

**UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA**

**BAKALÁŘSKÉ PREZENČNÍ STUDIUM**

2014–2017

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Martin Lodal**

**Persvazivní funkce filmové hudby a její vliv na soudobé  
recipienty**

Praha 2017

Vedoucí bakalářské práce:

Mgr. Martin Šemík, Dis.

**JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY PRAGUE**

**BACHELOR FULL-TIME STUDIES**

2014-2017

**BACHELOR THESIS THESIS**

**Martin Lodl**

**Persuasive function of a film music and its influence on  
contemporary recipients**

Prague 2017

The Bachelor Thesis Work Supervisor:

Mgr. Martin Šemík Dis.

### **Prohlášení**

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

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne

20. 5. 2017

Martin Lodi

## **Poděkování**

Děkuji všem, jež mi pomáhali s touto bakalářskou prací, hlavně mému vedoucímu Mgr. Martinu Šemíkovi, Dis., za jeho dobré rady a trpělivost a také Beatě Santini, za pomoc s praktickou částí této práce, jejím hudebním přispěním.

## **Anotace**

Předkládaná bakalářská práce pojedná stručně o dějinách filmu a hudby a také o jejich následném spojení. Dále se bude zabývat tématem ovlivňování posluchačových, resp. divákových emocí a prožitků za pomoci užívání správných hudebních prvků. Zaměří se hlavně na postavu hudebního autora a jeho schopnosti. Práce se pokusí zjistit, zda jakýkoli autor je i bez zkušeností, schopen své skladby požadovaně emočně zbarvit.

## **Klíčová slova**

emoce, film, hudba, hudební interpret, hudební prvky, recipient, sluch, vliv

**Annotation**

This submitted bachelor thesis will give the reader some context about music and film history and their final conjunction. Further on, it will be about influencing listeners, more precisely, viewers emotions and experiences with right usage of musical elements. It will especially focus on the musician and his abilities. This thesis wants to find out if any music author, even without any experience, can put the right emotions into his music.

**Keywords**

emotions, hearing, influence, movie, music, musical elements, musician, recipient

# OBSAH

Úvod .....	9
<b>TEORETICKÁ ČÁST .....</b>	<b>10</b>
<b>1 NÁSTIN DĚJIN FILMU A HUDBY .....</b>	<b>10</b>
1.1 Film .....	10
1.1.1 Komédie .....	12
1.1.2 Muzikál .....	13
1.1.3 Gangsterský film .....	13
1.1.4 Western .....	13
1.1.5 Drama .....	14
1.1.6 Melodrama .....	14
1.1.7 Horor .....	14
1.1.8 Thriller .....	15
1.1.9 Film noir .....	15
1.2 Hudba .....	16
<b>2 FILMOVÁ HUDBA .....</b>	<b>19</b>
2.1 Film – vymezení obecného pojmu .....	19
2.2 Němý film .....	20
2.2.1 Počátky zvuku ve filmové produkci .....	21
2.2.2 Role hudby ve spojení s audiovizuálním dílem .....	22
2.3 Vliv obrazové části filmu na diváka .....	24
<b>3 PERSVAZE FILMOVÉ HUDBY .....</b>	<b>25</b>
3.1 Hudba – vymezení obecného pojmu .....	25
3.2 Působení hudby na psychickou stránku recipientů .....	26
3.3 Fyziologické předpoklady pro hudební recepci .....	28
3.3.1 Struktura a význam částí sluchového orgánu .....	28
3.3.2 Hudební sluch .....	29
3.3.3 Absolutní a relativní sluch .....	29
3.3.4 Rozšíření absolutního sluchu v populaci .....	30
3.3.5 Teorie o původu absolutního sluchu .....	30
3.4 Hudební schopnosti, tvorba a interpretace .....	31
3.5 Emoce v hudbě .....	32
3.5.1 Emoce – vědecký pohled .....	34
3.5.2 Emoce, city a rozdíl mezi nimi .....	34
3.5.3 Názory odborníků na vznik emocí .....	35

3.5.4	Přehled nejčastějších typů emocí a jejich charakterizace.....	36
3.5.5	Role stupnic, tónů a rytmu v procesu přenášení emocí.....	37
3.5.6	Celkový vliv hudby na posluchače.....	39
3.5.7	Mozartův efekt .....	39
<b>PRAKTICKÁ ČÁST .....</b>		<b>42</b>
<b>4</b>	<b>STANOVENÍ HYPOTÉZ A ZPRACOVÁNÍ EXPERIMENTU .....</b>	<b>42</b>
4.1	Metoda zpracování, respondenti a práce s nimi, získání dat.....	43
4.2	Zhodnocení experimentu.....	43
4.2.1	Poznatky autora hudby o skladbě.....	44
4.2.2	Rozbor ukázek.....	44
4.2.3	Rozhovor s recipienty .....	45
4.3	Shrnutí experimentu .....	46
<b>Závěr .....</b>		<b>48</b>
<b>Seznam užitých českých zdrojů .....</b>		<b>49</b>
<b>Seznam užitých zahraničních zdrojů .....</b>		<b>51</b>
<b>Seznam užitých internetových zdrojů.....</b>		<b>52</b>
<b>Přílohy.....</b>		<b>I</b>



## Úvod

Autor této práce se rozhodl pro téma, které spojuje dvě oblasti, jež jsou mu nejbližší. Hudba a film, několikaletá záliba v obou těchto disciplínách nyní sloučená do jednoho tématu, se společným jmenovatelem – persvaze soudobých recipientů. Autorovi pomohlo také absolvované sedmileté studium hry na lesní roh a několikaleté působení v dechovém orchestru v Plzni.

V následujících kapitolách se autor práce pokusí postihnout problematiku a nejdůležitější aspekty tématu ovlivňování soudobých recipientů pomocí hudby. Konkrétně ve spojení s audiovizuálními projekcemi, resp. filmy. Podobná pojednání již byla zpracována, nicméně všechna se věnovala tomuto spojení pouze v kontextu televizních reklam. Navíc tato práce se hodlá více věnovat postavě autora hudby a jeho schopnostem zpracovat hudbu jako emoční podklad. Autor práce chce také zjistit, zda je opravdu možné, aby následní recipienti byli ovlivněni hudbou, kterou tento interpret i bez znalosti hudební psychologie vytvoří. Zároveň s tím se pokusí také prověřit co, je potřebné pro autora hudby při skladbě. Pojedná proto od obecných základů a dějin filmu a hudby, přes základní fyziologické funkce sluchového ústrojí a s tím spojené téma absolutního sluchu, jeho rozšíření v populaci a teorii o jeho vzniku, až po schopnosti, které má hudba a její autor v procesu ovlivňování diváka. Dále autor práce popíše rozdíl mezi emocemi a city a několik kapitol se bude věnovat charakteristice vybraných konkrétních emocí. Představí již známé experimenty na téma vlivu hudby na diváky, člověka obecně a pokusí se uvést i příklady tohoto jevu z historie.

Všechny tyto kapitoly jsou potřebné pro získání potřebného kontextu pro lepší pochopení kapitol týkajících se hudebních procesů, které by měly ovlivňovat city, emoce, prožitky a nálady člověka.

# TEORETICKÁ ČÁST

## 1 NÁSTIN DĚJIN FILMU A HUDBY

První kapitola této práce bude obsahovat velmi obecný přehled dějin filmu a hudby. Autor práce zde poskytne jen ty nejobecnější informace a stručný přehled dějin obou disciplín pro jednoduché, avšak řádné uvedení do tématu. Znalost dějin je, hlavně v případě umění, velmi důležitá pro pochopení postupů, motivací a událostí, které vedly k dnešní podobě těchto uměleckých disciplín.

### 1.1 Film

Jako nezávislá umělecká forma, začal film fungovat a jeho dějiny se současně s tím začali psát, v roce 1895, kdy byl v Paříži s velkým úspěchem představen kinematograf bratří Lumièrů. Jeho vynálezu nicméně předcházelo zkoumání a zjišťování, jak a které obrazy zachytit a jak je následně zreprodukovat obecnstvu, to ostatně ve své myšlence zachytili i autoři knihy Dějiny filmu, David Bordwell a Kristin Thompson - „*Film je složité médium, a než mohl být vynalezen, muselo se sejít několik technologických náležitostí.*“

Hlavním cílem bylo zjistit, že lidské oko vnímá pohyb jako rychlý sled nepatrně odlišných obrazů stavěných za sebou. Minimální možná rychlost je něco okolo 16 snímků za sekundu. Moderní kamery a projekce však již dnes využívají standardně rychlost 25 obrazů za sekundu, nicméně se již lze setkat i se záznamy o rychlosti 60 sn. /sekundu. V případě záznamů, u kterých je následně obraz radikálně zpomalen jsou ovšem využívány kamery, u kterých se rychlost snímání dostává až ke 40 000 snímků za sekundu. Tuto vlastnost lidského oka vědci zkoumali celé 19. století a na tomto základě vzniklo i množství „hraček“, které s tímto jevem pracovaly, jako např. fenakistiskop či zootrop (viz obrázek č. 1). Oba byly vynalezeny nezávisle na sobě, i přes to, že pracovaly na velmi podobném, ne-li stejném principu.

Další podmínkou pro vynález filmu byla fotografie, a hlavně možnost zachytit jejich pomocí na hladký povrch po sobě jdoucí obrazy. Důležitá byla expozice (resp. expoziční čas), tedy doba, po kterou je film či senzor fotoaparátu vystaven světlu z fotografované scény.

Pro zachycení šestnácti a více obrazů za jednu sekundu bylo potřeba co nejnižšího expozičního času. První stálou fotografii se podařilo v roce 1826 vytvořit na skleněnou destičku Claude Niepcemu, ovšem její expozice trvala osm hodin. Celá léta se poté fotografie dělaly jen do skla či kovu a expozice trvala stále i několik minut, navíc vše bylo bez použití negativů, existovala proto vždy jen jedna kopie. Zlom přišel roku 1839, kdy Henry Fox Talbot představil negativy na papíru. I přes to, že expozice ve zlomku vteřiny byla možná až od roku 1878, již v roce 1839 bylo možné přenést fotografické obrazy na skleněné destičky a promítat je.

Následujícím krokem bylo, najít pružný materiál, na který by se daly fotografie přenášet, poté by dokázal rychle procházet kamerou. Byla zde možnost užívání skleněných pásů, na ty se však dalo zachytit jen krátké série obrazů. Až George Eastman v roce 1888 vynalezl fotoaparát, jež dělal fotografie na svitky citlivého papíru. Vynález fotoaparátu KODAK zjednodušil fotografování natolik, že i naprostý amatér mohl sám tvořit obrázky. Rok poté G. Eastman uvedl na trh průhledný celuloidový svitek a i přes to, že byl určen pro fotoaparáty, ostatní vynálezci mohli využít tohoto ohebného materiálu při navrhování přístrojů, jež by měly být schopné zachytit a promítnout pohyblivé obrazy.

Posledním dílem skládačky bylo přijít na správný mechanismus, tzv. krokového posunu (podobně jako u šicích strojů, vynalezených v r. 1846), kterým by se jak kamery, tak promítačky vybavily. Cílem bylo dosáhnout dnes již známého systému, kdy jak v kameře, tak v promítacím zařízení i když s lehkým odlišnostmi ve zpracování filmového pásu, se bude pohybovat tak, že každé okénko pásu se vždy zastaví na okamžik v průzoru. Pro pohyb filmového pásu slouží děrování po obou jeho krajích. Opět bylo samozřejmě nutné dosáhnout rychlosti minimálně 16 snímků/sekundu.

Počátkem 90. let 19. století, byli tedy pohromadě veškeré potřebné technické podmínky pro zrod filmu, dále jen záleželo, kdo dá tyto součástky dohromady tak, aby byl film úspěšně využitelný v co nejširším měřítku...

Stručný přehled o rozšíření filmu ve světě poskytuje opět kniha D. Bordwella a K. Thompsonové – Dějiny filmu, v níž nalezneme tabulku s projekcemi, které se uskutečnily v průběhu roků 1896 a 1897. Počátek dobrodružství nalezneme v Bruselu, kdy 1. března 1896 má premiéru program bratří Lumièrů. Za tento rok se projekce těchto bratrů zvládly také dostat do Španělska či Ruska, přes Indii do Brazílie a Austrálie se zastávkou v Karlových Varech dne 15. července 1896. Následně jejich filmy mohli vidět v Číně, Mexiku či Egyptě. Celosvětovou expanzi filmu pak odstartoval Charles Pathé v roce 1906.

Vedle již zmíněných bratrů Lumièreů, kteří se zabývali hlavně dokumentárními a cestopisnými filmy se stali prvními průkopníky filmového umění a řadili se tím do dokumentaristické linie pasivního zachycování reality. Za první dějový film těchto bratrů je považován až snímek „*Pokropený kropic*“. Vedle těchto filmových žánrů byly pro tuto dobu typické ještě aktuality. Druhým, velmi známým průkopníkem, jehož začátky vlastně velmi blíže souvisí s Lumièry, neboť chtěl původně zakoupit, nicméně neúspěšně, jejich vynález kinematograf, byl francouzský iluzionista a kouzelník Georges Méliès. Ten své znalosti z oboru kouzelnictví, začal využívat a to i přes to, že Lumièrové ho od koupi odrazovali z důvodu upadajícího zájmu publika, při natáčení a režírování svých filmů. Díky tomu je považován a dodnes představován jako vynálezce filmového triku, což nejlépe dokazuje jeho film z roku 1902 – *Cesta na Měsíc (Le Voyage dans la Lune)*, ale i další. Méliès se nejvíce proslavil ve filmovém žánru sci-fi. Jeho filmy tedy již nebyli pouhým dokumentárním záznamem, ale skutečným vyprávěním příběhu.

Až do roku 1914, konkrétně do srpna, kdy vypukla druhá světová válka, byli hlavními zeměmi filmové produkce Francie a Itálie. Bohužel dané události donutily omezit filmovou produkci v těchto zemích, ale Americké společnosti byli připraveny zaplnit volný prostor a staly se hlavním dodavatelem filmů na světovém trhu a toto postavení si udržují od roku 1916 dodnes.<sup>1</sup>

Po přenesení filmové produkce z New Yorku do Hollywoodu, kde se usídlila na stálo, odstartovalo období tzv. klasického Hollywoodu (cca. 1917-1965). Toto období souvisí s rozvojem a vznikem několika stěžejních filmových žánrů, jež se zformovaly s příchodem zvuku v průběhu 20. a 30. let. V následující kapitole se autor zmíní jen o nejdůležitějších aspektech daného žánru a významných tvůrcích.

### 1.1.1 Komedie

Díky své popularitě se jednalo o nejrozšířenější žánr klasického Hollywoodu.<sup>2</sup> Díky tomu, že autoři se snažili žánr neustále inovovat, aby se neopakoval pouze jeden zavedený typ, vzniklo mnoho subžánrů (např. romantická komedie atd.).

---

<sup>1</sup> THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2., opr. vyd. Přeložil Helena BENDOVIÁ. V Praze: Akademie múzických umění, 2011. str. 64; ISBN 978-80-7331-207-7.

<sup>2</sup> KLUSÁKOVÁ, Veronika a Jan KŘIPAC. *Dějiny světového filmu 2*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. str. 18; ISBN 978-80-244-3829-0.

Z mnoha tvůrců němých grotesek si jich příliš mnoho svou slávu v éře zvukového filmu bohužel neudrželo, nicméně je znám minimálně jeden, který i přes svou nedůvěru vůči zvuku, dokázal tvořit částečně němé a částečně zvukové filmy – Charlie Chaplin. Ten ve 30. letech natočil svůj první snímek *Světla velkoměsta* (1931).

### 1.1.2 Muzikál

S nástupem zvuku vznikla také možnost zachytit lidský zpěv, který je v kombinaci s tancem základním kamenem tohoto žánru. Rané filmové muzikály 30. let měly různorodou podobu: k vůbec prvním patřily tzv. revue muzikály, což byla dohromady pospojována broadwayská čísla.<sup>3</sup> Oblíbené byly též v této době filmové/divadelní operety, kde již bylo běžné volné přecházení mezi dějem a hudebními čísly. Jedním z prvních významných autorů takových operet byl Ernst Lubitsch, v jehož dílech již zvuk neměl sloužit jako doprovod, ale spíše jako komentář.

