

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra muzikologie

Bakalářská práce

Kytara ve filmové hudbě

Guitar in Film Music

Vypracovala: Marie Zgarbová

Vedoucí práce: Mgr. Jan Blüml

Olomouc 2014

Prohlašuji, že jsem svou bakalářskou práci vypracovala samostatně a uvedla v ní veškerou literaturu a zdroje, které jsem použila.

V Olomouci

.....

Poděkování

Za rady a pomoc při vypracovávání této bakalářské práce děkuji vedoucímu práce Mgr. Janu Blümlovi, za inspiraci a četné podněty odborné konzultantce Mgr. Věře Šimové a všem, kteří mi pomohli s hledáním filmů.

OBSAH

ÚVOD.....	5
STAV BĀDÁNĪ	7
1. DĚJINY KYTARY	9
1.1. Klasická kytara.....	9
1.2. Elektrická kytara	12
2. KYTARA V DĚJINÁCH FILMOVÉ HUDBY	15
2.1. Významy přisuzované oběma druhům kytary.....	18
3. KYTARA V DIEGEZI.....	20
3.1. Jedna z postav hraje na kytaru	20
3.2. Kytara je součástí image postavy	22
3.3. Kytara charakterizuje prostředí děje	24
3.4. Kytara jako symbol	25
4. NEDIEGETICKÁ HUDBA	29
4.1. Hudba charakterizuje místo děje.....	29
4.2. Hudební doprovod je podmíněn filmovým žánrem	31
4.3. Hudba ilustruje duševní stav hrdiny.....	33
4.4. Kytara je hlavním nástrojem filmového score	35
ZÁVĚR	39
PRAMENY A LITERATURA	40

ÚVOD

Mezi nejpoužívanější nástroje filmové hudby patří klavír, smyčce a filmový symfonický orchestr. Pokud jsou tyto konvence narušeny, divák vnímá hudbu intenzivněji a může na ni směřovat svou pozornost. A to i přesto, že filmová hudba v ideálním případě splývá s filmem natolik, že ji divák nezaznamená. Tato práce pojednává o způsobech, kdy je taková filmová hudba interpretována konkrétním nástrojem, v tomto případě kytarou, klasickou i elektrickou.

Cílem práce je poukázat na využití kytary a její specifika ve filmové hudbě. Bude pojednán vliv nástroje na charakterizaci postavy, místa, děje, filmového žánru. Využití kytary bude ilustrováno na charakteristických příkladech filmů české i zahraniční produkce.

První kapitola představuje nástroj a jeho dějiny obecně, a to pro lepší pochopení kontextu a historického pozadí, z něhož je možno odvozovat dnešní význam kytary. Druhá kapitola nastíní pozici kytary ve vývojových etapách filmu a filmové hudby. Klíčová problematika je vymezena do dvou dalších kapitol podle oblastí, kde se kytara vyskytuje, tj. na prostor diegetický (součást děje) a nediegetický (mimo filmovou fabuli). Konkrétní podoblasti, které rozlišují způsoby práce s kytarou, byly stanoveny hypoteticky s ohledem na veškerý možný výskyt kytary ve filmovém narativu a filmové hudbě. Metodou sond pak bylo vybráno 24 filmů, jež by tyto hypotézy potvrdily. Kritériem pro výběr filmů byl stanoven žánr celovečerních hraných snímků, v jednom případě s výjimkou animovaného filmu. V potaz nejsou brány muzikály, životopisy hudebních osobností, hudební filmy a filmy, ve kterých je kytara součástí populární hudby (tzn. například, když ve filmu zaznívá píseň, jejíž doprovod obsahuje kytaru). Taktéž nebylo snahou vyhovět co nejširšímu spektru filmových parametrů – při výběru nebyl zohledňován rok a země výroby, obsazení herců, režiséra ani hudebního skladatele apod.

V práci budou tedy pojednány tyto filmy: *Zakázané hry* (Clément, 1952), *Probuzení* (Krejčík, 1959), *Život bez kytary* (Hanibal, 1962), *Pro hrst dolarů* (Leone, 1964), *Starci na chmelu* (Rychman, 1964), *Vysvobození* (Boorman, 1972), *Lovec jelenů* (Cimino, 1978), *Balada pro banditu* (Sís, 1978), *Paříž, Texas* (Wenders, 1984), *Křižovatky* (Hill, 1986), *Smrtonosná zbraň* (Donner, 1987), *Království za kytaru* (Králová, 1989), *Desperado* (Rodriguez, 1995), *Don Juan DeMarco* (Leven, 1995), *Mrtvý muž* (Jarmusch, 1995), *Sladký ničema* (Allen, 1999), *Děti století* (Kurys, 1999),

Tenkrát v Mexiku (Rodriguez, 2003), *Motocyklové deníky* (Salles, 2004), *Skrytá identita* (Scorsese, 2006), *Melodie mého srdce* (Sheridan, 2007), *Piráti z Karibiku 4: Na vlnách podivna* (Marshall, 2011), *Hasta la vista!* (Enthoven, 2011), *Kocour v botách* (Miller, 2011).

V průběhu práce budu nejčastěji operovat s termíny soundtrack, score, diegeze a nediegeze. Soundtrackem je míněna kompilace skladeb a písní různých žánrů a autorů nezávisle na sobě, která určitým scénám dodává danou atmosféru. Skladby mohou být jak původní, tak i archivní, a mohou vycházet z děje či zaznívat jako podklad. Score je pak původní instrumentální podkladovou hudbou, zkomponovanou nejčastěji jedním autorem pro daný snímek. Jak bylo nastíněno již výše, pojmy diegeze a nediegeze definují hledisko pozice hudby vůči obrazu.

STAV BĀDÁNĪ

Monografie na tĕma využitĭ kytary ve filmovĕ hudbĕ neexistujĭ a ěrpat je moŹnĕ pouze z publikacĭ a dokumentŭ, kterĕ se zabŷvajĭ buď filmem, filmovĕmi dĕjiny, filmovou hudbou, hudebnĭ terminologiĭ ěi kytarou, jejĭ stavbou a dĕjiny samostatnĕ.

Prvnĭ kapitolu jsem vystavila na poznacĭch z *Dĕjiny kytary*,¹ kterĕ, pŕestoŹe jsou uěebnĭm textem a zabŷvajĭ se pouze klasickou kytarou, jako nejnovĕjĭ zdroj shrnujĭ vŷledky aktuálnĭch vŷzkumŭ a zŕoveň pŕehodnocujĭ dosavadnĭ literaturu celosvĕtovĕ produkce na toto tĕma. Publikace *Vŷechno o kytarĕch*² a *Kytary*³ pŕedestĭrajĭ naopak elektrickou kytaru. Dvĕ naposled zmiňované jsou spĭŷe obrazovĕ encyklopedie popularizaěnĭho rŕazu a obecnĕ dĕjiny kytary jsou pŕĭliŷ zjednoduŷenĕ. Zjiŷtĕnĕ informace jsem srovnávala s hesly Kytara a Elektrickŕ kytara v muzikologickĕm slovnĭku *The New Grove Dictionary of music and musicians*.⁴

V pŕĭpadĕ filmovĕ hudby a jejĭch dĕjiny jsem vychŕzela z *Dĕjiny filmovĕ hudby*,⁵ *Āeskĕ filmovĕ hudby*,⁶ pŕĭspĕvkŭ v knize *European Film Music*⁷ a hesla Filmovŕ hudba v *The new Grove dictionary of music and musicians*.

