

UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA

BAKALÁŘSKÉ PREZENČNÍ STUDIUM

2019-2022

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

David Lindovský

Vliv filmové hudby na diváka

Praha 2022

Vedoucí bakalářské práce: ThDr. PhDr. Radek Mezuláník, Ph.D.

JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY PRAGUE

BACHELOR FULL-TIME STUDIES

2019-2022

BACHELOR THESIS

David Lindovský

The influence of film music on the audience

Prague 2022

The Bachelor Thesis Work Supervisor: ThDr. PhDr. Radek Mezuláník,
Ph.D.

Prohlášení

Prohlašuji, že předložená bakalářská/diplomová práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracoval(a) samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpal(a), v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použitých zdrojů.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne 21.2.2022

David Lindovský



Poděkování

Děkuji svému vedoucímu bakalářské práce ThDr. PhDr. Radkovi Mezuláníkovi, Ph.D., za poskytnuté konzultace, cenné rady a trpělivé vedení.

Anotace

Struktura bakalářské práce je teoreticky-empirická.

Cílem práce je přiblížit čtenářům rozmanitý svět filmové hudby, upozornit na kompoziční techniky skladatelů, a navrhnout staré i nové efektivní praktiky kinematografie. Teoretická část definuje rozvoj kinematografie z hlediska filmové hudby. Uvádím zde revoluční události a vynálezy, první zmínky o hudební teorii ve filmu, či důležité filmové pojmy z 20. století. Dále vysvětluje základní obory hudební teorie, fyzikální vlastnosti zvuku a některé zajímavé způsoby a procesy komponování filmové hudby.

Pro praktickou část byl s ohledem na nové poznatky z teoretické části sestaven výzkumný dotazník, který má zmapovat subjektivní vnímání hudebních podkresů filmů 3 respondentů a zamýšlenou efektivitu hudebních praktik. Slouží jako návrh kvalitativního výzkumu, který bude možné rozvíjet v dalších pracích. V závěru následuje podrobnější analýza dotazníku a diskuze.

Klíčová slova

Asociace, filmová hudba, harmonie, hudební teorie, kinematografie, kompozice, soundtrack, theme-song

Annotation

The structure of the bachelor thesis is theoretical-empirical.

The aim of the thesis is to introduce readers to the diverse world of film music, to draw attention to the compositional techniques of composers, and to suggest old and new effective practices of cinematography. The theoretical part defines the development of cinematography in terms of film music. I present revolutionary events and inventions, the first mentions of music theory in film, or important film concepts from the 20th century. As next it explains the fundamentals of music theory, the physical properties of sound and some remarkable techniques and processes of film music composition.

For the practical part, considering the new findings from the theoretical part, I compiled a research questionnaire, which shall study the subjective perception of soundtracks of 3 respondents and the effectiveness of musical practices. It serves as a proposal for qualitative research, which I will pursue in further work. The conclusion is followed by an analysis of the questionnaire and a final discussion.

Keywords

Association, cinematography, composition, film music, harmony, music theory, soundtrack, theme-song

ÚVOD	8
TEORETICKÁ ČÁST	9
1 DĚJINY FILMOVÉ HUDBY	9
1.1 Rané filmové projekce.....	9
1.2 První zmínky o hudební teorii v kinematografii.....	11
1.3 Pionýrské metody 20. století.....	14
2 HUDEBNÍ TEORIE	22
2.1 Základy komponování hudby.....	22
2.2 Hudební teorie ve filmu.....	25
2.3 Vlastnosti zvuku.....	31
3 PROCES VYTVÁŘENÍ FILMOVÉ HUDBY	32
PRAKTICKÁ ČÁST	34
4 VNÍMÁNÍ FILMOVÉ HUDBY	34
4.1 Popis dotazníku a respondentů.....	34
4.2 Popis ukázek a odpovědi respondentů.....	35
5 ANALÝZA DOTAZNÍKU	39
6 DISKUZE	41
ZÁVĚR	42
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	43
SEZNAM ZKRATEK	48
SEZNAM OBRÁZKŮ, TABULEK A UKÁZEK	49
SEZNAM PŘÍLOH	50

ÚVOD

V dnešní době je hudba neoddělitelnou součástí kinematografie. Pomáhá umocňovat zážitek, spojovat významy jednotlivých obrazů, nebo naznačovat narativní vývoj. Spolu s vizuálním prvkem filmu utváří unikátní celky, jež se navzájem se transformují. Tyto celky si sice každý interpretuje subjektivně, avšak řada výzkumů a hudebních teorií naznačuje jistou konzistenci lidských dojmů, se kterou skladatelé pracují. Práce studuje rozsáhlé způsoby a vynálezy, kterými filmová hudba už přes století efektivně mění vnímání diváků. Zaměřuji se na evoluci technologií, hudební teorii a filmové praktiky, jimiž umělci vytváří propracovaná audiovizuální díla. Cílem je upozornit na osvědčené způsoby komponování a připomenout různorodé faktory mající vliv na diváky.

První kapitola teoretické části pojímá historii filmu a hudby. Soustředím se na důležité události a vynálezy kinematografie od takzvané němé éry, po moderní Hollywood z hlediska soundtracků. Mimo technologie a kultovní snímky se zaobírám prvními zmínkami o využívání specifických hudebních praktik. Druhá kapitola má za úkol přiblížit čtenářům základní obory moderní hudební teorie, fyzikální vlastnosti zvuku či potenciály soundtracků, a jejich využití v procesech skládání filmové hudby.

Nové poznatky z teoretické části jsou poté využity pro sestavení dotazníku, jehož úkolem bude zmapovat rozdílné vnímání respondentů na 5 filmových ukázkách, ve kterých má audio narativní prvky. V závěru navržený kvalitativní výzkum na základě výsledků z dotazníku ověří subjektivitu diváků a efektivitu kompozičních praktik.

Literaturu a odborné práce jsem vybíral v souladu se zkoumaným tématem. Informace jsem čerpal převážně ze zahraničí, z důvodu nedostatku českých zdrojů zkoumajících filmovou hudbu. Největší podíl na zdrojích má kniha Dějiny filmové hudby (Cooke, M. 2012), Film Music – A Very Short Introduction (Kalinak, K. 2010), a výzkum vztahu hudby a emocí od Daniely a Bernda Willimek (1997), dále pak anglické e-publikace, odborné texty a filmové snímky.

TEORETICKÁ ČÁST

1 DĚJINY FILMOVÉ HUDBY

Film, jakožto umělecká forma, vznikl v druhé polovině 19. století, sloučením několika průkopnických teorií, vynálezů, a kreativních dovedností. Chceme-li se zaměřit na dějiny kinematografie z hlediska filmové hudby, je nutné nejdříve zmínit některé pozoruhodné události a objevy, jež zahájily rapidní vývoj tohoto rozsáhlého zábavního průmyslu.

1.1 Rané filmové projekce

Souvislý pohyb obrázků se stal populárním fenoménem díky masově vyráběným optickým hračkám zvaným: „zoetropy“, „thaumatropy“ a „phenakistoskopy“ (vynálezci: William George Horner, John Ayrton Paris, Joseph Plateau, první polovina 19. století). Fungovaly na základě stroboskopického jevu, který odkazuje na optický klam – setrvání obrazového vjemu na sítnici (koncept popsali Peter M. Roget v roce 1824). Vynálezy jako *laterna magica*, *temná komora*, či *fotografický film*, poskytly umělcům výstižné způsoby zachycování a promítání reality, exponováním světla na filmový pás. Komerční úspěch animovaných obrázků vzbudil zájem o zachycování průběžného pohybu fotografiemi. Pionýr fotografie Eadweard Muybridge představil důležitého předchůdce video projektorů - *Zoopraxiskop* (1879). Francouzský inovátor Louis Le Prince v 80. letech 19. století představil kameru s jednou čočkou, a natočil proslulý 2sekundový záznam */Roundhay Garden Scene/*, s 18 zachovanými snímky. Invence materiálů z celulózy, rychlejších způsobů emulzí a vyvolávání filmů, postupně zdokonalily detailnost snímků a efektivnost produkce...¹

V průběhu 19. století se z teorie jednoduchých hraček a technologie fotoaparátů vyvinula rafinovaná projekční a natáčecí zařízení. Vědec Thomas Alva Edison přišel v roce 1877 s přelomovým přístrojem pro reprodukci zvuku – *fonografem*. Inspirován Le Princem, Muybridgem a dalšími, se rozhodl vynalézt stroj, který by mu byl schopný

¹ COOK, David A. *A history of narrative film*. 2nd ed. New York: W.W. Norton, 1990. ISBN 0393955532.

poskytnout vizuální doprovod k hudebním záznamům. Spolu s asistentem William Kennedy Dicksonem odhalil v roce 1891 revoluční *kinetograf* – kameru zaznamenávající objekty v pohybu. Pohyby postav přenášel na celuloidový film, a jednotlivé nahrávky prezentoval pomocí *kinetoskopu*, raného předchůdce filmového projektoru. Po řadě testů si mohla veřejnost poprvé užít krátké ozvučené filmové smyčky promítané do zvětšovacích čoček na horní části přístroje.²



Obrázek 1 – Neznámý autor:
Kinetoskop v San Franciscu, 1894–95.

Zdroj: Year of Innovation: July's Featured Exhibit is 'The Motion Picture Camera' - Thomas Edison National Historical Park (U.S. National Park Service). In: *Wayback Machine* [online]. Copyright © 1998 [cit.21.02.2022]. Dostupné z:
<https://web.archive.org/web/20170624063532/https://www.nps.gov/edis/blogs/year-of-innovation-julys-featured-exhibit-is-the-motion-picture-camera.htm>.

Pokud diskutujeme o kinematografii v současnosti, je téměř nemožné nezmínit filmovou hudbu – již v počátcích přístroje *kinetoskopu* byla hudební stránka považována za podstatnou a důležitou část němého filmového snímku. První zmínky sahají již do poloviny 90. let 19. století, kdy se uskutečnily první veřejné ozvučené projekce³. Omezení tehdejší techniky sice neumožňovala exaktní synchronizaci zvuku ani komplexní vrstvení stop, avšak přirozené splynutí obrazu a hudby nabízelo nespočet možností, jak specifikovat konkrétní čas, místo, náladu, motivaci či atmosféru. Filmaře začal fascinovat potenciál této umělecké složky s nástupem rapidně zdokonalované technologie, a do procesu skládání filmového soundtracku se vyplatilo investovat větší

² COOK, D. A. *A history of narrative film*. 2nd ed. New York: W.W. Norton, 1990. ISBN 0393955532.

³ MARKS, M. M. *Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895-1924*. Oxford University Press 1997. ISBN 9780195068917.

část celkového rozpočtu a prosazovat praktikování hudební teorie a zkoumání psychologie diváků.⁴

Za jeden z raných pokusů o vytvoření hudby k filmu je považován krátký experimentální snímek W. K. L. Dicksona, /The Dickson Experimental Sound Film/, natočen pod dohledem T. Edisona v roce 1894 v Menlo Park, New Jersey. Můžeme vidět dospělého Williama, jak hraje na housle do nahrávajícího *fonografu*, a dva spolupracovníky, jenž tančí v rytmu melodie. Zaznamenaný zvuk z *fonografu* se posléze bez přesné synchronizace přehrál publiku zdokonaleným *kinetofonem* (kombinace kinetoskopu a fonografu 1895). Jinak strohý kus kinematografie najednou nabyl svého zamýšleného významu a divákům byla zpřístupněna nová kombinace filmové a hudební dimenze. Na projekcích se poté začal objevovat klavírní doprovod. Populární a umělecké skladby, které zněly v kinech, zpočátku nijak neinteragovaly s filmy. Muzika se používala spíše jen jako volné podkreslení promítání, což mohlo připomínat například dobové loutkové či divadelní performance, nebo jako melodické přehlušení statického hluku projektorů⁵. Až s postupem času zapojili klavíristé do vystoupení improvizaci, nebo jim skladatelé předložili notový záznam, a pomocí principů synestezie, kontrastů, leitmotivů, dotvářeli výstižné akordové postupy. Bratři Lumiérové využili klavírního doprovodu v roce 1895, při představení jejich konkurenčního přístroje *kinematografu*.⁶

1.2 První zmínky o hudební teorii v kinematografii

Tyto rané přístupy k hudebnímu podkresu filmů se mohou jevit přímočaře, avšak nachází se v nich podrobně rozvinuté základy, bez nichž by se současní skladatelé neobešli. Limitace perzistující z tehdejších konvencí hudební technologie nicméně pomohly posunout kreativitu skladatelů na hranici jejich schopností. Způsoby, jimiž se vytvářely poutavé soundtracky, se zaměřovaly na esenciální a improvizované emocionální motivy, které byly přehrávané v nízké kvalitě, nebo hrané živě na klavír. Sekvence scén byly zpočátku zdobené jednoduchými, ale efektivními akordy

⁴ COOKE, M. *Dějiny filmové hudby*. Praha: Casablanca, 2011. ISBN 9788087292143.

