

Ke vztahu jazyka, mluvy a hudby¹

Oldřich Uličný

1. V této stati pojednáváme o některých aspektech evropské hudby, arteficiální i nearteficiální, instrumentální i vokální, a o jejich analogiích i diferencích v jazyce a mluvě, jakož i o terminologii obou oblastí.

2. Literatura, která se problémem vztahu jazyka a hudby zabývá, je neobyčejně rozsáhlá jak co do počtu potištěných nebo elektronických stran, tak co do množství témat. Pokud jde o jejich frekvenci, pak nejčastěji se setkáme s následujícími úvahami:

- a) produkce jazyka mluveného vs. zpívaného z technického hlediska; jde ve směr o praktické návody, o hlasovou a zpěvnou výchovu;
- b) vnímání a hodnocení hudby, tj. zda hudba něco sděluje, a pokud ano, zda je to popsitelné;
- c) teoretické úvahy o vztahu obou oblastí, většinou však esejistického charakteru;
- d) v poslední době se objevují témata interdisciplinární, aplikující na zkoumání vztahu obou našich oblastí hlediska teorie informace, sémiotiky nebo generativní gramatiky (srov. Dobrian 1992, Sloboda 2005, Lehrdahl – Jackendoff 1983). V české tradici tohoto typu interdisciplinárního uvažování se hlásí velmi brzy Sedláček – Sychra (1962). Na tradice strukturně funkční analýzy Pražského lingvistického kroužku interdisciplinárně navazuje Sychra už 1948, sami jsme některé fonologické otázky pojednali koncem šedesátých let (srov. Hamplová – Uličný 1975). V intencích této metodologie pokračujeme i v přítomné studii.

3. Zkoumání styčných bodů jazyka a mluvy na jedné a hudby na druhé straně je nejvíc nasnadě v oblasti zvukové – o tom viz zde dále v odst. 4 – a významové (odst. 5). Všimněme si však stručně i oblastí, které se obvykle nechávají stranou. V hudbě jistě nenajdeme tolik objektů, jakými se zabývá v jazykovědě kontrastivní jazykověda. Přesto je nutno říci, že repertoárem zvukových a dalších vý-

¹ Tento příspěvek vznikl za přispění projektu *Vzdělávací cyklus Moderní mluvnice češtiny pro studenty magisterských a doktorských programů* (ESF, reg. č. CZ.1.07/2.2.00/15.0275). Jde o přepracovanou a upravenou verzi článku Uličný (2011).

razových prostředků je třeba různé druhy hudby chápat jako paralelní různým jazykům. Základním konstitutivním rysem různých hudebních jazyků v pravém slova smyslu je tonalita. Vedle evropské púltónové a celotónové hudby existuje, jak známo, hudba mikrointervalová, čtvrttónová a šestinótová, a to nonarteficiální (hudba některých orientálních národů), stejně jako arteficiální (Karel Hába a jeho předválečné pokusy s touto hudbou).

Jakkoliv je hudba pro mnohé esejisty „mezinárodním jazykem“, lze s jistou mírou nadsázky říci, že národy jsou determinovány nejen společným národním jazykem, ale do značné míry i specifikou národní hudby; míšení jazyků ovšem zatím nedosáhlo té úrovně jako míšení národních hudeb nejen v euroamerickém prostoru, ale i v rozsahu širším, a to jak v oblasti kreativní, tak receptivní.

Srovnávání strukturních shod a diferencí hudby, jazyka a mluvy je zvláště lákavé v oblastech, které zatím zůstávají mimo zájem komparačních úvah. Tak např. se podle Dobriana (1992) vyskytly už v osmdesátých letech nápady vidět povrchovou a hloubkovou rovinu, obohacenou o „mělkou strukturu“ generativních sémantiků, i v hudbě. S odkazem na „setkání Milese Davise a Noama Chomského“ při jazzové improvizaci se jako povrchová struktura chápe melodie, mělká (shallow structure) má být *modal domain*, kdežto hloubkovou strukturu má představovat – harmonie. S tímto pojetím by jistě bylo možné diskutovat, protože pod hloubkovou strukturou v hudbě bychom si představovali hlavně emocionální poselství hudby, které však není nesené jen harmonickými prostředky. S přiřazením harmonie k jakémukoliv jazykovému prostředku bude vždy potíže, protože strukturní prostředky jazyka neobsahují explicitní prvky přirovnatelné k vertikálnímu prostoru polyfonní hudby.

