



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
University of South Bohemia
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta
Katedra hudební výchovy

Bakalářská práce

Filmová hudba a její působení na člověka

Vypracovala: Barbora Klukanová
Vedoucí práce: MgA. Jan Meisl, ArtD.

České Budějovice 2015

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích 22. dubna 2015

Touto cestou bych ráda poděkovala MgA. Janu Meislovi, ArtD. za cenné rady, věcné připomínky a vstřícnost při vypracování bakalářské práce. Dále všem, kteří mi pomohli a podpořili mě při psaní této práce.

ANOTACE

Bakalářská práce na téma „Filmová hudba a její působení na člověka“ rozebírá filmovou hudbu jako takovou, počátky filmu a jeho hudby a typické znaky této hudby. Druhá část práce zkoumá toto téma z praktického hlediska. Jedná se o vlastní rozbor hudby ve filmu a následně jednotlivých notací. Praktická část obsahuje dotazník, jeho výsledky a závěrečné vyhodnocení.

ANNOTATION

Bachelor thesis on the topic “Film music and its influence on people“ analyses the actual film music, the beginnings of film and its music and typical features of this music. The second part of the thesis explores this topic from a practical point of view. That means my own analysis of the music in film followed by individual score. The practical part contains a questionnaire, its results and their final evaluation.

Klíčová slova

Filmová hudba, působení a vnímání filmové hudby, specifika filmové hudby, rozbor filmové hudby

Keywords

Film music, effect and perception of film music, specifics of film music, analysis of film music

Obsah

| | |
|-------------------------------------------------|----|
| Úvod..... | 7 |
| 1 TEORETICKÁ ČÁST | 8 |
| 1.1 Vznik a vývoj filmu | 8 |
| 1.1.1 Počátky filmu | 8 |
| 1.1.2 Film se zvukovým doprovodem | 9 |
| 1.1.3 Vývoj filmové hudby | 10 |
| 1.1.4 Moderní a postmoderní filmová hudba..... | 11 |
| 1.2 Historie české filmové hudby..... | 12 |
| 1.3 Specifika filmové hudby | 14 |
| 1.3.1 Různá kritéria dělení filmové hudby | 15 |
| 1.4 Působení filmové hudby na člověka | 18 |
| 1.4.1 Důležitost hudby celkově..... | 18 |
| 1.4.2 Emoce | 19 |
| 1.4.3 Působení rytmu | 20 |
| 1.4.4 Témbr – využití nástrojů..... | 21 |
| 1.4.5 Harmonie, Tonalita | 22 |
| 1.4.6 Hlasitost | 22 |
| 1.4.7 Hudba a paměť..... | 22 |
| 1.4.8 Zobrazení strachu a hudba | 23 |
| 1.4.9 Nesoulad nebo ironický kontrast | 24 |
| 2 PRAKTICKÁ ČÁST | 26 |
| 2.1 Rozbor filmové hudby..... | 26 |
| 2.1.1 Příběh filmu | 26 |
| 2.1.2 Skladatel..... | 26 |
| 2.1.3 Vznik filmové hudby a soundtracku | 27 |

| | | |
|-------|-----------------------------------------------|----|
| 2.1.4 | Soundtrack - Amélie z Montmartru (2001) | 27 |
| 2.1.5 | Rozbor vybraných skladeb..... | 29 |
| 2.2 | Výzkumné šetření..... | 33 |
| 2.2.1 | Charakteristika výzkumného šetření..... | 33 |
| 2.2.2 | Cíl výzkumného šetření | 33 |
| 2.2.3 | Metody a techniky | 34 |
| 2.2.4 | Charakteristika cílových skupin..... | 34 |
| 2.2.5 | Charakteristika jednotlivých ukázek..... | 35 |
| 2.2.6 | Výsledky dotazníku | 36 |
| 2.2.7 | Diskuse/Interpretace výsledků | 44 |
| | Závěr | 47 |
| | Resumé..... | 49 |
| | Použitá literatura | 50 |
| | Citovaná literatura..... | 50 |
| | Filmy | 51 |
| | Články z webu | 51 |
| | Webové odkazy..... | 52 |
| | Diplomové práce..... | 52 |
| | Přílohy..... | 53 |

Úvod

Filmová hudba v dnešní době tvoří na poli kinematografie složku, která je rovnocenná všem dalším komponentům filmu. Vzniká pod rukou filmového skladatele. Důležitost hraje jeho komunikace s filmovým režisérem a výsledná syntéza ve vnímání hudby ve filmu. V raných dobách filmu byla tato auditivní složka odsuzována na okraj skladatelova umění. Postupem času však tato práce získala na významu.

Jestliže dnes zmíníme pojem filmová hudba, vybaví se každému rozdílné asociace. Lidé ji vnímají různými způsoby, někteří však při sledování filmu vůbec. Divákovi pomáhá k určení jednotlivých postav, naznačení dalších scén či vyvolání pozitivních nebo negativních emocí. A právě v této psychologické rovině se pohybuje tato práce na téma Filmová hudba a její působení na člověka.

Práce se dá rozdělit na dvě části, teoretickou a praktickou. První část, teoretická, se zabývá tématem filmové hudby, jejím vznikem a vývojem. Částečně popisuje vznik filmu a vývoj zvuku. Zmiňuje také současnou situaci na poli filmové hudby i jednotlivé skladatele. Věnuje se vývoji české filmové hudby a skladateli působícími v Čechách. Práce podává ucelený souhrn informací o dělení filmové hudby, jejím skládání a fungování.

Další díl teoretické práce nahlíží na filmovou hudbu z psychologické stránky. Jak jednotlivá hudba vytváří emoce a působí na člověka. Zaobírá se důležitostí hudby celkově i jednotlivými emočními procesy právě v souvislosti vyvolání hudbou. Uvádí několik dalších výzkumů, které zmiňují částečně tuto problematiku.

V praktické části je proveden vlastní rozbor filmu a jeho hudby. Předkládá jednotlivé skladby soundtracku a jejich využití ve filmu, dále rozbor nejmarkantnějších skladeb z hudebního hlediska.

Velkou část práce zaujímá výzkumné šetření, které rozebírá dvě filmové ukázky a jejich filmovou hudbu. Formou dotazníku byli respondenti dotazováni při poslouchání a sledování skladeb a scén. Šetření probíhalo v pěti věkových kategoriích a kladlo si několik výzkumných otázek. Hlavní otázkou bylo, zda při poslouchání samostatné skladby jsou vyvolány stejné pocity jako při zhlédnutí scény s danou hudbou.

Praktická část je doplněna přílohovou částí práce. Najdeme zde rozbor skladeb v notových osnovách, dále přiložený dotazník z výzkumného šetření.

1 TEORETICKÁ ČÁST

1.1 Vznik a vývoj filmu

1.1.1 Počátky filmu

Jestliže máme porovnávat film s ostatními druhy umění, jeho hlavní funkcí je významově sdělovat a vyprávět děj v obrazech. Zaměřuje se tedy především na zrakové i sluchové dojmy.¹ Obraz a zvuk, který byl po staletí spojován pouze v okamžiku živé produkce, má najednou prostředky pro to být zaznamenán a přenesen v čase.

Tento druh vyjadřování vznikl na přelomu 19. století. V roce 1895 bratři *Lumiérové*² vynalezli první kinematograf, a tím odstartovali éru kin a filmu vůbec. První film byl pouze dokumentární a jednalo se o příjezd lokomotivy na nádraží. Později byl kinematograf patentován a uveden do provozu. Brzy se stal centrem pozornosti podnikatelů a postupně se zabydlel ve střediscích organizované zábavy. Díky tomu se zvýšila popularita filmové tvorby a docházelo ke změnám způsobu života. Film se pomalu stával oblíbenou zábavou, cenově dostupnou každému divákovi a nahradil umění provozované v divadlech či koncertních sálech.

Teprve v roce 1902 se jiný Francouz – *Georges Méliés*³ pokusil pomocí filmu vyprávět příběh. Tento film se jmenuje *Cesta na Měsíc* a jedná se o němý francouzský vědeckofantastický film.

Rané období filmu zahrnuje němý film, kdy hudba zaujímá hlavně auditivní složku (filmové představení je doprovázeno živou hudbou⁴). V němém filmu se používala především vážná hudba, proto byli oslovováni skladatelé, kteří působili v oblasti vážné hudby. Údajně prvním skladatelem, který skládal filmovou hudbu speciálně pro film, byl *Camille Saint-Saëns*⁵.

V dalších obdobích se film rozvíjí o slova a zvuky doplňující film. Hudba samozřejmě musí spolupracovat s těmito prvky takovým způsobem, aby dosáhla efektivnosti.

¹ Nebylo tomu tak vždy: v počátcích filmové historie mohli naši předkové obdivovat novou technickou vymoženost: pohybující se obraz, avšak až do 20. let 20. století byl film němý (o tom viz dále).

² (1862 – 1954; 1864 – 1948) – první vynálezci filmové tvorby, kinematografu a barevné fotografie

³ (1861 – 1938) – francouzský filmový režisér a první průkopník kinematografie

⁴ Jedná se o klavírní nebo vzácně orchestrální podobu.

⁵ 1835 – 1921; francouzský skladatel, dirigent, hudební kritik období romantismu. Dílo například: *Le Carnaval des Animaux* (Karneval zvířat) a *Danse macabre* (Tanec kostlivců).

Zvuk je důležitým termínem, kterým bych se chtěla zabývat. Zvukové podněty vnímáme již v matčině lůně a sluch je jedna z dovedností, která utváří lidskou osobnost. Napovídá, pomáhá nám a nemalou měrou náš život obohacuje. Je dokázáno, že již v prenatálním období nás hudba ovlivňuje a vytváříme si k hudbě vztah. Z jednotlivých kakofonních i zvučných tónů si vytváříme prostředí kolem sebe.

Zvuk ve filmu je něčím jiným, není tvořen dle našeho vkusu. Jeho základní dovedností je plně rozvíjet děj, přičemž vždy platí, že kvalitní filmová hudba a zvuky mohou i průměrnému filmu dodat hodnotu.

1.1.2 Film se zvukovým doprovodem

O teoretickém spojení obrazu a zvuku se poprvé mluví kolem roku 1896, kdy kvůli mechanickému hluku projekčního přístroje vznikala nepopiratelná zvuková kulisa. Posléze u projekce docházelo k zapojení hudebního doprovodu, ať z důvodu přehlušení stroje nebo kvůli schopnosti oživit němý filmový děj. „*Začátky byly docela skromné, k doprovodu stačil třeba orchestrion, kolovrátek nebo harmonium. Později se objevil klavír, v bohatších kinech třeba varhany.*“ (PILKA, 1960 str. 22) Ukázalo se, že hudba a zvuky výrazně ovlivňují emoce diváka a je tedy důležité s nimi do budoucna počítat.

V roce 1927 došlo k velkému přelomu ve filmové tvorbě, byl vynalezen postup záznamu zvuku. Toto přineslo obrovské změny v obsahu filmu a jeho estetičnosti. Vědci se předtím pokoušeli nahrávat hudbu pro každý film zvlášť na gramofonové desky, ale dosáhli velmi špatné kvality zvuku. Proto se pokusili o nahrání hudby přímo na pásek s obrazem. Spojení obrazu a zvuku přináší nový rozměr ve filmové tvorbě. Po úspěchu dalších zvukových filmů dochází k obrovskému nárůstu diváků v kinosálech.

„*Roku 1927 slyšel jsem v New Yorku poprvé Vitaphon a od toho okamžiku jsem tušil, jaké nesmírné možnosti pro kino má v sobě tento nový způsob používání hudby. Byl to hrozně dlouhý film Sydney Chaplina. Symfonický doprovod filharmonického orchestru zaplavoval sluch hustým, trochu zmateným zvukovým shlukem, jakousi tónovou mlhou*“ – francouzský skladatel Darius Milhaud (PILKA, 1960 str. 23)

Velký krok v tomto období hraje i německá kinematografie. „*Fritz Lang⁶ si nechal ke svým filmům Nibelungové⁷ a veleslavnému Metropolisu⁸ na zakázku napsat*

⁶ 1890 - 1976

⁷ Orig. Nibelungen: Kriemhilds Rache, 1924

hudbu od Gottfrieda Huppertze (který udělal dvě verze, jednu pro orchestr a jednu skromnější pouze pro pianistu). Lang měl přitom jasný požadavek, že hudba musí mít jasně určitelné leitmotivy, aby byla hudba výrazná.“ (HŘEBECKÝ, 2009 str. 18)

Za největšího novátora zvukového filmu se považuje Francouz René Clair⁹. Dokázal, že se může zvuk a obraz doplňovat i nahrazovat. Filmu se zvukem se tím otevřely nové možnosti. Záznam zvuku pomáhá v dramatičnosti působením hluku, ale i ticha. Hudba přestala být jen doplňkovou záležitostí a stala se rovnocennou součástí celkového díla. Postupným zestručněním dialogu se dosáhlo zvýšení efektivity filmu, neboť dramatická akce, která byla doposud vyjádřena jen slovy, mohla být podkreslena hudbou a jinými zvuky.

V období dvacátých let dvacátého století se na scéně filmové hudby vyskytovaly jména předních skladatelů vážné hudby jako *Darius Milhaud*¹⁰, *Arthur Honegger*¹¹, *Dmitrij Šostakovič*¹² a *Edmund Meisel*¹³.

Na začátku historie filmové hudby byl tento druh pro skladatele považován za ponižující, filmová kritika nevěnovala hudbě velkou pozornost. Neadekvátní to bylo především z pohledu ekonomického, kdy skladatel a hudebníci byli placeni podle návštěvnosti filmu.

1.1.3 Vývoj filmové hudby

Filmová hudba prošla velkým rozvojem, především z pohledu hudebních žánrů, od klasické hudby přes jazz, rock, pop. Největší rozkvět zaznamenala v 80. letech 20. století, především ve Spojených státech amerických. Tvůrci filmu se snažili o vysokou kvalitu a navrátili se do 30. let s využitím symfonického orchestru v hudbě. Díky tomu se zakládaly nové orchestry pouze za účelem filmové tvorby. Na scénu ale také přichází

⁸ 1927

⁹ 1898 – 1981; francouzský filmový režisér a spisovatel; člen Francouzské akademie.

¹⁰ 1892 – 1974; francouzský skladatel židovského původu. Člen pařížské „Šestky“. Dílo například: populární „minutové“ opery - *Únos Evropy*, *Opuštění Ariadny*, *Osvobození Théseovo*.

¹¹ 1892 – 1955; švýcarský skladatel. Člen pařížské „Šestky“. Dílo například: opereta *Král Paulus*, opera *Antigona*, oratorium *Král David*.

¹² 1906 – 1975; ruský skladatel a pianista, jeden z nejvýznamnějších představitelů hudební moderny 20. století. Dílo například: filmová a scénická hudba (*Křižník Potěmkin* – 1925)

¹³ 1894 – 1930; rakouský skladatel, dvorní skladatel prvotních snímků režiséra Sergeie Eisensteina. Dílo například: filmová a scénická hudba *The holy mountain (Svatá hora)*

hudba populární až rocková (např. filmy Top Gun,¹⁴ Flash Gordon.)¹⁵. Velmi zajímavý je příběh soundtracku Forrest Gump¹⁶, kdy bylo využito známých populárních písní americké hudby z let 50. - 80. Do filmu se také dostává hudba elektronická, buď jako samostatná složka nebo ve spolupráci se symfonickými orchestry. Syntetizátory dokážou nahradit jednotlivé hudební nástroje, ale s jejich spoluprací vznikají i nové a zajímavé škály zvuku.

1.1.4 Moderní a postmoderní filmová hudba

Tento styl je typický pro americkou filmovou hudbu v Hollywoodu. Moderní filmová hudba může být datována od 80. let 20. století. Velkou roli hudby hraje zaujetí velkého prostoru a prostorovosti. Tato hudba se označuje termínem Nový symfonismus, za jehož zakladatele se považuje přední filmový skladatel **John Williams**. Ten je považován za dvorního skladatele režiséra Stevena Spielberga¹⁷ a George Lucase¹⁸. Získal několik ocenění, za složení hudby k filmu Schindlerův seznam získal Oscara. Dále složil hudbu k filmům Star Wars, Harry Potter nebo Indiana Jones.

