

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA MUZIKOLOGIE

Mgr. Věra Morgan

**Česká filmová hudba 60. let 20. století
ovlivněná evropskou artificiální avantgardní hudbou**

Czech Film Music of the 1960's
Influenced by European Avantgarde Classical Music

Disertační práce

Školitel: prof. PhDr. Jan Vičar, CSc.

Olomouc 2016

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Nashville, Tennessee, USA 19. června 2016

.....

Věra Morgan

Děkuji všem, kteří jakýmkoli způsobem přispěli k realizaci této práce. Velice děkuji svým rodičům a manželovi, kteří mi byli při psaní práce velkou oporou. Zvláštní poděkování za kritické připomínky a rady patří mému školiteli prof. PhDr. Janu Vičarovi, CSc.

OBSAH

Úvod.....	6
Stav pramenů a literatury.....	8
1. Druhy filmové hudby.....	18
2. Avantgardní tendence v české filmové hudbě 20. století.....	19
2.1 Dodekafonie.....	19
2.2 Atonalita.....	33
2.3 Punktualismus.....	42
2.4 Aleatorika.....	48
2.5 Minimalismus.....	53
2.6 Témbrová hudba.....	67
2.7 Elektroakustická hudba.....	86
2.8 Lidský hlas: Využití široké škály barevných a artikulačních možností vokálního projevu.....	95
2.8.1 Sólový zpěv bez textu.....	95
2.8.2 Sborový zpěv bez textu.....	99
2.8.2.1 Vazba na konkrétní hudební útvar.....	100
2.8.2.2 Vazba na určité časové/historické období.....	100
2.8.2.3 Využití sboru bez kulturní podobnosti především pro jeho barvu a zvukové efekty (nepřítomnost vazby).....	104
2.8.3 Další netradiční formy vokálního projevu.....	107
3. Komplexní analýza filmové hudby: Jan Klusák: Hudba k filmu <i>Každý den odvahu</i>...	112
Závěr.....	124
Shrnutí.....	130

Summary.....	131
Zusammenfassung.....	132
Soupis pramenů a literatury.....	133
Anotace.....	139
Annotation.....	140
Annotation.....	141

ÚVOD

Šedesátá léta 20. století znamenají pro českou kinematografii období nebývalého rozvoje. V této „zlaté filmové éře“ vznikly mnohé z filmů, které patří mezi naše nejhodnotnější díla a které získaly nejvíce ocenění na světových filmových festivalech. Díky společensko-politickým změnám se český film po letech izolace opět dostal do konfrontace se zahraničními snímky. V porovnání s předcházející a následující dekadou procházel poměrně svobodným uměleckým vývojem. Charakteristická je výrazná proměna výrazových prostředků ve všech úrovních filmového díla.

Velkých změn dosahuje zvuková složka, která je z dřívější spíše podřadné pozice svázané mnohými stereotypy vyzvednuta a stává se rovnocenným partnerem obrazu. Mnohé snímky se vyznačují značně individualizovanou koncepcí zvukové dramaturgie a novými způsoby zacházení se zvukem. Silný důraz je kladen na autentičnost prostředí. V důsledku toho dochází obecně k redukování hudebních ploch ve prospěch ruchů. Za stejným účelem se mění i dialogová složka. Oproti předcházející dekádě, kdy se důsledně dbalo na srozumitelnost všech replik, pro šedesátá léta je typické využití mluveného slova na různých úrovních slyšitelnosti a srozumitelnosti, které případně splývá s ruchy a stává se součástí daného prostředí.

V hudbě je charakteristický odklon od dříve využívaných rozsáhlých symfonických pasáží v orchestrální sazbě ve prospěch komorně instrumentovaných vstupů uplatněných v příslušných scénách na základě hudebně-dramaturgické koncepce. Zároveň ovšem přestává platit pravidlo, že hudba nemá být slyšet. Hudba přestává plnit funkci pouhého doprovodu či kulisy, jejím úkolem již není pouze podbarvovat či dokreslovat obrazovou akci. V některých případech se nově stává nositelem svébytných informací, vytváří vlastní významové roviny a dodává do filmového celku nové souvislosti – především tehdy pokud je použita v obrazově neutrálních scénách, či je svým vyzněním v rozporu s obrazem. Skladatelé z velké míry opouštějí princip příznačného motivu, který byl filmovou hudbou přejet z hudebního dramatu, i další zaužívané stereotypy. Nově se v roli autorů filmové hudby objevují osobnosti z oblasti jazzu a populární hudby, jež zhudebňují filmy v návaznosti na svou autonomní tvorbu a užívají pro ni charakteristické hudební nástroje, které jsou pro filmovou hudbu nové (např. saxofon, akustická i elektrická kytara).

V oblasti artificiální hudby je patrný zvýšený zájem skladatelů o avantgardní tendence západoevropské hudby. Jsou zakládány soubory, které se specializují na interpretaci soudobé

avantgardní hudby (např. *Musica viva Pragensis*) či ji hojně do svých programů zařazují (Komorní harmonie). Pro skladatele tak představují ideální platformu, díky které si mohou vyzkoušet své kompoziční postupy a získat zpětnou vazbu ze znějící podoby svých skladeb. Někteří ze skladatelů Nové hudby také na začátku této dekády začínají psát hudbu pro film a uplatňují tak novodobé kompoziční techniky i v rámci této oblasti své tvorby.

Předkládaná práce si klade za cíl stanovit, které z avantgardních směrů artificiální hudby a v jaké míře pronikly v 60. letech do filmové hudby. Soustředí se především na to, jaké hudební prostředky jsou využity, jak hudba působí ve spolupráci s obrazovou akcí a jaké ve filmu plní funkce. Specifikuje, čím je užití avantgardní hudby ve filmu charakteristické a v jakých filmových žánrech a scénách se tato hudba objevuje. Na základě studia filmů dané dekády a jejich analýz autorka stanovila následující okruhy: dodekafonie, atonalita, punktualismus, aleatorika, minimalismus, témbrová hudba a elektroakustická hudba. Uplatnění principů těchto směrů pojednává v samostatných kapitolách a dokládá je množstvím příkladů včetně notových ukázek. Samostatnou kapitolu pak věnuje netradičním způsobům práce s lidským hlasem a využití široké škály barevných a artikulačních možností vokálního projevu ve filmové hudbě jako specifického výrazového prostředku. Na závěr autorka připojuje ukázkou komplexní analýzy filmové hudby, a to na příkladu snímku *Každý den odvahu* s hudbou Jana Klusáka.

STAV PRAMENŮ A LITERATURY

PRAMENY

Pramennou základnu pro předkládanou práci tvoří dva typy materiálů – vlastní filmová díla a partitury filmových hudeb. Filmy z šedesátých let jsou veřejnosti k dispozici jednak nově vydané na DVD nosičích, mnohé z nich je možné dohledat v různých internetových zdrojích. Dostupnost partitur je naopak velice problematická. Někteří skladatelé, jako například Zdeněk Liška, si za svého života vedli velice pečlivě svůj domácí archiv. Ten ovšem po jejich smrti zůstává jakousi „nedobytnou skříňkou“ pro vědecké účely nepřístupnou.¹ Naopak partitury filmových i jiných skladeb Jana Nováka jeho rodina zdigitalizovala a je ochotna je zpřístupňovat. Pozůstalost Luboše Fišera v Českém muzeu hudby obsahuje především skici filmových hudeb. Materiály Svatopluka Havelky jeho rodina na požádání zpřístupní. Jan Klusák většinu svých filmových skladeb věnoval po natáčení režisérům a jsou tak rozsety v jejich pozůstalostech.

ČESKÁ LITERATURA

Problematika filmové hudby je v české, příp. slovenské odborné literatuře zastoupena velmi spíše. Existující publikace jsou zaměřeny třemi směry. Jsou to jednak práce koncipované jako přehled vývoje české, resp. slovenské filmové hudby, jednak práce teoretické, a dále monografie věnující se hudbě jednotlivých skladatelů, které v ještě nedávné době převažovaly. Zmíňme se alespoň o těch nejvýznamnějších z prvních dvou oblastí.²

Historiografické práce

*Česká filmová hudba*³ autorů Antonína Matznera a Jiřího Pilky je jedinou českou historiografickou přehledovou prací sledující souvisle vývoj české dlouhometrážní hrané filmové produkce od jejích počátků až do období normalizace. Nezabývá se otázkami

¹ Rodina Zdeňka Lišky (jmenovitě jeho manželka Dana a dvě dcery) zpřístupňují filmové partitury pro koncertní provedení některých našich orchestrů (např. FOK). Ačkoli jsme se touto cestou dostaly do kontaktu s Liškovou rodinou, nebylo nám umožněno do partitur nahlédnout.

² Publikované monografie o jednotlivých skladatelích se dosud nevěnovaly skladatelům, kteří jsou v okruhu našeho zájmu na vyšší úrovni, než jsou kvalifikační práce. Z těch stojí za zmínku především velice zdařilá práce Jana Černíčka *Hudba Zdeňka Lišky k filmu Marketa Lazarová* obhájená na Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze v roce 2008. Tvorba pro film Svatopluka Havelky je zahrnuta v: Mikulová, Lenka: *Osobnost a skladatelské dílo Svatopluka Havelky*, diplomová práce, Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze (Praha, 2007). Ta je hodnotná především pro přímé výpovědi skladatele, které diplomantka ve velkém rozsahu cituje.

³ Matzner, Antonín – Pilka, Jiří: *Česká filmová hudba* (Praha: Dauphin, 2002).

teoretickými, estetickými, technickými či sociologickými, ovšem poskytuje jakousi „komentovanou chronologii“⁴ hudby k filmům v rámci jednotlivých vývojových etap českého filmu. Hudební filmovou produkci zasazuje do širšího obecně kulturního a historicko-politického rámce, uvádí okolnosti vzniku filmových hudeb, spolupráci skladatelů s režiséry, zmiňuje technické a finanční otázky, podmínky pro promítání filmů a především přináší více či méně stručný popis hudby k daným filmům. Nejedná se o podrobné hudební analýzy, text nicméně poskytuje přehledový materiál jako základ pro další specifitěji zaměřené práce. Pro předkládanou práci je nejrelevantnější kapitola *Zlatá éra českého filmu 1960–1969*, ovšem pro srovnání i kapitoly zabývající se obdobím následující a především předchozí dekadou. Práce byla některými autory⁵ kritizována za nevyrovnanost, co se týče pozornosti věnované některým skladatelům – jmenovitě velice detailně zpracované rozsáhlé pasáže pojednávající o Zdeňku Liškovi v nepoměru k některým dalším významným skladatelům, např. Svatopluku Havelkovi. Na základě podrobného studia filmů různých skladatelů musíme konstatovat, že pasáže o Zdeňku Liškovi jsou zpracované ve shodě s důkladnou znalostí Liškových partitur. Texty o některých jiných skladatelích naopak přinášejí mnohé nepřesné, ale i přímo chybné informace. Přesto je tato kniha zásadním a jediným podobným počinem české muzikologie.

Slovenskou analogií Matznerových-Pilkových dějin je publikace muzikologa a skladatele Juraje Lexmanna *Slovenská filmová hudba 1896–1996*.⁶ Ten se výzkumem v oblasti slovenské filmové hudby zabýval již od poloviny osmdesátých let a kromě četných studií publikoval několik historiografických a teoretických knih v tomto oboru.⁷ Sám je autorem hudeb k více než sto dvaceti filmům. Lexmann podobně jako autoři čeští zasazuje dějiny filmové hudby do obecně kulturního a společensko-politického rámce. Věnuje se přístupu jednotlivých skladatelů, ale též spolupráci skladatelů s režiséry. Upozorňuje na technické předpoklady a jejich estetické důsledky v tvorbě hudby k filmům. Poukazuje především na taková kompoziční řešení, která byla originální a určitým způsobem dále využívaná či napodobovaná jinými tvůrci. Na rozdíl od Matznera a Pilky se kromě hrané dlouhometrážní tvorby zabývá též hudbou v dokumentárním, zpravodajském a animovaném filmu, i krátkometrážní tvorbou. Neuvádí jednotlivé filmy s popisem filmové hudby, spíše se zaměřuje na umělecké tendence

⁴ Matzner, Antonín – Pilka, Jiří: *Česká filmová hudba* (Praha: Dauphin, 2002), s. 11.

⁵ Dušek, Jan: *Hudba v českém hraném filmu: Kompoziční postupy skladatelů české filmové hudby* (Praha, 2011), s. 7.

⁶ Lexmann, Juraj: *Slovenská filmová hudba 1896–1996* (Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 1996)

⁷ Především: *Teória filmovej hudby* (Bratislava, 1981, 2. rev. a dopl. vyd. 2006), *Film na Slovensku a hudba – roky 1896–1990* (Bratislava, 1994), *Hudobná dramaturgia filmovej a televíznej tvorby* (Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2005).

a přínos skladatelů, kteří pro film tvořili. Pro předkládanou práci byla nejpřínosnější kapitola *Nové tvořivé ideály a kult umělecké avantgardy* pojednávající o hudbě filmů z let 1962–1969.⁸ Z tohoto období je kromě hrané tvorby podnětná též kapitola o hudbě v dokumentárním filmu, na jehož poli se v poměrně rozsáhlé míře užívala avantgardní hudba, která měla rezonovat s novými technickými vynálezy a pokrokem v různých odvětvích slovenského průmyslu. Do našeho zájmu spadá především proto, že slovenská tvorba je českému filmu celkově nejbližší díky společným společensko-politickým podmínkám, stejné akademické základně (FAMU) a úzké spolupráci autorů v rámci Československa – a dále také – hudbu k mnoha slovenským filmům v šedesátých letech složili čeští autoři, jako např. Zdeněk Liška (zhudebnil devět filmů), Štěpán Koníček (osm filmů).⁹

Teoretické práce

Milan Kuna je autorem dvou prací zabývajících se teorií filmové hudby – *Hudba v krátkém filmu*,¹⁰ která je psána popularizačním způsobem a je určena filmovým amatérům a *Zvuk a hudba ve filmu*.¹¹ Vzhledem k datu vydání obou publikací jsou některá tvrzení a poznatky z dnešního pohledu zastaralá či překonaná, přesto daný teoretický základ je dobře využitelný – pro naše účely především z druhé zmíněné knihy kapitola o hudbě původní, pojednávající o formách hudby, jejích funkcích, žánrové charakteristice, stylizaci a využití novodobých kompozičních technik (dodekafonie, totální organizace hudebního materiálu, aleatorika) a elektronické hudby.

*Filmová hudba od nápadu po soundtrack*¹² Jána Grečnára představuje proces vzniku filmové hudby – od prvního setkání režiséra se skladatelem, přes vlastnosti a funkce filmové hudby, které by měl skladatel vzít v potaz při jejím komponování, dále vytváření aranžmá, nahrávání hudby (včetně technické problematiky rozmístění mikrofonů a typů mikrofonů) až po různé techniky synchronizace hudby s obrazem. Text knihy je popisem procesu vzniku

⁸ Rok 1962 byl v československé kinematografii významným mezníkem. Jednalo se především o oslabení negativně působícího politického tlaku, nástup nové generace filmových tvůrců – absolventů FAMU s novým uměleckým programem, vliv vývoje v zahraničním filmu a další. Viz Lexmann, Juraj: *Slovenská filmová hudba 1896–1996* (Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 1996), s. 82.

⁹ Z 58 filmů z let 1962–1969 bylo českými skladateli zhudebněno 22. Lexmann, Juraj: *Slovenská filmová hudba 1896–1996* (Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 1996), s. 92.

¹⁰ Kuna, Milan: *Hudba v krátkém filmu: příručka pro filmové amatéry* (Praha: Orbis, 1961)

¹¹ Kuna, Milan: *Zvuk a hudba ve filmu* (Praha: Panton, 1969)

¹² Grečnár, Ján: *Filmová hudba od nápadu po soundtrack* (Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2005)

filmové hudby včetně mnohých technických detailů. Pro předkládanou práci je relevantní především kapitola o funkcích filmové hudby.

Lexmannova *Hudobná dramaturgia filmovej a televíznej tvorby*¹³ byla vydána jako učební text pro posluchače studijního oboru Filmové umění a multimédia.¹⁴ Zaměřuje se na dvě oblasti. Za prvé poskytuje studentům základní hudebně-teoretické pojmy (zvuk, tón, metrum, tempo atd.), dále informace o hudebních nástrojích a hudebně-historické znalosti (přehled hudebních slohů a druhů) a za druhé se zabývá problematikou vlastní filmové hudby. Zabývá se i problematikou nahrávací techniky (použití mikrofonů při nahrávání, různé způsoby záznamu hudby). Autor na několika stránkách podává stručný vývoj filmové hudby, v obdobném rozsahu se v kapitole o hudební dramaturgii věnuje pojmu hudební stylizace a využití hudby ve funkci interpunkce ve filmu. Pro předkládanou práci je nejvíce využitelná kapitola zabývající se začleněním hudby do audiovizuálního vyjadřování. Autor zde přehledně klasifikuje tzv. roviny obrazovo-hudebních vztahů (jako jsou rovina reálných vztahů, časová rovina, rovina stylové charakteristika atd.) s vhodně vybranými příklady a dále tzv. principy obrazovo-hudebních vztahů (jako jsou synchron, asynchron a různé druhy obrazovo-hudebního kontrapunktu).

Další teoretická práce Juraje Lexmanna *Teória filmovej hudby*¹⁵ vyšla v roce 2006, ovšem také jako druhé přepracované a aktualizované vydání původní monografie z roku 1981. Autor zde poukazuje na široké spektrum vyjadřovacích možností hudby ve filmu a nabízí jejich systematizaci. Na problematiku pohlíží z různých hledisek včetně psychologického, estetického a semiotického. Věnuje se estetické vazbě filmového obrazu a hudby, apercpci filmové hudby, její významové vágnosti, psychické aktivitě diváka při poslechu filmové hudby a míře pochopení jejích významů. Sleduje funkce filmové hudby skrze semiotické pojmy ikon, index, symbol a signál. Podobně jako ve výše uvedené práci (*Hudobná dramaturgia filmovej a televíznej tvorby*) představuje možnosti začlenění hudby do struktury filmu. Navíc uvádí informace týkající se uplatnění původní a archivní hudby a zabývá se hudbou využitou ve funkci interpunkce a formotvorného činitele. Dotýká se též otázky

¹³ Lexmann, Juraj: *Hudobná dramaturgia filmovej a televíznej tvorby* (Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2005).

¹⁴ Studijní obor 2.2.5 Filmové umenie a multimédia. Vydána v rámci grantu VEGA 2/3183/04 HUDOBNÁ KULTÚRA POD VPLYVOM MÉDIÍ viz Lexmann, Juraj: *Hudobná dramaturgia filmovej a televíznej tvorby* (Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2005), s. 2. První vydání publikováno v roce 1994 jako skripta pro posluchače Vysoké školy múzických umění. Tamtéž, s. 10.

¹⁵ Lexmann, Juraj: *Teória filmovej hudby*, 2. vydání (Bratislava: Ústav hudobnej vedy slovenskej akadémie vied, 2006).

spojování hudby s ostatními zvuky, problematiky formy filmové hudby, využívání příznačných motivů, monotematizmu a stylu ve filmové hudbě. Publikace je velmi přehledná, srozumitelná, logicky uspořádaná. V rámci systematizace látky přináší množství pojmů, čerpá z širokého spektra muzikologické literatury a uvádí řadu vhodných a výstižných příkladů.

Publikace Iva Bláhy *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*¹⁶ se zabývá veškerým zvukem ve filmu – hudbou, mluveným slovem a ruchy (a tichem jako jejich negací). Tyto kategorie zvuku dále třídí, popisuje jejich vzájemné vztahy, funkce a jejich postavení vůči obrazové složce. Autor uvádí i praktické rady ohledně technologických postupů a způsobů zpracování zvuku, tedy otázky zvukové režie. Bláha látku přehledně systematicky třídí a vymezuje základní pojmy. Pro předkládané téma jsou relevantní především kapitoly věnované hudbě, ovšem taktéž ruchům (terminologie ruchů, ruchová dramaturgie, funkce ruchů, kombinace ruchu s hudbou), neboť i s nimi se v šedesátých letech začalo pracovat jinak a mnohdy úzce souvisely s využitím hudby, stejně tak i ticho jako výrazový prostředek.

Jednou z nejnovějších publikací zabývajících se českou filmovou hudbou je teoreticko-analytická práce Jana Duška *Hudba v českém hraném filmu: Kompoziční postupy skladatelů české filmové hudby*.¹⁷ Dušek zkoumá postupy, které skladatelé využívali při tvorbě hudby v závislosti na tom, jaké funkce hudba ve filmu má plnit. Zjišťuje podobnost těchto principů napříč širokým skladatelským spektrem a prostřednictvím analýz toto zjištění dokládá a uvádí mnohé konkrétní příklady včetně notových ukázek. Výběr filmů pro tyto účely je poměrně pestrý – od filmů významných a divákům známých a snadno dostupných, přes méně populární filmy, které by si dle Duška zasloužily více pozornosti, až po záměrně volené filmy nevysokých kvalit, ve kterých hudba převyšuje úroveň filmu či ho naopak ještě více poškozuje. Systematiku funkcí filmové hudby čerpá autor ze spisu Zofie Lissé *Estetyka muzyki filmowej*¹⁸ a upravuje ji pro potřeby své práce. Text využívá současné terminologie, která je běžná v zahraniční literatuře a do české teoretické literatury poprvé zavedená překladem knihy Mervyna Cookeho: *Dějiny filmové hudby*.¹⁹

¹⁶ Bláha, Ivo: *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla* (Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004 a 2006)

¹⁷ Dušek, Jan: *Hudba v českém hraném filmu: Kompoziční postupy skladatelů české filmové hudby* (Praha, 2011).

¹⁸ Lissa, Zofia: *Estetyka muzyki filmowej* (Kraków: Polskie wydawatelstwo muzyczne, 1964).

¹⁹ Cooke, Mervyn: *Dějiny filmové hudby* (Praha: Casablanca, Nakladatelství AMU, 2011)

ZAHRANIČNÍ LITERATURA

Místo přehledu zahraniční literatury, která je českému čtenáři dostupná na našem území a o které pojednávají ve větší či menší míře autoři různých kvalifikačních prací,²⁰ jsme zvolili pro účely této kapitoly jiný postup. Zmiňujeme dvě dosti významná díla zahraničních autorů, která vznikla či byla nově publikována právě v dekadě, kterou se disertační práce zabývá a která již v této době byla dostupná zájemcům o film i skladatelům u nás. Dále uvedeme některá zásadní díla anglofonní vědecké produkce, která položila základ postupně se rozvíjející teoretické, historiografické, analytické a estetické reflexi filmové hudby a na kterou dnešní publikace v mnohém odkazují.

V polovině šedesátých let byl v Praze vydán český překlad Eislerovy *Hudební skladby pro film*²¹ – téměř dvacet let poté, co byl v New Yorku publikován její anglický originál.²² Eisler, který sám složil hudbu k téměř sedmdesáti filmům a jevištním hrám a pracoval v době svého amerického exilu pro hollywoodská studia, v publikaci kritizuje dosavadní (především hollywoodské) praktiky při kompozici a užití filmové hudby. Přináší pohled na danou oblast z tehdy nového „umělecky-pokrokového hlediska“, a navrhuje řešení inspirovaná Schönbergovými uměleckými zásadami.²³ Jak překladatel publikace Dr. Jan Malý v předmluvě zmiňuje, mnohé, co Eisler kritizuje, platilo i pro české prostředí. Eisler předkládá tipy pro skladatele – mluví o variační technice, o nevhodnosti přejímat tradiční hudební formy a naopak příhodnosti krátkých individualizovaných hudebních forem, podává návrhy k lepšímu uplatnění funkčnosti filmové hudby. Kritizuje uniformitu instrumentace filmové hudby a nevhodnost složení orchestru a jeho klišovitě užívání v průběhu filmu. Navrhuje zařazení elektronických nástrojů a způsob jejich užití.²⁴ Vlastní kapitolu věnuje moderní umělé hudbě a uvádí důvody, proč právě tato hudba je vhodná pro soudobý film a jeho principy. Eislerova publikace je jednak cenná tím, že nám zprostředkovává informace o stavu filmové hudby po druhé světové válce a jednak nám osvětluje způsob uvažování o filmové hudbě hudebního teoretika a skladatele filmové hudby – samotného Eislera. Navíc její český

²⁰ Např. Černíček, Jan: *Hudba Zdeňka Lišky k filmu Marketa Lazarová*, Diplomová práce, Ústav hudební vědy Filozofické fakulta Univerzity Karlovy v Praze. (Praha, 2008) či Světlá, Hana: *Etnická hudba ve filmu: Analýza filmové hudby snímků Poslední pokušení Krista a Babel*, diplomová práce, Katedra muzikologie Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci (Olomouc, 2009)

²¹ Eisler, Hanns: *Hudební skladba pro film* (Praha: SPN, 1965)

²² Hanns, Eisler – Adorno, Theodor W.: *Composing for the Films* (New York, 1947). Povšimněme si, že v anglo-americkém prostředí je kniha uváděna i nově vydávána (např. London, New York 2005) ve dvojím autorství Eislera a Adorna. V české literatuře se poněkud více vyskytuje pouze autorství Eislerovo.

²³ Eisler, Hanns: *Hudební skladba pro film* (Praha: SPN, 1965), s. 5 (poznámka překladatele – Jan Malý).

²⁴ Eisler, Hanns: *Hudební skladba pro film* (Praha: SPN, 1965), s. 62.

překlad byl publikován v polovině šedesátých let jako učební text pro AMU, a prošel tedy pravděpodobně rukama mladých českých skladatelů, kteří na AMU v té době studovali. Byl přístupný české skladatelské obci, a tedy mohl ovlivnit skladatele písíci hudbu pro české filmy.

Další zahraniční prací, která byla českým skladatelům a muzikologům dostupná od poloviny šedesátých let, je publikace polské muzikoložky Zofie Lissé *Estetyka muzyki filmowej*.²⁵ Kniha byla vydána v roce 1964 v polštině a o rok později v němčině.²⁶ Je velmi rozsáhlým pojednáním o estetice filmové hudby (přes čtyři sta stran!) a uvádí velké množství příkladů – bohužel pro dnešního čtenáře z neznámých filmů. Českou filmovou hudbu zmiňuje pouze okrajově. Nejpřínosnější a v české i zahraniční literatuře nejčastěji citovanou je její systematizace funkcí filmové hudby.

Zmiňme na tomto místě ještě jeden překlad, který naopak rozšiřuje obzory současnému čtenáři. Jedná se o *Dějiny filmové hudby*²⁷ Mervyna Cookeho vydané v češtině v roce 2011. Cooke pojednává filmovou hudbu od jejích počátků u němého filmu až do současnosti a na rozdíl od mnoha zahraničních autorů se nezaměřuje pouze na hollywoodské filmy, ale věnuje se i dalším vybraným národním kinematografiím – Velké Británii, Francii, Sovětskému svazu, Indii, Itálii a Japonsku. Českou filmovou hudbu ovšem neuvádí a ani jinde v textu nezmiňuje velká jména jako Zdeněk Liška či Svatopluk Havelka. Hlavní pozornost je upřena na celovečerní hrané filmy. Ve zvláštních kapitolách se však Cooke zabývá též žánry dokumentárního filmu, animovaného filmu, zfilmovanou operou a filmovým muzikálem. Samostatné kapitoly se týkají využití populární a klasické hudby ve filmu. Pro účely této práce a srovnání české filmové hudby šedesátých let s ostatním vývojem v Evropě jsou využitelné především kapitoly o britské a francouzské hudbě, které zahrnují i pojednávané období – zejména kapitola o francouzské Nové vlně. Autor zde představuje charakteristické rysy filmů Nové vlny a poměrně zevrubně se zabývá jejich filmovou hudbou. Nejvíce pozornosti je pak zaměřeno na hudbu ve filmech stěžejního režiséra Jaen-Luca Godarda. Britským ekvivalentem francouzské Nové vlny bylo hnutí Free Cinema. Cooke uvádí, že filmové umění ve Velké Británii prodělalo v počátku šedesátých let „podobně radikální změnu jako ve Francii“.²⁸ Zmiňuje, z čeho vyšlo, čím se inspirovalo a co ho ovlivnilo. Společnou charakteristiku hudby filmů tohoto hnutí ovšem do textu nezahrnuje. Cookeovy *Dějiny* jsou první a jedinou publikací

²⁵ Lissa, Zofia: *Estetyka muzyki filmowej* (Kraków: Polske wydawatelstwo muzyczne, 1964).

²⁶ Lissa, Zofia: *Ästhetik der Filmmusik* (Berlin: Henschel, 1965).

²⁷ Cooke, Mervyn: *Dějiny filmové hudby* (Praha, 2011). Orig.: Cooke, Mervyn: *A History of Film Music* (New York, Cambridge: Cambridge University Press, 2008).

²⁸ Cooke, Mervyn: *Dějiny filmové hudby* (Praha, 2011), s. 262.

tohoto typu přeloženou do češtiny. Do českého prostředí zavádí ve světové literatuře používanou terminologii (např. pojmy jako *diegetická* a *nediegetická* hudba) a odkazuje na přední zahraniční tituly pojednávající o filmové hudbě.

Ve starší anglicky psané literatuře o filmové hudbě²⁹ nejdeme postesknutí, že problematice hudby nebyla věnována dostatečná pozornost. Filmová věda ji ignorovala a hudební věda přijala stanovisko, že hudba pro film je pod úrovní autonomní hudby a nebude se jí tedy zabývat.³⁰ Tato situace se změnila koncem osmdesátých let a dále v letech devadesátých, kdy vyšly zásadní práce, na které ostatní autoři často odkazují. Přiblížíme je v následujících odstavcích.

Publikace Claudie Gorbmanové *Unheard Melodies: Narrative Film Music*³¹ z roku 1987 poskytuje srozumitelný úvod teoretických problémů hudby ve filmu. V úvodních kapitolách autorka odpovídá na otázku, jaké má hudba ve filmu funkce a jakými prostředky tyto funkce plní. Dále se zaměřuje na to, jak hudba působí na diváka prostřednictvím tří typů kódů – ryze hudebními, kulturními a filmově-hudebními. Přibližuje přerod němého filmu ve zvukový a podává vysvětlení, proč se hudba ve filmu užívá, a to jak z pragmatického, tak z historického a estetického hlediska. V další z kapitol přináší soupis pravidel pro kompozici filmové hudby, její editaci a mixáž tak, jak byla charakteristická pro klasický narativní hollywoodský film. V samostatné kapitole představuje Eislerovu a Adornovu kritiku hudební složky hollywoodských filmů, kterou autoři formulovali ve své publikaci *Composing for the Film* (o které jsme si zmínili výše). Druhá polovina práce je pak věnována třem analýzám filmové hudby, jež se vyhýbají dříve v literatuře až nadužívanému pohledu z pozice skladatele. Namísto toho jsou díky využitým semiotickým nástrojům důkladnou analýzou vztahů mezi hudební a obrazovou složkou filmu.

Historicko-analytická práce profesorky filmových studií a anglistiky Kathryn Kalinakové *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*³² (1992) představuje jakýsi úvod do studia hudby v hollywoodských filmech. Přináší historický pohled na hudbu k němým filmům a i ke klasickým narativním zvukovým filmům. Práce je rozdělena do dvou částí. V té

²⁹ Altman, Rick: *Genre: The Musical* (London: British Film Institute, 1981), s. 218.

³⁰ Donnelly, K. J.: *The Hidden Heritage of Film Music: History and Scholarship*, in: Donnelly, K. J. (ed.): *Film Music: Critical Approaches*, (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2001), s. 1.

³¹ Gorbman, Claudia: *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (Londýn: BFI Publishing; Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1987).

³² Kalinak, Kathryn: *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film* (Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1992).

první autorka zodpovídá na otázky kladené z pohledu teoretického, strukturního a historického, a to jak o filmové hudbě obecně, tak i specificky o hudbě ke klasickým filmům. Druhá část práce přináší analýzy několika filmů významných skladatelů klasické éry a dále vybraných soudobých snímků, na kterých autorka ukazuje, jak konvence užitá ve filmech z klasické hollywoodské éry přetrvávají v určitých formách do dnešních dnů. Autorka si klade za cíl poukázat na nesprávné nerovnocenné pohlížení na význam auditivní a vizuální složky filmu a svým příspěvkem, upozornit na kvality hodné ocenění a inspirovat další zájem o tuto problematiku.

Publikace s názvem *Overtones and undertones: Reading Film Music*³³ profesora filmových studií Royal S. Browna je prvním uceleným počinem o estetice filmové hudby v anglo-americké vědecké oblasti. Pojednává o historii filmové hudby od němé éry až po současnost a zaměřuje se na to, jak filmová hudba ovlivňuje naše vnímání specifických momentů ve filmu. Neomezuje se pouze na americkou produkci. Samostatné kapitoly věnuje i dvěma fenoménům hudby evropské – režisérsko-skladatelské dvojici Ejzenštejn-Prokofjev a hudbě ve filmech režiséra francouzské Nouvelle vague Jean-Luca Godarda.

Zmiňme ještě dvě novější práce. Jedna představuje studie o evropské filmové hudbě a druhá některými příspěvky naznačuje pestrost současné zahraniční literatury a rychlý rozvoj hudebně-filmových studií v západní Evropě a Americe.

Publikace *European Film Music*,³⁴ která vyšla v roce 2006 z podnětu dvou britských muzikologů a skladatelů filmové hudby na londýnské Centre for the Study of Composition for Screen na Royal College of Music se cíleně snaží vyrovnat nepoměr odborných prací v oblasti filmové hudby, které se v anglicky psané literatuře z převážné většiny zaměřují na americkou a zejména hollywoodskou produkci. Nejedná se o práci, která podává přehled evropské filmové hudby na způsob Matznerovy a Pilkovy *České filmové hudby*, nýbrž o soubor dvanácti statí různých autorů, které se věnují jednak vybraným směrům či problematikám filmové hudby v rámci jednotlivých národních kinematografií (např. vlivu nacistické propagandy na estetiku německé filmové hudby v letech 1927–1945, italskému neorealismu, hudbě ve filmech dvou nejznámějších španělských režisérů Saury a Almodóvara) avšak i úžeji

³³ Royal S. Brown: *Overtones and Undertones: Reading Film Music* (Berkeley: University of California Press, 1994).

³⁴ Mera, Miguel – Burnand, David (ed.): *European Film Music* (Aldershot: Ashgate, 2006), 206 s.

specifickým jevům v konkrétních filmech či filmových žánrech. Zahrnuty jsou filmy německé, italské, španělské, britské, francouzské, irské, polské a řecké.

Soubor statí *Film Music: Critical Approaches*³⁵ z roku 2001, jehož editorem je britský teoretik a historik filmové hudby a zvuku ve filmu K. J. Donnelly, přináší texty deseti uznávaných autorů, kteří pojednávají o filmové hudbě z několika různých hledisek – historického, teoretického, kulturního a semiotického. V úvodních kapitolách publikace představuje možnosti analýzy filmové hudby a vedle analýzy ryze hudebních parametrů zdůrazňuje nutnost zohlednění vztahu hudby k obrazu, od něhož se odvíjejí závěrečné soudy o efektivitě filmové hudby v daném filmu, resp. jednotlivých scénách. Donnelly klade důraz na zasazení veškerých pojednávaných jevů do historických souvislostí. V úvodu knihy tak jednak ve své stati přináší stručné dějiny filmové hudby (ovšem zahrnující až na výjimky pouze filmy americké produkce) a dále nastavuje normu pro další příspěvky jiných autorů, které se věnují tak odlišným tématům jako jsou například hudba k dokumentárním filmům, hudba ve filmech režiséra Quentina Tarantina či genderově orientovaná studie.

³⁵ Donnelly, K. J. (ed.): *Film Music: Critical Approaches*, (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2001).

1 DRUHY FILMOVÉ HUDBY

HUDBA DIEGETICKÁ A NEDIEGETICKÁ

Diegetická hudba je součástí reality zobrazovaného prostředí, tzv. narace. Termín řeckého původu odkazuje ke slovu *diegesis*, které znamená svět postav ve filmu. Tuto hudbu postavy slyší a je součástí narativního světa filmu. Někdy je v obraze dokonce viditelný její zdroj, jako např. hudební kapela či přehrávač CD. V české literatuře je nejčastěji používáno označení hudba reálná.³⁶ V angličtině se pak kromě podoby *diegetic music*, která je jakousi normou ve vědecké literatuře, vyskytují následující výrazy: *source music*, *on-screen music*, či adjektiva jako je *intrinsic* či *realistic*. Pojem *diegetic music* se poprvé v literatuře o filmové hudbě objevil v průkopnické studii Claudie Gorbmanové *Unheard Melodies*.³⁷

Nediegetická hudba je naopak připojena k obrazu zvenčí, mimo realitu narativního světa postav. V češtině bývá označována jako hudba průvodní či paralelní, anglickými ekvivalenty jsou pak *non-diegetic*, *extra-diegetic*, *extrinsic*, *pit music* či *underscoring*.

Pojmy diegetická a nediegetická hudba byly do českého prostředí zavedeny českým překladem Cookeho *Dějiny filmové hudby*³⁸ a novější práce české toto označení přebírají.

HUDBA PŮVODNÍ A ARCHIVNÍ

Hudba původní či originální vzniká přímo pro využití ve filmu. Jejím autorem je buď skladatel, který hudbu komponuje, či v případě improvizované hudby přímo interpret.

Hudba archivní je naopak hudbou recyklovanou, která byla zkomponována pro jiné účely než pro uplatnění v daném filmu. Může se jednat jak o hudbu autonomní, tak hudbu vytvořenou pro jiný film.³⁹

³⁶ Viz např. Bláha, Ivo: *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla* (Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006).

³⁷ Gorbman, Claudia: *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (Londýn: BFI Publishing; Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1987).

³⁸ Cooke, Mervyn: *Dějiny filmové hudby* (Praha: Casablanca, Nakladatelství AMU, 2011).

³⁹ Bláha, Ivo: *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla* (Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006), 19–20.

2. AVANTGARDNÍ TENDENCE V ČESKÉ FILMOVÉ HUDBĚ 20. STOLETÍ

2.1 DODEKAFONIE

Dodekafonní způsob kompozice založený na racionální organizaci chromatického materiálu v podobě dvanáctitónové řady se ve filmové hudbě 60. let se objevuje především díky tomu, že daní skladatelé se celoživotně (Jan Klusák)⁴⁰ či právě v dané době (Jan Novák) zabývali kompozicí v intencích Nové hudby ve svých autonomních skladbách a aplikovali stejné principy i v hudbě filmové. Výjimkou je pak práce s dodekafonní řadou v díle všestranného, ryze na filmovou hudbu orientovaného Zdeňka Lišky.

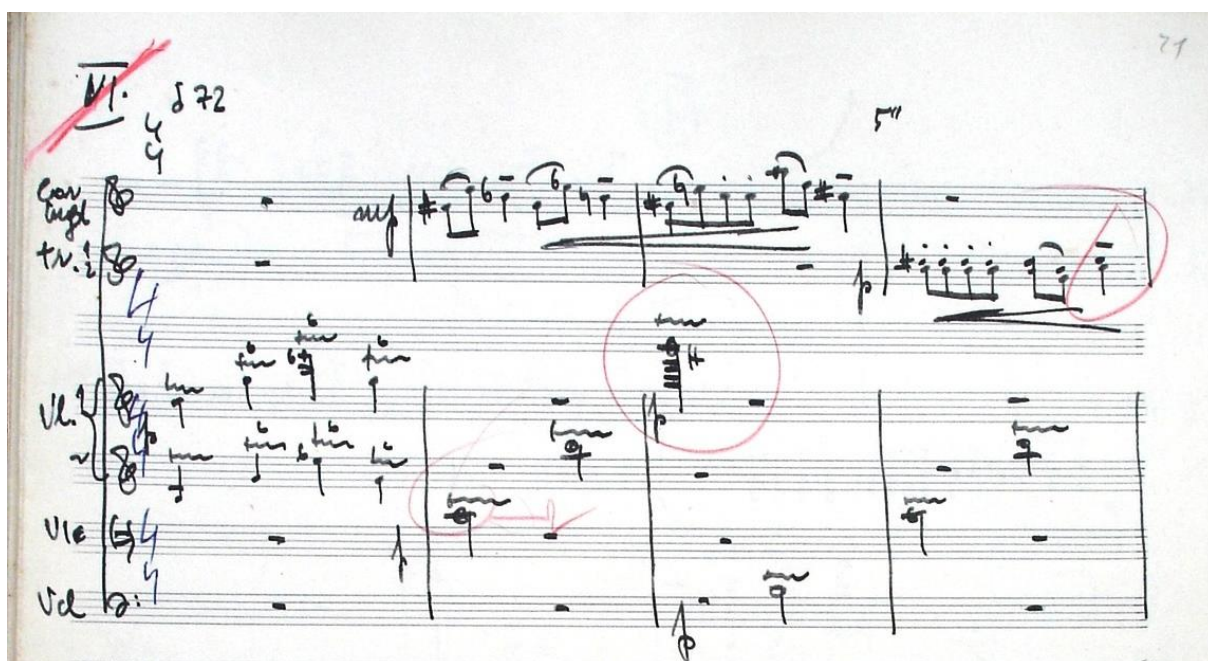
Na racionální organizaci tónových výšek je založena Novákova hudba ke Kachyňově filmu *Trápení*.⁴¹ Ta v lyricky laděném příběhu dvanáctileté Lenky o jejím vztahu k sousedovu nezvladatelnému koni Primovi zní na poměrně rozsáhlých plochách v celkové délce 34 minut.⁴² Pro organizaci chromatického tónového materiálu Novák volí metodu vycházející z přesně aplikovaného intervalového sledu, který je tvořen třemi intervaly (tedy čtyřmi tóny). Jeho trojím opakováním dojde k pokrytí všech půltónů a k vytvoření dvanáctitónové řady. Tu pak Novák uplatňuje jak ve vertikálním (souzvukovém), tak horizontálním (melodickém) směru, nebo i kombinovaně.

Uvedme jako příklad začátek části v partituře označené číslem VI doprovázející Lenčina klukovská dobrodružství, kde Lenka chytá ještěrky u sloupu vysokého napětí a pak s chlapci přechází poslepu po zábradlí na pěším mostku přes řeku (0:14:05–0:17:10). Jak vidíme v př. č. 1, dvanáctitónová řada exponovaná ve druhém taktu ve výrazné melodii anglického rohu (*h, g, es, c, as, e, cis, a, f, d, b, fis*) je založena na opakování následujících intervalů: m. 6, m. 6, v. 6. (vše uvažováno vzestupně). Zapišeme-li model počtem půltón, pak se jedná o 8-8-9. Části této řady jsou pak uplatněny i v jiných nástrojích – viz např. základní tóny trylků v prvních i druhých houslích v prvním taktu jsou prvními třemi tóny řady (*h, g, es*), vlastní trylkové tóny jsou pak druhou trojicí řady (*c, as, fes=e*). První tóny obou trojic (*h* a *c*) pak zaznívají v trylcích v ostatních taktech. Dvojhlasá melodie ve čtvrtém taktu v trubkách je tvořena dalšími pěti tóny řady.

⁴⁰ Ovšem Klusákův celoživotní zájem o racionální řád hudby se začíná rozvíjet právě v tomto období, resp. na konci 50. a začátku 60. let.

⁴¹ *Trápení* (1961), režie: Karel Kachyňa, hudba: Jan Novák, 84 min.

⁴² Přes 40% celkové délky filmu.



Př. č. 1: Jan Novák: Trápení. Část č. VI., takty 1–4.

Je nutno uvést, že ač se jedná o dodekafonickou metodu práce s celým chromatickým spektrem, přesto mnohé scény (např. i tato) nezní ponuře či vyloženě disonantně, jak bychom mohli předpokládat, a to z pěti důvodů (různě zastoupených v různých scénách).

