

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a literární vědy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**Vzájemné působení metrických a fonologických
faktorů při utváření básnického rytmu**

Interaction of the Metrical and Phonological Aspects
of Language Constituting the Rhythm in Poetry

KLÁRA ZINDULKOVÁ

Praha 2011

Vedoucí práce: PhDr. Vladimír Binar
Konzultantka: Mgr. Kateřina Veselá

Poděkování

Děkuji svému vedoucímu PhDr. Vladimíru Binarovi za obětavost a celé své rodině za její podporu a trpělivost. Dále děkuji mnohým svým přátelům, kolegům a kantorům za cenné informace z oboru fonetiky a muzikologie, které byly pro tuto práci nepostradatelné. Zvláštní dík za podporu a pomoc patří Kláře, Janě, Dominikovi, Martinovi a Slávkovi. Vděčnou vzpomínku věnuji prof. Miroslavu Červenkovvi, jehož úžasné dílo jsem díky své práci měla možnost poznat a docenit.

autorka

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne...

podpis

Abstrakt

Ve své práci popisuji rytmickou strukturu sylabotónického a časoměrného verše a rytmický princip obou versifikačních systémů porovnávám s rytmem hudebním, hledajíc vzájemné analogie a rozdíly. U obou versifikačních systémů je poté blíže zkoumána rytmická úloha vokalické kvantity a z ní plynoucí možnosti hypotetického propojení pravidel obou systémů. Vracím se k teoriím J. Krále a O. Hostinského, nahlížím je ve světle moderní metriky a zmiňuji jejich možný přínos v oboru textařské praxe. Dále se věnuji vztahu textové a hudební složky vokální hudby a rytmickým aspektům této interakce, zkoumajíc zvláště rytmický dopad přítomnosti slovního i hudebního přízvuku ve vokální skladbě a srovnávám úlohu pauz a jejich typy ve třech rozebíraných rytmických systémech.

Klíčová slova: rytmus, poezie, versifikační systém, hudba, sylabotónismus, časomíra

Abstract

The chief subject of this work is a detailed description of rhythmical structure of two versifications – accentual–syllabic verse and quantitative verse. Their rhythmical principles are compared to the rhythm of music, in order to find the analogies and differences. The task of the vocalic quantity is closely analyzed and the hypothetic interconnection of both versifications is explained in the next part of the work. Then I return to the theories of J. Král and O. Hostinský, comparing them with the modern metrical theories and mention the possible contribution of these theories to vocal music lyrics creation. Further in the work I concentrate on the connexion of textual and musical element in the vocal music, examining the rhythmical aspects of their interaction, especially the rhythmical effect of word and music accent. The task of pauses in three described rhythmical systems is examined afterwards.

Key words: rhythm, poetry, versification, music, accentual–syllabic verse, quantitative verse

„Jejich tón zvučí celičkou zemí, zní jejich hovor po širém světě.“

Ž 19,5

Obsah

Úvod	8
1 Rytmický princip jednotlivých systémů	11
1.1 Rytmický princip sylabotónismu	11
1.2 Rytmický princip časomíry.....	11
1.3 Rytmický princip hudby, analogie s rytmem časoměrným.....	13
2 Vyjádření časoměrného a sylabotónického rytmu hudebním zápisem	14
3 Rytmická úloha vokalické kvantity v časomíře a sylabotónismu a její chápání v době prozodických sporů	17
3.1 Teorie O. Hostinského a J. Krále a pokusy o propojení pravidel obou versifikačních systémů.....	20
3.2 Přínos přístupu obou pánů pro obor teorie hudebního textu.....	24
4 Spojení přízvučného a časoměrného principu a metroritmické vztahy v hudbě	26
5 Interakce hudebního rytmu, básnického rytmu a rytmu řeči ve vokální hudbě	27
5.1 Kvantitativní a kvalitativní rozdíly ve dvojicích dlouhých a krátkých vokálů z fonetického hlediska	27
5.2 Fonologická délka slabiky versus délka tónu.....	29
5.3 Objektivní trvání jednotlivých hláskových skupin v jazyce a jeho důsledky ve zhudebněném textu	32
5.4 Slovní přízvuk v češtině a přízvuk v hudbě	35
5.4.1 Vedlejší přízvuk	37
5.5 Co s pravidly?	40
6 Pauza, pomlka, pomlčka, přestávka, cézura, dieréze, odmlčení, nádech... – pauzy v časomíře, hudbě a SBT	42
6.1 Úloha pauz a cézur v rytmu hudebním	43
6.2 Pauzy v časomíře.....	44
6.3 Zpět ke studii Erbanově	45
Závěr.....	48
Co dál?.....	50
Citovaná literatura	51
Prostudovaná literatura	52

Úvod

Obsahem této práce je popis rytmické stránky dvou versifikačních systémů – časomíry a sylabotónismu (s přihlédnutím ke specifickým sylabotónické versifikace české) s rytmickou stránkou hudby. Hudbu, jakožto třetí systém pracující s rytmem, jsem vybrala proto, že antická časomíra byla s hudbou v těsném spojení, byvše tak jejími pravidly značně ovlivněna. S hudbou nadto souvisí počátky poezie a veršového rytmu obecně. Porovnání se zákonitostmi této rytmické struktury navíc umožňuje vzájemný vztah obou versifikačních systémů ukázat v poněkud odlišném světle. Srovnání rytmu v poezii a hudbě není ničím novým, vzájemné analogie hudební a veršové struktury si všímá například Jakobson ve studii *Lingvistika a poetika* (Jakobson 1960/1995: 83), samotná evropská hudba přebírá některé termíny z antické metriky. Pánové O. Hostinský a J. Král, metrici přelomu 19./20. století, a stejně tak jejich pokračovatel O. Zich, však spojitosti v těchto systémech viděli tak silně, že to bylo leckdy až na škodu pro formulování metrických pravidel náležejících pouze poezii. Tohoto úskalí se jsem si při svém přístupu vědoma a pokusím se podobného zkreslení vyvarovat.

V celém textu se zabývám toliko tradiční hudbou evropskou, vyjádřenou v dnes běžném notovém zápise. Hudbu ostatních kultur ponechávám stranou, stejně jako se nezabývám jejich poezií. Právě tak nesleduji vývoj moderní hudby ve 20. století – jde mi o postihnutí výchozího principu, který se nemění ani se záměrným porušováním některých základních pravidel a zvyklostí tradiční hudby, uplatňovaných v hudbě moderní, neboť tyto odchylky je možné vnímat právě jen, na základě povědomí o základním rytmickém principu.

Bohužel není v mých možnostech přihlédnout ještě k další, zdánlivě úplně odlišné rytmické struktuře, jakou představuje tanec a rytmizovaný tělesný pohyb vůbec, jehož sepětí s hudbou i poezií bylo v antice vnímáno mnohem silněji než je tomu dnes.

Věnuji se každému systému zvlášť, snažíc se postihnout jeho základní rytmické zákonitosti, a poté se pokusím popsat jejich analogii i odlišnosti a objasnit vzájemné vztahy. Dále se podrobněji zabývám rytmickou úlohou kvantity v českém sylabotónismu ve srovnání s časomírou a komentuji důvody prozodických sporů 19. a začátku 20. století, zároveň řeším otázku po reálných možnostech české časoměrné

poezie. Poté, co nastíním rytmické zákonitosti obou versifikačních systémů a hudby samostatně, pustím se do zkoumání, jaké důsledky má interakce jazykového a hudebního rytmu ve vokální hudbě a jak se zde tyto dva rytmy ovlivňují. V této souvislosti řeším vztah vokalické kvantity a přízvuku v češtině (ve srovnání s jinými jazyky) a tónové délky a přízvuku v hudbě. Samostatný oddíl věnuji otázce vedlejšího přízvuku v poezii a hudbě – o jeho existenci či neexistenci ve veršovém rytmu se přeli metrici už v dobách prozodických sporů a dodnes se názory na tuto problematiku různí.

Vracím se tedy k metrickým teoriím O. Hostinského a J. Krále z přelomu 19. a 20. století a hodnotím je ve světle moderních metrických výzkumů. Teoriím O. Zicha, který byl nejvýznamnějším Královým pokračovatelem, se věnuji až v poslední kapitole, zabývající se problematikou pauz. V celé práci, zvláště v oddílech týkajících se povahy versifikačního systému sylabotónického a specifik české versifikace, vycházím z poznatků a statistik Miroslava Červenky a přidržuji se také jeho terminologie. Při popisu antické časomíry se držím popisu Josefa Krále, neboť se domnívám, že co do šíře a hloubky zpracování daného tématu nemá u nás tento autor následovníka. Podle potřeby však jeho názory konfrontuji s metrickými teoriemi novějšími.

Vzhledem k šířce tématu bylo nutno zřetel zkoumání hned na začátku podstatně zúžit, přičemž se snažím vynechat oblasti, o kterých je jinde psáno dostatečně a autory povolanějšími, ale jejichž opomenutím zároveň neztratí celá práce na výpovědní hodnotě. Rozhodla jsem se tedy vědomě zanedbat sémantické hledisko poetického textu, ač je jeho rytmická úloha nezpochybnitelná. Mým cílem je však v první řadě srovnání jmenovaných systémů, které by po sémantické stránce bylo u latinské a řecké poezie velmi náročné a v „čisté“ hudbě nemožné (a vokální hudba už propojuje rytmické vlastnosti jazyka a hudby). Dále si z podobných důvodů nevšímám rytmické hodnoty rýmů v poezii, ač tím opět v žádném případě tuto hodnotu nezpochybňuji. A konečně neřeším rytmické zákonitosti volného verše, který s Červenkou chápu jako útvar konstituovaný na pozadí verše vázaného a nikoli jako samostatný versifikační systém a jemuž jmenovaný autor věnoval vyčerpávající monografii.¹

¹ ČERVENKA, Miroslav: *Dějiny českého volného verše*. Brno: Host, 2001. 248 stran.

Posledním zjednodušením mého přístupu je odhlédnutí od zřetele historického. Nesleduji vývoj užívání různých metrických rozměrů a jejich kombinací v jednotlivých epochách českého sylabotónického básnictví ani u jednotlivých autorů, aby se tak dostalo více prostoru hledisku teoretickému a nejobecněji srovnávacímu. Za příklady z poezie i hudby se proto snažím volit úryvky děl typických, ze kterých je možno danou vlastnost zobecnit; jistě jsem se ale nevyhnula částečnému zkreslení, jaké nastává při volbě ukázek od různých autorů a z různých období.

Kromě těchto vědomých metodologických vymezení je ve hře ještě omezení způsobené značnou interdisciplinarností zvoleného tématu, které by zasloužilo hlubších a komplexnějších znalostí z dalších oborů, především z oblasti fonetiky a muzikologie. Přes zmíněné nedostatky se do zpracování daného tématu pouštím, chtějíc mimo jiné poukázat na potřebnost větší mezioborové spolupráce na tomto poli.

1 Rytmický princip jednotlivých systémů

1.1 Rytmický princip sylabotónismu

Rytmickou podstatu versifikačního systému sylabotónického (dále i SBT) shrnu na úvod pouze stručně. Jedná se o systém pracující se dvěma rytmotvornými činiteli, jimiž je počet slabik ve verši a konkrétní uspořádání přízvučných a nepřízvučných slabik v rámci verše. Děje se tak na pozadí ideálního, abstraktního metrického schématu rozložení těžkých a lehkých dob, za předpokladu, že každá doba je realizována slabikou – slabiky jsou tedy subjektivně vnímány jako izochronní jednotky.

Obecná tendence jest podkládat těžké doby schématu slabikami přízvučnými a lehké doby slabikami nepřízvučnými. Tato tendence je v některých případech poměrně slabá, jindy se blíží konstantě nebo se jí přímo stává (podkládání silných pozic přízvučnou slabikou v daktylu). Tyto odchylky jsou rozdílné v jednotlivých metrech, liší se i síla této tendence pro jednotlivé pozice verše. Jejich míra se proměňuje též s dobou vzniku a u jednotlivých autorů. Přesnou povahu české versifikace pomocí korespondenčních pravidel a kontextových omezení popsal nejnověji, vycházející z úctyhodného množství statisticky zpracovaného materiálu, Miroslav Červenka (2006a) a užitečnými postřehy je ve své studii doplnil Petr Plecháč (2008).

1.2 Rytmický princip časomíry

Časomíra počítá rytmus básně v *mórách*, což jsou časové úseky, které jsou subjektivně vnímány jako izochronní čili rytmicky ekvivalentní. Při antickém přednesu byla patrně snaha je takto i deklamovat. Hned na začátku zdůrazňuji subjektivní vnímání této izochronie, která nezávisí na skutečném čase trvání jednotlivých slabik básně při konkrétním přednesu a působí jako rytmický faktor i při tichém čtení.

Slabika v časoměrném verši má hodnotu buď jedné nebo dvou mór. Zjednodušenou, ale pro naše účely postačující definici, si vypůjčuji od J. Hrabáka: „Rytmus antického časoměrného verše se zakládal na střídání dlouhých a krátkých slabik. Metrickou konstantou bylo podkládání těžkých dob verše dlouhými slabikami a podkládání některých lehkých dob slabikami krátkými, přičemž ostatní lehké doby

se pokládaly za neutrální; v takových případech bylo lze dvě sousední lehké doby (krátké slabiky) nahradit jednou slabikou dlouhou. Antická časoměrná metrika vycházela z předpokladu, že doba, potřebná k vyslovení dlouhé slabiky, skládá se ze dvou dob základních, tzv. *mór*; základní dobou je čas, potřebný k vyslovení slabiky krátké. Délka je tzv. přirozená (má-li slabika dlouhou samohlásku nebo dvojhlásku) a polohová. O polohové délce se mluví zpravidla tehdy, následují-li po samohlásce dvě souhlásky, a to i na rozhraní slov“ (Hrabák 1970b: 145). Dodejme, že těžká doba (teze) je závazně realizována dlouhou slabikou, zatímco lehká stopa (arze) může být realizována hned několika způsoby, jak bude ukázáno dále.

Vyšší jednotkou než móry jsou *stopy*, definované počtem mór a jejich slabičnou realizací.² Stop existuje mnoho druhů, nejkratší jsou třídobé (jamb /U –/, trochej /– U/), následují čtyřdobé (daktyl /– U U/, anapest /U U –/, amfibrach /U – U/, spondej /– –/), pětídobé atd. Jednotlivá časoměrná metra se rozlišují podle druhu stop a jejich počtu ve verši. Pro naše potřeby můžeme zatím zúžit zřetel na dvě základní latinská časoměrná metra, *hexametr* a *elegické distichon* (který lze považovat za podtyp hexametru, ozvláštněný pouze katalektikou v pentamerických verších, které se s hexametrickými pravidelně střídají), neboť ta byla vždy i pro českou poezii inspirací zdaleka nejsilnější. Pro přehlednost a pozdější srovnání uvádím definici časoměrného daktylského hexametru a pentametru.

Daktylský hexametr. „Metricou konstantou je počet stop a požadavek, aby se těžké doby podkládaly slabičnými délkami. Po těžké době může ve stopě následovat buď druhá délka nebo dvě krátké slabiky; jen pátá stopa převážně obsahuje v arzi dvě slabiky krátké (jestliže byl v páté stopě spondej, vyžadovalo se, aby byl ve stopě čtvrté daktyl). Verš se tedy skládá z daktylů (– U U) a ze spondejů (– –)“ (Hrabák 1970b: 146).

