze pozorovat v této ukázce. Zvolání *bravo*, jehož první slabika

bra- připadá na čtvrt'ovou notu a slabika *-va* na osminovou zní poněkud cize. Patrně tím autor zamýšlel vyjádřit radost z hudby, kterou Carmen slyší, a položit tak důraz na ono zvolání. Stejně tak je tomu i u *dobře*, které svým překladem neodpovídá české deklamační technice, což nemůžeme překladatelce vyčítat, jelikož pouze respektuje předepsaný hudební part.

Ukázka č. 24a (2. dějství, 4. výstup, Carmen, s. 101)



Ukázka č. 24b (2. dějství, 4. výstup, Carmen, s. 153)



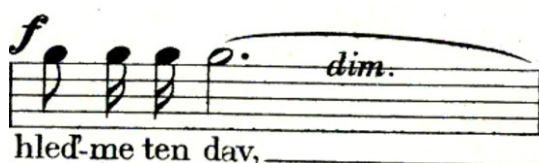
Zachování vokálu na dlouhé době

Díky svým pěveckým zkušenostem a hudebnímu vzdělání se snažila překladatelka překládat pasáže posazené ve vyšších polohách tak, aby byly pěvcům snáze zpívatelné. Ve francouzské partituře je patrný tento vstřícný postoj vůči zpěvákům a Krásnohorská se ho s co největší snahou přidržuje a mnohdy jej i předčí.

Ukázka č. 25a (První dějství, výstup 1, Morales, s. 25)



Ukázka č. 25b (1. dějství, 1. výstup, Morales, s. 16)



Ukázka č. 26a (2. dějství, 2. výstup, Escamillo, s. 41)



·pellent à grand fracas !

Ukázka č. 26b (2. dějství, 2. výstup, Escamillo, s.109)



druha druh zas a zas.—

Ukázka č. 27a (3.dějství, 4. výstup, Micaela, s. 74)



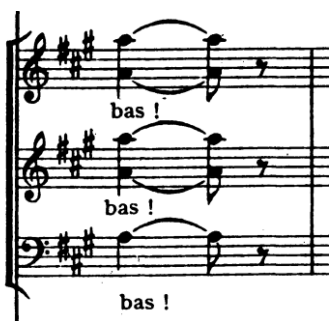
voir de près cette fem- me Dont les ar-

Ukázka č. 27b (3.dějství, 4. výstup, Micaela, s. 224)



dlí zde, svůd - - ní-ce zlá, kte-rá jej

Ukázka č. 28a (4. dějství, sbor, s. 28)



Ukázka č. 28b (4. dějství, sbor, s. 259)

Opakující se slovo

Sborové pasáže jsou textově nejméně náročné a velmi často je zpíváný text komponován pouze z několika málo slov. Především pasáže, kdy sbor jásá nebo vykresluje probíhající děj, často užívá ustálené spojení nebo výrazy, které se nemění a jsou dokola opakovány.

V následujícím příkladu můžeme vidět problematiku překladu jednoho po sobě se opakujícího slova. Aby toto repetování bylo zjevné, uvádím úvodní část celého sborového výstupu. Podíváme-li se do výňatku z francouzské partitury, pozorujeme slovní spojení *vivat le torero! vivat Escamillo!* Zatímco v českém překladu jsou věty přeloženy *ať žije torero! Vivat Escamillo!* Na první pohled se jeví jako nejlepší řešení ponechání slova *vivat* tak, jak je tomu ve francouzském originále. Avšak na rozdíl od francouzského jazyka, kde se podstatná jména vážou se členy, jako je tomu u *le torero*, by český překlad postrádal jednu slabiku, tudíž jednu osminovou notu. Tento výňatek je dalším důkazem, že Krásnohorská dbala na přesné dodržování Bizetovy hudby. Snadno by mohla zaměnit osminovou notu za osminovou pomlku a ušetřit si tak práci, ale ona jako první volí možnost českého překladu.

Ukázka č. 29a (2. dějství, 2. výstup, sbor, s. 30)

Tenors
Basses

Vivat! vi-vat le To-re-ro! Vivat! vi-vat le To-re-ro! Vivat! vi-vat Es-camil-

Zuniga.

Tenors
Basses

Vi-vat! vi-vat Esca-mil-lo! Vi-vat! vi-vat! vi-vat! vi-vat!
-lo! Vi-vat! vi-vat Es-camil-lo! Vi-vat! vi-vat! vi-vat! vi-vat!

Ukázka č. 29b (2. dějství, 2. výstup, sbor, s. 105)

Allegro (♩ = 120)

Tenori.
Sbor (za scénou)
Bassi.