Vlastní intervaly užitě pro vytvoření řady jsou konsonancemi (m. 6 a v. 6). Některé výseky řady tak obsahují tóny tvořící durové a mollové kvintakordy či jejich obraty.

Dále, ačkoli výběr tónů a jejich následnost podléhá racionální organizaci, ta není uplatněna přísně ve veškeré hudební dění, ale je využita především jako základní princip pro tvorbu jakýchsi základních buněk. Podívejme se podrobněji na již uvedený příklad. Metoda výběru tónů je aplikována na dvoutaktovou melodii v anglickém rohu. V trylcích houslí už ovšem není dodržena v naprosté přísnosti, neboť porušuje pravidlo nutnosti zaznění celé řady dříve, než může jakýkoli již uvedený tón zaznít znovu. Tón *g* na čtvrté době je totiž opakováním tónu *g* z doby druhé. Podobně pak ve čtvrtém taktu v trubkách. Pokud bychom pominuli opakování tónů *a* a *cis* v osminách na první a druhé době, jež může být případně chápáno jako artikulace jednoho tónu, na druhé osmině třetí doby zaznívá tón *a* opět, ovšem v jiném hlasu a dochází tak k jeho znovuuvedení.

Za třetí, tyto buňky či jejich části jsou pak zpracovávány tradičnějšími metodami, jako je např. motivická práce, včetně opakování. Už ve stavbě samotného motivu dochází

k výraznému opakování, a to v rytmické složce. Jejím jádrem je skupinka tří tónů v sousledu dvě osminové legato a čtvrt'ová tenuto, která zazní celkem třikrát beze změny a jednou s obměnou dvou staccatovaných osmin nahrazujících hodnotu čtvrt'ovou. S tímto původním jádrem je pak v dalším průběhu nakládáno samostatně a stává se jedním z charakteristických melodicko-rytmických drobných útvarů celé třímínutové věty. Jeho rytmus je vždy zachován a jeho dvojstranný pohyb také. Ten se však ze směru vzestupného následovaného směrem sestupným někdy mění na souslednost opačnou. Proměňám podléhá také přesná velikost intervalů. Zmíněných dvou staccatových osmin téže výšky je pak dále také využito, a to v dvojnásobné, tedy čtyřosminové podobě. Tento další motivek je dále uplatněn buď samostatně, nebo ve spojení s prvně zmíněným motivkem v podobě, v jaké zaznívá již ve čtvrtém taktu v trubkách.

Čtvrtým důvodem je výraznost jiných komponentů hudebního proudu, které při poslechu mají silnější efekt než přesný výběr výšek a jejich uspořádání. Zde se jedná jednak o výrazný rytmus čerpající ve velké míře z právě popsaných drobných motivků, velmi rychlé tempo (ve filmu znějící jako čtvrt'ová = 155), pravidelné čtyřdobé metrum. Tyto všechny prvky společně s využitím staccatové artikulace propůjčují větě veselý taneční ráz, který přílehavě koresponduje se skotačením a běháním mladičké Lenky.

A konečně pátou příčinou „nedodekafonického“ vyznění hudby je její sazba. Ačkoli v některých úsecích panuje jakási rovnocennost všech nástrojů, na jiných místech Novák využívá tradiční sazby ve smyslu melodie s doprovodem. Zde se jedná o melodii v anglickém rohu a trubkách (dále i dalších nástrojích) doprovázenou dalšími rytmickými hodnotami v trylcích smyčců.

Analogicky využívá Novák metodu intervalového výběru v hudebním úseku označeném číslem XVII, jenž doprovází sekvenci, ve které se Lenka v noci z okna dívá na zčeřenou vodní hladinu odrážející světlo měsíce v úplňku (0:44:50–0:45:44). Je to typ hudby, ve které bychom při jejím pouhém poslechu sotva hledali nějakou racionální organizaci tónových výšek. Jedná se totiž o nekonfliktně znějící arpeggio durových, mollových a zvětšených kvintakordů hrané měkkými paličkami v *mf* na cimbál podložené dlouhými vibratovanými tóny v sólovém violoncellu (viz př. č. 2).

Př. č. 2: Jan Novák: Trápení. Část č. XVII., takty 1–9.

Rozložené třítónové kvintakordy jsou vetkány do sedmitónové rytmické formule šesti osminových a jedné čtvrt'ové hodnoty, která je ostinátně opakována přes celý hudební vstup a je jakousi hudební ilustrací světla měsíce odraženého od pohybující se vodní hladiny a vytvářející jakési mihotavé vlnivé obrazce na stěně v Lenčině pokoji v počátku sekvence. V rytmicky pravidelné jednoduché struktuře využívající prvek opakování v rytmické i melodické složce, která se vyznačuje ponejvíce konsonantním nekomplikovaným průběhem je ovšem ukryt určitý matematický, resp. intervalový předpis. Jak již bylo zmíněno, jedná se o rozklady kvintakordů. Každý takt tak obsahuje tóny tří různých výšek. Povšimněme si, že v každém následujícím taktu jsou zopakovány dva tóny původního kvintakordu a k nim je připojen tón třetí. O jaký tón se jedná, určuje právě onen intervalový kód 4-4-3, resp. v. 3, v. 3, m. 3. Postupně se tak v taktech střídají rozklady zvětšeného kvintakordu (tvořeného intervaly 4-4), durového kvintakordu (4-3) a zmenšeného kvintakordu (3-4). Jakási vlnivost přenesená z obrazové roviny je tak hudebně vyjádřena nejen melodickým obrysem, ale i pravidelně se proměňující jakostí kvintakordů. V taktech 2–13 (a každých dalších dvanácti taktech) se tak v pozici nového tónu vystřídá všech dvanáct tónů chromatické škály. Ty jsou přeneseny do partu violoncella, kde znějí vždy o takt dříve na třetí a čtvrtou dobu jako anticipace přicházející změny, která je tím ještě pozvolnější. Následnost tónů ve violoncellu je tak tvořena výlučně podle předpisu 4-4-3.

Na dvou různých příkladech jsme si ukázali, jak Novák uplatňuje tříprvkový intervalový předpis na chromatické spektrum. Uvedme si řady z obou příkladů a daná intervalová schémata.

Část č. IV

Intervalové schéma: 8-8-9 (resp. m. 6, m. 6., v. 6)

Řada: *h g es c as e cis a f d b fis*

Část č. XVII

Intervalové schéma: 4-4-3 (resp. v. 3, v. 3, m. 3)

Řada: *d fis b cis f a c e gis h dis g*

Poukažme na dvě skutečnosti. První se týká intervalových schémat. Obě jsou tříčlenná a obě obsahují opakování stejného intervalu. Při pohledu na vlastní intervaly zjistíme, že schémata jsou vzájemnými doplňky do oktávy. Jinými slovy, obě jsou pouze jedním schématem aplikovaným opačnými směry.

Druhý poznatek se týká vlastního složení řad, které při využití tohoto intervalového sledu vzniknou. Vzhledem k tomu, že schéma není souměrné, nedosáhneme při překročení dvanáctého tónu opět prvního tónu původní řady. Ukažme si na obou zmíněných příkladech podobu řady následující, která vznikne kontinuálním uplatněním intervalového schématu (v prvním případě se jedná o případ teoretický, druhý je reálným pokračováním vlastní Novákovy hudby v dané sekvenci).

Část č. IV

Původní řada: *h g es c as e cis a f d b fis*

Řada následující: *dis h g e c as f des a fis d b*

Část č. XVII

Původní řada: *d fis b cis f a c e gis h dis g*

Řada následující: *b d fis a cis eis as c e g h dis*

Jak je patrné z názorného příkladu, dalším opakováním intervalového předpisu nedosáhneme identického tónu na první pozici v řadě. Dojde ovšem k vytvoření stejné skupiny tónů na prvních třech místech, druhých třech atd. Dvanáctitónová řada se tak rozdělí do čtyř skupin vždy složených ze dvou velkých tercií. Vzhledem k tomu, že v těchto příkladech byl intervalový předpis 4-4-3 aplikován v opačných směrech, pořadí těchto trojic je přesně protichůdné (první trojice z části č. IV odpovídá poslední trojici z části č. XVII atd.).

Pokud se podíváme na stavbu dalších vět, zjistíme, že Novák aplikuje tento intervalový předpis, resp. organizaci do těchto třítónových skupin na mnoha dalších místech partitury. Vertikálně jej využívá např. pro složení závěrečného dvanáctitónového klastru v části č. XXIV. Jednotlivé hlasy ovšem nastupují s určitým odstupem a řada tak zaznívá časově rozprostřena do horizontální roviny. Již úplně první hudební vstup s duetem flétny a lesního rohu, ač domněle začíná v *D dur*, dodržuje dělení do čtyř třítónových skupin, které v pořadí přesně odpovídají vzestupně užitému modelu 4-4-3, a to celkem na dvakrát dvanáct tónů.⁴³ Podobně i závěrečná sekvence končící na *D dur* kvintakordu, ve které zní ve flétně stejná melodie, jež byla exponována právě v úvodní scéně, i ve svém začátku je přesně organizovaná podle tohoto modelu.⁴⁴

Matzner a Pilka píší o Novákově hudbě k tomuto Kachyňovu snímku jako o „veskrze moderním doprovodu s ozvěnami vnější podoby postwebernovského směru evropské poválečné hudby, který neměl v této hudbě protějšek v žádné jiné filmové hudbě českého autora.“⁴⁵ Jako jedinou kontrastní část uvádějí „plochu bříňkavého klavíru s bicími“ (srovnej partituru s předpisem „klavír (trochu rozladěný)“, kterou je doprovozena pouťová scéna.⁴⁶ Jedná se o část XVIII A ve filmu znějící v čase 0:46:46–0:47:50 (viz př. č. 3).

Připomeňme si v tomto místě řadu z úseku XVII vytvořenou pomocí předpisu 4-4-3 vzestupně: *d-fis-b*, *cis-f-a*, *c-e-gis*, *h-dis-g* a srovnajme ji s tónovým výběrem oné pouťové scény. Takt číslo jedna obsahuje tóny výhradně první trojice, takt dva uvádí poměrně vyrovnaně tóny první a druhé trojice, a to kromě v basu panujících tónů skupiny první. V třetím taktu v pravé ruce převažuje trojice druhá, levá ruka ostinálně pokračuje z předchozích taktů. Takt číslo čtyři v pravé ruce čerpá výhradně již z třetí trojice, zatímco bas se posunul do trojice druhé. Další dva takty jsou tvořeny tóny pouze třetí a čtvrté trojice kromě

⁴³ Označení v partituře č. I, takty 1–34.

⁴⁴ Označení v partituře č. XXV.

⁴⁵ Matzner, Antonín – Pilka, Jiří: *Česká filmová hudba* (Praha: Dauphin, 2002), s. 307.

⁴⁶ Tamtéž.

posledního souzvuku, který již předjímá další dění a je opět sestaven z trojice první atd. Vidíme tedy, že i tato odlišná, na první poslech poměrně tradičně vyznívající plocha, která se jeví tradiční i při letmém pohledu na partituru, je založena na racionálním principu výběru a organizace tónového materiálu.

Př. č. 3: Jan Novák: Trápení. Část č. XVIII A., takty 1–8.

Pro rozsah a obecnější zaměření této práce jsme nebyli schopni analyzovat veškerý hudební materiál této Novákovy partitury. Nicméně vzhledem k tomu, že jsme dohledali příklady aplikace intervalového sledu 4-4-3 v osmi vybraných a dosti odlišných hudebních částech (včetně nejtradičněji vyznívajících částí XVII a XVII A – s měsíčním svitem a s břinkavým klavírem) a to rozprostřených od první až po poslední pětadvacátou část,⁴⁷ je pravděpodobné, že veškerá hudba k filmu *Trápení* je založena na této dodekafonní metodě využívající intervalový předpis 4-4-3 k organizaci tónového materiálu. Rytmus, metrum a

⁴⁷ Jedná se o části I, IV, VI, XVII, XVII A, XXIII, XXIV a XXV.

dynamika pak žádným racionálním postupům nepodléhá a jsou voleny spíše tradičněji. U faktury dochází k jistým vybočením – např. punktualisticky traktovaný začátek části IV⁴⁸ nebo až do stylu témbrové hudby dovedený závěr části XXIV s výše zmíněnou stavbou závěrečného akordu či v kapitole o minimalismu pojednaný úsek XIX B s ostinátně pulzující rytmickou rovinou doplněnou vstupy bicích nástrojů. Zajímavé barvy přináší instrumentace například využitím cimbálu, různými kombinacemi dřevěných a žesťových nástrojů či na několika místech zaznívajícími flažolety ve smyčcích.

Hudba v tomto snímku není popisná a, jak Matzner správně poznamenává, místo konkrétní charakterizace postav vycházející z leitmotivického principu spíše souzní s jeho celkovou atmosférou.⁴⁹ Podobně se vyjadřuje Milan Kuna v dobové recenzi v Hudebních rozhledech, když píše, že skladatel „se cílevědomě vyhýbá hudebním efektům a nabízejícím se charakterizačním kontrastům. Vzdává se jich ve prospěch vyjádření vnitřního lyrismu, taženého jako podtextem celým filmem.“⁵⁰ V průběhu celého snímku je i tak hudba ovšem spojena především s Lenkou a jejími zálety za koněm Primem. Ač je její melodicko-souzvuková stránka obecně představě zobrazování světa dětí poměrně vzdálená, divák si při opakovaném zaznívání hudby s Lenčinými dobrodružstvími postupně tuto dvojici poměrně pevně spojí.⁵¹ Přestože hudba tedy nepřináší charakteristiku Lenčiny osobnosti, je s jejím světem propojena, a to především v rovině metroritmické. V průběhu celého filmu totiž převažuje pocit stále poměrně vysoké hybnosti, což koresponduje s tím, jak je Lenka a také skupina chlapců zobrazována – jsou stále v pohybu, běhají, poskakují, honí se atd.

Hudba Jana Nováka ke Kachyňově o rok mladšímu filmu *Závrat*⁵² instrumentovaná pro smyčcový orchestr patří převážně do oblasti témbrové hudby a je v příslušné kapitole podrobněji pojednána. Zde ji zmiňujeme proto, že Novák k vytvoření chromatických spekter opět využívá přesnou organizaci pomocí opakování specifického intervalového sledu. Jedná se o následující intervaly v tomto pořadí: m. 2, č. 4, m. 2 a č. 5, vše vzestupně. Zápis pomocí počtu půltónů je pak následující 1-5-1-7. Tento předpis je např. v části č. I, která doprovází

⁴⁸ Více o této části v kapitole Punktualismus.

⁴⁹ Matzner, Antonín – Pilka, Jiří: *Česká filmová hudba* (Praha: Dauphin, 2002), s. 306.

⁵⁰ Kuna, Milan: *Film*. Hudební rozhledy 1962, č. 5, s. 210.

⁵¹ Jedná se o tzv. *autorizovaný symbol*, který vznikne na principu dohody mezi tvůrcem filmového díla a divákem při opakovaném spojení hudebního prvku s určitou mimohudební kvalitou. Při dalším výskytu tohoto prvku si divák tuto vazbu automaticky vybaví. Viz Lexmann, Juraj: *Teória filmovej hudby*, 2. vydání (Bratislava: Ústav hudobnej vedy slovenskej akadémie vied, 2006), s. 43.

⁵² *Závrat* (1962), režie: Karel Kachyňa, hudba: Jan Novák, 81 min.

úvodní titulkovou sekvenci, díky akordickému (souzvukovému) charakteru hudby uplatněn ve vertikálním smyslu, tedy ve složení smyčcových klastrů (viz př. č. 4).

Př. č. 4: Jan Novák: Závrať. Část č. I, takty 1–12.

Novák dělí šestadvacet smyčců⁵³ na čtyři až pětadvacet samostatných hlasů. Pokud je hlasových rovin více než dvanáct, intervalové schéma je aplikováno dále dle potřeby tak, aby obsáhlo veškeré zúčastněné roviny.

Do roviny horizontální je stejné schéma rozprostřeno do šesti violoncellových hlasů v části VII (0:52:06–0:53:47), které svým až ostinálně vyznívajícím rytmicky pravidelným sestupným pohybem tvoří jakýsi doprovod k melodii v houslích a celé sekci vyšších smyčců.

⁵³ 12 houslí, 6 viol, 6 violoncell a 2 kontrabasy

Viz př. č. 5.⁵⁴ Zde je oprávněné zařazení této věty do hudby dodekafonní, nikoli témbrové.

Př. č. 5: Jan Novák: *Závrať*. Část č. VII, takty 1–5.

Svou sazbou i celkovým charakterem je ještě více odlišná část partitury označená číslem IV (0:45:31–0:47:32). Jejím základem je kantabilní melodie v houslích s jakýmsi echem ve violách doprovázená ostinatem violoncell a kontrabasů střídajících dva tóny v půltónovém kroku. Tradičnější sazba – dělení na čtyři samostatné hlasy podle nástrojových skupin a melodie s doprovodem – ovšem neposunuje tuto hudbu do zcela jiného zvukového prostředí. Melodie i ostinátní doprovod jsou totiž opět založeny na přísném uplatnění intervalového výběru 1, 5 a 7, ovšem nedodržují tvrdošijně intervalovou následnost 1-5-1-7.

Hudba k filmu Věry Chytilové *Strop*⁵⁵ byla prvním vážnějším počinem skladatele Jana Klusáka na poli filmové hudby.⁵⁶ Pro komorní obsazení komponuje hudbu založenou na jedné

⁵⁴ Schéma je aplikováno jednak mezi tóny v rámci jednotlivých šestitónových sestupných linií i v návaznosti posledního tónu jedné linie na první tón následující.

⁵⁵ *Strop* (1962), režie Věra Chytilová, hudba: Jan Klusák, 42 min. Do distribuce byl snímek uveden v roce 1963 s dalším filmem Věry Chytilové *Pytel blech* jako celovečerní program pod názvem *U stropu je pytel blech*. Viz Matzner, Antonín – Pilka, Jiří: *Česká filmová hudba* (Praha: Dauphin, 2002), s. 315.

⁵⁶ Kromě neoklasicistní hudby k dětskému televiznímu filmu *Verše a hry* Jiřího Kaliby předcházela *Stropu* ještě hudba k ročníkové práci právě Věry Chytilové *Kočičina*, která je již atonální. Z rozhovoru s Janem Klusákem, Praha, 9. června 2015.

dvanáctitónové řadě, ze které derivuje veškeré hudební dění.⁵⁷ Uvedme si jako příklad část v partituru označenou číslem III (viz př. č. 6).

Tato část je instrumentována pro celestu (převážně melodické běhy), elektrofonické varhany (výhradně akordické bloky) a klavír (kombinovaně). Při podrobné analýze zjistíme, že chromatické spektrum je zde rozděleno do dvou skupin, které jsou tvořeny tóny dvou celotónových stupnic výškově od sebe posunutých o půl tónu. S těmito dvěma skupinami je pak samostatně nakládáno. Jsou užity buď vertikálně jako šestitónové klastry, které vytvářejí jakési celotónové bloky, či horizontálně jako melodické linie. Další kombinace je vertikálně-horizontální, kdy např. v rámci jednoho nástroje zazní všech šest tónů rozprostřeně do obou rukou hráče v různých melodicko-akordických sestavách.⁵⁸ Jinými slovy, Klusák uplatňuje různé techniky dodekafonní práce s tónovým materiálem. Ty samozřejmě pro posluchače bez notové opory nejsou rozeznatelné a tedy podstatné, avšak uplatnění celotónového výběru tónů, a to především v melodickém směru, představuje jiný druh hudební zkušenosti než výběr a organizace tónových výšek v předchozích částech. Ve spojení se specifickou volbou nástrojových barev pak tato třetí část představuje jednoznačně změnu, která koresponduje s proměňujícím se životním postojem hlavní postavy, mladé dívky Marty.

⁵⁷ Podrobnější informace o obsazení, o sekvencích, ve kterých se hudba vyskytuje, a o punktualistických pasážích viz kapitola Puktualismus.

⁵⁸ Jedná se o následující dvě skupiny tónů:

- I. *c, d, e, fis, gis, ais* (viz např. klastry v prvních dvou taktech v pravé ruce varhan, dále všechny tóny v klavíru v taktu č. 6, takty č. 11–16 v pravé ruce varhan)
- II. *f, g, a, h, cis, dis* (klastry v levé ruce varhan v taktech č. 3–5, melodie v pravé ruce celesty v taktu č. 5, skupina tónů v celestě v taktu č. 7, akordické prodlevy v levé ruce varhan v taktech č. 12–13 a 15–16)

II

Tempo ♩ = 60

Celesta

Organo

Piano

C.

O.

P.

Př. č. 6: Jan Klusák: Strop. Část č. III, takty 1-16.

Hudba ve snímku *Každý den odvahu* režiséra Evalda Schorma je také dodekafonní.⁵⁹ Tentokrát však ke každé scéně a každému znějícímu nástroji Klusák sestavuje vlastní řadu. Podrobnou analýzu Klusákovy hudby k tomuto filmu přinášíme v závěru této práce v kapitole č. 3.

Dodekafonní řady využívá také Zdeněk Liška, a to v hudbě pro sci-fi film režiséra Jindřicha Poláka *Ikarie XB 1* z roku 1963,⁶⁰ o kterém podrobněji pojednáváme v kapitole o elektroakustické hudbě. Jako jeden z příkladů ukázky zvukové a hudební stránky díla ve zmíněné kapitole volíme vstupní sekvenci, kterou podrobněji rozebírá také Jan Dušek v publikaci *Hudba v českém hraném filmu* a která je právě založena na práci s dvanáctitónovou řadou. Vzhledem k tomu, že se nám nepodařilo z Liškova rodinného archivu získat partituru k nahlédnutí, budeme se v tomto případě odkazovat na Duškův text, který také obsahuje přesné znění řady (viz př. 7), a na první stranu partitury otištěné v jeho práci.⁶¹



Př. č. 7: Zdeněk Liška: *Ikarie XB 1*. Dodekafonní řada z části I/1. Cit. z Dušek, Jan: *Hudba v českém hraném filmu: Kompoziční postupy skladatelů české filmové hudby* (Praha, 2011), s. 48.

V partituře sledujeme, že první tři tóny řady jsou exponovány v pravé ruce klavíru. Následně dochází k jejich opakování již ve zdvojené podobě o oktávu níže v ruce levé. Při následujícím opakování v obou rukou je za poslední třetí tón připojen další tón řady. Dušek uvádí, že při každém dalším opakování předchozích tónů dojde k připojení nového tónu. Vysvětluje: „Výsledkem je kompletní řada, která zazní jako delší téma (prvních osm tónů) a kratší motiv (čtyři tóny), který je vzápětí zopakován. ... Celá tato řada zazní v průběhu několikrát, je kánonicky zpracovávána, augmentována apod.“⁶² Vzhledem k tomu, že Dušek uvádí dvanáctitónovou řadu s přesným umístěním v oktávách (od nejnižšího tónu *gis* po nejvyšší *f³*) a mluví o vytvoření „tématu“ a „motivu“, vyvozujeme, že Liška nepracuje s řadou

⁵⁹ *Každý den odvahu* (1964), režie: Evald Schorm, hudba: Jan Klusák, 87 min.

⁶⁰ *Ikarie XB 1* (1963), režie: Jindřich Polák, hudba: Zdeněk Liška, 88 min.

⁶¹ Dušek, Jan: *Hudba v českém hraném filmu: Kompoziční postupy skladatelů české filmové hudby* (Praha, 2011), s. 93.

⁶² Dušek, Jan: *Hudba v českém hraném filmu: Kompoziční postupy skladatelů české filmové hudby* (Praha, 2011), s. 47.

tónů ve smyslu libovolného umístění v oktávách, kde v místě tónu *fis* je možné stejně dobře uplatnit *Fis₁* či *fis³*, avšak o podobě sice transponovatelné do jiných oktávových poloh, avšak s přesným dodržением intervalových vztahů jednotlivých tónů vůči sobě (viz např. zaznění řady o oktávu níže v levé ruce klavíru).

Ačkoli ve filmové hudbě 60. let nacházíme příklady uplatnění dodekafonního způsobu kompozice, nejedná se o velké množství filmů, spíše naopak. Ovšem nutno poznamenat, že pokud skladatelé užívali racionální způsoby organizace dvanáctitónového materiálu v určitém snímku, pak se až na výjimky neomezili pouze na jednu či několik sekvencí, ale jednotnou metodu aplikovali na veškerý hudební materiál.

Shrňme, jak dodekafonní hudba ve sledovaných filmech působí a jakými prostředky je toho dosaženo. Nejvíce charakteristik, které běžně připisujeme dodekafonní hudbě, obsahuje Klusákova hudba k filmu *Strop*. Tím, že je nelibozvučná, nemá pevnou metroritmickou strukturu, není založena na výrazné melodické linii a v mnoha momentech vyznívá až jaksi těkavě, vytváří v divákovi určité napětí a zároveň vhodně odráží dosavadní neuspokojivý život hlavní hrdinky. Pro film *Každý den odvalu* Klusák vytvořil jednotlivé řady tak, aby dle potřeby v daných scénách seskupení určitých tónů působila svými ostrými disonancemi či naopak vyznívala jako durová tónina, a využil tak jejich emoční náboj. I z dalších důvodů dodekafonní hudba v tomto snímku nevyznívá jednoznačně nelibozvučně, negativně či nepříjemně, jak bychom mohli očekávat. Toho je dosaženo užitím sólových melodií postrádajících případnou disonantní souzvukovou složku, jejich relativně malou hybností a opakováním dvojic či trojic tónů, čímž dochází k překročení jisté meze, kdy je posluchač schopen vnímat melodii jako celek a porovnávat vzájemné výškové vztahy mezi větším množstvím tónů. U Nováka je ve filmu *Trápení* souzvuková i melodická drsnost zmírněna tím, že intervalový model, pomocí kterého je vytvořena řada, obsahuje pouze konsonantní intervaly, které v určitých výsecích tvoří mollové a durové kvintakordy či jejich obraty. Novák navíc využívá zcela tradiční rytmicko-metrické uspořádání a na některých místech pracuje s řadou jako s motivem, který podléhá motivické práci. Dvanáctitónová řada, kterou Liška uplatnil ve filmu *Ikarie XB 1* slouží jako základ pro vystavění struktury, která podléhá elektronické manipulaci.

Poznamenejme ještě, že příklad seriální organizace jiných parametrů než výšky jsme ve filmech z této dekády nedohledali.

2.2 ATONALITA

Filmový divák nerozezná, zda daná atonálně vyznívající skladba je vnitřně přísně či volně organizovaná na základě nějakého racionálního principu, či zda jde o hudbu „čistě“ atonální. Kompoziční proces je ovšem v obou případech značně rozdílný, a proto je sledujeme z muzikologického a kompozičního hlediska jako dva samostatné, ačkoli příbuzné jevy. V pravém slova smyslu atonální kompozice se v pojednané dekádě ve filmu vyskytují pouze v tvorbě Jana Klusáka, a to v některých případech i se silným expresionistickým nábojem. V ostatních případech, které do této kapitoly zahrnujeme, se jedná spíše o využití všech dvanácti tónů různých výšek k docílení patřičného efektu v ojedinělých filmových scénách.

Klusákova atonální hudba ve snímku Jaromila Jireše *Křik* využívá jen velice úzký výběr intervalů mezi jednotlivými tóny (především v horizontálním směru).⁶³ Klusák však z těchto intervalů nevytváří řadu či jiný systém, a jedná se proto o hudbu atonální.⁶⁴ Tento typ hudby je v *Křiku* téměř výhradně vázán na barvu příčné flétny. Sólové melodie ve flétně či úseky, ve kterých flétna dominuje, jsou nejnápadnějším prvkem hudební složky filmu. Svým opakovaným výskytem tak přispívají k vytváření kontinuity hudební složky i celého filmu a spolupodílejí se na jeho formální výstavbě. Vyskytují se nejvýrazněji na čtyřech místech filmu.⁶⁵ Nejedná se ovšem o stejnou melodii upravenou do nálady dané scény ve smyslu příznačného motivu. Melodické linie nicméně vykazují mnohé společné znaky a působí tak velice podobně. V daných hudebních vstupech převažuje jednohlasá sazba. Pokud se k flétně přidá další nástroj, hraje nejčastěji v místech, kde flétna setrvává na jednom tónu,⁶⁶ či se s flétnou plně střídá v přednesu melodie.⁶⁷ Zajímavá je intervalová stavba. Sekvence č. 1–3 obsahují pouze intervaly m. 2, v. 3 a doplňkově interval zv. 4 (značeno počty půltónů jsou to intervaly 1, 4 a 6). Ve všech těchto třech úsecích je využita v. 3 dvakrát za sebou ve stejném

⁶³ *Křik* (1963), režie: Jaromil Jireš, hudba: Jan Klusák, 77 min. Jedná se o film zachycující jeden den ze života mladého páru (Ivany a Slávka) – den, kdy se jim narodí jejich první dítě. Snímek je protkán řadou retrospektivních scén a představ.

⁶⁴ Klusákova hudba v tomto snímku obsahuje místa přísně atonální (o kterých pojednáváme v této kapitole), či dokonce punktualistická (podrobněji viz kapitola Punktualismus) a jiná zcela tonální uplatňující durovou melodii. Klusák rovněž využívá jejich kombinací, a tak zde nacházíme melodii založenou na přísném výběru intervalů, avšak vyznívající do jisté míry tonálně díky přítomnosti jistého centrálního tónu, dále durovou melodii s atonálním disonantním doprovodem i jejich kombinaci a vrstvení v závěrečné sekvenci.

⁶⁵ Jedná se o titulkovou sekvenci na začátku filmu, kde hudba uvádí diváka do charakteru filmu (označme ji jako sekvenci č. 1, 0:00:00–0:02:00), scéna v novém bytě (č. 2, 0:23:03–0:25:10), sekvence, kdy Slávek píše Ivaně dopis do porodnice (č. 3, 0:27:15–0:27:49) a snová scéna, kde se Slávek a Ivana procházejí pražskými ulicemi (č. 4, 0:46:57–0:50:58).

⁶⁶ Např. violoncello v sekvenci č. 3.

⁶⁷ Např. klarinet v sekvenci č. 2.

směru tvořící tak zvětšený kvintakord. Sekvence č. 4 pak obsahuje především intervaly m. 2, v. 2, m. 3 (1, 2, 3) doplňkově intervaly v. 3 a zv. 4 (4 a 6).. Tempově jsou všechny části v kategorii „nepříliš pomalé tempo“ (čtvrt'ová = 60–80). Jak bylo zmíněno, tyto flétnové pasáže mají podobně stavěnou melodii, která se opakovaně navrácí k určitému tónu. Tento tón v melodii převažuje, a vytváří tak jisté centrum. Ve funkci takového centra celkově převažuje tón *h*, dále jsou to ve výrazně menší míře tóny *f*, *fis*⁶⁸ a tón *g*.

Ačkoliv se jedná o hudbu atonální, člověk ze západního kulturního okruhu se pod vlivem své hudební zkušenosti snaží danou hudbu přiřadit k jemu známému dur-mollovému či obecně diatonickému systému. Tím spíše, když hudba má, jak bylo zmíněno, výrazné centrum. Podívejme se, co způsobuje, že melodie zasazená do chromatického prostředí a využívající pouze vybrané intervaly, působí jaksi melancholicky, až zasněně a má mollový charakter.

Tóny, které se opakovaně a ve větší míře vyskytují, jsou následující. Jsou seřazeny sestupně od nejčtetnějšího výskytu po nejméně se objevující tóny. V závorce je uveden celkový počet dob jejich výskytů ve čtyřech zmíněných scénách. Čísla jsou zaokrouhlena na celé doby:

h (102), *g* (32), *fis* (30), *a* (20),⁶⁹ *c* (17), *dis* (17), *f* (16), *d* (14).⁷⁰

Seřazeno do stoupající stupňovité řady od tónu *h*: *h, c, d, dis, f, fis, g, a, h*.⁷¹

Pokud uvažujeme pouze tóny, které se vyskytovaly v úsecích, kde daným centrálním tónem byl tón *h*, přehled vypadá následovně:

h (97), *a* (20),⁷² *g* (18), *dis* (15), *fis* (15), *d* (12).⁷³

Seřazeno do stoupající stupňovité řady od tónu *h*: *h, d, dis, fis, g, a, h*.

Co můžeme z těchto řad vyvodit?

- 1) Tón *h* je zastoupen v nepoměrně vyšším počtu než všechny ostatní tóny, a vytváří tím a v průběhu melodií upevňuje své centrální postavení. Pokud bychom chtěli uvažovat o tónině, byla by to tónina s centrálním tónem *h*.

Následující body navazují na tento předpoklad.

⁶⁸ Tóny *f*, *fis* uprostřed sekvence č. 1, tón *g* pak v sekvenci č. 2.

⁶⁹ Tón *a* se vyskytuje pouze v sekvenci č. 4. V ostatních vybraných sekvencích není zastoupen.

⁷⁰ Ostatní tóny se vyskytují méně než deset dob: *gis* (9), *b* (6), *cis* (2), *e* (1).

⁷¹ Tučně jsou označeny tóny, kterými se řada liší od následující řady (tóny v úsecích, kde je centrálním tónem *h*.) Více viz dále v hlavním textu.

⁷² Tón *a* se vyskytuje pouze v sekvenci č. 4. V ostatních vybraných sekvencích není zastoupen.

⁷³ Ostatní tóny se vyskytují méně než deset dob: *gis* (9), *c* (6), *b* (6), *e* (1), *f* (1).

- 2) III. stupeň je zastoupen v podobě mollové i durové tercie (tóny *dis* a *d*), durová v obou řadách mírně převládá.
- 3) V. stupeň (tón *fis*) je v obou řadách zastoupen, a to na prvních čtyřech místech v obou řadách a upevňuje tak základní kvintakord.
- 4) Tóny *g* a *a* patří do mollové přirozené tóniny – *h moll*.
- 5) Ačkoli mírně převažuje zastoupení durového III. stupně, celkově jsou ve vybraných sekvencích zastoupeny tóny přirozené tóniny *h moll*. Melodie tak působí mollově a nese s sebou veškeré charakteristiky, které jsme navykli mollovým tóninám připisovat – hudba spíše smutná, melancholická, tesklivá, zádumčivá, atd.
- 6) Určili jsme zatím veškeré tóny obsažené v úsecích, kde je centrálním tónem *h*. Pokud se podíváme na řadu, kterou jsme vypsalí pro veškeré části, jsou zde navíc tóny *c* a *f* (označeny tučně). Tón *f* se vyskytuje převážně v části, kde je zároveň centrálním tónem, v ostatních částech je zastoupen v minimální míře. Tón *c* se nevyskytuje často, ale v každé části je obsažen. Pokud bychom ho tedy zapojili do řady tónů, kterou jsme právě popsali, vznikne nám *h* frygická, a tón *c* tak bude malou sekundou v této řadě (*h, c, d, fis, g, a, h*). Mollový charakter celé tóniny tím není narušen a je mu navíc propůjčen frygický charakter.

Podívejme se nyní podrobněji na jednu ze čtyř zmíněných sekvencí, ve kterých tato hudba zní, a uveďme její specifika a funkce, které zde plní.

Hudba je přítomna hned od samého začátku filmu a doprovází tak pomalé záběry na ještě spící pražské domy.⁷⁴ Pomalá, táhlá melodie ve vysokých tónech flétny koresponduje s ospalým ránem v obraze. Není pravidelně či výrazně rytmicky členěna a nemá jasně vyznívající metrum (viz př. č. 8).⁷⁵ Ačkoli zaznamenáme i rychlejší pohyb v šestnáctinách, tyto působí spíše jako ozdoby mezi dlouhými tóny, kterými je v převažující míře zmíněný centrální tón. V této sekvenci se centrální tón, tedy i tónina posouvají na způsob modulace a vytváří tím určitou formu. Melodie začíná centrálním tónem *h*, v tomto případě h^2 a pohybuje se ve výškovém rozmezí dis^2 – dis^3 s opakovaným navracením k tónu h^2 (první a druhý řádek zápisu). Zhruba v polovině sekvence melodie stoupá a centrum se přesouvá na tón f^3 , který je zároveň nejvyšším a nejvíce zastoupeným tónem v této části. Po čtyřech taktech se vyzdvihne

⁷⁴ Sekvence č. 1, stopáž filmu: 0:00:00–0:02:00.

⁷⁵ V notovém zápisu je použito 3/4 a 4/4 taktu pro zjednodušení dle odpovídajících tónových délek. Nejedná se ovšem o přítomnost 3/4 a 4/4 metra definovaného pravidelným střídáním přízvukných a nepřízvukných dob.

ještě o půltón výše k fis^3 . Část s centrálním tónem fis je melodickým vrcholem sekvence a zároveň rytmicky nejhybnější částí. Kulminuje na trylku f^3-fis^3 a následně na rovném tónu fis^3 a působí tak téměř jako kadence. Vzápětí se melodie navrátí do nižší tónové výšky v původní tónině s centrálním tónem h (posledních pět taktů) a končí na jejím V. stupni, tónu fis (fis^2). Ačkoli je tónově vystavěna na základě přísného intervalového výběru, vykazuje výrazné prvky tonální hudby (centrální tón a výběr tónů) a tradiční formové výstavby (modulace, návrat do původní „tóniny“ na způsob *aba'* s použitím trylku na konci kadence). Poznamenejme ještě, že i dané centrální tóny jsou od sebe vzdáleny o intervaly, které odpovídají zmíněnému intervalovému výběru: zv. 4 mezi centrálními tóny $h-f$, a m. 2 mezi tóny $f-fis$.

Př. č. 8: Jan Klusák: Křik. Sekvence č. 1 (0:00:00–0:02:00).⁷⁶

Funkce této hudby jsou poměrně jednoznačné. Jednak doprovází titulkovou sekvenci a napomáhá jí tak mít ucelený tvar,⁷⁷ jednak tím, že neskončí zároveň s titulky, ale pokračuje do další scény, zprostředkovává plynulý přechod od titulků k vlastnímu filmu (funkce technická).⁷⁸ Dále, a to především, uvádí do nálady filmu. Svým atonálně-mollově-frygickým charakterem a jaksí táhlou melodií s převládajícími dlouhými tóny v pomalejším tempu působí mírně, jemně, melancholicky, až poeticky a představuje tak jak povahu hlavních postav (především Ivany) a jejich vztahu, tak zároveň vyznění celého filmu. Pokud bychom uvedli, že hudba působí až jaksí zasněně, odkazovali bych tím i na přítomnost vzpomínek a snových

⁷⁶ Jedná se o autorčin přepis znějící podoby ve filmu.

⁷⁷ Hudba tak slouží pro vymezení formální struktury filmu – TAG, Philip: „Functions of film music and miscellaneous terminology“. Dostupné z: <http://www.tagg.org/teaching/mmi/filmfunx.html>, čerpáno 12. října 2015.

⁷⁸ Viz Grečnár, Jan: *Filmová hudba od nápadu po soundtrack* (Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenské akademie vied, 2005), s. 30.

scén v rámci filmu. Komorní obsazení (sólová flétna, či dva nástroje) odkazuje na příběh dvou lidí. Pomalý melodický pohyb naznačuje spád filmu – nejde o energický, rychle ubíhající děj, právě naopak. Kromě narození dítěte se tu vlastně nic neděje. Opakující se intervaly a melodie navracející se k daným centrálním tónům také nenaznačují rychlý vývoj děje. Rezonují spíše s návraty ze vzpomínek a představ zpět do reality dne a případně i jakési Slávkovo bloumání po městě a jeho úsilí a opakované pokusy dovolat se do porodnice. Celá úvodní titulková sekvence je bez dialogů a bez ruchů. Zvukovou složku tak tvoří pouze hudba, což umocňuje její význam, a posluchač ji tak vědomě poslouchá.

Klusákova atonální hudba doprovází pouze necelých dvanáct minut Schmidtova filmu *Konec srpna v hotelu Ozon*,⁷⁹ zato je uplatněna v klíčových momentech vývoje zápletky. Funkce, které zde plní, jsou především budování napětí, vyjádření závažnosti příběhu a tíhy situace skupiny žen putujících po dlouhá léta zpustlou krajinou a formování základny či vodítka pro divákovu vnímání. Všechny hudební úseky filmu sjednocuje chromatické atonální prostředí, na několika místech s přítomností jistého centrálního tónu. Vzhledem k tomu, že jsme se dosti podrobně věnovali hudbě Jana Klusáka ve filmu *Křik* a dále uvádíme komplexní analýzu jeho hudby pro film *Každý den odvalu* v samostatné kapitole, nebudeme nyní podrobněji rozebírat jednotlivé sekvence tohoto filmu, abychom zachovali jistou rovnováhu práce. Uvedeme v tomto místě jako příklad pouze jednu sekvenci, jejíž hudba je vzhledem ke sdělení v obraze koncipována velice nezvykle.

Jedná se o sekvenci, která představuje zlomový okamžik v ději a zároveň je hudebně nejvyostřenějším vyjádřením (0:43:05–0:43:34). Skupina dívek vedená starší ženou (paní Hubertusovou) narazí na krávu, kterou zabije a začne ji kucht. Kamera po chvíli zabere detail tváře paní Hubertusové, která dívky poklidně sleduje. Náhle něco uvidí. Její výraz se poprvé v průběhu celého filmu výrazně změní. Vypadá až vyděšeně, jako kdyby spatřila něco opravdu hrozného. Atonální zpočátku pultónově stoupající melodie v anglickém rohu doprovozená disonantním hlubokým souzvukem velké sekundy v kontrabasu, který opakovaně tóny nasazuje, vytváří v divákovi společně s detailem hrdinčiny zděšené tváře velice silné napětí. Její obličej se však pomalu rozjasní. Začíná se dokonce usmívat, ale v hudbě takovýto obrat nenastává. Právě naopak. Naléhavost vyjádření a příkrá disonantnost hudebního proudu ve

⁷⁹ *Konec srpna v hotelu Ozon* (1966), režie: Jan Schmidt, hudba: Jan Klusák, 77 min. Film vykresluje, jak by svět mohl vypadat po atomové katastrofě. Zobrazuje skupinu mladých žen kolem dvaceti let putujících již patnáct let pustou krajinou v doprovodu ženy o generaci starší, která si ještě velmi dobře pamatuje na běžný život před tím, než „se to stalo“, a která za každou cenu chce dívky dovést mezi žijící lidi. Schmidt se nesoustředí na důvody či průběh katastrofy, ale ukazuje, kam až lidství může klesnout v daných podmínkách, jak krutost okolností odhalí v člověku přizemní a zvířecí pudy a jednání.

forte se ještě vyhrocuje při opakování nelibozvučných melodických postupů v anglickém rohu v intervalech m. 2 a zv. 4 ($cis^2, g^1, cis^2, c^2, cis^2, g^1, cis^2$) a oktávově zdvojeného souzvuku *Des, Es, des, es* v kontrabasu. Zvuková složka je zde velmi expresivní, vytváří silné napětí a až jakýsi pocit hrůzy. To se udržuje až do konce scény, ačkoli obrazový obsah zprostředkovává již zcela jiné sdělení. Kamera zabere detail rukou paní Hubertusové, jak v nich svírá provaz, který má kráva na krku. Ten znamená, že její poslání dovést dívky tam, kde někdo žije, je naplněno. Někdo krávě musel provaz uvázat. Někdo zde žije!