Z monografiĭ zabŷvajĭcĭch se filmovou hudbou, technickou a odbornou terminologiĭ nelze opomenout *Filmovou hudbu od nŕpadu po soundtrack*,⁸ *Zvukovou dramaturgii audiovizuálnĭho dĭla*⁹ a *Zvuk a hudba ve filmu: k analŷze zvukovĕ dramaturgie filmu*.¹⁰ Funkce filmovĕ hudby jsem pŕevzala z *The Aesthetics of Film*

¹ BLŕHA, Vladislav. *Dĕjiny kytary: s pŕhlĕdnutĭm k literatuŕe nŕstroje*. Vyd. 2. Brno: Janŕčkova akademie mŷzickŷch umĕnĭ, 2012. 271 s.

² BACON, Tony. *Vŷechno o kytarĕch*. Vyd. 1. Praha: Svojtka & Co., 2001. 192 s.

³ CHAPMAN, Richard. *Kytary*. Vyd. 1. Praha: Slovart, 2006. 240 s.

⁴ SADIE, Stanley, TYRRELL, John. *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2nd ed. London: Macmillan, 2001. 29 sv.

⁵ COOKE, Mervyn. *Dĕjiny filmovĕ hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, Nakladatelstvĭ AMU. 2011. 567 s.

⁶ MATZNER, Antonĭn, PILKA, Jiŕĭ. *Āeskŕ filmovŕ hudba*. Praha: Dauphin, 2002. 453 s.

⁷ MERA, Miguel, BURNARD, David. *European Film Music*. Aldershot: Ashgate, 2006. 190 s.

⁸ GREĀNŕR, Jŕn. *Filmovŕ hudba od nŕpadu po soundtrack*. 1. vyd. Bratislava: Űstav hudebnej vedy SAV, 2005. 85 s.

⁹ BLŕHA, Ivo. *Zvukovŕ dramaturgie audiovizuálnĭho dĭla*. Praha: AMU, 2004. 143 s.

¹⁰ KUNA, Milan. *Zvuk a hudba ve filmu: k analŷze zvukovĕ dramaturgie filmu*. Praha: Panton, 1969. 266 s.

*Music*¹¹ a *Functions of film music and miscellaneous terminology*¹² dostupných na internetu.

Údaje o jednotlivých filmech jsem dohledávala v elektronických databázích *International Movie Database*¹³ a *Česko-Slovenská filmová databáze*,¹⁴ případně také v titulkových sekvencích samotných filmů.

¹¹ PRENDERGAST, Roy. *The Aesthetics of Film Music*. [online]. [cit. 2014-03-19]. Dostupné z: <http://web.archive.org/web/19970516041845/http://citd.scar.utoronto.ca/VPAB93/course/readings/prenderg.html>.

¹² TAGG, Phillip. *Functions of film music and miscellaneous terminology*. *Philip Tagg's website*. [online]. [cit. 2014-03-19]. Dostupné z: <http://www.tagg.org/teaching/mmi/filmfunx.html>.

¹³ *IMDb: International Movie Database* [online]. © 1990-2014 [cit. 2014-03-12]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/>.

¹⁴ *CSFD.cz: Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. © 2001-2014 [cit. 2014-03-12]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/>.

1. DĚJINY KYTARY

Obecný průřez historickým vývojem kytary by měl přiblížit nástroj a pro něj typické vlastnosti, od kterých se odvíjí jeho charakter a způsob využití. To je pro téma této práce zásadní a bude k němu odkazováno v průběhu práce. Kapitola je rozdělena na dvě části, které rozlišují kytaru klasickou a elektrickou, a u každé z nich předkládá popis stavby nástroje, techniky hry a dějinný přehled.

1.1. Klasická kytara

Kytara je drnkací strunný nástroj, který se od podobných nástrojů vymezuje typickým tvarem osmičky, tj. zúžený uprostřed. Na rozdíl od nástrojů loutnového typu má kytara zadní desku plochou.¹⁵ Jako materiál pro výrobu se nejčastěji používá smrkové dřevo, dále cedr, javor, mahagon a eben. K tělu je připevněn krk s hmatníkem a 19 prazci, které označují pŕltóny. Šest strun laděných E-A-d-g-h-e¹ je upevněno v kobylce a přes krk vedeno k hlavě s ladícími kolíky. Dříve se používaly struny střeové, v roce 1946 je nahradil trvanlivější nylon a kov.¹⁶

Výška tónů je dána zkracováním strun přimáčknutím k jednotlivým prazcům na hmatníku. Kytarista levou rukou mění výšku tónů, pravou rukou pak udává rytmus vybrnkáváním či akordickou hrou. Ke hře na kytaru se používají prsty, nehty, plektrum (trsátko), prstýnky, slide válečky, kapodastr¹⁷ apod. Zvuk strun prochází rezonančním otvorem do těla, kde jsou na vnitřní stranu desky připojena žebra a jejich rozmístění určuje akustický rozsah (43–67 dB). Tónový rozsah kytary je E–a² (tj. tři a půl oktávy), a notace se zapisuje o oktávu výše.¹⁸

Literatura často klade vznik kytary zjednodušeně až do 15. století v důsledku toho, že měnící se označení, velikost těla, počet strun a repertoár prolínající se s tvorbou pro podobné nástroje činí přesnější datování příliš složitým.

Tento přístup vyvrací nejnovější studie a obrazový materiál, který dokládá existenci kytary již ve starověké Persii 4000 let př. n. l. Odtud se nástroj spolu s putujícími obchodníky nebo jako válečná kořist dostal i k Chetitům, od nich postupně do Egypta, Řecka, později i Itálie a Španělska.¹⁹ Nástroj modifikovaný kulturními

¹⁵ S kytarou s vypouklou zadní deskou se můžeme setkat v dnešním Mexiku, kde je tzv. guitarrón (basová kytara) používán jako jeden z nástrojů mariachi.

¹⁶ *The new Grove dictionary*. 2001. s. 566.

¹⁷ Násada na hmatník umožňující změnu ladění všech strun zároveň.

¹⁸ ZENKL, L. *ABC hudební nauky*. 2010. s. 118 a 140.

¹⁹ BLÁHA, V. *Dějiny kytary*. 2012. s. 11, s. 20–33.

specifiky daných zemí se pak šířil po celé Evropě v různých podobách a pod různými názvy.

Ve středověku patřila kytara mezi lidové nástroje a důkazy o ní a její tehdejší podobě nacházíme pouze ve výtvarném umění, protože církevní dokumenty hovoří jen o nástrojích používaných při liturgii a k církevním účelům. Nicméně kytara nenáročná na přenos byla vhodným nástrojem pro putující hudebníky – truvéry, trubadúry a minnesangry, kteří zájem o kytaru přenesli na některé panovníky a rozšířili tak hru i mezi šlechtici.

