

## O deklamaci zpívaného slova

---

### I. Poznámky z pedagogické praxe

V celém vývoji vokální skladby se poměr slova a hudby proměňuje a vede se mezi nimi zápas o prvenství. Jsou celá období a vyhraněné slohové formy, které znamenají rozkvět zpěvu, ale úplné potlačení přirozených práv slova ve zpěvu (nizozemská vokální polyfonie 16. stol., ozdobný zpěv pozdější staroitalské opery a jeho dědictví v opeře 19. stol., církevní hudba atd.) a proti tomu se v dějinách zpěvu opakuje zjev, který bývá příčinou nástupu nového období: větší váha slova má vliv na reformu vokálního slohu a zejména na reformu zpívané hry divadelní, od začátku sólového zpěvu na jevišti a vytvoření opery až po novodobé hudební drama.

Byla to právě přirozená práva slova ve zpěvu, co způsobilo přechod mezi dvěma velice odlišnými epochami zpěvu na prahu 17. století. První projevy dramatického zpěvu jsou velké hudební recitativy, které objevily výrazovou sílu hudby těžící z obsahu a přednesu slova a slovu zas naopak dávají výrazové umocnění hudbou: ukazují, jak může hudba stupňovat účín slova, objevit a vyjádřit nejniternější vření citového obsahu textu a vytvořit velké umění dramatického zpěvu. Umění zpěvu dnešního pojetí začíná tímto obdobím, tímto objevem: základní princip je *slovo*. — Slovo ovlivnilo hudbu a vytvořilo její nové formy, vyvedlo ji z chaosu formalistického mnohohlasu, kde bylo už jen bezvýznamnou slabikou, jen technicky potřebnou k výkonu zpěvu.

Poměr slova a hudby ve všech proměnách vývoje vokální tvorby je osnovné téma v celých dějinách zpěvu. Tvůrčí síla slova zachraňuje vždy znova vokální sloh z úpadku, převádí jej do nové epochy a dává zpěvu nové a větší umělecké úkoly. Po období, ve kterém sólový zpěv na jevišti podlehl příliš převaze absolutní hudby a stal se postupem času v italské opeře jen zvukovou virtuositou, bylo Gluckovou reformou hudební hry divadelní zase slovo uvedeno ve svá práva, *princip dramatický* se ukázal požadavkem pokroku, dal vokálnímu umění novou životnost, hlubší umělecký smysl. Tak můžeme z každého období v dějinách vokální tvorby vyzvednout význam slova jako tvůrčího principu. To se týká ovšem

i obsahu slova, jeho básnického nebo dramatického námětu, to se týká realistické náplně umění a jeho účinku na člověka, nejjobecnějšího životního úkolu umění.

Umění zpěvu má z celé hudební tvorby nejužší vztah k člověku; od renesance antického dramatu, od bájeslovného hrdiny — poloboha přibližuje se postupem času dramatické hudební umění skutečnému lidskému světu. Jiný je zpívající hrdina Mozartův Don Juan, Figaro, Papageno a každý zas je individuálně jiný, jinak staví svět zpívajících hrdinů hudební drama Wagnerovo — a ovšem také zcela jinak zachází s hudebním vybavením samého textu. Nový námět, nový svět představ, ale také nový, jiný posluchač a jeho mentalita vytváří nové formy, ve kterých zní slovo zpěvem.

Kde je poměr mezi slovem a hudbou řešen v rovnováze, to jsou nejgeniálnější, nejtrvalejší díla vokální tvorby a na tom je založen nepřekonatelný, vpravdě realistický sloh Smetanův. Proto by nám mohlo být samo dramatické dílo Smetanovo zdrojem nejobsáhlejšího výkladu zpěvní deklamace i s tím, jak se v něm vyvíjela a objasňovala. Mohli bychom od Smetany vyjít a Smetanou skončit: našli bychom v něm co nejhlubší odůvodnění, proč vzniklo dílo z té a z té textové látky, jaké způsoby hudebního vyjadřování zvolil skladatel podle povahy této látky, jak formoval ze slova zpěv a v jakém poměru užil principu recitačního a melodického, ariózního, kdy a v jakých rozměrech koncipoval samostatnou árii, ansámbly a sbor, jak stavěl celou formu skladby ve vzájemném poměru jejích složek. Jaké nejrůznější a velmi charakteristické způsoby zpracování rytmické stránky slova se projevují v celém Smetanově vokálním díle.

Obdobným vývojem a řadou různě závažných změn prochází i lyrické odvětví zpěvu, *píseň*. Závislost hudební myšlenky na textu se projevuje jinak v písni lidové, jinak ve skladbě vyšší koncepce umělecké; jinak v různých druzích zpěvu, jinak ve vývojových etapách, odpovídajících různým slohům a dobám veškeré hudební tvorby. V díle vyšší umělecké ceny a trvalé životnosti zajímá nás naléhavě nová a nová realizace textu. Problém slova v hudbě je problém provádění díla; novým živým slovem se obnovuje staré velké dílo (otázka nových překladů, stylizovaných pro současné posluchače, otázka obnovy zastaralých textů u znamenitých děl hudebních). Přiléhavost hudebního vyjádření slova anebo na druhé straně nesrovnalost mezi slovem a melodií, rytmická protichůdnost obojího rozhoduje o jeho působivosti, realistické přirozenosti, srozumitelnosti, přístupu k člověku. Toto poslání skladby k člověku se týká stejně zpívajícího jako posluchače. *Přednes písně*, ať je to sólový, koncertní výkon pěvecký, umělecká interpretace vokálního díla, ať je to koncertní zpěv sborový nebo prostě funkční úloha písně na kterémkoli místě a v kterékoli formě až po zálibu ve zpívání „pro sebe“, ve kterém člověk zpěvný nejhojněji

a někdy velmi intenzívně píseň prožívá, to je zároveň poezie a hudba, hudba a poezie. Janáček nazval svou sbírku „Moravská lidová poezie v písních“.

Jsou tedy vztahy hudby a slova stále živý, stále se obnovující a proměnlivý problém pěveckého umění. Kdyby všechny záhady hudební deklamace dokonale vyřešili skladatelé a kdyby je do poslední tečky vyložila a objasnila teorie ze stránky jazykové i hudební, bude výsledek jen poloviční, dokud jej nedovrší zpěváci a neuvedou jej v praxi. To, co denně slyšíme, vysíláme po vlnách éteru, co zní na scénách a v koncertních sálech, rozhoduje více než uznávaná dobrá zásada, zavřená v knize.

\* \* \*

V naší současné pěvecké praxi nejsou otázky zpívaného slova zcela vyjasněny. Nebylo by správné začít úvahu o nich výtkami, co vše naši pěvci neplní, neznají anebo přezírají. Máme řadu vynikajících umělců zpěvu, kterým je při zpěvu dokonale rozumět, jejich čeština je krásná, jejich pěvecká technika je s to rozlišovat všechny slohové a druhové zvláštnosti, jejich umělecká vyspělost je vede k správnému řešení výrazu textu lyrického nebo dramatického. Nedá se říci, že ideál pěvecké výraznosti mluvy, chápání poetického obsahu zpěvu a zejména dramatického účinku zpěvu by byl u nás nízký. Již proto, že po všech těchto stránkách je na vysoké a vrcholné úrovni česká vokální tvorba všeho druhu, od Smetanových oper až po Novákovy písně,\*) že se mají čeští pěvci na čem učit a mají na čem tvořit.

Postavme otázku jinak, pedagogicky: jak lze dosáhnout těchto pěveckých předností, kterou cestou řešíme problematiku pěveckého přednesu a jaké úkoly dává textová stránka technickému vývoji pěvce. Je v tom obsažena péče o jazyk, jeho čistotu, správnost i krásu, pozornost a tvůrčí poměr k poezii; jsou v tom i speciální technické problémy pěvecké ve vztahu k řeči.

Jazyková stránka zpěvu souvisí nejtěsněji s problémy hudební deklamace, jak je kdy řešili a vyřešili i proti nim hřešili hudební skladatelé. Vokální skladba je deklamačně dobrá, když vyhovuje přirozené zákonitosti přízvuků a délek ve spisovném jazyce. Existují krásná a velká umělecká díla, v nichž nebylo vyhověno této zákonitosti (české písně doby předsmetanovské, Smetanovy první opery, některé písně Dvořákovy i pozdějších skladatelů). V lidové písni umělecky krásné vyskytuje se mnoho deklamačních úchylek, které nelze považovat za nepřirozené a jazykově

---

\*) — a doplníme pro současnost: Ebenovy, Felixovy, Pauerovy, Dvořáčkovy písně a dalších i nejmladších skladatelů.



vadné, jestliže vyhovují prostému citu muzikálního člověka. Měřítka je v tomto citu, estetickém vkusu, zdravém chápání volnosti uměleckého projevu.

Muzikálně citlivý pěvec pojímá a tlumočí tvůrčím způsobem notový zápis. Právě u lidové písně nemusí být členění rytmické a zvláště postavení taktové čáry v původním znění přesně takové, jako je v tom neb onom zápise. U lidových písní poznáváme zřetelně, zpívá-li ji zpěvák rozený v kraji, umí-li dokonale jeho nářečí, jeho jazyk. Podle jazyka je rytmické dělení správné nebo ne; se všemi podrobnostmi a charakteristickými znaky jazyka je nutno píseň tlumočit zpěvem nebo zachytit zápisem, má-li být zachována její původní povaha a cena. Krásná píseň nezůstane však jen ve svém nejužším domově. Zpívá se i jinde, zpívá ji mnoho lidí, kteří již neumějí mluvit a zpívat její původní řečí. Jazykové odstíny se mění, mění se pojetí rytmické, notový záznam písní různě upravuje, z notového záznamu je dále různým způsobem čtena a proměňována. Nejde jen o proměny rytmické; ty svědčí o tom, zda zapisovatel správně pochopil charakter písně a dovedl muzikálně zachytit a vyznačit vše, co slyšel, zda si zpěvák může podle zápisu správně představit originál. Ve zpěvu jde o vazbu, *hudební větu* a její *shodu s větou mluvenou*, jde také o živé slovo i s jeho obsahem a náladou (vokály, jejich zabarvení a odstíny, artikulaci, účín souhlásek).

Putování lidové písně jasně hovoří o tom, že tyto proměny jsou nevyhnutelné a že životnost, trvalost písně je právě tím větší, čím více je proměn, čím delší a vzdálenější pouť. Krásné písně se zmocňují lidí, kterým se zalíbila, a přenášejí ji do jiných končin, zpívají ji jiným jazykem, zpívají ji jiní lidé a přizpůsobují ji své povaze.

Podobně je velké rozšíření každé vokální skladby složitou a proměnlivou cestou k člověku. Pěvecké umění tlumočnické *v sólovém zpěvu koncertním a operním* — má za hlavní úkol podávat skladbu posluchači v živém a uchvacujícím znění a v tom významu, který skladbu co nejlépe charakterizuje a *pravdivě, věrně vystihuje její uměleckou hodnotu*. Skladba má být pro posluchače „tím, čím je“. Toto lidově jednoduché vyřčení nejvyššího úkolu interpretačního není pokaždé splněno hned, ani při prvním provedení díla, ani při prvním vystoupení pěvce. Řešení správné charakteristiky a dokonalého vystižení díla dlouho pokračuje při díle vysoké hodnoty a velkého poslání. Do jeho služeb vstupují další a další lidé, pěvci, doprovazeči, orchestr, dirigenti a režiséři. Kdybychom dnes mohli na vlastní oči vidět Prodanou nevěstu, kterou 30. května 1866 řídil sám Smetana, možná, že bychom řekli: to není pravá Prodaná. Vytýkali bychom jednotlivcům: tak to má být a tak to nemá být. Kde se vzal tento kolektivní úsudek, který je pro české hudební obecnostvo samozřejmý a v požadavcích a v očekávání velmi sjednocený?