### 1.1.3 Gangsterský film

Nástup zvuku v muzikálu dával možnost rozvíjet filmovou formu směrem ke stylizaci, ovšem naopak tomu bylo u snímků s gangsterskou tematikou, kde zvuk přinášel příklon k realismu. Tématem těchto snímků byli vždy aktuální problémy se zločinností, prohibice či boje mafiánského podsvětí mezi sebou.

*Malý César* (1930), to je jméno prvního významného snímku s gangsterskou tematikou, jeho režisérem byl Mervyn Leroy.

### 1.1.4 Western

I přes svůj vzestup v 10. a 20. letech, se western bohužel v době let 30. držel spíše tzv. „běčkových“ produkcí a zájem diváctva upadá. Na popularitě tento žánr začne nabírat až koncem třicátých let, kdy John Ford vydává svůj film *Přepadení* (1939), samozřejmě i předtím vzniklo pár ikonických snímků, jako například *Velká cesta* (1930), režiséra Raoula Walsche, kde se poprvé představila budoucí hvězda westernů John Wayne.

---

<sup>3</sup> KLUSÁKOVÁ, Veronika a Jan KŘIPAC. *Dějiny světového filmu 2*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. str. 23; ISBN 978-80-244-3829-0.

### 1.1.5 Drama

Spolu s komedií je drama nejrozšířenějším žánrem období klasického Hollywoodu. Opět ho lze rozdělit na mnoho subžánrů – např. psychologické drama, historické či sociální. Klíčovým režisérem tohoto žánru je v knize *Dějiny světového filmu 2*, jmenován Cecil B. DeMille, který tvořil již za doby němého filmu.

### 1.1.6 Melodrama

Melodrama neboli tzv. ženský film, jak si jej diváci i tvůrci zvykli označovat již za éry němého filmu. Toto přívlastko získal žánr nejen díky své oblíbenosti u ženské části publika, ale také kvůli hlavní ženské postavě, přítomné v příbězích.

Připomínanou osobností spojovanou s melodramaty je režisér Josef von Sternberg, který v průběhu 30. let natočil sérii sedmi filmů s Marlene Dietrich.<sup>4</sup>

### 1.1.7 Horor

Tento žánr se na rozdíl od ostatních prosazoval v Americe postupně. Do počátku zvukové éry filmu hollywoodským snímkům chyběl zásadní aspekt hororových filmů, které vznikaly např. v Evropě, a tím byla přítomnost nadpřirozeného monstra. Až tedy s příchodem zvukových filmů se americká kinematografie přesunula ke klasickým hororům, které známe dnes. Největší podíl na tomto kroku měla americká filmová studia Universal a její tzv. universalovská škola<sup>5</sup>, je považována za základ americké popkultury.

Prvním snímkem startujícím v Hollywoodu „novou“ éru hororu, byl *Dracula* (1931) od Toda Browninga.

---

<sup>4</sup> KLUSÁKOVÁ, Veronika a Jan KŘIPAC. *Dějiny světového filmu 2*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. str. 30; ISBN 978-80-244-3829-0.

<sup>5</sup> KLUSÁKOVÁ, Veronika a Jan KŘIPAC. *Dějiny světového filmu 2*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. str. 31; ISBN 978-80-244-3829-0.

### 1.1.8 Thriller

Žánr podobný výše zmíněnému hororu, s tím rozdílem, že hrozbou pro hlavního hrdinu zde není nadpřirozené monstrum, ale povětšinou zločinec, anonymní korporace či zkorumpovaní policisté. „*Thriller je moderní verzi dávných mýtů, odhalujících základní lidské archetypy, podanou dnešnímu člověku.*“<sup>6</sup>

Alfred Hitchcock a Fritz Lang. Dva režiséři, jež svou tvorbu odstartovali v Evropě, nicméně jejich pozdější fungování je spjato s Hollywoodem velmi blízce a proto jsou označováni za průkopníky tohoto filmového žánru éry klasického Hollywoodu.

### 1.1.9 Film noir

Posledním žánrem, který V. Klusáková a J. Křipač ve své knize Dějiny světového filmu 2 připomínají je právě film noir. Tzv. Černý film, je termín pocházející z francouzské kritiky, která takto označovala masivní přísun filmů americké produkce do své poválečné distribuce. Film noir stojí na žánrových základech detektivky, krimi, gangsterky a melodramatu. Hlavními hrdiny jsou často cyničtí, pesimističtí a životem unavení soukromí detektivové, kteří jednají na vlastní pěst.

Tvůrců, jež se věnovali tomuto žánru, je mnoho, ale všechny spojuje stejný inspirační zdroj, kterým byly detektivní romány autorů jako Raymond Chandler či Dashiell Hammet.

Výčet těchto žánrů dává dobrý příklad o vzniku a ustálení hollywoodské estetické normy, vzniklé na základě opakujících se žánrových postupů, která následně sloužila jako předloha i pro národní produkce ve světě.

---

<sup>6</sup> KLUSÁKOVÁ, Veronika a Jan KŘIPAČ. *Dějiny světového filmu 2*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. str. 33; ISBN 978-80-244-3829-0.

## 1.2 Hudba

Pokus o zachycení dějin hudby globálně je velmi složitý úkol, neboť v různých částech světa je vývoj velmi odlišný. Pro potřeby této práce bude dostačující věnovat se dějinám nové evropské hudby i přes to, že jde o omezenější a zúženější rozsah.

Bohuslav Vítek, autor knihy *Přehled dějin hudby*, v tomto souboru faktografických údajů uvádí jako hlavní činitele vývoje hudby společenské podmínky, tzn. změna způsobu života společnosti a s tím také blízce související společenské postavení hudby a její prezentace. Dalším činitelem byla podle B. Vítka také odvěká touha člověka/umělce po osobitosti, hledání nových odvážných možností, vyjádření své vlastní umělecké pravdy.<sup>7</sup> Právě těmto krokům vděčíme například za rozvoj tónového systému či harmonie a dalším.

Periodizaci dějin evropské hudby zde autor práce stručně představí, ale charakter je spíše orientační, neboť vlastní dějiny probíhají plynule a jednotlivá období či styly na sebe volně navazují či se prolínají, uvedené letopočty proto slouží jen jako orientační pomůcka. První kapitolou v dějinách evropské hudby je středověká hudba (476 – 1430), která se vyvíjela společně s rozmachem křesťanství. Tato kapitola vývoje se dále dělí na období jednohlasého zpěvu, jež vrcholí v průběhu 11. a 12. stol. do období raného vícehlasu, který se nadále rozvíjí v období Notredamské školy. Následuje období starého umění, známého jako *ars antiqua*, kde se rozvíjí hlavně rytmus a notace a finální fází je tzv. *ars nova* neboli nové umění. Tato poslední fáze vývoje středověké hudby přinesla poprvé do hudby pojem kontrapunkt a hudba se stala významnou složkou společenského života i prostředkem ušlechtilé zábavy.

Mezi roky 1430-1600 přichází období Renesance. Renesance v hudbě, se stejně jako v kultuře obecně zajímá o antickou kulturu a také se snaží uplatnit tyto myšlenky na současné umění. V tomto období vzniká označení jako bas, tenor, alt či soprán. Důležitý je zde také princip jednoty.<sup>8</sup> Renesanční hudební umělci, na rozdíl od gotiky, kladli důraz také na libozvučnost, kontrast, řád atd.

V následujícím období Baroka<sup>9</sup> byla nejtypičtější harmonicky zmatená, melodicky obtížná a kostrbatá hudba. Bylo nahrazeno melodicko-harmonické hudební myšlení, myšlením

---

<sup>7</sup> VÍTEK, Bohuslav. *Přehled dějin hudby: faktografický soubor hlavních údajů a poznatků pro předmět Dějiny hudby*. Pardubice: Karel Rais, 2006. str. 25; ISBN 80-239-7841-1.

<sup>8</sup> vertikální – snaha pokrýt jednou zvukovou barvou celý tonální rozsah  
horizontální – jednota v časovém rozměru díla

<sup>9</sup> 1600-1750



polymelodickým neboli horizontálním. Bohuslav Vítek rozděluje barokní sloh na tři fáze – **rané** (1580-1630), období Florentské cameraty; **Baroko střední** (1630-1680), kdy byla v kurzu operní benátská škola či období Jeana B. Lullyho; poslední bylo **vrcholné Baroko** v rozmezí roků 1680-1730, kdy existovala neapolská operní škola a známými osobnostmi zde byli Johann S. Bach, G. F. Handel či Antonio Vivaldi.

V přibližném rozmezí roků 1750 (někde uváděno již 1730) – 1820 nastává období Klasicismu. Ustupuje do pozadí velkolepost baroka a nechává prostor „*poetické rokokové intimnosti*.“<sup>10</sup> V tomto období bylo typické úsilí o dokonalou rovnováhu rozumových a citových prvků v uměleckých dílech a také vyrovnaní obsahu a formy. Nejlepším příkladem hudebního skladatele této doby je autor, o kterém bude v této práci ještě zmínka ve spojení s jevem, který nese jeho jméno a tím je Wolfgang Amadeus Mozart.

V dalším období, které probíhalo cca. 1820-1900, měla hudba primární postavení. Toto období je nazýváno Romantismus. V této době již lze také spatřit prvotní náznaky dotýkající se tématu této práce, např. v tvrzení německého filozofa Arthura Schopenhauera, který řekl: „*Hudba nejlépe ze všech umění je schopná navodit lidské city, vášně a nálady*.“<sup>4</sup> V období romantismu také vznikají novodobé národní umělecké školy, hudba se přesouvá do velkých koncertních sálů a divadel a s tím souvisí také vybavení orchestru a instrumentální obsazení (např. cembalo definitivně vytlačeno klavírem).

Již koncem 19. století dochází k překonání hudebního myšlení romantismu a v prvních dvaceti letech 20. století se otvírají nové možnosti a cesty pro smělé projekty. Jednalo se například o snahu vyjádření nové doby novými zvuky za použití běžných/klasických hudebních nástrojů. Druhá polovina 20. století se v hudebních dějinách vyznačovala nejradikálnější dodekafonií, jejímž tvůrcem byl rakouský skladatel Arnold Schönberg. Je známá také pod názvem dvanáctitónová hudba. Velmi známým interpretem byl též John Cage. V tomto období dochází také k definitivnímu rozrušení dosavadního systému hudebního myšlení.

Počátkem 20. století dochází totiž k rozštěpení hudby na dva základní proudy – umělecky umělecká, jinak známá jako vážná či klasická (nikoli klasicistní) hudba. Tato hudební větev si od počátku klade vysoké umělecké a estetické cíle. K jejímu ocenění je třeba značné jak posluchačské, tak hudební zkušenosti. Díla umělecké hudby jsou často nadčasová a jejich úspěch i obliba může přetrvávat i po století. Druhým proudem, který vznikl na začátku 20. století

---

<sup>10</sup> VÍTEK, Bohuslav. *Přehled dějin hudby: faktografický soubor hlavních údajů a poznatků pro předmět Dějiny hudby*. Pardubice: Karel Rais, 2006. str. 37; ISBN 80-239-7841-1.

je hudba nonartificiální, doslovně přeloženo jako nevážná či neklasická hudba. Obecně se o nonartificiální hudbě tvrdí, že posluchači se se v ní orientují pomocí citů, nálady a líbivosti (*viz kapitola 3.2 Působení hudby na psychickou stránku recipientů*). Jednoduše se jedná o hudbu populární a do této kategorie spadá například právě filmová hudba, o níž se bude pojednávat podrobněji dále.

## 2 FILMOVÁ HUDBA

Filmová hudba, od 20. století odvěká součást hudby nonartificiální (viz *kapitola 1.2 Hudba*), dnes však již na úrovni, kdy samotní autoři hudby, a dokonce i někteří muzikologové řadí tzv. soundtrack do vlastní kategorie. Děje se tak hlavně proto, že úroveň dnešní filmové hudby již neodpovídá „typickým“ standardům spojených s nonartificiální hudbou, jako např. nekladení si vysokých uměleckých cílů, nebo její přesah a nadčasovost, to lze potvrdit i příkladem z běžné praxe, kdy nahrávky filmového soundtracku vychází na CD nosičích i samostatně, čili pro praktikování tohoto druhu hudby není třeba zvláštních příprav či průprav. Mnohdy totiž autoři filmové hudby musí znát nejnovější softwary pro úpravu a tvorbu hudby či mít velký cit pro rytmus a přesnost. Stejně tak hardware, či dokonce software vyžaduje drahé vybavení apod.

V dalších kapitolách tohoto celku se bude autor postupně, po vymezení základního pojmu – FILM, věnovat vzniku němého filmu a osvětlí, proč se k projekcím prvně přidal „pouhý“ zvuk a následně až hudba a jaký význam měly tyto inovace ve svém vztahu k filmu. Závěrem se zde autor práce také zmíní o vlivu samotné obrazové části audiovizuálních děl.

### 2.1 Film – vymezení obecného pojmu

Před tím, než bude vůbec možné, dojít k výkladu o filmové hudbě, a hlavně jejím vlivu na recipienty, bylo by vhodné charakterizovat si nejdříve obecně samotný pojem - film. Zde lze využít výzkumu amerického kritika a teoretika Jamese Monaca, který film představuje jako samostatný druh umění. Vzhledem k tomu, že film je ale také za pomoci určitého systému znaků neboli kódů zprostředkovatelem komunikace, lze též hovořit o médiu.

Médiu, které je schopné, ze všech ostatních druhů umění obsáhnout veškeré kategorie tzv. Spektra abstrakce<sup>11</sup>. To vychází již z Aristotelovy Poetiky, kde tento filozof

---

<sup>11</sup> MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. str. 24; ISBN 80-00-01410-6.

tvrdí, že umění lze nejlépe pochopit jako typ „mimesis“, neboli imitace reality v závislosti na médiu, kterým byla realita vyjádřena a na způsobu jakým bylo dané médium použito (tzv. modu). Z této teorie lze vyjít tak, že čím více dané umění imituje realitu, tím méně je abstraktní a tím pádem i umělecké. Současně však není nikdy schopné realitu zreprodukovat úplně.

Jak již bylo zmíněno, je film tedy, například oproti jevištním dramátům, literatuře či dokonce vůči architektuře nebo sochařství, schopen rozprostřít se po celé škále spektra a to od praktické části (technický a vědecký vynález) až po hudební část, ke které má film velmi úzkou vazbu, hlavně díky svému jasnému a organizovanému rytmu.

## 2.2 Němý film

Takto označovaná byla filmová tvorba v období 90. let 19. století až do 20. let 20. století., jež postrádala synchronizovanou zvukovou stopu, tzn. absence mluvených dialogů, ruchů apod. Byly však projekce takovýchto filmů opravdu němé?

George Beynon, průkopník filmové hudby, ve 20. letech prohlásil: „*Nechat promítat film v tichosti, je neodpustitelný zločin, jenž zaslouží co nejpřísnější odsouzení. Žádný film by za žádných okolností neměl začínat v tichu.*“<sup>12</sup> A ano, filmy do této doby opravdu němé byly, ale to samé se nedalo tvrdit o jejich projekcích, neboť hlučení publika v kinosálech bylo nesrovnatelné s tím, co dnes zažíváme při promítání v západním prostředí. Lidé se totiž přímo spoluúčastnili každého promítaného snímku a z tohoto pohledu, se filmy nikdy v tichosti nepromítaly a čistě teoreticky, vlastně nebyly němé. V této souvislosti, a to i přes to, že oba se narodili již do éry zvukového filmu, lze připomenout dva tvůrce, kteří tvořili „němé“ filmy, každý však s jiným cílem. Andy Warhol, s jeho téměř statickými, experimentálními a hlavně němými snímky, počítal s tím, že zvuk při projekci doplní sami diváci, oproti tomu další experimentální režisér Stan Brakhage, který se v 50. letech pokoušel vytvořit skutečně němé filmy, se musel smířit s tím, že diváci je takto nikdy neuvidí. Totiž, i kdyby se diváci zvukově neprojevovali v průběhu filmu, zvuk hlasité promítačky bude slyšet stále.