Vi-vat, ať ži-je to-re-ro! Vi-vat, ať ži-je to-re-ro! Vi-vat, vi-
vat E-sca-mil-lo! Vi-vat, vi-vat E-sca-mil-lo! Vi-vat, vi-vat,
vi-vat!
vi-vat!

Jako další příklad uvedeme pro srovnání dva výňatky z francouzského a dva výňatky z českého libreta. V první i ve druhé ukázce francouzské partitury nalézáme jeden a ten samý výraz *quadrille*. Naproti tomu v českém znění nacházíme dvě různá slova. V prvním výňatku vidíme zachované slovo *quadrilla*, zatímco ve druhém je tento stejný výraz přeložen jako *torerů to davy*. V obou dvou případech je myšlenka obsahu přeložena správně a až na rozdělení *torerů* do dvou taktů, odpovídá správné české deklamační technice. Avšak, držíme-li se striktně předepsaného textu a jednoduchosti výrazu, který je pro tuto operu tak charakteristický, vidíme, že svolený překlad je příliš květnatý a poetický. Bizet, respektive jeho libretisté, vložil dětem do úst zcela jednoduchý text, jež operuje pouze se třemi slovy *les voici, la quadrille, des toreros*. V protikladu pak stojí český text, jež obsahuje *Hle, zde jsou, torerů to davy, hleďte kráčet zápasníky!* Ačkoliv je český překlad velice pěkný, jsou zde znatelné stopy po překladatelčině romantické orientaci a vlastních intencích.

Ukázka č. 30a (4. dějství, sbor, s. 19)

Voici la qua- dril- - -le !
 Voici la qua-dril- - -le !
 Voici la qua-dril- - -le !

Ukázka č. 30b (4. dějství, sbor, s. 256-257)

Tu qua-dril-la
 vchá - - - zíl
 Tu qua-dril-la
 vchá - - - zíl
 Tu qua-dril-la

Ukázka č. 31a (4. dějství, 2. výstup, sbor dětí, s. 20)

Children

ff

Les voi-ci ! voi-ci -la quadril-le, La quadril- le des Tore-ros !

Soprani

Tenors

Basses

Les voi-ci ! voi-ci la quadril-le, La quadril- le des Tore-ros !

Les voi-ci ! voi-ci la quadril-le, La quadril- le des Tore-ros !

Ukázka č. 31b (4. dějství, 2. výstup, sbor dětí, s. 257)

Děti. *ff*

Hle, zde jsou, to - re - rů to da - vy, hled - te krá - čet zá - pas - ní - ky!

Hle, zde jsou, to - re - rů to da - vy, hled - te krá - čet zá - pas - ní - ky!

Hle, zde jsou, to - re - rů to da - vy, hled - te krá - čet zá - pas - ní - ky!

Hle, zde jsou, to - re - rů to da - vy, hled - te krá - čet zá - pas - ní - ky!

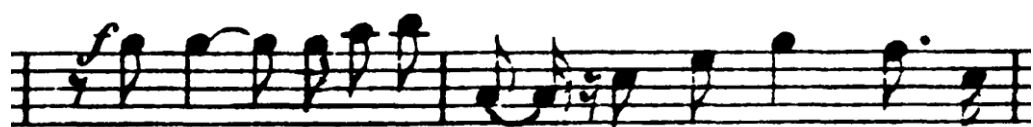
Vlastní jména

K zachování slov francouzského originálu, je nutno přičíst i vlastní jména postav. V tomto ohledu ve větší míře koresponduje české a francouzské libreto. Nicméně i zde nacházíme dostatek výjimek, jelikož oba jazyky operují s různými počty slabik a délkami frází. Z tohoto důvodu je mnohdy potřeba vlastní jméno přesunout. Druhým jevem, který se týká vlastních jmen je jejich vypuštění. A třetím jevem je jejich užití tam, kde se původně nenacházela.

Zachování vlastního jména

V první ukázce uvádíme zachování vlastního jména na témže místě jako v původní partituře. V českém překladu vidíme menší změnu v notovém zápisu, která je blíže vysvětlena v jiné části rozboru libreta.

Ukázka č. 32a (3. dějství, 5. výstup, Escamillo, s. 85)



Je suis Es-ca-mil-lo, To-re-ro de Gre-

Ukázka č. 32b (3. dějství, 5. výstup, Escamillo, s. 229)



Escamillo.
Jsemť já Es-ca-mi-llo, zápas-ník jsem z Gr

Pozměnění vlastního jména

V následující ukázce uvádíme dva výňatky z prvního dějství, jež se týkají pouze jména Carmen. V prvním dějství nacházíme ve francouzské partituře pro jméno Carmen ještě jeden výraz, který zní Carmencita. Krásnohorská někde zachovává znění jména Carmencita a někde jej zase nahrazuje Carmen. Toto řešení nepovažuji za zcela vhodné, neboť pokud si překladatel zvolí určitou techniku překladu, měl by se jí držet. Tudíž, zachovávají-li se španělská jména, bylo by na místě zachovat i tato jemná odstínění jména Carmen, jež dalo název celé opeře.