Daktylský pentametr. „[Č]asoměrný verš, skládající se ze dvou poloveršů, oddělených pauzou. Jeho metrum je /– U U /– U U /– [^] //– U U /– U U / U [^]/“ (Hrabák 1970b: 155). Značka [^] značí v antické metrice *pauzu*, ke které se ještě blíže vrátím v 6. kapitole.

Rytmus časoměrné poezie je tedy, řečeno s určitým zjednodušením, založen na izochronii taktů (stop), dále dělených na kratší časové úseky (móry), konkrétní realizace je možná pomocí prvků trvajících jednu tuto časovou jednotku (krátká slabika) nebo dvě jednotky (dlouhá slabika), někdy jsou využívány také *tony*,

² dlouhou slabiku, trvajících dvě móry, značím tradičním symbolem –, krátkou, jednomórovou slabiku, značím U.

prodlužující dlouhou slabiku na tři nebo čtyři móry. Na určitých místech je možná i náhrada pauzou, též počítanou v mórách.

Iktus jsou závazně podloženy dlouhou slabikou. Například v daktylu je tato pozice umístěna na začátku stopy. Toto pravidlo však neplatí o všech antických metrech (například v jambu /U –/se nachází iktus na konci stopy, počítáno v mórách zabírá přízvučná část stopy její poslední dvě třetiny).

1.3 Rytmický princip hudby, analogie s rytmem časoměrným

Srovnáme-li rytmický princip časoměrné poezie, shrnutý na konci předchozího oddílu, s rytmem hudby, můžeme konstatovat výraznou paralelu: Rytmus hudby³ je založen na izochronii taktů, dále dělených na kratší časové úseky (doby), konkrétní realizace je možná pomocí prvků trvajících jednu tuto časovou jednotku (čtvrťová nota) nebo její násobky (nota půlová, celá, ...) či díly (nota osminová a kratší). Běžná je realizace jakkoli dlouhého úseku pauzou, tato pauza má vždy přesnou rytmičnou hodnotu a nedochází v ní k pozastavení rytmu. V hudbě je první doba taktu závazně těžká, zákonitost však platí spíše obráceně – těžká doba je ta, která stojí hned za taktovou čarou (přesuny akcentu jsou možné v synkopách, to je však děj aktualizační a příznakový, uskutečnitelný pouze na pozadí základního metra).

³ Jak už bylo vysvětleno v úvodu, zde i dále rozumím pod pojmem *hudba* tradiční hudbu evropskou, vyjadřovanou dnes obvyklým notovým zápisem.

2 Vyjádření časoměrného a sylabotónického rytmu hudebním zápisem

Díky částečné analogii rytmického principu časomíry a hudby, popsané v předchozí kapitole, můžeme podniknout malý experiment a rytmickou strukturu časoměrného daktylského hexametru zaznamenat v notách (pochopitelně rezignujeme-li na tónovou výšku). Uvádím dvojverší z Vergiliových *Zpěvů pastýřských*,

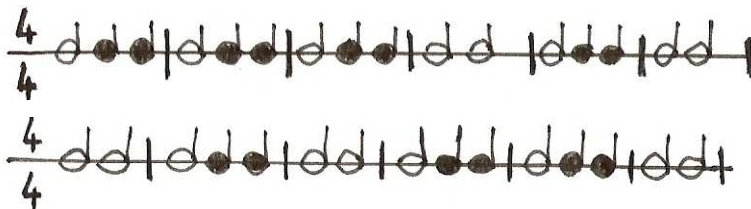
1) nejprve v latinském originále:

*Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi
Silvestrem tenui Musam meditaris avena.*

Rytmizace a dělení do stop je následovné (přirozeně i polohově dlouhé slabiky značím tučně):

Ti-**ty**-re, / **tu** pa-tu- / -**lae** re-cu- / -**bans sub** / **teg**-mi ne / **fa**-gi
Sil-**vest**- / -**rem** te-nu- / -**i Mu**- / -**sam** me-di- / -**ta**-ris a- / -**ve**-na.

Rytmus, vyjádřený pomocí notového zápisu, tedy vypadá takto:



2) Pro srovnání český časoměrný překlad Karla Vinařického (opomím nedodržení užití dlouhých slabik v prvních dvou stopách):

*Tityre, ty leže pod klenutjm buku rozložitého
Na třtinu tenkohlasau lesnj pjsničku zameyšljš...*

Ti-**ty**-re, / **ty** le-že / **pod** kle-nu- / -**tjm** bu-ku / **roz**-lo-ži- / -**té**-ho
Na třti-nu / **ten**-ko-hla- / -**sau** les- / -**nj** pjs- / -**nič**-ku za- / -**meyš**-ljš...

3) A nyní přízvučný překlad Ferdinanda Stiebitze. Schéma je dodrženo, jen místo dlouhých slabik přicházejí přízvučné a místo krátkých slabik nepřízvučné (přízvučné značím tučně):

*Tityre, ty si tu hoviš a pod buku košatou klenbou
na tenkou píšťalu pískáš a pastýřskou skládáš si píseň.*

Ti-ty-re, / **ty** si tu / **ho**-víš a / **pod** bu-ku / **ko**-ša-tou / **klen**-bou
na ten-kou / **píš**-ťal-u / **pís**-káš a / **pas**-týřs-kou / **sklá**-dáš si / **pí**-seň.

Český sylabotónismus bere za jednotku času slabiku, nikoli móru, každá slabika nám tedy budiž dobou a každý přízvuk počátkem taktu. (Podložení všech iktů přízvuky není v českém sylabotónismu závazné a je konstantní právě jen u daktylu, začátek taktu tedy v tomto daktylském dvojverší splývá s iktu i přízvuky). Oba verše našeho dvojverší mají v tomto smyslu shodný rytmický půdorys:



Na konci poslední stopy jsme prozatím zaznačili pomlku, signalizující katalexi. Pokud jsou slabiky v české sylabotónické versifikaci izochronní a pokud poslední stopu v daktylu nepovažujeme za trochej, leč za katalektický daktyl, neuspokojil by nás rytmický popis, hodnotící poslední stopu jako vyplněnou – při stejné délce jako stopy předchozí – „dvěma slabikami o něco delšími“. Tento popis by v jistém smyslu přiřazoval všechny katalektické verše (nebo alespoň jejich klauzule) versifikačnímu systému tónickému, důsledně princip izoslabičnosti nezachovávající. Pokud ovšem bereme v úvahu povinně dodržovaný princip izoslabičnosti v české sylabotónické versifikaci, nabízí se v tuto chvíli analogie s hudební pomlkou jako dobré řešení. Nyní však nemůžeme s jistotou říci, zda je toto řešení řešením nejlepším a problematiku katalexe necháme otevřeno.

Notový zápis nikterak nepředkládám za pro poezii ve všech směrech dostačující a vhodný. Názorně však ukazuje, že nahrazením dlouhých slabik slovními přízvuky při převádění časoměrných veršů do přízvučných neměníme jen nositele iktů, ale od základů měníme rytmický půdorys textu (ano, rytmický v nejširším slova smyslu). Mám na mysli počet „rytmicky platných a rozlišitelných dob“ v jednotlivých

úsecích, které jsou vnímány jako časově ekvivalentní. Čtyřdobé takty časoměrného daktylu se totiž „přízvučením“ změnilly na takty třídobé.⁴

Opozice lichodobého a sudodobého schématu je základní opozicí rytmiky vůbec, platí tedy i pro rytmus hudební a básnický. „Základní takty jsou *takt dvoudobý* a *takt třídobý*“, říká se v teorii hudební (Zenkl 1982: 28). Nejinak je tomu v poezii: „Opozice rytmu v dvoudobých a třídobých rozměrech je silně jazykově podmíněna, a proto se v reálných veršovaných textech projevuje bezvýjimečně“ (Červenka 2006a: 38), pozdní Tomaševskij dokonce „ruské dvoudobé a třídobé rytmické útvary pokládá takřka za dva samostatné prozodické systémy“ (Červenka 2006a: 37). Nezanedbatelnou vlastností jakéhokoli rytmického úseku, skládajícího se ze sudého počtu izometrických jednotek, která ho též podstatně liší od úseků lichodobých, je navíc jeho tendence (a vůbec schopnost) rozpadat se na dvě poloviny. Například čtyřmórový časoměrný daktyl se dělí na dvě poloviny – *tezi* a *arzi* – v rytmickém poměru 1:1. V tříslabičném daktylu *přízvučném* je poměr trvání silné a slabé části stopy (v jemu příslušných rytmicky platných jednotkách, tedy slabikách) 1:2.

Obě varianty, časoměrná a přízvučná, vycházející ze stejného schématu, dostaly se nám najednou do zásadní opozice. V této úvaze jsme sice zanedbali metrickou úlohu přízvuků, ta ale s izochronií jednotlivých slabik nesouvisí – v časoměře je izochronní jedna slabika dlouhá se dvěma slabikami krátkými, v sylabotónismu (přesněji v „sylabičtější“ části sylabotónických versifikací, tedy například ve versifikaci české) jsou izochronní všechny slabiky navzájem. Je dobré mít toto neustále na paměti, neboť *daktyl časoměrný* a *daktyl přízvučný* se nám již nebudou zdát jako tak ekvivalentní metra, jak by se podle názvu mohlo zdát. Analogické odlišnosti můžeme konstatovat samozřejmě i trocheji a jambu, jež jsou v časoměře metry třídobými, zatímco v českém sylabotónismu dvoudobými.

⁴ Termínem *doba* označuji vždy nejmenší rytmickou jednotku, náležející danému systému, aby bylo možno jednotlivé systémy po jejich rytmické stránce porovnat. Tyto jednotky vždy platí v daném systému za izochronní. V sylabotónismu je dobou v tomto smyslu slova slabika, v časoměře móra a v hudbě doba.

3 Rytmická úloha vokalické kvantity v časomíře a sylabotónismu a její chápání v době prozodických sporů

Po objasnění základních rytmických principů v časomíře a v hudbě, které se ukázaly být částečně analogickými, je na řadě objasnění, jaký vztah mají oba tyto systémy k českému sylabotónismu. Klíčové pro nás bude zvláště určení, jakou rytmickou či jinou úlohu má v českém verši a češtině obecně slabičná délka. Názory na rytmickou úlohu kvantity v českém verši i na (z toho plynoucí) vhodnost obou versifikačních systémů – sylabotónického a časoměrného – pro český verš, se bouřlivě vyvíjely a měnily od národního obrození až do začátku 20. století. Podívejme se na tyto názory blíže.

Mnoho zmatků v dobách prozodických sporů, zvláště na konci 19. a počátku 20. století, vyplynulo podle mého mínění právě z nesprávného chápání vztahu časomíry a sylabotónismu a možností jejich užití v jazyce českém.⁵ Z výkladů Králových je totiž patrné, že ne všichni rozuměli rytmické podstatě časomíry, založené vskutku primárně na *měření času*, nikoli na pravidelném *střídání slabik* dlouhých a krátkých. Je trochu zvláštní, nacházíme-li toto nepochopení v době, kdy, jak píše Josef Král v předmluvě ke své *Metrice* (1906), „neobyčejná hojnost literatury odborné, týkající se otázek starověké metriky [...] vzrostla v posledních několika desetiletích měrou až povážlivou“.

Rytmický impuls schopný vzbudit rytmické očekávání je obecně založen právě na pravidelném střídání jakýchkoli rozpoznatelných jednotek, alespoň subjektivně považovaných za izochronní. V časomíře se ovšem pravidelně střídají ne slabiky, ale stejně trvající takty, čili jednotlivé stopy. Silná doba–teze, která má ve stopě své pevné místo, je signalizována slabikou povinně dlouhou,⁶ arze však může být v daktylských řadách vyplněna jakoukoli dvoumórovou jednotkou, v pentamtru i pauzou. Díky možnosti těchto substitucí jsou tedy základní ekvivalentní varianty tři: *daktyl* /– U U/, *spondej* /– –/, *katalektický daktyl* /– ^/. Například v daktylském hexamtru je užití spondeje a daktylu v prvních čtyřech stopách libovolně

⁵ Bohužel ani dnes není správné chápání odlišností obou versifikačních systémů samozřejmostí. Jako na odstrašující příklad tomto směru odkazuji čtenáře na bakalářskou práci *Vztah hudby a jazyka v díle Otakara Hostinského* (Havlová: 2008).

⁶ *Teze* je silná pozice, jejíž místo ve stopě je dáno – v hexamtru náleží jejímu začátku – a kterou musí nutně vyplňovat dlouhá slabika. Obráceně to ale neplatí, *douhá slabika* se může vyskytovat i v arzi (např. ve spondeji).

zaměnitelné. Pravidla pro jednotlivá metra se v antice měnila dle dobového vkusu i konkrétního autora, částečně odlišná byla samozřejmě pravidla pro řečtinu a pro latinu. V detailním popisu možností těchto substitucí se ale názory novodobých metriků tu a tam liší. Ne vždy se jednotliví interpretátoři na metrické struktuře konkrétního antického díla shodnou. Některá pojetí přidávají například ještě další možnosti realizace stopy o čtyřech mórách: *prokeleusmatik* /UUUU/ (který ale – odporuje pravidlu o závazné realizaci iktu dlouhou slabikou – byl využíván jen výjimečně) a potlačení arze pomocí *tony* /┌/ . Tona je dlouhá slabika, prodloužená na hodnotu čtyř /┌/ nebo tří /┌/ mór. Tyto varianty jsou však pro naši věc podružné a na základním principu časoměry nic nemění.

Časoměrné verše tedy drží pevné postavení teze ve stopě a její závaznou realizaci dlouhou slabikou, počet slabik ve stopě však není dán. Důvod, proč česká moderní sylabotónická rytmika od pojmu *stopa* jako základní rytmická jednotka upouští, je právě obrácená tolerance k jednotlivým volnostem v českém sylabotónismu a v časoměře – ne každý iktus v prvně jmenované versifikaci musí být podložen slovním přízvukem (rozdíly v této toleranci jsou mezi jednotlivými metry), naopak počet slabik mezi ikty, čili ve „stopě“ je zde závazný (výjimkou je do jisté míry veršová klauzule s možností katalexe). Řečeno s Červenkou: „jaképak stopy, když na čtvrtinu nebo dokonce třetinu silných pozic nepřipadne přízvuk!“ (Červenka 2006b: 285). V českém sylabotónismu je tedy metrickou chybou nedodržení počtu slabik ve verši, zatímco neobsazení iktu přízvukem je (ve dvoudobých metrech) pouze stylistickou odchylkou. V antické časoměře je naopak chybou nedodržení počtu mór ve stopě a neosazení teze dlouhou slabikou, stylistickou odchylkou je naopak jiný počet slabik ve stopě při zachování počtu mór.

Prozodické spory se rozhořely o to, zda v české poezii užívat systému časoměrného či přízvučného. Časoměrný princip by v češtině díky fonologicky jasně (a binárně) rozlišené slabičné délce samozřejmě fungovat mohl, stačilo by akceptovat rytmické pravidlo „dvě krátké = jedna dlouhá“, alespoň v subjektivním vnímání. Není žádný závažný jazykový důvod pro to, aby bylo časoměrné veršování v češtině nemožné. Někteří autoři upozorňují na skutečnost, malého počtu dlouhých samohlásek v jazyce: „Na střídání dlouhých a krátkých slabik by se verš stavěl velmi těžko proto, že přirozených délek je poměrně málo a délka tzv. polohová [...] v češtině reálně neexistuje“ (Hrabák, 1970b: 36). Ve skutečnosti je poměr výskytu přirozeně

dlouhých a krátkých slabik zhruba 1:3,5,⁷ z čehož rozhodně neplyne závažnější omezení rytmického slovníku nežli je třeba jeho omezení pro český jamb (pro představu – pokud bychom sáhli k co „nejdaktylštější“ realizaci daktylského hexametru, čili použili daktyl všude kromě poslední stopy, byla by spotřeba dlouhých a krátkých slabik 1:1,43). Pro poezii je však přece typické, že zde mají některé jazykové jevy jiný poměr zastoupení nežli v řeči běžné, a tento fakt je dokonce jedním ze základních principů básnické stylizace.