V běžné praxi se využívá syntéza hudby symfonického typu s odlišným žánrem, který je v mnoha případech populární. Jako důkazem je film Batman, který byl zrežirován Timem Burtonem v roce 1989 a o jeho hudbu se zasloužil Danny Elfman. Zde se využívá symfonického orchestru při akčních scénách, které složil již zmíněný D. Elfman, a také populárních písní, které nazpíval známý zpěvák Prince¹⁹. V knize Dějiny filmové hudby od Mervyna Cooke se uvádí, že tato syntéza nebyla novinkou. Již dříve se využívalo populární hudby ve filmu. Tyto dvě složky nebyly vyrovnané, populární písně se používaly například při závěrečných titulcích. **Danny Elfman** se rád nechává inspirovat morbidními tématy, smrtí, perverzí, komiksem, humorem a romantismem. K dalším jeho dílům patří hudba k filmům Stříhoruký Edward, Karlík a továrna na čokoládu nebo Alenka v říši divů.

¹⁴ (1986)

¹⁵ (1980)

¹⁶ (1994)

¹⁷ (*1946) americký režisér, Filmy: Čelisti, E. T. Mimoszemšťan, Zachraňte vojína Ryana, Schindlerův seznam

¹⁸ (*1944) americký scénárista a režisér, známý díky filmům Hvězdné války či tetralogie Indiana Jones

¹⁹ (* 1958) osobnost hudební scény – zpěvák, multiinstrumentalista, textař a producent

Dále bych chtěla zmínit jednoho z nejvytíženějších filmových skladatelů - **Hans Zimmer**. Tento německý skladatel o sobě dal poprvé vědět složením hudby k filmu Rain Man. Jeho hudbu můžeme slyšet převážně v akčních snímcích jako je Gladiátor, Černý jestřáb sestřelen nebo Piráti z Karibiku.²⁰

V neposlední řadě uvedu jméno významného filmového skladatele **Ennio Morricone**. Italský hudební skladatel si zasloužil svou popularitu nesmrtelnou melodií k filmu Tenkrát na Západě. Je ale podepsán i pod dalšími filmy – 48 hodin v Paříži, Nedotknutelní nebo Mise. V roce 2007 získal Oscara za celoživotní dílo.²¹

Dalším termínem filmové hudby je hudba postmoderní, která vznikla větším počtem hudebních možností. Zmínila bych film „Do the Right Thing“ od režiséra Spike Lee, kde se jedná o kombinaci hudebních stylů jazzu a rapu, jako hudební kontrast rasové otázky.

1.2 Historie české filmové hudby

Vývoj české filmové hudby byl obdobný jako v jiných zemích. Pro zvuk ve filmu byl klíčový rok 1927, pro české publikum přesněji datum 18. listopadu, kdy byla v kině Adria předvedena první produkce mluveného a zvukového filmu.

„Pro Prahu bylo například typické užití allegrových témat Mozartových pro různá allegra filmová, například poklus jízdy anebo pronásledování loupežníků koňmo bývalo v mnoha biografech provázáno tématy předešly Figarově svatbě, ačkoli spojení toho prvku filmového a hudebního se k sobě hodilo jako pěst na oko. Mirko Očadlík (PILKA, 1960 str. 23)

Ve vývoji českého filmu vznikalo a zanikalo v průběhu let mnoho produkčních společností, které byly velmi podnikatelsky oblíbené. V čele českých titulků se neslo tedy mnoho jmen, například Kinofa, Asum, Lucernafilm, Pragafilm. Tato situace se nezměnila ani v průběhu dalšího vývoje. Vyřešena však byla po válce v roce 1945, kdy byl film znárodněn. Postupně se vytvářely podmínky pro seriózní uměleckou práci.

Jedním z nejdůležitějších přínosů bylo zřízení Filmového symfonického orchestru (FISYO), který se stal stálým profesionálním tělesem pro nahrávání filmové hudby. Do

²⁰ (POTOCZNÝ, 2011)

²¹ (POTOCZNÝ, 2012)

té doby bylo běžné, že se najímal orchestr pro každý film nebo nahrávku zvlášť. Po válce vznikla také důležitá škola – filmová fakulta při Akademii múzických umění v Praze. Zde byl založen kabinet hudby pod vedením skladatele Jiřího Trnky.

Znárodnění přineslo postupné zkvalitnění, dále přísná umělecká i technická měřítko filmu i náročnější hudební doprovod.

„Český film dnes nemá podřadné hudební autory, nepropadl nikdy kýči a povrchnosti. Bilance hudebních skladatelů filmových je skutečně radostá“ (PILKA, 1960 str. 48)

V krátkém informativním přehledu bych chtěla zmínit několik jmen nejdůležitějších tvůrců. Z nejstarších jsou to národní umělec Otakar Jeremiáš²², František Škvor²³, kteří komponovali mnoho hudebních děl na počátku filmu se zvukem. Dále bych chtěla uvést několik skladatelů, kteří dosáhli úspěchů i uznání. Laureát státní ceny za hudbu k filmu Měsíc nad řekou získal Jiří Srnka²⁴, E. F. Burian se svým oceněním za hudbu k filmu Siréna na mezinárodním festivalu v Benátkách a Václav Trojan²⁵, stálý spolupracovník Jiřího Trnky při zhudebňování loutkových filmů.

Ze současných skladatelů filmové hudby se vždy jedná o skvělé muzikanty. Jedním z nich je Jiří Bažant, známý hudbou k filmu Starci na chmelu nebo Dáma na kolejích. Úspěšným českým skladatelem byl Karel Svoboda se svou hudbou k pohádce Tři oříšky pro Popelku, Noc na Karlštejně a k televiznímu seriálu Cirkus Humberto. Uvedu ještě několik jmen, Michal Dvořák s hudbou pro film Báječná léta pod psa, Angelo Michajlov složil hudbu k filmu Dívka na koštěti nebo Chobotničky z druhého patra, Jan Klusák jako jeden z hlavních představitelů současné vážné hudby komponoval hudbu pro film Návrat ztraceného syna a je známý také ústřední melodií k seriálu Nemocnice na kraji města. V neposlední řadě dlouholetý dirigent Filmového symfonického orchestru Štěpán Koníček s hudbou k filmu Zběhové a poutníci, který také složil hudbu k deseti dílům animované série Tom a Jerry.²⁶

²² (*1892)

²³ (*1898)

²⁴ (*1907)

²⁵ (*1907)

²⁶ (POŠTULKA, 1999)

1.3 Specifika filmové hudby

„Každý film má svou charakteristickou vlastnost, která může být vytvořena režisérem nebo „náladově“ skladatelem. Tato charakteristika musí setrvat a hudba se zrodí z toho jistého pocitu, typického rysu nebo stylu, se kterým se skladatel ztotožňuje. Každý skladatel osobně reaguje na filmovou akci a styl – „poetiku“ režiséra, obrazy, příběh a klíčové sekvence a scény. Tak prakticky deset skladatelů napíše deset zcela odlišných partitur pro jeden stejný film a všechny mohou být dobré – pokud jsou dobří i skladatelé.“ Ennio Morricone (VIKLIČKÝ, 2010 str. 9)

Hlavní znakem filmové hudby je to, že se váže na mimohudební asociace. Tím pádem se nejedná o hudbu absolutní, tato hudba není schopná obstát samostatně. Vznikla z hudebních druhů, které jsou jí příbuzné. Opírá se o vývoj v opeře a programní hudbě 19. století. Čerpá však z mnoha novějších stylů hudby.

Jedním z problémů filmové hudby je jednotný hudební styl, kterého by měl skladatel dosáhnout. V praxi se můžeme setkat s více skladateli, kteří se podílejí na hudbě jednoho filmu. V tomto případě je za hudbu zodpovědný hudební režisér nebo filmový režisér s hudebními znalostmi. I přes upozornění na dobu či prostředí by neměl skladatel opustit vlastní styl a hudba nesmí ztratit filmový potenciál.

Filmová hudba se stala soběstačným hudebním žánrem, na který je i dnes nahlíženo s respektem. Přesto je tento hudební směr velmi populární, především díky prodeji soundtracků. *„Přestože původní filmová hudba vzniká pro určitý film a v přímé návaznosti na něm se vyvíjí, může se později touto cestou osamostatnit a vystupovat jako svébytný hudební element.“* (VIKLIČKÝ, 2010 str. 14)

Je důležité nezaměňovat dva pojmy – filmová hudba a soundtrack. *„Ne každá filmová hudba má svůj soundtrack, ale každý soundtrack je filmová hudba.“* (HŘEBECKÝ, 2009 str. 16) Soundtrack je jen dodatečné CD s vybranou filmovou hudbou, vydáván samostatně nebo součástí DVD. Vůbec první film, jehož hudba byla určena k prodeji, je biografie Jeroma Kerna, autora muzikálu Show Boat²⁷.

Dalším problémem jsou omezení kvůli filmovému obrazu. Obvyklý omyl je představa, že se hudba vytváří před natáčením, před sestřihem nebo po sestřihu filmu. Hudba je právě omezena již zmíněnými mimohudebními asociacemi, které nevytvořil

²⁷ 1951

skladatel, a na vyřešení propojení hudby s asociacemi se může prokázat mistrovství skladatele.

Proč je vůbec hudba ve filmu? Základním kamenem může být fakt, že lidské ucho není zvyklé na ticho. To je pro něj jakési nepřírozené vakuum a prázdnota. Ucho chce něco slyšet, jakékoli zvuky – harfa, šelest oblečení, lidský hlas. Hudba doplňuje psychologickou stránku, charakter postav, scén. Také podporuje iluze, působí na city a vytváří fantazie, čím prohlubuje divákovu představivost a působí na jeho podvědomí. Díky hudbě je film více procítěn. Divák neboli posluchač nemusí vědět, co hudba znamená, musí jen pochopit, jak se cítit.

1.3.1 Různá kritéria dělení filmové hudby

Filmová hudba je skládána jednotlivě pro daný film, odvíjí se od prostředí, psychologie postav, jednotlivých scén. Proto je teorie filmové hudby velmi nekompaktní a nestálá. Chtěla bych zmínit pár pojmů týkajících se filmové hudby.

Logické, a pro nás nyní nejpodstatnější, je dělení hudby podle toho, zda byla komponována přímo pro film, nebo ne.

Dělí se tedy na **hudbu archivní** (také označovanou za převzatou). Tato hudba je původně složena za jinými účely a pro film je v budoucnu vybrána. V této oblasti má skladatel i režisér neomezený výběr. Příkladem může být známý song „Oh pretty woman“, která je nesmrtelná a úzce spojována s filmem *Pretty Woman*. Mnoho diváků se domnívá, že tato píseň je napsána pro daný film, přesto autor a interpret písně, americký zpěvák a kytarista Roy Orbison²⁸, napsal píseň v roce 1964 a premiéra filmu byla až v roce 1990.

Dále se filmová hudba rozděluje na **hudbu původní**, která je složena skladatelem přímo pro film. Různé typy a žánry filmů si vyžadují různý tvůrčí přístup.

Využijeme-li jako argument výše zmíněný typ archivní, stává se hudební skladatel skutečně spoluautorem filmového počínu, bez jehož přispění by konkrétní film nemohl být natočen se zachováním děje, pro který byla hudba určena. Naproti tomu, použijeme-li původní typ hudby, kdy filmový režisér využívá již známých skladeb, nestává se přímým autorem, ale přesto tato hudba může zastupovat jiné funkce, například doladění atmosféry nebo bližší určení prostoru.

²⁸ (1939 – 1988)

Toto dělení můžeme označit za české, kdy se hodí pro samotnou hudbu ve filmu ale v zásadě i pro Ochranný Svaz Autorský (OSA) a Českou televizi (ČT). „*Obě tyto instituce potřebují přesně rozdělit, kterou hudbu v daném snímku autor sám zkomponoval, a která hudba je použita z jiných zdrojů. Česká televize označuje „archivní hudbu“ značkou OS, což znamená „obchodní snímek“, jehož rozmnoženiny jsou rozšiřovány prodejem.*“ (VIKLIČKÝ, 2010 str. 19)

Americká teorie filmové hudby ale i praxe rozděluje hudbu na dva základní pojmy: „Film music“ a „Source music“. Česky je Emil Viklický označil na samotnou „filmovou hudbu“ a volně přeložil „hudba prostředí“. Filmová hudba se pokouší zachytit emoční podtext scény. Může zrychlit či zpomalit scénu, může dokonce pomoci hercům ve vyznění scény. Druhý zmiňovaný termín nemá jiné ambice než popsat dané prostředí. V jazzovém klubu to bude jazz, v luxusní kavárně hudba pianisty.

Filmovou hudbu můžeme dělit také podle funkce²⁹, jakou hudba reprezentuje ve filmu.

Často najdeme ve filmu hudbu, která zní z konkrétního zdroje. Tato hudba se označuje jako **filmová hudba reálná**. Slyšíme ji z nejrůznějších médií, či vidíme zpěváky nebo kapelu. Jako příkladem může být vizuálně odzpíváná hudba ve filmu *Kmotr*³⁰, kdy hudba vytvoří část reality ve scéně.

Dalším pojmem je **filmová hudba funkční**, která nemá žádný obrazový zdroj, je přidána dodatečně k filmu jako emocionální prostředek, může podtrhovat psychologickou kultivovanost, představovat nevyslovené myšlenky postav nebo nezobrazené důsledky situací.

Dále může být hudba využívána jako **kontrapunkt**. Zdůrazňuje, co se děje na scéně, předpovídá nevyhnutelné nebezpečí. Například uprostřed sentimentální scény dobře umístěný disonantní akord naznačuje publiku – „Teď se stala vražda.“³¹. Také může kontrastně podtrhovat emocionální účinek (např. ve scéně umírá starý člověk a venku zní veselý křik davu).

Hudba neutrálně vyplňuje pozadí. Jedná se typ hudby, kterou nemá nikdo slyšet, lehce se podplétá pod dialogem, ale nesmí zastiňovat ničí hlas. Hudba má vytvořit také

²⁹ (FISCHOFF, 2005 str. 14)

³⁰ (COPPOLA, 1972)

³¹ Využito např. ve filmu (Verhoeven, 1992)

pocit souvislosti a to nejzřetelněji ve scénách s jednotnou hudbou, kde může zachránit nespojené scény. Drží celý film pohromadě a je velmi ocenitelná ve střížně, kdy hudba pomáhá udržet sestřihy pohromadě.

V neposlední řadě je důležitá hudba k titulům, jak k úvodním nebo i k závěrečným titulům.

Klasifikace hudebních forem užívaných nejčastěji ve filmu³²

- klasické formy vážné hudby (sonáta, apod.)
- improvizace
- aleatorní hudba³³
- rondo (abacada...)
- variační princip (a-a1-a2-a3...)

Často se ve filmové hudbě využívají tzv. leitmotivy³⁴. Historicky je zavedl ve svých operách v 19. století Richard Wagner, aby zajistil pevnou vazbu mezi dějem a hudbou. V praxi se používá u jednotlivých postav, které mají své motivy či melodie v hudbě. Jedním z nejvýraznějších autorů je John Williams, který leitmotivy použil ve filmu Star Wars. Jakými leitmotivy můžeme nazývat lety ustálené typy hudby. Vznikly jednoduchým kopírováním a opakováním od ostatních skladatelů, načež si publikum zvyklo na tyto typy a umí si je zařadit a vysvětlit. Příkladem může být westernový film, ve kterém zaznění tympanů naznačuje příchod indiánů. Jednoduché tympány jsou pro diváka pochopitelnější, než kdyby autor použil hudbu indiánského kmene.

³² Dělení podle: (BLÁHA, 2004 str. 78)

³³ Název vznikl od slova alea (kostka), uplatňuje se zde totiž určitá míra náhody

³⁴ Leitmotiv = vůdčí motiv

1.4 Působení filmové hudby na člověka

V další kapitole se budeme zabývat důležitostí filmové hudby z pohledu diváka. Jak může hudba ve filmu diváka ovlivnit, získat jeho pozornost či zrychlit časové vnímání. Také se budeme věnovat jejím vlastnostem, které může filmu dodat, orientovat se na důležitou funkci ztvárnit emoce nebo je na plátně podpořit. Hudba dokáže také sdělit náladové polohy herce. Hudba může být připomenutím. Ve filmu Casablanca se opakuje téma „As time goes by“ s variací temp, tím se romantické drama pečlivě udržuje v divákově vjemové mysli, zatímco sleduje, co se děje na plátně.

