

UNIVERZITA KARLOVA
FILOZOFICKÁ FAKULTA

Ústav translatologie

Němčina pro mezikulturní komunikaci

Bakalářská práce

Anna Milerová

**Komentovaný překlad: „Don Kosaken Chor Serge Jaroff,
Das Original unter der Leitung von Wanja Hlibka“
a „Der Weltberühmte Don Kosaken Chor Serge Jaroff“**

**Annotated Translation: “Don Kosaken Chor Serge Jaroff,
Das Original unter der Leitung von Wanja Hlibka“
and “Der Weltberühmte Don Kosaken Chor Serge Jaroff“**

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala Mgr. Monice Žárské za vedení práce, za ochotu, cenné připomínky i za čas, který mi věnovala. Dále bych chtěla poděkovat Anně Tesarové za pomoc v oblasti ruského jazyka a reálií, bez níž by tento překlad nemohl vzniknout. V neposlední řadě chci poděkovat také paní Haně Bartákové za poskytnutí materiálů k překladu, za její nadšení a podporu a za cenné rady v oblasti hudby.

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, řádně jsem citovala všechny použité prameny a literaturu. Práce nebyla předložena jako splnění studijní povinnosti v rámci jiného studia nebo předložena k obhajobě v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 31. července 2021

Anna Milerová

ABSTRAKT

Tato bakalářská práce sestává ze dvou částí. První je překlad dvou německých textů o Sboru donských kozáků Sergeje Žarova. Oba texty se věnují historii tohoto sboru. Druhou částí práce je odborný komentář, který zahrnuje překladatelskou analýzu výchozích textů, popis metody překladu a nejvýznamnějších překladatelských problémů a typologii posunů v překladu.

KLÍČOVÁ SLOVA:

překlad, komentovaný překlad, překladatelská analýza, překladatelské postupy a posuny, dokumentární překlad, Sbor donských kozáků Sergeje Žarova, Sergej Žarov, hudba, historie

ABSTRACT

This bachelor thesis consists of two parts. The first one is a Czech translation of two German texts dealing with the Don Cossacks Chorus Serge Jaroff. The topic of both of these texts is the choir's history. In the second part of the thesis, the translation is commented upon. The commentary consists of a translation-oriented text analysis followed by a description of the translation method, the shifts in translation and of a list of problems encountered during translating.

KEY WORDS:

translation, annotated translation, translation-oriented text analysis, translation shifts, documentary translation, Don Cossack Chorus Serge Jaroff, Serge Jaroff, music, history

OBSAH

1 ÚVOD	6
2 PŘEKLAD	7
3 KOMENTÁŘ K PŘEKLADU	27
3.1 Překladatelská analýza	28
3.1.1 Překladatelská analýza textu A.....	28
3.1.1.1 Stylistické zařazení.....	28
3.1.1.2 Vnětextové faktory	29
3.1.1.2.1 Pragmatika vysilatele.....	29
3.1.1.2.2 Vysílatelův záměr a funkce komunikátu.....	30
3.1.1.2.3 Pragmatika příjemce.....	30
3.1.1.2.4 Médium	30
3.1.1.2.5 Místo a čas, příležitost.....	30
3.1.1.3 Vnitrotextové faktory	31
3.1.1.3.1 Téma a obsah	31
3.1.1.3.2 Presupozice	31
3.1.1.3.3 Výstavba a členění textu	32
3.1.1.3.4 Nonverbální prvky	32
3.1.1.3.5 Lexikum.....	32
3.1.1.3.6 Syntax	33
3.1.1.3.7 Suprasegmentální prvky	33
3.1.2 Překladatelská analýza textu B.....	34
3.1.2.1 Stylistické zařazení.....	34
3.1.2.2 Vnětextové faktory	35
3.1.2.2.1 Pragmatika vysilatele.....	35
3.1.2.2.2 Vysílatelův záměr a funkce komunikátu.....	36
3.1.2.2.3 Pragmatika příjemce.....	36
3.1.2.2.4 Médium	37
3.1.2.2.5 Místo a čas, příležitost.....	38
3.1.2.3 Vnitrotextové faktory	39
3.1.2.3.1 Téma a obsah, koherence	39
3.1.2.3.2 Výstavba a členění textu	39
3.1.2.3.3 Presupozice	41

3.1.2.3.4 Nonverbální prvky	42
3.1.2.3.5 Lexikum.....	42
3.1.2.3.6 Syntax	43
3.1.2.3.7 Suprasegmentální prvky	44
3.2 Metoda překladu	45
3.3 Typologie překladatelských problémů.....	47
3.3.1 Rovina lexikální a morfologická.....	47
3.3.1.1 Třetí jazyk v překladu: transkripce ruských vlastních jmen.....	47
3.3.1.2 Přechylování	48
3.3.1.3 Odborné výrazy	48
3.3.1.4 Psaní velkých písmen v názvu sboru.....	48
3.3.2 Rovina stylistická	49
3.3.2.1 Hovorovost	49
3.3.2.2 Stylizace vyjadřování cizince v němčině	50
3.3.3 Rovina pragmatická	51
3.3.3.1 Německé a rakouské reálie	51
3.3.3.2 Ruské, americké, bulharské, turecké, řecké, japonské a italské reálie	53
3.3.3.3 Třetí jazyk v překladu: názvy písní.....	53
3.3.3.4 Faktor času a jeho vliv na překlad	57
3.4 Nejčastější posuny v překladu	59
3.4.1 Posuny konstitutivní.....	59
3.4.2 Posuny individuální	59
3.4.2.1 Intelektualizace.....	59
3.4.2.2 Kompenzace	60
3.4.2.3 Nivelizace a intenzifikace.....	60
4 ZÁVĚR	62
5 BIBLIOGRAFIE.....	63
5.1 Primární literatura	63
5.1 Sekundární literatura.....	63
6 PŘÍLOHA – výchozí text.....	66

1 ÚVOD

Předmětem této bakalářské práce je překlad dvou německých textů zabývajících se Sbořem donských kozáků Sergeje Žarova a následný odborný komentář tohoto překladu. Konkrétně jde o převážně memoárový text, který byl publikován pod názvem *Don Kosaken Chor Serge Jaroff, Das Original unter der Leitung von Wanja Hlibka*, a o sbírku historických článků týkajících se tohoto sboru zveřejněnou na internetu pod názvem *Der Weltberühmte Don Kosaken Chor Serge Jaroff*.

Výchozí text jsem si zvolila s ohledem na svůj zájem o hudbu a sborový zpěv a také proto, že v české literatuře nejsou o této tématice dostupné téměř žádné informace. Překlad by tedy mohl případným českým čtenářům poskytnout vhled do jinak zcela nedostupné problematiky.

Kromě samotného překladu tato práce sestává z odborného komentáře, ve kterém nejprve provedu překladatelskou analýzu výchozího textu. Při tom budu vycházet z modelu Christiane Nordové. Poté popíšu zvolenou překladatelskou metodu a zdůvodním, proč jsem se pro ni rozhodla (především objasním, proč je u tohoto textu vhodné pojmout překlad jako dokumentární). Dále se práce zabývá nejpodstatnějšími překladatelskými problémy a jejich řešeními, jak těmi uvedenými v překladu, tak jejich možnými alternativami. Závěrem následuje výčet nejčastějších posunů v překladu (podle koncepce A Popoviče a J. Levého) a diskuse nad jejich užitím.

2 PŘEKLAD

SBOR DONSKÝCH KOZÁKŮ SERGEJE ŽAROVA

(DON KOSAKEN CHOR SERGE JAROFF)

ORIGINÁL POD VEDENÍM WANJI HLIBKY

SERGEJ ŽAROV

Sergej Žarov se narodil v malém městě na severovýchodě Ruska. Už v pěti letech začal zpívat v kostelním sboru a později odjel za vzděláním do Moskvy, kde navštěvoval Synodální školu. Na této světově proslulé ruské instituci se vyučovala chrámová hudba a vzdělávali se tu sborníci. Jako učitelé na škole působili mimo jiné Kastalskij, Čajkovskij, Golovanov, Česnokov, Rachmaninov a Grečaninov.

Sergej Žarov zde díky stipendiu, které obdržel pro svůj neobyčejný talent, strávil jedenáct let. Závěrečné zkoušky složil na výbornou, a to 20. března 1917.

Hned nato v Moskvě nastoupil na Alexandrovu vojenskou akademii, kde byl prvního srpna 1917 povýšen na poručíka.

Během ruské revoluce bojoval na straně bělogvardějců v jedné z brigád donských kozáků. Oddíly, které podporovaly cara, uprchly po vítězství Rudé armády do Turecka. Velká část těchto vojáků byla internována v Čilingiru u Istanbulu. Právě tam založil Sergej Žarov na rozkaz svého velitele Sbor donských kozáků.

SBOR DONSKÝCH KOZÁKŮ SERGEJE ŽAROVA

Od roku 1991 sbor řídí Wanja Hlibka. Zpočátku byl podporován také Georgijem Timčenkem.

Hlibka i Timčenko působili jako sólisté v původním Sboru donských kozáků pod vedením Sergeje Žarova, a to až do posledního legendárního koncertu v Paříži v roce 1979.

Sergej Žarov studoval v Moskvě chrámovou hudbu a zabýval se především hudbou sakrální. I dnešní soubor se stále věnuje zpěvu hluboce působivých liturgických písní a navazuje tak na Žarovovu tradici. Dnešní publikum si díky tomu může poslechnout nejen liturgické zpěvy pravoslavné církve, ale také známé a populární ruské lidové písně a klasické sborové skladby. Repertoár současného uskupení je stejný jako za časů sborníka Žarova.

Rovněž v souladu se slavnou tradicí je zpěv sboru velice pestrý, co se týče barvy tónů. Zpěváci dokážou vyprodukovat velkou škálu zvuků, od hravého, skoro instrumentálně znějícího podbarvení partu sólisty až po části skladeb, při nichž se sálem naplno rozezní zvučný a jakoby orchestrální hlas celého sboru.

Sbor zpívá vždy *a capella* a patří v tomto způsobu zpěvu ke světové špičce. Ani v těch největších koncertních sálech (jako jsou například ty v Hamburku, Frankfurtu nad Mohanem, Kolíně nad Rýnem nebo Lipsku) zpěvákům nepomáhají žádné reproduktory a zpívá se vždy naživo.

Od roku 1991 už sbor opět pravidelně vystupuje na více než 250 koncertech ročně a navíc je často k vidění také v televizi.

Právě díky tomu všemu se Sbor donských kozáků Sergeje Žarova těší tak velké oblibě.

WANJA HLIBKA

Mé vysněné štěstí

Životopis Donského kozáka Wanji Hlibky

Už když jsem se 13. května 1948 narodil, dostal jsem do vínku hudební vlohy a ty v průběhu mého dětství postupně začaly víc a víc určovat směr, kterým se měl můj život ubírat.

Ještě v předškolním věku si mě hudba jakýmsi kouzlem přitáhla a už mě nepustila. O svém otci jsem toho až do desátých narozenin věděl jen opravdu málo. Nežil totiž s námi, a tak mě vlastně ani příliš nezajímalo, co zrovna dělá. Možná to bylo také proto, že jsem tak úplně nevěřil, že i já nějakého tátu vůbec mám. Takový opravdový táta přece musí být se svým synem mnohem častěji.

V roce 1960, když mi bylo dvanáct let, mi ale matka dala fotografii, na které byl můj otec v kozácké uniformě, a řekla mi: „*Můžeš na něj být hrdý, zpívá teď ve světoznámém Sboru donských kozáků!*“

Můj otec že je sólistou v neznámějším sboru na světě!?

Začal jsem být víc a víc zvědavý. Nutně jsem si musel obstarat desku s nahrávkami toho sboru, který všichni tolik vychvalovali. První písní, kterou se mi podařilo sehnat, byla

„Jednotvárně zvoneček vyzvání“, ruská píseň v Německu známá pod názvem „Eintönig klingt hell das Glöckchen“, v podání sólisty B. Bolotina.

Jakmile zazněly první hluboké bručivé tóny sboru a po nich vysoký hlas sólisty, byl můj osud zpečetěn. Bylo to, jako bych celý svůj dosavadní život čekal jen na to, až uslyším přesně takovou hudbu. Navíc jsem si uvědomil, že se ve mně ozvalo cosi, co bezesporu svědčilo o jisté dávce slovanské mentality. Díky sboru jsem přehodnotil svůj postoj k otci a najednou jsem byl vlastně opravdu hrdý na to, že mě na svět přivedl takový muž. Všem svým kamarádům jsem teď vyprávěl, že je můj táta donský kozák.

Od té doby jsem si za své kapesné nekupoval nic jiného než desky s písněmi sboru. Později jsem se ale už nechtěl spokojit jen s nahranými, neměnnými tóny a rozhodl jsem se zjistit, kdy sbor vystupuje v Mnichově, kam to bylo z naší vesnice čtyřicet kilometrů. Vždyť už bylo na čase poslechnout si otce také naživo.

Netrvalo dlouho a jednou při cestě ze školy na nádraží jsem v Mnichově zahlédl plakáty se Sergejem Žarovem a jeho světoznámými Donskými kozáky a hned jsem si běžel sehnat vstupenky v předprodeji.

Pak konečně přišel den, kdy měl sbor vystupovat!

Seděl jsem v kongresovém sále mnichovského Německého muzea. Sál byl úplně přeplněný, kromě asi dvou tisíc sedících diváků jich ještě asi pět set stálo. Už jen z toho mi bylo jasné, že se tu dnes odehraje něco neobyčejného. Když jsem konečně uslyšel třetí zvonění, byl jsem už úplně nedočkavý. Na jevišti se rozsvítilo a světla v sále potemněla. Vešli zpěváci a pár vteřin po nich rázným krokem také malý, ale na první pohled ohromně energický muž. Jako první zaznělo v dechberoucím fortissimu „CREDO“ od Grečaninova. Jakmile sbor píseň dozpíval, strhl se bouřlivý potlesk. Měl jsem úplně husí kůži!

Otec se pro mě rázem stal hrdinou. Začal jsem ho na jevišti hledat. Pořádně jsem si prohlédl všech dvaadvacet zpěváků, jednoho po druhém, ale ani jeden z nich se nepodobal muži na oné fotografii, kterou mi dala matka. Už v tom okamžiku mi vytanula na mysl jedna myšlenka, a přestože to byl nápad naprosto utopický, už mě nikdy neopustil.

Chtěl jsem v tom sboru zpívat také.

Jakmile koncert skončil, vytvořila se u jeviště veliká tlačénice a mnoho lidí se snažilo získat od zpěváků autogram. Jenže k Žarovovi se tenkrát nedalo vůbec dostat. Jedním z hlavních sólistů byl Georgij Timčenko. Právě až k němu se mi podařilo procpat. Hned jsem té

příležitosti využil, ukázal jsem mu tu fotografii a zeptal se ho, jestli ten muž, tedy můj otec, ve sboru také zpívá a jestli třeba zrovna dnes nepřišel, protože je nemocný. Timčenko odpověděl, že nezpívá, a mně bylo najednou skoro do pláče. Úplně vyvedený z míry jsem pak stál na zastávce tramvaje a pořád jsem si říkal, že to přece nemůže být pravda.

I v tramvaji jsem byl pořád tak zmatený, že jsem si nejdřív vůbec nevšiml, že pan Timčenko stojí přímo vedle mě. Jel do hotelu. Teď se naopak začal vyptávat on, zajímalo ho, proč jsem se na toho muže ptal a odkud ho znám. Odpověděl jsem, že je to prý můj otec. Díky tomu všemu, co jsem se pak od Georgije Timčenka dozvěděl, jsem toho dne přece jenom neusínal zklamaný. Vyprávěl mi totiž, že jeho matka, také zpěvačka, společně s mým otcem vystupovala v divadle v Černovicích na Ukrajině a že mého otce samozřejmě osobně zná atd. Vysvětlil mi také, že uniforma, kterou má otec na fotografii na sobě, je stejnokroj Chóru záporožských kozáků (Schwarzmeer-Kosaken Chor), který tehdy v Německu také působil. Byl jsem moc rád, že mi to všechno objasnil a že jsem mluvil s opravdovým Donským kozákem, který navíc ještě znal mého otce.

Od toho dne jsem se snažil nepropásnout ani jediný koncert sboru a vždycky jsem využil příležitosti a po každém vystoupení jsem prohodil pár slov s panem Timčenkem.

Jednou jsem se ho pak zeptal, jestli si myslí, že bych vůbec mohl dostat jako mladý zpěvák možnost přijít k panu Žarovovi na předzpívání. Hned mi na to spontánně odpověděl: „*Ale proč ne, jestli zpíváte dobře, tak samozřejmě!*“ Byl jsem bez sebe radostí, ale zároveň jsem si nebyl úplně jistý, jestli to náhodou neříká jen proto, aby mě neurazil nebo nezklamal. I přesto to pro mě byla velká motivace k tomu, abych se ještě intenzivněji věnoval studiu zpěvu. Rok nato, to mi bylo právě sedmnáct, jsem už ve zpěvu značně pokročil, a tak jsem začal uvažovat o tom, že bych se opravdu mohl odvážit jít k panu Žarovovi na předzpívání. Moje tehdejší učitelka zpěvu se mě od toho snažila všemi možnými způsoby odradit. Říkala mi, že jsem ještě na tak hlasově náročný druh zpěvu příliš mladý, že sborový zpěv sólistovu hlasu škodí, že se mi hlas ještě pořád vyvíjí a tak dále. A měla také pravdu! Ale bylo to, jako by mluvila do zdi. Od toho nápadu mě nemohlo odradit už vůbec nic.

Chtěl jsem přece zpívat ve Sboru donských kozáků!

22. prosince 1966 sbor znovu vystupoval v Mnichově. Věděl jsem, že zpěváci přicházejí vždy asi tři čtvrtě hodiny před začátkem koncertu. Sebral jsem odvalu a šel jsem se zeptat pana Timčenka, jestli by mě tedy nemohl představit panu Žarovovi. Timčenko chvíli váhal, ale souhlasil. Teprve později jsem pochopil, co jsem to tehdy po něm vlastně chtěl! Vždyť to ode

mě bylo docela namyšlené, nikdy jsem mu přece nic nezaspíval. A byl jsem tak mladý! Copak může mít sedmnáctiletý kluk dobrý hlas!?! Ještě k tomu jako tenor! Ještě dnes, téměř po třiceti sedmi letech, jsem mu vděčný, že se toho pro mě tehdy odvážil.

A pak už to tu bylo!