Jde ale o to, že pokud může mít kvantita v češtině nějakou rytmickou úlohu, pak je spíše náchylnější spolupracovat s přízvukem tak, že ho *podtrhuje* či naopak *tlumí*, než aby činil rozdíl v *trvání* jednotlivých slabik, naprosto na přízvuku nezávislém: „K tomu, aby byl v českém verši pociťován protiklad ‚silné‘ a ‚slabé‘ slabiky, přispívá i fonologický protiklad krátkých a dlouhých slabik. Kvantita sama se nestala sice bází českého verše, časomíra se v něm uplatňovala jen epizodicky napodobením veršů antických (výjimečně i staroindických), přesto však délka slabik má i v českém verši přízvuchem určitou odstiňující funkci“ (Hrabák 1970b: 39). Vypůjčuji si od J. Hrabáka názorný příklad této spolupráce, verš, v němž délka slabik slovní přízvuk zdůrazňuje:

Nejsem dítě více, bych snad sílu bájil (Anně)

Takovému pojetí odpovídá i Červenkovu přiblížení podstaty sylabismu 19. století (ač se zde mluví o sylabizujících tendencích, vyjadřuje právě tato teze podstatu sylabotónického): „Běží spíše o uvolnění než o zrušení Dobrovského veršové osnovy. Zůstává přítomno aspoň potenciální rozlišování silných a slabých pozic ve verši, což je dokumentováno mimo jiné tím, že „přesunutí“ přízvuku na slabou pozici básníci často kompenzují – ponecháme-li stranou transakcentaci motivovanou skutečnou nebo virtuální hudební akcentuací – umístěním na silnou pozici slabiky dlouhé, na slabou pozici předložek a předpon. Rastr alternujících silných a slabých pozic zůstává v textech i v povědomí autorů a čtenářů, jeho přísnější nebo volnější realizace není ovšem už záležitostí správnosti nebo prohřešku, je součástí individuálního rytmického stylu“ (Červenka 2006b: 291).

Jde právě o onu *kompenzaci*. Vypadá to, že Češi měli sklon chápat i časoměrný systém jako schéma vyplněné jednotkami s dvojí hodnotou, v tom smyslu, že rytmus

⁷ Tato hodnota byla dopočítána z údajů uvedených v článku Věry Mazlové (1946). Je třeba brát v potaz, že četnost dlouhých a krátkých vokálů se různí podle žánrů i autorů (srov. Horálek: 1983).

je založen na síti prvků majících a nemajících příslušný rozlišovací znak (v SBT přízvuk, v časomíře délku, ale vždy +/0). V tomto smyslu ale časomíra v češtině (ani jinde) fungovat nemůže. Délka může v českém sylabotónismu do jisté míry kompenzovat chybějící přízvuk, přesněji zjemňovat konflikt mezi schématem a jeho nenaplněním či naopak zdůrazňovat tento soulad, zkrátka odstiňovat vlastní rytmus básně. Jak ale Červenka správně poznamenává, pohybujeme se zde však již na úrovni individuálních odstínů *stylistických*.

3.1 Teorie O. Hostinského a J. Krále a pokusy o propojení pravidel obou versifikačních systémů

Časomíra tedy v češtině existovat může. Co ale důsledně fungovat nemůže, je určitý kompromis přihlížení k oběma souborům pravidel, který se ještě na začátku 20. století snažili prosadit někteří normativní metrici, mající pocit, že čeština se svou fonologickou délkou a na ní nezávislým přízvukem je přímo stvořena pro dokonalé veršování hledící k oběma principům – časoměrnému i sylabotónickému. Ovšem právě ona nezávislost délky na přízvuku (kterou je čeština poměrně specifická), má za následek značnou komplikaci tohoto hypotetického spojení. Kdybychom skutečně počítali s přízvuky podle pravidel přízvučných, a zároveň s délkami dle pravidel časoměrných, museli bychom považovat za základ měření rytmu jednak *sčítání* metrických jednotek s hodnotou 1/2 a jednak pravidelné *střídání* jednotek⁸ s hodnotou +/0, což jsou dvě dost rozdílné a v praxi takřka neskloubitelné věci.

Podívejme se, jak by taková poezie vypadala v praxi. Podle pravidel časoměrných by bylo nutno počítat se vztahem „1 dlouhá slabika = 2 krátké“ a v tomto smyslu usilovat o zachování izochronie stop. Současně by bylo ovšem třeba dodržet pravidelné rozložení přízvuků (alespoň na úrovni tendencí, v daktylu ovšem s platností konstanty). Bylo by sice reálné poskládat přízvuky tak, aby mezi nimi byl stejný počet slabik, rytmicky by nám to ovšem nebylo mnoho platné, pokud by následkem délky měla každá slabika jinou metrickou hodnotu. V časomíře jsou dále možné a běžné substituce, pokud bychom toto neignorovali, hranice stop podle časomíry a přízvučného členění musely nutně rozcházet). Nezapomínejme při tom všem na zásadní nutnost dodržení počtu slabik a zároveň počtu mór...

⁸ O teorii nělikastupňového odstínění přízvučnosti místo pouhého binárního rozlišení +/0 viz studii Jespersenovu (1933/2009). Zde je též pozoruhodné vysvětlení úlohy veršové pomoci přízvukové hodnoty 0.

Jediným logicky možným řešením, při kterém by se princip obou systémů vzájemně nebořil, se zdá být shoda stop, určených oběma systémy – v praxi by se pak například takový přízvučně i časoměrně dokonalý daktylský hexametru skládal z trojslabičných celků, které by měly na první slabice zároveň přízvuk a délku (obé povinně, díky konstantě přízvukování iktů v českém SBT daktylu). Otakar Hostinský či Josef Král patrně prosazovali právě tuto možnost. Josef Král poezii tímto způsobem skládanou popisuje ve své *Rhythmice* (1915: 74) takto: „Obojí princip bylo by lze také spojit. Mohly by se zajisté skládati verše, v nichž by základem rytmu byla časomíra i přízvuk zároveň, v nichž by tedy slabika dlouhá, opatřená přízvukem rytmickým (iktem), měla zároveň přízvuk slovní. Tak je tomu např. v známých verších ‚Nad Berouňkou pod Tetínem – růže se tam červená‘. Ale veršování podle obou těchto principů zároveň ukládalo by básníku veliké obtíže a nikde se také vskutku nevyskytá.“

Nejen, že by vytvoření takových veršů, ba celých básnických skladeb, bylo nesmírně náročné, vzhledem k dalekosáhle omezenému rytmickému slovníku. Výsledkem těchto „velikých obtíží, básníku ukládaných,“ by navíc byla rytmicky zcela jednotvárná a mrtvá řada. Zachování přízvučného principu by totiž znemožňovalo uplatnění obou základních rytmických zpestření, užívaných v časoměře, totiž neshody hranic mezislovních a mezistopových, a neshody slabik dlouhých a přízvučných. A co je hlavní – slabičná délka by svým umístěním na přízvučných slabikách v praxi ztratila svou časoměrnou platnost a stala by se pouhým zdůrazněním přízvučných slabik, jaké je popsáno výše, neboť by přízvuky pro udržení rytmického impulsu zcela postačovaly.

Ale ani samotný Josef Král si vlastně nebyl zcela jist, jak by měly takové „ideální“ verše vypadat. Z jeho slov vyplývá, že šlo mnohem více o formulování teorie nežli o užití v praxi. Cituji úryvek z Králova spisu *O prosodii české*, ve kterém se ohrazuje proti kritice Hostinského názorů, kterou vznesl Ot. G. Paroubek (ponechávám zvýraznění Králova):

„Není pochyby, že tato teorie Hostinského byla by *dokonalejší* než teorie ryze přízvučná. Je to naprosté nepochopení intencí spisovatelových, když např. ještě r. 1892 *Paroubek* v pojednání často uváděném *Z dějin českého verše*, str. 38 posuzuje tuto teorii Hostinského takto: ‚Proti *České poetice* z r. 1870 bojuje se v *Květech* (1870, čís. 47 až 51) zcela dobře; avšak v boji tomto dopouští se pojednání to posléze takového *přehmatu*, že skutečně nevíme, *míni-li to doopravdy*. Právem nazveme

nauku tu *metafysikou* o českém verši, žádá-li se, aby přízvuk a časomíra (síla a délka) spadaly vždy v jedno, chceme-li dojít pěkných veršův. Nauka ta shlušťuje se konečně na teorii o verši pro hudbu.‘ A jak četl p. Paroubek to pojednání? Hostinský přece *nikde* nežádá, aby časomíra s přízvukem spadaly vždy v jedno, ba na jednom místě uvádí proti *takovému* kombinování přízvuku a časomíry vážné důvody (str. 396)“ (Král 1923: 441).

Paroubek už ve své době správně pochopil, že jediná možnost, jak oba systémy spojit, je shoda přízvučných stop, a zároveň si uvědomoval, jak je tato snaha nereálná co do možností autorů i estetické hodnoty vzniklých veršů. Král se však příliš upínal k objevenému ideálu dokonalých veršů, než aby se nad Paroubkovou oprávněnou kritikou hlouběji zamyslel. Možná dokonce hájil možnost neshody stop SBT a časoměrných mnohem urputněji, než zamýšlel sám autor kritizovaného článku, O. Hostinský. Paroubek Hostinského pochopil lépe, postřehnuv i to, že se jím formulovaná pravidla hodí spíše pro text vokální hudby nežli pro poezii. O tom však podrobněji v další kapitole.

Vraťme se ještě na chvíli k požadavkům Královým, jež jsou v pasáži, citované o několik odstavců výše, reprezentovány vzorovou ukázkou. Když tento verš, který je jedním z veršů, „v nichž by tedy slabika dlouhá, opatřená přízvukem rytmickým (iktem), měla zároveň přízvuk slovní,“ rytmicky rozepíšeme,

Nad Berouňkou pod Tetínem – růže se tam červená

X x x x X x x x / X x x x X x x
– U – – – U – – / – U U – – U – ,

shledáme, že uvedené pravidlo sice platí – všechny čtyři slovní přízvuky jsou na slabikách dlouhých, neplatí už ale to, že nepřízvučné slabiky jsou krátké, stejně jako neplatí ani to, že jimi jsou obsazeny slabé pozice metra (budeme-li se řídit metrem přízvučným a verš označíme jako trochejský). Vzpomeneme-li na výše (str. 19) uvedený Hrabákův příklad zdůraznění přízvuků délkou (*Nejsem dítě více, bych snad sílu bájil*), zjišťujeme, že tento verš naplňuje Královy požadavky téměř ideálně. Až na jedinou výjimku (slabiku *snad*) jsou na silných pozicích metra (náhodou taktéž trochejského verše) umístěny slabiky dlouhé. Není zde však přítom ani zmínky po spojování tohoto využití kvantity s časomírou. Délka tu tak slouží právě a pouze jako nástroj zvýraznění přízvučných slabik, v žádném případě jako rozlišovatel rytmicky závažného slabičného trvání.

Králem uvedený verš, vnímaný dle pravidel časomíry, netvoří žádné stopy, a kdyby nebylo pravidelného rozložení slovních přízvuků, délka slabik by rytmus nezachránila. Naopak, kdyby bylo délek užito náhodně, bez přihlídnutí k přízvukům, rytmická struktura by se neztratila. Takže žádné směšování pravidel časomíry a přízvučné poezie, pouze stylistická úloha kvantity v přízvučném verši.

Po těchto vyhocených odstavcích by se mohlo zdát, že se pánové Hostinský, a zvláště Král, ve svých prozodických názorech osudově mýlili. Je pravda, že touha normativního metrika Krále po ‚ideální‘ shodě přízvuků se *všemi* ikty (Červenka 2006a: 27) byla záhy odvržena jako nepotřebná a Mukařovského „živou skutečnost veršovou“ spíše ubíjející nežli podporující. Umělecká hodnota básnictví se začala hledat a nacházet jinde než v ideálním naplnění schématu a poetika se nadále nehodlala spokojit se zúžením na metriku (ještě k tomu normativní). Průkopníkem nenormativní metriky byl už v době Dobrovského například básník Václav Stach.⁹ „Právě v tom, že zde shoda [metra a rytmu] nebyla realizována nikdy na sto procent, viděl Stach estetickou hodnotu veršování, za které se stavěl proti prozódii Dobrovského, vyžadující zachovávání metrického schématu v co největší míře“ (Hrabák 1970a: 72). S touto teorií nejsou Královy názory ve své podstatě v zásadním rozporu, matoucí je jen jeho přílišná snaha spojovat úlohu kvantity samohlásek ve verši s časomírou a nerozpoznání rozdílů mezi prvky rytmotvornými a stylotvornými.

Důležitá je ještě jedna věc – jak mohla časomíra fungovat v řecké a latinské antické poezii, když tyto dva jazyky také mají přízvuk? Podle vysvětlení Krále měla stará řečtina přízvuk melodický (a nikoli důrazový jako např. čeština). Přízvukové takty tedy nemusely splývat se stopami, jelikož první jednotky byly signalizovány změnou melodie a druhé změnou důrazu, rytmický impuls pak patrně nesl právě dynamický důraz, realizovaný na iktech. Jak v praxi vypadalo přednášení časoměrných veršů latinských, dnes přesně nevíme, klasická latina měla totiž nejspíše přízvuk dynamický.

⁹ O jeho přístupu podrobně viz Hrabák, J. *Z problémů č. verše*. Praha: SNP 1964. 147 s.

3.2 Přínos přístupu obou pánů pro obor teorie hudebního textu

Králův a Hostinského přístup přes mnohokrát opakované výtky skrývá i mnoho zásadního a považovat celou jejich metrickou teorii za scestnou a překonanou by bylo velkou chybou. Těžiště jejího významu však leží možná někde jinde, než v její hodnotě coby souboru normativních pravidel pro správné veršování. Pro názornost uvedu odstavec z Králova spisu *O prozodii české*, v němž se autor na opět odvolává Ot. Hostinského (ponechávám zvýraznění autorovo):

„Slova *nebe* a *zrádný*, *dráha* a *drahá* nejsou úplně totožná, a tak i verše přízvuchné, co do přízvuku stejné [...] co do rozměru *nejsou* úplně totožné. Nestejnost takovou poznává hlavně hudebník, chce-li a má-li takové verše jen zdánlivě totožné uvést v hudbu a užítí při ní téže melodie. Verše totožné mají býti takové, aby při nich bylo možno použít téhož nápěvu (str. 396).¹⁰ Ke skládání takových veršů nehodí se však prozodie ryze přízvuchná, ani ovšem prozodie časoměrná; obě jsou jednostranné, ježto jedna nešetří délky a krátkosti slabik, druhá přízvuku. Theorie časoměrná nešetří správné deklamace, přízvuchná pak, nedbajíc jemnějších rozdílů v trvání slabik, zaviňuje *nehudebnost*, *nezpěvnost* veršů, podle ní skládaných.“ (Král 1923: 437).