1.4.1 Důležitost hudby celkově

Na počátku filmu byla hudba psychologicky jednoduchá. Držela se určitého vzorce. Když se na scéně objevila záporná postava, pianista zahrál rozložený zmenšený mollový akord, čímž navodil tajemný a děsivý pocit. Naopak pro vyzdvižení hrdiny byla hudba veselá s povzbuzujícím tématem. Samozřejmě u svižné scény, například honičky, hrála hudba v rychlém tempu, kdy má posluchač pocit běhu. Tento vzorec se využíval u předchůdců zvukového filmu. Vývoj byl samozřejmě pokrokový a nahráváním hudby si skladatelé dovolit více experimentovat.

Nutnost vlivu filmové hudby na psychologii člověka je známa od 40. let, kdy byly prosazeny psychologické teorie (Freud a další), které se zaměřovaly na základy našeho psychologického chování. Tyto vlivy dodnes používá reklamní průmysl pro ovlivňování, jak se má člověk cítit s daným produktem.

Jednotlivé informace, které k nám přicházejí sluchem, jsou vždy naléhavé a významné. „*Fyziologicky je tato skutečnost zakotvena v bezprostředním přivádění akustických podnětů do hlubších vrstev psychiky*“. (POLEDŇÁK, 1984 str. 232)

Tomu, že hudba člověka ovlivňuje, rozumí každý z nás. Proč to ovšem tak je, popisuje psychologie pomocí teorie čisté hudební expresivity. Každý jedinec chápe filmovou hudbu a její afektivní vlastnosti na několika úrovních. Tyto úrovně mohou být porozuměny pomocí kombinace poznávacího a emocionálního vlivu. První je tedy Kognitivní teorie, která předpokládá, že hudba zesílí emocionální význam, ale nemůže ho vyvolat. Druhá teorie – Emocionální usuzuje, že hudba přímo vyvolá emotivní odezvy v posluchači. Z hlediska hudební teorie a psychomuzikologie jsou pro emoční zážitky důležité obě teorie s přispěním dalších procesů – polarizace a afektivní

souhlasnost. Souhlasnost odkazuje na typ potvrzení, při kterém pozorovatel spojuje působení komponentů filmové hudby s emocionálním nastíněním vyprávění. To vytváří souhrnný efekt pro posluchače. Emocionální zájem je takto silnější než vytvořením jen vizuálně. Tento pohled je přímým vnímáním filmové hudby z hlediska Gestaltismu. Polarizační efekt se používá například u animačních technik. Jedná se způsob upozornění na danou situaci ve scéně pomocí hudby. Tento jev sledovala psychomuzikoložka Anabel Cohenová, která vytvořila dotazník, kdy respondenti slyšeli rychlé a pomalé tempo k filmu a ohodnotili jej na bipolární adjektivní stupnici. Výsledek ukázal, že v závěru více respondentů k veselé karnevalové scéně přiřadilo mollovou skladbu, neboť poukazovala a strhávala pozornost na malé dítě sedící v pravém rohu plátna vypadajícího smutně a odmítavě. Hudba tedy zvýrazňuje náladu chlapce, i když panorama scény je jiné než smutné.³⁵

V roce 1983 byla provedena studie Boltzem a Shulkindem, kteří pozorovali psychologickou reakci, zatímco respondenti sledovali film o průmyslových nehodách. Měnili přitom druh hudby, která doprovázela obraz (relaxační, hororová, žádná). Autoři shledali, že druh hudby přímo odpovídal tomu, jestli se u respondentů zvýšil nebo snížil stres (měřením galvanické kožní odezvy). Tyto poznatky naznačili, že hudba může změnit vnitřní vzruchy na vizuální podněty a naše celkové reakce na ně. To, že hudba dokáže vyvolat emocionální a fyzickou reakci, která je prostá intelektuálních procesů, dělá z hudby perfektní protějšek filmu.

1.4.2 Emoce

Je jasné, že hudba má schopnost ovlivňovat emoce a různými způsoby je stimulovat či prohlubovat. Při hodnocení hudby se z hlediska emocí využívá princip projekce (pomítání vlastních emocí do hudby) a princip estetické empatie (hudba vyvolává citové reakce, které do ní posluchač zpět promítá). „*Zda jde primárně o empatii nebo projekci, nelze spolehlivě určit, ale můžeme říci, že se tu jedná o vcítění se do fyziognomie uměleckého nebo jiného objektu, které na základě asociací vyvolává určitý emocionální účinek.*“ (FRANĚK, 2007 str. 184) Působení hudby na emoce probíhá bez prodlevy, na rozdíl od ostatních druhů umění.

³⁵ (FISCHOFF, 2005 str. 23)

„Hudba ovlivňuje duševní rozpoložení rychleji a intenzivněji než kterékoliv jiné umění. Ostatní umění nás přemlouvají, hudba přepadá.“ (HANSLICK, 1973 str. 83)

Při vnímání hudby využívá člověk stejné mozkové struktury, které řídí rozpoznávání emocí ve vokálním výrazu a řeči. Díky tomu jedinec reaguje emocionálně na určité hudební postupy obsahující časově-akustické jevy známé z vokální komunikace.³⁶

Téma vyvolání emocí je značně komplikované subjektivitou prožitku každého jedince. Na základních prožitcích se většinou dokážeme shodnout (např. pohřební hudbu zpravidla nevnímáme jako povzbudivou a pozitivně náladotvornou), ale právě reakce, které daná hudba vyvolá, se liší. Rovněž platí, že tatáž osoba při opakovaném poslechu pociťuje vždy jiný emoční stav. Záleží na vnějších faktorech a rozpoložení subjektu.

1.4.3 Působení rytmu

Velmi důležitou složkou filmové hudby je rytmus. Napomáhá dějové lince, vytváří různé emoce v divákovi, podporuje pomalou či rychlou scénu. Zrychlování hudby napíná lidskou bytost k očekávanému vyvrcholení, zpomalování k uklidnění či zpříjemnění scény.

Pravidelný rytmus vyvolává v člověku štěstí, spokojenost, vážnost, klid. Naopak nepravidelný rytmus vzbuzuje neklid, akci nebo zábavu.³⁷

Rytmus v hudbě může fungovat jako paralela k našemu srdečnímu rytmu. Blíží se nebezpečí nebo vzrušení náš tep se automaticky zrychluje. Tělo je zásobeno větším množstvím kyslíku a jsme připraveni k okamžité reakci (útěk, boj). Rychlá hudba proto ve filmu působí pocitem, že film ubíhá rychleji. Naopak přesný pravidelný puls nám vyvolává představu tance, nepravidelná rytmická pulsace, rubato, evokuje projev emocionálních změn. *„Hudební rubato má stejnou podobu jako tep srdce při emocionálním vzrušení, je nepravidelné, hudební proud se místy zpomaluje, místy zrychluje. Zde můžeme hledat souvislost, proč změny tempa výrazně evokují vzrušený emocionální stav“ (FRANĚK, 2007 str. 132)*

³⁶ (FRANĚK, 2007 str. 184)

³⁷ (GABRIELSSON, a další, 2001 stránky 224-248)

S pojmem rytmus je úzce spjaté téma tempa. To samozřejmě také doplňuje divákův pocit z hudby. Jestliže je využito rychlého tempa, allegro, může posluchač chápat scénu jako neklidnou, energickou, impulzivní, ale i pociťovat štěstí, radost, triumf, veselost. Naopak pomalé tempo, řekněme adagio, vzbuzuje smutek, nudu, sentimentalitu, z kladných emocí slavnostnost, touhu, vyrovnanost.³⁸

1.4.4 Témbr – využití nástrojů

Další nepostradatelnou složkou hudby je témbr neboli barva, zabarvení zvuku. Toho dosáhne skladatel různorodostí nástrojů a práce s jejich možnostmi barvy. Při použití nástrojů s měkkou barvou (housele, flétna, kytara) dosáhne skladatel navození jemnosti, smutku.

Flétnu využil přední světový skladatel John Williams ve filmu Hvězdné války pro zobrazení něžného a romantického charakteru princezny Lei.



Naopak pro dosažení hněvu využije nástrojů s tvrdou barvou – trubky, pozouny, tympány. Trubka naznačuje smutnou náladu (Pride of the Marias 1945), hoboj stav, kdy postava sklouzává k šílenosti.

Příklad můžeme najít také ve filmu Hvězdné války – Nová Naděje³⁹. Pro zobrazení hrůzného charakteru postavy Dartha Vadera, jeho autority využil Williams žesťových nástrojů s podtextem vojenské skladby.



³⁸ (GABRIELSSON, a další, 2001 stránky 224-248)

³⁹ (Lucas, 1977)

Témbr může být ale také špatně využit. Může nastat situace, když skladatel vloží smyčcový part do scény s dialogem. Tento způsob je neefektivní, neboť není v konfliktu s hlasem.

1.4.5 Harmonie, Tonalita

Je známo, že tonalita melodie hraje velkou roli v působení na emoce. Již na základní škole se učíme, že durová skladba je veselá, mollová smutná. Durová v nás tedy může vyvolat radost, štěstí, vyrovnanost, mollová naopak smutek, zasněnost, napětí. Použitím atonální hudby vyvolá skladatel hněv, chromatikou taktéž. Dalším faktorem může být směr melodie. Vzestupná poukazuje na důstojnost, vyrovnanost, štěstí, sestupná naopak vzrušení, energičnost, smutek.⁴⁰

Několik not disonance vytvoří očekávání napětí. Ve filmu *Až na krev* najdeme opak, je zde využito mnoho disonancí, posluchač očekává gradaci, nic se ovšem nestane. Tímto chce skladatel dosáhnout napětí diváka i přes nevýraznou scénu. Udržet napětí je důležitá funkce filmové hudby. Psycholog Dolf Zillmann tento jev nazval Transfer vzrušení. Jedná se o stav, kdy ve scéně je aklimatizované napětí. Stoupá, klesá i padá ale nikdy ne tak, aby obecenstvo mohlo vydechnout. Tím zanechává napětí pro další nadcházející scény.

1.4.6 Hlasitost

Hlasitost hudby ovlivňuje posluchače především ve vypjatých situacích. Při použití hlasité hudby má divák dramatický pocit. Na stranu druhou, kdyby byla hlasitá hudba puštěna při nedramatické scéně, spíše by to filmu ublížilo a oslabilo ho. Je-li zvuk ve scéně sám o sobě dominantní (zvony, hluky), nesmí být hudba hlasitá. Hlasitá hudba se využívá při velkém obrazu. Tento jev můžeme vidět u začátku kultovního filmu *Star Wars*, kdy v úvodní scéně je jen černá obloha a hlavní motiv zde má hudba.

1.4.7 Hudba a paměť

Výzkum z roku 1991 prováděný již zmíněnými psychology Boltzem, Schulkindem a Kantou ukázal, že hudba na pozadí má hluboký efekt na zapamatování filmových událostí. Techniky doprovodu produkují různé efekty na paměť. Doprovod využívá mechanismy pozornosti, vylepšuje zapamatovatelnost filmových událostí tím,

⁴⁰ (GABRIELSSON, a další, 2001)

že zvýrazňuje důležité elementy na scéně pomocí subjektivního vyznění hudby. Co se týče nastiňování v kontrastu s doprovodem, nesouhlasná hudba vytváří vyšší zapamatovatelnost než souhlasná. Jestliže někdo díky hudbě dokáže uhádnout výsledek událostí, tím se hudba stává nadbytečnou. Oproti tomu, když jsou očekávání narušena, zůstává to mnohem silněji ve vzpomínkách paměti. Když vystavíme diváka podnětům, které narušují jeho očekávání, vytváří si tím selektivní pozornost a paměťovou reprodukci.

Tato studie zároveň ukázala, že události ve filmu doprovázené hudbou vyvolávající pozitivní dojem, měly větší vliv na paměť, než ty s negativním dojmem. Výsledkem mohou být tři vysvětlení. Lidé jsou více motivováni zapudit smutné pocity a držet se veselých. Dalším vysvětlením je, že negativní dojem může být uchován v paměti v izolaci a vede k narušení paměti.

1.4.8 Zobrazení strachu a hudba

V hororovém filmu postava křičí strachy, velmi vysoké tóny, hudba využívá opaku – akcenty v hlubokém tónu (Vetřelec⁴¹). Naopak vysoký tón je použit pro navození strachu ve filmu Psycho⁴², kdy je žena ubodána ve sprše.

Také nízkého tónu si můžeme všimnout ve filmu Čelisti⁴³, kdy žralok připlouvá k oběti. Filmová hudba klasicky upevňuje spojení mezi hudbou a dějem na plátně. Někdy okamžitě, někdy postupně. Například v tomto filmu, kde jedno z témat hrané na pozoun stále roste v tempu a hlasitosti, když žralok zaútočí. Tato melodie nás navádí, jsme napjatí a vyděšení, stoupá hladina adrenalinu a očekáváme nebezpečí. Primitivnost a strohost v této melodii právě nahání tíženou hrůzu. Ta je v různých variacích vystřídána pasážemi akčních scén.

⁴¹ (Scott, 1979)

⁴² (Hitchcock, 1960)

⁴³ (Spielberg, 1975)



Melodie Čelisti

Se zobrazením strachu souvisí filmový žánr horor. V něm se autoři snaží vyvolat v divákovi strach, děs a hrůzu. Nejde jen o obsahovou stránku. Aby dosáhli svého cíle, využívají jiných estetických vlastností. Jednou z nich je i hudba. Ta musí být napínavá, vypjatá v nejdůležitějších scénách. Nejčastějším nástrojem jsou smyčce. Ty byly v minulosti spojovány se smrtí a ďáblem. Jestliže se na houslích podladí struna e² o půl tón, zahrají disonantní tritón neboli ďáblův akord za použití prázdných strun. Tento princip byl podobně využit již v 14. století v díle Danse Macabre, které pojednává o smrti.

1.4.9 Nesoulad nebo ironický kontrast

Pocity mohou být vyjádřeny ustálenými hudebními vzorci. Je-li na scéně pohřeb, bude znít smutná huha v mollové tónině. Naopak při svatbě hraje radostná píseň. Avšak najdou se i skladatelé, kteří využívají jakéhosi ironického kontrastu. Použijí takový hudební doprovod, který neodpovídá či přímo odporuje scéně. Tím získá pozornost posluchače a zvýší emocionální zážitek. Příkladem může být film Mechanický pomeranč.⁴⁴ Jedná se o brutální scénu, kde ukopají muže k smrti za doprovodu pozitivní písně Singing in the Rain⁴⁵.

V odborném článku Journal of Marketing jsou rozebírány čtyři základní prvky – rytmus, melodie, harmonie a dynamika podle toho, jak působí na emoce. Z nich je možné odvodit několik základních pravidel, která mohou tvůrci využít při výběru konkrétní hudby. Často zmiňovaný fakt, jak vytvořit dvě základní linie, se vyskytuje

⁴⁴ (Kubrick, 1971)

⁴⁵ (Kelly, 1929)

v obyčejné tonalitě, tedy rozdělení do dur a moll – veselou a smutnou. Tyto linie se dále kombinují s různými tempy, výšky tónu, rytmu, harmonie a dynamiky. Tím můžeme získat 9 základních emocionálních výrazů, které jsou popsány v následující tabulce z výše zmiňovaného odborného článku.

