

**Univerzita Hradec Králové**

Pedagogická fakulta

Hudební katedra

## **Psychologické aspekty vnímání filmové hudby**

### **se zaměřením na hudbu Jana Jiráska**

Diplomová práce

Autor: Markéta Jindráková

Studijní program: M7503 / Učitelství pro základní školy (2. stupeň)

Studijní obor: 7503T063 / Učitelství pro 2. stupeň ZŠ – anglický jazyk  
a literatura

7503T070 / Učitelství pro 2. stupeň ZŠ – hudební výchova

Vedoucí práce: Mgr. Kateřina Andršová, Ph.D.

Oponent práce: prof. PhDr. Stanislav Bohadlo, CSc.

## Zadání diplomové práce

<b>Autor:</b>	<b>Markéta Jindráková</b>
Studium:	P14P0718
Studijní program:	M7503 Učitelství pro základní školy
Studijní obor:	Učitelství pro 2. stupeň ZŠ - hudební výchova, Učitelství pro 2. stupeň ZŠ - anglický jazyk
<b>Název diplomové práce:</b>	<b>Psychologické aspekty vnímání filmové hudby se zaměřením na hudbu Jana Jiráska</b>
Název diplomové práce AJ:	Psychological aspects of the perception of film music with a focus on the music by Jan Jirásek

### **Cíl, metody, literatura, předpoklady:**

Diplomová práce se zabývá psychologickými aspekty vnímání hudby a jejím působením na emoce ve vztahu k audiovizuálnímu dílu. Jako předmět zkoumání byla zvolena hudba k filmu Kytice od skladatele Jana Jiráska. Teoretická část se zaměřuje na historický a technologický vývoj filmové hudby, její psychologické aspekty a na osobnost skladatele Jana Jiráska. V praktické části je na základě teoretických poznatků analyzována z hudebně teoretického a hudebně psychologického hlediska samotná hudba z filmu Kytice a jsou vyhledávány podobnosti mezi jednotlivými motivy a tématy konkrétních balad.

1) COOKE, Mervyn. Dějiny filmové hudby. Přeložil David PETRŮ. Praha: Casablanca, 2011, 567 s. ISBN 978-80-87292-14-3. 2) DUŠEK, Bohumil. Psychologie hudby. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1982, 114 s. 3) VIKLICKÝ, Emil. Dialog mezi hudebním skladatelem a režisérem při komponování hudby pro film: 8. přednáška z cyklu Vědeckopopulárních přednášek významných absolventů Univerzity Palackého v Olomouci.: Olomouc, 29. dubna 2010. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010, 57 s. Vědeckopopulární přednášky významných absolventů Univerzity Palackého v Olomouci. ISBN 978- 80-244-2529-0. 4) LUSKA, Jiří. Sborník hudebně psychologických studií I. Olomouc: Pro Univerzitu Palackého v Olomouc[i] vydal Solen, 2006, 63 s. ISBN 80-903776-1-0.

Garantující pracoviště:	Hudební katedra, Pedagogická fakulta
Vedoucí práce:	Mgr. Kateřina Andršová, Ph.D.
Oponent:	prof. PhDr. Stanislav Bohadlo, CSc.
Datum zadání závěrečné práce:	16.1.2018

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem v seznamu použité literatury uvedla všechny prameny, z kterých jsem vycházela.

V Hradci Králové dne 21. 4. 2021

.....

Markéta Jindráková

## **Poděkování**

Děkuji vedoucí práce Mgr. Kateřině Andršové, Ph.D. za její čas, cenné rady a věcné připomínky. Velké díky patří skladateli Janu Jiráskovi a sbormistrům prof. PhDr. Jiřímu Skopalovi, CSc. a Janu Míškovi za přínosné konzultace a rozhovory. Dále děkuji PhDr. Jindře Vondroušové, Ph.D. za poskytnutí odborné literatury.

## **Anotace**

JINDRÁKOVÁ, Markéta. *Psychologické aspekty vnímání filmové hudby se zaměřením na hudbu Jana Jiráska*. Hradec Králové: Pedagogická Fakulta Univerzity Hradec Králové, 2021. 70 s. Diplomová práce.

Diplomová práce se zabývá psychologickými aspekty vnímání hudby a jejím působením na emoce ve vztahu k audiovizuálnímu dílu. Jako předmět zkoumání byla zvolena hudba k filmu *Kytice* od skladatele Jana Jiráska. Teoretická část se zaměřuje na historický a technologický vývoj filmové hudby, její psychologické aspekty a na osobnost skladatele Jana Jiráska. V praktické části je na základě teoretických poznatků analyzována z hudebně teoretického a hudebně psychologického hlediska samotná hudba z filmu *Kytice* a jsou vyhledávány podobnosti mezi jednotlivými motivy a tématy konkrétních balad.

**Klíčová slova:** filmová hudba, psychologie hudby, emoce, vnímání, Jan Jirásek

## **Annotation**

JINDRÁKOVÁ, Markéta. *Psychological aspects of perception of film music with a focus on music by Jan Jirásek*. Hradec Kralove: Faculty of Education at the University of Hradec Králové, 2021. 70 pp. Diploma thesis.

This diploma thesis deals with psychological aspects of perception of music and the effect on emotions in relation to the audio-visual work. The soundtrack from *Kytice* by the composer Jan Jirásek was chosen as the subject of the research. The theoretical part is focused on historical and technological development of film music, its psychological aspects, and the composer Jan Jirásek. In the empirical part, based on gained theoretical knowledge, the music from the film *Kytice* itself is analysed from a musically theoretical and musically psychological point of view. Similarities between individual themes and motifs of specific ballads are sought.

**Key Words:** film music, the psychology of music, emotions, perception, Jan Jirásek

# OBSAH

Úvod.....	9
1. Filmová hudba .....	10
1.1. Historický vývoj světové filmové hudby .....	11
1.1.1. Počátky vzniku filmové hudby, „němý film“ .....	11
1.1.2. Zvuková stopa.....	13
1.1.3. Vícekanálový zvuk .....	15
1.2. Specifika české filmové hudby .....	15
1.2.1. Počátky a „němý film“ .....	15
1.2.2. Přelom 20. a 30. let: zrod zvukového filmu.....	16
1.3. Portréty vybraných skladatelů filmové hudby .....	18
1.3.1. John Williams (*1932).....	18
1.3.2. Ennio Morricone (1928-2020).....	19
1.3.3. Hans Zimmer (*1957).....	20
1.3.4. John Powell (*1963) .....	21
1.3.5. Elia Cmíral (*1950) .....	22
1.3.6. Karel Svoboda (1938-2007).....	23
1.3.7. Zdeněk Liška (1922-1983).....	24
1.4. Spolupráce hudebního skladatele a filmových tvůrců .....	25
1.5. Nahrávání hudby ve filmu.....	27
1.6. Zásady pro tvorbu filmové hudby .....	29
2. Psychologie filmové hudby .....	32
2.1. Vnímání hudby .....	32
2.1.1. Přijímání hudebního sdělení .....	32
2.1.2. Percepce .....	33
2.1.3. Apercepce .....	33
2.1.4. Recepce .....	34
2.2. Mozkové procesy ve vztahu k hudbě .....	34
2.2.1. Kmenové reflexy.....	34
2.2.2. Synchronizace rytmů .....	34
2.2.3. Evaluativní podmiňování.....	35
2.2.4. Emoční přenos .....	35
2.2.5. Vizuální představy .....	35

2.2.6.	Epizodická paměť .....	35
2.2.7.	Hudební předvídavost .....	36
2.3.	Hudba a emoce .....	36
2.4.	Teorie spojitostí mezi hudbou a emocemi .....	38
2.1.	Psychologické principy filmové hudby .....	40
2.2.	Hudebně výrazové prostředky a principy vyvolávající emoce .....	42
2.2.1.	Frázování .....	42
2.2.2.	Zdůraznění .....	42
3.	Jan Jirásek a jeho přínos pro filmovou hudbu .....	43
3.1.	Biografický exkurz .....	43
3.2.	Sborová tvorba .....	44
3.3.	Operní tvorba .....	46
3.4.	Charakteristika skladatelovy filmové tvorby .....	48
4.	Praktická část .....	50
4.1.	Cíle a hypotézy .....	50
4.2.	Metodologie výzkumu .....	50
4.3.	Předmět výzkumu .....	51
4.4.	Srovnávací analýza .....	52
4.4.1.	Kytice .....	52
4.4.2.	Vodník .....	54
4.4.3.	Svatební košile .....	57
4.4.4.	Polednice .....	58
4.4.5.	Zlatý kolovrat .....	60
4.4.6.	Dceřina kletba .....	62
4.4.7.	Štědrý den .....	62
4.5.	Výsledek analýzy .....	63
	Závěr .....	65
	Přehled použité literatury .....	67
	Seznam příloh	



# ÚVOD

Výběr tématu diplomové práce pro mě byl jasný od samého začátku. Filmová hudba je již řadu let žánrem, který mě fascinuje. Jak je možné, že má hudba ve filmu tak zásadní význam pro celkové vyznění daného snímku, když ji divák mnohdy ani nezaregistruje? Konkrétně o vztah mezi hudbou a emocemi jsem se začala zajímat intenzivněji během studia ve Spojených státech amerických na hudební katedře Georgia College & State University, kde jsem díky naší univerzitě a programu Erasmus+ mohla strávit čtyři měsíce. V rámci předmětu *Psychology of Music* jsem zpracovávala seminární práci na téma *Music and Emotions* a ta se následně stala jedním z výchozích bodů mé práce. Důvodů, proč jsem se zaměřila na Jana Jirásku, bylo hned několik. V první řadě jsem měla jedinečnou možnost se s panem Jiráskem osobně setkat a nahlédnout do procesu jeho tvorby, což považuji za velkou výhodu. Osobnost Jana Jirásky je velice zajímavá a chtěla jsem rozšířit povědomí o jeho tvorbě a o něm samém. Dalším důvodem byla vazba mezi Janem Jiráskem, Hradcem Králové a Hudební katedrou Univerzity Hradec Králové. Jan Jirásek se ve východních Čechách narodil a na Pedagogické fakultě studoval. Díky stále trvajícím vazbám z dob jeho studií v Hradci Králové jsem mohla získat cenné informace od jeho blízkých přátel.

Práce je rozdělena na část teoretickou a praktickou. Teoretická část je dále rozčleněna do tří hlavních kapitol, z nichž první popisuje historický vývoj filmové hudby ve světě s ohledem na technologický vývoj a konkrétní historická období. Specifikům české filmové hudby je věnována samostatná podkapitola. V první kapitole je také popsána spolupráce skladatele s režisérem a dalšími tvůrci, kteří se podílejí na vzniku filmu, případně filmové hudby. Do této kapitoly jsem zařadila i medailonky sedmi světových a českých skladatelů, které jsem vybrala na základě předem stanovených kritérií. Obsah druhé kapitoly se zaměřuje na vymezení základních psychologických postřehů ve vztahu k hudbě obecně i ve spojitosti s filmem. Informace zachycené v této kapitole jsou zásadní pro praktickou část diplomové práce. Třetí kapitola je věnována osobnosti skladatele Jana Jirásky. Chronologicky je popsán jeho život a hudební kariéra. Povídání o skladateli samotném a jeho tvorbě je rozšířeno o rozhovory se sbormistry Jiřím Skopalem a Janem Míškem, kteří s Janem Jiráskem úzce spolupracují a jeho skladby často premiérují. Oba tito dirigenti jsou navíc Jiráskovými blízkými přáteli. Závěrečná část práce obsahuje samotný výzkum, kde je podrobně analyzováno sedm balad z filmové adaptace Erbenovy Kytice.

# 1. FILMOVÁ HUDBA

Filmová hudba tvoří nedílnou součást filmu. Stejně jako jiné hudební druhy a žánry, filmová hudba si prochází určitým vývojem, při němž se postupně mění její úloha – od hudební, někdy improvizované kulisy s dějem nesouvisející, až po nedílnou součást filmu dotvářející její emocionální náboj, děj, prostor a čas. Prohlubuje se její závažnost i rozsah, avšak stále zůstává součástí vizuálního díla, nevzniká tedy samostatně. Nicméně, za posledních několik let se filmová hudba stala natolik oblíbenou a uznávanou, že ji můžeme slyšet na koncertech, a to jak na koncertech pod taktovkou skladatelů samotných, tak na koncertech orchestrů nebo jiných hudebních těles, která ji zařadila do svých repertoárů. Své místo si filmová hudba od dob svého vzniku vydobyla mezi ostatními složkami filmové tvorby, za něž jsou udělována prestižní ocenění. Ve světovém měřítku je nejvýznamnějším oceněním cena udílená Americkou akademií filmového umění a věd (Oscar).<sup>1</sup> Českou obdobou tohoto ocenění je Český lev, který je každoročně udělován Českou filmovou a televizní akademií.<sup>2</sup>

Autorem zásadní monografie zabývající se filmovou hudbou je Mervyn Cooke.<sup>3</sup> V tomto díle se zaměřil z velké části na americkou filmovou hudbu, předmětem jeho zájmu se ale stala mimo jiné hudba britských ostrovů nebo Francie. Dalším, kdo se tímto tématem zabývá, je dánský profesor Peter Larsen a jeho kniha *Film Music* taktéž posloužila jako cenný zdroj. Larsenova publikace navíc obsahuje kapitolu zaměřenou na psychologii hudby. Obdobou Cookovy práce, která popisuje vývoj filmové hudby na našem území, je *Česká filmová hudba* od autorů Antonína Matznera a Jiřího Pilky. V této knize jsou kromě české scény zachyceny počátky filmové hudby obecně. Podkladem pro vypracování rejstříku byla publikace *Základy hudební teorie a akustiky* od Dany Souškové.

---

<sup>1</sup> Oscar je udělován od roku 1929; slavnostní ceremoniál patří k nejvýznamnějším kulturním událostem v Hollywoodu; od r. 2002 je místem konání Kodak Theatre v Los Angeles.

<sup>2</sup> Český lev je udělován od roku 1993; hodnoceny jsou české celovečerní distribuční filmy, koprodukce a další audiovizuální díla, která měla premiéru mezi 1. lednem a 31. prosincem uplynulého kalendářního roku.

<sup>3</sup> **Mervyn Cooke** (\*1963) je profesorem umění na University of Nottingham ve Velké Británii.

## 1.1. Historický vývoj světové filmové hudby

Vývoj filmové hudby lze rozčlenit různými způsoby, záleží na zvoleném hledisku. Následující dělení představují Mervynem Cook a Peter Larsen. Jednotlivé podkapitoly jsou jakýmsi mezníky, které označují významné události v oblasti filmové hudby, ať už se jedná o technický pokrok nebo způsob nahlížení na hudbu. Zatímco Cooke se zaměřil na filmovou hudbu z hlediska technologického a historického vývoje, Larsen do tohoto dělení vnáší i otázky ohledně funkcí hudby a jejího potenciálu zapůsobit na emoce, vnímání času, prostoru a zachování kontinuity.

### 1.1.1. Počátky vzniku filmové hudby, „němý film“

Počátky filmu jsou spojovány s termínem „němý film“,<sup>4</sup> nicméně tento termín je poněkud nepřesný. Némé filmy byly rovněž doprovázeny slyšitelnými reakcemi publika a zejména zvukem promítačky, který se stal spíše rušivým elementem. První experimenty se spojením vizuálního díla a hudby neměly za úkol film podbarvit a dotvořit ho, ale zastínit rušivé elementy. Hudba nebyla skládána jako originál k danému snímku, ale hráč na klavír nebo harmonium buď improvizoval, nebo využil některý z předem připravených partů, který měl svou náladou alespoň částečně korespondovat s dějem. V té době se jednalo výhradně o hudbu živou; ta se dále rozlišovala na hudbu diegetickou (reálnou) a hudbu nediegetickou (průvodní). Hudba diegetická tvořila reálnou součást narativního světa filmu, její domnělý zdroj byl většinou vidět na plátně, na druhé straně hudba nediegetická sloužila pouze jako příhodný zvukový doprovod. Živá hudba někdy sloužila dokonce jako doprovod při natáčení za účelem inspirovat herce.

Hudební aparát se postupně rozšiřoval, v biografu bylo možné vidět sólistu, duet, ale i hudební těleso téměř odpovídající velikosti dnešního symfonického orchestru.<sup>5</sup> S tím souvisela samozřejmě velikost biografů, které se taktéž rozrůstaly, aby pojaly velké množství hudebníků i diváků, u kterých rapidně vzrůstal zájem o nový druh zábavy. Prvním velkým biografem, s kapacitou až 3000 diváků, byl „Strand“ na newyorské Broadwayi. Jeho provoz byl zahájen v roce 1914. O hudbu se zde staral

---

<sup>4</sup> Cooke toto období datuje od 90. let 19. století do 20. let 20. století.

<sup>5</sup> Biograf je zastaralý výraz; dnes se používá termín kino nebo multikino.

třicetičlenný orchestr a stejně tak jako v mnoha dalších, byť ne tak velkých biografech, se zde nacházely ohromné varhany, které byly v Americe využívány zároveň pro světové účely.

Před první světovou válkou zaujímal ve filmovém průmyslu dominantní postavení tvorba italská a francouzská. Tato skutečnost se následkem obou světových válek změnila. Spousta evropských zemí byla světovým konfliktem zasažena, zatímco americký filmový průmysl šel stále kupředu. Přestože v některých skandinávských zemích, které se nezapojily do ozbrojeného konfliktu, filmový průmysl nadále vzkvétal, čelní místo zaujal Hollywood, který je dodnes světovou kolébkou filmu. Už od konce první světové války pocházelo devadesát procent všech filmů promítaných v Evropě právě z Ameriky. Rozmach filmového průmyslu v USA navíc umožnil tamním skladatelům věnovat se výhradně komponování hudby pro film. Evropská produkce byla silně ovlivněna a komponování filmové hudby představovalo pro evropské skladatele pouze část jejich tvorby. Někteří skladatelé se dokonce živili doprovázením němých filmů (např. Dmitrij Šostakovič nebo Sergej Prokofjev).<sup>6</sup>

Larsen na počátky spojení pohyblivého obrazu a hudby nahlíží z jiného úhlu. Mezi jeho předchůdce zahrnuje tzv. optické melodrama, jehož vznik je přikládán celkové orientaci na vizuální, optickou stránku, během 20. století. V těchto melodramatech byly současně využívány skioptikony<sup>7</sup> s nejrůznějšími světelnými efekty. Pomocí hudby (orchestru) byl představen hlavní hrdina a další důležité role. Dále byly ilustrovány emoce a myšlenky klíčových momentů a zdůrazněny byly veškeré změny děje.<sup>8</sup>

Jisté prvky připomínající tehdejší němý film lze zpozorovat i v současné produkci. Jsou jimi koncerty, kdy živá hudba doprovází obraz. V červnu roku 2016 například odstartovalo filmové koncertní turné Harry Potter a během následujících dvou let byly naplánovány stovky koncertů ve více než 35 zemích ve světě. Toto turné bylo vytvořeno společností CineConcerts ve spolupráci s Warner Bros. Consumer Products a dne 18. ledna 2018 byla možnost navštívit tento filmový koncert v pražské O2 Areně,

---

<sup>6</sup> COOKE, Mervyn, 2011. *Dějiny filmové hudby*. Z anglického originálu *A History of Film Music* přeložil David PETRŮ. Praha: Casablanca. ISBN 978-80-87292-14-3, s. 18-43.

<sup>7</sup> Těž označovány jako *Laterna magica*, lze považovat ze předchůdce diapoziivů.

<sup>8</sup> LARSEN, Peter. *Film Music*. London: Reaktion Books, 2008, 256 s. ISBN 978-1861893413, s. 15.

kde byl za doprovodu Českého národního symfonického orchestru promítán na dvanáctimetrovém plátně Harry Potter a Kámen mudrců.<sup>9</sup>

Cook i Larsen se shodují, že filmová hudba měla zpočátku doprovodnou funkci, pomáhala divákovi pochopit, co vidí. Nicméně, v tom, co považují za prvopočátky filmové hudby, se neshodují. Cooke se zaměřuje na technický aparát, který je nejpřímějším předchůdcem filmu a jeho výchozím bodem je vynalezení pohyblivého obrazu. Tento přístup vynáší vizuální stránku filmu do popředí. Larsen svůj zájem naopak obrací spíše k narativní funkci hudby. Dalo by se říct, že pojetí filmové hudby podle Larsena vychází z programní hudby, symfonických básní, či opery.

### *1.1.2. Zvuková stopa*

Ve 20. letech 20. století byl do filmu zaveden synchronizovaný zvuk. Nejslavnějším z raných průkopníků filmu je Thomas Alva Edison.<sup>10</sup> Ten zpočátku využíval opačný postup, než většina pozdějších filmařů. Nejprve připravil nahrávku a až poté k ní připojil pohyblivý obraz. Tento postup volil zejména z toho důvodu, že to byl právě on, kdo svým vynálezem gramofonu oddělil sluchové vnímání od zrakového, a sice, sluch se stal při poslechu gramofonu vjemem vystupujícím do popředí. Práci na filmu se snažil svést oba vjemy dohromady tak, aby byly v rovnováze. Domníval se, že pokud by hudbu podřídil čistě obrazu, došlo by opět k převážení jednoho ze smyslů, tentokrát však zrakového.<sup>11</sup>

Jiní Edisonovi současníci se soustředili spíše na rozdíly mezi diegetickou a nediegetickou hudbu (viz výše); tyto postupy se později začaly označovat jako synchronní a asynchronní a dodnes jsou ve světě filmové hudby běžně používané. V počátcích zvukového filmu měli skladatelé tendenci se přiklánět k jednomu či druhému přístupu k hudbě, avšak v průběhu následujících let hledali spíše kompromis. Uměním bylo vybalancování synchronní a asynchronní hudby. Vyvážení a přechod

---

<sup>9</sup> Český národní symfonický orchestr odehraje živě hudbu k promítání druhého „Harryho Pottera“ a [online]. 2017 [cit. 2020-11-10]. Dostupné z: <https://musicserver.cz/clanek/56574/cesky-narodni-symfonicky-orchestr-odehraje-zive-hudbu-k-promitanu-druheho-harryho-pottera/>.

<sup>10</sup> **Thomas Alva Edison (1847-1931)** – americký vynálezce a podnikatel; mezi jeho vynálezy patří například gramfonová deska, synchronizace zvuku a obrazu nebo elektromobil.

<sup>11</sup> COOKE, Mervyn, 2011. *Dějiny filmové hudby*. Z anglického originálu *A History of Film Music* přeložil David PETRŮ. Praha: Casablanca. ISBN 978-80-87292-14-3, s.58.

mezi těmito dvěma způsoby tvoření hudby se mnohdy stává nástrojem pro navození pocitů napětí a tajemna.

Přestože zvuková stopa představovala velký technologický pokrok, tento převrat s sebou nesl některá negativa. V době němého filmu se díky alespoň částečně improvizovanému hudebnímu doprovodu každé promítání stávalo originálem, což bylo pro diváky velice atraktivní. Tato možnost byla zavedením ukotvené zvukové stopy vyloučena. Diváci i skladatelé této možné „proměnlivosti“ přikládali váhu. Příkladem je polský režisér Krzysztof Kieślowski, který zvažoval zaslání více verzí jednoho ze svých filmů, aby si kina zachovala jistý prvek nahodilosti. V následujících letech se rozšířil poněkud mylný názor, že hudba k němým filmům i samotné němé filmy jsou primitivní. Prvek proměnlivosti nebyl nadále považován za důležitý.

Dalším zásadním negativním dopadem byl úpadek pracovních příležitostí pro autory, jejichž živobytí bylo závislé na činnosti v kinosálech. Tento problém se vztahoval kromě USA také na Velkou Británii a Německo, kde ke konci roku 1930 počet muzikantů, kteří přišli o práci, čítal 8000. Ve Spojených státech Americká federace hudebníků dokonce zorganizovala protest. Navzdory smíšeným názorům se zvuková stopa ujala a stala se ve světě filmu primárně využívanou.

Dalším z vynálezů, který byl zásadní pro synchronizaci zvuku a obrazu, byl *rytmonom*. Tuto pomůcku představil v Berlíně roku 1926 Carl Robert Blum. Přístroj schematicky zanašel přesný rytmický průběh hudby, kterým se následně řídil dirigent a mohl tak sladit hudbu s filmem. Lze říct, že je to předchůdce dnešního *click tracku*.<sup>12</sup> Podobný vynález se objevil v Paříži pod názvem *cinépupitre*. Další významnou inovaci představovalo užívání gramofonových nahrávek, které byly přímo napojené na promítačku. Tato technologie je známa pod názvem *sound-on-disc*; běžný promítací aparát byl opatřen spojovací hřídelí, která uvedla do chodu gramofonovou desku. Gramofonových desek se pomocí elektrického obvodu dalo napojit i více, často však byla tato technologie označována za těžkopádnou, a ještě před jejím příchodem se vědci zabývali tím, jak synchronizovat zvuk přímo na filmový pás.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Viz příloha A.

<sup>13</sup> COOKE, Mervyn, 2011. *Dějiny filmové hudby*. Z anglického originálu *A History of Film Music* přeložil David PETRŮ. Praha: Casablanca. ISBN 978-80-87292-14-3, s. 60-63.

### 1.1.3. Vícekanálový zvuk

Další převratnou technologii představoval vynález společnosti Dolby Labs, kterou založil Ray Dolby v roce 1965 v Londýně. V témže roce vyvinul Dolby Noise Reduction System, jehož účelem bylo, jak vyplývá z anglického názvu, omezit rušivé šумы audio nahrávek. Tento vynález byl poprvé patentován o čtyři roky později ve Spojených státech amerických, kam téhož roku přesídlil svou společnost. Dolbyho vynález byl původně zacílen na zvukovou stopu obecně, ale později se zaměřoval na zvuk ve filmu. Prvním snímkem, který využil této technologie, byl *A Clockwork Orange* v roce 1971. Tento systém umožnil zvuk „rozmístit“ v rámci horizontální osy, tj. zleva doprava.

V roce 1975 byl systém Dolby Noise Reduction inovován. Nový systém Dolby Stereo obsahoval navíc ještě více kanálů. Cílem i výsledkem byl autentičtější zvuk, aby se divák cítil více vtažený do děje. Dolby Stereo se během následujících deseti let dostal do více než 6000 kinosálů. Pro domácí užití byl nedlouho poté vyvinut systém Dolby Surround.