Přišli jsme za malým mužem se světlýma, zářícíma očima. Teď z blízka působil mnohem křehčeji a drobněji než na jevišti. Organizační vedoucí sboru, pan baron Kruedener von Struve, nám tlumočil, perfektní němčinou i ruštinou. Pan Žarov se usmíval a tvářil se skoro jako by mi chtěl říct: no klobouk dolů, mladý muži, odvahy máš teda dost, to se musí nechat.

Jenže odvaha, ta mě v tom okamžiku právě skoro opustila.

Ovšem sbormistr na mě působil tak přívětivě, že jsem se aspoň trochu přestal bát. Prohodil několik slov s panem von Struve a ten mi pak řekl, že si mě pan Žarov opravdu přeje poslechnout. Nevěděl jsem, jestli se mám smát, nebo plakat. Ten slavný sbormistr si chce udělat čas na to, aby si poslechl, jak zpívám. Obstojím před ním? A co bude s panem Timčenkem, když to nezvládnou? Co mu na to asi pan Žarov a ostatní zpěváci řeknou? To všechno mi bleskově proběhlo hlavou. Jakoby z velké dálky jsem ještě zaslechl: *„Přijďte šesnásctého ledna půl hodiny před koncertem sem do šatny. Pan Žarov se už těší, až mu zazpíváte.“* Dodnes sám nevím, jak jsem se tehdy dostal domů. Byl jsem jako omámený.

Byla to skutečnost, nebo jen sen?

Býval bych rád všem pověděl o tom, co jsem pociťoval a jak velká věc byla přede mnou, ale pro mě úplně netypicky jsem se o tom nikomu ani slůvkem nezmínil, dokonce ani mamince ne. Stejně by mi nikdo nevěřil. No ovšem, všichni věděli, že umím dobře zpívat, ale chtít hned vstoupit to takového proslulého sboru... to je přeci jen trochu velké sousto! Nikomu bych ani takové řeči nezazlíval, protože sám jsem si myslel skoro to samé.

Týdny se vlekly hrozně pomalu, ale pak už tu konečně byl 16. leden.

Hlavně se nenachladit!

Přesně o půl osmé jsem už stál před panem Žarovem. Dnes byl o poznání vážnější. Šli jsme do hudebního sálu v prvním patře Německého muzea. Bylo mi zároveň horko i zima. Věděl jsem, že teď už nemůžu couvnout. Nějak se stalo, že na chodbě najednou stál celý sbor, a mně bylo ještě hůř. Žarov chtěl vědět, jakou píseň budu zpívat a jestli německy, nebo rusky. Tehdy jsem totiž rusky neuměl ještě ani slovo, tedy kromě textů písní. Ty jsem uměl dokonale.

Odpověděl jsem přiškrceným hlasem: „*Večerní zvon!*“ „*Ach, Večerní zvon, to je moc dobré,*“ řekl najednou sám Žarov lámanou němčinou. Zahrál prvních pár akordů a já začal zpívat, tak, jak jsem tu píseň znal z desky.

První dvě sloky v pianu, třetí forte a čtvrtou opět tiše. Uvědomil jsem si, že mi hlas dobře zní, a najednou jsem neměl už vůbec žádný strach. Nejvyšším tónem v písni bylo H¹. Zaznělo v místnosti jako zvuk trubky. Sotva utichl poslední tón, začal jsem se zase bát, že jsem přece jen nesplnil očekávání pana Žarova i celého sboru. Ten tísnivý pocit jen vzrostl, když na pár okamžiků zavládlo ticho. Bylo to jen několik sekund, ale mně to připadalo jako celé minuty. Ticho najednou přerušilo hlasité „bravo“ zpěváků. Pan Žarov začal něco velmi nahlas povídat panu von Struve a rozkládal při tom rukama.

Myslel jsem, že je po všem.

Mluvil rusky, vůbec jsem mu nerozuměl, ale připadalo mi, že ta vzrušená řeč nemůže věstít nic dobrého. Proč jen mi nemohli hned říct, o co jde? No konečně! Pan baron von Struve si nervózně odkašlal: „*Mladý muži, panu Žarovovi ani nám všem se skoro ani nechce věřit, co jsme od vás slyšeli. Jste rozený operní zpěvák a máte před sebou velkou kariéru. Pan Žarov říká, že ačkoliv by vás moc rád uvítal ve sboru, je přímo jeho povinností vás uchránit před roky hlasitého sborového zpěvu v přeplněných sálech a před poškozením, které by to pro váš hlas znamenalo.*“ Ani jsem ho nenechal domluvit a přerývaně jsem ze sebe dostal, že mým jediným přáním je působit v jeho sboru.

Žarov zářil radostí, já zářil radostí, všichni zářili radostí.

„*Prosím připravujte do září, možná vy už nastoupíte, jestli jeden zpěvák vypadá. Ted' sbor plně obsazený,*“ odpověděl mi tentokrát přímo pan Žarov. Nemůžu to ani popsat. Pocit, který jsem tehdy měl, bych neměnil za žádné peníze. Opravdu se mi splní můj sen? Stanu se vážně jedním z těch pravých Donských kozáků!? Jenže zase se mi do srdce vkradly pochybnosti. Neříkal to náhodou o tom zpěvákovi, který by mohl vypadnout, jen tak?

Pak jsem se ale na Sergeje Žarova podíval a najednou jsem si byl jistý, že by mě v nejistotě nikdy nenechal. Všechno, co říkal, myslel opravdu vážně. S tisícerymi díky jsem se se všemi rozloučil a odešel jsem s takovým pocitem radosti, jaký jsem předtím ještě nikdy nezažil.

Potom jsem netrpělivě a s úzkostí čekal!

Bylo 13. srpna 1967. Přišel jsem domů ze školy a uviděl maminku se slzami v očích a úplně vyvedenou z míry. Beze slova mi vtiskla do ruky obálku. Byl to telegram z Ameriky.

„Jsem připravený Vás angažovat na příští sezónu, potvrďte obratem, zdraví Sergej Žarov.“

Maminka z toho byla opravdu smutná, já naopak skákal radostí. Tušila, že teď bude muset žít sama a že to nebude jednoduché. Ale samozřejmě byla také moc hrdá, že její syn bude brzy zpívat v nejproslulejším sboru světa. Už jsem nedovedl svou radost dále skrývat a vyprávěl jsem přátelům, jak moc se mi teď změní život. Za pár dní se o tom už mluvilo v celé vesnici. Byli tu ale samozřejmě také tací, kterým se prostě vůbec nechtělo věřit, že by se devatenáctiletý kluk z Bavorska, který sice má ruskou krev, ale vyrostl u nich na vesnici, měl stát nejmladším zpěvákem slavného Sboru donských kozáků. Lidé spekulovali, že ten telegram někdo poslal jen z legrace. Že ho z Ameriky odeslal někdo, kdo tam byl na služební cestě a věděl o mých bláznivých snech. Jiní se domnívali, že jsem dokonce já sám někoho požádal, aby mi z Ameriky ten telegram poslal. Nebylo příliš těžké mě znejistit a to všechno mě opravdu znovu přivedlo k pochybnostem.

Rozhodl jsem se tedy si všechno pořádně ověřit a zavolaal jsem umělecké agentuře Otto Hofner, se kterou sbor dlouhodobě spolupracoval. Po dlouhých okolcích se mi podařilo dostat k telefonu přímo pana Hofnera. Sekretářky si totiž také jistě říkaly, že volá nějaký vtípaček.

„Pane Hofnere,“ řekl jsem mu, *„pan Žarov mě přijal na příští turné, kdy dostanu smlouvu?“* *„Kdo že vás přijal?? Pan Žarov?? Vás? Ale vždyť vy jste přece z Bavorska... A kolik vám vlastně je!?“* *„Devatenáct,“* odpověděl jsem. Hofner: *„No to jste se snad zbláznil! Přestaňte snílkovat a vraťte se hezky zpátky na zem!! Vy patříte tak k Vídeňskému chlapeckému sboru a ne k Donským kozákům.“* Já mu na to řekl: *„Ale to je vážně pravda!“* *„No dobře, tak mi zavolejte za týden,“* pověděl mi Hofner, *„já si s panem Žarovem promluví!“*

Za týden jsem mu tedy zavolaal znovu. Teď už byl o poznání milejší! Doufal jsem, že to musí něco znamenat. *„Jak vy ste to jen dokázal?? To musíte mít teda vážně talent! Žarov, ten nebere každého!! Uvidíme se na prvním koncertě v Bielefeldu, no a smlouvu dostanete co nevidět!“* Než položil, dodal ještě: *„Nemůžu tomu uvěřit!“*

Dva týdny nato mi z Ameriky přišly noty a pár dní potom i smlouva. Za měsíc jsem se naučil z paměti tenorové party ke třiceti ruským písním. Dvacátého září se sbor vrátil z Ameriky a Hofner přijel z Kolína.

Já už na ně čekal!

I přes veškeré sympatie si chtěl Otto Hofner sám poslechnout, proč se vlastně Žarov rozhodl do sboru přijmout takového klučinu. Druhý den přišel na zkoušku, poslouchal a pak řekl: „*Ted' už chápu.*“ Toho dne jsem se stal Donským kozákem a zůstal jsem jím dodnes.

Procestovali jsme celý svět a já jako nejmladší sólista sboru zpíval v mnoha světoznámých koncertních sálech. Ať už sbor vystupoval kdekoliv, úspěch byl mimořádný. Vstupenky na všechny koncerty byly vyprodané už týdny před samotným vystoupením.

Televizní filmy, kinofilmy, nahrávání... a já byl u toho všeho!

Roky utekly jako voda. V roce 1979 mě pan Žarov spolu s několika zpěváky oslovil. Chtěli mě přesvědčit, abych se ujal vedení sboru. Všichni jsme věděli, že pokud nebude mít sbormistr nástupce, bude existence sboru ohrožena. A Žarov nám dal najevo, že hodlá svou kariéru pomalu ukončit. Byla to pro něj také otázka zdraví. Tehdy jsem se ale na převzetí takové zodpovědnosti necítil být připravený. A kromě toho jsem ze srdce rád zpíval. V roce 1979 se tedy uskutečnilo poslední turné pod vedením Sergeje Žarova.

Jen těžko jsme se tenkrát v Paříži loučili. Všichni jsme tušili, že je to konec. Zpívání se sborem pro mě byla ta nejkrásnější doba mého života. Dodnes ji předčil snad jen jediný okamžik.

V roce 2001 mi Otto Hofner předal práva ke Sboru donských kozáků.

Jako sbormistr nového souboru, který kráčí ve stopách sboru původního, se vynasnažím, abych dostal očekávání, které by ode mě v této pozici jistě měli pan Žarov i Otto Hofner. A v neposlední řadě abych nezklamal ani očekávání publika, které má právo mít na umělce také své požadavky, jestliže ten pokračuje v odkazu někoho tak proslulého.

Wanja Hlibka

SVĚTOZNÁMÝ

Sbor donských kozáků Sergeje Žarova

*„Spojuje nás stejná minulost.
Spojuje nás společný cíl.
Spojuje nás společná víra
a společný ideál.“
Sergej Žarov, Vídeň, 1923*

Píše se rok 1920

Píše se rok 1920. V Rusku zuří občanská válka. Vojenské oddíly z oblasti Donu jsou internovány v Turecku, ve vesnici Čilingir vzdálené několik hodin od Istanbulu. Blíží se Vánoce. Muži trpí hladem, zimou a osamělostí. Mnoho jich umírá na cholery. Z pěveckých sborů, které působily při



Sbor donských kozáků Sergeje Žarova po svém prvním koncertu ve Vídni roku 1923. Uprostřed sbormistr Sergej Žarov.

bývalých plucích, se spojují ti nejlepší zpěváci, kteří přežili. Jedním z nich je i mladý kozácký důstojník Sergej Žarov.

Stojí ve dvou řadách v půlkruhu, muži v tmavomodrých uniformách, na kalhotách po straně široký rudý pruh, přes volnou košili přepásaný kožený opasek, oči upřené vpřed, na malého a nenápadného mladého kozáckého poručíka. Je ticho, že by byl slyšet spadnout špendlík. Vysoký neohrabaný kozák, Serjoža, vystoupí dva kroky vpřed. „Gospoda,“ promluví třesoucím se hlasem, „jako první zazpíváme «Spas, Pane, Tvůj lid»“. Jeho štíhlé ruce se sotva znatelně pohnou a v okamžiku se docela tiše rozezní hlasy zpěváků.

Kozáci poslouchají chorál a jejich tváře jsou zasmušilé. Spatří ještě někdy svou vlast na Donu?

Kdo mohl tušit, že tahle hrstka vyčerpaných a vyhladovělých donských kozáků jednou svým zpěvem dobije celý svět?

Na jaře roku 1921 byl zbytek bývalých pluků donských kozáků převezen na řecký ostrov Limnos, či Lomonos, jak muži říkali. V jedné vesnici jim místní lidé přenechali malý kostel, kde se pak konaly pravoslavné bohoslužby, při nichž sbor vždy působil. O Velikonocích muži zpívali společně s místním řeckým sborem a sklidili velký úspěch u obyvatel ostrova. Když vystupovali pod širým nebem, bavili se veselými kozáckými písněmi i Francouzi a Angličané, pod jejichž ochranou byli kozáci na Limnu internováni.



Alexander Kruedener von Struve byl mluvčím sboru. V posledních letech byl členem sboru také jeho syn, Alexander Kruedener von Struve

Roku 1923 se kozáci dostali do Bulharska. Příjezd do přístavu ve městě Burgas – chleba! Takovou spoustu chleba muži už dávno neviděli! Následovala karanténa, rozdělení do nových pracovních oddílů a nasazení na stavbě železnic, továren, hutí. Konečně už nemusejí žít v tábore! Aby si něco přivydělali, uspořádali zpěváci v Burgasu svůj první opravdový koncert. Sami si namalovali obrovské plakáty a rozvěsili je po městě. Vydělali si osm marek a vystoupení v přístavním městě se tak stalo prvním úspěchem sboru.

Tou dobou v Sofii pobývala slavná ruská baletka Tamara Karsavinová. Slyšela sbor zpívat na ruském vyslanectví, kde na ni udělal velký dojem. Karsavinová měla dobré konexe a sbor byl díky ní opakovaně zván, aby vystupoval při příležitosti diplomatických návštěv, na španělském, americkém i francouzském velvyslanectví.

Aby si vydělali na živobytí, nechávali se členové sboru najímat na všemožné druhy práce. Ovšem Žarov, který vystudoval sborový zpěv na moskevské Synodální škole se jako čistič láhví příliš neosvědčil. Naštěstí si brzy našel místo jako učitel zpěvu na místním gymnáziu. V létě byl sbor pozván do katedrály Alexandra Něvského v Sofii. Koncert, na němž kozáci zpívali duchovní písně, navštívilo mnoho ruských exulantů. Povzbuzen těmito prvními úspěchy začal Žarov hledat způsob, jak zpěvákům umožnit, aby se mohli koncertováním



The Lord's Prayer
(D. S. Bortňanskij)

živit. V té době měl sbor třicet dva členů.

V Sofii působil zástupce Společnosti národů, který byl zpěvákům velmi nakloněn. Rozhodl se jim dopomoci k tomu, aby mohli opustit Balkán a usadili se v západní Evropě. Byl to právě on, kdo je spojil s majitelem jisté továrny ve Francii. Tehdy muži poprvé uslyšeli jméno „Montargie“. To bylo malé městečko ve Francii, kde se nacházela továrna, která už měla vlastní dechový orchestr. Tam by zpěváci mohli pracovat a zároveň při továrně nadále působit jako sbor. Továrníkova manželka byla Ruska, a tak mohlo celé jednání probíhat v ruštině.

S přispěním Společnosti národů a církve a díky daru Tamary Karsavinové zpěváci nashromáždili trochu peněz na cestu. Po poslední bohoslužbě na rozloučenou vyrazil sbor 23. června 1923 ze Sofie na západ. Peníze jim ale vystačily jen do Bělehradu. Lístky na vlak si už nemohli dovolit, a tak přesedli na loď, přemohli ostych a bavili ostatní cestující zpěvem ruských lidových písní. A sborová pokladna se opět trochu naplnila.

Vídeň. Čisté ulice, krásné veliké domy, hezky oblečení lidé, všude kolem spokojené a veselé tváře. Jako by válka nikdy ani nebyla. Sboru zde opět pomohl spolupracovník Společnosti národů, který je také představil zástupci jedné umělecké agentury. Bylo domluveno, že sbor bude čtvrtého července vystupovat ve vídeňském Hofburgu. Záměr usadit se ve francouzském městě Montargie, jehož jméno se kozáci už dávno naučili vyslovovat, se prozatím odložil na neurčito.

Zpěváci se shlukli okolo Žarova. Sbornistr ještě stále nemohl uvěřit tomu, že za malou chvíli budou stát v jednom z nejslavnějších koncertních sálů Evropy.



z Evropy do Ameriky, 1932.

„Pane řediteli, povede se to?“ zeptal se Žarov plaše prostřednictvím tlumočnicka.

„Mladý muži,“ odpověděl ředitel umělecké agentury, „nebojte, všechno se povede, mějte jen trochu trpělivosti.“

Žarov rozestavil zpěváky na pódiu. Vypadali skoro k politování, oblečení jako vandráci, v obnošených, spravovaných uniformách, jeden měl na nohou ovinovačky, druhý vysoké

jezdecké boty. Dopředu postavil ty nejméně otrhané, pokud mu to rozdělení do hlasů dovolovalo.

Zpěv sboru se rozezněl jako tóny varhan. Tak dobře Žarov ještě nikdy neditigoval a sbor ještě nikdy tak dobře, tak procítěně nezpíval. Teprve bouřlivý potlesk sbormistra přivedl zpátky do reality. A bouřlivý potlesk pak sklízel znovu a znovu, když zas a znovu dirigoval sbor kozáků z tábora smrti v Čilingiru.

V šatně čekal ředitel hudební agentury. „Pane Žarove,“ řekl, „vy a váš sbor nebudete vystupovat jen jednou... ale tisíckrát.“

Paříž. Píše se rok 1979. Stojí ve dvou řadách v půlkruhu, muži v tmavomodrých uniformách, na kalhotách po straně široký rudý pruh, přes volnou košili přepásaný kožený opasek, oči upřené vpřed, na malého a nenápadného staršího kozáckého poručíka. Je ticho, že by bylo slyšet spadnout špendlík. Vysoký neohrabaný kozák, Serjoža, vystoupí dva kroky vpřed. „Přátelé,“ promluví třesoucím se hlasem, „nakonec zazpíváme «Modlím se k síle lásky»“. Jeho štíhlé ruce se sotva znatelně pohnou a v okamžiku se docela tiše rozezní hlasy zpěváků.

Diváci poslouchají chorál a jejich tváře jsou zasmušilé. Dnes naposledy slyšeli zpívat Sbor donských kozáků Sergeje Žarova.