Renesanční čtyřsborová²⁰ kytara se těšila velké oblibě. Stále však neměla jednotnou velikost a zadní deska mohla být jak vypouklá, tak i rovná. Nástroj byl opět označován různě. Ve Španělsku se až do 15. století používal v souvislosti s drnkacími nástroji pojem *vihuela*, který označoval všechny strunné nástroje s rozlišením nástrojů drnkacích (*vihuela de mano*) a nástrojů smyčcových (*vihuela de arco*) – podobně v Itálii *viola da mano* a *viola di arco*. Později nástroje získaly konkrétnější označení a jako *vihuela* byl rozuměn šestisborový nástroj podobný kytaře, bohatě zdobený, používaný zejména šlechtou.²¹

Postupně se vyvíjely i techniky hry, které se lišily v závislosti na hudebním stylu, kdy každý vyžadoval jiné struny a jiné ladění, a s příslušností k hudební tradici určité oblasti.

Vzrůstající obliba nástroje si vyžádala sepsání prvních škol a příruček pro začínající hráče. První školu pro kytaru *Krátká a snadná instrukce, jak hrát na kytaru, jak ji naladit a jak pokládat ruce* vydal **Adrian Le Roy** (1520–1598, kytarista, skladatel a hudební vydavatel) v roce 1551 ve Francii.²² Skladby pro kytaru byly zprvu součástí sbírek pro jiné nástroje, nejčastěji loutnu a vihuelu. Raný repertoár obsahoval tance, fantazie, pavany, sonety, variace, transkripce skladeb určených pro jiné nástroje. Zároveň kytara jako lidový nástroj sloužila k improvizaci a především jako doprovod zpěvu. Až do druhé poloviny 18. století se noty pro kytaru zaznamenávaly pomocí tabulatur.

Baroko a rozkvět Španělska vytvořili ideální zázemí a podmínky pro další vývoj kytary. Nyní pětisborový nástroj se stal národním nástrojem Španělska²³ a mimo jeho území získal označení *španělská kytara*. I nadále však zůstal v úrovni lidového nástroje,

²⁰ Sborové, také zdvojené, struny jsou dvojicí strun vedle sebe, které jsou laděné v unisonu či oktávě.

²¹ BLÁHA, V. *Dějiny kytary*. 2012. s. 42.

²² Tamtéž, s. 57.

²³ KURFÜRST, P. *Hudební nástroje*. 2002, s. 458–459.

protože hráči z vyšších společenských vrstev dali přednost náročnější a „ušlechtilější“ loutně. Dohromady se kytara s loutnou uplatnily jako basso continuo v operní tvorbě, převážně jako doprovod árií. Stále častěji používaná akordická hra si v 17. století vyžádala vytvoření přehledné tabulky s alfabetycky značenými hmaty.

Italští a španělští kytaristé často cestovali po Evropě a šlechtických dvorech, kde ohromovali svou hrou. Francouzský kytarista **Robert de Visée** (1655–1732) například vyučoval hře na kytaru samotného Ludvíka XIV. a kniha *La guitarre royale* **Francesca Corbetta** (1615–1681, významný italský kytarista) byla věnována anglickému králi Karlu II.²⁴

Nástup klasicismu a nový hudební styl sice přenesl pozornost na smyčcové a klávesové nástroje, ale zároveň si na kytaru vyžádal změny, které ovlivnily její budoucnost. K tomu došlo opět na území Španělska – kytara dostala jednodušší podobu, bylo upuštěno od sborových strun a zdobné rosety,²⁵ ustálila se plochá zadní deska a v roce 1785 přibyla šestá struna. Repertoár se rozšířil o etudy, sonáty, valčíky, dua a tria a koncerty kytary, hojně s doprovodem flétny, klavíru nebo houslí.

Rozmezí let 1810–1840 je zlatým obdobím s narůstajícím počtem kytarových virtuózů, skladatelů, pedagogů a učebních publikací (z nich nejvýznamnější budou jmenovány níže.)²⁶ Roku 1833 se do oběhu dostává první časopis věnovaný kytaru *Giulianidad*²⁷ – podle kytaristy Giulianiho.²⁸

Současnou podobu kytary definoval **Antonio de Torres Jurado** (1817–1892, španělský stavitel kytar) ve druhé polovině 19. století.²⁹ Jím daná velikost, konstrukční prvky (např. vějířovité rozmístění žeber) a délka strun přetvořily pětistrunnou barokní kytaru v předlohu, z níž se vychází dodnes. Tento typ se označuje jako *klasická kytara*.

V průběhu let se spíše než design měnily konstrukční postupy ovlivňující kvalitu zvuku a akustického dosahu, s cílem uplatnit kytaru i v komorní a orchestrální tvorbě.

Z významných kytaristů by neměl být opomenut **Giovanni Battista Granata** (1620–1687, napsal sedm svazků skladeb), **Simon Molitor** (1766–1848, zakladatel tzv. vídeňské kytarové školy), **Ferdinando Carulli** (1770–1841, italský skladatel pro

²⁴ *The new Grove dictionary*. 2001. s. 561–562.

²⁵ Zdobení rezonanční otvor ve tvaru růže, který má vliv na tónový nádech nástroje.

²⁶ BLÁHA, V. *Dějiny kytary*. 2012. s. 106.

²⁷ *The new Grove dictionary*. 2001. s. 565.

²⁸ Mauro Giuliani (1781–1829), významný italský kytarista, který proslavil kytaru ve Vídni.

²⁹ BLÁHA, V. *Dějiny kytary*. 2012. s. 175.

kytaru), **Fernando Sor** (1778–1839, nejslavnější španělský kytarista, sklídl úspěch po celé Evropě, sepsal školu *Méthode pour la Guitare*), **Dionisio Aguado** (1784–1849, vynálezce tripodia³⁰), **František Maxmilián Kníže** (1784–1840, český kytarový virtuos), **Matteo Carcassi** (1792–1853, škola *Méthode complète pour la Guitare*), **Francisco Tárrega** (1852–1909, španělský kytarový pedagog a skladatel, snažil se vytvořit kytaru repertoár srovnatelný s ostatními nástroji), **Isaac Albéniz** (1860–1909, španělský klavírista, díla ovlivněna zvukem kytary), **Emilio Pujol Vilarrubi** (1886–1980, autor *Racionální školy hry na kytaru*, odborník na starou kytarovou hudbu), **Andrés Segovia** (1893–1987, španělský virtuos, koncertní činností vymanil kytaru z podceňované pozice a zvýšil zájem o klasickou kytaru ve 20. století), **Joaquín Rodrigo** (1901–1999, uznávaný skladatel pro kytaru).

Na kytaru hráli nebo pro ni napsali některé skladby i **Franz Schubert** (*Die Nachtigall*), **Hector Berlioz** (*Romance s doprovodem kytary*), **Niccoló Paganini** (*Velká sonáta A dur pro kytaru s doprovodem houslí*), **Carl Maria von Weber** (*6 písní s doprovodem kytary*), **Luigi Boccherini** (*Kvintet č. 5 v D dur*), **Darius Milhaud** (*Segoviana*), **Francis Poulenc** (*Sarabanda pro kytaru*), **Paul Hindemith** (*Rondo pro tři kytary*).