Tabulka 1 Vztah emocí k hudebním prvkům⁴⁶

| | Stupnice | Tempo | Výška tónu | Rytmus | Harmonie | Dynamika |
|----------------------|-----------------|--------------|-------------------|---------------|-----------------|-----------------|
| Vážný | Durová | Pomalé | Nízká | Pevný | Konsonantní | Střední |
| Smutný | Mollová | Pomalé | Nízká | Pevný | Disonantní | Jemná |
| Sentimentální | Mollová | Pomalé | Střední | Plynulý | Konsonantní | Jemná |
| Klidný | Durová | Pomalé | Střední | Plynulý | Konsonantní | Jemná |
| Humorný | Durová | Rychlé | Vysoká | Plynulý | Konsonantní | Jemná |
| Šťastný | Durová | Rychlé | Vysoká | Plynulý | Konsonantní | Střední |
| Vzrušený | Durová | Rychlé | Střední | Nestejnoměrný | Disonantní | Hlasitá |
| Majestátní | Durová | Střední | Střední | Pevný | Disonantní | Hlasitá |
| Ustrašený | Mollová | Pomalé | Nízká | Stejnoměrný | Disonantní | Různá |

Chce-li tedy skladatel dostát pocitu ustrašenosti, zvolí mollovou melodii s pomalým tempem, nízké tóny, pravidelný rytmus s využitím disonantních souzvuků. Dále pro šťastnou scénu zvolí durovou tonalitu, rychlé tempo s plynulým rytmem a konsonantností. Tento jednoduchý model využil například John Williams ve filmu E. T. – Mimozešťan⁴⁷ pro zobrazení štěstí a lásky. Hudba je melodická a plná harmonie. V počátku filmu se objevuje variace s hlavním nástrojem harfou, která zobrazuje vztah mezi mimozešťanem a chlapcem Eliotem.



⁴⁶ (Music, Mood and Marketing. The Journal of Marketing., 1990 str. 100)

⁴⁷ (Spielberg, 1982)

2 PRAKTICKÁ ČÁST

2.1 Rozbor filmové hudby

Ve své bakalářské práci jsem se rozhodla rozebrat jeden z nejúspěšnějších filmů 21. století. Jedná se film Amélie z Montmartru (Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain). Výběr tohoto díla byl ovlivněn jeho výjimečnou hudbou a excelentním soundtrackem, který se několik týdnů po vydání vyšplhal na první příčku v prodeji filmové hudby. Dále bych chtěla vyzdvihnout využití hudby složené v minimalistickém stylu a díky tomu odlišnost od hollywoodských filmových partitur a pompézních skladeb.

Film byl režírován Jeanem-Pierreem Jeunetem, který pro hudbu do svého filmu nejprve vybral Michaela Nymana. Nakonec hudbu složil Guillaume Yann Tiersen.

2.1.1 Příběh filmu

Amélie z Montmartru

„Amélie žije v pařížské čtvrti Montmartre, která je světem sama pro sebe. Je číšnicí v místním bistro, nakupuje u místního zelináře, zdraví sousedy jako na malém městě. V jejím životě se nikdy neudálo nic zvláštního, až na matčinu kuriózní smrt, nad níž Améliin tatínek stále truchlí. Amélie by asi zůstala smířená se svým osamělým údělem, kdyby jednoho dne neobjevila ve svém bytě ukrytý poklad v podobě staré krabice s památkami na dětství někdejšího nájemníka. Nejenže se Amélie rozhodne po letech doručit krabici jejímu majiteli, ale dospěje současně k poznání, že může pomáhat zlepšit a napravovat okolní svět. Když pak jednoho dne objeví člověka sbírajícího u nádražních fotoautomatů zahozené podobenky cizích lidí, Amélie se zamiluje. Trvá to ale ještě nějaký čas, než se seznámí s Ninem a než mu dovolí rozšifrovat její tajemné zprávy.“ (oficiální text distributora)

2.1.2 Skladatel

Guillaume Yann Tiersen⁴⁸ je avantgardní francouzský hudebník a skladatel. Velmi rád využívá hudebních nástrojů jako klavír, akordeon a housle. Složil hudbu pro několik her a krátkých filmů. Proslavil se albem Le Phare v jeho rodné Francii. Právě

⁴⁸ * 23. Června 1970

album *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* způsobil jeho popularitu v celém světě. Proslavil se ještě dalším filmem – *Good bye Lenin!*

2.1.3 Vznik filmové hudby a soundtracku

„Když Jeunet uslyšel Tiersenovu hudbu, která původně pro film nebyla zamýšlena, koupil na ni práva. Skladatel Yanna Tiersten pak už jen dopsal pár charakteristických motivů.“ (Terva, 2001)

Je pochopitelné, že aby vznikl kvalitní film, musí obsahovat kvalitní i ostatní složky. Sám režisér si vybírá, kdo bude skládat hudbu k jeho filmu a právě Jean-Pierre Jeunet si vybral Yanna Tiersena. Když vznikal film *Amélie z Montmartru*, pracoval Yann Tiersen na albu *L'Absenté*. Mnoho skladeb pro tento film bylo napsáno již dříve, stačilo dopsat pouze hlavní motiv a další čtyři skladby.

Celé album je složeno s náznaky minimalistického stylu⁴⁹. Autor využívá charismatické nástroje, akordeon, pro vystižení atmosféry na Montmartru a klavír, který podbarvuje většinu skladeb. Dále najdeme xylofony či foukací harmoniku, smyčce v orchestrální podobě mají nezaměnitelný harmonický zvuk.

Soundtrack získal několik ocenění. První místo v prodaných nosičích ve Francii, skladatel získal dvě Zlaté desky a popularitu i svých předešlých alb.

2.1.4 Soundtrack - Amélie z Montmartru (2001)

V další kapitole se budu zabývat jednotlivými skladbami na albu. Každá má své typické znaky a pokusím se rozebrat jejich využití a zástupnou roli ve filmu.

- Dispute (Hádka)
 - Melancholický valčík – akordeon a piano, skladba není napsaná přímo pro film, ale perfektně se hodí. Využita mezi rozhovory postav, kde je ticho.
- La Valse d'Amélie (Améliin valčík)
 - Orchestrální i verze pro piano, osobní skladba hlavní postavy, zazní při titulcích a při důležitých událostech Amélie

⁴⁹ Hudební minimalismus je moderní skladební technika, kdy se využívá výrazné repetičnosti, variace na dané téma, neměnný rytmus. /

„Motiv Amélie (La Valse d'Amélie) je neobvykle charismatický, účinný a utkví vám hluboko v paměti. Tiersen zde střídá dva hlavní nástroje a to oblíbený akordeon, což je pro vystižení atmosféry Montmartru pochopitelné“ (Cinemaniamania.sweb.cz., 2008)

- Si Tu N'étais Pas Là (Kdybys tam nebyl)
 - Starší píseň nazpívána Fréhel 1934, zazní v metru a také si ji zpívá Amélie v kavárně
- La Valse des Monstres (Valčík netvorů)
 - Akordeonový valčík, přímá a rychle ubýhající skladba
- Comptine d'un autre été (Říkanka jiného léta)
 - Skladba pro piano, jednoduchý styl doprovodu v minimalistickém stylu. Skladba podporuje smutné scény filmu.
- Pas Si Simple (Ne tak jednoduchý)
 - Zde figuruje cvakot psacího stroje, který uvozuje skladbu z povzdálí. Dále zní mandolína
- Sur le fil (Na ostří)
 - Zajímavá skladba pro piano, částmi chopinovská
- Les Jours Tristes (Smutné dny)
 - Instrumentální verze nahraná orchestrem
- Le Moulin (Mlýn)
 - Váhavá skladba zobrazující postavu, ozdobená smutkem ztvárněným na akordeon a poté piano
- Le Banquet (Hostina)
 - Živý valčík pro akordeon, zazní ve filmu při scéně, kdy Amélie přinese jídlo „skleněnému muži“ Dufyaelovi
- Guilty (Vinen) – přepracované : Russ Columbo
 - Starší romantická píseň (1913) v anglickém jazyce doplněná původními starými zvuky a škrábanci na desce, slouží ke zdůraznění nadčasovosti filmu, jako kdyby se odehrával před několika desetiletími x kontrast – ve filmu jsou auta a mobilní telefony. Skladbu slyšíme hrát v kavárně, kde Amélie pracuje a také když tajemný muž pozná Amélii.

- J'y suis jamais allé (Nikdy jsem tam nešel)
 - Skladba z alba Rue des cascades Yann Tiersen, začíná francouzskými akordeony, využita v úvodu
- Soir de Fête (Slavnostní večer)
 - V této písni hrají mandolíny a akordeon a také je využito několik neobvyklých prvků – tleskot rukou, hluboké zvláštní pískání. Končí hudbou do ztracena a zůstane po ní cvakot hrací skřínky
- A Quai (Na nástupišti)
 - V této skladbě cítíme mnoho pohybu. Jak vyplývá z názvu, slyšíme jí na nástupišti.
- La Valse des Vieux Os (Valčík starých kostí)
 - Lyrický duet s tanečním refrénem. Použita, když Amélie dělá něco špatného, rebelského.
- La Noyée (Utonulá žena)
 - Skladba začíná akordeony s tichými bicími, postupně smyčce, když se změní na wals, dále je intenzivnější. Skladba zazní jen jednou, když Amélie pomáhá slepci po ulici.
- La Redécouverte (Znovuobjevení)
 - Opět valčík s cinkotem hrací skřínky a akordeony
- L'autre Valse Amélie (Jiný valčík Amélie)
 - Uvolněný, hořkosladký akordeonový valčík se zvonkohrou

Dále existuje několik skladeb, které ve filmu zazněly, ale na soundtrack **umístěny** nebyly. Jedná se o skladbu Samuela Barbera „Adagio for Strings“, známou z filmu Četa (1986). Také píseň hraná během Samatnhině pípšou v obchodu s pornografií – the Child od Alexe Gophera není zahrnuta v soundtracku.

2.1.5 Rozbor vybraných skladeb

Pro bližší rozbor skladeb jsem vybrala čtyři odlišné, každá typická z jiného pohledu. Jedná se o ústřední téma Amélie – La Valse d'Amélie, klavírní skladbu Comptine d'un autre été, tesknou skladbu La dispute a v neposlední řadě akordeonový valčík La Valse des Monstres.

2.1.5.1 *La Valse d'Amelie*

La Valse d'Amelie je jedna ze skladeb, která byla pro film dopsána dodatečně. Jedná se o hlavní téma Amélie, ve filmu zobrazuje právě hlavní postavu. Je použita jak v klavírní tak v orchestrální verzi. Pro rozbor jsem vybrala klavírní verzi, kvůli přehlednosti.

Forma této skladby je dvoudílná. Vyskytuje se ve vzorci a, b, a', b', a. Části a+a', b+b' mají stejný harmonický princip. Mohli bychom je označit jako variace. Díl a je rozdělen na předvětí 8+8 taktů a závětí také 8+8, kdy závětí je rozšířeno o oktávy v melodii. Část b se skládá ze 4 repetice po 4 taktech, kdy každá je odlišná. Jedna se tedy také o předvětí s 8+8 takty a závětí taktůž. A' rozvíjí více melodii dílu a, opakuje se stejný princip předvětí a závětí s oktávami. B' se chová obdobně jako a' – rozvíjí melodii i doprovod. Poslední částí je zkrácené a, které se skládá z 8 taktů a kódy.

Celá skladba je valčíkového rytmu, ovšem na začátku je v tématu skrytý, až v další části slyšíme valčíkový doprovod. V části b je použit příznávkový doprovod, dále rozložené akordy. Zajímavé je využití církevních stupnic, zde vytváří skladatel dórskou stupnici. Melodie je zpočátku pomalá, dále se rozvíjí, navazuje vždy na jednotlivé části. Sílí společně s doprovodem, v b' jsou melodie i doprovod v rozložených akordech. Skladba utichá v poslední části, návratem k a a klidnému rytmu. Mezi částí b a a' je změna taktu, z $\frac{3}{4}$ se stává $\frac{12}{8}$, kdy čtvrt'ová doba se rovná čtvrt'ové.

Příloha č. 2 – Notace: La Valse d'Amelie

2.1.5.2 *La Dispute*

Nejčastějším taktem v tomto albu je takt 6/4, tedy valčíkový rytmus. La Dispute je akordeonový a klavírní melancholický valčík ve velmi pomalém tempu. Ve filmu je skladba použita ve scéně, kdy pan Bredoto objeví krabičku z dětství, zní k tomu jen sám akordeon s náznakem něčeho tajemného. Dále se přidává i klavír, hudba podtrhuje jeho vzpomínání a přemýšlení nad životem. Ve druhé scéně s touto hudbou se Amélie vloupe

ke svému sousedovi, chce mu oplatit jeho chování ke svým podřízeným. Také se jedná o tajemnou scénu.

Skladba na soundtracku se skládá ze dvou částí, v první hraje sólový akordeon přecházející do dua akordeonů, druhá část je klavírní. Nahrávka končí zvukem přetáčením zvukové pásky.

Formálně se jedná o dvoudílnou formu a, a', b, b'. a' zazní jen v oktávách, b' má oproti b rozloženou jak melodii, tak doprovod. Můžeme také formálně chápat jako variace, neboť harmonický průběh je pokaždé stejný. Průběh všech dílů se shoduje, díl se vždy skládá z předvětí a dvakrát je použito závětí. Po formální stránce je to velmi jednoduché, do filmové hudby se to velmi hodí, skladatel využívá banální prostředky. Všechny díly začínají tóninou Es dur a modulují v závětích do c moll.

Melodická struktura využívá tečkovaného rytmu. V poslední části je melodie rozložená do rozložených oktáv, dodává to skladbě veselost. První stránka pracuje se samými většími intervaly jako kvinta, sexta, druhá naopak sekundy, tercie. V dílu b je melodie zjednodušená, naopak slyšíme složitější doprovod. Ten je na počátku příznávkový, pohybuje se v rámci diatoniky Es dur, postupem času je změněn na rytmickou figuraci s využitím rozložených akordů.

Příloha č. 3 – Notace: La Dispute

2.1.5.3 Comptine d'un autre été

Jedna z mála nevalčíkových skladeb, typická svou jednoduchostí až infantilitou. Vypadá jako instruktivní skladba pro klavír. Celá je napsaná v aiolské e moll. Z formální stránky můžeme mluvit o třídílné formě – a, b, c. Na samém začátku najdeme 4 takty introdukce, kdy zní jen doprovod klavíru. Doprovod se po celou dobu nemění, je konstantní, je napsán na způsob Albertiho basu. Díl a se skládá z předvětí a závětí, melodie se pohybuje v sekundových krocích v rozsahu sexty. Díl b má předvětí a dvakrát opakované závětí, v melodii již není sekundový krok. V závětí se vyskytuje v melodii druhý hlas, složený ze sext nebo kvint. Třetí část c zní pro posluchače rychleji, melodie se pohybuje ve figuraci šesti šestnáctinových not, oproti tomu

doprovod stále po čtyřech notách. Skladba je zakončena kódou, zkrácenou variací na díl a plus b.

Příloha č. 4 – Notace: Comptine d'un autre été

2.1.5.4 La Valse des Monstres

Poslední valčík je velmi kontrastní, tón akordeonu působí zvukomalebně ovšem myšlenka této skladby je negativní – zobrazuje Améliinu rebelii, anděla i ďábla v jedné osobě. Jedná se o chromatickou hudbu v h moll, vytvářející dórskou starou církevní tóninu. Subdominanta je však mollová – aiolská, tyto dvě tóniny se mísí po celou dobu skladby. V závěru se již nevyskytuje tón gis, tzn. kolísání aiolské a dórské je ukončeno, závěr je celý v aiolské stupnici. Skladatel využívá převážně sekundových kroků.

Po formální stránce mluvíme o velké dvoudílné formě, pro přehlednost uvedu vzorec:

| | | | | | |
|---|------------------|---------|------|-----|-----------------|
| i | A | B | A | m | B' |
| | a (8+8), b (8+8) | c (8+8) | a, b | (2) | d (8+8), e(8+8) |

V díle a i b se jedná o dvouperiodu, část b již není chromatická, ale doprovod je pořád stejný. V dílu c se vyskytuje na konci variace na část a. Doprovod je příznávkový, melodie graduje ze čtvrt'ových not přes šestnáctinové do synkopického rytmu. Synkopy najdeme v posledním díle, který je doplněn i o akordické tóny.

Dovolila jsem si rozbor těchto typických skladeb, rozbor v notové osnově najdeme v přílohách. Díky tomu, že celou filmovou hudbu k tomuto filmu skládal jeden skladatel, všechny skladby jsou podobné a působí uceleným dojmem.

Příloha č. 5 – Notace: La Valse des Monstres

2.2 Výzkumné šetření

V této části se budu dále zabývat problematikou filmové hudby a jejího působení na člověka. Pro tyto účely jsem vytvořila dotazník zaměřený na daný problém. Stěžejní kapitolou bude prezentace výsledků a jejich závěrečná interpretace.