Tyto události od sebe dělí devět tisíc koncertů po celém světě. Do Montargie muži nikdy nedojeli. A svou vlast na Donu už nikdy nespatriili.

*„Radili mi, abychom se v Americe divákům ukázali na koních,
plně ozbrojení a s dlouhými kopími.
,Opravdové umění, to už tam nikdo skoro ani neocení,‘ tvrdili mi.
,Chce to lidi jen nějak obalamutit, udělat nějaký reklamní trik,
něco senzačního. Tak to v Americe chodí!‘“
Sergej Žarov, Československo, červenec 1930*

V zemi mrakodrapů

Tato povídka vypráví o prvním americkém turné Sboru donských kozáků. Jde o poslední kapitolu krátké knížky, která o Sergeji Žarovovi a jeho sboru vyšla roku 1931. Napsal ji Emilian Klinskij, rovněž ruský emigrant a velký obdivovatel sboru, který žil nejspíš v Berlíně. Jeho knížku vydalo nakladatelství Sboru donských kozáků v Berlíně a její německý překlad vyšel roku 1933 v nakladatelství Matthes-Verlag v Lipsku.



První plavba do Ameriky. Sbor donských kozáků na palubě parníku „Minnekahda“. Podzim 1929

Lodní šrouby obrovského parníku zvolna zpomalovaly. Z šedého večerního oparu se vynořily životem pulzující obrysy nezměrného velkoměsta New Yorku. Stáli jsme na palubě a pozorovali, jak se město na obzoru postupně

vybarvuje, jak se na pozadí ohromných domů objevují nesčetná světla a rozjasňují temně achátové nebe. Ta světla, rozostřená v šedé mlze, se zvětšovala, břeh se pomalu přibližoval a před námi, jakoby osvětlen září tisíce ohňů, se do výše zvedal fantastický a ohromující Manhattan.

Mlčky jsme si vychutnávali ten slavnostní okamžik. Před námi je přece Amerika, to nejvyšší, čeho jsme zatím dosáhli. Tak uplynulo několik hodin.

Parník zastavil pouhých pár kilometrů od jasně osvětleného přístavu a pak jsme se konečně začali přibližovat ke břehu.

V přístavu nás přivítali zástupci ruské kolonie ve Spojených státech a náš americký impresárió. Několik lidí proneslo řeč na uvítanou a všichni si nás fotografovali a zběžně se nás ptali na spoustu věcí.

Ujali se nás v jednom ohromném dvacetipatrovém hotelu v centru newyorské obchodní čtvrti a my jsme v té budově zmizeli jako maličké nenápadné figurky, poslušni pokynů našeho manažera.

V tom bludišti poschodí, chodeb a hotelových pokojů jsem si připadal maličký a bezradný. Oddychl jsem si, když se za mnou zavřely dveře mého pokoje a mohl jsem být sám. Automaticky jsem otevřel okno a podíval se ven. Ulice dole vypadala jen jako úzký proužek, po kterém nepřetržitě sem a tam pobíhala světla. Někde v dálce pulzoval život města.

Druhý den jsem se pokusil spočítat patra domů, ale vždycky jsem se přepočítal a musel jsem začít zase znovu. Všechno na mě působilo nezvykle a podivně – ten mumraj lidí a aut, ten hluk, to neuvěřitelné tempo amerického života. Ještě nikde na světě jsem si nepřipadal tolik jako cizinec jako tady, mezi všemi těmi lidmi, kteří kolem mě tak zaneprázdněně a bez zájmu spěchali, mezi všemi těmi bloky domů, mezi tou dokonalou technikou, která však byla bez duše.

Nedokázal jsem si vůbec představit, že by se měl někdo z těchto lidí unášených tím všudypřítomným pohybem zajímat o to, že ve městě vystoupí Sbor donských kozáků. Nevěřil jsem, že by někdo z nich mohl mít čas na rozjímání a hluboké niterné zážitky.

Šestáho listopadu 1929. Lije jako z konve, světla na ulici se mihotají v dešti. Stojíme ve vestibulu hotelu a čekáme, až nastane čas k odjezdu. Za hodinu máme vystupovat v Carnegie Hall.



Sergej Žarov na první cestě do Ameriky. Věděl tehdy, že se USA o deset let později stane jeho novým domovem?

Postavy mých zpěváků se ve vstupní hale vyjímají jako působivé černé skvrny. Kolem nás je spousta zvědavců, spousta údivu a otázek. Dereme se davem přihlížejících k východu.

Dlážděná příjezdová cesta k divadlu je černá jako by ji někdo polil inkoustem. Do začátku koncertu je ještě času dost, ale i tak jsou už vchody do koncertního sálu obleženy velkým množstvím deštníků. K jasně osvětlené budově se jako nějaká roztodivná housenka plíží nepřetržitá řada automobilů.

Jak se prodíráme davem, je mezi hovorem Američanů tu a tam slyšet pár ruských slov.

Slavnostního otevření Carnegie Hall se před mnoha lety zúčastnil také Petr Iljič Čajkovskij. To se dozvídám při vstupu do budovy od svého společníka. Jeho slova ale spíš odhaduji, než opravdu slyším. Jsem rozrušený a čekám na začátek koncertu, jen aby mě to rozčilení už opustilo.

Konečně sbor stojí na jevišti a já rázným krokem vystupuji vpřed. Pronikavé světlo reflektorů mi nepříjemně svítí do očí. Předě mnou je přeplněný sál. Aplaus, kterým mě diváci uvítali, když jsem vykročil před zpěváky, mi dodává sebevědomí.

Zahajuji koncert. Jako první zpíváme „Věřím...“.

Sbor utichá a jako v odpověď na to náhlé ticho se z hlediště ozve bouřlivý potlesk.

Úspěch! Díky bohu, máme úspěch!



Rekapitulace programu před koncertem. Portland, USA, 1942.

V zákulisí je plno lidí. Gratulace za gratulací, tisknutí ruky, které nebere konce. Neznámí lidé mi blahopřejí a hned jdou zase dál, ale v tom okamžiku jsou mi tak nějak blízcí. Už ani nevnímám jednotlivé tváře, na to je jich příliš mnoho. Jen každému stisknu ruku.

Najednou mě kdosi prudce popadne za ramena. Vysoký pohledný stařík s orlím nosem. Jeho slova ke mně pronikají zcela zřetelně.

„Co to ve vás vězí za d'ábla? Takový maličký a křehký – a uvnitř taková síla! Ďas aby to spral! Ne, nemějte mi ta hrubá slova za zlé, já už se jinak mluvit nenaučím!“

Poznal jsem v něm Alexandra Silotiho, našeho proslulého ruského klavíristu, Lisztova žáka. Mluví na mě rozrušeně dál: „Musíte mě navštívit. Zítra se pro vás zastavím!“

Jak řekl, tak udělal a já ho navštívil v jeho domě, kde jsem prožil několik nezapomenutelných minut. Poblahopřál mi k úspěchu a při každém našem dalším koncertu v New Yorku mi byl věrným posluchačem.

Během svého šestitýdenního pobytu v Americe sbor vystupoval celkem jedenačtyřicetkrát. Hlediště byla pokaždé vyprodaná. Sbor navštívil třicet dva měst a dostal se až na Středozápad USA a severně až k hranicím Kanady.

Čtrnáct procestovaných nocí mne i zpěváky vyčerpalo. Na tak obrovské vzdálenosti jsme nebyli zvyklí, zvláště když jsme museli skoro každý večer zpívat. Zbyla nám jen hrstka volných dní. Jeden z nich jsme s celým sborem využili k návštěvě newyorské Metropolitní opery.

Jako pokaždé, když sedím v divadle jako divák, jsem z toho měl i tentokrát prazvláštní pocit. Z hlediště divadlo skoro neznám. Dvěšestpadesátkrát v roce



Odjezd parníkem „Queen Elizabeth“ z evropského turné do druhé vlasti v Americe. 1963.

stojím na jevišti.

Když tedy na jevišti,

kteří je pro mě tak velkou součástí mého života, začal zpívat Beniamino Gigli, druhý Enrico Caruso, zmocnilo se mě takové vzrušení, jako bych před tím vyfintěným, náročným publikem stál já sám.

Metropolitní opera. Nejvyšší příčka úspěchu ve světě umění. Cíl každé divadelní kariéry. A já tu teď sedím a dívám se na pódium, na tu posvátnou půdu, kam smí vstoupit jen ti nejlepší z nejlepších, jen ti nejpřednější světoví umělci. Caruso, Šaljapin, Battistini, Gigli –

nepředstavitelné honoráře, neobyčejní lidé. V každé lóži sedí král, král kapitálu, a ve vedlejší lóži další. Jejich jména si čtu v programu, jsou napsaná u čísla každé z lóží.

Jsem tím leskem všeho toho bohatství a luxusu úplně oslepen. Na jevišti zpívá Gigli. Já ho ale skoro neposlouchám, protože mě přemohl pocit nervózního vzrušení. Já přece nemůžu sedět v hledišti, mé místo je na pódiu!

Do odjezdu zpátky do Evropy zbývají už jen dva dny. Americké turné je u konce. Zítra nás čeká poslední večer a vystoupení na rozloučenou.

Stojíme v zákulisí neviditelného sálu a čekáme na třetí zvonění. Už se musí ozvat co nevidět. Za malý okamžik vstoupíme na jeviště divadla, které jsme před pár dny navštívili jako diváci. Za malý okamžik začne nejdůležitější koncert v historii sboru. Zvoní. Dveře se otvírají. Zpěváci jeden po druhém vstupují na nasvícené pódium.

Zpíváme v Metropolitní opeře.

... V Evropě jsem se znovu potkal s Žarovem. „Zpívali jste v Metropolitní opeře! Dosáhli jste něčeho velkého, co tedy bude vaším dalším cílem?“ Jeho oči jsou plné smutku.

„To ze všeho nejcennější! To, co snad ani splnit nelze!“

Dívám se na Žarova a rozumím jeho slovům. Oba mlčíme. To, nač oba myslíme, je od nás nesmírně daleko. Potlačím pohnutí a stisknu mu ruku.

„Přeji vám, aby se vám ten sen vyplnil. Přeji vám, abyste se svým sborem jednou směl stát na jevišti v naší staré vlasti, abyste zapomněli na léta vyhnanství a před ruským lidem mohli zazpívat:

»Věřím...« .“

*„Obával jsem se, aby se ze sboru nestal pouhý stroj.
Proto zpěváky držím vždy tak trochu v napětí,
obměňuji u určité věci různé maličkosti a měním i tempo.
Díky tomu mám sbor pořád pod kontrolou a zpěváci
si nikdy nezvyknou na nějaké konkrétní provedení.“*
Sergej Žarov, kolem roku 1930.

Padesátileté výročí založení sboru – 1970/71

Padesát let Sboru donských kozáků, padesát let neutuchající popularity, padesát let světového úspěchu!

Takový úspěch vyžaduje udržet si po celé půl století naprosté odhodlání neustále podávat co nejlepší výkony, mít stále dostatek síly a velký a umělecký zápal a znamená to také obětovat spoustu energie a vypořádat se se samotou, kterou přináší sláva – a to všechno dělat celé roky, po několik generací.



Sbor donských kozáků Sergeje Žarova při nahrávání ve studiu západoněmecké televizní společnosti ARD. Vlevo sólista Jurij Timčenko. Německo, 1965.

Tento sbor, který byl založen roku 1921 ve vojenském táboře v Čilingiru u Istanbulu a který od té doby řídí a jehož repertoár aranžuje sbormistr Sergej Žarov, je ve světě koncertní hudby naprostou raritou.

Jak vlastně Žarova, ze kterého na pódiu vyzařuje tak naprostá fascinace dirigováním, popsat?

Je to poručík, který za ruské občanské války velel kozáckému jízdnímu oddílu? Nebo spíš světoznámý sbormistr jedinečného sboru? Žák a přítel všech současných ruských skladatelů, sám autor významných skladeb?

Sergeje Žarova můžeme popsat všemi těmito způsoby, zdaleka to tím ale nekončí. Sborový zpěv je bezesporu jeho parketou, na tyto jedinečné varhany z lidských hlasů umí hrát mistrně, ve všech rejstřících.

Narodil se do kupecké rodiny v malém městě na severovýchodě Ruska, v Kostromské oblasti. Už v pěti letech zpíval v místním kostelním sboru. V sedmi letech ho otec poslal do školy a v deseti se mu podařilo dostat se na Synodální školu v Moskvě.

Na této světově proslulé instituci, kde se vyučovala církevní hudba a sbormistrovství, mohl Žarov díky stipendiu, které obdržel pro svůj neobyčejný talent, strávit jedenáct let a závěrečné zkoušky složil na výbornou.



Byla to prý ta nejkrásnější léta jeho života. Zpíval v kostelním sboru v Chrámu Zesnutí přesvaté

Bohorodice v Kremlu. Často a rád vzpomíná na tamější velkolepé velikonoční mše, i když dnes to člověku připadá tak vzdálené! Žáci Synodální školy každý rok nastudovali jinou mši, kterou pak v chrámu zpívali, protože se přece slušelo poctít různé skladatele a jejich díla. Žarov měl mnoho příležitostí účinkovat při uvedení děl těch nejvýznamnějších ruských skladatelů.

Ředitelem Synodální školy byl léta Kastalskij a vyučovali zde také Čajkovskij, Golovanov, Česnokov, Rachmaninov a Grečaninov.

Závěrečnou zkoušku Žarov složil 20. března 1917. Hned nato v Moskvě nastoupil na Alexandrovu vojenskou akademii, kde byl prvního srpna 1917 povýšen na poručíka.

Revoluce nabírala na obrátkách a poručík Žarov byl povolán na frontu, do boje proti bolševikům. Vláda utvářela z kadetů a důstojníků nové speciální oddíly a s jedním z nich se poručík Žarov dostal do Rumunska, odkud byl znovu převelen zpátky do Moskvy, kde zuřila občanská válka. Bojoval na straně bělogvardějců v jedné z brigád donských kozáků, proti rudému severu.

Po vítězství Rudé armády se oddíly bělogvardějců probily až na Krym, kde se nacházela velká část jejich flotily. Pod ochranou britských a francouzských křižníků na těchto ruských lodích uprchli do Turecka, kde byla většina vojáků internována v Čilingiru.



V roce 1956 sbor podnikl první turné do Japonska. Sergej Žarov a jeho zpěváci byli prvními západními umělci, kteří směli vystoupit v tokijském císařském paláci před japonským císařem.

Právě v tomto zajateckém táboře Sergej Žarov roku 1921 založil Sbor donských kozáků. Šťastná náhoda pak sbor zavedla do Vídně a tam se ve Slavnostním sále Rakouské národní knihovny v Hofburgu uskutečnil jejich první koncert.

Tím začala úplně nová etapa života.

Roku 1924 sbor poprvé zpíval v Německu – v Mnichově, Hamburku i jiných městech – a nato pokračoval do Belgie, Nizozemí a Anglie, v roce 1926 do Francie.

Stý koncert zpěváci i sbormistr oslavili roku 1928 v Budapešti. Tak tento nejproslulejší a nejznámější sbor světa procestoval několik kontinentů, dokud v roce 1939 nevypukla Druhá světová válka.

Všem členům se podařilo se včas dostat do USA, kde se všichni usadili a získali americké občanství.

Sbor pak procestoval Mexiko, Kubu, Jižní i Střední Ameriku a natočil několik filmů v Hollywoodu. V roce 1945 se znovu vrátil do Německa, kde své posluchače přivítal prvním koncertem ve Frankfurtu nad Mohanem. Z lásky ke své druhé vlasti, zemi, která jim poprvé přinesla takový úspěch, podnikl sbor turné, na kterém zpíval pro americké okupační jednotky v Německu, mimo jiné také na velkém koncertě na hlavním velitelství generála Eisenhowera.

Ještě než byli svých titulů a korun zbaveni monarchové, koncertoval Sbor donských kozáků také v královských palácích. Nejprve to bylo pro bulharského krále Borise mezi lety 1921 a 1923, poté roku 1924 pro řeckého krále Jiřího. O rok později zpívali před králem Jiřím V., což zopakovali roku 1928. V roce 1926 si je poslechl dánský král Kristián a v roce 1927 švédský král Gustav i poslední rumunská královna.



Tento text pochází z programu vydaného při příležitosti jubilejního koncertu k padesátiletému výročí Sboru donských kozáků Sergeje Žarova v roce 1970.

V roce 1956 se Sbor donských kozáků poprvé vydal do Japonska, na sedmitýdenní turné. Stali se vůbec prvními západními hudebníky, kteří směli vystupovat před japonským císařem v jeho paláci. Během stejného turné sbor navštívil i Austrálii.

Sbor donských kozáků Sergeje Žarova je jistě tím dnes nejznámějším sborem na světě a jeho sbormistr a zakladatel zůstává nejenom zárukou toho, že sbor bude stále na vysoké umělecké úrovni, ale je také duší sboru. Tento útlý, ale přesto tak čilý a energický muž dokáže své Kozáky řídit a ovládat jen pomocí nepatrných gest a maličkým pohybem ruky zvládne jejich jednotlivé hlasy proměnit v harmonický souzvuk. Ovšem ani v této pozoruhodné harmonii nikdy nezanikne obrovská rozmanitost hlasů, z nichž každý je hlasem sólisty.

Každý rok sbor tráví celou sezónu vystupováním v Německu, Rakousku, Švýcarsku, ve Francii, Španělsku a Nizozemí i v Dánsku, Švédsku a Norsku. Na jaře a v létě sbor vyjíždí na dlouho dopředu naplánovaná turné v zemích na druhé straně světa.

Sbor je skoro neustále na cestách a často je zapotřebí dlouhých letů letadlem k tomu, aby zpěváci včas dorazili na další koncert.

Dnes Sergej Žarov spolu se svými světoznámými Kozáky hostuje ve Vašem městě a řídí slavnostní jubilejní koncert.

3 KOMENTÁŘ K PŘEKLADU

V této části výše uvedený překlad analyzuji z pohledu teorie překladu. Jelikož je překlad kompilací ze dvou výchozích textů, provedu překladatelskou analýzu odděleně pro každý tento text zvlášť. Zbytek práce už bude popisovat překlad jako celek. Pro zjednodušení budu vždy k publikaci *Don Kosaken Chor Serge Jaroff, Das Original unter der Leitung von Wanja Hlibka* odkazovat jako k textu A a ke sbírce článků *Der Weltberühmte Don Kosaken Chor Serge Jaroff* jako k textu B. Samotný text B se pak skládá ze tří částí, ke kterým budu pro přehlednost odkazovat jako k článku č. 1, 2 a 3. Příkladové věty, které uvádím, je vždy možné dohledat buď v kapitole 2 (překlad) nebo v příloze práce (originál). Odkazovat na ně budu, pokud to bude potřeba, číslem stránky a zkratkou O pro originál a P pro překlad.