Značné rozpaky také přináší otázka, zda je možné strukturovat proces hudební komunikace analogicky struktuře komunikace verbální. Nová interdisciplinární oblast tzv. lingvistické pragmatiky, vzniklá v podstatě aplikací teorie jednání a chování na lingvistické chápání komunikace, ukazuje možnosti některých aplikací na proces hudební komunikace. Tak aspekt lokuční a ilokuční by v případě produkce hudebního artefaktu připomínal ztvárnění hudebního materiálu se záměrem sdělení. Naproti tomu aspekt percepční, v jazykovědě zvaný perlokuční, který předpokládá reakci na akt ilokuční, by v případě percepce hudby nebylo možné popsat dostatečně obecně.

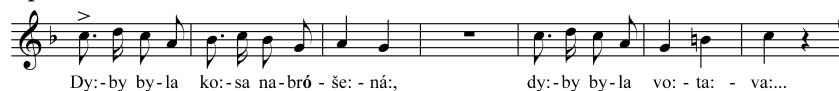
4. Z uvedených kontrastivních témat je pro srovnávání jazyka a hudby nejkonkrétnější, a tedy pro analýzu i nejvděčnější zvuková struktura mluveného versus zpívaného jazyka. Základní vlastností zpívaného textu je z hlediska produkčního i percepčního synkretismus hudby a slova, tj. jejich neoddělitelnost. Vydávání textů operních libret i textů písní bez not je sice možné, ale jejich existence jako artefaktu je pevně svázána s hudební fakturou. Dále je, jak známo, verbální

složka vokálního hudebního projevu vždy složce hudební podřazena, a to jak po stránce estetické, tak i technické.

4.1 Z důvodu výše uvedené podřazenosti jazykové složky složce zpěvní se v jazycích s fonologickou kvantitou, jako je čeština, slovenština, němčina, angličtina ad., setkáváme s neutralizací fonologického protikladu kvantity vokálů. Srov. čes. *dráha* – *drahá* – *draha*, něm. *trennen* – *Tränen*, *füllen* – *fühlen*, *satt* – *Saat*, angl. *rid* – *read*, *list* – *least*, *ship* – *sheep*, *shot* – *short* aj. Tento jev je poměrně častý. Srov.

Obr. 1: A. Dvořák, Op. 32, Nr. 2

Z(pěv)



M(luva) **Dy** - by by-la **ko** - sa na-bró - **še** - **ná:** , dy - by by-la **vo** - **ta** - **va** ...

Obr. 2: R. Strauss, Op. 15, Nr. 1

Z



M In's Joch beug' ich den Na - cken de:-mu:th - voll, beug' lä -chelnd vor:
de:m

Miss- ge -schick die:s Haupt, die:s Herz...

Prodloužení krátkého vokálu i zkrácení dlouhého při zpěvu není obvykle na překážku sdělnosti zpívaného textu; pokud se tak stane, dominující estetické sdělení hudby převládá. Prodloužení krátkého vokálu slouží kromě základní rytmizace také jako báze pro legata, melismata a další hudební sdělné prostředky, na druhé straně zkracování dlouhých vokálů je základem pro specifickou rytmizaci staccatovou apod.

V českém mluveném projevu je krácení dlouhých vokálů v různých substantivních útvarech národního jazyka a v české mluvě či zpěvu některých cizinců v různé míře dosti běžné. Na druhé straně prodlužování krátkých vokálů v mluvě se u rodilých mluvčích chápe jako emfáze, exprese, váhání, resp. dloužení v konci slov jako příznak pražské výslovnosti.

4.2 Pokud jde o nejčastější narušování rytmu, tj. o poměry přízvukové, pak v jazycích s nefonologickým přízvukem, jako je čeština, slovenština, polština, francouzština ad., je narušení slovního přízvuku přízvuchnými zákonitostmi vokální faktury chápáno jako nápadné a příznakové.

Obr. 3: (F. Sušil – L. Janáček 1901)

Z



M

'to za 'švar - né 'děv - ča - ta.

V jazycích s přízvukem fonologickým, jako je ruština, však neutralizace mluvního přízvuku při zpěvu může být i zdrojem změny významu.