Z mnohých příspěvků individuálního pochopení zpěvního partu a více nebo méně zdařilého pěveckého projevu u významného a trvale vžitého díla vytvoří se během času ideální představa o *správnosti, dokonalé výtěžnosti provedení*. Postavy Prodané nevěsty, díla tak zobecněného a v pravdě národního, mají tradiční, ustálený profil: pravdivost nebo nepravdivost smetanovských postav měříme velmi vytríbenými požadavky na zcela určitou charakteristiku. Jen výjimečně je mohou dále měnit jen velcí umělci, u nichž to nové, čím obohatí postavu, nebude osobně úzké, ale hlubokým proniknutím k jádru díla ještě bližší naší vžité ideální představě; to nové musí být to pravé.

Abychom si dovedli představit tuto cestu proměn v pěveckém provedení Prodané nevěsty, které si již nemůžeme poslechnout, použijme dokumentů, které si můžeme prohlédnout. Ve Smetanově muzeu jsou sbírky fotografií představitelů rolí Prodané nevěsty (stačí přihlédnout ke knize Přemysla Pražáka Smetanovy zpěvohry I.).

Bylo by přehnané tvrdit, že si podle postavy, kostýmu a výrazu obličeje dovedeme představit, jak zpívali. Ale různou individuální charakteristiku z pohledu a gesta zřetelně poznáváme a můžeme porovnávat. Není to ovšem jen osobní výraz, je to i charakteristika doby, způsobu režie a divadelního oblékání, jsou to příznaky celkové úrovně umění i společnosti, fantazie a vkusu. Jaký Jeník byl Jindřich Polák (premiéra) a jaký Karel Burian 1900, jaký Kecál byl Josef Paleček, jaký Vilém Heš, Emil Pollert, Hanuš Thein?

\* \* \*

Jak u lidové písně, tak v díle zpěvoherním a tak i v díle komorní tvorby pěvecké, vytríbí se časem představa o vysoké, náležité úrovni, o *správnosti provedení*. K stanovení a vyřešení *správnosti slova* zpěvem pronášeného, k pochopení *hudební deklamace slova* musí dojít pěvec během svého studia a ve svých pokusech interpretačních, dochází však k němu také poslechem, porovnáváním a úsudkem. B. Smetana si uvědomil vztahy deklamační přispěním kritiky a teoretických úvah Elišky Krásnohorské; mělo to rozhodující význam pro celé jeho další dílo operní.

Prakticky má přístup pěvce k otázce hudební deklamace *hledisko gramatické* (shoda přízvuku a délky, vystižení rytmické povahy jazyka) a *hledisko fonetické* (tvar a zabarvení vokálů, zřetelnost a čistota souhlásek), které souvisí s výrazem a krásou přednesu (vystižení zvukového charakteru jazyka).

Ve zpěvu je potřeba hudebního citu i v těch záležitostech deklamačních, které podléhají hledisku gramatickému. Správnost a nesprávnost nedá se vyměřovat jen podle pravítka, protože naprostá správnost ve shodě

přízvuku a délek téměř neexistuje. (Příklady a podrobnější výklad viz v kapitole o překladech). Kdyby skladatel myslil jen na správnost, nevytvořil by živé melodie. Tvoří melodii a nepočítá, neměří slabiky. Cítí vnitřně jejich zákonitost a uvádí je vždy v novou a jinou souhru; z této souhry, vzájemnosti a rozmanitosti slabik, slov a vět tvoří posléze svůj způsob hudební mluvy, svůj styl, své vyjadřovací formy a obraty. Bohatství pěveckého vyjadřování Smetanova obsahuje množství příkladů k této věci, a to ve vývojové perspektivě od instinktivního tušení vnitřní hudebnosti jazyka v prvních operách (Braniboři, Prodaná, Dalibor), v různých proměnách stylizace dramatické hudební řeči podle námětu a prostředí (Libuše, Dvě vdovy), až po překrásně melodickou, jazykově čistou a dramaticky výraznou zpívanou češtinu posledních oper. Vedle Smetanovy zpívané mluvy postavme zhudebněnou řeč Janáčkovu: z jiného principu, z jiné zkušenosti a jiného chápání hudebnosti jazyka dospívá rovněž k umělecky dovršenému ztvárnění slova hudbou. Zhudebňuje řeč podle přírody, i řeč ptáků, zvířat, hmyzu; v řeči člověka zhudebňuje celou jeho v hloubi utajenou duši, cítění, celý jeho svět a osud, řeč, která se přelila v píseň. Posléze zhudebňuje dramaticky pouhou mluvenou řeč bez rytmického vzorce, řeč rytmizovanou jen vnitřní pulzací přízvuku a s vnitřním, skrytým proudem melodie.

Zpěv, který v provedení na scéně má tuto různou dramatickou řeč naplnit živým zvukem a výrazem, stavíme již na nejvyšší stupeň technické pohotovosti hlasové, ale také na vysoký stupeň umělecké vyspělosti, nadání fantazie a citlivosti charakterizační.

Gramatický požadavek správnosti deklamační dá se ve zpěvu vymezit hudebními pojmy, ve shodě s odpovídajícími elementy řeči: dlouhá a krátká nota (slabika), těžká a lehká doba (stopa verše), akcent a dynamické odstupňování slova, vazba (legato, non legato, staccato, pauza, věta, verš, přerývka) a další rozlišovací značky (např. koruna na pomlce). Určuje-li skladba zpěvu po stránce deklamační všechno přesně, do detailu vyznačuje vazbu, dynamiku a agogické změny, učí pěvce chápat hudební stránku jazyka, vychovává jeho cit pro jazykovou kulturu.

Moderní česká píseň má mnoho vysoce vyspělých skladeb po této stránce. Skladba písňe s klavírem, nejintimnější a nejcitlivější druh komorní hudby, je pojímána jako *hudební interpretace básně*, stylizuje a umocňuje slovo hudbou a dává mu určitým způsobem řešený, do detailu předepsaný přednes. Vítězslav Novák, v jehož díle je píseň s klavírem zvláště důležitá pro jeho citový i umělecký životopis, již od svých prvních písňových cyklů si zvykl psát do pěveckého partu mnoho přednesových značek, které přesně vykládají, jak skladatel cítí text a jak pojímá básníka.

Je na pěvcích, aby četli a chápali tyto značky s největší vnitřností a svou muzikální erudicí i technickou dovedností je správně



realizovali. Touto cestou je básník znova a znova objeven a hlouběji, výstižněji tlumočen. (Ant. Sova u V. Nováka, F. Píchy, B. Vomáčky, L. Vycpálka; K. H. Mácha, O. Březina, R. Thákúr u J. B. Foerster a atd.) Ve skladbách tohoto druhu už nenacházíme deklamační chyby a nesprávnosti; jednotlivé úchytky od pravidla (srovnej s příklady k hudebním překladům) jeví se jako vědomé zvláštnosti, záměrné odstiňování, hra s přízvukem a rytmem, která plyne z hudební myšlenky. Skladatelé české moderní písně učí nás hudebně vnímat a tlumočit verš, formovat přednesem českou řeč vysoce kulturně vyspělou.

Pro českého pěvce je studium vyzrálé moderní písně školou, v níž poznává krásu a hudební principy své mateřštiny. Je pozoruhodné, že i skladby velmi složitě hudebního vyjadřování, v nichž modernismus znamenal exkluzivnost, odmítání plynulé melodie, intonační a harmonickou příkrost do krajnosti, v rytmickém a deklamačním formování slova zachovávají přirozenou správnost poměru přízvuků a délek, výrazné akcentování, vystižnou vazbu vět. Plynulá melodičnost staršího písňového slohu, zvláště pravidelný a periodicky opakovaný rytmický motiv, vnášely do zpěvu mnohem více deklamačních problémů, úchytek a licencí, které musí zpěv přirozeným pronášením slova vyrovnávat. Moderní píseň tvoří většinou nápěv z řeči, nerozděluje stopy verše do pravidelných útvarů, naopak vkládá je do útvarů rytmicky volných a staví je nad samostatný proud hudební, často velmi hutný, zvukově složitý nebo i ke zpěvní linii protichůdný, v klavíru, po případě v složitějším doprovodu nástrojů.

Studium moderní písně vede pěvce zvláště, jen jim přístupnou cestou k básníkům. Pěvecká práce objasňuje hudební zákonitost řeči a hudbou musí vést i k odhalení životního smyslu, plného obsahu poezie. Tvoříme-li hudebně přednesenou větu a určujeme její vazbu a dynamický ráz (vlnu, vzestup nebo pokles), uvědomujeme si zároveň její základní myšlenkový význam a životní smysl. Skládáme jednotlivé věty ve vyšší celky — strofy, a ze stavby strof, po případě volných oddílů, jakkoli členěných celků uvnitř básně, vytváříme, komponujeme průběh přednesu zcela obdobně jako při skladatelské práci na písni. Pěvecké provedení dovršuje práci skladatelovu.

Malý příklad na krátké skladbě *Vítězslavy Kaprálové* z cyklu *Navždy* na slova Jana Čarka. Píseň má zcela moderní pojetí, její velkou předností je zřetelnost, stručnost vyjadřování hudebního v klavírním partu.

Skladatelka cítí zřetelně a přirozeně rytmickou souvislost slov „divoké husy“: tři a dvě čtvrtky, triola jen o málo zrychlí slovo „divoké“ proti pravidelným klidným slabikám slova „husy“. Slovo „táhnou“, je suggestivně prodlouženo téměř dvoutaktovým *á*. Rozklad akordů doprovodu v osminkových triolách přesně rozčlení rytmicky dvě a tři, je v nich pohled

①

Vítězslava Kaprálová, *Navždy* (Jan Čarek)

Di-vo-ké hu-sy táh — nou kji-hu,  
ně-kdo o-de-jde a zas se vrá-tí, ně-kdo  
o-de-jde a už se ne-vrá — tí

do výše i let, to dlouhé „táhnou“ vykouzlí viditelný obrys letícího hejna. Tato obrazová první věta je tichá a klidná, rozklady v klavíru pokračují ještě po pět taktů, ztratí se v diminuendu a malém ritardandu. Nastupuje hlavní myšlenka básně: „někdo odejde...“ atd. Je pronesena ve střední poloze, tiše, meditativně. Ve dvoučtvrtním rytmu se objevuje *synkopa* na slově „odejde“. Při pouhé recitaci není nutná, zhudebnění větičky je volné, vázáno na rytmický motiv v levé ruce klavíru. Vzrušení, které myšlenka navozuje, tlumočí trilek na vysoké notě v klavíru. Slovo „odejde“ dostává osudový význam prodloužením střední slabiky, „a zas se vrátí“ je mírně dynamicky zvlněno, setrvává v meditativní sevřenosti. Naproti tomu závěr věty „a už se nevrátí“ vyletí rozkladem z *e moll* prudce nahoru až na notu *fis* a prodlužuje zas naléhavě slovo „nevrátí“, správně synkopicky ražené, doprovázené rozechvělým tremolandem a sestupnou melodií v zdůrazněných dvojhmatech (terciích) levé ruky. V další části *poco animato* ještě několikrát přichází rytmické řešení českého důrazu na první slabice synkopou, která sestává ze dvou slabik a pomlky:

② u nás, u nás

Svědčí to o bezpečném citění rytmické povahy jazyka a o znamenné schopnosti tvořit přednes básně z živé, obrazové představy a přirozeného spojování elementů hudebních s myšlenkou a jejím obsahem. Pozoruhodná je i gradace středního dílu písně, kde je překrásně vyjádřen silný záchvěv lásky k domovu:

③ Ne-vím, je-li ně-kde ne-be krás — něj-ší než u-nás,  
u nás, a-le ví-ce hvězd bys ni-kde nenapočí-tal, když je noc  
jas-ná, jas-ná



Dvojí stupnicový rozběh nahoru opět k fis<sup>2</sup>, prodloužení první slabiky v slově „krás . . . nější“, veselá, až nadšená triola slova „nenapočítal“ stupňuje citové napětí, které nižším opakovaným „u nás, u nás“ jen roste. Dovršení téže gradace je provedeno ztišeními, náhlým pianissimem ve výšce s prodloužením slova „jasná“, opět synkopicky recitovaným.