Ve druhé ukázce můžeme vidět nahrazení jména Carmencita za spojení divoká Carmen. Zvolené slovní spojení zcela deklamačně odpovídá této pěvecké pasáži, avšak pro větší zachování výrazovosti opery, by bylo možná vhodnější ponechat původní výraz.

Ukázka č. 33a (1. dějství, 5. výstup, sbor, s. 81)

Soprani I
Soprani II La voilà ! voilà la Car-men-ci-ta !

Ukázka č. 33b (1. dějství, 5. výstup, sbor, s. 40)

Soprani I. II.
Sbor. Tancet: hled-me ji, hle, zde jest Car-men-ci-ta.

Ukázka č. 34a (1. dějství, 8. výstup, sbor dělnic, s. 146)

La Carmenci-ta ! La Carmenci-ta !
La Manue-li-ta ! La Manue-li-ta !

Ukázka č. 34b (1. dějství, 8. výstup, sbor dělnic, s. 73)

Di-vo-ká Carmen, di-vo-ká Carmen, ne,
Manue-li-ta jen, Manue-li-ta jen, ne,

Vypuštění vlastního jména

V následující ukázce je uveden případ, kdy je vlastní jméno v českém překladu vypuštěno. V tomto případě byla překladatelka vedena spíše uměleckou intencí zdůraznit, že se jedná o *Carmen*. Ve francouzském originálu je toto jméno velmi výstižně zdůrazněno, a to jeho trojnásobným opakováním. Po stránce obsahové zůstává smysl zachován a zvolené řešení je možné

rit. **Tempo I.** *rit.* **a tempo** (♩=76)

žár a je-den žel, Car-men, bych te-be zřel, jen te-be zřel. Ó je-di -

Užití jména tam, kde není

Oslovení Micaelo, které pronáší Don José, se ve francouzském originálu nevyskytuje. Jméno slouží jako doplnění fráze, jež v českém jazyce nekorespondovala s hudbou a neměla dostatečný počet slabik. Tento způsob řešení je volen velmi chytré a nijak nemění pronesenou větu.

Ukázka č. 37a (3. dějství, výstup 6, s. 107)

cresc. Micaëla (*Joyously*) *f*

Mi. Micaëla (*Joyously*) *f*

J. Don José. (recognizing Micaëla) *f* Don Jo-sé!

D. Mica-ë-la! Mal-heu-reu-se! Que viens-tu faire i-

la sur-pri-se est heu--reu--se!

Ukázka č. 37b (3. dějství, výstup 6, s. 239)

Micaela. (*radostně*)

Mi. Micaela. (*radostně*)

D. José. (*pozná Micaeli*) *f* Don Jo - sé!

D.J. Mi-ca-e-la! Mi-ca-e - - lo. Co, nešťastná, tu

D. lov!

4.2.1. Trvání slabik

V kapitole *O trvání slabik*⁶⁷ Hostinský radí vyvarovat se užívání dlouhých slabik na šestnáctinové noty. Volba vyhovujících slov je komplikovanější v porovnání s francouzštinou, která nerozlišuje tak jako čeština dlouhé a krátké samohlásky. Nejvíce se to projevuje ve sborových pasážích využívajících hojně noty osminové a šestnáctinové. Krásnohorská se striktně drží tohoto pravidla. Avšak v partituře nalézáme mnoho částí, kde notový zápis vyžaduje na krátkou přízvučnou slabiku dlouhou notovou délku. Překladatelka se nejprve řídí především hudbou a pokud to hudba dovolí, snaží se správnou českou deklamací.

Dále nacházíme několik slov typu *zhrdáš, zhrdnu, vstříc, brzku*, patřících mezi ta slova, na která Hostinský upozorňoval. Dochází v nich ke kupení souhlásek, což působí tvrdě a pro pěvce jsou obtížněji vyslovitelná. Z toho plyne, že se jejich výslovnost z hlediska délky téměř rovná dlouhému vokálu. „Absolutní trvání slabik závisí na počtu a jakosti souhlásek – l, m, n, r, s t – zabírají méně času než – c, č, tc, tč, dl, dr, bl, dv. Nejdéle trvá výslovnost slov obsahující tk, kp, bd a ještě mkn, tkn, nstv.“⁶⁸ Kumulaci uvedených souhlásek demonstrují na následujících příkladech: *chraň se, dbej co, schůdných není, k němu*. Místy dochází i ke kumulaci samohlásek vedle sebe, př. *Se a dbej*. Užívání *bě* a *mě* je také poměrně časté, zde uvádím příklady jako *pohotovte sobě; Hle, mě švarný junák je dán; Mně starý a bohatý pán; na konika zvedá mě v let, dál do hor mě unáší*.⁶⁹ Po detailním přečtení textu lze říci, že Krásnohorská kladla větší důraz na hudební deklamací než na básnickou formu. Maximálně se snažila zachovat důrazy melodie tak, aby korespondovaly s přízvukem českých slov.