Princip, na kterém byla vytvořena tato technologie, se v průběhu let neměnil, nicméně se neustále zdokonaluje. V současnosti nejvyvinutější je systém Dolby Atmos z roku 2012, který umožňuje umístění zvuku nejen po horizontální ose, ale také po vertikální. Nejrůznější zvuky v rámci filmu, jako jsou dialogy, soundtrack, zvukové efekty aj., se poté při *mixáži*<sup>14</sup> rozmisťují tak, aby na diváka působily co nejreálněji a aby se cítil co nejvíce vtažen do pozorovaného děje.<sup>15</sup>

## 1.2. Specifika české filmové hudby

### 1.2.1. Počátky a „němý film“

S doprovodem světelných obrazů společnosti Emila Joffého byla Praha seznámena hned pár dní po předvedení kinematografu bratry Lumiérovými v pařížské kavárně Grand Café v roce 1895. Památným místem předvedení těchto „živých obrazů“

---

<sup>14</sup> Viz příloha A.

<sup>15</sup> *Dolby Laboratories: History*. Wikipedia [online]. 2020 [cit. 2020-12-06]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Dolby\\_Laboratories#History](https://en.wikipedia.org/wiki/Dolby_Laboratories#History).

se stal Orlí sál hotelu na Václavském náměstí, jehož nynější název je Evropa (tehdy Grandhotel Arcivévoda Štěpán). Kinematograf byl doprovázen fonografem<sup>16</sup> a diváci mohli slyšet živou hudbu, volání, řeč, hřmot, nebo šum. Od září roku 1907 provozoval Divadlo živých fotografií Viktor Ponrep. Od počátku vzniku tohoto divadla k němu neodmyslitelně patřily zvukové efekty i hudba. Ponrepův asistent a takzvaný „vysvětlovač obrazů“ Bohuslav Crha doprovázel děj na plátně stručnými komentáři a zvukomalebnými exhibicemi (např. pravítka, kafemlejek, vlastní kašel či pláč). Později se běžnou výbavou sálu stalo harmonium a pianino a majitel angažoval stálého muzikanta. Ponrepův největší konkurent Franz Josef Oeser si v roce 1909 pronajal kinosál v novém paláci Lucerna, kde nastalo angažoval orchestr. Postupně se, stejně jako předtím v zahraničí, rozšířila živá hudba v němých biogramech a s tím stálá angažmá pro hudebníky.<sup>17</sup>

Skromné počátky filmové hudby na našem území nelze srovnávat se snímky, které vycházely v jiných Evropských zemích či USA. Během 2. světové války u nás vznikaly pouze drobné dobové dokumenty, případně zprostředkovaná svědectví pamětníků.

### *1.2.2. Přelom 20. a 30. let: zrod zvukového filmu*

Počet biografů se v tehdejším Československu dostal k roku 1938 až na číslo 1824, což bylo čtyřikrát více, než například v roce 1921. Nejsou dostupná čísla zachycující přesný počet biografů na našem území na počátku 30. let, předpokládá se však mezi 900–1000 biografy, z nichž každé zaměstnávalo přibližně 5 hudebníků. Zrod zvukového filmu a jeho zavedení v ČSR 13. srpna 1929 v pražském Bio Lucerna měl stejně jako v jiných zemích za následek ztrátu zaměstnání pro množství hudebníků. V kombinaci s velkou hospodářskou krizí to mělo kruté sociální důsledky. Česká produkce byla v té době natolik malá, že pro hudební ozvučení stačil nadále pouze jeden orchestr, který byl angažovaný pouze příležitostně. Symfonický orchestr hlavního města

---

<sup>16</sup> Fonograf byl první přístroj na nahrávání a reprodukci hlasu, který v roce 1877 vynalezl Thomas Alva Edison.

<sup>17</sup> MATZNER, Antonín a Jiří PILKA. *Česká filmová hudba*. V Praze: Dauphin, 2002. ISBN 80-7272-013-9, s. 34-35.



Prahy, k němuž se připojuje zkratka FOK (film-opera-koncert), je jakousi pozůstalostí právě z této doby.<sup>18</sup>

Zpočátku ve zvukovém filmu setrvaly tendence z předchozí filmové éry a obraz se doprovázel koláží různých skladeb. Příkladem je film *Tabu* od F. M. Murnaua, který použil Smetanovu Vltavu, dále hudbu F. Schuberta nebo F. Chopina. Významnými osobnostmi jak v době němého filmu, tak po nástupu filmu zvukového, byli Karel Hašler a Vlasta Burian.

Karel Hašler do filmu výrazně přispěl svými písněmi, takzvanými lidovkami. Spousta jeho písní se zpívá dodnes. „*Největšího uměleckého filmového úspěchu dosáhl dvěma rolami taktéž v němém filmu – doktor Uher v Batalionu a varhaník ve Fričově filmu Varhaník u sv. Víta. Obě patří k největším kreacím českého němého filmu a kritika je tehdy srovnávala s umělci mezinárodního kalibru.*“<sup>19</sup> Jeho současník, vynikající herec, komik a hudebník Vlasta Burian, je ikonou filmových muzikálů u nás. Mezi lety 1923–1956 účinkoval ve čtyřech němých a 36 zvukových filmech.

Přestože se technika vyvíjela, možnosti byly nadále limitované, zejména dynamická škála postrádala šíři. Velký problém představoval vztah hudby k dialogům. Tato kombinace byla zpočátku považována za umělecky nevhodnou a hudba se v místech dialogu zeslabovala natolik, že z ní zbýval pouze neidentifikovatelný šum. Spíše než uměleckou, plnila funkci spojovací a měla za úkol zaplnit hluchá místa. Svůj prostor dostala pouze při titulcích, kde se mohla svobodně rozvíjet. Skladatelé se také potýkali s nedostatkem času pro komponování. Do rukou se jim dostával až sestříhaný film, a to mnohdy až teprve několik dní před plánovaným dokončením celého filmu. Dostávali se tak do časové tísně a raději použili hudbu, kterou připravili předem. Ta však nemusela stoprocentně korespondovat s děním na plátně. Dalším důvodem, proč se tvorba filmové hudby v této etapě nijak výrazně nevyvíjela, byla hrozba fašismu. Nejen, že se filmoví tvůrci potýkali s cenzurou a jinými omezeními, ale následky tohoto režimu přišlo Československo o významné osobnosti, jako byl již zmíněný Karel Hašler, E. F. Burian nebo Jaroslav Ježek.

---

<sup>18</sup> MATZNER, Antonín a Jiří PILKA. *Česká filmová hudba*. V Praze: Dauphin, 2002. ISBN 80-7272-013-9, s. 56; 60.

<sup>19</sup> *Český Film – znalostní databáze*. [online]. Copyright © Miloš Fikejz, 2006, 2007, 2008, 2010 [cit. 2021-04-16]. Dostupné z: <http://libri.cz/databaze/film/heslo/1272>.

Navzdory nepříznivým okolnostem a prvotním negativním názorům na zvukový film (například skladatel Iša Krejčí se obával úpadku divadla právě kvůli filmu a srovnával tato dvě odvětví umění k automobilu a koním) však umělci i diváci nacházeli ve filmu jakousi útěchu a formu tajného sdělení.<sup>20</sup> Tehdy se více než kdy jindy chápalo, že film má kromě dialogu celou další škálu výrazových prostředků umožňujících hovořit symbolicky a náznakově. Diváci těmto poselstvím bezpečně rozuměli a nacházeli ve filmech víru a naději v přežití v nelehkých časech.<sup>21</sup>

### 1.3. Portréty vybraných skladatelů filmové hudby

Skladatelů filmové hudby stále přibývá zejména díky neuvadajícímu zájmu společnosti jak o nová audiovizuální díla, tak i o koncerty s repertoáry složenými čistě z filmové hudby. Následující výčet sestává ze skladatelů, kteří byli vybráni na základě několika kritérií: jsou držiteli prestižních ocenění, jejich jméno (popularita) se neomezuje pouze na území jejich původu nebo hlavního působení, a vnesli do filmové hudby něco nového, čím lze jejich tvorbu charakterizovat.

#### 1.3.1. John Williams (\*1932)

Tento americký skladatel je nejčastěji spojován s termínem *nový symfonismus*. Od poloviny 70. let je na vrcholu jak v prodejnosti soundtracků, tak na žebříčku oceněných děl. Složil hudbu k celkem šesti z dvanácti komerčně nejúspěšnějších filmů vůbec. Přestože je považován za nejlépe placeného skladatele filmové hudby a jeho kariéra by tedy mohla stát čistě na tomto žánru, věnuje se i komponování klasické artificiální hudby.<sup>22</sup> Připisuje se mu také zásluha o vrácení velkého symfonického

---

<sup>20</sup> MATZNER, Antonín a Jiří PILKA. *Česká filmová hudba*. V Praze: Dauphin, 2002. ISBN 80-7272-013-9, s. 56-59.

<sup>21</sup> MATZNER, Antonín a Jiří PILKA. *Česká filmová hudba*. V Praze: Dauphin, 2002. ISBN 80-7272-013-9, s. 59.

<sup>22</sup> COOKE, Mervyn, 2011. *Dějiny filmové hudby*. Z anglického originálu *A History of Film Music* přeložil David PETRŮ. Praha: Casablanca. ISBN 978-80-87292-14-3, s. 60-63.

orchestru do kinematografie a spolu s ním i hudby založené na principech využívaných v tzv. „zlatém věku Hollywoodu“.<sup>23</sup>

Během své kariéry řadu let spolupracuje s předním americkým režisérem Stevenem Spielbergem, mezi jejichž společné projekty patří například Čelisti, Indiana Jones nebo Schindlerův seznam. Dalo by se říct, že pro Williamse je typické komponování pro filmové série, z nichž vynikají (a to i celkově ve filmovém průmyslu) Hvězdné války a Harry Potter. Na soundtracku k Harrymu Potterovi se později podílelo více skladatelů,<sup>24</sup> ale ústřední znělka je jeho zásluhou a v různých variacích se objevuje ve všech z celkem osmi celovečerních filmů. Za svůj přínos pro filmovou hudbu doposud obdržel celkem 5 Oscarů, 3 Emmy,<sup>25</sup> 4 Zlaté Glóby<sup>26</sup> a 21 cen Grammy.<sup>27 28</sup>

### 1.3.2. Ennio Morricone (1928–2020)

Ennio Morricone byl italský hudební skladatel. Vystudoval kompozici a hru na trubku, což mělo bezesporu vliv na jeho tvorbu. V mnoha jeho skladbách totiž vystupuje trubka do popředí. Kromě klasických obsazení rád experimentoval, v soundtracku k filmu Pro pár dolarů navíc (1965) můžeme například kromě orchestru a sboru slyšet pískání, brumli či nabíjení zbraně. Jeho dlouholetá umělecká činnost zahrnovala širokou škálu žánrů od ryze klasické hudby (více než 100 děl), přes dirigování, komponování hudby pro divadlo až k filmové hudbě.

Od roku 1960 napsal Morricone hudbu k více než 450 filmům ve spolupráci jak s italskými, tak mezinárodními režiséry. Nejužší spolupráci navázal s italským režisérem Sergio Leonem, s nímž natáčel především westernové filmy. S Morriconem se pojí termín *spaghetti-westerns*, což je označení pro široký podžánr westernů, které

---

<sup>23</sup> Jedná se zejména o 20. léta 20. století, kdy byl evropský filmový průmysl ochromen jakožto následek první světové války. V tomto období vznikala i všechna hlavní Hollywoodská filmová studia, která prosperovala i díky investicím z Wall Street.

<sup>24</sup> **Alexander Desplat, William Ross, Patrick Doyle a Nicholas Hooper.**

<sup>25</sup> Představuje každoročně udílené americké televizní ocenění, obdoba filmových Oscarů; název není zkratkou, ale odvozeninou od anglického slova “Immy”, což je přezdívka pro televizní kameru.

<sup>26</sup> Filmová a televizní cena udělovaná každoročně v lednu Asociací zahraničních novinářů v Hollywoodu.

<sup>27</sup> Každoroční ocenění udělované Národní akademií hudebního umění a věd v USA za úspěchy v hudebním průmyslu.

<sup>28</sup> *John Williams*. [online]. [cit. 2020-12-06] Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/62275-john-williams/>.

vycházely zejména z italských filmových studií a jejich společnými znaky byly především nízký rozpočet a rychlý, násilný a minimalistický děj.<sup>29</sup>

Během své dlouhé kariéry získal Ennio Morricone řadu ocenění. Kromě Zlatého lva a Oscara, kterým byl oceněn v roce 2003, mu bylo uděleno osm cen Nastri D'argento, pět BAFTA,<sup>30</sup> pět nominací na Oscara, sedm David Di Donatellos cen, tři Zlaté glóby, jedna cena Grammy a jedna European Film Award. V roce 2007 obdržel Academy Honorary Award. Za jeho velkolepý a mnohostranný přínos k umění filmové hudby mu v roce 2009 udělil francouzský prezident Nicolas Sarkozy hodnost rytíře v Řádu čestné legie.<sup>31</sup>

Mezi českými diváky se Morricone proslavil ústřední znělkou z filmového westernu Sergia Leoneho *Tenkrát na západě* (1968). Tato skladba se s českým názvem *Jednoho dne se vrátíš* stala ikonickou písní české zpěvačky Věry Špinarové.

### 1.3.3. *Hans Zimmer (\*1957)*

Hans Zimmer je původem německý hudební skladatel působící již řadu let ve Spojených státech amerických. Jeho hudební počátky lze sledovat ve skupinách Ultravox a The Buggles (nejznámější píseň nese název *Who Killed the Radio Star*), kde hrál na syntetizátory a klávesy. Průlomovým filmem byl *Rain Man* z roku 1988, za kterého byl nominován na Oscara.

Jeho jméno je ve světě filmové hudby spojováno především s hudebním minimalismem. Často využívá velice jednoduché motivy, které postupně rozvíjí anebo obměňuje. Jeho tvorba je průlomová v tom, že přistoupil například ke smyčcové sekci jako k tělesu držícímu rytmus a puls.<sup>32</sup> Patrné je to například v soundtracku k filmové sérii *Piráti z Karibiku*, *Temný rytíř* nebo *Madagascar*. Velice často používá elektronické nástroje ve spojení s klasickým symfonickým orchestrem. Zajímavostí je, že hudbu

---

<sup>29</sup> *Ennio Morricone*. Official website [online]. Copyright © 2020 Ennio Morricone All Rights Reserved [cit. 2020-12-06]. Dostupné z: <http://www.enniomorricone.org/the-man/?fbclid=IwAR26NRornVZK3qxoC-efcDz9pTLw6-Yh5fGtw9Ug7QITE8hCt8xLYTwGqeg>.

<sup>30</sup> British Academy Film Award/Filmová cena Britské akademie.

<sup>31</sup> *Ennio Morricone*. Official website [online]. Copyright © 2020 Ennio Morricone All Rights Reserved [cit. 2020-12-06]. Dostupné z: <http://www.enniomorricone.org/the-man/?fbclid=IwAR26NRornVZK3qxoC-efcDz9pTLw6-Yh5fGtw9Ug7QITE8hCt8xLYTwGqeg>

<sup>32</sup> SCORE: A Film Music Documentary [film]. Režie Matt SCHRADER. USA, Epicfeff Media, 2016.

k filmu Počátek vytvořil čistě na základě scénáře, aniž by měl možnost snímek předem vidět.

Hans Zimmer získal Oscara za hudbu k filmu Lví král a celkem jedenáctkrát byl na Oscara nominován. Dále je držitelem dvou Zlatých Glóbulů, jedné ceny Grammy a třech Satellite Awards.<sup>33</sup>

#### 1.3.4. John Powell (\*1963)

John Powell je anglický hudební skladatel. Spojován je zejména se dvěma velmi odlišnými žánry filmu – thrillery a akčními filmy (série Jason Bourne, Green Zone, Knight and Day) a animacemi (Happy Feet, Doba ledová, Jak vycvičit draka). Pokud existuje společné vlákno spojující tyto velmi odlišné hudební styly, jedná se o koncept fúze. Powell je odborníkem na shromažďování mnoha různorodých nápadů a na jejich spolupráci při dosahování společného cíle. Jeho hudba je vždy vynalézavá a vzrušující a plná nových nápadů. I když stále vyniká v živých akčních filmech, v posledních letech se zaměřil na franšízy animovaných filmů.<sup>34</sup>

Mezi nejvýznamnější skladatelova ocenění patří více než deset ocenění ASCAP zejména za originální hudbu.<sup>35</sup> Několikrát byl nominován na cenu Grammy. Za hudbu k filmu Happy Feet obdržel cenu Film & TV Music Award za nejlepší hudbu k animovanému filmu.<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> Každoročně předávaná cena v oblasti televize a filmu společností International Press Academy; od roku 1997.

<sup>34</sup> *John Powell - about the film composer and his music*. [online]. 1999 [cit. 2021-03-15]. Dostupné z: <https://www.mfiles.co.uk/composers/John-Powell.htm>.

<sup>35</sup> **The American Society of Composers, Authors and Publishers** – americká nezisková organizace zabývající se právy, která chrání hudební autorská práva svých členů sledováním veřejných vystoupení jejich hudby.

<sup>36</sup> *John Powell*. [online]. 2021 [cit. 2021-03-14]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/John\\_Powell\\_\(film\\_composer\)#Awards](https://en.wikipedia.org/wiki/John_Powell_(film_composer)#Awards).

### 1.3.5. Elia Cmíral (\*1950)

Elia Cmíral, vnuk Adolfa Cmírala, je český hudební skladatel, který pobývá většinu svého života v zahraničí.<sup>37</sup> V roce 1980 odjel na zájezd do Moskvy, odkud emigroval do Švédska. Zde studoval elektronickou a „konkrétní hudbu“. V roce 1994 se natrvalo odstěhoval do Spojených států amerických, protože ho lákal Hollywood a měl ambice se vypracovat mezi nejlepší filmové skladatele. Během své kariéry se setkal a spolupracoval s filmovými skladateli jako Elmer Bernstein, Jerry Goldsmith, Christopher Young nebo David Raskin.<sup>38</sup>

Nejvýznamnějšího úspěchu dosáhl při spolupráci s Johnem Frankenheimerem v roce 1998 na filmu *Rónin*. Hudbu k filmu *Rónin*, s dalším oscarovým hercem Robertem DeNirem a Jeanem Reno v hlavních rolích, měl původně komponovat Jerry Goldsmith. Ten však musel kvůli svému pracovnímu vytížení spolupráci odmítnout, a tak dostal šanci Elia Cmíral. Spojil hudební jazyk konce 20. století s požadavky hollywoodských producentů na funkci hudby ve velkofilmu. Partitura byla napsaná pro velký orchestr, sbor a sólový duduk (arménský hudební nástroj). To všechno bylo následně provázané elektronickými nástroji. Za hudbu k filmu *Rónin* dostal řadu ocenění MovieLine Young Hollywood Award za nejlepší soundtrack roku. Za tento film získal také nominaci na ocenění International Film Music Critics Award a získal cenu FMCJ Award Breakthrough Film Composer of the Year.<sup>39</sup>

Je také jedním z 25 skladatelů, kteří složili *Symphony of Hope*, na pomoc obyvatelům Haiti po ničivém zemětřesení.<sup>40</sup> Zároveň je jedním z mála českých hudebních skladatelů filmové hudby, kteří se prosadili mezi světovou filmovou elitou.

---

<sup>37</sup> **Adolf Cmíral (1882-1963)** byl český hudební skladatel, pedagog a publicista; v roce 1962 obdržel vyznamenání Za vynikající práci.

<sup>38</sup> SNOPKO, Erik. *Skladatel filmové hudby Elia Cmíral*. Brno, 2018. Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací, Ateliér Audiovize. Vedoucí práce MgA. Pavel Hruša, s. 22-23.

<sup>39</sup> Tamtéž, s. 45-46.

<sup>40</sup> *Ilja David Cmíral*. [online]. [cit. 2021-04-18]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/63443-ilja-david-cmiral/>.

### 1.3.6. Karel Svoboda (1938–2007)

Karel Svoboda byl významný český skladatel. V dětství navštěvoval soukromé hodiny klavíru, jeho hudební kariéra ale započala až po dvou letech studia medicíny. Jeho život tragicky skončil v lednu roku 2007, zanechal po sobě však množství hudebních děl, které jsou známé napříč generacemi.<sup>41</sup>

Již během studií na vysoké škole hrál s amatérským Dixielandem mediků a posléze se přeorientoval na modernější jazz. První profesionální angažmá dostal v tanečním orchestru, který působil ve vyhlášené pražské kavárně Vltava. V roce 1963 založil beatovou skupinu Mefisto, a právě v té době začaly vznikat jeho slavné písně. První z nich byla píseň *Slunce za oknem* v podání tehdejšího kmenového zpěváka Mefista Jaromíra Mayera, *Stín katedrál* s Václavem Neckářem a Helenou Vondráčkovou a *Depeše* s Martou Kubišovou. Skladba *Lady Carneval*, kterou složil na festival Rio de Janeiro, odstartovala spolupráci Karla Svobody a Karla Gotta.<sup>42</sup>

Přestože je Karel Svoboda nejčastěji spojován s populárními písněmi a s muzikály, jeho hudba se stala otiskem i řady seriálů a filmů, ke kterým složil ústřední melodie nebo celé soundtracky. Hudba k seriálu *Návštěvníci* (1983) byla tehdy průlomová v propojení akustických nástrojů se syntetizátory a vznikla tak nevšední fúze klasické hudby a rocku. Dále je pro jeho filmovou hudbu typické, že si divák film automaticky spojuje s konkrétní písní – příkladem je pohádka *Popelka* a píseň *Kdepak, ty ptáčku, hnízdo máš?* V podání Karla Gotta. Jeho hudba má vždy bohatou a výraznou melodiku. Díky tomu je jeho hudba zapamatovatelná a snadno se vrývá do mysli posluchače. Karel Svoboda je označován za *hitmakera* neboli skladatele tvořícího hity.<sup>43</sup>

Kromě různých festivalových ocenění za své písně, platinových, diamantových a zlatých desek českých a německých hudebních vydavatelství, obdržel Karel Svoboda Cenu Supraphonu (1976) za písňovou tvorbu posledních let, Cenu Svazu českých skladatelů (1974) a také Cenu za hudbu (1977) na XV. MFF Panama za film *Tři oříšky pro Popelku*, Cenu za hudbu (1978) na XVI. FČSF České Budějovice za film *Jak se*

---

<sup>41</sup> Karel Svoboda — Lidé — Česká televize. Česká televize [online]. Copyright © [cit. 2021-04-17]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/lide/karel-svoboda/>.

<sup>42</sup> SACHER, Richard. *Karel Svoboda*. Praha: Brána, 2008. ISBN 978-80-7243-379-7, s. 43-47.

<sup>43</sup> Tamtéž, s. 59-66.

budí princezny, titul Zasloužilého umělce (1989), Cenu MFF Karlovy Vary (1998), Zlatou cenu OSA (2006) za přínos české populární hudbě, vstup do Síně slávy a Ceny Anděl in memoriam (2007).<sup>44</sup>

### 1.3.7. Zdeněk Liška (1922–1983)

Zdeněk Liška je často označován za génia filmové hudby či mistra kontrastů, Původně však skladatelem filmové hudby nebyl a jeho činnost v oblasti filmu započala spíše náhodou. Zlomovou událostí v Liškově tvorbě bylo vytvoření hudby k reklamě na Baťovy dřeváky, která se setkala s úspěchem, po kterém obdržel mnohé nabídky. Jeho první opravdovou filmovou kompozicí se stal celovečerní film Pára nad Hrnцем z roku 1950; partitura k tomuto snímku měla celkem 339 stran. Skládal pro nejrůznější filmové žánry a využíval různorodé hudební styly, proto je jeho tvorba velice rozmanitá a jen těžko ji lze charakterizovat jedním termínem. Nicméně i tak je se Zdeňkem Liškou spojován jeden termín, a sice „*atomizace symfonického orchestru*“. Liška roztříštil velké symfonické těleso do menších nástrojových uskupení, a to jak běžně používaných, tak i netradičních.<sup>45</sup>

*„Těmi nejcharakterističtějšími jsou momenty, kde používá různé druhy klávesových nástrojů, zpravidla dva klavíry a k nim cembalo, celestu nebo spinet, pak celou baterii bicích nástrojů včetně vibrafonu, marimby, případně jemné údery do strun harfy a podobně. To vytvářelo unikátní zvukové kombinace, kterými dokázal napodobit i takové starodávné věci jako třeba flašinet či orchestrion (např. v seriálu Hříšní lidé města pražského). Liška se ve filmové hudbě stává opravdovým mistrem kontrastů.“<sup>46</sup>*

Byl také prvním skladatelem, který použil pěvecký sbor a zároveň prvním skladatelem na našem území, který využíval i hudbu elektronickou. Příkladem jsou Hammondovy elektronické varhany, které poprvé použil v hudbě pro film Tam na

---

<sup>44</sup> Karel Svoboda [online]. [cit. 2021-03-25] Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/40240-karel-svoboda/>.

<sup>45</sup> PROCHÁZKA, Petr. *Mistr kontrastů Zdeněk Liška*. In: *Kulturní magazín* [online]. 2015 [cit. 2020-12-06]. Dostupné z: <https://www.magazinuni.cz/hudba/mistr-kontrastu-zdenek-liska/>.

<sup>46</sup> Tamtéž.



konečné (1957). Spolu s celestou se staly tyto dva nástroje jakýmsi rukopisem pro pozdější Liškovu tvorbu. Typické pro něj byly také valčíky, které hojně využíval.<sup>47</sup>

Za svou hudbu získal řadu festivalových a státních ocenění. Za spolupráci na Kinoautomatu obdržel Státní cenu Klementa Gottwalda (1968). Dále Zlatý filmový pásek (1965), Hlavní cenu SNHD (1967, 1968), a Zlatý koptský kříž (1977) na Mezinárodním filmovém festivalu v egyptské Káhiře.<sup>48</sup>

#### 1.4. Spolupráce hudebního skladatele a filmových tvůrců

Vytváření hudby k filmu představuje složitý proces, při němž je skladatel vázán požadavky filmového režiséra a mnohdy i nejrůznějšími hudebními trendy či slohy. Skladatel musí dbát na dobové zasazení snímku, kterému by měl přizpůsobit například nástrojové obsazení. Na čas musí myslet i z hlediska délky snímku, pro který skládá danou hudbu. Ačkoliv je styl každého skladatele osobitý a každý ke své tvorbě může přistupovat takzvaně po svém, jisté postupy lze generalizovat a rozdělit do několika základních kroků, jež budou v následující kapitole popsány.