Obr. 4: N. A. Rimskij-Korsakov, Carskaja nevesta

Z



M

что прош-ли о-'ни крас-ны дни мо-'и...
 Мно - го в 'ми-ре 'есть со - кро-'вен-ных 'тайн

Další zvukové prominence mluveného jazyka, tj. zvláště intonační centra v promluvových úsecích a prominence na rématu, mohou být ve vokální hudbě zcela neutralizovány.

4.3 V češtině, která má podobně jako některé jihoslovanské jazyky slabikotvorné *r, l* (*vlna, skrže*), se při zpěvu slabikotvornost likvid odstraňuje pomocí průvodního (polo)vokálu, takže hláska *R* se tu zpívá jako *r* neslabičné.

Obr. 5: L. Janáček, Elegie

Z



M

Však nad smər-tí duch ví - tě - - zí...
Však nad smr-tí

Někteří autoři starších textů často z různých důvodů odsouvají koncové slabičné *L* u příčestí:

Obr. 6: B. Smetana, Mně zdálo se

Z



M

vy-schl/vyschnul **se-stá-rl/zestárnu**

V nářečích, jak známo, se průvodní polovokál přidává i k slabičnému *m*, a to v různých realizacích; průvodní *u* proniklo i do spisovné výslovnosti (*sedum, osum*). Při zpěvu je tento průvodní vokál obligatorní.

Obr. 7: Lidová píseň (B. Pokorný 1910)

Z

4. Kdy - bys ma - la, má mi - lá, se - dem - de - sát ko - ní, tvůj vě - ne - ček
 ze - le - ný, žád - ný ne - do - ho - ní, aj, žád - ný ne - do - ho - ní.

M

se -**dm** -de -sát/sedumdesát

Dochází-li ke změně výšky tónu na těžce slabice s legátovým spojem, mohlo by v jazycích tzv. tónových, tj. s fonologickou relevancí zdvihu nebo snížení výšky tónu na hlásce v mluvě (čínština, vietnamština, srbština, chorvatština aj.), dojít k neutralizaci těchto opozic při zpěvu. V netónových jazycích je pak táž změna, jakož i melodie stoupavá či klesavá, často v rozporu s mluvenými koncovými kadencemi, které signalizují výpovědní modalitu (oznámení, otázka, vedlejší klause v souvětí, neukončená výpověď apod.).

Obr. 8: R. A. Rimskij-Korsakov, Carskaja nevesta

при - та - и - - - ла ся на - гру ди - е - го у - - спо - ко - - и - - лась...

Zákonitosti v užití suprasegmentálních prostředků mluvené řeči se ve zpívaných projevech neutralizují pravidelně a jsou součástí dominance hudební složky vokálního projevu nad složkou řečovou.

5. Jakkoliv je zvuk oběma našim oblastem společný, dochází při realizaci a umělecké i vědecké interpretaci různých jeho projevů k nejedné kolizi. O mnoho složitější je však srovnávání hudební struktury s vyššími jazykovými rovinami, které nesou význam.

O sémiotickém statusu hudby se vedou četné spory. Např. Dobrian (1992) charakterizuje názory britského muzikologa Derycka Cooka, který sice chápe hudbu jako jazyk „for expressing emotional states“, avšak na druhé straně je to

pro něho „a strictly codified language in which each scale degree signifies a certain emotion and permits only a single specific reading“. Naprosto protichůdný je pak názor Igora Stravinského: „...music is, by its very nature, powerless to express anything at all... If music appears to express something, this is only an illusion, and not a reality... The phenomenon of music is given to us with the sole purpose of establishing an order of things... its indispensable and single requirement is construction...“. Nakonec Dobrian se slavným dirigentem Aaronem Coplandem konstatuje, že na otázku, zda v hudbě existuje význam, je třeba odpovědět kladně, kdežto na otázku po možnosti popsat tento stav slovy je nutné se vyjádřit záporně.