⁵ LONDON K. *Film Music*. New York: Arno Press 1970. ISBN 9780405016226.

⁶ MARKS, M. M. *Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895-1924*. Oxford University Press 1997. ISBN 9780195068917.

a melodiemi, a díky jejich přístupnosti mohli i diváci bez znalosti hudební teorie porozumět skladbám a vnímat audiovizuální aspekt sjednoceně. Zejména kvůli melodiím skládajícím se ze základních akordických tónů (tj. první, třetí, a pátý, od sebe vzájemně vzdálený o malou či velkou tercií⁷), trefných sextakordů či septakordů, razantních a ladných změn rytmů a temp a tak dále. Harmonie a akordové postupy musely rezonovat s širokým spektrem obecnosti, aby se většina dokázala vžít do představovaných situací. Pro jednoznačné, nekomplexní emoce jako například strach, štěstí, napětí, smutek, již existovaly přiřčené hudební praktiky.⁸

Malý zmenšený septakord zazněl zpravidla při hororové scéně, vraždě, zahlédnutí nestvůry, či u odhalení padoucha, přičemž jeho strašidelný, napínavý charakter zintenzivňoval danou atmosféru. Stejný typ akordu můžeme zaslechnout i v soudobých filmech, zejména v thrillerech a hororech.

Durové či mollové septakordy můžeme slyšet u romantické, něžné nebo klidné chvíle. Přidáním tónu septimy vynikne něžnost a vřelost obrazu. Přesnost těchto typů akordů umožňuje skladatelům diktovat a umocňovat význam scén.

Při akčních, chaotických honičkách a přestřelkách hudba nabírala na tempu, aby odpovídala spádu událostí na obrazovce.⁹

Asociace hudebních akordů, rytmů a stupnic se specifickou emocionální charakteristikou byla před 20. stoletím poměrně běžná. Stala se součástí sdíleného kulturního zážitku těch, kteří hudbu vytvářeli a poslouchali. Podobně jako akordy, tak jednotlivé noty evokovaly určité emoce, a tyto vztahy byly zkoumány a zapisovány. Na základě výzkumů se dále rozšiřovaly různé teorie (neobvyklé stupnice naznačující určité citové zabarvení, poutavé využití modusů, kombinace různých dynamik), až skladatelé měli k dispozici dostatečnou kolekci materiálů na vytvoření objektivních,

⁷ Akordy. In: *Kurz harmonie bez not* [online]. Copyright © Karel Čaloud [cit. 20.11.2021]. Dostupné z: <https://webhouse.cz/kurz-harmonie/akordy.htm>.

⁸ BARTON, B. Improvisation: Its Importance to the 20th Century Musician. In: *Academia* [online]. [cit. 8.2.2022] Dostupné z: https://www.academia.edu/7370528/Improvisation_Its_Importance_to_the_20th_Century_Musician.

⁹ How Film Scores Play with Our Brains. In: *YouTube* [online]. 2.10.2015 [cit. 15.02.2022]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=bCpYbSz1KqE>. Kanál uživatele Now You See It.

systematických vzorců, kterými se může kdokoliv inspirovat a za jejichž pomoci můžeme vyprávět příběh:

Aristoxen z Taranta (narozen kolem roku 375 př. n. l.) – antický filozof a žák Aristotela. Napsal rozsáhlá pojednání /Elementa Harmonica/ o hudebních stupnicích, intervalech, družích ladění či o eufonii (libozvučnost), a uspořádal některé obecné definice terminologie.¹⁰

Nikómachos z Gerasy (narozen kolem roku 60 n. l.) – antický matematik a hudební teoretik. Inspirován Aristotelem a Euklidem se v jedné z jeho zachované práci /Encheiridion Harmonikes/ zabývá do hloubky filozofickým konceptem takzvané muziky či harmonie sfér: popis vztahů mezi hudbou a uspořádáním vesmíru.¹¹

Michael Praetorius (narozen 15. února 1571) – hudební skladatel, teoretik, varhaník z Německa. Mimo nespočet komponované hudby, publikoval 4dílné teoretické dílo /Syntagma musicum/, vysvětlující vývoj duchovní hudby, tehdejší hudební nástroje, druhy, notace či terminologie.¹²

Když například Schubert, Mozart nebo Beethoven napsali sonátu v Ab dur, byli si již dobře vědomi určité mystičnosti a ponurosti, které tato tónina reprezentuje. Věděli, že mnozí z publika pochopí záměrné emoce stejně.¹³ Emocionální charakteristiky byly samozřejmě subjektivní, jelikož každý vnímá emoce s určitými rozdíly, avšak co se týče prostých chytlavých melodií a přístupných instrumentací, většina reakcí se shoduje se zamýšleným výsledkem odezvy, což bude demonstrováno v praktické části pomocí dotazníku.¹⁴

¹⁰ History of Western Philosophy of Music: Antiquity to 1800. In: *Stanford Encyclopedia of Philosophy* [online]. Copyright © 2021 [cit. 15.02.2022]. Dostupné z: <https://plato.stanford.edu/entries/hist-westphilmusic-to-1800/#ArisEmpiHarmAris>.

¹¹ Nichomachus Of Gerasa. In: *Encyclopedia.com* [online]. Copyright © 2019 [cit. 15.02.2022]. Dostupné z: <https://www.encyclopedia.com/people/history/modern-greek-history-biographies/nichomachus-gerasa>.

¹² Michael Praetorius. In: *Encyclopedia Britannica* [online]. Copyright © Choreographr [cit. 15.02.2022]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Michael-Praetorius>.

¹³ STEBLIN, R. *A History of Key Characteristics in the 18th and Early 19th Centuries*. 2nd ed. University of Rochester Press, 2005. ISBN 1580460410.

¹⁴ KALINAK, K. *Film Music: A Very Short Introduction*. Oxford University Press. 2010. ISBN 9780195370874.

Vzhledem k zaměření práce je vhodné zmínit také afektovou teorii, jejíž počátky sahají až do antiky, ale v souvislosti s hudbou se rozrostla o nové poznatky zejména až v 17. století, tj. období, kdy v Evropě převažoval umělecký styl baroka. Tato oblast hudební teorie, též známá jako „doktrína vášní“, kategoricky přiřazovala afekty člověka k různým druhům umění, zejména hudbou. Slovo afekt, podle pojednání filozofa Barucha Spinozy – *Etika*, můžeme chápat jako stav mysli a těla, jenž souvisí s pocity a emocemi. V pojednání */Les Passions de l'âme/* (český překlad: *Vášně duše*, 1649, Paříž) René Descartes rozlišuje 6 základních forem afektů – radost, touha, údiv, láska, nenávisť, smutek, k jimž je posléze přiřazena určitá hudební praktika.¹⁵ Definice teorie byla založena na nacházení vědecky podložených odkazů a jevů, které vysvětlují naše emocionální reakce na zvukové vlny. Zkoumáním afektů posluchačů bylo možné nastínit umělecké schéma, podle kterého lze vypočítat adekvátní reakci recipientů.¹⁶ Vzhledem k politické situaci v období baroka a k vysokému postavení církve v té době se doktrína afektu nevyhnula přehnaným kalkulacím emocionálních stavů posluchačů, a následování přesných pravidel se prokázalo jako obsoletní v modernějších kulturních akcích. I přes restriktivní schémata ji považují za hodnou zmínění, protože poskytuje důkaz toho, že skladatelé dokážou dostatečně předpovídat výslednou odezvu, a tím se vyvarují nepotřebným a nudným pasážím.¹⁷

1.3 Pionýrské metody 20. století

Hudba složená pro konkrétní filmy se začala běžně vyskytovat kolem roku 1908 a filmový průmysl se tak snažil přizpůsobit standardizováním a systematizováním hudebních postupů. Skladatelé museli plně využít nově zpřístupněný čas v produkční fázi tvorby snímku, aby účinně podpořili vizuální aspekt.¹⁸ Za první veřejnou projekci snímků s hudebním doprovodem, se považuje show */The Fairylogue and Radio-Plays/* (první polovina roku 1908, USA).

¹⁵ DESCARTES, R. *Vášně duše*. Mladá fronta, 2002. ISBN 80-204-0963-7., str. 69.

¹⁶ HALL S. K. *The Doctrine of Affections: Where Art Meets Reason, Musical Offerings: Vol.8: No.2*, Článek, DOI: 10.15385/jmo.2017.8.2.2. In: *Musical Offerings* [online]. 2016 [cit. 5.10.2021] Dostupné z: <https://digitalcommons.cedarville.edu/musicalofferings/vol8/iss2/2>.

¹⁷ SCHÜLLEROVÁ, S. *Afektová teorie a hudebně rétorické figury*. Dizertační práce, Masarykova Univerzita v Brně, 2006.

¹⁸ COOKE, M., & FORD F. *The Cambridge companion to film music*. Cambridge University Press, 2016. ISBN 9781316146781.



Obrázek 3 – Neznámý autor,
L. Frank Baum obklopený postavami v *The Fairylogue and Radio-Plays*, 1908.

Zdroj: BAUM, L. F., HEARN, M. P. *The Annotated Wizard of Oz (Centennial Edition)*. W. W. Norton & Company, 2000. ISBN 9780393049923.

Toto multimediální představení obsahovalo prvky divadla, prezentaci fotografických snímků a projekci filmu. O režii se postarali Francis Boggs a Otis Turner. Scénář napsán Lymanem Frankem Bauem byl inspirován jeho světoznámými příběhy z knihy *Čaroděj ze země Oz* a měl funkci vizuálního cestopisu, podobně jako natáčeli ve stejné době raní filmaři němé záběry z jejich cest po celém světě. Sám Baum osobně uváděl jednotlivá čísla a jeho proslovy, herecké kousky a promítání barevného snímku, doprovázel živý orchestr. Americký skladatel Nathaniel D. Mann se postaral o speciální soundtrack, jež se skládal z 27 unikátních hudebních čísel pro jednotlivá vystoupení.

Bohužel se originální hudba nezachovala a kvůli tehdejšímu procesu ručního barvení a rozkladu filmového materiálu se zachoval pouze jeden snímek původního filmu. Baum bezpochybně zorganizoval speciální ozvučenou projekci snímků spolu s divadelními kousky, avšak se nejedná přesně o první čistě kinematografické dílo.¹⁹

Za plnohodnotný a ryze filmový počín se považuje o pár měsíců mladší 15minutový snímek *L'Assassinat du Duc de Guise* (režie: Charles le Bargy, 1908, Francie), který nezahrnoval jiné formy umění. Dílo se skládalo pouze z vizuální a hudební stránky, což blíže připomíná současnou podobu filmu. Známy dirigent, klasický skladatel a pianista

¹⁹ Fairylogue and Radio-Plays. In: *Oz Wiki*. [online]. [cit. 4.1.2022] Dostupné z: https://oz.fandom.com/wiki/Fairylogue_and_Radio-Plays.