Na samém počátku stojí pozvání režiséra, který předloží nabídku skladateli, kterého vyhodnotil jako vhodného pro svůj film. Obvykle takovouto nabídku provází předložení filmového scénáře, na jehož základě by se měl hudební skladatel rozhodnout, zda nabídku přijme či nikoliv. Scénář však ve chvíli, kdy filmový režisér shání hudebního skladatele, nemusí být dokončený. V takovém případě se obvykle s režisérem a skladatelem sejde ještě scénárista a skladateli je vylíčen ráz filmu. Pokud skladatel souhlasí se spoluprací, stvrdí své rozhodnutí podepsáním nezbytných smluv upravujících vztah mezi skladatelem a režisérem, jejich povinnosti apod.<sup>49</sup>

Poté dostává skladatel do rukou hotový scénář, který je rozdělen na jednotlivé obrazy neboli záběry, které kromě hereckých dialogů a popisu dějové situace mohou obsahovat i poznámky samotného režiséra. Tyto poznámky mohou dále posloužit skladateli jako vodítko. Kromě studia scénáře čeká skladatele taktéž studium dalších

---

<sup>47</sup> MATZNER, Antonín a Jiří PILKA. *Česká filmová hudba*. V Praze: Dauphin, 2002. ISBN 80-7272-013-9, s. 234.

<sup>48</sup> *Zdeněk Liška* / Čsfd.cz /. [online]. [cit. 2020-12-06]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/48830-zdenek-liska/>.

<sup>49</sup> PILKA, Jiří. *Tajemství filmové hudby*. Praha: Orbis, 1960. Film a doba, s. 17.

podkladů, jako například hudební historie, jedná-li se o film z jiné než současné doby. Kromě hudební historie je nezbytné, aby skladatel pochopil i charakter dané doby a mohl tak dosáhnout co největší autentičnosti.<sup>50</sup>

Dalším krokem je nahrání *playbacků*,<sup>51</sup> tj. hudby, která bude použita při nahrávání scén, které obsahují zpěv, hru na nástroj, tanec apod. (tento způsob je příznačný pro muzikály). Při natáčení takových scén je nezbytná přesnost spojení hudby a obrazu a té by se docílilo jen ztěžka, pokud by proces probíhal opačným způsobem. Pokud je hudba nahrávána současně s konkrétními scénami, nazýváme to *set recording* nebo *standard recording*. Tento způsob nahrávání hudby přispívá realistickému efektu.<sup>52</sup>

Jakmile jsou hotové playbacky, přichází fáze tzv. *spottingu*. Jedná se o zásadní rozhodnutí v komunikaci mezi režisérem a skladatelem, někdy může být přizván producent. V této fázi se rozhoduje o přesných časových úsecích, které budou obsahovat hudbu a možností, jak dospět k tomuto rozhodnutí, je opět několik. Jednou z nich je ta, že režisér předá skladateli listinu s časovými kódy všech míst, kde si přeje mít hudbu. Může se také jednat o čistě vzájemnou spolupráci, kdy si režisér a skladatel projdou celý film a společně vytvoří listinu s časovými kódy. Další možností je ta, že režisér tento proces ponechá v rukách skladateli. Ačkoliv je poslední varianta nejméně běžná a pravděpodobná, významný český skladatel Zdeněk Liška byl prý jedním z těch, kteří tuto přednost měli.<sup>53</sup>

V tuto chvíli už se skladatel pouští do tvořivého procesu kompozice. Musí skloubit své dosavadní znalosti a dovednosti s předepsanými časy, dějem, představivostí a inspirací. Výsledkem jeho práce je partitura.<sup>54</sup> Dříve hotová partitura přišla do rukou tzv. *rozepisovači*, který z ní vypsál part pro každý nástroj zvlášť. V závislosti na délce partitury se mohlo rozepisování věnovat více lidí najednou. Ve chvíli, kdy byla partitura

---

<sup>50</sup> Tamtéž, s. 17-18.

<sup>51</sup> Synonymy jsou *prerecording* nebo *prescoring*.

<sup>52</sup> KARLIN, Fred a Rayburn WRIGHT. [elektronická kniha]. *On the track: a guide to contemporary film scoring*. 2nd ed. New York: Routledge, 2004. Kapitola *Recording*.

<sup>53</sup> VIKLICKÝ, Emil. *Dialog mezi hudebním skladatelem a režisérem pro komponování hudby pro film: 8. přednáška z cyklu Vědeckopopulárních přednášek významných absolventů Univerzity Palackého v Olomouci: Olomouc, 29. dubna 2010*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010. ISBN 978-80-244-2529-0, s. 23.

<sup>54</sup> Viz příloha A.

kompletně rozepsána, přišel na řadu proces nahrávání.<sup>55</sup> Dnes mají skladatelé přístup k nejrůznějším notačním programům<sup>56</sup> a již rozepsaná partitura jim vzniká v procesu skládání. Programy pro skládání hudby také obsahují zvukové samplý jednotlivých nástrojů a skladatel má například možnost si právě zkomponovanou melodii poslechnout v provedení kteréhokoliv nástroje.<sup>57</sup>

## 1.5. Nahrávání hudby ve filmu

Proces nahrávání je v podstatě vrcholným momentem tohoto tvořivého procesu, kdy se hudba „stane živou“ a dostává se do popředí zájmu. Skladatel spolupracuje s režisérem, producenty, hudebníky, hudebním střihačem, s technikou a dalšími. Celý proces nahrávání probíhá na *scoring stage*.<sup>58</sup> Tento prostor disponuje video projektory, televizními obrazovkami (někdy i velkoplošnou projekcí) a běžně i takovým prostorem, který je schopen pojmout orchestr sestávající až ze sta či více hráčů. Pro představu, jak může být takový prostor velký – ve filmu *Round Midnight* (1986, Herbie Hancock) se na *scoring stage* točily i scény, kde se využíval *set scoring*.<sup>59</sup> S přihlédnutím na rozpočet je skladatelům běžně umožněno, aby si vybrali pro ně co nejvhodnější *scoring stage*. Výběr místa může mít z hlediska vybavenosti a zejména akustických vlastností zásadní vliv na výsledný zvuk.<sup>60</sup> Mezi nejznámější světová nahrávací studia patří Air Studio a Abbey Road Studios v Londýně, Fox Studios v Los Angeles (USA, Kalifornie) a Warner Bros. Studios v Burbank (USA, Kalifornie). Air Studio je zajímavé tím, že dříve bývalo kostelem a až koncem 80. let se na popud George Martina proměnilo v nahrávací studio s pohyblivým střešním panelem.<sup>61</sup> Má výjimečnou akustiku a při nahrávání je běžně využíváno až 200 mikrofonů. V Abbey Road Studios velmi často

---

<sup>55</sup> PILKA, Jiří. *Tajemství filmové hudby*. Praha: Orbis, 1960. Film a doba. Str. 22; 23.

<sup>56</sup> Dříve např. Encore, nyní Sybellius.

<sup>57</sup> KARLIN, Fred a Rayburn WRIGHT. [elektronická kniha]. *On the track: a guide to contemporary film scoring*. 2nd ed. New York: Routledge, 2004, kapitola Recording.

<sup>58</sup> Tento termín je využívám ve filmovém průmyslu, aby se odlišil od nahrávacího studia, jehož nároky na technické vybavení a prostor se liší.

<sup>59</sup> Viz příloha A.

<sup>60</sup> KARLIN, Fred a Rayburn WRIGHT. [elektronická kniha]. *On the track: a guide to contemporary film scoring*. 2nd ed. New York: Routledge, 2004, kapitola Recording.

<sup>61</sup> První producent kapely Beatles.

koncem 80. let nahrával John Williams; nahrával se zde například soundtrack k filmové sérii Pán prstenů. Fox Studios je vyhledáváno zejména pro silný, intenzivní zvuk.<sup>62</sup>

Jak už již bylo řečeno, v současné době se hojně využívá elektronika a v dřívější většině nízkonákladových filmů je hudba pro film tvořena právě tímto způsobem. Není to pouze otázka rozpočtu, ale i pohodlnosti a času. Skladatel tak může na *scoring stage* přinést částečně hotovou hudbu v požadovaném formátu.<sup>63</sup> Pokud je to nezbytné anebo se tvůrci filmu shodnou na vhodnosti použít živou hudbu, pozvou si vybraný ansámbl, orchestr, nebo sólistu. Ve Spojených státech amerických je běžný nahrávací den s hudebníky rozdělen do dvou tříhodinových bloků (*double session*) s případným hodinovým přesčasem. Nejdříve se plánuje nahrávání s velkými hudebními tělesy jako je orchestr, až po případná sóla. Průměrně se během jednoho bloku nahraje 2–5 minut hudby. Tento průměrný čas zahrnuje nácvik, opravy jakéhokoliv charakteru, změny na popud kohokoliv z přítomných tvůrců filmu či případná selhání techniky. Zahrnuty jsou i playbacky. Zkušené skladatelé jako je John Williams jsou vzhledem ke svým zkušenostem a dlouholeté zaběhnuté spolupráci schopni zvládnout nahrát i 20 minut za jeden nahrávací den.<sup>64</sup>

Důležitou osobou vstupující do procesu nahrávání je *music mixer*. Pro docílení skladatelem požadovaného zvuku je dobré, aby byl s hudbou a skladatelovým záměrem seznámen už v průběhu samotné kompozice. *Music mixer* má na starosti rozmístění mikrofonů, výběr vhodných technických aparátů, které i obstará, pokud nejsou v dané *scoring stage* k dispozici. Může rozhodnout o rozmístění hráčů v rámci orchestru, pokud tak docílí kýženého zvuku. Pokud skladatel sám nedisiguje (jako například John Powell), *music mixer* řeší s dirigentem i dynamickou složku.<sup>65</sup>

Dalším zásadním článkem je již zmíněný dirigent, kterým může být sám skladatel, nebo někdo jiný, koho si však skladatel běžně volí sám a vkládá v něj svou důvěru. To, zda skladatel bude nebo nebude dirigovat záleží na něm samém. Skladatel se musí rozhodnout, zda chce být při procesu nahrávání přítomen v nahrávací buňce a slyšet rovnou výsledný mix, anebo zda upřednostní práci s orchestrem. Způsob

---

<sup>62</sup> SCORE: *A Film Music Documentary* [film]. Režie Matt SCHRADER. USA, Epicfeff Media, 2016.

<sup>63</sup> Hojně využíván program Pro Tools.

<sup>64</sup> KARLIN, Fred a Rayburn WRIGHT. [elektronická kniha]. *On the track: a guide to contemporary film scoring*. 2nd ed. New York: Routledge, 2004, kapitola Recording.

<sup>65</sup> Tamtéž.

dirigování je dvojí. Prvním a tím nejčastějším způsobem je dirigování s oporou tzv. *click track*.<sup>66</sup> *Click track* je sekvence zvukových stop, používaných k synchronizaci s pohyblivým obrazem. Původ má už v začátcích zvukového filmu, kde byla na filmu vytvořena optická značení a označovala načasování hudebního doprovodu. Jeho funkci lze přirovnat k metronomu.<sup>67</sup>

*Click track* zní do sluchátek jak dirigentovi, tak hráčům a jeho vytvořením je pověřena konkrétní osoba, která se zabývá pouze ním. Stopa může být rytmicky jednoduchá a udávat pouze těžké a lehké doby, nebo to může být mix několika partů, či celého orchestru. Hráčům zní *click track* do obou uší, nebo jedním odkrytým uchem poslouchají ostatní nástroje akusticky. *Click track* je možné sestavit i tak, aby zohlednil agogiku,<sup>68</sup> nicméně je to poměrně obtížné, a i v takovém případě by mohl výsledek vyznívat poněkud toporně. V případě, že partitura obsahuje množství míst s tempovými změnami, je vhodné využít druhý způsob dirigování, a sice na základě obrazu. Zjednodušeně by se dalo říct, že se promítá film a orchestr se řídí pouze pokyny dirigenta. V běžné praxi se využije kombinace výše uvedených způsobů.<sup>69</sup>

## 1.6. Zásady pro tvorbu filmové hudby

V porovnání s jinými hudebními žánry je filmová hudba z hlediska struktury a tektoniky mnohem volnějši. Hudba k filmu nemá například charakteristické formové členění. Některé principy by přesto splňovat měla, aby řádně plnila svou funkci. Americká profesorka filmových studií a odbornice na románské jazyky Claudia Gorbmanová ve své knize *Unheard melodies*<sup>70</sup> shrnula několik základních principů, kterými by se měl každý skladatel řídit, chce-li dosáhnout uspokojivého výsledku. Těmito zásadami jsou:

---

<sup>66</sup> KARLIN, Fred a Rayburn WRIGHT. [elektronická kniha]. *On the track: a guide to contemporary film scoring*. 2nd ed. New York: Routledge, 2004, kapitola Recording.

<sup>67</sup> Viz příloha A.

<sup>68</sup> Termínem agogika se rozumí velmi drobné tempové výkyvy, nepatrná zrychlení a zpomalení, podržení tónu apod., které se do not nezapisují, ale jsou důležitou součástí interpretačního provedení skladby.

<sup>69</sup> KARLIN, Fred a Rayburn WRIGHT. *On the track: a guide to contemporary film scoring*. 2nd ed. New York: Routledge, 2004.

<sup>70</sup> Kniha *Unheard Melodies (1970)* je jedna z prvních akademických studií, která se zabývá otázkou funkce hudby ve filmu.

- **Neviditelnost:** Fyzický aparát filmové hudby (orchestr, mikrofon apod.), stejně jako další filmové technické aparáty, nesmí být za žádných okolností viděny na plátně. Výjimkou je hudba diegetická.<sup>71</sup>
- **„Neslyšitelnost“:** Hudba by měla mít doprovodnou funkci, tj. dotvářet obraz. Gorbmanová přirovnává tento vztah mezi obrazem a hudbou ke klavírní hře, kdy by levá ruka neměla přehlušovat pravou, hraje-li melodii. Hudební forma je určena nebo podřízena formě narativní.<sup>72</sup>
- **Ukazatel emoce:** Obraz, dialogy a zvukové efekty jsou tzv. „čistě fotografické“ elementy filmu, kterým hudba dodává nezbytný emoční, iracionální, romantický či intuitivní rozměr.<sup>73</sup>
- **Referenční narativní odkazování:**
  - *Úvod a závěr:* Hudba běžně zní jak při úvodních, tak závěrečných titulkách. Zprvu je její funkcí navodit náladu či žánr a běžně se objevuje i jedno či více témat (leitmotivů), které následně zaznívají i v průběhu děje. Závěrečná hudba navazuje na závěrečnou scénu a napomáhá tak k plynulému přechodu.<sup>74</sup>
  - *Místo a čas:* Díky zažitým konvencím má hudba možnost uvést diváka do konkrétní či alespoň přibližné doby a místa, kde se děj odehrává. K tomu napomáhá vhodné zvolení instrumentace, harmonie, melodických vzorců, či rytmů apod., které jsou typické pro danou oblast nebo místo v čase.<sup>75</sup>
  - *Postoj:* Klasický film využívá hudbu i k tomu, aby podtrhla či vytvořila subjektivitu postav. Častým způsobem je například záběr zorného pole postavy v kombinaci s příslušnou hudbou.<sup>76</sup>

---

<sup>71</sup> GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1987, s. 73-75.

<sup>72</sup> GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1987, s. 73;76.

<sup>73</sup> Tamtéž, s. 73;79.

<sup>74</sup> Tamtéž, s. 82.

<sup>75</sup> Tamtéž, s. 83.

<sup>76</sup> Tamtéž, s. 83.

- **Konotační narativní okazování:** Hudba ilustruje, podtrhuje či zdůrazňuje vizuální složku, tzv. zakotvuje význam. Běžně doplňuje to, co je už řečeno či viděno na plátně a dodává tomu nový rozměr.
- **Kontinuita:** Na své nejobecnější funkční úrovni slouží filmová hudba jako prostředek k zaručení soudržnosti a vyplňuje prázdná místa během akce nebo dialogu. Prakticky každý, kdo psal o standardní filmové hudbě, souhlasí s tím, že filmová hudba vyplňuje „hluchá místa“, aniž by na sebe přitahovala zvláštní pozornost. Hudba vyhlazuje diskontinuity střihu v jednotlivých scénách nebo sekvencích.<sup>77</sup>
- **Jednota:** Hlavním jednotícím prvkem hudby jsou témata, která zaznívají po celou dobu filmu, a to i v různých obměnách či kombinacích. Jak bylo výše již zmíněno, tak hudba jednotí film i ve smyslu propojení úvodu, samotného děje a závěru a taktéž jednotlivých scén.<sup>78</sup>
- Pakliže hudba nějakým způsobem vyvrací nějaký z výše uvedených principů, je toto porušení zásluhou některého z nich.<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1987, s. 73; 89.

<sup>78</sup> Tamtéž, s. 90.

<sup>79</sup> Tamtéž, s. 73.

## 2. PSYCHOLOGIE FILMOVÉ HUDBY

Zvuky a hudba, nezávisle na filmu i jako součást filmu, jsou někdy považovány za podřadné vůči vizuální složce. Některé disciplíny je klasifikují jako spouštěče neurologických systémů, zatímco jiné naopak vyzdvihují jejich afektivní schopnost. V obou případech je funkce hudby považována za druhořadou a v případě hudby filmové jako doprovodný element. Přesto psychologové věří, že má hudba unikátní a celistvou funkci v lidské psychice.<sup>80</sup> Zážitek může být o to intenzivnější, je-li hudba podpořena vizuálně, přestože je v případě filmové hudby vizuální dílo, jehož je hudba součástí, právě tou stěžejní složkou a hudba má za úkol spoluvytvářet či doprovázet.

### 2.1. Vnímání hudby

Vnímání reprezentuje komplikovaný a strukturálně velmi složitý proces přijímání, dekodování a tvořivého zpracování informací. Na jeho úrovni se podílejí nejen dosavadní znalosti a zkušenosti vnímajícího subjektu podmiňující celkovou připravenost jedince pro příjem informací, ale i momentální psychický stav jedince, včetně jeho volných vlastností a temperamentu.<sup>81</sup> Ve vztahu k hudbě je velice důležité vymezit nejen tento pojem samotný, ale i dílčí činitele, jako jsou například očekávání, percepce, apercepce, či vliv kultury. V následující podkapitole bude popsáno vnímání s ohledem na klíčové procesy, jež umožňují nejen pouhé povšimnutí si hudby, ale také zamyšlení se nad ní a vyvození závěrů.

#### 2.1.1. Přijímání hudebního sdělení

Přijímání hudebního sdělení a jeho chápání se odvíjí ve třech rovinách. Posluchač ve své mysli současně zpracovává tři skupiny informací. V první řadě je to *rovina přítomnosti* – momentální sluchový vjem. V druhé řadě je to *rovina minulosti*, vše, co již v hudebním projevu zaznělo. V této souvislosti je nejdůležitější především vztah současného k minulému. Může se jednat o vztah prvků formálních, vztahy harmonické a vztahy melodické. Ve třetí řadě je mysl posluchače zaměstnána

---

<sup>80</sup> NAGARI, Benjamin. *Music as Image: Analytical psychology and music in film*. Londýn: Routledge, 2016. ISBN 978-1-138-85325-6, s. 13.

<sup>81</sup> HOLAS, Milan. *Psychologie hudby v profesionální hudební výchově*. 2. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2013. ISBN 978-80-7331-262-6, s. 67.



*anticipací*, předjímáním vývoje na základě poslechové zkušenosti s konkrétním hudebním dílem nebo na základě všeobecných poslechových zkušeností s hudbou obdobného charakteru. Tato třetí rovina je jakýmsi očekáváním. Vztah budoucnosti (sluchového vjemu očekávaného, ale zatím reálně nepřijatého) a současnosti (sluchového vjemu momentálně přijímaného a zpracovávaného), pak vytváří určitou konfrontaci. Dojde-li ke shodě těchto dvou prvků, je mysl posluchače uspokojena, liší-li se průběh znějící hudby od očekávání, zažívá posluchač určité překvapení. Posluchač musí znát hudební jazyk skladby. To mu dovoluje uvědomování si podstatných bodů, které uchovává v paměti, a na základě toho členění na motivy a témata. Tyto může skládat do celků tak, jak po sobě přicházejí, a uvědomovat si průběh a směřování díla. Ve chvíli, kdy dozní, je schopen cítit, co dílo vyjadřuje – tehdy je dílo pochopeno. Chápání hudby je proniknutím do její struktury – uvědomování si sémantické soudržnosti jejích prvků a zároveň formální členitosti.<sup>82</sup>

### 2.1.2. *Percepce*

Percepce je synonymem vnímání. Jedná se o proces přijímání hudebních sdělení pomocí receptorů; tato sdělení jsou následně zpracovávána a vyhodnocována v centrální nervové soustavě.<sup>83</sup>

### 2.1.3. *Apercepce*

Apercepce je otázkou hudebního prožitku, představivosti, emocí vzbuzovaných hudbou a vývoje hudebního myšlení jakožto pendantu vývoje hudby samé. Tento proces je podmíněn přechozí zkušeností. Ve vztahu k hudbě se může jednat o zažité melodické a harmonické postupy, volbu instrumentace apod.<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> SECKÝ, J. *Vztah hudební percepce a aktivního provozování hudby u středoškolské mládeže*. Pedagogická orientace 2008, roč. 18, č. 1, s. 94–104. ISSN 1211-4669.

<sup>83</sup> POLEDŇÁK, Ivan a Jiří FUKAČ. *Úvod do studia hudební vědy*. [online]. Olomouc: Univerzita Palackého, 2005. ISBN 80-244-1257-8, kapitola Hudební psychologie..

<sup>84</sup> Tamtéž.

### 2.1.4. Recepce

Recepce hudby je relativně svébytná, společensky institucionalizovaná hudební činnost. Jedná se o vědomé a aktivní vnímání hudby, jemuž předchází proces percepce a současně může být provázeno apercepcí.<sup>85</sup>

## 2.2. Mozkové procesy ve vztahu k hudbě

Hudba je sluchovou informací v podobě řady zvuků, které musí být rychle zpracovány. Součástí tohoto procesu bývá často emoční odezva. Patrik N. Juslin a jeho kolegové navrhli sedm základních mechanismů, jimiž hudba produkuje emoce.<sup>86</sup>

### 2.2.1. Kmenové reflexy

Zaslechneme-li nenadálý zvuk, bazální část mozku zvaná mozkový kmen jej rozpozná jako cosi naléhavého, což má za následek emočně vzrušený (nabuzený) stav. V další fázi do tohoto procesu vstupují další části mozku, které toto nabuzení tlumí a dochází k částečnému uvolnění. Funkce mozkového kmenu v tomto případě nefunguje jako podmíněný reflex, tj. stimulační účinek je stále stejně spolehlivý a k emočnímu vzrušení tak dojde vždy, je-li hudbou dán příslušný podnět. Takovými podněty jsou pravděpodobně nenadálé, hlasité a disonantní zvuky a rychlé či náhle se měnící rytmy.<sup>87</sup>

### 2.2.2. Synchronizace rytmu

Dech a srdeční činnost mají stejně jako hudba určitý rytmus. Vědci zpozorovali, že se frekvence dechu či tepu dokáže přiblížit rytmu hudby, kterou posloucháme. Tento proces mozek vyhodnotí a vyvolá emoci, která odpovídá novému srdečnímu rytmu. U dechové frekvence ke stejné synchronizaci dochází nikoliv s rytmem písně, ale s celými hudebními frázemi.<sup>88</sup>

---

<sup>85</sup> POLEDŇÁK, Ivan a Jiří FUKAČ. *Úvod do studia hudební vědy*. [online]. Olomouc: Univerzita Palackého, 2005. ISBN 80-244-1257-8, kapitola Hudební psychologie.

<sup>86</sup> POWELL, John (2018). *Emoční síla krásných zvuků, aneb, proč máme rádi hudbu*. Přeložila Kateřina Orlová. ANAG, [2018]. ISBN 978-80-7554-162-8, s. 51.

<sup>87</sup> Tamtéž, s. 51.

<sup>88</sup> Tamtéž, s. 51-52.

### 2.2.3. *Evaluativní podmiňování*

Je-li skladba opakovaně spojována s nějakou příjemnou činností, potom lze navodit určitou emoci i v případě, že hudba zní bez toho, aniž by byla konkrétní činnost prováděna. Ve filmu lze tímto způsobem pracovat s melodiemi, které mají funkci leitmotivu a jsou-li opakovaně využívány v záběrech stejné nebo podobné povahy, poté lze stejnou emoci navodit použitím hudby i bez záběru.<sup>89</sup>

### 2.2.4. *Emoční přenos*

Emoční přenos spočívá v rozpoznání ztvárňované emoce a v následném ztotožnění s danou emoci. Názornou ukázkou může být například sklon ke smíchu ve společnosti rozveselených lidí. K tomuto emočnímu procesu dochází zpravidla častěji u příjemné či uklidňující hudby.<sup>90</sup> Tento proces byl detailněji popsán psychology Ai Kawakamim a Kiyoshi Furukawou, jejichž teorie od *uvědomovaných a pociťovaných* emocí je blíže specifikována v kapitole 2.3.

### 2.2.5. *Vizuální představy*

Hudba je vynikajícím prostředkem k navozování vizuálních představ. Mnoha lidem se při poslechu vybavují výjevy různého druhu, které umocňují napojení na hudbu a vytvářejí hlubší emoční odpověď. Tento princip je využíván zejména v muzikoterapii s cílem snížit stupeň stresu a zmírnit depresi. Na základě této techniky vypracovala v šedesátých letech muzikoterapeutka Helen Bonny terapeutickou techniku známou jako Řízená imaginace a hudba.<sup>91</sup> Film jakožto audiovizuální dílo nedává tolik prostoru k utváření vizuálních představ, ale už při úvodních titulcích zpravidla můžeme slyšet hudbu, která nám nastiňuje povahu filmu. Stejně tak může hudba v závěrečných titulcích značně ovlivnit pocity, které v nás snímek posléze zanechá.