3.1 Překladatelská analýza

Jak již bylo zmíněno, překladatelskou analýzu provedu podle modelu Christiane Nordové, přičemž budu vycházet z její publikace *Textanalyse und Übersetzen: theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse* (1995). Budu se tedy zabývat vnětextovými a vnitrotextovými faktory výchozího textu, které mají vliv na překlad. Kromě toho každý z výchozích textů stručně představím a pokusím se jej zařadit z hlediska funkční stylistiky (vycházím z publikace *Současná stylistika* Marie Čechové et. al.).

3.1.1 Překladatelská analýza textu A

3.1.1.1 Stylistické zařazení

Text A není zcela jednoduché přesně klasifikovat podle kategorií české funkční stylistiky. Především ve své tištěné podobě se totiž na první pohled jeví jako klasická informační brožurka, která příznivcům sboru poskytuje základní informace o něm. První dvě strany textu tomu také odpovídají, neboť stručně představují sbor a jeho historii. Z tohoto pohledu bychom tedy brožurku mohli zařadit do stylu prostě-sdělovacího.

Naprostá většina textu se však od prvních dvou stran stylově zásadně odlišuje. Jedná se o vzpomínky současného sbormistra, je to tedy text memoárového charakteru, kde naprosto převažuje slohový postup vyprávěcí a mísí se zde funkce informační a s funkcí estetickou a částečně přesvědčovací (více viz níže). Autor sám tuto stěžejní část textu označuje za autobiografii.

3.1.1.2 Vnětextové faktory

3.1.1.2.1 Pragmatika vysilatele

Autorem téměř celého textu je Wanja Hlibka, současný sbormistr Sboru donských kozáků Sergeje Žarova. Osobnost autora se do textu zřetelně promítá, má vliv jak na jeho stylistickou stránku a na výběr konkrétního lexika (např. užití hovorových nebo lehce odborných výrazů), tak – a to především – na stránku obsahovou. Z vyprávění totiž zřetelně cítíme autorův kladný postoj ke sboru i jeho obdiv k původnímu sbormistrovi Žarovovi. Popisované události jsou podány čistě ze subjektivního hlediska autora, text se nesnaží být zcela objektivní. Je to dáno také tím, že autor sám v příběhu vystupuje. Od tohoto autorova postoje se odvíjí několik zajímavých věcí, kterým se budu dále věnovat v dalších částech analýzy, především částečná persvazivní funkce textu nebo užití jistých stylistických prostředků (ich-forma).

Jelikož osobnost autora tak významně ovlivňuje podobu a způsob podání textu A, považuji za přínosné zde uvést několik informací o něm. Pan Hlibka se narodil roku 1948 a Sbor donských kozáků Sergeje Žarova řídí od roku 2001. Jeho otec byl Rus a jeho matka byla z Bavorska. V Barovsku také celý život žije a mluví poměrně výrazným bavorským dialektem, což se lehce promítá také do tohoto textu (viz kapitola 3.3.3.1).

Zatím jsme se ovšem, co se týče autorství, zabývali pouze částí textu A nadepsanou „*Mein Erträumtes Glück, Biographie des Don Kosaken Wanja Hlibka*“. Kdo je však autorem úvodní části textu A (tedy kapitol „*Serge Jaroff*“ a „*Don Kosaken Chor Serge Jaroff*“), to není zřejmé. Na brožurce není uveden autor a na webových stránkách sboru také ne. Je možné, že tento úvodní text napsal také pan Hlibka, osobně se však domnívám, že je to spíše nepravděpodobné. Tyto dvě kapitoly se totiž stylisticky dost odlišují od memoárové části textu a navíc jsou v nich parafrázovány některé věty z textu B, který vznikl dříve než text A. Ani jedna z těchto indicií samozřejmě autorství pana Hlibky zcela nevylučuje (mohl totiž sám být autorem dříve vzniklého parafrázovaného textu a stylistické odlišnosti mohou být výsledkem rozdílné funkce jednotlivých kapitol spíše než projevem osobního stylu jiného autora). Pravděpodobnější však je, že úvodní část text napsal nějaký nám neznámý autor, možná člen sboru nebo zaměstnanec hudební agentury apod.

Zatím byla stále řeč jen o autorovi textu. Christiane Nordová ale rozlišuje mezi producentem a vysilatelem textu (Nordová, 1995). Producentem je v tomto případě tedy Wanja Hlibka, vysilatelem je velmi pravděpodobně celý Sbor donských kozáků, který o sobě chce touto publikací šířit povědomí.

3.1.1.2.2 Vysílatelův záměr a funkce komunikátu

Hlavním záměrem vysílatele je informovat adresáta o Sboru donských kozáků, o jeho historii a současnosti. Kromě toho chce sbor zřejmě do určité míry také propagovat, chce čtenáře přesvědčit o jeho uměleckých kvalitách a jeho původního i současného sbormistra představit v dobrém světle. Protože je text k dispozici na koncertech sboru i na webových stránkách (detailněji viz kapitola 3.1.1.2.4), je možné, že cílem vysílatele je také nalákat fanoušky sboru na další koncert, případně rozšířit povědomí o sboru mezi jiné příznivce hudby.

Ze záměru vysílatele můžeme lehce odvodit, jaké komunikační funkce text plní. Převažuje funkce informační, která je doprovázena poměrně silnou funkcí přesvědčovací. V memoárové části textu je přítomná také funkce estetická.

3.1.1.2.3 Pragmatika příjemce

Výchozí text cílí na německé publikum, konkrétně na fanoušky sboru nebo na návštěvníky jejich koncertů, případně také na obecné zájemce o historii hudební scény. Protože Sbor donských kozáků v České republice v současné době nevystupuje, bude adresátem překladu spíše právě někdo, kdo se obecně zajímá o hudbu nebo přímo o působení sboru, a ne přímo posluchač na koncertě. Na rozdíl od textu B, o kterém bude řeč níže, může být v tomto případě adresátem i člověk, který nemá žádné větší znalosti v oblasti hudby ani historie.

3.1.1.2.4 Médium

Text vyšel v podobě tištěné brožurky. Kromě toho je také zveřejněn na webových stránkách sboru v různých rubrikách.¹ Obě verze jsou identické, liší se pouze, co se týče neverbálních elementů, protože v brožurce je více fotografií (včetně krátkých popisků, které nejsou přítomny v elektronické verzi). Při překladu jsem vycházela z textu uveřejněného na internetu, který je také připojen jako příloha na konci práce.

Jedná se tedy o komunikát psaný, na některých místech jsou v něm ale přítomné i prvky mluveného komunikátu. Především jde o stylizaci mluveného, někdy hovorového jazyka v přímých řečích.

3.1.1.2.5 Místo a čas, příležitost

Zda text vznikl při nějaké konkrétní příležitosti, mi není známo. Důležité je však poznamenat, že text je dostupný na koncertech sboru jako informační brožurka, kterou si zde mohou posluchači zakoupit. Můžeme tedy říct, že adresát originálu se už z tohoto prostého důvodu

¹ Dostupné na: <https://www.don-kosaken-chor.de/>.

nachází vůči vysilateli v určité komunikační situaci a autor tak u něj může předpokládat jisté presupozice (viz kapitola 3.1.1.3.2).

Publikace vyšla v Německu někdy mezi lety 2015 a 2019. Přesnější datum vydání se mi nepodařilo určit, protože na brožurce ani na webové stránce není uvedeno. Je pravděpodobné, že minimálně memoárová část textu vznikla v Petershausenu v Bavorsku, kde autor žije.

3.1.1.3 Vnitrotextové faktory

3.1.1.3.1 Téma a obsah

Hypertématem celého textu je Sbor donských kozáků Sergeje Žarova a jeho historie, především z pohledu současného sbormistra Wanji Hlibky. Každá část či kapitola se pak věnuje jednomu specifitějšímu tématu. První kapitola zběžně představuje sbormistra a zakladatele sboru Sergeje Žarova, druhá pak čtenářům poskytuje velmi stručný přehled historie sboru a informuje i o jeho současném působení. Po tomto krátkém úvodu následuje stěžejní část textu. Ta je prezentována jako autobiografie sbormistra Wanji Hlibky, ve skutečnosti se však tematicky věnuje převážně jen krátkému úseku Hlibkovy kariéry. Autor zde popisuje své mládí a vypravuje o tom, jak se stal členem sboru.

3.1.1.3.2 Presupozice

Jak už bylo zmíněno, nepředpokládá text překvapivě příliš hluboké znalosti hudby. Pouze v úvodních dvou krátkých kapitolách se vyskytuje trochu odbornější terminologie (*a capella*, *sakrale Musik*...). Textu tedy porozumí i čtenář s pouze základním povědomím o hudbě a sborovém zpěvu, ovšem ten, kdo má tyto znalosti hlubší, si z četby jistě odnese o poznání víc. Například hned na začátku celého textu se objevuje výčet jmen několika ruských hudebních skladatelů. Příjemce, který je nebude znát, textu stále porozumí, ovšem výčet mu také nepřinese žádné podstatné informace. Naopak hudebně erudovaný čtenář bude vědět, že se jedná o známá jména klasické nebo sborové duchovní hudby. Podobných případů je v textu několik, žádný z nich ale zásadně nebrání porozumění, pokud příjemce dané znalosti nemá.

Kulturně podmíněných presupozic je v textu minimum. Orientace na německé publikum vystupuje do popředí v pasáži, v níž autor předpokládá, že je čtenář obeznámen s německými dialekty. Text se v tu chvíli stává pro českého příjemce nesrozumitelným. Jak jsem tento problém v překladu řešila, uvádím v části práce věnované překladatelským problémům.

3.1.1.3.3 Výstavba a členění textu

Text A je členěn do tří kapitol, přičemž většinu textu tvoří kapitola třetí, autobiografie sbormistra Wanji Hlibky. První dvě kapitoly slouží jako úvod k tomuto vyprávění. Samotná biografie není členěna do žádných podkapitol, ale můžeme říct, že ke grafickému a částečně i tematickému členění textu slouží suprasegmentální prostředky, které budou popsány níže. Vyprávění je vystavěno chronologicky, od Hlibkova dětství po současnost, bez jakýchkoli tematických odboček nebo prvků retrospektivy.

3.1.1.3.4 Nonverbální prvky

Nonverbální prvky se liší v tištěné a online verzi. Každou z nich doprovázejí fotografie ilustrující činnost sboru a portrétní fotografie obou sbormistrů, v internetové verzi je ale fotografií o poznání méně. V tištěné verzi fotografie tvoří mnohem výraznější součást celého textu. V online verzi textu A se na rozdíl od textu B nenalézá žádný zvukový materiál.

3.1.1.3.5 Lexikum

V souvislosti s tématem se ve výchozím textu objevuje množství výrazů z oblasti hudby, přičemž ovšem jako odborné termíny můžeme charakterizovat pouze malou část z nich. Jde např. o už zmiňovaný výraz *a capella* nebo o slova jako *Tenorpart* či *forte*. Kromě toho jsou v textu dva výrazy, které spadají spíš do kategorie profesionalismů: *das Vorsingen* a *das hohe H*. Užití posledního z nich je nápadné, protože je použito místo odbornějšího označení *das h'*. O možnostech překladu tohoto výrazu viz kapitola 3.4.

V textu se prolínají stylově neutrální pasáže s pasážemi stylisticky nižšími, kde se vyskytují také hovorové prvky. Hovorovost se ovšem častěji projevuje na syntaktické než na lexikální úrovni, proto se jí budu věnovat až v následující kapitole.

Autor se na některých místech také snaží napodobit mluvenost, zde např. nahrazuje intonaci pomocí grafických suprasegmentálních prvků:

Mich hätte so und so keiner ernst genommen. Ja!!!.. Sie wussten alle, dass ich gut singen konnte, aber [...] (O str. 7)

Dále jsou ve třetí kapitole někdy užívány různé frazémy nebo obrazná vyjádření či přirovnání, např:

Sie hätte sich die Seele aus dem Leib reden können [...] (O str. 6)

Es stand im Raum wie eine Trompete. (O str. 7)

[...] das wäre sicher einige Nummern zu groß! (O str. 7)

Nápadné je také časté užívání zkratk především místo spojky *und*.

3.1.1.3.6 Syntax

Výrazným prvkem na úrovni syntaxe je přítomnost prostředků typických pro mluvené až hovorové vyjadřování. To týká Hlibkovy biografie, naopak v úvodních dvou kapitolách nenajdeme hovorové prvky žádné, text je zde stylisticky neutrálnější, oproti poslední kapitole tedy stylisticky vyšší. Hovorové prostředky se zde objevují především přímo ve vyprávění autora a také v promluvách některých postav, kde tedy jde o stylizaci hovorového substandardu. Tam je pak hovorovost mnohem výraznější než ve vyjadřování autora. V některých případech jsou tyto formulace nejenom hovorové, ale i expresivní. Za všechny uveďme několik příkladů:

Ich dachte das war's! (O str. 8)

Meine Mutter tot traurig [...] (O str. 9)

„Auf den kannst du stolz sein, der singt jetzt beim weltberühmten Don Kosaken

Chor!“ (O str. 4)

Zde potom příklad ze silně hovorově i expresivně laděné přímé řeči, které se více věnují v kapitole o překladatelských problémech:

Wie haben's denn das gemacht?? Sie müssen ja ein ganz besonderer sein! Der Jaroff nimmt nicht Jeden!! (O str. 9)

Pokud text A srovnáme s textem B, kterému se budou věnovat další kapitoly, uvidíme, že autor textu A nijak zásadně nepracuje s délkou vět. Jsou většinou středně dlouhé nebo kratší a syntax obecně nejeví známky takové propracovanosti a promyšlenosti jako v případě textu B. Zdá se, že text byl napsán poměrně spontánně nebo se o dojem spontánního, běžného, téměř mluveného vyjadřování alespoň snaží (v případě biografické kapitoly).

Ze stylistického hlediska můžeme ještě poznamenat, že text třetí kapitoly je psán v ich-formě, protože se jedná o autobiografii. Autor také kromě přímé řeči často využívá vnitřního monologu k popisu svých pocitů nebo myšlenek.

3.1.1.3.7 Suprasegmentální prvky

Mezi tzv. suprasegmentální prvky řadíme v psaných textech ty grafické prostředky, které zastupují intonaci řeči, tedy například interpunkční znaménka, kurzívu nebo tučné písmo, pomlčky nebo závorky (Nordová, 1995). Výchozí text A výrazně pracuje s velikostí, barvou a fontem písma (v tištěné verzi, v podobě elektronické jen částečně). Podobně jako to bývá

zvykem např. u publicistických článků nebo interview jsou zde pomocí těchto prostředků od zbytku textu odlišené některé věty, které ale stále zůstávají součástí textu, nejedná se o nadpisy. Tyto věty pak text, který není jinak členěn, graficky zpřehledňují a ztraktivňují. Pro zvýraznění jsou vybírány buď výpovědi nějakým způsobem expresivní („*Ich dachte das war's!*“, O str. 8) nebo obsahově zásadní („*Ich wollte in den Don Kosaken Chor!*“, O str. 6 či „*Otto Hofner übergab mir 2001 die Rechte für den Don Kosaken Chor.*“, O str. 10). Na rozdíl od opravdových nadpisů mají tyto věty stále interpunkci a uchovávají si svou syntaktickou funkci v rámci okolního textu.

Autor kromě toho nápadně často používá vykřičníky, v expresivně laděných pasážích dokonce dvojité vykřičníky nebo otazníky. Přímé řeči jsou v textu kromě uvozovek odlišeny také pomocí kurzívy.

3.1.2 Překladatelská analýza textu B

Druhý výchozí text pochází z webové stránky věnující se historii Sboru donských kozáků. Na této stránce se kromě tří krátkých článků o sboru, které jsem přeložila, nachází množství historických fotografií a zvukových nahrávek, kompletní diskografie sboru nebo také stručná časová osa důležitých událostí. Na začátku stránky je krátká poznámka od autora webu (ta není v překladu zahrnuta), která nám poskytuje informace důležité pro překladatelskou analýzu.

Následující analýza se tedy bude věnovat celé této webové stránce jako jednomu textu, přičemž důraz bude kladen na detailnější rozbor jeho přeložené části. Jelikož se přeložený výchozí text skládá ze tří tematicky samostatných článků, bude nutné se občas věnovat každému z nich zvlášť, proto budu mluvit vždy o článku 1, 2 a 3.

3.1.2.1 Stylistické zařazení

Už pro účely zařazení textu do funkčního stylu je vhodné nahlížet na každý z těchto zmiňovaných článků zvlášť. Pokud bychom totiž z tohoto pohledu analyzovali celou webovou stránku, mohli bychom říct, že se v podstatě jedná o odbornou studii. Autor webu totiž pravděpodobně spíše odbornému publiku předkládá zaprvé historické texty, které byly o sboru napsány v průběhu 20. století, a zadruhé též různé jinak těžce dostupné původní nahrávky či dobové fotografie. Pro zařazení do odborného funkčního stylu mluví také uvedení bibliografie na konci celé stránky.

Toto nám však neříká nic o funkčním stylu samotných zde prezentovaných článků. Jak bude ještě popsáno dále, každý z nich byl vydán jindy a byl napsán jiným autorem, a proto samozřejmě mezi sebou vykazují jisté stylistické rozdíly. Také převažující funkce textu se lehce liší, čemuž se budu věnovat v následující analýze. Na tomto místě se ale pokusme články přiřadit k některému funkčnímu stylu a žánru. Článek č. 2 můžeme s jistotou zařadit do stylu uměleckého. Jde o kapitolu z knihy vyprávějící o osudech sboru, v podstatě jde o povídku. Článek č. 1 také můžeme považovat za text uměleckého stylu, ovšem protože neznáme kontext, ve kterém byl původně publikován (více viz níže), nemůžeme vyloučit ani to, že původně vyšel jako jeden z beletristických žánrů stylu publicistického v nějakém periodiku. Článek č. 3 se od ostatních dvou stylově poněkud odlišuje, je převzat z koncertního programu, jedná se tedy o text propagačního charakteru.

3.1.2.2 Vnětextové faktory

3.1.2.2.1 Pragmatika vysilatele

Jak již bylo zmíněno, je nutné rozlišovat mezi autorem webové stránky, který zveřejnil již existující texty o sboru a přidal k nim několik poznámek, a mezi původními autory těchto textů. Zde je dobré aplikovat termíny, producent a vysílatel, které zavedla Christiane Nordová. Vysilatelem textu je v tomto případě Jurij Bernikov, autor webové stránky (kromě toho je sám samozřejmě i producentem úvodní poznámky, poznámky před článkem č. 2 a je možné, že také napsal popisky k fotografiím).