Král se mýlil v názoru, že dobrá poesie se rovná dobrému písňovému textu. Taková teorie se ani v jeho době v praxi (výrazných básnických osobností) příliš neujala, mnohem déle už se ale drželo mínění, že dobrý písňový text by měl obstát i bez melodie jako dobrá báseň.¹¹ Co kdybychom se ale přestali dívat na jeho teorii jako na jeden z mnoha příspěvků k tématu, který versifikační systém je pro češtinu vhodnější? Zkusme se na ni podívat jako na popis základních pravidel umění hudebně–textařského.

Hostinského výrok, se kterým se Král nadšeně ztotožňuje: „Pravá česká prosodie musí přihlížeti k oběma živlům rytmickým v češtině, ku přízvuku i trvání

¹⁰ Toto stránkování, uváděné Králem, odkazuje ke studii: HOSTINSKÝ, Otakar: Několik slov o české prozodii, *Květy* 1870, str. 371n.

¹¹ Že je toto mínění leckde ještě živé, dosvědčuje povzdech V. Merty, jediného z našich folkových písničkářů, který se kromě praxe věnuje i teorii žánru: „lektorů zásadně písňové texty (dále jen texty) hodnotí jako Poezii (dále jen s malým p). Tím ovšem odsuzují něco, co jí není, k zatracení.“ (MERTA, Vladimír: *ZPÍVANÁ pOEZIE*. Praha: Panton, 1990, s. 23.). Dosti výmluvný je už sám ironický název jeho knihy.

slabik, stejnou měrou (str. 396)“ (Král 1923: 437) dává daleko větší smysl, pokud sousloví *pravá česká prozodie* nahradíme výrazem *dobrý český textař*.

Právě a pouze v tomto smyslu se dá chápat Hostinského stanovisko, že jen takovou cestou lze dosíci „oné svrchované hudebnosti a zpěvnosti veršů, jíž nejen na každé dokonalé básni co takové žádati musíme, z něhož se jedině vyvinouti může v pravdě umělecký zpěv operní“ (Hostinský 1870: 404). Hostinský zde reflektuje a částečně přijímá požadavky Jungmannovy a Sušilovy. Rozdíl mezi nimi a Hostinským tkví podle Krále v tom, že „Jungmann a Sušil chtěli verše pro zpěv určené skládati v podstatě *časoměrně beze všeho ohledu na přízvuk*; kdežto u Hostinského jsou takové verše *přízvuchné*, ale hledí si do jisté míry i časomíry“ (Král 1923: 439). Pokud tomu tak skutečně bylo, byly v tomto ohledu smysluplnější a v praxi použitelnější názory Hostinského.

Škodolibostí historie však byly Hostinského teorie z konce 19. století, a též jejich rozvedení prof. Králem, psány i vnímány v přílišné spojitosti s dosud nerozhodnutým sporem prozodickým, po jehož rozřešení byly i ony označeny za staré a nepotřebné. A přitom lze Hostinského považovat za jednoho z prvních českých teoretiků umění textařského, který si všímá zákonů přirozené řeči a rozumí důkladně i rytmu hudebnímu (viz jeho díla *O České deklamaci hudební*, 1886; *O hudbě*, 1961; *Wagnerianismus a česká národní opera*, 1870 a mnohá další; Hostinský se mimo to zabýval i antickou hudbou či teorií umění obecně). Že takových interdisciplinárně vzdělaných lidí je i dodnes značný nedostatek, ukazuje jak co do kvality rozrůzněná současná činnost textařská (hlavně překladatelská), tak absence jednotné a důkladné moderní teorie českého hudebního textařství.

Domnívám se, shodně s kritikou Králova přístupu, že básníci nepotřebují důkladných preskriptivních zákonů, aby vytvářeli umělecky hodnotné verše; smysluplnějším polem pro versologické bádání má být naopak všestranný deskriptivní přístup na pozadí důkladně prozkoumané básnické praxe (tím ale implicitně netvrdím, že teoretické znalosti básníkovi nutně uškodí). Textařská praxe však základní a ucelená preskriptivní pravidla pro svou existenci potřebuje a pro praxi písňových překladů, která musí spojovat důkladnou znalost principů hudebních, versologických, překladatelských i lingvistických, to platí obzvláště naléhavě. V tomto směru zůstává praktický přínos prací pánů Hostinského, Krále a jim podobných stále nedocenen.

4 Spojení přízvučného a časoměrného principu a metroritmické vztahy v hudbě

V kapitole o pokusech skloubit časoměrná a přízvučná pravidla v české poezii byl vysloveno tvrzení, že dokonale dodržet tyto dva principů současně je takřka nemožné. Přesto hudba toto spojení bez problémů využívá, všímajíc si jak časoměrné složky, což je zde délka tónů v čase (počítaném v dobách), tak složky přízvukové, což je pravidelné rozložení přízvuků (opět v dobách). Stejně jako v poezii sylabotónické je přízvuková složka základem, tvořícím metrickou kostru hudební skladby: „*Metrum* znamená v hudbě střídání přízvučných a nepřízvučných dob. Pravidelným střídáním přízvučných a nepřízvučných (těžkých a lehkých) dob vzniká stálé metrum [...]; rozlišujeme metrum dvoudobé, třídobé, čtyřdobé apod. [...] Metrum je obsaženo v hudbě, cítíme je v ní při poslechu jako pravidelný postup dob, z nichž některé jsou přízvučné, jiné nepřízvučné“ (Zenkl 1982: 34).

V konkrétním rytmickém schématu hudby tato složka spolupracuje s notovou délkou. Rozdíl je v tom, že samotná hudba neuvádí žádného předem daného „materiálu“, který by rytmus komplikoval (či oživoval) svými vlastními zákonitostmi – jak se to děje při „naplňování“ metrického schématu skutečným jazykem, kde takto působí například právě neshody iktů a slovních přízvuků či v jazyce jednoznačně dané mezislovní předěly.

I v hudbě se sice hovoří o metroritmických vztazích, rozdíl je však právě v tom, že prvá ze složek si všímá přízvuku a druhá délky: „Ve vztahu metrum – rytmus se u rytmu obvykle mluví pouze o tónových délkách. Ve všeobecné hudební nauce se pak nejčastěji užívají tyto stručné definice: metrum je střídání dob přízvučných a nepřízvučných; rytmus je střídání tónů různých délek. Rytmus je vždy plně vypsán v notách, metrum tvoří pro rytmus jakési pravidelné pozadí, které v hudbě cítíme, ale které se v notaci nemusí vždy zcela přesně projevit. Metrum a rytmus se v hudbě doplňují, a proto se při jejich zkoumání často mluví o *metroritmických vztazích* v hudbě“ (Zenkl 1982: 35). S oběma rytmotvornými činiteli (délece a přízvuku) v hudbě navíc částečně spolupracuje ještě rovina třetí – výška tónu.

5 Interakce hudebního rytmu, básnického rytmu a rytmu řeči ve vokální hudbě

Vokální hudba s českým textem v sobě spojuje rytmické vlastnosti hudby s rytmickými zákonitostmi (a omezeními) češtiny. Právě v konfrontaci s různou délkou not nabývá v textu důležitosti a určité metrické platnosti i slabičná délka. Nejde tu ale jen o délku fonologickou, ale také délku reálnou, objektivní. Při podkládání not textem spolupůsobí čas, po který nota trvá, a statisticky zjistitelný čas, za který jsme schopni konkrétní hlásky, hláskové skupiny a slabiky vyslovit. Toho, že nejen přirozeně dlouhé slabiky, ale i delší souhláskové shluky vyžadují obecně delší čas pro vyslovení, si všimla už starověká metrika.

Právě tento fakt patrně stál u zrodu antického časoměrného pravidla pro odlišení polohové délky slabiky. V jazyce ovšem rozhodně neplatí (alespoň v češtině, o kterou nám tu jde především, určitě ne), že by vyslovení každé samohlásky stojící před dvěma a více souhláskami (tedy samohlásky dle časoměrných pravidel polohově dlouhé), trvalo stejný čas jako vyslovení samohlásky přirozeně dlouhé a zároveň dvakrát delší čas než vyslovení samohlásky přirozeně i polohově krátké. Vzájemné vztahy jsou samozřejmě mnohem složitější, navíc musíme počítat s individuálními rozdíly u jednotlivých mluvčích, v různých tempech a v různých komunikačních situacích. Pro naši potřebu jsou mnohem smysluplnější vzájemné *poměry* v časech průměrného trvání jednotlivých slabik a hláskových shluků nežli přesné a objektivně platné časové hodnoty. Podívejme se tedy blíže na to, jakými vlastnostmi oplývá v tomto směru jazykový materiál češtiny.

5.1 Kvantitativní a kvalitativní rozdíly ve dvojicích dlouhých a krátkých vokálů z fonetického hlediska

Vezměme nejprve délku fonologickou. Úlohy kvantity v poezii i písňovém textu (po vyřešení sporů prozodických, v českém sylabotónickém verši) si všímá už například Jakobson v *Základech českého verše* (1926/1995). Představa, že v češtině je skutečný poměr v trvání dlouhých a krátkých vokálů 2:1, vzešla spíše z touhy vyrovnat se „ušlechtilejším“ jazykům, než z přesného měření, v posledních desetiletích konečně nahradily objektivní statistiky. Například Janotou a Jančákem bylo v roce 1970 sérií

percepčních testů zjištěno, že časový rozdíl, který je nutný pro rozpoznání fonologické délky vokálu, je daleko menší – 1,4:1.¹²

Takový obecný údaj nám ale nestačí. Na tomto místě je třeba zjistit, jak jsou na tom rozdíly u jednotlivých dvojic krátkých/dlouhých vokálů v češtině, a to nejen z hlediska jejich kvantity, podle které se tradičně rozlišují (Skarnitzl 2011: 1), ale také z hlediska jejich kvality. Vít Skarnitzl (tamt.: 3) uvádí tento poměr rozdílu v trvání konkrétních samohláskových dvojic:

i/í	1 : 1,29
u/ú	1 : 1,60
e/é	1 : 1,72
a/á	1 : 1,79
o/ou ¹³	1 : 1,99

Co se týče absolutní zjištěné hodnoty trvání českých vokálů, uvedená hodnota trvání nejkratšího vokálu v češtině – krátkého *o* – je 51,7 ms; vyslovení nejdelšího dlouhého vokálu – dlouhého *á* – trvá dle této studie 113,0 ms.¹⁴ Autorova interpretace zjištěných hodnot bude pro naše další úvahy důležitá: „Na první pohled je patrné, že žádný z dlouhých vokálů není dvakrát delší než jeho krátký protějšek. (Poměru 2:1 téměř dosahuje pouze pseudodvojice /ou/-/o/). Zásadní je však rozdíl mezi poměrem trvání vysokých předních vokálů a ostatních dvojic: fonologicky dlouhé /i:/ je jen o necelých 30 procent delší než krátké /i/, zatímco dlouhé vokály ostatních párů jsou delší minimálně o 60 procent“ (tamt.: 4).

Zaměříme se tedy blíže na opozici *i/í*. Skarnitzlovo měření se týkalo i rozdílu trvání jednotlivých vokálů v různých typech morfémů. Díky malému rozdílu v průměrném trvání vokálů zmíněné dvojice má výrazné důsledky obecná „tendence závěrového zpomalení ve vyšších prozodických jednotkách“, která způsobuje, že se v některých případech realizace fonologicky *krátkého i* v koncovech stává (u téhož mluvčího) dokonce *delší* než realizace fonologicky dlouhého *í*. Takové opačné hodnoty (blížící se ovšem shodě) byly ale zjištěny pouze u jednoho mluvčího ze

¹² P. Janota — P. Jančák: *An Investigation of Czech Vowel Quantity by Means of Listening Tests* (Výzkum kvantity samohlásek v češtině pomocí poslechových testů), *AUC Philologica 1*, *Phonetica Pragensia II*, 1970, 31n.

¹³ Diftong *ou* je zde uveden jako „náhradní“ protějšek krátkého *o*, neboť *ó* se v domácí české zásobě nevyskytuje (par. Skarnitzl 2011: 3).

¹⁴ Podrobně viz tabulku na straně 4 a celou v citovanou studii. Pro účely této práce celou problematiku poněkud zjednodušuji a vybírám jen údaje pro ni potřebné.

zkoumaných šesti (tamt.: 6). Svou roli hraje i hláskové okolí a také individuální zvyklosti mluvčího.

Z těchto údajů je patrné, že dvojice *i/í* se v češtině liší svým trváním výrazně méně než ostatní dvojice vokálů. Leč přes takto minimální kvantitativní rozdíl nečiní českým mluvčím rozlišení vokálů z této dvojice o nic větší problém než rozpoznání opozitních vokálů z ostatních dvojic. Jak to? Nezřetelnost opozice *i/í* z kvantitativního hlediska je totiž kompenzována o to většími rozdíly ve vokalické kvalitě, která hraje při percepční identifikaci *i/í* významnou úlohu (par. tamt.: 12). Autor studie situaci výstižně shrnuje slovy: „Lze říci, že /i:/ si může ‚dovolit‘ být relativně krátké, protože díky významnému spektrálnímu rozdílu mu nehrozí ztráta kontrastu s /i/“ (tamt.: 12). A právě o hrozící ztrátu fonologické délky vokálů při interakci textové a hudební složky ve vokální hudbě nám půjde v další kapitole především.

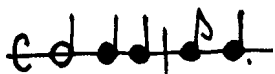
5.2 Fonologická délka slabiky versus délka tónu

Jakmile je text podložen melodií, ve které se vyskytuje výrazný nesoulad mezi tónovými délkami a délkami fonologickými, hrozí nežádoucí změna fonologické kvantitativní hodnoty samohlásek. Nejde ani tak o absolutní délku jednotlivých tónů, jako o délku relativní, hodnocenou ve vztahu k jejich okolí. Pokud je fonologicky dlouhá slabika podložena příliš krátkým tónem, může být vnímána jako fonologicky krátká. Do jisté míry tu samozřejmě hraje roli konkrétní artikulace, k fonologickému zkrácení je zde ale nezanedbatelný předpoklad. Stejně tak je to se slabikami krátkými, které jsou podloženy tóny neúměrně dlouhými. Vzhledem k tomu, že čeština rozlišuje pouze dva stupně fonologické délky, dlouhé slabice nedělá příliš dlouhý tón celkem žádné potíže, neboť významová záměna zde nehrozí a dlouhé vokály jsou v tomto směru flexibilní.

Pokud tuto jazykovou skutečnost textař nebere v potaz, může tím značně ztížit úkol interpreta. Příkladem takového nesouhlasu¹⁵ mi budiž třeba začátek refrénu

¹⁵ Nechci se pouštět do uměleckého hodnocení takových počinů, neboť preskriptivní pravidla nejsou v moderním umění příliš vítána a v umění vůbec nepanuje mnoho shody, co považovat za chybu a co za stylistické ozvláštňení. Spokojím se tedy jen s popsáním vzájemného rytmického působení textu a melodie a jeho důsledků, jsouce si vědoma, že může jít v některých případech o neobratnost autorů a v jiných o vědomé použití za účelem ozvláštňení či komiky.

v písni G. Osvaldové a O. Soukupa *Láska je láska* (přepisují pouze rytmus bez tónové výšky):



Lás-ka je lás-ka...