### 2.2.6. *Epizodická paměť*

Hudební skladba má schopnost probudit konkrétní vzpomínku, která navodí stejný emoční stav, v jakém se člověk nacházel v situaci, na kterou vzpomíná. Kromě

---

<sup>89</sup>POWELL, John (2018). *Emoční síla krásných zvuků, aneb, proč máme rádi hudbu*. Přeložila Kateřina Orlová. ANAG, [2018]. ISBN 978-80-7554-162-8, s. 52.

<sup>90</sup>Tamtéž, s. 52.

<sup>91</sup>Tamtéž, s. 52.

původního emočního stavu může hudba vyvolat i emoce jako je např. nostalgie a v nejnaléhavějších případech sentimentalitu.<sup>92</sup> Ve filmu může hudba odkazovat na předchozí události a napomoci tak kontinuitě děje, aniž by bylo cokoliv vyřčeno.

### 2.2.7. Hudební předvídavost

Hudební předvídavost úzce souvisí s pocitem uspokojení. Hudba jako nedílná součást každodenního života vstupuje do podvědomí člověka. Díky tomu jsou ve společnosti zažité hudební postupy a umožňují tak posluchači předvídat tóny, které hudbou následovat.<sup>93</sup> Skladatelé filmové hudby často cíleně pracují proti tomuto principu. Nepředvídané postupy si získávají pozornost diváka a dokážou předvídat zápletku nebo jinou změnu děje.

## 2.3. Hudba a emoce

Ai Kawakami a Kiyoshi Furukawa rozlišují dva různé typy emocí spojených s hudbou. Jsou jimi *uvědomované emoce*, které jsou vyjádřeny skrze hudební díla/kusy a na druhé straně stojí *pociťované emoce*, které jsou vyvolány v samotných posluchačích. Ve studiích zabývajících se hudebními emocemi je zásadní, abychom tyto emoce rozlišovali.<sup>94</sup> Patrik N. Juslin nahlíží na toto rozlišení jako na rozhodující, protože dále ovlivňuje jejich hodnocení a mechanismy, jež je zapříčiňují.<sup>95</sup> Alf Gabrielsson se domnívá, že se *uvědomované emoce* ne vždy shodují s těmi *pociťovanými*. Vztahy mezi těmito dvěma druhy emocí byly studovány teprve nedávno.<sup>96</sup>

Studie, které se zabývají spjitostmi mezi hudbou a emocemi poukazují na dva základní zdroje uvědomovaných emocí. Jedna domněnka spočívá v tom, že skladební

---

<sup>92</sup> POWELL, John (2018). *Emoční síla krásných zvuků, aneb, proč máme rádi hudbu*. Přeložila Kateřina Orlová. ANAG, [2018]. ISBN 978-80-7554-162-8, s. 53.

<sup>93</sup> POWELL, John (2018). *Emoční síla krásných zvuků, aneb, proč máme rádi hudbu*. Přeložila Kateřina Orlová. ANAG, [2018]. ISBN 978-80-7554-162-8, s. 53.

<sup>94</sup> *Sad music induces pleasant emotion*. Frontiers | Peer Reviewed Articles - Open Access Journals [online]. 2013 [cit. 2021-06-11]. Dostupné z: <https://www.frontiersin.org/article/10.3389/fpsyg.2013.00311>.

<sup>95</sup> JUSLIN, P. N. (2005). *From mimesis to catharsis: expression, perception and induction of emotion in music*, in Musical Communication, eds D. Miell, R. Macdonald, and D. J. Hargreaves (New York, NY: Oxford University Press), s. 85–115.

<sup>96</sup> GABRIELSSON, A. (2002). *Emotion perceived and emotion felt: same or different?* Music. Sci. 123–147. (Special issue 2001–2002). Doi: 10.1177/102986490601000203.

prvky hudby, jako jsou např. melodie, harmonie, rytmus a tempo, přispívají k vyjádření emoce. Z tohoto pohledu je patrné, že emoční význam může být rozpoznán lidmi pocházejícími z jakékoliv kultury a stává se tak univerzálním napříč všemi kulturami. Jiný pohled přináší domněnku, že nejdůležitější je vliv právě kultury a vzdělání. Zastánci tohoto pohledu věří, že význam hudby je podmíněn kulturou a kontextem, posluchač je tedy schopen hudbě porozumět pouze v rámci vlastní kulturní tradice.<sup>97</sup>

Mnoho studií se zabývalo zkoumáním skladebních prvků hudby a jak se podílí na vyvolávání emocí hudbou. Například vysoké tóny často znamenají radost, zatímco hluboké tóny jsou spojovány se smutkem. Nekomplikovaná a konsonantní harmonie se uvádí do souvislosti s vnímáním štěstí, vyrovnanosti a vděčnosti a disonantní harmonie vykresluje pocity rozrušení a vášnivosti. Durové melodie jsou posuzovány jako pozitivnější než melodie mollové.<sup>98</sup> Stejně tak vzrůstající melodie jsou spojovány s pozitivnějšími emocemi než melodie, které klesají.<sup>99</sup> Pro vysvětlení, proč jsou mollové stupnice oproti durovým považovány za vhodnější pro vyjádření složitých emocí jako je například smutek, existuje několik technických důvodů. Prvním z nich je frekvence přidávaných not k základnímu tónu. V durové stupnici začínáme notou o určité frekvenci a k ní následně přidáváme noty, jejichž frekvence se rovnají frekvenci první noty násobené  $1\frac{1}{4}$ ,  $1\frac{1}{3}$ ,  $1\frac{1}{2}$ ,  $1\frac{2}{3}$  a  $1\frac{7}{8}$ . V mollových stupnicích jsou tři z těchto zlomků nahrazeny relativně neznámými zlomky jako je např.  $1\frac{3}{5}$ . Tato matematická komplikovanost koresponduje s komplexitou emocí, jako je smutek a touha. Dalším potencionálním důvodem je spojitost mezi mollovými stupnicemi a melancholií. V mollových melodiích jsou v průměru menší intervaly mezi tóny. Je-li člověk spokojený, má při mluvě sklon k větším intonačním výkyvům, jako je tomu v durových stupnicích. Je-li nešťastný, intervaly se značně zmenšují.<sup>100</sup>

Laura-Lee Balkwill a William Forde Thompson navrhli model nesoucí název *Cue Redundancy*, podle něhož posluchači vnímají emoční významy hudby pomocí univerzálních sluchových nebo specifických kulturních podnětů. Univerzální zvukové

---

<sup>97</sup> KWOUN, Soo-Jin. *An Examination of Cue Redundancy Theory in Cross-Cultural Decoding of Emotions in Music*. Journal of Music Therapy, Volume 46, Issue 3, Fall 2009, Pages 217–237, Doi: 10.1093/jmt/46.3.217

<sup>98</sup> HEVNER, K. (1935). *The affective character of the major and minor modes in music*. Am. J. Psychol. 47, 103–118. Doi: 10.2307/1416710.

<sup>99</sup> GERARDI, Gina & GERKEN, Louann. (1995). *The Development of Affective Responses to Modality and Melodic Contour*. Music Perception. 12. 279-290. Doi: 10.2307/40286184.

<sup>100</sup> POWELL, John (2018). *Emoční síla krásných zvuků, aneb, proč máme rádi hudbu*. Přeložila Kateřina Orlová. ANAG, [2018]. ISBN 978-80-7554-162-8. Str. 46-48.

podněty se týkají těch hudebních prvků, které lze chápat bez hudební enkulturace, zatímco kulturní specifika jsou hudební kódy, které se naučí prostřednictvím kulturních konvencí.<sup>101</sup>

## 2.4. Teorie spojitostí mezi hudbou a emocemi

Filozof John Dewey, který je jedním ze zakladatelů funkční psychologie, přesvědčivě argumentuje, že má zvuk jedinečnou moc vyvolat intenzivní pocity: „*Zvuky přichází z vnějšku, ale samotný zvuk je blízký, intimní, stimuluje organismus, vibrace pociťujeme v celém těle. Praskání větví nebo šustění v křoví může naznačovat útok nebo dokonce smrt přicházející od nepřátelského zvířete nebo člověka. To, co vidíme, v nás vyvolá emoci na úrovni zájmu, ale je to právě zvuk, který nás donutí uskočit.*“<sup>102</sup>

Výše uvedená teorie není jediná, ostatní se však v určitých aspektech liší. Předpokládá se, že v budoucnu vyvstanou další a další teorie. Lidé stále přichází s něčím inovativním, ať už jsou to skladby či nové styly, a ne všechny jsou tvořeny za komerčními účely, přestože žijeme v době, která značně ovlivňuje výslednou kvalitu. Jak bylo zmíněno výše, existují stereotypní předpoklady o spojitostech mezi určitým typem hudby a určitými pocity, lze tedy vyhledávat vzorce, jakési „recepty“, jak hudbou dosáhnout kýženého cíle, tedy navodit, nebo vyvolat konkrétní emoci. Nové skladby a nové hudební styly však mohou přicházet s novými možnostmi a schopností vyvolat takové pocity, kterých se hudba dříve nedotkla.

Cooke mimo jiné polemizoval o tom, že svou vlastní emoční kvalitu mají i konkrétní intervaly a vzorce, ať už melodické nebo rytmické, čehož si jsou prý skladatelé dobře vědomi. Tento postoj naznačuje, že je hudba jakýmsi jazykem emocí. Jako příklad Cooke uvádí interval velké tercie značící pocit štěstí nebo triumfu, velká sexta prý naznačuje touhu po slasti, malá sexta značí úzkost a zvětšená kvarta připomíná nevraživost a rozrušení. Aby tuto svou domněnku Cooke podpořil, uvedl

---

<sup>101</sup> BALKWILL, Laura-Lee & THOMPSON, William. (1999). *A Cross-Cultural Investigation of the Perception of Emotion in Music: Psychophysical and Cultural Cues*. Music Perception. 17, s. 43-64. DOI: 10.2307/40285811.

<sup>102</sup> THOMPSON, William Forde, 2015. *Music, thought, and feeling: understanding the psychology of music*. 2. vyd. New York: Oxford University Press. ISBN 978-0-19-994731-7, s. 143.

hudební příklady, kde se tyto vzorce objevily i s doprovodem textu a jeho domněnka se tak na základě obsahu textu potvrdila.<sup>103</sup>

Kivy započal teorii, jež dává do spojitosti hudbu a emoce z hlediska dvou základních kategorií: *kontura* (neboli přirozená spojení) a *konvence* (obvyklé asociace určitých hudebních prvků s prvky emotivními).<sup>104</sup>

Langer popírá obě z výše uvedených teorií. Věří, že hudba představuje emocii obecně tím, že odráží takzvanou „*morfologii pocitu*“. Existuje přirozená podobnost mezi hudebními vzorci a citovými změnami, jež běžně zažíváme. Hudba může připomínat nespočet dynamických vzorců objevujících se ve světě, lidé však mají tendenci vnímat hudbu jako vyjádření emocí.<sup>105</sup>

Meyer představil jiný pohled. Cokoliv může nabýt význam, pakliže má spojitost, či odkazuje na něco jiného vyjma sebe sama: *designated* a *embodied meaning*. O *designated meaning* mluvíme, pokud jsou symbol či podnět a referent jiného druhu, příkladem je slovo, které odkazuje na nonverbální objekt či událost. *Embodied meaning* se objevuje tehdy, jsou-li symbol a referent téhož druhu. Příkladem může být hudební událost, která nabývá významu tím, že poukazuje na jinou hudební událost a nutí nás ji očekávat. Věří, že hudba vytváří komplexní a silný prožitek emocí, protože se neustále jemně odchyluje od našich očekávání.<sup>106</sup>

Mandler navrhl teorii, která vysvětluje, že emocionální odpovědi na hudbu jsou případy obecnější adaptivní biologické reakce, ke které dochází po všech neočekávaných či nových událostech. Nesrovnalosti mezi očekávanými a reálnými událostmi vedou nejen k vyvolání odpovědi v autonomním nervovém systému, ale také ke kognitivnímu přehodnocení podnětu a toto spojení vede k emočnímu prožitku. Cílem hudby je narušit očekávání posluchače. Nicméně hudba by neměla zahrnovat přespříliš těchto nesrovnalostí, protože by se tak stala pro posluchače přespříliš komplexní a nepříjemnou.<sup>107</sup>

---

<sup>103</sup> THOMPSON, William Forde, 2015. *Music, thought, and feeling: understanding the psychology of music*. 2. vyd. New York: Oxford University Press. ISBN 978-0-19-994731-7, s. 143.

<sup>104</sup> Tamtéž, s. 191.

<sup>105</sup> Tamtéž, s. 192-193.

<sup>106</sup> Tamtéž, s. 193.

<sup>107</sup> Tamtéž, s. 194-196.

Huron (2006) tvrdí, že očekávání je tím nejvýznamnějším rysem a že je to jediný zdroj emocí vyvolaných hudbou. Tato teorie nese název ITPRA a je zkratkou složenou z počátečních písmen pěti kategorií očekávání, jimiž jsou: *imagination* (představivost), *tension* (napětí), *prediction* (předpověď), *reaction* (reakce) a *appraisal* (vyhodnocení). První dvě kategorie jsou klasifikovány jako *předběžné odpovědi* (*pre-outcome responses*) a zbylé jsou označeny jako *odpovědi posléze* (*post-outcome responses*). Věří, že tyto odpovědi se mohou objevovat současně a takto vznikají komplexní emoce.<sup>108</sup>

Juslin a jeho kolegové pracovali na identifikování celé sady základních mechanismů. Emocionální indukce hudbou může nastat prostřednictvím některého z těchto mechanismů a má tendenci vést k souboru reakcí, které obvykle zahrnují kognitivní hodnocení, subjektivní prožívání emoci, fyziologické reakce, vyjádření emocí, tendence k jednání a regulaci. Těmito mechanismy jsou: kmenové reflexy, synchronizace rytmů, evaluativní podmiňování, emoční přenos, vizuální představy, epizodická paměť a hudební představivost.<sup>109</sup>

## 2.1. Psychologické principy filmové hudby

Následující výčet principů vychází ze studie o herní hudbě. Tato dvě hudební odvětví spolu jakožto součásti audiovizuálního díla úzce souvisí. Některé tyto shodné principy lze přiřadit též k hudbě filmové, nicméně je třeba brát v potaz také rozdíly mezi těmito dvěma žánry. Při hraní her není hráč pouze divákem, ale hlavním aktérem. Děje se účastní aktivně a za herní postavu může rozhodovat a ovládat ji, zatímco filmový divák je pasivním pozorovatelem děje. Zásadnost při vnímání herní hudby ve smyslu prostoru je patrně intenzivnější. Stejně tak je tomu při vnímání času. Délka filmového snímku je omezena a je zpravidla kratší než dokončení příběhové hry. Zatímco minutáž celovečerního filmu se pohybuje okolo 120 minut, hráč se může v herním prostředí pohybovat i několik dní.

Prvním z principů je princip *flow*. Autorem tohoto pojmu je americký pozitivistický psycholog maďarského původu Mihály Csíkszentmihályi. Princip *flow* je

---

<sup>108</sup> THOMPSON, William Forde, 2015. *Music, thought, and feeling: understanding the psychology of music*. 2. vyd. New York: Oxford University Press. ISBN 978-0-19-994731-7, s. 197.

<sup>109</sup> Tamtéž, s. 198-199.



definován jako mentální stav, kdy je jedinec maximálně ponořen do vlastní aktivní činnosti s pocitem maximální soustředěnosti; jinými slovy je vtažen do děje a prožívá jej. S tím je spojené i narušené vnímání času, případně vymizení sebeuvědomování.<sup>110</sup>

*Imerze* bývá definována jako stav vědomí, kdy je stav vědomí vlastního já potlačeno anebo se vytrácí na úkor totality často uměle vytvořeného okolního prostředí. Může také označovat zvýšené vnímání okolního prostředí nebo zážitek spočívající v přenosu do mediované alternativní reality. S tímto principem také souvisí psychologicky popsany fenomén *cocktail party effect* spočívající ve schopnosti člověka zaměřit pozornost na jeden konkrétní zvuk z univerza zvuků v jeho okolí.<sup>111</sup>

Výše uvedené mechanismy podporuje zejména abstraktní hudba, která se vyznačuje neuchopitelnou pravidelností a obtížnou postžitelností řádu. Vrcholně romantická hudba např. často pomáhá vyvolávat pocit účasti na velkém epickém příběhu, což nepřímo odkazuje k Wagnerovu pojetí hudebního dramatu. Z romantické hudební tradice převzala herní hudba princip Leitmotivu, coby znaku postavy, situace či nálady.<sup>112</sup>

Pro dokonalý dojem imerze je nutné vytvořit virtuální prostor okolo hráče nebo diváka. Vzhledem k tomu, že vizuálně vnímáme jen omezený výsek reality, zbytek jsme nuceni rekonstruovat prostřednictvím auditivních podnětů. Lze říct, že ke konstrukci světa filmu dochází do značné míry právě pomocí zvuku. Příčinou je náš holistický způsob vnímání reality, kterou recipujeme vždy paralelně na několika senzoričkových úrovních. Na pólu recepce (diváka) hovoříme o *multimodální senzoričkové zkušenosti*, zatímco na pólu produkce o multimediální povaze reality (filmu, díla) jednotlivé úrovně sdělení se v něm vrství a navzájem doplňují.<sup>113</sup>

---

<sup>110</sup> *Hudba a zvuk v počítačových hrách: od filmové k herní hudbě*: MU Game Studies, z.s. [online] 2012 [cit. 2021-01-30]. Dostupné z: <http://gamestudies.cz/odborne/hudba-a-zvuk-v-pocitacovych-hrach-od-filmove-k-herni-hudbe/>.

<sup>111</sup> Tamtéž.

<sup>112</sup> Tamtéž.

<sup>113</sup> Tamtéž.

## 2.2. Hudebně výrazové prostředky a principy vyvolávající emoce

Stejně jako malíři využívají barev a technik k zachycení výjevů nebo spisovatelé pečlivě volí slova, aby vyjádřili myšlenku, tak i hudebníci disponují množstvím technik, jimiž mohou na nejvyšší míru vystupňovat emoční dopad hudby. Dispozice různých žánrů a nástrojů se liší; harfa má například oproti klavíru značně omezenou dynamickou škálu. Bachova fuga zase nedává interpretovi tolik prostoru jako Chopinova nokturna. Přesto však existují postupy a techniky, kterých muzikanti mohou využít.

### 2.2.1. Frázování

Lidé mají obecně tendenci věci či události seskupovat do větších ucelenějších celků. V hudbě tomu není jinak. Frázování je v hudbě stejně důležité jako v řeči, jelikož umožňuje posluchači skladbu vnímat v kratších úsecích. Tyto úseky posluchač následně spojuje do přehlednějších celků. Přestože hudebníci koncept frázování nabývají z poslechu hudby, bývá mnohdy víc instinktivní než naučené. Výzkum, který byl vedený finskou psycholožkou Evou Istok, ukázal, že nejpřirozenějším a nejběžnějším frázováním je zrychlení uprostřed fráze a zpomalení k jejímu konci. Hudební frázi si lze představit jako celek, v němž tempo a hlasitost opisují oblouk. Naruší-li interpret toto frázování, vyvolá v posluchači méně příjemné pocity.<sup>114</sup>

### 2.2.2. Zdůraznění

Pokud by interpreti výše zmíněný *frázový oblouk* využívali opakovaně beze změny, hudební skladba by postrádala vrchol a vyznívala by monotónně. Nepatrné rozdíly v důrazech mohou významně ovlivnit emoční obsah díla. Velmi důležitými činiteli při zdůrazňování jsou hlasitost a tempo, důraz lze však provést nejrůznějšími způsoby. Těmi mohou být například artikulace, dramatická pauza, záměrná úprava načasování, změna barvy aj.<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> POWELL, John (2018). *Emoční síla krásných zvuků, aneb, proč máme rádi hudbu*. Přeložila Kateřina Orlová. ANAG, [2018]. ISBN 978-80-7554-162-8, s. 167-169.

<sup>115</sup> Tamtéž, s. 169-170.

### 3. JAN JIRÁSEK A JEHO PŘÍNOS PRO FILMOVOU HUDBU

*„Skladba je svým způsobem manipulace, ale všichni tvůrci jsou manipulátoři. A já se za to nestydím – ať chcete nebo ne, jako skladatel s divákem manipulujete. V dobrém, samozřejmě!“* Jan Jirásek

#### 3.1. Biografický exkurz

Jan Jirásek se narodil 9. ledna 1955 v Rychnově nad Kněžnou. Nepochází z hudební rodiny, ale již od páté třídy ZŠ navštěvoval soukromé klavírní lekce u prof. Věry Jelínkové. První pokusy o vlastní tvorbu přišly už ve třinácti letech a od svých šestnácti let začal v Hradci Králové u dr. Dvořáka soukromě studovat hudební teorii. V letech 1976–1981 soukromě studoval skladbu u prof. Miroslava Raichla. Předtím, než v roce 1981 úspěšně složil přijímací zkoušky JAMU v Brně, vystudoval Pedagogickou fakultu v Hradci Králové obor český jazyk, literatura a hudební výchova. Na JAMU se věnoval studiu skladby akustické hudby u prof. Zdeňka Zouhara, elektroakustické, elektrické a počítačové hudby u MgA. Rudolfa Růžičky a hudební teorie u doc. Miloslava Ištvana. Před nástupem na JAMU byl jeho hudebním mentorem pedagog Luděk Lukeš. Současně se také věnoval pedagogické činnosti a vyučoval na Lidové škole umění<sup>116</sup> v Náchodě.<sup>117</sup>

V roce 1983 začal pracovat v Českém rozhlasu v Hradci Králové a jako hudební redaktor a producent zde působil tři roky. Jirásek říká, že právě tato zkušenost byla pro něj, zejména pro jeho další hudební vývoj a následnou tvorbu filmové hudby, velice přínosná a vnímá ji jako jakýsi odrazový můstek. Po ukončení spolupráce s Českým rozhlasem se stal Jirásek „umělcem na volné noze“ a začal se plně soustředit na psaní vážné a zejména filmové hudby.<sup>118</sup>

---

<sup>116</sup> Tehdejší název pro základní uměleckou školu.

<sup>117</sup> LIBOSVÁROVÁ, Ludmila. *Duchovní tvorba Jana Jiráska*. Olomouc, 2020. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Bakalářská práce, s. 16.

<sup>118</sup> Tamtéž, s. 16.

Jeho tvorba je po roce 1989 rozsáhle představována na mnoha světových pódii a festivalech, mezi než patří mimo jiné Carnegie Hall a Lincoln Center v New Yorku.<sup>119</sup> Jeden až dva měsíce v roce se věnuje pedagogické činnosti, vyučoval a vyučuje kompozici na prestižních univerzitách v USA, Evropě a Austrálii (Hartt School of Music, Hartford, Colorado College, Florida International University, University at Lehigh, University of Colorado at Boulder, vše v USA, Universität für Musik und Darstellende Kunst, Vídeň, Rakousko, ISAM, Ochsenhausen, Německo, Noosa ISAM, Australia ad.<sup>120</sup> V současné době žije se svou manželkou Vladislavou Mladou Jiráskovou v Praze. Hluboký citový vztah má k východním Čechám i Hradci Králové a řada jeho životních událostí a hudebních počínů se odehrává právě v těchto místech.<sup>121</sup>

### 3.2. Sborová tvorba

Jirásek dlouhodobě spolupracuje s východočeskými pěveckými tělesy, zejména s královéhradeckým dívčím sborem Jitro a pardubickým chlapeckým sborem Bonifantes

Zásadní vliv na Jiráskovu sborovou a vokální tvorbu měl Jiří Skopal, zakladatel a sbormistr dívčího sboru Jitro. Jsou si velmi blízcí a Jirásek Jiřímu Skopalovi věnoval už řadu skladeb: „*Já jsem v podstatě zpíval všechno, co bylo pro dětský nebo ženský sbor. Honza mi to buď věnoval anebo jsem to v premiérách uváděl.*“<sup>122</sup> V 80. letech zařazoval Jiří Skopal z Jiráskovy tvorby kromě písní také koledy a divadelní hry a poté probíhalo natáčení pro rozhlas Hradec Králové v době, kdy byl Jan Jirásek hudebním režisérem. První písně nesly název Písničky hřejivých nálad – tehdy byly známy pod jiným názvem. První velké představení pro velký hlavní sbor, kdy Jiří Skopal zařadil Jiráskovu hudbu, se konalo v roce 1987 v Rudolfinu: „*Tenkrát se jednou za rok pořádal Týden nové tvorby, kde naši nejlepší skladatelé představovali, co dokázali. My jsme mimo jiné zpívali Dovádivé písničky od Jana Jiráska. Taková hitová písnička byly Kopretiny. Miroslav Rajchl, u kterého Honza studoval, to taky potvrdil. Tuhle písničku*

---

<sup>119</sup> *Czech and Moravian Christmas Carols / Jan Jirásek / Jitro*. [online]. 2015 [cit. 2021-04-13] Dostupné z: <https://www.navonarecords.com/catalog/nv6010/>.

<sup>120</sup> O mně | Jan Jirásek. *Jan Jirásek | Czech Composer* [online]. [cit. 2021-04-13]. Dostupné z: <https://janjirasek.com/o-mne/>.

<sup>121</sup> *Jan Jirásek: Spolupráce s hradeckým rozhlasem byla pro mne odrazovým můstkem k filmové hudbě*. Český rozhlas Hradec Králové [online]. 1997 [cit. 2021-03-15]. Dostupné z: <https://hradec.rozhlas.cz/jan-jirasek-spoluprace-s-hradeckym-rozhlasem-byla-pro-mne-odrazovym-mustkem-k-8134834>.

<sup>122</sup> Viz příloha B.