Camille de Saint-Saëns, byl o zhudebnění filmu požádán jedním z režisérů snímku André Calmettessem. Premiéra se odehrála 17. listopadu 1908 ve Francii, a i když to nebyl nejranější příklad kompozice speciální partitury pro projekci snímků, považuje se první za klasický příklad ozvučeného filmového snímku. Můžeme slyšet prvotní příklady tematických harmonií, opakující se segmenty, razantnější tempa při napínavých scénách. Na rozdíl od představení L. F. Bauma k reprodukci zvuku v promítacích halách využili raný typ *fonografu*.²⁰

Jen z těchto pár příkladů můžeme vypočítat rané kreativní pokusy o ovlivňování divákovy percepce pomocí filmu a hudby. Spolu s evolucí kinematografie, se nároky publika stávaly náročnější na uspokojení. Produkční firmy Warner Bros, či RCA představili své revoluční způsoby synchronizace hudby – zvukové vlny zaznamenávali přímo na filmové pásy či na disky a přehrávali pomocí *vitaphonu*.²¹ Herci postupně přecházeli z pantomimy na mluvené pasáže, kina investovala do jasnějších projektorů a nových reproboxů, délka snímků se neustále prodlužovala, a hudba začínala zaujímat klíčovou pozici v produkcích filmů, protože pomáhala dokreslit kontinuitu vyprávění. S bohatší výpravou bylo nutné skládat příslušný hudební doprovod, shodující se s dramaturgií ostatních složek.²²

Významnou ukázkou již pokročilé ozvučené projekce bylo například promítání snímku Čtyři příšerní jezdci z Apokalypsy /The Four Horsemen of the Apocalypse/ (režie: Rex Ingram, USA) ve městě Belfast roku 1920, kde v sálu rezonovaly rozmístěné trubice a produkovaly dozvuk (jedna z klasických metod vytváření ozvěny), spolu s dalšími zvukovými efekty.²³

S příchodem mikrofonů a mluveného slova bylo nutné začít balancovat hlasitost hudby a její aranžmá, aby nepřerušovala důležité narativní momenty. Snímek /The Jazz Singer/, který byl původně natáčen jako němý film, na své první projekci 6. října 1927

²⁰ MARKS, M. M. *Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895-1924*. Oxford University Press, 1997. ISBN 9780195068917.

²¹ WIERZBICKI, J. *Film Music: A History*. Routledge, 2009. ISBN 9780415991988.

²² ALEKSANDERSEN D. A short history of projection. In: *News & Views - a blog from Dataton* [online]. 27.6.2019 [cit. 20.1.2022]. Dostupné z: <https://newsandviews.dataton.com/a-short-history-of-projection>.

²³ COOKE, M. *Dějiny filmové hudby*. Praha: Casablanca, 2011. ISBN 9788087292143.

v New Yorku překvapil publikum, když po hudebních číslech Louise Silverse zazněly z hudebního disku první synchronizované dialogy. Stopáž 96 minut vyplňují 3 minuty rozhovorů.^{24 25}

Pro snímek King Kong skladatel Max Steiner nahrál partituru s 46členným orchestrem a na premiéře roku 1933 v Radio City Music Hall New York, ji představil publiku s živým hudebním doprovodem. Emocionální sílu filmové hudby si Steiner již plně uvědomoval, a proto si při poslechu můžeme všimnout například nadčasového použití leitmotivů, romantické prvky, imitování dění na plátně modulací zvuku, nebo synchronizování úderů nástrojů s pohyby postav, přezdívaný /mickey-mousing/ (podle animované postavičky Mickey Mouse a praktikách umělců ze studia Walt Disney).²⁶

Zatímco technologie pokračovaly ve vývoji, základní myšlenky stanovené němou érou zůstaly prakticky stejné a umělci tak měli k dispozici nové možnosti, díky nimž mohli přeformulovat tyto základy s ještě větším emocionálním dopadem na diváky. Ve 40. letech 20. století se hudební praktiky nadále rozšiřovaly, jednoduché a trefné melodie se staly pouhými částmi spleťtých a rozmanitých akordových postupů, vícestopé nahrávání bylo stále více prominentní.²⁷ Zejména pojem /theme-song/²⁸ se začal objevovat v mnoha procesech komponování a filmové soundtracky nyní obsahovaly živá pěvecká vystoupení herců, komponovanou speciální hudbu i populární písně různých interpretů (první rozlišování diegetična). Také reakce návštěvníků kin přinesly zásadní informace o jejich aktuálním vkusu a o tom, jak vnímají určité skladby. Vrcholným příkladem ozvučeného snímku této doby je předchůdce film-noir Občan Kane (Režie Orson Welles, 1941, USA), jenž zobrazoval rozsáhlé dialogy postav s tichým hudebním podkresem. Mix zvuků a orchestrální hudby pod vedením Bernarda

²⁴ WIERZBICKI, J. *Film Music: A History*. Routledge, 2009. ISBN 9780415991988.

²⁵ Detecting the History of Sound-on-Film. In: *Moving Image Archive News | A clearinghouse of information on film archiving and related endeavors* [online]. Copyright © Moving Image Archive News, 2022. All rights reserved. [cit. 25.01.2022]. Dostupné z: <http://www.movingimagearchivenews.org/detecting-the-history-of-sound-on-film/>.

²⁶ MORTON, R. *King Kong: The History of a Movie Icon from Fay Wray to Peter Jackson*. 2005. ISBN 9780451221865.

²⁷ ALDRED, J. *100 Years of cinema loudspeakers*. In: *Filmsound* [online]. [cit. 5.12.2022]. Dostupné z: <http://filmsound.org/articles/amps/loudspeakers.html>.

²⁸ Theme song Definition & Meaning - Merriam-Webster. In: *Dictionary by Merriam-Webster: America's most-trusted online dictionary* [online]. Copyright © 2022 Merriam [cit. 20.02.2022]. Dostupné z: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/theme%20song>.

Hermannu měl komplexní narativní vlastnosti, opakující se pětitónové leitmotivy či operní pěvecké výkony.²⁹ Ve stejné době v Americe měl na filmové skladatelství vliv Aaron Copland, muzikant inspirován neoklasicistním skladatelem Igorem Stravinským. Snažil se vyvarovat typickým leitmotivům a /mickey-mousingu/, obměňoval žánry k určitým stylům filmů (stanovil základní prvky hudby k westernům), vymanil se z převládajícího romantismu a představil průmyslu netradiční možnosti komponování.³⁰

31

Řada příběhů animovaných filmů ze studia Walt Disney se skládalo především z hudebních a pěveckých čísel. Britský skladatel a varhaník Oliver Wallace a americký autor písní Frank Churchill, komponovali chytlavé a hravé písně pro oblíbené snímky jako Sněhurka a sedm trpaslíků (1937), Dumbo (1941), Popelka (1950), či Alenka v říši divů (1951).³² Ve snímku Peter Pan (1953) zní nezapomenutelný 3tónový sólo leitmotiv hraný na flétnu pokaždé, kdy se objeví protagonista. Používali také distinktivní typ *varhan*, specializovaný pro zvukový doprovod filmových projekcí.³³ Kvůli vysoké poptávce se kompletní soundtracky začaly lisovat na vinylové desky, které si posléze diváci mohli pouštět v pohodlí domova pomocí *gramofonu*. Jednotlivé písně filmové hudby byly najednou natolik rozpoznatelné a chytlavé, že je publikum chtělo konzumovat i bez vizuální stránky.³⁴

Na konci 50. let byl modernismus v muzice na vrcholu a atonální harmonie,³⁵ nekonvenční tempa a rytmy či neobvyklé ladění nástrojů se dostaly do partitur mimo jiné i Leonarda Rosenmana, jenž pro snímek /Rebel Without a Cause/ (režie: Nicholas Ray, 1955, USA) složil unikátních 15 skladeb. Bernard Herrmann

²⁹ COOKE, M., & FORD F. *The Cambridge companion to film music*. Cambridge University Press, 2016. ISBN 9781316146781.

³⁰ BORDWELL, D., THOMPSON, K. *Film History: An Introduction*. 2.nd ed. McGraw-Hill Education, 2002. ISBN 9780071151412.

³¹ COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. Praha: Casablanca, 2011. ISBN 978-80-87292-14-3.

³² HISCHAK, T. S. *The Encyclopedia of film composers*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2015. ISBN 9781442245495.

³³ Theatre Organ History - Innovations. In: *ATOS - American Theatre Organ Society* [online]. Copyright © 2021 American Theatre Organ Society, Inc. All rights reserved. 7800 Laguna Vega Drive Elk Grove, California 95758 [cit. 24.01.2022]. Dostupné z: <https://www.atos.org/about/history/theatre-organ-2>.

³⁴ Music The Use of Popular Song. In: *Film Reference* [online]. [cit. 25.1.2022]. Dostupné z: <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Independent-Film-Road-Movies/Music-THE-USE-OF-POPULAR-SONG.html>.

³⁵ MORGAN, R. P. Secret Languages: The Roots of Musical Modernism. *Critical Inquiry*, 10(3), str. 442–461 [online]. 1984 [cit. 25.11.2021] Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/1343302>.

zkomponoval soundtrack pro horor *Psycho* (režie: Alfred Hitchcock, 1960, USA). Ikonických disonantních glissand a spiccato not dosáhl použitím strunných nástrojů.³⁶ V průběhu 60. let se ve filmové hudbě začal projevovat avantgardní fenomén minimalismus, a autoři jako Phillip Glass, Steve Reich nebo Terry Riley přispívali do krátkých filmů, experimentálních snímků a dokumentů svými opakujícími se hudebními motivy, jež narušovaly typické představy o rytmu a čase ve filmu.³⁷

Progresivní skupina filmařů přezdívaná Nová Francouzská vlna, tyto podobné nekonvenční praktiky využívala ve filmech, aby se vyhnuli konvencím průmyslu. Režiséři jako Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jacques Rivette či Claude Chabrol se v příbězích zaměřovali na život mladistvých ve francouzských velkoměstech, které obklopovala rychlá auta, nešťastná láska, drahá móda, nekontrolovatelná kriminalita, a hlavně jazzové kluby.³⁸ Hudební doprovod od pianisty Martiala Solala pro snímek *Breathless* (režie: Jean-Luc Godard, 1960, Francie) se skládal především z jazzových partitur. Michel Legrand vytvořil pro film *Vivre sa vie* (1962, Francie) bujné hudební motivy a variace, které se náhle přerušují s tichem a umocňují stupňované napětí.³⁹ Ne všechna postmodernistická díla se skládala pouze z minimalistických písní, jazzových partitur či orchestrálních symfonií. Ke konci 60. let totiž v (především západní) kultuře převládala chemicky prosáklá *psychedelia* – subkultura, kterou se inspirovala známá rocková skupina The Beatles a vznikly hudební filmy: *A Hard Day's Night* (režie: Richard Lester, 1964, Velká Británie) nebo *Help!* (stejný režisér, 1965, Velká Británie) a další, plné rockových, pop, i folk písní, jež fungovaly jako audiovizuální doprovody pro koncepty a příběhy jejich alb.⁴⁰

Postupná globalizace zábavního průmyslu, vznik multikin, užší spolupráce hudebních vydavatelství a filmového průmyslu či plně vybavená studia umožnila

³⁶ KALINAK, K. *Film Music: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2010. ISBN 9780195370874.

³⁷ EATON, R. M. D. *Unheard Minimalisms: The Functions of the Minimalist Technique in Film Scores*: Disertační práce. Austin, Texas USA: The University of Texas at Austin, Květen 2008.

³⁸ KALINAK, K. *Film Music: A Very Short Introduction*. Oxford University Press. 2010. ISBN 9780195370874.

³⁹ BORDWELL, D., THOMPSON, K. *Film History: An Introduction*. 2.nd ed. McGraw-Hill Education, 2002. ISBN 9780071151412.

⁴⁰ DONNELLY, K. J. *Magical Musical Tour – Rock and Pop in Film Soundtracks*. Bloomsbury Publishing Inc, 2015. ISBN 9781628920741.

tvůrcům lépe a pečlivěji aranžovat časování a fázování písní. V druhé polovině 20. století přišla na scénu elektronická hudba a analogové *syntetizátory*. Historii syntetizované hudby datovat k počátku 20. století, ale až s průlomem amerického vynálezce Roberta Mooga – *Moog Syntezátor* (1964), vznikl revoluční systém pro analogovou syntézu zvuku. Jakmile se tato technologie komerčně zpřístupnila hudebníkům po celém světě, netrvalo dlouho, než tento elektronický hudební nástroj našel univerzální využití i v reklamách, seriálech, či ve filmech.⁴¹ Hudební skladatelka Wendy Carlos (dříve Walter Carlos) posunula elektronickou hudbu do nových komerčních výšin, když napsala hudbu ke kontroverzním filmům Stanleyho Kubricka */A Clockwork Orange/* (1971, Velká Británie / USA) a */The Shining/* (1980, USA).⁴² Kompilace populárních skladeb začínaly zaplňovat celé stopáže filmů nového Hollywoodu, jako například */The Graduate/* (režie: Mike Nichols 1967, USA), film s hudebním doprovodem od Paula Simona a Arta Garfunkela a s několika instrumentálními skladbami Davea Grusina. Elektronickou i klasickou hudbu využíval v oceňovaných celovečerních snímcích John Williams, jenž složil hudbu k celkem šesti z dvanácti nejúspěšnějším snímkům všech dob, například pro režiséra Stevena Spielberga – */Jaws/* (1975, USA), */E.T./* (1982, USA), původní filmová trilogie Indiana Jones, pro scénáristu George Lucase ozvučil */Star Wars: Episode IV - A New Hope/* (1977, USA), nebo pro George Millera zkomponoval soundtrack pro snímek */The Witches of Eastwick/* (1987, USA). Hlavní znělky těchto filmů jsou i v dnešní době snadno rozpoznatelné a ikonické, kvůli jejich výstižným melodickým vzorcům.⁴³

Monopol filmového průmyslu v 80. a 90. letech vzrůstal, masová produkce *VHS* kazet zpřístupnila filmy většině domácnostem, studia pokračovala ve osvědčené strategii produkování „block-busterů“ a nezávislá filmová tvorba zároveň zaznamenala výbuch kreativity. Multikina jako AMC, Cineworld, Cinestar a další investovali do prvotřídních zvukových systémů *Dolby Atmos* a digitálních projektorů značek Barco,

⁴¹ The History of Synth Music in TV and Film. In: *Premiumbeat* [online]. Copyright © 2005 [cit. 15.02.2022]. Dostupné z: <https://www.premiumbeat.com/blog/synthesizer-music-in-film-and-tv/>.