---

<sup>12</sup> Beynon, George: *Musical Presentation of Motion Pictures*. New York 1921, str. 76

Spekuluje se také o tom, že hudba, zatím jen doprovodná se k projekcím přidala, právě proto, aby se odboural veškerý hluk, který v sále být neměl a to jak z vně tak uvnitř biografů. Ovšem i poté, co se hlasitá promítačka přemístila do promítací kabiny (mimo sál) hudba tvrdošijně přetrvala.

Další otázkou je, je-li prohrěškem, u těch filmů, které mají zobrazovat realitu, absence přirozených zvuků. Podle Brakhage existuje jakýsi „mysl pro němý zvuk“, který máme pro takovéto internalizované zvuky. Tuto teorii mu potvrzují i psychologové, kteří takovýto jev označují jako subpercepce neboli podprahové sluchové vnímání. Franze Hofer (původním jménem Franz Wygand Wüstenhöfer), německý divadelní herec, filmový scénárista a režisér, tohoto jevu dokonce využíval tak, že ve svém filmu *Kammermusik* (Komorní hudba, 1914) kladl důraz na scény s hrajícími hudebními nástroji a publikum přitom žádnou hudbu reálně neslyšelo. Tento prvek se následně po roce 1909 začal objevovat i u jiných filmů známý jako „virtuální hudební stopa.“

### 2.2.1 Počátky zvuku ve filmové produkci

Ve skutečném životě však nikdy nic v naprostém tichu vnímat nelze a proto nakonec, zejména u moderních produkcí, začali tvůrci nahrávat atmosféry (ruchy a zvuky okolí, vhodné pro danou scénu).

Ticho na zvukové stopě se ve 20. stol. stalo nerealistické a nepříjemné, vyjma úseků, kde je ho užito záměrně s cílem zneklidnit diváka. Dokonce i Alfred Hitchcock<sup>13</sup>, při vytváření „hrozivého ticha“ v *Ptáčích*, použil raději elektronický hukot, než naprostou absenci zvuku.<sup>14</sup> Totiž němý film byl v tomto sám sobě paradoxem, jak tvrdí filmový teoretik Béla Balázs, neboť ticho je relativní a může být vnímáno pouze v kontextu zvuku a němý film ho tedy nemohl využívat jako umělecký prostředek. To potvrzuje svou myšlenkou i francouzský režisér Robert Bresson, který řekl: „*Ticho se poprvé objevilo až na zvukové stopě.*“<sup>15</sup>

I přes to, že člověk dokáže zvuk teoreticky vnímat podprahově, pravděpodobně to není vždy dostatečné k tomu, aby vnímal správné napětí scén, a proto tvůrci své filmy

---

<sup>13</sup> Alfred Hitchcock – \*1899 - †1980; britský a americký filmový režisér a producent;

<sup>14</sup> TRUFFAUT, François a Alfred HITCHCOCK. *Rozhovory: Hitchcock - Truffaut*. Praha: Československý filmový ústav, 1987, str. 163

<sup>15</sup> COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. Praha: Casablanca, 2011. str. 20; ISBN 978-80-87292-14-3.

často doprovázeli „reálnými“ zvuky reprodukoványými pomocí speciálních strojů jako *Kinetophone* či *Allefex*.<sup>16</sup> Ty bývaly umístěny za plátnem, aby vytvořily prostorový efekt. Stroje mohli nahradit také účinkující za pomoci obdobného náčiní, jež se dnes používá při tvorbě ruchů. Ve Francii se tito tvůrci nazývali *bruitistes*, v anglofonním prostředí jsou známí spíše jako *Foley artist* (pojmenování po Jacku Foley<sup>17</sup> – průkopníkovi těchto technik v Hollywoodu ve 40. letech). Zvukové efekty přetrvávají i v dílech dnešních autorů, mohou však být zapracovány do hudebního doprovodu, takže na zvukové stopě fungují společně.

### 2.2.2 Role hudby ve spojení s audiovizuálním dílem

Již bylo řečeno, že hudba pravděpodobně byla přidána k představením, resp. projekcím kvůli odbourání hluku, to však samozřejmě nebyl jediný důvod. Hudba zkrátka byla již dříve neodmyslitelnou součástí většiny forem populární zábavy, a tak se zřejmě jen volně přenesla i do tohoto segmentu. Je důležité ovšem zmínit, že hudba nemusela nutně hrát v prostorech biografu, nebo snad i ve stejnou dobu, v jakou probíhala projekce. Altman v tomto kontextu upozorňuje na funkci hudby jako „halasné reklamy“, která měla vábit klientelu ještě předtím, než zákazník vůbec vstoupil do sálu.<sup>18</sup> A jak se s časem kvalita hudební produkce v biografech zlepšovala, začala živá hudební čísla, která se opět nemusela nijak vztahovat k dané projekci, lákat zákazníky stejně výrazně jako samy nabízené snímky.

Jeden z prvních autorů, který pojednával seriózně o filmové hudbě, Kurt London, tvrdil, že hudba byla jasně pojímána jako náhrada za chybějící naturalistický zvuk<sup>19</sup>, naopak jeden z raných interpretů, Max Winkler prohlašoval, že hudba byla k filmům přidávána proto, aby vyplnila prázdno vzniklé nepřítomností dialogu, „ (...) hudba musí zaujmout místo mluveného slova.“<sup>20</sup> Tento způsob však nebyl jediný. Například *Laterna magika* využívala k těmto účelům tzv. „imitátory“, kteří za pomoci živého mluveného

---

<sup>16</sup> Kinetophone – vynález T. A. Edisona z roku 1895, který doprovázel jeho přechozí vynález Kinetoscope; byl schopný záznamu a zároveň reprodukce nahraného zvuku

*Allefex* – vynalezen A H. Moorhousem; reprodukoval ruchy jako zvuk bouře, štěkot psa či cvrkot ptáků

<sup>17</sup> COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. Praha: Casablanca, 2011. str. 21; ISBN 978-80-87292-14-3.

<sup>18</sup> Altman, R. *Silent of the Silents*, 4th ed.; Oxford University Press.: London, 1996, str. 50

<sup>19</sup> London, Kurt: *Film Music: A summary of the characteristic features of its history, Aesthetics*,..., přel. E. S. Besinger, London 1936, str. 34

<sup>20</sup> cit. dle Limbacher, James L.: *Film Music: From Violins to video*. Metuchen 1974, str. 16

slova doprovázeli obraz simultánním komentářem. Občas se tito vyvolávači i snažili „vkládat“ slova hercům na plátně do úst. Jednalo se o jakousi první formu dabingu<sup>21</sup>.

S tím, jak se němý film postupně proměňoval, a to zejména po roce 1912, začala hudba mít rozhodující vliv na formování reakcí publika. Kathryn Kalinaková také tvrdila, že už jen samotná přítomnost hudby vyvolávala v sále dojem trojrozměrné singularity, kterou samotný němý film postrádal – zatímco film se promítal ze zadní části sálu na plátno vpředu, hudba se naopak linula od plátna přes obecenstvo dozadu a díky provázanosti hudby s obrazem se hloubka vytvářená zvukem přenášela na plochý povrch obrazu.<sup>22</sup> Zároveň hudba pracovala jako jakési antidotum k obrazu a měla za povinnost ušetřit diváka nepříjemných pocitů, při sledování živých, hýbajících se a hlavně mluvících osob, které byli zároveň úplně němé. Tvůrci také přišli na to, že používáním vzrušujícího či srdceryvného hudebního doprovodu dokážou zároveň blokovat kritické myšlení, čímž se podle slov Claudie Gorbmanové z diváka stává „snadno ovladatelný pozorovatel.“ Proto je hudba využívána jako „všelék na povzbuzení empatie“. Tyto myšlenky velice dobře shrnul v roce 1925 Paul Romain, když řekl: „(...) od orchestru se v biografu nevyžaduje nic jiného, než aby hrál harmonickou doprovodnou hudbu, která není určena k poslechu, ale má vytvářet atmosféru (...). Úloha hudby je proto druhotná, má nás neurčitým brumláním v pozadí uvést do tranzu.“<sup>23</sup>

Podobné myšlenky také vyslovil český hudební skladatel Vladimír Soukup ve své knize *Magická moc hudby*, když řekl: „*Toto (film) je oblast, kde hudba jenom slouží, kde hraje jen podpůrnou roli.*“ Tvrdí také, že film bez hudebního doprovodu postrádá „*elixír života*“<sup>24</sup>, který mu právě hudba dodává.

---

<sup>21</sup> dabing - je umělecký proces užívaný ve specifických částech scénického umění (nejčastěji film, televize, počítačové hry), při kterém jsou původní dialogy herce nebo herců přemluveny jinými herci

<sup>22</sup> KALINAK, Kathryn Marie. *Settling the score: music and the classical Hollywood film*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, c1992. Wisconsin studies in film. str. 44

<sup>23</sup> COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. Praha: Casablanca, 2011. str. 22-23; ISBN 978-80-87292-14-3.

<sup>24</sup> SOUKUP, Vladimír. *Magická moc hudby: kapitoly o hudbě (pro laiky)*. Praha: Editio bel canto, 1992, str. 128

### 2.3 Vliv obrazové části filmu na diváka

Tento oddíl práce se bude níže zabývat tím, jak hudba může pomocí různých technik ovlivňovat naše chování a emoce. Nicméně i obrazová část filmu, nezávisle na hudbě, může dostupnými a správně užitými technikami ovlivňovat náš úsudek.

Dle slov autora článku, Petra Procházky, na webových stránkách ctenarska-gramotnost.cz, který vznikl za podpory Ministerstva školství a Evropské unie, lze od základu konstatovat, že každý film je manipulativní. Režisér totiž, kromě hudby, při tvorbě využívá i ostatních technik, jež mu kinematografie nabízí – tj. světlo, střih, kompozice, postavy, barva. Zároveň také James Monaco ve své knize „Jak číst film“ uvádí myšlenku: „(...) *film nenaznačuje, film prohlašuje. A v tom spočívá jeho síla a nebezpečí, které pro pozorovatele představuje: důvod, proč je užitečné, dokonce životně důležité učit se dobře číst obrazy, aby se pozorovatel mohl zmocnit části síly tohoto média (...)*“ Lze tedy na základě těchto dvou tvrzení potvrdit, že film má moc ovlivnit diváky, zvláště ty, kteří neumí sofistikovaně přečíst zprávu obsaženou v obraze, hlavně díky své konkrétnosti, kterou například literatura postrádá. Vliv na neschopnost uvědomění si vlivů obsažených v audiovizuálních dílech má také fakt, že lidé film považují za pouhou zábavu a nikoho nenapadá, že i při takovémto oddychovém a mnohdy i kulturním zážitku mohou být vystavováni skrytým vlivům.



### 3 PERSVAZE FILMOVÉ HUDBY

V předchozích kapitolách bylo již zmíněno, že hudba byla a je nedílnou součástí jak filmových projekcí, tak i samotných filmů. I přes to, že i samotná vizuální složka celého audiovizuálního díla má vliv na vnímání emocí, tak i ve své podstatě abstraktní hudební složka, má na lidské vnímání emocí stejný, ne-li větší vliv.

#### 3.1 Hudba – vymezení obecného pojmu

I přes abstraktnost hudby, kterou dokazuje již dříve zmíněné Spektrum abstrakce Jamese Monaca (viz kapitola 2.1), se hudební vědci a jiná uměnovědná studia pokoušeli mnohokrát definovat a vymežit co hudba je a není. Dle Websterova naučného slovníku je hudba v čistě a jen obecném hledisku věda či umění, která skládá tóny nebo zvuky do řady, v kombinaci a v dočasných časových vztazích k vyprodukování kompozice mající jednotu a kontinuitu. V této kapitole bude pojednáno ještě o několika dalších teoriích, které ještě blíže naznačí, kde jsou hranice jevu zvaného „hudba“.

V českém prostředí, a to hlavně muzikologickém, je velmi populární definice Jaroslava Volka, která předpokládá dvě konotace, které by jev, který chceme označit za hudbu, měl nést. Jedná se o tónovost a melodickou a rytmickou strukturovanost.<sup>25</sup> Tyto souvislosti mohou být však přítomny i latentně, tedy uvědomovány pouze subjektivně. Z tohoto dovětku se dá také vyvodit již poněkud postmoderní názor, a to že hudbou může být vše, co je jeden člověk ochoten za hudbu považovat. Hudba tedy souvisí s člověkem. A to již od primitivních kmenů, kdy hudba mohla být jen a pouze hudbou, ale i komunikačním prostředkem. Tuto myšlenku potvrzuje i Poledňák s Fukačem, kteří formulovali tuto tézi: „*Hudba je antropinum, hovoříme o ní tedy vždy v souvislosti s člověkem; je lidskou reflexí světa a zároveň jeho vyjádřením, tedy také typem mezilidské komunikace, která používá strukturovaných (tónově, časově) zvukových prostředků, které je možné díky jejich vydělenosti z okolí a potenciálu estetického působení považovat*

---

<sup>25</sup> BAČUVČÍK, Radim. *Hudba v reklamě a dalších oblastech marketingové komunikace*. Zlín: VeRBuM, 2014. str. 10; ISBN 978-80-87500-51-4.

za samotnou hudbu.“<sup>26</sup> Další důležitý poznatek k diskusi o tom, co je hudba formuloval německý muzikolog Hans Heinrich Eggebrecht. Ten hudbu popisoval jako „*hru s tóny, zvuky a hluky v historicky podmíněném systému pravidel hry, jež jsou určena hodnotami racionálního řádu a druhy hudebně možného výrazu.*“<sup>27</sup> Tvoří-li tedy člověk (skladatel) hudbu, hraje si, a to jak v rámci zvykově daného hudebního materiálu, tak i mimo něj (což je pro pokrok nejdůležitější). Poslední myšlenkou, jež spojuje člověka s hudbou, je, že hudba i lidský život jsou děj a tím, že se dějí, se společně prolínají, a to mnohem snáze a lépe než jiné druhy umění s absencí časové dimenze (např. velká část výtvarného umění).<sup>28</sup> Nicméně i přes všechny tyto poznatky, hudbu nelze jednoznačně definovat a vymezit, neboť se jedná o jev značně subjektivní. Dva lidé nikdy nevnímají tutéž hudbu stejně a pravděpodobně by jí každý v závěru popsal trochu odlišnými slovy a také v jejich celkovém „bytí“ bude mít jiný význam.

### **3.2 Působení hudby na psychickou stránku recipientů**

Hudba je v dnešní době již pevnou součástí života lidí, a to jak umělců, kteří za její pomoci mohou vyjádřit své pocity či pohledy na svět, tak i případných posluchačů, kteří se naopak mohou, ale nemusí s tímto vyjádřením identifikovat. Hudebně sociologické výzkumy ukazují, že velká část populace považuje hudbu za velmi důležitou součást svého života, která pomáhá prožívat radostné i smutné události, přináší emocionální prožitky, nebo prostě jen vytváří kulisu k jiným činnostem.<sup>29</sup> Tato informace však vyvolává dojem, že hudby je dnes všude tolik, že už ji ani nelze vnímat, v horších případech ji vnímat, ale jen s pocity nelibosti či dokonce psychického nebo fyzického stresu.

---

<sup>26</sup> POLEDNÁK, Ivan a Jiří FUKAČ. *Úvod do studia hudební vědy*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1995. str. 30; ISBN 80-7067-496-2.

<sup>27</sup> EGGBRECHT, Hans Heinrich. *Hudba a krásno*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001. Eseje. str. 143; ISBN 80-7106-479-3.

<sup>28</sup> FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. V Praze: Karolinum, 2005. str. 13; ISBN 80-246-0965-7.

<sup>29</sup> BAČUVČÍK, Radim. *Jak posloucháme hudbu?: vztah obyvatel České republiky k hudbě a jejímu poslechu 2009*. Zlín: VeRBuM, 2010. str. 45; ISBN 978-80-904273-8-9.