*jsem ještě mockrát a dlouho zpíval. Potom už přišla Gloria a já dělal jenom sbor Jitro. Gloria byla jen část pozdější Missa Propria, kterou jsem zpíval ve světě asi 300krát.*<sup>123</sup>

Další skladbou, kterou Jan Jirásek složil pro Jitro je Te Laudamus, který před jejich účinkováním na světové sborové olympiádě v Číně roku 2004 rozšířil, aby byla skladba komplikovanější. Rozšířená verze nese název Te Deum Laudamus. S touto skladbou získali plný počet bodů v Číně a tři zlaté medaile. Dá se říci, že kdykoliv předvedli tuto skladbu, vždy vyhráli. V Číně, Itálii, Žiline i v Pardubicích. Jejich poslední cesta byla minulý rok v létě na Island a opět zpívali Te Deum Laudamus. Jirásek tuto skladbu znovu rozšířil a vznikl cyklus, který má sedm částí. Vyšel na mnoha deskách a nese název Mondí Paralleli.<sup>124</sup>

Také se sbormistrem a zakladatelem Bonifantes Janem Míškem spolupracuje už od sbormistrova dětství. Jan Míšek na počátky jejich spolupráce vzpomíná takto: *„Jeho první velká sborová věc, kterou jsem ještě zpíval jako zpěvák v Boni Pueri byla Missa Propria, která předurčila, jakým směrem se bude vydávat jako vokální autor. Předtím jsem zpíval nějaké jeho písničky pro rozhlas, nějaké vánoční koledy s Klicperovým divadlem apod. Missa Propria mě tenkrát tak oslovila, že mi bylo jasné, že Jiráskovi chci dělat.“* Jan Jirásek a Jan Míšek se velice často navzájem oslovují s nápady, které následně realizují. V poslední době se soustředí na vokálně-instrumentální tvorbu. Po spojení sboru a orchestru vznikají velké monumenty, které jsou z posluchačského a interpretačního hlediska velice náročné. Míšek označuje nastudování Jiráskových skladeb za obrovskou výzvu:

*„Zajímavé je, že si to v první fázi nácvičku skladby, kdy máte malé děti naučit „těžkýho Jiráskovi“ nebo jinou náročnou modernu, málokdo užívá. Stejně tak jako v orchestru si hráči neužívají minimalistickou hudbu, když tam mají hrát dva tóny furt dokola. Ale potom, jak se to začne dávat dohromady, tak to teprve začne dávat smysl a v tom je ten Jirásek úžasný. Tím, jak to člověk studuje i s těmi dětmi, s kterými to jde relativně pomalu, tak se také dostává do toho skladatelského procesu a zjišťuje, jak to do sebe vlastně všechno zapadá. Je to jako mozaika, kde jednotlivé motivky a témata, která se tam objevují, samy o sobě smysl nedávají. Ani by člověk neřekl, že budou fungovat a najednou to do sebe zapadne a je z toho geniální dílo. To byl třeba případ*

---

<sup>123</sup> Viz příloha B.

<sup>124</sup> Viz příloha B.

*poslední premiéry, kterou jsme dělali zhruba před dvěma lety a tou byla Píseň Davidova. Tam ty jednotlivé složky, kdyby si člověk poslechl sám o sobě, tak je to vlastně hrůza a má pocit, že je v muzeu Andyho Warhola a že nic nedává smysl, ale pak to do sebe zapadne a je z toho úžasná skladba.*<sup>125</sup>

Jiří Skopal se ke stylu Jiráskovy tvorby také vyjádřil. Tvrdí, že jeho skladby pozná na první pohled. Charakteristické je rozdělování slov na slabiky, které jsou zpívány různými hlasy a teprve dohromady dávají smysl. Tvrzení Jana Míška, že je Jiráskova hudba velice náročná potvrzuje i fakt, že Jitro je většinou jediný sbor, který je schopen jeho skladby provádět.<sup>126</sup>

### 3.3. Operní tvorba

Jan Jirásek napsal již čtyři opery: Broučci, Pinocchio, O chlapci, který se nechtěl stát číslem a R.U.R. Broučci je jediná Jiráskova doposud uvedená opera. Objednalo si ji divadlo Josefa Kajetána Tyla v Plzni. Svým způsobem mají vztah i k Hradci Králové, protože libreto napsal Tomáš Jarkovský – současný ředitel divadla Drak. Skladatel se měl rozhodnout mezi čtyřmi tématy: Fimfárum Jana Wericha, Malostranské Povídky Jana Nerudy, Žitkovské bohyně od Kateřiny Tučkové anebo Broučci Jana Karafiáta. Broučky si vybral proto, protože nechtěl ztvárnovat žádné téma, které prvoplánově řeší nějaké zásadní životní situace, kolize nebo hodnoty. Příběh Broučci vnímá jako obyčejný život těch malých bytostí, které se přirozenou cestou dostávají k řešení oněch otázek života a smrti, lásky apod.<sup>127</sup>

*„Jirásek využívá kombinace typicky operní tvorby, kdy hudba podporuje text v jeho významu, s hudbou čistě symfonickou nebo sborovou, jinde i filmovou či muzikálovou. Sólové party jsou napsány tak, že je orchestr nikdy nepřekrývá – i když hraje neméně náročné postupy, navíc v bohaté instrumentaci, která obsahuje třeba*

---

<sup>125</sup> Viz příloha C.

<sup>126</sup> Viz příloha B.

<sup>127</sup> Jan Jirásek: *Spolupráce s hradeckým rozhlasem byla pro mne odrazovým můstkem k filmové hudbě.* Český rozhlas Hradec Králové [online]. 1997 [cit. 2021-03-15]. Dostupné z: <https://hradec.rozhlas.cz/jan-jirasek-spoluprace-s-hradeckym-rozhlasem-byla-pro-mne-odrazovym-mustkem-k-8134834>.

*i keyboard. Autor se drží více mollových tónin, začíná i pokračuje čistě diatonicky v a moll, d moll atd. Opera končí působivě na jediném tónu „C“.*<sup>128</sup>

Na tvorbě opery se částečně a velmi netradičním způsobem podílela Jiráskova manželka a výtvarnice Vladislava Mlada Jirásková, která k opeře zkomponovala vůni. Operní diváci při vstupu do sálu slyší zvuky louky a přírody a zároveň cítí vůni, která byla inspirována rodištěm autora příběhu Jana Karafiáta. Cílem bylo, aby byl zážitek obohacen o další vjem a byl tak ještě komplexnější.<sup>129</sup> Vladislava se podílela také na realizaci CD s názvem *When the soul speaks*, které bylo vydáno v roce 2018 na labelu Navona Records. Přestože je Navona Records jednou z předních společností se specializací na vážnou hudbu a má svůj kolektiv výtvarníků, tvorba Vladislavy je natolik zaujala, že její návrh použili jako cover ke zmíněnému CD. Křest tohoto CD proběhl v Pardubicích.<sup>130</sup>

Jirásek svou neuvadající inspiraci pro tvorbu vysvětluje takto: „*Mám rád současný svět i s jeho problémy a jsem mu otevřen. Je pro mě nekonečným zdrojem inspirace, protože se v něm neustále děje něco, na to můžu reagovat a co můžu zpracovat. Cítím, že mám v sobě takový ten program, který tento vjem automaticky přetváří do hudby. Mám rád tento svět se vším všudy, i s tím dobrým, i s tím špatným. Cítím, že patřím do této doby a že si z ní dokážu brát, co potřebuji.*“<sup>131</sup>

---

<sup>128</sup> *Broučci – anachroničtí, či nadčasoví?* Jan Jirásek | Czech Composer [online]. [cit. 2021-04-02].

Dostupné z: <https://janjirasek.com/broucci-anachronicti-ci-nadcasovi/>.

<sup>129</sup> *Jan Jirásek: Spolupráce s hradeckým rozhlasem byla pro mne odrazovým můstkem k filmové hudbě.* Český rozhlas Hradec Králové [online]. 1997 [cit. 2021-03-15]. Dostupné z: <https://hradec.rozhlas.cz/jan-jirasek-spoluprace-s-hradeckym-rozhlasem-byla-pro-mne-odrazovym-mustkem-k-8134834>.

<sup>130</sup> Tamtéž.

<sup>131</sup> Tamtéž.

### 3.4. Charakteristika skladatelovy filmové tvorby

Souhrn filmů, ke kterým Jan Jirásek složil hudbu čítá více než dvacet filmů.<sup>132</sup> Z přehledu v příloze E je patrné, že s vybranými režiséry, jako je například F. A. Brabec nebo Juraj Jakubisko, spolupracuje dlouhodobě.

Jan Míšek charakterizoval skladatelovu tvorbu jako nesmírně vizuální. Z tohoto důvodu ho vnímá primárně jako filmového skladatele. Říká, že Jirásek pracuje způsobem, který lze přirovnat k německé opeře díky využívání leitmotivů. Například ve filmu *Kytice* mají postavy své charakteristické motivy. Zároveň vždy využívá ucelenou hudební myšlenku, která celé dílo propojuje. Tento princip lze přirovnat k Berliozově ideé fixe.<sup>133</sup> Jan Míšek Jiráskovo pojetí ideé fixe dále popisuje takto: „*Jirásek je schopný hudbu rozebrat na jednotlivé prvočinitele a ten jev, který chce zdůraznit, může připomenout jedním aspektem hudby. Může to být rytmický motiv, náznak harmonického motivu nebo jenom harmonický posun. Tou ideé fixe může být i tóninový skok a už víme, že ta terciová příbuznost něco znamená.*“ Tematicky pracuje právě tímto způsobem.<sup>134</sup>

Dalším z rysů Jiráskovy hudby je podle Jana Míška paradox mezi náročností, která je kladena na interprety a posluchače, a jednoduchostí, kterou vykazuje ve své schematičnosti. „*Když jeho hudbu studujete, tak zjistíte, že sama o sobě je strašně snadná. Jsou to velice často triviální motivy, které dávají smysl až poté, co se spojí dohromady. Němci pro to mají takový krásný výraz „muzikalische banalität“, což vůbec nemyslí hanlivě. Jedná se o hudební banality, které ale nejsou klišé. Jsou to prvky, které fungují. Jirásek to dělá velice často a nejsem si stoprocentně jistý, zda o tom ví, nebo zda je to otázka jeho hudební geniality.*“ V Jiráskově hudbě je vždy nějaký skrytý motiv a on si vybírá některý z aspektů hudby, který bude poté představovat danou situaci, myšlenku, nebo náladu.<sup>135</sup>

---

<sup>132</sup>Viz příloha E.

<sup>133</sup>Viz příloha A.

<sup>134</sup>Viz příloha C.

<sup>135</sup>Viz příloha C.



Od roku 2015 Jan Jirásek píše také hudbu k americkým televizním seriálům American Pickers, The Deed, Filthy Rich Guide a Murder Chose me na kanálech NSBC a History Channel.<sup>136</sup>

---

<sup>136</sup> O mně | Jan Jirásek. *Jan Jirásek | Czech Composer* [online]. [cit. 2020-04-02]. Dostupné z: <https://janjirasek.com/o-mne/>.

## 4. PRAKTICKÁ ČÁST

### 4.1. Cíle a hypotézy

Hlavním záměrem této části je analyzovat partituru orchestrální suity a současně audio stopu k filmu *Kytice*, jež byla vybrána jako předmět zkoumání této diplomové práce. Analyzovány jsou tyto balady: *Kytice*, *Vodník*, *Svatební košile*, *Polednice*, *Zlatý kolovrat*, *Dceřina kletba* a *Štědrý den*. Hudbou lze vyvolat emoce využitím konkrétních postupů a hudebně výrazových prostředků. Cílem práce je ověřit pomocí hudby v *Kytici* funkčnost teorií o spojitostech mezi hudbou a emocí, které jsou blíže specifikovány v kapitolách 2.4 a 2.5. Dále je analýza zacílena na zjištění, zda jsou mezi tématy a motivy jednotlivých balad podobnosti, které lze označit jako postupy, které vyvolávají emoci strachu nebo napětí.

### 4.2. Metodologie výzkumu

Podklady pro vypracování praktické části, tj. partitura a audio stopa, byly získány přímo od skladatele Jana Jiráska. Partitura i audio materiál jsou chráněny autorskými právy, a proto se v práci objevují pouze krátké pasáže a výňatky. Orchestrální suita je oproti audio záznamu výrazně kratší. Analýza je prováděna výhradně na základě poslechu a představené notové ukázky byly z velké části vytvořeny autorkou práce.

Jako výzkumná metoda byla zvolena srovnávací analýza. Srovnávány jsou jednotlivé motivy a témata konkrétních balad. Dále jsou analyzovány výše zmíněná partitura a audio stopy spolu s popsány teoriemi o hudbě a emocích. Na základě těchto dat jdou v závěru analýzy posuzovány hypotézy a cíle práce.

Analýza každé balady obsahuje stručný popis děje. Následně jsou balady rozebrány podle předem stanovených kritérií. Sledovány jsou tóniny, takt, tempo, instrumentace, využití pěveckého hlasu či sboru, dynamika, figury a modulace. Detailněji se analýza zaměřuje na scény, které vyvolávají emoce strachu a napětí. Dále

se analýza zaměřuje na vztah mezi průběhem hudby a snímku. Grafické znázornění je k nahlédnutí v příloze E.

### 4.3. Předmět výzkumu

Kytice (2000) je filmová adaptace původní sbírky od Karla Jaromíra Erbena z roku 1853. Často je tento český literární skvost považován za obdobu hororové tvorby anglického velikána Edgara Alana Poea. Obsahuje celkem 13 balad (poslední nebyla dokončena), které jsou založené na lidové slovesnosti a každý z nich poukazuje na nejtemnější stránky lidské duše. Vystupují v nich i nadpřirozené bytosti, jako je například Vodník či Polednice ve stejnojmenných baladách. V baladě Svatební košile se setkáváme s umrlcem, jež není nadpřirozenou postavou, ale spíše nadpřirozeným jevem, dalším takovým jevem je například zpívající kolovrat. Výsledkem hrůzných lidských činů či projevů nechvalných lidských vlastností je v těchto baladách smrt, která je obecně spojována se smutkem, napětím, nebo dokonce strachem. Tyto emoce jsou právě ty, které v nás Kytice vyvolává a cílem této praktické části je zjistit, jak se na vyvolání těchto pocitů spolupodílí hudba.

Spoluscenárista, kameraman a režisér filmu F. A. Brabec natočil dílo vycházející z originální výtvarné stylizace a akcentující vytríbenost jeho obrazového vidění. Hudbu k tomuto snímku složil Jan Jirásek. Výjimečnou kameru, hudbu a zvuk (J. Klenka) ocenila Česká filmová a televizní akademie (ČFTA) Českým lvem. Film byl nominován ČFTA v sedmi kategoriích včetně nejprestižnější, a sice nejlepší film. Producentkou filmu a spoluautorkou scénáře, ve spolupráci s Milošem Macourkem, je úspěšná herečka Deana Jakubisková-Horváthová, manželka významného česko-slovenského režiséra Juraje Jakubiska. Jeho plakát ke Kytici byl oceněn jako nejlepší v roce 2000. Kytice se zařadila k divácky nejúspěšnějším domácím filmům posledních let.<sup>137</sup>

Následuje podrobnější analýza jednotlivých zfilmovaných balad, která se zaměřuje na vztah veršů k hudbě, tonalitu, nástrojové obsazení, postup melodie, harmonii, dynamiku a artikulaci. Přesné tempo a rytmus lze přesně určit na základě orchestrální suity. Mnoho pasáží je však analyzováno na základě poslechu jednotlivých audio stop a samotného filmu. Jelikož dirigent Leoš Svárovský nahrával hudbu k filmu

---

<sup>137</sup> Kytice (2000). [online]. [cit. 2020-11-25]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/904-kytice/prehled/>

bez click tracku, stává se určení rytmu a tempa obtížným. Díky této skutečnosti je hudba s dějem neobyčejně provázaná.

## 4.4. Srovnávací analýza

### 4.4.1. *Kytice*

Balada *Kytice* uvádí celou sbírku jak tematicky, tak hudebně. Oproti následujícím baladám je velmi krátká a smrt, jež by mohla být označena za jedno z ústředních témat, v tomto příběhu potkala matku, po níž zůstaly sirotky. Osirelé děti pro matku pláčou, a tak dlouho navštěvují matčin hrob, až se matka smiluje a vrátí se na zem v podobě květin, kterými pokryje svou mohylu.

Audio stopa, která zní v úvodu filmu se jmenuje *Osud*. Tato balada nevyvolává emoci strachu ani napětí, ale z hudebního hlediska je klíčová. Představí se v ní harmonický doprovod smyčcové sekce spolu s flétnovým partem, které jsou spojujícím článkem všech balad a zajišťují tak provázanost celého soundtracku. Tento skladatelův postup je během analýzy zmiňován pod názvem *idée fixe*. Další *idée fixe* je postava malého chlapce, který nás celou *Kyticí* částečně provází. V původní literární předloze chlapec nevystupuje. Tato postava je dílem scénaristy Miloše Macourka a chlapec je ztělesněním osudu. Přestože je osud abstraktní pojem, divák má možnost chlapce v průběhu děje vidět. To je velmi působivé a divákovi to dává pocit jakési nevyhnutelnosti a všudypřítomnosti osudu. Kromě toho je chlapec hrající na flétnu jedním z mála případů diegetické hudby ve filmu (viz kapitola č. 1). Chlapec neboli osud má svůj leitmotiv a ten je v různých obměnách divákovi připomínám v průběhu celého filmu. Charakteristické je také bití kostelního zvonu, který velice často slyšíme jako součást hudby i mimo ni. Kostelní zvon je odkazem na křesťanskou víru, která je neoddělitelnou součástí všech balad v *Kytici*.

## Smyčková sekce – idée fixe – jednotící hudební prvek celého filmu

The image shows a musical score for a string section in 4/4 time. It consists of five staves: Housle I (Violin I), Housle II (Violin II), Viola, Violoncello (Cello), and Kontrabas (Double Bass). The Housle I staff features a melodic line with a long note in the first measure, followed by a series of eighth notes. The Housle II staff has a similar pattern but with a sharp sign on the second measure. The Viola, Violoncello, and Kontrabas staves all play a simple, steady eighth-note accompaniment. A small 's' and a circled '8' are visible at the bottom left of the Kontrabas staff.

## Leitmotiv osudu

The image shows two staves of musical notation for the 'Leitmotiv osudu'. The first staff is in 4/4 time and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill-like figure. The second staff is in 3/4 time and contains a shorter melodic fragment with a trill-like figure.

Audio stopa, která začíná dětským sólovým zpěvem se jmenuje Zemřela matka. První dvě sloky balady Jirásek zhudebnil a text o sirotách je zintenzivněn tím, že jej zpívá právě dětský hlas. Tato balada jako jediná obsahuje zhudebněný původní text od K. J. Erbena.

## Zemřela matka – zhudebněná sloka balady Kytice



Zem-ře - la mat-ka a do hro - bu dá - na, si - ro - ty po ní zů - s - ta - ly.

9  
I při - chá - ze - ly kaž - dič - ké - ho rá - na a ma - tič - ku svou hle - da - ly.

První dva verše jsou zpívány a capella, během dalších dvou veršů se přidává držený tón smyčců a hluboký basový postup fagotu. Celá první sloka probíhá v dórské d a po jednom taktu se střídá tonika s dominantním sextakordem. Užití církevního modu napomáhá dobovému zasazení. Zároveň běžnému divákovi vyznívá netradičně a děj si tak získává zvýšenou pozornost. Následně příčná flétna opakuje část melodie, jež je možno považovat za závěti s lehce se odchylojícím závěrem. Následuje tóninový skok do dórské e se stejným sledem funkcí v harmonickém doprovodu – po taktu se střídající tonika a dominantní sextakord. Tóninový skok vyvolává v divákovi očekávání. Druhá sloka je obohacena o doprovod smyčcovou sekcí; tento smyčcový doprovod je charakteristický pro zbytek soundtracku/suity. Smyčcové obsazení je klasické, zahrnuje první a druhé housle, violu, violoncello a kontrabas. První housle zprvu dotváří harmonii a pak lehce vybočují do vyšších tónů a utváří jednoduchou melodii. Příčná flétna poté opět zopakuje závěti a celá část je zakončena drženým tónem smyčců.

Úvodní balada neobsahuje momenty, kde by se skladatel zaměřoval na vyvolávání emocí strachu nebo napětí. Její rozbor je však zásadní pro analyzování dalších částí filmu. Nejdůležitějšími hudebními prvky jsou v této baladě *idée fixe* a leitmotiv osudu, které jsou jednotícím prvkem celého snímku a napomáhají k pochopení díla.

### 4.4.2. *Vodník*

Balada *Vodník* je o dívce, která neuposlechne matčiny rady, a i přes varování se vydá k jezeru prát šátečky. Lávka se pod ní proboří a dostane se tak do rukou *Vodníka*.

Dívka otěhotní a po narození dítěte žádá Vodníka, aby ji pustil za matkou. Dostane svolení, avšak pouze od klekání do klekání.<sup>138</sup> Děťátko musí ponechat Vodníkovi jako záruku, že se vrátí ve stanovený čas. Dívčina matka je natolik šťastná, že dceru opět shledává, že nechce dopustit, aby se opět odloučily. Dívku v dobré víře, že ji ochrání, ukrývá ve svém domě. I přes Vodníkovo naléhání ji nechce pustit zpět. Vodník děťátko zavraždí a odebere se zpět do jezera, zatímco dívka se z hrůzného Vodníkova činu pomátne.

Dívka je hudebně představena již v samém začátku balady a tato audio stopa nese název Zejtra moje svatba bude. Motiv, který jí reprezentuje, je ztvárněn jemnou klavírní melodií, která začíná v tónině F dur a končí v paralelní d moll. (Tato melodie není v orchestrální suítě a na audio stopě ve shodných tóninách. Ve filmu je použita melodie v Es dur, zatímco v notovém zápisu je F dur.) Jednoduchost a jistá předvídatelnost směru této melodie koresponduje s charakterem dívky. Působí lehkomyšlně až naivně. Vycházíme-li z nejtriviálnějšího dělení stupnic podle veselé durové nálady a smutné mollové, potom lze říct, že přechod z dur do moll kopíruje průběh dívčina osudu.

### Leitmotiv dívky

♩ = 84

Pianoforte *p* legato

Pf

Pf

<sup>138</sup>Zvonění, které se opakovalo každý den třikrát – za úsvitu, v poledne a večer; lidé měli při zvuku zvonu zanechat práce, pokleknout a modlit se modlitbou Anděl Páně.

Klavírní motiv je následně obohacen smyčcovou sekcí dotvářející harmonii dlouhými drženými tóny. Smyčcová sekce tak nechává vyniknout klavír, ke kterému se přidá v závěru kytara. Obraz se přesouvá do Vodníkova světa a tónina se mění na g moll. Náhlý tóninový skok do g moll vzbuzuje očekávání a nejistotu, zatím není patrné, jaký charakter má Vodník. Podvodní svět je představován varhanami. Volba registrace je volena velice příhodně. Barva nástroje je jemná a působí „přidušeně“. Vyvolává pocity, jaké člověk zažívá po ponoření do vody. Basové klesání po jednom tónu představuje pád a následné dívčino klesání do hlubiny. Poté opět přichází leitmotiv osudu. Částečně je obměněn rytmicky a není hrán na žádný nástroj, nýbrž zpíván na vokál „a“. V tuto chvíli stále není jasné, co Vodník zamýšlí a přidané pomlky ve zpívaném leitmotivu osudu dodávají divákovi nejistotu. Jakmile má Vodník dívku ve své blízkosti, motiv je zopakován na flétnu. Během následujících scén skladatel různě kombinuje už předvedené motivy, které slouží k dokreslování děje.

Nejdramatičtější scéna přichází na konci, kdy své dceři matka odepře návrat do jezera. Samotné záběry jsou velice temné a jsou umocněny velkou gradací dřevěných a žesťových dechových nástrojů spolu se smyčcovou sekcí a bicími nástroji. Tato pasáž obsahuje opakující se figury a chromatické postupy. Velké crescendo začíná 6 taktů před koncem pokračuje až do forte, v kterém končí zároveň s výkřikem matky, která otevírá dveře a na prahu spatří mrtvé dítě. Celá scéna směřující až k tomuto momentu je nesmírně působivá a dramatická, hudba eskaluje spolu s pocity hrůzy.

### Opakující se figury a chromatické postupy vyvolávající napětí a strach

The image shows a musical score for five instruments: Violin I (Vno I), Violin II (Vno II), Viola (Vla), Violoncello (Vlc), and Contrabass (Cb). The score is divided into three measures. The first measure shows a gradual increase in volume, indicated by the word 'cresc.' written below each staff. The second measure continues this dynamic. The third measure is marked with a forte 'f' dynamic. The woodwinds (Vla, Vlc, Cb) play sustained notes, while the violins play a rhythmic, chromatic figure. The overall mood is one of tension and drama.



Hudební a vizuální složka v této baladě spolu nejvíce korespondují. Tento fakt není náhoda, nýbrž režisérův záměr. Jirásek potvrdil, že bylo výslovným přáním režiséra, aby hudba v této části filmu věrně kopírovala děj, který je sám o sobě velice působivý. Hudba měla mít ve Vodníkovi primárně funkci doprovodnou a pomocnou ve věci pochopení děje.

Vyvolání emocí strachu a napětí v této baladě skladatel dosáhl velkou gradací, užitím opakujících se figur a využitím ticha, které kontrastovalo s pozorovaným dějem.

#### 4.4.3. *Svatební košile*

Zoufalá dívka se modlí a prosí Pannu Marii, aby ji vrátila milého z ciziny. Rouhá se a říká, že pokud jí milého nenavrátil, ať raději zkrátí její život. Její modlitba je vyslyšena. Milý vstane z mrtvých, pro dívku si uprostřed noci přijde a odvádí ji s sebou do kostela, kde si ji chystá vzít. Když společně doputují až na hřbitov, dívce dojde, odkud se její milý vrátil – ze záhrobí. Uteče se schovat do márnice, kde je uvězněna s umrlcem. Milý ho vzbouzí, zatímco dívka se ho modlitbami snaží vrátit zpět mezi mrtvé. Její přání jsou vyslyšena, ale na hrůzný zážitek jí zůstává vzpomínka v podobě zšedivělých vlasů.

Klíčové momenty jsou v této baladě tři. Jedním z nich je první setkání milého a dívky. Těsně před tím, než začne klepat na okno, slyšíme bití zvonu a hluboké tóny smyčkových a dechových nástrojů. Tento postup vytváří napětí. Hluboké tóny postupující po malých intervalech se náhle změň v rychlé smyky na jedné struně, které spolu s tympány vyvolávají strach.