⁴² Wendy Carlos: Innovator, Composer, Pioneer. In: *Wayback Machine* [online]. 13.11.2017 [cit. 14.1.2022] Dostupné z: <https://web.archive.org/web/20200926234540/https://classicalmusicindy.org/wendy-carlos-innovator-composer-pioneer/>.

⁴³ COOKE, M., *Dějiny filmové hudby*. Praha: Casablanca, 2011. ISBN 9788087292143.

NEC, či Christie.⁴⁴ Vysoká rozlišení audiovizuálních děl značně změnila účinnost stimulací zrakových a sluchových vjemů (použití vysokých frekvencí) a rozšířila prostor, se kterým skladatelé mohou pracovat.⁴⁵ Mezi významné snímky této doby patří /Taxi Driver/ (režie: Martin Scorsese, 1976, USA), /Reservoir Dogs/ (režie: Quentin Tarantino, 1992, USA), /Tron/ (režie: Steven Lisberger 1982, USA), či /Trainspotting/ (režie: Danny Boyle, 1996, Velká Británie).⁴⁶

Rozčlenění dějin filmové hudby je přibližné, kvůli ohromujícímu množství natočených experimentů, krátkých filmů, i celovečerních snímků. Nejenom výše uvedené fundamentální praktiky, umožňující vyvolání emocionální odezvy, se nadále uplatňovaly a rozvíjely v procesech produkce filmů. S novými technologiemi se otevřely nové možnosti skládání hudby a tím pádem i spoustu nových i starých triků (návrat romantismu do skladatelských procesů a úspěch populární hudby ve filmech), jak diváka vtáhnout do děje – nástup nahrávacích programů, MIDI systémů. Mnoho dříve nevyužívaných metod se díky novým technologiím prokázaly jako velmi efektivní při snaze sdělovat určité emoce divákům skrze hudbu a podíváme se na ně podrobněji v následující kapitole.

⁴⁴ COOKE, M., & FORD F. *The Cambridge companion to film music*. Cambridge University Press, 2016. ISBN 9781316146781.

⁴⁵ OOHASHI, T., NISHINA, E., HONDA, M., YONEKURA, Y., FUWAMOTO, Y., KAWAI, N., MAEKAWA, T., NAKAMURA, S., FUKUYAMA, H., & SHIBASAKI, H. (2000). Inaudible high-frequency sounds affect brain activity: hypersonic effect. *Journal of neurophysiology*. In: *National Library of Medicine* [online]. Leden 2000 [cit. 11.1.2022] Dostupné z: <https://doi.org/10.1152/jn.2000.83.6.3548>.

⁴⁶ BORDWELL, D., THOMPSON, K. *Film History: An Introduction*. 2.nd ed. McGraw-Hill Education, 2002. ISBN 9780071151412.

2 HUDEBNÍ TEORIE

Podobně jako se učíme číst film (což znamená asociaci konkrétních významů s různými technikami, které má filmař k dispozici), tak se můžeme naučit číst hudbu, tedy identifikovat základní stavební kameny hudby (například jako tonalita, melodie, harmonie, rytmus, tempo, dynamika, zabarvení, instrumentace a forma).

- Kathryn Kalinak, 2010

Hudební teorie umožňuje umělcům provádět chytré předpovědi, stylistické volby a účinná rozhodnutí, jež jsou empiricky ověřitelná. Informuje nás o tom, jak muzikologové analyzují struktury kompozic, harmonií, akordických progresí; metrické, rytmické a frázové struktury; motivy a tematické vztahy. Ačkoliv je využití této akademické disciplíny v kontextu filmu podrobené vizuálnímu doprovodu, skladatelé i přesto do postupů začleňují a upravují praktiky skládání akordů, aranžmá a kompozic z klasických systémů, které vidáme u produkce symfonií, hudby k divadelní hře, alb...⁴⁷ Tato kapitola slouží k přiblížení a navrhnutí základních teorií a praktik, jimiž skladatelé v současnosti ovlivňují diváky.

2.1 Základy komponování hudby

Teprve nedávno se komplexnější hudební teorie začala využívat v procesu komponování filmové hudby. Například přírodní zvuky či různé druhy šumů, se výrazně neobjevily ve filmové hudbě až do moderní doby (80. léta). Možnost přesné synchronizace zvuku, digitalizace produkce a reprodukce hudby a filmů, či inovace ve filmové technice radikálně změnily přístup ke komponování soundtracků.⁴⁸ Jinými slovy s moderní produkcí získali skladatelé i tvůrci filmů přístup k složitějším systémům a snadné experimentaci, a zároveň se divákům otevřely nové možnosti, jak se vcítit do příběhu.

⁴⁷ COOKE, M., & FORD F. *The Cambridge companion to film music*. Cambridge University Press, 2016. ISBN 9781316146781.

⁴⁸ CHION, M. *Audio-Vision: Sound on screen*. Columbia University Press, 1994. ISBN 0-231-07898-6.

Před zkoumáním specifických technik pro komponování soundtracků, musím zmínit základní obory hudební teorie:

1. Výška a délka tónu – výška tónu závisí na hodnotě frekvencí, která se udává v jednotce hertzů (Hz). Čím vyšší je počet hertzů, tím vyš tón zní a zároveň jsou tím emitované vlny kratší. K určitým frekvencím se přiřazují 7 písmen latinské abecedy: C, D, E, F, G, A, H – C = 130.81 Hz; A = 220 Hz (v anglickém jazyce se H značí jako B). Rozmezí slyšitelného pásma člověka se uvádí od 20 do 20000 Hz, „průměrné“ ucho zaznamenává zvuk přibližně od 40 do 10240 Hz. I takzvané neslyšitelné frekvence lze v komponování používat, protože mají nepatrný, avšak důležitý vliv na percepci diváka.⁴⁹ Pro naznačení rytmu, pocitu, či tempa, se pracuje i s délkou samotných tónů. Například forma staccato artikuluje zkrácené a oddělené sekvence not. Jestliže složíme sekvenci not, jež jsou vzdálené od sebe celými tóny či půltóny, tak vzniká melodie.⁵⁰
2. Stupnice, tóniny a modusy – stupnici lze definovat jako harmonickou řadu tónů v jedné oktávě, která určuje pravidla, vztahy a vzdálenosti mezi jednotlivými notami (intervaly). Oktáva je interval mezi jednou a druhou hudební výškou s dvojnásobnou frekvencí – poměr 2:1. Noty vzdálené o oktávu se nazývají stejně, ale připisují se k nim čísla oktáv, reprezentující výšku: 1, 2, 3, 4, 5. Každá skladba má vlastní tóninu (příslušnost ke stupnici), a aby mohla vzniknout harmonie a melodie, musí se v kompozici používat náležité noty stupnice a rozlišné oktávy. Za nejrozšířenější stupnice se považují diatonické (dur a moll, anglicky major a minor) a chromatické stupnice (více než 7 not). Po celém světě se v různých kulturách vyskytují rozdílné druhy stupnic, lišící se umístěním tónů. Většinou pro dosažení určitého kulturního stylu skladatelé vybírají odpovídající stupnice, ladění a modusy. Modusy se aplikují na určité stupnice, a určují konkrétní melodie, melodické fráze a naznačují nálady, podle kontextu filmového prostředí, či kultury. Jakmile skladatel zvolí vhodnou stupnici a případně modus, může jednoduše improvizovat a generovat výstižné

⁴⁹ PARET, D., SIBONY, S. *Musical Techniques: Frequencies and Harmony*. Wiley-ISTE, 2017. ISBN 9781786300584.

⁵⁰ SUITS B. H. Frequencies of Musical Note. In: *Physics of Music-Notes* [online]. Kategorizace not podle frekvencí. Michigan Technological University, Copyright 1998-2022 [cit. 20.9.2021]. Dostupné z: <https://pages.mtu.edu/~suits/notefreqs.html>.

melodie a harmonie. Existují i další intervaly (tercie, kvinta septima), díky nimž lze komponovat zajímavé sekvence s narativními prvky.⁵¹ Styl a citové zbarvení skladby ovlivňuje i vybraný druh ladění – temperamentu (určení vzdálenosti tónů ve stupnici).

3. Rytmus a tempo – termín rytmus odkazuje v hudební teorii na opakující se (rytmické) uspořádání hudebních vzorců (úderů bubů či kláves), jehož opakování definuje danou frázi. Tempo určuje rychlost skladby, a je měřeno v úderech za minutu (anglicky BPM). Do určitého tempa skladatelé aranžují opakující se rytmické vzorce, a tím naznačují spád příběhu, intenzivnost momentu či vnitřní pocity postav. Jak jsem již zmiňoval v první kapitole, pro „honičky“ či akční scény, se vybízí užívat rychlejší tempa a zřetelné rytmy pro zvýraznění napjatosti. S tempem lze manipulovat podobně jako s rytmem, a nepředpověditelné změny, nebo postupné zpomalení/zrychlení může ovlivňovat emoce diváka.⁵²
4. Melodie – melodie vzniká po umístění několika not do sekvence, které jsou v korelované tónině skladby (jednoduše: kombinace výšek tónů a rytmů). Pohyb melodie se rozděluje do vzestupného a sestupného (výška); konjunkčního (o půltón nebo tón nahoru nebo dolů) a disjunkčního (o tóny a více nahoru nebo dolů). Melodie slouží k vyjadřování frází a motivů, jež fungují jako shrnutí nebo rozšíření narativních prvků. Skladatelé vyjadřují leitmotivy pomocí ikonických a výstižných melodií.
5. Harmonie a akordy – přehráním více jak jednoho tónů současně vzniká harmonie. Souznění více tónů může být harmonické i disonantní, což může ve filmové hudbě reprezentovat soulad či disharmonii emocí, akcí, vztahů. Harmonické skupiny tónů se kategorizují do takzvaných akordů, jež doprovází melodie, doplňují rytmy, a podkreslují narativ filmů. Pomocí akordových postupů (série navazujících akordů), lze vytvářet smysluplné hudební příběhy, korespondující s děním na obrazovce. K popisu zakončení vyprávěných příběhů,

⁵¹ PARET, D., SIBONY, S. *Musical Techniques: Frequencies and Harmony*. Wiley-ISTE, 2017. ISBN 9781786300584.

⁵² BALKWILL L. L., & THOMPSON, W. F. *A Cross-Cultural Investigation of the Perception of Emotion in Music: Psychophysical and Cultural Cues*. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*. 17(1), 43–64. [online]. 1999 [cit. 14.2.2022]. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/40285811>.

kteře akordy vyprávějí svými průběhy, se termín kadence používá k popisu konce hudební fráze akordu (kadence může být harmonická i rytmická).