Co se týče producenta nebo producentů textu, je zde situace poněkud složitější. Konkrétního autora totiž známe pouze u článku č. 2. Tento text byl původně napsán v ruštině, ruským emigrantem žijícím v Německu, Emilianem Klinským. Producentem výchozího textu je tedy neznámý překladatel, který tento text přeložil z ruského do německého jazyka. Protože se mi nepodařilo zajistit knížku, ze které je článek č. 2 převzatý, neznáme jméno tohoto překladatele. Jelikož jsem se rozhodla překládat výchozí text dokumentárně, připadá mi vhodné zamyslet se také nad tím, kdo byl vysilatelem článku č. 2 v původní komunikační situaci. Knižku *Vierzig Donkosaken erobern die Welt*, ze které je tato kapitola převzatá, vydalo v němčině nakladatelství Matthes-Verlag v Lipsku a to bychom tedy mohli považovat za původního vysilatele textu.

U článků č. 1 a 3 neznáme producenta. V případě článku č. 1 webová stránka neposkytuje o autorovi textu vůbec žádné informace. V poznámce u článku č. 3 je uvedeno pouze to, že byl text převzat z tištěné brožurky vydané u příležitosti padesátiletého výročí založení sboru.

Pokud by se mi tedy podařilo tuto publikaci sehnat, bylo by snad ještě možné autora dohledat. Přesto je ale z této kusé informace možné odvodit, že vysílatelem textu je v případě článku č. 3 pravděpodobně samotný sbor nebo jeho umělecká agentura. Toto zjištění je důležité proto, že se tím třetí článek odlišuje od dvou předchozích. Článek č. 2 byl totiž napsán i vydán někým, kdo nebyl přímo členem nebo spolupracovníkem sboru a článek č. 1 (přestože neznáme jeho autora) také přímo v textu vykazuje známky určitého pohledu zvenčí.

3.1.2.2.2 Vysílatelův záměr a funkce komunikátu

Záměrem vysílatele (autora webové stránky) je informovat veřejnost, a to nejspíš především veřejnost odbornou, o historii Sboru donských kozáků a zveřejnit dobové materiály, které jsou dnes jen těžko k sehnání. Zda je cílem vysílatele také sbor nějak propagovat (jak tomu bylo u vysílatele textu A), je těžké posoudit, rozhodně to není jeho primárním záměrem. Více než u textu A zde vysílateli jde o objektivní předání informací.

Mohli bychom také mluvit o tom, s jakým záměrem byly napsány původní zde zveřejněné texty. Ze všech tří článků je patrný určitý obdiv ke sboru a k Sergeji Žarovovi, proto bychom mohli soudit, že vysílatelé nebo producenti chtěli tento svůj obdiv v textech vyjádřit, možná chtěli rozšířit povědomí o sboru nebo chtěli sboru do jisté míry vzdát hold (především články č. 1 a 3) či mu vyjádřit svou podporu (článek č. 2, který tematizuje stesk sbormistra po domově).

Ve všech třech článcích se mísí funkce informační s funkcí estetickou (mnohem výrazněji v článcích 1 a 2) a především v článku č. 3 je přítomná i funkce persvazivní. Analyzujeme nyní každý z článků z hlediska funkce odděleně. V článku č. 1 dominuje funkce estetická, ovšem funkce informační je zde také velmi podstatná. Estetickou funkci textu podtrhuje promyšlená kompozice textu a užití některých literárních prostředků, kterým se budu podrobněji věnovat v kapitole o syntaxi. Ve druhém článku je estetická funkce ještě výraznější a je zde tedy funkcí hlavní. Ve třetím článku je naopak estetická funkce spíše podřadná, mnohem zásadnější je funkce informační (což je také v souladu s tím, že byl text vydán jako informační brožurka) a částečně i funkce persvazivní (cílem komunikace je oslavit a propagovat sbor a jeho činnost).

3.1.2.2.3 Pragmatika příjemce

Adresátem celého textu v současné online podobě je zcela jistě někdo, kdo se zajímá o hudbu, pravděpodobně o hudbu klasického rázu. Zdá se být zřejmé, že autor webové stránky počítá s tím, že adresát už o Sboru donských kozáků někdy slyšel a že o něm možná má i nějaké

povědomí, protože články jsou zde prezentovány bez jakéhokoliv úvodu, který by adresátovi stručně poskytl nějaký základní přehled. I z toho je patrné, že je text cílený na německého čtenáře, protože Sbor donských kozáků byl v Německu mnohem více známý než v českém prostředí.

Všechny tři články jsou zaměřené na čtenáře s poměrně slušnými znalostmi o historii a s dobrým všeobecným přehledem vůbec (vyskytují se zde výrazy jako např. *Tenno* nebo *Impresario* a vždy se předpokládá znalost průběhu a důsledků Ruské občanské války). Čtenář naopak paradoxně nemusí mít nijaké hlubší vzdělání v oblasti hudby na to, aby textu plně porozuměl (snad jedinou výjimkou jsou zmínky o Lisztovi a Giglim v článku č. 2). Tematicke presupozic se budu více věnovat v kapitole další části analýzy.

3.1.2.2.4 Médium

Jak již bylo uvedeno, byl celý text publikován na webových stránkách. Konkrétně jde o portál, který slouží primárně ke zveřejňování historických nahrávek hudby různých ruských interpretů a dále různých fotografií a jiného historického obrazového materiálu. Sboru donských kozáků je zde jako jednomu z interpretů věnována celá samostatná stránka (výchozí text překladu), kromě toho však může čtenář na tomto webu najít i další fotografie a jiný materiál týkající se sboru, který nebyl do hlavní studie zahrnut.

Autorem a správcem webu je Jurij Bernikov, tedy již zmiňovaný autor poznámek k našemu výchozímu textu. Na web přispívají i další ruští i zahraniční odborníci nebo sběratelé starých zvukových nahrávek. Většina stránek je psána primárně v ruštině s překladem do angličtiny, články věnované Sboru donských kozáků jsou jedinými texty v němčině, které jsem na webu našla.

Jedná se tedy opět o médium psané. Všechny tři články byly nejprve publikovány v tištěné formě (u článku č. 1 to tedy alespoň předpokládám) a následně byly převedeny do formy elektronické. Domnívám se, že právě s přepisem do počítače souvisejí některé překlady, které se v textu občas objevují. Jelikož tištěnými formami článků nedisponuji, nemohu posoudit, jestli se od sebe obě verze nějak liší. Je však poměrně jisté, že se liší minimálně, co se týče nonverbálních prvků.

Na rozdíl od textu A se v textu B nevyskytují žádné prvky mluvenosti, veškerý text je tedy i konceptuálně psaný.

3.1.2.2.5 Místo a čas, příležitost

Pragmatika místa a času je v případě textu B pro překlad velice důležitá a má zásadní vliv také na volbu celkové metody překladu. Ve své současné online podobě výchozí text vznikl v roce 2009, jelikož se ale jedná o webovou stránku, není jeho podoba stálá, ale autor ho postupně obměňuje. Zatím poslední úprava byla podle údajů na konci příspěvku provedena k datu 18. 11. 2020. Domnívám se ale, že autor na stránku především přidává další zvukové nahrávky a do textů převzatých článků nijak nezasahuje. Při překládání jsem pracovala s verzí staženou 12. března 2021. O místě vzniku textu na webové stránce se můžeme pouze dohadovat.

Pro potřeby překladu je ovšem mnohem zásadnější pokusit se určit, kdy a kde texty č. 1, 2 a 3 vznikly původně, ve své tištěné podobě. Analyzujeme tedy nyní každý článek z hlediska místa a času zvlášť. Článek č. 1 musel být napsán někdy po roce 1979, protože je v něm toto datum zmíněno. V tomto roce byl totiž původní Sbor donských kozáků rozpuštěn a popis této události tvoří závěrečnou pointu článku. Proto se osobně domnívám, že byl článek č. 1 napsán s odstupem alespoň několika let od zániku sboru, v době, kdy už bylo jisté, že činnost sboru nebude obnovena. Protože na webové stránce není u tohoto článku uveden zdroj, nemůžeme dobu vzniku textu určit blíže a musíme se tedy spokojit s datací mezi roky 1979 a 2009. Ani o místě vzniku nemáme bližší informace, kromě toho, že byl text pravděpodobně napsán v Německu.

Naopak u článku č. 2 místo vzniku známe. Bernikov totiž uvádí, že autor původního ruského textu žil nejspíš v Berlíně a bibliografický údaj knihy, z níž je text převzat, uvádí jako místo vydání rovněž Berlín. Německý překlad knihy pak vyšel v Lipsku. Původní ruská publikace byla vydána v roce 1931, německý překlad o dva roky později. Článek č. 2 je tedy výrazně nejstarší částí celého textu B (i textu A). Tento velký časový odstup s sebou pro překladatele nese určitá úskalí (jak z hlediska pragmatiky, tak i z hlediska lexika), která budou podrobněji popsána v kapitole 3.3.

Vznik článku č. 3 můžeme rovněž lehce určit. Text byl totiž napsán u příležitosti padesátého výročí založení sboru, tedy v roce 1971 (je možné, že byl vydán už na začátku celé koncertní sezóny 1970/71). Z obálky původní brožurky můžeme usuzovat, že byla vydána nákladem umělecké agentury Otto Hofner, což by znamenalo, že vznikla v Kolíně nad Rýnem.

Právě článek č. 3 je jedinou částí textu B, u které víme, že vznikla při určité příležitosti. U obou ostatních článků se můžeme o tom, zda byly napsány při nějaké určité příležitosti, opět jen dohadovat.

3.1.2.3 Vnitrotextové faktory

3.1.2.3.1 Téma a obsah, koherence

Jak již bylo uvedeno, skládá se text B ze třech samostatných článků či řekněme krátkých kapitol. Ty se věnují společnému tématu, a to historii Sboru donských kozáků, celý text je tedy koherentní právě díky jednomu tématu. Články nejsou seřazeny podle doby vzniku, ale chronologicky podle období, které popisují. To napomáhá koherenci textu. První článek se zabývá převážně vznikem sboru v letech 1921 - 23, druhý popisuje první turné do USA a třetí rekapituluje působení sboru do roku 1971. Jednotlivé kapitoly na sebe však obsahově přesně nenavazují. Např. mezi událostmi popisovanými v článku č. 2 a článku č. 3 je časový odstup třiceti dvou let. Domnívám se, že pro příjemce, který nemá o historii sboru přehled, může text z tohoto důvodu působit nekoherentně.

Některé informace jsou pro čtenáře naopak redundantní, protože se opakují ve více kapitolách (stejně informace nalezneme především v článku 1 a 3). Je to způsobeno tím, že každý z článků byl původně vydán samostatně.

Více o obsahové stránce textu též viz následující kapitola.

3.1.2.3.2 Výstavba a členění textu

Už bylo mnohokrát zmíněno, že výchozí text překladu sestává ze tří částí. Považuji ale za užitečné zde nyní popsat výstavbu celého textu B i včetně jeho dalších částí, které nebyly do překladu zahrnuty.

Struktura celého textu na webové stránce je poměrně různorodá. Po úvodní poznámce a věnování sběratele Bernikova následují články 1, 2 a 3, přičemž každý z nich je uveden vlastním podnadpisem a citátem sbormistra Žarova. Článku č. 2 též předchází krátká poznámka o původu textu. Podobná poznámka je také u článku č. 3, je ale umístěna k jednomu z obrázků jako jeho popis. Právě v popisících fotografiích se nachází množství různých zásadních informací neobsažených v textu (více viz kapitola 3.1.2.3.4).

Překlad už nezahrnuje části *Bearbeitung für Männerchor* a *Chronik*, kde už je pouze minimum souvislého textu. Pro potřeby například lokalizace webových stránek by samozřejmě bylo možné je také přeložit. Na stránce pak nalezneme ještě sbírku fotografií

členů sboru a odezvy převážně amerických odborníků, pamětníků a dětí zpěváků. Tyto příspěvky jsou zde zveřejněné v angličtině bez německého překladu. Následuje rozsáhlý přehled diskografie Sboru donských kozáků Sergeje Žarova i jiných kozáckých souborů. Na konci stránky nalezneme bibliografii zahrnující také zdroje článků 2 a 3 (a předpokládám, že i zdroj článku 1).

Viděli jsme tedy, v jakém kontextu byly články 1, 2 a 3 zveřejněny. Podívejme se ale nyní také na vnitřní výstavbu každého jednotlivého článku. Především u článku č. 1 je totiž výstavba textu velice zajímavá, slouží estetické funkci textu a při překladu je nutné ji zachovat. Text *Man schreibt das Jahr 1920* začíná syntakticky strohým, téměř odosobněným popisem situace v tureckém internačním táboře v Čilingiru v roce 1920. Následují dva odstavce, které popisují vzhled a vystoupení budoucího Sboru donských kozáků (od slov „*In zwei Rheien stehen die Männer im Halbkreis...*“ až po větu „*Werden sie ihre Heimat am Don je wieder sehen?*“, O str. 11). Další část textu bychom mohli rozdělit na dva „obrazy“ – první popisuje život kozáků v Bulharsku, druhý vystoupení ve Vídni. Tyto části jsou v textu naznačeny i pomocí syntaktických a formálních prostředků (dvojteček):

„*1923 kamen die Kosaken noch Bulgarien. Ankunft im Hafen von Burgas:*

Brot...“ (O str. 12)

„*Wien: gepflegte Strassen, grosse und schöne Häuser...*“ (O str. 12)

Největšího uměleckého účinku je však v textu dosaženo až v závěru, a to pomocí paralelismu. Syntaktické konstrukce, které byly užity na začátku textu, jsou zde totiž použity znovu. Některé věty jsou převzaty doslovně, jiné jsou lehce obměněné tak, aby obsahově odpovídaly pointě příběhu. Užití této stylistické figury je poprvé signalizováno větou „*Paris, man schreibt das Jahr 1979.*“ (str.), v níž se objevuje stejná konstrukce jako v první větě celého textu. Poté následuje téměř doslova zopakovaný výše zmíněný druhý odstavec článku. Je v něm změněn v podstatě pouze název písně. Nápadná a originální je též obměna původní formulace „*zu Beginn singen wir*“ (O str. 11) za „*zum Schluss singen wir*“ (O str. 13), která v rámci paralelismu ještě více podtrhuje vyznění celého příběhu. V závěru článku pak ještě nalezneme obměnu dříve užití věty „*Mit traurigen Gesichtern lauschen die Kosaken dem Choral.*“ (str.). Úplně poslední věta celého textu („*Und ihre Heimat am Don haben sie nicht wiedergesehen.*“, O str. 13) je pak odpovědí na dříve položenou, původně zdánlivě pouze rétorickou otázku „*Werden sie ihre Heimat am Don je wieder sehen?*“ (O str. 11). Tím se dosahuje citového účinku na příjemce.

V ostatních dvou článcích se už podobné stylistické figury, které by pracovaly s výstavbou textu, nevyskytují. Článek č. 2 je členěn chronologicky, převažuje zde slohový postup vyprávěcí. Článek č. 3 je psán částečně retrospektivně, příběh totiž začíná v autorově současnosti a poté popisuje život Sergeje Žarova a historii sboru a nakonec se vrací opět do autorovy (a příjemcovy) současnosti.

3.1.2.3.3 Presupozice

Text B předpokládá oproti textu A obecně vzdělanějšího adresáta. Aby čtenář textu plně porozuměl, musí mít především základní znalosti evropské historie 20. století. Ačkoliv je v článcích 1 a 2 jedním ze stěžejních témat fakt, že se členové sboru z politických důvodů nemohli vrátit do Ruska, není tento důvod nikde vysvětlen. Autoři tedy předpokládají, že příjemce ví, že kozáci bojovali v Ruské občanské válce na straně bělogvardějců a museli po vítězství bolševiků ze země uprchnout. Tato situace je stručně tematizována pouze v článku č. 3. Předpokládají se i další dějepisné znalosti, např. je zmiňována Společnost národů.

Články č. 1 a 3 paradoxně nepředpokládají žádné hlubší znalosti z oblasti historie hudby ani neobsahují složitou hudební terminologii. Jedině autor článku č. 2 počítá s tím, že se adresát ve světě hudby orientuje trochu lépe. Zmiňuje totiž bez vysvětlení jednak jméno skladatele Ferenc Liszta, jednak jména italských operních zpěváků Enrica Carusa a Beniamina Gigliho. Zde je nutné si uvědomit, že text článku č. 2 vznikl ve 30. letech 20. století, kdy byli tito dva zpěváci mnohem známější než dnes. Naopak Ferenc Liszt je, alespoň podle mého názoru, stejně tak proslulý dnes jako v době napsání textu. Z tohoto důvodu jsem se při překládání rozhodla alespoň částečně vyrovnat tento rozdíl v presupozicích mezi původním adresátem originálu a adresátem dnešního překladu. Autor také opakovaně píše o newyorské Carnegie Hall a o Metropolitní opeře a počítá s tím, že čtenář ví, o jak světově významné hudební scény jde.

Veškeré tyto presupozice nejsou kulturně podmíněné, tedy alespoň nemůžeme tvrdit, že by průměrný německy hovořící příznivec hudby měl o zmiňovaných věcech lepší povědomí než průměrný Čech, který se o hudbu zajímá stejně. Také zmínky o historii se týkají převážně zemí mimo německojazyčný prostor, a pokud se některé týkají přímo německých dějin, jde o univerzálně známá fakta (např. zmínka o vypuknutí Druhé světové války). Jediný případ, kdy by se znalosti českého a rakouského či německého čtenáře mohly lišit, jsou zmínky o Hofburgu v článcích č. 1 a 3. U prvního výskytu jsem tedy v překladu pro jistotu dodala vnitřní vysvětlivku.

V žádné z částí textu B se neobjevují informace, které by byly pro adresáta překladu redundantní.

3.1.2.3.4 Nonverbální prvky

Podle Nordové (1995) se nonverbálními prvky rozumí znaky jiného než jazykového kódu, které slouží k doplnění, příp. ujasnění nebo intenzifikaci výpovědi nesené samotným verbálním textem. V našem případě jsou velmi prominentní. Obrázky a fotografie, stejně tak jako zvukové nahrávky písní, tvoří důležitou součást celého textu. Poslech nahrávek příjemci dodá mnohem jasnější představu o hudbě, kterou celý text popisuje, a díky fotografie mu přiblíží zpěváky i sbormistra. Součástí webové stránky je také například ukázka původního notového zápisu jedné z písní nebo podpis sbormistra.