Jestliže je hudba skutečně nějaký typ jazyka, pak jde o sémiotický systém velmi volný. V sémiotice a obecné lingvistice se používá, jak známo, čtveřice jednotek se stoupající mírou závaznosti, tj. ikona, index, symbol, znak. Saussurovský jazykový znak se svou známou strukturou označujícího a označovaného má sice ve verbálním jazyce konvenční charakter ve smyslu své semiosy, tj. uvedení nebo odstranění prostředku ve funkci znaku do systému či subsystému jazyka, avšak po svém uvedení a přijetí mluvčími daného jazyka nabývá charakteru závazného. Ve srovnání s tím jde v hudbě z hlediska sémiotického spíš o symboly ve smyslu přijímané sémiotické definice; srov. M. Bense (1973, s. 16). Autor chápe symbol jako druh znaku, který „als frei selektierbares Zeichen weder eine abbildende noch eine anzeigende, unmittelbare Beziehung zum Objekt besitzt, sondern objektunabhängig, dafür aber interpretantenabhängig ist und lediglich nominellen Charakter besitzt...“. Arbitrárnost hudebního znaku, ať už motivu, akordu, prvku dynamiky nebo celé hudební skladby tak podle našeho názoru přetrvává i po uvedení do hudebního systému. Tato sémiotická arbitrárnost je jeho konstitutivním rysem a zároveň ho od znaku jazykového výrazně odlišuje. Jak pravil Nietzsche: „Die Musik ist eben nicht eine allgemeine überzeitliche Sprache, wie man so oft zu ihrer Ehre gesagt hat, sondern entspricht genau einem Gefühls-, Wärme- und Zeitmaß, welches eine ganz bestimmte einzelne, zeitlich und örtlich gebundene Kultur als inneres Gesetz in sich trägt“. Richard Wagner byl muzikantsky dojmovější: „Die Musik ist die Sprache der Leidenschaft.“.

6. Další oblastí, ve které se vedou diskuse a jsou předkládány inovativní návrhy, je hudební terminologie. K ní se vyjadřuje dokonce i jeden z významných filozofů 20. století Theodor Adorno. Podle Lentze (2002) chápe Adorno jakési všeobecné povědomí o úzkých vztazích jazyka a hudby ze závislosti terminologie filologické na hudební terminologii. Srov. „Theodor Adorno zufolge ist Musik kategorisch nicht Sprache. Nicht nur als auch zeitlich organisierter Zusammenhang von Lauten sei Musik „analog zur Rede, sprachähnlich, sondern in der Weise ihres konkreten Gefüges“ („Fragment über Musik und Sprache“). Die Sprachähnlichkeit von (traditioneller bis gemäßigt-moderner) Musik begrün-

det Adorno mit dem Hinweis auf die sprachlicher Grammatikalität, Syntagmatik und Prosodie entliehene Begrifflichkeit aus der musikalischen Formenlehre, die „von Satz, Halbsatz, Periode, Interpunktion, Frage, Ausruf, Parenthese“ wisse, „Nebensätze finden sich überall, Stimmen heben und senken sich, und in all dem ist der Gestus von Musik der Stimme entlehnt, die redet“.

Ponechejme stranou otázku, které termíny která oblast převzala od té druhé. Podstatné je, že na společné terminologii nemůže být budováno vědecké chápání údajného průniku nebo snad totožnosti dvou komunikačních oblastí lidstva; na úrovni neanalytického, esejistického pojetí skutečnosti však terminologie může být opravdovou komunikační dominantou (srov. Uličný 1998), která takový efekt navozuje. Stačí však probrat věcný rejstřík kterékoliv příručky základní hudební terminologie, abychom zjistili, že obě oblasti mají v terminologii poměrně málo shodného – s výjimkou oblasti zvukové, kde vzájemné ovlivňování je nasnadě. Tak na některých územích se názvy základních tónů tóniny C dur označují písmeny latinské abecedy počínaje ovšem od c, vedle Adornových příkladů můžeme jmenovat ještě jako společné termíny větu vloženou, frázi, modus aj. Převažují však termíny polysémní, obecné, jakési europeismy jako forma, styl, idée fixe, Leitmotiv, imitace, tempo, mutace, struktura, téma, závěr a mn. j. Hudebníci sice mluví o větě, avšak nikoliv už (v instrumentální hudbě) o slově, slabice či hláse; specifickými pojmy jsou termíny motiv, coda, polyfonie, malá a velká forma písňová a další druhy forem, pro které není analogie ve filologických termínech typu novela, román či povídka; (symfonická) báseň je tu výjimkou.

6.1 Terminologické přesahy z jedné soustavy znakové do druhé explicitně předvádí brněnský filozof Raclavský (2000), který mluví o denotaci a referenci jak v jazyce, tak v hudbě. V cit. stati neřeší ani tak otázku sémiotických rozdílů obou znakových systémů, resp. strukturalistické pojmy dualismu saussurovského langue a parole s jejich pojetím invariantnosti v jazyce a variantnosti v promluvě, jako se spíše soustřeďuje na filozofické pojetí problému a dospívá nikoli k dichotomii, nýbrž k polytomii pojmů, a to s nepokrytými aluzemi na platonské pojetí světa.