Podle hudebního zformování Vítězslavy Kaprálové pokusme se prostě mluvit Čarkovy verše. Na jejich deklamaci nemusíme naprosto nic měnit. Zachovejme tytéž postupy melodické, dynamické a agogické, použijme týchž přerývek a pomlk. Vznikne recitace silně výrazově exponovaná. Sotva najdeme jiný způsob přednesu, který by lépe odstiňoval, pomlkami napínal a v gradacích intenzívněji odhaloval vnitřní sílu krátké básně.

Česká moderní tvorba má mnoho skladeb pro sólový přednes zhudebněné poezie v podobném pojetí. Ač je pramálo míst, kde se tento nejvyšší písňový sloh dostává k posluchači, přece čeští skladatelé milují sólovou píseň a komponují v ní dále znamenitá díla (Zdeněk Blažek, Petr Eben, Václav Dobiáš, Jan Seidel, Ilja Hurník atd.).

V díle Vítězslava Nováka, J. B. Foerstera, Lad. Vycpálka, Jar. Novotného, Ot. Zicha, Frant. Píchy, Bol. Vomáčky, K. B. Jiráka atd. atd. bylo vrcholným způsobem zhudebněno velmi mnoho básní ve slohu hudební recitace, objasňující hudbou jejich podstatu a znásobující jejich význam. V tomto stylu je ve vyšší míře za deklamační stránku zpěvu zodpověden skladatel; zpěvák a posluchač se podvoluje zvláštností, které cítí autor po svém. Tak např. Foerster často prodlužuje krátkou přízvuknou slabiku dlouhou notou, jednoslabičné nepřívukné slovo přesunuje na těžkou dobu taktu, náhle spojuje věty bez ohledu na césuru ve verši — spěch, let melodie, slabičné r, l cítí jako dlouhou samohlásku (slovo „pln“ zaujímá tři celé tříčtvrtní takty v pomalém tempu, podobně často „smrt“). Na skladbách této úrovně se zpěvák učí rozeznávat a vyvažovat deklamační vztahy, pokud jsou umělecky tvárné.

Srovnejme dvojí zhudebnění Puškinovy básně Ptáček (v překladě Petra Kříčky), první Foersterovo, druhé Iši Krejčího. Ve volbě rytmického motivu pro týž text se různě jeví skladatelova letora. Foerster rozvázný a ustálený staví své věty pod širší oblouky, přizpůsobuje si rytmický detail verše, aby jeho běh spíše zvolnil. Iša Krejčí naproti tomu vzrušený mladík, temperamentem bližší Puškinovi, sype drobné osminky, melodicky recituje velmi prostě, ale velmi výstižně.

Deklamační detail: u Foerstera slovo „dnes“ je prodlouženo na celý třídobý takt, „na svobodu“ vynáší delší notou předložku, dále slovo „šťasten“ exponuje skokem velké sexty na vyšší notu a opět prodlužuje první slabiku slova půlovou notou. Úpravou textu dostává píseň druhý

④ a) J.B.Foerster, Ptáček (Text Puškinův přeložil Petr Kříčka)

To u nás do-ma xvyk-lost sta-rá, já i zde vci-zině ji  
ctím a ptáč-ka vjas-ný svá-tek ja-ra  
dnes na svo-bo-du propouštim

*Iša Krejčí*  
To u nás do-ma xvyk-lost je sta-rá, též zde ji vci-zině  
ctím a ptáč-ka vjas-ný svá-tek ja-ra dnes na svo-bo-du  
propou-štim

b) Foerster

a ne-re-ptám už pro-či bo-hu, jsem ve-sel, sko-ro  
šťá-šten snad, že stvo-ře-nič-ku vol-nost  
mo-hu být jed-no-mu jen da-ro-vať

*Krejčí*  
a ne-re-ptám už proti bo-hu, jsem ve-sel, a-no šťasten snad, že  
stvo-ře-nič-ku, byť jed-nomu, vol-nost mo-hu da-ro-vať

vrchol před samým koncem: „Byť jednomu jen“, citově zdůrazněné celotaktovou pauzou v doprovodu; zpěv má příležitost závěrečné vyhocení textu rozvést ve vroucí rozplývání. Mladší skladatel zůstal při sypání osmiček a ponechal verši vcelku jeho jambický ráz. Přehodnocuje však osmičky změnami metrickými, také ve 3/8 přechodem na duoly, čímž ve stoupavém vedení hlasu slavnostně zdůraznil slova „na svobodu“. Zajímavě užil deklamační úchylky: slůvko „byť“ padlo na těžkou dobu a jaksi odstrčilo další slovo. Ale opakování stejného melodického sestupu vyjádřilo stejnou nalé-

havost přání aspoň jedinému tvoru na světě dát svobodu, a to zcela jinak než v případě prvním.

Zpívat skladby moderního recitačního slohu, silně hudebně exponovaného, není snadné. Zvláště tam, kde je zálibou skladatelovou v příkrostiti intonační a v složitých kumulacích harmonických záměrně potlačována melodie, je technicky obtížné udržet pěvecky plně znějící tón a neupadnout do krajnosti v recitačním zaměření přednesu. *Melodické založení tónu*, stále udržování jednoty a spojitosti ve zvuku usnadní zpěv i v nejtěžších a nejméně „melodických“ místech skladby. Zpěvák se nesmí dát strhnout k *pre-exponování akcentu*. Český přízvuk na první slabice vede k tvoření sestupných melodií a k vynášení důrazu na první době v taktu. Tím je její hudební význam ještě i textovým důrazem zdvojnásoben.

Z *Jirákovy* skladby *Žebráci* na slova *Jiřího Wolкера* (cyklus *Probuzení*, op. 27).

⑤

*a že jsem byl syt, tak váž-ně jsem pře-mý—*  
*— děl, da-lé-pe jest ze-mřít či žít. Nic jsem mu*  
*ne-dal, ne-měl jsem ru-kou. Jen jsem se*  
*stý-děl, když jsem jeho o-či vi-děl mod-ré od zá-pa-du kvý-cho-du.*

Příklad ukazuje nebezpečí přílišné důslednosti sestupných řad: třebaže tu nejsou nemelodické kroky, nedají se tyto věty melodicky zpívat. Akcenty na první důsledně vynikají, dvakrát se uplatní pravá česká synkopa (*zemřít, modré*), noty vyznačují přesně, jak by se věty asi nejspíše recitovaly mluvou. Při textu patetičtějším, exponovanějším (V. Novák, *Slavnost lásky, Erotikon* op. 46) příkře sestupné výkřiky, které jsou tu neseny téměř symfonickým proudem klavíru,

⑥ *con brio, forte, ben ritmico*

*v krystalu či-še stříbrný ruch, ó,*  
*lí-bej mne, ty má lás-ko*



svádějí pěvce k akcentování nejvyšších not, takže je těžko se vyhnout „štěkavému“ podtrhávání první tečkované doby v třidobém rytmickém útvaru hlavního motivu. Uchvácení, jindy zdramatizovaný přednes, jsou-li akcenty zbytečné, vyzní falešně, afektovaně, přepjatě.

Štěkávé akcenty jsou častou vadou přehánění veselosti anebo vůbec prozrazují neschopnost zpěváka veselou skladbu vesele zpívat. Rozkošné *Vycpálkovy* „*Myši*“ z cyklu *V boží dlani* op. 14 mají také mnoho sestupných kroků a skoků (několikrát celá oktáva), první přízvučná slabika mnohokrát nese ještě zvláštní akcent. Posadit tento akcent nelze jen silově; je nutno jej pochopit a provést jen a jen výrazově a výraz založit pro celou skladbu jednotně: v klavíru zní smích i plašení, honění myši, myši běhají a piští, „svíčku snědly, v těstě troucí, svalí džbán“, člověk s nimi bojuje humornými výkřiky: „pomoc, loupež, stůj.“ (To je ovšem vzestup a poměrná výška  $f^2$ ,  $fis^2$ ,  $g^2$ ). Toto malé myši drama je úsměvné a smířlivé, konec široce a v jasu stoupá. „*Myši*“ je nutno zpívat jednotně založeným zvukem, který přesně intonuje kratinké rychlé osminky s úplně zřetelnou řečí a beze změny podepření a zabarvení tónu položí i delší noty vzestupné, i to dramatické „stůj“, i to zvroucnělé, teplé „*rád jsi však*“. Bylo by velkou škodou na výraze rozkošné humorné hříčky, kdyby vyražením těžké doby byla rychlá místa zbavena zvukovosti a příliš se nachýlila k polo - mluvě. Podobně jsou citlivé dětské písně Vítězslava Nováka, kde četné skoky krátkých not je těžko intonovat dobrým zvukem bez zbytečného důrazu. Zde žádají skladatelé po zpěvu hlavně lehkost a dobře opřený, vyrovnaný tón, který zní i bez rozvíjení síly.

V kantilénově širokém tónu, který má blíže k dynamickému stylu zpěvu operního, je méně technických problémů pěveckých než v písňovém tónu malém. Ariózní koncepce v písních Foersterových, rozvinuté melodie Novákova Údolí nového království nebo Melancholických písní o lásce, zvukově syté stylizace básní Sovových u Frant. Píchy, Nerudových u Zicha, oproštěná vazba posledních písní Axmanových atd. atd. protestují proti názoru, že moderní píseň je nepěvecká, hlasově příliš obtížná. Je obtížná svou všestranností, muzikální složitostí, ale i jemností, spoustou detailů a přednesových požadavků, odstínů, slovních důrazů, kontrastů, intelektuálních prvků, které v interpretaci nemají překážet, ale naopak zvyšovat intenzitu projevu pěvcova.

\* \* \*

Bedřich Smetana užíval velkého množství přednesových značek, aby v každém pěveckém partu zřetelně určil, jak se má zpěv odstiňovat, rozlišovat jednotlivá místa, různým způsobem podat akcent, nepřetěžovat vazbu a nezpívat všechno nekonečnou kantilénou. (Podobnou metodu pro vedení

pěvce k výrazu jsme již podtrhli u Vítězslava Nováka). Těmito značkami — každý český pěvec je dobře zná a má o každé z nich uvažovat, jak je co nejlépe provést — *dramatizoval* Smetana zpěv, tj. charakterizoval dopodrobna postavu i situaci a učil české pěvce, že dramatický zpěv není jen mohutný tón a obrovská dynamika, nýbrž *vyšší úloha slova ve zpěvu*, úloha výrazné a významné hudební mluvy, těžící z živých vlastností jazyka a ze všech odstínů, které dává zpěvu individuální projev hlasový i představitelský. Čeští pěvci měli tedy již dávno příležitost uvažovat o tom a technicky studovat, jak se toto bohaté odstiňování přednesu pěvecky provádí. V interpretaci moderní písně mohou všeho toho použít, jak právě i skladatelé dospěli ke svým zvlášť významným uměleckým činům tam, kde rozvíjeli smetanovskou tradici.

V prvních Smetanových operách je nezbytné, aby zpěvák *vyrovnával pěvecky deklamační úchytky*. Melodická linie zpěvu často překračuje volně taktovou čáru („kdybych se co takového“) bez ohledu na začátek slova, krátké slabiky mají často dlouhou notu atd. Cítění hudební povahy řeči kolísá mezi přízvukem a časomírou — dlouhá slabika zaujímá místo, kam patřila přízvukná („až uzříš, komus koupil nevěstu“) apod. Přes to však zpěváci neříkají, že se to „nedá zpívat“. Spíše se domnívají, že deklamační pravidla češtiny jsou tak volná jako v Prodané nevěstě, a neuvědomují si, že je Smetana sám svým pozdějším dílem do důsledku korigoval.

Živé představování dramatické mluvy je u Smetany tak jasné a uvědomělé, že melodické založení *celé věty* a rytmické rozčlenění slova podle přednesu (tempa, charakteru postavy, situace) přemáhá jednotlivé nesrovnalosti a nevede k nepřírozenému pronášení slova. Zpěváci však musí pochopit zpěvné věty v jejich celku a významu, aby sami nepřirozenost znění slova nezaviňovali, nepodtrhávali mimovolně těžkou dobu tam, kde na ní stojí nepřívukná slabika, neprotahovali položeným tónem a rozšířeným vokálem krátkou slabiku, která má notu dlouhou, a nezabarvovali ji nepřiměřeně. Pěvecké vyrovnávání deklamačních nesrovnalostí se musí opírat o jazykový cit pěvcův, ale též o pohotovost zpěvní artikulace i o stejnoměrnost, klid a plynulost tónu. Výkyvy silové, přílišné zatěžování těžké doby nebo příliš táhlé spojování dlouhých tónů na místě, kde nejde o kantilénu, nýbrž o mluvní účinek věty, vede k nepřirozenosti a k mylným pěveckým efektům i ve skladbě, kde je deklamace v zásadě správná.