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

⁶⁷ Hostinský, Otakar. *O české deklamací hudební*. Praha: Nakladatelství Fr. A. Urbánka, 1886. s.7-16

⁶⁸ Hostinský, Otakar. *O české deklamací hudební*. Praha: Nakladatelství Fr. A. Urbánka, 1886. s.15

⁶⁹ BIZET, Georges. *Carmen: opera o čtyřech dějstvích*. Přeložila: Eliška Krásnohorská. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960. s. 59

4.2.2. Přízvuk a důraz

Umístění not v taktu rozhoduje o jejich přízvuku. Čeština má vždy přízvuk na první slabice slova, ale i ten může být změněn vlivem hudby. Většinou dochází k oslabení přízvuku po předložkách, což se děje i u slov významově méně závažných. Žádné slovo nemá více přízvuků. O důrazu věty rozhoduje vnitřní váha a důležitost dané části. V hudbě může být dynamický a rytmický důraz naznačen zesílením hlasu, stejně jako je tomu i v mluveném projevu. Sdělujeme-li určité důležité informace, dáváme větší důraz na první slabiku nebo na důležitá slova.

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

Verš je nejčastěji zakončen dlouhým vokálem -á, po kterém následuje určitá souhláska:

*A pak – aj věru váhám,
mám pro vás, co říct se zdráhám,
co nad zlato a skvost syn dobrý přijme rád,
věc milejší mu nastokrát.⁷⁰*

Následuje slovní zakončení verše na -í, př.

*I ďábla tlach ten věru zmámí!
José, jen tam a zkoumejte tu bouř!
Hled'te, kdo vinen jest!
Ať dva muži jdou vámi!⁷¹*

Dále zakončení na -é, př.

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

⁷⁰BIZET, Georges. Carmen: opera o čtyřech dějstvích. Přeložila: Eliška Krásnohorská. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960. s. 26

⁷¹Tamtéž, s. 30

Uvedené části analýzy dokazují autorčinu snahu o korespondenci slova a melodie. Jinými slovy jsou důkazem snažení, jež mělo za cíl, aby byla zpěvní linka pro zpěváka dobře zpívatelná a obsahovala co nejsnadněji vyslovitelná slova. Tento fakt dokazuje hojné užití samohlásky á/a. Dále libretistka využívá i samohlásky úzké í/i, široké é/e, ale naopak samohláskám „hlubokým“ jako ů/ú/u a ý/y se vyhýbá. Vedle vokálních zakončení frází Krásnohorská používá také zakončení konsonantické, což dokládá následující ukázka:

Pojednou vše ve hlubokém,

kol tichu tají dech a mlkne nepokoj;

toť chvíle osudná!

Divým skokem na kolbiště býk vrhá se v boj!⁷²

⁷²Tamtéž, s. 40

4.2.3. O melodickém spádu řeči

Sestupnost nebo vzestupnost melodie odráží charakter zpěvní linky, ať už se jedná o otázku, odpověď nebo zvolání. Text určený ke zhudebnění nesmí limitovat žádná prozodická šablona a musí odpovídat dojmu živé mluvy

Ve většině veršů je použito souhlásek t/d, l, m, k, v, myšleno tedy v českém překladu. Ve francouzském se naopak velmi často vyskytuje š, s, g [ž]. Melodie nápěvu zasahuje do eufonie veršů tak, a proto je třeba volit je tak, aby veršové zakončení souhláskou končilo na dobře vyslovitelnou konsonantu na konci verše. Je patrné, že cílem překladatelky bylo především zachovat právě onu zpěvnost mluveného slova. Odlišnost českého jazyka od francouzského, kde se klade důraz na poslední slabiku slova, donutila autorku k výběru slov, jejichž těžká doba připadala na konec verše, což je pozorovatelné na začátku prvního jednání.

Sur la place

Chacun passe,

Chacun vient, chacun va ;

Drôles de gensque ces gens-là !⁷³

Bez ustání

každý shání,

co by rád, oč by stál ;

hled'me ten dav, jak spěchá dál.