Volba takto silně dramatické hudby s negativním nábojem pro spojení s obrazem, který naopak přináší naději a zásadní obrat k lepšímu, je velice neobvyklá. Divák je hudebním vyjádřením dosti otřesen, což je ještě vystupňováno prudkým střihem na hlasitý a strašlivý řev jedné z dívek, která právě spatřila přibíhajícího muže. Hudba zde neodpovídá vyjádření v obraze. Při pohledu z odstupů však pochopíme právě tuto volbu. Tento okamžik je zcela zásadním a zlomovým bodem v životě paní Hubertusové, s níž se divák nejvíce identifikuje a jejíž příběh prožívá. Je to okamžik, na který čekala patnáct let a nevěděla, jestli se ho vůbec dožije. Hudba tu ve své vyhrocenosti obsahuje tíhu, samotu, nekonečnost a zklamané naděje celých patnácti let ve velmi koncentrované podobě a maximálně zdůrazňuje tento vše proměňující okamžik. Dle Bláhovy terminologie se jedná o nepřímou vazbu hudby s obrazem, kdy působnost obou složek je v daném okamžiku v rozporu. Je zde však přítomná vazba volná – vnitřní, neboť hudba má obsahovou souvislost s dějem, kdy „styčné body spočívají v podstatě, nikoli ve vnějškových jednotlivostech“.⁸⁰ Hudba je velice dramatická a expresivní, vytváří velmi silné napětí a významně působí na psychiku diváka. V této scéně silou svého vyjádření výrazně převyšuje obsahy komunikované prostřednictvím obrazu či si se sdělením v obraze dokonce protiřečí. Dochází tak k poměrně zajímavému účinku, kdy je divák za pomoci hudby otřesen na místech ve filmu, která sama o sobě až tak děsivá či extrémní nejsou. Je tím však nevšedně dosaženo mocné působnosti na diváka filmem, jehož celkový příběh je závažný, hluboký a extrémní.

Do této kapitoly zařazujeme i některé vybrané sekvence z Kachyňova filmu *At' žije republika* s hudbou Jana Nováka.⁸¹ Zde Novák nevyužívá intervalovou dodekafonní či jinou racionálně založenou kompoziční práci tak jako ve filmech, které jsme uvedli v předchozí kapitole, avšak drobné odkazy na metodu intervalového sledu a příklady celého

⁸⁰ Bláha, Ivo: *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla* (Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006), s. 59.

⁸¹ *At' žije republika* (1965), uváděno také jako *Já a Julina a konec velké války*, režie: Karel Kachyňa, hudba: Jan Novák, 128 min.

dvanáctitónového spektra rozloženého do melodie zde nalezneme. Intervalový sled 1-3 je patrný ve stavbě akordu v prvních a druhých houslích v krátkém hudebním vstupu č. 34, kde zaznívají tóny *fis, g, b, h, d, es* (1:17:53–1:17:58). Na jediném intervalu 2, tedy celém tónu, je postavena vertikální složka celé desetitaktové hudební části č. 46 (1:41:41–1:42:08), ve které převažuje paralelní pohyb celotónového čtyřzvuku tvořeného samostatnými violoncellovými hlasy zdvojenými v kontrabasech, vytvářející hluboce znějící poměrně kompaktní zvukovou masu a pokrývající tak všech dvanáct tónů různých výšek. Atonální melodii obsahující všech dvanáct tónů pak nalezneme v části č. 19 (0:46:38–0:47:56) v druhých houslích v taktech 9–13 v tříkrálové scéně.⁸² Viz př. č. 9.

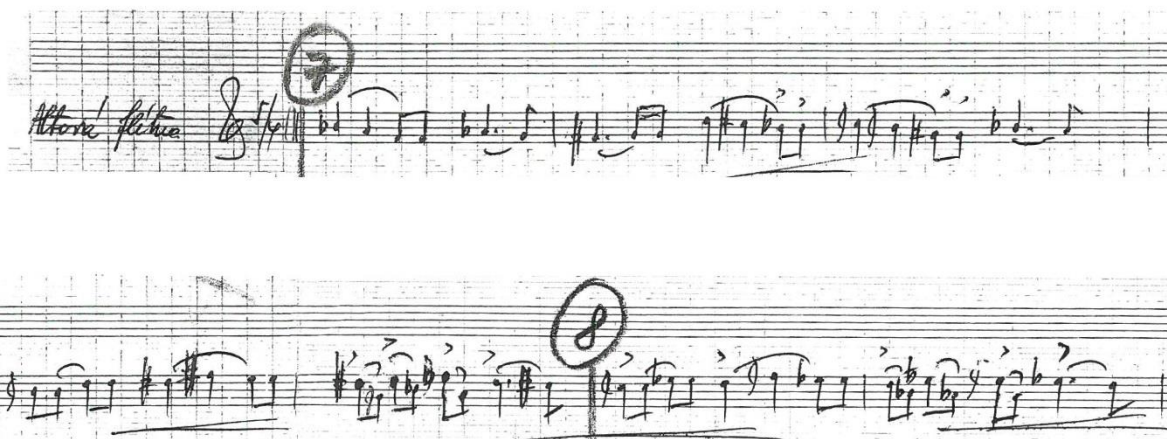
Př. č. 9: Jan Novák: *Ať žije republika. Část 19, Takty 9–15.*

Práci s celým či s výseky dvanáctitónového spektra bez využití přesné řadové organizace najdeme také u Zdeňka Lišky. V *Marketě Lazarové*⁸³ tak například výrazná melodie sólové altové flétny v tzv. *Rajské sonátě* obsahuje všech dvanáct tónů rozprostřených jednak do celé délky dvaapadesáti taktů, avšak zaznívajících kompletně i např. v krátkém pětitaktovém úseku mezi čísly 7 a 8 označenými v partituře (viz př. č. 10).⁸⁴

⁸² O této scéně více v kapitole o minimalismu.

⁸³ *Marketa Lazarová* (1967), režie: František Vlácil, hudba: Zdeněk Liška, 165 min.

⁸⁴ V partituře je zastřešující hudební celek označen pod číslem III/2. Ve filmu flétnová melodie zní v čase 0:20:20–0:23:08. Označení *Rajská sonáta* užíváme s odkazem na Černíčkovu analýzu, který název užívá na základě pojmenování částí a obrazů z technického scénáře filmu. Černíček, Jan: *Hudba Zdeňka Lišky k filmu Marketa Lazarová*, Diplomová práce, Ústav hudební vědy Filozofické fakulta Univerzity Karlovy v Praze. (Praha, 2008), např. s. 68.



Př. č. 10: Zdeněk Liška: *Markéta Lazarová*. Část partitury č. III/2, takty 36–42.

Nelibozvučné tenorové sólo doprovázející dramatické záběry na vypleněnou zemi na konci třicetileté války v úvodní sekvenci filmu *Čest a sláva* vybudoval Liška z výseku dvanáctitónového materiálu v rozsahu a^1 – es^2 .⁸⁵

Chromatického spektra v horizontální rovině využil Svatopluk Havelka v převážně jazzově orientované hudbě k filmu *Bez svatozáře*.⁸⁶ Na jedenácti z možných dvanácti tónů vystavěl melodicko-rytmickou linii, jež je jakýmsi příznačným motivem pro ženu, kterou obdivuje ředitel místní malé výroby šamotu (Martin Růžek) a která je jeho podřízenou. Melodie zazní ve filmu celkem čtyřikrát, a to dvakrát ve zcela stejném znění, jednou její zkrácená podoba a při posledním výskytu je motivicky zpracována do dvě a půl minuty dlouhé plochy.⁸⁷ V nezkráceném znění se jedná o následující sled tónů: g^2 , es^2 , c^2 , e^2 , cis^2 , a^1 , fis^1 , gis^1 , f^1 , d^2 , h^1 . Prvních osm tónů je uvedeno bezprostředně za sebou, zbylé tři jsou pak proloženy některými již zaznělými tóny.

Všech dvanáct tónů chromatiky, ačkoli bez přísného řadového předpisu, zužitkovává Havelka i ve filmu Vojtěcha Jasného *Všichni dobří rodáci*.⁸⁸ Atonální jaksi pokřiveně znějící melodie v trombonu vhodně doprovází zvláštní scénu, ve které na vlastním dvoře na otravu krve umírá Piřk (Vladimír Menšík) a o několik sekvencí později také Zášínek (Waldemar Matuška).⁸⁹

⁸⁵ *Čest a sláva* (1968), režie: Hynek Bočan, hudba: Zdeněk Liška, 84 min.

⁸⁶ *Bez svatozáře* (1963), režie: Ladislav Helge, hudba: Svatopluk Havelka, 99 min.

⁸⁷ Jedná se o následující sekvence: 0:12:21–0:12:42, 0:20:20–0:20:30, 0:42:53–0:43:11 a 1:25:52–1:28:20.

⁸⁸ *Všichni dobří rodáci* (1968), režie: Vojtěch Jasný, hudba: Svatopluk Havelka, 115 min.

⁸⁹ Stopáže zmíněných sekvencí: 1:07:17–1:08:49 a 1:19:53–1:20:26.

Jak jsme již zmínili v úvodu této kapitoly a demonstrovali na několika příkladech, ryze atonální hudbu zkomponoval pro film ve sledované dekádě pouze Jan Klusák. Ve filmu *Křik* ji užil jak samostatně, tak v kombinaci s hudbou tonální. Atonální partie jsou charakteristické velice úzkým výběrem intervalů mezi jednotlivými tóny, které ovšem nevytvářejí řadu či jiný systém. Atonální vyznění Klusák narušuje užitím jakéhosi centrálního tónu a vyšším zastoupením určitých tónů charakterizujících tóninu. Pro snímek *Konec srpna v hotelu Ozon* zvolil Klusák atonalitu pro veškeré hudební vstupy. V některých z nich využil opět jistého výsadního postavení jednoho tónu. Hudba v tomto snímku je velice dramatická, až dalo by se říci expresionistická. Chromatické spektrum spíše jako zpestřující výrazový prostředek v rámci jinak koncipované hudby nejdeme v řadě filmů této dekády např. u Zdeňka Lišky, Jana Nováka či Svatopluka Havelka. S největší pravděpodobností také u Luboše Fišera, jehož partitury jsme bohužel neměli k dispozici.

2.3 PUNKTUALISMUS

Punktualistické řídké struktury, které vycházejí z atonálního, dodekafonického či seriálního způsobu organizace tónového materiálu, najdeme v české filmové hudbě 60. let velice zřídka. Jedná se o kompozice Jana Klusáka a Jana Nováka. Představme si podrobněji tyto jednotlivé případy.

Punktualisticky vystavěné plochy zkomponoval Jan Klusák pro absolventskou práci *Strop*⁹⁰ tehdejší studentky Filmové fakulty AMU, dnešnímu divákovi dobře známé filmové režisérky, představitelky české filmové nové vlny Věry Chytilové.⁹¹ Klusák zde uplatnil dodekafonní princip kompozice a vystavěl hudbu na základě jediné dvanáctitónové řady.⁹² Obsazení je komorní: flétna, hoboj, klarinet, trubka, celesta, elektrofonické varhany, klavír, troje housle a tři violy. Klusákova avantgardní hudba zní až v téměř úplném závěru filmu, a to v délce necelých čtyř a půl minuty, a je užita v rovině nediegetické. Kontinuálně doprovází dvě na sebe navazující sekvence. V té první hlavní postava, dívka Marta, která zanechala studia na vysoké škole, pozdě v noci odchází po hádce z bytu muže, se kterým strávila večer, a bezcílně chodí nočními pražskými ulicemi (0:35:52–0:38:22). Právě pro tuto část Klusák zvolil punktualistickou hudbu (viz př. č. 11). Ta je vystavěna převážně ze dvou- až třítónových legatových skupinek, které jsou rozprostřeny přes všechny hlasy, někdy jako samostatně znějící, jinde nakupením vytvářející hustší spleť tónů a barev. Ambitus celé části I je dosti široký, a to přes čtyři oktávy (*c–cis*⁴). V pomalém tempu (čtvrt'ová = 60) převažuje pohyb v osminových a čtvrt'ových hodnotách. Zápis je v tříčtvrtečním taktu, hudební proud však nemá vlastní metrum či postřehnutelné tempo. Dynamika je velmi mírná, pohybuje se téměř výlučně v rozmezí *p-mp-mf*. Výsledný dojem je poměrně těkavý, čímž odpovídá charakteru záběrů. Kusé skupinky tónů doprovázejí Martu a její chůzi noční Prahou. Kamera útržkovitě zabírá, co Marta vidí – figuríny ve výloze, líbající se milence, neonové nápisy podniků, lampu na ulici atd., a to střídavě s celkovými pohledy na Martu i jejími různými detaily (nohy, obličej).

⁹⁰ *Strop* (1962), režie Věra Chytilová, hudba: Jan Klusák, 42 min. Do distribuce byl snímek uveden v roce 1963 s dalším filmem Věry Chytilové *Pytel blech* jako celovečerní program pod názvem *U stropu je pytel blech*. Viz Matzner, Antonín – Pilka, Jiří: *Česká filmová hudba* (Praha: Dauphin, 2002), s. 315.

⁹¹ Toto byla jejich druhá spolupráce. Klusák totiž zkomponoval (atonální) hudbu již k její ročníkové práci s názvem *Kočičina*.

⁹² Matzner, Antonín – Pilka, Jiří: *Česká filmová hudba* (Praha: Dauphin, 2002), s. 316.

T- Jan Klusák
1962

Tempo ♩ = 60

Flauto
Oboe
Clarinetto in Sib
Tromba in Do
Oboiini (3)
Violini (3)

Fl.
Ob.
Cl. (Sib)
Tru. (E♭)
Vcl.
Vcl.

Tutti
poco f
ritornello
poco f

3
7
3

Př. č. 11: Jan Klusák: Strop. Část Č. I, takty 1-13.

Hudba ovšem neregistruje mírné změny ve vizuální složce filmu či s nimi nevytváří synchronní body. Jedná se o tzv. volnou či vnitřní vazbu hudby a obrazu,⁹³ kdy hudba nereaguje na drobné jednotlivosti v obrazu, ale spíše vystihuje celkový charakter sekvence. Zastupuje zde veškeré zvukové dění, neboť v této sekvenci nejsou obsaženy žádné dialogy a ruchy jsou také zcela potlačeny. Nemá také ucelenou formu, spíše jaksi plyne. Jak Klusák uvedl, je komponovaná „na čas“ jako jakési „prostředí“. Přirovnává ji dokonce k „metráži“ či k „střižnímu zboží“.⁹⁴ Jedná se o závěrečnou pasáž filmu, ve které se v hrdinčině hlavě vyhrotil její situace (zanechala studia na vysoké škole, pracuje jako modelka, chodí do barů s různými muži) a jak naznačí další sekvence, dospěje ke změně. Celkově je hudební doprovod odlišný od veškeré dříve užitá (nikoli Klusákovy) hudby v tomto snímku a svou nelibozvučností a těkavým charakterem vytváří určité napětí a zároveň odráží Martin dosavadní neuspokojivý život.

Klusák připomněl, že na Filmové fakultě AMU bylo tehdy zvykem, že si studenti mohli objednat jakési studijní promítání filmů, které považovali za inspirativní pro svou vznikající práci.⁹⁵ Jedním z tehdy uvedených filmů byl i snímek Alaina Resnais *Hirošima, má láska* z roku 1959.⁹⁶ Jak uvádí Česko-Slovenská filmová databáze, film se výrazně odlišuje od tradiční koncepce filmové epiky a vytváří „nový kánon filmově estetických norem, uplatňovaný v šedesátých letech v pracích mnoha příslušníků nových vln od francouzské až po československou.“⁹⁷ Film patří dodnes mezi Klusákovy oblíbené snímky. Poznamenal, že je v něm „zvláštní hudba“ a že teprve nyní s odstupem času zjišťuje, že jeho hudba pro *Strop Věry Chytilové* je této „punktualistické“ a „moderně atonální“ hudbě „dosti podobná“.⁹⁸

Klusáková hudba pro film režiséra Jaromila Jireše *Křik* zobrazující jeden den ze života mladého páru (Slávka a Ivany), kdy se jim narodí jejich první dítě, je poměrně pestrá, ovšem díky instrumentaci a dalším prvků hudební struktury nedochází k hudební roztříštěnosti.⁹⁹ Tak

⁹³ Bláha, Ivo: *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla* (Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006), s. 59.

⁹⁴ Z rozhovoru s Janem Klusákem, Praha, 9. června 2015.

⁹⁵ Z rozhovoru s Janem Klusákem, Praha, 9. června 2015.

⁹⁶ *Hirošima, má láska* (1959), originální název *Hiroshima, mon amour*, režie: Alain Resnais, hudba: Georges Delerue a Giovanni Fusco (Francie-Japonsko), 90 min.

⁹⁷ Film byl mimo jiné uveden na MFF v Cannes 1959, kde získal Cenu FIPRESCI a Cenu Společnosti filmových a televizních spisovatelů. ČSFD.cz. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/71397-hirosima-ma-laska/>, čerpáno 6. srpna 2015.

⁹⁸ Z rozhovoru s Janem Klusákem, Praha, 9. června 2015 a telefonického rozhovoru 8. února 2016.

⁹⁹ *Křik* (1963), režie: Jaromil Jireš, hudba: Jan Klusák, 77 min.

zde vedle tonálních míst s durovou melodií nacházíme atonálně vyznívající úseky komponované za přísného výběru použitých intervalů.¹⁰⁰

Na několika místech zní ve filmu punktualistická atonální hudba, mající doslova podobu jakýchsi samostatných ostrůvků či útržků skupinek tónů. Je použita ve scénách, kdy se Slávek snaží najít telefonní budku, aby mohl zavolat do porodnice.¹⁰¹ Je dosud neúspěšný, telefonní budky jsou buď nefunkční, nebo jsou obsazeny. Jakmile se budka uvolní, vklouzne tam někdo jiný, když Slávek nedává pozor. Slávek jaksi bloumá kolem telefonních budek, je jakoby duchem nepřítomný, přebíhá od jedné ke druhé. Hudba vyjadřuje jeho nerozhodnost a roztržitost. Opakování a jakousi neohrabanost znázorňuje především opakující se interval velké sekundy v hlubokých žestích. Izolovanost jednotlivých skupinek, jejich nesouvislost a absence metra či jiné časové organizace naznačují Slávkovu špatnou organizovanost, až zmatenost.

Hudba Jana Nováka ke snímku *Trápení*¹⁰² využívá racionální organizace tónových výšek uplatněním tříčlenného intervalového sledu a rozdělením dvanáctitónového spektra na čtyři skupiny po třech tónech, které podrobně pojednáváme v kapitole Dodekafonie. Stejně skupiny tónů jsou postřehnutelné i v části IV, jejíž začátek se vyznačuje řídkou punktualistickou sazbou, ve které jsou dvojice tónů rozmístěny do různých zúčastněných hlasů (viz př. č. 12). Tato část zaznívá ve filmu dvakrát a v obou případech doprovází sekvence, ve kterých se hlavní hrdinka Lenka přibližuje k ohradě koně Prima, s nímž se snaží spřátelit.¹⁰³ Instrumentací a polohou tónů se zde Novákova, ač dodekafonicky organizovaná hudba, stává určitou formou zvukomalby a zároveň reprezentace osob. V obou scénách se totiž rachotivý spíše nižší zvuk tří malých bubnů v taktech č. 4.–5. a 10.–11., který vzdáleně připomíná ržání koně, ozývá volně synchronizovaně se záběry na Prima, zatímco vyšší tóny ve flétnách a houslích zní při detailních záběrech na Lenku. Svou celkovou charakteristikou i uplatněným tónovým materiálem je tato část organickou součástí ostatní Novákovy hudby v tomto snímku a její punktualistická sazba je spíše drobným ozvláštňením.

¹⁰⁰ Například tři různé hudební vstupy založené především na melodickém pohybu jednoho nebo dvou nástrojů zaznívající v následujících místech filmu (0:00:00–0:02:00, 0:23:03–0:23:33, 0:27:15–0:27:49) obsahují pouze intervaly m. 2, v. 3 a doplňkově interval zv. 4. Podrobněji v kapitole Atonalita.

¹⁰¹ Např. 0:44:21–0:44:49.

¹⁰² *Trápení* (1961), režie: Karel Kachyňa, hudba: Jan Novák, 84 min.

¹⁰³ Stopáže filmu: 0:11:07–0:12:37 a 0:27:04–0:28:40.

IV. = 11

♩ 102

Flauto: pp

Clar. B. pp

3m. biciny

Cymb.

Klavin pp

Vl. I pp

Vl. II pp

vc. pp

(quasi legato)

solo

solo

arco

1

1

Př. č. 12: Jan Novák: Trápení. Část č. IV, takty 1–11.

Hudbu s velice řídkou až punktualistickou sazbou postavenou na podkresovém tikotu hodin a jakoby nahodile tu a tam rozmístěných různých tónech a glissandech cimbálu, které díky umělému dozvuku vytvářejí zvláštní a napínavou atmosféru, vystavěl Luboš Fišer ve

filmu *Mlčení mužů*.¹⁰⁴ Zkomponoval ji pro sekvenci, kdy chlapec Standa čeká na právníka Mirka za celkově zvláštních okolností kriminálně laděného snímku večer již za tmy na malém náměstí.¹⁰⁵ Rovina hudební se tu prolíná s ruchovou a dialogovou vrstvou, ve které slyšíme kroky kolemjdoucích lidí, hodiny odbývající celou a především vnitřní mluvu chlapce, který sám pro sebe rozjímá, zda má dále čekat či nikoli.

Rozsáhlejší ryze punktualistické struktury nalezneme v podstatě pouze u Jana Klusáka, to ve snímcích *Strop* a *Křik* z prvních let pojednávané dekády.¹⁰⁶ V obou případech, ačkoli se nejedná o hudbu popisnou či v detailech zobrazující dění na plátně, souzní svou těkavostí, nelibozvučností a jakousi neuspořádaností s dějem, který se v daných scénách odehrává a jejich celkovou atmosférou. U Nováka ve filmu *Trápení* se jde spíše o ozvláštňení faktury racionálně organizovaného tónového materiálu, na kterém je vystavěna rozsáhlá hudební složka celého snímku. V ostatních případech se jedná spíše o punktualisticky vyznívající řídké struktury než o skutečný punktualismus kompoziční.

¹⁰⁴ *Mlčení mužů* (1969), režie: Josef Pinkava, hudba: Luboš Fišer, 77 min.

¹⁰⁵ Stopáž filmu 1:00:31–1:04:18.

¹⁰⁶ Jan Klusák zkomponoval atonální či dodekafonní hudbu ještě k několika dalším snímkům této dekády, avšak punktualisticky traktované celky zde již nevyužívá.

2.4 ALEATORIKA

Pro aleatorní způsob kompozice najdeme v české filmové hudbě 60. let velice omezené množství příkladů.

Tento způsob kompozice využil například Svatopluk Havelka ke komornímu psychologickému dramatu režiséra Karla Kachyňa *Ucho*.¹⁰⁷ Na průřezu večera stráveného na stranické recepci a událostí následující noci ve vile ústředního páru – ministerského náměstka Ludvíka a jeho ženy Anny (v podání Radoslava Brzobohatého a Jiřiny Bohdalové), přináší snímek detailní pohled do prostředí vysokých funkcionářů Komunistické strany v 50. a 60. letech a jejich postupů praktikovaných na vlastních členech (včetně namontovaných štěnic v jejich vilách pro možnost odposlouchávání Státní bezpečností – viz název filmu). Snímek, ač dokončený v roce 1970, se dočkal premiéry až po dvaceti letech „v trezoru“, v červnu 1990.

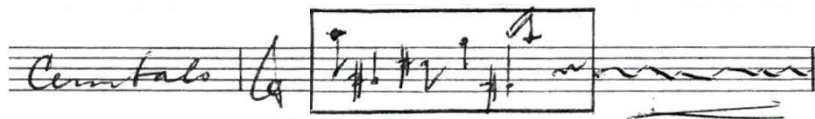
Film je plný podezřelých a zvláštních souvislostí a je prodchnut atmosférou strachu, nejistoty a bezvýchodnosti. Tu v nezastupitelné míře dotváří a znásobuje právě Havelkova hudba. Vedle často přítomných chromaticky vystavěných prodlev ve smyčcích v nízké dynamice a dalších specifických hudebně-zvukových útvarů jako jsou klastry, glissanda či drobné rytmicko-melodické prvky s charakteristickou barvou,¹⁰⁸ jsou to také právě aleatorické pasáže, které vytvářejí toto zvláštní zvukové prostředí. Jedná se o řízenou aleatoriku, kdy celkem ve čtyřech sekvencích jsou vybraným nástrojům předepsány několikátónové melodicko-rytmické modely včetně dynamických označení, kterými hráči vyplní graficky označený časový úsek (viz př. č. 13 a 14). Nástupy modelů se v některých případech kryjí s první dobou v taktu (tři z devíti) nebo jsou označeny v přesně specifikovaném místě v rámci taktu (jeden nástup na třetí dobu taktu) či je jejich počátek naznačen hudebním zápisem pouze schematicky, a to přibližným grafickým umístěním notového zápisu modelu a obdélníku, který ho rámuje, v rámci příslušného taktu (pětkrát). Co se týče intervalové stavby modelů, komponuje Havelka dva zcela odlišné typy. První obsahuje pouze velké intervalové skoky (tři z pěti intervalů dokonce přesahují oktávu) a jeho ambitus je také relativně velký (m. 10). Jedná se o šestitónový model, který je ve stejné melodické podobě předepsán pro flétnu, cembalo a dva klarinety, a to v rozsahu fis^1-a^2 , resp. $fis-a^1$ v klarinetech.¹⁰⁹ Rytmus modelů je podobný

¹⁰⁷ *Ucho* (1970), režie: Karel Kachyňa, hudba: Svatopluk Havelka. 91 min. Partitura je dostupná v archivu Českého rozhlasu, resp. v Oddělení podpory vydavatelství a nakladatelství.

¹⁰⁸ Podrobněji o všech těchto útvarech viz kapitola Témbrová hudba.

¹⁰⁹ Jedná se o úsek označený v partituře č. 5, který ve filmu zní v čase 0:15:09–0:15:47.

(cembalový a klarinetový model je rytmicky dokonce totožný), využívající šestnáctinových, osminových a čtvrt'ových hodnot (viz př. č. 13).



Př. č. 13: Svatopluk Havelka: Ucho. Část č. 5, model v cembalu.

Modely nastupují postupně, každý zní v délce tří až pěti taktů. Po většinu času se ovšem alespoň dva z nich časově překrývají. Celý úsek je poté předpisem repetice opakován. Velké intervalové skoky působí poměrně nepřírozně, zvláštnímu vyznění přidává i chromatická skladba tónů – *fis*, *g*, *gis*, *a*, *cis*. Melodická linie připomíná otázku. To je vhodnou analogií děje. Jeho společným jmenovatelem v rámci vstupů s aleatorickými pasážemi je totiž ministr Košara, jehož je Ludvík náměstkem. Tato sekvence položí a ve svém závěru pak i zodpoví otázku, proč Košara na recepci není přítomen a co se s ním stalo. V další třech sekvencích, ve kterých je uplatněna aleatorická metoda kompozice, je Košara buď přímo zmíněn jménem, či na něj dění jinak, avšak jednoznačně odkazuje. To již Ludvík ví, že jeho nadřízený byl zatčen, a to kvůli jakési zprávě o cihelnách, pro kterou mu s ostatními kolegy připravoval podklady a ke které ho jistým způsobem donutili. Je si tedy silně vědom skutečnosti, že nyní může být řada na něm a že musí být silně opatrný ve všem, co řekne a udělá.

Druhý typ modelů obsahuje naopak intervaly svým rozsahem malé a i ambitus modelů je výrazně menší (max. zv. 4). Uvedme jako příklad část č. 12, kde jsou aleatorické pasáže umístěny do fléten (viz př. č. 14).

Handwritten musical notation for three flutes. The score is for three parts: 1. Flute, 2. Flute, and 3. Flute. The first part is in treble clef, and the second and third parts are in bass clef. The time signature is 3/4. A boxed section contains sixteenth notes for all three parts. The notes are beamed together. There are some markings above the notes, possibly indicating articulation or dynamics.

Př. č. 14: Svatopluk Havelka: Ucho. Část č. 12, takty 12–19.

Jak vidíme, part první flétny je tvořen převážně půltónovými kroky s jedním krokem celotónovým, druhá flétna obsahuje intervaly o velikosti v. 2 až zv. 4. a třetí flétna po jedné m. 3 hraje dva půltóny. Ambitus je v pořadí od první ke třetí flétně: v. 2, zv. 4, m. 3. Celkový

výškový rozsah je pak f^1-h^1 a obsahuje všechny půltóny v tomto rozmezí. Skupiny mají podobné rytmické složení (šestnáctinové hodnoty či šestnáctinové a osminové hodnoty s využitím krátkých pomlk). Flétny zní neorganizovaně, až zmateně, ačkoli jaksi naléhavě. Jedna přes druhou vehementně opakují svoji linii, a to v dosti velké hybnosti. Vzhledem k prolínání rozsahu a podobnosti jednotlivých partů a stejnosti barvy fléten dochází ke splývání těchto tří linií v jeden zvukový proud. Ten je ovšem vnitřně velmi členitý, navenek působí neodbytně a jaksi „uštěkaně“ z něj vyznívají útržky tónů. Zvuková kvalita tohoto typu vytváří napětí a je podobná davu rozhněvaných lidí, kteří jeden přes sebe vykřikují a někam se derou. To je analogií k charakteru a množství myšlenek, které se naráz vynořují v Ludvíkově mysli. Ve zcela stejné podobě zní tento hudební vstup ve filmu ještě jednou.¹¹⁰ Jeho efekt je však v tomto případě oslabený vzhledem k tomu, že probíhá pod dialogem a jeho hlasitost je mírně potlačena.

Podobně koncipuje Havelka část 14, ve které jsou modely z části 12 svěřeny hoboji, cembalu a klarinetu a která doprovází jednu z dalších scén z hradní recepcce.¹¹¹ Zde dochází navíc k jakési ironické parodii pohybu v obraze, kde mimo jiné v detailu sledujeme ne příliš lichotivý pohled na rozvalitého muže poskakujícího v podřepu směrem ke kameře a od ní jako součást nesmyslné zábavy přiovilých „papalášů“ a jejich chotí. Svižný a lehký pohyb v klarinetu současně s pohledem na záda a pozadí muže nacpaného ve svém obleku působí zesměšňujícím dojmem.

V literatuře se dočteme ještě o několika dalších případech využití aleatoriky ve filmové hudbě 60. let. Např. Matzner a Pilka ve své *České filmové hudbě* zmiňují „aleatoricky dotvářené modely“¹¹² v rámci sborových pasáží ve filmu *Případ pro začínajícího kata* s hudbou Luboše Fišera.¹¹³ K tomuto snímku bohužel nemáme k dispozici partituru, nicméně i na základě pouhého poslechu hudební složky filmu musíme toto tvrzení vyvrátit. Uvedme vyňatou citaci do širších souvislostí textu, který autoři poskytují. Píší, že „těžiště ... Fišerovy sférické hudby... tentokrát spočívalo beze zbytku na vokálních hlasech Kühnova dětského sboru a Kühnova smíšeného sboru. ... Vedle aleatoricky dotvářených modelů se jednalo zejména o širokou škálu artikulačních možností lidských hlasů včetně prudkých dynamických kontrastů, šepotů či výkřiků.“¹¹⁴ Vokální party dle filmových titulků skutečně nazpívaly

¹¹⁰ V partituře je označen čísly 8 a 12. Ve filmu zní v časech 0:24:23–0:24:59 a 0:31:19–0:31:54.

¹¹¹ V partituře č. 14. Stopáž filmu 0:35:47–0:36:13.

¹¹² Matzner, Antonín – Pilka, Jiří: *Česká filmová hudba* (Praha: Dauphin, 2002), s. 313.

¹¹³ *Případ pro začínajícího kata* (1969), režie: Pavel Juráček, hudba: Luboš Fišer, 102 min.

¹¹⁴ Matzner, Antonín – Pilka, Jiří: *Česká filmová hudba* (Praha: Dauphin, 2002), s. 313–314.

uvedené dva sbory. Ovšem sborové zpěvy tvoří pouze necelé tři minuty filmu, sólový ženský zpěv na vokál „a“ pak zní v sekvencích o celkové délce tří a půl minuty. Sborové a sólové zpěvy se tak ve filmu vyskytují pouze něco málo přes šest minut. Srovnáme s celkovými čtyřiceti minutami hudby, která doprovází filmové sekvence. Z uvedeného je jednoznačné, že vokální partie nejsou těžištěm hudební složky. Užití sborové a sólové partie pak mají zcela tradiční sazbu, jsou dynamicky vyrovnané a využívají naprosto běžné práce s hlasem (s výjimkou ozvláštňení výrazu vypuštěním textové složky v sólových ženských zpěvech).

Další zmínku o aleatorice najdeme v diplomové práci o hudbě Zdeňka Lišky k filmu *Marketa Lazarová*. Její autor Jan Černíček podrobným studiem Liškovy partitury vyvrací názor, který byl po dlouhou dobu tradován o hudebně-zvukové dramaturgii snímku, a to že „podstatná část její koncepce a celkového výrazu (měla být) dotvářena za pomoci komplikované montáže hudby, ruchů a hluků až přímo při závěrečném míchání hudby.“¹¹⁵ Ačkoli hudební složka je ve velké části filmu mnohovrstevnatá a využívající velice pestré palety útvarů od dlouhých sborových prodlev, přes jakési kusé vokální i instrumentální útvary s širokou škálou artikulačních možností, až po pregnantní uzavřené melodicko-rytmické útvary, veškerá znějící hudba ve filmu je podrobně zapsána v partituře. Liška tak koncepci i konkrétní zvukovou podobu v každém momentu filmu připravil již při kompoziční práci při vzniku partitury. Tuto informaci uvádíme v souvislosti s příkladem, který Černíček volí a v daném hudebním vstupu se zmiňuje o dojmu „aleatorně koncipovaných sborových pasáží“ a tuto domněnku vyvrací existencí přesného zápisu v partituře, který odpovídá výsledné podobě ve filmu.¹¹⁶ Stejný autor však v kapitole věnované hudebnímu jazyku filmu a konkrétně vokální složce píše, že „v oblasti tónových výšek je využito i částečné aleatoriky“,¹¹⁷ avšak bližší informaci neposkytuje. Vzhledem ke svému předchozímu tvrzení o přesném hudebním zápisu v partituře, které je navíc v jeho textu několikrát zopakováno, jistě nemá na mysli jakoukoli možnost volby tónových výšek pro dotváření finální podoby díla interpretem. Zda Liška využil nějakého náhodného procesu pro volbu tónových výšek při kompozici, není ze zápisu v partituře patrné a nejsme tedy schopni tuto informaci potvrdit ani vyvrátit. Zmiňme ještě, že autor v kapitole o literatuře k tomuto filmu uvádí, že Antonín Matzner v článku *Génius Zdeňka Lišky* v časopise *Premiere* jako jediný z pisatelů „přináší

¹¹⁵ Černíček, Jan: *Hudba Zdeňka Lišky k filmu Marketa Lazarová*, Diplomová práce, Ústav hudební vědy Filozofické fakulta Univerzity Karlovy v Praze. (Praha, 2008), s. 64.

¹¹⁶ Černíček, Jan: *Hudba Zdeňka Lišky k filmu Marketa Lazarová*, Diplomová práce, Ústav hudební vědy Filozofické fakulta Univerzity Karlovy v Praze. (Praha, 2008), s. 64.

¹¹⁷ Černíček, Jan: *Hudba Zdeňka Lišky k filmu Marketa Lazarová*, Diplomová práce, Ústav hudební vědy Filozofické fakulta Univerzity Karlovy v Praze. (Praha, 2008), s. 85.

zmínku o užití aleatoriky ve vokálních partech“. Patrně tedy tuto informaci částečně převzal od Matznera. Ten ji však v *České filmové hudbě*, která byla publikována časově po časopiseckém článku, již nezmiňuje.

Vzhledem k tomu, že pro prokázání aleatorického způsobu kompozice v rámci filmové hudby je zapotřebí vlastní notový, případně jiný grafický zápis, a vzhledem k tomu, že partitury k mnoha filmovým hudbám nejsou dostupné, nepřinášíme zde mnoho konkrétních příkladů. V dostupné literatuře se však o aleatorním způsobu kompozice ve filmech 60. let autoři zmiňují jen velice výjimečně. Vyvozujeme tedy, že ač je aleatorika ve filmové hudbě zastoupena, jedná se o využití spíše ojedinělé a doplňkové. U Havelky tato kompoziční metoda představuje získání specifické zvukové kvality. Většina skladatelů ovšem patrně dávala přednost prokomponovaným kompozicím.

2.5 MINIMALISMUS

Minimalismus zařazujeme jako jeden charakteristický okruh vědomí si skutečnosti, že v době vzniku zmíněných filmů a kompozice jejich hudeb se teprve vlastní směr hudebního minimalismu rodil, navíc na americkém kontinentě.¹¹⁸ Nejedná se tedy o vlastní vlivy minimalistických kompozic na českou filmovou hudbu, ale s píše s větší či menší mírou uplatněné prvky, které jsou charakteristické právě pro kompozice, které k minimalismu řadíme. Jsou jimi: přítomnost pravidelné vyrovnané pulzace (spíše než metra), struktura založená na (mnohonásobném) opakování krátkého melodicko-rytmického modelu beze změny či s velmi drobnými změnami a tím způsobená charakteristická repetitivnost jako jeden z nejvýraznějších znaků skladby. Dále je to jisté setrvávání na neměnné harmonické rovině, fázový posun (skutečný či domnělý) a jako výsledek souhry těchto prvků jistý halucinační efekt v celkovém výrazu skladby. V následujícím textu uvedeme příklady takovýchto filmových kompozic, a to s ohledem na jejich významnost a výraznost v daných filmech či sekvencích. Řazeny jsou postupně od těch, které plní roli příznačného motivu či jsou na něj silně navázány a jsou ve filmu užity opakovaně, přes takové, které ačkoli dominují veškerému hudebnímu či celkovému zvukovému dění dané sekvence, jsou využity pouze v daném místě pro analogii určitého rysu hudby s jinou entitou podstatnou v dané scéně v ději (např. pravidelný cval koně, ubíhající čas apod.). Posléze následují příklady, ve kterých je hudba uplatňující prvky minimalismu pouze jednou rovinou ve vícevrstevném celkově bohatším hudebním či zvukovém celku.

V českých filmech 60. let nicméně nacházíme s větší či menší mírou uplatněné prvky, které jsou charakteristické právě pro kompozice, které k minimalismu řadíme. Jsou jimi: přítomnost pravidelné vyrovnané pulzace (spíše než metra), struktura založená na (mnohonásobném) opakování krátkého melodicko-rytmického modelu beze změny či s velmi drobnými změnami a tím způsobená charakteristická repetitivnost jako jeden z nejvýraznějších znaků skladby. Dále je to jisté setrvávání na neměnné harmonické rovině, fázový posun (skutečný či domnělý) a jako výsledek souhry těchto prvků jistý halucinační

¹¹⁸ V evropském prostoru také skladatelé reagovali na přílišnou komplikovanost hudebního jazyka evropské avantgardy zjednodušením hudebních prostředků, a to především v druhé polovině šedesátých let a v letech sedmdesátých. Směry, které v překladu do češtiny všechny užívají označení „nová jednoduchost“, mají v rámci svých geografických a jazykových oblastí své specifické významy. Podrobně o německé *Die Neue Einfachheit*, na anglické prostředí vázané *New Simplicity* a dánské *Den Ny Enkelhed* viz např. Ledvinka, Martin: *Nová jednoduchost (v české hudbě 20. století)*, diplomová práce, Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze (Praha, 2011), s. 7–12.

efekt v celkovém výrazu skladby. V následujícím textu uvedeme příklady takovýchto filmových kompozic, a to s ohledem na jejich významnost a výraznost v daných filmech či sekvencích. Řazeny jsou postupně od těch, které plní roli příznačného motivu či jsou na něj silně navázány a jsou ve filmu užity opakovaně, přes takové, které ačkoli dominují veškerému hudebnímu či celkovému zvukovému dění dané sekvence, jsou využity pouze v daném místě pro analogii určitého rysu hudby s jinou entitou podstatnou v dané scéně v ději (např. pravidelný cval koně, ubíhající čas apod.). Posléze následují příklady, ve kterých je hudba uplatňující prvky minimalismu pouze jednou rovinou ve vícevrstevném celkově bohatším hudebním či zvukovém celku.

Velmi silně minimalisticky vyznívající je hudební plocha, která je ve filmu *Obchod na korze*¹¹⁹ spojena s hlavní postavou filmu Tonem Brtkem a jeho novou funkcí arizátora obchodu s galanterním zbožím staré židovky Lautmannové. Liška vytvořil hudbu vyznačující se pravidelnou pulzací ve středně mírném tempu (čtvrt'ová = 100) ve dvoučtvrtečním taktu, která je postavena na opakování krátkého dvoutaktového modelu v poměrně drsně znějících dvojhmatech houslí jemně doplněných cimbálem. Vzestupný pohyb v první polovině modelu je převážně neměnný, zatímco druhá část podléhá jednak artikulačním změnám (odlišujících liché a sudé opakování) a dále drobným proměnám a vývoji. V průběhu některých částí (např. 0:43:50–0:45:30) dochází i k rozvinutějšímu rozvoji a k vytvoření dojmu vrstvení či fázového posunu, který je navíc podpořen využitím umělého dozvuku. Tento typ hudby se váže výlučně na postavu Tona Brtka, ať už se jedná o výstup, kde jeho osobnost poprvé blíže poznáváme při cestě do města ulicemi, či o další tři sekvence spojené s jeho novou funkcí, které ho opět zobrazují procházejícího ulicemi města.¹²⁰ Nejedná se ovšem o charakterizaci postavy. Hudba zní poměrně divoce, prudce, dosti zvučně, jaksí drsně.¹²¹ Tono je ovšem spíše člověk mírného temperamentu, sice tvrdohlavý a dělající si věci dosti po svém, ale je to dobrák nekomplikované povahy. Stálý pulz a vyšší hybnost mohou sice jistým způsobem souviset s tím, že Tono je v těchto scénách vždy zobrazován v pohybu, nicméně zvolený ráz hudby spíše odpovídá celkovému vyznění dramatického snímku a především jeho vyhocenému závěru, kdy se Tono poté, co zjistil, že nechtěně zabil vdovu Lautmannovou, v obchodě sám

¹¹⁹ *Obchod na korze* (1965), režie: Jan Kadár, Elmar Klos, hudba: Zdeněk Liška, 128 min.

¹²⁰ Stopáž zmíněných čtyř sekvencí: 0:07:41–0:09:04, 0:29:33–0:30:36, 0:43:50–0:45:30, 0:46:51–0:48:14. Povšimněme si, že poslední zaznění končí ve 48. minutě, tedy zhruba ve třetině filmu. Dále už se tento motiv ve snímku neobjevuje.

¹²¹ Matzner a Pilka se v této souvislosti zmiňují o „důmyslné intervalové konstrukci, již vtiskly zvláštní ráz zejména dozvuky velkých septim.“ Matzner, Antonín – Pilka, Jiří: *Česká filmová hudba* (Praha: Dauphin, 2002), s. 283.

oběsí. Liška také vynikajícím způsobem do této hudby přeneseně zapracoval onu stále postupující mašinérii nacismu, která semlela životy nevinných lidí, ať už se jednalo o židy, nebo o prostého nežidovského truhláře, jakým byl právě Tono Brtko, který se nakonec ve strachu o svůj vlastní život stal jejich nástrojem a kolečkem v obrovském soukolí. Liškovo řešení je zvukově i dramaturgicky dosti netradiční a novátorské.