6.2 Na druhé straně Pořízka (2005 a 2009) nabízí hudební teorii přehodnocení její terminologie podle érické teorie strukturalistické a nabízí nové pojetí hudebních jednotek a jejich vztahů. Například tvrdí, že analogií pojmu morfém by v hudební teorii měla být stupnice a akord (Pořízka 2009, s. 303). Jeho pojetí je však čistě technologické: protože v lingvistické teorii se morf(ém) skládá z fon(ém)ů, chápe obdobně i hudební tóny. Poněkud paradoxně se však z tónů „skládá“ nejen stupnice, nýbrž i akord. Nedostatkem tohoto pojetí je zřejmý nedostatek funkčního pojetí takové analogie. Je sice pravda, že morfém má obdob-

ně jako stupnice charakter lineární, a také je pravda, že uvnitř stupnice dochází v důsledku enharmonických záměn k jakési „flexi“ tónů, či dokonce k jejich „morfonologizaci“. Avšak stupnice je nepochybně jen paradigmatický řetězec tónů, byť vysoce organizovaný a normovaný, a její funkce není elementárně sdělná, syntaktická či konektová jako u morfému, nýbrž jde o funkci lineárně zachycovat tonalitu. Ve vztahu akordu a morfému je strukturní i funkční rozdíl daleko frapantnější: morfém má povahu lineárního řetězce fonémů s vnitřními syntaktickými vztahy, v akordu proti tomu zazní tóny simultánně (pokud nejde o akord rozložený, který je však z technického a vlastně i funkčního hlediska jen variantou stupnice). Morfém je, jak řečeno, funkční jednotkou významovou nebo spojovací, kdežto akord je charakteru esteticky sdělného. Obě jednotky ovšem plní své funkce až v kontextu a konsituaci jazykové nebo hudební komunikace.

6.3 P. Pořízka však přichází se zajímavou analogií obou oblastí, když zavádí termín toném podle lingvistického pojmu foném (Pořízka 2005); později však bohužel tento termín odvolává (Pořízka 2009). Domníváme se, že toném je termín zdařilý a že by mohl obohatit muzikologickou terminologii, pokud by ho potřebovala. V jistém typu analytické koncepce je tento pojem dobře umísitelný. Je to obecná představa tónu, která např. umožňuje hru či zpěv jak v přirozeném, tak v temperovaném ladění, má tedy charakter sjednocující všechny výškové představy disjunktních tónů v evropské hudbě. Dále jde o představu výšky tónu bez ohledu na délku, barvu, dynamiku (různé nástroje a hlasy) apod. Potud paralela s pojetím fonému. Na druhé straně můžeme vidět jisté difference: v temperovaném ladění můžeme vidět dokonce realizaci tonému – tón v tomto ladění je jistou (uměle vytvořenou) realizací jedné vlastnosti tonému, tohoto ideálu tónu. To se o fonému říci nedá, i zde by přesnou a opakovatelnou realizaci mohl zaručit jen stroj, syntetizátor lidské řeči.

Nový pojem toném by však bylo nezbytné včlenit do soustavy aspoň rámcově odpovídající koncepci jazyka jako systému a jeho realizaci v promluvách, jak to shledáváme ve funkčně strukturním pojetí pražské jazykovědné školy. Zde už paralely poněkud selhávají. Srov.:

Nelineární systém jednotek a jejich vztahů		
	jazykový	hudební
rovina zvuková	foném, slabika, přízvuk, kólón, rytmus, kvantita, kvalita hlásky, intonace, kadence, melodie, melodém	tón, –, přízvuk, kvantita, perioda, závětí, předvětí, rytmus, délka tónu (kvantita), –, –, – (jiná platnost termínů)
rovina morfologická	morf(ém), morfoném	motiv, perioda, předvětí, závětí, věta drobná
rovina syntaktická	větná stavba, syntax textu	harmonie (?)