Nejoblíbenějšími mezi hráči se staly tyto skladby: *Koncerty pro kytaru a orchestr* (Granata), *Koncert pro kytaru v A dur* (Carulli), *Variace na Mozarta* (Sor), *Le Fandango Varié* (Aguado), *Capricho árabe*, *El Carnaval de Venezia* (Tárrega), *Suita Iberia*, *Suita Española* (Albéniz, pro kytaru upravena Tárregou), *Concerto de Aranjuez* (Rodrigo).

V současné době jsou nejuznávanějšími kytaristy **Paco de Lucía** (1947–2014, „král flamencové kytary“), **Tommy Emmanuel** (1955, australský kytarový virtuos), **Roland Dyens** (1955, francouzský kytarista a skladatel, profesor Pařížské konzervatoře).

1.2. Elektrická kytara

Razantní rozvoj zažívá kytara na přelomu 19. a 20. století na americkém Jihu jako hlavní nástroj country a blues. V Evropě obliba kytary opět stoupá ve válečném období, kdy je pro svou levnost lehce dostupným nástrojem. Ve 20. a 30. letech se pak v USA rodí elektrická kytara, jež se později stává symbolem rock'n'rollu a populární hudby obecně.

³⁰Tripodison – třínohý stojan s úchytkami, do kterých se upevnila kytara a hráč ji mohl držet i ve stoje.

Na rozdíl od klasické kytary, kdy zvuk je vytvářen v rezonančním těle, elektrická kytara pracuje s principem elektromagnetických snímačů, které mění energii vibrujících strun na elektrický signál a skrze zesilovač a externí reproduktory zvuk pak amplifikují. Tělo nevyžadující rezonanční těleso má většinou plný korpus a u krku je výřez pro lepší dostupnost k horním pražcům. Počet snímačů zabudovaných do těla, výstupů, přepínačů, umístění ochranného krytu (pickguard) závisí na typu a designu daného typu kytar, např. kytary Fender mají navíc vibrační páku.

O její vznik se zasloužili především sami hráči, kteří na základě svých hráčských zkušeností a postupným technickým zdokonalováním dosáhli lepších konstrukčních prvků. Nejdominantnějšími typy na trhu se stali **Fender Broadcaster** 1950 (od 1951 Telecaster), **Gibson Les Paul** 1952 a **Fender Stratocaster** 1954. Tito vytvořili základ, z něhož se vychází dodnes a stále se těší stejné oblibě. Pro potřeby navození určité image hráče se často měnil i design nástroje nebo s nimi jako s oživením trhu přicházeli sami konstruktéři – **Gibson Flying-V** 1958.³¹

Zvukové efekty lze rozšířit pomocí externích zařízení, především použitím pedálů, např. wah-wah (tzv. kvákadlo, mění poměr basů a výšek), chorus – sborový efekt, harmonizér – přidání tónu vzdáleného o určitý interval, oktavizer – tón o oktávu výše či níže, reverb – efekt ozvěny, panning – přesunutí signálu mezi reproduktory, a mnohé další.³²

O prosazení elektrické kytary v populární hudbě se zasloužili zejména **Django Reinhardt** (1910–1953, francouzský jazzový kytarista), **Robert Johnson** (1911–1938, zakladatel stylu Mississippi Delta Blues), **Les Paul** (1915–2009, americký muzikant, kytarista a inovátor, přičinil se o zavedení elektrické kytary s plným korpusem), **Wes Montgomery** (1923–1968, jazzový kytarista), **Chet Atkins** (1924–2001, country kytarista), **Chuck Berry** (1926, kytarista rhythm and blues a rock'n'rollu, zaujal pohybovými kreacemi na jevišti), **Jimi Hendrix** (1942–1970, virtuos elektrické kytary), **John McLaughlin** (1942, britský multižánrový kytarista), **Eric Clapton** (1945, jeden z nejvlivnějších rockových kytaristů současnosti), **Joe Satriani** (1952, rockový a metalový kytarista), **Eddie Van Halen** (1955, hard rockový kytarista), **Carlos Santana** (1947, kytarista propojující rock a latinskoamerické rytmy).

³¹ *The new Grove dictionary*. 2001. s. 57.

³² CHAPMAN, R. *Kytary*. 2006. s. 233–235.

Dějiny kytary jsou bohaté jak na události, tak také na osobnosti, a dokazují, že se kytara dokázala vymanit z podceňované pozice a vydobyla si čelní místo mezi nástroji současné populární hudby. Nástroj původně Blízkého východu prošel takovými změnami, že jej lze považovat za nástroj evropský a zároveň americký.

Mnozí kytaristé a skladatelé si uvědomovali největší slabinu kytary, a to, ve srovnání s ostatními nástroji, zaostávající repertoár a přehlížení ze strany skladatelů pro jiné nástroje. Svou tvorbou, interpretačními schopnostmi a pedagogickou činností se zasloužili o nový přístup ke kdysi pouze lidovému nástroji.

Ve srovnání s klasickou kytarou jsou dějiny elektrické kytary jen nepatrným zlomkem, ale díky populární hudbě se s ní setkáváme mnohem častěji. Propojení s nejnovější technologií a syntezátory přináší spoustu možností a nepřeborných zvukových variací, které rozšiřují pole působnosti obou typů kytar nejen ve filmové tvorbě.

2. KYTARA V DĚJINÁCH FILMOVÉ HUDBY

V nejranější fázi kinematografie (cca 1895–1910), kdy promítání němých filmů bylo součástí vaudevillových divadel a pouťových atrakcí, bylo hlavním účelem „filmové hudby“ zaujmout a přilákat publikum (svým způsobem tak fungovala jako reklama), ilustrovat dění na plátně a vytvářet zvukové efekty. Jako nejvhodnější improvizální nástroje se tehdy uplatnily především klavír, buben a trumpeta, které vhodněji imitovaly zvuky ran, výstřelů, fanfár a podobných ruchů.³³ Se vznikem prvních kinosálů přibyla potřeba maskovat hluk promítačky a zároveň začalo být na hudbu, která doprovázela filmy, nahlíženo jako na samostatnou složku filmu – filmovou hudbu. Ta vycházela především z tradice umělé hudby 19. století – romantismu, programní hudby, opery a operety.³⁴

V žádné z těchto oblastí nebyla kytara zahrnuta. Pro nepříliš průrazný zvuk a v pozici stíněné oblibou klávesových a smyčcových nástrojů zůstávala kytara mimo orchestr a mimo přední tvorbu romantismu. Navíc kvalita, velikost a nástrojové obsazení kinosálového orchestru se odvíjely hlavně od finančních možností majitele sálu.³⁵ Společně s filmy byly často distribuovány i seznamy doporučených skladeb a úryvků, (tzv. cuesheets, z nichž se některé motivy a klišé používají dodnes), a ve speciálních případech, kdy filmová hudba byla specifitější, cestoval spolu se snímkem i hudební doprovod.³⁶

Omezené dynamické rozpětí neumožnilo klasické kytáře zaujmout rovnocennou pozici s ostatními nástroji v orchestru a rovněž bylo problémem při snímání na optickou stopu.³⁷ Lepšího výsledku bylo potom možno docílit osamostatněním nástroje, což však ztrácelo na takovém účinku dramatičnosti, jaký dovedly navodit např. smyčce či kompletní orchestr. A i když se s pozdějším zdokonalením technologií nahrávací postupy změnily, mnozí hudební skladatelé stále setrvávají u osvědčených nástrojových skupin nebo naopak zkouší nové možnosti, které nabízí syntezátory a digitální technologie.