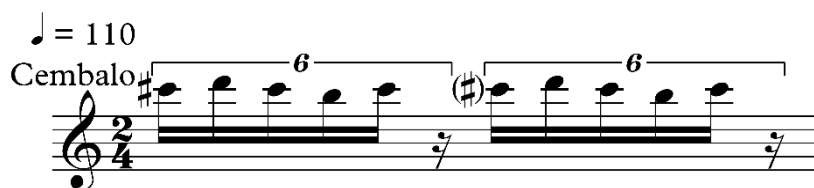
Liškova hudba k filmu *Holubice*, která je doslova derivována z ruchové složky, také využívá minimalistické principy v hlavním zvukovém dění.¹²² Poetický příběh vypráví o vztahu dítěte a holubice a změnách v jeho srdci i zdravotním stavu způsobených touhou pomoci raněnému ptáku opět létat.¹²³ Vláčilův snímek obsahuje minimum dialogů. Je postaven na výtvarné stránce, jejímž rovnocenným partnerem se stává složka hudební, která pokrývá většinu času filmového díla. Hudba zde plní mnohé funkce – je zásadní pro vyjádření emocí, pro svázání jednotlivých záběrů a scén v rámci příběhu v jeden vyváženě plynoucí proud (dlouhé jinak tiché záběry by často působily příliš dlouze, hudba jim však dodává dynamičnost a hloubku). Pomocí hudební stylizace reálných ruchů dochází k provázání ruchů s hudbou či jejich nahrazení a obohacení o další především emotivně zabarvené významy. Barva a charakter zvuku ve vztahu k reálným ruchům jsou zde klíčovými parametry. Tradiční melodicko-harmonická rytmicky pregnantní struktura s funkční harmonií by tedy nebyly tou nejpříhodnější volbou. Naopak velmi vhodně a vynalézavě Liška uplatnil, jak Matzner a Pilka výstižně uvádějí, „drobné repetitivní modely, jejichž různé vrstvy jsou kombinovány způsoby, které objevili teprve představitelé tehdy ještě neznámého minimalismu, včetně charakteristických fázových posunů.“¹²⁴ Nejvýraznější jsou v tomto smyslu dva drobné motivy v cembalu, oba spojené se světem ptáků. Oba jsou umístěny do vyšších poloh cembala. To jednak koresponduje s vysoko znějícím zpěvem ptáků a dále přeneseně s výškami, ve kterých létají. Staccatový charakter je také možné připodobnit k zobání ptáků. První z motivů je zpočátku spojen obecněji s letem holubů. Až později se doplňkově objevuje po boku druhého motivu svázaného významově výhradně s holubicí. Jedná se o pětitónový útvar,

¹²² *Holubice* (1960), režie: František Vláčil, hudba: Zdeněk Liška, 76 min.

¹²³ Stručný obsah děje: Holubice, která byla vypuštěna společně se stovkami dalších holubů v Belgii a na kterou dlouhé dny a noci čeká ve Francii holčička Suzanne, byla bouří zahnána až do Prahy. Tam ji postřelí na vozík upoutaný chlapec Míša. Chlapec se ze svého postižení zotavuje společně s holubicí. Ta na konci filmu vzlétá ze střechy pražského činžovního domu, aby se vrátila zpět ke své majitelce. Hned po vzletu ztrácí jedno pero, které se krouživým pohybem snáší k zemi. Míša, na počátku filmu pohybující se pouze prostřednictvím pojezdného křesla, běží toto pero na památku chytit.

¹²⁴ Matzner, Antonín – Pilka, Jiří: *Česká filmová hudba* (Praha: Dauphin, 2002), s. 291.

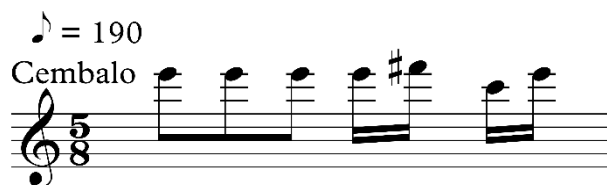
patrně zapsaný jako sextola na čtvrtřové doby ve středně mírném tempu čtvrtřová = 110. Melodický průběh je založený na půltónových a celotónových krocích (viz př. č. 15).



Př. č. 15 Zdeněk Liška: Holubice – motiv ptáků/holubice č. 1

Liška nasazuje tento prvek v mnohonásobném opakování (po dobu dvaceti a až téměř čtyřiceti vteřin), což vytváří minimalisticky vyznívající plochu vyznačující se pravidelným pulzem spíše než metrem.¹²⁵

Druhý motiv se od svého prvního výskytu váže specificky na bílou holubici a je od již zmíněného modelu odvozen. Zazní poprvé v momentě, kdy malíř a sochař Martin najde postřelenou holubici na dně výtahové šachty (0:10:10), a to v následující podobě (viz př. č. 16).



Př. č. 16: Zdeněk Liška: Holubice – motiv holubice č. 2

Motiv zní opět v cembalu, a to ve stejné poloze i artikulaci. Po několikerém opakování téhož tónu dochází k melodickému pohybu nejprve nad a následně pod úvodní tón a návratu do výchozího bodu. Právě tento melodický obrys je analogický pohybu v motivu č. 1, ačkoli se nejedná o přesnou shodu v jakosti intervalů (v motivu č. 1 navíc dochází ještě k mezinávratu základního tónu mezi vzestupným a sestupným pohybem). Motiv je užit několikrát na různých místech filmu i v drobných intervalových odchylkách a absolutních výškách, jeho základní zvuková charakteristika je ovšem zachována, stejně jako opakované zaznění modelu několikrát za sebou v každé ze sekvencí. K nejčtetnějšímu výskytu a nejsilnějšímu

¹²⁵ Jedná se o scénu těsně před vypuštěním holubů v Belgii (0:01:56–0:02:19) a o okamžik, kdy dodatečně vylétěla právě bílá holubice (0:04:12–0:04:49). Na kratších plochách je dále motiv využit ve spojitosti s holubicí v závěrečných scénách filmu s delšími pomlkami oddělujícími jednotlivé nástupy melodických skupinek, a to ve scéně, kde Míša svítí ohříváčem na holubici, aby ji pomohl se zotavit (0:59:31–0:59:56), a na střeše bytového domu, kdy v závěru filmu čeká, zda se holubice rozletí (0:59:25–0:59:40).

minimalistickému účinku dochází v sekvenci, kde holubice poprvé po svém zranění opět vzletí (0:47:17–0:48:35). Míša ji vypustí do výtahové šachty a společně s Martinem ji pozorují. V šachtě ovšem odpočíval kocour Satan, který si holubici zvolí za kořist. Dramatická scéna je vystavěna z motivu holubice nasazeného a různě opakovaného v několika výškových úrovních, což vytváří ony zmíněné fázové posuny. Matzner zmiňuje, že v jednom místě ve filmu zní zároveň až šest cembalových ostinát.¹²⁶ S největší pravděpodobností se jedná právě o tuto sekvenci. Upozorněme ještě, že Liška neuplatňuje motiv samoúčelně v záběrech, kde je holubice ústředním prvkem, nýbrž že umístění motivu a jeho četnost v různých vrstvách vychází z maximální provázanosti s obrazem a jeho proměnlivé dramatickosti. Zde je opět patrné, jak Liška propojuje hudební a ruchovou rovinu. Motiv složený z drobných tónů zaznívajících v rychlém sledu v několika úrovních v cembalu výtečně koresponduje s rychlým třepáním křídel holubice snažící se uniknout útočícímu kocourovi.

Pro svou stále přítomnou pulzaci a motoričnost se minimalistický typ hudby nabízí pro hudební stylizaci pohybu. Této vlastnosti využil Jan Novák při kompozici pravidelně pulzující hudební plochy doprovázející snovou sekvenci Kachyňova filmu *Trápení*,¹²⁷ ve které si hlavní hrdinka dvanáctiletá dívka Lenka představuje, jak prchá na milovaném koni Primovi před jeho majiteli, kteří se k němu chovají velmi necitlivě.¹²⁸ Nejvýraznější stále přítomnou rovinu představuje beze změny se opakující motiv v cimbálu v tečkovaném rytmu na tónu *d*¹, který je v prvních čtyřech taktech uveden v akordické podobě dělenými prvními a druhými houslemi a pak již po následujících dvaadvaceti taktů ostinálně udává nastolené tempo. Upřesněme, že krátký motiv má délku pouze půl taktu, a tedy celkem v této minutové scéně zazní čtyřiaosmdesátkrát. Do této základní vrstvy, která je místy synchronizována s rytmem cválajícího koně a synchronně se pohupující Lenky, se postupně se vzrůstající intenzitou úderů připojují čtyři malé bubny a pizzicata smyčců (viz příklad č. 17). Novák využívá hudbu ke stylizaci pohybu a propojení s obrazem, dále prostřednictvím malých bubnů k vyjádření blížícího se nebezpečí přicházejícího ze strany přibližujících se mužů, a zároveň svou celkovou zvukovou charakteristikou k odlišení Lenčiny představy od skutečnosti.

¹²⁶ Matzner, Antonín – Pilka, Jiří: *Česká filmová hudba* (Praha: Dauphin, 2002), s. 291.

¹²⁷ *Trápení* (1961), režie: Karel Kachyňa, hudba: Jan Novák, 84 min.

¹²⁸ Partitura část XIX B od označení *Piú mosso*. Stopáž filmu 0:53:49–0:54:49.

Př. č. 17: Jan Novák: Trápení. Část č. XIX B, takty 35–62 (pokračování příkladu na dalších stranách).

Halucinačně působící plochu založenou na neustálém opakování krátkého modelu vystavěl Luboš Fišer v sekvenci jakéhosi šíleného snu Lemuela Gullivera ve filmu režiséra Pavla Juráčka *Případ pro začínajícího kata* v části nazvané *Balnibarská past* (0:10:06 – 0:12:42).¹²⁹ Ze tmy ke Gulliverovi vystupují lidé, které znal, ale kteří ho nepoznávají a vrhají se na něj a bijí ho. Gulliver před nimi utíká, ale stále je znovu a znovu potkává. Vidí také jiné, kteří už jsou dávno mrtví. Hudební doprovod tvoří dva neustále se opakující akordy různé výšky v klavíru (patrně zdvojené harfou či jiným drnkacím či melodickým perkusním nástrojem), které se střídají v tempu 100MM a jejichž srozumitelnost je narušena uplatněním umělého dozvuku. Tato pulzující a jaksí beztvará rovina bez pevných melodických či rytmických obrysů je místy doplněna rychlými nedlouhými klavírními běhy a jemnými údery bicích nástrojů. Minimalisticky vyznívající hudební struktura, která zní po dobu dvou a půl minuty a je patrně zpracována ve formě smyčky, tak velmi příhodně vystihuje atmosféru

¹²⁹ Případ pro začínajícího kata (1969), režie: Pavel Juráček, hudba: Luboš Fišer, 102 min. Stopáž zmíněné sekvence: 1:14:57–1:16:53.

strašného snu, ktorý jakoby nikdy nekončí a ze ktorého se Gulliver snaží utéct či probudit, ale stále se mu to nedaří.

Handwritten musical score for a symphony, featuring staves for strings, woodwinds, brass, and voice. The score includes dynamic markings like "crescendo poco à poco" and "pizz. (reco)", and tempo markings like "42''" and "52''". Red handwritten annotations include circled numbers 4, 5, and 6, and numbers 10, 15, 20, 25, 30, 35, 42'', 52'', and 62''. The page number "97" is in the top right corner.

Handwritten musical score for the first system, measures 40-44. The score includes staves for 4 Bb, Cymbals (Cymb), Flutes (Flauti), and Piano. The piano part includes treble and bass clefs with lyrics written below the notes. A red '40' is written in the right margin.

⑦

Handwritten musical score for the second system, measures 45-49. The score includes staves for Bb, Cymbals (Cymb), Flutes (Flauti), and Piano. The piano part continues with lyrics. A red '45' is written in the left margin, and a red '70' is written in the right margin.

Pravidelná pulzace se může také snadno stát vyjádřením ubíhajícího času a přeneseně významů, které tato neúprosná nikdy se nezastavující entita na sebe váže. V tomto duchu zkomponoval hudbu k závěrečné sekvenci filmu *Mlčení mužů* Luboš Fišer.¹³⁰ Hlavní postava detektivně založeného filmu dvanáctiletý chlapec Standa odjíždí nákladním vozem s rodiči pryč z města. Hudba je zde ztělesněním plynoucího času a připomenutím, že to, co se již stalo (ať už rozvod rodičů, smrt souseda, či to, že Standa nakonec přes dané slovo vypovídal o muži, kterého potkal na místě činu), se již nedá změnit. Minimalistický dojem zde vytváří jednak hudebně zužitkovaný tikot hodin, a jednak v těsné následnosti rychle za sebou mnohonásobně opakovaný tón (*cis*¹) v cimbálu, jehož jednotlivé úderky se téměř slévají,¹³¹ což je patrně ještě podpořeno využitím umělého dozvuku. Do této roviny pak záměrně nesynchronně vpadají výrazné hutné disonantní akordy v klavíru stupňující onu hořkost uplynulých dní a viděno z pohledu malého chlapce čelícího rozvodu rodičů i dní budoucích.

Skladatelé našli uplatnění minimalisticky vyznívajícího hudebního toku také nikoli jako hlavního zvukového dění, ale v kombinaci s dalšími výraznými zvukovými či hudebními vrstvami.

Pouze v jedné zvukové rovině je tak prvku pravidelného mnohonásobného opakování krátkého motivu vytvářejícího jakousi pulzující vrstvu užito ve filmu *Vyšší princip*.¹³² Jedná se o hlavní motiv filmu, ze kterého vychází převážná část hudebního dění a který je poprvé představen již v úplném úvodu filmu. Liška opět důmyslně propojuje ruchovo-dějovou a hudební rovinu a za ústřední materiál pro hudební zpracování volí jednoduchý na rázném rytmu založený motiv v bicích nástrojích. Ten v úvodní sekvenci zní zároveň s hlášením rozhlasu o tom, že byl spáchán atentát na zastupujícího říšského protektora Reinharda Heydricha a jaké jsou následky a příkazy pro civilní obyvatelstvo. V okamžiku, kdy hlášení na pár vteřin utichne a bubnování je dynamicky zesíleno, vidíme v obraze přijíždět nákladní vozy s ozbrojenými vojáky. Hudba v tomto momentě působí spíše diegeticky, jako by byla součástí zobrazovaného. Podobně diegeticky zakotvená a znějící jako součást dění je i o několik záběrů později, kdy je skupina zatčených civilistů vedena podél řady vojáků se zbraněmi. Rozhlas pokračuje: „Pro schvalování atentátu byli odsouzeni k trestu smrti a zastřeleni...“, což si divák propojuje s tím, co právě vidí na plátně. K prolnutí se zobrazovanou

¹³⁰ *Mlčení mužů* (1969), režie: Josef Pinkava, hudba: Luboš Fišer, 77 min.

¹³¹ Vysoká hustota impulzů způsobila překročení meze pohybové diferenciacce. Terminologie viz Tichý, Vladimír: *Úvod do studia hudební kinetiky: K systematické hudebního rytmu, metra a tempa* (Praha: Hudební fakulta Akademie múzických umění, 2002).

¹³² *Vyšší princip* (1960) režie: Jiří Krejčík, hudba: Zdeněk Liška, 102 min.

realitou postupuje Liška ještě o krok dále v sekvenci, kde se ve stejném „pochodu na smrt“ na stejném místě ocitají tři divákovi dobře známí studenti gymnázia (1:28:03–1:28:24). Zde Liška pro stejný hudební útvar volí pouze zvuk malého bubínku, který vyznívá jako součást děje, když bubnuje chlapcům do kroku.¹³³ Motiv, ač velice jednoduchý, je na rozsáhlejších plochách, kde se mnohokrát opakuje, pro svou ráznost a jakousi mechanickou přesnost až neústupnost velice účinný a stává se zosobněním stále vpřed pochodující před ničím se nezastavující hrůzy nacismu a přeneseně smrti. Takovou plochou je například sekvence následující poté, kdy se matka jednoho ze studentů dozví, že její syn Vlastimil byl zastřelen (1:33:08–1:35:06). Motiv v bicích nástrojích zdvojený melodickou linkou hlubokými smyčci je sice jedinou čistě hudební rovinou, avšak zní současně s další rovnocennou zvukovou vrstvou, která je navíc založena na jisté motivické práci a také podléhá opakování. Tou jsou z tlampačů znějící jména lidí, kteří byli zastřeleni. Citujme Jana Duška, který výstižně k této sekvenci uvádí: „Silně emocionálním prvkem je v tuto chvíli uplatnění jména ‘Ryšánek Vlastimil‘ v kombinaci s ‘rozsudek byl dnes vykonán‘. ... Pulzace těchto motivů (mluveného slova) postupně graduje, pauzy mezi jednotlivými větami jsou průběžně zkracovány. V závěru této scény pak vidíme matku zápasící s nacistickým vojákem, dialog ‘Vraťte mi moje dítě... ‘ je doplněn ustavičným opakováním jména zabitého syna až do okamžiku, kdy voják matku zastřelí. V tuto chvíli je zvukové pásmo zcela přerušeno a nastává dramatické ticho.“¹³⁴ Určité prvky minimalistické kompozice (opakování) jsou tedy uplatněny i na další zvukové roviny. Nejvýrazněji je tomu ovšem v té čistě hudební, kde díky repetování krátkého modelu, který je navíc sám založen na pravidelných úderech, dochází k výrazné neměnné pulzaci a i jakémusi až halucinačnímu dojmu, který vynikajícím způsobem vyjadřuje stav matčiny mysli.

Podobný efekt hrozného snu navodil Liška pomocí mnohonásobného (šedesátinásobného) ostinátního opakování chromaticky postaveného motivu ve filmu *Smrt si říká Engelchen*,¹³⁵ a to v téměř třiminutové sekvenci, která doprovází chůzi Pavla a dalších dvou partyzánů lesem společně s velitelem německé jednotky před tím, než ho Pavel jako

¹³³ V průběhu filmu nejčastěji zaznívá tento motiv v rytmicko-melodické podobě v příčné flétně a občasné i v dalších nástrojích. Rytmus jako nejvýraznější komponent (výraznější než melodická linie) je ovšem zachován.

¹³⁴ Dušek, Jan: *Hudba v českém hraném filmu: Kompoziční postupy skladatelů české filmové hudby* (Praha, 2011), s. 53–54.

¹³⁵ *Smrt si říká Engelchen* (1963), režie: Ján Kadár a Elmar Klos, hudba: Zdeněk Liška, 129 min. Snímek je vyprávěním partyzána Pavla (Jan Kačer), který byl na začátku května 1945 zraněn při osvobození Zlína. Současnost na nemocničním lůžku je proložena vzpomínkami z posledních dramatických týdnů boje.

nepřítele, ač soucítíte s ním jako s člověkem, zastřelí (0:25:11–0:28:17).¹³⁶ Liška vložil opakující se krátký motiv do levé ruky Hammond varhan (viz příklad č. 18).



Př. č. 18: Zdeněk Liška: Smrt si říká Engelchen. *Opakující se motiv v části č. III/5.*

Rovnoměrná pulzace vždy na první a čtvrtou dobu v šestiosminovém taktu je podpořena pravou rukou s nástupem mírně proměnlivých akordů a dále i v cimbálu a klavíru. Tato minimalisticky vyznívající vrstva složená z malých stále se opakujících buněk (s drobnými proměnami v akordické složce) tvoří podkres melodicky bohatšímu dění v třech samostatných liniích klarinetů, jejichž party jsou výseky různých tónin, které společně vytvářejí atonální dojem. Pravidelná pulzace jistým způsobem souvisí s chůzí skupiny lesem. Nejmocnějšího dojmu ovšem dosahuje budováním napětí a jakousi snahou o nekonečnost tohoto okamžiku, který nikdo z hlavních aktérů (Němec, který má být popraven, ani Pavel, který ho má zastřelit) nechtějí vlastním aktem smrti ukončit. Poznamenejme ještě, že Liška využívá principu vícenásobného opakování i na dalších místech v rámci tohoto snímku. A to v široké škále sahající od mnohanásobného zaznívání hutných jednolitých akordických bloků po dobu téměř dvou minut¹³⁷ až po drobnou šestitaktovou minimalisticky až témbrově působící plochu pětihlasého (nepatrně proměnlivého) ostinata dvou klavírů a vibrafonu, postaveného na triolovém vlnovitém pohybu vytvářející opět až jakýsi halucinační efekt zvýrazněný využitím umělého dozvuku (viz př. č. 19).¹³⁸

¹³⁶ V partituře značeno III/5.

¹³⁷ Jedná se o dějově i hudebně vypjatou sekvenci, ve které Pavel jede společně s řidičem do Baťovy továrny a cestou projíždějí podél desítek německých vojáků stoupajících do hor. Těžkost hudby a přeneseně závažnost situace je dána jednak blokovou akordickou formou, jednak také obsazením (klavír, dva cimbály, činel, zvony, vibrafon a kytara). Označení v partituře VI/2. Stopáž filmu 0:53:10–0:55:04.

¹³⁸ V partituře pod číslem VI/3. Stopáž filmu 0:57:20–0:57:39.



Př. č. 19: Zdeněk Liška: Smrt si říká Engelchen. Část VI/3, takty 14–19.

Dalším příkladem aplikace minimalisticky působící roviny jako součásti bohatšího celku je hudba Jana Nováka doprovázející dvoudílnou vzpomínkovou sekvenci chlapce Oldřina na situaci týkající se jeho přítele, o generaci staršího Cyrila ve snímku Karla Kachyňa *Ať žije republika*.¹³⁹ Pohřební průvod Cyrilovy ženy a tříkrálová epizoda mají každá specifickou hudbu v druhých houslích, resp. druhých houslích a viole.¹⁴⁰ Společným jmenovatelem je však celou sekvenci propojující paralelní postup repetovaných prázdných čistých kvint v šestnáctinových hodnotách ve vysoké poloze dvoj a tříčárkované oktávy v prvních houslích. Charakteristické je ustávání na stejných výškách a dále vlnovitý krokový pohyb ve velkých, případně malých sekundách (v druhé polovině se pohyb ustálí na vždy dvakrát opakovaných kvintách c^3-g^3 , b^2-f^3 , as^2-es^3 , b^2-f^3). Hudba zde odděluje vzpomínkové záběry od současnosti vlastního příběhu. Ostinátní rovina v prvních houslích s názvukem minimalistických kompozic zde jednak spojuje dvě samostatné vzpomínky v jeden celek a především jim dodává specifický charakter, který divák vnímá jako stav Cyrilovy mysli poté, co mu zemřela žena – stav prázdnoty, život, který se nikam nevyvíjí, čas, který plyne, ale nic neznamená. Stejný přídech pak pokračuje v tříkrálové příhodě, kdy Oldřin najde Cyrila nehybně ležet ve sněhu, avšak neutěče jako ostatní chlapci, ale promluví na něj.¹⁴¹

Jiný postup pro vznik jedné z více hudebních rovin v duchu minimalismu zvolil Svatopluk Havelka pro úvodní titulkovou sekvenci filmu *Všichni dobří rodáci*.¹⁴² Jejím základem je ostinátně se opakující šestitónový model tvořený tóny stejných hodnot (pravděpodobně osmin ve $\frac{3}{4}$ metru v tempu čtvrtová = 120). Model je svěřen xylofonu a patrně i dalším melodickým bicím nástrojům či některým dechům (např. flétně) v úsečné

¹³⁹ *Ať žije republika* (1965), režie: Karel Kachyňa, hudba: Jan Novák, 128 min.

¹⁴⁰ Úsek v partituru č. 19. Stopáž filmu 0:46:38–0:47:56.

¹⁴¹ Více o tříkrálové scéně viz kapitola Atonalita a tamtéž uvedený příklad č. 9.

¹⁴² *Všichni dobří rodáci* (1968), režie: Vojtěch Jasný, hudba: Svatopluk Havelka, 115 min. Stopáž úvodní sekvence: 0:00:00–0:01:50.

staccatové artikulaci. V průběhu tohoto téměř dvouminutového vstupu dochází na několika místech k slyšitelnému fázovému posunu, což může být způsobeno jednak využitím umělého dozvuku, a jednak vlastní stavbou modelu. Jedná se totiž o dvojici tří sestupně uspořádaných tónů, u kterých při poslechu někdy převažuje spíše třídobé členění po dvojicích a jindy zase dvojdobé po třech. Na počátku určitým způsobem patrné metrum se tak v průběhu stírá a přechází v pouhou pulzaci. Barevně i celkovým sluchovým dojmem tato struktura připomíná indonéský gamelan, což ji také přibližuje hudbě některých otců minimalismu.¹⁴³ Dále dochází k určitému rozostření srozumitelnosti artikulace modelu v důsledku spojení této vrstvy s další samostatnou rovinou. Tou je mnohem tradičněji koncipovaná melodicko-harmonická struktura s převahou žesťů ve výrazné legatové artikulaci. Je nejvýše pravděpodobné, že Havelka spojil dvě zcela samostatně komponované a natočené roviny, podobně jako o dva roky později v úvodní sekvenci filmu *Ucho*, kde přímo v partituře označuje část 19 za „playback k 1“.¹⁴⁴

Jak je patrné z uvedených příkladů, čeští skladatelé ve větší či menší míře ve svých filmových hudbách uplatnili prvky shodné s těmi, které charakterizují minimalistické kompozice. Vzhledem k dataci filmů nemůžeme sice u většiny z nich mluvit o vlastním vlivu hudebního minimalismu na jejich kompoziční smýšlení, nicméně je zajímavé tyto analogie sledovat. V některých případech se k volbě jistých prvků dané sekvence přímo vybízely. Jedná se především o ty, kde skladatelé využili paralely určitého rysu hudby s jinou entitou podstatnou v ději (např. pulzace a motoričnost hudebního proudu užitá pro stylizaci pohybu, pravidelná pulzace hudby jako vyjádření ubíhajícího času či až halucinačně působící hudební plocha vystihující atmosféru nekonečného šíleného snu). Podobná kompoziční řešení bychom našli ještě i v dalších filmech tohoto období. Je to dáno především obecně povahou filmového díla a jeho stavebností, která si z funkčního hlediska opakování jednoduchých hudebních motivů (v podkresu, s možností zesílení) přirozeně vynucuje. Podstata vlastního hudebního minimalismu je ovšem jiná, autonomní. S vědomím právě řečeného však upozorníme na příklady v české filmové hudbě, kde se jedná o skutečně novátorské experimentování s hudebním materiálem a čistě hudební invenci. K takovým jistě patří Havelkova vícevrstvá až gamelanovsky působící úvodní sekvence k filmu *Všichni dobří rodáci*, Novákova ač drobná, ovšem zajímavě řešená plocha ve snímku *At' žije republika*, Liškova neotřelá hudba spojená s hlavní postavou, avšak nikoli k její charakterizaci, ve filmu *Obchod na korze*, jeho

¹⁴³ Viz např. kompozice Steva Reicha *Music for 18 Musicians* – která je ovšem pozdějšího data – 1976.

¹⁴⁴ *Ucho* (1970), režie: Karel Kachyňa, hudba: Svatopluk Havelka, 91 min.

s ruchy prostředí tak těsně propojená *Holubice* i do extrémní vypjatosti dané scény přivádějí hudba ve snímcích *Vyšší princip* a *Smrt si říká Engelchen*.

2.6 TÉMBROVÁ HUDBA

Do této kapitoly zařazujeme hudbu, pro kterou je charakteristická nepřítomnost či výrazná oslabenost parametrů metra, rytmu a melodie ve prospěch dominance zvukově-barevné a dynamické charakteristiky. Souzvuková složka není založena na vztazích funkční harmonie, naopak často využívá výseků či celého chromatického spektra, v některých případech organizovaného uplatněním racionálních postupů. Specifických zvukových efektů je dosaženo jednak tradičními hráčskými technikami za výrazného využití spodních i vrchních hraničních tónů maximálních rozsahů akustických nástrojů, jednak rozmanitými artikulačními technikami včetně flažoletů, glissand, drobných úderů smyčcem o struny houslí apod. V některých filmech je na principech témbrové hudby vystavěna veškerá hudba, v jiných se naopak jedná spíše o ojedinělé případy. Dvěma filmům zde věnujeme více pozornosti a analyzujeme jejich hudbu podrobněji, a to jednak proto, že právě téměř bez výjimky jejich celá hudební stopa vykazuje velké množství právě vyjmenovaných charakteristik témbrové hudby, a jednak proto, že jsme schopni do takovéto hloubky analyzovat díky dostupnosti partitur. Jedná se o snímek *Závrat'* s hudbou Jana Nováka a *Ucho* s hudbou komponovanou Svatoplukem Havelkou.

Hudba **Jana Nováka** ke Kachyňově snímku *Závrat'* patří z převážné většiny do oblasti témbrové hudby.¹⁴⁵ Je instrumentovaná pro smyčce v obsazení 12 houslí, 6 viol, 6 violoncell a 2 kontrabasy. Těchto 26 nástrojů je rozděleno na 4 až 25 samostatných hlasů. Novák pracuje s kompletním dvanáctitónovým chromatickým spektrem.

V části I, která doprovází úvodní titulkovou sekvenci (0:00:00–0:01:18), Novák organizuje chromatickou škálu pomocí aplikace intervalového sledu m. 2, č. 4, m. 2 a č. 5, vše vzestupně. Zapsáno pomocí počtu půltónů je to pak 1-5-1-7.¹⁴⁶ Na vertikálním uplatnění tohoto principu jsou sestaveny po desítky taktů znějící klastry, které, ač obsahují celou chromatickou škálu, jsou, co se výšek tónů týče, vnitřně přesně uspořádané. Zápis v partituře je pro účely interpretace proveden tradičním způsobem pomocí taktových čar a předepsaného metra a tempa, ovšem metrická pulzace, tempo a rytmus jsou kategorie pro tuto hudbu neexistující. Nalezneme zde sice drobné rytmicko-melodické útvary sestavené z jednoho až

¹⁴⁵ *Závrat'* (1962), režie: Karel Kachyňa, hudba: Jan Novák, 81 min. Jedná se o lyrický příběh sedmnáctileté dívky Božky, která se svým otcem pracuje v malém ubytovacím zařízení v Krušných horách a prožívá okamžiky první zamilovanosti, a to do řidiče Gáby, který je tam ubytován se skupinou vrtařů geologického průzkumu.

¹⁴⁶ Podrobněji o Novákově užití tohoto způsobu organizace tónů a dodekafonních úsecích hudby ve snímku *Závrat'* viz kapitola Dodekafonie.

čtyř tónů v šestnáctinových hodnotách různých výšek, tyto ale zaznívají výhradně při nástupech jednotlivých hlasů na způsob melodických ozdob (přirazu a skupinky), nikoli jako vlastní rytmický útvar – řekli bychom při pouhém pohledu do partitury. Viz př. č. 20 a dále také př. č. 4 na str. 27. Ovšem při studiu notového zápisu společně se znějící verzí hudby ve filmu zjistíme, že celá tato část I je k obrazu připojena nikoli tak, jak byla zapsána, interpretována a natočena, ale ve směru opačném, tedy přehraná od konce po začátek. Vzhledem k tomu, že se nejedná o hudbu pracující s melodicko-rytmickými útvary, nýbrž o chromatickou akordickou strukturu specifickou pro svou barvu, nečiní tato úprava potíže. Drobné melodicko-rytmické útvary tak ve filmu neznějí jako vzestupná vlna vzniklá postupným zapojováním jednotlivých hlasů od nejhlubších po nejvyšší, ale naopak v sestupném pohybu ukončují jednotlivé akordické bloky, které jsou naopak synchronní při svém nástupu (v partituře jsou bloky jednotně ukončeny).

Zajímavé ovšem je, že předěly mezi těmito jakýmsi frázemi jsou synchronní s obrazem. Konkrétně se jedná o začátky jednotlivých spíše statických záběrů, které jsou často nasazeny právě v době nástupu nového klastrového bloku. Nabízejí se dvě možnosti, jak finální podoba této titulkové sekvence vznikla. Buď Novák zamýšlel zpětný tok hudby a nakomponoval jednotlivé části tak, aby odpovídaly délkou jednotlivých záběrů v opačném směru. Anebo došlo v závěrečném střihu k upravení délek záběrů tak, aby jejich předěly byly synchronní s předěly v hudbě uplatněné pozpátku. Vzhledem k tomu, že se jedná o relativně dlouhé pohledy na pouze nepatrně proměnlivé objekty bez ohraničené akce (oblaka, krajinu, trávu vlnící se ve větru, točící se kolo těžící věže apod.), jejich drobné prodloužení nebo naopak zkrácení není pro výsledný výraz nijak zásadní, a tato varianta se tak jeví jako pravděpodobnější. Dynamika se v této části pohybuje od *pp* po *ff*, za povšimnutí stojí dynamické proměny uvnitř struktury (patrné právě v uvedeném příkladu). Ty se vzájemně díky protipohybům v jednotlivých hlasech téměř vyruší a neovlivní tak příliš dynamiku celku, ovšem způsobí její jakési vnitřní vlnění. Celková dynamická hladina (nastavená či upravená při závěrečném mixu) je pak v porovnání s veškerou ostatní Novákovou nediegetickou hudbou v této titulkové sekvenci nejvyšší.

Př. č. 20: Jan Novák: Závrať. Část č. I, od taktu 36 (pokračování příkladu na další straně)

Handwritten musical score for strings, divided into Violins (Vn), Violas (Va), and Cellos/Double Basses (Vcllo). The score is written on multiple staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Violins (Vn): 10 staves. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests. Dynamic markings include *f* (forte) and *ff* (fortissimo). A circled number "10" is written at the top of the first staff.

Violas (Va): 5 staves. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests. Dynamic markings include *f* and *ff*. A circled number "7" is written at the top right of the section.

Cellos/Double Basses (Vcllo): 6 staves. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests. Dynamic markings include *f* and *ff*. A circled number "7" is written at the top right of the section.

The score is divided into measures by vertical bar lines. The notation is dense and includes many slurs and ties, indicating complex phrasing and articulation. The handwriting is in black ink on aged paper.

Handwritten musical score for a string quartet, consisting of four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The score is written in a single system with a vertical bar line in the middle. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps and flats), and dynamic markings. The first staff is labeled "Violini" and the second staff is labeled "Viola". The third and fourth staves are labeled "Violoncelli". The score is written in a single system with a vertical bar line in the middle. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps and flats), and dynamic markings. The first staff is labeled "Violini" and the second staff is labeled "Viola". The third and fourth staves are labeled "Violoncelli".

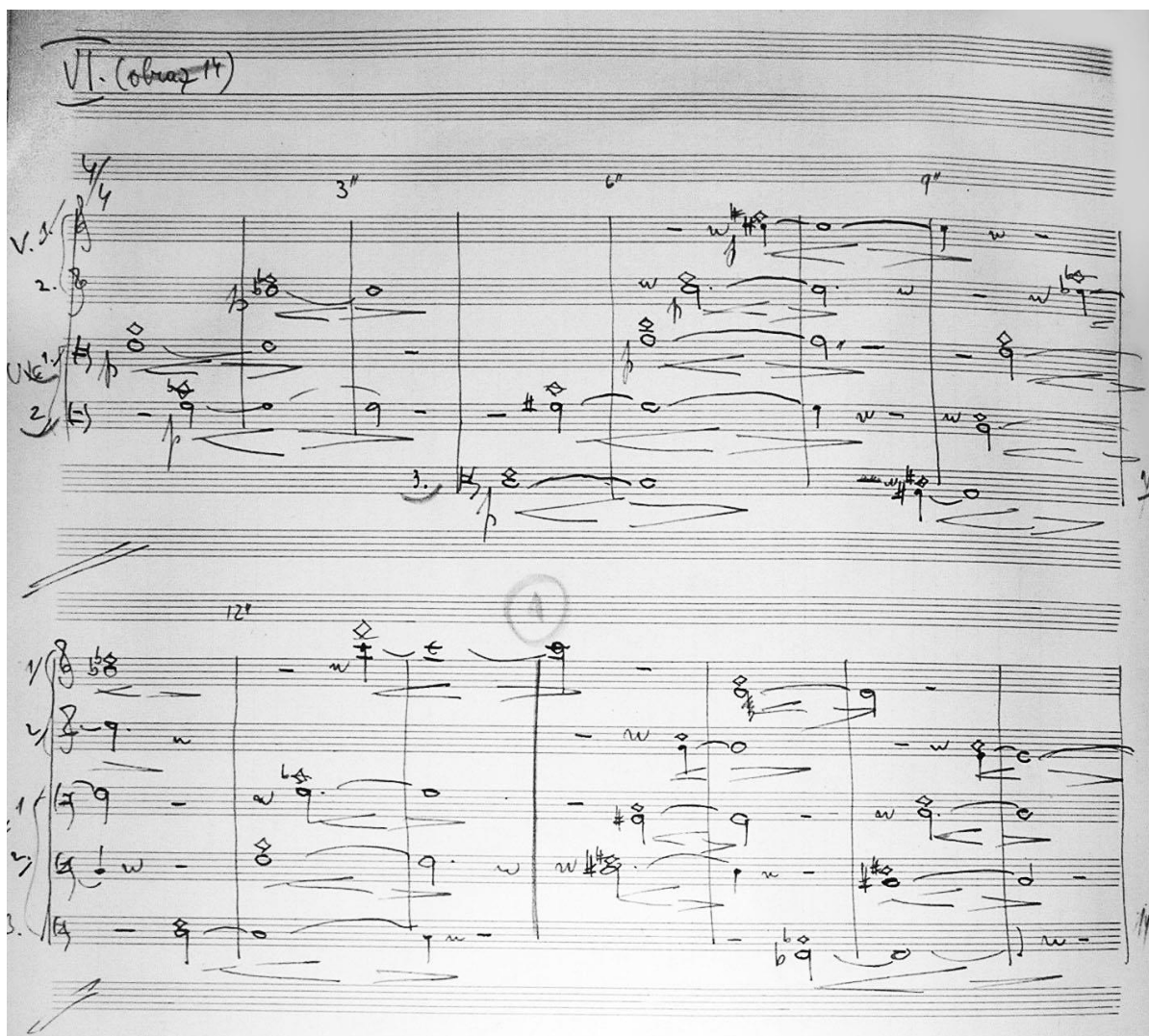
Na více než desítku míst ve filmu zazníávají úryvky z části v partituru označené pod číslem VI.¹⁴⁷ Ta je vybudována z několikatakových shluků různých dvojic tónů, které se sestávají v téměř naprosté většině z prostého tónu a flažoletu a jsou navrstveny do čtyř až devíti hlasů (viz př. č. 21). Při detailním studiu vertikální stavby struktury zjistíme, že Novák opět uplatňuje metodu intervalového výběru a sestavuje klastry na provázanosti vzájemných vztahů s následujícími intervaly 1, 5 a 7 (zapsáno počtem půltónů). Jedná se tedy o stejný výběr intervalů, jaký použil v části I. Zde ovšem neaplikuje přesný intervalový sled v určitém pořadí, ale využívá je jako jednotlivé základní stavební jednotky.¹⁴⁸ Shlukové útvary mají vzestupně sestupnou dynamiku, a působí tedy jako jakési zvukové vlny. Věta je pro interpretační přehlednost zapsána ve 4/4 taktu, nicméně vlastní (znějící) hudba metro-rytmické vztahy postrádá. Tempo je vypsáno v absolutní časové hodnotě drobnými poznámkami nad druhou, čtvrtou, šestou a osmou taktovou čarou v počtu sekund, tedy každé dva takty mají znít po dobu tří vteřin. Písmenný dynamický předpis je převážně *p*, na několika místech pak *mp* a *mf*. Celková úroveň hlasitosti ve filmovém znění je dosti nízká. V celém filmu je tato hudba spojena výhradně se záběry na věž/věže, ať už se jedná o věže vrtné či podobně stavěné konstrukce využitě k jiným účelům, např. jako nosná podpěra zásobárny vody. Dlouhé vysoké tóny houslí a viol hrané v nízké dynamice svou státností odpovídají charakteru záběrů a téměř až splývají s ruchy prostředí, a připomínají tak zvuk větru či vysoko znějící vrzání či pískání velice pomalu točících se kol vrtných věží.¹⁴⁹

Poměrně zajímavé je sledovat proměnu vztahu diváka k této obecně ve filmu velmi neobvyklé hudbě a její působení v průběhu snímku. Hlasité disonantní, až zlověstně působící táhlé klastry smyčců doprovázející úvodní titulkovou sekvenci vytvářejí v divákovi dojem, že se bude jednat o dramatický a pochmurný příběh (sic). Určité nepříjemné napětí je vybudováno také pomocí nepřírozeně velkého výškového rozdílu mezi nejvyššími tóny houslí a nejnižšími tóny violoncell a kontrabasů, které z rovnoměrně vyplněného výškového prostoru jaksi zvukově vyčnívají. Po této úvodní hudbě zazníávají v první polovině filmu výlučně výseky části VI, v níž dominují vysoké tóny flažoletů a jež je výhradně spojena se záběry na věže.

¹⁴⁷ Jedná se o výseky v délce pouhých patnácti vteřin až po nejdelší třiapůlminutový úsek znějící v čase 0:48:20–0:51:58.

¹⁴⁸ Například v uvedeném příkladu č. 21 jsou v taktech 4–12 všechny dvojice prostého tónu a flažoletu v intervalu 5 a vztahy mezi prostými tóny jsou výlučně 1, 5 či 7.

¹⁴⁹ Na místech s detailními záběry těchto kol není díky celkovému charakteru hudby na první poslech patrné, zda se jedná o vlastní zvuk kola či o hudbu. Novák tak dosahuje velice těsného propojení hudby s ruchy prostředí.



Př. č. 21: Jan Novák: Závrať. Část č. VI, takty 1–14.

V průběhu filmu zjišťujeme, že tyto věže představují jakýsi vnitřní svět sedmnáctileté Božky, která se na ně často a dlouze dívá z okna svého pokoje a také na ně ráda šplhá a sedává na nich. Postupně se tak i hudba stane symbolem Božčina světa a pak i jejího prožívání první zamilovanosti (do řidiče Gáby) – a to i přesto, že zvukové charakteristiky této hudby nejsou pro toto spojení typické, ba právě naopak.¹⁵⁰ K jasnému potvrzení této vazby dojde v sekvenci, kde si Gába ustele ve svém nákladním voze po potyčce s Božčiným otcem. Ta ho zamilovaně pozoruje z okna a tajně mu přinese polštář a deku k vozu. Hudbě, která v této části (IV) není témbrová, ovšem vychází ze stejného tónového materiálu chromatického spektra,¹⁵¹ vévodí lyrické houslové sólo, které divák na základě svých základních zkušeností se západní hudební

¹⁵⁰ Jedná se o tzv. *autorizovaný symbol*, již dříve zmíněný v souvislosti s Novákovou hudbou ve filmu *Trápení* v kapitole Dodekafonie.

¹⁵¹ Podrobněji o části IV viz kapitola Dodekafonie.

literaturou i filmovou hudbou rozkóduje jako zobrazení rozjitřených emocí zamilované mladé dívky. Působivost i jistá výraznost celé této části je ovšem dána zasazením do jinak zcela odlišného prostředí amelodické na chromatických souzvucích založené hudby. Pokud si tento úsek poslechneme vytržený z kontextu ostatního zvukově-hudebního prostředí filmu, a porovnáváme ho tak s veškerou naší hudební zkušeností, tato působivost se ztrácí.

Dalším příkladem Novákem zkomponované témbrové plochy je kratičká osmitaktová část č. 23 ve zcela jinak koncipované hudbě ke Kachyňově filmu *Noc nevěsty* (viz př. č. 22).¹⁵² Ta doprovází půlminutovou scénu, ve které se blázen Ambrož dívá klíčovou dírkou na nahou jeptišku, dceru statkáře Konvalinky (Jana Brejchová), jak si češe své dlouhé vlasy (0:50:43–0:51:17). Děleným prvním a druhým houslím jsou předepsány dva půltónově plně chromatické klastry (obsahující tóny f^2-b^2 a h^2-e^3), které jsou až na výrazný dynamický výkyv monotónně hrány po šest repetovaných taktů a jsou posléze v rámci jednoho taktu zároveň s vystupňovanou dynamikou $z p$ do f vedeny odstředivým směrem do pouze přibližně naznačených výšek. Zápis je kombinací notového písma a grafického znázornění. Přesné výšky tónů jsou vypsány v závorce na začátku řádků, zatímco časový průběh hustého klastru je naznačen obdélníkem, který v příslušné délce cele vyplňuje výškový prostor mezi hraničními tóny klastrů. Podobně je pak proveden vzestupný, resp. sestupný pohyb klastru. Vzhledem k výškové poloze, ve které je daný grafický prvek ukončen, se jedná o zhruba oktávový glissandový pohyb.