6. Textura a struktura – textura popisuje množství hudebních prvků právě znějících ve skladbě. Konzistence hudební textury může být: monofonní; homofonní; heterofonní; polyfonní či bifonická. U skladeb se určuje i takzvaná struktura (hudební forma), označující skupinu hudebních skladeb souvisejících spolu z hlediska kompozice, textury, aranžmá či struktury.
7. Témbr – v hudbě se pojem témbr používá jako označení zbarvení určitého tónu, které pomáhá skladatelům i posluchačům rozlišovat odlišné nástroje. Každý hudební nástroj má rozdílnou, nebo podobnou barvu, včetně lidského hlasu. Specifický styl scén, podporují specifické nástroje, a díky rozdělení frekvencí a určitých harmonických řad, lze efektivně vybrat vhodný nástroj pro danou scénu.⁵³

2.2 Hudební teorie ve filmu

Hudba má potenciál kompletně změnit význam scény nebo doplnit vizuální stránky zvukovými projevy; záleží na kreativním využití těchto oborů a na fantazii umělců. Spolu s teoriemi zabývajícími se kulturou, psychologií, sociologií, publiky a žánry, je možné vytvářet výstižná muzikální gesta s významem a podtextem.⁵⁴ Spisovatelka Kathryn Kalinak shrnula další možné využití filmové hudby, kterých lze dosáhnout pečlivým studiem zmíněných oborů hudební teorie:

- Jednoduchým aranžováním můžeme upozornit na dění na obrazovce nebo mimo obrazovku, čímž objasníme průběh vyprávění.
- Můžeme posílit nebo předznamenat narativní vývoj pomocí rytmických změn.⁵⁵
- Expresivními melodiemi a sekvencemi můžeme přiblížit motivace postavy a přispět k tomu, jak na ní divák bude reagovat.

⁵³ PARET, D., SIBONY, S. *Musical Techniques: Frequencies and Harmony*. Wiley-ISTE, 2017. ISBN 9781786300584.

⁵⁴ CHION, M. *Audio-Vision: Sound on screen*. Columbia University Press, 1994. ISBN 0231078986.

⁵⁵ SCHÄFER, T., HURON, D., SHANAHAN, D., SEDLMEIER, P. The sounds of safety: stress and danger in music perception. In: *Frontiers in Psychology* [online]. 2015, vol. 6 [cit. 20.2.2022]. Dostupné z: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2015.01140/full>.

- Filmová hudba může spojit řadu obrazů, které by jinak mohly působit nesourodě a dodávat jim rytmus.
- Filmová hudba nám může usnadnit „ponoření se“ do filmu tím, že odvádí naši pozornost od jeho technologického základu.⁵⁶

Film není pouze 2rozměrnou přehlídkou obrazů a zvuků: dokáže i ovlivňovat divákovy rytmické, dynamické, časové, hmatové a kinetické vjemy, vytvářením náporu na sluch a zrak (manipulace s očekáváním diváka). Dodává smysl rychlosti, hmotnosti, prostoru a pohybu. Kanadský režisér filmů a televizních pořadů Raymond Spottiswoode vymezil v roce 1950 funkce filmové hudby do základních 5 rolí, které lze užívat samostatně či chytře kombinovat:

1. *imitace* – hudba imituje nebo představuje přírodní zvuky/tonalitu řeči
2. *komentář* – hudba komentuje a následuje dění na obrazovce (ironie, korespondence)
3. *dynamické použití* – hudba spolupracuje se zrakem a zdůrazňuje rytmus scén
4. *evokace* – hudba plně evokuje emoce synchronizovaně se snímkem, záměrně střídá zvuk a ticho, poskytuje nový vhled do charakterů pomocí Leitmotivů
5. *kontrast* – hudba přímo kontrastuje dění na obrazovce, za cílem umocnit určité pocity⁵⁷

⁵⁶ KALINAK, K. *Film Music: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2010. ISBN 9780195370874.

⁵⁷ SPOTTISWOODE, R. *A Grammar of the Film: An Analysis of Film Technique*. Read Books, 2011. ISBN 9781447443049.

Po uvědomění rozmanitého potenciálu vlivů filmové hudby je možné si vybrat z řady teorií o stupnicích, rytmech či barev tónů, a začít skládat vhodné akordové postupy, melodie nebo ruchy. V první kapitole jsem zmínil asociaci hudebních akordů s určitou emocionální charakteristikou. Spisovatel Wayne Chase v knize /How Music Really Works/, navrhl jednu z možností asociací (dodává, že vždy závisí na kontextu hudby i scény):

Chord Type	Associated emotions
Major (e.g., C)	Happiness, cheerfulness, confidence, brightness, satisfaction
Minor (e.g., Cm)	Sadness, darkness, sullenness, apprehension, melancholy, depression, mystery
Seventh (e.g., C7)	Funkiness, soulfulness, moderate edginess
Major Seventh (e.g., CM7)	Romance, softness, jazziness, serenity, tranquillity, exhilaration
Minor Seventh (e.g., Cm7)	Mellowness, moodiness, jazziness
Ninth (e.g., C9)	Openness, optimism
Diminished (e.g., C°)	Fear, shock, spookiness, suspense
Suspended Fourth (e.g., Csus4)	Delightful tension
Seventh, Minor Ninth (e.g., C7b9)	Creepiness, ominousness, fear, darkness
Added Ninth (e. g., Cadd9)	Steeliness, austerity

Tabulka 1

Zdroj: CHASE, W. How Music Really Works. Roedy Black Publishing, 2006. ISBN 1897311559.

Podobně jako u akordů se specifické charakteristiky a emoce přirovnávaly i ke stupnicím. Jeden z nevlivnějších popisů vlastností tónin pochází z knihy *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst* (1806) od Christiana Schubarta. Zde je pár příkladů v anglickém překladu od Rity Steblin:

- *C Major – Completely Pure. Its character is: innocence, simplicity, naivety, children's talk.*
- *C Minor – Declaration of love and at the same time the lament of unhappy love. All languishing, longing, sighing of the love-sick soul lies in this key.*
- *D Minor – Melancholy womanliness, the spleen and humorous brood.*
- *E♭ Major – The key of love, of devotion, of intimate conversation with God.*
- *E minor – Naive, womanly innocent declaration of love, lament without grumbling; sighs accompanied by few tears; this key speaks of the imminent hope of resolving in the pure happiness of C major.*
- *F Major – Complaisance & Calm.*
- *A♭ Major – Key of the grave. Death, grave, putrefaction, judgment, eternity lie in its radius.*
- *B Major – Strongly colored, announcing wild passions, composed from the most glaring colors. Anger, rage, jealousy, fury, despair and every burden of the heart lies in its sphere.⁵⁸*

Co vlastně způsobuje emocionální reakce na jednotlivé tóniny a typy akordů ve filmové hudbě? Vědci do roku 1997 nepřednesli přesnou odpověď, až němečtí hudební teoretici Bernd a Daniela Willimek přišli s pozoruhodnou hypotézou zvanou */Strebetendenz - Theorie/*, na základě výzkumu mezi lety 1997 a 2012. Navrhli psychologické paradigma, které vysvětluje emocionální efekty filmové hudby. Navrhují, že tóny, melodie a harmonie jsou samy o sobě neutrální (bez zařazení do kontextu jedinečné), protože každý tón zní odlišně v rámci rozdílných intervalů, stupnic i scén. Místo toho jim dodává individuální význam posluchač svými kognitivními procesy, a posléze na ně reaguje. Další hudební obory jako hlasitost, rytmus, tempo

⁵⁸ STEBLIN, R. *A History of Key Characteristics in the 18th and Early 19th Centuries*. 2nd ed. University of Rochester Press, 2005. ISBN 1580460410.

nebo též také přispívají k ovlivňování emocí. Jev statisticky ověřili na více jak 2000 jedincích z různých zemí a s odlišnými pohlaví, a jejich odpovědi na přiřazování emocí k hudebním ukázkám se shodoval v 86 %. Výsledky přispěly k psychologickým studiím o vnímání hudby a filmů.⁵⁹ Dotazník v praktické části se inspiroval převážně formou zmíněného výzkumu.

Od roku 1917 převládá v kompozicích takzvané rovnoměrně temperované ladění, které sice ještě více utvrzuje subjektivní vnímání těchto charakteristik a pocitů (v rovnoměrném ladění zní každá stupnice neutrálně a odvíjí se od užitých akordů či od interpretace diváka), avšak nepochybně poskytují důležité poznatky pro pochopení záměrů skladatelů a vnímání diváků.⁶⁰

Kromě harmonií a melodií hrají důležitou roli pro pohlcující zážitek z filmové hudby další druhy intervalů: disonance (drsné disharmonie) a konsonance (příjemné souzvuky). Řecký filozof Pythagoras tyto jevy objevil a zkoumal pomocí jednostrunného hudebního nástroje *monochord*. Nepříjemné disonance způsobují rezonance dvou či více not od sebe vzdálené nepravidelnou vzdáleností, a naopak konsonance způsobují rezonance not, jež jsou od sebe vzdálené speciálním intervalem (tercie, kvarta, kvinta). Ve filmu se příjemné i nepříjemné intervaly disharmonických not používají například pro kontrast harmoniím, vnuknutí nové perspektivy, či pro zvýraznění napětí.⁶¹

Ve většině soundtracků se objevují skladby a zvuky, které rozlišujeme na diegetické (pocházející ze smyšleného světa, postavy je většinou můžou slyšet a reagovat na ně) a nediegetické (jenž nejsou součástí světa smyšlených postav, přidané v post-produkčním procesu, slyšitelné pouze diváky).⁶² Termín diegeze pochází ze řeckého výrazu „vyprávět“, a poprvé byl použit v kinematografii v 50. letech francouzským spisovatelem Étienne Souriau, pro označení „světů“ narativních prvků (postav,

⁵⁹ WILLIMEK, B., WILLIMEK, D., *Music and Emotions: Research on the Theory of Musical Equilibration (die Strebetendenz-Theorie)*. 2011. (Přeložila: Laura Russell)

⁶⁰ STEBLIN, R. *A History of Key Characteristics in the 18th and Early 19th Centuries*. 2nd ed. University of Rochester Press, 2005. ISBN 1580460410.

⁶¹ PARET, D., SIBONY, S. *Musical Techniques: Frequencies and Harmony*. Wiley-ISTE, 2017. ISBN 9781786300584.

⁶² Diegeze. In: *CINEPUR Časopis pro moderní cinefily* [online]. Copyright © Cinepur [cit. 15.02.2022]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=57>.

myšlenek, audia). Tento popis narativního významu se využívá nejen v oblasti filmu. Prozkoumáváním obou světů lze: „dokreslit“ atmosféru scény (diegetická hudba se například vyskytuje v klubových scénách), naznačit prolomení takzvané „4. stěny“, obohatit napínavý zážitek, nebo evokovat emoce (nediegetická hudba při romantickém zážitku postavy popisuje jeho cítění). Přecházením mezi „univerzy“ diegeze vznikají originální, nápadité a mystické prvky, které si ukážeme na jedné z ukázek.⁶³

Příznačnými motivy (také leitmotivy) v hudbě již od 19. století skladatelé vytváří ikonická hudební gesta, která úzce souvisí s postavami, koncepty, prostředím, emocemi, či tématy ve scénářích. Autor Warren Darcy v roce 1993 vyložil leitmotiv jakožto „opakující se hudební nápad, jemuž autor dal sémantický obsah“. Spisovatel William O. Cord v knize */An Introduction to Richard Wagner's Der Ring des Nibelungen/* z roku 1995 vysvětluje leitmotiv jako „krátkou, nekomplikovanou hudební frázi, obvykle jeden až tři takty dlouhou, jež skladatel opakovaně používá.“⁶⁴ Jako nejznámější filmové leitmotivy se většinou uvádí kultovní melodie Johna Williamse, které složil pro filmy */Jaws/*, */Harry Potter and the Philosopher's Stone/* (režie: Chris Columbus, 2001, Velká Británie / USA), či */Star Wars/*.⁶⁵

Často nedoceňovaným aspektem filmové hudby je prosté ticho. Jeho schopnost symbolizovat negativní i pozitivní významy, umožňuje konstrukci dramatických pasáží, které by zvuk nevystihnul se stejným dopadem na diváky. Ať už přichází náhle či postupně, vždy efektivně reprezentuje a podporuje různé emoce či prvky ve filmu.⁶⁶ Snímek */2001: A Space Odyssey/* (1968, USA) od režiséra Stanleyho Kubricka, je plný pasáží, kde nezazní nic jiného než ambientní ruchy vesmírné lodě, syčení kyslíkových bomb na skafandrech, spolu s chladnokrevnými dialogy, a úleva v podobě klasické

⁶³ WINTERS B. *The Non-diegetic Fallacy: Film, Music, And Narrative Space*. Music & Letters, vol. 91, no. 2, Oxford University Press, 2010, pp. 224–44. [online]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/40871578>.

⁶⁴ BRIBITZER-STULL, M. *Understanding the Leitmotif From Wagner to Hollywood Film Music*. Cambridge University Press, 2015. ISBN 9781107098398.