2.2.1 Charakteristika výzkumného šetření

Realizace výzkumu začíná promyšlením základních výzkumných otázek a rozhodnutí, jaké strategie či přístupy budeme vybírat. Na výběr máme ze tří forem - kvantitativní, kvalitativní nebo smíšené obou dvou. **Kvantitativní** formu výzkumu využijeme tehdy, jsou-li zkoumané jevy měřitelné, dají se uspořádat a tedy i převádět na čísla a analyzovat.⁵⁰ Touto formou ověřujeme již platné teorie či hypotézy. **Kvalitativní** přístup naopak nevyužívá číselných analýz a statistických metod, popisuje vše slovem a popisem. Získáme tak větší vhled do problému a subjektivity respondentů.⁵¹ Kombinace obou těchto přístupů využívá pozivit z těchto forem a spojuje otázky otevřené s uzavřenými nebo kvantitativní data analyzovat kvalitativně.⁵²

Pro výzkum této bakalářské práce jsem se rozhodla zvolit kombinovaný výzkum. Hlavním důvodem je použití dotazníku (viz *Příloha č. 1 – Dotazník k výzkumnému šetření*) s otevřenými otázkami i otázkami uzavřenými. Pro svůj malý rozsah bych tento výzkum nazývala spíš výzkumnou sondou, která se snaží prostřednictvím 2 různých ukázek přinést vhled do problematiky vnímání hudby použité v konkrétních filmech.

2.2.2 Cíl výzkumného šetření

Hlavním cílem výzkumného šetření bylo zjistit, jestli respondenti považují za vhodnou hudbu v dané filmové ukázce. Co a do jaké míry v nich evokuje to, co by ukázka měla. Jaké to v nich vyvolalo emoce a naopak jaké emoce cítili při filmové scéně s danou hudbou. Dalším cílem bylo zjistit, zda lidé věnující se aktivně hudbě dosahují lepších výsledků v cítění ukázek, než lidé, kteří nejsou hudebně aktivní. Dalším ovlivnitelným činitelem může být, zdali respondent film již viděl a při poslechu ukázky hudbu spojí s tematikou filmu. Z hlediska porovnání skupin vzájemně mezi

⁵⁰ (REICHEL, 2009 str. 40)

⁵¹ (GAVORA, 2010 str. 32)

⁵² (HENDL, 2005 stránky 60-61)

sebou nás zajímalo, zdali můžeme nalézt společné, odlišné nebo jinak zajímavé prvky ve vztahu k působení hudby ve filmu.

Základní výzkumné otázky:

1. Jaké situace evokuje konkrétní filmová hudba?
2. Vzbuzuje stejné emoce izolovaná hudba jako ukázka?
3. Je hudba vhodně použita do prostředí a k druhu filmu?
4. Jak vnímají filmovou hudbu lidé se zkušenostmi s hrou na nástroj a lidé s nulovou zkušeností?

2.2.3 Metody a techniky

Při výzkumu si můžeme vybrat z pěti základních technik – pozorování, rozhovor (interview), dotazník, studium dokumentů a experiment. Já jsem si vybrala dotazník, proto si jej podrobněji popíšeme.

Dotazník se považuje za nejrozšířenější techniku a jedná se o písemnou formu rozhovoru. Výhodou je ekonomická stránka, ale vyskytuje se největší riziko nízké návratnosti. Dotazník dělíme na nestrukturovaný (volný), polostrukturovaný, strukturovaný a standardizovaný.⁵³

Pro potřeby tohoto výzkumu jsme zvolili polostrukturovaný dotazník, který byl doplněn 2 ukázkami hudby a 2 scénami z filmu, kde tato hudba zazněla. Polostrukturovaný dotazník je charakteristický otevřenými i uzavřenými otázkami, je tudíž nejčastěji využíván v kvalitativně orientovaných šetřeních.⁵⁴

Dotazník byl vytvořen ve formě textového souboru (viz příloha) a jeho distribuce probíhala tištěnou formou s osobním kontaktem. Z důvodů promítání ukázek a potřeby intuitivních odpovědí byl dotazník vyplňován ve skupinách. Tento fakt velmi omezil možnosti šíření dotazníků a získání velkého množství respondentů.

2.2.4 Charakteristika cílových skupin

Pro výzkumnou sondu bylo vybráno pět věkově rozdílných skupin – mladší školní věk je v tomto případě spojen se skupinou starší školní věk, období mladé dospělosti, dále střední dospělosti a období raného stáří. Věkový rozptyl v tomto

⁵³ (REICHEL, 2009 stránky 118-119)

⁵⁴ (REICHEL, 2009 stránky 118-119)

výzkumu je široký, získáme jistou variabilitu ve výsledcích. Šetření proběhlo anonymní formou za účasti 25 respondentů.

2.2.5 Charakteristika jednotlivých ukázek

Dotazník se skládá ze dvou ukázek a každá obsahuje dvě části. Rozděluje se na část, kdy respondent slyší jen hudbu - soundtrack, dále pak díl, kdy vidí stejnou hudbu použitou ve scéně filmu.

První ukázka byla vybrána z filmu *Amélie z Montmartru*.⁵⁵ Tento film je velmi pozitivně nalazen, celý se odehrává v ulicích Paříže. Skladatel Yann Tiersen využívá typických nástrojů pro Francii, francouzskou hudbu. V použité skladbě *La Noyee* slyšíme duet akordeonů, které postupně zvyšují tempo a přidávají na dynamice. Melodie se v průběhu vyvíjí, z jednoduché do složitější, a zobrazuje ruch velkoměsta. Filmová ukázka se odehrává právě na ulici, nejprve klidné, kdy hlavní hrdinka rozjímá, a poté rušné, kdy provádí neznámého slepce městem a pokouší se popsat, co by mohl vidět. Ukázka je velmi pozitivní, jak krásným počasím, veselými barvami, tak dobrosrdečným skutkem Amélie.

Pro druhou otázku byl zvolen film *Schindlerův seznam*.⁵⁶ Je jakýmsi opakem k předešlému filmu. Řeší velmi zasmušilé téma druhé světové války – holocaust. Jedná se o hluboce šokující a nemilosrdné drama, založené na skutečné události. Pro záchranu 1100 Židů obětoval Oskar Schindler celé své jmění. Filmová ukázka je vybrána ze závěru filmu, kdy ve velmi silné scéně zachránění Židé děkují právě panu Schindlerovi za jeho činy. V této ukázce zazní ústřední plačtivá a emotivní melodie tohoto filmu – *Schindler's List Theme*. Jedná se o melodii pro housle, doprovobenou dalšími smyčci. To dodává hudbě na melancholii a zasněnosti.

⁵⁵ (Jeunet, 2001)

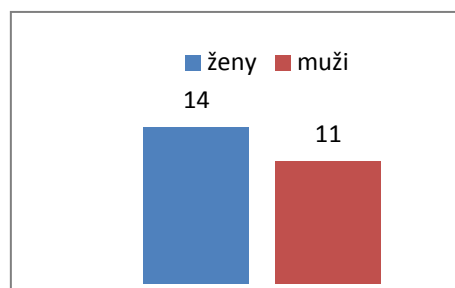
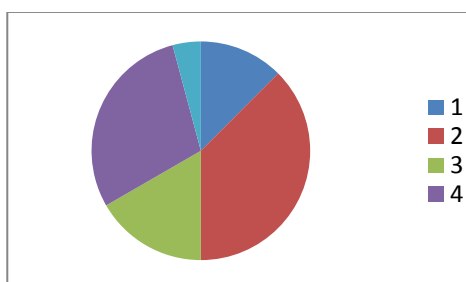
⁵⁶ (Spielberg, 1993)

2.2.6 Výsledky dotazníku

2.2.6.1 Demografické údaje

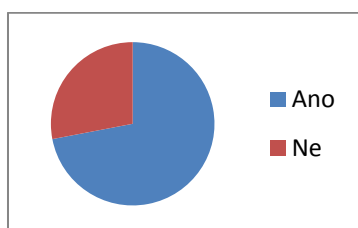
V tomto výzkumném šetření využijeme dat získaných od 25 respondentů. Celkem se zúčastnilo 14 žen a 11 mužů v různých věkových kategoriích:

1. 0 – 15 let
2. 16 – 25 let
3. 26 – 40 let
4. 41 – 50 let
5. 51 a výše let



Z grafu vidíme, že nepočteněji byla zastoupena kategorie 2, tedy lidé ve věku 16 – 25 let. Dále věková kategorie 41 – 50. Nejméně se zúčastnilo respondentů ve věku 0 – 15, tento dotazník byl určen spíše starším.

Dalším zohlednitelným dotazem bylo, zda respondent hraje či hrál na hudební nástroj. Převažovala odpověď kladná, skoro $\frac{3}{4}$ dotazovaných.

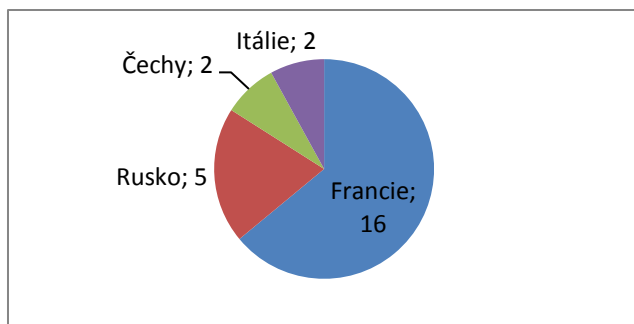


2.2.6.2 UKÁZKA PRVNÍ – ČÁST S HUDBOU

Jak už jsem zmiňovala, můj dotazník se skládá ze dvou ukázek, kdy každá má dvě části. První část obsahuje jen hudbu ze soundtracku, druhá filmovou scénu se stejnou hudbou. Začneme tedy s částí s hudbou.

1. otázka: V jakém prostředí by se scéna mohla odehrávat?

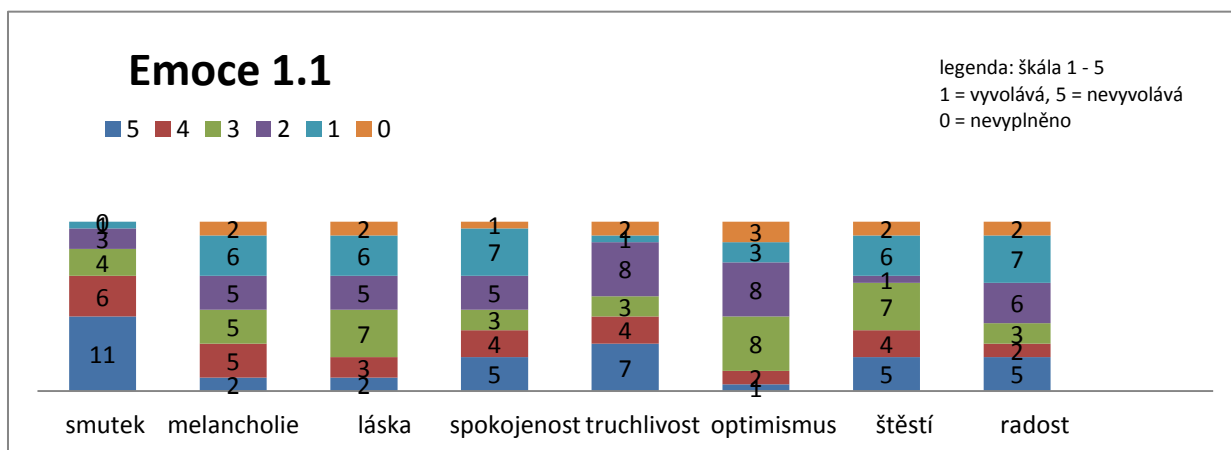
První otevřená otázka, kdy respondenti mohli uvádět jakékoli nápady, byla celkem jednotná. Odpovědi se týkaly především zemí, a to nejčastěji uváděná Francie, dále Rusko, Čechy a Itálie se dostaly do stejné pozice.



K jednotlivým zemím připisovali respondenti další odpovědi. K nejčastějším patří – rušná ulice, kavárna, trh, svatba. Jedná se pojmy týkající se města. Dále bylo zmiňováno léto, moře, noc.

2. otázka: Jaké emoce ve Vás ukázka vyvolává?

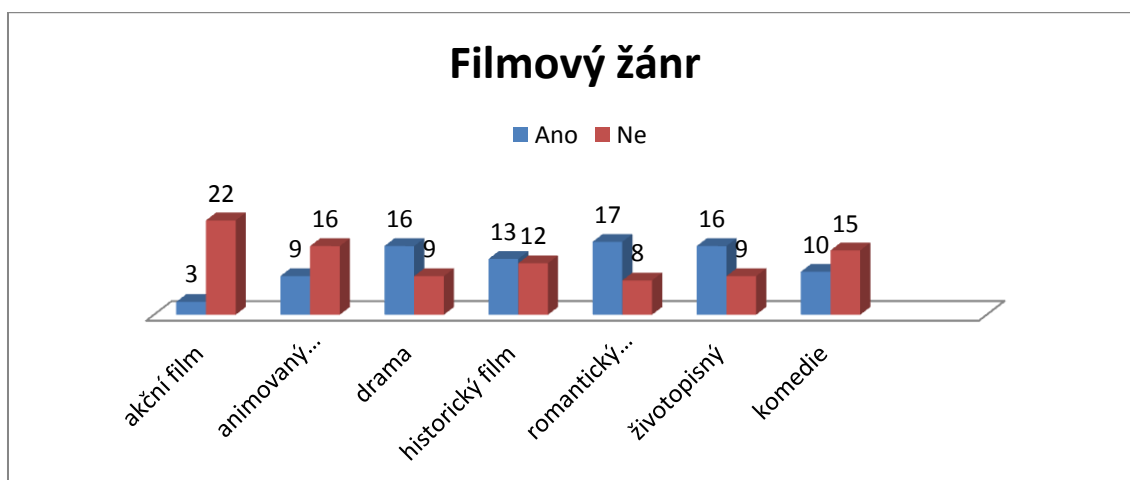
Další otázka šetření se zabírá emoci. Šlo především o první dojem a intuitivní postřehy. Mnoho respondentů uvedlo, že na ně ukázka působila jinak na začátku a jinak na konci. Dotazovaní hodnotili emoce na pěti-hodnotové stupnici, proto bych se zaměřila na každou emoci zvlášť. Smutek jednoznačně převládá jako negativní, není pociťován. Nikdo neuvedl číslo 1, tzn., vyvolává. Další, podobnou emoci je melancholie. Pro pořádek byl při šetření uveden rozdíl mezi melancholií a smutkem, tj. že melancholie je myšlena z pohledu zádumčivosti, zasněnosti, ne smutnou povahou. Šest respondentů uvedlo, že se tato emoce u nich dostavila, ostatní se nacházeli uprostřed škály a dva účastníci melancholii negovali. Spokojenost pociťovalo sedm tázaných, ta se ovšem prolнула do celé škály konstantně. Truchlivost byla zobrazena nejpočetněji na stupnici dvě, dále pak na stupnici pět - tzn., nevyvolává. Ve středu stupnice se nachází i optimismus, více respondentů se přiklání spíše ke kladné straně. Šťěstí také není jednoznačné, u šesti respondentů bylo vyvoláno, u pěti nikoli. Nejvíce se opět nachází v neutrální části stupnice. Poslední dotazovanou emoci byla radost, ta se vyskytla u sedmi respondentů, šest zvolilo stupeň 3 a silně (pět resp.) byl zastoupen i názor nevyvolání.



3. otázka: Jaký děj by mohl být ve scéně s touto hudbou?