Toto vnímání samozřejmě neexistuje jen samo o sobě. Vztah člověka a hudby je také otázkou vkusu. Ivan Poledňák ve svém Stručném slovníku hudební psychologie definuje vkus jako určitý systém preferencí uplatňovaný v různých oblastech lidského života včetně hudby a umění. Po rovině estetické a psychologické je do značné míry individuální, nicméně je zároveň determinován kulturním prostředím a vlivem sociální roviny, jejíž je člověk příslušníkem. A jaká hudba – zcela v obecné rovině – by se měla tedy lidem „líbit?“ Dost častým pokusem hudebních psychologů je spojit míru libosti, jež v posluchačích hudba vyvolává s jejím *aktivačním potenciálem*<sup>30</sup>. Dle těchto aspektů výzkumy ukazují, že obecně nejoblíbenější je hudba se střední mírou aktivace – Radim Bačuvčík ve své knize *Hudba v reklamě* tuto hudbu nazývá jako „průměrnou.“ Bude-li člověk poslouchat prvně hudbu zcela neaktivační (uklidňující) a poté bude postupně zvyšovat její aktivační potenciál, bude společně s tím stoupat i pocit libosti, nicméně jen do určitého okamžiku, kdy dosáhne maxima, poté začne opět převládat pocit nelibosti. Z tohoto tvrzení tedy lze vyvodit, že existuje jakási optimální míra aktivace, která vyvolá největší pocit libosti (viz obrázek č. 2). Opět se ale jedná o velmi subjektivní jev a je u každého člověka jiný. Podobný vztah, jako mezi libostí a mírou aktivace, lze sledovat také například mezi oblíbeností hudby a její komplexností. Z toho vyplývá, že hudba minimalistická či „přeplněná“ hudebním materiálem se bude líbit méně než hudba se střední dynamikou a tempem, která bude střídavě pracovat s hudebním materiálem („průměrná“ hudba). Kromě komplexnosti může mít dle oxfordské studie Adriana Northa a Davida Hargreavese na oblíbenost hudby vliv také její známost. Jakákoli skladba, jež nám přijde alespoň průměrně povědomá, se nám bude líbit víc než ta, jež slyšíme poprvé.

U filmového soundtracku se například dá říci, že dobrá filmová hudba sugestivně umocňuje děj a udržuje jednotnou atmosféru snímku.<sup>31</sup>

Ze všech těchto informací vyplývá, že lidé mají nejraději hudbu, která je středně aktivační, středně známá nebo středně komplexní. Platí tedy, že krása je prosta extrémů, neboť za krásné je považováno vše, co se více či méně blíží k průměru.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> aktivační potenciál – vztah mezi určitými hudebními jevy a následnou reakcí člověka

<sup>31</sup> SOUKUP, Vladimír. *Magická moc hudby: kapitoly o hudbě (pro laiky)*. Praha: Editio bel canto, 1992, str. 127

<sup>32</sup> BAČUVČÍK, Radim. *Hudba v reklamě a dalších oblastech marketingové komunikace*. Zlín: VeRBuM, 2014. str. 45; ISBN 978-80-87500-51-4.

### 3.3 Fyziologické předpoklady pro hudební recepci

Hlavním předpokladem pro jakékoli vnímání hudby je samozřejmě v první řadě sluch. Vědní disciplína, zabývající se lidským uchem a také způsobem jakým mozek zpracovává zvuk, se nazývá psychoakustika. I přes to, že v několika posledních desetiletích proběhlo mnoho výzkumů, je předmět zkoumání natolik komplexní, že s každým dalším objevem badatelé zůstávají užaslí, jaké schopnosti lidský sluch má.

#### 3.3.1 Struktura a význam částí sluchového orgánu

Obecné pojmenování sluchový orgán, se sestává z ucha, páru sluchových nervů a částí mozku, jež se společně podílejí na zpracování vnějšího zvukového podnětu.

Zvukové vlnění přichází prvotně do kontaktu s ušním boltcem, jímž je zachyceno a který působí jako zesilovač okolních zachycených zvuků. Jeho drobné záhyby napomáhají usměrňovat a lehce modifikovat zvuk proudící směrem k bubínku. Částice vzduchu nesoucí zvuk naráží do stěn bubínku, který se díky tomu prohýbá do dutiny středního ucha.

Od bubínku do středního ucha se energie dostává dále za pomoci tří sluchových kůstek – kladívka, kovádlíky a třmínku, jež snižují amplitudu kmitání.<sup>33</sup> Odsud zvuk přechází do tzv. vnitřního ucha.

Tato spleť část, také jinak nazývaná hlemýžď mění mechanické kmitání na nervové výboje. Hlemýžď je rozdělen dvěma membránami a jeho výplň tvoří tekutina zvaná endolymfa. Na spodní membráně, s vláskovými buňkami je uložen vlastní sluchový orgán – Cortiho orgán. Vlásokové buňky zde vytváří a uvolňují transmitery, jež jsou následně vedeny do mozkového kmenu a poté do spánkového laloku mozkové kůry.

Poslední součástí sluchového orgánu je sluchový nerv, složený asi z 50 000 vláken umístěných ve vnitřním uchu. Každý z nich přitom vysílá pouze signály o kmitání určitého spektra frekvencí<sup>34</sup> a k tomu je potřeba, aby kmitání překročilo prahovou intenzitu.

---

<sup>33</sup> amplituda kmitání – intenzita zvuku

<sup>34</sup> FRANĚK, M. *Hudební psychologie*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2005. str. 23; ISBN 80-246-0965-7

### 3.3.2 Hudební sluch

*Hudebně sluchové schopnosti, jinak řečeno hudební sluch, nám umožňují vnímat, rozlišovat a psychicky zpracovávat vlastnosti tónu, jako jsou výška, délka, hlasitost a barva a orientovat se v tónovém prostoru.*<sup>35</sup> Primární složkou hudebního sluchu jsou sluchově percepční schopnosti<sup>36</sup>, pomocí nich se lze orientovat v hudbě, rozeznávat její stavební prvky a zhodnotit intonační přesnost pěvecké nebo nástrojové interpretace.

### 3.3.3 Absolutní a relativní sluch

Tyto dva typy se u lidí rozlišují dle toho, jak jsou schopni vnímat hudební výšku.

Recipient s absolutním sluchem je tedy schopný rozpoznat výšku tónu jako samostatnou kvalitu či ji reprodukovat, za pomoci hlasivek, a to i bez zadání tzv. referenčního tónu.<sup>37</sup> Tento druh hudebního sluchu se dále dělí na dvě další formy – receptivní (jinak pasivní) a reprodukční (aktivní).

Receptivní absolutní sluch se vyznačuje schopností poznat konkrétní znějící tón okamžitě a spontánně v jeho absolutní výšce, která je dána počtem kmitů a také jej pojmenovat. Na druhou stranu aktivní absolutní sluch znamená, představit si určitý tón v jeho absolutní výšce i bez jeho zaznění a také danou představu za pomoci zpěvu zreprodukovat. Dle autorů F. Sedláka a H. Váňové je reprodukční sluch vyšší formou receptivního, který v sobě mimo jiné zahrnuje, ovšem sloučení obou není u každého recipienta podmínkou a může se u nich vyskytovat pouze jedna varianta.

V protipólu k absolutnímu sluchu stojí sluch relativní, který se vyznačuje schopností poznávat poměry dvou a více tónů (přesněji řečeno intervalů) v současném nebo následném zaznění. Tak jako absolutní sluch, tak i aktivní hudební sluch se dělí do dvou kategorií – receptivní a reprodukční. V prvním případě dochází k rozlišení tónu, intervalu nebo akordu, zatímco jádro reprodukčního relativního sluchu „*spočívá v intonaci žádaného tónu, rozlišeného intervalu nebo akordu na základě jeho pouhého*

---

<sup>35</sup> BÁRTOVÁ, J. *Absolutní sluch v teorii i praxi*. Praha, 2015. str. 18; Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce doc. PaedDr. Hana Váňová, CSc.

<sup>36</sup> SEDLÁK, F., VÁŇOVÁ, H. *Hudební psychologie pro učitele*. Vyd. 2., přeprac. a rozš., v nakl. Karolinum 1. Praha: Karolinum, 2013, str. 10; ISBN 978-80-246-2060-2

<sup>37</sup> referenční tón – tzv. opěrný tón, u něhož je známá výška

názvu.“<sup>38</sup> Sluch relativní, je dle V. Helferta známkou vzdělaného hudebníka a je také považován za základ hudební gramatiky. Má tak pro hudebnost daleko větší význam nežli sluch absolutní.

Mnoho známých hudebních skladatelů bylo samozřejmě nositeli absolutního sluchu, např. Ludwig van Beethoven, Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart a další, existovali ovšem také tvůrci, kteří tento „dar“ neměli jako například Richard Wagner či I. F. Stravinskij.

### 3.3.4 Rozšíření absolutního sluchu v populaci

Čísla poskytovaná teoretiky o výskytu absolutního sluchu v populaci se často liší, obecně je nicméně uváděno, že jeden člověk ze zhruba deseti tisíc lidí v celé populaci je obdařen absolutním sluchem. I přes to, že nyní vyvstává na povrch otázka, jak je možné, že se hudební sluch vyskytuje u tak malého procenta lidí, správnou otázkou by spíše mělo být, proč absolutní sluch nemají všichni. Diana Deutsch, britsko-americká hudební psychologka, jednou popsala, jak byla šokovaná, když ve svých čtyřech letech došla ke zjištění, že ostatní lidé na rozdíl od ní, nejsou schopni pojmenovat tón, když jej neviděli/neslyšeli zahráný. Tuto zkušenost se pokusila přiblížit za pomoci analogie s barvami: „*Předpokládejme, že někomu ukážete červený objekt a požádáte jej, aby onu barvu pojmenoval. A dejme tomu, že dotyčný odpoví: „Poznám tuto barvu i ji odliším od ostatních, jen ji však nedovedu nazvat.“ Pak vedle položíte nějaký modrý objekt a řeknete, o jakou barvu se jedná a onen člověk odvěti: „Jelikož tou druhou barvou je modrá, ta první musí být červená.“*“<sup>39</sup>

### 3.3.5 Teorie o původu absolutního sluchu

I přes to, že o původu absolutního sluchu existuje již mnoho teorií, stále neplatí žádné obecné stanovisko, které by bylo přijímané jako jediné pravdivé. Jsou však dvě hlavní teorie, jež se zabývají vrozeností a získáním absolutního sluchu v průběhu života.

---

<sup>38</sup> HELFERT, V., ŠTĚDRŮŇ, B. *Základy hudební výchovy na nehudebních školách*. Vyd. 2., v SPN 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1956, 73, iii s.

<sup>39</sup> SACKS, Oliver W. *Musicophilia: příběhy o vlivu hudby na lidský mozek*. Vyd. 1. Praha: Dybbuk, 2009. str. 127; ISBN 978-80-86862-92-7.

Opět však ani jedna není na sto procent prokazatelná. Jako příklad v této práci budou uvedeny Fraňkovy teorie z jeho knihy *Hudební psychologie* z roku 2005.

Jednou z nich je teorie, kterou zastávali i někteří další psychologové, jež tvrdí, že absolutní sluch je dědičný a člověk se s ním již narodí. Společně s touto teorií je zde také názor, že jedinci bez geneticky zděděných dispozic k absolutnímu sluchu, ho nemohou poté získat ani intenzivním cvičením.

Druhá teorie o absolutním sluchu byla ovlivněna psychologickým směrem behaviorismus. Ten přistupuje k lidské psychice z hlediska teorie učení a ve víře objektivitu studuje pouze pozorovatelné chování. „*Behaviorismus v některých ohledech přeceňoval možnosti učení a výchovného působení.*“<sup>40</sup> Zastánci této teorie tvrdili, jak lze odvodit, že schopnost absolutního sluchu vzniká na základě učení, resp. okolnostech, které jsou víceméně náhodné, ale posilují jedince ve schopnosti pojmenovávat slyšené tóny.

### **3.4 Hudební schopnosti, tvorba a interpretace**

V předchozí kapitole bylo již řečeno, že hudba je způsob, jakým její autoři vyjadřují své pocity a pohledy na svět, zatímco posluchači se s nimi mohou, nicméně nemusí ztotožňovat. Jinak řečeno je to jakási forma dialogu. Jaké jsou však předpoklady pro autory proto, aby své posluchače „oslovili“? Klíčovým pojmem je jednoznačně kreativita. Kreativita (můžeme snad říci schopnost tvůrčího přístupu, což se samozřejmě netýká jen hudby) se chápe jako vymyšlení věcí, které jsou nové, ale zároveň zapadají do určitého konceptu – buď funkčního (jsou k něčemu určeny) nebo formálního (vycházejí z tradičních uměleckých forem).<sup>41</sup> Kreativita samozřejmě není jediným atributem při tvorbě úspěšných skladeb. Hudební psychologie se zabývá také vztahem kreativity s inteligencí či například vztahem originality a produktivity kreativity (je-li kvantita v tvorbě možná jen na úkor originality). Snaží se také zjistit, jak se na výsledných skladbách podílí talent a získané schopnosti. Marek Franěk ve své knize *Hudební*

---

<sup>40</sup> FRANĚK, M. *Hudební psychologie*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2005, str. 44; ISBN 80-246-0965-7.

<sup>41</sup> NORTH, Adrian C. a David J. HARGREAVES. *The social and applied psychology of music*. Oxford: Oxford University Press, 2008. str. 476; ISBN 978-0-19-856742-4.

psychologie také popisuje emocionální významy hudebních prvků (např. tonality, rytmu, výšky tónů apod.), které by teoreticky při správném užití měly vyvolávat určité emoce.

K tématu tvorby hudebních podkladů lze také nalézt zajímavé postřehy z praxe, od jednoho z nejznámějších autorů filmové hudby, Ennio Morricone. V knize Jana Šmída - Ennio Morricone a jeho filmový svět tento autor pronesl několik relevantních myšlenek, jak o osobě skladatele, kdy tvrdí: „*Skladatel, který zná sám sebe a svou osobnost, je si vědom své kulturní úrovně, vzdělání a zkušeností, má téměř vždy jistotu, že ho něco napadne... že vždy najde svou inspiraci. Tedy za předpokladu, že má dost fantazie a také vášně pro to, co dělá a především, má-li techniku pro vytváření nového motivu,*“<sup>42</sup> tak o skladbě a filmové hudbě vůbec, „*Pak za mnou Sergio*<sup>43</sup> *přišel s tím, že potřebuje pro jednu scénu (...) přesně sedm vteřin a druhá část má být dlouhá patnáct vteřin. (...) Byl to absurdní požadavek a také jsem mu to řekl: „nemohu skládat se stopkami.“ Můžete zkomponovat sedmivteřinový kousek, ale bude se jednat o zcela absurdní skladbu. (...) Filmová hudba potřebuje čas. Žije s filmem. (...) Časová provázanost dělá z filmu a hudby bratra a sestru (...)*“<sup>44</sup>

### 3.5 Emoce v hudbě

Obecně lze říci, že na posluchačovu reakci na hudbu mají vliv tři základní faktory – *hudba a její vlastnosti* (žánr, styl, tempo, dynamika), *situace a kontext* (živé provedení, poslech ze záznamu apod.) a konečně *sám posluchač* (pohlaví, věk, hudební vzdělání, vkus – viz kapitola 3.2 apod.)<sup>45</sup>

Emoce souvisí jak s procesem tvorby hudby, neboť většina hudby vzniká za stavu určitého emocionálního rozpoložení, tak samozřejmě i s jejím poslechem. Jak autoři, tak interpreti populární i vážné hudby mají možnost za pomoci čistě hudebních prostředků (viz kapitola 3.4) vyjádřit ve svých skladbách určité emoce, nicméně *vážná*

---

<sup>42</sup> ŠMÍD, J. *Ennio Morricone a jeho filmový svět*, 1. st ed.; Gutenberg: Praha, 2015, str. 283

<sup>43</sup> Sergio Leone – italský filmový režisér a scénárista; *Pro hrst dolarů* (1964)

<sup>44</sup> ŠMÍD, J. *Ennio Morricone a jeho filmový svět*, 1. st ed.; Gutenberg: Praha, 2015, str. 284

<sup>45</sup> BAČUVČÍK, Radim. *Hudba v reklamě a dalších oblastech marketingové komunikace*. Zlín: VeRBuM, 2014. str. 24; ISBN 978-80-87500-51-4.