The image shows a handwritten musical score on a grid background. At the top left, the number '23' is circled. The score is written for strings, with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff shows a chromatic cluster of notes, with a large bracket above it indicating a glissando. The second staff shows a similar cluster, with a large blacked-out section below it. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. There are also some handwritten annotations and a large blacked-out section in the lower staves.

Př. č. 22: Jan Novák: *Noc nevěsty*. Část č. 23.

¹⁵² *Noc nevěsty* (1967), režie: Karel Kachyňa, hudba: Jan Novák, 88 min.

To je možné potvrdit viditelnými drobnými notami na konci klastru v druhých houslích, které jsou čitelné jako f^l a b^l – tedy přesně o oktávu nižší tóny, než jakými klastr začínal. Akordické vstupy harfy ve čtvrtém až sedmém taktu jsou pak bez výjimky postaveny na souzvucích vertikálně nakupených velkých tercií.

Hudba Svatopluka Havelky pro komorní psychologický snímek režiséra Karla Kachyni *Ucho* je celá primárně postavena na výrazné dominanci témbrově-zvukových parametrů.¹⁵³ Film je prostoupen atmosférou strachu a nejistoty, která je sice přítomna v samotném ději, avšak její výrazné působení na diváka je zprostředkováno právě hudbou, která ji jaksi zhmotňuje, stupňuje a udržuje na popředí divákovy pozornosti. Havelka využívá několika jakýchsi zvukově-barevných konstant, které v průběhu filmu různě nasazuje a kombinuje. Nejčastěji zastoupenou takovouto entitou jsou chromaticky vystavěné prodlevy ve smyčcích s převahou houslí a viol, které buď tvoří výsek dvanáctitónového spektra,¹⁵⁴ či ho vyplňují celé (viz př. č. 23).¹⁵⁵

Tyto prodlevové útvary znějící v nízké dynamice ve smyčcích po několik (ojediněle i po několik desítek) taktů se v drobných obměnách vyskytují ve více než polovině hudebních vstupů. Pro vytvoření podezřelé atmosféry Havelka využívá ještě další spíše drobné hudební prvky, které jsou jaksi roztroušené v mnoha scénách během filmu a které často vstupují do dalšího hudebního dění jaksi neorganizovaně a nezávisle. V mnoha případech se vyskytují jako určité krátké zvukové akcenty na podkresu blokových souzvuků ve smyčcích, avšak nejsou na ně přímo vázány a zaznívají i na jiných místech. Jedná se o klastry v hluboké, střední i vysoké poloze hrané cembalem, varhanami a klavírem, či glissanda v harfě, vibrafonu a klavíru. Charakteristickým barevným a rytmickým prvkem jsou drobné tří až čtyřtónové skupinky v partu cembala tvořené osminovými či šestnáctinovými hodnotami (díky echo vazbě zaznívající vždy zdvojeně), dvou a třítónové podobné skupinky hrané vibrafonem, kratičkový motiv ve flétně sestavený ze dvou šestnáctin a jedné osminy po osminové pomlce vždy v intervalu klesající zvětšená kvarta a stoupající čistá kvarta a další jedno či dvoutónové flétnové vstupy v drobných hodnotách – vše výškově umístěné převážně v dvou a tříčárkované oktávě a hrané staccato.

¹⁵³ *Ucho* (1970), režie: Karel Kachyňa, hudba: Svatopluk Havelka, 91 min. Podrobnější informace o ději a také o užití aleatorické metody kompozice ve vybraných pasážích filmu viz kapitola Aleatorika.

¹⁵⁴ Např. všechny půltóny v rozsahu $a-d$ (nehledě na oktávovou příslušnost) v houslích a violách v taktech 4–6 a 11–13, v části 1 v uvedeném příkladu.

¹⁵⁵ Např. v části 1 (0:00:00–0:02:05) takty 20–22 či v části 18 (0:53:10–0:53:56), repetované takty 1–4, kde se jednotlivé smyčcové sekce přidávají postupně se shluky tónů, až ve čtvrtém taktu zní všech dvanáct tónů, a další.

1

3 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti

Clarin. basso

Fagotto

Contrafagotto

3 Trombe

4 Corni

3 Tromboni

Vibrafono

Pianoforte

Armonica

Celesta

Piano

Arpa

Viol. I

Viol. II

Viola

Violoncello

Cello

pp

mp

f

ff

basso

poco

1

2

3

4

Př. č. 23: Svatopluk Havelka: Ucho. Část č. 1 (pokračování příkladu na další straně).

V nízké poloze pak zaznívají dvojice tónů v šestnáctinových hodnotách legato v různých spíše menších stoupajících intervalech hrané klarinetem či basklarinetem v malé a jednočárkované oktávě a skupiny dvou až tří tónů pizzicato v partu kontrabasu v oktávě malé a velké v osminových a čtvrtových hodnotách. Žádný z těchto prvků není výškovým výběrem tónů sestaven tak, aby ve spolupráci s ostatním hudebním děním vyzníval jako součást nějaké jednotné tóniny, právě naopak. Často je využit disonantní interval zvětšené kvarty a jiné nezpěvné skoky. Celkově spíše než případná melodická stavba jednotlivých prvků vyniká jejich barevná a rytmická charakteristika. Za stejným účelem a v podobném stylu vstupují do dění i drobné akcenty různých perkusních nástrojů. Svým roztroušeným výskytem v rámci různých sekvencí tyto drobné prvky opět přispívají ke scelení a sjednocení hudební složky filmu a vytvoření specifické atmosféry. Většinu těchto prvků můžeme nalézt např. v části č. 19 v příkladu č. 24 či v části č. 1 v příkladu č. 23.¹⁵⁶

Témbrová plocha 19, která je jedním z nejdelších hudebních celků filmu (dvě minuty) a která vyznívá jako nahodilá poskládání jakýchsi drobných útvarů, je ve skutečnosti sestavena z opakujících se různě dlouhých několikataktových modelů v jednotlivých nástrojích.¹⁵⁷ Do modelu v partu marimby (sedm taktů) a string-bassu¹⁵⁸ (tři a půl taktu) je vetkán melodický sled intervalů, který Havelka v průběhu filmu na různých místech používá v různých rytmických a barevných obměnách a výškových transpozicích. Zde se jedná o dvě různé výškové transpozice, ovšem na stejném rytmickém základě, v marimbě v augmentaci. Tato disonantně vyznívající a jaksí těžká hudební plocha zní ve filmu celkem třikrát – samostatně v jedné z retrospektivních sekvencí (0:55:26–0:57:21) a pak dvakrát zároveň ještě s jinou hudbou. Prvním takovým případem je úvodní titulková sekvence, ve které jsou spojeny dvě vrstvy Havelkovy hudby – část č. 1 a č. 19 (obě viz již uvedené notové příklady), tedy části odlišné ve své instrumentaci i struktuře, nicméně vycházející ze stejného stylového základu.¹⁵⁹ Lenka Mikulová ve své diplomové práci cituje Havelkův komentář ke vzniku této dvojvrstvé hudby.¹⁶⁰

¹⁵⁶ Zvukově zajímavé jsou také drobné aleatorické pasáže vyskytující se v několika hudebních vstupech v tomto snímku. Podrobněji o nich v kapitole Aleatorika.

¹⁵⁷ V první dvojici bicích nástrojů se jedná o čtyřtaktový model, v druhé dvojici o pětiktaktový, ve třetí pak o model v délce sedm a půl taktu.

¹⁵⁸ Jan Dušek vysvětluje, že Havelka pod názvem *string-bass* označuje akustický amplifikovaný kontrabas. Elektrickou basovou kytaru pak značí *bass-kytara*. Dušek, Jan: *Hudba v českém hraném filmu: Kompoziční postupy skladatelů české filmové hudby* (Praha, 2011), s. 52.

¹⁵⁹ Podrobněji ke spojení těchto dvou nesourodých ploch viz Dušek, Jan: *Hudba v českém hraném filmu: Kompoziční postupy skladatelů české filmové hudby* (Praha, 2011), s. 52–53.

¹⁶⁰ Mikulová, Lenka: *Osobnost a skladatelské dílo Svatopluka Havelky*, diplomová práce, Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze (Praha, 2007), s. 22.

19 + PLAYBACK pro 1 = 1'52 (bez repeticie u 3) ①

1. { 2 Trumby - klavír
1 Hornem

2. { 1 Piccolo
2 Bongos

3. { 2 Tom-toms
gong

4. Marimba

Cembalo

Piano

Arpa

1. sborový hlas

②

③

1.

2.

3.

4.

Cemb.

P.

Arp.

S.B.

④

⑤

1.

2.

3.

4.

Cemb.

P.

Arp.

S.B.

2'005

Př. č. 24: Svatopluk Havelka: Ucho. Část 19.

Skladatel údajně zkomponoval dvě verze pro tuto úvodní sekvenci, které se obě nahrály. Havelka uvedl: „Poté, co jsme obě hudby smíchali ... , vytvořily se nečekaně zajímavé kombinace, které jsem do té doby pouze předvídal, ale přesně jsem nevěděl, jak překrytí hudeb v konečném znění dopadne. V tomto případě ... bylo vyznění efektní. Nástroje ve výsledku vytváří klastry, neboli shluky, neklasické harmonie, které působí technicky a nelidsky.“¹⁶¹

Ke druhému propojení části 19 dochází v sekvenci, ve které do vily k ministerskému náměstkovi Ludvíkovi a jeho ženě Anně (hlavní postavy filmu) v noci přijdou jeho spolustraníci a samozvaně se usadí u nich v kuchyni a společně s Ludvíkem se opíjejí a jedí vše, co je k dispozici. Až posléze si Ludvík uvědomí, že se nepřijeli kamarádsky opít, ale umístit štěnice pro jejich odposlech. Nezřízenost, až nechutnost jejich hodování je netradičním, avšak velice účinným způsobem vyjádřena v hudební složce (0:59:53–1:00:20). Tu, jak jsme zmínili, tvoří současné znění dvou samostatných hudebních vrstev. Tou první je dechovkou hraná česká beseda, která v jedné z předchozích sekvencí doprovázela taneční kreace účastníků na hradní recepci Komunistické strany, ze které se před několika hodinami Ludvík a Anna vrátili a kde také byli jejich současní nezvaní hosté. Tato hudba koresponduje s jakousi veselou či hodovací atmosférou. Současně s ní pak zní Havelkova část č. 19. Tato vrstva svou těkavostí, nezorganizovaností a nelibozvučností mění význam veselé české besedy a hodování u jídla a pití v nezřízené a nechutné obžerství a opijení se, kterého je divák svědkem i v detailních záběrech kamery. Zároveň vnáší do sekvence podezřelou atmosféru z předchozích podivných zážitků z hradní recepce – okamžiků, které mimo jiné doprovázela také část č. 19 (viz výše). Tyto dvě nekompatibilní a sebe rušící hudební vrstvy tak vytváří velmi výstižnou charakteristiku pocitů zmateného a vystrašeného a zároveň na pozice se deroucího Ludvíka.

Na charakteristickém zvuku silně disonantních hutných klastrů hlubokých smyčců je vystavěna hudba **Luboše Fišera** k nesmírně působivému snímku Antonína Moskalyka *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*.¹⁶² Příběh natočený podle psychologické novely Arnošta Lustiga, která byla inspirována skutečnými událostmi, se odehrává během války v prostředí židovského koncentračního tábora a dále ve vlaku, který Němci vypraví pro skupinu bohatých židovských podnikatelů do Hamburku, aby z nich cestou pod záminkou záchrany jejich životů a výměny za zajaté německé důstojníky vyzískali veškeré finance na

¹⁶¹ Autorka bohužel neuvádí dataci svého rozhovoru se skladatelem. Vzhledem k tomu, že práci obhájila v září 2007, se skladatelem rozmlouvala pravděpodobně v první polovině roku 2007 či již v roce 2006.

¹⁶² *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* (1965), režie: Antonín Moskalyk, hudba: Luboš Fišer, 67 min.

jejich bankovních účtech a poté je zastřelili. Fišerova hudba je jakýmsi zvukovým ztělesněním hrůzy, strachu a blížící se smrti. Působí takto především díky své souzvukové drsnosti, expresivnímu výrazu, poměrně vysoké dynamické úrovni a až nepřirozené hloubce tónů a klastrů, která v případech určitých melodických postupů překračuje mez srozumitelnosti melodického pohybu či rozpoznatelnosti tónových výšek. Tato celkově nejintenzivnější hudba zní kromě úvodních titulků v nejvypjatějších místech děje.¹⁶³ Protipólem těchto bloků, co se týče mohutnosti zvuku a výšky tónů, jsou spíše dynamicky mírné, ačkoli výrazem stále vypjaté a disonantní témbrové hudební vstupy obsahující kromě tónů střední výšky i nejvyšší možné tóny hratelné na housle pomocí flažoletů, ovšem takovým způsobem, že místo jasně artikulovaného tónu zní spíše jako kvílení, velmi vysoké skřípání či vrzání. Tyto útvary doprovázejí spíše tiché momenty děje, ovšem stejně prosycené strachem a zklamáním předchozí naděje na dobrý konec.¹⁶⁴ Fišerova hudba v tomto filmu se vyznačuje především drsností zvuku nepřirozeně vysokých a naopak velmi hlubokých tónů smyčců, souzvukovými i melodickými disonancemi, převahou dlouhých tónů a klastrů, u kterých dochází k velmi pomalému výškovému pohybu někdy za využití několikerého opakování několikátónových modelů. Díky této jakési vláčnosti zvukového proudu není ve většině hudebních vstupů patrné metrum a rytmus je také spíše podřadným parametrem. Na několika místech je naopak uplatněna úsečná artikulace tónů či souzvuků v pravidelných časových odstupech. Pravidelností a ostrou artikulací tak na základě ikonické podobnosti s odbíjejícími hodinami zosobňuje ubíhající čas, jinými slovy přicházející smrt. Hudba Luboše Fišera má zásadní podíl na celkovém vyznění filmu a na silném dopadu příběhu na diváka.

Stejný princip nepřirozeně až nepřijemně a zlověstně působících extrémních vzdáleností mezi nejnižšími a nejvyššími dlouze znějícími tóny využil **Svatopluk Havelka** v úvodní sekvenci filmu *Přežil jsem svou smrt*,¹⁶⁵ a to pro vyjádření atmosféry stejného prostředí jako Fišer v právě zmíněném snímku. Titulková sekvence příběhu z židovského koncentračního tábora, zachycující na velmi pomalých, relativně tmavých a ponurých záběrech nepřekonatelné zdi s ostnatými dráty a strážní věže, je doprovozena oktávovým unisonem

¹⁶³ Jedná se především o následující úseky: scéna, ve které Kateřina vejde do sušárny vlasů a při pohledu na místnost plnou zavěšených ostříhaných vlasů z mrtvých lidí ji jímá hrůza (0:11:58–0:12:38), dále záběry na zděšené obličej skupiny židovských obchodníků a Kateřiny poté, co ve vlaku voják SS zastřelil pana Rappaporta – jednoho ze členů skupiny, který se vzbouřil (0:52:28–0:52:57). A konečně se tato mohutná hluboká masa opět rozezní v závěru filmu bezprostředně poté, co dojde k postřelení celé skupiny zpět v prostorách tábora (1:05:14–1:05:23).

¹⁶⁴ Např. scéna, kde SS poručík Brenske Kateřině oznamuje, že našel a zlikvidoval její tajně vložený dopis do kufru pro rodiče (0:18:40–0:20:25) či tichá scéna ve vlaku, ve které všichni členové skupiny po zastřelení pana Rappaporta podepisují ve strachu své šeky (0:54:10–0:54:48).

¹⁶⁵ *Přežil jsem svou smrt* (1960), režie: Vojtěch Jasný, hudba: Svatopluk Havelka, 93 min.

dlouhých hlubokých tónů violoncell a kontrabasů v kontrastu s vysokými tóny pikoly a houslovými flažolety, do kterých na několika místech vpadnou agresivně znějící disonantní akordy sordinovaných lesní rohů a basklarinetu (viz př. č. 25). Výškový rozdíl mezi tóny kontrabasu a pikoly je přes čtyři oktávy a mezi kontrabasy a flažolety houslí je to až téměř šest oktáv.¹⁶⁶

Do kategorie témbrové hudby patří i některé sekvence či celé filmy s hudbou **Zdeňka Lišky**. Základním a převažujícím typem hudební struktury ve Vláčilově filmu *Ďáblova past*¹⁶⁷ jsou dlouhé až několikaminutové prodlevy, často zpracované do uzavřených smyček.¹⁶⁸ Tyto útvary, ač na některých málo místech vystupují jako podkres jiné melodicko-rytmicky výraznější hudební vrstvě (např. sólovému zpěvu), jsou z naprosté většiny případů jediným a tedy nejvýraznějším hudebním děním. Jejich dynamika je proměnlivá od tichých pasáží až po velmi naléhavé výrazné úseky, avšak veškeré změny jsou velice postupné. Prodlevy jsou nejčastěji vloženy do hlasů smíšeného sboru zpívajícího na vokál „a“ a na některých místech barevně ozvláštněny instrumentální složkou.¹⁶⁹ Vyskytují se však i prodlevy čistě instrumentální využívající především smyčců, varhan a dechových nástrojů. Za povšimnutí stojí zajímavá práce s postupným proměňováním barevné charakteristiky uvnitř některých těchto bloků. Například prodleva v sekvenci, kde ve velkém letním horku a suchu kněz za odříkávání modliteb vede jakési procesí za vodou, je zpočátku interpretována varhanami, jejichž jednotlivé hlasy jsou velice pozvolna nahrazeny tóny stejné výšky zpívanými sborem (0:38:42–0:41:16).

Témbrové vokální plochy velkého smíšeného sboru charakteristické velmi malou hybností, tonální neurčitostí a velice pozvolnou vnitřní proměnlivostí komponuje Liška také pro film Juraje Herze *Spalovač mrtvol*.¹⁷⁰ Zde představují jeden ze dvou kontrastních hudebních pilířů filmu stojíce jako protipól melodicko-rytmicky pregnantně traktovanému valčíku v durové tónině.¹⁷¹

¹⁶⁶ Celkově v tomto snímku zní Havelkova nediegetická hudba na poměrně skromné ploše necelých třinácti minut a kromě právě zmíněné úvodní scény s výraznou témbrovou charakteristikou, je spíše tradičnějšího vyznění a struktury.

¹⁶⁷ *Ďáblova past* (1961), režie: František Vláčil, hudba: Zdeněk Liška, 87 min.

¹⁶⁸ Matzner a Pilka se zmiňují, že Liška používal vlastní stříhačský pult, na kterém některé nahrané záznamy zpracoval právě do formy smyček. Viz Matzner, Antonín – Pilka, Jiří: *Česká filmová hudba* (Praha: Dauphin, 2002), s. 292–293.

¹⁶⁹ Podrobněji o sborových prodlevách a celkové zvukové koncepci Liškovy hudby v tomto snímku viz kapitola Lidský hlas: Využití široké škály barevných a artikulačních možností vokálního projevu.

¹⁷⁰ *Spalovač mrtvol* (1968), režie: Juraj Herz, hudba: Zdeněk Liška, 96 min.

¹⁷¹ Podrobněji o těchto vokálních pasážích viz kapitola Lidský hlas: Využití široké škály barevných a artikulačních možností vokálního projevu

Smyčková č. 1

1. Piccoli
2.
Flauto 1.
Clarinello basso
1. 2.
Corni
3. 4.
Violino solo 1.
Violini soli 2. 3.
Violoncelli
Contrabbassi

1 **2**

1 **2**

era sord
era sord
pp
flas.
flas.
flas.
pp

Př. č. 25: Svatopluk Havelka: Přežil jsem svou smrt. Část č. 1.

Nesmírnou pozornost věnoval Liška zvukovo-témbrové složce při kompozici hudby k Vlácilově filmu *Holubice*.¹⁷² Ta je totiž velice těsnou vazbou propojena s ruchovým prostředím, ze kterého vychází a se kterým částečně splývá nebo jej dokonce, a to je většinový případ, nahrazuje. Kromě dvou charakteristických motivů holubice a ptáků, o nichž je podrobněji pojednáno v kapitole o minimalismu, zmiňme například tak odlišně vyznívající plochy, jakými jsou hudba stylizující tichý zvuk moře za poklidného ospalého rána a na něm se pohupujících bójí (0:04:53–0:05:31) či mihotavě působící kratičké tóny vydávané patrně opakovanými rychlými doteky smyčců přes struny v celé skupině houslí nezávisle na sobě téměř splývající se zvukem třepetání křídel stovek vylétajících holubů (0:02:22–0:02:50).

Hudbu, které dominuje její barevně-zvuková charakteristika nad ostatními hudebními parametry, najdeme i v dalších filmech z této dekády, ať už se jedná o **Liškovy** práce k filmu *Cesta hlubokým lesem*,¹⁷³ *Mykoin PH 550*¹⁷⁴ (plochy svěžené akustickým nástrojům), či například hudba Luboše Fišera k až kriminálně vyznívajícímu příběhu *Mlčení mužů*.¹⁷⁵

Jak je patrné z uvedených příkladů, některá témata či prostředí se přímo nabízejí pro využití témbrové hudby. Pro převažující drsnost zvuku, nelibozvučnost, nepřirozenou extrémní výšku či naopak hloubku tónů a absenci melodicko-harmonických a metricko-rytmických vztahů je taková hudba velmi přiléhavě a s velice silným účinkem uplatněna ve filmech či scénách, které se odehrávají v atmosféře spojené se strachem (někdy i o život), hrůzou, stále přítomným napětím, nejistotou apod. Mezi tyto až extrémní případy patří filmy odehrávající se v odlidštěném prostředí židovských koncentračních táborů za druhé světové války (viz Fišerova *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* či Havelkova hudba k úvodní scéně ve filmu *Přežil jsem svou smrt*) či v lehčí míře strachem a pochybnostmi prosycené a až kriminálně laděné snímky (*Ucho* s hudbou Svatopluka Havelky) či sekvence spojené se zvláštní atmosférou specifických prostředí (Liškova hudba k sekvencím odehrávajícím se v krematoriu či na hřbitově ve filmu *Spalovač mrtvol*).

Témbrová hudba ovšem také nabývá zcela jinak působících podob. K tomu může dojít například kombinací nízkých dynamických úrovní, řídké sazby, převažujících vyšších poloh a menšího množství zároveň zaznívajících tónů. Taková je například hudba Jana Nováka v mnoha sekvencích snímku *Závrat'*, která je jednak zvukově příbuzná se spíše tiššími ruchy

¹⁷² *Holubice* (1960), režie: František Vlácil, hudba: Zdeněk Liška, 76 min.

¹⁷³ *Cesta hlubokým lesem* (1963), režie: Štěpán Skalský, hudba: Zdeněk Liška, 98 min.

¹⁷⁴ *Mykoin PH 550* (1963), režie: Jiří Lehovec, hudba: Zdeněk Liška, 98 min.

¹⁷⁵ *Mlčení mužů* (1969), režie Josef Pinkava, hudba: Luboš Fišer, 77 min.

daných obrazů a dále (a to spíše v rozporu se svou zvukovou charakteristikou) dokonce vystupuje jako symbol vnitřního emocionálního světa dospívající dívky a její první zamilovanosti. Tento symbol je zvolen dosti netradičně, a při prvním zaznění není rozpoznán. Ovšem díky opakovanému spojení těchto dvou entit je v průběhu filmu pevně ukotven.

Další typ témbrové hudby vyskytující se ve filmech 60. let čerpá maximálně z reálných zvuků prostředí, se kterými v některých případech splývá, v jiných je dokonce nahrazuje. Obě varianty obsahuje z ruchů doslova derivovaná hudba Zdeňka Lišky ke snímku *Holubice*. Do této kategorie pak patří i na dlouhých prodlevách založená Liškova hudba inspirovaná délkou zvuku jeskynních prostor a nekonečným plynutím ponorných řek ve filmu *Ďáblova past*.

U většiny příkladů, které jsme zde uvedli, se jedná o „témbrovost“ komponovanou – instrumentační. U některých, spíše výjimečných případů došlo i k využití technologie (spojení dvou samostatně nahraných vrstev v úvodní sekvenci Havelkova *Ucha*, či jistých úprav zvuku a zapojení sborových prodlev do formy smyček v Liškově *Ďáblově pasti*).

2.7 ELEKTROAKUSTICKÁ HUDBA

Elektroakustická hudba je takový typ hudby, která je produkována či upravena elektronickými prostředky. Stojí tak v kontrastu s hudbou akustickou, která je vytvářena mechanicky vibrujícími a rezonujícími tělesy.¹⁷⁶

V české filmové hudbě 60. let sice najdeme případy elektronicky deformovaného zvuku akustických nástrojů či dokonce zvuky elektronicky produkovéané, ale jedná se spíše o několik příkladů než o mohutnější tendence. Ačkoli naopak v sousední slovenské filmové hudbě, jak Juraj Lexmann uvádí, bylo v této dekádě uplatnění elektroakustické hudby ve filmu dokonce populární, a to především jako analogie destrukce, nelidskosti, nepřirozenosti či strojovosti.¹⁷⁷ K vyjádření pozitivních hodnot byla tato hudba využita ve spojení se světem techniky, sci-fi, „s pocitovou jemností, se světem výšek, dálek, s neobyčejností apod.“¹⁷⁸ Uveďme si nyní příklady z filmové hudbě české.

Žánr vědecko-fantastického filmu se přímo nabízí pro využití elektronické manipulace záznamu akustických nástrojů či přímo elektronicky generovaných tónů a zvuků. Příběh jednoho z nejslavnějších českých sci-fi filmů *Ikarie XB 1* se odehrává v roce 2163 (200 let od vzniku filmu) na stejnojmenné raketě, která byla vyslána k planetám hvězd Alfa Centauri hledat život.¹⁷⁹ Dvaosmdesátiminutový snímek má dosti bohatou zvukovou složku. Ta kromě dialogů obsahuje jednak přirozený zvuk akustických nástrojů (smyčce, klarinet, basklarinet, kontrafagot, klavír, celesta, cembalo, různé bicí nástroje aj.), jednak elektrických nástrojů (Hammond varhany a elektrická kytara) a dále elektronicky modifikovaný zvuk obou nástrojových skupin a elektronicky produkovéané tóny a zvuky.¹⁸⁰ Tyto jsou pak vzájemně kombinovány a vertikálně vrstveny.

¹⁷⁶ Převzato z Grove Music Online: „Music produced or altered by electrical means (as opposed to ‘acoustic music,’ which is produced by mechanically vibrating and resonating bodies).“ Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2249352?q=electroacoustic+music&se arch=quick&pos=1& start=1#firsthit>, cit. 14. června 2016.

¹⁷⁷ Lexmann, Juraj: *Teória filmovej hudby*, 2. vydání (Bratislava: Ústav hudobnej vedy slovenskej akademie vied, 2006), s. 70.

¹⁷⁸ Lexmann, Juraj: *Teória filmovej hudby*, 2. vydání (Bratislava: Ústav hudobnej vedy slovenskej akademie vied, 2006), s. 70.

¹⁷⁹ *Ikarie XB 1* (1963), režie: Jindřich Polák, hudba: Zdeněk Liška, 82 min.

¹⁸⁰ Přítomnost elektronicky produkovéaných tónů usuzujeme ze vzpomínky hudebního režiséra Jiřího Zobače, který kromě experimentování s hlasovou intonací a se zvukem klasických nástrojů v barrandovském studiu uvádí: „My jsme měli ještě techniku generátorů, různě jsme je ladili, a než se vyrobil jeden tón, trvalo to třeba hodinu.“ Demižon & smyčce. Rozhovor s J. Zobačem. *Živel*, roč. 7, č. 20 (Praha: iMedia, 2002).

Kromě dramatických funkcí je hlavním posláním hudebně-zvukové složky vytvořit atmosféru zosobňující budoucí věk, techniku a nepoznaný rozsáhlý kosmos. Toho Zdeněk Liška v hudební rovině dosáhl jednak využitím specifické barvy tónů díky elektronickým zásahům a tím vzniklé podobnosti některých tónů se zvuky strojů a robotů, ovšem ještě i dalšími prvky. Mezi ně patří především mechanické opakování některých hudebních modelů jako prvek jakési strojovosti a techničnosti a jejich rytmická pregnantnost (viz např. hudba, kterou při mluvení vydává osobní robot jednoho ze členů posádky 0:09:19–0:09:38).

Všechny tyto znaky můžeme demonstrovat na příkladu z úvodní titulkové sekvence filmu, kde se jeden ze členů posádky s popálenou tváří v jakési halucinaci způsobené vystavením nebezpečnému záření potácí chodbami a futuristickými prostory vesmírné lodi. Na pozadí slyšíme chvějivý elektronicky vyznívající tón představující let Ikarie, která právě jakoby proletěla kolem kamery, na což zároveň reagoval charakter zvuku, jenž se měnil při přibližování a pak opětném oddalování lodi. Do tohoto vibrujícího zvuku se postupně přidávají jednotlivé nástroje, jejichž zvuk je elektronicky upraven, a také bicí nástroje, které znějí přirozeně.

Ačkoli došlo k úpravám zvukové charakteristiky jednotlivých nástrojů, což způsobilo především barevnou podobnost (jakousi „elektroničnost“) jejich výsledného zvuku, stále jsou přesto vzájemně barevně a výškově odlišné. Jednotlivé nástroje zaznívají jak ve vzájemných kombinacích, tak i v krátkých sólových blocích. Některé jsou čistě melodické, jiné zní ve vícezvucích. V melodickém průběhu jednotlivých partů jsou obsaženy poměrně disonantní atonálně vyznívající modely, které se několikrát opakují. Citujme nyní, co k této vstupní sekvenci uvádí Jan Dušek, který měl k dispozici partituru.¹⁸¹ Kromě využití dodekafonické řady, o čemž se zmiňujeme více v kapitole o dodekafonii, hovoří o vztahu zápisu v partituře a zněním hudby v hotovém filmu. „Celá titulková hudba je zapsána po jedné notě v taktu, přičemž některá dvoj- až šestitaktí jsou ohraničena červenými čarami s čísly. Lze usuzovat, že se jedná o střihové značky, pomocí nichž pak byl sestavován finální tvar hudby. Výsledný zvuk nasvědčuje tomu, že hudba byla nahrána v mnohonásobně pomalejším tempu a následně zrychlena, čímž bylo dosaženo jednak zvukových a barevných deformací, ale také velmi rychlého tempa, které by z takto členěné partitury nebylo patrně realizovatelné. Mimoto

¹⁸¹ První stranu partitury se začátkem této vstupní sekvence otiskl v příloze své práce: Dušek, Jan: *Hudba v českém hraném filmu: Kompoziční postupy skladatelů české filmové hudby* (Praha, 2011), s. 93. Partitura je uložena v rodinném archivu, do kterého nám nebyl umožněn přístup.

jsou v předpisu nástrojů u každého zapsána písmena A, B nebo C, což nasvědčuje odlišnému zvukovému zpracování těchto nástrojů.¹⁸²

Nad rámec toho, co jsme chtěli tímto příkladem ilustrovat a co jsme již o Liškově hudbě k tomuto snímku uvedli, tento hudební úsek obsahuje ještě jeden dosti výrazný znak. Veškerý hudební proud je totiž jednotně metro-rytmicky organizován, resp. je zachována jakási jednotná pulzace (jeden pulz = 130), která je udržena přes celou titulkovou sekvenci (0:00:24–0:02:30). Vzhledem k této nápadné monotónní pulzaci, opakování některých modelů a zároveň postupnému zapojování nástrojů a některých pozvolných změn v hudebním průběhu dochází k dosažení jakéhosi minimalistického vyznění. Zmiňme ještě, že tato hudba je jakýmsi charakteristickým motivem útěku Michala, zmíněného popáleného člena posádky, od skupiny, jeho izolování se v útrokách lodi a snahy na vlastní pěst se vrátit na Zemi, a zároveň některých členů posádky zastavit jeho pro všechny nebezpečné konání. Úvodní právě popsaná scéna předbíhá děj celé první poloviny filmu, jež je vyprávěna v retrospektivě. Do současnosti této úvodní sekvence se děj posune až v čase 1:05:34, kdy sledujeme Michalův útěk a jeho pronásledování několika členy posádky. Od této chvíle se několikrát vynoří úseky úvodní hudby. Přítomná pulzace v rychlém tempu zde jednak koresponduje s rychlými pohyby lidí v obraze a zároveň v kombinaci se zvýšenou dynamikou způsobuje v divákovi značné napětí.

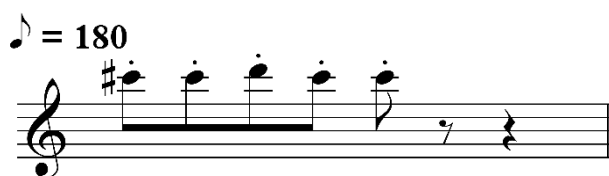
Dalším charakteristickým prvkem v tomto snímku je typ hudby a zvuku, který souzní s nekonečností a rozsáhlostí a zároveň jakousi prázdnotou vesmíru. Podkres mnoha scén je tvořen jak dlouhými tónovými, tak souzvukovými neměnnými prodlevami či jemně chvějivým elektronicky vyznívajícím zvukem. Specifickou roli hraje monotónní prodleva v té části filmu, kdy se raketa dostane do záření Temné hvězdy. To způsobuje zpomalení biologických procesů a extrémní únavu posádky celé rakety. Prodleva s elektronicky upravenou charakteristikou je přítomna po celou dobu působení tohoto záření (0:48:58 – 1:01:48). Je místy přehlušena hudbou či zvukovými efekty, zní však neustále. Jsme si ji vědomi především v momentech, kdy sledujeme spící posádku a nehybný, tichý interiér rakety a kdy bychom očekávali ve zvukové složce ticho. Tato prodleva, která právě v těchto místech dosahuje znatelně vyšší hlasitosti, a svou neustálou přítomností a monotónností (ačkoli občas dochází k jejímu obohacení či dynamickému zvlnění) se stává až nepříjemnou, nás upozorňuje na přítomnost a sílu vlivu záření Tmavé hvězdy. Uvědomíme si to nejsilněji tehdy, když ustane

¹⁸² Dušek, Jan: *Hudba v českém hraném filmu: Kompoziční postupy skladatelů české filmové hudby* (Praha, 2011), s. 47–48.

a „slyšíme“ ticho. Krátce po utichnutí tohoto zvuku se členové posádky začnou postupně probírat.

Pro specifické zvukové efekty využívá Liška také různé artikulační techniky a zvukové prvky jako glissanda, klastry, apod., které místy opět podléhají elektronickým zásahům.¹⁸³ Některé hudební vstupy zpracovává do formy opakujících se smyček či struktury na sebe vrství. Liškova hudba doprovází téměř veškeré filmové scény a je zásadní pro vytvoření specifické atmosféry výsledné podoby snímku.

Zdeněk Liška využil elektroakustickou hudbu i v dalším snímku z téhož roku. Je jím dokumentaristicky laděné drama režiséra Jiřího Lehovce *Mykoin PH 510*, které vypráví příběh skupiny českých vědců – chemiků, kteří se v období okupace v malé místní továrně tajně snaží přijít na způsob, jak vyrábět penicilin.¹⁸⁴ „Nepozemsky“ znějící hudba je zde spojena s chemickými pokusy s plísněmi. Doprovází detailní záběry na různé typy plísní, pohledy mikroskopem na bující se mikroby a další chemické procesy. Volba elektroakustické hudby zde evokuje jakousi nepoznanou budoucnost, jejíž tajemství se skrývá právě pod čočkami mikroskopů. Nejvýrazněji je tento typ hudby využit při detailních záběrech čistých plísňových kultur vypěstovaných v laboratorním prostředí (0:24:45–0:25:18), dále opět při detailních pohledech na chemické procedury při „stovkách marných chemických pokusů“, jak uvádí mluvený komentář (0:41:57–0:42:25), a velmi výrazně pak ve scéně, kde lékař pozoruje mozkomíšni mok umírající pacientky pod mikroskopem (1:18:34–1:19:42). V prvním případě se jedná o opakování pětitónového modelu, obsahujícího tóny dvou různých výšek a sestaveného rytmicky velmi jednoduše jako skupina pěti staccatových osminových hodnot oddělená třemi osminovými pomlčkami v tempu osminová = 180 (viz př. č. 26).



Př. č. 26: Zdeněk Liška: *Mykoin PH 510*. *Opakovaný model*.

¹⁸³ Např. glissanda elektrické kytary, která jsou ještě dále elektronicky upravena ve scéně v jídelně (0:47:52–0:48:57) či opakované klastry klavíru dodávající dramatičnosti scéně, kde Michal zničí svůj osobní automat v podobě hodinek připevněných na jeho zápěstí (1:07:43–1:08:03).

¹⁸⁴ *Mykoin PH 510* (1963), režie: Jiří Lehovec, hudba: Zdeněk Liška, 98 min.

Model je celkem čtrnáctkrát mechanicky opakován pouze s dynamickými úpravami a jistou změnou v dozvuku (vzhledem k průběhu mluveného komentáře), což koresponduje s mechanickou prací chemika při kontrole a popisování jednotlivých misek s plísněmi. V případě záběrů na chemické procesy se jedná také o opakování modelu. Ten je ovšem nesrovnatelně delší – je složen z celkem osmadvaceti tónů, je opakován pouze čtyřikrát, jeho ambitus je mnohonásobně větší a má pregnantnější rytmus. Barevně a artikulačně se však jedná o velice podobný zvuk.

V poslední zmíněné scéně, ve které společně s doktorem pozorujeme mikroskopické záběry kapek mozkomíšního moku, je charakter elektroakustické hudby jiný. Jedná se o neustále plynoucí proud jaksi kulatě znějících tónů (oproti ostrým staccatovaným tónům předchozích dvou scén), které za sebou následují ve velmi vysoké hybnosti. Díky pestrosti výšek jednotlivých tónů jsme však i v takovém tempu stále schopni rozlišit, že je melodický proud sestaven z jednotlivých tónů a tyto nesplývají vzájemně do sebe. Převládajícím „dojemem“ z hudby je neustálý pohyb drobných částic. Liška zde vychází z vizuální složky, ve které sledujeme oblé (viz podobnost s kulatostí tónů) bílé krvinky obsypané velkým množstvím miniaturních teček, které se chvějivým pohybem bez ustání hemží. V komentáři slyšíme: „Uvnitř se to hýbe meningokoky, původci choroby. Bílé krvinky je nestačí zdolat. Jako obří obalují a požírají drobné tečky zhoubných mikrobů, ale je to marný zápas. Nestačí zastavit to příšerné hemžení mikroskopické smrti. Mikrobů je víc a množí se.“ Hudba obsahuje dva barevné typy elektronického zvuku. Zmíněná melodická linka do posledního místa vyplněná pohybem drobných tónů je místy doplněna druhou, zvukově hrubší melodickou vrstvou. Tato drsnost dává hudbě příchod hrozby či nebezpečí skrytého právě v mikrobech. Liška využívá hudebního vyjádření zobrazeného, a to jednak ilustrací neustálého nahodile působícího pohybu, přítomností dvou různých zvukově barevných rovin v analogii dvou zmiňovaných složek (bílých krvinek a mikrobů), ovšem nikoli příliš popisně – nelze říci, že by jedna rovina vyjadřovala bílé krvinky a druhá mikroby – a zároveň zdůrazňuje nebezpečí představované mikroby. Při pozorném poslechu vysledujeme určité opakující se obraty. Hudba je patrně zpracována do formy smyčky.

Dalším snímkem, ve kterém je využita elektroakustická hudba, je špionážní příběh režiséra Štěpána Skalského o hledání tajného nacistického archivu *Anděl blažené smrti*.¹⁸⁵ Autorem hudby je opět Zdeněk Liška. Jedním z nápadných prvků hudebně-zvukové vrstvy je

¹⁸⁵ *Anděl blažené smrti* (1965), režie: Štěpán Skalský, hudba: Zdeněk Liška, 83 min.

elektronicky vyznívající jemně chvějivý prodlevový tón, jenž dochází pouze dynamických změn podle potřeby ostatních zvukových složek, především dialogů. Tento tón má vždy v rámci dané scény neměnnou výšku, ovšem ta se různí v průběhu filmu. Poprvé zazní, když vyšetřovatelé objeví mrtvolu profesore Mertense (0:08:10–0:08:58). Dále se objevuje rozprostřeně během celého filmu ve scénách, kdy přicházejí na další informace ohledně jeho vraždy. Celkem zní šest a půl minuty.

Dalším prvkem, ve kterém je patrná elektronická úprava, je vyšší přerušovaný tón, který má vždy stejnou absolutní výšku. Rytmické traktování i barva a výška tónu způsobují podobnost s šifrováním Morseovou abecedou. Jedná se o tón g^2 s elektronickou témbrovou charakteristikou, který je zdvojen akustickou linkou patrně v xylofonu. Poprvé se objevuje v sekvenci, kdy dvojník agenta dorazí na první smluvené místo (0:35:46–0:36:57). Dále se podobně jako výše zmíněný prodlevový prvek objevuje roztroušeně v dalším průběhu filmu. Zpočátku se váže k přítomnosti onoho dvojníka, později se vyskytuje i v dalších scénách vyšetřování a někdy zní zároveň s prodlevovým tónem a stejně jako on způsobuje v divákovi jisté napětí. O filmové hudební řeči Zdeňka Lišky se z různých zdrojů dočteme o její specifické provázanosti s ruchy.¹⁸⁶ Toto je jeden z typických příkladů. Liška neužil pouze jakýsi hudební útvar pro budování napětí, ale vytvořil ho originálně na základě věcné souvislosti s dějem. Dešifrování tajného kódu totiž odstartovalo celý špionážní případ a je dále zmiňováno několikrát v průběhu filmu. Útvar tak stojí na pomezí hudby a ruchu, či je hudebním útvarem velice silně inspirovaným ruchem.

Liška využil elektroniky i k úpravě čistě témbrové, zatímco ostatní metro-rytmický a melodický průběh ponechal původní. Tak je tomu například u hudby doprovázející záběry nočních ulic Frankfurtu nad Mohanem, ve kterých se míhají světla aut, tramvají, lamp a neonů jako malé tečky či větší světelné objekty (0:24:58–0:26:04). Desetitónový rytmicko-melodický model v 4/4 metru v rychlém tempu (čtvrt'ová = 150) je sestaven z osmi čtvrt'ových a dvou osminových hodnot, vše kromě jedné staccato. Model má diatonický melodický průběh a jeho šestero opakování je od sebe odděleno někdy dvěma a někdy třemi čtvrt'ovými pomlky. Dochází tak buď k zachování metra, nebo k jeho posunu o jednu dobu v případě zkrácení posledního taktu z dob čtyř na pouhé tři doby. Zvuk staccatových kratičkových tónů souzní s blikajícím charakterem obrazu. Stejný model je pak použit při zachycení výlovu tajných materiálů z jezera Toplitzsee (0:27:03–0:28:44), kde doplňuje jiný, také elektronicky

¹⁸⁶ Více o Zdeňku Liškovi v literatuře viz Černíček, Jan: *Hudba Zdeňka Lišky k filmu Marketa Lazarová*, Diplomová práce, Ústav hudební vědy Filozofické fakulta Univerzity Karlovy v Praze. (Praha, 2008), s. 21–30.

vyznívající a opakující se model. Ten patří do stejné skupiny hudebních materiálů – jeho metricko-rytmická a melodická struktura hudební struktura je nenarušena, ačkoli barevná charakteristika je elektronicky upravena.¹⁸⁷ Doplňme ještě, že Liška některé prvky recykloval. Tak například v právě pojednaném filmu ve scéně, která je obrazově pouštěna pozpátku, zní silně vibrující elektronický tón a upozorňuje na retrospektivní odvíjení obrazu. Je téměř totožný s hudebně-zvukovým vyjádření přeletu vesmírné lodi v prvních záběrech snímku *Ikarie XB 1*.