Již výše bylo zmíněno, že fotografie jsou doprovázené popisky, které čtenáři poskytují doplňující a často poměrně zásadní informace. Např. popisky u fotografií v článku č. 2 už dopředu implikují, že se členové sboru nikdy nevrátili do své vlasti a usadili se v USA. Tím vlastně slouží jako určité post skriptum k původnímu textu z roku 1933, z něhož není zřejmé, zda se zpěváci do Ruska nakonec vrátili, nebo ne. I z tohoto důvodu se domnívám, že fotografie ani popisky nebyly součástí původních historických textů, ale byly přidány až k elektronické podobě článků.

Fotografie i jejich popisky jsem se rozhodla zahrnout do překladu, a to právě proto, že mají vysokou informační hodnotu.

3.1.2.3.5 Lexikum

Výběr lexika je podmíněný především tématem. Téma se v textu projevuje zaprvé množstvím slov spojených s hudbou a hudebním průmyslem (např. *Chor, dirigieren, Komponist, Loge, Tournee, Konzertdirektor* apod.). Nejedná se však o odborné termíny. Zadruhé se téma projevuje častým výskytem vlastních jmen, ať už se jedná o názvy států nebo o jména evropských panovníků či ruských hudebních skladatelů. V článku č. 3 se navíc objevuje velké množství letopočtů.

Vlivem tématu se některá slova velice často opakují. Především je to patrné jména sbormistra a u názvu sboru, který je také často opisován jednoduše slovem *Chor*, případně *Chormitglieder*. Jak toto opakování, tak přítomnost ruských vlastních jmen představují problémy, které bylo při překládání nutné vyřešit.

U článku č. 2 má na volbu lexika má také faktor času. Přestože byl text napsán před téměř devadesáti lety, není ale užitý jazyk příliš archaický. Tu a tam se objevují některá slova, která bychom dnes možná nepoužili. Nápadný je hlavně výraz *Impresario* (ovšem hned v následujícím odstavci autor užívá dnes naprosto běžného synonyma *Manager*) a archaická forma préterita slovesa *fragen* („*Man [...] frug uns flüchtig aus.*“, O str. 14).² V tištěné podobě by byl určitě nápadný i starší německý pravopis, protože ale byla nejspíš při přepisu na web všechna písmena *ß* nahrazena pomocí dvojitého *s*, není tato zvláštnost zřejmá.

Ve všech částech textu se objevují obrazná pojmenování, metafory a personifikace. Velmi častá jsou přirovnání, hlavně v článku č. 2.

„*Erbärmlich schauten sie aus, wie Landstreicher [...]*“ (O str. 13)

„*Der Chor brauste wie eine Orgel.*“ (O str. 13)

„*Ein riesiges zwanzig Stockwerke hohes **Hotel** im Mittelpunkt des Geschäftsviertels von New York **nahm den Chor auf**, und wir verschwanden in ihm **wie unscheinbare kleine Spie[l]figuren [...]***“ (O str. 14)

„*Noch ist viel Zeit bis zum Beginn, aber schon **belagert eine Menge von Regenschirmen** die Zugänge zum Konzertsaal.*“ (O str. 15)

Estetické funkci kromě toho slouží také velká frekvence adjektiv v popisných částech textu, například v již zmiňovaném opakovaně užitém odstavci z článku č. 1 nebo zde v úvodu článku č. 2:

„*Aus dem grauen Dunst des Abends hob sich der unruhige Schattenriss der Riesenstadt New York. Wir standen auf Deck und schauten, wie die vor uns emporwachsende Stadt farbiger wurde, wie auf dem Hintergrund der riesenhaften Häuser zahllose Lichter auftauchten und den achatdunklen Himmel erhellten.*“ (O str. 14)

Na tomto příkladu vidíme, že se někdy jedná téměř o básnické přívlastky („*unruhige Schattenriss*“).

3.1.2.3.6 Syntax

Co se týče délky vět, jsou v článku č. 2 a 3 věty většinou střední délky. Autor článku č. 1 naopak užívá věty o poznání kratší. Krátké, často až úsečné věty jsou jedním z prostředků, kterými vytváří dojem jakéhosi obrazu, zachycení jedné určité scény. Patrné je to především v

² <https://www.dwds.de/wb/fragen>

prvním odstavci článku č. 1 (O str. 11). Na konci článku slouží rozdělení výpovědi do krátkých vět rovněž estetické funkci, nejde tu však už o popis obrazu, ale o zdůraznění a zesílení účinku na čtenáře:

„In Montargie sind die Männer nie angekommen. Und ihre Heimat am Don haben sie nicht wiedergesehen.“ (O str. 13)

Zesílení účinku sleduje užitím krátkých vět jednoduchých ke konci článku č. 2 i Emilian Klinskij. Užívá je nejprve ke gradaci příběhu a zvýšení napětí (po větu *„Wir singen in der Metropolitan-Oper.“*) V této části se dokonce objevuje i pouhý větný ekvivalent (*„Die Glocke. Die Tür öffnet sich.“*). Další nápadné užití nezvykle krátkých vět následuje o kousek později (*„Ich blicke Jaroff an. Ich verstehe seine Worte. Wir schweigen beide.“*, O str. 17).

Ve všech třech člancích se střídá přítomný čas s préteritem. Perfektum se nevyskytuje. V článku č. 3 slouží střídání přítomného a minulého času k rozlišení autorovy současnosti a minulosti. Naopak v člancích č. 1 a 2 prézens vyjadřuje děj minulý, protože jde o vyprávění o již uplynulých událostech. Zdá se, že autor článku č. 2 oba časy střídá poměrně arbitrárně. V článku č. 1 se prézens zdá být užíván pro popisné části.

Důležitou součástí vyprávění jsou v člancích 1 a 2 přímé řeči, ve kterých se ale na rozdíl od textu A neobjevují hovorové prvky ani jiná stylizace (kromě hovorové formulace *„das soll doch der Teufel holen“*).

Článek č. 2 je psán v ich-formě, z pohledu Sergeje Žarova. To způsobuje určitou nekoherentnost textu, protože čtenář zpočátku neví, kdo se pod první osobou skrývá.

3.1.2.3.7 Suprasegmentální prvky

Grafické suprasegmentální prostředky zpřehledňují celou webovou stránku a naznačují její členění, popsané v předchozích kapitolách. Autor užívá různou velikost, barvu i font písma pro nadpisy článků, citáty a vlastní poznámky. V samotných textech pak ale žádné zvýraznění pomocí typu písma použito není.

Za zmínku ale stojí užívání dvou typů uvozovek. Nejspíš v souladu s původní tištěnou verzí jsou v článku č. 2 pro označení přímé řeči používána znaménka « . Naopak v článku č. 1 jsou tato znaménka použita ve funkci jednoduchých uvozovek, tedy na místech, kde je nutné uvést název písně v promluvě některé z postav. Pro označení přímé řeči jsou užívány běžné dnešní německé uvozovky.

Ein grosser schlacksiger Kosake, Serioscha, tritt zwei Schritte vor: "Meine Freunde", spricht er mit zittriger Stimme, "zum Schluss singen wir «Ich bete an die Macht der Liebe». (O str. 13)

Všimněme si ovšem, že na konci věty chybí poslední uvozovka. V textu B se obecně poměrně často objevují různé překlepy, a to nejen co se týče interpunkce. Myslím, že mohly vzniknout při přepisování původních tištěných textů do elektronické podoby, a jako takové je tedy v překladu opravuji.

3.2 Metoda překladu

Po pečlivě provedené překladatelské analýze obou výchozích textů bylo nutné zvolit si celkovou metodu překladu, a to hned z několika úhlů pohledu.

Nejdůležitějším faktorem, který jsem musela při volbě překladatelské metody zohlednit, byl velký časový odstup od původní komunikace mezi autorem a čtenářem originálu v případě textu B. V případě nejstarší části textu totiž překlad vzniká 88 let po vydání originálu. Kromě toho byl článek č. 3 textu B vydán při příležitosti padesátiletého výročí založení Sboru donských kozáků a autor se v jeho závěru přímo obrací na návštěvníky tehdy pořádaných koncertů („*Heute gastiert Serge Jaroff mit seinem weltberühmten Chor in ihrer Stadt und dirigiert ein festliches Jubiläumskonzert.*“, O str. 20).

Velmi by tedy záleželo na hypotetické překladatelské zakázce a na tom, zda by si klient případně přál do textu nějak zasahovat. Protože však dnešní Sbor donských kozáků Sergeje Žarova nekonzertuje v České republice, není nutné, aby překlad plnil stejnou funkci jako originál (přesněji řečeno jako originál textu A a článku č. 3) a aby byl např. prodáván v podobě informační brožurky na koncertech souboru. Spíše se domnívám, že by celý překlad mohl být vydán v některém z českých odborných hudebních periodik (např. v časopise *Opus Musicum*) v podobě historické studie. Jeho funkce by tedy odpovídala funkci textu B v jeho podobě na webových stránkách – zpravoval by odbornou veřejnost a případně i laické zájemce o historii tohoto sboru. Další možností publikace překladu by samozřejmě bylo nějaké internetové médium, případně by mohl posloužit k české lokalizaci webové stránky, kde byl uveřejněn originál textu B.

Protože by tedy funkce překladu byla v takovém případě čistě informační a protože by si příjemce byl vědom, že od vzniku textu uplynul nějaký čas a nejedná se tedy o původní komunikaci, rozhodla jsem se pro metodu dokumentárního překladu. Překlad tedy bude

českému příjemci poskytovat obraz komunikace ve výchozí německé kultuře a v původním čase. Kulturní zakotvení textu ovšem není příliš silné, a proto si příjemce překladu podle mého názoru nebude uvědomovat, že vlastně čte překlad. Požadavek zachování původní funkce textu v překladu, jak to požaduje např. teorie funkční ekvivalence, tedy sice nebude splněn, přesto ale čtenář lehce neodhalí, že se jedná o překlad. Podle terminologie A. Popoviče tedy můžeme říct, že hlavními funkcemi překladu budou funkce poznávací a vzdělávací, funkce komunikační bude upozaděna.

S problematikou času také souvisí přístup modernizační vs. archaizační. Bylo tedy rozhodnuto, že překlad má dokumentovat původní komunikaci, je tedy zřejmé, že je vhodné držet se přístupu archaizačního. To v praxi znamená, že údaje obsažené v textu neaktualizují ani nijak jinak nepřizpůsobují současné realitě. To se týká jak roviny pragmatické, tak roviny lexikální a syntaktické. V textu tedy např. zachovávám výše uvedenou větu o jubilejním koncertě v nepozměněné podobě. V článku č. 2 zase nesmím jako překladatel ani nevědomky nějak naznačit, že z dnešního pohledu už samozřejmě vím, že se Žarovovi jeho přání vrátit se do Ruska nikdy nespěnilo. Na lexikální rovině jsem se v nejstarší části textu snažila neužívat příliš moderní termíny ani žádné neologismy.³ Ne zvolila jsem ale vyloženě striktní archaizační přístup, kdy bych do českého textu uměle dodávala zastaralé výrazy, větší množství přechodníků a podobně.

Jiří Levý zavádí dvě normy v překladu – normu reprodukční a estetickou. *„Tento základní estetický protiklad se v překladatelství po stránce technické jeví jako protiklad tzv. překladatelské věrnosti a volnosti. Jako překladatelskou metodu „věrnou“ (či snad lépe doslovnou) označujeme pracovní postup těch překladatelů, kteří za svůj hlavní cíl považují přesnou reprodukci předlohy, jako metodu „volnou“ (či spíše adaptační) tu, které jde především o krásu, tj. estetickou a myšlenkovou blízkost čtenáři, o to, aby překladem vzniklo původní umělecké dílo české.“* (Levý, 2012) V našem případě si dokumentárnost překladu vyžaduje spíš věrnější způsob překládání. Na druhou stranu je v pasážích, kde je významná estetická funkce, vhodné nadržet se originálu příliš doslovně a zapojit volnější převod.

³ Jediným případem, kdy jsem se tohoto přístupu nadržela, bylo slovo manažer. To se totiž vyskytlo i ve výchozím textu (der Manager), ačkoliv podle slovníku DWDS byl i v němčině tento výraz dříve používán mnohem méně než dnes. Kromě toho jsem byla nucena požadavek časově neutrálního lexika upozadit u překladu termínu Konzertdirektor v článku č. 1. Zde jsem užila ekvivalent „ředitel umělecké agentury“. Jak bylo uvedeno v překladatelské analýze, vznikl článek č. 1 v 80. letech nebo později, z tohoto hlediska tedy užití takového termínu problematické není, ale je nutné uznat, že se výraz „umělecká agentura“ nehodí do prostředí 20. let 20. století, v němž se příběh odehrává. Protože je to ale nejpřesnější český ekvivalent německého „Konzertdirektion“, rozhodla jsem se tento termín v překladu i přesto použít.

V částech textu, kde převažuje informační funkce, jsem se naopak snažila o pokud možno co nejvěrnější překlad (tedy v textu B u článku č. 3 a v textu A u prvních dvou krátkých kapitol).

3.3 Typologie překladatelských problémů

Následující výčet problémů a diskuze nad nimi není zdaleka vyčerpávající. Během překládání bylo nutné překonat velké množství různých úskalí, z nichž zde uvádím a podrobně rozebírám ty nejvýznamnější a nejzajímavější.

3.3.1 Rovina lexikální a morfologická

3.3.1.1 Třetí jazyk v překladu: transkripce ruských vlastních jmen

Jak v textu A, tak v textu B se objevuje množství ruských vlastních jmen, především jmen osob, ale také např. měst. Pravidla pro transkripci z azbuky do latinky se v němčině výrazně odlišují od pravidel českých, všechna tato jména tedy musela být přepsána podle českých konvencí. Protože sama rusky neumím, zvolila jsem k tomu, aby bylo v překladu vše přepsáno správně, následující postup. Nejprve jsem si sama nastudovala české konvence transkripce azbuky. Následně jsem způsob psaní všech jmen konzultovala s kolegyní Annou Tesarovou, která mi díky dobré znalosti ruštiny mohla na internetu vyhledat informace o osobách zmiňovaných v textu. Český prepis jmen jsme poté společně odvozovaly vždy přímo z ruské verze.

Situace je ale komplikovanější, než se může na první pohled zdát. Pokud odhlédneme například od jmen slavných ruských skladatelů, vyskytují se totiž v textu většinou jména členů sboru nebo jiných ruských emigrantů. Ti prožili většinu svého života v Německu a ve Spojených státech a v západním světě se proslavili pod jmény transkribovanými do latinky podle německých (případně anglických) konvencí. Je tedy docela možné, že i český příjemce například jméno sbormistra Žarova bude znát spíše v německém než v českém prepisu. Z těchto důvodů jsem v počáteční fázi překládání krátce zvažovala, zda by nebylo vhodné zachovat německý způsob psaní ruských jmen. Od této varianty jsem však velice rychle upustila, neboť začalo být zřejmé, že by se taková jména dala jen velmi těžko přirozeně začlenit do českých syntaktických struktur (srov. např. už jen samotné jméno „Serge Jaroff“).

Jediným jménem, u kterého jsem zachovala německý pravopis, je jméno sbormistra Wanji Hlibky. Tuto výjimku jsem učinila z toho důvodu, že pan Hlibka – ačkoliv má samozřejmě ruské (nebo pravděpodobněji spíše ukrajinské) příjmení po otci – je rodilý Němec a bylo by tedy nelogické jeho jméno nějak měnit. Pokud bychom se chtěli i v tomto případě striktně

držet výše uvedeného postupu transkripce všech jmen přímo z azbuky podle českých konvencí, museli bychom sbormistrovo křestní jméno přepsat jako „Váňa“⁴. Takový postup by však byl zavádějící, protože v Německu je jeho jméno vyslovováno jako [vanja]⁵.

3.3.1.2 Přechylování

S problematikou antroponym souvisí také problematika přechylování. V celém překladu se vyskytlo jen jedno ženské jméno, u kterého bylo tento problém nutné řešit. Jde opět o ruské jméno – ve výchozím textu psáno jako *Tamara Karsawina*. Rozhodla jsem se příjmení přechylovat na *Karsavinová*, a to především kvůli tomu, aby se dalo lépe skloňovat. Při reálné překladatelské zakázce by samozřejmě záleželo také na přání klienta a na konvencích periodika, kde by překlad vyšel.

3.3.1.3 Odborné výrazy

V překladatelské analýze už bylo zmíněno, že ani v textu A, ani v textu B se nevyskytuje mnoho odborných termínů z oblasti hudby, což je vzhledem k tématu poněkud překvapující. Protože jsem předpokládala, že adresát překladu bude stejně hudebně vzdělaný jako adresát výchozího textu, rozhodla jsem se tyto termíny zachovat i v překladu. Šlo o poměrně malý počet výrazů jako např. *Impresario* (P: *Impresáριο*), *sakrale Musik* (P: *sakrální hudba*), *ein a capella Chor* (P: *sbor zpívá vždy a capella*) nebo *Fortissimo* (P: *fortissimo*).

3.3.1.4 Psaní velkých písmen v názvu sboru

Protože název Sboru donských kozáků Sergeje Žarova není v češtině dostatečně ustálený, bylo nutné správně rozhodnout, kde se budou v jeho názvu psát velká písmena. Na rozdíl od němčiny píšeme v češtině název etnika „kozáci“, případně „donští kozáci“, „záporožští kozáci“ atd. s malými písmeny.

Ve výchozím textu je ovšem plný název sboru často zkracován pouze na „*Don Kosaken*“. Tímto označením jsou zde tedy myšleni členové sboru a ne celé etnikum donských kozáků.

⁴ Srov. např. přepis jeho jména do azbuky uvedený zde: https://www.russian-records.com/articles.php?article=zharoff-bernikov/member/hlibka&cat_id=367&l=russian

⁵ Nemluvě o tom, že vycházet primárně z azbuky by způsobilo problémy také u psaní Hlibkova příjmení, neboť se pravděpodobně jedná o jméno ukrajinské (soudě podle indicií v textu A a podle přítomnosti hlásky [h], kterou ruština nemá), ovšem ve všech ruských internetových zdrojích je v souladu s fonetikou ruštiny toto jméno psáno jako „Chlibka“. Pokud bychom si tedy chtěli být správným psaním jména v azbuce zcela jisti, vyžadovalo by to ještě spolupráci s nějakým odborníkem na ukrajinštinu, který by se jméno pokusil dohledat. Domnívám se ale, že to není nutné, protože sbormistr žije celý život v Německu a podobu jeho jména v latině tedy není správné nijak měnit.