Dalším stěžejním bodem je putování dívky a milého. Když milý dívku odvádí na hřbitov, scéna je podbarvena hudbou ve valčíkovém rytmu. Instrumentálně je napodoben flašinet – světský nástroj. Tento nástroj, stejně jako valčík, je patrně odkazem na světské pojetí světa – milý se víry děsí. Valčík je navíc poměrně monotónní tanec, který obsahuje jen velice omezené množství figur. Tančí se v kruhu a vyvolává pocit, že nelze zastavit a že z něj není úniku, což koresponduje s dějem a pocity dívky v této baladě. Důkazem toho, že se milý děsí víry, je jeho počínání, kdy dívce odhazuje modlitební knížky, strhává růženec okolo pasu a křížek z krku. Během těchto momentů

slyšíme zpěv sólistky na text *Deo, deo*, což naopak poukazuje na víru. Jirásek zejména v této baladě zajímavě pracuje s provázáním textu a hudby.

Nejvypjatější moment nastává ve chvíli, kdy je dívka uvězněna s umrlcem. Jirásek používá střídavě hluboké smyčcové ostinato, tympány a ticho, během kterého lze slyšet pouze bití zvonu. Největší strach vyvolává ticho, během kterého umrlec vstává a obrací se k vyděšené dívce. Napětí je vyvoláno hlubokými rychlými smyky na jedné struně, během kterých milý promlouvá k umrlci a vyzývá ho, aby vstal. Dramatičnost děje se spolu s hudbou stupňuje s každým umrlcovým zvednutím z már. Při jeho posledním zvednutí je jeho obličej ozářen vycházejícím sluncem. V tu chvíli přichází v hudbě značné uvolnění, tóny smyčcových nástrojů jsou vyšší a jemnější. Divákovi je jasné, že modlitby dívky byly vyslyšeny. Umrlec upadne na zem a milého už znovu slyšet není. Když dívka opouští márnici, zní její motiv. Balada je tesknou melodií hranou na housle uvedena a zakončena. Probíhá v tříčtvrt'ovém taktu, melodické a moll a v tempu lento.

#### **Leitmotiv dívky**



Emocí strachu a napětí skladatel dosáhl využitím bicích nástrojů ve spojení s hlubokými tóny smyčcových nástrojů. Dalším prostředkem pro navození těchto emocí bylo ticho a četnost chromatických postupů.

#### **4.4.4. Polednice**

Děj této balady se odehrává v kuchyni stavení, kde matka za ustavičného pláče svého dítěte vaří oběd. Dítě nelze utiшит a matka je natolik zoufalá, že zavolá na

Polednici a vyzývá ji, aby si zlobivého syna odvedla. Jakmile se ve dveřích Polednice opravdu objeví, svého jednání lituje a syna tak křečovitě drží v obětí, až ho udusí.<sup>139</sup>

Pro charakterizování Polednice Jirásek vybral rytmus představený v audio stopě O berličce, hnáty křivé. Využívá bicí nástroje a koncovku, která nejprve rytmicky opakuje dva tóny v intervalu čisté kvinty. Následně je rytmický motiv doplněn charakteristickým harmonickým doprovodem smyčcové sekce. Melodii osudu, která je užívána napříč celou Kyticí, tentokrát hraje koncovka, která má zprvu spíše rytmickou funkci. Do hudby k této baladě se promítá Jiráskova náklonnost k elektronickým nástrojům. Rytmický motiv je podpořen elektrickou kytarou, přestože do tohoto snímku dobově nespadá.

Audio stopa klíčového momentu v této baladě nese název Dej sem dítě. Zprvu skladatel utváří napětí pomocí ticha, které je narušeno pouze krátkým rytmickým připomenutím motivu Polednice. Přestože Polednice není v danou chvíli vidět, divákovi je jasné, že si pro dítě přichází. Ve chvíli, kdy Polednice vstoupí do stavení matky, nechává skladatel vyniknout hrůzné vzezření Polednice a hudba přichází ve až chvíli, kdy se k dítěti přibližuje a natahuje ruku. Od toho momentu hudba graduje. Gradace probíhá v cikánské moll, kde se střídavě objevuje zvětšená kvarta nebo zvětšená septima. Volba modu koresponduje s původní textovou předlohou balady – matka své dítě oslovuje „*ty cikáně*“. Smyčcová sekce stoupá v plochách obsahujících krátké motivy znázorněné níže. Motivy se opakují a postupně přidávají na síle. Zároveň se přidávají žesťové nástroje a zintenzivňují tak gradaci, která končí vysokým drženým tónem všech nástrojů vytvářejících napětí a náhle utichne v momentě, kdy dítě přestane dýchat. Tato gradující pasáž obsahuje i *accelerando*, které vyvolává zrychlení srdečního tepu a dýchání jako důsledek strachu.

---

<sup>139</sup> Mýtická postava, která trestala ty, kteří přes poledne místo odpočinku pracovali nebo jinak nedodržovali polední klid. Rodiče ji používali i pro zastrašení neposlušných dětí.

### Motivy objevující se střídavě v pasáži s gradací

a)



b)



Nejvýraznějším hudebně výrazovým prostředkem navozující emoci strachu a napětí v této baladě je gradace. Skladatel při dosahování emocí strachu a napětí opět pracoval s tichem, které nastalo bezprostředně po dramatické gradaci.

#### 4.4.5. Zlatý kolovrat

Tato balada vypráví příběh krásné dívky Dory, do které se zamiloval král. Když král žádá o ruku, setkává se s dívčinou macechou, která mu nabízí svou vlastní dceru. Král trvá na svém, žádá ruku Dory a přikáže, aby ji matka na druhý den dovedla do hradu. Matka ale spřádá nekalý plán. Do brašny si s nevlastní dcerou přibalí nůž a sekyru, kterými následně krásnou Doru v lese zabijí. Useknou jí ruce a nohy a vydloubnou jí oči. Aby se ujistily, že údy ani oči nikdo tělu zpátky nevrátí, berou je s sebou. Na hradě si užívají bohatství a přepychu, aniž by král tušil, že byl podveden. Jednoho dne se před branami objeví chlapec, který nabízí zlatý kolovrat, přeslici a kužel. Výměnou za ně žádá dvě ruce, dvě nohy a dvě oči. Matka s dcerou jsou natolik zaslepené touhou po bohatství, že s chlapcem Dořiny údy a oči za zlaté věci vymění. Když se král vrátí z lovu a požádá svou ženu, aby předla, zlatý kolovrat začne vrčet a prozradí pravdu. Mezitím chlapec spolu se svým otcem přidělají Doře zpět její

useknuté údy a vrátí jí oči. Král se s Dorou v lese znovu setká a obě podvodnice jsou potrestány stejným způsobem, jakým se zachovaly k Doře. Jejich údy a oči jsou předhozeny vlkům.

V úvodním záběru vidíme postavu chlapce (osudu) hrajícího na flétnu svůj již známý motiv. Chlapec v této baladě vystupuje zároveň jako pachole, které nevlastní sestře později nabízí zlatý kolovrat. Další hudební motiv je téma dívky. Představena je nejprve hudbou a až poté ji lze spatřit. Že se jedná o motiv dívky je možno vydedukovat z ženského hlasu, který melodii zpívá na vokál „a“. Melodie probíhá v melodické fis moll. Četné užití púltónů včetně citlivých tónů vyvolává očekávání, divák zatím netuší, jak dívka vypadá. Krále její zpěv přiláká.

### Motiv dívky (Dory)



Když se dívka s králem setkají, motiv dívky se s lehkými melodickými obměnami opakuje v paralelní A dur. Dále je harmonizován smyčcovou sekcí a je rytmicky doplněn o bicí, španělskou a basovou kytaru. Zvolená durová tónina dokresluje sympatie, které k sobě dívka s králem zjevně chovají.

Když v lese dcera s matkou Doru vraždí, opět je připomenut motiv Dory. Skladatel zvolil stejnou tóninu fis moll a klavír. Motiv je doplněn o dlouhé držené tóny hlubokých smyčcových a žesťových nástrojů vyvolávající napětí. Rozsah postupu těchto nástrojů je maximálně kvinta, nejčastěji však postupují v intervalech malé nebo velké sekundy. Basové postupy skladatel použil i ve chvíli, kdy matka s dcerou zjevně zamýšlí vraždu. Hluboké držené tóny vyvolávají strach a očekávání něčeho nepříjemného.

Jirásek v této baladě opět vhodně zvolil valčíkový rytmus pro znázornění nenasytosti a s ním spojeného zlatého kolovratu. Pomyslná nekonečnost valčíku koresponduje s nekonečnou touhou matky a dcery po bohatství. Tento hudební motiv

obsahuje množství chromatických postupů a těžko lze určit tóninu, jelikož z ní tóninovými skoky skladatel neustále vybočuje. Kromě chromatických postupů jsou v motivu výrazné tempové změny. V divákovi to vyvolává pocity úzkosti až šílenství.

Balada je zajímavě zakončena motivem osudu ve flétnovém dvojhlasu. Tato obměna původního motivu příhodně naznačuje, že krutý osud stihl hned dvě osoby.

#### 4.4.6. *Dceřina kletba*

Tato balada představuje nedorozumění matky a dcery. Slabomyslná dívka zabije své nemanželské dítě a přijme svůj osud. Na šibenici, těsně před svou smrtí, však prokleje svého svůdníka i svou matku, která ji navzdory víře nechávala přílišnou volnost.

Dceřina kletba je oproti ostatním baladám výrazně kratší a jako jediná neobsahuje *idée fixe*, která pojí celou Kytici. Jako prostředek k dotvoření atmosféry použil skladatel pouze velký buben, který je dalším příkladem diegetické hudby. Hráče na buben můžeme vidět pod šibenicí. Rytmická pulzace je pravidelná a nechává diváka v napětí, zda k oběšení dojde nebo ne. V předchozích baladách byl osud většinou předpovězen charakteristickým motivem a divák dopředu věděl, že nastane smrt. V této baladě nikoliv.

Dvakrát se v průběhu balady objeví krátký úsek vícehlasé vokální skladby *Misere nobis*, kterou zpívá smíšený sbor. Obsahuje části zpívané jako kánon a unisono. Výběr textu *Pane, smiluj se* je opět příkladem provázanosti hudby a textu – matka pronáší modlitby. Její modlení je tak hudbou umocněno.

#### 4.4.7. *Štědrý den*

Také balada *Štědrý den*, která uzavírá celý kruh, je velmi krátká. Nabízí náhled na začátek a konec života. Dvě dívky se vydají podle pověry vysekat díru do ledu na jezírku. Věří, že spatří svého budoucího ženicha. Jedna z nich svého vyvoleného opravdu spatří. Spolu s ním spatří černý kříž. Jejich babička během modlitby v kostele umírá a smířená opouští svět.

Motiv smrti v této baladě nevyvolává strach a ani hudba v tomto případě neplní tuto funkci. Vyznívá smutně až melancholicky, ale nevyvolává primárně strach. Je použita velmi podobně jako na začátku filmu, kdy diváka uvádí. Podkresem je opět charakteristický postup smyčcové sekce z tóniky na durový sextakord a zpět. Ženský hlas zpívá jednoduchou melodii o čtyřech tónech, kterou v začátku Kytice hrály housle. Spíš než o melodii, se jedná o dotváření harmonie.

#### 4.5. Výsledek analýzy

Ve filmu Kytice není obecně mnoho dialogů a hudba v tomto případě hraje významnou roli ve věci pochopení díla. V místech, kde by divák na základě vizuální složky neočekával, že se něco stane, hudba má v mnoha případech anticipační funkci. V jiných místech, kde bychom hudbu očekávali, využívá skladatel ticho a očekávání diváka tak narušuje. Tento chvílemi nesourodý tok hudby a děje je patrný na grafických znázorněních v příloze E. Tato technika koresponduje s tvrzením Mandlera, který říká, že cílem hudby je narušit očekávání posluchače. Nicméně hudba by neměla zahrnovat přespříliš těchto nesrovnalostí, protože by se tak stala pro posluchače příliš komplikovanou a nepříjemnou. Jirásek použil i jiných technik, a přestože je hudba chvílemi překvapivá a nečekaná, nepůsobí jako rušivý element.

Všechny balady probíhají primárně v mollových tóninách, velice často skladatel volil mollové církevní mody. Tento aspekt byl vzhledem k obecně známému rozdělení mollových a durových stupnic na smutné a veselé nejvíce očekáván. Pokud se tónina mění, jedná se buď o paralelní durovou stupnici, do které mollová plynule přechází, nebo skladatel použil tóninový skok do tóniny, která bývá v malé intervalové vzdálenosti (např. z d moll do e moll). Užívání tóninových skoků přispívá ke zvyšování napětí a očekávání příchodu něčeho nového. Emoce napětí a strachu jsou hudebně vyvolávány několika způsoby. Nejčastějším z nich je využívání hlubokých tónů v krátkých intervalových postupech, tóninové skoky a gradace. Tyto techniky jsou shodné s tvrzeními, které jsou blíže specifikovány v podkapitole Hudba a emoce. Kupříkladu zvětšená kvarta, která je použita v baladě Polednice v opakujících se motivech, zvyšuje napětí. Disonantní harmonie, která je využita v baladě Zlatý kolovrat, značí rozrušení. Skladatel velmi působivě volil hudební nástroje, jejichž barvu využíval jako způsob k vykreslení konkrétní nálady nebo pocitu. „Přidušený“ tón varhan věrně

napodobil pocit člověka pod vodou, zatímco škála dřevěných nástrojů a bicích umocnila klátivou chůzi Polednice.

Mnohé teoretické postřehy o hudbě a emocích se na základě analýzy tohoto díla potvrdily. Neznamená to však, že by se tím ostatní teorie vyvrátily. Ne všechny techniky a postupy musí být evidentně využity v rámci jedné kompozice, aby splnily účel. Hudba je navíc záležitost velice intuitivní. Přestože sám skladatel Jirásek prohlásil, že hudební skladba je určitý druh manipulace s divákem či posluchačem, neznamená to, že by skladatelé museli pečlivě promyslet každý interval.



## ZÁVĚR

Cílem předložené diplomové práce bylo popsat z hudebně psychologického hlediska vztah mezi dějem a hudbou ve filmu Kytice. Hudbu k tomuto filmu inspirovanému stejnojmennou baladickou sbírkou Karla Jaromíra Erbena složil soudobý český skladatel Jan Jirásek. Sledován byl zejména vliv hudby na emoce se zaměřením na vyvolání emocí strachu a napětí, které jsou úzce spojeny s žánrem balada.

Úvodní kapitola teoretické části se nejvíce zaměřuje na vývoj filmové hudby ve světě a na našem území. Dále popisuje spolupráci filmových tvůrců a hudebního skladatele a proces nahrávání hudby ve filmu. Zmíněno je také několik významných světových a českých skladatelů, kteří ve své tvorbě představili novátorské postupy a jejich přínos byl oceněn prestižními cenami. Druhá kapitola pojednává o psychologii filmové hudby. Vysvětleno je několik klíčových pojmů a hlouběji se zabývá vysvětlením doposud publikovaných teorií o spojitostech mezi hudbou a emocemi. V poslední kapitole je předložen životopis skladatele Jana Jiráska, který zachycuje jeho hudební kariéru a sborovou, operní a filmovou tvorbu.

V praktické části bylo analyzováno sedm balad z filmu Kytice. Důraz byl kladen na klíčové momenty v průběhu každé balady, jejichž děj vyvolává emoce strachu a napětí. Analýza hudební složky měla za cíl vyhledat podobnosti mezi postupy, které skladatel využil jako nástroj pro navození těchto emocí. Za nejčastější postupy lze označit využívání stupnic s mollovým tónorodem pro navození smutku či tajemna. Napětí bylo hudbou vyvoláváno pomocí gradace, hlubokých tónů v malých intervalových postupech a četným využitím citlivých tónů nebo chromatických postupů. Pro vyvolání strachu skladatel využíval velice často bicí nástroje ve spojení s rychlými smyky smyčcových nástrojů a gradaci. Gradace byla využívána kombinovaně, a sice, gradovalo současně tempo, dynamika a přidávaly se další nástrojové skupiny nebo jednotlivé nástroje.

Zajímavým prostředkem se ukázalo být i využití ticha. V žádné z dostupných teorií se využití ticha, jakožto nástroje vyvolávající emoce, nezmiňuje. Přestože by ticho mohlo působit jako prvek, který do popředí vyzvedává vizuální složku, ukázalo se jako velice účinný a působivý nástroj k vyvolání emocí napětí i strachu.

Syntéza teoretické a praktické části této práce přináší ucelený náhled na filmovou hudbu jako na důležitou složku filmu, která si právem vydobyla své místo a její schopnost vyvolávat emoce lze jen těžko popřít.

## PŘEHLED POUŽITÉ LITERATURY

BALKWILL, Laura-Lee & THOMPSON, William. (1999). *A Cross-Cultural Investigation of the Perception of Emotion in Music: Psychophysical and Cultural Cues*. Music Perception. 17. Str. 43-64.

*Broučci – anachroničtí, či nadčasoví?* Jan Jirásek | Czech Composer [online]. [cit. 2021-04-02]. Dostupné z: <https://janjirasek.com/broucci-anachronicti-ci-nadcasovi/>.

COOKE, Mervyn, 2011. *Dějiny filmové hudby*. Z anglického originálu A History of Film Music přeložil David PETRŮ. Praha: Casablanca. ISBN 978-80-87292-14-3.

*Czech and Moravian Christmas Carols / Jan Jirásek / Jitro*. [online]. 2015 [cit. 2021-04-13]. Dostupné z: <https://www.navonarecords.com/catalog/nv6010/>.

*Český Film – znalostní databáze*. [online]. Copyright © Miloš Fikejz, 2006, 2007, 2008, 2010 [cit. 2021-04-16]. Dostupné z: [http://libri.cz/databaze/film/heslo/1272\\_](http://libri.cz/databaze/film/heslo/1272_).

*Český národní symfonický orchestr odehraje živě hudbu k promítání druhého „Harryho Pottera“* [online]. 2017 [cit. 2020-11-10]. Dostupné z: <https://musicserver.cz/clanek/56574/cesky-narodni-symfonicky-orchestr-odehraje-zive-hudbu-k-promitani-druheho-harryho-pottera/>.

*Dolby Laboratories: History*. Wikipedia [online]. 2020 [cit. 2020-12-06]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Dolby\\_Laboratories#History](https://en.wikipedia.org/wiki/Dolby_Laboratories#History).

*Ennio Morricone*. Official website [online]. Copyright © 2020 Ennio Morricone All Rights Reserved [cit. 2020-12-06]. Dostupné z: <http://www.enniomorricone.org/the-man/?fbclid=IwAR26NRornVZK3qxoC-efcDz9pTLw6-Yh5fGtw9Ug7QlTE8hCt8xLYTwGqeg>

GABRIELSSON, A. (2002). *Emotion perceived and emotion felt: same or different?* Music. Sci. 123–147. (Special issue 2001–2002). Doi: 10.1177/102986490601000203.

GERARDI, Gina & GERKEN, Louann. (1995). The Development of Affective Responses to Modality and Melodic Contour. Music Perception. 12. 279-290. Doi: 10.2307/40286184.

HEVNER, K. (1935). *The affective character of the major and minor modes in music*. Am. J. Psychol. 47, 103–118. Doi: 10.2307/1416710.

HEVNER, Kate, 1937. *The affective value of pitch and tempo in music*. The American Journal of Psychology, **49**(4), 621-63.

HOLAS, Milan. *Psychologie hudby v profesionální hudební výchově*. 2. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2013. ISBN 978-80-7331-262-6.

*Hudba a zvuk v počítačových hrách: od filmové k herní hudbě*: MU Game Studies, z.s. [online] 2012 [cit. 2021-01-30]. Dostupné z: <http://gamestudies.cz/odborne/hudba-a-zvuk-v-pocitacovych-hrach-od-filmove-k-herni-hudbe/>.

*Ilja David Cmíral*. [online]. [cit. 2021-04-18]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/63443-ilja-david-cmiral/>.

*Jan Jirásek: Spolupráce s hradeckým rozhlasem byla pro mne odrazovým můstkem k filmové hudbě*. Český rozhlas Hradec Králové [online]. 1997 [cit. 15.03.2021]. Dostupné z: <https://hradec.rozhlas.cz/jan-jirasek-spoluprace-s-hradeckym-rozhlasem-byla-pro-mne-odrazovym-mustkem-k-8134834>.

*John Powell - about the film composer and his music*. [online]. 1999 [cit. 2021-03-15]. Dostupné z: <https://www.mfiles.co.uk/composers/John-Powell.htm>.

*John Powell*. [online]. 2021 [cit. 2021-03-14]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/John\\_Powell\\_\(film\\_composer\)#Awards](https://en.wikipedia.org/wiki/John_Powell_(film_composer)#Awards).

*John Williams*. [online]. [cit. 2020-12-06] Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/62275-john-williams/>.

JUSLIN, P. N. (2005). *From mimesis to catharsis: expression, perception and induction of emotion in music*, in Musical Communication, eds D. Miell, R. Macdonald, and D. J. Hargreaves (New York, NY: Oxford University Press).

*Karel Svoboda — Lidé — Česká televize*. Česká televize [online]. Copyright © [cit. 2021-04-17]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/lide/karel-svoboda/>.

*Karel Svoboda* [online]. [cit. 2021-03-25] Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/40240-karel-svoboda/>.

KARLIN, Fred a Rayburn WRIGHT. *On the track: a guide to contemporary film scoring*. 2nd ed. New York: Routledge, 2004.

KAWAKAMI, Ai a FURUKAWA, Kiyoshi. *Relations between musical structures and perceived and felt emotions*. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* [online]. 2013, **30**(4), 407-417 [cit. 2019-03-05].

*Kytice (2000)*. [online]. [cit. 2020-11-25]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/904-kytice/prehled/>

LARSEN, Peter. *Film Music*. London: Reaktion Books, 2008, 256 s. ISBN 978-1861893413.

LIBOSVÁROVÁ, Ludmila. *Duchovní tvorba Jana Jiráka*. Olomouc, 2020. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Bakalářská práce.

KWOUN, Soo-Jin. *An Examination of Cue Redundancy Theory in Cross-Cultural Decoding of Emotions in Music*. *Journal of Music Therapy*, Volume 46, Issue 3, Fall 2009. Doi: 10.1093/jmt/46.3.217.

MATZNER, Antonín a Jiří PILKA. *Česká filmová hudba*. V Praze: Dauphin, 2002. ISBN 80-7272-013-9.

NAGARI, Benjamin. *Music as Image: Analytical psychology and music in film*. Londýn: Routledge, 2016. ISBN 978-1-138-85325-6.

*O mně | Jan Jirásek*. *Jan Jirásek | Czech Composer* [online]. [cit. 2020-04-02]. Dostupné z: <https://janjirasek.com/o-mne/>.

PILKA, Jiří. *Tajemství filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1960. 72 s.

POLEDŇÁK, Ivan a Jiří FUKAČ. *Úvod do studia hudební vědy*. [online]. Olomouc: Univerzita Palackého, 2005. ISBN 80-244-1257-8.

POWELL, John. *Emoční síla krásných zvuků, aneb, Proč máme rádi hudbu*. Přeložil Kateřina ORLOVÁ. Olomouc: ANAG, [2018]. ISBN 978-80-7554-162-8.

PROCHÁZKA, Petr. *Mistr kontrastů Zdeněk Liška*. In: *Kulturní magazín* [online]. 2015 [cit. 2020-12-06]. Dostupné z: <https://www.magazinuni.cz/hudba/mistr-kontrastu-zdenek-liska>.

SACHER, Richard. *Karel Svoboda*. Praha: Brána, 2008. ISBN 978-80-7243-379-7.

*Sad music induces pleasant emotion*. *Frontiers | Peer Reviewed Articles - Open Access Journals* [online]. 2013 [cit. 2021-06-11]. Dostupné z: <https://www.frontiersin.org/article/10.3389/fpsyg.2013.00311>.

*SCORE: A Film Music Documentary* [film]. Režie Matt SCHRADER. USA, Epicfeff Media, 2016.

SECKÝ, J. *Vztah hudební percepce a aktivního provozování hudby u středoškolské mládeže*. *Pedagogická orientace* 2008, roč. 18, č. 1, s. 94–104. ISSN 1211-4669.

SNOPKO, Erik. *Skladatel filmové hudby Elia Cmíral*. Brno, 2018. Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací, Ateliér Audiovize. Vedoucí práce MgA. Pavel Hruša.

SOUŠKOVÁ, Dana. *Základy hudební teorie a akustiky*. Hradec Králové: Gaudeamus, 2012. ISBN 978-80-7435-212-6.

THOMPSON, William Forde, 2015. *Music, thought, and feeling: understanding the psychology of music*. 2. vyd. New York: Oxford University Press. ISBN 978-0-19-994731-7.

VIKLICKÝ, Emil. *Dialog mezi hudebním skladatelem a režisérem pro komponování hudby pro film: 8. přednáška z cyklu Vědeckopopulárních přednášek významných absolventů Univerzity Palackého v Olomouci: Olomouc, 29. dubna 2010*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010. ISBN 978-80-244-2529-0.

*Zdeněk Liška / Čsfd.cz /*. [online]. [cit. 2020-12-06]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/48830-zdenek-liska/>.

# SEZNAM PŘÍLOH

**Příloha A:** Rejstřík

**Příloha B:** Rozhovor s Jiřím Skopalem

**Příloha C:** Rozhovor s Janem Míškem

**Příloha D:** Seznam filmů, k nimž Jan Jirásek složil hudbu

**Příloha E:** Grafické znázornění děje a hudby v baladách Kytice, Vodník, Svatební košile, Polednice a Zlatý Kolovrat

**Příloha F:** Obaly vybraných CD<sup>140</sup>

**Příloha G:** Fotografie Jana Jiráska a jeho blízkých<sup>141</sup>

---

<sup>140</sup> CD/ Jan Jirásek. *Jan Jirásek | Czech Composer* [online]. [cit. 2020-04-02]. Dostupné z: <https://janjirasek.com/o-mne/>.

<sup>141</sup> Přiložené fotografie ze svého archivu poskytl sborníkář Jiří Skopal.