*hudba častěji pracuje s emocemi vyšších řádů, které zpracovává s větším filozofickým či morálním nadhledem, oproti hudbě populární.*<sup>46</sup>

Hudební psychologie si také pokládá jednu zásadní otázku, a to: „V jakém vzájemném vztahu jsou či mohou být emoce do hudby vloženy a z ní poté získány?“ Jinak řečeno, do jaké míry je recipient schopen identifikovat emoci v hudbě, kterou autor chtěl do skladby vložit. O zodpovězení této otázky se již dříve pokoušela *afektivní teorie*.<sup>47</sup> Její původ můžeme hledat již v teorii tzv. rétorických figur, o kterých byly první zmínky již v dílech starořeckých autorů, vrcholu však dosáhla až v 17. a 18. stol. Jedná se o určité melodické obraty nebo jiné strukturní prvky hudby, které přímo symbolizují konkrétní skutečnosti či abstraktní pojmy (radost, Bůh, peklo).<sup>48</sup> Již barokní skladatelé tyto prvky umísťovaly do svých děl, kdykoli chtěli příslušný dojem vyjádřit a poučení diváci je dokázali identifikovat a rozumět jim. Afektivní teorie je dnes bohužel již mimo kontext hudebně vědného bádání téměř zapomenuta, nicméně i analýzy dnešní hudby ukazují občasné využívání hudebních prvků způsobem klasických rétorických figur.

K práci s emocemi existuje několik přístupů, které lze využít. Sloboda a Juslin v roce 2001 vymezili tři typické způsoby, jak charakterizovat emoce – kategorický přístup, prototypický přístup a dimenzionální přístup.<sup>49</sup> Pro hudební psychologii je nejpříhodnější dimenzionální přístup, a to konkrétně jeho kruhový model, který počítá s dvěma dimenzemi – aktivační x neaktivační (viz kapitola 3.2) a příjemný x nepříjemný (libost x nelibost). Bylo experimentálně dokázáno, že hudba, která je hodnocena jako aktivující a příjemná, je zároveň hodnocena jako vzrušující, hudba vnímaná jako aktivující a nepříjemná jako agresivní či znepokojující, neaktivující a nepříjemná jako nudná nebo smutná a hudba vnímaná jako neaktivující a příjemná jako uklidňující, uvolněná.<sup>50</sup> Tuto teorii dobře dokáže známý Russellův model emocí z roku 1980, ten na

---

<sup>46</sup> BAČUVČÍK, Radim. *Hudba v reklamě a dalších oblastech marketingové komunikace*. Zlín: VeRBuM, 2014. str. 22; ISBN 978-80-87500-51-4.

<sup>47</sup> afektivní teorie tvrdí, že afekty jako radost, smutek či bolest, lze hudebně vyjádřit a hudba může zároveň takové pocity a hnutí mysli u posluchače vyvolávat

<sup>48</sup> POLEDŇÁK, Ivan. *Stručný slovník hudební psychologie*. Praha: Supraphon, 1984. ABC (Supraphon), str. 16

<sup>49</sup> kategorický přístup – předpokládá se existence základních, od sebe izolovaných emocí (štěstí), strach, smutek, odpor, hněv, úžas/překvapení), přičemž složitější emoce vznikají kombinací již zmíněných prototypický přístup – hierarchické uspořádání emocí, kdy na nejvyšší úrovni může být například to, zda je emoce pozitivní či negativní

dimenzionální přístup – třídí emoce do určitých protikladů podle několika dimenzí, jimiž jsou např. valence, potence nebo aktivita

<sup>50</sup> NORTH, Adrian C. a David J. HARGREAVES. *The social and applied psychology of music*. Oxford: Oxford University Press, 2008. str. 127-128; ISBN 978-0-19-856742-4.

stejných dvou dimenzích vyjadřuje širší množství emocionálních odstínů. (viz obrázek č. 3 – Rusellův model emocí)<sup>51</sup> Otázkou ale i nadále zůstává, nakolik jsou hudební emoce svébytné a nakolik se spojují s „běžnými“ emocemi prožívanými denně člověkem a je-li tedy možné, že hudba na tyto každodenní emoce jen odkazuje či zda své vlastní emoce je schopna přenést na posluchače. Co jsou však přesně tyto „každodenní emoce“?

### 3.5.1 Emoce – vědecký pohled

Tématu emocí se v současné době věnuje řada vědeckých článků či naučných publikací. Na podrobné popsání jejich vzniku či způsobů zkoumání, by tato práce nestačila, bude se proto věnovat pouze těm základním.

### 3.5.2 Emoce, city a rozdíl mezi nimi

Autor knihy *Mozek a jeho duše*, František Koukolík, ve svém pojednání cituje profesora a vedoucího katedry Neurologie Univerzity of Iowa Antonia R. Damasia, který tvrdí, že: *„Emoce, například štěstí, smutek, znepokojení či pýcha, jsou uspořádaný soubor chemických a neuronálních odpovědí mozku na emočně kompetentní podnět – například na objekt nebo situaci. Zpracování podnětu může, ale nemusí být vědomé, neboť emoční odpovědi jsou automatické. Emoční odpovědi jsou ty druhy odpovědí mozku, které evoluce připravila jako odpovědi na některé typy objektů a událostí společně s jistým rejstříkem akcí. Mozek nakonec asociuje další objekty a události, které jsou součástí individuální zkušenosti, s oněmi objekty a událostmi, které jsou příčinou emocí z vrozených důvodů. Tím vzniká další množina emočně kompetentních podnětů.“* Příhodně, profesor Damasio, definuje také pojem city. Zajímavostí je, že většina badatelů z oblastí jako jsou neurologie, fyziologie, psychologie či biologie, rozlišuje v oboru emocí od sebe city a emoce jako oddělené kategorie dějů, které však spolu úzce souvisí. Profesor Damasio o citech tedy tvrdí: *„City jsou mentální reprezentace fyziologických změn charakterizujících emoce. Na rozdíl od emocí, které jsou vědecky zjevné, jsou pocity skutečně jevem soukromým, byť nikoli subjektivnějším, než jsou jakékoli jiné aspekty vědomí, jejichž příkladem je mé plánování této věty, nebo mentální řešení aritmetického*

---

<sup>51</sup> FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. V Praze: Karolinum, 2005. str. 171; ISBN 80-246-0965-7.

*problému. City jsou za předpokladu použití přiměřené metody vědecky analyzovatelné stejně jako jakékoli jiné kognitivní<sup>52</sup> jevy... Jestliže emoce zajišťují okamžitou odpověď na jisté výzvy a příležitosti, jimž organismus čelí, pocit těchto emocí organismu oznamuje vědomý poplach. City zesilují vliv dané situace, zvyšují míru učení, zvyšují pravděpodobnost, že bude možné podobnou situaci předvídat.“<sup>53</sup>*

Zajímavé je také Dimasiovo pojetí emocí jako součásti systému řídicího homeostázu<sup>54</sup>. Tento systém si lze představit např. jako pyramidu, kde se lze pohybovat od nejnižších úrovní až k vrcholu – citům. Na základně a zároveň na nejširší části pyramidy poté nalezneme nejjednodušší imunitní odpovědi na podněty, reflexy, či metabolické regulace, které jsou společné všem živým organismům. Na třetí úrovni tohoto systému jsou instinkty a motivace, jako například hlad, žízeň či hra. Samotné emoce, již od těch nejzákladnějších jako jsou strach, hněv, štěstí a smutek, se nacházejí až pod těsným vrcholem. Hrotem této pomyslné pyramidy jsou poté city, jako mentální vyjádření emocí.

### 3.5.3 Názory odborníků na vznik emocí

V rovinách teoretických a hypotetických existuje mnoho rozporů nad přesným sledem událostí, které doprovází jejich vznik i přesto mají teorie o tomto tématu jedno společné. Shodují se v tvrzení, že emoce jako takové se vytváří na základě tří složek – podnět – fyziologická odezva organismu a vědomí prožitku. Podnět je zde definován jako vnější či vnitřní stimul organismu, který vždy vstupuje do procesu tvorby emocí jako první. U zbylých dvou složek je určení pořadí již méně snadné, využijeme proto několika rozdílných vědeckých názorů.

První teorie tvrdí, že po podnětu nejdříve přijde fyziologická změna, která je vyhodnocena procesem myšlení, na jehož základě vzniká emoce. Tato teorie je známá jako James – Langova.

---

<sup>52</sup> kognitivní – mající poznávací význam

<sup>53</sup>KOUKOLÍK, František. *Mozek a jeho duše*. 4., rozš. a přeprac. vyd. Praha: Galén, c2014. Makropolis. str. 89; ISBN 978-80-7492-069-1

<sup>54</sup> homeostáze/homeostáza znamená samočinné udržování hodnoty nějaké veličiny na přibližně stejné hodnotě; u živých organismů je to schopnost udržovat stabilní vnitřní prostředí

Druhá teorie, pojmenována jako Schachter – Singerova teorie, také předpokládá jako první příchod podnětu následovaný fyziologickou změnou. V této teorii se myšlení zapojuje tzv. dvoufaktorovým systémem, tzn., emoce vzniká na základě vyhodnocení fyziologické změny, ale také přiřazením, k již známým situacím, které již byly emočně prožity. Zbylé dvě teorie, Lazarusova a Cannon – Bardova, se shodují v tvrzení, že po podnětu vzniká emoce a fyziologická změna, jen Lazarusova teorie navíc tvrdí, že mezi podnětem a vznikem emoce, prožívají živočichové ještě rozumové vyhodnocení.<sup>55</sup>

#### 3.5.4 Přehled nejčastějších typů emocí a jejich charakterizace

Nejčastěji a nejkompexněji prozkoumané primární emoce, přičemž dvě z nich bude tato práce později ještě využívat, jsou hněv, strach a radost.

Hněv obecně u živočichů vzniká v okamžiku, kdy je v situaci, která jej omezuje či ohrožuje. Je chápán jako emoce, která po krátkou dobu zvyšuje tělesnou aktivitu organismu, a to zvláště autonomního nervového systému.<sup>56</sup> Svou fyziologickou podstatou má hněv mnoho podobností se strachem, jedná se například o zvýšení produkce hormonů, jako je adrenalin apod. V případě dostatečného vyplavení této látky dochází k uvolnění dostatečné energie, potřebné k přechodu organismu k reakcím. Charakteristickými znaky hněvu jsou například zrychlený dech, zúžení zornic či dokonce zvýšená hladina glukózy v krvi.

Strach patří mezi primární, nejpůvodnější a nejsilnější emoce. Již od pradávna zastává ochrannou funkci, tzn., že vzniká na základě vyhodnocení nebezpečné situace, ohrožující živočicha. Z fyziologického hlediska se jedná o sled specifických reakcí organismu, avšak doprovázeného nespecifickou odezvou. Ta může nabývat různé intenzity. Typickými projevy strachu je zvýšení krevního tlaku a zrychlení srdečního tepu. Stejně jako hněv, i strach ovlivňuje produkci specifických hormonů, a to zejména adrenalinu.

Radost oproti oběma předchozím emocím stojí na opačném pólu, který je často označován jako pozitivní emoční pochody. Jedná se o primární krátkodobou emoci,

---

<sup>55</sup> STUHLÍKOVÁ, Iva. *Základy psychologie emocí*. Vyd. 2. Praha: Portál, 2007. str. 50; ISBN 978-80-7367-282-9

<sup>56</sup> také vegetativní soustava; jeho úlohou je udržovat optimální vnitřní podmínky organismu

kteřou v pŕípadě dlouhodobého prožitku označujeme jako štěstí a v pŕípadě vrcholného prožitku radosti mluvíme o extázi. Pŕi pocitu radosti se do organismu vylučují zejména endorfiny, hormony s analgetickým vlivem, což znamená, že tlumí a snižují vnímání bolesti. Fyziologickými projevy štěstí jsou snížení krevního tlaku, dechové frekvence či svalového napětí.

### 3.5.5 Role stupnic, tónů a rytmu v procesu pŕenášení emocí

Pro úplné vysvětlení tématu je nutné zmínit roli užitých tónin, rytmických útvarů a dalších hudebních jevů, které jsou důležitými prostředky k persvazi recipienta. Gestalt psychologie tvrdí, že člověk má tendenci vnímat spíše celky než jednotlivosti. Tímto tvrzením zde však vzniká paradox – emocionální pohnutí mají vyvolávat už pouhé drobné úseky skladeb, my však jsme schopni vnímat jen celky. Nicméně pokud bychom nevnímali celky, neslyšeli bychom hudbu, ale jen jednotlivé tóny, rytmy a další prvky. Avšak tyto jednotlivé prvky jsou tím, co hudbu vytváří, ale i narušuje, čímž dokážou vyvolat emocionální reakci.

Řada výzkumů se snažila zjistit, zda je tedy možné, aby konkrétní hudební prvky souvisely s konkrétními emocemi. Dokonce již v Platónově díle *Ústava* lze nalézt první úvahy o tom, je-li možné hudbu cíleně používat tak, aby někoho ovlivnila či pŕesvědčila o určitém záměru. Tyto úvahy se týkaly hlavně výchovy mladých mužů a poslech správné hudby měl podpořit jejich konkrétní dobré vlastnosti.<sup>57</sup> Platónova pŕedstava již tehdy byla taková, že určité harmonie (dnes bychom řekli spíše tóniny a stupnice), napodobují či vyjadřují určité charaktery (vlastnosti). Z moderních výzkumů stojí za zmínku jeden rozsáhlý od Gabrielssona a Lindströma z devadesátých let minulého století, který nesl název „*Strong Experiences of Music*“.<sup>58</sup> Zde autoři shromažďovali silné zážitky spojené s hudbou, které se následně pokoušeli analyzovat. Názory, jež vzešly z tohoto výzkumu, jsou pŕezentovány v obrázku č. 4 v pŕíloze. Samozřejmě není možné brát tyto závěry jako pevné, neboť jak bylo naznačeno v prvním odstavci této kapitoly ve spojení s Gestalt psychologií, je celá problematika hudební recepce velmi těžko uchopitelná a subjektivní.

---

<sup>57</sup> PLATÓN. *Ústava*. Pŕeložil Radislav HOŠEK. Praha: Svoboda-Libertas, 1993. Antická knihovna (Svoboda). str. 85; ISBN 80-205-0347-1.

<sup>58</sup> NORTH, Adrian C. a David J. HARGREAVES. *The social and applied psychology of music*. Oxford: Oxford University Press, 2008. str. 136; ISBN 978-0-19-856742-4.

Ovšem nikoli jen samotný způsob, jakým je daná skladba zahrána, závisí stejně tak na tónině, ve které je zaznamenána. Víme například, že Beethoven<sup>59</sup> pokládal h-moll za „temnou tóninu“ a měnil tóniny skladeb vždy tak, aby zněly co nejvíce amoroso.<sup>60</sup> Mnozí hudebníci dnes tvrdí, že jsou schopni slyšet různé charaktery zcela jasně, a to díky citovým vlastnostem hudby. Řeknou nám, že skladba hraná v „otevřené“ tónině C-dur, tedy bez předznamenání, zní silně a mužně; hraje-li se v G-dur (jeden křížek) zní jasně a klidně; v D-dur (se dvěma křížky) ještě jasněji a klidněji.<sup>61</sup> Tvrdí se, že každý přidaný křížek (zvyšující tón o půl tónu nahoru) dodává skladbě na jiskřivosti a jasnosti. Naopak pro každé přidané bé, které naopak tón vždy snižuje o půl tónu, vždy přidává skladbě na měkkosti, dumavosti nebo i zádumčivosti. V roce 1863 Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz, vydal knihu *Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (česky Nauka o vnímání zvuků jako fyziologický základ pro teorii hudby) v jejímž anglickém překladu autor navrhl seznam stupnic i s jejich citovými vlastnostmi.