Současně s přerodem němého filmu na zvukový, směřoval ve třicátých letech na území USA zájem k výrobě elektricky snímaných kytar. Když se poté v padesátých

³³ COOKE, M. *Dějiny filmové hudby*. 2011. s. 28–36.

³⁴ *The new Grove dictionary*, 2001. s. 797.

³⁵ *The new Grove dictionary*, 1995. s. 549.

³⁶ *The new Grove dictionary*, 2001. s. 798.

³⁷ COOKE, M. *Dějiny filmové hudby*. 2011 s. 226.

letech elektrická kytara stala symbolem vznikajícího rock'n'rollu, čerpala filmová hudba podněty z tehdejších hudebních stylů a výrazových prostředků vážné hudby – expresionismus, serialismus, atematismus, disonance, či atonalita byly působivým prostředkem ke zvýšení divákovy napětí.³⁸

Zato na evropském kontinentě měli filmoví tvůrci k novátorským postupům blíže a nebáli se využít i menší ansámby či dokonce jednotlivé nástroje samostatně. Bohužel tyto experimentální tendence byly značně omezeny probíhajícími válkami a následnou politickou situací.³⁹ Například právě pro spojitost elektrické kytary s rockem a obecně s americkou kulturou bylo v Japonsku v roce 1944 použití elektrické kytary a banja zakázáno.⁴⁰

Narůstající obliba televize v 50. a 60. letech ohrozila přízeň filmového diváctva, což přimělo tvůrce filmů včlenit jak do děje, tak do filmové hudby hudební styly blízké tehdejší mládeži – jazz, populární a elektronickou hudbu.⁴¹ Lákadlem bylo také angažování populárních zpěváků do rolí herců.

V amerických filmech těchto dekád se začala kytara objevovat naprosto běžně – každý chtěl mít doma svůj vlastní nástroj a hrát rock'n'roll, což se odráželo i ve výstavbě filmového narativu určeného pro mládež. Proto se nejčastěji ve filmové hudbě setkáváme s elektrickou kytarou v kombinaci s baskytarou, bicí soupravou, zpěvem a případně klávesovým nástrojem, která vytváří charakteristický „sound“ rock'n'rollu a rockových a populárních odnoží. Přestože bychom našli spoustu výjimek, v čele s *Bezstarostnou jízdou*,⁴² která na počátku 70. let s konceptem kompilované hudby přišla, populární hudba a především ústřední písně a melodie našly uplatnění ve filmové hudbě jako komerční lákadlo a vidina vyššího výdělků.⁴³

Všeobecně je kytara spojována s kulturou jižanských zemí a jako součást lidových a populárních písní se kytara objevuje běžně např. ve španělské či mexické kinematografii. Takže i původní hudba, jež má asociovat některou z těchto zemí, spoléhá na kytaru. Konkrétně v Mexiku je nástrojové obsazení skupin mariachi⁴⁴ bez

³⁸ *The new Grove dictionary*, 2001, s. 800.

³⁹ Tamtéž, s. 801.

⁴⁰ COOKE, M. *Dějiny filmové hudby*. 2011. s. 385.

⁴¹ *The new Grove dictionary*, 2001, s. 801.

⁴² *Easy Rider*, Dennis Hopper, USA, 1969

⁴³ *The new Grove dictionary*, 2001, s. 805.

⁴⁴ Mariachi je mexická folklórní hudba vzniklá v 19. století. Typické nástrojové obsazení zahrnuje kytaru, housle, trumpetu a mexické mariachi nástroje – guitarrón, mexickou vihuelu a kytaru golpe. Hudebníci nosí specifický oděv.

kytary nemyslitelné. Doprovod kytary je také zásadní pro flamenco, které si dokonce pro tento taneční styl vyžádalo vlastní typ nástroje, tzv. *flamencovou kytaru* (odlišné ladění a hlavně změny ve stavbě těla – nízko položené struny, ochranný kryt rezonančního otvoru, menší rozměry, atp.)⁴⁵ Mimo to je kytara nejprůhodnějším doprovodem ke zpěvu serenád pod okny nejen filmových hrdinek.

Nezměrnou překážkou filmové hudby je samotný přístup některých skladatelů a hudebních režisérů, kteří spoléhají na osvědčené postupy a práci si ulehčují: „[...] *Filmová hudba má velmi pragmatickou funkci. Prostě tam je – prostě tam něco hraje. Je celkem jedno, jestli napíšete slušnou muziku, nebo geniální muziku. [...] Vrazíte tam soprán saxofon, aby to znělo romanticky, a pro film, který si odehraje svých pět týdnů v kinech a pak bude ležet na polici ve videopůjčovně, to úplně stačí.*“⁴⁶

Nic nekонтastuje s tímto názorem více než důmyslně propracované snímky některých nezávislých tvůrců. Tzv. *indies*, kteří vznikli ve druhé polovině 80. let jako protipól mainstreamového Hollywoodu, zachycují ve své tvorbě rozličná témata, která zpracovávají velmi neotřelým způsobem a za použití svérázných postupů. Tomu odpovídá i adekvátní hudební doprovod, který zužitkovává všechny styly a žánry, a dotváří tak progresivní stránku filmového díla.

Pozornost a uznání za práci na velkofilmech, které dnes prosazují melodickou a snadno zapamatovatelnou hudbu, přiměly některé filmové skladatele přehodnotit svůj přístup ke komponování, ačkoli většina z nich ve svých začátcích inklinovala spíše k nápaditým postupům a experimentům. Současná praxe navíc předchází překročení rozpočtu v oblasti hudební sekce tím, že spoléhá na filmové skladatele, kteří se již osvědčili prací na nějakém „trháku“ nebo mají zkušenosti s daným žánrem – přizvání neprověřených umělců by bylo příliš riskantní.⁴⁷

Současné nahrávací a reprodukční technologie, vybavení multikin a atraktivní doplňky, jako je například zvukový formát Dolby Atmos, u filmu předpokládají adekvátní hudební doprovod. Takové služby jsou doménou zejména pro orchestrální hudbu.

⁴⁵ MARTÍNEK, Zdeněk. Flamenková kytara. *Flamenco.cz* [online]. 2. 1. 2006 [cit. 2014-03-12]. Dostupné z: http://www.flamenco.cz/?id=cl/a008_flamenkova_kytara.