⁵ Výslovnost jména srov. např. zde: <https://www.youtube.com/watch?v=aD1LijnTpaM>

Toto jsem se rozhodla v překladu reflektovat pomocí odlišného psaní velkých a malých písmen. Vždy, když je řeč o členech sboru, píšu na počátku zkráceného názvu velké písmeno:

[...]zahlédl plakáty se Sergejem Žarovem a jeho světoznámými Donskými kozáky [...]
(P str. 8)

Především v textu B se ale někdy mluví o donských kozácích obecně, tehdy se tedy řídím běžným pravopisem:

Kdo mohl tušit, že tahle hrstka vyčerpaných a vyhladovělých donských kozáků jednou svým zpěvem dobije celý svět? (P str. 15)

V několika málo případech není z originálu zcela zřejmé, zda je označením „Don Kosake“ myšlena příslušnost postavy k etniku nebo ke sboru. Domnívám se, že v textu A autor tyto dva významy vždy vlastně ani striktně nerozlišuje, např. v následující větě:

Jeder meiner Freunde sollte nun wissen, dass mein Vater ein Don Kosak ist.
- Všem svým kamarádům jsem teď vyprávěl, že je můj táta donský kozák. (P str. 8)

V tomto případě jsem se tedy řídila kontextem a zvolila jsem tu pravděpodobnější variantu. I v dalších případech je význam možné odvodit z kontextu. Např. v následující větě je díky situačnímu kontextu pravděpodobnější, že autor má na mysli „Donského kozáka“ jako člena sboru, druhý význam ale také nemůžeme stoprocentně vyloučit.

[...] ich war glücklich, mit einem echten Don Kosaken gesprochen zu haben [...]
- Byl jsem moc rád, [...] že jsem mluvil s opravdovým Donským kozákem [...] (P str. 9)

3.3.2 Rovina stylistická

3.3.2.1 Hovorovost

Jak bylo zmíněno už v překladatelské analýze, vyskytují se ve výchozím textu A hovorové prvky ve dvou podobách: zaprvé hovorové lexikum někdy užívá přímo autor, zadruhé se na jednom místě objevuje stylizovaná hovorová řeč jedné z postav. Při překladu byl problematický především druhý z těchto případů.

Na rozdíl od textu B, kde jsou všechny promluvy postav psány spisovnou němčinou, vykazují přímé řeči v textu A větší stylistickou rozrůzněnost. Máme zde na jedné straně barona von Struve, jehož promluvy působí spíš jako psaný, stylisticky vyšší text (O str., P str. 11).

Jeho nejdelší promluvu jsem tedy přeložila spisovnou češtinou s lehce knižními prvky (*mladý muž, rozený operní zpěvák, ačkoliv, je přímo jeho povinností...*). Zcela opačným pólem jsou promluvy zástupce umělecké agentury pana Hofnera. Především jeho druhá přímá řeč obsahuje velké množství hovorových prvků, hlavně syntaktických (modální částice a zkrácené tvary sloves). Uveďme zde pro ilustraci celou relevantní pasáž v němčině i v češtině:

Nach einer Woche rief ich Herrn Hofner erneut an. Nun war er viel freundlicher! Sollte das etwas zu bedeuten haben?! Herr Hofner am Telefon: „*Wie **haben's denn** das gemacht?? Sie müssen **ja ein ganz besonderer sein!** Der Jaroff nimmt nicht Jeden!! Wir **sehn** uns beim ersten Konzert in Bielefeld, den Vertrag **kriegen's demnächst!**“ „*Ich **glaub** das nicht!*“ waren seine letzten Worte, bevor er auflegte. (O str. 9)*

-

Za týden jsem mu tedy zavolał znovu. Teď už byl o poznání milejší! Doufal jsem, že to musí něco znamenat. „*Jak vy **ste** to jen dokázal?? To musíte mít **teda vážně** talent! Žarov, ten nebere každýho!! Uvidíme se na prvním koncertě v Bielefeldu, **no** a smlouvu dostanete co nevidět!*“ Než položil, dodal ještě: „*Nemůžu tomu uvěřit!*“ (P str. 12)

Vidíme tedy, že v překladu je hovorovost signalizována užitím prvků obecné češtiny, především obecněčeskou koncovkou u adjektiva a také lexikálními prostředky.

3.3.2.2 Stylizace vyjadřování cizince v němčině

Kromě stylizace hovorovosti se v textu A objevuje také stylizované vyjadřování mluvčího, který příliš dobře neovládá němčinu. Konkrétně jde o promluvy sbormistra Žarova. Jeho první přímá řeč je ovšem tak krátká, že čtenář nepozná, jak špatně Žarov mluví, a autor nás musí na tento fakt upozornit v uvozovací větě.

„*Oh, Wetscherni swon, das ist sehr gut*“ sagte auf einmal Herr Jaroff selbst in gebrochenem Deutsch. (O str. 7)

V souladu s originálem jsem tedy tuto větu překládala zcela správnou češtinou (viz P str. 11). Druhá Žarovova promluva je už o poznání kostrbatější. Čtenář už je z předchozího kontextu obeznámen s tím, že sbormistr mluví „*lámanou němčinou*“, proto jsem si i v překladu mohla dovolit zdeformovat českou syntax tak, aby imitovala ruského rodilého mluvčího, který neumí

pořádně česky. Po konzultaci s kolegyní Tesarovou a po důkladném zvážení, zda se ve větě vyskytují nějaké prvky, které by mohly být pro cizince problematické v češtině, jsem se rozhodla pro následující řešení:

„Bitte vorbereiten bis September, vielleicht sie schon dabei, wenn ein Sänger ausgefallen. Momentan Chor voll besetzt“, waren die nächsten Worte von Herrn Jaroff selbst. (O str. 8)

-

„Prosím připravujte do září, možná vy už nastoupíte, jestli jeden zpěvák vypadá. Ted' sbor plně obsazený,“ odpověděl mi tentokrát přímo pan Žarov. (P str. 11)

V psaném textu samozřejmě bohužel nemůžeme nijak naznačit cizí přízvuk, a tak byl autor originál odkázán pouze na imitování syntaktických chyb. Stejný postup jsem zvolila v českém překladu. Stejně tak jako v němčině může být pro cizince v češtině problematické vědět, kdy použít reflexivní sloveso a kdy ne, proto jsem z výchozího textu přímo převzala elipsu zvrátneho zájmena v první větě promluvy. V druhé větě německé promluvy chybí část přísudku. Tuto chybu jsem v češtině nahradila neobratným slovosledem. V následující větě jsem sloveso *vypadnout* vyskloňovala jako sloveso *vypadat*, což se myslím nerodilému mluvčímu může lehce stát. V němčině je na tomto místě nesprávně použito minulé příčestí místo správně vyčasovaného slovesa v přítomném čase. Nejbližší ekvivalent v češtině by tedy asi byl infinitiv (*vypadat*), případně minulý čas (*vypadal*). Použití infinitivu k imitaci řeči cizince je ale podle mě spíš literární klišé než věrohodné zobrazení reality, a z tohoto důvodu jsem se zde jeho použití záměrně vyhnula. Konečně poslední věta imituje, stejně tak jako výchozí text, tendenci ruských rodilých mluvčích vynechávat sloveso *být*.

3.3.3 Rovina pragmatická

3.3.3.1 Německé a rakouské reálie

V kapitole věnované překladatelské analýze bylo uvedeno, že jsou v obou výchozích textech zmiňovány některé německé nebo rakouské reálie, jejichž znalost je kulturně podmíněna. Jde především o názvy koncertních sál, jako jsou Kolínská filharmonie, Gewandhaus v Lipsku nebo Slavnostní sál Rakouské národní knihovny. S těmito názvy bylo v překladu naloženo různě podle toho, jakou funkci v textu plnily. Hned v úvodu textu A (O str. 3, P str. 7) se nachází výčet německých koncertních sálů, v nichž pravidelně vystupují dnešní Donští kozáci. Jelikož smyslem celého tohoto výčtu bylo především poukázat na věhlas a vysokou uměleckou úroveň sboru a informační funkce zde byla až druhořadá, rozhodla jsem se

v překladu názvy sálů nahradit pouze jmény měst, kde se nacházejí. Zatímco německý adresát totiž tyto koncertní sály bude nejspíš znát, pro českého adresáta by byl výčet jejich přesných názvů irelevantní. Zde jsem se tedy odchýlila od striktně dokumentární metody překladu a text jsem uzpůsobila potřebám českého čtenáře. Naopak výše zmiňovaný Slavnostní sál Rakouské národní knihovny jsem v překladu zachovala, neboť informace o něm je podstatná pro děj článku č. 2 i 3. V textu dále figuroval kongresový sál Německého muzea v Mnichově (O str. 4). Přestože se z předchozího kontextu dá vyčíst, že se sál nachází právě v tomto městě, raději jsem z důvodu odlišných znalostí německého a českého příjemce použila vnitřní vysvětlivku a před název muzea jsem dodala adjektivum *mnichovský* (P str. 8).

Dále text obsahoval jména německých měst. Všechna z nich jsou v Česku natolik známá, že není potřeba s nimi v překladu nijak pracovat, samozřejmě kromě toho, že jsou jejich názvy uvedeny vždy v české podobě, tak, jak jsou na to čeští příjemci zvyklí.

Na jednom místě jsou v originále zmiňovány německé marky (O str. 4). V překladu jsem název měny vynechala, ne však z pragmatických, ale ze syntaktických důvodů. Tato informace by ale v překladu stejně tak dobře mohla zůstat zachována, protože českému příjemci nijak nebrání v porozumění a možná by navíc textu dodala i určitý dobový kolorit.

Kromě výše uvedených reálií je v textu také jedna kulturně podmíněná výpověď, které by Čech neznalý němčiny zcela jistě neporozuměl. Mám tím na mysli následující větu z telefonního rozhovoru mezi Hlibkou a Hofnerem:

*„Herr Hofner“ sagte ich “Herr Jaroff hat mich für die nächste Tournee engagiert, wann bekomme ich einen Vertrag“? „Wer hat sie engagiert?? Herr Jaroff? **Sie...einen Bayern? Wie alt sind sie überhaupt!?** (O str. 9)*

Německému příjemci bude při čtení ihned zřejmé, jak Hofner tak rychle poznal, že Hlibka pochází z Bavorska. Bavorský dialekt je totiž velmi výrazný,⁶ což Hofnerovi umožnilo přízvuk identifikovat už po pár větách. Český příjemce, který s bavorštinou není obeznámený, se bude při četbě originálu pravděpodobně ptát, jak je možné, že Hofner o Hlibkově původu ví. Proto bylo při překladu této věty opět nutné se odchýlit od dokumentární metody a českému příjemci situaci nějakým způsobem přiblížit. Po zvážení různých možností explikace jsem se rozhodla pro následující řešení:

*Kdo že vás přijal? Pan Žarov?? Vás? **Ale vždyť vy jste přece z Bavorska...** (P str. 12)*

⁶ Srov. např. přehled bavorské výslovnosti: <https://www.bayrisches-woerterbuch.de/bairisch-lernen/aussprache-bayrisch/>

Explicace je tedy poměrně nenápadná, zásadní je využití zdůrazňujícího *přece* a *vždyť*. Domnívám se, že díky tomuto postupu už český čtenář smysl věty s trochou zamyslení pochopí. Alternativou ke stávajícímu řešení by mohlo být také např. přidání modálního slovesa: „*Vás? Ale vždyť vy přece musíte být z Bavorska...*“. Pak by byl smysl ještě o něco explicitnější. V souladu se spíše věrnou metodou překladu jsem ale tuto možnost nepoužila. Pokud bychom se při překladu více orientovali na čtenářský komfort příjemce než na reprodukční normu a překlad bychom pojali vyloženě jako instrumentální, mohli bychom explikovat ještě o poznání víc, např. takto: „*Vás? Ale vždyť vy jste Bavořan jak poleno!*“ nebo „*Vás? No jak vás tak poslouchám, mám dojem, že jste ale z Bavorska...*“. Stávající řešení ale podle mě plně postačuje.

3.3.3.2 Ruské, americké, bulharské, turecké, řecké, japonské a italské reálie

Především v textu B, ale také v textu A se ve velké míře vyskytovaly i reálie ze zemí mimo německojazyčný prostor. Znalost těchto reálií je ovšem u stejně vzdělaného německého i českého příjemce srovnatelná, a proto jsem u nich nepoužívala žádné vnitřní vysvětlivky ani jiné způsoby explicace.

Jediným případem, kdy se znalosti o kultuře některé z cizích zemí odlišují, je titul japonského císaře *tenno* (v němčině *der Tenno*, O str. 19 a 20). Ten se v německém prostředí používá mnohem běžněji, jako synonymum slovního spojení *japanischer Kaiser*, kdežto v češtině jde v podstatě o odborný termín.⁷ Proto výraz překládám jako „*japonský císař*“ (P str. 25 a 26).

V obou výchozích textech se opakuje turecké toponymum *Tschilingir* (turecky *Çilingir*). Německou podobu jména jsem tedy nahradila podobou českou (nahrazení německé spřežky *tsch* písmenem *č*), kterou jsem následně ověřila v internetových zdrojích.

3.3.3.3 Třetí jazyk v překladu: názvy písní

Jedním z vůbec nejzásadnějších překladatelských problémů, které bylo potřeba vyřešit, byla otázka, jak nakládat s názvy písní, které se v obou výchozích textech vyskytují. Úvodem je potřeba poznamenat, že jde o písně, které Sbor donských kozáků zpíval (ve většině případů) v ruštině. Mnohé z nich se ale v Německu staly tak známými, že byly často uváděny pod

⁷ Srov. např. korpus Syn v8 Českého národního korpusu, kde má tento slovo *tenno* pouhých 24 výskytů a ve všech těchto větách je tento výraz zároveň i vysvětlen nebo doprovázen synonymním vyjádřením. A zatímco Internetová jazyková příručka heslo *tenno* neobsahuje, německé slovníky, se kterými jsem pracovala, výraz uvádějí jako běžné slovníkové heslo.

německými jmény⁸ a některé z nich byly i přetextovány do němčiny (ze zde zmiňovaných jsou to „*Ich bete an die Macht der Liebe*“ a „*Wetscherni swon/Abendglocken*“).

Také v překládaném textu je většina písní uvedena pod německým názvem. Autoři článků 1 a 2 textu B s názvy písní velice zajímavě pracují. Písně totiž nejsou zmiňovány náhodně, ale jsou záměrně vybrány tak, aby podtrhovali děj příběhu. Nejvýraznější je tato tendence u písně „*Rette, oh Gott, dein Volk*“, která je použita v článku č. 1 během úvodního popisu žalostných podmínek internačního tábora. Název písně zde plní funkci určité metafory – kozáci zpěvem této modlitby prosí Boha, aby jim v jejich zoufalé situaci pomohl.

V článku č. 2 zase hraje v ději určitou roli denotační význam názvu písně „*Ich glaube...*“. Jeho užití na konci článku podporuje umělecký účinek celého textu a navíc se domnívám, že zde autor název právě této konkrétní písně použil záměrně, a to hned ze dvou důvodů. Zaprvé, pokud se podíváme na kontext několika posledních odstavců článku, zjistíme, že příběh – opomineme-li právě název písně v úplném závěru – vyznívá docela pesimisticky. Žarov tuší, že je jeho přání nespílnitelné a že se do Ruska už nejspíš nikdy nevrátí. V tomto kontextu může užití slovesa „*věřím*“ sloužit k dodání určitého optimistického nádechu, může symbolizovat naději. Kromě toho je užitečné se na autorův výběr písně podívat z hlediska doby, kdy text vznikl. Ve 30. letech byl v Sovětském svazu u moci komunistický režim, který systematicky potlačoval křesťanskou víru. Zmiňovaná píseň je s největší pravděpodobností *Credo* od ruského skladatele Grečaninova, tedy náboženská skladba zpívaná jako součást mše a vyznávající víru v Boha, začínající právě slovem „*věřím*“.⁹ Aby tedy do Sovětského svazu ze zahraničí přijel sbor sestávající z bývalých bělogvardějců a veřejně zazpíval tak silně nábožensky laděnou píseň, bylo tehdy nemyslitelné. Je tedy možné, že autor při výběru písně zohlednil i tento faktor.

Každý příjemce si samozřejmě bude text vykládat jinak, podle svých zkušeností a názorů. Ačkoliv překladatel výchozí text vždy do jisté míry interpretuje, měl by se co nejvíce vyvarovat subjektivní konkretizace textu (Levý, 2012). Výše uvedené možnosti interpretace originálu zde však neuvádím proto, že by mě při překladu vedly k nějakému přidávání významů, ale proto, že byly jedním ze stěžejních faktorů při rozhodování o strategii překladu veškerých názvů písní.

⁸ Viz např. diskografii u originálu textu B

⁹ Viz např. <https://cs.wikipedia.org/wiki/Credo>

Vraťme se tedy k tomu, jaké názvy písní se ve výchozím textu objevují a jaké jsou možnosti jejich převodu v českém textu. Celkem jde o šest názvů, které jsou v originále uvedeny takto:

- 1.) *Eintönig klingt hell das Glöckchen*
- 2.) „*CREDO*“ von *Gretschaninow*
- 3.) *Wetscherni swon*
- 4.) *Rette, oh Gott, dein Volk*
- 5.) *Ich bete and die Macht der Liebe*
- 6.) *Ich glaube...*

Většina písní je tedy uváděna pod německými názvy, ačkoliv jde o písně zpívané v ruštině. Pouze píseň č. 3 figuruje pod svým ruským jménem (v německé transkripci), ačkoliv existuje i německý název této písně. Cizojazyčný název tak textu dodává určitý kolorit. Tento kolorit by bylo v překladu možné kvůli podobnosti ruského a českého jazyka zachovat pouze částečně a pouze v případě, že bychom název přepsali striktně podle pravidel transkripce z azbuky, tedy jako „*Večernij zvon*“. Proč jsem se pro takové řešení nakonec nerozhodla, bude vyloženo v následujících odstavcích.

„*Credo*“ je, jak již bylo zmíněno výše, název specifické hudební formy. Název je identický v němčině i v češtině, jeho překlad tedy nepředstavoval žádný problém. Problematictější je zjištění, které jsem učinila při rešerši, totiž že u názvů č. 2 a 6 se s velkou pravděpodobností jedná o jednu a tu samou skladbu, ačkoliv je v každém z textů uvedena pod jiným jménem. Toto zjištění ale není v mých silách stoprocentně ověřit a navíc rozdílné názvy v textu plní také funkci stylistického prostředku („*Ich glaube...*“ reflektuje sborníkův blízký vztah k písni a její dobrou znalost, zatímco Hlibka, jako pouhý posluchač, skladbu nazývá oficiálním titulem „*Credo*“). Přestože by tedy bylo v překladu jistě vhodné názvy skladeb sjednotit, rozhodla jsem se to právě z těchto důvodů neučinit.