C-dur (bez předznamenání) – čistá, určitá, rozhodná; vyjadřuje nezištnost, mohutnou odhodlanost, mužnou vážnost

Des-dur (5b) – jasný libozvuk, zvuková plnost

E-dur (4#) – radost, velkolepost, skvělost; nejjasnější a nejmohutnější tónina

e-moll (1#) – zármutek, chmurnost, neklid

F-dur (1b) – mír, radost, jas

f-moll (4b) – trýzeň, zasmušilost

Fis-dur (6#) – jasnost, zářivost

Ges-dur (6b) – měkkost, bohatost<sup>62</sup>

---

<sup>59</sup> L. van Beethoven – německý skladatel klasicistní hudby žijící mezi roky 1770-1827

<sup>60</sup> amoroso – zamilovaně, něžně

<sup>61</sup> JEANS, James Hopwood. *Věda a hudba*. Přeložil Jan Miroslav KVĚT. V Praze: Dělnické nakladatelství, 1946. str. 164; Knihovna světové literatury.

<sup>62</sup> JEANS, James Hopwood. *Věda a hudba*. Přeložil Jan Miroslav KVĚT. V Praze: Dělnické nakladatelství, 1946. str. 165; Knihovna světové literatury.

Další autor, jež se zabýval emocemi vzbuzovanými hudebními prvky, byl Gerard Tellis, profesor marketingu, který ve své knize vytvořil tabulku (viz obrázek č. 5) emocí ve spojení s hudebními prvky, která lehce zjednodušuje přechodí teorii o stupnicích a jejich vlivech na recipienty, nicméně naopak zase přidává jiné aspekty, které nebyly zmíněny u Ernsta Paula/Helmholtze.

Z předchozích odstavců vyplývá, že většinou by durové tóniny u posluchačů měly vyvolat pozitivní emoce, jako např. štěstí, vzrušení nebo klid, a naopak mollové tóniny by u recipientů měly vyvolávat negativní emoce jako strach, smutek, ale i třeba sentiment. Sloboda ve svém výzkumu také zjistil, že melodické a harmonické sekvence appogiatury (česky agogika)<sup>63</sup> typicky vhání slzy do očí, náhlé změny v harmonii způsobují chvění a mrazení kolem páteře a synkopy zrychlují srdeční tep. Je však nutné dodat, že tyto souvislosti byly zjištěny na základě subjektivního popisu posluchačů.

### 3.5.6 Celkový vliv hudby na posluchače

Předešlé kapitoly nyní vyvolávají otázku, zda tedy platí, že na stejné hudební podněty lidé reagují podobně, a tudíž je možné hudbu používat tak, aby se určitá skupina chovala určitým způsobem, nebo je-li prožívání hudby čistě subjektivní, a proto tedy jakékoli ovlivňování hudbou nelze naplánovat. Hudební psychologie se již dříve zabývala vlivem hudby na člověka, to však jen ve spojitosti, když sám hudbu produkoval, a to buď hrou na nástroj či zpěvem. Proto bylo tradičně téma vlivu hudby na recipienty spíše doménou filozofie či dokonce náboženství než vědeckých výzkumů. První zájem u hudebních psychologů vyvolal až jev, který dnes již dostává spíše podobu bizarní vědecké teorie – Mozartův efekt.

### 3.5.7 Mozartův efekt

Poprvé v roce 1993 v časopise „Nature“ referovali badatelé Frances Rauscher, Gordon Shaw a Katherine Ky o svém výzkumu, kdy testovali vliv různých okolností na prostorovou představivost studentů. Úkol spočíval v tom, že testované osoby na nákresech viděli, jak se postupně několikrát překládá list papíru a následně se v něm

---

<sup>63</sup> Appogiatura/agogika – interpretova prezentace hudby v čase

vystříhnou otvory. Testovaná osoba má následně z několika možností vybrat, jak papír bude vypadat po rozložení.<sup>64</sup> Vedoucí výzkumu rozdělili subjekty do tří skupin, přičemž jedna z nich při čekání na test poslouchala Mozartovu „Sonátu pro dva klavíry D dur“, druhé pouštěli nahrávku s relaxační hudbou a třetí skupinu nechali čekat v tichu. Konečné výsledky vedly ke zjištění, že skupina, která poslouchala Mozartovu sonátu, byla výrazně lepší, a to dokonce natolik, že v celém IQ testu by to znamenalo vyšší výsledek o 8-9 bodů. Nicméně dle výzkumu tento efekt fungoval jen po dobu asi deseti minut.

Je samozřejmostí, že toto zjištění vyvolalo velkou pozornost, a to jak ve vědeckých i laických kruzích. Média dokonce závěry tohoto výzkumu prezentovala tak, že Mozartova hudba zvyšuje inteligenci, což se i sama autorka, Frances Rauscher, snažila vyvrátit. Nicméně víra v to, že poslechem Mozartovy hudby lze dětem zvýšit inteligenci se šířila i tak. Objevily se dokonce i pokusy, kdy se Mozartova hudba pouštěla semínkům růží na podporu klíčení.<sup>65</sup>

Nicméně potvrzení o existenci či neexistenci Mozartova efektu dodnes neexistuje a někteří vědci se dokonce pokoušejí zpochybnit jeho relevantnost.

Hudba také, krom schopností „ovlivnění“ našeho IQ, může ovlivnit i vnímání času. Ovšem jak bylo již několikrát zmíněno v předchozích kapitolách, ani zde není interpretace způsobů, jakými se to děje, jednoznačná. Obecně však platí, že vnímání času je spojeno s počtem událostí, které musí člověk během daného úseku zpracovávat. Pro hudbu to tedy znamená, že komplexnější (složitější) hudba vyvolává zdání pomaleji ubíhajícího času, zatímco u hudby jednodušší je tomu naopak. Některé výzkumy také poukázaly na prodloužení vnímaného času u hudby v durové tónině spíše než v tónině mollové.

Například výzkum Adriana Northa a Davida Hargreavese z roku 1999, kdy nechali účastníky výzkumu čekat na domnělý začátek experimentu, se ukázalo, že nejméně času byli ochotni čekat lidé v místnosti, kde nahrála žádná hudba (ø 15,32 minuty). Když poté hrály různé druhy hudby odstupňované dle míry komplexnosti, doba čekání se příliš nelišila (ø 18,48 minut u velmi složité hudby až ø 19,30 minut u jednoduché hudby). Ovšem jiné výzkumy přinesly i úplně opačné výsledky, kdy hudba

---

<sup>64</sup> část Stanford-Binet inteligenčního testu

<sup>65</sup> BAČUVČÍK, Radim. *Hudba v reklamě a dalších oblastech marketingové komunikace*. Zlín: VeRBuM, 2014. str. 37; ISBN 978-80-87500-51-4.



vnímaná jako nepříjemná vedla k tomu, že lidé vnímali čas, po který hudba hrála, jako kratší a naopak.<sup>66</sup> Tento jev může vysvětlit pojem z psychologie známý jako Pollyannin princip. Lidé mají tendenci zaznamenávat spíše to co je jim příjemné a v čase kdy jim hrála nepříjemná hudba, ve skutečnosti zaznamenali méně informací, což dle výše zmíněného předpokladu vede ke vnímání času jako kratšího.

Celkové shrnutí této kapitoly nabízejí autoři van Goethem a Sloboda ve svém článku z roku 2011, kdy podle nich (1) *hudba pomáhá v různých strategiích regulace nálady, jako jsou rozptýlení, sebereflexe nebo aktivní vyrovnávání se s různými situacemi; hudba může například odvrátit určitou náladu nebo situaci, nebo pomoci přemýšlet o těchto situacích racionálním způsobem;* (2) *hudba je v ovlivňování nálady celkově velmi úspěšná, má v sobě řadu dílčích základních aspektů či mechanismů, které pomáhají v nejrůznějších situacích.*

---

<sup>66</sup> BAČUVČÍK, Radim. *Hudba v reklamě a dalších oblastech marketingové komunikace*. Zlín: VeRBuM, 2014. str. 39; ISBN 978-80-87500-51-4.

## PRAKTICKÁ ČÁST

### 4 STANOVENÍ HYPOTÉZ A ZPRACOVÁNÍ EXPERIMENTU

Na téma užití hudby v marketingu a jejím vlivu na recipienty vzniklo již mnoho odborných publikací a bylo provedeno množství výzkumů, autor však při práci s prameny nenalezl žádný materiál, který by se věnoval tomuto způsobu užití hudby ve filmu. Rozhodl se tedy zkoumat platnost teoretických poznatků vzešlých z předešlých experimentů či výzkumů, a to jak jejich vliv na recipienty, tak i jejich účinnost na autora samotného.

Autor chce v této práci zjistit, zda dle teoreticky daných informací z dřívějších výzkumů lze vytvořit hudbu, za použití konkrétních hudebních prostředků, vyvolávající určité emoce a následně je v hudbě také úspěšně identifikovat. Také by se rád pokusil zjistit, zda je možný i opačný přístup a zda tedy autor při skladbě hudby s předem danou emoci, využije nevědomě již zmíněných hudebních prvků. Z tohoto sledování by také mělo vyplynout, je-li možné skládat hudbu „bez emocí.“

Hypotéza 1: Aktivní hudební interpret bez znalosti hudební psychologie je schopen vytvořit krátkou hudební ukázkou, která bude emočně zabarvena dle zadání a současně bude odpovídat poznatkům z odborné literatury.

Hypotéza 2: Hudební skladatel při tvorbě hudební ukázky se zadáním konkrétní emoce nevědomě využívá prvků z hudební psychologie přebranych z odborné literatury.

Hypotéza 3: Autor hudby nepotřebuje znát při skladbě konkrétní emoci, stačí mu pouze teoretické zadání hudebních prvků z odborné literatury.

## 4.1 Metoda zpracování, respondenti a práce s nimi, získání dat

Při volbě správné metodiky došel autor k rozhodnutí provést experiment, který mu dovolí, aby společně s hudebníkem vytvořili krátké hudební ukázky, s určitými, předem určenými, výrazovými vlastnostmi. Autor práce proto sepsal zadání pro hudebního interpreta (viz tabulka č. 1), kde za pomoci výsledků výzkumu (viz obrázek č. 4) zmíněného v kapitole 3.5.5 *Role stupnic, tónů a rytmu v procesu přenášení emocí* zvolil tři konkrétní emoce<sup>67</sup>, jež definoval pouze za pomoci teoreticky popsaných hudebních prvků. U tohoto zadání neznal skladatel požadovanou emoci. Současně měl interpret za úkol nahrát další tři ukázky (veškeré zvukové soubory viz příloha 3), u kterých naopak znal pouze konkrétní emoci<sup>68</sup> (viz tabulka č. 2). Pro objektivnější vyhodnocení Hypotézy 1, se autor práce rozhodl provést kvalitativní výzkum s několika respondenty, kteří odpovídali na otázky polostrukturovaného rozhovoru na téma pořízených nahrávek. Cílem bylo získat jejich názor na emoční zabarvení vytvořených ukázek a následně je konfrontovat s interpretovými myšlenkami a také s odbornou literaturou (viz příloha 2).

Ve fázi vyhodnocování výsledků, ještě před samotnou konfrontací názorů a myšlenek všech respondentů, bylo ze všeho nejdůležitější provést správný rozbor skladeb, resp. zjištění, zda bylo užito požadovaných hudebních prvků (dle již zmíněného výzkumu „*Strong Experiences of Music*“ z kapitoly 3.5.5. *Role stupnic, tónů a rytmu v procesu přenášení emocí* (viz obrázek č. 4), a to v obou případech použitých ukázek.

## 4.2 Zhodnocení experimentu

Tato kapitola nyní individuálně zmapuje jednotlivé prvky celého experimentu, detailně je rozebere a ze vzniklých poznatků vyvodí celkový výsledek experimentu a zjistí, jak se liší či shoduje se stanovenými hypotézami.

---

<sup>67</sup> majestátnost, melancholie a strach

<sup>68</sup> radost, smutek a hněv

#### 4.2.1 Poznatky autora hudby o skladbě

Po vytvoření hudebních ukázek, byl interpretovi odhalen cíl experimentu, ve snaze získat relevantní informace, týkajících se jeho pocitů, myšlenek a postupů při skladbě.

V případech, kdy interpretovi byly známé emoce, které mají jeho skladby mít, uvedl například u radostné emoce, že ihned věděl, a to i přes svou neznalost postupů v hudební psychologii, že bude tvořit v durové stupnici a živějším tempu. Dle odborné literatury jedněmi z mnoha hudebních prvků pro radost jsou právě dur stupnice<sup>69</sup> a rychlé tempo. Stejně tak u emoce smutku hudební interpret uvedl, že takovouto emoci si v hudbě představuje jako skladbu s pomalejším tempem, sestupnými, vázanými tóny v moll tónině (viz příloha 1). V Tabulce č. 4 v příloze lze zjistit, že hudební interpret opět nevědomě věděl o užití většiny správných hudebních prvků pro konkrétní emoci smutku.

Při práci dle zadání pouze hudebních prvků, tedy bez znalosti emoce finální skladby reagoval interpret při práci jinak. Nejdříve co nejpřesněji tvořil podle zadání a až poté přemýšlel, o jakou emoci se jedná. Ve většině případů však v závěru nedokázal, stejně jako posléze i respondenti správně určit tyto emoce. U ukázky Majestátnosti, se interpret doznal, že jeho skladba byla pravděpodobně ovlivněna, neboť si vytvořil domnělý obraz, že se jedná opět o radostnou emoci (na základě hudebních prvků v zadání), a tak svou interpretaci finálního výsledku přizpůsoboval tímto směrem. I tak se mu ale podařilo, jak lze vidět v následující kapitole, splnit téměř všechny zadané podmínky.

#### 4.2.2 Rozbor ukázek

V kapitole 4.1 této práce, bylo řečeno, jaké emoce by se měl autor pokusit při skladbě hudebních ukázek naplnit i jaké konkrétní hudební prvky měl při skladbě použít. Důležité bylo, ještě před postoupením k experimentu s nezávislým publikem, zjistit, zda a jak se hudebnímu interpretovi tento úkol podařil. Již dříve bylo zmiňováno, že hudba jako umělecký projev, je těžko uchopitelná a nelze ji vždy vnímat stejně a nikdy

---

<sup>69</sup> viz kapitola 3.5.5 Role stupnic, tónů a rytmu v procesu přenášení emocí

ji ani nelze změřit. Avšak pro účely zhodnocení „úspěšnosti“ hudebního interpreta bylo třeba jeho ukázky vyhodnotit exaktně.

Autor práce si pro tyto účely vytvořil dvě tabulky (viz tabulka č. 3 a č. 4), v nichž hodnotil, za pomoci odborné literatury, úspěšnost užití teoretických hudebních prvků při tvorbě hudebních ukázek, v případě obou přístupů<sup>70</sup>. Pro jednoduchost čtení a práci s výsledky, autor tento výsledek uvádí v procentech, a to i přes to, že takovýto způsob hodnocení odporuje myšlence o neuchopitelnosti hudby.

Při interpretaci zjištěného vyšlo najevo, že v případě všech skladeb, vytvořených jen za pomoci zadaných hudebních prvků, byla „úspěšnost“ hudebního interpreta 90,9 %, znamená to, že u každé ukázky se interpretovi vždy nepodařilo splnit jednu ze zadaných podmínek (podrobněji viz tabulka č. 3). U hudebních ukázek, které interpret vytvářel pouze na základě konkrétní emoce, se již množství použitých hudebních prvků lišilo u jednotlivých skladeb více. U ukázky s radostnou emocí, se interpretovi podařilo, a to i bez znalosti potřebných hudebních prvků, jich využít 81,8 % správně, dle odborné literatury. U smutné emoce to bylo 91,6 % a u emoce hněvu byla shoda s teoreticky danými hudebními prvky 75 % (podrobněji viz tabulka č. 4).