První slovo *láska* se skládá z dlouhé a krátké slabiky a tyto jsou v souladu s tímto vzorcem podloženy dlouhým a kratším tónem (v poměru 2:1). Nejkratší nota tohoto úseku ovšem připadá na první slabiku slova *láska*. Daná slabika je dlouhá (časoměrná metrika by ji považovala za dlouhou i polohově), a je navíc obklopena z obou stran slabikami, které jsou fonologicky krátké a k tomu ještě otevřené, skládající se pouze se souhlásky a vokálu – slabikami *je* a *ka*. Přesto jsou obě tyto sousední slabiky podloženy tóny výrazně delšími.

Poměr délek všech tří not, které náleží slabikám *je*, *lás*, *ka* je 2:1:3, nejdelší slabice je tedy přidělen tón nejkratší. Co je v praxi následkem tohoto výběru? Vyslovit úsek *láska* v minimálním čase při zachování fonetické délky hlásky *á* je v praxi poměrně obtížné a při nedbalé výslovnosti či v rychlém tempu může zvuková realizace textu připomínat spíše variantu **lás-ka je las-ká*. Velmi podobným případem je začátek notoricky známá písně V. Zemana a J. Vejvody *Škoda lásky*:



Ško-da lás-ky...

První čtyři slabiky textu, *ško-da lás-ky*, jsou podloženy tóny ve vzájemném délkovém poměru 4:4:1:7 – výrazně nejkratší tón tak opět připadá na jedinou fonologicky dlouhou slabiku textu, který tak má sklon měnit slabičnou délku na variantu: **ško-da las-ký*. V tomto případě se však vkládá do hry kromě vzájemných poměrů tónových délek ještě tempo. Při běžné interpretaci je i nejkratší tón dostatečně dlouhý na to, aby byla fonologická délka dlouhé slabiky rozpoznatelná.

U slabik fonogicky krátkých, případně delších na nepřiměřeně dlouhý tón se obecně při interpretaci nabízí jisté nesoulad zmírňující řešení, odstraňující leckdy groteskně působící povyměňování délek – nahrazení určité části délky původního tónu pomlčkou. K tomu cituji Jakobsonem citovaného sólistu opery Emila Buriana: „Moderní čeští hudebníci, když komponují pro zpěv, snaží se už, aby jeho rytmus a hudební spád byl v souladu s rytmem a hudebním spádem české mluvy. Tak např.

krátké slabiky se nesmějí ve zpěvu protahovat. Mnohem trapnější je to při překladu cizích zpěvoher, kde se zvláště ubližuje českému kvantitativnímu rytmu. Padá-li krátká slabika na dlouhou notu, nesmí se přece protahovat, poněvadž se to přiči českému jazykovému citu. Proto v takových případech se klade mezi krátkou slabiku a slabikami následujícími přestávka“ (Jakobson 1960/1995: 163).

Otázkou jest, je-li v praxi ohrožena více fonologická délka nebo fonologická krátkost slabiky. Na slabiky fonologicky dlouhé mají vliv nejen relativní poměry délek sousedních tónů, ale také objektivní tempo. V pomalejším tempu se totiž „stihne“ dlouhý vokál vyslovit dostatečně dlouze, aby byl jako fonologicky dlouhý rozpoznán (jak tomu je ve výše citovaném příkladu písně *Škoda lásky*). Na druhou stranu, u slabik foneticky krátkých lze problém přílišného prodloužení při konkrétní zvukové realizaci částečně řešit užitím pomlky.

Vypadá to tedy, že největší problém se zachováním kvantitativní hodnoty budou mít slabiky fonologicky dlouhé na příliš krátkých notách, pokud je píseň v praxi realizována v rychlejším tempu. Pro úplnost ale dodejme v této práci zatím opomíjený fakt, že ve vokální hudbě je možné podložit slabiku více tóny, nelze ale umístit více slabik na jeden tón. Ohrožením pro fonologickou hodnotu krátkých slabik by tedy hypoteticky měly být skupiny více tónů, podkládající jedinou krátkou slabiku, neboť zde není užití pomlky možné. Takovým případem je například hned první takt lidové písně *Ráda, ráda*:



Rá - da, rá - da...

Kromě otázky, která kvantitativní hodnota vokálů je ve zhudebněných textech více ohrožena ztrátou – zda délka či krátkost, by bylo dobré zohlednit také výjimečné postavení dvojice vokálů *i/í* mezi dvojicemi ostatních českých samohlásek, které bylo naznačeno v závěru předchozího oddílu. Z logiky věci by se dalo očekávat, že tyto dva vokály budou ve srovnání s ostatními odolnější proti změně vnímané fonologické kvantity pouhým prodloužením či zkrácením, které působí nepřiměřená délka tónu, který jim náleží. Bylo by dobré zjistit, zda tuto vlastnost skutečně odráží textařská praxe, kladouc slabiky obsahující *í* na neúměrně krátké tóny častěji nežli slabiky s dlouhými vokály ostatními. Opačně by se tato vlastnost měla projevit též četnějším podkládáním slabik s *i* tóny příliš dlouhými nežli slabik s ostatními vokály krátkými.

Při letmém pohledu po materiálu českých lidových písní a statistickém průzkumu malého vzorku z nich se ale nic takového neprojevovalo. Daná problematika by jistě stála za důkladnější průzkum, který by byl schopen na tyto otázky uspokojivě odpovědět, ale na který zde není prostor.

Ve většině případů je však snadné z kontextu odhadnout, zda se v textu jedná o slabiku fonologicky krátkou či dlouhou, protože opačná varianta na daném místě textu nedává smysl. Posluchač tak případnou odchylku často nevnímá jako změnu fonologické délky slabiky, ale pouze jako určitou textařskou neobratnost, jak je tomu i v obou prvně jmenovaných písních o lásce. Závažnost této změny se tedy ve významové rovině projeví až v případech, kde dávají smysl varianty obě. Například píseň *Andulko Šafářova* podle mínění spousty lidí začíná slovy „Andulko Šafářová...“. Poslední slabika je na dlouhé notě a prodloužení tak změnilo i délku fonetickou, neboť v tomto případě nelze rozhodnout podle kontextu.

5.3 Objektivní trvání jednotlivých hláskových skupin v jazyce a jeho důsledky ve zhudebněném textu

Při zhudebnění textu je třeba kromě fonologické délky slabik počítat i s reálným časem, který je potřebný pro vyslovení jednotlivých hlásek a hláskových shluků. Větší podíl na tomto trvání nežli samohlásky leckdy mívají souhlásky, zvláště pak jejich skupiny: „Dalším parametrem, se kterým musí skladatel vokálního díla počítat, je délka souhláskových shluků. V tomto ohledu je čeština bohatě diferenciována oproti možnostem práce se samohláskou, a obsahuje [...] slova s maximálním počtem 4 souhlásek v praeture a 3 souhlásek v kodě slabiky. Není tedy řídkým jevem, že v rámci věty obsahuje takový shluk 5 i více souhlásek na mezislovních švech (past sklapla, park vzplál). V důsledku toho je souhláskový shluk často i delší než samotná samohláska ve slabice a proto je nutné mu při rytmičtější vyčlenit adekvátní čas“ (Wajsar 2006: 20).

Bude dobré zde uvést přesnou definici užitých fonetických terminologií: „Při popisu slabiky je užitečné rozlišovat tři základní části slabiky. Je to již zmíněný **nukleus**, slabičný vrchol, který je podmínkou existence slabiky. Ve všech jazycích slouží jako nukleus slabiky samohlásky (tj. nejsonornější hlásky jazyka), v některých jazycích také některé sonorní souhlásky (srov. např. v češtině *vl-na*, *vr-čí*, *o-sm*). Slabičná **praetura** (onset) je konsonant nebo konsonantická skupina předcházející

nukleus (např. **sjezd**). Slabičná **koda** je souhláska nebo souhlásková skupina, která stojí za nukleem a slabiku uzavírá (např. **sjezd**). Praetura a koda jsou části, které mohou ve slabice chybět“ (Palková, 1994).

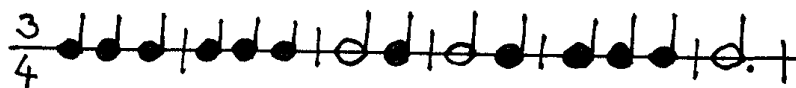
Pro představu: nejdelší souhláskové dvojice v češtině (rz, hr, ...) trvají podle údajů ze studie P.Wajsara¹⁶ 378–400 msc., nejkratší (dr, vr, ... -) trvají 143 msc. Nejdelší tříhláskové souhláskové shluky v češtině (schn, fkň, fkn, ...) trvají při použití v řeči kolem 420 msc., zatímco nejkratší trojice (vzň) trvá pouhých 200 msc. Souhlásková část jedné samohlásky tedy může mít časově několikanásobně větší hodnotu nežli samohlásková část slabiky jiné. Pokud text podložíme melodií, ve které budou slabiky vyžadující delší čas na vyslovení podloženy příliš krátkými tóny, ztížíme tím značně práci toho, kdo má skladbu zpívat.

Je dobré mít také na paměti, že v realizaci vokální hudby neodpovídá začátku tónu začátek slabiky, ale její jádro: „Důležitou součástí dosažení správné srozumitelnosti zhudebněovaného textu je vědomí o tom, že místo ve slabice, které je třeba umístit na začátek noty, je její slabičný vrchol, tedy samohláska ve slabice. Je proto potřeba počítat s jistým časovým předstihem před notou, nachází-li se ve slabice praetura. Délka tohoto předstihu závisí na délce souhlásky, která se v praeture nachází“ (Wajsar 2006: 21). Souhláskové shluky připadnuvší na jeden tón tedy mohou být ještě delší nežli nejdelší možný souhláskový shluk v jedné slabice češtiny.

Tyto vlastnosti souhlásek ovlivňují nejen obtížnost artikulace konkrétního zhudebněného (i nezahudebněného) textu, ale také výše zmíněnou problematiku změn fonologické délky u vokálů. Slabiky s krátkými vokály, u kterých kvůli podložení dlouhým tónem hrozí ztráta fonologické kvantity, si mohou při konkrétní realizaci vypomoci, kromě nahrazení určité části času svého trvání pomlkou, ještě jinak. Právě díky zmíněnému pravidlu o shodě začátku noty a slabičného vrcholu – tedy vokálu – mohou předchozí krátké slabice přispěchat na pomoc souhlásky v praeture. Ty vždy vyslovujeme s malým předstihem, aby vokál vyšel právě na začátek dané noty. Zvětšením tohoto předstihu můžeme nahradit část tónové délky předchozího tónu, obsazeného krátkou slabikou, souhláskami slabiky další.

¹⁶ O absolutní platnosti těchto čísel se samozřejmě dá pochybovat, mně však jde o nastínění vzájemných poměrů trvání jednotlivých hláskových skupin, pro což tyto údaje postačí.

Pro srozumitelnost uvedu dva příklady, tentokrát je to konec lidové písně *Andulko Šafářova*:



Vy-žeň je z ječ-me-ne ven dřív, než bu - de bí-lej den.

a začátek písně *Když jsem šel z Hradišťa*:



Když jsem šel z Hra-diš-ťa...

V první ukázce připadá na krátké slabiky *ven* a *než* dvakrát delší tón nežli jsou tóny sousední. Text si ale vypomáhá souhláskovým shlukem, který po krátkém vokálu následuje, v prvním případě trojhláskovým, v druhém dvojhláskovým. V případě slabiky *ven* je této pomoci obzvláště potřeba, nemá-li se ztratit rozdíl oproti následující slabice dlouhé. V druhé ukázce napomáhá čtyřčlenná konsonantická skupina zachování fonologické krátkosti předcházejícího vokálu *e* ze slabiky *šel*.

Nechci tím tvrdit, že shluky více souhlásek jsou jinak v českém textu něčím neobvyklým. Jsou to ale skupiny poměrně flexibilní a čas jejich zvukové realizace se dá v případě potřeby značně prodloužit, aniž by to uškodila jejich fonologické kvalitě (samozřejmě, že například trvání explozívy prodloužit nemůžeme, vždy však lze poněkud zvětšit rozestupy mezi jednotlivými souhláskami při výslovnosti). Jednodušší je to samozřejmě u slabik zavřených, k jakým náleží všechny tři zde uvedené slabiky. V zavřených slabikách totiž alespoň jeden konsonant následující po vokálu náleží téže slabice i v běžné, nezhudebněné řeči. Jestli se však tato snaha po zmírnění nesouladu krátkých slabik a dlouhých tónů pomocí nahromaděných konsonant v lidové či umělé písni skutečně plošně projevuje, na to by opět odpověděl až rozsáhlejší statistický průzkum.

Zajímavé je, že nakonec jsou tyto fonetické zákonitosti pravidlům o polohové délce v časoměrné poezii možná blíže, než bychom čekali. Dokonce i (pravda, ne zcela ujednocené) pravidlo o „obojetných“ samohláskách, jimiž jsou ty samy přirozeně krátké vokály, za nimiž následuje, spojení explozívy + likvidy¹⁷ (tj. spojení souhlásek *p, b, t, d, k, g, c* se souhláskami *r, l, m, n* a v češtině i *ř*) má pravděpodobně fonetický

¹⁷ Podrobněji například in Král 1915: 87.

základ. Pokud se zkusmo podíváme na trvání těchto dvojic v češtině, zjistíme, že takové skupiny patří co do délky svého trvání mezi ostatními dvojicemi k těm kratším (což znamená, že mohou, ale nemusejí být vysloveny za poměrně krátký čas). Z toho ovšem ještě nemůžeme usuzovat, že stejné fonetické vlastnosti měly tyto souhláskové skupiny i ve starověké latině a řečtině.

Podle tabulky P. Wajsara (Wajsar 2006: 18) se čas potřebný k artikulaci jednotlivých souhláskových dvojic všech možných kombinací v češtině pohybuje v mezích 0,41–1,19 s,¹⁸ přičemž čas nutný pro vyslovení jednotlivých dvojic explozív+likvid se pohybuje mezi 0,421–0,556 s, což je ve srovnání s průměrem čas výrazně kratší. Nechci výsledkům této jedné studie přisuzovat větší váhu, než skutečně mají, jde mi jen o vyslovení domněnky, že pravidla pro časoměrnou metriku, využívající přirozeně i polohově dlouhých a krátkých slabik, měla skutečně výrazně jazykovou motivaci. Zavedení těchto pravidel jednak zmírňovalo obtížnost deklamace časoměrných veršů, což bylo vzhledem k běžnému přednesu dlouhých epických skladeb velmi důležité, a jednak zabraňovalo ztrátě fonologické kvantity vokálů.

5.4 Slovní přízvuk v češtině a přízvuk v hudbě

Po objasnění toho, jak se ve vokální hudbě vzájemně ovlivňuje délka tónů a fonologická i reálná délka slabik češtiny, bude dobré prozkoumat dalšího rytmotvorného činitele, který má zásadní úlohu jak v hudbě, tak v jazyce a poezii – přízvuk.