Následující otevřená otázka zjišťuje, jaký děj si posluchač představí nebo dokáže dosadit k této hudbě. Mnoho respondentů vycházelo z otázky číslo 1, tím pádem si děj spojují se zemí, kterou napsali. Nečastěji zmiňována byla Francie. Dotazovaní uvedli situace odehrávající se ve Francii/Paříži – „*Ranní posedávání Francouzů, Hraní na harmoniku v hospodě, lidé jezdí na kolotoči pod Montmartre*“. Dalším okruhem jsou události radostné, veselé: „*Setkání milenců, tanec, oslava, svatba, důchodci pijí kávu v kavárně*“. Najdou se i události smutné „*pochod židů, rozdělení milujících se lidí,*“ či akční – „*útěk do bezpečí před padouchy, konec dramatické nezvratné události, honění lupiče, souboj dvou soků, jízda na kole do pole*“. Velmi mě překvapila výpověď, kdy v této scéně by mohly být titulky. Myslím, že při sledování filmu si mnoho diváků neuvědomuje, že právě při titulcích hraje výrazná a vystihující hudba pro daný film. Je pozoruhodné, jak byla jedna skladba vnímána jako pozitivní (tanec, oslava, pohoda) i negativní (útěk, honění lupiče,...) Někteří respondenti uváděli, že tato ukázka na ně ze začátku působila jinak, než po poslechu.

4. otázka: Do jakého filmového žánru by se ukázka hodila?



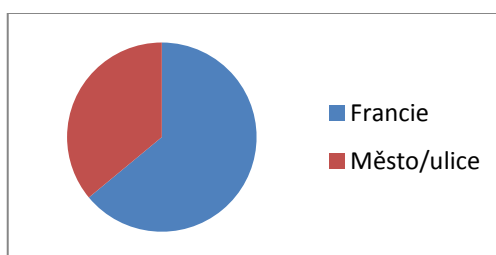
Mnoho filmových žánrů má i svou specifickou filmovou hudbu. K jakému filmovému žánru by respondenti přiřadili tuto filmovou ukázkou, jsem řešila v další otázce. Respondenti měli na výběr ze sedmi žánrů, kdy u každého vybrali ano = k tomuto žánru se hudba hodí, či nikoli. Nejvíce příhodný by byl žánr romantického filmu, dále drama, životopisný film. Nejméně akční film, animovaný. Dotazovaní se nemohli rozhodnout u historického filmu, kdy třináct respondentů uvedlo kladnou odpověď, dvanáct zápornou.

2.2.6.3 UKÁZKA PRVNÍ - ČÁST S FILMOVOU UKÁZKOU

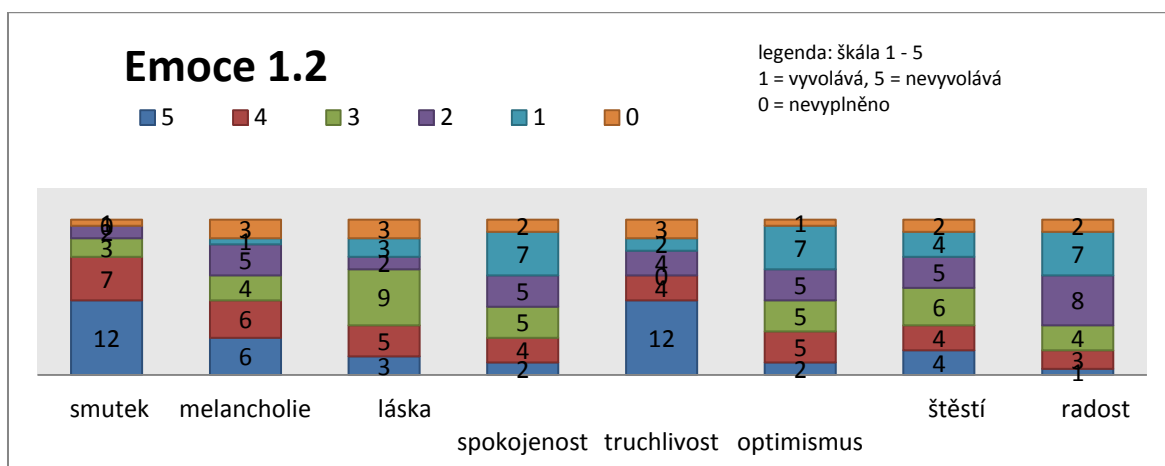
Dostáváme se do druhé části, kdy byla respondentům puštěna scéna filmu s danou filmovou hudbou. Tato část slouží k porovnání a samotným respondentům uvědomění si rozdílů s předchozími odpověďmi.

1. otázka: V jakém prostředí se odehrává ukázka?

Zde bylo již velmi očividné a obrazné, kde se ukázka odehrává. Více dotazovaných zvolilo zemi Francie, ostatní zvolili odpověď ve městě či na ulici.

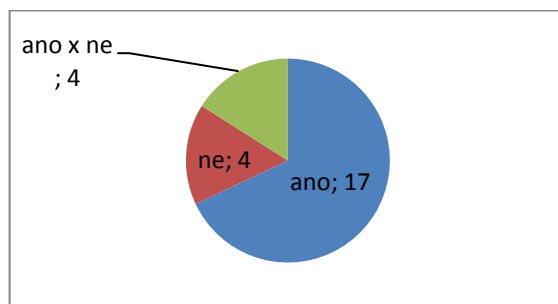


2. otázka: Jaké emoce vnímáte z dané ukázky?



V této ukázce cítili dotazovaní spokojenost, optimismus, radost, ne smutek či truchlivost. Láska je neutrální a štěstí velmi konstantní ve všech škálách.

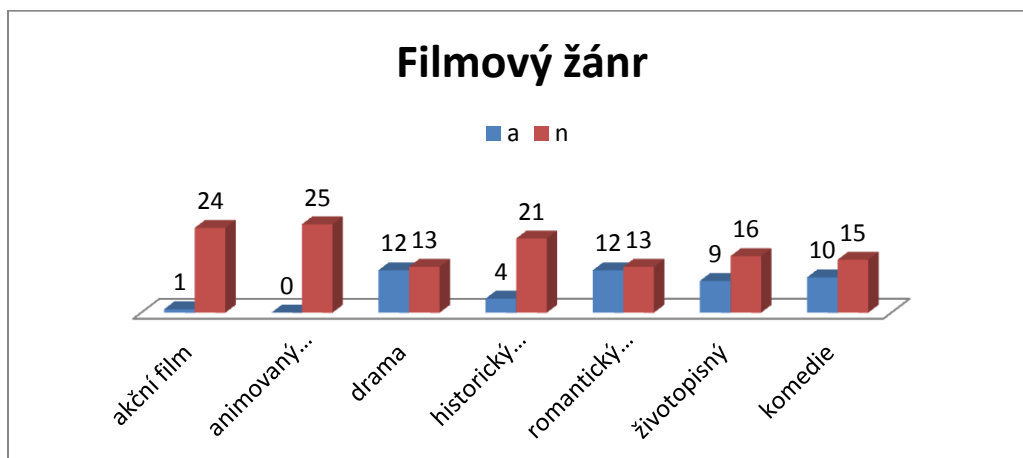
3. otázka: Hodí se hudba k ukázce?



Nejčastější odpověď byla kladná, tedy hudba je vhodně použita do ukázky. Důvody byly vcelku jednotné – „*typická hudba francouzského prostředí, umocňuje svižné tempo scény a optimistickou náladu, hodí se k místu, ruchu města, k energii Amélie, dále svou dynamičností či rytmem*“. Někteří respondenti uváděli své důvody pro kladnou i zápornou odpověď. „*Hodil se více začátek ukázky než konec*“, další odpověď je velmi kontrastní „*začátek spíše ne, konec ano*“. Dalším problémem bylo, že si dotazovaný představil pro hudbu jinou scénu, tím pádem se mu tento děj nezamlouval. Našlo se i několik záporných odpovědí a komentářů „*Bylo to divný*“.

4. otázka: Jaký filmový žánr byste přiřadili?

V této otázce je vcelku jasnější, jakého filmového žánru je daný film. Budeme se tedy zabývat nejčastějšími odpověďmi Ano. Jedná se o drama a romantický film, dále komedie.



5. otázka: Viděli jste tento film?

Poslední otázkou pro přesnost výzkumného šetření je zhlédnutí filmu. Respondenti, kteří film viděli, mohou snadněji a přesněji určovat dané otázky. V tomto případě vidělo film 7 respondentů, což je menšina dotazovaných.

Zde je tedy konec první ukázky z filmu Amélie z Montmartru. Další průběh dotazníku je identický, jen s využitím hudby a scény z filmu Schindlerův seznam.

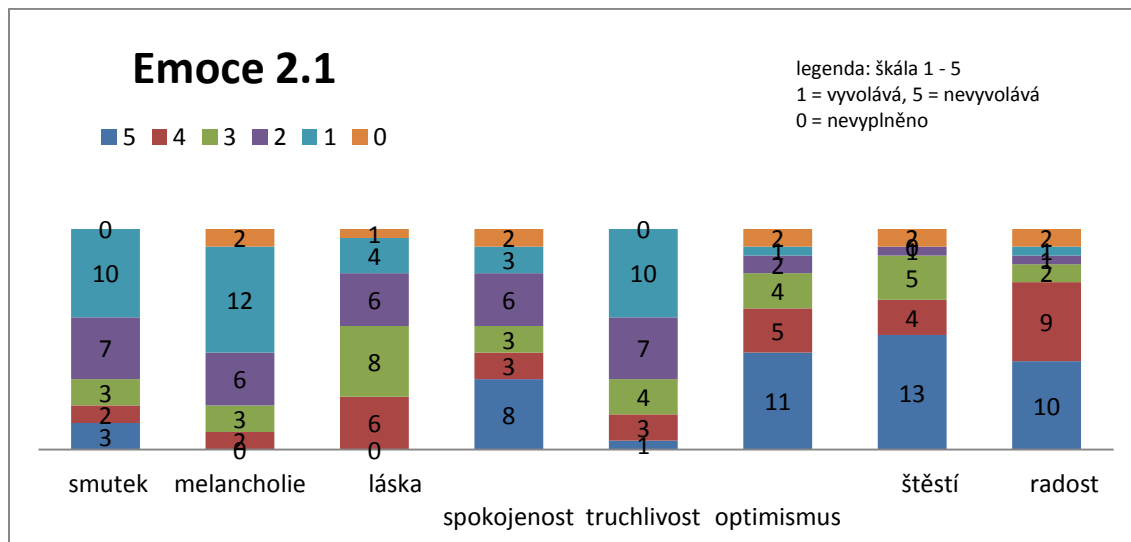
2.2.6.4 UKÁZKA DRUHÁ – ČÁST S HUDBOU

1. otázka: V jakém prostředí by se scéna mohla odehrávat?

Jako v předchozí ukázce vybírali respondenti z několika zemí - Anglie, Itálie, Francie, Austrálie, Německo, Polsko. Zde jsou tedy odpovědi nejednotné. Většina respondentů se shoduje na válečném prostředí, okupace. Uvádějí pojmy jako „někde, kde je pusto, zima, někde, kde je smrt, zničené prostředí, období krize.“ Žádný z respondentů neuvedl pozitivně naladěné prostředí.

2. Otázka: Jaké emoce ve Vás ukázka vyvolává?

Emoce jsou úzce spojeny s předchozí otázkou, tedy respondenti pocít'ují smutek, melancholii, truchlivost, nikoli optimismus, štěstí, radost. Zajímavé je zobrazení emocí lásky, kdy tato smutná hudba pro mnoho dotazovaných může zobrazovat lásku.

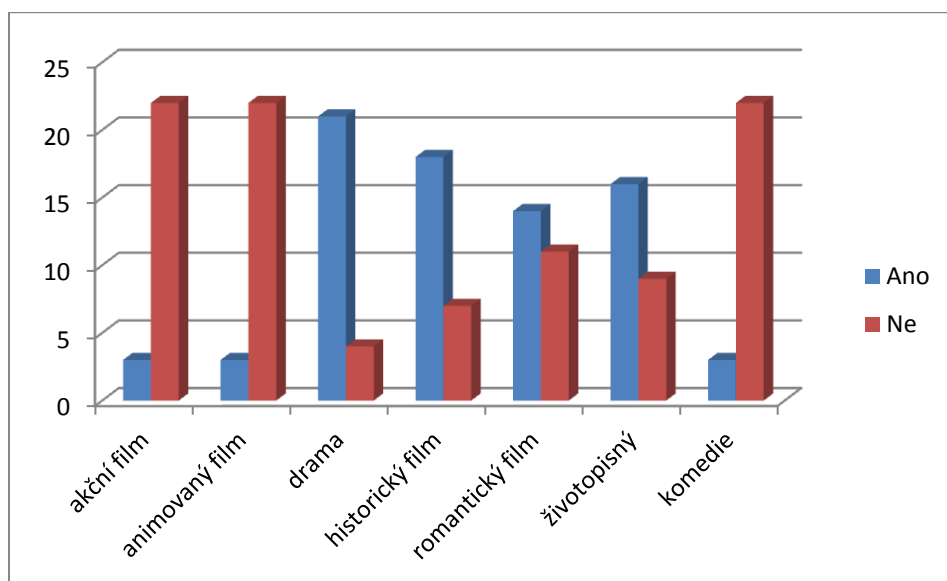


3. otázka: Jaký děj by mohl být ve scéně s touto hudbou?

Opět budeme vycházet ze smutných až tragických událostí, jako je pohřeb, konec lásky, žal, smrt blízkého člověka, loučení, ztráta člověka, vzpomínání. Našli bychom i několik pozitivněji naladěných odpovědí – zvířata na savaně; láska, touha vášeň; příchod léta; podzimní procházka krajinou; přírodopisný film.

4. otázka: Do jakého filmového žánru by se ukázka hodila?

U této otázky jsou odpovědi evidentní. Hudba se hodí do dramatu či historického filmu, ne ke komedii a akčnímu filmu.



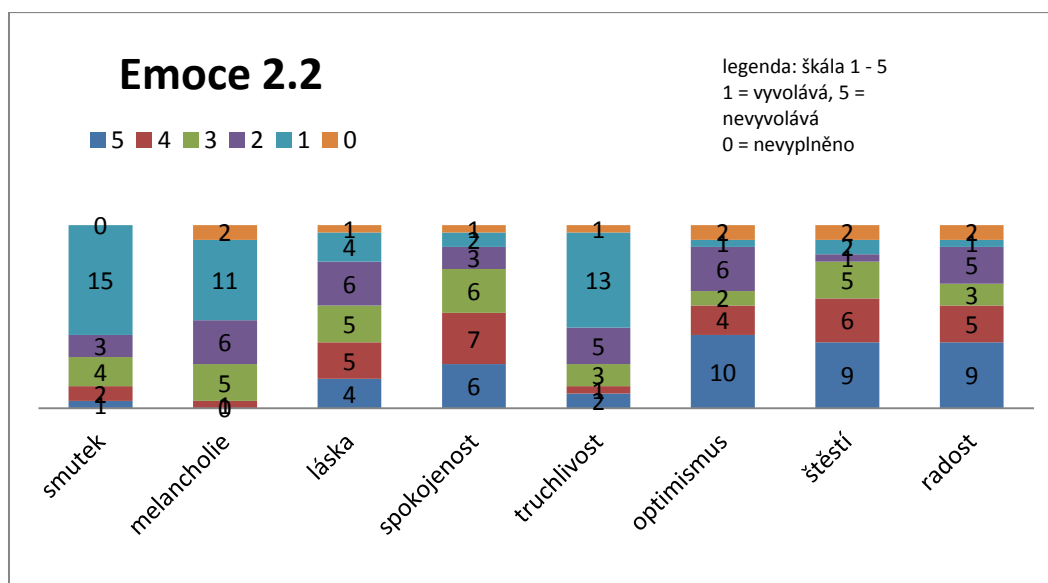
2.2.6.5 UKÁZKA DRUHÁ – ČÁST S FILMOVOU SCÉNOU

1. otázka: V jakém prostředí se odehrává ukázka?

Poznat prostředí u této ukázky nebylo tak lehké. Někteří respondenti zvolili obecnější odpovědi – Válka, Německo, Polsko. Jiní byli přesnější – vlakové depo, nádraží, továrna, koncentrační tábor. Zde hrálo velkou roli, zda respondenti viděli film a chápali proto, co se ve scéně děje. Většina dotazovaných, kteří film viděli, odpovídala, že se scéna odehrává u továrny, což je nejpřesnější odpověď.

2. otázka: Jaké emoce ve Vás ukázka vyvolává?