Podle názoru Hostinského, je potřeba se při překladu zpěvní linky vyhnout seskupování souhlásek a samohlásek. Krásnohorská poměrně často využívá slovních vycpávek, které aplikuje z důvodu zachování důrazu melodické linky, ale které neodpovídají přirozené řeči. Nejčastěji jsou to zvolání začínající na samohlásku „a“:

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

Hned poté jsou nejčastěji užívána uvozování vět na „ó“:

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

⁷³Carmen: opéra en quatre Actes / tiré de la nouvelle de Prosper Mérimée; poème de H. Meilhac et L. Halévy; musique de George Bizet. Paris: Choudens. 1900.

4.2.4. Rým

Rýmová shoda ve francouzštině se liší od češtiny tím, že má přízvuk na poslední slabice a většina slov je zakončena nosovkou. Pokud se jedná o ženské tvary a slova s uzavřenou slabikou, pak se vyslovuje právě s důrazem na konci. Protože melodická fráze končí dlouhým tónem, musela překladatelka volit slova s dlouhými samohláskami na konci.

Nejčastěji se v libretu objevuje slovní zakončení na -a či -á. Zakončení na dlouhé -á je způsobeno užíváním slovesných tvarů slov 3. osoby singuláru: *hřímá, jímá, uvítá, zná, plá*. Dále jsou to tvary přivlastňovacích zájmen má a tvá či ženské tvary adjektiv jednoslabičné a víceslabičné, kterých však není mnoho: *podlá, ctná, sladká*. Najdou se v textu i ženská adjektiva utvořená z participií jako: *nazývána, pozahrála, bud' zdráva*. Další četnou skupinou rýmových slov s se zakončením na -a- tvoří jednoslabičné, dvojslabičné a víceslabičné infinitivy: *zvídat, hrát, milovat, čekat, doufat*. Občas se objevují infinitivy: *dáti, jíti*. Využita je též skupina slov zakončených na -ost, -osti: *roztouženost, povinnost, bázně prost, blaženost, dost*.

Po rýmech na -a- v přízvučné slabice by bylo nasnadě očekávat rýmy na -o-. Ze substantiv jsou to: *děvčátko, ubožátko, čarodějko, torero, Escamillo, pojd', nepokoj, pomoc, noc, hoch, hlahol, krásko, krok, ano, skon, slovo, v novo, jméno, lov, dol, kol, zbroj, kraj, boj, nepokoj*. Adverbia zakončená na -o- najdeme v textu také: *mimo, přímo, co to? proč?*

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

Rýmy s-i-v přízvučné slabice jsou pro češtinu zcela běžné a Krásnohorská je v libretu užívá ze všech samohlásek nejvíce. Velký počet slov této skupiny je tvořen tvary slovesnými. Jedná se především o infinitiv zakončený na ti: *býti, jíti, píti, býti, vzdáti, bráti, dáti, zřici*. Dále se zde objevuje infinitiv zakončený na -ít a -ýt: *být, odejít, zkrotit, chránit, chtít, mít, jít, skrýt, vzít, chtít*. Minulý čas se v libretu vyskytuje jen zřídka, protože si to děj opery nevyžaduje, jako příklad uvádíme *byl, zalíbil*. Taktéž přechodníky se v textu, až na pár příkladů, nevyskytují velmi často: *díc, nedbajíc, umírajíc vstříc, rouhajíc*.

Naproti tomu stojí slovesa v činném rodě, která jsou velmi početná: *shání, pádí, zmámí, lichotí, udělí, vrátí, chrání, neodmění, nehodí, sprovodí, hlásí, šílí, kvílí, horující, poletí, neodváží, nezabrání, neopouští, naotáčí, shlíží, nezaráží, nevyvrátí, blíží, plíží, řtí, cítí, křičí, hrozí, kráčí, nerozvějí, cítí, vystřelí, sklátí, vchází, točí, rozdivočí, věští, dí*.

Další početnou skupinu tvoří substantiva zakončená na -i/-í: *ustání, hlaholení, seřazení, zdání, vlání, rozplývání, počínání, vězení, myšlení, shledání, milování, přání, odpuštění, vzezření, třepení, podívání, pousmání, skonání, objetí, meškání, mnozí, žití, zboží, pílí, štěstí; kamarádi, máti, pouti, chvíli, k cíli, caballeři, přáteli, v ráji, báji*.

Stejně je tomu u substantiv majících koncovku -y, jichž je o dost méně, jsou to: *lásky, vrásky, zprávy, krásky, otázky, davy, hlavy, listy, davy, zápasníky, píky, touhy, cuarty, čarodějky, spásy, touhy*. Z adjektiv jsou to pak: *známý, veselý, milý, zlý, krátký, jistý, bílý, skvělý, smělý, pouhý, pádný, žádný, jistý, nešťastným, skvělý, vřelý, bláhových, nešťastným*,

granadský, čacký, atd. Je očividné, že většinu rýmů tvoří rýmy gramatické, zvláště verbální a nominální tvary sloves.