⁴⁶ Mark Isham. Výrok převzat z COOKE, M. *Dějiny filmové hudby*. 2011. s. 496–497.

⁴⁷ COOKE, M. *Dějiny filmové hudby*. 2011. s. 495.

2.1. Významy přisuzované oběma druhům kytary

Dějinným vývojem podmíněný směr vnímání kytary dnes částečně určuje způsob jejího zobrazování a uplatnění. Všeobecné povědomí je navíc formováno různou mírou obeznámenosti s tvarem, témbrem, technikou hry, hudebními styly, ve kterých se kytara objevuje, umělci, historií nástroje atp. Pojem kytara tak může zahrnovat více významů a lze jej asociovat hned s několika jevy.

Už samo přízvisko španělská kytara jednoznačně odkazuje na konkrétní oblast, která se na utváření kytary podílela nejvíce. Kytaru a podobné rytmy zaměstnávají ve své hudbě také v sousední Itálii a v zemích Střední a Latinské Ameriky – jmenovitě například v Mexiku, Brazílii či Argentině. Zato elektrická kytara se váže k USA, mimo jiné k městu Nashville v Tennessee jako centru country a městu Woodstock, kde probíhal známý festival.

Kytara jako jeden z hudebních nástrojů může být srovnávána s nástroji podobného vzhledu nebo barvy zvuku. Přestože techniky hry mohou být velmi odlišné, na základě sluchové zkušenosti se kytara dá asociovat s loutnou, mandolínou, banjem, harfou, lyrou, citerou, indickým sitárem, čínským zitherem, ukulele, balalajkou a dalšími.

Práce s kytarou, ať už s klasickou či elektrickou, je obsažena ve většině hudebních žánrů – jazz, blues, country, rock'n'roll, rock, punk, metal, folk, flamenco, hudba mexických skupin mariachi, instrumentálních žánrech a mnohých dalších.

Kytaru je možné vnímat jako symbol konkrétního umělce, zpěváka či hráče. Nelze nezpomenout Jimi Hendrixe, Erica Claptona, Chucka Berryho atd.

Z tohoto výčtu nelze vyloučit i vliv vzhledu. Někomu se okamžitě vybaví klasický osmičkový tvar španělské kytary, jinému naopak design kytar Fender Stratocaster. Vzhled konkrétně „rohačky“, jak je Fender Stratocaster přezdíván, může mít i podtext ideologický – zavržení rockové hudby ze strany církve kvůli podobnosti těla kytary s hlavou satana, a podtext sexuální – tělo kytary připomínající tělo ženy.

Z pohledu lingvistiky lze slovo „kytara“ chápat jako hyperonymum pro jednotlivé typy kytary – klasickou, elektrickou, akustickou, basovou, steel kytaru, slide kytaru, country kytaru atd.

Kytaru je tedy možné nejčastěji spojovat s určitou geografickou polohou, národem, hudebním žánrem, vzhledem, podobnými hudebními nástroji, konkrétním umělcem. Vždy záleží také na jednotlivci a jeho dosavadní zkušenosti s tímto nástrojem.

Všechny tyto významové roviny může využívat filmové médium jako konkrétní determinanty určitého jevu. Fabule se může tudíž mimo jiné opírat o fakt, že zapojením kytary lze naznačit geografickou polohu, hudební styl nebo osobnost atd.

Kytara byla v minulosti až příliš často považována za jednoduchý, lidový nástroj, kterým může každý doma doprovodit svůj zpěv. Zatímco se její příznivci snažili o vyvrácení podobných názorů, repertoár romantismu vyzdvihoval klavír, smyčcové kvarteto a orchestr. V době, kdy kytara vystupovala na vrchol, vznik filmového média už byl v plném proudu a filmová hudba pokračovala v principech romantismu. Postupně sice přijímala podněty z moderní vážné a populární hudby, a přestože je i dnes výrazně využívá, orchestrální hudba nadále převažuje – častá je kombinace populárních písní na podkladu původního instrumentálního score. Snímky, které doprovází ve filmové hudbě neobvyklé nástroje nebo se s nimi pracuje odlišně, nacházíme v menší míře. O filmech, kde je v hudebním doprovodu výrazněji zužitkována kytara, pojednávají následující kapitoly.

3. KYTARA V DIEGEZI

Výskyt filmů, v jejichž narativu figuruje kytara, je možno rozřadit do čtyř kategorií a právě tato kapitola je předkládá. Každá podoblast je ilustrována na vybraných dílech světové kinematografie tak, aby bylo vystiženo nejširší spektrum všech možností. Využití kytary se vztahuje konkrétně na případy související s postavou, prostředím či jevy stanovenými při tvorbě příběhů. Začlenění kytary do příběhu má totiž vždy svůj účel – ať už na kytaru hraje jedna z postav, nebo nástroj stojí opřený o stěnu v hrdinově pokoji, vždy to má určitou vypovídací hodnotu.

Filmová hudba ke snímkům, v nichž kytara hraje zásadnější roli, je vystavěna na skladbách pro kytaru, jež ve většině případů přecházejí od diegetické hry postavy až k nediegetickému doprovodu. Není však pravidlem, že by diegetická hudba musela převažovat. Filmoví skladatelé komponují původní hudbu, angažují adekvátní umělce a čerpají i z archivní hudby.

3.1. Jedna z postav hraje na kytaru

Nejčastěji je kytara využita jako hudební nástroj, kterým postava doprovází svůj zpěv, skrz který vyjadřuje své pocity nebo se hraním na kytaru živí. V případě, že hráčem je hlavní hrdina, objevuje se kytara v průběhu filmu opakovaně nebo se spolu s hrdinou ocitá v hlavní roli a jako jeho neodmyslitelná součást setrvává v záběru po celou dobu.

Ve filmech *Sladký ničema*, *Křižovatky* a *Království za kytaru* je kytara reprezentována jako smysl hrdinova života. Ve všech případech je hráčem hlavní postava, odlišný je však hudební styl – postupně je zde zastoupen jazz, blues a rock.

*Sladký ničema*⁴⁸ představuje jazzového kytaristu Emmeta Raye, jemuž je jeho nástroj živobytím, životní láskou i posedlostí. Jeho egocentrická povaha a touha vyrovnat se Djangu Reinhardtovi jsou pro něj překážkou k dosažení úspěchu jak v showbusinessu, tak i u žen. Až teprve ztráta milované Hattie mu pomůže jeho tvorbu řádně procítit. Fiktivní životopis o géniovi ze třicátých let je prokládán komentáři Woodyho Allena, smyšlených publicistů a hudebníků, kteří se vyjadřují k úspěchu a osobnosti Emmeta Raye.