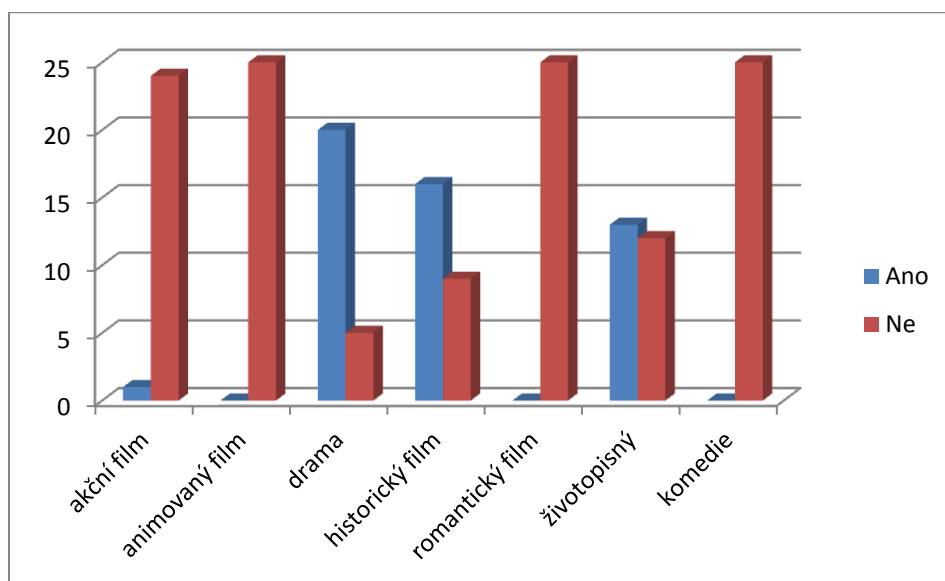
Scénu považují osobně za velmi smutnou, dech beroucí, avšak s nádechem lidskosti a očekávání lepších zítřků. Odpovědi byly obdobné. Patnáct respondentů pociťovalo smutek, jedenáct melancholii, třináct truchlivost. Ukázka u deseti dotazovaných nevyvolala optimismus, u šesti získal optimismus č. 2 na škále = skoro vyvolává. Podobně bipolární je to u radosti, devět nepociťuje, zato k prvním třem příčkám se přiklonilo 8 respondentů. Šťěstí má podobné hodnocení jako radost. Láska je velmi konstantní ve všech bodech škály.



3. otázka: Hodí se hudba ke scéně?

Tři z 25 respondentů odpověděli záporně. Tato hudba jim přišla pro scénu moc výrazná nebo měli jinou představu. Což je ale nepatrné v porovnání s kladnými odpověďmi. Hudba se hodí „svou pochmurností, budí v posluchači pláč, objevují se náznaky naděje, je vážná, melancholická, má hloubku i cit. Dále podtrhuje dynamičnost, umocňuje smutek, hodí se i zvolením hudebních nástrojů“

4. otázka: Jaký filmový žánr byste přiřadili?



U této poslední otázky bych se zaobírala jen kladnými odpověďmi, kdy respondenti uvedli za žánr drama, historický film nebo životopisný. Přesně tyto tři žánry uvádí distributor.

2.2.7 Diskuse/Interpretace výsledků

Rozsáhlá prezentace všech výsledků mě nyní definitivně přivedla k jejich interpretaci a spolu s tím k odpovědím na základní výzkumné otázky, postupně je vzhledem k získaným datům znovu zopakují a následně zodpovím.

2.2.7.1 Amélie z Montmartru

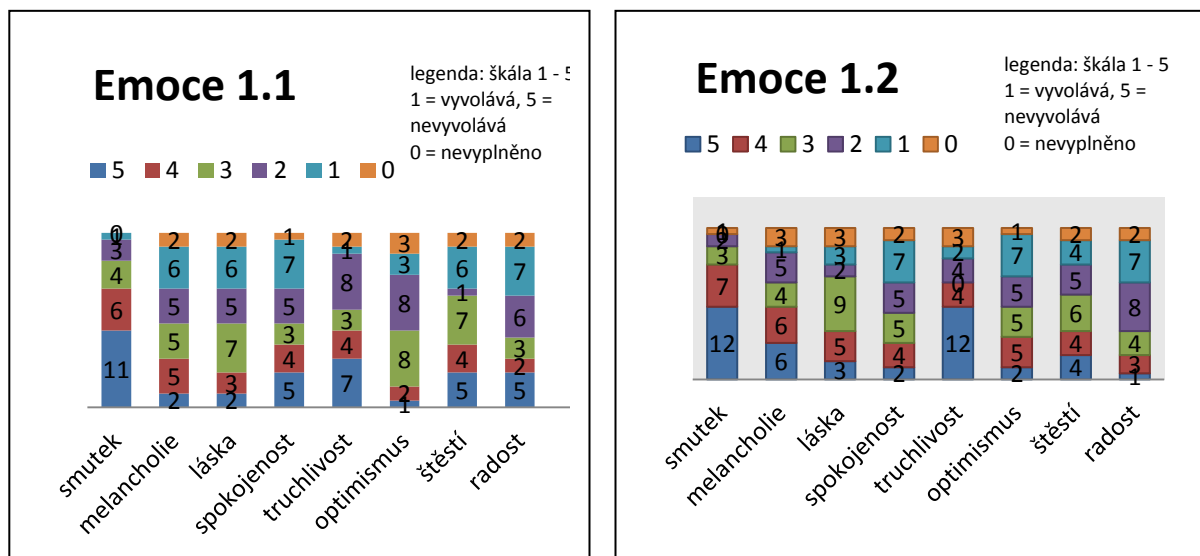
1. otázka: Je hudba vhodně použita do prostředí a k druhu filmu?

Celý film se odehrává v Paříži. Nejčastější odpovědí byla Francie, čímž respondenti správně určili pořadí. Vliv na to mělo použití nástrojů v hudbě, tedy akordeonu, který je typický pro francouzskou hudbu. Skladatel využil této indicie pro podpoření pařížské atmosféry. Hudba je vhodně použita a navozuje atmosféru Paříže. Druh filmu, uváděný distributorem, se pohybuje mezi komedií, dramatem a romantickým filmem. Hudba se tedy hodila k tomuto žánru, dotazovaní uváděli také životopisný film.

2. otázka: Jaké situace evokuje konkrétní filmová hudba?

Skladba s názvem La Noyee byla využita ve scéně, kdy se Amélie prochází po Paříži, zahlédne slepého pána a s energií sobě vlastní ho provádí po ulici a popisuje, co se kde odehrává. Uvést danou situaci považuji za velmi otevřenou otázku a ani hudba nemůže diváka moc směřovat. Hudba splnila svůj úkol spíše z emočního pohledu. Sama scéna je na začátku pomalá, zamyšlená, postupně se zrychluje, přidává na síle. To v mnoha respondentech vyvolalo jiné pocity na začátku a na konci skladby.

3. otázka: Vzbuzuje stejné emoce izolovaná hudba jako ukázka?



V porovnání emocí první a druhé ukázky se emoce změnily jen nepatrně. Z filmové scény pociťují respondenti méně melancholie, truchlivost. Láska je obsažena především ve středu škály. Více se v této ukázce projevil optimismus. Šťěstí a radost zůstávají poměrně konstantní.

4. otázka: Z jakého důvodu byla hudba vhodně použita a naopak.

Hlavním důvodem vhodného použití bylo právě zobrazení francouzského prostředí, díle ruchu města, energii Amélie, optimistické nálady, dynamičností, rytmem. Někdo považoval za vhodnější začátek, někdo konec skladby.

5. otázka: Jak vnímají filmovou hudbu lidé se zkušenostmi s hrou na nástroj a lidé s nulovou zkušeností?

Z celkového počtu respondentů uvedlo 18, že mají zkušenost s hrou na klavír. Tento počet je vysoký a proto se těžko porovnává rozdíl mezi těmito zkušenostmi. Žádná odpověď v mém dotazníku není nesprávná, jen některé se více blíží skutečnosti. Nenašla jsem žádný vztah mezi přesnějšími odpověďmi a zkušenostmi s hrou na nástroj. Tento vztah je spíše závislý na počtu respondentů, kteří daný film viděli a situaci si spojili s příběhem filmu.

2.2.7.2 Schindlerův seznam

1. otázka: Je hudba vhodně použita do prostředí a k druhu filmu?

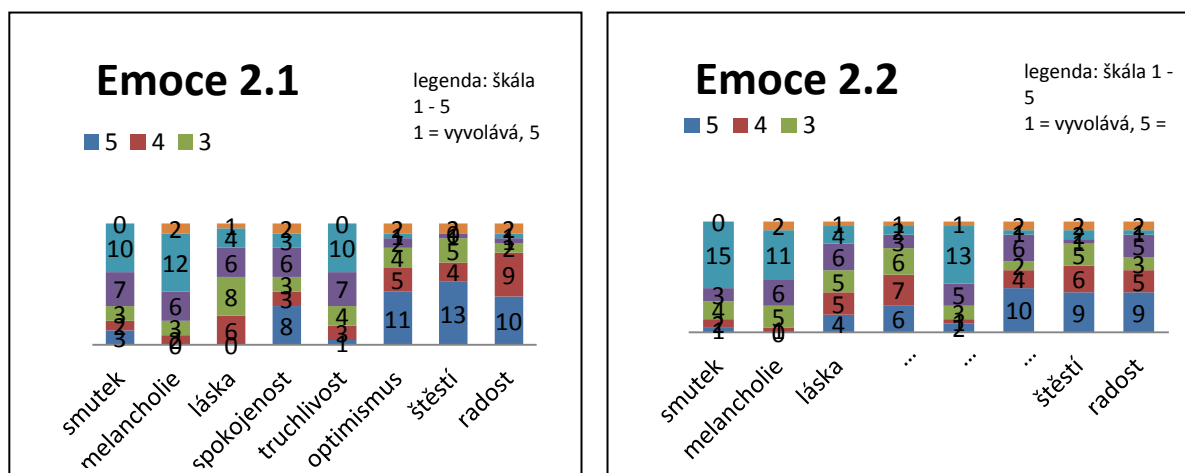
Druhá ukázka se odehrává v Polsku, za války. Tato situace se pro skladatele obtížněji zobrazuje. Autor chtěl ale především poukázat na tesklivost situace, k tomu se dostanu v otázce zaměřující se na emoce. Přesto se dotazovaní shodli na válečné situaci, Polsku či

Německu. Zato žánr vystihla ústřední melodie jednoznačně. Autoři i respondenti se shodli na dramatu a historickém filmu.

2. otázka: Jaké situace evokuje konkrétní filmová hudba?

Tato hudba byla použita v tesklivé scéně, kdy zachránění Židé děkují Oskarovi Schindlerovi za jeho činy. Dotazovaní si pod hudbou představili smutné události – pohřeb, smrt člověka, ztracená láska, loučení. Našli se i pozitivnější okamžiky – „čekání na lásku, smutný konec, příchod léta, podzim, poděkování za pomoc v těžké době“. Respondenti vystihli smutnou událost s očekáváním lepšího konce.

3. otázka: Vzbuzuje stejné emoce izolovaná hudba jako ukázka?



Emoce z obou ukázek jsou si velmi podobné. V porovnání emocí je z druhé části ukázky více zřetelný smutek. A právě optimismus, štěstí a radost jsou chápány jako kladné. Posluchači pocítovali z hudby i ukázky obrat k lepšímu.

4. otázka: Z jakého důvodu byla hudba vhodně použita a naopak?

Většina respondentů uvedla, že hudba byla vhodně zvolena. Jejich argumenty byly věcné – „hudba velmi smutná, budí pláč, vyjadřuje smutek, podtrhuje dramatičnost“. Negativní odpověď byla zřídka, můžu tedy závěrem označit ukázku jako vhodnou.

Závěr

Filmová hudba se v posledních letech stala komerční záležitostí filmového průmyslu. Kvalitní filmy vyhledávají dobře zpracovanou hudbu a naopak se skvělou hudbou film získává na hodnotě. Všem je jasné, že hudba ve filmu podporuje pocity a emoce, ale paradoxně by ji posluchač neměl vnímat. Jestliže ano, hudba nesplňuje svou funkci a narušuje tak celý běh filmu.

Jeden z druhů scénické hudby, tedy filmová hudba, prošel za uplynulých sto let nepřetržitým vývojem. Hudba začínala jako nepatrný doprovod hraný hudebníkem či malým orchestrem, někdy také z praktického důvodu, a to přehlušení promítacího přístroje. Hudebníci doprovázeli film vlastní improvizací, snažili se přiblížit filmu, ale to rozhodně nebylo dokonalé. Až s vývojem zvuku ve filmu mohl režisér hudbu nahrát přímo na pásku. Ve 20. letech považujeme za hlavní představitele hudby ve filmu přední skladatele vážné hudby. Vývoj probíhal svižně a impulzivně, dnes najdeme mnoho skladatelů jen v oblasti filmové hudby. Jména jako Enrico Morricone, Hans Zimmer, John Williams jsou známá nejen filmovým odborníkům, ale i z žebříčků slavných ocenění jako Oskar nebo Zlatý glóbus.

Hlavním specifikem hudby ve filmu je její komponování pro jednotlivý film. Při skládání hudby musí fungovat především komunikace a spolupráce mezi skladatelem a režisérem. Právě díky tomu vzniklo několik nerozlučný dvojic režisér – skladatel. Jako příklad zmíním současného režiséra Tima Burtona a skladatele Dannyho Elfmana, kteří spolupracovali na většině svých děl. Dále ve filmové hudbě rozlišujeme, zda byla hudba napsána pro film (hudba původní), či se jedná o hudbu převzatou (hudba archivní). Ve filmu můžeme najít také hudbu reálnou, kterou slyšíme z různých médií nebo od muzikantů ve filmu.

Nutnost vlivu filmové hudby na psychologii člověka je známa od 40. let, kdy byly prosazeny psychologické teorie (Freud a další), které se zaměřovaly na základy našeho psychologického chování. Hudba působí na člověka dennodenně a to i ve filmu. Hudbou může skladatel dosáhnout různých efektů, od napětí až po dotváření obsahu. Důležitost nesou i jednotlivé nástroje, které podporují vnímání člověka. Působení dur/mollové tóniny je nám známo jak v samotné hudbě, tak i velký díl zaujímá v hudbě filmové. Hudba nám dotváří celkový pocit, může navozovat další scény, uvádět jednotlivé postavy filmu.

Teoretické znalosti jsem se rozhodla podpořit rozborem jednoho filmu. Jedná se o film Amélie z Montmartru, jehož soundtrack se vyšplhal na přední příčky v prodejnosti. Skladatelem hudby se stal Yann Tiersen. Hudba je neobvyklá, francouzského rázu v minimalistickém stylu. Skladatel využívá často valčíky v podání sólového klavíru, akordeonu či orchestru. Ústřední téma hlavní postavy Amélie – La Valse d'Amélie vystihuje přesnou atmosféru Montmartru a postavy samotné. Tato skladba byla napsána přímo pro film, jiné skladby použil Yann Tiersen ze svých starších alb, nezměnil tím však spád a atmosféru hudby.

V poslední kapitole je analyzováno výzkumné šetření, provedené na základě vlastního dotazníku. Toto šetření si kladlo několik výzkumných otázek, především porovnání samostatné skladby a vyňaté ukázky z filmu. Otázkou bylo, zda obě fáze vyvolávají stejné emoce, evokují podobné prostředí či scénu filmu. Interpretací výsledků jsem v závěru vyhodnotila, že první ukázka se více shoduje v hudbě a scéně, druhá ukázka povětšinou také, mnoho respondentů bylo však ovlivněno důležitostí a důrazností skladby, což mohlo být matoucí.

Resumé

Práce na téma „Filmová hudba a její působení na člověka“ rozebírá tuto problematiku v teoretické a praktické části. Teoretická se zabývá vznikem a vývojem hudby, dnešní situací na skladatelském poli filmové hudby a také zvláštnostmi samotné filmové hudby.

V praktické části analyzuje na základě teoretických znalostí film a jeho skladby v notaci. V další kapitole řeší výzkumné šetření na základě dotazníku, jeho výsledky a závěry.

Summary

Thesis on the topic of "Film music and its influence on people" analyses this problematic in theoretical and practical part. The theoretical part explores inception and evolution of music, present situation in the field of film music and also specialities of the actual film music.