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

*Bez ustání
každý shání,
co by rád, oč by stál;
hled'me ten dav, jak spěchá dál.⁷⁴*

Rým střídavý - *abab*:

*Když na stráži nám kamarádi,
dýmky krátí čas,
rád vidím, jak to lidstvo pádí
kolem zas a zas.⁷⁵*

Krátkost veršů má za následek zvukovou shodu celých korespondujících veršů, čemuž se ale Krásnohorská vyhýbá. Je to způsobeno jednak tím, že krátké verše nejsou v textu příliš časté a jsou užívány především pro sborové pasáže oproti áriím či recitativům, které používají volný verš. Také k tomu dochází z toho důvodu, že veršovaný projev nekoresponduje s prostředím, do kterého je děj zasazen. Dojem reálnosti by čistě rýmovaný text navodil jen s obtížemi. Proto k rýmování půlek veršů nedochází. Pověštinou platí pravidlo, že český překlad respektuje předepsaný verš francouzského originálu. Tento případ můžeme vidět v monologu Dona Josého, jenž zpívá o květině, kterou mu hodila Carmen. Text je psán volným veršem ve francouzštině i v češtině.

Don José:⁷⁶
Jaký zrak, jaké počínání!
Květina ta, jak nepřátelská mi koule přilétla
vstříc.
Vůní dýše ten květ, hle, a věru je sličný!
A ta dívka –
vpravdě-li jsou čarodějky,
jedna z nich ona jistě jest.

Don José:⁷⁷
Quels regards ! Quelleeffronterie !
Cettefleur-làm'a fait l'affaitd'uneballe qui
m'arrivait !
Leparfum enestfort et la fleurestjolie!
Et la femme...
S'ilestvraiment des sorcières,
C'enestunecertainement

⁷⁴ BIZET, Georges. Carmen: opera o čtyřech dějstvích. Přeložila: Eliška Krásnohorská. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960. s. 17

⁷⁵ BIZET, Georges. Carmen: opera o čtyřech dějstvích. Přeložila: Eliška Krásnohorská. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960. s. 17

⁷⁶ BIZET, Georges. Carmen: opera o čtyřech dějstvích. Přeložila: Eliška Krásnohorská. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960. s. 25

⁷⁷ BIZET, Georges. Carmen: opéra-comique en quatreactes. Paris: ChoudensFils. s. 14

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

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

CHOEUR DES GAMINS :⁷⁸

Avec la garde montante
Nous arrivons, nous voilà...
Sonne, trompette éclatante,
ta ra ta ta, ta ra ta ta.

Nous marchons, la tête haute
Comme de petits soldats,
Marquant, sans faire de faute,
Une... deux... marquant le pas
Les épaules en arrière
Et la poitrine en dehors,
Les bras de cette manière
Tombant tout le long du corps ;

Avec la garde montante
Sonne, trompette éclatante,
Nous arrivons, nous voilà,
ra ta ta, ta ra ta ta...

CHOEUR DES GAMINS :⁷⁹

Et la garde descendante
Rentre chez elle et s'en va.
Sonne, trompette éclatante,
ta ra ta ta, ta ra ta ta.

Nous partons, la tête haute
Comme de petits soldats,
Marquant, sans faire de faute,

⁷⁸ BIZET, Georges. Carmen: opéra-comique en quatre actes. Paris: ChoudensFils. s. 7-8

⁷⁹ BIZET, Georges. Carmen: opéra-comique en quatre actes. Paris: ChoudensFils. s. 8-9

Une... deux... marquant le pas
Les épaules en arrière
Et la poitrine en dehors,
Les bras de cette manière,
Tombant tout le long du corps.

Et la garde descendante
Rentre chez elle et s'en va.
Sonne, trompette éclatante,
ta ra ta ta, ta ra ta ta ta

Český překlad

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

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

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

4.3. Překladové techniky

Překladatelský proces využívá určité metody a postupy, které se v průběhu let ustálily a jsou nejběžnější. Následujících sedm základních postupů je seřazeno od nejjednodušších po nejsložitější.⁸⁰

4.3.1. Transkripce

Jedná se o přepis přizpůsobený úzu cílového jazyka. Umělecký prostředek, který není nositelem obecného významu, je možné zachovat, ale ne sdělit, a tak dochází k přepisu. K transkripci dochází například v zachování cizích jmen. V Carmen jsou všechna jména zachována. Děj opery je zasazen do španělského prostředí, takže český překlad je spíše nevhodný. Zde uvádíme jména hlavních postav *Carmen, Don José, Ecamillo, Dancairo, Remendado, Zuniga, Morales, Micaela, Frasquita, Mercedes, Lillas Pastia*.