Emmet Ray je hlavním zdrojem diegetické hudby, která by se dala rozdělit na koncertantní a nahrávací činnost a vlastní hraní ve volném čase, tj. „jamování“ s přáteli,

⁴⁸ *Sweet nad Lowdown*, Woody Allen, USA, 1999, hudba Dick Hyman

skladby pro zaujetí žen a uklidňující brnkání k přemýšlení. Už samo prostředí, ve kterém se geniální kytarista pohybuje, odráží jemu současné hudební styly – jazz, swing, big bandy, atd. Atmosféru třicátých let dotvořil Dick Hyman, který s Allenem spolupracoval na více než desítku jeho filmů, přearanžovanými skladbami několika tehdejších muzikantů a samozřejmě i Djanga Reinhardta (konkrétně *Liebestraum No. 3* a *When Day Is Done*). Do hudební sekce angažoval Hyman zkušené jazzové hudebníky, kteří hráli s Benny Goodmanem. Veškeré kytarové pasáže nahrál Howard Alden. Pro *Sladkého ničemu* složil Hyman skladbu *3:00 AM Blues* a *Unfaithfull Woman*.⁴⁹

Tak jako Emmet Ray, chtěl by se i Hynek v **Království za kytaru**⁵⁰ živit hraním. Ale když po rozpadu kapely přijde o půjčenou kytaru, je mu jasné, že bez vlastního nástroje ho do žádné kapely nepřijmou. Podporován svou mladší sestrou Adélou se všemi způsoby snaží získat peníze, aby si mohl koupit nový Stratocaster. Klasická kytara je totiž pro Hynka obyčejná, cvičí na ni a je pro něj samozřejmostí. Zato hra na elektrickou kytaru v kapele mu dodává pocit sebevědomí a osobního úspěchu. Hrát na kytaru v rockové kapele je jeho životní sen.

Kromě elektrické a klasické kytary se ve filmu objevují i housle, na něž Hynek hraje po kavárnách, klavír, který spolu s klasickou kytarou ovládá i jeho mladší sestra, akordeon, který si zkouší pán v hudebninách, a zpěv. Na školní besídce děti doprovází basa, cimbál, flétny, smyčcový kvartet a školní orchestr. K módní přehlídce indického svatebního šatu zaznívá pravděpodobně sitár a nějaký druh bicího nástroje a z hodin tanečních se line syntezátor. Úryvek z rockového koncertu v úvodu filmu se později ještě dvakrát opakuje, poprvé při zkoušce s kapelou, později už mimo diegezi jako zdůraznění rebelujícího prvku při rychlé jízdě v autě s odpadky. Nediegetická hudba disponuje třemi hudebními motivy, které jsou použity opakovaně. Buď jako připomenutí předchozí scény, nebo jako komentář scén se stejným či podobným významem. V jednom případě je kytarová melodie použita jako hudební souvztažnost mezi dvěma scénami, v nichž je Hynek konfrontován s názory a životním postojem svého otce. Další melodie pak propojuje scény, ve kterých Hynek matce lže, nedodrží slib daný sestře a jako usmíření kupuje lyže. Tři scény, v nichž Hynek blíže komunikuje s dívkami, prokresluje syntezátor. Veškerá hudba se vyznačuje typickým „soundem“ osmdesátých let – použitím syntezátorů a zvukových doplňků. Hudbu k filmu složil Milan Svoboda. Luboš Andršt a Petr Zeman nahráli kytarové melodie.

⁴⁹ HARVEY, A. *The Soundtracks of Woody Allen*. 2007. s. 138–146.

⁵⁰ Drahomíra Králová, Československo, 1989, hudba Milan Svoboda

Hrdina filmu **Křížovatky**,⁵¹ Eugene, je sice excelujícím studentem klasické kytary na Juliardu, ale sám sebe považuje spíše za bluesmana a následovníka Roberta Johnsona. Touží po skladbě, kterou Johnson údajně nikdy nenahrál a nikdo ji nezná. S ní by rád vstoupil na scénu blues. Johnsonův přítel Willie Brown ho vezme do Mississippi a ukáže mu, jak se dělá pravé blues.

Autorem soundtracku a zároveň všech scén s bluesovou kytarou je Ry Cooder, americký slide kytarista. Při použití techniky *slide* je zvuk vytvářen klouzáním, přejížděním přes struny, často za pomoci skleněného slide válečku nasazeného na prst. Tím dochází k plynulé změně výšky tónu. Takto lze hrát na téměř všechny typy kytar. Nejzřetelněji sice zaznívá tato technika v doprovodné hudbě, nicméně Eugene slide také používá, poprvé v momentě, kdy z něj životní zkušenost udělá pravého bluesmana. Protože film je hledáním správného bluesového „soundu,“ cesta Eugena a Willieho Browna je protkána vhodným doprovodem bluesové kytary a foukací harmoniky. Jednotný hudební styl společný všem použitým skladbám a melodiím, diegetické a nediegetické hudbě, vytváří filmu scelující atmosféru. S prostředím Jihu koresponduje rozvolněné tempo, odsekávání jednotlivých tónů a kombinace zrychlování a zpomalování melodie, jíž je dosaženo právě technikou slide – typickým rysem Delta blues.

V závěru filmu se Eugene utká v kytarovém duelu s Jackem Butlerem, kytaristou, který podepsal smlouvu s ďáblem, a zvítězí nad ním díky schopnostem získaným na Juliardu. Steve Vai,⁵² který ztvárnil Butlera, spolupracoval na této části soundtracku s Cooderem a do vítězného „argumentu“ zakomponoval *Capriccio No. 5* Niccola Paganiniho. Johnsonova tvorba je zde zastoupena písní *Crossroads*, kterou v úvodní sekvenci Johnson nahrává ve studiu.

Emmet Ray, Hynek i Eugene jsou nadanými kytaristy, nicméně každý z nich něco postrádá. V průběhu jednotlivých filmů se každý z hrdinů snaží onen nedostatek proměnit – dosáhnout kvalitnější tvorby, získat nový nástroj a nabýt zkušeností.

3.2. Kytara je součástí image postavy

Kytara jako jeden z nástrojů rock'n'rollu a rocku může postavě udělit identitu muzikanta, drsného rockera, nebo může být využita jako prostředek k získání pozornosti opačného pohlaví. Status slavné a úspěšné osobnosti může komukoli propůjčit jinak

⁵¹ *Crossroads*, Walter Hill, USA, 1986, hudba Ry Cooder

⁵² Americký kytarista, narozen 1960.

nedosažitelné schopnosti, a stejně tak i připodobnění se charakteru určité hudební ikony. Zda někdo hraje na kytaru, lze vypožorovat ze způsobu oblékání, délky a stříhu vlasů atp.

V **Životě bez kytary**⁵³ figuruje kytara jako atrakce, kterou Zdeněk okouzluje ženy. Svým hraním se snaží zaujmout Věru, tak jako předtím nejspíše Danu a jiné, což poznáváme ze scény, kdy se o tom dívky baví v šatně. Protože se však Zdeněk do Věry opravdu zamiluje a dokonce spolu čekají dítě, mění se spolu s životní situací i původní funkce kytary, jak je patrné z názvu filmu.