## Příloha A

**barva** – charakteristický zvuk hudebního nástroje

**click track** – řada zvukových stop používaných nejčastěji k synchronizaci hudby a pohyblivého obrazu

**časový kód** – průběžný čas filmu, který obvykle běží v dolní části obrazovky, jedná se o čísla minut, vteřin a oken, která jsou používána pro přesné určení spottingu, umožňuje přesnou orientaci všech zasvěcených

**disonance** – souzvuk, který se skládá též z tónů vybočujících z jedné tóniny; může působit nepříjemně

**harmonie** – souzvuk tónů spadajících do jedné tóniny

**leitmotiv** – výrazný prvek (melodie, rytmus apod.), který v hudebním díle obvykle připomíná určitou postavu, událost, či věc; s tímto pojmem je nejvíce spjat skladatel Richard Wagner

**melodie** – sled tónů v určitém směru, který utváří ucelenou myšlenku; jeden ze základních hudebních prvků

**nehudební muzika** – velmi řídká hudba, či spíše minimalistická figurace (např. Glassova stále se vracející repetovaná malá či velká tercie); autorem tohoto označení by mohl být Karel Smyczek<sup>142</sup>

**partitura** – soustava notových osnov, z nichž každá je určena pro konkrétní nástroj nebo hlas – komorní, orchestrální, nebo sborové skladby, opery, oratoria, kantáty, apod; vydávají se ve dvou velikostech, větší formát je určen pro dirigenta a nácvik skladby a menší (kapesní) partitury slouží ke studiu skladby; názvy jsou psány většinou italsky a využívají se jak celé, tak i ustálené zkratky<sup>143</sup>

---

<sup>142</sup> VIKLICKÝ, Emil. *Dialog mezi hudebním skladatelem a režisérem pro komponování hudby pro film: 8. přednáška z cyklu Vědeckopopulárních přednášek významných absolventů Univerzity Palackého v Olomouci*: Olomouc, 29. dubna 2010. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010. ISBN 978-80-244-2529-0. Str. 30

<sup>143</sup> SOUŠKOVÁ, Dana. *Základy hudební teorie a akustiky*. Hradec Králové: Gaudeamus, 2012. ISBN 978-80-7435-212-6. S. 24.



**playback neboli předvýroba** – obrácený postup, při němž se nejprve nahraje hudba a podle ní se filmuje; scény kde se přímo na obraze zachycuje zpěv či hra na nástroj je třeba natáčet tímto způsobem, aby se tak docílilo přesného načasování<sup>144</sup>

**referenční muzika** – jakákoliv již hotová hudba, která je pracovní nasazena ve filmu tak, aby režisér ukázal skladateli, jaký typ hudby by si v daném místě představoval; dále ji lze vyčlenit na vlastní referenční hudbu (sám skladatel ji složil již dříve k jiným příležitostem i mimo film) a na jakoukoliv jinou referenční hudbu<sup>145</sup>

**rytmus** – vzniká střídáním tónů různých délek a přízvuků, je dán délkami jednotlivých tónů<sup>146</sup>

**sample** – digitální zvuk napodobující akustické nástroje, který skladatelé používají při kompozici a při práci v notačních programech

**smyčka** – vystřižená část filmu, pro niž se nahrává hudba; tento název vznikl pravděpodobně v dobách, kdy se hudba skutečně nahrávala na jednotlivé vystřižené části filmu, dnes je sestřih prováděn pomocí počítačové techniky<sup>147</sup>

**spotting session** – určení, kde ve filmu bude hudba; jedná se o nejdůležitější rozhodnutí v komunikaci mezi režisérem a skladatelem, někdy může do procesu zasáhnout i producent<sup>148</sup>

**stupnice** – sled tónů, které jsou seřazeny podle výšky (vzestupně nebo sestupně) na základě ustáleného intervalového uspořádání; rozlišujeme různé druhy stupnic podle počtu tónů a vztahů mezi nimi,<sup>149</sup> nejběžněji používané jsou stupnice durové a mollové, případně církevní, chromatické a celotónové (např. ve východních kulturách)

---

<sup>144</sup> Pilka Str. 19.

<sup>145</sup> VIKLICKÝ, Emil. *Dialog mezi hudebním skladatelem a režisérem pro komponování hudby pro film: 8. přednáška z cyklu Vědeckopopulárních přednášek významných absolventů Univerzity Palackého v Olomouci*: Olomouc, 29. dubna 2010. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010. ISBN 978-80-244-2529-0. Str. 18.

<sup>146</sup> SOUŠKOVÁ, Dana. *Základy hudební teorie a akustiky*. Hradec Králové: Gaudeamus, 2012. ISBN 978-80-7435-212-6. Str. 30.

<sup>147</sup> VIKLICKÝ, Emil. *Dialog mezi hudebním skladatelem a režisérem pro komponování hudby pro film: 8. přednáška z cyklu Vědeckopopulárních přednášek významných absolventů Univerzity Palackého v Olomouci*: Olomouc, 29. dubna 2010. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010. ISBN 978-80-244-2529-0. Str. 29.

<sup>148</sup> Tamtéž str. 23

<sup>149</sup> SOUŠKOVÁ, Dana. *Základy hudební teorie a akustiky*. Hradec Králové: Gaudeamus, 2012. ISBN 978-80-7435-212-6. Str. 34.

**tón** – zvuk vznikající pravidelným chvěním hmoty; má určitou výšku, délku sílu a barvu<sup>150</sup>

**tónina** – využívá tónový materiál určité stupnice, ale tóny za sebou následují volně podle záměru skladatele; tonální hudba má své tonální centrum, které nazýváme tónika (první stupeň v tónině)<sup>151</sup>

**tempo** – rychlost, jakou se skladba hraje; je dáno tím, jak rychle za sebou následují základní doby; označuje se buď italskými výrazy (případně v jiných jazycích), přesná rychlost je určována metronomickými údaji, tj. počet základních dob za jednu minutu<sup>152</sup>

**závěrečný mix/mixáž** – konfigurace veškerých zvukových stop

---

<sup>150</sup> Tamtéž str. 61.

<sup>151</sup> SOUŠKOVÁ, Dana. *Základy hudební teorie a akustiky*. Hradec Králové: Gaudeamus, 2012. ISBN 978-80-7435-212-6.

<sup>152</sup> Tamtéž. str 50.

## **Příloha B**

### **Rozhovor s Jiřím Skopalem, 9.4. 2021 13:00**

**Ráda bych s Vámi udělala rozhovor o Janu Jiráskovi, jeho sborové tvorbě a Vašich osobních zkušenostech se skladatelem. Souhlasíte s audio záznamem rozhovoru?**

Ano.

### **Kdy a jak jste se poznal s Janem Jiráskem?**

Já jsem přišel po čtyřech letech učení na Moravě na katedru v únoru 1974 a potkával jsem Honzu Jirásku. Mně bylo tenkrát 27 a on byl student. Od té doby se známe. Na to se později stal hudebním režisérem v rádiu v Hradci Králové. Dodnes tam na něj vzpomínají a dělají s ním často rozhovory.

### **Jaká byla první Jiráskova skladba, kterou jste se sborem nastudoval?**

Sbor jsem začal dělat v roce 1977 a velmi brzo, nejpozději začátkem 80. let, jsme začali zpívat jeho skladby. V roce 1982 jsem založil sbor Boni Pueri a s nimi jsem zpíval Písničky zpod čepice. Mimochodem, Honza Míšek na ně hrozně rád vzpomíná. Pak to pokračovalo a někde v roce 1991, když jsme byli v USA a dělali jsme premiéru Gloria z budoucí mše Missa Propria. Později jsme už se sborem Jitro zpívali na Pražském jaru všechny části Missa Propria.

### **Kolik Jiráskových děl jste už s Vaším sborem nastudovali?**

Já jsem v podstatě zpíval všechno, co bylo pro dětský nebo ženský sbor. Honza mi to buď věnoval anebo jsem to v premiérách uváděl. V 80. letech to byly kromě písniček třeba koledy a divadelní hry, ke kterým dělal muziku a poté jsme to natáčeli pro rádio Hradec Králové v době, kdy byl režisérem. První písničky nesly název Písničky hřejivých nálad – tehdy mívaly ještě jiný název. První velké představení pro velký hlavní sbor, kdy jsme představili Jiráskovu hudbu, bylo v roce 1987 v Rudolfinu. Tenkrát se jednou za rok pořádal Týden nové tvorby, kde naši nejlepší skladatelé představovali, co dokázali. My jsme mimo jiné zpívali Dovádivé písničky od Jana Jiráska. Taková hitová písnička byly Kopretiny. Miroslav Rajchl, u kterého Honza studoval, to taky potvrdil. Tuhle písničku jsem ještě mockrát a dlouho zpíval. Potom už přišla Gloria a já dělal jenom sbor Jitro. Gloria byla jen část pozdější Missa Propria, kterou jsem zpíval ve světě asi 300krát. My máme s Jitrem celkově už k 800 koncertům ve Francii, 700 v Německu, 300 v USA...Mnoho...

Poté pro mě složil Te Laudamus, který před naším účinkováním na světové sborové olympiádě v Číně roku 2004 rozšířil, aby to bylo ještě složitější a těžší. Jmenuje se to Te Deum Laudamus. S tím jsme získali plný počet bodů v Číně, dostali jsme tři zlaté medaile a tak dále. Dá se říci, že kdykoliv jsme předvedli tuhle skladbu, tak jsme vždycky vyhráli. V Číně, Itálii, Žiline i v Pardubicích. Naše poslední cesta byla v létě na

Island a samozřejmě, že jsme tam zpívali Te Deum Laudamus. To potom Honza ještě znovu rozšířil a vznikl cyklus, který má sedm částí. Vyšel na mnoha deskách a nese název Mondí Paralleli.

### **Jaké další skladby Vám Jan Jirásek věnoval?**

Věnoval mi Missa Propria, Mondí Paralleli a šestnáctiminutovou kantátu Král Lávra. Missa Propria jsme například zpívali roku 2016 na Pražském jaru s Jitrem. Na Mondí Paralleli zase vyšly kritiky v předních světových časopisech, kde píšou o metropolitní opeře a vídeňských filharmonicích. Tenhle konkrétní časopis se jmenuje Gramofon a je to nejprestižnější časopis, který se zabývá vážnou hudbou. Je to prostě první světová liga.

### **Dělal jste s panem Jiráskem i nějaký netradiční projekt?**

Se synem jsme založili smíšený sbor Jitro a ten zpíval Pinocchia – to bylo divadelní představení, které jsme nahráli s cirkusem. Cirkus potom rozpustili, takže to přestalo. Moc věcí jsme s Honzou Jiráskem natáčeli a často byl režisérem. Je to jeden z mých nejlepších přátel. Natáčeli jsme také desky v Americe. Koledy byly tenkrát neprodávanější deska ve vydavatelství Navona, které má nejrozšířenější distribuci na světě.

### **Čím je podle Vás Jiráskova hudba charakteristická?**

Na konzervatoři v Pardubicích učí dirigování sbormistr Tomáš Žídek a referoval mi o nejmenovaném koncertu: „Před týdnem tu byl koncert – to nepoznáte co to je. Chvilí to připomíná Smetanu, potom Dvořáka a potom se objeví pokus o něco nového.“ Jirásek má jasný rukopis. Zaprvé je to melodie. Když přijde, má to nápady. Třeba ty Kopretiny, o kterých jsem mluvil. Dále je to technika, kde slova rozkládá do různých hlasů. První hlas zpívá tohle, osmý zase tohle a dohromady z těch slabik utvoří slovo. A vždycky vymyslí báječný název! Navíc jsme většinou jediný sbor, který je schopen jeho skladby zpívat.

### **Pracujete v současné době na něčem novém?**

Teď jsme jednu skladbu nastudovali a online ji nahráváme. Je to partitura o osmi stránkách a opět se v ní objevuje Jiráskův známý rukopis.

### **Jak probíhá Vaše společné nahrávání?**

Nahráváme buď v hudební síni nebo ve filharmonii, Jirásek tam většinou je. Buď jako režisér nebo je prostě při tom a dělá poznámky. On je spíš takový, že vylepšuje náladu, když už se nahrává mnoho hodin. Je to takovej dobrej parťák, je na jakékoliv povídání. Byli jsme spolu nedávno v Plzni na premiéře opery Broučci, kam mě pozval.

### **Čeho si na panu Jiráskovi nejvíc ceníte?**

Je to jeden z mých nejbližších přátel, jsme neustále v kontaktu. Honza je na vtipy, na legrační příhody. Je velmi vzdělaný v různých oblastech, i v politice. Zná historii, dějiny – vztahy a báje. Filozofii hlavně! Je to člověk s obrovským nadhledem, který se doopravdy vyzná a má ty věci promyšlené. Když něco řekne, není to jen takový líbivý plácnutí, ale má to vždy hlubokou myšlenku, kterou pronese jeho specifickým jazykem.

## **Příloha C**

**Rozhovor s Janem Míškem, 29.3.2021 11:00**

**Ráda bych s Vámi udělala rozhovor na téma filmové hudby – konkrétně Kytice od skladatele Jana Jiráska a v nejprve Vás žádám o souhlas s provedením audiozáznamu.**

Souhlas udělen.

**Z toho, co jsem se o Vás dočetla vím, že jste zřizovatelem a ředitelem Základní umělecké školy Bonifantes v Pardubicích, dále skládáte hudbu, dirigujete, věnujete se interpretaci, hostujete ve filharmonii...Vynechala jsem nějaké jiné angažmá, které bych měla zmínit?**

Starám se o své dva maličké syny. A třetího puberťáka osmnáctiletého.

**Co se týče Bonifantes a pana Jiráska, tak jste společně nahrávali hudbu k filmu Santiniho Jazyk. Započala tímto Vaše spolupráce?**

Já znám pana Jiráska od mého dětství, kdy on pracoval jako hudební redaktor v Českém rozhlasu v Hradci Králové a já jsem tenkrát jako člen Boni Pueri a malý „sopránek“ natáčel sóla v některých jeho skladbách. Známe se zhruba od mých sedmi let a náš vztah se postupem let vyvíjel. Zpočátku jsem ve spolupráci vystupoval jako zpěvák a asistent sbormistra Boni Pueri a pak jako sbormistr svých sborů. Postupně se náš vztah rozvinul ve velmi silné přátelství a v posledních letech je to hudební a lidská láska.

**Když už jsme u té vaší cesty sborem, mohu se zeptat, jak jste vlastně ke sboru přišel?**

Já jsem zakládající člen Boni Pueri a pak jsem několik let fungoval jako sbormistr přípravných oddělení a k tomu sborovému zpívání a vlastně i k Jiráskovi mě dovedl pan profesor Jiří Skopal. To je asi to nejzákladnější.

**A poté jste si založil vlastní sbor?**

Já dělám sbormistrovství od třinácti let. Už v patnácti jsem založil dívčí sbor na gymnáziu, pak mužský sbor, pak jsem měl velký filharmonický sbor. Měl jsem současně sedm sborů, teď jsem to omezil v podstatě na tři, čtyři. Se sborovým světem je spjat můj život.

## **S panem Jiráskem se tedy znáte od dětství. První filmová spolupráce byl Santiniho jazyk?**

První filmová tvorba, na které jsme spolupracovali, byl film Kytice, kde jsem připravoval mužskou složku. Částečně jsme nacvičovali s nějakými dětmi i hudbu k filmu Bathory. Santiniho jazyk je ale jediný film, který jsme dělali jako komplet.

## **Kdybyste měl popsat proces samotného natáčení, jak to probíhá?**

Po té technické stránce o tom vlastně píšete ve své práci, a tak to v podstatě je. Musíte to nacvičit se zpěváky a hráči a jako dirigent jedete na *click*. Máte před sebou obrazovku, a to je takový návod, jakou atmosféru tou hudbou doprovázíte, ale to si řeknete už před každým záběrem s režisérem filmu, případně skladatelem nebo scénáristou. Sledujete kroky toho filmu a máte jakousi svobodu.

## **Měl jste jakožto dirigent možnost do toho procesu nebo výsledného produktu i nějak vstupovat?**

Spíš jen drobnostmi. Člověk například řekne: „Tady si myslím, že by to umocnilo, kdybychom udělali větší crescendo“. V tempu se ale hýbat nemůžete, jedete na *click*. Celkově ty výrazové prostředky jsou velice omezené, spíš se je snažíte umocnit. Když víte, že je tam nějaké vražda a má tam být akcent, tak ho uděláte o to větší.

## **A konkrétně spolupráce s panem Jiráskem je jaká?**

Spolupráce s panem Jiráskem je úplně fantastická ve všech ohledech. Například v debatách o hudbě. On je i mým učitelem skladby, takže povídat si s Honzou o skladbě jako takové, o filozofii skladby, o podstatě toho celého hudebního procesu, je nesmírně přínosné. A po lidské stránce je to jeden z nejúžasnějších lidí, které jsem v životě potkal. Jeho statečností, férovostí, přitom určitou zvláštní něhou a smyslem pro humor.

## **Další otázku bych ráda směřovala k Jiráskovu stylu. Říkal jste, že už jste spolu nahrávali mnohokrát, že máte bohatou historii, co se týče Vaší spolupráce. Jak byste definoval jeho styl?**

Primárně se dá říct, že je skladatelem filmové hudby a tento jeho profil zasahuje do veškeré jeho tvorby. Nevím, jestli to tak vnímá on sám, ale já jako jeho interpret vnímám každou jeho skladbu jako příběh. Jeho hudba je nesmírně vizuální, takže když interpretuji např. jeho Kyrie eleison z Missa Propria, tak skutečně vidím Ježíše, který bičován s křížem na zádech vstupuje k prahu své pozemské smrti. Ta skladba to ve mně evokuje. Zajímavé je, že přestože má Honza ty představy taky, tak ne úplně vždy se nám podaří ty představy sjednotit. Kdybych to měl přirovnat, tak je to jako když budete tunel ze dvou konců hory. Oba dva víme, že se potřebujeme dostat na druhou stranu. Někdy se sejdem přesně uprostřed a někdy máme hold dva tunely, ale oba vedou na správné místo. Často se nám stává, že po nějaké mé interpretaci za mnou

Honza přijde s tím, že ho strašně překvapila ta moje interpretace a že mu otevřela jinou stránku jeho skladby. Funguje to i obráceně; když se o jeho skladbě bavíme, tak mě často navede na jiný způsob interpretace, která by mě jenom z not nenapadla. V každém případě je vždy charakteristickým jevem jeho tvorby určitá vizuálnost, filmovost. Všude si dokážete představit nějakou konkrétní situaci a je jedno, jestli je stejná, jakou má on anebo jestli je odlišná. S tím souvisí i tektonika jeho skladeb. Vždycky tam jsou plochy, které se někam vyvíjejí anebo které nějak zdánlivě usínají, aby připravily nějakou další hudební situaci, která může být třeba ještě dramatičtější. Ta struktura, stavba jeho skladby, je vždy nesmírně promyšlená. Od začátku do konce ví, odkud a kam kráčí a v té tektonice neudělá chybu. Když se podíváte na skladby různých autorů, máte kolikrát pocit, že je to jen takové „krásno“, o nikudy k ničemu. U Jiráskův nikoliv. On vás v té skladbě vede s jasným cílem.

### **Myslíte, že to dělá vědomě?**

Jsem přesvědčený, že ano. Ve vaší práci máte hezký Jiráskův citát o tom, že skladba je jistým způsobem manipulace. Je to tak a on to dělá velice vědomě. Ví přesně, jaké prostředky na posluchače jak působí hlediska psychologie a umí je bezostyšně použít.

### **Ráda bych se zeptala, zda máte zkušenosti s nahráváním i s jinými skladateli?**

Filmovou hudbu jako takovou jsem pro nikoho jiného, než pro Jiráskův nedělal, ale s filmovými autory zkušenosti mám. Například s Lubošem Fišerem, který pracuje trochu jinak. Tam se domnívám, že ta práce byla více nahodilá. Jirásek je v té skladbě větší matematik, skoro bych ho přirovnal ke Zdeňku Liškovi, který to měl v hlavě také velice srovnané. Mám pocit, že u Fišera to bylo více spontánní. U Jiráskův určitě převládá alespoň z počátku ratio.

### **Pojďme se nyní zaměřit na Váš první společný film – na Kytici. Už jste se pokusil definovat Jiráskův styl. V čem myslíte, že je jeho styl právě v Kytici nejpatrnější?**

On trochu pracuje takovým způsobem francouzské opery, kdy tam dá vždy jakousi ideu fixe, která je charakteristická pro určitý prvek. Tím prvkem může být buď konkrétní postava, nálada, nebo nějaká myšlenka. Tou ideu fix nemusí být melodie. My si stále představujeme toho Berlioze, jak zazní píseň, která ohlásí příchod postavy. Jirásek je schopný hudbu rozebrat na jednotlivé prvočinitele a vlastně ten jev, který chce zdůraznit, tak může připomenout jedním aspektem hudby. Může to být rytmický motiv, náznak harmonického motivu nebo jenom harmonický posun. Tou ideu fixe může být i tóninový skok a už víme, že ta terciová příbuznost něco znamená. To, že určitý motiv posune například o tercii níže nebo výše najednou tu emoci vyvolá. Takže tematicky pracuje tímto způsobem. Takovým paradoxem Jiráskovy hudby je to, že se o ní říká, že je strašně těžká a náročná pro interprety a posluchače. Do jisté míry ano, ale ona je vlastně jednoduchá v té své schematičnosti. Když tu jeho hudbu studujete, tak ona sama o sobě je strašně snadná. Jsou to velice často triviální motivy, které dohromady nedávají smysl. Němci pro to mají takový krásný výraz „*muzikalische banalität*“, což vůbec



nemyslí hanlivě. Jedná se o hudebních banality, které ale nejsou klišé. Jsou to prvky, které fungují. Jirásek to dělá velice často a nejsem si stoprocentně jistý, zda o tom ví, nebo zda je to otázka jeho hudební geniality. On jde velice často proti těm hudebním klišé a tím docílí vlastně stejného účinku. V Jiráskově hudbě je vždy nějaký skrytý motiv a on si vybírá některý z aspektů hudby, který bude poté představovat danou situaci, myšlenku, nebo náladu.

Film je velice schematická záležitost. Divák musí vědět, na čem je a ta hudba v těchto šlépějích musí jít. Může jít i proti tomu, pokud je to záměrem, ale musí splňovat tu funkci. Nejdůležitější funkcí filmové hudby je vlastně funkce, to je důležité si uvědomit.

### **Měl jste i možnost díky vašemu a Jiráskovu přátelství nahlédnout přímo do procesu jeho tvorby?**

Přiznám se, že jsem přímo u toho procesu vytváření hudby neseděl. On mi to vždy ukazoval až na konkrétních snímcích, když jsme o tom mluvili jako kamarádi. To, jak se cítí konkrétně v té situaci, to se musíte zeptat jeho.

### **Víte, jakým způsobem Jirásek při tvoření filmové hudby postupuje? Je to tak, že se nejprve dívá na záběry a přemýšlí, co by se tam hodilo anebo naopak, že si vytvoří jakousi hudební představu, kterou se následně snaží zasadit do hotového snímku?**

Myslím si, že je to pro něj do určité míry svazující, že se musí podřizovat režisérovi, dramaturgovi a *clicku*, ale současně inspirující. Svým způsobem ho to vyhecuje k tomu, aby napsal něco konkrétního, nějakým způsobem „se vymáčkout“ tak, jak si to představuje režisér. Pokud jde o ovlivňování a uzavření se do sebe sama, tak pokud píše hudbu pro mě, tak to většinou probíhá tak, že mi to posílá po stránkách a ptá se, jak to vidím. Já mu k tomu potom něco napíšu a on s láskou mé připomínky ignoruje. Samozřejmě slyší na to, co mu člověk řekne, ale v té filmové hudbě si myslím, že je obrovský profesionál. Ví, co má dělat a pokud třeba dojde k nějaké situaci, že s tou hudbou není režisér spokojený, nebo mu to nesedí, tak si to umí buď vyargumentovat anebo to změnit a není to pro něj problém. Ve filmové hudbě je profík. Nepotřebuje tolik toho hledání jako třeba v té abstraktní, absolutní hudbě.

### **Jan Jirásek je Vaším dvorním skladatelem. Mohl byste popsat spolupráci ještě v tomto ohledu?**

Jeho první velká sborová věc, kterou jsem ještě zpíval jako zpěvák v Boni Pueri byla *Missa Propria*, která předurčila, jakým směrem se bude vydávat jako vokální autor. Předtím jsem zpíval nějaké jeho písničky pro rozhlas, nějaké vánoční koledy s Klicperovým divadlem apod. Ta *Missa Propria* mě tenkrát tak oslovila, že mi bylo jasné, že Jiráskovi chci dělat. Velice často se navzájem oslovíme s nějakým nápadem a poté to provedeme. V poslední době se hodně soustředíme na vokálně-instrumentální tvorbu, takže do toho zapojíme orchestr a vznikne z toho velikánský monument, který je z posluchačského i interpretačního hlediska velice náročný. Ta skladba je vždycky

obrovskou výzvou. Zajímavé je, že při nácvičku skladby, když tam máte ty malé děti a máte je naučit „těžkýho Jiráška“ nebo jinou náročnou modernu, tak si to v té první fázi málokdo užívá. Stejně tak jako v orchestru si hráči neužívají minimalistickou hudbu, když tam mají hrát dva tóny furt dokola. Ale potom, jak se to začne dávat dohromady, tak to teprve začne dávat smysl a v tom je ten Jirásek úžasnej. Tím, jak to člověk studuje i s těmi dětmi, s kterými to jde relativně pomalu, tak se také dostává do toho skladatelského procesu a zjišťuje, jak to do sebe vlastně všechno zapadá. Je to jako mozaika, kde jednotlivé motivky a témata, která se tam objevují, samy o sobě smysl nedávají. Ani by člověk neřekl, že budou fungovat a najednou to do sebe zapadne a je z toho geniální dílo. To byl třeba případ poslední premiéry, kterou jsme dělali zhruba před dvěma lety a tou byla Píseň Davidova. Tam ty jednotlivé složky, kdyby si člověk poslechl sám o sobě, tak je to vlastně hrůza a má pocit, že je v muzeu Andyho Warhola a že nic nedává smysl, ale pak to do sebe zapadne a je z toho úžasná skladba. Zajímavé je taky sledovat Jiráška v čase, kdy on se skutečně prokousává sám do sebe, že ty jeho věci jsou jakoby těžší a těžší a on nutí své posluchače i interprety, aby šli hlouběji do chápání hudby společně s ním. Nevydává se v žádném případě lehčí cestou, jako jsme to mohli vidět u skladatelů jako například Zdeněk Lukáš; i u Petra Ebena jsme mohli vidět určitý odklon od vlastního stylu k jakési posluchačské stravitelnosti. Jirásek jde v tomto neústupně za svým výrazem, za svým vnímáním hudby. A to je úžasné.