4.3.2. Kalk

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

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

Quand je vous aimerais, ma foi, je ne sais pas. Peut-etre jamais, peut-etre demain ; Mais pas aujourd'hui, c'es t certain.

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

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

4.3.3. Substitute

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

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

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

Na tomto příkladu vidíme, že dochází ke změně slova *place* na *bez ustání*. *Chacun vient, chacun va* by se mohlo též přeložit jako *přichází* a *odchází*. Zároveň zde dochází i k transpozici, protože význam výrazu *hled'me* se v původním znění nevyskytuje. Místo toho nacházíme

⁸⁰KNITTLOVÁ, Dagmar, Bronislava GRÝGOVÁ a Jitka ZEHNALOVÁ. *Překlad a překládání*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010, 291 s. Monografie. ISBN 9788024424286. S. 18-19.

spojení *drôles de gens* přeložené jako *hled'me ten dav*, což v doslovném překladu znamená *podivní, směšní lidé*.

4.3.4. Transpozice

Transpozicí nazýváme překladatelský proces, kdy v některých pasážích je třeba změnit gramatické jevy z důvodu rozdílného jazykového systému.

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

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

4.3.5. Modulace

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

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

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

4.3.6. Ekvivalence

Jedná se o expresivní výrazy a idiomy. Například slovo *fille*, které je v následujícím příkladu přeloženo jako *děva*, nabývá pejorativního zabarvení a jeho expresivita se tak stupňuje. V případě doslovného překladu by bylo slovo *fille* přeloženo jako *dívka, žena*. Nicméně s podrobným seznámením se s obsahem děje opery víme, že jsou tím myšleny ženy-cikánky, tudíž užití expresivního zabarvení je vhodně zvoleno.

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

C'est le mon officier, et bien certainement. On ne vit nulle part, filles aussi legeres.

V dalším příkladu dochází ke zjemnění výrazu *dents*, což je v případě dospělého člověka překládáno jako *zuby*. Pouze ve spojení s mléčnými zuby malého dítěte se výraz užívá ve významu *zoubky*.

Mezi zoubky vypouští v let kotouče dýmu.

Fumant toutes du bout des dents la cigarette.

4.3.7. Adaptace

Adaptací rozumíme substituci situace popsané v originále jinou adekvátní situací. Například v prvním dějství, ve třetím výstupu se objevuje výraz *cigaretières*, avšak v češtině doslovný překlad tohoto výrazu nenalezneme. Čímž následně dochází k adaptaci výrazu do českého prostředí.

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

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

4.4. Jména v opeře

Děj opery se odehrává ve Španělsku, v Seville. Z toho důvodu musela původní jména postav zůstat zachována, aby navodila pravou španělskou atmosféru. V případě, že by se jména změnila z José na Josefa, z Carmen na Karolínu, z Frasquitu na Františku, bylo by obtížnější představit si příběh odehrávající se za horských dnů v prostředí Pyrenejského poloostrova, jelikož by se vytratil ukazatel exotiky. V opeře se taktéž zachovalo několik málo španělských slov, ale není jich mnoho, například *cuarty*, *bandallieři*, *quadrilla*, *picador*, *alguazil a espada*.

Závěr

V minulosti byly překlady oper běžnou záležitostí, stejně tak jako jejich produkce v národních jazycích. I přesto pro překladatele operních libret představovaly překlady velmi obtížný a nesnadný úkol. Mnohdy neambiciózní překladatelé nedbali opravdovosti textové složky opery. K degradaci kvality této složky přispěla vedle nesrozumitelnosti operního pěveckého provedení také určitá nepopularita četby libreta v 19. století. Poptávka po hodnotném libretu většinou převyšovala nabídku, což dokazují dochované osobní korespondence skladatelů, z nichž je evidentní vyjádření touhy po kvalitním libretu a také po kvalitním překladu, který by nesnižoval hodnotu uměleckého díla.