Elektronické deformace hudebního materiálu Liška využívá i v dalších filmech – např. v pohádkovém filmu *Tři zlaté vlasy děda Vševěda*.¹⁸⁸ Zde se jedná nejvýrazněji o vysoký vibrující elektronicky vyznívající tón, který je příznačně spojen se sudičkami a je hudebním vyjádřením určitých nadpřirozených schopností či moci sudiček.¹⁸⁹ Specifické zvukové prostředí filmu *Ďáblova past*¹⁹⁰ bylo vytvořeno jednak dlouhoznějícími prodlevami, které jsou zpracovány do formy smyček,¹⁹¹ ovšem také elektronickou manipulací nástrojů. Matzner a Pilka v této souvislosti zmiňují „umělou denaturaci vstupních signálů zrychlením nebo reverberací“.¹⁹² K jakési formě elektroakustické kompozice přirovnává práci s ruchy v tomto filmu Jan Dušek.¹⁹³ Deformace způsobené změnou rychlosti přehrávání nahrávky předepisuje Liška dokonce přímo v partituře, a to k hudbě ve filmu *Marketa Lazarová*,¹⁹⁴ která je cele postavená na vrstvení jednotlivě nahraných hudebních celků.¹⁹⁵

Svatopluk Havelka v hudbě k detektivnímu snímku *Znamení raka*¹⁹⁶ na několika místech v průběhu celého filmu využívá klavírní klastř s prodlouženým a elektronicky upraveným (rozechvělým) dozvukem jako prvek zvýrazňující podezřelé události.¹⁹⁷ Cele elektronicky

¹⁸⁷ Poznamenejme, že v tomto snímku Liška využívá i nástroje v jejich přirozené akustické podobě a hudbu zcela diatonickou vycházející z dur-mollového melodicko-harmonického systému.

¹⁸⁸ *Tři zlaté vlasy děda Vševěda*, režie: Jan Valášek st., hudba: Zdeněk Liška, 68 min.

¹⁸⁹ Poprvé se vyskytuje při věštbě sudiček pro Plaváčka (0:11:58–0:12:43) a poté v dalších scénách v přítomnosti jedné ze sudiček.

¹⁹⁰ *Ďáblova past* (1961), režie: František Vlácil, hudba: Zdeněk Liška, 87 min.

¹⁹¹ Podrobněji viz kapitola Lidský hlas: Využití široké škály barevných a artikulačních možností vokálního projevu a kapitola Témbrová hudba.

¹⁹² Matzner, Antonín – Pilka, Jiří: *Česká filmová hudba* (Praha: Dauphin, 2002), s. 292.

¹⁹³ Dušek, Jan: *Hudba v českém hraném filmu: Kompoziční postupy skladatelů české filmové hudby* (Praha, 2011), s. 55.

¹⁹⁴ *Marketa Lazarová* (1967), režie: František Vlácil, hudba: Zdeněk Liška, 165 min.

¹⁹⁵ Viz. pokyny „zpomalit“ a „zrychlit“ u hudebních vstupů III/15, III/16, V/3–6, a jednotlivých modelů v marimbě v části III.

¹⁹⁶ *Znamení raka* (1966), režie Juraj Herz, hudba: Svatoopluk Havelka, 87 min.

¹⁹⁷ Např. ve scéně, kdy trafikant upozorní na krev na rukavičkách mladé doktorky (0:11:18–0:11:29).

vyznívající jsou pak dynamicky proměnlivé chvějivé tóny různých výšek, které postupně zní přes celou scénu, kdy doktoři hovoří s umírajícím pacientem – otcem jedné z doktorek.¹⁹⁸

Pro větší skladatelskou pestrost výjimečně zařazujeme film loutkový, a to Trnkovu *Kybernetickou babičku* s hudbou Jana Nováka.¹⁹⁹ Jde o námět, který se přímo nabízí k tomu, aby v jeho zhudebnění bylo využito elektroakustické hudby. Odehrává se totiž v budoucnosti a zároveň kombinuje pozemské a vesmírné prostředí.²⁰⁰ Flašar ve své krátké studii o tomto snímku uvádí výčet typů hudebního materiálu, který Novák využil.²⁰¹ Jedním z nich je elektronicky manipulovaná hudba akustických nástrojů. Novák tedy nepracuje s hudbou elektronicky generovanou, nýbrž hudbou produkovanou akustickými nástroji, která je následně elektronicky upravena. Taková hudba se pojí s těmi částmi děje, jež se odehrávají na vesmírné stanici. Nejvýrazněji je uplatněna ve scéně, kde kybernetická babička zpívá, a představuje přímo tento zpěv (20:32–20:40), a dále doprovází scénu, ve které kybernetická babička hází holčičce míč (21:34–22:03). V obou případech se manipulace týká především zrychlení původní nahrávky a tím i posunutí tónových výšek do dosti vysokých poloh. Obojí tak dává charakteru hudby nadpozemský nepřirozený charakter. Babiččin zpěv se vyznačuje kombinací tónů velice malých hodnot na způsob melodických ozdob s tóny delšími. Nepřirozeně velká rychlost, se kterou jsou melodické ozdoby hrány, a elektronická barva zvuku jsou zosobněním onoho umělého světa. Delší tóny a melodie z nich sestavená jsou naopak ony lidské prvky, jež vyjadřují, že i když se jedná o umělou bytost, přeci jen vystupuje v roli babičky. Jsou jakousi nápodobou zpěvu, který je výsostně lidským projevem. Ve scéně s míčem jsou to pak převážně velice krátké staccatované tóny uspořádané do hudebního rytmicky členěného proudu o vysoké hybnosti. Hudba zde použitá v nediegetické rovině je kombinací elektronicky upravené vrstvy s běžně akusticky znějícími bicími nástroji. Výsledný produkt v sobě zahrnuje jednak rychlost, kterou babička hází holčičce míč a která se pro ni stává absolutně neúměrná a nezvladatelná,²⁰² a jednak, a to především díky použitým bicím, jakýsi zlověstný podtón, který je komentářem babiččina tyranizujícího postoje k holčičce,

¹⁹⁸ Stopáž filmu 1:05:05–1:05:47.

¹⁹⁹ *Kybernetická babička* (1962), režie: Jiří Trnka, hudba: Jan Novák, 29 min.

²⁰⁰ Stručný obsah: Malé děvčátko, jehož rodiče pracují na vesmírné stanici, žije na Zemi se svou babičkou, kterou má velice rádo a která se o něj s láskou stará. Jednoho dne přijde dopis od rodičů, aby babička poslala holčičku za nimi. Tam se jí ujme kybernetická babička, která na ní pod záminkou hry praktikuje šikanu. Holčičku poté vysvobodí příjezd její skutečné babičky.

²⁰¹ Flašar, Martin: „Jan Novák, Jiří Trnka a jejich *Kybernetická babička*“. In: *Musicologica Brunensia* 48, č. 1 (Brno, 2013), s. 60.

²⁰² Funkce hudební ilustrace (asociace k pohybu a dalším vizuálním jevům). Viz např. Dušek, Jan: *Hudba v českém hraném filmu: Kompoziční postupy skladatelů české filmové hudby* (Praha, 2011), s. 27–34.

který se pak více projevuje v následujících scénách.²⁰³ Ještě zbývá dodat, jaký nástroj byl využit pro původní nahrání a následné deformace. Vzhledem k tomu, že se nezachovala partitura, není toto určení zcela jednoznačné.²⁰⁴ V případě babiččina zpěvu se nabízí jistá paralela s nástrojem, který je užit pro melodické zdvojení veškerých promluv kybernetické babičky, a to jak na základě logického využití (je to stále stejná postava), tak na základě zvukové charakteristiky elektronicky upraveného zvuku. Díky elektronickým úpravám mohlo sice dojít k celkové barevné proměně zvuku, nicméně výsledný zvuk připomíná právě pro zdvojení babiččiny řeči užitě elektrofonické varhany, spíše než například dechový, žesťový, smyčcový či jiný nástroj. Pokud je naše úvaha správná, nejedná se tedy v tomto místě o elektronicky upravený zvuk akustického nástroje, nýbrž elektronicky upravený zvuk elektrofonických varhan. Scéna s míčem je pak zvukovou charakteristikou totožná s babiččíným zpěvem a její zdrojový nástroj je tedy pravděpodobně také stejný.

Uplatnění elektroakustické hudby v českém hraném filmu nebylo v pojednávané dekádě velmi rozšířené. Opakované a systematictější využití sledujeme pouze u Zdeňka Lišky, který nejen že zařazuje elektronicky upravené zvuky akustických nástrojů do některých sekvencí v rámci filmu s převažujícím jiným typem hudby, ale staví z nich dominantní hudební plochy celých filmů, které pak charakterizují atmosféru či ústřední dění celého filmu. Mezi takové patří snímky s náměty vesmíru, techniky, nepoznané budoucnosti či jejich kombinace (především *Ikarie XB 1* a *Mykoin PH 550*). Specifickou velice propracovanou koncepcí ruchové i hudební dramaturgie za využití důkladně prokomponovaného originálního materiálu, ale i elektronické manipulace s ním nacházíme ve filmech, které vznikly ze spolupráce Zdeňka Liška a režiséra Františka Vláčila (*Ďáblova past*, *Markéta Lazarová*). Významné postavení má pak elektroakustická hudba ve filmu *Kybernetická babička*, jejímž autorem je Jan Novák. Jedná se ovšem o loutkový film, který primárně nepatří do oblasti našeho zájmu. Pokud bychom se vydali dále za hranice vymezeného filmového žánru, patrně bychom našli více příkladů v dokumentárním filmu.

²⁰³ Hudba zde plní funkci, kterou Dušek nazývá Základna pro divákovo vnímání. Viz Dušek, Jan: *Hudba v českém hraném filmu: Kompoziční postupy skladatelů české filmové hudby* (Praha, 2011), s. 76–78.

²⁰⁴ V pozůstalosti Jana Nováka je skica filmové partitury k tomuto filmu, která je instrumentována pro smyčcový orchestr. Tuto hudbu však Novák nepoužil. Viz Flašar, Martin: „Jan Novák, Jiří Trnka a jejich *Kybernetická babička*“. In: *Musicologica Brunensia* 48, č. 1 (Brno, 2013), s. 59–60.

2.8 LIDSKÝ HLAS: VYUŽITÍ ŠIROKÉ ŠKÁLY BAREVNÝCH A ARTIKULAČNÍCH MOŽNOSTÍ VOKÁLNÍHO PROJEVU

Využití netradičních způsobů práce s lidským hlasem souvisí s hledáním nových výrazových prostředků ve filmu v 60. letech. V rovině dialogové je to manifestováno např. užitím mluveného slova na různých stupních srozumitelnosti a úrovních slyšitelnosti či navrstvení několika hlasů na sebe, kdy postavy jsou navíc mnohdy mimo obraz. Zdena Škapová ve své studii o poetice filmů 60. let uvádí: „Verbální projev redukovaný na pouhý ‘ruch’ prostředí, kdy je zájem soustředěn především na expresivní účinky lidského hlasu, se v 60. letech stává symptomatickým prostředkem k sugestivnímu navození žádoucího pocitu autentičnosti.“²⁰⁵

Jak si ukážeme, některé podobné principy najdeme i ve vokálním projevu ve filmové hudbě, kde ovšem zároveň můžeme najít inspirace díly autonomní hudby sahající až k technice *Sprechgesang* uplatňované Schönbergem a Bergem, avšak inspirující skladatele další generace. Ve filmové hudbě se setkáváme s výkřiky, glissandy, šepotem, rytmizovaným odříkáváním hlásek apod.

Následující kapitolu dělíme do tří oddílů. Text o výše uvedených vokálních projevech je předcházen dvěma oddíly, které se zabývají využitím zpěvu bez textu, a to jak sólového, tak sborového, jež mají ve filmu každý velice odlišné funkce. Tradičně je zpěv spojen se zhudebněním textu a takto je v naprosté většině autonomních hudebních děl využíván. Nejmenším zásahem, který můžeme provést a změnit tím jeho působení, je právě vypuštění textu. Jak si ukážeme na několika příkladech, nachází tento typ vokálního projevu ve filmové hudbě 60. let poměrně širokého uplatnění.

2.8.1 SÓLOVÝ ZPĚV BEZ TEXTU

Díky vynechání slov a jejich nahrazení buď vokálem „a“, „o“ či hláskou „m“ (tzv. mormorando) je zpěv prost významů, které by byly poskytovány textem. O to větší pozornost se tak přenáší na barvu hlasu a jeho výraz. Ty jsou i tak schopny vyjádřit velké množství

²⁰⁵ Škapová, Zdena: „Cesty k moderní filmové poetice“. In: Přádná, Stanislava – Škapová, Zdena – Cieslar, Jiří – Svoboda, Jan: *Démanty všednosti: Český a slovenský film 60. let: Kapitoly o nové vlně* (Praha: Pražská scéna, 2002), s. 136–137.

informací, a to především emocí a nálad.²⁰⁶ Ve filmu mohou sloužit i k obecnější charakterizaci postavy, ať už pouze v rámci jednotlivé scény či ve formě příznačného motivu v průběhu celého snímku.

V příznačný motiv hlavní postavy Markety v historické baladě *Marketa Lazarová*²⁰⁷ se rozvine již v úvodní titulkové sekvenci exponované sopránové sólo v $\frac{3}{4}$ taktu ve středně mírném tempu (čtvrt'ová = 95).²⁰⁸ Jedná se o mollovou melodii s ambitem g^1-f^2 s převažujícím pohybem ve čtvrt'ových hodnotách, doplněných osminami, osminovými triolami a půlovými hodnotami, zpívanou na vokál „a“ v legatové artikulaci. Ta svou charakteristikou, výškou a celkově mírným výrazem souzní s postavou mladičké, spíše tiché a milé Markety. Poznamenejme, že se jedná o jediný případ, kdy Zdeněk Liška v tomto filmu využil techniku leitmotivu převzatou z hudebního dramatu. Tento způsob práce s hudební myšlenkou, který byl hojně užívaný v předchozích dekáдах, ať už v hollywoodských, tak evropských a českých filmech, ustupuje v šedesátých letech do pozadí současně s celkovou výraznou proměnou veškerých vyjadřovacích prostředků filmu. I zde daná melodie nezaznívá pokaždé, kdy se Marketa objeví na plátně, ale pouze v klíčových dramatických bodech v dosti velké časové vzdálenosti od sebe, a to celkem pouze třikrát.²⁰⁹

Podobným způsobem přidružil Liška ženské sopránové sólo do spojitosti s postavou Lenory ve filmu *Údolí včel*.²¹⁰ Zde se vyskytuje také třikrát, ale ve třech téměř za sebou následujících vstupech, a to během pouhých deseti minut filmu.²¹¹ Souvisí s rozvíjejícím se hlubokým vztahem mezi Lenorou a Ondřejem. Sólový soprán na vokál „a“ se objeví v tomto snímku ještě jednou, a to v sekvenci svatební noci, kdy Lenora čeká v ložnici na Ondřeje.²¹² Soprán se zde střídá s tenorem v přednesu melodie odlišné od té, kterou jsme slyšeli ve výše uvedených případech. Díky totožné barvě hlasu si však divák spojuje soprán přirozeně s Lenorou. Spolupráce dvou zúčastněných hlasů evokuje v divákovi vztah Lenory a Ondřeje, což je navíc podpořeno záběry, kde Lenora slyší Ondřeje přicházet, svléká si košili a zavírá

²⁰⁶ Situace je tak podobná té, když posloucháme někoho mluvit cizí řečí. Ačkoli nerozumíme obsahu řečeného, stále jsme schopni z charakteru řeči, její intonace, rytmizace, výrazu, dynamiky atd. určit s velkou přesností, zda je mluvčí rozrušený, klidný, smutný, veselý atd. Jedná se tedy především o emoce, které lze bez pomoci slov tímto způsobem vyjádřit.

²⁰⁷ *Marketa Lazarová* (1967), režie: František Vlášil, hudba: Zdeněk Liška, 165 min.

²⁰⁸ V partituře č. I/3. Stopáž filmu 0:01:03–0:02:52.

²⁰⁹ Podrobněji o příznačném motivu Markety a jeho pozici v rámci hierarchie hudebních čísel ve zmíněném filmu viz Černíček, Jan: *Hudba Zdeňka Lišky k filmu Marketa Lazarová*, Diplomová práce, Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze. (Praha, 2008), s. 88–91.

²¹⁰ *Údolí včel* (1967), režie: František Vlášil, hudba: Zdeněk Liška, 96 min.

²¹¹ Poprvé motiv zazní v čase 0:57:13. Třetí uvedení je zakončeno v 1:07:47.

²¹² Stopáž filmu 1:28:54–1:30:35.

oči. I divák očekává Ondřeje a je společně s Lenorou zděšen, když se místo Ondřeje objeví Armin a Lenoru zapíchne nožem. Hudba zde velkou měrou pomohla k oklamání diváka.²¹³ Doplňme ještě, že hudba zde (a ani ve většině dalších Liškových filmových hudeb) není popisná. V této sekvenci se například vzhledem k extrémní dramatickosti situace a velkého dějového zvratu změnila hudba jen nepatrně, a to svým tónorodem z durově vyznívajících modů do modů mollového. To ovšem zajímavým způsobem působí na diváka, kdy v hudbě zní zpěv Lenory a Ondřeje, avšak Lenora již není mezi živými.

Poněkud volným způsobem je vázáno altové sólo na vokál „a“ s postavou Martiny v dalším historickém snímku Františka Vláčila *Ďáblova past*.²¹⁴ To nechal Zdeněk Liška zaznít v některých scénách, kdy je Martina přímo v záběru a je s ní jednoznačně spojeno (a s jejím vztahem s Janem, mlynářovým synem), avšak je také organickou součástí celkové hudební dramaturgie vystavěné z velké části na bohatém předivu lidských hlasů, ať už součástí ženského, mužského či smíšeného sboru, který také zpívá na vokál „a“. Zde v rámci altového sóla dokonce ani nedochází k doslovnému opakování téže hudební myšlenky, ale spíše uvádění několika melodií, které mají podobné charakteristiky či jsou odvozené z jednotného základu.

Skladatel Jan Novák využil sólového ženského zpěvu bez textu ve dvou filmech z 60. let. Ve snímku *At' žije republika*²¹⁵ zní ve dvou sekvencích, které jsou jakýmsi romantickými představami malého Oldřina o své matce, kterou má velice rád. V jedné matka spravuje prádlo na šicím stroji uprostřed lesa²¹⁶ a v druhé prádlo pere ve valše na jejich dvoře a pak kropí uprostřed velké louky.²¹⁷ Jedná se o stejnou melodii, která je nejprve zpívána na hlásku „m“ a její echo je součástí partu lesního rohu, podruhé se jedná o tutéž, ovšem delší melodii, a její dvojí ozvěna je vytvořena umělým dozvukem.

Ve snímku *Noc nevěsty*²¹⁸ režiséra Karla Kachyňa užil Novák sopránového sólového zpěvu na vokál „a“ ve spojitosti s dcerou statkáře Konvalinky – jeptiškou, kterou venkované nazývají Slečna. Dvě různé melodie zní pouze na konci první třetiny filmu, ve čtyřech za sebou následujících hudebních vstupech, a to právě v té části dějové linie, kdy se Slečna ujímá vedení

²¹³ Podrobněji o funkci „klamání diváků (sugestivní ovlivňování)“ viz Grečnár, Jan: *Filmová hudba od nápadu po soundtrack* (Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenské akademie vied, 2005).

²¹⁴ *Ďáblova past* (1961), režie: František Vlácil, hudba: Zdeněk Liška, 87 min.

²¹⁵ *At' žije republika* (1965), režie: Karel Kachyňa, hudba: Jan Novák, 128 min.

²¹⁶ V partituře část č. 24, stopáž filmu: 1:02:06–1:02:14.

²¹⁷ V partituře část č. 41, stopáž filmu: 1:30:19–1:31:26.

²¹⁸ *Noc nevěsty* (1967), režie Karel Kachyňa, 88 min.

statku po otcově sebevraždě a kde je poprvé ve filmu blíže představena.²¹⁹ První dvě hudební čísla jsou spojena s tím, jak na Slečnu pohlíží mladík, syn jiného statkáře, který jí přivezl pytle s obilím. Další dvě pak doprovázejí její promluvu k Filipě o Ježíši Kristu. Připojme zajímavost, kterou se dozvídáme díky dostupnosti partitury toho filmového díla. U prvních dvou vstupů skladatel zamýšlel použít pro tuto melodickou linku hoboj. Zpěv byl očividně dle zápisu druhou variantou, ovšem ve výsledné podobě díla tou použitou. Novák v partituře značí „oboe nebo zpěv“ v dalších řádcích je pak zpěv v závorce pod označením hoboj (viz př. č. 27).

Př. č. 27: Jan Novák: Noc nevěsty. Část 15.

Luboš Fišer uplatnil sólový ženský zpěv na vokál „a“ nikoli ve spojitosti s ženskou postavou, ale pro charakterizaci atmosféry na létajícím ostrově Laputa ve snímku Pavla Juráčka *Případ pro začínajícího kata*, který je volným zpracováním jedné ze Swiftových *Gulliverových cest*.²²⁰ Když se Gulliver ocitne na Laputě, otevře se před ním pohled do prázdných ulic, na opuštěné zanedbané domy. Nikde nevidí živého člověka, až po chvíli v otevřeném okně spatří starší paní. Ta však okno ihned zavře. Jediným živým tvorem, který

²¹⁹ Jedná se o sekvenční v rozmezí 0:30:46–0:31:34 v partituře značené pod č. 15–18.

²²⁰ *Případ pro začínajícího kata* (1969), režie: Pavel Juráček, hudba: Luboš Fišer, 102 min.

se před ním neschovává, je potulný pes. Smutně působící sopránová mollová melodie v pomalém tempu doprovázená pouze akordickými rozklady v klavíru svým charakterem umocňuje tento pohled na pustotu prázdných ulic, evokuje samotu a smutek. To souzní se situací na ostrově, o které se dozvídáme dále v ději, jež nastala, když král Matouš Veliký před jedenácti lety opustil Laputu.²²¹

Mužský sólový zpěv na vokál „a“ doprovází sekvenci filmu *Údolí včel*,²²² kde mladý Ondřej, který právě vstoupil do řádu, a jeho nový duchovní bratr Armin leží na písku v mělké vodě studeného moře a Armin vypráví o nejzbožnějších bratrech jejich řádu kdesi na severu (0:10:16–0:11:00). Tenor zpívá stejnou melodii, která dříve zazněla v otextované vícehlasé podobě v prostředí kláštera a zosobňuje tak jednak mnišské prostředí a jednak naznačuje Arminovu náboženskou fanatičnost.

2.8.2 SBOROVÝ ZPĚV BEZ TEXTU

Využití sborového zpěvu bez textu se významově odlišuje od zpěvu sólového, který se, jak jsme demonstrovali na příkladech v předchozí části textu, váže ve filmu především na konkrétní osoby. Sborový zpěv nebývá uplatněn pro hudební vystižení většího množství lidí, ale pro své zvukové charakteristiky.

Následující text pojedná tři odlišné způsoby využití sborového zpěvu bez textu, a to podle toho, zda je přítomná vazba na jiný obecně známý hudebně-kulturní prvek, případně o jaký typ vazby se jedná.

Rozlišili jsme následující typy:

- 1) vazba na konkrétní hudební útvar,
- 2) vazba na určité časové/historické období,
- 3) využití sboru bez kulturní podobnosti především pro jeho barvu a zvukové efekty (nepřítomnost vazby).

²²¹ Jedná se o kapitolu „X. Létající ostrov“. Tato hudba zde zní při průchodu laputskými ulicemi a zámekem při Gulliverově příchodu i odchodu z létajícího ostrova (stopáže: 1:09:04–1:10:09, 1:10:53–1:11:16, 1:17:28–1:18:26 a 1:27:49–1:28:47).

²²² *Údolí včel* (1967), režie: František Vlášil, hudba: Zdeněk Liška, 96 min.

2.8.2.1 Vazba na konkrétní hudební útvar

Typickým příkladem podobnosti s konkrétním hudebním útvarem může být mužský sbor užitý ve vypjatých scénách v závěru filmu *Obchod na korze*.²²³ Snímek pojednává o vystěhovávání Židů z menšího slovenského města na pozadí hlavní dějové zápletky tzv. arizace malého obchodu staříčké židovské vdovy Lautmannové. Sbor na vokál „o“ se objevuje od chvíle, kdy na náměstí před obchodem dochází ke shromažďování židovského obyvatelstva a jeho kontrole, které probíhá formou předčítání jejich jmen do tlampačů. Melodická linie mužských hlasů je poměrně jednoduchá. Je založena na třítónovém motivu *d g f*, který se opakuje a mírně variuje nejprve v rámci aiolské *g moll* a v závěrečné scéně pak dochází k posunu do aiolské *e moll*. Hybnost melodie je malá, tempo je pomalé, artikulace legato. Celkový dojem je smutný a unisono melodie v mužském sboru působí jako předzvěst špatného konce, jako zádušní mše deportovaných Židů. Bohužel se stane jakýmsi rekviem i pro vdovu Lautmannovou, která dopis k deportaci nedostala, ale která nepřežije šarvátku se svým arizátorem, prostým nezákeřným Tonem, jehož strach o vlastní život zvítězí nad jeho dobrými úmysly vdově pomoci. Poté, když si uvědomí, co udělal, sám se v obchodě oběsí. Upozorníme na analogii třítónového motivu a slova rekviem, kterým zádušní mše začíná.

2.8.2.2 Vazba na určité časové/historické období

Vokální hudba ve filmu často v divákovi asociuje historizující dojmy a funguje tak relativně snadno jako nositel historického období. A to, jak Jan Dušek vhodně ukazuje na několika různých filmech, i v takových případech, kdy zvolený kompoziční styl není ve shodě se zobrazovaným obdobím.²²⁴

Ideálním příkladem je zde Liškova hudba k Vlácilově historické baladě *Marketa Lazarová*, jejíž děj se odehrává v polovině 13. století.²²⁵ Naprosto převažující podíl na veškerém hudební dění zde má lidský hlas (ať už sólový či sborový) doplněný širokou paletou bicích nástrojů. Právě tato instrumentace je nejvýraznějším prvkem, který způsobuje

²²³ *Obchod na korze* (1965), režie: Ján Kadár – Elmar Klos, hudba: Zdeněk Liška, 128 min. Ačkoli se jedná o film slovenský film, uvádíme jej zde jednak proto, že k němu složil hudbu Zdeněk Liška a dále byl také zpracován filmovými laboratoři na Barrandově.

²²⁴ Dušek, Jan: *Hudba v českém hraném filmu: Kompoziční postupy skladatelů české filmové hudby* (Praha, 2011), s. 47.

²²⁵ *Marketa Lazarová* (1967), režie: František Vlácil, hudba: Zdeněk Liška, 165 min.

historizující dojem z hudební složky filmu,²²⁶ a to i přesto, že Liška nevyužívá kompozičních postupů odpovídajících zobrazovanému období.²²⁷ Liška, ačkoli pro rozsáhlé vokální partie volí jak latinský, tak český text, využívá i zpěvu bez textu, a to dvojího typu. Tím prvním jsou vokální útvary melodicko-rytmicky vycházející z těch otextovaných a nesoucí tedy podobný náboj. Tyto jsou různé délky od několika málo taktů až po mnohataktové rozsáhlé celky. Vzhledem k tomu, že pro většinu sekvencí Liška zpracovává hudbu v podobě mnohvrstevnatého útvaru složeného z několika samostatných horizontálních linií, je právě absence textu u některých těchto linií nutností, aby nedošlo k informačnímu přesycení zvukové stopy a tedy ke ztrátě srozumitelnosti textů.²²⁸ I toho však Liška využívá, a to pro specifický zvukový efekt, který vznikne při umístění hlasitosti projevu na hranici srozumitelnosti. Text se pak záměrně stává pouze charakteristickým prvkem barvy a výrazu, a přestává být nositelem informace. Druhým typem sborového vokálního útvaru bez textu jsou statické akordické prodlevy, které jsou navíc zpracovány jako smyčky, a mohou tak být uplatněny po libovolně dlouhou dobu. Nejedná se pouze o jednu smyčku, kterou by Liška mechanicky nasadil na různých místech filmu, nýbrž pro každý zvukově ucelený úsek filmu vytváří specifickou podobu. Prodlevy mají ženskou, mužskou i smíšenou sazbu ve dvoj- a vícehlase, zní většinou v nižších dynamických úrovních, avšak dle potřeb celkové zvukové dramaturgie jsou místy zesíleny. Liška je uplatňuje jako organickou součást bohatého hudebního přediva v rámci jednotlivých ucelených hudebních čísel a jednak také jako přechodového zvukového materiálu, která tato hudební čísla velmi přirozeně propojuje (viz př. č. 28).

²²⁶ Jan Černíček ve své diplomové práci o hudbě k filmu *Marketa Lazarová* kromě masivního využití lidského hlasu mezi historizující prvky řadí dále instrumentační a rytmicko-melodickou příbuznost některých instrumentačních čísel se slohem středověké světské nástrojové hudby, které jsou ovšem zastoupeny ve značně menší míře. Černíček, Jan: *Hudba Zdeňka Lišky k filmu Marketa Lazarová*, Diplomová práce, Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze. (Praha, 2008), s. 84.

²²⁷ Viz například vstupní vokální sekvence, která mimo jiné obsahuje sborově zpracovaný text latinského hymnu *Veni, sancte spiritus*. Matzner uvádí: „Základní melodický obrys sleduje nápěv původní sekvence stejnojmenného gregoriánského chorálu, ... (n)icméně zvolené extrémní tempo a dynamická úroveň, jakož i samotná sazba pro smíšený sbor ho řadí do nadreálné roviny filmové stylizace.“ Matzner, Antonín – Pilka, Jiří: *Česká filmová hudba* (Praha: Dauphin, 2002), s. 294. Podrobná melodicko-harmonická analýza začátku této sekvence viz Dušek, Jan: *Hudba v českém hraném filmu: Kompoziční postupy skladatelů české filmové hudby* (Praha, 2011), s. 44–45.

²²⁸ Poznamenejme ještě, že nesrozumitelnost textu ať už způsobená přesycením zvukové stopy či nízkou dynamickou rovinou má zcela jiný výsledný efekt, než nesrozumitelnost textu pro diváka daná tím, že nerozumí danému jazyku. Ačkoli dnešní běžný český posluchač neumí latinsky, a neví tedy, co se přesně významově odehrává v latinsky otextovaných zpěvech, pozná však, že se jedná o latinu, a díky charakteru vokálního projevu si ji asociuje s liturgickými zpěvy.

Na pomezí druhého a třetího typu vazby stojí snímek *Ďáblova past*,²²⁹ který rokem vzniku předchází již zmiňované *Marketě Lazarové* a je prvním filmem z trilogie historických dramát všešlých ze spolupráce Františka Vláčila a Zdeňka Lišky.²³⁰



Př. č. 28: Zdeněk Liška: Markéta Lazarová. Části č. III/3 a III/12.

Děj je zasazen do první poloviny 18. století na území Moravského krasu a prostřednictvím vztahů vrchnosti, církve, porobených občanů a rodiny svobodného mlynáře zobrazuje téma dobového sváru mezi rozumem a vírou. Celým příběhem se prolíná jakési tajemno, které je spojeno s mlynářem, jeho předky a mlýnem, ve kterém žije. Při švédských nájezdech došlo totiž k vypálení mlýna, které jakoby zázrakem celá mlynářova rodina přežila. Od té doby se jim přisuzuje paktování s ďáblem, což je prosazováno zejména vrchností, které jsou jako svobodní občané trnem v oku. Důležitou roli ve snímku hraje typ krajiny, ve kterém se příběh odehrává, konkrétně oblast jeskyní, propastí a ponorných řek. Jak se v závěru snímku ukáže, mlýn je totiž postaven na vstupu do jeskynního systému, který tehdy při požáru poskytl mlynářově rodině bezpečný úkryt.

O specifickém hudebním jazyku v tomto snímku se podrobněji rozepisuje Antonín Matzner. Mimo jiné zmiňuje Liškův vlastní obraz historické hudby, který se spíše než ke slohu

²²⁹ *Ďáblova past* (1961), režie František Vláčil, hudba Zdeněk Liška, 87 min.

²³⁰ Třetím snímkem je *Údolí včel* z roku 1967.

vrcholného baroka, do kterého je děj snímku zasazen, některými znaky stylově váže na pozdně renesanční hudbu.²³¹ Mezi tyto znaky uvádí především převažující využití starých tónin a dalších vlastních Liškových modů z nich odvozených a homofonní blokovou sazbu. Díky tomu a dále díky výraznému zastoupení vokálních hlasů obsahuje hudební složka určitou historizující vazbu, ovšem nikoli na konkrétní historickou epochu (2. typ vazby).

Využití sborového zpěvu bez textu pro jeho barvu a zvukové efekty bez kulturní podobnosti (3. typ vazby), souvisí v tomto filmu především s výrazným zastoupením sborových prodlev, a to v podobě stejného prvku, který Liška později využil v *Marketě Lazarové* a o kterém jsme se zmiňovali výše. V *Ďáblově pasti* však prodlevy netvoří jakési pozadí pro ostatní hudební roviny, ale v mnoha scénách jsou právě ony tím stěžejním děním. Jsou posluchačem znatelně více vědomě vnímané. Je tomu tak jednak díky absenci souběžně probíhající odlišné a výrazově a melodicko-rytmicky bohatší vrstvy hudby²³² a dále díky vyšší celkové dynamické úrovni, která v dramaticky vypjatých scénách dosahuje svých maxim. Prodlevy jsou rozprostřeny do výrazně delších ploch, respektive jsou takto posluchačem vědomě registrovány. Zvukový charakter těchto útvarů není odkazem na žádný konkrétní hudební útvar či historické období. Je využit především k vytvoření jakési tajemné, až zlověstné atmosféry. Domníváme se ovšem, že obsahuje jistou zvukovou vazbu, avšak nikoli hudební či kulturní, kterou žádný z nám známých recenzentů či autorů hudebních analýz nezmiňuje. Dlouho znějící prodlevové pasáže vycházejí svým charakterem z toho, co je vlastně předmětem oné záhady a co je ve filmu stále přítomné. Tím jsou jeskyně, podzemní chodby a voda. Dlouhý jeskynní dozvuk a jakýsi vlastní zvuk jeskyní a ono nekonečné plynutí hudby jsou konkrétními příklady u Lišky velice vyzdvihovaného specifického prolnutí hudby s ruchy. Tento typ hudby je při pozorném sledování totiž v rámci děje spojen právě s propastmi, jeskyní, řekou a oním mlynařovým tajemstvím. To se naplno projeví v momentě, kdy dívka mladého mlynaře ve mlýně objeví v podlaze otvor vedoucí do jeskyně, a tato hudba se naplno rozezní (1:19:55) a dále zní v průběhu celé sekvence v jeskyni. Ačkoli Liška nevolí v hudbě prvoplánový odkaz na jeskyně formou echa, využívá ostatní charakteristiku zvuku v pojednávaných prostředích.

²³¹ Matzner, Antonín – Pilka, Jiří: *Česká filmová hudba* (Praha: Dauphin, 2002), s. 292–293.

²³² Pokud je zastoupena instrumentální složka, je traktována ve stejném duchu a dochází pouze k barevnému odstínění téhož hudebně-zvukového proudu.

2.8.2.3 Využití sboru bez kulturní podobnosti především pro jeho barvu a zvukové efekty (nepřítomnost vazby)

Sborový zpěv na souhlásku „m“ tvoří jeden ze dvou základních typů hudby, které Zdeněk Liška zkomponoval pro filmovou adaptaci psychologického hororu Ladislava Fukse režírovanou Jurajem Herzem *Spalovač mrtvol*.²³³ Jedná se o kompaktní vokální proud velkého smíšeného sboru,²³⁴ pro který je charakteristická velmi malá hybnost,²³⁵ rytmická nevýraznost, či dokonce až jakási absence metrorytmu,²³⁶ tonální neurčitost a pouze velmi mírná a pozvolná vnitřní proměnlivost a jistá dynamická vlnivost. Ta je způsobena stavbou třítaktového modelu, který představuje základní stavení prvek těchto hudebních ploch a je v rámci nich několikrát opakován. Pro něj je příznačný dynamický oblouk daný jednak předpisy crescendo a decrescendo a jednak postupným zapojování jednotlivých hlasů v jeho počátku (viz příklad č. 29). Model obsahuje jedenáct z dvanácti tónů chromatické stupnice. V melodických liniích jednotlivých hlasů převažuje legatový krokový pohyb v malých a velkých sekundách. Souzvuковě upozorníme na přítomnost disonantních velkých septim, zvětšených kvart, malé a velké sekundy. Přesto ale výsledný dojem nezní souzvuковě příkře či bez jakékoli vazby na tonální centrum či systém. Pro vysvětlení, proč tomu tak je, provedme pomyslné rozdělení třítaktového modelu na šest úseků vždy po dvou dobách a podívejme se podrobněji na stavbu jednotlivých souzvuků.²³⁷ Poměrně silné zakotvení poskytuje basová prodleva na tónu *H*, která je nepřetržitě přítomná v úsecích 2 až 6 a v posledním taktu je ještě zdvojena v mezzosopránů o dvě oktávy výše. Ve čtyřech z šesti úseků (2, 3, 5 a 6) je zastoupen tón *fis*, který tvoří s prodlevovým nejhlubším tónem interval čisté kvinty a mohl by tak být kvintou tónického kvintakordu postaveném na tónu *h*. Opět čtyři souzvuky obsahují tón *d* (3, 4, 5 a 6), který je tercií mollového kvintakordu *h*. Tóny *h*, *d*, *fis* jsou přítomny po nejdelší čas ze všech zúčastněných tónových výšek a dodávají tak úseku jistý pocit tónového centra v *h moll*. To je ovšem narušeno či zamlženo podstatným zahuštěním dalšími tóny a také přítomností tónu *b¹* v úplném začátku modelu. Nejen že jím model začíná, ale je po dvě doby také jediným znějícím tónem. V dalších dvou dobách se k němu v intervalu velké septimy připojí basový tón *H* a tón *fis* v barytonu. I tak zůstává tón *b¹* stále poměrně výrazným tónem, neboť je dosud

²³³ *Spalovač mrtvol* (1968), režie: Juraj Herz, hudba: Zdeněk Liška, 96 min.

²³⁴ Soprán, mezzosoprán, alt, tenor, baryton a bas po šesti pěvcích v každé skupině.

²³⁵ Převažuje pohyb v půlových a delších hodnotách v pomalém tempu čtvrtřová = 65.

²³⁶ Zápis je sice proveden ve 4/4 taktu, ale hudební realizace postrádá metrum ve smyslu vnímatelného pravidelného střídání těžkých a lehkých dob.

²³⁷ Toto zjednodušující rozdělení se nabízí především proto, že většina melodických změn v hlasech nastává právě na první a třetí době. V těch případech, kdy tón nastupuje na sudých dobách, ho také bereme v úvahu v daných souzvucích, neboť se díky pomalému tempu jedná stále o významnou součást souzvuku.

nejvyšším znějícím a je jedním ze tří a nikoli jedním z šesti znějících tónů jak je tomu se souzvuky v dalších taktech.

Př. č. 29: Zdeněk Liška: Spalovač mrtvol. Část č. 1/1, takty č. 1–13.

Upozorněme ještě na jedno místo, které pracuje s jistým tonálním zasazením, a to dokonce na úrovni funkční harmonie, a které je posluchačem dosti postihnutelné. Na přelomu druhého a třetího taktu nastává jediný synchronní pohyb všech hlasů kromě basu, ve kterém nejvíce vyniká půltónový stoupající pohyb v sopránu. Toto místo zvukově připomíná rozvedení citlivého tónu (cis^2) k tónice (d^2). Tento dojem je podpořen jednak dvojnásobným zastoupením tónu a v „rozváděném“ akordu jako primy dominantního akordu v D dur a poté složením „rozvedeného“ akordu. Všechny tóny v něm obsažené jsou totiž tóny tóniny D dur.

Tento náznak funkční harmonie je však dále narušen například nepřítomností tónu *a* – oné dominantní primy, resp. tónické kvinty v „rozvedeném akordu“.²³⁸

Liška neužívá tuto úvodní hudbu v naprosto identickém znění na dalších místech filmu, nicméně veškerá hudba tohoto typu zní analogicky a je vystavěna na stejných principech. Analýzou vstupního úseku jsme chtěli na tyto principy poukázat. V dalších sekvencích doplňuje Liška sborovou barvu ještě střídavým užitím bicích nástrojů, jako jsou triangl, činel, zvonek a gong.

Výsledkem této důmyslné konstrukce je hudební plocha spíše témbrového charakteru. Liška tak docílil jakéhosi „snově halucinačního účinku“, jak Matzner a Pilka vhodně pojmenovávají, což koresponduje jednak s užitím této hudby při snových sekvencích Karla Kopfrkingla a dále pro charakterizaci zvláštnosti celého příběhu, jehož je Kopfrkingl hlavní postavou. Jak zmínění autoři poznamenávají, tento účinek je zvýrazněn ještě na některých místech použitím elektrického dozvuku či umělého zesílení.²³⁹ Tento sborový celek zazní poprvé v úvodu filmu a pak doprovází sekvence, které se odehrávají v krematoriu a na hřbitově. Dušek se vyjadřuje následovně: „Poměrně depresivně působící sborová hudba ... podporuje emoce strachu a tajemna ve spojení se smrtí a následnou kremací, potažmo s postavou hlavního hrdiny, který je smrtí fascinován a chápe své životní poslání právě v provádění kremací.“²⁴⁰ Hudba zní až jaksi nadpozemsky, sféricky, někdy dokonce připomíná jakési kvílení. Domníváme se, že Liška zvolil tento typ hudby a zpěv sboru bez textu jednak pro specifický zvukový efekt a dále opět pro vynalézavé propojení hudby s dějem a prostředím, kde se odehrává. Vezměme jako příklad sekvence, ve kterých Kopfrkingl (Rudolf Hrušínský) provádí nového zaměstnance pana Dvořáka (Jiří Menzel) krematoriem, podrobně mu představuje veškeré procesy, ukazuje všechny místnosti, včetně žároviště, uložení rakví s těly. Dokonce nelení a otevře jednu rakev, aby mu ukázal mrtvou mladou ženu, která bude brzy zpopelněna atd. (0:19:53–0:26:41). Některé místnosti jsou vyplněny rakvemi, stěny jsou pokryty nádobami na popel, celé prostředí je prodchnuto přítomností mrtvých lidských těl. Kopfrkingl komentuje: „Popel se sype tady do těch plechových válců, tady se

²³⁸ Poznamenejme ještě, že daný model zaznívá střídavě ve výše analyzované podobě a dále se změnou právě v sopránovém partu, kde místo tónu *d*² zní tón *dis*² (viz takty č. 3 a 6 v příkladu č. 29). Dochází tak jednak ke změně v četnosti výskytu těchto dvou tónů, což však nenarušuje onen tónický odkaz daný četností zastoupení tónů *h* a *f*. Mění to případný charakter mollového v durový kvintakord. Dále pak nedochází k onomu popsání „rozvedení“ do *D dur*.

²³⁹ Matzner, Antonín – Pilka, Jiří: *Česká filmová hudba* (Praha: Dauphin, 2002), s. 284.

²⁴⁰ Dušek, Jan: *Hudba v českém hraném filmu: Kompoziční postupy skladatelů české filmové hudby* (Praha, 2011), s. 59.

pěchuje. Ale duše se tam nedostane, ta už je zatím v éteru. Zbavená pout utrpení, osvobozená, očistěná putuje do dalšího těla.“ Éteričnost hudby, její lidská barva, její jakési pozvolné plynutí a určitá přítomnost disonancí s tímto prostředím naprosto souzní.