Tento rozbor, společně s interpretovým vyjádřením o tvorbě hudebních ukázek tedy závěrem této kapitoly potvrzuje Hypotézu 2, která tvrdí, že hudební skladatel při tvorbě hudební ukázky se zadáním konkrétní emoce nevědomě využívá prvků z hudební psychologie přebraných z odborné literatury, i když třeba ne zcela všechny.

#### 4.2.3 Rozhovor s recipienty

Při rozboru skladeb došel autor práce ke zjištění, že hudební interpret je schopen vytvořit hudební podklad, který bude odpovídat konkrétnímu zadání hudebních prvků. Povedlo se mu však současně s tím tyto ukázky požadovaně emočně zabarvit? K tomu by měl posloužit polostrukturovaný rozhovor provedený s hudebními recipienty. Účastníci odpovídali na otevřené otázky týkající se jejich pocitů v průběhu hudební recepce. Jak bylo již zmiňováno dříve v této práci, tak ani interpretovi a ani recipientům se nepodařilo vnímat z konkrétních ukázek teoreticky žádané emoce.

---

<sup>70</sup> se známou i neznámou emocí

Například u pokusu o Majestátní emoci se většina recipientů i společně a autorem hudby shodla spíše na nějaké dětské pohádkové hudbě. Jako důvod uvedli jednoduchost a hravost skladby, nebo to, že byla příjemná na poslech (viz příloha 1). I přes to, že nedošlo k určení správné emoce, recipienti byli schopni určit správně užití hudební prvky (např. jednoduchost hudební melodie či hravost a příjemný poslech, který je typický pro durové stupnice), jež má dle odborné literatury majestátní emoce obsahovat. U druhé emoce, strachu, byly výsledky podobné, i když nyní se recipienti dostali svým vnímáním blíže k odborné teorii. Několik z nich se shodlo, opět společně s interpretem, na obecném tvrzení, že hudba, jež slyšeli, svým obsahem odpovídala fatální atmosféře po předcházející dramatické scéně. U zbylé hudební ukázky již nedošlo k žádné shodě mezi recipienty, ani ke správnému určení „obsažené“ emoce.

Z této kapitoly tedy vychází najevo, že dle Hypotézy 1, je hudební interpret i bez znalosti hudební psychologie schopen vytvořit krátký hudební podklad dle zadání, nicméně není zaručeno, že bude požadovaně emočně zbarven nebo jen následnými recipienty správně rozpoznán. Zároveň tato kapitola také dokazuje, že hudební interpret je schopen vytvořit hudební ukázkou i bez zadání emoce (jen se zadáním hudebních prvků), jak tvrdí Hypotéza 3, nicméně to stále nezaručuje následně správné rozpoznání ze strany recipientů.

### **4.3 Shrnutí experimentu**

Provedením tohoto experimentu bylo zjištěno, že hudební interpret bez znalosti hudební psychologie, je schopný tvořit skladby i v případě, že nezná emoci, kterou by měla daná skladba obsahovat. I přes to, že využívá zadání z odborné literatury (viz tabulka č. 3), nebylo bohužel možné, aby v takovém případě recipienti následně identifikovali žádanou emoci. Tyto poznatky tedy vyvrací Hypotézu 1. I přes to, že recipienti nebyli schopni identifikovat emoci správně, interpret byl schopen vytvořit pouze na základě teoretických podkladů krátkou hudební ukázkou. Tím je tedy potvrzena Hypotéza 3.

V případě, kdy interpret znal konkrétní emoci, došlo se k zjištění, že i když nevědomě, tak přeci hudební interpret využívá správných hudebních prvků (viz tabulka č. 4). Tím byla potvrzena Hypotéza 2.

Hudební interpret je tedy schopný skládat hudební podklady jen za pomoci teoretických informací o skladbě získaných z odborné literatury, to ovšem nezaručuje správnost emočního zabarvení. Zároveň vyšlo také najevo, že i bez znalostí hudební psychologie a správného užití hudebních prvků autor nevědomě při skladbě využívá těchto praktik, ve snaze obsáhnout emoci ve své skladbě.

## Závěr

Autorovi předkládané bakalářské práce se podařilo podat ucelený přehled o spojení kinematografie a hudby, od jejich počátku do současnosti. Uvedl dostatek informací, které byly již dříve získány z předchozích výzkumů, a získal z nich dostatek dat pro provedení vlastního experimentu, který se primárně věnoval postavě hudebního interpreta v celém procesu.

V praktické části autor provedl experiment s cílem zjistit, zda jakýkoli hudební interpret či hudebně vzdělaný člověk je schopný pomocí hudby ovlivňovat posluchačovy emoce a zda pro vytvoření hudební ukázky stačí hudebnímu interpretovi znát, i přes to že skladba hudby je tvůrčí proces, jen teoretické poznatky. Autor se také pokoušel zjistit, zda hudební skladatel využívá těchto teoretických hudebních prvků i nevědomě, že tedy skládá ukázku s konkrétní známou emocí.

Konečným stanoviskem autora, na základě kapitoly 4.3 *Shrnutí experimentu*, vyšlo najevo, že i přes provedené experimenty není možné přesně určit a stanovit, jak budou lidé reagovat na konkrétní skladbu. V celém procesu hudební tvorby je příliš mnoho proměnných, které ovlivňují výsledek. Další chybou mohou být „zastaralá“ data výzkumů, na kterých autor zakládal svůj experiment, neboť lidé, jejich myšlení i vnímání se mění, a proto je možné, že dnešní recipienti již vnímají hudbu jinak a na „klasické“ triky hudebních interpretů si již zvykli. Vhodné by tedy možná bylo, provést podobný výzkum znovu a zjistit, zda je tomu opravdu tak, nicméně takto velký projekt je mimo schopnost autora této práce a stanovme proto za závěr této práce apel na vhodné organizace, které by takovýto výzkum mohly provést.



## Seznam užitých českých zdrojů

- THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2., opr. vyd. Přeložil Helena BENDOVIÁ. V Praze: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-207-7.
- VÍTEK, Bohuslav. *Přehled dějin hudby: faktografický soubor hlavních údajů a poznatků pro předmět Dějiny hudby*. Pardubice: Karel Rais, 2006. ISBN 80-239-7841-1.
- MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN 80-00-01410-6.
- TRUFFAUT, François a Alfred HITCHCOCK. *Rozhovory: Hitchcock - Truffaut*. Praha: Československý filmový ústav, 1987.
- COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. Praha: Casablanca, 2011. ISBN 978-80-87292-14-3.
- SOUKUP, Vladimír. *Magická moc hudby: kapitoly o hudbě (pro laiky)*. Praha: Editio bel canto, 1992.
- BAČUVČÍK, Radim. *Hudba v reklamě a dalších oblastech marketingové komunikace*. Zlín: VeRBuM, 2014. ISBN 978-80-87500-51-4.
- POLEDŇÁK, Ivan a Jiří FUKAČ. *Úvod do studia hudební vědy*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1995. ISBN 80-7067-496-2.
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich. *Hudba a krásno*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001. Eseje. ISBN 80-106-479-3.
- FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. V Praze: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-0965-7.
- BAČUVČÍK, Radim. *Jak posloucháme hudbu?: vztah obyvatel České republiky k hudbě a jejímu poslechu 2009*. Zlín: VeRBuM, 2010. ISBN 978-80-904273-8-9.

- BÁRTOVÁ, J. *Absolutní sluch v teorii i praxi*. Praha, 2015. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce doc. PaedDr. Hana Váňová, CSc.
- SEDLÁK, F., VÁŇOVÁ, H. *Hudební psychologie pro učitele*. Vyd. 2., přeprac. a rozš., v nakl. Karolinum 1. Praha: Karolinum, 2013, 406 s. ISBN 978-80-246-2060-2
- HELFERT, V., ŠTĚDRONĚ, B. *Základy hudební výchovy na nehudebních školách*. Vyd. 2., v SPN 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1956, 73,
- SACKS, Oliver W. *Musicophilia: příběhy o vlivu hudby na lidský mozek*. Vyd. 1. Praha: Dybbuk, 2009. 375 s. ISBN 978-80-86862-92-7.
- ŠMÍD, J. *Ennio Morricone a jeho filmový svět*, 1. st ed.; Gutenberg: Praha, 2015
- POLEDŇÁK, Ivan. *Stručný slovník hudební psychologie*. Praha: Supraphon, 1984. ABC (Supraphon)
- KOUKOLÍK, František. *Mozek a jeho duše*. 4., rozš. A přeprac. vyd. Praha: Galén, c2014. Makropolis. ISBN 978-80-7492-069-1
- STUHLÍKOVÁ, Iva. *Základy psychologie emocí*. Vyd. 2. Praha: Portál, 2007. ISBN 978-80-7367-282-9
- PLATÓN. *Ústava*. Přeložil Radislav HOŠEK. Praha: Svoboda-Libertas, 1993. Antická knihovna (Svoboda). ISBN 80-205-0347-1.
- JEANS, James Hopwood. *Věda a hudba*. Přeložil Jan Miroslav KVĚT. V Praze: Dělnické nakladatelství, 1946. Knihovna světové literatury.

## Seznam užitých zahraničních zdrojů

Beynon, George: *Musical Presentation of Motion Pictures*. New York 1921

Altman, R. *Silent of the Silents*, 4th ed.; Oxford University Press.: London, 1996.

London, Kurt: *Film Music: A summary of the characteristic features of its history, Aesthetics*, přel. E. S. Besinger, London 1936

Limbacher, James L.: *Film Music: From Violins to video*. Metuchen 1974

KALINAK, Kathryn Marie. *Settling the score: music and the classical Hollywood film*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, c1992. Wisconsin studies in film.

NORTH, Adrian C. a David J. HARGREAVES. *The social and applied psychology of music*. Oxford: Oxford University Press, 2008. ISBN 978-0-19-856742-4.

## Seznam užitých internetových zdrojů

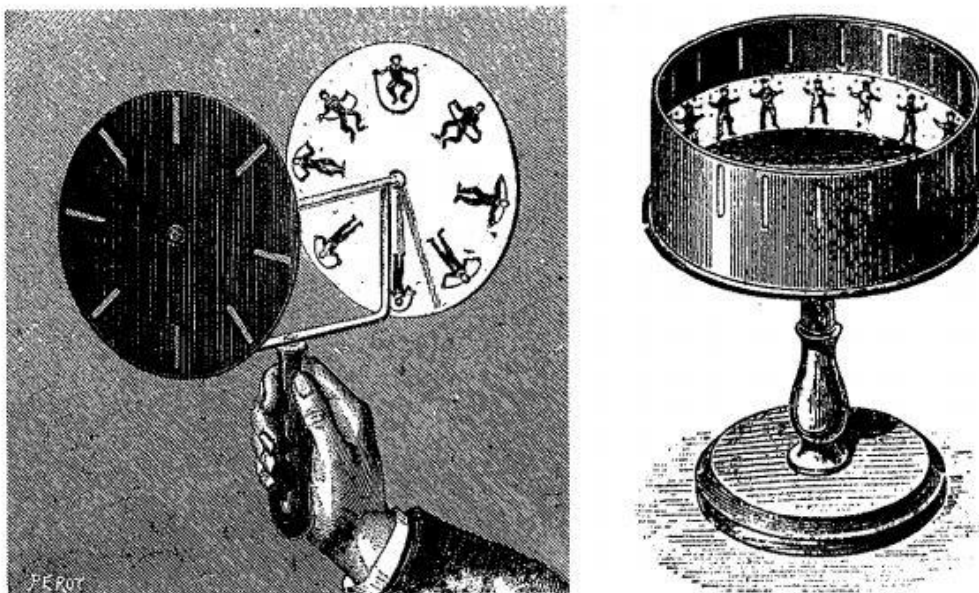
Manipulace filmem – 1. díl – Masmédia. *Čtenářská gramotnost a projektové vyučování — webový portál pro učitele* [online]. Copyright © 2017 [cit. 14. 05. 2017]. Dostupné z: <http://www.ctenarska-gramotnost.cz/medialni-vychova/mv-film/manipulace-filmem-1>

Manipulace filmem – 2. díl – Film a psychologie. *Čtenářská gramotnost a projektové vyučování — webový portál pro učitele* [online]. Copyright © 2017 [cit. 14. 05. 2017]. Dostupné z: <http://www.ctenarska-gramotnost.cz/medialni-vychova/mv-film/manipulace-filmem-2>

*Katedra divadelních, filmových a mediálních studií | Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci* [online]. Copyright © [cit. 14. 05. 2017]. Dostupné z: <https://www.filmadivadlo.cz/coergahdfgf/uploads/2015/01/Kripac-Dejiny-svet.-filmu-2.pdf>

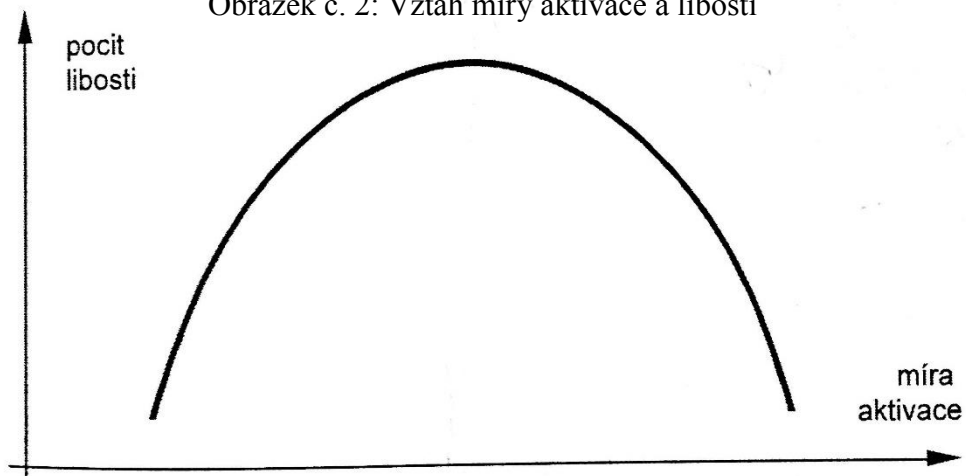
## Přílohy

Obrázek č. 1: (zleva) fenakistiskop a zootrop



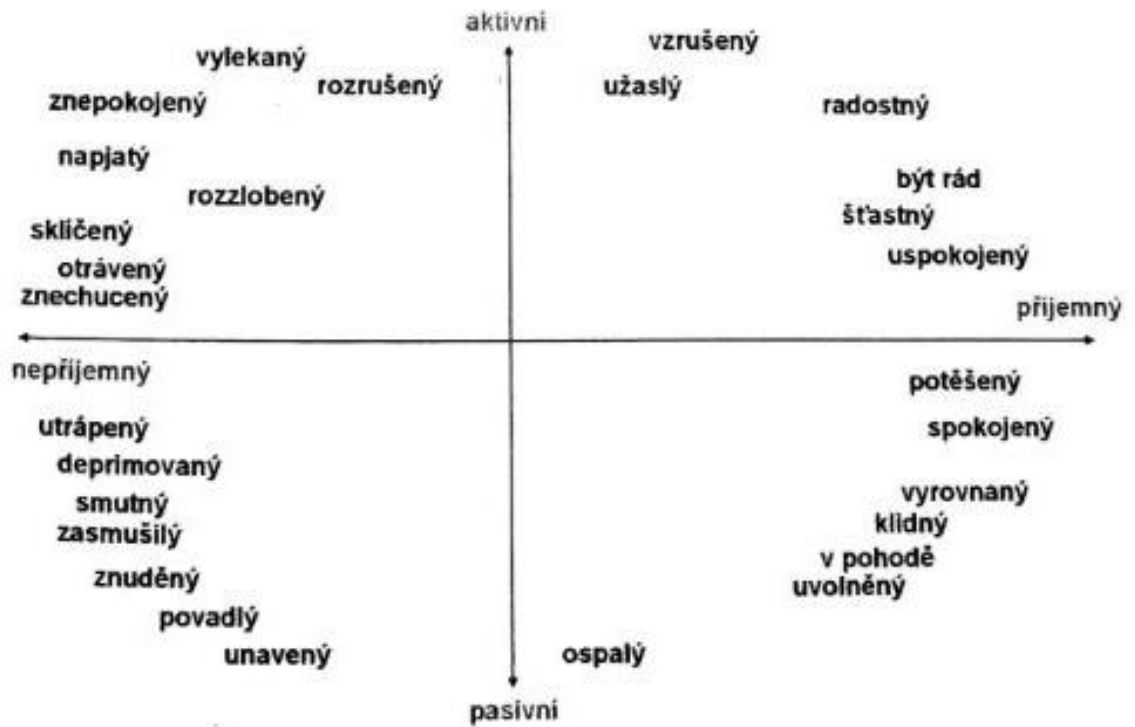
Zdroj: THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2., opr. vyd. Přeložil Helena BENDOVIÁ. V Praze: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-207-7.