⁶⁵ What is a leitmotif? In: *Classical Music* [online]. 21.1.2022 [cit. 09.02.2022]. Dostupné z: <https://www.classical-music.com/features/articles/what-is-a-leitmotif/>.

⁶⁶ KULEZIC-WILSON D. *The Music of Film Silence*. In: *Music and the Moving Image* [online]. 2009 [cit. 20.2.2022]. Dostupné z: <https://doi.org/10.5406/musimoviimag.2.3.0001>.

hudby přichází v jedné části až po 46 minutách znervózňujícího ticha, reprezentující prázdnotu a rozsáhlost vesmíru.⁶⁷

2.3 Vlastnosti zvuku

Pro složení působivého soundtracku, který rezonuje s diváky, je nutné pracovat i s přesnými fyzikálními vlastnostmi zvuků a reproduktorů. Ve většině případů se finální verze skladeb různě mixují a upravují pro kinosály a televizory s *Dolby Atmos* technologií, a nahlíží se přitom na řadu sonických vlastností:

- Frekvence – počet kmitů vln za sekundu
- Amplituda – jednoduše velikost vln (určuje hlasitost)
- Rychlost šíření zvukové vlny – 330 m/s ve vzduchu (ovlivňuje teplota prostředí)
- Vlnová délka – uvádí se v jednotce řeckého písmene lambda (λ)
- Akustika – vlastnosti prostředí, které určují, jak se v něm zvuk přenáší (také rozsáhlá věda o šíření, přenosu či vnímání zvuku), zahrnuje například tlak, rychlost, odrazy a pohlcování zvuku
- Hlasitost – měřeno v decibelech
- Intenzita vlnění⁶⁸

Dále také komprese dynamického rozsahu, fázové problémy (lze definovat jako časové rozdíly při kombinaci podobných signálů.), nebo špatný balanc hlasitostí mohou mít negativní dopad na zážitek diváků.⁶⁹

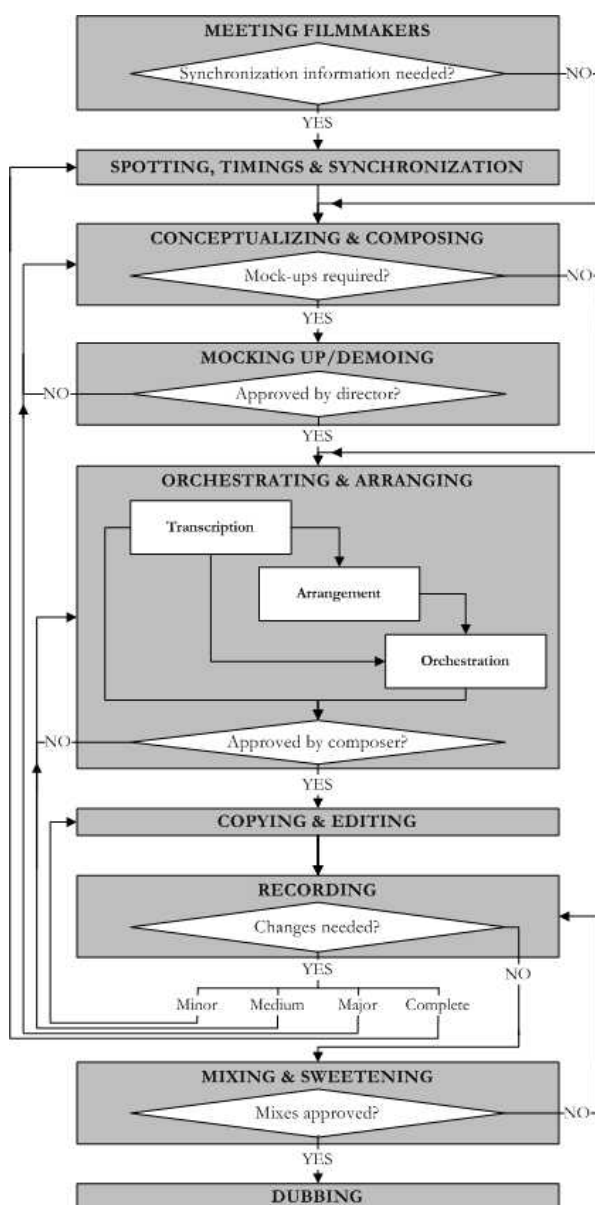
⁶⁷ BENSON, M. *Space Odyssey: Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke, and the Making of a Masterpiece*. Simon & Schuster, 2018. ISBN 9781501163937.

⁶⁸ MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000. ISBN 8071062383.

⁶⁹ Selecting Mic Preamps. In: *Wayback Machine* [online]. [cit. 16.02.2022] Dostupné z: <https://web.archive.org/web/20071117084452/http://www.rane.com/note155.html>.

3 PROCES VYTVÁŘENÍ FILMOVÉ HUDBY

Natáčení filmu se tradičně rozděluje do 3 základních fází: preprodukce, produkce a postprodukce. Komponování hlavního hudebního podkresu (nediegetického) většinou začíná až v postprodukci, kde je již hotový hrubý sestřih a skladatel tvoří s ohledem na vizuální stránku, avšak to není pravidlo. Autor Ian Sapiro ve své knize /Stardust: A Film Guide/ načrtl obecné schéma procesů týkajících se skládání filmové hudby:



Obrázek 4

Zdroj: SAPIRO, I. *Ilan Eshkeri's Stardust: A Film Score Guide*. Scarecrow Press, 2013. ISBN 9780810891654.

Na každý snímek nelze uplatnit navrhovaný přístup, odlišní skladatelé a režiséři se snaží různě experimentovat s dostupným materiálem a s nekonvenčními přístupy. Například islandská skladatelka Hildur Guðnadóttir, složila hlavní znělku pro snímek */Joker/* (režie: Todd Phillips 2019, USA) v preprodukční fázi a její první dojmy ze scénáře ovlivnily výkony herců i stylistické volby tvůrců v produkci.⁷⁰ Jak jsem již nastínil v první kapitole, v dnešní době díky moderním technologiím a propracovaným hudebním technikám mohou skladatelé do jednotlivých fází začleňovat nové a originální postupy (terénní výzkumy, kompletně elektronické soundtracky, „sampling“), využívat digitální rozhraní pro jednodušší spolupráci s ostatními tvůrci, či prakticky manipulovat s nahraným materiálem (DAW). Zároveň klasické metody se začaly znovu uplatňovat v produkcích – užívání klasických skladeb („Requiem“ od Mozarta⁷¹), prominentní leitmotivy, práce s analogovou technologií, nebo orchestrace.⁷²

⁷⁰ Score: The Podcast - Season 2 Episode 6 - Hildur Guðnadóttir needs an outlet for her darkness. In: *Youtube* [online] 21.5.2019 [citováno 15.2.2022]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=0uNgcKYpWPs> Kanál uživatele Epicleff Media.

⁷¹ What Movies Teach Us About Mozart. In: *Youtube* [online]. 30.11.2021. [citováno 16.2.2022] Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=_FJtaBg25xI. Kanál uživatele Nerdwriter1.

⁷² The Art of Film Music. In: *Gramophone* [online]. [cit. 16.02.2022]. Dostupné z: <https://www.gramophone.co.uk/features/article/the-art-of-film-music>.

PRAKTICKÁ ČÁST

4 VNÍMÁNÍ FILMOVÉ HUDBY

V teoretické části byly vyloženy poznatky, na jejichž základě jsem pro návrh kvalitativního výzkumu vytvořil dotazník, jenž má za úkol zkoumat vnímání filmové hudby. Vyložené poznatky naznačují jakási pravidla, kategorie, asociace, triky, které odkazují na všeobecnou interpretaci rytmů, akordů nebo harmonií. Výzkum Bernda a Daniely Willimek /*Strebetendenz – Theorie*/ ukazuje, že pocity a dojmy z filmové hudby, i přes mnoho konzistencí, jsou subjektivní, a k tomu jsou ovlivněné množstvím rozdílných vjemů.⁷³ V návrhu výzkumu jsem zaujal roli pozorovatele, abych nijak neovlivnil odpovědi. Zasažoval jsem do percepce respondentů jen popisem ukázek. Zkoumání vnímání diváků může přispět k uvědomění působivých gest ve filmu či k pochopení záměrů umělců. Dotazník tím pádem slouží k demonstraci míry subjektivního vnímání ukázek a efektivity užívaných hudebních praktik. Cílem je zjistit, zda se skladatel může plně spolehnout na zavedená pravidla a teorie.

4.1 Popis dotazníku a respondentů

S ohledem na již zmíněné snímky v teoretické části jsem vybral 5 nenavazujících filmových scén, ve kterých se objevuje podstatný hudební podkres a položil 5 otázek ohledně interpretace audio prvků v kontextu vizuálního aspektu u filmů. Otázky jsem zaměřil na ohniskovou skupinu lidí, kteří se profesionálně i ve volném čase věnují hudbě, filmům či médiím. Dotazník jsem poslal 3 respondentům, vybraným nezávisle na pohlaví, věku či zemi původu a jejich odpovědi byly zaslány zpět:

- Doc. Mgr. Petr Kaňka – filmový režisér, scénárista a dokumentarista. Narodil se v roce 1955 v Praze. Vystudoval obory divadla, filmu a hudby na Univerzitě Karlově. Autor mnoha dokumentů a televizních pořadů.
- Doc. Mgr. Norbert Vrabec, Ph.D. – akademik, ředitel Mezinárodního Centra Mediální Gramotnosti, které je součástí fakulty masmediální komunikace Univerzity sv. Cyrila a Metoděje v Trnavě na Slovensku.

⁷³ KOVAŘÍKOVÁ, B. *Vliv hudby na člověka: Bakalářská práce*. Plzeň: Západočeská Univerzita v Plzni, 2020.

- Radka Červinková – redaktorka, scénáristka, editorka, dokumentární tvůrce reportáží o osudech lidí: 13. komnata.

4.2 Popis ukázek a odpovědi respondentů

1. /Dune/ (režie: Denis Villeneuve; hudba: Hans Zimmer, 2021, USA / Kanada)

Oficiální hudbu pro novodobou adaptaci kultovní science-fiction knihy „Duna“ (Frank Herbert, 1965), složil světoznámý hudební skladatel Hans Zimmer. Použitím metafor, symbolů, a specifických zvuků, dokázal každému rodu vytvořit odpovídající a reprezentující znělku. Jejich přednosti přenesl do hrubosti a jemnosti zvuků. V této scéně přilétává rod čarodějnic na planetu protagonisty a jejich síly, magie a nadlidské schopnosti jsou reprezentovány všudypřítomnými šepoty.

Jak vnímáte rytmické šepoty z pohledu diegetičnosti?

Doc. Mgr. Petr Kaňka: “Jako modlitbu vnitřní, meditaci s náboženským podtextem.”

Doc. Mgr. Norbert Vrabec Ph.D.: “Podle mě nejde o diegetické zvuky. Takovéto zvuky mají sice vycházet z daného fikčního světa, ale zároveň by je měli také slyšet postavy, které se nacházejí v konkrétním fikčním světě. Z této ukázky ale není zřejmý zdroj tohoto zvuku. V případě, že divák tyto zvuky slyší, ale na obrazovce nenajde jejich zdroj, se jedná o nediegetické zvuky.”

Radka Červinková: “Na mě působí sice démonicky, ale nikoliv strašidelně, dodávají určitou moc celému obrazu. Reálně nejde o žádné ruchy v prostředí, takže je slyší diváci, ale při troše fantazie jsou klidně součástí světa postav v mém vidění...”

2. /Ereaserhead/ (režie: David Lynch, hudba: Alan Splet, 1997, USA)

Ereaserhead je americký experimentální film z roku 1977. David Lynch se mimo scénáře, režie, produkce a střihu, postaral také o unikátní hudbu a ozvučení s častým kolaborátorem Alanem Spletem. Snímek pojednává o Henry Spencerovi, který prochází fantasmagorickým světem. Stará se o svojí přítelkyni, se kterou má nelidského

potomka. Příběh je velmi roztržitý, tajuplný a vyskytuje se v něm záhadný symbolismus. Scéna zachycuje Henryho ke konci jeho cesty.

Jaké audio prvky, které umocňují pocity šílenství hlavní postavy, pro Vás vyčnívají v této scéně?