Bez kulturní podobnosti především pro jejich barvu a zvukové efekty využívá Liška sborové zpěvy na vokál „a“ či hlásku „m“ dále ve filmu *Cesta hlubokým lesem*, kde v doprovodu nočních scén vytvářejí tajemnou a nepřátelskou atmosféru.²⁴¹

2.8.3 DALŠÍ NETRADIČNÍ FORMY VOKÁLNÍHO PROJEVU

Výkřiky, glissanda, šepot a různé další neobvyklé druhy artikulace využíval ve své filmové hudbě především Zdeněk Liška. Specifickým výrazovým prostředkem se mu stává šepot jednak v kombinaci s rytmizovaným vyslovováním různých souhlásek, např. dvojic „tk tk“ a „td td“ či šeptání textu, kterému však není rozumět. Slova tedy nejsou využita pro rovinu významovou, nýbrž pro umožnění rytmizace šepotu a získání expresivního výrazu. Jak jsme zmínili v úvodu kapitoly, využití mluveného slova na rozmanitých úrovních srozumitelnosti a stupních slyšitelnosti se stalo jedním z charakteristických znaků nově koncipované zvukové dramaturgie filmů 60. let. Obě z výše zmíněných variant se vyskytují ve filmu *Cesta hlubokým lesem* v již zmíněných vypjatých nočních scénách v lese, kde hlavní postava filmu mladý komunista Cyril jednak usilovně hledá svou ženu, která odešla po jejich rozepři (0:39:17–0:40:46), dále je přepaden a zavražďován protivníky režimu (1:17:18–1:21:15), proti kterým se v závěru filmu vydá bojovat na vlastní pěst a přijde tak o život (1:29:28–1:31:35). Různě rytmizovaný nesrozumitelný šepot skupiny hlasů na nižší dynamické úrovni doprovází tyto scény téměř nepřetržitě. Zní jakoby v Cyrilově mysli a v divákovi vytváří napětí a předtuchu něčeho zlého. V potřebných dějových momentech dojde k výrazovému i dynamickému vystupňování, v několika případech spojenému se záběry, jak Cyril utíká. Zesílené poměrně naléhavě šeptající hlasy pak působí, jakoby Cyrila pronásledovaly a on se jim snažil utéct. To odpovídá myšlenkám v jeho vyhrocené situaci, kdy chce zároveň vyhovět straně a být jejím dobrým a spolehlivým členem a přitom si udržet lásku své ženy, dcery jednoho z nevlivnějších kulaků v obci, nepřítel strany.

Ve vyhrocené situaci se vyskytne i Tono Brtko, již dříve zmíněný tzv. arizátor obchodu staré židovky Lautmannové v *Obchodu na Korze*, když ji najde v komoře mrtvou a uvědomí

²⁴¹ *Cesta hlubokým lesem* (1963), režie: Štěpán Skalský, hudba: Zdeněk Liška, 98 min.

si, že ji zabil.²⁴² Pro okamžik nálezu, Tonovo následné potácení se po obchodu napůl v opilosti a napůl v mrákotách z toho, co právě udělal, a jeho rozhodnutí vzít si život zvolil Liška velice působivou kombinaci několika vrstev. Nejvýraznější je zde mužský sborový zpěv na vokál „o“ připomínající zádušní zpěv, o němž jsme podrobněji pojednali v předchozích odstavcích. Poslední tón třítónového modelu zní na několika místech velice dlouho (toho je patrně dosaženo smyčkou) a je dynamicky výrazně vystupňován. Další vrstvou je již dříve ve filmu uplatněná melodie v sólových houslích. Třetí samostatnou rovinou je právě sborový rytmizovaný šepot hlásek „tk tk“, který podobně jako v *Cestě hlubokým lesem* pomáhá drammatizovat daný moment, zvýšit napětí, vyjádřit jakousi neurotičnost situace a vnímat ji z pozice rozpolcené postavy. Zde extrémní situace vyústí v Tonovu sebevraždu.

Zcela organickou součástí mnohovrstevnaté struktury některých sekvencí v Liškově *Marketě Lazarové* jsou šepot, či naopak jakési výkřiky a rytmizovaná slovní deklamace, jejichž proměnlivou výšku Liška v partituře přesně naznačuje. Jedná se buď o vyslovování různých souhlásek (*ck, tk, pk, tp, dbct*) nebo dokonce celých slov či vět, které jsou významově derivované z příslušných scén (viz př. č. 30).

Př. č. 30: Zdeněk Liška: Marketa Lazarová. Část č. 9/8, takty 1–6.

Schopnost diváka rozeznat obsah řečeného je proměnlivá, ovšem převažuje spíše srozumitelnost na nízké úrovni. Přítomnost této vrstvy ovšem divák registruje, a to jako elementu způsobujícího neklid a napětí a přispívajícího ke specifické expresivitě daných scén. Uvedme jako příklad sekvenci, ve které Kozlík prchá lesem po potyčce s hejtmanem

²⁴² *Obchod na korze* (1965), režie: Ján Kadár Elmar Klos, 128 min.

v Boleslavi (0:23:24–0:26:20). V těchto velice vypjatých scénách Liška užil šepot čtyř různých vět.²⁴³ Tři z nich působí především jako entita zvuková, čtvrté z nich je rozumět a před samým koncem sekvence přejde do zpěvu.²⁴⁴ Užití šepotu je zde velice působivé především v závěrečné scéně, kdy Kozlíka honí smečka vlků. Jak se hladové šelmy rychlým během přibližují, hybnost šeptaných slov se zintenzivňuje a jejich zdroj, který se mísí se slyšitelným dechem vlků, se vnímatelně s blížícím se akutním nebezpečím posouvá směrem k posluchači (patrně bylo využito i určité úpravy zvuku buď dodatečně či přímo při nahrávání změnou umístění mikrofonů). Velice účinný a působivý hudební doprovod postavený na šeptavém deklamování slov a velmi dlouze znějící sborové prodlevě v této „akční scéně“, kde by divák konvenčně očekával hudbu hlučnou a energickou, je jedním z příkladů Liškova velice vynalézavého a novátorského přístupu k hudební dramaturgii.²⁴⁵

Vokály v celé řadě artikulačních a výrazových možností uplatnil Zdeněk Liška ve filmu *Ovoce stromů rajských jíme* režisérky Věry Chytilové.²⁴⁶ Kromě tradičního zpěvu smíšeného sboru na text jsou to zpěv na vokály „a“ či „o“, rytmizované odříkávání souhlásek „tk tk“ a „c“ v jakési mluvní intonaci s proměnlivou výškou (na pomezí mluvy a zpěvu), nesrozumitelný šepot, hlasová glissanda, výkřiky a další. Vokální partie zde nejsou nositelem jednotného typu atmosféry, prostředí, nálady či spojitosti s konkrétní osobou nebo skupinou osob. Jsou naopak využity v pestré paletě své působnosti v různých typech scén a jejich nálad.²⁴⁷

Velmi nápadité a od ostatních vokálních vstupů odlišné je využití lidských hlasů v sekvenci, kde si skupina mužů a žen hraje na pláži s nafukovacím balónem. Jak je u Lišky téměř pravidlem, výraznou měrou propojuje ruchovou a hudební rovinu v organicky spolupracující celek specifický pro jednotlivé scény či pro hudební jazyk celého filmu a na mnoha místech jeho hudba dokonce reálné zvuky nahrazuje. Zde Liška využil stejnou metodu,

²⁴³ V partituře čísla III/5 – III/8.

²⁴⁴ Samostatné číslo III/9.

²⁴⁵ Poznamenejme ještě jednu zajímavou skutečnost týkající se textů těchto čtyř vstupů. Tři z nich, které zní pod úrovní srozumitelnosti, svým obsahem korespondují s ohrožením Kozlíka (a jeho rodiny) v souhře s doprovázenou scénou. Jedná se o následující věty. „Jan Půta, řečený Kozlík, nechť je sťat sekerou.“ „Jeho syn Míkoláš, který upadl do rukou vojsk, bude pověšen na provaze.“ „Dcera Alexandra bude pak popravena později.“ Jediná věta, která je naopak velmi dobře srozumitelná, a která zní při záběrech na běžící hladové vlky, zní: „Král Vám káže pokoj a mír“. Význam této věty je v absolutním rozporu s vypjatým charakterem scény, což patrně Liška zvolil záměrně jako další prvek pro vystupňování napětí.

²⁴⁶ *Ovoce stromů rajských jíme* (1969), režie: Věra Chytilová, hudba: Zdeněk Liška, 95 min.

²⁴⁷ Viz například budování napětí a vyjádření strachu o život v dramatické scéně, kde Robert honí Evu v lese (1:19:02–1:20:26), vyjádření smutku při Eviném odchodu od manžela (0:55:35–0:57:04), zvýraznění romantičnosti scény, když Robert z Evy něžně sundává rudý šál, kterým ji předtím přivázal ke stromu (1:22:50–1:23:56), či energičnost a divokost okamžiku a osudovost následků Evina chování, kdy honí přecházejícího Roberta (1:23:57–1:24:47).

ovšem místo ruchové složky zapojil do hudby složku dialogovou. Ta se mu stává materiálem k hudebnímu zpracování a nahrazuje vlastní dialogy. Souhlasně s obrazem jsou užity ženské i mužské hlasy. Hudební rovina obsahuje několik složek, které plní v této sekvenci různé funkce. Nejvýraznější (a zároveň svým zpracováním a užitím nejoriginálnější) je rytmizované vyslovování hlásek „tk tk“ ve všech hlasech, a to různě přes sebe, nesynchronně. Partituru k této filmové hudbě jsme bohužel neměli k dispozici, ale vzhledem k přesnosti a detailnosti Liškova zápisu k filmu *Marketa Lazarová* je pravděpodobné, že se jedná také o přesně zkomponovanou a zapsanou Liškovu konstrukci tak, aby vynikajícím způsobem hudebně nahrazovala reálné pokřikování při hře s nafukovacím míčem (s jeho energičtějšími i méně napjatými okamžiky). Pro zvýraznění tohoto efektu je využit umělý dozvuk a dochází tak k opakování slyšeného v nižší dynamice. Dalšími dvěma rovinami jsou ženský zpěv v unisonu, který opakuje jednoduchý čtyřtónový motiv dvou krátkých legatových tónů v intervalu malé sekundy $ais^1 h^1$ a zpět $h^1 ais^1$ a mužský zpěv postavený na modelu $as es^1 ces^1 as$. Oba na vokál „a“. Tyto roviny jsou spíše vedené jako komentář situace. Ač oba motivy jsou zapojeny do přediva ostatního dění, ženský motiv zaznívá ve zvýšené míře se záběry na Evu pozorující situaci a mužský potom, když vidíme (Evinýma očima) jejího manžela, jak se při hře záměrně dotýká jiných žen. Jistou dramatičnost situaci dodává na tónu es v basech pronášená skupina hlásek „a bé cé dé dé“.

Dodejme k tomuto příkladu, že Liška zpracoval lidský hlas vlastní dané scéně do hudby velmi podobným způsobem v *Ďáblově pasti* při bitce Jana s panským myslivcem Filipem na tancovačce v rozestavěné panské stodole.²⁴⁸ Sólový tenorový zpěv na vokál „a“ postavený především na glissandech stojí na pomezí jakýchsi výkřiků a hudby. Je opět stylizovaným zhudebněním skutečných hlasů, které by mohly být slyšet při jejich bitce, avšak zároveň svým průběhem dodává dramatičnosti vypjatějším okamžikům souboje. Ačkoli se jedná pouze o jeden hlas, jeho melodický průběh je rozdělen do dvou výškových pásem, které si dialogicky odpovídají a korespondují tak se zobrazovanou rvačkou dvou mužů. V tomto případě, na rozdíl od výše popsané scény z *Ovoce stromů rajských jíme*, jsou ruchy prostředí, výkřiky přihlížejících i případné zvukové projevy obou zúčastněných ponechány, ty se však omezují na pouhé hlasité dýchání. Jejich slyšitelné hlasové projevy jsou zpracovány do hudební roviny.

Nové způsoby využití vokálního projevu v hudbě najdeme v množství filmů 60. let. Sólový zpěv na vokály, ač se díky absenci významů zprostředkovaných textem stává „pouze“

²⁴⁸ *Ďáblova past* (1961), režie: František Vlácil, hudba: Zdeněk Liška, 87 min. Stopáž filmu 0:48:36–0:49:26 a dále 0:49:44–0:50:26.

jednou z barev vedle ostatních hudebních nástrojů, si uchovává velice silnou a jedinečnou vazbu na lidské bytosti. Právě díky této vlastnosti s sebou nutně nese významy, které se značně liší od konotací vztahujících se k barvě kteréhokoliv nástroje, a je tak uplatněn téměř výlučně ve spojitosti s postavami filmů. Ačkoli se výjimečně vyskytuje i sólový mužský zpěv bez textu, ženský hlas, jeho barva a případně i charakteristická melodie jako příznačný motiv jednoznačně převažují. Je tomu tak patrně díky tomu, že zpěv a jeho silná schopnost vyjádření emocí mají celkově více spojitosti s emočně založenými ženami spíše než muži, kteří jsou obecně nahlíženi jako silnější a ne tak citové pohlaví. Na rozdíl od sólového zpěvu, který ve výše uvedených funkcích využívají různí skladatelé, sborový zpěv bez textu nacházíme pouze v díle Zdeňka Lišky, zato v poměrně velké míře. Liškovy rozsáhlé vokální útvary jsou mnohdy velmi provázané s ruchovou rovinou snímku, kterou někdy dokonce nahrazují, a s celkovým prostředím a atmosférou filmu. Specifickou hudebně-zvukovou dramaturgií se vyznačují především snímky vzešlé ze spolupráce Lišky s režisérem Františkem Vláčilem. Neobvyklé druhy artikulace jako šepot, rytmizované odříkávání různých hlásek či slov na různých úrovních srozumitelnost, výkřiky, glissanda apod. jsou pak výsostnou doménou opět skladatele Zdeňka Lišky, který jimi dosahuje v daných scénách velmi intenzivního požadovaného účinku.

3 KOMPLEXNÍ ANALÝZA FILMOVÉ HUDBY

JAN KLUSÁK: HUDBA K FILMU *KAŽDÝ DEN ODVAHU*

Schormův debut *Každý den odvalu* je existenciální studií mladého ambiciózního dělníka Jaroslava Lukáše (Jan Kačer), který se upřímně nadchl pro stranické ideály komunistické strany. Těm zůstává věrný i po kritice kultu osobnosti, kdy se svět kolem něj změnil a rozpoznal falešnost těchto přesvědčení. Bývalý svazácký funkcionář, který šel dříve všem příkladem, nyní přestává rozumět dění kolem sebe a stává se terčem posměchu a nepochopení. Film nemá epickou zápletku, je spíše nahlédnutím do nitra člověka podvedeného dobou a režimem. Dalšími výraznými postavami filmu jsou Jardova přítelkyně Věra (Jana Brejchová) a jeho kolega v práci Bořek (Josef Abrhám). Ten je pravým opakem Jardy. Otevřeně se vysmívá jakýmkoli projevům režimu, nic nebere vážně, bojkotuje Jardovy snahy v práci, čímž ho silně provokuje.

Hudba doprovází téměř třetinu filmu. Zní čtyřicet ze sedmaosmdesáti minut celkové stopáže filmu. Z toho ovšem přes třináct minut představuje hudba diegetická. Ta je součástí daného prostředí, kde vytváří zvukovou kulisu a charakterizuje dané místo a čas – např. živá kapela v baru hraje k tanci, Jiří Suchý zpívá z rádia píseň *Klementajn* v obchodě, kde Věra pracuje atd. Dále doprovází kouzelnické a baletní představení na pódiu či ji přímo hrají aktéři děje (děda hraje na harmoniku atd.). Nedickegetická hudba, kterou složil k filmu Jan Klusák, doprovází scény v celkovém rozsahu osm a půl minuty, zabírá tedy asi deset procent délky filmu. Této hudbě se budeme podrobněji věnovat v následujících odstavcích. Samostatnou kategorii tvoří v tomto snímku hudba k závěrečným titulům. Není diegetická, ale zároveň není dílem Jana Klusáka. Je to budovatelská píseň v úpravě pro dechový orchestr a zní dvě a půl minuty. Kromě úvodní sekvence jsou hudební vstupy situovány především do druhé a třetí třetiny filmu.

Veškerá Klusáková hudba zde vystupuje v rovině nedickegetické. Je atonální a v naprosté většině dodekafonní – vystavěná na principu řady. Klusák zvolil dva různé typy sazby. Jednak sazbu akordickou, kde se hudební proud odvíjí synchronně v dvoj- a vícezvuku a veškeré hlasy nastupují ve stejném okamžiku. Převažuje však sazba jednohlasá a dvojhlasá v takové podobě, kdy jeden nástroj v rámci melodie mění svou výšku, zatímco druhý setrvává na určitém tónu jako prodleva a naopak. Převažujícími nástroji jsou příčná flétna, klarinet, fagot a sordinovaná trubka. Podle výšky a barvy zvuku a toho, při jakých záběrech dané nástroje hrají, můžeme

vyvodit jistou souvislost s hlavními postavami. Klarinet je spjat především s Jardou, flétna ponejvíce poukazuje na jeho přítelkyni Věru a zvuk fagotu a sordinované trubky se významově váží k Jardovu rivalovi, Bořkovi – fagot za jeho života a trubka s určitým trpkým příděchem jeho předčasné smrti na motorce. Jedná se zde o příznačné nástroje, ačkoli ne zcela přísně uchopené.

Představme si nyní sekvence s Klusákovou hudbou. Skladatel využil tři různé typy sazby – sólovou, dvouhlasou a akordickou.

Jednohlasá sazba je nejvýrazněji uplatněna v sekvencích v úvodu a závěru filmu, které těsně přiléhají k úvodním a finálním titulům. Jakmile skončí krátký úvodní titulový úsek filmu zobrazující se přes detaily výroby v tovární hale, začne znít hudba. Předchozí autentický hluk strojů je zcela ztlumen. Kamera pomalým pojezdem snímá strop a interiér haly, a sólový klarinet začne hrát táhlou melodií. Slyšíme mužský hlas říkat: „Každý den se dotýkáme velkých lásek a velkých nenávistí.“ Střihem se obraz přesune na detailní záběr zamyšleného a očividně vnitřně zápasícího Jardu. Ten dále v duchu pokračuje v citátu Jerzyho Andrzejewského o povaze štěstí a zoufalství. Převážně hluboké tóny v klarinetu korespondují s mužskou postavou. Dynamická úroveň nástroje v mezzoforte je pouze minimálně nižší než hlasitost Jardovy mluvy. Obě linie jsou dynamicky téměř stálé, mluva má určitý monotónní až odevzdaný výraz. Sólový nástroj a ponurý charakter pomalu plynoucí melodie odpovídají osamocení hlavní postavy v davu a jeho nepochopení okolím. To je na konci sekvence vyjádřeno i v obraze, který se střihem přeneseme na záběr Jardy mezi lidmi na ulici. I přes ruchy davu nadále slyšíme klarinet a Jardův vnitřní monolog a slova citátu „(v člověku) jednou provždy umlká jakýsi nepostradatelný tón“ a „nenávratně uhasíná jakési vnitřní světlo“. Charakter melodie a zvuku klarinetu velmi dobře vystihuje pohled do Jardova nitra. Tón klarinetu je poměrně sytý, ačkoli relativně měkký, mírně chvějivý a zní jakoby velmi zblízka, stejně jako Jardův hlas. Melodie nemá metrum, je sestavena převážně z dlouhých tónů, které netvoří pravidelnou rytmickou strukturu, její hybnost je malá. Nemá žádné tonální centrum. Při detailním rozboru této části zjistíme, že je zkomponována dodekafonní metodou a vystavěna na základě následující řady tónů: *h, cis, b, e, gis, dis, c, fis, d, f, g, a*. Je jediným případem v celém filmu, kde daná řada zazní vícekrát. V ostatních dodekafonních celcích uvádí Klusák řady pouze jednou, někdy je ani nedokončuje až do posledního dvanáctého tónu. Zde se řada opakuje celkem třikrát. Co se týče výšky tónů, jsou první a třetí uvedení řady téměř totožné, odlišují se pouze opakováním různých dvojic tónů v rámci melodie. Převažují tóny jednočárkované oktávy, přesně *b–dis*². Prostřední – druhé zaznění řady má vlastní

výškovou polohu tónů. Zde se nejdéle melodie zdržuje v hlubokých tónech malé oktávy a klesá až k tónu *dis*, kde je barva klarinetu temná. I hybnost se v tomto úseku změní. Zatímco v začátku sekvence převažují čtvrté a půlové hodnoty a vyskytují se i noty osminové, jakmile melodie poklesne do malé oktávy, pohyb se naráz výrazně zpomalí k půlovým, celým a až osmidobým hodnotám (vše v tempu čtvrté = 70). Závěr sekvence je pak hybností kombinací obou předchozích částí. Jako celek však melodie působí táhle a s celkově malou hybností. Rytmus každého zhudebnění řady je jiný. Jak jsme již zmínili, na několika místech dochází k opakování dvojic tónů. Tento prvek je charakteristický pro veškeré melodie v tomto filmovém snímku a při poslechu je dosti výrazný. V úvodní sekvenci například dochází k repetici šesti dvojic tónů a to až čtyřikrát. Melodie se tak jakoby zastaví, nikam se nevyvíjí. To je v rámci příběhu analogií Jardovy bezvýchodné situace, jeho trucovitosti se změnit, změnit své myšlení a posunout se v životě dál od zhroutených ideálů. Funkce hudby v této sekvenci je především představit hlavní postavu, pomoci zblízka nahlédnout do jejího nitra. Délkou sólové melodie v klarinetu, který je od nyní jednoznačně spjat s Jardou, také předznamenat, že děj filmu bude vystavěn především na této osobě. Dodekafonní melodie nevyznívá vyloženě nelibozvučně či nepříjemně, jak bychom se mohli domnívat. Malá hybnost a tedy poměrně velká vzdálenost jednotlivých tónových výšek činí pro paměť obtížnějším porovnávat větší množství jednotlivých tónových výšek a jejich vzájemných vztahů. Časté opakování dvojic či trojic tónů navíc znesnadňuje vnímání melodického průběhu jako jednoho celku. A v neposlední řadě – jelikož se jedná o sólovou melodii, nejsou zde přítomny žádné souzvuky, tedy ani disonantní souzvuky, jejichž nelibozvučnost by působila intenzivněji a důrazněji než nelibozvučnost melodických intervalů.

Závěrečná scéna je obrazovou, zvukovou i hudební analogií scény úvodní. Jarda vyjde z haly na vrátnici, kde na něj čeká Věra, a rozhodne se zbaběle schovat za bloky plechů. Kamera zblízka snímá jeho tvář, jejíž výraz vypovídá o Jardově rozpolceném nitru plném neporozumění a nespravedlnosti. Do hluku strojů z tovární haly slyšíme Jardovy myšlenky. Ten se v duchu vrací k závěrečné větě z citátu Jerzyho Andrzejewského: „Kdo v hlubinách své pochybnosti dohlídne aspoň uzounký paprsek naděje, ten jistě neřekne: Prohrál jsem.“ Stříhem se přesuneme na záběry stropu haly, kamera opět pomalu projíždí pod stropem, tentokrát v opačném směru. A také obdobně jako na začátku filmu sólový klarinet hraje pomalou, neveselou melodii. Jedná se o téměř totožné opakování třetího zaznění řady z úvodní scény. Rytmus je lehce pozměněn, tempo je pomalejší a v průběhu se ještě zpomaluje. Charakter zvuku klarinetu je upraven. Tóny jsou sytější, více rozechvělé a mají delší dozvuk.

Zní jako by byly hrány v prázdné hale. Na úplném konci s velmi pomalou hybností zazní tóny fis^1 , d^1 , f^1 , g^1 , a^1 , které vyznívají jako otázka. Nezodpovězená. Jsme v podstatě tam, kde jsme byli na začátku filmu. Jarda se nikam neposunul, téměř nic se v jeho životě a postoji nezměnilo, je nadále nepochopen a sám. Hudba je zde důležitou součástí tohoto vyznění konce filmu. Nepůsobí jednoznačně negativně či pozitivně. Spíše vystihuje hlavního hrdinu filmu, který je stále zahloubaný do svých myšlenek a ideálů. Hudba společně s ostatními složkami v této závěrečné a úvodní scéně pomáhá vytvořit rámeček filmu.

Dvojhlasá sazba je uplatněna u hudebního doprovodu dvou pasáží filmového díla. Jedná se o sekvenci, kde se Věra prochází po schodech a v parku (1:05:26–1:06:36) poté, co zemřel manžel její bytné. Druhým takovým místem je čekání Věry na Jardu na vrátnici (1:20:29–1:21:43).

V prvně zmíněné sekvenci jsou záběry na pomalou chůzi Věry nahoru po schodech a v parku doprovovzeny pomalou, nelibozvučnou, až zádumčivě působící hudbou (viz př. č. 31).

The musical score is written for Flute (Fl) and Trumpet in B (Tpt in B) with mutes. The tempo is marked as 60. The flute part begins with a melodic line in the upper register, while the trumpet part provides a harmonic accompaniment in the lower register. The score includes dynamic markings like 'p' and 'f', and articulation like 'acc.' and 't.5', 't.10', 't.15'.

Př. č. 31: Jan Klusák: Každý den odvalu. Stopáž filmu 1:05:26–1:06:36.

Věra se zastavuje, dlouze se dívá do dálky. To společně s obsahem předchozích scén a především díky hudbě vyznívá, jakoby přemýšlela nad životem. Sekvence totiž následuje relativně krátce po scéně, ve které se Bořek zabil na motorce. Melodie flétny má poměrně velký rozsah – přes dvě oktávy (des^1 – d^3). V souzvukově nejvypjatějším místě (takty 10–13) se však zdržuje v hlubokých tónech jednočárkované oktávy. Flétna v této nízké poloze nebývá často využívána, a to pro poměrně tichý a neprůrazný tón. Zde je však snímána na mikrofon, což nízkou hlasitost kompenzuje, a naopak ji slyšíme až dosti zřetelně. Působí to, jako bychom

zblízka nahlíželi do Věřina nitra. Druhým nástrojem je sordinovaná trubka, jež se pohybuje výše, a to mezi tóny c^2-b^2 . Její ostrý a vysoký zvuk vytváří s temně znějící flétnou zvláštní kontrast. Melodie ve flétně dosahuje v taktech 10 a 11 svého spodního vrcholu v této sekvenci – tónu des^1 , což je zároveň druhý nejnižší tón vůbec na příčnou flétnu hratelny. Tóny zní velmi zblízka, jsou chvějivé, syté a působí až téměř strašidelně. Zvuk sordinované trubky je svým výrazem a polohou nepříjemně ostrý, štiplavý. Odkazuje na scénu, ve které se Bořek zabil na motorce a kde průrazný zvuk trubky doprovázel tento moment (0:59:25–0:59:31). Jednalo se sice o pouhé dva tóny (fis^2 a a^2), jež po sobě zněly při pádu Bořka z motorky, která se řítila dolů po schodech, avšak svou zvukovou charakteristikou tóny velmi naléhavě a jednoznačně působící. Melodický vzestupný interval malé tercie z této scény se v trubce vyskytuje vícekrát i v právě analyzované sekvenci. Dokonce přesně tóny fis^2-a^2 se třikrát opakují v taktech 11–13. Při pohledu na mrtvého Bořka pak v původní sekvenci zazněl rovný tón flétny (dis^2), který podobně, jako když se v momentě smrti ustálí snímač srdeční činnosti na jednom rovném tónu, jasně stanovil vážnost situace. Tón dis^2 ve flétně tak s právě zaznělým tónem a^2 v trubce tvoří v původní scéně disonantní melodickou zvětšenou kvartu, která je pak v sekvenci s Věrou nejčtetnějším intervalem v rámci flétnového partu. Tyto hudební prvky obsažené ve scéně s Věrou tak jednoznačně odkazují na Bořkovu smrt a dávají tak sekvenci nový význam. Ten by jinak nebyl komunikován, neboť scéna s Bořkem přímo nepředchází tuto sekvenci, nýbrž je vzdálena šest minut.

Hudebně se jedná o dvojhlas dvou různých nástrojů, kdy ovšem většinou jeden z nich mění svou výšku a druhý setrvává na určitém tónu a naopak. Hudba nemá metrum v tradičním významu pravidelně se střídajících přízvučných a nepřízvučných dob, hudební proud plyne v rytmických hodnotách, které je možné vepsat do 4/4 taktu. Tempo je pomalé (čtvrt'ová = 60), hybnost je poměrně malá – převažuje pohyb ve čtvrt'ových, půlových a delších hodnotách legato. Klusák využil opět dodekafonní kompoziční metodu. Každý z nástrojů má svou vlastní řadu.²⁴⁹ Jejich stavba nemá vzájemně žádnou očividnou souvislost. Opět se zde v rámci melodie v obou nástrojích opakují dvojice i trojice tónů, což přispívá ke kontemplativnímu naladění scény. V rámci těchto opakování dochází i k zaznění tónů, které již v rámci řady byly uvedeny dříve. Sekvence je z obou stran hudebně orámována dvěma takty v sólové flétně. Ta hraje melodicky i rytmicky naprosto stejný sled sedmi tónů. V těchto krátkých úsecích se vyskytují i oba zmíněné intervaly malé tercie a zvětšené kvarty. Svým vzestupným pohybem

²⁴⁹ Řada ve flétně: *e, b, as, es, c, fis, d, cis, a, h, f, g*. Řada v trubce: *f, fis, e, g, b, dis, d, c, a*. Tato řada je neúplná. Nejsou zastoupeny tóny *cis, h, gis*. Tóny řad jsou při svém prvním uvedení v příkladu zvýrazněny barevně.

v druhém taktu melodie vyznívá jako nezodpovězená otázka, což odpovídá Věřině zamyšlení. Souzvukově převažují v prvních osmi taktech konsonance (resp. v taktech 3–8, takty 1 a 2 mají jednohlasou sazbu). Takt č. 9 končí na fermatované malé sekundě, jež předjímá disonantní vývoj dvojhlasu. Hudební úsek vrcholí v taktech 11–13, kde hlasitý ostrý tón sordinované trubky nastupuje disonantním melodickým intervalem zvětšené kvarty c^2 , fis^2 a nadále opakuje již zmíněné tóny fis^2 , a^2 . Zaznívá zároveň s chvějivými hlubokými tóny flétny, a to převážně v ostrých disonancích malé nóny a velké septimy. V obraze očima Věry vidíme děti v parku, jak si hrají a vesele na sebe pokřikují a chechtají se. To působí až absurdně v kontrastu s tím, co ona prožívá a nad čím přemýšlí.

Druhým dvojhlasým místem je scéna, ve které Věra čeká na Jardu za plotem na vrátnici v práci (1:20:29–1:21:43). Ten sice přijde, ale schová se zbaběle za hromadou složeného materiálu a pozoruje Věru odtamtud. Tentokráte je druhým nástrojem vedle flétny klarinet (viz notový příklad č. 32).

$\text{♩} = 80$

Fl I, II

Cl in B

t. 5

t. 10

t. 15

Př. č. 32: Jan Klusák: Každý den odvalu. *Stopáž filmu 1:20:29–1:21:43.*

Vystupuje zde Jarďa a Věra, což odpovídá i volbě nástrojů. Ve stavbě tohoto hudebního úseku najdeme mnohé analogie s výše popsanou dvojhlasou sekvencí. Není zde jednoznačně přítomné metrum, nicméně melodický proud se odvíjí v pravidelných rytmických hodnotách, a to ve čtvrt'ových, půlových a jejich násobcích. Tempo je pomalé (čtvrt'ová = 80), hybnost je malá, převažuje legato frázování. Nástroje se střídají v melodickém pohybu. Když se jeden nástroj pohybuje, druhý setrvává na určitém tónu. Výškový pohyb obou nástrojů je řízený

dodekafonními řadami. Každý nástroj má svou vlastní řadu.²⁵⁰ Opět dochází k rozvolnění řad pomocí opakování dvojic tónů a výjimečně také zaznění tónů již dříve uvedených. Hudební doprovod obsahuje podobně jako výše analyzovaná dvojhlasá scéna také dvě místa, ve kterých flétna hraje samostatně bez druhého nástroje. Jedná se opět o začátek sekvence (první tři takty) a dále tři takty zhruba uprostřed, které dělí hudební úsek na dvě odlišné části. To ovlivňuje i náladové vyznění průběhu sekvence. V první části kamera zabírá převážně Věru, jak čeká na Jardu za plotem. Dívá se, jestli už jde, upravuje se. Flétna je vedena převážně ve vyšších tónech dvoučárkované oktávy, což je její přirozená poloha. Její barva je jasná, až svítivá a vyniká nad hlubšími tóny klarinetu, který zde ve spodních tónech jednočárkované oktávy zní příjemně a poklidně. Ačkoli Klusák využil dodekafonní metody ke kompozici jednotlivých partů, souzvukově ovšem a v kritických místech i melodicky, zde vytvořil dojem durové tóniny, což způsobuje pozitivní vyznění této první části sekvence. Jedná se o zdůraznění prvních třech tónů v tónině *E dur*, a to v obou partech. Klarinetový part je vystaven téměř výlučně na těchto tónech. Ve flétně se pak jedná o úseky znějící zároveň s těmito místy v klarinetu nebo jim těsně přiléhající. Nejvýrazněji je *E dur* ukotveno na konci této první části, kde flétna setrvává na tónu *gis*² a klarinet střídá tóny *e*¹, *fis*¹ a poté *gis*¹, *fis*¹ a ustálí se na tónu *e*¹. Souběžně vidíme detailní záběr na Jardu, který se na Věru dívá zpoza hromady složeného materiálu a usmívá se. Jeho výraz se však ještě před koncem této části změní. Sklání hlavu, dívá se střídavě do země a na Věru a jeho tvář zvažní. Jak začne znít sólová flétna, kamera se vrátí stříhem zpět na Věru, kterou nyní společně s Jardou pozorujeme z jeho skrýše. Flétna nastoupí se střídajícími se tóny *a*² a *g*², čímž okamžitě naruší právě upevněné poklidné *E dur*. Opakování dvojic tónů zde rezonuje s Věřiným pohupováním se a chozením tam a zpět, což společně s hudbou vyjadřuje zdlouhavost jejího čekání. Jakmile se připojí klarinet, flétna se ustálí na tónu *g*², na kterém setrvává až do konce této sekvence. Pouze ho znovu a znovu nasazuje na sudé doby, zatímco klarinet mění výšku na doby liché. Ten krátce poté, co nastoupí, zahraje sled tónů *d*², *b*¹, *des*², *es*², *f*², což jsou intervaly: velká tercie sestupně a malá tercie a dvakrát velká sekunda vzestupně. Toto je jediný sled intervalů, který se v rámci veškerých řad v tomto filmu vyskytuje vícekrát – a to na konci úvodní scény, v úplném závěru filmu a v tomto místě. Svým melodickým obrysem na všech těchto místech vyznívá jako otázka. Otázka, která není zodpovězena. V této sekvenci vidíme prostřednictvím detailního záběru na Jardovu tvář, jak vnitřně bojuje. Zhluboka dýchá, jeho výraz je velmi vážný, jeho mysl bloudí v citátech a dávno

²⁵⁰ Řada ve flétně: *f, d, dis, cis, g, e, fis, gis, ais, a* (nejsou zastoupeny tóny *c, h*). Řada v klarinetu: *gis, g, a, fis, e, h, d, b, des, es, f* (není zastoupen tón *c*). Tón *c* je naopak obsažen v druhé flétně, která pro zní pouze v taktech 3–6.

překonaných frázích. Svět kolem něj se změnil. On by však svou pracovitostí a nadšením pro stranické ideály chtěl jít stále příkladem. To ho však činí terčem výsměchu a nepochopení. Zde tento melodický sled není tak výrazný, neboť nestojí na konci, nýbrž uprostřed hudebního proudu. Není ovšem jen pouhou součástí melodie, ale tvoří jakýsi mírný vrchol v této druhé části hudebního úseku. Melodie v klarinetu totiž poté slábne jak dynamicky, tak také výrazně klesá svou výškou²⁵¹ až k tónu *cis*¹, na kterém se ustálí. Vytvoří tak disonantní souzvuk zvětšené kvarty, resp. zvětšené undecimy s tónem *g*² ve flétně, který utichá společně s tím, jak vidíme Věru odcházet, a Jardu se za ní dívat.

Další sekvenci, která je doprovázena dvěma nástroji, je místo, kde Bořek sleduje Věru ve městě na ulici a vytvoří příležitost se s ní setkat (0:50:26–0:51:41). Přítomnost dvou nástrojů opět odpovídá obsazení postav v rámci sekvence. Flétna jako Věra, fagot jako další mužská postava. Tato sekvence je však hudebně odlišná od dvou právě analyzovaných, a to v mnoha ohledech. Ačkoli se jedná o dva nástroje, nejde o běžný dvojhlas. Melodie je nejprve vedena pouze ve flétně a fagot má jen občasné staccatové příznávky. V druhé části sekvence pak oba nástroje hrají melodii unisono (oktávově odlišně). Toto je jedna z charakteristik, která sekvenci dělí na dvě hudebně rozdílné části. To rezonuje i s obrazově-obsahovým rozložením sekvence. V první části kamera zabírá Věru na ulici a Bořka, jak ji pozoruje a opatrně, aby nebyl zpozorován, jde za ní. V druhé části jsou pak v záběru spolu v parku u altánu. Přechod z první do druhé části nenastupuje v obou rovinách současně. Změna v hudební složce začíná dříve a anticipuje tak obrazové dění. Dalším prvkem odlišující obě části sekvence od sebe je frázování. V prvním úseku je nápadná opakující se rytmická figura s tečkovaným rytmem (osminová s tečkou, šestnáctinová) hraná staccato, druhá část je frázovaná legatově a převažují v ní delší rytmické hodnoty. Staccatové frázování a opakující se rytmická figura obsahující menší notové hodnoty než čtvrt'ové odlišují tuto sekvenci od veškeré ostatní komponované hudby v tomto snímku. Dalšími takovými vlastnostmi jsou výrazné metrum a svižnější tempo (čtvrt'ová = 125). I vlastní kompoziční metodu pro výběr a sled tónů zvolil Klusák specifickou. Stále se sice jedná o atonalitu a určitou formu dodekafonie, ta je ovšem dosti rozvolněná. Sekvence sice obsahuje všech dvanáct různých tónových výšek. Jejich sled ale není přísný či pouze jemně narušený opakováním právě zaznělých dvojic či trojic tónů, nýbrž dochází k návratům tónů, které byly uvedeny již dříve, a to i s několikataktovým odstupem. Ovšem i v rámci tohoto volnějšího výběru tónů Klusák rozdělil sekvenci na dvě části. K dokončení

²⁵¹ Kromě tónu *fis*². Ten je ovšem dynamicky dosti potlačen a nevyznívá jako pokračování stoupající melodické linie klarinetu, nýbrž spíše jen barevně vytváří ostrý disonantní půltónový souzvuk s tónem *g*² ve flétně.

prvního uceleného zaznění všech dvanácti různých tónů dojde totiž těsně před koncem první hudební části. V druhé části pak zazní deset z dvanácti různých tónových výšek. Sekvence jako celek působí hravě, lehce, vesele, ačkoli obraz je až na úplný závěr, kdy Bořek vyskočí z lavičky a napodobuje Věřina gesta, neutrální. Toto hravé vyznění způsobuje hudba, která neutrálnímu obrazu propůjčuje svou charakteristikou náladu. Je to způsobeno především tečkovaným rytmem v kratších notových hodnotách a rychlejším tempu a absencí disonantních souzvuků. I volba tónových výšek především v druhé části sekvence přispívá k této veselé náladě. Přes více než dva takty se v různých rytmických hodnotách střídají pouze tóny h^2 a fis^2 , které spolu tvoří libozvučný melodický interval čisté kvarty, a mohou tak být součástí durové tóniny. Pokud by se jednalo např. o *H dur*, byl by tímto stanoven a upevněn její první stupeň. Ačkoli Klusák v dalších taktech uplatnil různé tónové výšky dvanáctitónové škály, záměrně délkově zdůraznil ty tóny, které by opět mohly být součástí durové tóniny, a to i právě zmíněné *H dur*. Jedná se totiž o tóny dis^2 , cis^2 , gis^2 a fis^2 . Ostatní tóny (f^2 , g^2 , a^2) jsou délkově potlačeny a mají pouze osminové hodnoty, čímž působí spíše jako melodické ozdoby. I když tedy tento hudební úsek obsahuje deset z dvanácti tónů chromatické škály, sdružením tónů do několika skupin se specifickým výběrem jejich výšek a zdůrazněním pomocí jejich délek Klusák dosáhl pocitu durovosti v rámci chromatické škály a dodal jí tak charakteristicky, které běžně připisujeme hudbě v durových tóninách – hudba veselá, radostná atd. Tyto pak poukazují na Bořkovu hravost a bezstarostnost, které jsou naprostým protikladem Jardovy složitosti a těžkosti, jež ve filmu převládají, a i jakousi lehkost bytí pro Věru v Bořkově přítomnosti.²⁵² Hudba je zde klíčová pro orientaci diváka, a to především v první části sekvence. Záběry Bořka potajmu sledující Věru na ulici totiž vypadají spíše podezřele, než hravě. Hudba tak obrazu dodává význam, který má být divákovi komunikován, a který ze samotného obrazu není patrný.

Třetím typem je **sazba akordická**, kterou Klusák uplatnil na dvou místech filmu. Prvně se vyskytuje ve scéně, kde Věra pláče na posteli u sebe v pokoji, a Jarda zamyšleně ve svém bytě chodí kolem stolu, až ze sebe na konci serve košili (1:04:26–1:05:25) To následuje ihned poté, co zemřel manžel Věřině bytné, a těsně předchází již analyzovanou sekvenci, kde Věra na schodech a v parku bloumá o životě. Po druhé akordy doprovázejí detailní záběry na Jardu, jak se sbírá ze země po rvačce v hospodě (1:19:11–1:20:23). A opět – scéna těsně předchází jinému již pojednanému úseku filmu – Věřině čekání na Jardu na vrátnici v práci. V obou

²⁵² Příležitostně se zde vyskytují i další dechy a žestě vytvářející v první části sekvence na několika místech nevýrazný doprovod a v druhé části pak společně s unisonem flétny a fagotu tvořící libozvučné intervaly a akordy ještě více potvrzující durovou charakteristiku tohoto hudebního úseku.

případech se jedná o vykreslení vnitřních pocitů a stavů postav a o jejich provázání s následujícím děním. Oba aktéři jsou zachyceni v emotivně velmi rozrušeném stavu. Vše právě uvedené se pak silně promítá právě do hudby. Naléhavost sdělení v hudební rovině odpovídá intenzitě vyjádření v obraze, a to především prostřednictvím typu záběru. V prvním případě kamera snímá Věru a pak Jardu v polocelku. K tomu zní řidší podoba akordické stavby – harmonické intervaly – v mírné dynamice mezzoforte. Ve scéně po rvačce je Jardův obličej zabírán ve velkém detailu. Vidíme velmi zřetelně jeho zbitou tvář, zpotené čelo, těkající pohyb jeho očí, výraz jeho tváře. To je doprovázeno hutnými souzvuky více než dvou tónů ve forte. Celková působnost je tedy v hudební i obrazové rovině znatelně mocnější. Oba úseky jsme zařadili do sazby akordické, ačkoli se v prvním případě jedná pouze o harmonické intervaly, tedy dvojsouzvuky. Celkově jde ovšem o velmi podobně vystavěnou strukturu, o souzvukové bloky, u kterých není zásadní počet současně znějících tónů, nýbrž jejich působení jako homogenního vícezvukového disonantně působícího pásma. V obou případech se jedná o kompaktní souzvuky dechových a žesťových nástrojů, které jsou nasazovány ve všech hlasech současně. V proudu dlouhých tónů není jednoznačně přítomné metrum, ačkoli tónové délky tvoří jistou pravidelnou strukturu. Scéna s Věrou a Jardou obsahuje deset souzvuků s délkou dvě, čtyři či šest dob ve velmi pomalém tempu (čtvrt'ová = 55). Scéna v hospodě je doprovázena převážně akordy v půlových hodnotách v tomtéž tempu s několika hodnotami celými, někde i s korunami a je tvořena devatenácti akordy. V obou případech je hudební proud výrazně disonantní. V hudebním doprovodu tvořené intervaly převažuje zvětšená kvarta, ta spolu s malými a velkými sekundami a dalšími intervaly pak tvoří disonantní vícezvuky v sekvenci po rvačce. Díky dlouhým tónům, jejich synchronnímu nasazování, malé hybnosti, velmi pomalému tempu (a mírné dynamice v prvním případě) obě ukázky působí jistým způsobem poklidně. Avšak díky disonancím je tento klid zvláštní, až nepříjemný. Tato pomalost a zároveň souzvuková nelibost vytvářejí nepříjemný pocit. Především detailní záběry na Jardovu tvář a její mírné nuance působí na diváka velice zdoluhavě. Divák se už chce posunout dále v ději, ale je obrazem i zvukem držen uprostřed Jardových pocitů.