Obrázek č. 2: Vztah míry aktivace a libosti



Zdroj: BAČUVČÍK, Radim. *Hudba v reklamě a dalších oblastech marketingové komunikace*. Zlín: VeRBuM, 2014. ISBN 978-80-87500-51-4.

Obrázek č. 3: Russellův model emocí



Zdroj: BAČUVČÍK, Radim. *Hudba v reklamě a dalších oblastech marketingové komunikace*. Zlín: VeRBuM, 2014. ISBN 978-80-87500-51-4

Obrázek č. 4: výsledek z výzkumu „Strong Experience of Music“

<b>Artikulace</b>	<b>Směr melodie</b>
<b>staccato</b> – veselost, agitace, intenzita, energie, aktivita, strach, hněv	<b>vzestupný</b> – důstojnost, vyrovnanost, napětí, štěstí
<b>legato</b> – slavnostnost, melancholie, bědování, měkkost, jemnost, smutek	<b>sestupný</b> – vzrušení, ladnost, energičnost, smutek
<b>Harmonie</b>	<b>Tonalita</b>
<b>jednoduchá/konsonantní</b> – štěstí, veselí, ladnost, poklid, snovost, důstojnost, vážnost, slavnostnost, majestátnost	<b>dur</b> – štěstí, radost, ladnost, vyrovnanost, slavnostnost, přitažlivost
<b>komplexní/disonantní</b> – vzrušení, agitace, energie, smutek, nepříjemnost, napětí, strach, hněv	<b>moll</b> – smutek, bědování, zasněnost, důstojnost, agitace, napětí, odpor, hněv
<b>Intervaly harmonické (současně zaznívající tóny)</b>	<b>tonální</b> – radost, nuda, klid
<b>konsonantní</b> – příjemnost, klid	<b>atonální</b> – hněv
<b>disonantní</b> – nelibost, nepříjemnost, aktivita, důraz	<b>chromatika</b> – smutek, hněv
<b>ve vysoké poloze</b> – štěstí, síla, aktivita, potence	<b>Tónová výška</b>
<b>v nízké poloze</b> – smutek, slabost	<b>vysoká</b> – ladnost, vyrovnanost, štěstí, radost, zasněnost, sentimentalita, naléhavost, triumfálnost, excitace, překvapení, potence, hněv, strach, aktivita
<b>Intervaly melodické (po sobě zaznívající tóny)</b>	<b>nízká</b> – smutek, melancholie, bědování, energičnost, důstojnost, vážnost, slavnostnost, agitace, klid, nuda
<b>velké</b> – síla	<b>Změny výšky</b>
<b>malá sekunda</b> – melancholie	<b>velké</b> – štěstí, příjemnost, aktivita, překvapení
<b>čistá kvarta</b> – bezstarostnost	<b>malé</b> – odpor, hněv, strach, nuda
<b>čistá kvinta</b> – aktivita	<b>Rythmus</b>
<b>oktáva</b> – pozornost, síla	<b>pravidelný</b> – štěstí, spokojenost, vážnost, důstojnost, klid, majestátnost, neuctivost
<b>Hlasitost</b>	<b>nepravidelnost</b> – zábava, neklid
<b>hlasitý</b> – excitace, triumf, radost, veselost, intenzita, síla, slavnostnost, napětí, hněv	<b>Tempo</b>
<b>slabý</b> – melancholie, delikátnost, klid, měkkost, něžnost, strach, smutek	<b>rychlé</b> – excitace, neklid, agitace, triumf, štěstí, spokojenost, radost, veselost, ladnost, nezbednost, rozmarnost, neuctivost, energičnost, příjemnost, aktivita, překvapení, potence, strach, hněv
<b>Změny hlasitosti</b>	<b>pomalé</b> – vyrovnanost, poklid, zasněnost, jemnost, sentimentalita, důstojnost, vážnost, touha, slavnostnost, smutek, nuda, odpor, klid
<b>velké</b> – strach	<b>Témbr</b>
<b>malé</b> – štěstí, příjemnost, aktivita	<b>málo harmonických tónů</b> – příjemnost, nuda, štěstí, smutek
<b>náhlé</b> – žertovnost, zábava, naléhavost	<b>mnoho harmonických tónů</b> – síla, hněv, odpor, strach, aktivita, překvapení
<b>beze změn</b> – smutek, klid, vážnost, důstojnost, štěstí	<b>měkký</b> – jemnost, smutek
<b>Melodické rozpětí</b>	<b>ostrý</b> – hněv
<b>velké</b> – rozmarnost, poléšení, neklid, strach, radost	
<b>malé</b> – důstojnost, melancholie, sentimentálnost, poklid, delikátnost, triumfálnost, smutek	

Zdroj: FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. V Praze: Karolinum, 2005. ISBN 80-

246-0965-7.



Obrázek č. 5: Emoce vzbuzované hudebními prvky

	Stupnice	Tempo	Výška tónů	Rythmus	Harmonie	Dynamika
<b>Vážný</b>	durová	pomalé	nízká	pevný	konsonantní	střední
<b>Smutný</b>	mollová	pomalé	nízká	pevný	disonantní	jemná
<b>Sentiment</b>	mollová	pomalé	střední	plynulý	konsonantní	jemná
<b>Klidný</b>	durová	pomalé	střední	plynulý	konsonantní	jemná
<b>Humorný</b>	durová	rychlé	vysoká	plynulý	konsonantní	střední
<b>Šťastný</b>	durová	rychlé	vysoká	plynulý	konsonantní	střední
<b>Vzrušený</b>	durová	rychlé	střední	proměnlivý	disonantní	hlasitá
<b>Majestátní</b>	durová	střední	střední	pevný	disonantní	hlasitá
<b>Ustrašený</b>	mollová	pomalé	nízká	stálý	disonantní	různá

Zdroj: BAČUVČÍK, Radim. *Hudba v reklamě a dalších oblastech marketingové komunikace*. Zlín: VeRBuM, 2014. ISBN 978-80-87500-51-4.



Tabulka č. 1: Zadání hudebních prvků interpretovi

	Ukázka č. 1**	Ukázka č. 2**	Ukázka č. 3***
Hudební	Stupnice durová	Stupnice mollová	Stupnice mollová
Prvky	Střední výška tónů	Jednoduchá melodie	Melodie komplexní
	Jednoduchá melodie, konsonantní (libozvučná)	Malé melodické rozpětí	Melodie disonantní
	Směr melodie vzestupný	Směr melodie sestupný	Velké rozpětí melodie
	Malé melodické rozpětí	Legato	Jemný tón
	Intervaly současně znějící (harmonické) – ve vysoké poloze	Nízká tónová výška	Ostrá mikrointonace
	Tempo střední	Měkký tón	Velmi silné zvuky
	Rytmus pevný	Slabá hlasitost	Rychlé průměrné tempo
	Staccato	Rytmus pravidelný	Malé změny výšky
	Dynamika hlasitá	Tempo pomalé	Staccato
	Malé změny dynamiky	Melodie konsonantní	Velké změny hlasitosti

Zdroj: autor práce, 2017 (vlastní příprava)

Tabulka č. 2: Zadání emocí interpretovi

	Ukázka č. 4	Ukázka č. 5	Ukázka č. 6
Emoce	Radost	Smutek	Hněv

Zdroj: autor práce, 2017 (vlastní příprava)

---

\* majestátnost  
 \*\* melancholie  
 \*\*\* strach

Tabulka č. 3: Úspěšnost splnění zadaných teoretických hudebních prvků

Název emoce, číslo hudební ukázky	Teoretické hudební prvky emoce	Splnění podmínky*	Celková shoda**
Majestátní – ukázka č. 1	Stupnice durová	A	90,9%
	Střední výška tónů	A	
	Jednoduchá melodie, konsonantní	A	
	Směr melodie vzestupný	A	
	Malé melodické rozpětí	A	
	Intervaly současně znějící (harmonické) – ve vysoké poloze	N	
	Tempo střední	A	
	Rytmus pevný	A	
	Staccato	A	
	Dynamika hlasitá	A	
Malé změny dynamiky	A		
Melancholie – ukázka č. 2	Stupnice mollová	A	90,9%
	Jednoduchá melodie, konsonantní	N	
	Melodie konsonantní	A	
	Malé melodické rozpětí	A	
	Směr melodie sestupný	A	
	Legato	A	
	Nízká tónová výška	A	
	Měkký tón	A	
	Dynamika slabá	A	
	Rytmus pravidelný	A	
Tempo pomalé	A		
Strach – ukázka č. 3	Stupnice mollová	A	90,9%
	Melodie komplexní, disonantní	A	
	Velké rozpětí melodie	A	
	Vysoká tónová výška	N	
	Jemný tón	A	
	Ostrá mikro-intonace	A	
	Velmi silné zvuky	A	
	Rychlé průměrné tempo	A	
	Malé změny výšky	A	
	Staccato	A	
Velké změny hlasitosti	A		

Zdroj: autor práce, 2017 (vlastní výzkum)

\* shoda teoreticky zadaných hudebních prvků s reálně užitými v hudební ukázce

A – hudební prvek byl v ukázce zaznamenán

N – hudební prvek nebyl ve skladbě zaznamenán

\*\* procento shodnosti teoretického zadání s reálným užitím hudebních prvků v hudební ukázce

Tabulka č. 4: Míra užití teoreticky správných hudebních prvků dle výzkumu zmíněného  
v kap. 3.5.5.

Název emoce, číslo hudební ukázky	Teoretické hudební prvky emoce	Splnění podmínky***	Celková shoda****
Radost – ukázka č. 4	Staccato	A	81,8%
	Jednoduchá melodie, konsonantní	A	
	Melodie ve vysoké poloze	A	
	Dynamika hlasitá	A	
	Změny dynamiky malé či beze změn	A	
	Velké melodické rozpětí	N	
	Směr melodie vzestupný	A	
	Stupnice durová	A	
	Velké změny výšky tónů	N	
	Pravidelný rytmus	A	
	Tempo rychlé	A	
Smutek – ukázka č. 5	Legato	A	91,6%
	Melodie komplexní	A	
	Melodie disonantní	N	
	Melodie v nízkých polohách	A	
	Slabá dynamika	A	
	Dynamika beze změn	A	
	Malé melodické rozpětí	A	
	Směr melodie sestupný	A	
	Stupnice moll	A	
	Tempo pomalé	A	
	Témbr měkký	A	
Rytmus pevný	A		
Hněv – ukázka č. 6	Staccato	A	75%
	Melodie komplexní, disonantní	N	
	Melodie disonantní	A	
	Dynamika hlasitá	A	
	Stupnice moll	A	
	Vysoká tónová výška	N	
	Malé změny výšky tónů	A	
	Rychlé tempo	A	
	Mnoho harmonických tónů	A	
	Ostrý témbr	A	
	Velké, nepravidelné změny tempa	N	
Náhlý nástup tónů	A		

Zdroj: autor práce, 2017 (vlastní výzkum)

\*\*\* shoda reálně užitých hudebních prvků v ukázce s teoretickou předlohou v odborné literatuře

A – hudební prvek byl v ukázce zaznamenán

N – hudební prvek nebyl ve skladbě zaznamenán

\*\*\*\* procento shodnosti reálného užití hudebních prvků s teoretickou předlohou v odborné literatuře

## Příloha 1: Přepis rozhovoru s hudebním interpretem

**O<sub>1</sub> – Co Vás napadlo jako první, když jste viděla zadané hudební prvky pro tuto emoci (ukázka č. 1)?**

HI\* – Musím se přiznat, že jsem si byla celkem jistá, že se jedná opět o radost, nebo nějakou podobnou veselou emoci. Nedržela jsem se úplně přesně proto zadání...

**O<sub>2</sub> – Co říkáte na ukázku č. 2?**

HI – Vyvolává to ve mne myšlenky na scénu po válce... bitevní pole, těla vojáků. Tahle ukázka opět vzešla jen ze zadaných prvků, neměla jsem žádnou představu jen ze čtení zadání.

**O<sub>3</sub> – Jak se Vám skládala ukázka č. 3? Vyvolalo to ve Vás nějaké pocity, emoce, připomnělo Vám to nějaký konkrétní žánr filmu?**

HI – Snažila jsem se jen naplnit zadané požadavky. Před tím, než jsem slyšela, co z toho vzešlo dohromady, jsem upřímně žádnou konkrétní představu neměla. Když mi to konečně zformovalo nějakou melodii, měla jsem z toho pocit dobrodružství nebo i vážnosti.

**O<sub>4</sub> – Jak jste si představovala emoci radost (ukázka č. 4)?**

HI – Když jsem zjistila, že mám skládat Radost, věděla jsem, že se budu držet v dur tónině a skladba bude muset mít živější tempo.

**O<sub>5</sub> – Smutek (ukázka č. 5) pro Vás v hudbě zní...**

HI – Jednoznačně moll tónina, pomalejší tempo a pochmurná melodie. Já osobně si ji představuji jako vázané sestupné tóny. Představa postavy stojící v dešti mi při tvorbě hodně pomohla.

**O<sub>6</sub> – Jak složit melodii obsahující hněv (ukázka č. 6)?**

HI – Dle mého hluboké tóny a vysoký důraz na ně, resp. akordy. Jednoduchá melodie.

Zdroj: autor práce, 2017 (vlastní rozhovor)

---

\* HI - Hudební Interpret

## Příloha 2: Přepis reakcí recipientů na hudební ukázky

### **Ukázka č. 1 (*Majestátnost*)**

Respondent<sub>1</sub> – Skladba působící dětsky, a roztomile.

Respondent<sub>2</sub> – Jako z filmu Charlieho Chaplina, hravé.

Respondent<sub>3</sub> – Jednoduchá a hravá melodie.

### **Ukázka č. 2 (*Melancholie*)**

Respondent<sub>1</sub> – Dunivá hudba navozující pohled na bitevní pole po boji.

Respondent<sub>2</sub> – Dramatická hudba.

Respondent<sub>3</sub> – Melodie popisuje emoce hodící se po dramatické akční scéně. Napadá mne výjev po válečné scéně na bitevním poli.

### **Ukázka č. 3 (*Strach*)**

Respondent<sub>1</sub> – Navozuje to atmosféru nějakého romantického dramatu... něco jako Rozum a cit například.

Respondent<sub>2</sub> – Já při poslechu téhle ukázky vidím Paříž. Výjev z filmu Amélie se mi k tomu nejvíce hodí.

Respondent<sub>3</sub> – Připomíná mi to staré grotesky, vtipné scénky, které se stupňují.

Zdroj: autor práce, 2017 (vlastní rozhovor)

Příloha 3: Zvukové soubory ve formátu .mp3, obsahující nahrávky hudebních ukázek

CD nosič je součástí tištěné verze

## **BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE**

**Jméno autora: Martin Lodal**

**Obor: Scénická a mediální studia**

**Forma studia: prezenční**

**Název práce: Persvazivní funkce filmové hudby a její vliv na soudobé recipienty**

**Rok: 2017**

**Počet stran textu bez příloh: 40**

**Celkový počet stran příloh: 11**

**Počet titulů českých použitých zdrojů: 21**

**Počet titulů zahraničních použitých zdrojů: 6**

**Počet internetových zdrojů: 3**

**Vedoucí práce: Mgr. Martin Šemík, Dis.**