V Prodané nevěstě hned v úvodním recitativu Jeníka a Mařenky často se dějí pokusy upravovat v detailu Smetanovy původní noty. V secco-recitativu se obecně úpravy a licence tradičně připouštějí — což vzniká vždy znova hlavně z nepřesných překladů a stává se pěvcům vítanými otevřenými vrátky. Než něco změníme, musíme důkladně uvažovat o tom, jak si skladatel znění slova představoval. Mařenka má zpívat:



Slova „se synem“ slýcháme obyčejně „opravená“ v triole:



jak svědčí běžné mluvě. Je zajímavé, že český přízvuk na předložce přiměl zde Smetanu k prodloužení noty. Ale velmi pravděpodobně jej k tomu přiměla též živá představa postavy a gesta na jevišti. Mařenka může *přirozeně* pronést toto prodloužené *se*, odůvodní-li je gestem. Je v tom stupňování, přímo notami určené rozhořčení a obava, že jí budou vnucovat ženi-cha. Záleží to ovšem na herecké i výrazové pohotovosti zpěvačky, vede-li ji hudební podnět do posledního detailu k projevu hereckému. Také to „přijít“ je stejně citlivé.

Smetana nás tedy naučil obojímu: i citlivému rozlišování výrazových prostředků pěveckých (o tom by bylo možno rozvinout obšírné charakterizační úvahy o každé smetanovské roli) i vyrovnávání deklamačních úchylek. Technickým základem vyrovnávání je opět klidný a pružný „posazený“ tón, stejně tvárný jako pěvecký tón pro styl moderní písně, stejně založený na melodickém principu, který zahrnuje i plynulost dynamickou, ovládnutí a odstupňované zvlňování melodie a šetrné hospodaření s akcenty. Tato pohotovost se získává od základu na klasickém stylu a na historickém materiálu, tvořícím vývoj uměleckého zpěvu. V každém těžkém místě, v každém problému technickém, výrazovém detailu (smetanovské vylehčované akcenty, náhlá dominuenda, poloviční staccata, verdiovské opakované lehké důrazy na opakovaných notách, rychlost v mozartovském recitativu apod.) pomáhá pěvci především hudební vyspělost spojená s ovládaným tónem. U pěvce oddaného moderní tvorbě v písni i v opeře musíme požadovat stejně zvládnuté a hudebně vyzrálé zpívání staroitalských a klasických skladeb, aby měl zásobu představ i prostředků, ze kterých roste *hudebnost pěvecké tvorby*.

Vyrovnávání deklamační provádí zpěv odstiňováním tónu barevným i dynamickým, a artikulací slova. To je v základě *fonetická stránka zpěvu*: jak slovo ve zpěvu zní. Fonetika nám dává měřítko správnosti hlásek, která stanoví zkoumáním jazykovědným, vyšetřuje, zakresluje a definuje povahu jazyka spisovného a nářečí. V pěvecké praxi v hlavních rysech jde o normu spisovného jazyka v *ušlechtilé řeči hudbou stylizované*; zpěv v nářečí ponecháváme praktickým znalostem rodové příslušnosti zpěváků do určitého kraje a napodobení dobrých vzorů. Zpívaná řeč umělecká má aktivně napomáhat při řešení problémů ortofonických, správného, do-



konalého znění hlásek, a také při vžívání stanovených pravidel, vyvozených z obsáhlého průzkumu jazyka. Zpěv se soustavně zabývá úpravou zvuku, „tvořením tónu“, a tím nalézá technické prostředky a podmínky, jak tříbit a zušlechťovat řeč, zejména vokály, které nesou zpívaný tón do prostoru a projevují zabarvení hlasu.

Deklamační hledisko ukládá dobrému uměleckému zpěvu, aby tato úprava zvuku, která je podstatou hlasového školení, vyhovovala nejen úplně, ale ideálně ortofonii vlastního jazyka. Ve zpěvu jde o to, aby slovo znělo *krásně*, ne jenom dobře. „Dobře“ je ovšem podmínkou pro „krásně“. Technické zvládnutí dechového proudu, nutného k vysílání zvuku, zakládá jednotu a stejnoměrnost znění všech pěti vokálů. České vokály jsou průměrně jasné; má-li být zachována přirozenost zvuku řeči, nelze užívat pěveckých pomůcek nadměrného krytí tónu, temnění, které se týká po případě jen některých tónů v rozsahu hlasu, nebo naopak příliš širokých samohlásek pod vlivem převažujícího *a*, jakýmkoli způsobem vnášet cizí prvky zvukové do zpívané mluvy. S vokalizací, tj. technickým výcvikem a uměleckým, výrazovým užíváním samohlásek, různé pěvecké školy různě zacházejí. Je nutno vždy znova pročišťovat český zpěv podle požadavků *českého jazyka a českých skladeb*. Vyrovnanost vokálů nezískáme umělou „neutralizací“, přibližným zatemňováním všech vokálů, které je zbaví zřetelnosti, ale úplným dotažením normálního tvaru každého vokálu, přesnou výslovností v jednotném založení tónu a v jednotném rezonantním vyznění všech vokálů v individuální barvě hlasu. Obtíže dodržování zřetelnosti vokálů v různých polohách hlasu (*i* na výškách, dotahování *u*, průměrné zakulacení *a* s jasnou rezonancí hlavy, správné odstínění *e* atd.), konečně i přesnost a rychlost vyslovování souhlásek, to jsou problémy každého jednotlivého hlasu, problémy dobrého školení a stupně vyspělosti.

Pokusme se o pěvecké řešení *Dvořákovy* písně *Zde v lese u potoka* (Milostné písně č. 6.)

Píseň patří k prvním pokusům Dvořákovým o skladbu pro sólový zpěv s klavírem na intimní námět. Zkomponoval celý cyklus drobných básní G. Pfliegera-Moravského a řekl o nich později: „Představte si zamilovaného mladíka, to je celý obsah těch písní.“

Skladby mají své osudy. Tak jak známe tuto píseň z pozdějšího uveřejnění v rámci op. 83 a jak ji slýcháme zpívat — dosti zřídka — od našich pěvců, stala se od doby svého vzniku něčím jiným. Melancholické pozorování starého vyvráceného kamene pod prudkými vlnami potoka a meditace o nejistotě vlastního života se může týkat i jiných životních vztahů než milostných. Zpěvák i posluchač mimoděk přenáší význam obrazu na jakoukoli osobní vnitřní otázku, příhodu nebo vzpomínku. Zpěv má patetický, osudově vážný ráz. Úvodní část v andante má klesavou zasmu-

šilou melodií: „Zde v lese u potoka já stojím sám a sám“. Hlas musí vyrovnávat znění vokálu na prodloužených slabikách



ubíráním dynamickým, ale dodržováním zvukovým. Není možno zkracovat notu s tečkou; není to recitovaná, nýbrž melodicky založená věta a zastavení hned na první notě taktu po předtaktí má silný výrazový význam, podtrhává pianissimo celého začátku. Dá se přednést jako zatažení dechu v dojmu lesní samoty. Dobře dotáhnout oba vokály, zabarvení *e* odlišit od *é*, souvisle provést vazbu k půlové notě na slově „já“, to není málo pro začátek. „Já stojím sám a sám“ má vlnu melodickou i dynamickou, „sám“ nad to spojuje tři čtvrtkové noty v *diminuendu* a s korunou na závěrečném *gis*<sup>1</sup>, má doznít v *pianissimu*. Podaří-li se úvodní větu bezvadně zazpívat se všemi těmito požadavky, nebude jí nikdo vytýkat deklamační závady. Naopak je v ní expozice náladová a osobně zahrocená velmi účinná.

V další větě je nerovnováha mezi poměrně dlouhým *a*, které zaujímá předtaktí, a následujícím



kde bude potřeba provést, ale nezdůrazňovat tečku u noty; *ve* zazní s jemným odtážením síly, aby tím byla mírně naznačena rozechvělost sestupného motivu opakovaného o tercii výš. Než klavír dokončí celé opakování, hlas zcela sugestivně vede do výše větičku „v myšlenkách pozírám“, náhle dynamicky zvednutou a opět klesající celou kvintou od *fis*<sup>2</sup> k *h*<sup>1</sup> ke koruně v *pianissimu*. Zaujme nás nehledanost a opravdovost Dvořákova hudebního přednesu. Přitom je okamžité vypětí značné, 2 osminy a půlka při slově



nejdou sice deklamačně hladké, ale účinně přinášejí vzruch skokem o kvintu nahoru.

„Tu vidím starý kámen, nad nímž se vlny dmou“, s opakovanými staccatovými údery průvodních akordů v osminách, pak v běhutějších triolách přichází druhý větší vzruch, s většími skoky hlasu do výšky (oktáva na *dis*<sup>2</sup>, pak septima na *fis*<sup>2</sup>) a zní jako úpěnlivé volání v úzkosti — cosi hrozivého je v pohybu kamene pod vodou. V tomto místě navazuje slovo *kámen* na předtaktí (*ten kámen*) velmi výrazně, pěvecky vděčně, pouští hlas do síly a patetického vypětí. A stejně další věta vedoucí zpěv k vrcho-

lu nad tremolujícími akordy má prudké crescendo a čtyři těžce akcentované osminy před závěrečnou vysokou notou,



dotvrzené dalšími čtyřmi akcenty na plných nónových akordech pod půlovou výdrží výšky.

Deklamační problém je toto silně exponované zájmeno *se*; bylo by škoda notu zkracovat — vrchol je hudebně dořešen zcela určitě. Opět nám pomůže jediné ušlechtilá výslovnost nenápadného *e*, aby posluchači utkvěl více zvuk než slovo. Ostatně celý vzestup *accelerandem* zrychluje konečný výkřik. Utkvení na dlouhém „*se*“ možno pojmut jako ustrnutí v tíživé myšlence. Návrat k *andante* přináší osudovou otázku způsobem recitačním, proto je zase poněkud obtížné dobře vyslovit „ze světa“ s prodlouženou předložkou *ze* v celou půlku. Pěvecky vděčné je ovšem do výšky stoupající *ach*, které silně podtrhuje otázku těžké samomluvy

„*kdy vlna života mne ze světa odnese*“.

Píseň „Zde v lese“ nám ukazuje typ Dvořákovy malé skladby pro sólový zpěv z doby, kdy pravděpodobně o deklamaci neuvažoval, neodděloval si slovo od své celkové hudební představy. Motivy tvořil na prvním místě z hudby, slovo plyne po jejím proudu, který je rozvlňuje, vynáší a zase přehlušuje. V písních Dvořákových je často tečka u noty na krátké slabice, zejména při vokálu *e*, ale i při ostatních. Musíme si uvědomit, že skladatel nezamýšlel komponovat recitativ, že snad přímo žádal a očekával přizpůsobení slova hudbě, že požadavky na životnost zpívané mluvy byly tehdy jiné.

Básně Gustava Pflagera-Moravského zněly tehdy moderní, současnou básnickou řečí a v jejich zachmuřenosti byla jemná krása ušlechtilé duše. Je zajímavé, jak zastaralé a přepjaté se nám zdají tyto milostné verše s předstíranou tragikou, když je čteme, a jaké umělecké obrazy z nich vytvořil Dvořák „jedním hmatem“.

Kdybychom chtěli porovnávat deklamační vztahy např. ve Smetanově písni „Mně zdálo se“ s písněmi Dvořákovými, shledáme asi, že u Smetany celkově ve vokální skladbě mělo slovo vyšší úlohu již v samé koncepci melodií, u Dvořáka má vrch nápad a proud hudební, kterému se slovo podřizuje. Dokonalé vyrovnání obou složek uskutečnilo se v Biblických písních.