Klusákova hudba provází sekvence filmu *Každý den odvahu* pouze v délce necelých devíti minut, její význam je však pro celkové vyznění snímku i pochopení a plné porozumění některým scénám klíčový. Její funkcí není doprovázet obraz, aby sekvence nebyly tiché, ale vyjádřit významy, které vizuální složka nezprostředkovává či pouze naznačuje. V dalších případech je divákovi předložen obrazový materiál, který lze chápat několika způsoby. Hudba zde jednoznačně určuje, jak daným záběrům rozumět a co znamenají. Režisér Schorm zde

hudebním doprovodem neplýtvat, naopak jej využil pouze na strategických místech, kde potřeboval okamžité a účinné působení na divákovu psychiku a mysl. Jejím střízlivým výskytem tak navíc dosáhl silnějšího efektu, neboť přítomnost hudby představuje výraznou změnu oproti zvukové složce tvořené pouze dialogy a ruchy, která ve filmu převažuje. Dle Klusáka byl Schorm velmi muzikální. Jeho hudbu znal, a proto mu údajně nechával, co stylu týče, „volnou ruku“.²⁵³ Klusák uplatnil dodekafonní kompoziční metodu, podobně jako ve svých koncertních opusech. Vystavěl hudební materiál na základě dvanáctitónových řad sestavených pro každou jednotlivou sekvenci a každou nástrojovou melodickou linii samostatně. Ve stavbě těchto řad jsme nenašli shodné intervalové postupy či jiné principy, které by naznačovaly příbuznost řad.²⁵⁴ Pouze jeden krátký úsek tvořený čtyřmi intervaly se opakuje na třech místech filmu. Zazní mimo jiné v úvodní sekvenci, která uvádí do charakteru filmu a rozprostírá před námi nitro hlavní postavy. Dále ji uslyšíme v úplném závěru snímku před nástupem finálních titulků. Zde má výsadní postavení pro vyznění filmu. Jeho melodická stavba připomíná otázku, která během celého filmu nedojde zodpovězení. Jarda zůstává nadále nepochopen a sám v davu, neochoten přehodnotit své myšlení a ideály. V rámci uvedení jednotlivých řad dochází k občasnému opakování dvojic či trojic tónů, což je charakteristické pro veškeré melodické linie v tomto snímku. To má na různých místech různé konotace s dějem podle toho, co se děje v obrazové rovině. Je jednak celkově analogií toho, jak se hlavní hrdina stále navrácí k hodnotám, které jeho okolí již dávno označilo za překonané. Na jiných místech je tím vyjádřena zdlouhavost čekání apod. Hudebně zde opakování pro Klusáka představuje prostředek, jak prodloužit působení určité skupiny tónů přes delší časový úsek. Ačkoli se jedná o dodekafonní metodu kompozice, Klusák velmi vhodně sestavil dané řady tak, aby seskupení určitých tónů a jejich následnost nepůsobily čistě atonálně, nýbrž podle potřeby v daném místě vytvořily dojem durové tóniny či naopak ostrých disonancí v rámci jinak intervalově a souzvukově proměnlivého průběhu. Využil tak jejich emoční náboj a významovou působnost. I na jiných místech dodekafonní melodie nevyznívají jednoznačně nelibozvučně, negativně či nepříjemně, jak bychom mohli očekávat. Je tomu tak díky malé hybnosti převážné většiny hudby, a tím relativně velké časové vzdálenosti jednotlivých tónových výšek. Posluchač je tak schopen paměťově uchopit jen malé množství tónů a nikoli melodickou linii jako celek. Tomu přispívá i již zmíněné opakování dvojic či trojic tónů. U sólových melodií je to navíc absence disonantních souzvuků. Díky jednotné kompoziční metodě je veškerá nediegetická hudba filmu příbuzná a napomáhá tak provázanosti

²⁵³ Viz rozhovor s Janem Klusákem, Praha, 9. června 2015.

²⁵⁴ Vzájemnou samostatnost (nepříbuznost) řad potvrdil skladatel v telefonickém rozhovoru dne 16. května 2016.

jednotlivých sekvencí a celistvosti filmu. To je navíc podpořeno jednotnou orchestrací. Partitura je psána pro dechové a žesťové nástroje. Ve výrazných sólových či dvojhlasých partiích jsou uplatněny především klarinet a flétna, a v menší míře fagot a sordinovaná trubka. Ty jsou volně významově svázány s postavami filmu. Ačkoli jimi nejsou artikulovány žádné příznačné motivy, jejich vztah k aktérům filmu je zjevný a nástrojová barva je tím, co vytváří jistou příznačnost. Klusák využil tři typy sazby – sólovou melodii, dvojhlas a akordickou sazbu. Jejich odlišné funkce a využití jsou podrobně popsány v rámci analýz jednotlivých sekvencí.

ZÁVĚR

Na základě studia filmů 60. let jsme stanovili následující oblasti avantgardní hudby, jejichž principy skladatelé využili ve svých kompozicích pro film: dodekafonie, atonalita, punktualismus, aleatorika, minimalismus, elektroakustická hudba, témbrová hudba. Ačkoli najdeme zástupce každé z těchto oblastí, celkově jsou to spíše jednotky případů, než desítky či celkové mohutné tendence. U mnohých z těchto filmů se ovšem jedná o zásadní díla české kinematografie, která patří mezi nejoceňovanější filmy naší filmové historie.

Trojice následujících kompozičních metod a směrů v hudbě existuje ve filmu 60. let především, či dalo by se dokonce říci pouze proto, že na počátku této dekády do oblasti filmové hudby vstoupili skladatelé Nové hudby, jmenovitě Jan Novák²⁵⁵ a Jan Klusák.²⁵⁶ Jedná se o dodekafonní způsob kompozice založený na racionální organizaci chromatického materiálu v podobě dvanáctitónové řady, hudbu atonální a punktualistickou, která ovšem v pravém slova smyslu vychází z předchozích dvou. U Nováka se toto krátké období aplikace principů novodobých kompozičních technik ve filmu (roky 1961 a 1962) kryje s jeho tendencemi v tvorbě autonomní a představuje jakési krátkodobé vybočení z jeho jinak spíše neoklasicky orientované kompozice. Je zajímavé poznamenat, že ačkoli byl Novák v lednu 1962 vyloučen ze Svazu československých skladatelů a bylo zakázáno uvádění jeho skladeb, tento zákaz se nevztahoval na filmovou hudbu.²⁵⁷ Díky této nedůslednosti vznikly hudby k více než desítkám hraných filmů a k několika snímkům animovaným a loutkovým z dílny uznávaných českých režisérů 60. let.²⁵⁸ U Klusáka je naopak zájem o racionální řád hudby celoživotní záležitostí. Ten se ovšem začal rozvíjet právě v tomto období, resp. na konci 50. a na začátku 60. let, kdy Klusák intenzivně spolupracoval s Komorní harmonií – dechovým komorním ansámblem, který v roce 1958 založil dirigent Libor Pešek a který uváděl skladby soudobých autorů a díla

²⁵⁵ Jan Novák komponoval filmovou hudbu již v letech padesátých, ovšem jednalo se o hudbu k dokumentům pro *Krátký film*. Viz Flašar, Martin: „Jan Novák, Jiří Trnka a jejich Kybernetická babička“. In: *Musicologica Brunensia* 48, č. 1 (Brno, 2013), s. 57.

²⁵⁶ Výjimkou je pak práce s dodekafonní řadou v díle všestranného, ryze na filmovou hudbu orientovaného Zdeňka Lišky. Dvanáctitónová řada, kterou Liška uplatnil ve filmu *Ikarie XB 1* slouží jako základ pro vystavění struktury, která podléhá elektronické manipulaci.

²⁵⁷ Flašar, Martin: „Jan Novák, Jiří Trnka a jejich Kybernetická babička“. In: *Musicologica Brunensia* 48, č. 1 (Brno, 2013), s. 59 a emailová komunikace s Martinem Flašarem ze dne 7. června 2016.

²⁵⁸ Flašar, Martin: „Jan Novák, Jiří Trnka a jejich Kybernetická babička“. In: *Musicologica Brunensia* 48, č. 1 (Brno, 2013), s. 59.

meziválečné avantgardy.²⁵⁹ Komorní filharmonie také nahrála některé z Klusákových prací pro film. Jan Klusák zkomponoval svou první filmovou hudbu v roce 1960, a to k dětskému televiznímu filmu *Verše a hry* režiséra-amatéra Jiřího Kaliby.²⁶⁰ V této době psal už své opusy atonálně, nicméně k jednoduchému snímku pro děti zvolil neoklasicistní hudbu a stylově se tak dotkl svých kompozičních začátků. Klusákovým druhým filmovým opusem pak byla hudba k ročníkové práci Věry Chytilové *Kočičina*, která je již atonální.

Klusák ve svých dodekafonních filmových kompozicích buduje veškerou hudbu jak na základě jediné řady (*Strop*), tak jinde naopak vkládá do každé scény i každého jednotlivého nástroje řadu odlišnou, nepříbuznou s ostatními (*Každý den odvalu*). Řadová technika u Jana Nováka je založena na přesné aplikaci tří- (*Trápení*) až čtyřčlenného (*Závrat*) intervalového sledu na chromatické spektrum, jehož trojím, resp. čtvrtým opakováním se vystřídají všechny půltóny a dojde k vytvoření řady. Tu pak Novák uplatňuje jak ve vertikálním, tak horizontálním směru, nebo i kombinovaně. Oba skladatelé zachovávají nastavený dodekafonický rámec pro veškerou svou hudbu v daném filmu, avšak oba mají své specifické postupy, kterými případnou melodickou či souzvukovou drsnost bez porušení tohoto rámce podle potřeby jednotlivých scén zmírňují. Klusák například (ve filmu *Každý den odvalu*) sestavil řady jednotlivých nástrojů tak, aby následnost a seskupení určitých tónů nepůsobily disonantně, ale vytvořily v daném místě dojem durové tóniny. Malá hybnost převážné většiny hudby v tomto snímku, a tím i poměrně velké časové vzdálenosti mezi nástupy různých tónových výšek znesnadňují posluchači porovnávání většího množství jednotlivých tónových výšek a jejich vzájemných vztahů. Tomu dále přispívá ještě časté opakování dvojic či trojic tónů. U sólových melodií je to navíc absence disonantních souzvuku, jejichž nelibozvučnost by působila intenzivněji než u melodických intervalů. U Nováka je (ve filmu *Trápení*) charakteristická nelibozvučnost dodekafonních kompozic narušena tím, že intervalový model, pomocí kterého je vytvořena řada, obsahuje pouze konsonantní intervaly. Ty v určitých výsecích tvoří mollové a durové kvintakordy či jejich obraty. Dalším důvodem je výraznost jiných komponentů hudebního proudu, které při poslechu mají silnější efekt než přesný výběr výšek a jejich uspořádání. Jedná se především o výrazný rytmus a celkové využití tradičního rytmicko-metrického uspořádání. Oba skladatelé ovšem v jiných filmech charakteristiky, které běžně připisujeme dodekafonní hudbě, záměrně využívají. Klusáková dodekafonická a

²⁵⁹ Komorní harmonie premiérovala pro ni napsané Klusákovy skladby *Příslaví, Obrazy, Čtyři malá hlasová cvičení na texty Franze Kafky, 1. invence, Sonáta pro housle a dechy*. Viz Poledňák, Ivan: „Jan Klusák (slovníkové heslo)“. In: *Být dobře skryt*, ed. Doucek, Pavel: (Praha: Alpha Plus Pro, 2009), s. 163.

²⁶⁰ Z rozhovoru s Janem Klusákem, Praha, 9. června 2015.

punktualistická hudba ve snímku *Strop* tím, že je nelibozvučná, nemá pevnou metroritmickou strukturu, není založena na výrazné melodické linii a v mnoha momentech působí jakýmsi až těkavým dojmem, vytváří v divákovi napětí a zároveň vhodně odráží dosavadní neuspokojivý život hlavní hrdinky. Jan Novák pomocí intervalového předpisu organizuje chromatická prodlevová spektra a další struktury své na pomezí dodekafonie a témbrové hudby stojící hudby ke snímku *Závrat'*. Zde jsou vysoké až skřípavé či vrzavé tóny flažoletů houslí velice neobvykle spojeny s postavou dospívající dívky, která prožívá svou první zamilovanost. Novák opakovaným zazněním této hudby v příslušných scénách tento význam představuje a upevňuje, až se stane jeho zástupným symbolem. Stejný princip tzv. autorizovaného symbolu pak využívá i pro svou hudbu ve filmu *Trápení*, která symbolizuje svět dvanáctileté dívky a jejího vztahu k nezkrtnému koni.

Seriální způsob organizace jiných parametrů než výšky jsme ve filmech z této dekády nedohledali.

Co se týče atonálních kompozic, ty v pravém slova smyslu najdeme pouze u Jana Klusáka. Ostatní skladatelé využívají všech dvanácti tónů různé výšky pouze k docílení patřičného efektu v ojedinělých scénách. Klusákova hudba k filmu *Křik* je založena na úzkém výběru intervalů v melodických liniích. Ty ovšem nevytvářejí řadu či jiný racionální systém. Klusák zde opět v příslušných místech narušuje atonální vyznění, tentokrát zdůrazněním vybraného tónů, který dále díky většímu zastoupení tónů určitých výšek vyznívá jako jisté tonální centrum. Jistý centrální tón obsahují také některé hudební vstupy ve filmu *Konec srpna v hotelu Ozon*, jiné jsou ovšem postavené na silných melodických i souzvukových disonancích a jsou charakteristické svým dramatickým až expresionistickým vyzněním.

Punktualistické řídké struktury vycházející z atonálního, dodekafonického či seriálního způsobu organizace tónového materiálu najdeme v pojednávané dekádě ve filmové hudbě velice ojediněle. Jediným skutečným zástupcem jsou některé části Klusákovy dodekafonické hudby ve filmu *Strop* a krátké opakované pasáže v *Křiku*. V obou případech, hudba svou těkavostí, nelibozvučností a neuspořádaností souzní s dějem v daných scénách a jejich atmosférou. U ostatních skladatelů se jedná spíše o punktualisticky vyznívající řídkou sazbu některých hudebních vstupů, než o skutečný punktualismus kompoziční.

Velice výjimečné je také využití aleatorního způsobu kompozice. Osamocený případ řízené aleatoriky jsme dohledali u Svatopluka Havelky v hudbě k filmu *Ucho*, kde skladatel v několika scénách předepisuje pro vybrané nástroje melodicko-rytmické modely, jejichž

začátek je v příslušných taktech naznačen pouze přibližně a které mají být opakovány po graficky naznačenou dobu.

V případě hudebního minimalismu se nejedná o vlastní vlivy tohoto směru na českou filmovou hudbu, neboť ten teprve na americké půdě a o něco později pak ve svých jednotlivých evropských variantách vznikal. Kromě jistých funkčně podmíněných rysů (opakování jednoduchých hudebních motivů na delších plochách) a dalších s větší či menší mírou uplatněných prvků, které jsou charakteristické právě pro kompozice, které k minimalismu řadíme (pravidelná vyrovnané pulzace, celková charakteristická repetitivnost, setrvávání na neměnné harmonické rovině, fázový posun aj.), jež v českých filmech 60. let nacházíme uplatněné s větší či menší mírou na mnoha různých místech, upozorňujeme především na případy, kde se jedná o skutečně novátorské experimentování s hudebním materiálem. Těmi jsou především Havelkova vícevrstvá až gamelanovsky působící úvodní sekvence k filmu *Všichni dobří rodáci*, Liškova neotřelá hudba spojená s hlavní postavou ve filmu *Obchod na korze*, jeho s ruchy prostředí tak těsně propojená *Holubice* i do extrémní vypjatosti dané scény přivádějící hudba ve snímcích *Vyšší princip* a *Smrt si říká Engelchen*.

Témbrová hudba je ve filmu v dané dekádě zastoupena několika skladatelskými jmény. U všech autorů se jedná o hudbu, pro kterou je charakteristická nepřítomnost či výrazná oslabenost parametrů metra, rytmu a melodie ve prospěch dominance zvukově-barevné a dynamické charakteristiky. Ve vertikální – souzvukové rovině je často využito výšek či celého chromatického spektra. Specifických zvukových efektů skladatelé dosahují jednak tradičními hráčskými technikami za výrazného využití spodních i vrchních hraničních tónů maximálních rozsahů akustických nástrojů, jednak rozmanitými artikulačními technikami včetně flažoletů, glissand, klastrů apod. V některých filmech je na principech témbrové hudby vystavěna veškerá hudba, v jiných se naopak jedná spíše o ojedinělé případy. Mezi nejvýznamnější počiny v této oblasti patří následující tři filmové hudby různých skladatelů a dále práce Zdeňka Lišky. Novákova hudba k filmu *Závrat* je charakteristická jednak dlouhoznějícími klastry, které vyplňují celé chromatické spektrum a postrádají rytmicko-metrickou organizaci, a dále shluky tónů a flažoletů navrstvených do několika hlasů. Svatopluk Havelka ve snímku *Ucho* využívá několika jakýchsi zvukově-barevných konstant, které v průběhu filmu různě nasazuje a kombinuje. Tou nejvíce užitou jsou chromaticky vystavěné prodlevy ve smyčcích v nízké dynamice, dále zvukové útvary jako klastry a glissanda zasazené do určitých nástrojů a výšek a další spíše drobné rytmické či rytmicko-melodické útvary vázané na jednotlivé nástroje. Velice expresivní hudba Luboše Fišera je

doslova zvukovým ztělesněním hrůzy, strachu a blížící se smrti ve filmu *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*. Fišer využívá mocné působnosti až nepřirozených extrémů v rámci tónových výšek a dynamiky, kdy vedle silně disonantních hutných klastrů hlubokých smyčců ve vysoké dynamické úrovni staví v jiných blocích hudby nejvyšší možné tóny hratelné na housle pomocí flažoletů, které spíše než charakter jasně artikulovaného tónu zní jako kvílení či vysoké skřípání v dynamice relativně nízké. Specifické témbrové plochy pak nalezneme ve filmové hudbě Zdeňka Lišky, jako jsou *Spalovač mrtvol* (sborové vokální partie), *Holubice* (založená na silné provázanosti hudby s ruchy, ze kterých inspiračně vychází) a *Ďáblova past* (dlouhé sborové prodlevy zpracované do formy smyček a patrně dále zvukově upravené). U naprosté většiny případů se ovšem jedná o „témbrovost“ instrumentální bez dodatečných zásahů technologie.

Využití elektroakustické hudby v rozsáhlejší míře sledujeme pouze u Zdeňka Lišky, který nejen že zařazuje elektronicky upravené zvuky akustických nástrojů do některých sekvencí v rámci filmu s převažujícím jiným typem hudby, ale staví z nich dominantní hudební plochy celých filmů, které pak charakterizují atmosféru či ústřední dění celého filmu. Mezi takové patří snímky s náměty vesmíru, techniky, nepoznané budoucnosti či jejich kombinace (především *Ikarie XB 1* a *Mykoin PH 550*). Specifickou velice propracovanou koncepcí ruchové i hudební dramaturgie za využití důkladně prokomponovaného originálního materiálu, ale i jisté dodatečné manipulace s ním nacházíme ve filmech, které vznikly ze spolupráce Zdeňka Lišky a režiséra Františka Vláčila (*Ďáblova past*, *Markéta Lazarová*).

Specifickým rysem ve filmové hudbě 60. let je nový způsob práce s lidským hlasem. Ten souvisí jednak s proměnami výrazových prostředků v rovině dialogové, inspirační zdroje ovšem nacházíme i v autonomní avantgardní hudbě. Zatímco využití sólového zpěvu bez textu najdeme v hudbě několika skladatelů (např. Liška, Novák, Fišer), sborový zpěv bez textu a neobvyklé druhy artikulace jako šepot, rytmizované odříkávání různých hlásek či slov na různých úrovních srozumitelnost, výkřiky, glissanda apod. jsou pak výsostnou doménou skladatele Zdeňka Lišky, který jimi dosahuje velmi intenzivního požadovaného účinku.²⁶¹

Jak je patrné z uvedených příkladů, avantgardní tendence se ve filmové hudbě 60. let váží především na pět skladatelů. Jsou jimi Jan Novák, který na počátku sledované dekády komponoval svá díla pod vlivem Nové hudby a Jan Klusák, jež se racionálními postupy

²⁶¹ U sborového zpěvu bez textu se jedná především o následující snímky: *Spalovač mrtvol*, *Ďáblova past*, *Markéta Lazarová* a *Obchod na korze*. Neobvyklé druhy artikulace pak Liška využívá ve filmech jako *Cesta hlubokým lesem*, *Markéta Lazarová* a *Ovoce stromů rajských jíme*.

organizace tónového materiálu zabývá celoživotně. Dále Luboš Fišer, který stejně jako předchozí zmínění skladatelé autonomní hudby vstoupil do oblasti filmu právě v šedesátých letech a jehož přitahovaly především sonoristické možnosti témbrové hudby, a Svatopluk Havelka – autor prvořadých děl české hudby druhé poloviny 20. století a zároveň druhý nejobsazovanější skladatel pojednávané dekády. Ve značné míře uplatnil principy různých avantgardních směrů Zdeněk Liška – všestranný, ryze na filmovou hudbu orientovaný skladatel, který zhudebnil nejvíce filmů ze všech skladatelů sledovaného období.²⁶² Jeho propracovaná hudební dramaturgie, především ve snímcích Františka Vláčila, nemá v české filmové hudbě obdoby a má zásadní podíl na vysoké celkové umělecké hodnotě daných filmových děl.

²⁶² V letech 1960–1969 složil Zdeněk Liška hudbu k 65 filmům, Svatopluk Havelka k 33. Viz Matzner, Antonín – Pilka, Jiří: *Česká filmová hudba* (Praha: Dauphin, 2002), s. 268.

Česká filmová hudba 60. let 20. století ovlivněná evropskou avantgardní artificiální hudbou

Shrnutí

Šedesátá léta dvacátého století představují v české kinematografii jeden z jejích nejvyšších vrcholů. Film a s ním i filmová hudba procházely na rozdíl od předchozí a následující dekády poměrně svobodným uměleckým vývojem. V oblasti autonomní artificiální hudby byl patrný zvýšený zájem skladatelů o avantgardní tendence západoevropské hudby.

V předkládané disertační práci autorka na základě studia filmů vybraného desetiletí sleduje, do jaké míry se tyto tendence uplatnily ve filmové hudbě. Nachází využití principů následujících směrů: dodekafonie, atonalita, punktualismus, aleatorika, minimalismus, témbrová hudba a elektroakustická hudba. Ty pojednává v samostatných kapitolách a dokládá množstvím příkladů včetně notových ukázek. Soustřeďuje se především na to, jaké hudební prostředky jsou využity, jak hudba působí ve spolupráci s obrazovou akcí a jaké ve filmu plní funkce. Uvádí, čím je užití avantgardní hudby ve filmu specifické a v jakých filmových žánrech a scénách se tato hudba objevuje. Samostatná kapitola je pak věnována netradičním způsobům práce s lidským hlasem a využití široké škály artikulačních možností vokálního projevu ve filmové hudbě. Na závěr autorka připojuje ukázkou komplexní analýzy filmové hudby, a to na příkladu snímku *Každý den odvahu* s hudbou Jana Klusáka.

Czech Film Music of the 1960's Influenced by European Avantgarde Classical Music

Summary

During the 1960's Czech cinematography reached one of its highest peaks. Film and film music experienced a relatively free artistic progression when compared to the 1950's and the 1970's. Composers of autonomous classical music were increasingly interested in avantgarde tendencies of Western European music.

By studying films of the 1960's the author of this thesis observes these tendencies and their influences on film music. She found that a select group of composers used principles of the following trends: dodecaphony, atonal music, pointillism, aleatoric music, minimalism, timbre music and electroacoustic music. She writes about these trends and principles in film music in separate chapters providing detail with many examples including scores of multiple composers. She focuses on what specific music features are used, how the music works in coordination with the moving picture and its overall functionality. First she concludes what is characteristic of avantgarde music when used in film, then states film genres and scenes where this music occurs. A separate chapter is devoted to nontraditional expressions of the human voice and its varied articulation and application within film music. Finally, the author adds an example of a complex analysis of composer Jan Klusák's music in the film *Courage of Every Day*.

Tschechische Filmmusik der 60. Jahren des 20. Jahrhunderts durch die europäische avantgardistische artifizielle Musik beeinflusst

Zusammenfassung

Die sechzigste Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts repräsentieren in der tschechischen Kinematographie eine ihrer höchsten Spitzen. Der Film und mit ihm auch die Filmmusik sind im Unterschied von der vergangenen und folgenden Dekade, durch eine relativ freie künstlerische Entwicklung durchgegangen. Im Gebiet der autonomen artifiziellen Musik war das erhöhte Interesse für die avantgardistische Tendenzen der westeuropäischen Musik ersichtlich.

In der vorgelegten Dissertationsarbeit verfolgt die Autorin aufgrund des Studiums der Filme der ausgewählten Dekade, in wie weit diese Tendenzen in der Filmmusik gelten gemacht worden sind. Sie findet die Ausnutzung der Prinzipien der folgenden Fachrichtungen: Dodekaphonie, Atonalität, Punktuelle Musik, Aleatorische Musik, Minimalismus, Timbre Musik und Elektro-akustische Musik. Sie behandelt diese Fachrichtungen in den selbständigen Kapiteln und mit der Menge der Beispielen inklusive der Notenabschnitten beweist. Sie konzentriert sich vor allem darauf, welche Musikmittel verwenden worden sind, wie die Musik in der Zusammenarbeit mit der Bildaktion wirkt und welche Funktionen sie im Film erfüllt. Sie führt an, womit die Nutzung der avantgardistischen Musik im Film spezifisch ist und in welchen Filmgenres und Szenen diese Musik auftaucht. Das selbständige Kapitel ist weiter den nicht traditionellen Formen der Arbeit mit der menschlichen Stimme und Nutzung der breiten Palette der Artikulationsmöglichkeiten des Vokalausdruckes in der Filmmusik gewidmet. Zum Schluss fügt die Autorin die Demonstration einer komplexen Analyse der Filmmusik bei, und zwar auf dem Beispiel der Aufnahme *Jeder Tag der Mut* mit der Musik von Jan Klusák.

SOUPIS PRAMENŮ A LITERATURY

PRAMENY

FILMOVÁ DÍLA

- Anděl blažené smrti* (1965), režie: Štěpán Skalský, hudba: Zdeněk Liška, 83 min.
- Ať žije republika* (1965), uváděno také pod názvem *Já a Julina a konec velké války*, režie: Karel Kachyňa, hudba: Jan Novák, 128 min.
- Bez svatozáře* (1963), režie: Ladislav Helge, hudba: Svatopluk Havelka, 99 min.
- Cesta hlubokým lesem* (1963), režie: Štěpán Skalský, hudba: Zdeněk Liška, 98 min.
- Čest a sláva* (1968), režie: Hynek Bočan, hudba: Zdeněk Liška, 84 min.
- Ďáblova past* (1961), režie: František Vlácil, hudba: Zdeněk Liška, 87 min.
- Holubice* (1960), režie: František Vlácil, hudba: Zdeněk Liška, 76 min.
- Ikarie XB I* (1963), režie: Jindřich Polák, hudba: Zdeněk Liška, 88 min.
- Každý den odvalu* (1964), režie: Evald Schorm, hudba: Jan Klusák, 87 min.
- Konec srpna v hotelu Ozon* (1966), režie: Jan Schmidt, hudba: Jan Klusák, 77 min.
- Křik* (1963), režie: Jaromil Jireš, hudba: Jan Klusák, 77 min.
- Kybernetická babička* (1962), režie: Jiří Trnka, hudba: Jan Novák, 29 min.
- Marketa Lazarová* (1967), režie: František Vlácil, hudba: Zdeněk Liška, 165 min.
- Mlčení mužů* (1969), režie: Josef Pinkava, hudba: Luboš Fišer, 77 min.
- Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* (1965), režie: Antonín Moskalyk, hudba: Luboš Fišer, 67 min.
- Mykoin PH 510* (1963), režie: Jiří Lehovec, hudba: Zdeněk Liška, 98 min.
- Noc nevěsty* (1967), režie Karel Kachyňa, hudba: Jan Novák, 88 min.
- Obchod na korze* (1965), režie: Ján Kadár, Elmar Klos, hudba: Zdeněk Liška, 128 min.
- Ovoce stromů rajských jíme* (1969), režie: Věra Chytilová, hudba: Zdeněk Liška, 95 min.
- Přežil jsem svou smrt* (1960), režie: Vojtěch Jasný, hudba: Svatopluk Havelka, 93 min.

Případ pro začínajícího kata (1969), režie: Pavel Juráček, hudba: Luboš Fišer, 102 min.

Smrt si říká Engelchen (1963), režie: Ján Kadár a Elmar Klos, hudba: Zdeněk Liška, 129 min

Spalovač mrtvol (1968), režie: Juraj Herz, hudba: Zdeněk Liška, 96 min.

Strop (1962), režie: Věra Chytilová, hudba: Jan Klusák, 42 min

Trápení (1961), režie: Karel Kachyňa, hudba: Jan Novák, 84 min.

Tři zlaté vlasy děda Vševěda (1963), režie: Jan Valášek st., hudba: Zdeněk Liška, 68 min.

Údolí včel (1967), režie: František Vlácil, hudba: Zdeněk Liška, 96 min.

Ucho (1970), režie: Karel Kachyňa, hudba: Svatopluk Havelka, 91 min.

Všichni dobří rodáci (1968), režie: Vojtěch Jasný, hudba: Svatopluk Havelka, 115 min.

Vyšší princip (1960) režie: Jiří Krejčík, hudba: Zdeněk Liška, 102 min.

Závrať (1962), režie: Karel Kachyňa, hudba: Jan Novák, 81 min.

Znamení raka (1966), režie Juraj Herz, hudba: Svatopluk Havelka, 87 min.

PARTITURY

Klusák, Jan: *Strop*, autograf partitury (1962). V majetku autora.

Novák, Jan: *Ať žije republika*, autograf partitury (1965). V majetku dědiců autora.

Novák, Jan: *Noc nevěsty*, autograf partitury (1967). V majetku dědiců autora.

Novák, Jan: *Trápení*, autograf partitury (1961). V majetku dědiců autora.

Novák, Jan: *Závrať*, autograf partitury (1962). V majetku dědiců autora.

Havelka, Svatopluk: *Přežil jsem svou smrt*, autograf partitury (1960). V majetku dědiců autora.

Havelka, Svatopluk: *Ucho*, autograf partitury (1960). Uloženo v archivu Českého rozhlasu.

Liška, Zdeněk: *Marketa Lazarová*, autograf partitury (1967), Uloženo v archivu Českého rozhlasu.

Liška, Zdeněk: *Smrt si říká Engelchen*, autograf partitury (1963), Uloženo v archivu Českého rozhlasu.

Liška, Zdeněk: *Spalovač mrtvol*, autograf partitury (1968), Uloženo v archivu Českého rozhlasu.

ROZHOVORY

S Janem Klusákem: 9. června 2015, 8. února 2016, 16. května 2016.

LITERATURA

ENCYKLOPEDIE A SLOVNÍKY

Fukač, Jiří – Vysloužil, Jiří – Macek, Petr (ed.). *Slovník české hudební kultury* (Praha: Editio Supraphon, 1997)

Macek, Petr (red.), *Český hudební slovník osob a institucí* [online], Centrum hudební lexikografie – Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, 2008. Dostupné na adrese www.ceskyhudebnislovník.cz.

Sadie, Stanley (ed.). *The New Grove dictionary of music and musicians*. 2nd ed. (New York: Grove, 2001)

ELEKTRONICKÉ DATABÁZE

Česko-Slovenská filmová databáze. Dostupné na adrese www.csfd.cz

Internationale Movie Database. Dostupné z www.imdb.com

Oxford Music Online. Dostupné na adrese www.oxfordmusiconline.com

DALŠÍ INTERNETOVÉ ZDROJE

Jan Novák. Dostupné z www.jannovak.cz

TAG, Philip: „Functions of film music and miscellaneous terminology“. Dostupné z: <http://www.tagg.org/teaching/mmi/filmfunx.html>, čerpáno 12. října 2015.

KVALIFIKAČNÍ PRÁCE

Černíček, Jan: *Hudba Zdeňka Lišky k filmu Marketa Lazarová*, Diplomová práce, Ústav hudební vědy Filozofické fakulta Univerzity Karlovy v Praze. (Praha, 2008)

Čižmář, Jan: *Jan Novák: Systematický katalog děl*, Absolventská práce, Konzervatoř Brno (Brno, 2004)

Ledvinka, Martin: *Nová jednoduchost (v české hudbě 20. století)*, diplomová práce, Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze (Praha, 2011)

Mikulová, Lenka: *Osobnost a skladatelské dílo Svatopluka Havelky*, diplomová práce, Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze (Praha, 2007)

Svěntá, Hana: *Etnická hudba ve filmu: Analýza filmové hudby snímků Poslední pokušení Krista a Babel*, diplomová práce, Katedra muzikologie Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci (Olomouc, 2009)

OSTATNÍ LITERATURA

Altman, Rick: *Genre: The Musical* (London: British Film Institute, 1981).

Bartošková, Šárka: *Československé filmy 1960–1965: Filmografie tvůrčích pracovníků* (Praha: Filmový ústav, 1966).

Bláha, Ivo: *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla* (Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006).

Cooke, Mervyn: *Dějiny filmové hudby* (Praha: Casablanca, Nakladatelství AMU, 2011).

Český hraný film III (1945–1960) (Praha: Národní filmový archiv, 2001).

Český hraný film IV (1960–1970) (Praha, Národní filmový archiv, 2004).

Donnelly, K. J. (ed.): *Film Music: Critical Approaches*, (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2001).

Doucek, Pavel (ed.): *Být dobře skryt* (Praha: Alpha Plus Pro, 2009).

Dušek, Jan: *Hudba v českém hraném filmu: Kompoziční postupy skladatelů české filmové hudby* (Praha, 2011).

Eisler, Hanns: *Hudební skladba pro film* (Praha: SPN, 1965), orig. Hanns, Eisler – Adorno, Theodor W.: *Composing for the Films* (New York, 1947).

Fischer, Martin: *Demižon & smyčce. Živel*, roč. 7, č. 20 (Praha: iMedia, 2002).

Flašar, Martin: „Jan Novák, Jiří Trnka a jejich Kybernetická babička“. In: *Musicologica Brunensia* 48, č. 1 (Brno, 2013).

Gorbman, Claudia: *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (Londýn: BFI Publishing; Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1987).

Grečnár, Jan: *Filmová hudba od nápadu po soundtrack* (Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenské akadémie vied, 2005).

Kalinak, Kathryn: *Film Music: A Very Short Introduction* (New York: Oxford University Press: 2010).

Kalinak, Kathryn: *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film* (Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1992).

Kučera, Jan: „Eva neboli Hledání“. In: *Film a doba. Antologie textů z let 1962–70* (Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku: 1997), s. 249–262.

Kuna, Milan: *Film. Hudební rozhledy* 1962, č. 5, s. 210.

Kuna, Milan: *Hudba v krátkém filmu: Příručka pro filmové amatéry* (Praha:Orbis, 1961)

- Kuna, Milan: *Zvuk a hudba ve filmu* (Praha: Panton, 1969)
- Lébl, Vladimír (ed.): *Nové cesty hudby: Sborník studií o novodobých skladebných směrech a vědeckých pohledech na hudbu*, (Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964).
- Lexmann, Juraj: *Hudobná dramaturgia filmovej a televíznej tvorby* (Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2005)
- Lexmann, Juraj: *Slovenská filmová hudba 1896–1996* (Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 1996)
- Lexmann, Juraj: *Teória filmovej hudby*, 2. vydání (Bratislava: Ústav hudobnej vedy slovenskej akadémie vied, 2006)
- Lissa, Zofia: *Ästhetik der Filmmusik* (Berlin: Henschel, 1965).
- Matzner, Antonín – Pilka, Jiří: *Česká filmová hudba* (Praha: Dauphin, 2002)
- Mera, Miguel – Burnand, David (ed.): *European Film Music* (Aldershot: Ashgate, 2006).
- Poledňák, Ivan: „Jan Klusák (slovníkové heslo)“. In: *Být dobře skryt*, ed. Doucek, Pavel: (Praha: Alpha Plus Pro, 2009)
- Poledňák, Ivan: *Vášeň rozumu: skladatel Jan Klusák: člověk, osobnost, tvůrce* (Olomouc: Univerzita Palackého, 2004)
- Rybář, Jan: *Osobnosti Nové hudby v Praze na přelomu padesátých a šedesátých let 20. století* (Praha: Akademie Múzických umění, 2011).
- Škapová, Zdena: „Cesty k moderní filmové poetice“. In: Přádná, Stanislava – Škapová, Zdena – Cieslar, Jiří – Svoboda, Jan: *Démanty všednosti: Český a slovenský film 60. let: Kapitoly o nové vlně* (Praha: Pražská scéna, 2002)
- Tichý, Vladimír: *Úvod do studia hudební kinetiky: K systematické hudebního rytmu, metra a tempa* (Praha: Hudební fakulta Akademie múzických umění, 2002).
- Žalman, Jan: *Umlčený film* (Praha, 2008)

Anotace

Jméno autora:	Mgr. Věra Morgan
Školící pracoviště:	Katedra muzikologie Filozofická fakulta Univerzita Palackého v Olomouci
Název disertační práce	Česká filmová hudba 60. let 20. století ovlivněná evropskou avantgardní artificiální hudbou
Školitel:	prof. PhDr. Jan Vičar, CSc.
Počet stran:	141
Počet stran příloh:	0
Počet titulů použité literatury:	46
Klíčová slova:	filmová hudba, avantgardní hudba, 60. léta 20. století, Zdeněk Liška, Jan Novák, Jan Klusák, Luboš Fišer Svatopluk Havelka

Charakteristika práce

V předkládané disertační práci autorka na základě studia filmů 60. let sleduje, do jaké míry se avantgardní tendence evropské avantgardní hudby uplatnily v hudbě ve filmu, který v této dekádě dosahoval jednoho ze svých nejvyšších uměleckých vrcholů. Nachází využití principů následujících směrů: dodekafonie, atonalita, punktualismus, aleatorika, minimalismus, elektroakustická hudba a témbrová hudba. Ty pojednává v samostatných kapitolách a dokládá množstvím příkladů včetně notových ukázek. Soustřeďuje se především na to, jaké hudební prostředky jsou využity, jak hudba působí ve spolupráci s obrazovou akcí a jaké ve filmu plní funkce. Uvádí, čím je užití avantgardní hudby ve filmu specifické a v jakých filmových žánrech a scénách se tato hudba objevuje. Samostatná kapitola je pak věnována netradičním způsobům práce s lidským hlasem a využití široké škály artikulačních možností vokálního projevu ve filmové hudbě. Na závěr autorka připojuje ukázkou komplexní analýzy filmové hudby, a to na příkladu snímku *Každý den odvahu* s hudbou Jana Klusáka.

Annotation

Name of the author:	Mgr. Věra Morgan
Supervising research establishment:	Department of Musicology Faculty of Arts Palacký University in Olomouc
The title of the thesis:	Czech Film Music of the 1960's Influenced by European Avantgarde Classical Music
Supervisor:	prof. PhDr. Jan Vičar, CSc.
Number of pages:	141
Number of supplements:	0
Number of the titles of the literature used:	46
Key words:	film music, avantgarde music, 1960's, Zdeněk Liška, Jan Novák, Jan Klusák, Luboš Fišer, Svatopluk Havelka

Characteristic of the thesis

By studying films of the 1960's the author of this thesis observes to what extent avantgarde tendencies of Western European music influenced music in film, that reached one of its highest peaks in this decade. She found that a select group of composers used principles of the following trends: dodecaphony, atonal music, punctualism, aleatoric music, minimalism, electroacoustic music and textural music. She writes about these trends and principles in film music in separate chapters providing detail with many examples including scores of multiple composers. She focuses on what specific music features are used, how the music works in coordination with the moving picture and its overall functionality. First she concludes what is characteristic of avantgarde music when used in film, then states film genres and scenes where this music occurs. A separate chapter is devoted to nontraditional expressions of the human voice and its varied articulation and application within film music. Finally, the author adds an example of a complex analysis of composer Jan Klusák's music in the film *Courage of Every Day*.

Annotation

Name des Autors:	Mgr. Věra Morgan
Ausbildungsstelle:	Lehrstuhl für Musikwissenschaft Philosophische Fakultät Palacký Universität Olomouc
Name der Disertationsarbeit	Tschechische Filmmusik der 60. Jahren des 20. Jahrhunderts durch die europäische avantgardistische artifizielle Musik beeinflusst
Ausbilder:	prof. PhDr. Jan Vičar, CSc.
Anzahl der Seiten:	141
Anzahl der Beilagen:	0
Antahl der gebrauchten Literatur:	46
Schlüsselwörter::	Filmmusik, avantgardistische Musik, 60. Jahre des 20. Jahrhundert, Zdeněk Liška, Jan Novák, Jan Klusák, Luboš Fišer Svatopluk Havelka

Charakteristik der Disertationsarbeit:

In der vorgelegenen Disertationsarbeit verfolgt die Autorin aufgrund des Studiums den Filmen den 60. Jahren, inwieweit sich die avantgardistischen Tendenzen der europäischer Musik in der Musik im Film geltend gemacht wurden, der in dieser Dekade eine von den höchsten künstlerischen Spitzen erreicht hat. In der vorgelegten Disertationsarbeit verfolgt die Autorin aufgrund des Studiums der Filme der ausgewählten Dekade, in wie weit diese Tendenzen in der Filmmusik gelten gemacht worden sind. Sie findet die Ausnutzung der Prinzipien der folgenden Fachrichtungen: Dodekaphonie, Atonalität, Punktuelle Musik, Aleatorische Musik, Minimalismus, Elektro-akustische Musik und Sonorismus. Sie behandelt diese Fachrichtungen in den selbständigen Kapiteln und mit der Menge der Beispielen inklusive der Notenabschnitten beweist. Sie konzentriert sich vor allem darauf, welche Musikmittel verwenden worden sind, wie die Musik in der Zusammenarbeit mit der Bildaktion wirkt und welche Funktionen sie im Film erfüllt. Sie führt an, womit die Nutzung der avantgardistischen Musik im Film spezifisch ist und in welchen Filmgenres und Szenen diese Musik auftaucht. Das selbständige Kapitel ist weiter den nicht traditionellen Formen der Arbeit mit der menschlichen Stimme und Nutzung der breiten Palette der Artikulationsmöglichkeiten des Vokalausdruckes in der Filmmusik gewidmet. Zum Schluss fügt die Autorin die Demonstration einer komplexen Analyse der Filmmusik bei, und zwar auf dem Beispiel der Aufnahme *Jeder Tag der Mut* mit der Musik von Jan Klusák.