V hudbě, jak už bylo řečeno, fungují přízvuky jako pravidelná síť, metrum, na jehož podkladě se vytváří konkrétní rytmus skladby. Přízvuk tu nese vždy první doba taktu. Jazykový materiál je však přízvuky obdařen ještě před zapojením do jakékoli rytmické struktury, například básně či hudebního textu. V jazyce nesou už samotná slova přízvuk na některé své slabice. V češtině je tento přízvuk stálý a je vždy na slabice první, obráceně to ale neplatí – ne každá první slabika slova musí nést přízvuk. V české sylabotónické poezii jsou slovní jednotky uspořádány s tendencí podkládat těžké doby abstraktního metrického schématu přízvučnými slabikami,

¹⁸ Studie sice uvádí všechna čísla desetkrát větší, mám však za to, že jde o pouhý překlep v desetinné čárce, po jejím posunutí totiž údaje zhruba odpovídají hodnotám uvedeným v jiných zdrojích.

lehké doby slabikami nepřízvučnými. Závaznost těchto tendencí se liší dle užitého metra i podle jednotlivých jeho pozic.

Vokální hudba se tedy musí vypořádat s dvojími přízvuky – hudebním a slovním. Za účelem vzniku jednotného metrického impulsu (tedy ne metrického impulsu zvlášť pro jazykovou a zvlášť pro hudební složku) se zde vyskytuje silná snaha klást přízvučné slabiky na přízvučné doby. V češtině se tak začátky nepředklonkových přízvukových taktů běžně kryjí se začátky taktů hudebních, ve většině případů se proto shoduje předěl hudebního taktu s předělem slova (jakási hudební obdoba dieréze, dalo by se říci).

Tendence po pokládání přízvučných dob slovními přízvuky ve vokální hudbě je s různou intenzitou společná všem sylabotónickým versifikacím. Vzhledem k jiným pravidlům postavení přízvuku má však v různých jazycích různé následky. Například stálý přízvuk francouzštiny na poslední (vyslovené) slabice slova má za následek tendenci stavět tyto slabiky na první dobu taktu, což u více než jednoslabičných slov způsobuje rozdělení slova předělem taktu. Analogické důsledky má postavení stálého přízvuku na předposlední slabice slova v polštině.

Opačná tendence nežli podkládání přízvučných tónů přízvučnými slabikami – tedy obsazování nepřízvučných tónů v taktu slabikami nepřízvučnými – je ve vokální hudbě zřetelně slabší. To je to z velké části dáno jazykovým materiálem – počet not na takt není teoreticky nijak omezen a tak se v jednom taktu často vyskytne víc not/slabik nežli 2,6–2,8,¹⁹ což je průměrná délka přízvukového taktu v češtině.

Ve vokální hudbě by se nabízelo jednoduché pravidlo, že hudební takt odpovídá stopě. Avšak není tomu tak.

Samotný pojem stopy je pro českou sylabotónickou versifikaci problematický, bude proto dobré si ho na tomto místě ujasnit. „Stopovost“ verše je chápána ve dvou různých smyslech. V prvním případě je její význam chápán se zřetelem ke shodám předělů slov a stop ve verši. V tomto smyslu bývají silně stopové české verše ve všech metrech kromě jambu – tedy verše daktylské, trochejské a daktylotrochejské. Český jamb je označován za nestopový právě v tom smyslu, že slova zde „netvoří stopy“, pokud bychom abstraktní jambické stopy ve schématu vyznačili, zjistíme, že jejich předěly trhají často slova v půli. Tato vlastnost českého jambu má jazykovou motivaci, způsobuje ji závaznost slovního přízvuku na první slabice. V jazycích s jinými pravidly přízvuku lze v tomto smyslu stopový jamb vytvořit bez problémů, nemožná je naopak stopovost u jiných meter (tak například neexistuje stopový trochej ve francouzštině).

¹⁹ Tuto hodnotu uvádí např. Červenka (2006a: 38).

Druhou možností chápání „stopovosti“ verše je míra závaznosti v obsazování silných pozic verše slabikami přízvučnými (v časomíře dlouhými). V tomto smyslu je stopový pouze český daktyl, se svou konstantou podkládání iktů přízvučnými slabikami, ostatní česká metra ve vyznačují pouze různě volnými tendencemi v takovém obsazování. Časomíra nedodrží „stopovost“ ve smyslu prvním, neboť tu jsou cézury častým jevem. V druhém popsáném významu, tedy co do podkládání silných pozic verše dlouhými slabikami, je zde stopovost dodržována naprosto závazně, odchylky nejsou vnímány jako stylistické zpestření, ale jako metrická chyba. Právě kvůli rozdílu v zákonitostech podkládání silných pozic verše slabikami přízvučnými (v čas. dlouhými) považuje Červenka pojem stopy pro češtinu za nevhodný a zavádějící. Naznačuje to jeho výrok, citovaný zde už jednou: „jaképak stopy, když na čtvrtinu nebo dokonce třetinu silných pozic nepřipadne přízvuk!“ (Červenka 2006b: 285). V tomto smyslu tvoří reálné stopy z českých meter obecně opravdu pouze daktyl.

Vraťme se však ke vztahu mezi délkou taktů hudebních a přízvukových taktů v češtině. Pro českou sylabotónickou versifikaci je typická velká snaha po zachování sylabického principu, mezi dvěma přízvuky se vyskytuje závazný počet slabik. Jakmile má však text spolupracovat s hudební rytmicí, dostává přednost zachování konstantního počtu dob. Vzájemná izochronie jednotlivých slabik, v češtině nutný předpoklad pro rytmické fungování poezie, zde přestává platit. Je tak docela dobře možné zhudebnit daktylskou báseň za použití čtyřdobého hudebního metra (srov. daktylské básně Petra Bezruče, Nohavicou zhudebněné v sudodobém rytmu, např. *Červený květ* či *Kdo na moje místo*).²⁰

Ve vokální hudbě díky tomu nedochází k nutnému omezení rytmického slovníku v tom smyslu, že by například třídobé hudební metrum vyžadovalo pouze tříslabičné slovní celky. V třídobém taktu se teoreticky může vyskytnout libovolný počet not – a tudíž i slabik – včetně žádných. Je pravda, že přesto, obzvláště v lidové písni, určitou tendenci po shodě rytmického spádu hudební a jazykové složky vypořádat lze. Jde však pouze o tendenci, nikoli o pravidlo.

5.4.1 Vedlejší přízvuk

Dnes už bylo snad spolehlivě prokázáno, že počítat v české poezii s vedlejším slovním přízvukem pozbývá smyslu. Jednak jde o jev, který je v češtině obtížné vůbec dokázat, jednak by stejně neměl fonologickou platnost (důležitost fonologické

²⁰ Text i hudební provedení dostupné z: www.nohavica.cz.

hodnoty skutečného přízvuku zmiňuje už Mukařovský 1934/2001: 130n) a jeho umístění by bylo fakultativní, lišící se u jednotlivých mluvčích, v různých tempech a komunikačních situacích. Fakt (který tímto nezpochybňuji), že kromě první slabiky často zdůrazňujeme slabším či silnějším *akcentem* zvláště u delších slov poněkud i některou slabiku či slabiky další, není už záležitost závazné normy a pro popis češtiny a využití v poezii nemá valného významu. Klíčový je tu vztah tohoto vedlejšího přízvuku a poetického rytmu. Řečeno výstižnými slovy Miroslava Červenky: „V řeči veršované vedlejší přízvuk není nositelem rytmu, ale jeho výplodem: přizpůsobuje se rytmické setrvačnosti aktivně vytvářené výlučně rozložením přízvuků hlavních“ (Červenka 2006a: 27). Čeština se tak dobře spokojí pouze s binárním rozlišením přízvuku, stejně jako počítá pouze s binárním rozlišením kvantity vokálů.

Začátkem 20. století se do teorií o vedleším přízvuku mísily ještě názory o metrické platnosti vokalické kvantity, jak u ukazuje Královo hodnocení názorů jeho současníka Durdíka:²¹ „Výklad o *prozodii přízvučné* [...] je z výkladů, jež do té doby u nás podány byly, nejobširnější a také nejlepší. Upozorňujeme tu jen na některé zdařilé jeho části: [...] o přízvuku vedleším, jež Durdík proti Hostinskému právem uznává, (str. 334; ve slovech ‚slova víceslabičná... mají vedlejší přízvuk na třetí neb další slabice, *kdy je dlouhá*‘, třeba arci slova ‚*kdy je dlouhá*‘ vynechati)“ (Král 1923:32).

Z Králových slov seznáváme, že už Hostinský vedlejší přízvuk neuznával. Durdík naproti němu ano, ale nekladl jej automaticky na liché slabiky slova (což je jinak bohužel dodnes na mnoha místech opakovaná poučka, která sama o sobě postrádá smyslu), nýbrž na slabiky, kde realizaci vedlejšího přízvuku napomáhá slabičná délka. Král se přiklání k teorii Durdíkově, jen nepokládá slabičnou délku za rozhodující.

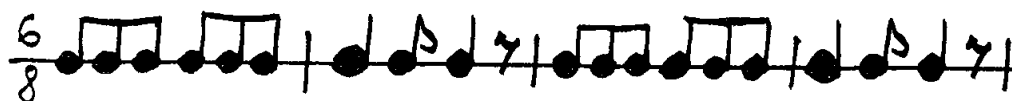
V hudbě však vedlejší přízvuk reálně existuje. Je tu totiž vlastností abstraktního metrického schématu, nikoli konkrétního rytmu. Vraťme se k definici hudebního taktu. „Hudební skladby (třeba i drobné písně) členíme na krátké úseky zvané *takty* [...]. Takty dále členíme na doby [...]. První doba v taktu má vždy větší *přízvuk*, nota, která stojí na první době v taktu (hned za taktovou čarou) se hraje silněji než noty na dobách ostatních. Základní takty jsou *takt dvoudobý* a *takt třídobý* (Zenkl 1982: 28).“ Rozdíl oproti pravidlům české sylabotónické poezie tkví právě

²¹ Král zde rozebírá hlavně jeho spisy *Všeobecná aesthetika* z roku 1875 a *Poetika jakožto aesthetika umění básnického* z roku 1881, ze kterého v ukázce cituje.

v tom, že první doba taktu má přízvuk vždy, neexistují žádné tendence. Jedinou výjimku tvoří synkopa (přesunutí přízvuku na dobu jinou než první), což je rytmická aktualizace, možná jen na bezpříznakovém podkladu pravidelného metra přízvuků na začátcích taktu.

Vedlejší přízvuky se v hudbě realizují hlavně ve složených taktech: „Dvoudobý a třídobý takt jsou takty jednoduché. Kromě nich známe ještě takty složené, například čtyřdobé nebo šestidobé [...] Vícedobé takty chápeme jako složeniny ze dvou i více taktů jednoduchých [...]. Čtyřdobý takt bývá čtyřčtvrteční, čtyřpůlový nebo čtyřosminový. Je složen ze dvou taktů dvoudobých, a proto má poněkud výraznější vedlejší přízvuk na třetí době. Šestidobý takt je složen ze dvou taktů třídobých, a proto má vedlejší přízvuk na čtvrté době. [...] Zajímavý je takt *pětidobý*. Je složen z taktu dvoudobého a třídobého, ale v libovolném pořadí, takže má vedlejší přízvuk buď na třetí, nebo na čtvrté době“ (Zenkl 1982: 30). Složené takty mají ve svém metrickém popisu zabudovaný vedlejší přízvuk, který se takt od taktu nemění. I například v *pětidobých* taktech, rozdělených na dvě nestejně části (buď 3+2 doby či 2+3 doby), je vybrané rozdělení v celé skladbě platné a dodržované. Odchytky v některých skladbách už jsou vědomou prací s těmito základními pravidly.

Jak se s vedlejšími přízvuky, které v hudbě existují, zatímco v jazyce nikoli, vypořádává vokální hudba? Jednoduše. V jednom taktu, zvláště delším, se často vyskytne více než jeden slovní přízvuk. V tom případě se projevuje tendence podkládat („hlavním“) slovním přízvukem nejen hlavní hudební přízvuky, ale i ty vedlejší. Dobře je to vidět třeba na písni *Andulka konopě močila*:



An-dul-ka ko-no-pě mo - či - la, žab-ka jí do kap-sy sko - či - la, ...

V textu jsou zvýrazněny slovní přízvuky. Na každou těžkou dobu v taktu připadá slovní přízvuk, vyskytují-li se v taktu tyto přízvuky dva, připadne druhý právě na čtvrtou dobu taktu, na níž má šestidobý takt vedlejší přízvuk.

5.5 Co s pravidly?

Na závěr této části je třeba zdůraznit, že se zde spolu s Králem netvrdí, že píseň je tím lépe otextována (stejně jako poezie dovedněji složena), čím úzkostlivěji daná pravidla dodržuje. Avšak právě v textech svébytných a autorsky silných, a to jak v poezii, tak v písňovém textu, se projevuje vědomá práce se základními bezpříznakovými schémata, tendencemi a omezeními. Naši nejlepší textaři dosahovali a dosahují svého umění právě vědomou konfrontací rytmických zákonitostí *řeči, hudby a poezie* a uměleckým využitím jejich souladu či nesouladu v konkrétních dílech. Nejvíce se schopnost práce s těmito zákonitostmi projevuje právě v překladech cizích písní, zvláště z jazyků s odlišnými versifikačními systémy. V nich se totiž působení každého z těchto tří aspektů ještě zdvojuje – srov. například přetextování v angličtině složených písní Voskovcem a Werichem nebo díla Suchého a Šlitra.

Překladatel písňového textu musí vzít v úvahu odlišné postavení přízvuku v jazyce originálu a jazyce cílovém, fonologickou platnost či neplatnost slabičné délky v nich a v neposlední řadě míru vzájemné závislosti těchto dvou jevů. V češtině jsou fonologická slabičná délka a přízvuk dvě věci zcela nezávislé. Situace je odlišná třeba v angličtině a ruštině, v nichž nemá slabičná délka fonologickou platnost a přízvuk je výraznější nežli v češtině – v těchto jazycích dochází na nepřízvučných slabikách k redukci vokálů.

Lidová hudba, spjatá s určitým jazykem, se vyvíjí nejen pod vlivem místní kultury, ale – a to ve velmi značné míře – i pod vlivem prozodických vlastností domácího jazyka. Těmito zákonitostmi je pochopitelně ovlivněna i hudba umělá.

Vokální skladba tak nese stopy jazyka, v němž byla složena, i ve své hudební stránce. Konkrétně jde například o užívání předtaktí, synkop a pomlk, což jsou prvky, které se při překladech často do určité míry upravují, aby rytmus lépe vyhovoval jinojazyčnému textu a jeho prozodickým pravidlům. V neposlední řadě jde také o vztah tónové délky a hudebního přízvuku ve vokální hudbě v závislosti na jazyce, v němž je skládána – tento vztah by zasloužil samostatnou etnomuzikologicko–lingvistickou studii. Překládat text písní při zachování jejich hudební složky lze. Je však na překladateli, aby jmenované rozdíly mezi jazyky znal a zohlednil. Neboť u neobratných překladů vokálních skladeb je na první pohled znát, v jakém jazyce byly původně složeny.

Připomínám tedy názor, který jsem vyslovila v závěru třetí kapitoly a který zní: básníci nepotřebují důkladných preskriptivních zákonů, aby vytvářeli umělecky hodnotné verše; textařům a zvláště hudebním překladatelům je však takových pravidel třeba. Tím neříkám, že je nutné tato pravidla dodržovat, jejich porušení by ale mělo být vědomé a účelné, jinak hrozí, že se místo kýženého efektu dostaví pouze dojem textařské neobratnosti.