Vyhledávat tutou charakteristiku zpěvní stylizace v operním slohu Dvořákově a porovnávat se slohem Smetanovým vedlo by k dalším obšírným rozborům a k výsledkům zajímavým pro vývoj celé naší operní díkce, básnického jazyka, uměleckého vkusu doby, hudebně divadelní kritiky atd.



Vedlo by nutně k pěveckému rozboru tvorby ostatních našich autorů vokální a operní hudby.

Nejvíce užitku však by přineslo umělcům zpěvu, kdyby tuto práci sami při svém studiu a sestavování koncertních programů písňových důkladně prováděli a hodnoty obsáhlé, rozmanité a znamenité české vokální tvorby uváděli v život takovým způsobem, aby její nejlepší díla byla stále obnovována a přítomné době objasňována a přibližována.

## II. Poznámky z překladatelské praxe

Mezi umělci zpěvu se říkává, že vůbec není možné správně a krásně přeložit zhudebněný text, že jen v původním jazyce, na který komponoval skladatel, je možno skladbu zpívat, má-li zůstat neporušena její umělecká hodnota a její pěvecký styl.

Zpívat velké a cenné vokální skladby jen v originále by bylo možno jen na nejvyšším stupni koncertního zpěvu, který předpokládá, že vzdělaný pěvec umí *dobře* různé cizí jazyky a vzdělaný posluchač skladbu v cizím jazyce snadno a úplně vnímá. Kdyby šlo třeba jen o němčinu: při dokonalém koncertě Schubertových písní musili by buďto *všichni* posluchači umět německy anebo by jim mohl být malou pomůckou program s tištěnými texty. Texty by ovšem musily být souběžně uvedeny v originále i v doslovném pomocném překladě. Nad to vnímání písně s textem v ruce odvádí pozornost od výrazu pěvcovy tváře a šustí papírem.

*Musíme překládat*, nejen pro srozumitelnost a objasnění skladby pro koncertní přednes. Překládání textu vokálního díla rozšiřuje a znásobuje jeho umělecký život. Pro dílo je důležité překročit hranice své země. Tolikrát zní, tolikrát se znovu zrodí, do kolika jazyků bylo přeloženo. To je stejné jako ve rčení: „Tolikrát jsi člověkem, kolika jazyky mluvíš.“

Nedá se ovšem popírat, ani tomu zabránit, že dílo v cizím jazyce se stává něčím jiným než původně bylo. Jiná země, jiní lidé. „Prodaná nevěsta“ je jiná česky, jiná německy, jiná rusky a byla asi zcela jiná, až neuvěřitelně jiná podle zpráv, které jsme o ní zvěděli z Ameriky. Ale přes to máme radost z každého jejího dalšího úspěchu ve světě.

Tato nezbytná změna se týká stejně ducha hudby jako ducha jazyka. Spojení hudby se slovem a slova s hudbou je vztah nesmírně živý a proměnlivý. Jak se jeví v hudebním překládání, pozorujme v našich poznámkách ze tří stránek:

I. Jak se dá zachovat v překladě původní charakter a styl vokálního díla.

II. Do jaké míry může překlad vyhovět požadavkům správné deklamace svého jazyka, kdy dát přednost přesnosti, kdy uvolňování dekla-

mačních pravidel. Jak a kdy připouštět rytmické změny v notách a přizpůsobovat noty novému textu.

### III. Jak posuzovat hudebnost verše.

#### I.

Aby skladba zůstala i s přeloženým textem pokud možno tím, čím byla v originále, je nutno co nejvíce respektovat její *hudební znění*; je nutno, aby *řeč překladu, pronášená bez hudby*, vystihovala *hudební stránku řeči původní*. Je to důležitější než doslovnost významů. Kdyby německou píseň poslouchal Angličan v originále a hned na to v českém překladě, měl by slyšet naprosto stejnou hudbu: délku not, přízvuky a hlavně *hudební větu*, stejné dělení rytmické, stejné oblouky vazby, prerývky mezi slovními větami, táž místa k novému vdechu. Nad to ovšem i *dynamiku*, stupňování, významná místa v přednesu, vrcholy. Stejnou náladu v pronášení věty zpěvem.

Obsah, náladové odstínění nebo důrazná dramatická řeč má v překladě vytvářet stejné postupy jako originál. Je nesprávné a mění to povahu skladby, jestliže v hudební větě originálu byla např. náplň básnický lyrická a v překladě se změnila na věcnou, všední. Ale i opačná záměna je chybná. Jindy: v originále žertovná, veselá slova v překladě zní vážně, sentimentálně. Není správné, když na místě, kde vrcholí skladba, zvláště ve zpěvu dramatickém, v místě situačního napětí stojí slovo bezvýrazné, měkké, strojené nebo zas přehnané. Dramatický účinek místa mizí, stojí-li na takovém místě slovo přednesově nevyhovující, délkou nebo přízvukem nepřiléhavé.

Překlad dokonale přiléhavý *k hudbě i k obsahu* díla, k významu i přednesu slova je možný a byly již složeny takové překlady. Ale je to vzácnost a vzniká z několika šťastných okolností. Přiléhavé, nenucené slovo překladu je *nápad*, básnická invence; je v něm život, jiskra, zřetelné a konkrétní představy. Dobře se překládá, je-li hudební linie originálu poddajná, nemá-li příliš důslednou pravidelnost rytmickou. Pak se snáze shodne přízvuk s přízvukem, délka s délkou, věta s větou.

*Dobře se překládá*, nemá-li text mnoho výrazových zvláštností, ani příliš osobitou povahu v obsahu. Je-li text originálu básnický konvenční, překladatel může — i má — volněji zacházet s obsahem textu, s obrazy, symboly a metaforami; přidá-li ze svého, možná, že textu pomůže, že bude překlad básničtější než originál. Naproti tomu text básnický silný (Puškin, Goethe) podává překladateli více podnětů, myšlenek a představ. Je přísnější, co se týče významu, přiléhavosti jednotlivých míst, náročnější na výraz a stručnost vyjádření, ale podnětnost, vnitřní bohatost textu velice překladateli pomáhá.

Ukázat na všechny *nesnáze a překážky*, které staví překladateli do cesty noty i text originálu, je ovšem složitější. Vždycky tu najdeme víc obtíží než výhod. Překonávat je žádá větší trpělivost a vynalézavost než luštění křížovek a hlavolamů. Dobrý překlad nesleví ze stránky básnické a výrazové, ač důsledně usiluje zachovat neporušené znění hudební. Uvolňování významů a obrátů z úplné doslovnosti řeší básnickou představivostí, živostí a citlivostí slovních obrátů. Jazyk jich má nekonečnou zásobu a je třeba *lásky k slovu*, vášnivého a dychtivého vnitřního naslouchání jeho melodii i rytmu, aby vyšlo překladateli ochotně vstříc.

\* \* \*

V Gounodově operě „Faust a Markéta“ v písni Markétčině o králi z Thule jde o památnou číši.

⑬

Německy: *Es ging ihm nichts da-rü — ber, es ging ihm*

Francouz. orig.: *Nul tré-sor n'a-vait tant de char-me, nul tré-*  
*si n'a-vait tant de char-me, se, ji vá-žil*

Český starý překl.: *ji vá-žil si při kva-se, ji vá-žil*

*nichts da-rü — ber er-leert' ihn je-den Schmaus*  
*riten.*

*sor n'a-vait tant de char-me dans les grands jours il s'en ser-vait*  
*si při kva-se se ji kaž-dém vy-prázd-nil*

Další text: *zrak v štěstí plál mu jase / vždy, kdykoli / z ní pil*

Český text byl překládán z němčiny a přibližně se přidrží not pro německý text upravených.

Z německého „er leert' ihn jeden Schmaus“ se dostalo do českého textu „při kvase“, ale o celé dvě věty dříve, a dokonce s opakováním, na místě, kde originál má slova:

„Nul trésor n'avait tant de charme“  
 (= žádný poklad neměl více kouzla)

Na stoupajícím místě s ritenutem pokračuje:

„dans les grands jours il s'en servait“  
 (o významných dnech jí používal)

(Mohlo by k francouzským notám znít a ponechat v melodii také to gis, které německý i český starý překlad prostě přeskočil:

„Nad poklady číše si vážil,  
 za slavných dní z ní píval rád.“)



V uvedeném starém českém textu je podmět „číš“ posledním slo-  
vem první strofy písně. Pak jsou vloženy dva takty recitativu ve zpomale-  
ném tempu, kde Markétka je vzrušena vzpomínkou na neznámého kava-  
líra. Když pak pokračuje v písni, posluchač již pravděpodobně zapomněl,  
že slyšel slovo „číš“ a bude se spíše domnívat, že „ona“ ve slovech „jí vá-  
žil si při kvase“ je milenkou, a divně mu bude znít v gradaci pokračování  
v následujícím verši: „ji každém vyprázdnil.“ Je ihned nápadné, že „kvase“  
a „v štěstí jase“ patří k sobě, ale došlo zároveň k povážlivému rozchodu  
s originálem, kde je naopak řeč o *slzách* v očích králových.

Příklad zároveň ukazuje, že se stává zlem přílišná volnost  
v přizpůsobování not novému textu. Český překlad pak přebíhal libovolně  
od německých not k francouzským a zpět.

V slavné písni R. Schumanna „Věnování“ porovnejme trojí pře-  
klad:

14

Du meine See- le, du mein Herz, du meine

Destinnová: Tys du-še má a bla- ha cíl, tys štěstí  
 Hnítl: Ty du-še má, ty srd- ce mé, ó bla- ho  
 B. Eben Tys srd- ce mé a du- še má, bla- ho i

Wonn', o, du mein Schmerz

zář, o němž jsem snil  
 mé ty je- ai - ně  
 ti seň od- vě - ka

Mimo jiné příznaky uvolňování a nezbytných kompromisů máme  
tu případ, kdy na význačném místě melodie a výrazu má originál dlouhou  
notu tam, kde je typická krátká slabika německá „Wonne“. Po tomto slově,  
zkráceném o apostrofované *e* je v textu hluboký kontrast představ: Wonne  
— Schmerz (rozkoš — bolest). Jen třetí překlad zachoval tento závažný  
příznak romantické poezie, ale slovo „tíseň“ přece jen přibližně, méně zá-  
važně vyznačuje slovo „Schmerz“ a nad to zaujalo vypjaté místo věty: kam  
náladově patří jas, dostává se slovo chmurné, kontrast nastoupil o větu dří-  
ve, zaujal širší místo, zdůrazněn ještě textově pěkným, volně koncipova-  
ným „tíseň odvěká“.

Césury nesedí přesně v žádném ze tří překladů: Mluvíme-li jen  
verše „Du meine Seele, du mein Herz“, nabízí se české:

„Ty moje duše, srdce mé...“

S nápěvem jistě dáme přednost vazbě:

⑮ 

ač jsme se mnohokrát přesvědčili, že prodloužená přízvučná česká slabika není vždycky deklamační chybou.

Nesnáze deklamačního rázu vedou překladatele k uvolňování úplně přísné shody přízvuku a délek, podobně jako to můžeme pozorovat i v původních skladbách, kde se dal skladatel vést jen melodií a podřizoval slovo předem stanovenému rytmu. Jak zachovat měřítko naprosté pravidelnosti a zároveň neubrat řeči na charakteru a nenucenosti vyjádření? Jak vyhovět všem rytmickým detailům v strofické písni, kde je dán pevný útvar první strofou a další se musí textově přizpůsobit?

Shledáme, že neúchylná pravidelnost se téměř nikdy neuskutečňuje. Její protiváhou, ale i pomocníkem je živý jazykový cit, vrozený smysl hudebníkův pro rytmus slova. Živý básnický text, a tím více text zhudebněný, není mechanicky odpočítán, suše skandován. Řeč, která se má dobře zpívat, musí být tvárná i zřetelná, jazykově čistá, jedním slovem přirozená.