It examines movie and its compositions in score based on the theoretical knowledge in the practical part. It deals with the research work based on the questionnaire in the following chapter, its findings and conclusions.

Použitá literatura

Citovaná literatura

BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla.* Praha : AMU, 2004. 80-7331-010-4.

COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby.* Praha : Casablanka, Akademie múzických umění, 2011. 978-80-87292-14-3.

FISCHOFF, Stuart Ph.D. *The Evolution of Music in Film and its Psychological Impact on Audiences.* California State University : Tech. Rep, 2005.

FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie.* Praha : Karolinum, 2007. 9788024609652.

GABRIELSSON, A. a LINDSTRÖM, E. *Music and emotions - Theory and research .* New york : Oxford university press, 2001.

GAVORA, Peter. *Úvod do pedagogického výzkumu.* Brno : Paldo, 2010. 978-80-7315- 185-0

HANSLICK, Eduard. *O hudebním krásnu.* Praha : Supraphon, 1973. Zdroj citace: **LINKA, Arne.** *Kapitoly z muzikoterapie.* Rosice u Brna: Gloria, 1997. 809-01-834-41

HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace.* Praha : Portál, 2005. 978-80-262-0219-6

BRUNER, Gordon C. *Music, Mood and Marketing. The Journal of Marketing.* 1990.

NAKONEČNÝ, Milan. *Lidské emoce.* Praha : Academia, 2000. 80-200-0763-6.

PILKA, Jiří. *Tajemství filmové hudby.* Praha : Orbis, 1960.

POLEDŇÁK, Ivan. *ABC - Stručný slovník hudební psychologie.* Praha : Supraphon, 1984.

REICHEL, Jiří. *Kapitoly metodologie sociálních výzkumů.* Praha : Grada, 2009.

VÁGNEROVÁ, Marie. *Vývojová psychologie I. : dětství a dospívání.* Praha : Karolinum, 2005. ISBN 80-246-0956-8.

VIKLIČKÝ, Emil. *Dialog mezi hudebním skladatelem a režisérem při komponování hudby pro film. Vědeckopopulární přednášky významných absolventů Univerzity Palackého v Olomouci.* Ostrava : Univerzita Palackého v Olomouci, 2010.

Filmy

Coppola, Francis Ford. *Kmotr*. Paramount Pictures, 1972.

Hitchcock, Alfred. *Psycho*. Universal Pictures, 1960.

Jeunet, Jean-Pierre. *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*. Miramax, 2001.

Kelly, Gene. *Singing in the Rain*. Nacio Herb Brown, 1929.

Kubrick, Stanley. *Mechanický pomeranč*. Warner Bros, 1971.

Lucas, George. *Hvězdné války*. 1977.

Scott, Ridley. *Vetřelec*. 20th Century Fox, 1979.

Spielberg, Steven. *Čelisti*. Universal Pictures, 1975.

Spielberg, Steven. *E. T. - Mimozemšťan*. Universal Studios, 1982.

Spielberg, Steven. *Schindler's List*. Universal Pictures, 1993.

Verhoeven, Paul. 1992. *Basic instinkt*. [prod.] Mario Kassar. 1992.

Články z webu

HŘEBECKÝ, Roman. *Rockandpop.cz.: Filmová hudba, skutečná duše filmu*. [online]. c2009. [cit. 16. 12. 2014.]. Dostupný z WWW: <<http://www.rockandpop.cz/clanky/filmova-hudba-skutecna-duse-filmu/>>.

POŠTULKA, Vladimír. *Oocities.org. Česká stránka filmové hudby*. [online]. c1999. [cit. 19. 1. 2015.]. Dostupný z WWW: <<http://www.oocities.org/filmamus/rd/rozhovory/xantypa/xantypa.htm>>.

POTOCZNÝ, Roman. *Realfilm.cz. Hans Zimmer*. [online]. c2011. [cit. 25. 2. 2015.]. Dostupný z WWW: <<http://magazin.realfilm.cz/2011/11/hans-zimmer/>>.

POTOCZNÝ, Roman. *Realfilm.cz. Enrico Morricone*. [online]. c2012. [cit. 25. 2. 2015.]. Dostupné z WWW: <<http://magazin.realfilm.cz/2012/11/ennio-morricone/>>.

SLANINA, Ondřej. *Realfilm.cz. Danny Elfman*. [online]. c2010. [cit. 25. 2. 2015.]. Dostupné z WWW: <<http://magazin.realfilm.cz/2010/11/danny-elfman>>.

Webové odkazy

Cinemaniasweb.cz. Amélie z Montmartru [online]. c2008. [cit. 15. 12. 2014.]. Dostupné z WWW: <<http://www.csfd.cz/film/29221-amelie-z-montmartru/zajimavosti/?type=film>>

Csfd.cz. Amélie z Montmartru [online] c2001. [cit. 15. 12. 2014.]. Dostupné z WWW: <<http://www.csfd.cz/film/29221-amelie-z-montmartru/zajimavosti/?type=film>>.

Csfd.cz. Yann Tiersen [online] 2001. [cit. 12. 1. 2015.]. <<http://www.csfd.cz/tvurce/64264-yann-tiersen/>>

En.wikipedia.org. Excitation-transfer theory [online]. c2013. [cit. 9. 3. 2015.]. Dostupné z WWW: http://en.wikipedia.org/wiki/Excitation-transfer_theory

Lide.uhk.cz. Hudební minimalismus [online]. c2010. [cit. 10. 3. 2015.]. Dostupné z WWW: <http://lide.uhk.cz/fim/student/matyaan1/>

Oocities.cz. Úvod do filmové hudby [online]. c2009. [cit. 30. 12. 2014.]. Dostupné z WWW: <http://www.oocities.org/filmamus/film_mus/Index.htm#Tvurci_filmove_hudby>.

The John Williams Web Pages. Biography. [online] c2006. [cit. 25. 2. 2015.]. Dostupné z WWW: <<http://www.johnwilliams.org/reference/biography.html>>.

Diplomové práce

HREŽOVÁ, Eliška. Vnímání hudby v reklamě různými věkovými skupinami. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta. 2012. 111 l. Vedoucí diplomové práce PhDr. Marek Sedláček, Ph.D.

RATISLAV, Michael. Specifika filmové hudby. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta. 2006. 69 l. Vedoucí diplomové práce PhDr. Marek Sedláček, Ph.D.

Přílohy

Příloha č. 1 – Dotazník k výzkumnému šetření

DOTAZNÍK

PŮSOBENÍ FILMOVÉ HUDBY NA ČLOVĚKA

1. Jste

- Žena
- Muž

2. Váš věk

- 0 – 15
- 16 – 25
- 26 – 40
- 41 – 50
- 51 a výš

3. Hrajete/Hráli jste na nějaký hudební nástroj?

.....

4. Jaký typ hudby preferujete (vyberte nejvíce dvě možnosti)

- | | |
|---------------------------------------------|-------------------------------------|
| <input type="radio"/> Vážná, klasická hudba | <input type="radio"/> Lidová hudba |
| <input type="radio"/> Pop | <input type="radio"/> Metal |
| <input type="radio"/> Rock | <input type="radio"/> Jazz, chanson |
| <input type="radio"/> Punk | <input type="radio"/> Jiná (.....) |

5. Viděli jste film

- Amélie z Montmartru
- Šindlerův seznam

OTOČTE PO ZAZNĚNÍ POKYNU

I. ČÁST

Právě teď Vám bude puštěna filmová skladba. Na tomto archu najdete několik otázek k této skladbě, na které odpovíte podle prvních dojmů a Vašich subjektivních pocitů. Po skončení ukázky máte ještě několik minut na zapsání odpovědí.

1. V jakém prostředí, zemi by se scéna mohla odehrávat?

2. Jaké emoce ve Vás ukázka vyvolává? (ohodnoťte na stupnici od 1 – 5, kdy 1 = vyvolává, 5 = nevyvolává)

| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|--------------------|---|---|---|---|---|
| Smutek | | | | | |
| Melancholie | | | | | |
| Láska | | | | | |
| Spokojenost | | | | | |
| Truchlivost | | | | | |
| Optimismus | | | | | |
| Štěstí | | | | | |
| Radost | | | | | |

(Poznámka: Melancholie – myšleno ve smyslu zámračnosti, zasněnosti. Nejedná se o smutný pocit)

3. O co by mohlo v této scéně jít? Vypište různé nápady.

4. Pro jaký filmový žánr byste použili pro tuto ukázkou?

| | ANO | NE |
|-------------------------|-----|----|
| Akční film | | |
| Animovaný film | | |
| Drama | | |
| Historický film | | |
| Romantický film | | |
| Životopisný film | | |
| Komedie | | |

II. ČÁST

Právě teď Vám bude puštěna cca 5 minutová scéna filmu s použitím předešlé hudby. Během toho můžete odpovídat na jednotlivé otázky. Po skončení scény máte ještě několik minut na doplnění.

1. V jakém prostředí se scéna odehrává?
2. Jaké emoce ve Vás scéna vyvolává? (ohodnoťte na stupnici od 1 – 5, kdy 1 = vyvolává, 5 = nevyvolává)

| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|--------------------|---|---|---|---|---|
| Smutek | | | | | |
| Melancholie | | | | | |
| Láska | | | | | |
| Spokojenost | | | | | |
| Truchlivost | | | | | |
| Optimismus | | | | | |
| Štěstí | | | | | |

| | | | | | |
|---------------|--|--|--|--|--|
| Radost | | | | | |
|---------------|--|--|--|--|--|

(Poznámka: Melancholie – myšleno ve smyslu záměchivosti, zasněnosti. Nejedná se o smutný pocit)

3. Hodí se Vám tato hudba k ukázce? A čím?

4. Z jakého filmového žánru je ukázka?

| | ANO | NE |
|-------------------------|------------|-----------|
| Akční film | | |
| Animovaný film | | |
| Drama | | |
| Historický film | | |
| Romantický film | | |
| Životopisný film | | |
| Komedie | | |

5. Viděli jste film Amelie z Montmartru?

- Ano
- Ne

III. ČÁST

Právě teď Vám bude puštěna filmová skladba. Na tomto archu najdete několik otázek k této skladbě, na které odpovězte podle prvních dojmů a Vašich subjektivních pocitů. Po skončení ukázky máte ještě několik minut na zapsání odpovědí.

1. V jakém prostředí, zemi by se scéna mohla odehrávat?

2. Jaké emoce ve Vás ukázka vyvolává? (ohodnoťte na stupnici od 1 – 5, kdy 1 = vyvolává, 5 = nevyvolává)

| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|--------------------|---|---|---|---|---|
| Smutek | | | | | |
| Melancholie | | | | | |
| Láska | | | | | |
| Spokojenost | | | | | |
| Truchlivost | | | | | |
| Optimismus | | | | | |
| Štěstí | | | | | |
| Radost | | | | | |

(Poznámka: Melancholie – myšleno ve smyslu zádumčivosti, zasněnosti. Nejedná se o smutný pocit)

5. O co by mohlo v této scéně jít? Vypište různé nápady v bodech

6. Pro jaký filmový žánr byste použili pro tuto ukázkou?

| | ANO | NE |
|-------------------------|-----|----|
| Akční film | | |
| Animovaný film | | |
| Drama | | |
| Historický film | | |
| Romantický film | | |
| Životopisný film | | |
| Komedie | | |

IV. ČÁST

Právě teď Vám bude puštěna cca 5 minutová scéna filmu s použitím předešlé hudby. Během toho můžete odpovídat na jednotlivé otázky. Po skončení scény máte ještě několik minut na doplnění.

1. V jakém prostředí se scéna odehrává?

2. Jaké emoce ve Vás scéna vyvolává? (ohodnoťte na stupnici od 1 – 5, kdy 1 = vyvolává, 5 = nevyvolává)

| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|--------------------|---|---|---|---|---|
| Smutek | | | | | |
| Melancholie | | | | | |
| Láska | | | | | |
| Spokojenost | | | | | |
| Truchlivost | | | | | |
| Optimismus | | | | | |
| Štěstí | | | | | |
| Radost | | | | | |

(Poznámka: Melancholie – myšleno ve smyslu zámčivosti, zasněnosti. Nejedná se o smutný pocit)

3. Hodí se Vám tato hudba k ukázce? A čím?

4. Z jakého filmového žánru je ukázka?

| | | |
|--|------------|-----------|
| | ANO | NE |
|--|------------|-----------|

| | | |
|-------------------------|--|--|
| Akční film | | |
| Animovaný film | | |
| Drama | | |
| Historický film | | |
| Romantický film | | |
| Životopisný film | | |
| Komedie | | |

5. Viděli jste film Šindlerův seznam?

- Ano
- Ne

Příloha č. 2 – Notace: La Valse d'Amelie

La valse d'Amelie

Yann Tiersen

díl: a

d moll: T D9 dórská stupnice

F dur: T D9
(lydická)

díl: b

T9 D9 1/5

osminová nota se rovná osminové

díl: a'

2/5

3/5

Zdroj: <http://enotka.com/sites/default/files/music/2011/la-valse-damelie-tiersen-y.pdf>

dil: b'

Dil: a
(zkrácený)

La dispute

From the motion picture "Amélie"

Originally by Yann Tiersen
As Transcribed by Michael Jordan

Rubato (♩ = 120)

a

Accordion *mp*

Es dur T III. T

9 *mf*

III. II *f* c moll: S T D

17 T

25 a' *mp*

33 *mf*

41 *f*

b

49 *mp* *p*

56

63 *mf*

20

b'

27

32

mf

39

f

k

46

rit

p

The image shows a piano score with five systems of music. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 20-26) features a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 27-31) includes a *c* (crescendo) marking. The third system (measures 32-38) is marked *mf* (mezzo-forte). The fourth system (measures 39-45) is marked *f* (forte). The fifth system (measures 46-52) includes a *rit* (ritardando) marking and ends with a *p* (piano) dynamic. Various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks are present throughout the score.

Zdroj: <http://www.xmarks.com/s/site/www.ares-oo.com/transcriptions.html>

Príloha č. 4 – Notace: Comptine d'un autre été

Comptine d'un autre été - L'après-midi
Yann Tiersen
Transcribed by Ian Chard

i
♩ = 100
mp
Ped. simile
e moll.
I III D
VII
4
7
10
13
16

2
19
22
24
26
28
30
c
molto rit. a tempo

Musical notation for measures 33-35. Measure 33 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 36-38. Measure 36 includes a dynamic marking of *b^f*. The right hand features a melodic line with some rests, while the left hand continues with eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 39-41. The right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand provides a consistent eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 42-44. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand continues with eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 45-46. Measure 45 includes a dynamic marking of *Sforz.*. The right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand continues with eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 47-48. Measure 47 includes a dynamic marking of *Sforz.*. The right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand continues with eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 49-50. Measure 49 includes a dynamic marking of *Sforz.*. The right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand continues with eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 51-52. Measure 51 includes a dynamic marking of *Sforz.* and a *rit.* marking. Measure 52 ends with a *pp* dynamic marking and a fermata over the final notes.

Zdroj: <http://www.kevinrandom.com/wp-content/uploads/2014/08/Amelie-theme-Yann-Tiersen.pdf>

La Valse des Monstres

(accordion solo)

music by Yann Tiersen // transcribed by Vladimír Yatsina

A

h moll
B min T
F# min D
E min S

1 7 14 21

B

21 28 32 36

42

Musical score for measures 42-48. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of chords.

49

Musical score for measures 49-55. The right hand continues the melodic line, and the left hand maintains the chordal accompaniment.

56

Musical score for measures 56-62. This system includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the staff.

63

Musical score for measures 63-67. The right hand features a more active melodic line with sixteenth notes.

68

Musical score for measures 68-72. This system includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the staff.

73

B'

Musical score for measures 73-77. The right hand has a melodic line with a fermata over the final measure, and the left hand has a steady accompaniment.

78

Musical score for measures 78-82. The right hand continues with a melodic line, and the left hand provides accompaniment.

83

Musical score for measures 83-86. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a steady accompaniment.

87

ralentir...

Musical score for measures 87-90. The right hand has a melodic line, and the left hand has a steady accompaniment. The tempo marking *ralentir...* is present above the staff.

Zdroj: <http://tiersen.vladtepesdrac.com/>