6 Pauza, pomlka, pomlčka, přestávka, cézura, dieréze, odmlčení, nádech... – pauzy v časomíře, hudbě a SBT

Pauza²² ve verši obecně, ať už jakéhokoli rázu, je jevem, který by zasloužil samostatnou hlubší analýzu. Zde se pouze pokusíme vyjasnit některé terminologické rozpory v této oblasti a alespoň stručně nastínit rytmickou platnost různých druhů pauz ve třech námi srovnávaných rytmických strukturách, tedy v časomíře, sylabotónismu a hudbě.

Na názvoslovné zmatky si stěžoval už například Karel Erban: „V starších i novějších výkladech prosodických setkáváme se s několika termíny, jejichž význam se nezdá dnes čtenáři dost jasný a přesný. Jsou to názvy pausa (pomlka), přestávka, diaerese (caesura) a mezislovný předěl. Někdy nám označují pojmy jakoby stejné, jindy zase více nebo méně podobné nebo příbuzné, a jestliže se chceme dopátrati jejich pravého a přesného významu, stávají se nám často ještě nejasnější a zmatenější“ (Erban 1934a: 105). V citovaném článku, ze kterého budu v této kapitole vycházet, se po tomto nadějném úvodu snaží zmíněným nejasnostem učinit přítrž. Nejprve parafrázuje názory Otakara Zicha a K. Olivy:

„Ot. Zich (ČMF. XIV, 101) vytýká, že se přestávka u nás šmahem směšuje s pomlkou (pausou). Oba pojmy udržuje tu Zich ve shodě s terminologií hudební: v přestávce se rytmický pohyb verše staví a doba, po kterou přestávka trvá, se do rytmu nepočítá, kdežto v pomlkách rytmický pohyb verše trvá. Tvrdí se prý tedy docela nesprávně, jako by přestávky uvnitř verše byly docela kratičké. Naopak, jsou někdy značné, ale nezabírají žádnou část stopy, jsou rytmicky mrtvé. Skutečná pomlka (pausa) je na př. v pentametru a vůbec všude tam, kde je neúplná stopa (katalektická). Tak vykládá pausu a přestávku také K. Oliva v své *Teorii literatury pro obchodní školy*, což je učebnice proniklá už namnoze hledisky formalistickými. Tu na str. 26–27 se přestávka ztotožňuje s diaeresí (caesurou) a pausa (pomlka) s katalektickou stopou“ (Erban 1934a: 105).

Povšimněme si tu především rozlišování dvojího druhu pauz, na němž se podle autora článku Zich a Oliva shodují: prvním je *přestávka*, nezabírající rytmicky žádnou část verše či stopy, jinak také caesura. Druhým je *pomlka*, v níž rytmický pohyb verše

²² Právě vzhledem k rozrůzněnosti terminologie budu ve shodě s Erbanem užívat výrazu *pauza* (kromě jeho terminologickému významu v hudbě, kde je synonymem *pomlky*) jako hyperonyma pro všechny pomlky, odmlky, přerušování, přestávky a pauzy v rytmické struktuře obecně.

trvá a která má reálnou rytmickou hodnotu, měřitelnou v uplatňujících se rytmických jednotkách (dobách, mórách, slabikách).

Protože Zich – jak Erban upozorňuje – vidí problematiku veršových pauz ve světle teorie i terminologie rytmu hudebního, bude užitečné si nejprve ujasnit úlohu pauz a jejich zapojení v této rytmické struktuře, abychom poté mohli konstatovat, nakolik je toto slučování oprávněné a jak se v tomto ohledu liší oba zde srovnávané versifikační systémy. Svá zjištění týkající se rytmu hudebního následně srovnáme s úlohou pauzy v časomíře a poté se k Erbanově studii opět vrátíme.

6.1 Úloha pauz a cézur v rytmu hudebním

Řečený princip dvojího druhu pauz je v hudbě poměrně jasně vymezený a v teorii obecně přijímaný, z čehož plyne i ustálená terminologie. V hudbě tedy existují dva typy pauz – *pomlky* a *cézury*.

1. Pomlka je tu definována následovně: „Kromě tónů a ostatních zvuků mají v hudbě velký význam i přestávky, odmlčení. Označují se zvláštními značkami, *pomlkami*, které se též nazývají *pauzy* nebo *pomlčky* a mají stejné hodnoty jako noty“ (Zenkl 1982: 20). 2. Jednoduchá definice cézury je oproti tomu tato: „Krátká pomlčka obyčejně na konci fráze (ve vokální hudbě též pro nadechnutí, u smyčcových nástrojů pro odsazení smyčce apod.) se nazývá *cézura* [...] a značí se drobnou šikmou čárkou v notové osnově“ (Zenkl 1982: 21).

Během pomlky tedy rytmus stále běží, každá z nich má jasně definovanou délkovou hodnotu v dobách. Doby označují základní jednotky rytmu, jednotlivé časové úseky, které jsou subjektivně vnímány jako izochronní. Doby se v hudbě sdružují do vyšších celků – *taktů*, které mají stejný počet dob a jsou tedy opět vzájemně izochronní²³, přičemž je lhostejné, jak dlouhými notami se takt vyplní. „V každém taktu se mohou objevit noty různých hodnot, pokud svou celkovou délkou dohromady nepřesáhnou určenou délku taktu.“ (Zenkl, 29) V případě, že je součet jejich hodnot kratší, vyplní se zbylé doby taktu pomlkami, které mají v hudbě stejné hodnoty jako noty a rovnocennou rytmickou platnost. Neznamena to však rozhodně, že pomlky mohou být pouze na konci taktu – jde pouze o stejný součet délek not a pomlky v každém taktu.

²³ Nepopírám tak existenci skladeb se střídáním taktů různých dobových hodnot, ty už jsou ale vždy příznakové, chápané na základě povědomí o základním rytmickém principu.

Objektivní izochronie dob ani taktů přitom nehraje v hudbě zásadní úlohu, rytmický impuls se neztrácí ani při pozvolném zpomalování či zrychlování.

Už jen proto, že caesura je termín, který evropská hudba převzala z antické časoměrné metriky, bude prospěšné nyní srovnat popsané terminologické rozlišování v hudbě s chápáním a funkcí pauz časoměrné poezie.

6.2 Pauzy v časoměře

V daktylském pentametru si povšimněme jedné věci – metricky platných pauz, zabudovaných přímo ve schématu:

/– UU /– UU /– ^ //– UU /– UU / U ^/

Vždyť „[p]entametr nazývá se někdy také dikatalektickým (dvakrát katalektickým, před střední dieresí a na konci verše) hexametrem“ (Hrabák 1970b: 155).

Pauzy tu mají stejné rytmické hodnoty, jaké náleží slabikám, což je posilováno mimo jiné i tím, že se pentametry v elegickém distichu pravidelně střídají s akatalektickými, „plně obsazenými“ verši hexametru. Taková pauza na konci prvního půlverší, před cézuroou, trvá dvě móry, pauza na konci verše má hodnotu také dvě móry (případně tři, pokud je poslední slabika verše krátká, podstatné je tu to, že se poslední slabika s následnou pauzou doplňuje na čtyřmórovou stopu).

Kromě těchto metricky platných *pauz*, které se započítávají do rytmu stejně jako slabiky, existuje i v časoměře druhý typ pauzy – cézura a dieréze. Spíše než jejich vzájemné rozlišení nás nyní bude zajímat rozdíl oproti popsané pauze uplatňující se například v pentametru. Cézury a dieréze jsou shodně definovány závazným koncem slova v určitém místě metrického schématu, přičemž dieréze se nalézá mezi dvěma stopami, cézura uprostřed jedné. Tyto švy mají svůj rytmický význam, ne však v tom smyslu, že by byly *součástí* stop, náhradou za slabiku – na rozdíl od pauz nemají hodnotu vyjádřitelnou v mórách.

Zjevné analogie obou systémů jsme využili ve druhé kapitole pro vyjádření časoměrného rytmu pomocí hudebního zápisu. Shrneme-li nyní výsledky analýzy pauz v těchto dvou systémech, můžeme konstatovat paralelu i v této oblasti a vyjádřit analogii rytmické podstaty obou systémů následovně:

Obě struktury počítají rytmus v základních jednotkách (dobách/mórách), subjektivně vnímaných jako izochronní. Tyto jednotky se sdružují do vyšších, opět izochronních celků (taktů/stop), přičemž schéma metrických jednotek je abstraktní a

může být realizováno několika způsoby. Základními variantami je užití jednojednotkových prvků (čtvrťová nota²⁴/krátká slabika), dále prvků dvoujednotkových (půlová nota/dlouhá slabika) či vyšších, v hudbě používaných běžně, v časomíře už méně (nota trvajících tři a čtyři doby/tří- a čtyřmórová tona). V hudbě se využívá i dělení těchto základních jednotek (osminové a kratší noty), což pravidla časomíry neumožňují. Oba systémy umožňují vyjádřit určitý počet metrických jednotek *pauzou*, která může mít opět hodnotu jedné či více jednotek, v hudbě i méně. Pauza se chápe jako rytmicky rovnocenná substitute za realizaci slabičnou, její použití má ale svá specifická pravidla.

Oba systémy dále užívají *cézury*, která se do rytmu nezapočítává a značí obvykle konec fráze, rytmické jednotky vyšší než takt a stopa (distinkce²⁵/verš či půlverš).

6.3 Zpět ke studii Erbanově

Zbývá si ujasnit dvě věci. Za prvé úlohu pauzy ve versifikačním systému sylabotónickém a za druhé případný výskyt ještě jiných druhů pauz nežli jsou výše jmenované dva. K těmto věcem má dozajista co říci Karel Erban v pokračování svého článku, neboť se zde jednak zabývá převážně zákonitostmi české sylabotónické versifikace, jednak zde rozlišuje postupně hned několik druhů pauz.

Po na začátku zmíněných názorech pánů O. Zicha a K. Olivy uvádí autor teorie R. Jakobsona a J. Mukařovského a syntézou těchto poznatků dochází k následujícímu zjištění (zvýraznění tentokrát přidáváme):

„Jsou tedy tři zjevy, které jsme si dosud mohli plést: 1. *caesura* (diaerese, coupe, řez), což není pausa ani přestávka, nýbrž jen závazný konec slova na určitém místě verše; 2. *pausa větná* (syntaktická, mluvnická), která bývá zpravidla jistou smyslovou i oddechovou přestávkou a označuje se graficky interpunkčními znaménky; 3. *pausa veršová nebo rytmická*, která odděluje větší rytmické celky, t. zv. takty. Při této pause veršové však nejde, jak již řečeno, o nějakou přestávku v čase, nýbrž o hlasové vyznačení konce taktu, a tato pausa na rozdíl od pausy syntaktické nemá svou příčinu v psychologické, fysiologické nebo semantické stránce řeči. Její

²⁴ Mluvím o hudebním metru, v němž 1 doba odpovídá 1 čtvrťové notě, daktylská stopa tak odpovídá 4/4 taktu.

²⁵ Distinkce je část nápěvu, melodicky uzavřená, odpovídající syntaktickému celku nebo verši. Podrobněji se touto problematikou zabývá např. studie Fr. Mužíka (1967).

podstata a příčina je čistě rytmická: označovat konec a začátek rytmických celků. Ot. Zich měl při své terminologii příliš na mysli terminologii hudební, ale právě tak, jako není ve verši melodičnosti v pravém smyslu hudebním, tak *nelze chtít, aby i ve verši byla pausa vynechávkou básnického textu počítanou do rytmu*. To, co vidí Ot. Zich v tak zv. katalektickém verši, je sice něco s hudební pausou zřejmě analogického, ale nic víc. *Ve verši nám však nejde o přesné počítání času, jednotlivé takty jsou jen subjektivně a přibližně stejně dlouhé*. Materiálem nám není čas, nýbrž rytmizomenon v čase probíhající“ (Erban 1934a: 106).

Najednou se zdá terminologie mnohem nejasnější, místo dvou druhů pauzy, jaké jsme mohli pozorovat u předchozích dvou systémů, zde máme tři. 1. *Cézura* zůstává terminologicky i významově podobná našemu předchozímu výkladu, naopak s 2. *pausou větnou* a 3. *pausou veršovou nebo rytmickou* jsme se dosud nesetkali.

Je to tím, že jsme se zde dosud zabývali pouze pausou ve smyslu rytmickém, Erban ale své pojetí rozšiřuje též na její funkci syntaktickou, sémantickou či oddechovou. Přitom se soustředí na konkrétní zvukovou realizaci různých druhů pauz (ač je toto slovní spojení terminologickým oxymórem), ne tak na jejich počítatelnou rytmickou hodnotu. V tomto smyslu pak vyzdvihuje (podle své interpretace Jakobsona a Mukařovského) „skutečnou“ pauzu:

„[Ve verši nám] zpravidla nejde o pausu jakožto vynechávku a přestávku časovou, nýbrž [...] o pausu skutečnou, kterou tvoří mez ,vyznačená zmenšením síly hlasu (pausa výdechová), snížením výšky (pausa intonační) a rázným oddělením slabik“²⁶ (Erban 1934a: 105).

Co je ovšem *skutečná* pauza a jak se tato pauza projevuje v samotném veršovém textu? Erbanův článek řeší problematiku pauz v přílišném sepětí s konkrétní deklamací, o kterou nám v metrice ale nejde. Úkolem metriky je spíše zjistit, zda a jak se v jednotlivých systémech uplatňují pauzy rytmicky, bez ohledu na konkrétní zvukovou realizaci děl. Potud může jít pouze o rozdílný přístup, neboť i zvuková realizace verše je samozřejmě důležitou složkou teorie poezie.

Všechny teze Erbanova článku zde probírat nebudu. Například problematika neshod syntaktického a veršového členění a meziveršových přesahů je zde zajímavá, ale pro nás nyní nepříliš důležitá. Je však třeba upozornit na Erbanovo nepochopení přístupu Zichova, popsaného v předposlední ukázce (106). Nelze prý chtít, praví

²⁶ Cituje se zde Mukařovského práce 1929 *Rapports de la ligne phonique avec l'ordre des mots dans les vers tchèques*, uvěřejněná v *Travaux du Cercle linguistique de Prague, I.*, str. 126.

Erban, aby i verši byla – analogicky s hudbou – pauza vynechávkou básnického textu počítanou do rytmu. V jakém ovšem verši? Jak bylo ukázáno výše, časomíra právě s takovou vynechávkou ve svých *pauzách* počítá. Zichovo vysvětlení katalexe i v SBT pomocí *pauzy* hudební odbývá se tu nic neříkajícím soudem, že „je to patrně něco s hudební pausou zřejmě analogického, ale nic víc“. Místo přesnějšího vysvětlení vztahu katalexa a pauzy v českém SBT nastane cimrmanovský krok stranou – autor článku v tuto chvíli považuje za důležitější nás poučit, že nám ve verši přeci „nejde o přesné počítání času, jednotlivé takty jsou jen subjektivně a přibližně stejně dlouhé“. To ale s rytmickou hodnotou pauzy nesouvisí!

Už na začátku této práce bylo řečeno a na různých místech zopakováno, že o přesné počítání času nám sice v SBT verších nejde, nejde o něj však ani v hudbě nebo časomíře. Vždyť pro splnění takového požadavku absolutní objektivní izochronie v poezii používaných jednotek (ať už stop či slabik/mór) by musela každá slabika verše dodržet při své zvukové realizaci na setinu sekundy stejné trvání. To by bylo velmi problematické, už jen s přihlédnutím k velkým rozdílům v trvání jednotlivých hlásek, skupin hlásek a slabik v řeči, jež byly podrobně popsány v kapitole 5.3.