Ostatní písně, tedy č. 1 a 4 – 6, jsou v textu uváděny pod německými názvy. Tyto názvy byly do němčiny přeloženy z ruštiny a, jak již bylo řečeno výše, jedná se většinou o písně, které sbor zpíval vždy v ruském originále, přičemž německá verze existovala pouze u některých z nich. Překladatel má tedy v tomto případě tři možnosti, jak se jmény písní naložit. Zaprvé by bylo možné zvolit přístup exotizační a názvy ponechat v němčině nebo je případně dokonce psát rusky. Tyto varianty by českému příjemci přinesly informace o reálných názvech písní. Z pragmatického hlediska by to pro předpokládaného adresáta, tedy zájemce o hudbu nebo sborový zpěv, znamenalo, že by si mohl písně lehce dohledat a poslechnout si je. Takovým

překladem by se však setřel denotační význam názvů písní, který je v našem případě, jak už bylo řečeno, u písní v textu B (především u „*Rette, oh Gott, dein Volk*“) naprosto zásadní. Právě z tohoto důvodu jsem se tedy rozhodla pro třetí možný postup, kterým je názvy písní v překladu uvádět pod českými jmény. Ty je většinou potřeba nově vytvořit, protože písně nejsou v českém prostředí příliš známé. Aby byl způsob překladu konzistentní, použila jsem toto řešení nejen tam, kde je název písně důležitý pro děj, ale i u všech ostatních písní.

Názvy písní bývají často překládány velmi volně. To překlad na jednu stranu usnadňovalo, na druhou stranu to však představovalo velké úskalí. Německé názvy písní uvedené v textu jsou totiž už samy překladem z ruštiny a při jejich převodu do češtiny tedy vytváříme tzv. překlad z druhé ruky. Proto bylo nutné ověřit, zda německé názvy odpovídají původním názvům v ruštině, nebo jestli jde o překlad volnější, příp. vyloženě o volné přetextování. Proto jsem požádala o spolupráci kolegyni Tesarovou, s jejíž pomocí se mi podařilo dohledat původní ruské názvy písní, v některých případech rovnou i celé jejich texty (název písně je totiž často tvořen jednoduše jejím prvním veršem). V následující tabulce shrnuji výsledky naší rešerše a uvádím, pro jaký způsob překladu jsem se nakonec u každé z písní rozhodla.

Tabulka č. 1: Proces překládání názvů písní				
Název ve výchozím textu	Původní ruský název v azbuce	Transliterace původního názvu	Doslovný český překlad z ruštiny	Řešení v překladu
„Eintönig klingt hell das Glöckchen“	Однозвучно гремит колокольчик	Odnoszvučno gremit kolokolčik	Monotónně vyzvání zvoneček	„Jednotvárně zvoneček vyzvání“, ruská píseň v Německu známá pod názvem „Eintönig klingt hell das Glöckchen“
„CREDO“ von Gretschaninow	-	-	-	„CREDO“ od Grečaninova
Wetscherni swon	Вечерний звон	Večernij zvon	Večerní zvon	Večerní zvon

Rette, oh Gott, dein Volk	Спаси, Господи, люди Твоя	Spasi, Gospodí, ljudi Tvoja	Několik možností: Spas/zachraň, Bože/Hospodine/ Pane, Tvůj lid	Spas, Pane, Tvůj lid
Ich bete an die Macht der Liebe	Молюсь силе любви	Moljus sile lžubi	Modlím se k síle/moci lásky	Modlím se k síle lásky
Ich glaube...	Верую	Věřuju	Věřím	Věřím...

Jak tedy vidíme, německé názvy se od původních ruských významově téměř neliší. Přesto jsem při překladu raději primárně vycházela z názvů ruských, což je patrné hlavně na řešeních „*Jednotvárně zvoneček vyzvání*“ a „*Modlím se k síle lásky*“.

Závěrem bych chtěla okomentovat překlad prvního názvu písně. Zde jsem na rozdíl od ostatních písní uvedla jak českou, tak německou variantu. Záměrem bylo předat příjemci informaci o tom, že písně byly v Německu známé pod německými jmény. Zároveň jsem chtěla zdůraznit, že písně byly zpívány v ruštině, což by při konzistentním užívání samotných českých názvů čtenáři nemuselo být zřejmé, zvláště když je dále v textu na rozdíl od originálu název písně *Večerní zvon* uveden ve čtenářově vlastním jazyce. U ostatních písní už německé názvy neuvádím, protože to by už neplnilo žádnou funkci a takový postup by pouze rušil umělecký účinek a čtivost textu B.

3.3.3.4 Faktor času a jeho vliv na překlad

Vnětextový faktor času byl popsán v kapitole o překladatelské analýze a otázka aktualizace byla rozebrána v kapitole věnované překladatelské metodě. Nyní se proto budu věnovat už pouze konkrétně překladu textu B, především jeho článku č. 2, který je nejstarší částí výchozího textu, a proto je z hlediska faktoru času překladatelsky nejzajímavější a také nejnáročnější.

Při jeho překládání jsem zvolila přístup archaizační a snažila jsem se zachovat mírně archaické jazykové prostředky originálu. K tomu jsem často využívala kompenzaci, protože ne vždy je možné nalézt k zastaralému jazykovému prostředku ekvivalent, který by byl vnímán jako archaizující také v cílovém jazyce. Proto jsem například užila knižní až archaickou formulaci „*Das aby to spral!*“, ačkoliv v originálu k tomu není signál, protože

německý expresivní výraz „*Soll es doch der Teufel holen!*“ je časově neutrálnější a přesněji by v češtině odpovídal frazému „*Čert aby to vzal!*“. Naopak například již dříve zmiňovaný archaický tvar německého slovesa *fragen* je přeložen současným jazykem, protože v tak krátké větě jednoduše není prostor pro zapojení nějakého archaizujícího prostředku (O str. 14, P str. 19).

V článku č. 2 je tak výrazná estetická funkce, že není dobře možné rozlišit, které lexikální prostředky jsou jednoduše knižní, typické pro umělecký text, a které jsou stylově příznakové právě kvůli stáří povídky. V překladu jsem tento problém tedy řešila konstantním užíváním stylisticky vyšší slovní zásoby, na jednom místě jsem také využila přechodník.

Z pragmatického hlediska bylo důležité, aby se v překladu nevyskytovaly žádné anachronismy, tedy aby omylem nebyly zmíněny věci nebo reálie, které v tehdejší době ještě neexistovaly. Výjimkou je konstantní užívání přídavného jména *ruský* a ne *sovětský*, jak by to teoreticky zcela korektně mělo být. Toto řešení vychází z originálu, kde se také vždy mluví o Rusku a ne o Sovětském svazu. Souvisí to podle mého názoru také s intencí autora reflektovat Žarovovo politické přesvědčení a postoj k Sovětskému svazu. Jediným místem, kde by bylo v překladu adjektivum *sovětský* možné akceptovat, je následující věta:

Ich erkannte Alexander Siloti, unseren berühmten russischen Pianisten. (O str. 16)

Zde se totiž mluví o klavíristovi, který pocházel z dnešní Ukrajiny. Adjektivum jsem ale v překladu v souladu s dokumentárním přístupem zachovala nezměněné, neboť jde také o jistý Žarovův (či autorův) idiolekt a jeho vlastní a dobou podmíněný náhled na věc.

3.4 Nejčastější posuny v překladu

Gromová rozlišuje mezi posuny objektivními neboli konstitutivními a subjektivními neboli individuálními. Posun konstitutivní charakterizuje jako změnu v překladu oproti originálu, kterou je nevyhnutelně nutné učinit kvůli systémovým rozdílům mezi jazyky nebo mezi stylistickými a kulturními konvencemi. Posun individuální definuje jako takový posun, který je projevem překladatelova idiolektu, jeho preferencí a vychází z jeho vlastní interpretace textu (Gromová, 2009). S těmito termíny pracuje také Popovič. Podle něj je dále výrazový posun v překladu „*projevem nemožnosti dosáhnout úplné věrnosti originálu, ale paradoxně je i projevem úsilí vyhnout se ‚nevěrnosti‘ a dosáhnout totožnosti za cenu jisté změny*“ (1975).

Posuny, které nastaly v tomto překladu, se nyní pokusím zařadit právě do kategorií posunů individuálních a konstitutivních.

3.4.1 Posuny konstitutivní

Tyto posuny jsou typické především pro rovinu mikrostylistiky, právě kvůli zmiňovaným rozdílům mezi oběma jazykovými systémy. V našem překladu můžeme jako konstitutivní posuny hodnotit především transliteraci ruských jmen podle českých konvencí a dále užití různých nutných překladatelských postupů na syntaktické úrovni, hlavně transpozici a transformaci nebo také např. nahrazení frazémů jejich funkčními ekvivalenty v češtině. Také už zmiňovaná kompenzace archaických výrazů v článku č. 2 je pro funkční překlad nutná.

3.4.2 Posuny individuální

3.4.2.1 Intelektualizace

K intelektualizaci, již Levý charakterizuje jak tendenci překladatele text vykládat a zlogičťovat, jsem se uchýlovala poměrně často. Důvodem k tomu byla snaha o zlepšení čtivosti textu a dodání koheze, ovšem pouze v pasážích, kde nebyla dominantní estetická funkce textu. V umělečtější laděných částech je určitá nekoheznost a úsečnost textu záměrem autora, zde jsem se tedy intelektualizaci v jakékoliv podobě snažila vyhnout. Levý za intelektualizaci považuje zlogičťování textu, vykládání nedořečeného a formální vyjadřování syntaktických vztahů (2012). Z těchto tří posunů se v překladu nejčastěji objevuje zlogičťování, např.:

O: Nach dem Sieg der Roten gegen die Weisse Armee schlugen sich die zaristischen Einheiten bis zur Krim durch, wo ein grosser Teil der weissrussischen Flotte lag. Die

*zarentreuen Einheiten flohen **mit russischen Schiffen**, gedeckt von englischen und französischen Kreuzern [...]*

P: *Po vítězství Rudé armády se oddíly bělogvardějců probily až na Krym, kde se nacházela velká část jejich flotily. Pod ochranou britských a francouzských křižníků na **těchto** ruských lodích uprchli do Turecka [...]*

O: *Jedes Jahr studierte **die Synodal-Musikschule** für die Hauptkirche Russlands eine neue Messe [...]*

P: ***Žáci** Synodální školy každý rok nastudovali jinou mši [...]*

U prvního příkladu můžeme zároveň vidět i příklad transformace (místo doslovného překladu přechodníkem užívám volnější formulace „pod ochranou britských a francouzských křižníků“). U druhého příkladu se zároveň jedná i o stylistickou nivelizaci, protože v originále je vlastně synekdocha, která v překladu mizí.

Za intelektualizaci můžeme považovat také některé explikace, které v překladu nastaly, např.:

O: *[...] 50 Jahre Welterfolg! **Das** bedeutet unbedingten Willen zu [...]*

P: *[...] padesát let světového úspěchu! **Takový úspěch** vyžaduje [...]*

3.4.2.2 Kompenzace

Jak jsem už zmínila v kapitole překladatelských problémech, využívala jsem často postup kompenzace, a to nejen u stylisticky příznakových výrazů v článku č. 2. V některých případech jsem užívala kompenzace i na úrovni významové, například v následující pasáži je zvýrazněná informace v překladu přesunuta na jiné, z hlediska českých stylistických konvencí vhodnější místo:

O: *Geboren wurde Serge Jaroff in einer Kleinstadt im Gouvernement Kostroma in Nord-Ost-Russland. Mit fünf Jahren sang er schon im Kirchenchor seiner Heimatstadt. Sein Vater, **der Kaufmann war**, gab ihn mit sieben Jahren in die Schule.*

P: *Narodil se **do kupecké rodiny** v malém městě na severovýchodě Ruska, v Kostromské oblasti. Už v pěti letech zpíval v místním kostelním sboru. V sedmi letech ho otec poslal do školy [...]*

3.4.2.3 Nivelizace a intenzifikace

U částí textu s výraznou estetickou funkcí nebylo všude možné zachovat přesně stejnou míru expresivity výpovědi, z hlediska posunů to tedy znamená, že se v překladu objevila na jednu

stranu stylistická nivelizace, na stranu druhou na některých místech i intenzifikace. Ke každému posunu zde uveďme jeden příklad:

*O: Der Chor schweigt, und als Antwort auf dieses Verstummen **wird der riesige Saal lebendig** vom Lärm des Beifalls.*

*P: Sbor utichá a jako v odpověď na to náhlé mlčení **se z hlediště ozve** bouřlivý potlesk.*

*O: Und trotz der erstaunlichen Harmonie geht doch niemals **die Vielfalt** der Stimmen, von denen jede die eines Solosängers ist, verloren.*

*P: Ovšem ani v této pozoruhodné harmonii nikdy nezanikne **obrovská rozmanitost** hlasů, z nichž každý je hlasem sólisty.*

V prvním případě tedy opět jde o nezachování personifikace, v případě druhém je do překladu dodáno adjektivum, aby byl zachován obdivný a vychvalující tón originálu.

5 ZÁVĚR

Cílem této bakalářské práce bylo přeložit dva texty týkající se historie Sboru donských kozáků Sergeje Žarova do češtiny a poskytnout tak českému příjemci informace o původní komunikaci mezi autorem a čtenářem originálu v místě i čase vzniku výchozích textů. V překladu jsem se snažila v co největší možné míře zachovat denotační významy obsažené v originálu, metoda překladu byla spíše věrná s občasnými volněji pře-

loženými pasážemi. Snažila jsem se přenést i styl a funkci výchozích textů.

Před samotným překladem byla stanovena překladatelská metoda, od níž se pak odvíjela různá řešení, stejně tak jako zamýšlený adresát cílového textu. Také bylo nutné stanovit si jednotný přístup k některým prvkům v textu, např. ke způsobu převodu názvů písní nebo suprasegmentálních prvků.

Při překladu vyvstala řada překladatelských problémů, z nichž ty nejpodstatnější byly popsány v odborném komentáři. Práce byla náročná také z důvodu nutnosti dohledávání historických souvislostí a reálií a kvůli práci s třetím jazykem. Výzvou bylo také zachovat estetickou funkci některých částí textu.

6 BIBLIOGRAFIE

6.1 Primární zdroje

HLIBKA, Wanja. *DON KOSAKEN CHOR SERGE JAROFF, DAS ORIGINAL UNTER DER LEITUNG VON WANJA HLIBKA*. Místo a rok vydání neuvedeny. Dostupné též z: <https://www.don-kosaken-chor.de/wanja-hlibka/>; <https://www.don-kosaken-chor.de/serge-jaroff/>; <https://www.don-kosaken-chor.de/chronik/> [cit. 2021-03-12].

BERNIKOV, Yuri (edt.). *DER WELTBERÜHMTE Don Kosaken Chor Serge Jaroff*. 2009. Dostupné z: https://www.russian-records.com/details.php?image_id=5591&lng=de [cit. 2021-03-12].

6.2 Sekundární zdroje

6.2.1 Translatologické příručky

GROMOVÁ, Edita. *Úvod do translatologie*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, 2009. ISBN 978-80-8094-627-2.

LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. 4., upr. vyd. Praha: Apostrof, 2012. ISBN 978-80-87561-15-7.

NORDOVÁ, Christiane. *Textanalyse und Übersetzen: theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. 3. Aufl. Tübingen: Julius Groos, 1995. ISBN 3-87276-649-X

POPOVIČ, Anton. *Teória umeleckého prekladu. Aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. Bratislava: Tatran, 1975. Okno.

6.2.2 Jazykové slovníky a příručky

ČECHOVÁ, Marie a kol. *Současná česká stylistika*. Praha: ISV, 2003. ISBN 80-86642-00-3.

Dovalil, V. – Káňa, T. – Peloušková, H. – Zbytovský, Š. – Vavřín, M.: *Korpus InterCorp – němčina, verze 13 z 1. 11. 2020*. Ústav Českého národního korpusu FF UK, Praha 2018. Dostupný z WWW: <http://www.korpus.cz>

Rosen, A. – Vavřín, M. – Zasina, A. J.: *Korpus InterCorp – čeština, verze 13 z 1. 11. 2020*. Ústav Českého národního korpusu FF UK, Praha 2020. Dostupný z WWW <http://www.korpus.cz>

Křen, M. – Cvrček, V. – Čapka, T. – Čermáková, A. – Hnátková, M. – Chlumská, L. – Jelínek, T. – Kovářiková, D. – Petkevič, V. – Procházka, P. – Skoumalová, H. – Škrabal, M. – Truneček, P. – Vondříčka, P. – Zasina, A.: *Korpus SYN, verze 8 z 12. 12. 2019*. Ústav Českého národního korpusu FF UK, Praha 2019. Dostupný z WWW <http://www.korpus.cz>

Duden [online]. Berlin: Bibliographisches Institut, ©2021 [cit. 2021-07-28]. Dostupné z: <https://www.duden.de>

DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart, hrsg. v. d. Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, [cit. 2021-07-28]. Dostupné z: <https://www.dwds.de>

EROMS, Hans-Werner. *Stil und Stilistik: Eine Einführung*. 2. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2014. ISBN 978 3 503 15554 5.

HELBIG, Gerhard a Joachim BUSCHA. *Deutsche Grammatik: Ein Handbuch für den Ausländerunterricht*. Stuttgart: Ernst Klett Sprachen, 2018. ISBN 978-3-12-606365-4.

Internetová jazyková příručka [online]. Praha: Jazyková poradna ÚJČ AV ČR, © 2008–2020 [cit. 2021-07-28]. Dostupné z: <https://prirucka.ujc.cas.cz/>

NEKULA, Marek, Petr KARLÍK a Jana PLESKALOVÁ. *CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny* [online]. Brno: Masarykova univerzita, © 2012–2020 [cit. 2021-07-27]. Dostupné z: <https://www.czechency.org/>

ŠTÍCHA, František. *Česko-německá srovnávací gramatika*. Praha: Argo, 2003. ISBN 80-7203-503-7.

6.2.3 Tematické texty a příručky

SRSTKA, Jiří. *Honba za vysokým cé*. In: *Opera +, Váš průvodce světem hudby, opery a tance*. Praha: 2016. Dostupné online z: <https://operaplus.cz/honba-za-vysokym-ce/>

VÁLEK, Jiří. *Italské hudební názvosloví*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2007. ISBN 978-80-7185-852-2

Koncertní program sboru Don Kosaken Chor Serge Jaroff. Autor a místo vydání neuvedeny.
2019

BENEŠ, F., SLÁDEK, L. et al. *BesHarmonie, pěvecký sbor*. [online, webové stránky sboru]
Dostupné z: <http://besharmonie.cz/cs/>

Přispěvatelé německé Wikipedie. Dostupné z: <https://de.wikipedia.org/wiki/Tenor> [cit. 2021-07-26]