Doc. Mgr. Petr Kaňka: “Jsou to varianty zvuků sršení a zvuků řezání kovu.“

Doc. Mgr. Norbert Vrabec Ph.D.: “Při této napínavé scéně slyšíme tajemné a zlověstné zvuky, které umocňují dojem noční můry a způsobují, že divák se cítí ještě více napjatý.“

Radka Červinková: “Žádné z velké části, je to monotónní zvuk. Pak hukot a skřípot.“

3. /Psycho/ (režie: Alfred Hitchcock; hudba: Bernard Herrmann 1960, USA)

Kultovní horor z roku 1960 pojednává o zlodějce Marion, která se po útěku z města ocitá v Bates Motel. Mladík Norman Bates se stará o pohoštění a ubytování, a Marion zjišťuje, že s ním něco není v pořádku. Legendární scéna zobrazuje nic netušící Marion při sprchování, zatímco se do koupelny vplíží neznámá osoba a do rytmu ječících zvuků smyčců bodá do hlavní hrdinky.

Co pro vás reprezentují disonantní staccato noty?

Doc. Mgr. Petr Kaňka: “Sirénu a houkačku, ovšem znějící jak v klasickém orchestru.“

Doc. Mgr. Norbert Vrabec Ph.D.: “Vnímám to jako souzvuk několika tónů, který působí drsně až nepříjemně. Tento zvukový prvek má umocnit pocity napětí, hrůzy a překvapení hrdinky.“

Radka Červinková: „Drama, nebezpečí, odpor, ošklivost a naléhavost.“

4. /Reservoir Dogs/ (režie: Quentin Tarantino 1992, USA)

V prvním celovečerním snímku od Q. Tarantina se banda mafiánů neúspěšně snaží o loupež klenotnictví. Po selhání se členové skrývají ve skladě, kde každým momentem stoupá napětí. Tarantino pro hudební doprovod zvolil několik populárních a rockových skladeb, mezi které patří i ikonická “feel-good“ píseň “Stuck In The Middle With You“ znějící ve scéně, kdy psychotický kriminálník Mr. Blond mučí policistu.

Jak byste popsali vztah mezi pop-rockovou skladbou znějící z rádia a mučící scénou?

Doc. Mgr. Petr Kaňka: “Skladba působí jako hospodská pohoda, při níž si jsou chlapi blíží a pijí panáky...”

Doc. Mgr. Norbert Vrabec Ph.D.: “Kombinace pop-rockové skladby a mučící scény zvyšuje napětí této scény a zároveň zvyšuje moment překvapení nad brutalitou postavy. Zároveň lépe dokresluje násilné chování psychicky nemocného člověka, který necítí žádný soucit ani zábrany.”

Radka Červinková: “Bizarní, ale o to sadističtěji celá scéna působí...tedy Mr. Blonde tak působí, prostě nevíš, co čekat od něj... tzn. s ním se nedohodneš.”

5. /Interstellar/ (režie: Christopher Nolan; hudba: Hanz Zimmer 2014, USA / Velká Británie)

Snímek zachycuje příběh bývalého konstruktéra raketoplánu. Na planetě zemi je zemědělství již nemožné, a tak se hlavní hrdina vydává se skupinou astronautů hledat novou obyvatelnou planetu, pod dohledem NASA. Při cestování vesmírem narazí na vzdálenou mořskou pustinu, kde každá hodina odpovídá 7 letům na Zemi.

Jaký hudební prvek poukazuje na ubíhající čas?

Doc. Mgr. Petr Kaňka: “Je to jakoby zvuk metronomu... Znak ubíhajícího času.”

Doc. Mgr. Norbert Vrabec Ph.D.: „Zvuk mořských vln.“

Radka Červinková: “Bude to tikot, ale z ukázky bych nepochopila pointu, to jsem odvodila z Vašeho popisku + ani mě tikot nijak zvlášť nezaujal... spíš u mě evokuje nějakou staticnost, nekonečnost, prázdnotu...”

5 ANALÝZA DOTAZNÍKU

Výsledky dotazníku demonstrují subjektivitu vnímání i částečnou efektivitu hudebních praktik. Odpovědi respondentů se u určitých ukázkách shodují, avšak se převážně odlišují v intenzitě prožitku, vnímání detailů nebo ve věnování pozornosti hudebním prvkům. Všimají si rozdílných hluků, vnímají odlišně hlavní audio prvky scén, některé skladby jim ani žádný hlubší význam neposkytují. Na druhou stranu známé koncepty, jako například u klasické hororové scény z *Psycho*, evokují podobné pocity u všech respondentů. Protože se jedná o návrh kvalitativní studie, ze získaných dat nelze odvodit jednoznačný závěr.

Rytmický šepot v první ukázce ze snímku */Dune/* působil na respondenty převážně nediegeticky. Avšak paní Červinková doplňuje, že: “při troše fantazie jsou klidně součástí světa postav...“. Scéna objektivně nenaznačuje jasnou hranici diegetičnosti zvuků, a tak je možností interpretací mnoho.

V druhé ukázce vyčnívaly respondentům rozdílné audio prvky, naznačující pocity hlavní postavy filmu */Ereaserhead/*. Zvuková koláž Davida Lynche obsahuje řadu disonantních ruchů, a při sledování scény se respondenti zaměřili na rozličné zvuky více než na ostatní.

Třetí scéna zobrazuje násilnou scénu, s výrazným hudebním podkresem. Odpovědi demonstrují, jak výrazně se může vnímání lišit. Dramatické tahy smyčců si všichni respondenti vyložili jako nepříjemné, avšak konkrétní asociace se neshodovaly. Bernard Herrmann zjevně dosáhl záporné odezvy u všech respondentů, avšak s různými negativními dojmy.

S ubíhajícím časem si respondenti docent Kaňka a paní Červinková spojili perkusivní zvuk reprezentující tikání hodin. Pan docent Vrabec se soustředil na zvuky mořských vln a perkuse nezmínil.

Populární skladba ve vztahu s mučící scénou z */Reservoir Dogs/* zintenzivňovala sadistický vizuální kontext každému z respondentů. Povznášející nálada písně kontrastuje násilnému aktu kriminálního Mr. Blonde, a tím zvýrazňuje napětí.

Vliv filmové hudby na diváky lze považovat za předpoklad. Co se týče vnímání, je bezpochybně ovlivněno nejenom hudbou, ale i prostředím, pohlavím, náladou, rozdílnou výchovou a vlastními názory. Těmito faktory by bylo možné se zabývat v navazujících pracích. Navržený formát dotazníku lze případně využít pro komplexnější výzkum, podobný /Die Strebetendenz-Theorie/ (B. a D. Willimek, 1997-2012). Výsledky můžou inspirovat jak hudební skladatele, tak psychology zabývající se kognitivními procesy v rámci filmové hudby.

6 DISKUZE

V první kapitole jsem vysvětlil důležitá fakta a poznatky o dějinách filmů a hudby. Jelikož je počet důležitých momentů v kinematografii enormní, zaměřil jsem se především na významné události, které přímo souvisí s vývojem filmových hudebních podkresů. Zmiňoval jsem revoluční vynálezy, rané experimenty, či zajímavé pojmy. Druhá kapitola sloužila k přiblížení základních oborů hudební teorie, vlastností zvuku, a k navržení kompozičních technik. Jako limitaci kapitoly vnímám, že jsem neposkytl specifitější způsoby kombinací oborů a teorií.

Praktická část zkoumala vnímání filmové hudby a efektivnost hudebních praktik. Je jisté, že nedostatek kontextu a časové omezení, které jsem respondentům poskytl, mohly taktéž ovlivnit jejich celkový dojem. Zároveň se obeznámenost s jednotlivými snímky mohla lišit napříč respondenty. Jestliže tedy respondent zná dobře příběhy a souvislosti snímku, lze u něj očekávat hlubší porozumění.

Záměr režisérů a skladatelů není u všech ukázek jednoznačný, proto nelze určit ideální odpověď. Dalším omezením praktické části je malá velikost výzkumného souboru. Metodou dotazníku jsem mohl zkoumat jen subjektivní vnímání respondentů. Výsledky pozorování není možné zobecnit na celkovou populaci.

ZÁVĚR

Téma vlivu filmové hudby na diváky je v současnosti rozsáhlejší než kdy předtím. Po nástupu digitálních technologií, globalizaci zábavního průmyslu a vývoji věd se způsoby, jimiž skladatelé vytváří soundtracky rozšířily, stejně jako způsoby, jimiž se divák může efektivněji vcítit do fiktivního světa. Rozmanitost tématu umožňuje spoustu přístupů k pojetí. Teoretická část prozkoumala evoluci kinematografie, významné ozvučené snímky, základní hudební teorii a procesy skládání soundtracků. Upozornila, že nejenom kinematografie přispívá svými technikami k ovlivňování publika, ale i teorie psychologie, sociologie, či kultur mají značný dopad na finální percepci diváků. Zvýraznila důležité hudební pojmy, pionýry zábavního průmyslu i moderní zvukovou techniku.

Dotazník naznačuje zajímavý fakt, že i přes návrhy teorií a technologií, je skladatelův záměrný výsledek odezvy nekonzistentní. Rozdílné povahy vnímají hudební prvky odlišně. Aby obecnost pochopila hlavní myšlenku hudebního podkresu správně, je třeba postupovat dle povědomých a zajímavých kompozičních technik, které jsou pro diváky srozumitelné a které spolupracují s vizuální stránkou. Nicméně ani to nezaručuje "ideální" odpověď od respondenta.

Efektivita hudebních teorií a kompozičních technik tak není stoprocentní, a je třeba se nahlížet na celou řadu kontextů, uměleckých forem, psychologických a kulturních jevů či technických parametrů, jež přispívají k účinnosti diváckého zážitku. Význam práce tkví v uvedení do oblasti filmové hudby a v poskytnutí náhledu do zajímavých faktorů v procesu komponování soundtracků.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

Seznam použitých českých zdrojů

KOVAŘÍKOVÁ, B. Vliv hudby na člověka: Bakalářská práce. Plzeň: Západočeská Univerzita v Plzni, 2020.

MICHELS, Ulrich. Encyklopedický atlas hudby. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000. ISBN 8071062383.

SCHÜLLEROVÁ, S. Afektivní teorie a hudebně rétorické figury. Dizertační práce, Masarykova Univerzita v Brně, 2006.

Seznam použitých zahraničních zdrojů

BALKWILL L. L., & THOMPSON, W. F. *A Cross-Cultural Investigation of the Perception of Emotion in Music: Psychophysical and Cultural Cues. Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 17(1), 43–64. [online]. 1999 [cit. 14.2.2022]. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/40285811>.

BAUM, L. F., HEARN, M. P. *The Annotated Wizard of Oz (Centennial Edition)*. W. W. Norton & Company, 2000. ISBN 9780393049923.

BENSON, M. *Space Odyssey: Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke, and the Making of a Masterpiece*. Simon & Schuster, 2018. ISBN 9781501163937.

BORDWELL, D., THOMPSON, K. *Film History: An Introduction*. 2.nd ed. McGraw-Hill Education, 2002. ISBN 9780071151412.

BRIBITZER-STULL, M. *Understanding the Leitmotif From Wagner to Hollywood Film Music*. Cambridge University Press, 2015. ISBN 9781107098398.

COOK, D. A. *A history of narrative film*. 2nd ed. New York: W.W. Norton, 1990. ISBN 0393955532.

COOKE, M., & FORD F. *The Cambridge companion to film music*. Cambridge University Press, 2016. ISBN 9781316146781.

COOKE, M., *Dějiny filmové hudby*. Praha: Casablanca, 2011. ISBN 9788087292143.

DESCARTES, R. *Vášeň duše*. Mladá fronta, 2002. ISBN 80-204-0963-7., str. 69.

DONNELLY, K. J. *Magical Musical Tour – Rock and Pop in Film Soundtracks*. Bloomsbury Publishing Inc, 2015. ISBN 9781628920741.

EATON, R. M. D. *Unheard Minimalisms: The Functions of the Minimalist Technique in Film Scores*: Disertační práce. Austin, Texas USA: The University of Texas at Austin, Květen 2008.

HISCHAK, T. S. *The Encyclopedia of film composers*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2015. ISBN 9781442245495.

CHASE, W. *How Music Really Works*. Roedy Black Publishing, 2006. ISBN 1897311559.

CHION, M. *Audio-Vision: Sound on screen*. Columbia University Press, 1994. ISBN 0231078986.

KALINAK, K. *Film Music: A Very Short Introduction*. Oxford University Press. 2010. ISBN 9780195370874.

LONDON K. *Film Music*. New York: Arno Press 1970. ISBN 9780405016226.

MARKS, M. M. *Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895-1924*. Oxford University Press, 1997. ISBN 9780195068917.