Přirozenost zpěvné řeči nám ukazuje v mnohotvárných příkladech lidová píseň, ovšem v užším smyslu umělecky krásné, klasické písně národní. Lidová píseň nepočítá slabiky a nebojí se slovem překročit taktovou čáru, ale tvoří hudebně ucelené věty ve shodě s větou slovní a vystihuje hudební vlastnosti jazyka. Vulgarizovaná, zplanělá lidová píseň, pojímaná nevázně, používá často deklamačních úchylek, které vyznívají jako nepodařený vtíp (jsou "legrační").

Překlad je tvoření *textu na hotovou hudbu*. Ať už je překlad obsahově věrný nebo volnější, musí mít na prvním místě na zřeteli deklamační vzorec: *přízvuk slova na těžkou dobu, dlouhá slabika na dlouhou notu — nepřízvučná slabika na lehkou dobu, krátká slabika na krátkou notu*. Pozorujme na příkladech, jakým způsobem a jak často dochází k uvolňování tohoto pravidla.

a) *Krátká slabika na dlouhé notě* není vždycky chybou. Obstojí tenkrát, jde-li o slovo významné, kde určitý důraz obsahový snáší nebo dokonce žádá prodloužení slabiky ve zpěvu.\*)

V němčině bylo již uvedeno z Schumannovy písně:

⑯ 

Úryvek ze střední části téže písně pozorujme opět v trojím překladě:

⑰ 

Destinnová:	Tys	bla-hý	klid,	tys	vyš	š'	ze-	šmá
Krittl:	Tys	po-klid	můj,	tys	mí	ru	čí-	še
Eben:	Tys	kli-dem	mým,	tys	mí	ru	brá-	na

Knittlovo „číše“ se dostalo do textu kvůli dalšímu rýmu „s výše“ a kvůli dlouhé slabice; musí nám ovšem stačit jen jedna dlouhá, kde jsou dvě stejné noty půlové. Vidíme, že v konečné slabice slova krátká vedle dlouhé pro zpěv vůbec nevadí.

V další větě opět dáme asi přednost překladu Ebenovu, ač má ve slovech „samotným nebem tys mně dána“ třikrát za sebou přízvuknou krátkou na dlouhé notě. Zní lépe, přiléhavěji a básnicky význačněji než věta Knittlova, důsledně dodržující délky:

18

du bist vom Him- mel mir be- schie- den

neb vim, tys mi, k spá- se bem že slá- na svý- mně sa- moť- nym ne- bem tys mi dá- na

V Dvořákově písni na Hálkův text „Umlklo stromů šumění“ je dobrý příklad deklamace věrně česky hudebně cítěné, ale na patřičných místech instinktivně uvolňované:

19

tak ti- choun- ce, tak ti- še

Podobně na jiných místech zní dobře

20

šu- mě- ní těsk- no tak

můj bo- že a ta ro- sa též

Zde jsou tečky u noty přímo v koncepci melodie a pěvci budou spíš pomáhat ve vytvoření nálady přednesu než recitačně přesné dlouhé a krátké slabiky. Je na zpěvákovi, aby dovedl krátkou samohlásku na prodloužené notě přirozeně vyslovit a udržet. Uvedený případ nelze považovat za deklamační chybu. Ale stal by se méně snesitelným, kdyby se podobné prodloužení opakovalo několikrát za sebou, a zvláště kdyby to bylo v pravidelných rytmických útvarech. Jestliže se takováto licence střídá s dobře sedící délkou slabiky na dlouhé notě, nejeví se krátká a důrazná slabika jako chyba.

Je velmi nesnadné překládat píseň jednotvárného rytmu s příliš důsledným opakováním stejné rytmické skupiny not, např. taneční píseň valčíkovou.

\*) V příkladech upozorňujeme na krátké slabiky jednoduchým podtržením —, na dlouhé dvojitým =.





„Veselé děti“ u nás. Zpěváci i redakce nových a nových tisků populárního pochodu prosadily na trvalo text Nohův.

d) Vyhledávání dlouhých slabik pro dlouhé přízvučné noty vede nutně k tomu, aby se uplatnila slabika *polohou dlouhá*, totiž krátká samohláska stojící před skupinou souhlásek, aspoň přede dvěma splývajícími souhláskami. Polohou dlouhá snáší celkem bezbolestně dlouhou notu.

Příklad z české lidové písně:

23

až já po-je-du přes ten les

Jiný příklad oprávněně v notách prodloužené polohou dlouhé slabiky z Dvořákovy nejproslulejší písně:

24

Když mne sta-rá mat-ka  
čas-to, čas-to si-xi-va-la

Ve všech těchto případech dá se krátká slabika na dlouhé notě při zpěvu bez pokřivení slova dodržet.

Při vysokém dramatickém patosu má prodloužení slabiky notou zvláštní úlohu:

Fibich, Šárka

25

Nuž vez-mi mě i ži-voť můj  
Smetana, Libuše  
(Lutobor:) Pak bla-xe xe-mi

Pozorujme i to, že prodloužení krátké slabiky na dvou nebo několika notách vázaných na jedné slabice lépe se snáší, pomáhá k tomu vnitřní pohyb melodie.

e) Pod dlouhou notu můžeme postavit slabiku krátkou v jedno-slabičném slově jako *v boj, vpřed, pojdě*, atp. Taková slůvka bývají velmi

Smetana: Libuše

26

Ne-sou vznik i zmar  
Foerster, píseň Iseem, překlad Karla Buriana  
To vše, ach, byl jen sen







30

po ní se pro- chá- zí hol- ka má milá

Tam, kde slovní věta zaujímá několik taktů, rozhoduje celková koncepce melodie, nikoli taktová čára. Vytváříme novou větu textovou podle hudebního smyslu melodie. To je zásada shrnující řadu detailních problémů, např. i vysvětlení deklamačních zvláštností a nerovností v prvních operách Smetanových ve skladbách skladatelů předsmetanovských, zvláště v obrozenké umělé písni, v mnohých velmi výrazných a umělecky krásných písniích lidových. Je velmi důležitá a plodná pro umění překladatelské: překládáme hudební věty, výrazové útvary, deklamační celky, nikoli jednotlivé takty a slabiky, musíme si však jejich vlastností bystře a důkladně všimnout. Pozorování a porovnání růzností a úchylek nachází nové a nové vztahy a zvláštnosti. Ale pro vyšetření správnosti a krásy přeložených hudebních veršů je nutné dobře rozeznávat, které tyto zvláštnosti jsou typické pro jazyk a vyjadřování určitého stylu a tím oprávněné. Je nutno odmítnout takové, které by byly jen osobní licencí překladatelovou, ulehčením, pohodlím, nedostatkem citlivosti.

h) České slovo, které má tak určitý stálý přízvuk na první slabice, mělo by při úplné přísnosti deklamačních pravidel vždycky začínat na těžké době taktu. Ve zpěvních větách, i v těch, které sluchu znějí přirozeně, nebývá to zcela důsledné. Opět můžeme přihlédnout k příkladům 28, 29 a 30. Jiný příklad z písni Dvořákových:

31

když sta- ry den u- mí- rá  
jak ci- ga- na pí- seň jak ci- ga- na pí- seň  
ši- ro- ké ru- ká- vy a ši- ro- ké ga- ťe  
a tak ve- se- le bu- dem u se- bě až do smr- ti

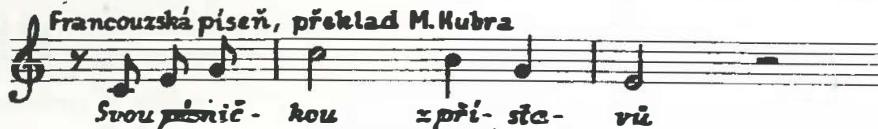
Dvořák: Bendl:  
Dvořák:  
Lidová píseň:

V uvedeném úryvku lidové písně z jižních Čech více vadí prodloužení krátké slabiky ve slově „vesele“ a „u sebe“ než přesun přízvuku. Text překročí hladce taktovou čáru uprostřed slova, kde postupuje melodie přímou linií, a zvláště tam, kde po stupních škály klesá a kde za taktovou čarou věta jednou nebo dvěma notami končí. I při vzestupné linii jsou podobné postupy možné a neznamená to deklamační poruchu.

Beethoven, překlady E. Destinové

32    
 bo- xi tre- sta- ji- cí

Schubert    
 ka- lem ne- zče- ři léč- ce ne- vě- ři

Francouzská píseň, překlad M. Kubra    
 Svou písnič- kou z pří- stě- vů

Ale porovnáme-li dvojí způsob: a) kde slovo přechází taktovou čáru a b) kde na první době stojí začátek slova, dáme zcela jistě přednost případu druhému.

Přesunutí přízvučné slabiky na lehkou dobu se velmi často objevuje v delším předtaktí, které má tři krátké noty. Nezní jako porucha, je zcela přijatelné.

Schumann, Lásky básníkova


33    
 Ich grolle nicht, ich grolle nicht

Překlad Destinové: od- pustil jsem, od- pustil jsem  
 " B. Ebena: hněv necho- vám, hněv necho- vám (patří též k příkladu 32)  
 " Ed. Knittla: hněv smím- li znát, hněv smím- li znát

Dvořák, Biblická píseň č. 8

   
 sou- že- ni srd- ce mé- ho

Mozart, Fialka

   
 Překl. Destinové: Roz- mi- lá, fi-, a- lin- ka (Srovnej s př. 32)  
 " Knittlův: Ten prostý kvi- tek vůd- ny  
 " Holečkové: Fi- al- ka, kvi- tek mi- lý

Podobná rytmická zvláštnost je v písni „Večer“ u Vítězslava Nováka, kde je přesunutí přízvučky odůvodněno synkopickým doprovodem. Zde to nejen není chybné, nýbrž působí hudebně i výrazově krásně, utajeným vnitřním vzruchem.

34    
 V. Novák, Večer   
 Kou- ři se zle- sů, čar- vá- nek stromy prokmitá, ky- tí- cí z vřesu

Zvláštní případ přesunu přízvučky je u slov s předložkou. Předložka má správně stát na těžké době. Velmi často se nám hodí utvořit větu tak, že předložka stojí na předtaktí. Je to uvolňování pravidla a měli bychom se mu co nejvíc vyhýbat, protože kazí dál jazykový cit, v tomto případě v hovorové řeči už hodně kolísavý a u řečníka dokonce nápadně



pokažený. Přízvuk na předložce nám z hudebních vět častěji a častěji mizí. Překlady velmi využívají této volnosti a mnohému už nezní nepřírozně takovéto spojení slov přes taktovou čáru:

35 A. Novikov, *Cesty*, překlad I. Kubišty  
 ž pod bož mráčky prachu le- ti do ste- pí, do po- lí  
 Schubert, *Mladá řeholnice*, překlad E. Destinové  
 za bles — kem blesk šle — há a  
 Česká lidová  
 zdá- lo se mně, zdá- lo, že se od hor mra- čí

Na konec ještě několik příkladů, kdy přesuny přízvuku jsou chybné a neoprávněné. Bohužel bývají nekriticky připouštěny v notovém tisku rytmicky vadné texty, bývají zpívány v souborech i ve školních sborech, dostávají se i do původních skladeb v takové podobě, že kazí smysl pro rytmus, čistotu a krásu češtiny.

36 V. Solovjov-Sědoj, *Píseň Tažní ptáci*, překlad I. Kubišty  
 na ze- mi se že- nit ne- by- lo kdy, na ne-  
 bi se že- nit na- ní ským

Překlad je rytmicky většinou dělán tak, jako by taktová čára byla o čtvrtku dále. Ale i pak by verše byly lámané, jejich rytmus při pouhém mluvení by byl jiný než s nápěvem.

37 I. Dunajevskij, *Píseň o vlasti*, překlad J. Černého  
 u- zrát dá- vá ži- vo- tu ve smích jak Volha hlu- bo- ká  
 ce- toú ze- mí mocně se va- lí  
 B. Mokrousov, *Píseň Chcem létat s orly*, překlad J. Mildeho  
 My mu- ži, že- ny dálných le- tů jsme tvůr- ci nových zá- hra- ků...  
jsme vlád- ci větrů, obla- ků. Nad svě- tem ší- rým se vzná- ší- ma, s vě- trem...