Lineární realizace systému	
jazykového	hudebního
promluva, komunikát	hudební skladba
výstavba promluvy	kompozice skladby
typy promluv	hudební formy

Vidíme, že průnik analytických jednotek v obou oblastech je jen částečný. Např. harmonie jako jednotka syntaktická (?) má „syntaktický“ charakter ve smyslu vertikálním, dynamika má v obou oblastech různou funkci, strukturní analýze se vzpírají pojmy jako agogika, výraz aj., které také mají v mluvě odlišné funkce. Na druhé straně pozorujeme, že některé pojmy hudební teorie mají funkční paralelu spíše v analýze slovesných poetických útvarů, resp. jejich zvukových realizací. Např. rytmus má estetické funkce jak v hudbě, tak v slovesné poezii, zatímco v esteticky nerelevantní mluvě má jen pomocné funkce pojmově sdělné, tj. v přízvuku a pauzách pomáhá v delimitaci jazykových verbálních jednotek.

Literatura

- BENSE, Max (1973). Semiotik. In: ALTHAUS, Hans Peter – HENNE, Helmut – WIEGAND, Herbert Ernst (Hrsg): *Lexikon der germanistischen Linguistik*. Tübingen: Niemeyer, s. 16–34.
- DANEŠ, František (2005). Řeč hudby a řeč o hudbě. *Slovo a slovesnost*, roč. 66, s. 3–18.
- DOBRIAN, Chris (1992). *Music and Language*. In: Department of Music, University of California, Irvine [online]. Cit. 2013-10-21. <<http://music.arts.uci.edu/dobrian/CD.music.lang.htm>>
- HAMPLOVÁ, Jana – ULIČNÝ, Oldřich (1975). Ke vztahu zpívaných a mluvených projektů. In: *Materiály z konferencie o hlasovej výchove na pedagogických fakultách*. Banská Bystrica: Pedagogická fakulta, s. 89–125.
- LEHRDAHL, Fred – JACKENDOFF, Ray (1983). *A Generative Grammar of Tonal Music*. Cambridge, MA: MIT Press.
- LENTZ, Michael (2002). *Sprechen macht die Musik. Ein Ausflug in Grenzbereiche*. In: Südwestrundfunk [online]. Cit. 2013-10-21. <<http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/2002/-/id=2136824/vv=print/pv=print/nid=2136824/did=3329762/1t9m39h/index.html>>
- PORŤZKA, Petr (2005). Může být lingvistická terminologie užitečná hudební teorii? In: *Studia Moravica* 3, Olomouc: Univerzita Palackého, s. 301–311.
- PORŤZKA, Petr (2009). Hudební notace jako identifikační alovariant hudebních jednotek. In: *Bohemica Olomucensia* 1, č. 4, s. 77–83.
- RACLAVSKÝ, Jiří (2000). Denotace a reference v hudbě. In: *Organon F*, 2000/6, s. 93–100.

- SEDLÁČEK, Karel – SYCHRA, Antonín (1962). *Hudba a slovo z experimentálního hlediště*. Praha: SHV.
- SLOBODA, John A. (2005). *Exploring the musical mind: cognition, emotion, ability, function*. Cambridge, MA: MIT Press.
- SYCHRA, Antonín (1948). *Hudba a slovo v lidové písni. Příspěvek k strukturální analýze vokální hudby*. Praha: Svoboda.
- ULIČNÝ, Oldřich (1998). Komunikační dominanta. In: *Prace Filologiczne*, 1998/43. Warszawa: IJP, s. 485–488.
- ULIČNÝ, Oldřich (2011). Ein kleiner Beitrag zu einem großen Thema: Zu den Beziehungen zwischen Sprache, Sprechen und Musik. In: ZYBATOW, Lew – OHNHEISSER, Ingeborg – PÖCKL, Wolfgang – SANDRINI, Peter (eds.). *TRANSLATION, SPRACHVARIATION, MEHRSPRACHIGKEIT. Festschrift für Lew Zybatow zum 60. Geburtstag*. Frankfurt am Main: Peter Lang, s. 443–458.

On the relations among the language, speech and music

Using methods of functional and structural analysis the author observes that sound units and their systemic relations are the core of analogy among language, speech and music. Structure of sound unit is analogical or parallel in details only – because music is communicative mean with the esthetic value but language primary not. Language is parallel to music secondary only, approaching music in poetry and singing.

prof. PhDr. Oldřich Uličný, DrSc.
Katedra bohemistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého
Křížkovského 10
77180 Olomouc
oldrich.ulicny@seznam.cz