V českém kulturním prostředí přináší devatenácté století snahu o obrodu nejen české kultury, českého jazyka, ale také správné hudební deklamace. Jedná se o období výrazného vlivu Richarda Wagnera a jeho velkolepých oper, ke kterým mnozí hudební kritici a teoretikové dané doby vzhlížejí. Většina z nich v tomto postoji setrvává, na rozdíl od Elišky Krásnohorské, která si na straně jedné cení Wagnera a jeho „gesamtkunstwerk“, a v jejích teoretických statích je jí Wagner vzorem, ale na straně druhé si uvědomuje, že nelze onu pompéznost Wagnerova stylu přenést do českého prostředí. Je třeba inspirovat se jím v oblasti správné deklamační techniky slova a vyvážení textové složky s hudbou, jelikož podle Krásnohorské v českém prostředí chybí estetická pravidla pro psaní libreta a opery. Z toho důvodu vyzývá hudební kritiky, aby nejen kritizovali, ale snažili se vytvářet určitá pravidla. Stat' *Český básník a hudební drama*, otištěna v Hudebních listech roku 1871, významně posloužila jako teoretický podklad vypovídající o tom, jaká by měla být role libretisty, skladatele a hudebního kritika.

Na základě své teorie Krásnohorská vyzdvihuje význam a důležitost libretisty a jeho práci, která však není vnímána jako umění, povyšuje na umění. Libreto je chápáno jako něco, co slouží skladateli a libretista je povinen vše podřídit skladatelovu záměru.

O rok později Krásnohorská nechává na pokračování otisknout v *Hudebních listech* konkrétnější pojednání nazvané *O české deklamaci hudební*. Vznik tohoto pojednání je reakcí na článek Otakara Hostinského *Wagnerianismus a česká národní opera*, v němž se autor vyjádřil, že zdrojem české hudby musí být česká mluva. Krásnohorská na názorných příkladech a jasných vysvětleních ukazuje správnou českou hudební deklamaci. Prezentuje tak první pravidla, která mohou představovat teoretickou oporu pro budoucí skladatelskou tvorbu.

Na Krásnohorskou reaguje Hostinský, který na ni svým stejnojmenným teoretickým pojednáním odkazuje, ale na rozdíl od Krásnohorské jej ještě více rozpracovává.

Právě tato pojednání se pro nás stávají zásadními. Na základě teorie, kterou libretistka sama definuje a která se shoduje s teorií Hostinského, můžeme proniknout do složitosti překladu opery. V opeře *Carmen* se objevují hudební prvky inspirované španělskými tanci ve spojení s francouzským jazykem. Na překlad takového díla musí být povolán někdo, kdo rozumí hudbě, má pro ni cit a zároveň je znalý francouzského jazyka.

Kvality Krásnohorské zcela jednoznačně odpovídají všem těmto požadavkům. Český text volila obezřetně a s důsledností na melodickou linku hlasu. Dokázala s přesností respektovat Bizetovu hudbu a na zcela nečesky znějící hudbu, jež téměř ve všech pěveckých

výstupech začíná na nepřízvučné době, předvádí cit pro jazyk a hudbu. Melodický spád zpívaného slova odráží proniknutí obsahu pasáží. Snažila se zachovávat zásady o přízvuku českého slova, který je umístěný vždy na první době, ale ne ve všech případech to hudba umožňuje. Určujícím prvkem byl předepsaný pěvecký part v původním znění. Živá představivost zpívaného slova a základy pěvecké techniky, které musely být libretistce vlastní, se výrazně podepsaly na překladu *Carmen*. V překladu zmíněné opery libretistka zcela naplno projevila své všestranné umělecké nadání z oblasti hudby, literatury a více než dobrou znalostí svého mateřského jazyka a jazyka francouzského.

Resumé

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

Summary

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

Résumé

Dans le 19^{em} siècle l'effort de créer la musique tchèque devient plus fort. L'influence de renaissance nationale et le désir de la musique purement tchèque se sont projeté dans l'œuvre de Eliška Krásnohorská. Comme l'un des premiers elle a donné des certains principes de livret d'opéra. Ses deux articles les plus importants appelés *Poète tchèque et le drame musical* et *De la déclamation tchèque de la musique* ont étaient publiés dans la revue Hudební listy dans les années 1870 et 1871. La première traite des relations entre librettiste, compositeur et critique musical. Dans le deuxième Krásnohorská montre comment le compositeur devrait travailler pour avoir la vraie musique tchèque. En montrant les exemples, elle s'en aide. C'était Otakar Hostinský qui a réagi à l'article *De la déclamation tchèque de la musique et lui, il traite aussi le même sujet, mais décrit plus déraillement*. Puis on fait connaissance avec livret de *Carmen*, avec son compositeur et l'histoire d'opéra. Ensuite on parle de l'histoire de livret de son rôle dans le passé et de sa transformation. Sur la base d'Albert Gier on a défini les principes de livret. On a fait l'analyse de *Carmen* sur laquelle on a appliqué les connaissances acquises de l'article de Krásnohorská et Otakar Hostinský. Krásnohorská a créé une traduction de livret qui a était utilisée presque un siècle.

Prameny a literatura

Literatura:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Internetové zdroje:

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

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