**Jirásek také velice zajímavě volí nástroje. V Kytice například slyšíme i elektronickou hudbu, varhany, klasickou smyčcovou sekci... Souhlasíte?**

Myslím, že Jirásek velice zajímavě balancuje mezi takovými třemi pilíři toho, co se nakonec podílí na volbě těch nástrojů. Jednak je to jeho fantazie, sklon k experimentu a touha nepoužívat výrazová klišé. Jak si představíte ukolébavku? Jirásek se nebojí použít do ukolébavky marimbu, nebo třeba tympán a nebojí se, že tím to dítě probudí, protože to umí udělat tak citlivě, že to nakonec účel splní. Instrumentace je velice odvážná. Ne vždy to ale vyjde. Všiml jsem si, že některé věci, které nějak zamýšlel, tak poté ve výsledku nevyzněly tak, jak jsme očekávali. Ale to patří k normálnímu procesu a stane se to každému skladateli.

**Kdybyste měl vyzdvihnout jednu věc z Jiráskovy dílny o které byste řekl: „Tohle je moje nejoblíbenější skladba!“ Je nějaká taková?**

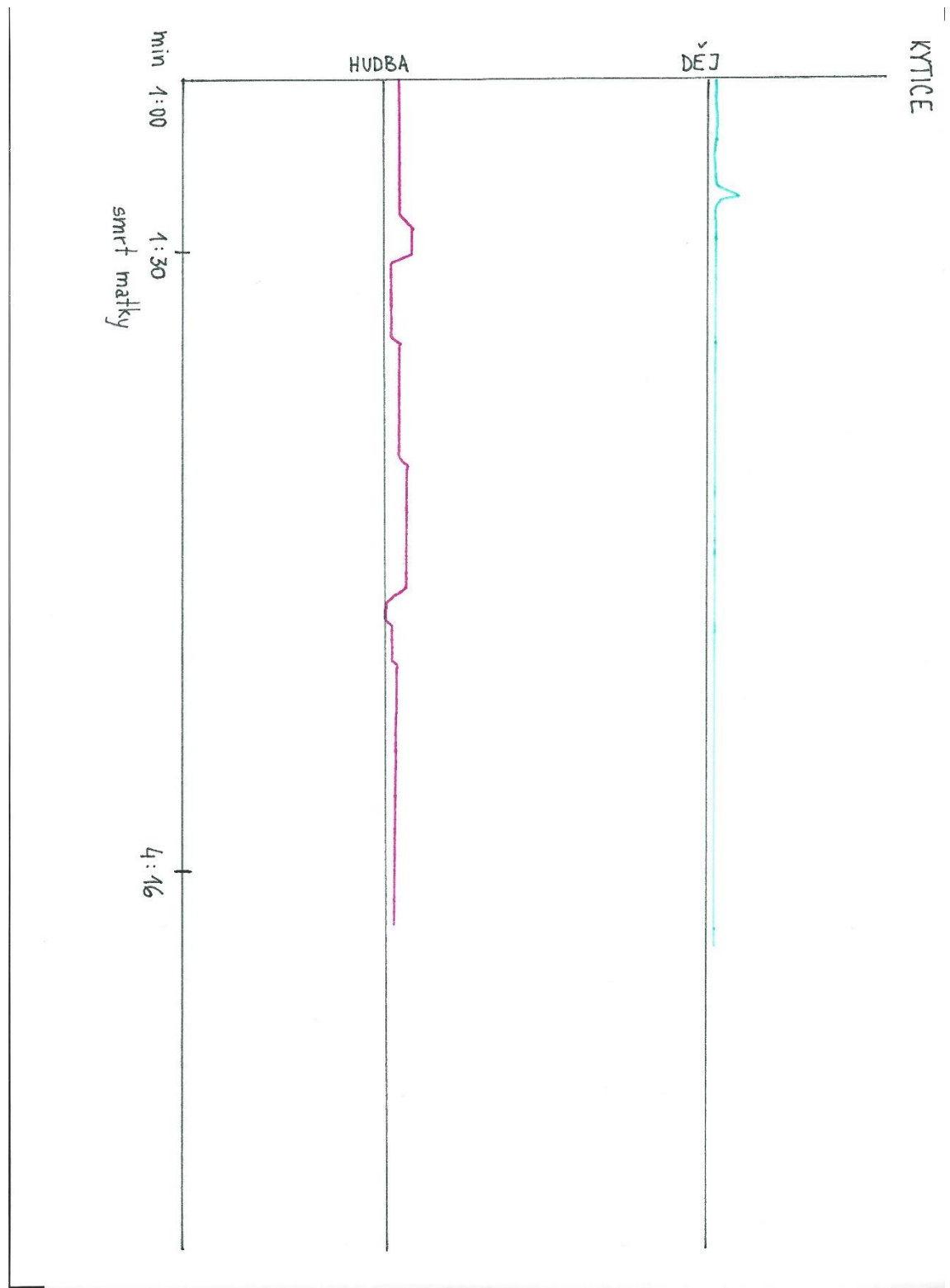
Já mám nejraději Missu Propriu, ale to je asi dáno tím, že jsem ji zpíval jako malý kluk a mám k ní citovou vazbu. Vztah mám i k jeho dětským písním, jako jsou Kopretiny apod. U toho Jiráška to paradoxně není tak, že by vám v hlavě zněl nějaký motiv. Ta hudba není vlezlá. V podstatě je to obrovský rozdíl, když si srovnáte například Jiráška a Morriconeho. Morricone je mistr tematické hudby. V hlavě vám zní Tenkrát na západě a týden se toho nemůžete zbavit. Je to asi dáno určitou náročností, Jirásek toto posluchači zadarmo nenabídne. Pokud byste zhlédla všechny Jiráskovy filmy, tak si podle mě vybavíte maximálně tři melodie, a ještě ne kvůli tomu, že je to Jirásek, ale proto, že to byl nějaký klip a že vám to do hlavy vlezlo jinudy, než přes ten film. Ale pamatujete si z toho tu atmosféru. Tu tam vždycky budete mít a budete tápat, čím to bylo? A to, že to minimálně z50 % byla ta hudba a že si ji nevybavíte, že vám ta hudba

vlezla jakoby pod kůži, tak to si uvědomíte až zpětně nějakou analýzou. Proto nemohu říct, že právě tuhle píseň mám od Jiráska nejraději. Já mám nejraději právě to hledání, protože to není snadné najít cestu do jeho hudebního světa.

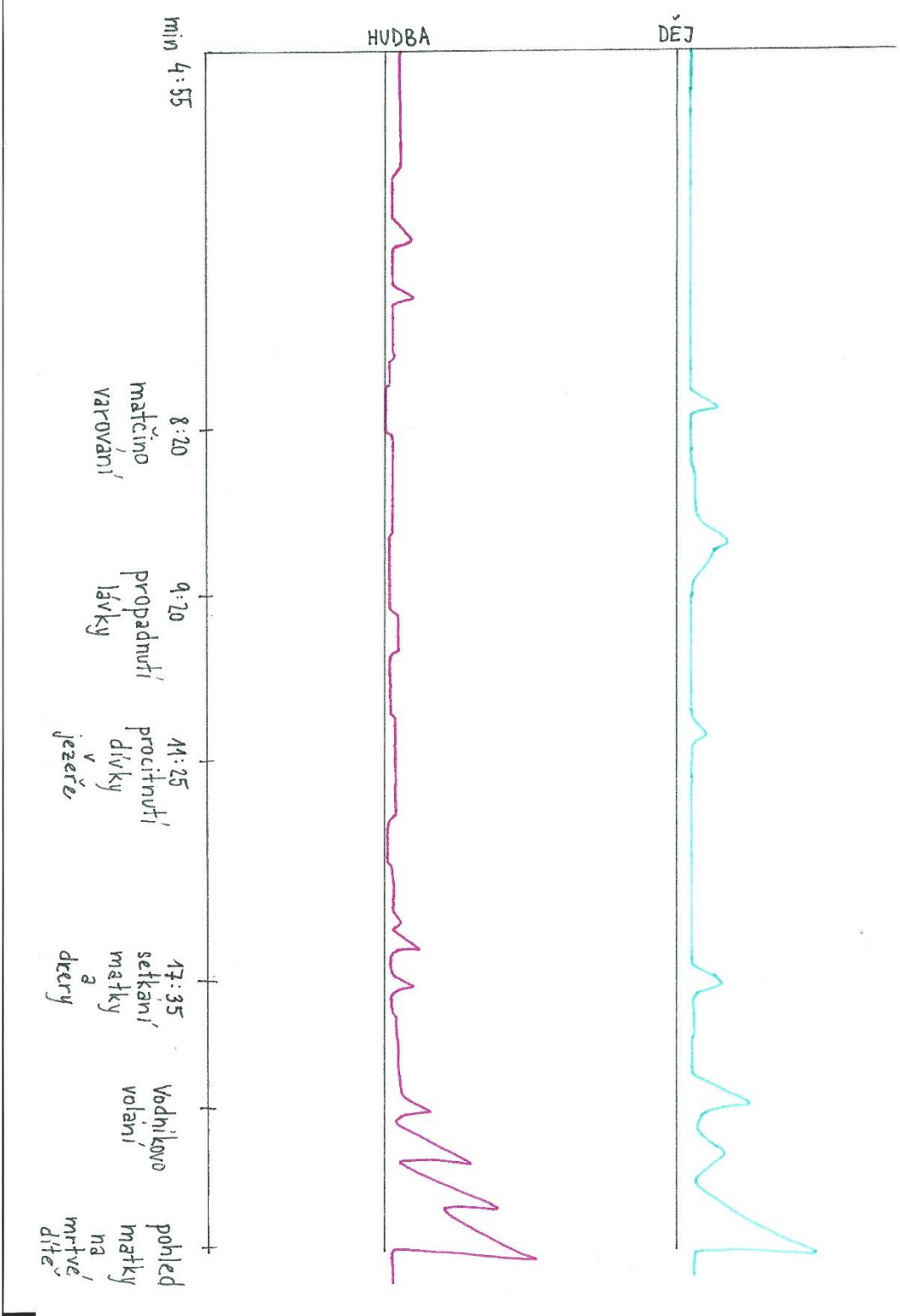
## **Příloha D**

- 2015 – Americké dopisy (režie: Jaroslav Brabec)
- 2012 – Vrásky z lásky (režie: Jiří Strach)
- 2012 – Aplaus (režie: Jaroslav Brabec)
- 2012 – Šťastný smolař (Jiří Strach)
- 2011 – Setkání s hvězdou (Jiří Strach)
- 2010 – Post Bellum (režie: Jaroslav Brabec)
- 2010 – Intimate Grammar (režie: Nir Bergman)
- 2010 – Santiniho jazyk (režie: Jiří Strach)
- 2009 – Aljona (režie: Jaroslav Brabec)
- 2009 – Sněžná noc (režie: Milan Cieslar)
- 2009 – Osudové peníze (režie: Jiří Krejčík)
- 2008 – Bathory (režie: Juraj Jakubisko)
- 2007 – Hraběnky (režie: Jaroslav Brabec)
- 2005 – Historian Josef Pekař (režie: Jana Tomsová)
- 2004 – Bolero (režie: F.A. Brabec)
- 2003 – PF 77 (režie: Jaroslav Brabec)
- 2001 – Samota (režie: Jaroslav Brabec)
- 2001 – Samota (režie: Jaroslav Brabec)
- 2000 – Josephine (režie: Rajko Grlic)
- 2000 – Kytice (režie: F.A. Brabec)
- 1999 – Kuře melancholik (režie: Jaroslav Brabec)
- 1996 – Nejasná zpráva o konci světa (režie: Juraj Jakubisko)

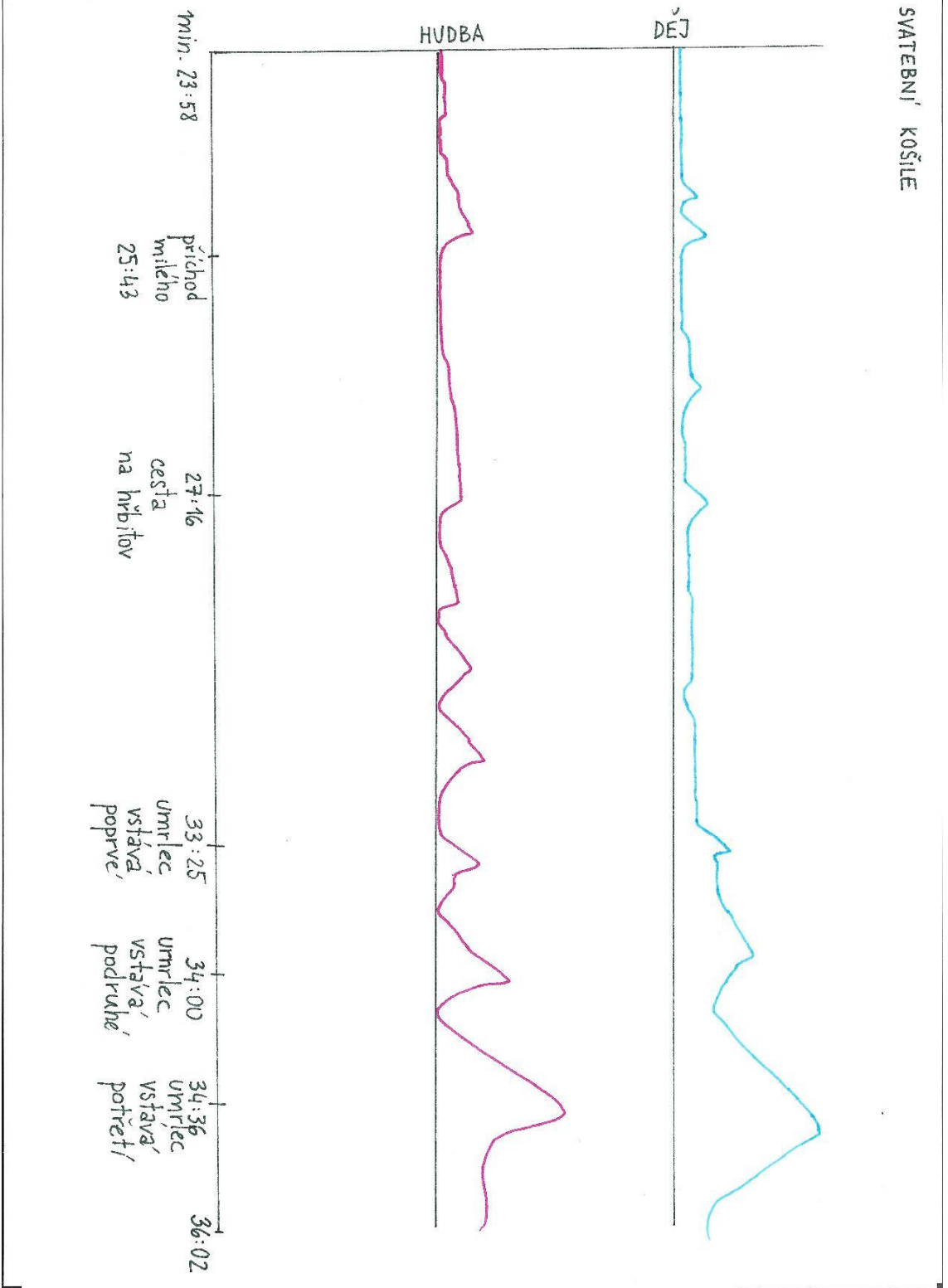
**Příloha E**



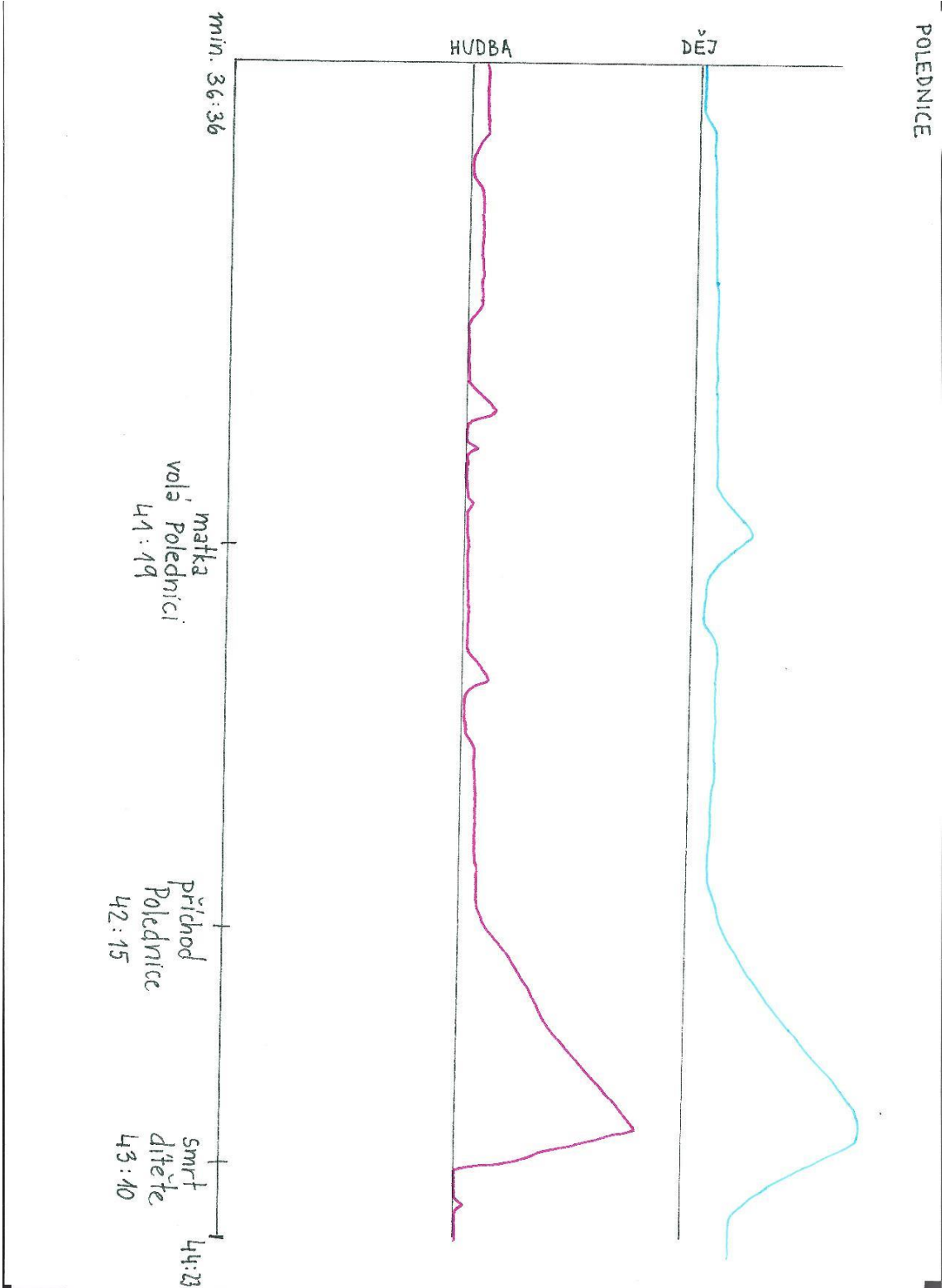
VODNÍK



SVATEBNÍ KOŠILE

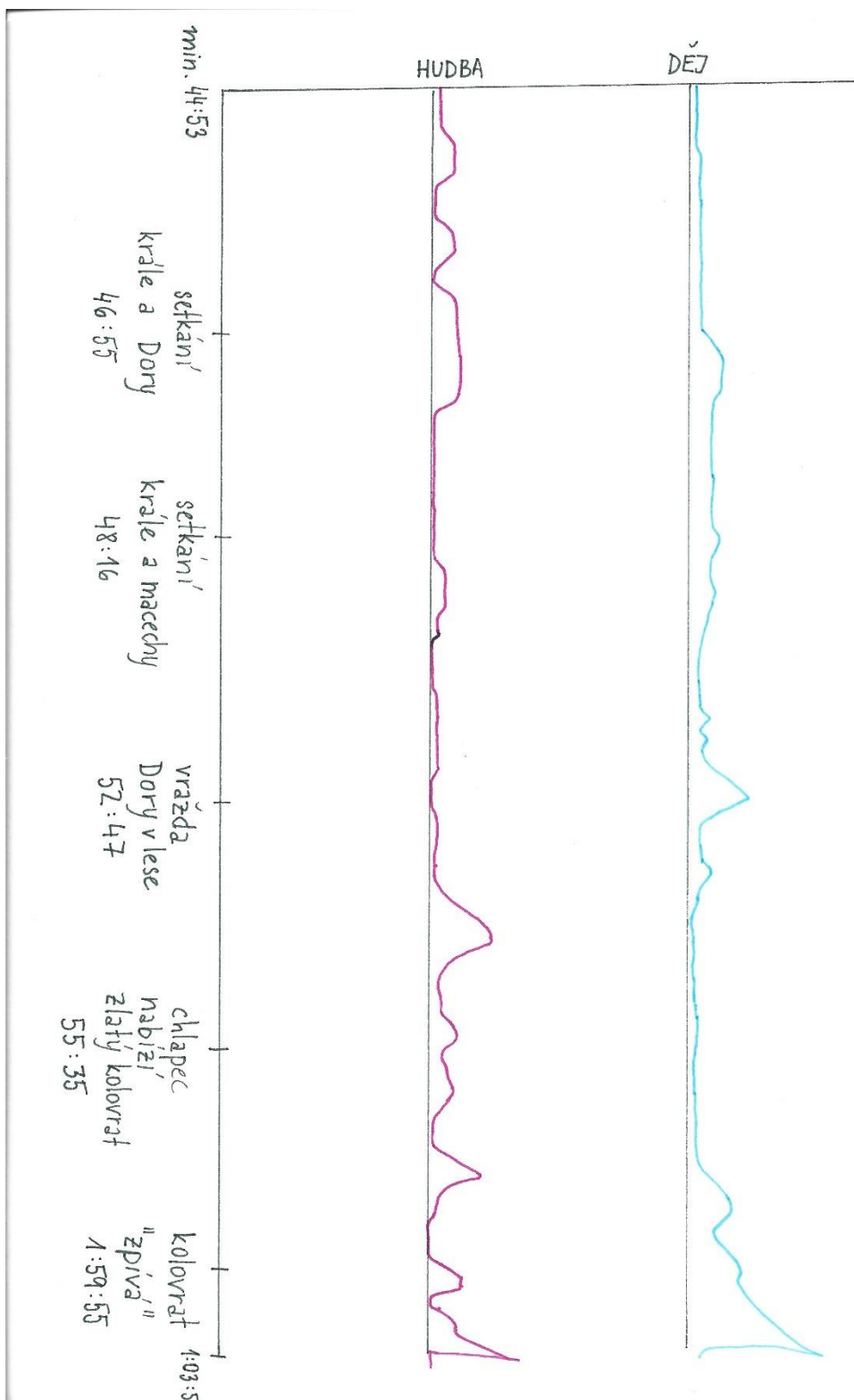


POLEDNICE

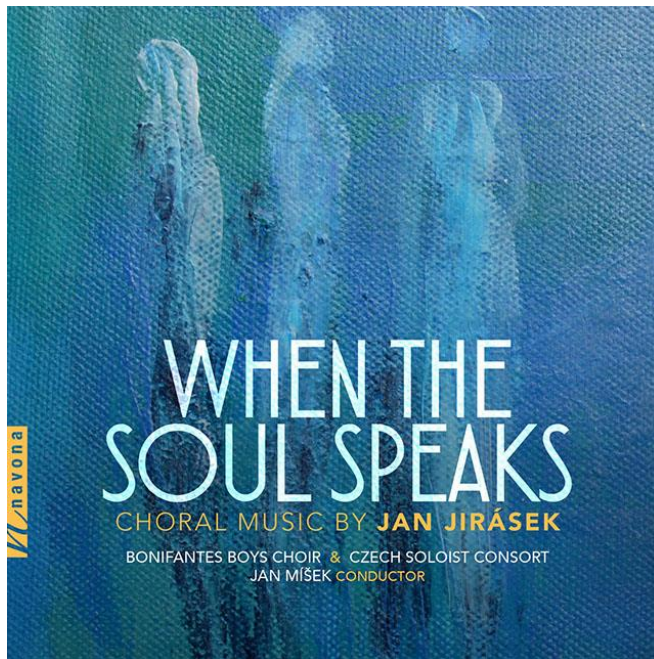
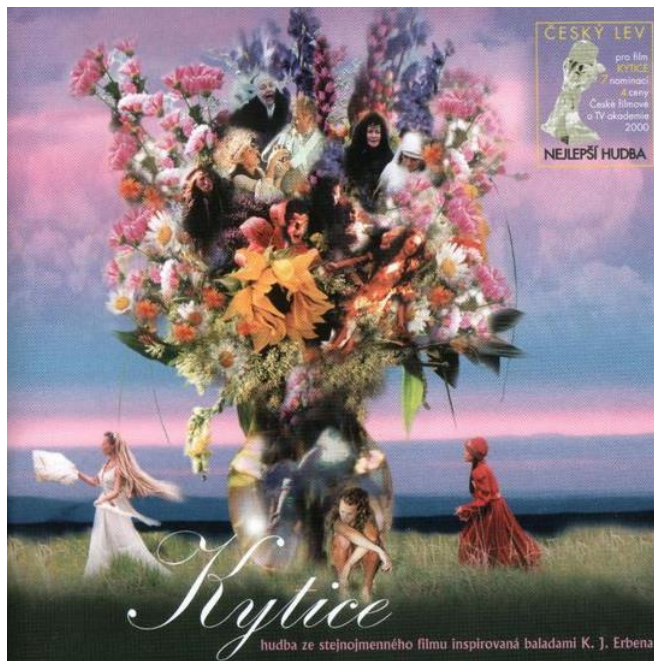




# ZLATÝ KOLOVRAT



**Příloha F**





## Příloha G



Jan Jirásek



Jan Jirásek s manželkou Vladislavou Mladou



Jan Jirásek a Jiří Skopal