Zde velmi padá na váhu, že se přesun přízvuku mnohokrát podobně opakuje, takže celá píseň rytmicky kulhá a tím více vynikne vada prodlužování nebo zkracování slabik. Nesouhlasí to též s obsahem textu, ve kterém je tolik vzletu a létání. Řeč o „nových zázracích“ zní starobyle, neuměle.

Mimo tyto hlavní a časté případy našli bychom ještě řadu podrobností a jednotlivostí, kde zápasí překlad s hudbou o slovo, vyžaduje si ústupky, omlouvá chybičky a vyvažuje je jinými ohledy než deklamačními. Jednou omlouváme kostrbatost rytmu falešnou prostotou, lidovostí, smělostí, úderností přednesu, nadnášíme pochodové akcenty a smiřujeme se se zvyklostí protahovat rázy pochodu tak, že nadšení může snadno upadnout v komiku. Nedotkli jsme se tu zatím všech možných deklamačních vad a špatných zvyků v písních tanečních a lehce zábavních. To je zvláštní kapitola, která by vypadala až příliš karatelsky. Jak jít na kořen tohoto zla, které otupuje zvláště v mládeži smysl pro poesii i hudbu, to nerozřeší teoretické pojednání, kterého si stejně nikdo z výrobců a aranžérů taneční a jiné populární písně nevšimne, a všimne-li, odsoudí on nás, že tomu nerozumíme, že nežijeme masovými zábavami v Lucerně.

Na závěr naší úvahy opět položíme důraz na pěstování citu pro čistý a krásný mateřský jazyk, povědomí o *přirozenosti zpívaného slova*. Znova si připomeneme, jak pozorovala a vytkla otázku hudebního chápání řeči Eliška Krásnohorská, když požadovala, aby *věta zazpívaná v přízvuku i délce zněla tak, jako by se mluvila bez nápěvu*. Stále platí její konečný úsudek: „Ve skupinách slov, skladbě věty nespasí skladatele žádné pravidlo, pomůže mu jen nezkažený český sluch a obecná výslovnost.“

## II.

Zachovat v překladě muzikální charakteristiku původního jazyka je velmi nesnadné. Jak rozhodnout, má-li překlad zcela přejít do hudebního stylu druhé řeči anebo raději vystihovat originál tak, aby poslech, nerozeznává-li podrobně každé slovo, mohl vést i k omylu, že je zpíván originál? Tento druhý často slýchaný názor mívá koncertní posluchačstvo, které originál zná a není disponováno vnímat nově; je to však názor nedomyšlený a předpokládá jen nedostatečné překlady. Přesto v dobrém zpívatelném překladě způsob myšlení a vyjadřování originálu musí být znatelný.

Poměr přízvuků a délek se v některých jazycích poddává dobře, v jiných dojde k těžšímu luštění. Dva jazyky s ustáleným přízvukem se nesnadno srovnávají muzikálně. Např. polština s pevným přízvukem na předposlední slabice se těžko srovnává s českým přízvukem na první. Slova by namnoze mohla zůstat táž, ale kvůli přízvuku se musí úplně přemístit, je nutno hledat slova nová. V básnickém textu lidového tónu, jako

např. v Moniuszkově Halce, má polština velmi často rytmus tečkovaný, což vede v češtině k prodlužování přízvukné slabiky krátké, a těžko nacházíme tolik slov s počáteční slabikou dlouhou; uchýlit se k přesunování první slabiky českého slova na dobu lehkou (dlouhá slabika jako druhá ve slově, např.



vnáší do českého znění polský ráz řeči. Tu je snazší pojednání s italštinou, kde vůbec nepřichází stejné ani příbuzné znění slova. Výběr slov je volnější, nesvádí nás možnost ponechat slovo tam, kde rytmicky sedí, ač to nezní česky.

Ruština má pro českého překladatele mnoho takových vábivých slov, kde by bylo pohodlné ponechat původní znění. Ale většinou mají tato společná slova přízvuk jinde. Tím, že ruská přízvukná slabika je zároveň dlouhá, je nezbytné přesunování a luštění hudebních vztahů věty, opět nové a proti jiným jazykům svérázné.

Příklad z populární filmové písně, která má hodně „mluvní“ text, zpívané nesčetněkrát a na všech místech za VI. moskevského festivalu mládeže, „Pět minut“. Redakce Světa sovětů pozměnila v mém překladě po mnohých úvahách refrén takto:



K slovu „okamžik“ je v dalším textu rým „bohudík“. To také není deklamačně bez vady, ale způsob, kterým slýcháme toto slovo velmi často říkat, např. v telefonu, s významem „počkejte, hned to bude“, neodporuje prakticky této rytmické figurce. „Pět minut“ na uvedené noty zůstalo intonováno rusky, zvláště při melodickém skoku nahoru. Byla dána přednost nápadné shodě českého slova s ruským před přirozeností rytmickou.

Ruština mívá mnoho iambických začátků ve verši. To je věčná, těžko překonávaná nesnáz, která nás nutí vyhledávat bezvýznamná jednoslabičná slovíčka pro předtaktí.

Každá jiná řeč nám při hudebním překládání předloží jiné záhady přízvuku, kvantity a vazby. Za francouzštinu ať promluví velký stylist a hudebník Romain Rolland, který se rozhovořil o problémech francouzské a německé deklamace v dopisech Richardu Strausovi. Psal mu 5. VII. 1905:

„Vidím, že vůbec necítíte náš literární jazyk francouzský. Představujete si jej podle svého jazyka. Náš jazyk nemá s vaším nic společného. Máte velmi silně vyznačované důrazy, velmi silné a stále protiklady těžké a lehké doby, důrazu silného a slabého. Naše poezie má nespočet

odstínů v polotónu, důrazy daleko méně vyznačované než jsou vaše, zato však mnohem více odstiňované, mnohem pružnější, mnohem ohebnější. To, čemu říkáme nedbalost deklamace, je pružnost a psychologická pravdivost. *Nemáme pouze jediný způsob, jakým bychom akcentovali slovo jednou provždy*: slovo je akcentováno různě podle smyslu věty a hlavně podle povahy toho, kdo mluví.“

Tato veliká deklamační pružnost francouzštiny velmi usnadňuje překládání do češtiny. Česká zpěvní věta, která vznikne třeba k písni Debussyho, nebude ovšem tak graciózní a ohebná jako originál, přízvuky musí sedět pevně a sestupný ráz české zpívané věty bude se zdát poněkud jednotvárný, ale čeština se může vlivem francouzské melodie přiučít lehkosti, bystrosti tempa, může objevovat lyrické odstíny, hudební měkkost. V tom ovšem spolupůsobí souhlásky; dovedeme-li se kvůli lahodnosti originálu vyhýbat skupinám souhlásek, které vedou k ostření a vyrážení při vyslovování, pozvedneme i krásu českého znění.

Zkušenosti s různými jazyky velmi obohacují překladatelskou hudební „paletu“. Ale narazíme v každém jazyce na místa, kde pro výraz slova a pro přirozený proud zpívané řeči se nám nabízí *přizpůsobení not*, malé změny rytmické nebo změna vazby v některých podrobnostech.

Dobrý překlad mění noty *co nejméně*, zásadně se brání takovému ulehčování úkolu. Známý německo-francouzský klavírní výtah Gounodova Fausta má v celé opeře dvojí hudební znění. Německý překladatel zřejmě si přál zdůraznit, že text je původně Goethův, a rozhodl se pro deklamační poněmčení zpěvu opery. Zvláště v recitativech se proto velmi rozcházejí noty německého textu s původními. Autor překladu není na titulním listě podepsán. Je možné, že právě u tohoto díla by znalec německého jazyka a německé hudební deklamace schválil rád jednání překladatelo. Překladatel šel tak daleko, že přeložil nejen text, ale do značné míry i hudbu do němčiny.

Je-li možno schválit jednotlivý podobný případ pro zvláštní důvody, nikterak není možno to považovat za vzor. Odvaha k měnění not vede dál a dál, překračuje meze překládání a přistupuje vlastně *k adaptaci*, k přetváření díla libovolným zásahem. Vede k pohodlí, k přeceňování vlastních nápadů u překladatele. Ideálem dobrého překladu bude vždy znova, po překonání různých dobových a módních rozmarů a adaptačních tendencí, *vystihnout co nejvěrněji originál*, jeho poezii i hudbu, charaktery i nálady, jeho míru energie vyjadřovací. Český překlad opery Rimského Korsakova o Caru Saltanu musí zůstat ruskou pohádkou, musí v ní ožít ruský svět, ruský člověk a ruská lidová píseň. V tomto vzájemném zrcadlení je jeden z největších půvabů překladatelské práce.

Několik příkladů, kde je nezbytno měnit noty, ovšem tak, aby výraz originálu byl zachován a utvrzen. Jde právě o to, aby nebylo znát pře-



dělavku, aby slova na význačném místě zněla stejně přirozeně česky jako v originále. Jsou to zejména jednotlivá drobná slova v textech operních, kde by přílišné lpění na notách musilo použít slov strojených, za vlasy přitažených. Třeba jen nepostradatelné slůvko „ano“. Pro češtinu potřebujeme dvě slabiky tam, kde stojí ruské „da“, německé „ja“, italské „sì“. Jen výjimečně, podle dramatické situace a podle předcházející věty je možno místo „ano“ postavit „snad“, „ba“, „tak“, „jest“. Podobně u slov „pane“, „milá“, „sbohem“, „matka“. Není vždycky dobré za ruské „mať“ postavit slovo „máť“, které zní staře a pateticky, jen podle výrazu se takto dá výjimečně zkracovat slovo „máti“.

V dramatickém textu v situaci velmi vypjaté musí řeč promluvit krátce a silně. Příklad z Čajkovského opery Eugen Oněgin: hádka mezi přáteli Oněginem a Lenským dostoupila vrcholu. Po těžce akcentovaném krátkém akordě podrážděná výhrůžka Oněginova

④ 3a-мол- ту- ме, убъ я- обо баc!  
 (Překlad J. H.) Ješ- iě slo- vo, jsem s to vás za- bíť!

se obvykle na jevišti v podání našich představitelů úplně rytmicky uvolní a poslední věta se mění na pouhý výkřik se slovy:

„a já vás zabiju!“

Překlad byl navržen ještě jinak, např. „já bych vás zabil“, „jste synem smrti“. Taková místa podléhají nejvíc rozhodnutí hercovu. Jisté je, že v originále odpovídá rytmus přesně délkám i vypětí výrazovému a ruští pěvci mohou i při nejsilnějším výrazu úplně zachovat i melodický krok dvou posledních not. V českém přednesu slov podle uvedeného překladu (tiskem v klavírním výtahu) jistě zpěvák aspoň trochu zkrátí čtvrtky na slovech „slovo“ a „zabít“. V ruštině vzrůstá jejich důraznost prodloužením (přízvučná slabika má svou přirozenou délku), v češtině naopak zkrácením.

V dramatickém textu více než v lyrickém špatně působí strojenost a neurčité, jalové vyjádření. Úpravy však schválíme jen v případě velmi naléhavém, kde prostota, přirozenost a pádnost vyjádření i gesta, nemůže být obětována pro školometskou přesnost slabik a slovo se nedá přemístit na jiné noty. Příklad z recitativu před velkou arií Ivana Susanina (M. Glinka).

④ При-ми моѣ прахъ, мать же- на же- мѣ  
 Můj při- jmi prachъ, rod- ná ze- mě

V lyrickém textu písně je větší volnost představ. Neustupujme od přiléhavosti, obsahové věrnosti překladu, ale oceňme *překlad volný*,

zvuchných slov: jak zdařilé je v třetím rýmu slovo „sedmihláska“, který tu vtipnou básnickou zkratkou zastupuje „všechny ptáky“, tak odlehle je slovo „maska“, které jen kvůli rýmu zavedlo do poslední verše náznak básnickovy osobní povahy a jeho vztahu k lidem, možno snad říci společenského chování. Tato smělost nebo schválnost neubírá ceny Nezvalovu překladu: za větou „spadla se mne maska“ představíme si osobně Heinricha Heina, jak je nám jinak znám. Není to tedy nesouhlas s typem, celým profilem básníka. Celkově tu stojí proti sobě rovnocenní partneři, Heine a Nezval v sladké, něžné přírodní lyrice. Nezval prudší, efektnější, pochutnávající si na hře slov a hlásek, Heine sevřenější, melodický a harmonický.