Lidskému vnímání naštěstí stačí pro vytvoření rytmického impulsu mnohem méně. Díky tomu je možné v hudbě i recitaci poezie (přiměřeně) zrychlovat a zpomalovat, aniž by se tím vnímání rytmu ohrozilo. Naše vnímání dokáže i tak rozlišit jednotlivé rytmické jednotky, kterážto schopnost je patrně do určité míry dána i naší zkušeností.

Erbanův článek tak k lepšímu pochopení typů pauz a jejich rytmické úlohy v českém SBT přes svůj nadějně znějící úvod nenapomohl. Jeho autor měl však zajisté pravdu v tom, že Otakar Zich se nechal strhnout lákavou analogií s hudebním rytmem natolik, že to bylo obecně na škodu jeho názorům na rytmus čistě veršový. Toto ovlivnění hudbou a jejím názvoslovím se kromě smýšlení o pauzách projevilo zejména v jeho teorii předrážky.

Závěr

Ve svém textu jsem se zabývala důkladným srovnáním rytmické podstaty časoměrného a sylabotónického versifikačního systému a rytmických vlastností hudby. V otázce chápání českého sylabotónismu jsem vycházela z pojetí Červenkova, v otázce rytmické struktury veršů časoměrných jsem vycházela z rozsáhlého díla Králova. Časoměrnou prozodii jsem se snažila popsat a vysvětlit důkladněji, neboť jí od dob J. Krále nebyla v češtině věnována větší pozornost. Bylo tedy třeba se detailně seznámit s jeho vysvětlením časoměrného systému a to pak kriticky zhodnotit s přihlédnutím k moderním metrickým poznatkům.

Podrobně jsem se věnovala analogii časoměrného rytmu s rytmem hudebním, zjištěné spojitosti mi totiž pomohly vysvětlit důvody některých nesprávných metrických názorů pánů Hostinského, Krále a Zicha. První dva formulovali své teorie v době planoucích prozodických sporů, proto je jejich dílo spojováno zvláště s touto problematikou. Přílišný zřetel k pravidlům časoměrným – a u obou i zájem o rytmus hudební – jim částečně znemožnil dojít ke skutečně platným pravidlům pro českou poezii. Enormní lpění na analogii rytmu veršového a hudebního se negativně odrazilo i na teoriích Ot. Zicha, jehož přínos pro českou versologii ale nemůžeme jen pro tento fakt zavrhnout, neboť byl ve své generaci metrikem nejvýznamnějším.

Jedním z dílčích cílů této práce bylo ale poukázat na to, že teorie Josefa Krále, a snad ještě více Otakara Hostinského, přinesly mnoho zásadních poznatků k problematice vzájemného působení hudební a textové složky ve vokální hudbě. Jejich pravidlům pro „ideální českou poezii“ by se dalo mnoho vytknout, mnohé zákonitosti, které popsali pro zhudebněný text, ale dosud platí a mohou být textařům užitečnou pomůckou. Do kategorie teorie textařské je ostatně zařazuje i úzkostlivě preskriptivní charakter jejich pravidel, který svědčí daleko více právě textařské a zvláště hudebně–překladačské praxi, nežli praxi básníků, kteří si už od dob Dobrovského nenechají od teoretiků příliš poroučet, kterak skládat dobré verše.

Právě interakcí textové a hudební složky ve vokální hudbě jsem se podrobně zabývala v další kapitole. Popsala a vysvětlila jsem tendence ke shodě dlouhých tónů a dlouhých vokálů a míru a důvody shody přízvuchých slabik s přízvuchými dobami v hudbě. Odmítla jsem existenci vedlejšího přízvuku v poezii jako nositele rytmu a přitakala tak části metriků posledního století, s částí druhou (která rozhodně není

zastoupena jen teoretiky staršími) jsem se tak rozhodla polemizovat. Přikláním se v tomto směru k Červenkové tezi, že vedlejší přízvuk není v básni nositelem rytmu, ale pouze jeho výplodem a zároveň spolu s Mukařovským vyzdvihují rytmickou důležitost fonologické podstaty přízvuku „hlavního“. V této souvislosti jsem ale poukázala na reálný výskyt vedlejšího přízvuku v hudbě (což je podle mého mínění jeden z důvodů snahy o zavedení vedlejšího přízvuku v teoretickém popisu češtiny a české poezie, jaká byla zřejmá u hudbymilovného metrika Krále). Po objasnění této rytmické odlišnosti textu (příp. veršového textu) a hudby jsem popsala, jak s touto existencí a neexistencí vedlejšího přízvuku zachází vokální hudba.

V poslední kapitole jsem přistoupila k analýze role pauzy v hudebním rytmu a časomíře. U těchto dvou rytmických struktur je úloha pauzy vysvětlena a jsou také odlišeny dva její typy – pauza a cézura, které se ukázaly fungovat ve struktuře hudební a časoměrné analogicky. Vysvětlení role pauzy v systému sylabotónickém byl problém složitější. Rozebírám článek K. Erbana, jenž má ambice k tomuto tématu něco závažnějšího říci, shledávám však jeho vysvětlení nedostatečná a závěry mnohdy scestné. Poukázala jsem tedy na konkrétní nedostatky Erbanova přístupu, k uspokojivému závěru ohledně rytmické úlohy pauzy (je-li nějaká) v českém SBT jsem však nedospěla.

Základním impulsem k sepsání této práce byl fakt, že jsem se nejednou i v odborném textu setkala s nepřesným či zcela nesprávným chápáním vztahu i podstaty jednotlivých versifikačních systémů, zvláště sylabotónismu a časomíry. Celá studie se proto snažila vyjasnit analogie i rozdíly v jejich rytmických strukturách, často skrze paralelu k rytmu hudebnímu. Pokud se jí zdařilo alespoň částečně napomoci k osvětlení rytmických zákonitostí vlastních oběma versifikačním systémům, pak splnila svůj cíl.

Co dál?

Tato práce je u konce. Vysvětlila sice mnoho věcí, ale ještě více nezodpovězených otázek objevila. Jako možné další pokračování se jeví bližší průzkum versifikačního systému tónického a jeho vztah ke třem zde probíraným rytmickým strukturám. Zvláště zajímavé by bylo srovnání v oblasti substitucí, pauz a katalektiky. V tomto směru by bylo přínosné shrnout a kriticky zhodnotit názory na možnosti tónického verše v češtině, které se čas od času objeví zvláště ve spojitosti s tvorbou Erbenovou a Bezručovou, popřípadě dílem O. Theera. V souvislosti s prvním z nich by jistě nebylo od věci vyjasnění vztahu poezie sylabické a tónické, ač se tyto dva principy jeví na první pohled jako zcela odlišné.

Ve světle srovnání s tónickou poezií by bylo dobré se též podívat na podstatu českého daktylu a daktylotrocheje, je nutné ale vycházet z celé české produkce, jak to učinil ve své monografii o daktylu (1999) M. Červenka, nikoli jen z výzkumu verše Bezručova, což je přístup většiny ostatních autorů – např. J. Hrabáka, jenž se obecný charakter českého daktylu snaží ukázat právě a jedině na specifickém verši P. Bezruče (viz 1970a). Přínosné by jistě bylo také podrobnější zhodnocení Levého studií o izochronii taktů a izosylabismu (1962), které Červenka ve své poslední knize (2006a) vědomě opomíjí, neboť vztahy jednotlivých versifikací nejsou jejím hlavním tématem. V souvislosti se vztahem tónického a sylabotónického verše je však tato studie podstatná. Pozornost by, zvláště co se otázky katalektiky, pauz a substitucí týče, jistě zasloužil i vliv strofiky a veršového okolí na rytmickou strukturu básně.

A v neposlední řadě, jestliže jsem se zde věnovala hudbě, časomíře a sylabotónismu jako třem různým a odlišitelným rytmickým strukturám, nebylo by také od věci vzít na zřetel díla, která jsou na jejich pomezí. Mám tím na mysli zvláště rytmus dětských říkanek a jiných deklamovánek, které jsou většinou seriózním výzkumem, zkoumajícím klasická a umělecky hodnotná díla naší poezie, neprávem opomíjeny.

O tom však zase jindy.

Citovaná literatura

- ČERVENKA, Miroslav (2006a): *Kapitoly o českém verši* (Praha: Karolinum), 283 stran.
- ČERVENKA, Miroslav (2006b): Šestero revolucí ve vývoji novočeského verše, in *Otázky českého kánonu*, ed. Stanislava Fedrová (Praha: ÚČL AV ČR 2006), s. 283–298.
- dostupné též z: [<http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/kongres/tretiI/29.pdf>]
- ERBAN, Karel (1934a): Pausa v českém verši. *Naše řeč*, roč. 18, č. 4, str. 105–112.
- dostupné též z: [<http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php>]
- HORÁLEK, Karel (1983): K stylistice zvukových prostředků jazyka. *Naše řeč*, roč. 66, č. 2, s. 57–67.
- HOSTINSKÝ, Otakar (1870): Několik slov o české prosodii. *Květy 1870*, str. 371n.
- HOSTINSKÝ, Otakar (1886): O České deklamaci hudební, *Rozpravy hudební 1886*, č. 9; též in O. H., *O umění*, ed. Josef Císařovský a kol. (Praha: Československý spisovatel, 1956), 690 stran.
- HRABÁK, Josef (1970a): *O charakter českého verše* (Praha: Svoboda), 227 stran.
- HRABÁK, Josef (1970b): *Úvod do teorie verše* (Praha: SPN), 256 stran.
- JAKOBSON, Roman: *Základy českého verše* (Praha: Jan Fromek, 1926); též in R. J., *Poetická funkce*, ed. M. Červenka (Jinočany: H&H, 1995), s. 157–248.
- JAKOBSON, Roman (1960/1995): *Lingvistika a poetika*, in R. J., *Poetická funkce*, ed. M. Červenka (Jinočany: H&H, 1995), s. 74–105.
- JANOTA, P. — JANČÁK, P. (1970): *An Investigation of Czech Vowel Quantity by Means of Listening Tests* (Výzkum kvantity samohlásek v češtině pomocí poslechových testů). *AUC Philologica 1: Phonetica Pragensia II*, s. 31n.
- KRÁL, Josef (1915): *Řecká a římská rhytmika a metrika, I. Řecká rhytmika*, 2. přepracované vydání (Praha: Jednota českých filologů), 360 stran.
- KRÁL, Josef (1906): *Řecká a římská rhytmika a metrika, II. Řecká a římská metrika* (Praha: Jednota českých filologů), 360 stran.
- KRÁL, Josef (1923): *O prosodii české* (Praha: Česká akademie věd a umění), 780 stran.
- MAZLOVÁ, Věra (1946). Jak se projevuje zvuková stránka češtiny v hláskových statistikách. *Naše řeč*, roč. 30, č. 6–7, s. 101–110.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1934/2001): *Obecné zásady a vývoj novočeského verše*, in J. M., *Studie II*, eds. M. Červenka a M. Jankovič (Brno: Host), s. 116–198.
- MUŽÍK, František (1967): Systém rytmy české písně 14. století, in sb. *Miscellanea musicologica*, sv. 20, s. 7–48.
- PALCOVÁ, Zdena (1994): *Fonetika a fonologie češtiny* (Praha: UK), 366 stran.
- PLECHÁČ, Petr (2008). Česká versifikace a teorie metra, *Aluze*, roč. 12, č. 3, s. 86–93.
- SKARNITZL, Vít (2011). Dvojí i v české výslovnosti. Článek určený do *Naší řeči*. (Pozn.: cituji z verze v recenzním řízení, čísly 1–14)
- WAJSAR, Petr (2006): *Deklamace češtiny v hudbě z rytmického hlediska* (bakalářská práce, na Hudební fakultě Akademie múzických umění v Praze, vedoucí práce: prof. Václav Riedlbauch), 39 stran.
- MERTA, Vladimír (1990): *ZPÍVANÁ POEZIE* (Praha: Panton), 141 stran.
- ZENKL, Luděk (1982): *ABC hudební nauky* (Praha: Supraphon), 199 stran.

Prostudovaná literatura

- ČERVENKA, Miroslav: *Dějiny českého volného verše* (Brno: Host, 2001), 248 stran.
- ČERVENKA, Miroslav: Epický daktyl, in *Statistické obrazy verše* (Praha: Ústev pro českou a světovou literaturu ČSAV, 1971), s. 75–143.
- ČERVENKA, Miroslav: *Z večerní školy versologie IV, Daktyl* (Praha: ÚČL AV ČR, 1999), 104 stran.
- ERBAN, Karel: Kvantita v českém verši. *Naše řeč* 1934, roč. 18, č. 1, s. 1–7 / č. 2, s. 33–38.
- dostupné též z: [<http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php>]
- ERBAN, Karel: Rytmus a metrum v českém verši. *Naše řeč* 1934, roč. 18, č. 9, str. 257–265.
- dostupné též z: [<http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php>]
- HÁLA, Bohuslav: *Akustická podstata samohlásek* (Praha: Česká akademie věd a umění, 1941), 335 stran.
- HAMAN, Aleš: Dílo předčasně uzavřené, *Česká literatura* 2007, roč. 55, č. 3, s. 405–408 (recenze na: Červenka 2006a).
- HAVLOVÁ, Jana: *Vztah hudby a jazyka v díle Otakara Hostinského* (bakalářská práce na Semináři estetiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně, 2008, vedoucí práce Mgr. Rostislav Niederle, Ph.D), 42 stran.
- HONZÍK, Jiří: Miroslav Červenka, Kapitoly o českém verši, *A2* 2007, roč. 3, č. 24, s. 28. (recenze na: Červenka 2006a)
- HORÁLEK, Karel: K otázce českého amfibrachu. *Slovo a slovesnost* 1949, roč. 11, č. 1, s. 46–47.
- HORÁLEK, Karel: Studie k popisu Bezručova verše, in sb. *Pět studií o Petru Bezručovi*, usp. O. Králík a K. Horálek (Olomouc: Univerzitní fond, 1947), s. 145–183.
- HRABÁK, Josef: *Z problémů českého verše* (Praha: SNP, 1964). 147 stran.
- CHARYPAR, Michal: Poslední slovo Miroslava Červenky k versologii, *Česká literatura* 2007, roč. 55, č. 3, s. 408–412 (recenze na: Červenka 2006a).
- IBRAHIM, Robert: Český verš z boží perspektivy, *Slovo a smysl* 2008, roč. 4, č. 7, s. 273–279 (recenze na: Červenka 2006a).
- JESPERSEN, Otto: Metrum (překlad P. Plecháč). *Aluze* 2009, roč. 11, č. 2, s. 102–120. (Originální text: JESPERSEN, Otto: „Notes on Metre“, in *Linguistica: Selected Papers in English, French, and German* (København: Levin & Munksgaard, 1933), s. 249–274.)
- KRÁLÍK, Oldřich: O charakter Bezručova díla, in sb. *Pět studií o Petru Bezručovi*, usp. O. Králík a K. Horálek (Olomouc: Univerzitní fond, 1947), s. 29–144.
- LEVÝ, Jiří: Izochronie taktů a izosylabismus jako činitelé básnického rytmu. *Slovo a slovesnost* 1962, roč. 23, č. 1, s. 1–8 / č. 2, 83–92.
- MACHAČ, P. – Skarnitzl, R.: *Fonetická segmentace hlásek* (Praha: Epocha, 2010), 146 stran.
- TUREČEK, Dalibor: Cestami českého verše posledních dvou staletí, *Host* 2007, roč. 23, č. 6, s. 78–81 (recenze na: Červenka 2006a).