MORTON, R. *King Kong: The History of a Movie Icon from Fay Wray to Peter Jackson*. 2005. ISBN 9780451221865.

PARET, D., SIBONY, S. *Musical Techniques: Frequencies and Harmony*. Wiley-ISTE, 2017. ISBN 9781786300584.

SAPIRO, I. *Ilan Eshkeri's Stardust: A Film Score Guide*. Scarecrow Press, 2013. ISBN 9780810891654.

SPOTTISWOODE, R. *A Grammar of the Film: An Analysis of Film Technique*. Read Books, 2011. ISBN 9781447443049.

STEBLIN, R. *A History of Key Characteristics in the 18th and Early 19th Centuries*. 2nd ed. University of Rochester Press, 2005. ISBN 1580460410.

WIERZBICKI, J. *Film Music: A History*. Routledge, 2009. ISBN 9780415991988.

WILLIMEK, B., WILLIMEK, D., *Music and Emotions: Research on the Theory of Musical Equilibration (die Strebetendenz-Theorie)*. 2011. (Přeložila: Laura Russell)

Seznam použitých internetových zdrojů

Akordy. In: *Kurz harmonie bez not* [online]. Copyright © Karel Čaloud [cit. 20.11.2021]. Dostupné z: <https://webhouse.cz/kurz-harmonie/akordy.htm>.

ALDRED, J. 100 Years of cinema loudspeakers. In: *Filmsound* [online]. [cit. 5.12.2022]. Dostupné z: <http://filmsound.org/articles/amps/loudspeakers.html>.

ALEKSANDERSEN D. A short history of projection. In: *News & Views - a blog from Dataton* [online]. 27.6.2019 [cit. 20.1.2022]. Dostupné z: <https://newsandviews.dataton.com/a-short-history-of-projection>.

BARTON, B. *Improvisation: Its Importance to the 20th Century Musician*. In: *Academia* [online]. [cit. 8.2.2022] Dostupné z: https://www.academia.edu/7370528/Improvisation_Its_Importance_to_the_20th_Century_Musician

Detecting the History of Sound-on-Film. In: *Moving Image Archive News | A clearinghouse of information on film archiving and related endeavors* [online]. Copyright © Moving Image Archive News, 2022. All rights reserved. [cit. 25.01.2022]. Dostupné z: <http://www.movingimagearchivenews.org/detecting-the-history-of-sound-on-film/>.

Diegeze. In: *CINEPUR Časopis pro moderní cinefilly* [online]. Copyright © Cinepur [cit. 15.02.2022]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=57>.

Fairylogue and Radio-Plays. In: *Oz Wiki*. [online]. [cit. 4.1.2022] Dostupné z: https://oz.fandom.com/wiki/Fairylogue_and_Radio-Plays.

HALL S. K. *The Doctrine of Affections: Where Art Meets Reason, Musical Offerings: Vol.8: No.2*, Článek, DOI: 10.15385/jmo.2017.8.2.2. In: *Musical Offerings* [online]. 2016 [cit. 5.10.2021] Dostupné z: <https://digitalcommons.cedarville.edu/musicalofferings/vol8/iss2/2>.

History of Western Philosophy of Music: Antiquity to 1800. In: *Stanford Encyclopedia of Philosophy* [online]. Copyright © 2021 [cit. 15.02.2022]. Dostupné z: <https://plato.stanford.edu/entries/hist-westphilmusic-to-1800/#ArisEmpiHarmAris>.

How Film Scores Play with Our Brains. In: *YouTube* [online]. 2.10.2015 [cit. 15.02.2022]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=bCpYbSzlKqE>. Kanál uživatele Now You See It.

KULEZIC-WILSON D. *The Music of Film Silence*. In: *Music and the Moving Image* [online]. 2009 [cit. 20.2.2022]. Dostupné z: <https://doi.org/10.5406/musimoviimag.2.3.0001>.

Michael Praetorius. In: *Encyclopedia Britannica* [online]. Copyright © Choreographr [cit. 15.02.2022]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Michael-Praetorius>.

MORGAN, R. P. *Secret Languages: The Roots of Musical Modernism. Critical Inquiry*, 10(3), str. 442–461 [online]. 1984 [cit. 25.11.2021] Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/1343302>.

Music The Use of Popular Song. In: *Film Reference [online]*. [cit. 25.1.2022]. Dostupné z: <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Independent-Film-Road-Movies/Music-THE-USE-OF-POPULAR-SONG.html>.

Nichomachus Of Gerasa. In: *Encyclopedia.com [online]*. Copyright © 2019 [cit. 15.02.2022]. Dostupné z: <https://www.encyclopedia.com/people/history/modern-greek-history-biographies/nichomachus-gerasa>.

OOHASHI, T., NISHINA, E., HONDA, M., YONEKURA, Y., FUWAMOTO, Y., KAWAI, N., MAEKAWA, T., NAKAMURA, S., FUKUYAMA, H., & SHIBASAKI, H. (2000). *Inaudible high-frequency sounds affect brain activity: hypersonic effect. Journal of neurophysiology*. In: *National Library of Medicine [online]*. Leden 2000 [cit. 11.1.2022] Dostupné z: <https://doi.org/10.1152/jn.2000.83.6.3548>.

Score: The Podcast - Season 2 Episode 6 - Hildur Guðnadóttir needs an outlet for her darkness. In: *Youtube [online]* 21.5. 2019 [citováno 15.2.2022]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=0uNgcKYpWPs> Kanál uživatele Epicleff Media.

Selecting Mic Preamps. In: *Wayback Machine [online]*. [cit. 16.02.2022] Dostupné z: <https://web.archive.org/web/20071117084452/http://www.rane.com/note155.html>.

SCHÄFER, T., HURON, D., SHANAHAN, D., SEDLMEIER, P. The sounds of safety: stress and danger in music perception. In: *Frontiers in Psychology [online]*. 2015, vol. 6 [cit. 20.2.2022]. Dostupné z: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2015.01140/full>.

SUITS B. H. Frequencies of Musical Note. In: *Physics of Music-Notes [online]*. Kategorizace not podle frekvencí. Michigan Technological University, Copyright 1998-2022 [cit. 20.9.2021]. Dostupné z: <https://pages.mtu.edu/~suits/notefreqs.html>.

The Art of Film Music. In: *Gramophone [online]*. [cit. 16.02.2022]. Dostupné z: <https://www.gramophone.co.uk/features/article/the-art-of-film-music>.

The History of Synth Music in TV and Film. In: *Premiumbeat [online]*. Copyright © 2005 [cit. 15.02.2022]. Dostupné z: <https://www.premiumbeat.com/blog/synthesizer-music-in-film-and-tv/>.

Theatre Organ History - Innovations. In: *ATOS - American Theatre Organ Society [online]*. Copyright © 2021 American Theatre Organ Society, Inc. All rights reserved. 7800 Laguna Vega Drive Elk Grove, California 95758 [cit. 24.01.2022]. Dostupné z: <https://www.atos.org/about/history/theatre-organ-2>.

Theme song Definition & Meaning - Merriam-Webster. In: *Dictionary by Merriam-Webster: America's most-trusted online dictionary [online]*. Copyright © 2022 Merriam [cit. 20.02.2022]. Dostupné z: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/theme%20song>.

Wendy Carlos: Innovator, Composer, Pioneer. In: *Wayback Machine* [online]. 13.11.2017 [cit. 14.1.2022] Dostupné z: <https://web.archive.org/web/20200926234540/https://classicalmusicindy.org/wendy-carlos-innovator-composer-pioneer/>.

What is a leitmotif? In: *Classical Music* [online]. 21.1.2022 [cit. 09.02.2022]. Dostupné z: <https://www.classical-music.com/features/articles/what-is-a-leitmotif/>.

What Movies Teach Us About Mozart. In: Youtube [online]. 30.11.2021. [citováno 16.2.2022] Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=_FJtaBg25xI. Kanál uživatele Nerdwriter1.

WINTERS B. *The Non-diegetic Fallacy: Film, Music, And Narrative Space*. Music & Letters, vol. 91, no. 2, Oxford University Press, 2010, pp. 224–44, <http://www.jstor.org/stable/40871578>.

Year of Innovation: July's Featured Exhibit is 'The Motion Picture Camera' - Thomas Edison National Historical Park (U.S. National Park Service). *Wayback Machine* [online]. Copyright © 1998 [cit. 21.02.2022]. Dostupné z: <https://web.archive.org/web/20170624063532/https://www.nps.gov/edis/blogs/year-of-innovation-julys-featured-exhibit-is-the-motion-picture-camera.htm>.

SEZNAM ZKRATEK

BPM - Beats per minute

DAW - Digital audio workstation

MIDI - Musical Instrument Digital Interface

SEZNAM OBRÁZKŮ, TABULEK A UKÁZEK

Seznam obrázků

Obrázek 1	10
Obrázek 2	15
Obrázek 3	32

Seznam tabulek

Tabulka 1	27
-----------	----

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha A - Dotazník.....	I
----------------------------------	----------

Ukázky filmové hudby

Vážení respondenti, prosím Vás o vyplnění krátkého dotazníkového šetření, jenž má za úkol prozkoumat vnímání určitých audiovizuálních ukázek z filmů. Následujících pět klipů na sebe nijak nenavazují, zaměřují se na určité momenty, kde se vyskytuje podstatný hudební podkres, který ovlivňuje dění a funguje jako narativní prvek. Vaše odpovědi budou posléze zveřejněné v praktické části mé bakalářské práce.

Děkuji za Váš čas a ochotu!

David Lindovský

Dotazník

Pokyny:

Přibližná doba vyplňování je 15 – 20 minut. Nejdříve rozklikněte odkaz na Youtube, a po shlédnutí ukázek prosím stručně odpovězte pod příslušnou otázkou (stačí maximálně 4 věty). Dokument s odpověďmi mi prosím zašlete zpět na email. Děkuji.

Ukázka 1. /Dune/ (režie: Denis Villeneuve; hudba: Hanz Zimmer 2021)

https://www.youtube.com/watch?v=6vnuI_jaSrc

Hanz Zimmer navrhnul pro každý rod ve světě Duny specifické leitmotivy a hudební prvky. V této scéně přilétává rod čarodějnic na planetu protagonisty, a jejich síly, magie a nadlidské schopnosti jsou reprezentovány všudypřítomnými šepoty.

Jak vnímáte rytmické šepoty z pohledu diegetičnosti?

Ukázka 2. /Ereaserhead/ (režie: David Lynch; hudba: Alan Splet 1977)

<https://www.youtube.com/watch?v=L9RM2xDk6cs>

Po strašlivém a mystickém sledu událostí se hlavní hrdina Henry ocitá na hranici nočních mŕ a deziluzí.

Jaké audio prvky, které umocňují pocity šílenství hlavní postavy, pro Vás vyčnívají v této scéně?

Ukázka 3. /Psycho/ (režie: Alfred Hitchcock; hudba: Bernard Herrmann 1960)

<https://www.youtube.com/watch?v=0WtDmbr9xyY>

V kultovním hororu se zlodějka Marion ubytovává v opuštěném Bates Motel, kde ji při intimní sprše zavraždí zatím neznámý vrah.

Co pro vás reprezentují disonantní staccato noty?

Ukázka 4. /Reservoir Dogs/ (režie: Quentin Tarantino 1992)

<https://www.youtube.com/watch?v=xerx80SWgkA> (začátek ukázky 3m10s)

Psychotický kriminálník Mr. Blonde mučí policistu po nezdařilé loupeži.

Jak byste popsali vztah mezi pop-rockovou skladbou znějící z rádia a mučící scénou?

Ukázka 5. /Interstellar/ (režie: Christopher Nolan; hudba: Hanz Zimmer 2014)

<https://www.youtube.com/watch?v=F6aliijduXk>

Skupina astronautů se vydává hledat novou obyvatelnou planetu, když narazí na mořskou pustinu, kde každá hodina odpovídá 7 letům na Zemi.

Jaký hudební prvek poukazuje na ubíhající čas?

BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE

Jméno autora: David Lindovský

Obor: Scénická a mediální studia

Forma studia: Prezenční

Název práce: Vliv filmové hudby na diváka

Rok: 2022

Počet stran textu bez příloh: 35

Celkový počet stran příloh: 2

Počet titulů českých použitých zdrojů: 3

Počet titulů zahraničních použitých zdrojů: 24

Počet internetových zdrojů: 29

Vedoucí práce: ThDr. PhDr. Radek Mezulánik, Ph.D.