Zkusme Nezvalův text podložit Schumannově písni. Rytmičké volnosti, které jsme v mluveném verši ani nepozorovali — vyhovovaly dobře celkovému hudebnímu dojmu básně —, brání tomu hned od prvního verše, tak důležitého a v druhé strofě stejného. Důsledný jamb originálu, hudbou zdůrazněný, vynucuje si v češtině vyhledávání nepřizvuchných jednoslabičných slůvek (v ostatních překladech „kol“, „tu“, „těž“); v rytmickém založení Schumannovy melodie je to nezbytné, při verši mluveném to není rozhodující pro hudební dojem veršů. V mluvě prostě umíme zaměňovat dvouslabičnou skupinu s předtaktím za trojslabičnou (daktylskou) a tato výjimka na nás působí rytmicky dobře, zabraňuje jednotvárnosti.

Zvláště zajímavá je dynamická stránka textu: V originále sestupné, tichnoucí závěry vět, jen v každém třetím verši vzestup a důraz na závěrečném slově. Skladatel z toho zřejmě těžil pro stavbu melodie, ale pokračoval ještě i v posledním verši v krocích směrem nahoru a melodie (stejná v obou strofách) má dva nejvyšší tóny na samém konci (aufgegangen, Verlangen pozvednuto na noty  $g^2$ ,  $fis^2$ ), crescenduje a lehce se blíží k ritardandu, které následuje v klavírní dohře. To tedy odpovídá více Nezvalovu textu než Heinovu. Ale kdybychom po některých rytmických změnách vzhledem k zachování lehkého šestnáctinkového předtaktí, a vzhledem k tečkovaným notám, které dobře skandují němčinu, podložili vzestupné melodii vzestupná slova Nezvalova, vznikne zcela nový, originálu hodně vzdálený přednes. Praská — láska atd. by bylo přetížení lehkých osmin, které nesou hrubší důraz; závěrečný verš by přenesl přednes do zcela jiné atmosféry: stoupající, vznášivé „mein Sehnen und Verlangen“ plyne v jediném proudu tlumené líbezné nálady májového rozkvétání a ptačího zpěvu; „spadla se mne maska“ říká skeptik, který se dal výjimečně eroticky uchvátit. Pokus, zazpívat tato suchá slova, v nichž třikrát zasyčí s, recitačním způsobem (podle textu) změnil by zcela ucelenou lyričnost písně, v níž zní z tlumeného šera vnitřní záření čistého citu a mladistvé vášně. Zahalovat táž slova do tlumeného šera vyznělo by jako předstírání, falešný cit.

Toto pozorování nám ukazuje, že překladatel *písně* si vede v zásadě jinak než sebe lepší překladatel básně. Překládat bez hudby je hlavně práce básnická, překládat k hudbě je proti tomu práce otrocká, ale bez přispění básnické inspirace se neobejde. Vnitřní slyšení, osobní pochopení skladby je důležitou další složkou.

Emma Destinnová překládala takto:

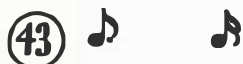
Kol nás byl krásný měsíc máj,  
sta poupat voní hájem.  
Tu vešla v moji duši  
též láska vonným tajem.

Kol nás byl krásný měsíc máj  
a ptáci pěli zticha,  
tu řekl jsem jí s touhou,  
jak srdce po ní vzdychá.

Všude jsou zachovány krátké slabiky v šestnáctinovém předtaktí. Při zpěvu se musíme smiřovat na některých místech s dlouhými slabikami na krátkých notách



a naopak: hlavně tečkou prodloužená osminka, (príznačný rytmický útvar



probíhá celou písní) dostala sedmkrát přízvuknou slabiku krátkou, příslušnou dlouhou jen pětkrát v celé písní.

Rýmy: *hájem, tajem, zticha, vzdychá* nezůstaly stejné v obou strofách, v jejich invenci není básnický nápad. Řčení „vonným tajem“ je jalové, vyplňuje jen čtyři zbývající slabiky. Zajímavá je volba přívlastku: „vonným tajem“. Tajemnost a vůně patří k náladě písně a prohlubuje ji, kdežto Nezvalova „maska“ ji zrušila. Obrat je nelogický, v originále není stopy po vůni; ve slovech „sprungen“ a „aufgegangen“ je představa vznikání a růstu bující přírody. Destinnová má v 1. strofě *vůni* hned dvakrát. Je možno se dohadovat, že právě Schumannova hudba vyvolala tuto představu vůně, a to ještě víc doprovod než nápev sám. V šestnáctinových melodických rozbězích klavíru je vlastně šumot, ale tak jemný, že při řeči o pučících poupatech i dojem vůně se dostaví. Text Emy Destinnové má věrně zachováno zmíněné doznívání každého verše (kromě třetího) v diminuendu. Gradace k lehkým a vysokým dvěma osminkám v první strofě vonným tajem hladčeji, zpěvněji vystupuje než v druhé, kde je poslední



slovo zatíženo tvrdou skupinou souhlásek a výrazově patetickým slovem „vzdychá“. Při tom „vzdychání“ neleží povaze básníka (jako naopak mu leží „spadlá maska“), „mein Sehnen und Verlagen“ je mnohem mužnější a vášnivější, zvukově lahodné, kulaté proti sentimentálnímu „s touhou srdce po ní vzdychá“.

Celkově překlad Emy Destinnové vyhovuje pěvecky víc než básnicky; náladovost, barvy a harmonický lad Schumannovy hudby se při zpěvu vybaví, jestliže pěvec řeší interpretaci z hudby, hlavně melodií a vyvažováním frází tvoří průběh písně s dvojí mírnou gradací k lehkému, vzdušnému konci.

Jiný hudební překlad bychom mohli nazvat „časoměrným“. Zdeněk Knittl ve svých překladech písní i oper postavil nade všechno ostatní požadavek: dlouhá slabika na dlouhé notě. Krátká slabika na krátké notě není již tak důsledně a přísně dodržována, ale i tu se jeví značné úsilí překladatelovo, zcela vyhovět správné deklamaci. Proto si prohlédněte i noty. (Srovnej i předchozí texty).

44

1) Kol nádher - ký byl měsíc máj, sta  
2) Kol nádher - ný byl měsíc máj, a

pou - pat v háj se smá - lo, i mé tů náhle  
ptá - če k pís - ni xva - lo, tu dív - ce své jsem

srd - ce se zá - rem lás - ky hrá - lo.  
vy - znal, co tou - hy snů mi vxplá - lo.

Předtaktí je zachováno shodně s Destinnovou (kol, tu, sta poupat, zůstává stejné). Je zachován stejný rým v obou strofách, obsah každého jednotlivého verše se shoduje s originálem. Nelze říci, že celková nálada hudby by byla vzdálena představám, plynoucím z volby slov. Je tu však značná diference dikce a přednesu překladu proti dikci a přednesu originálu. Není to ani Heine, ani Schumann, je to učesaný sled slabik, za každou cenu přiléhavých délkám, přibližně se v obsahu přidržující základních představ básně. Je to výslovně *zpěvacký text*, který se dobře zpívá technicky, hlavně vokalizačně. Hlavní záměr deklamační je zcela nadřazen požadavku básnického výrazu; odstín významu, větné spojení, mluvní obrat, citlivost pro vnitřní sílu slova, která se projeví ve splynutí s hudbou mnohdy jedinečně, vše, z čeho se skládá básnický výraz, v němž staré slovo může zcela nově promluvit a vytvořit poetickou atmosféru, je u Zd. Knittla ponecháno náhodě. Atmosféra Schumannovská se nedá vystihnout slovy „i mé tu náhle srdce se žářem lásky hrálo“. Proti tlumenému jasu klavírních rozběhů a v nenáhlé, jakoby jen tušené gradaci je „žár lásky“

a „co touhy snů mi vzplálo“ pouťová konvence, kýčovitý obrázek s měsíčkem nad lesem a se zamilovaným párkem na lavičce. Hudba Heinových veršů není jen ve zvukových hodnotách vokálu a souhlásek: je v plynulosti lehkého, prostého vyjadřování, které je vzrušené a životné, všem lidem a všem dobám společné. Tuto výrazovou prostotu a životnost uměl podivuhodně zhudebnit a naplnit opravdovým planutím Robert Schumann. Složité obraty „v háj se smálo“, „co touhy snů mi vzplálo“ zní jaksi vznešeně, pouze hudebně bez mluvní výraznosti.

Je to jeden z nejlepších překladů Knittlových, kde je slov zpěvácky konvenčních celkem málo, kupodivu se ubránil rčení „co srdce mé si ždalo“. Je to příklad, kdy zevní, rozboru se nabízející příznaky hudebního veršování jsou zcela v pořádku, ale vnitřní výraznost, charakteristika básníka, atmosféra hudební skladby není slovem vystižena. Takové texty se dobře zpívají pokud jde o vokály, rytmus a frázi, ale nedají se přednášet jako poezie, jejíž výraz je hudbou stupňován. Schumannovy písně patří již k tomuto vysokému pojetí zhudebněné poezie a potřebují kongeniální text, důstojný Heinova originálu.

O takový překlad usiloval *Bedřich Eben*:

Když máje přelíbezná moc  
své květy vyloudila,  
tu v srdci mém též náhle  
se láska probudila.

Když máje přelíbezná moc  
všem ptáčkům dala píseň,  
tu přiznal jsem své dívce  
svou touhu a svou tíseň.

Překladatel postihl dobře celek, text se dá přednést i bez hudby a má cosi vzletného a přímého, co je společné Heinovi i Schumannovi. Deklamačně jsou dobrá nevynucená předtaktí, slabiky položeny sedmkrát dlouhá na dlouhé notě, pětkrát krátká přízvučná na dlouhé notě. Rytmicky těžkopádné „vyloudila“ a „probudila“ přepůlené taktovou čarou dá se vyvážit ve zpěvu potlačením důrazu na druhé těžké době. Volné obraty „máje přelíbezná moc vyloudila květy, ptáčkům dala píseň“ vystihují obsah, náladu i přednes originálu. Škoda, že rým „píseň — tíseň“ je tak velice opotřebovaný a vnesl na vysoké noty závěru ostrý, úzký zvuk slova. Ebenův překlad má slabinu v rýmu, v citu pro rytmický detail, má však přednosti výrazové, básnickou smělost uvolnit slovo od slova; „wunderschön“ přesněji přeložil Knittl slovem „nádherný“, ale neschumannovsky

a nabubřele nám zní „kol nádherný byl měsíc máj“ proti výrazově skromnějšímu, něžnému a ve větě hudebně ucelenému „když máje přelíbezná moc“.

Uvedeným porovnáním jsme opět nerozluštili tajemství dokonalého hudebního překladu a je zřejmo, že se překladatelům téměř nikdy nezjevuje celé. Že však požadavky pouze deklamační nestačí a že básnický charakter, výraznost pro zpěvní přednes a umělecká úroveň, přiměřená k hudebnímu dílu, jsou nepostradatelné požadavky další.

Velký půvab hudebního překládání je v tom, že se téměř nikdy nevyskytnou dva zcela stejné přeložené texty (kromě nejkratších, zcela jasných větiček) ani v rukou téhož překladatele. Někdy nás více odvádí hudba na svou stranu, opouštíme důkladnost a úzkostlivost tlumočení, tvoříme slova z rytmu a rýmů směle a nezávisle, jindy nás tak zaujme představa, že podřídíme vše věrnosti obrazu. Jestliže si hudební překladaatelé zaslouží často vážné výtky pro nepřesnost, rytmické uvolňování, požadování notových změn, libovolné vzdalování originálu, přece jsou dobří tenkrát, když cítí hudební zákonitost slova a deklamační princip zpěvu pojímají jako tvůrčí impuls, ve kterém je pohyb, živý tep a krása.