V ději se kytara objevuje pouze střídavě – v první třetině filmu, kdy Zdeněk hraje a hvízdá Věře romantickou melodii, později mezi přáteli doprovází píseň *Zuzano*, *Zuzano* a ke konci si Dana hrou a zpěvem připomíná píseň *Havajské noci*. Ty Zdeněk pravděpodobně hrál kdysi jí a Dana se jí snaží na sebe upozornit. Když o tutéž píseň na začátku žádá Věra, Zdeněk ji odmítá, patrně právě proto, že ji kdysi hrál Daně a nechce si ji připomínat. Evžen Illín věnoval kytáře prostor i v nediegetické hudbě – úvodní titulky provází klasická kytara s doprovodem saxofonu a trubky a souhra tohoto tria také celý film ukončuje.

Ačkoli je Zdeněk hlavní postavou a hraje na kytaru, v jeho životě jsou podstatnější věci a kytara nehraje natolik zásadní roli, aby snímek mohl spadat do předchozí podoblasti. Spíše se dá předpokládat, že nástroj mu pomáhá překlenout trapné ticho nebo navodit vhodnou atmosféru na schůzkách a mezi přáteli.

S ohledem na téma práce a v úvodu vytyčené parametry, nebudou **Starci na chmelu**⁵⁴ zkoumány z hlediska hudebního. Přínos prvního československého muzikálu v práci s kytarou totiž spočívá výhradně ve vizuální složce. Ta je zastoupena trojicí průvodních kytaristů, komentátorů, kteří se ve funkci antického chóru průběžně vyjadřují ke klíčovým událostem příběhu a v pozici vypravěčů mají vůči příběhu nadhled. Tyto postavy ztvárnil Petr Musil, herec a zpěvák Josef Laufer a choreograf Josef Koniček.

Elektrická kytara umocňuje vážný výraz vypravěčů, který je dán také synchronizovanými pohyby a černým oděvem. Toto řešení se jeví jako mnohem výraznější a efektivnější, než kdyby postavy zaujímal pouze strnulý postoj, například s rukama v kapsách. V kytarovém triu je zastoupena kytara vedoucí, vedlejší a

⁵³ Jiří Hanibal, Československo, 1962, hudba Evžen Illín

⁵⁴ Ladislav Rychman, Československo, 1964, hudba Jiří Bažant, Jiří Malásek, Vlastimil Hála

baskytara, a přestože hra většinou nekoresponduje se znějícím kytarovým doprovodem, dodává vypravěčům v jednotlivých nástupech respekt.

Kytara v rukou tohoto tria je pouhým doplňkem, kdežto Zdeněk prostřednictvím kytary předkládá Věře své dovednosti a charakter. Ve většině případů se tato podoblast neobjevuje samostatně, protože otázka vizáže spadá do výše uvedené podoblasti jako jeden z mnoha dalších rysů hráče na kytaru.

3.3. Kytara charakterizuje prostředí děje

Populární hudba znějící z rádia, lidová hudba, živá kapela nebo skupina mariachi, to jsou nejčastější zdroje diegetické hudby v příbězích umístěných ve Španělsku, Mexiku, zemích Jižní Ameriky a na tichomořských ostrovech. Všude tam nacházíme v hudebních stylech kytaru. Kultura a tradice takových zemí formují charaktery lidí, což se odráží i v absolutně nehudebních filmech, kdy postavy některý z daných hudebních nástrojů přirozeně ovládají nebo alespoň hudbu doprovází zpěvem či tancem.

Desperado⁵⁵ a na něj navazující **Tenkrát v Mexiku**⁵⁶ bychom mohli zařadit hned do několika oblastí. Hlavní hrdina hraje na kytaru a pravděpodobně je bývalým hráčem mariachi, jeho pouzdro na kytaru odkazuje ke skrytým zbraním, kytara mu dodává na sex-appealu a k tomu všemu žije v Mexiku. Poslední z aspektů je pravděpodobně definujícím faktorem, a proto filmy zařazujeme do této podoblasti.

Ústřední píseň *Morena de mi corazón* je v diegezi písní El Mariachiho (jméno hlavního hrdiny znamenající „člen hudebníků mariachi“) – během úvodních titulků ji hrdina v retrospektivě hraje ještě jako mariachi. Akčním scénám vyhovuje spíše elektrická kytara a její zkreslený zvuk, i proto soundtrack čerpá z populárních písní rocku a latinského rocku.⁵⁷ Jeho autorem jsou skupiny Los Lobos a Tito & Tarantula. Soundtrack k *Tenkrát v Mexiku* utvářeli z části sami tvůrci – Robert Rodriguez, Antonio Banderas, Salma Hayek a Enrique Iglesias některé skladby napsali, nebo je alespoň interpretovali.

Diegetické a nediegetické zdroje hudby se v obou snímcích často prolínají. Ke hře v diegezi se přidávají další nástroje, ovšem už mimo příběh, a hudba tak přechází do

⁵⁵ Robert Rodriguez, USA/Mexiko, 1995, hudba Los Lobos

⁵⁶ *Once Upon a Time in Mexico*, Robert Rodriguez, USA, 2003, hudba Robert Rodriguez

⁵⁷ Taktéž Chicano rock, propojuje prvky klasického rocku a hudby Latinské Ameriky. Vokální skladby bývají většinou ve španělštině. Z interpretů se v *Desperadu* objevují kytarista Carlos Santana, skupiny Los Lobos a Latin Playboys.

pozadí. Obdobně je to i s podkladovou hudbou, která může nakonec vycházet z rádia v barech. Kytara je zde zobrazena jako hudební nástroj, hraje na ni i Carolina, malý chlapec hraje na mexickou vihuelu. Dále slouží jako zbraň a skryš na drogy, pouzdro ukrývající zbraň je symbolem hlavního hrdiny.

Kocour v botách⁵⁸ je animovaná tvorba, která vyžaduje jiný přístup k práci s hudbou – hudba funguje jako zvukomalba, je stylizací reálných zvuků, vytváří dramatické napětí a především vzniká dříve než výroba samotného filmu.

K příběhu o legendárním španělském Kocourovi složil hudební režisér Henry Jackman score, ve kterém orchestr doplňují kastaněty, trumpety a hlavně přínos kytarového dua Rodriga a Gabriely⁵⁹ z Mexika. Rychlé tempo, poklepávání na rezonanční desku a luby kytary během hry jsou charakteristické rysy hudby tohoto dua, které vyhovují povaze snímku. *Diablo rojo*, improvizované v diegezi osazenstvem kočičího mléčného baru, umocňuje temperament tance Kocoura a Čiči. Z absolutní synchronizace tanečních kreací a ruchů s hudbou je zřejmé, že hudba byla vybrána (skladby nevznikly původně pro film) již v předprodukci. Později zaznívá skladba *Hanuman* k tanci na poušti, to už nediegeticky. Nakonec píseň *Americano* zpěvačky Lady Gaga přechází ze závěrečného tance koček do titulkové sekvence. Score Henryho Jackmana v náznacích imituje hudbu Morriconeho ke spaghetti westernům – foukací harmonika, hvízdání, ostinátní klasická kytara a brnkání na elektrickou kytaru. Ve větší míře je však zaměstnána kytara, kastaněty, klavír, trumpety, smyčce a samozřejmě orchestr.

3.4. Kytara jako symbol

V níže uvedených filmech slouží kytara jako symbol nebo jev odkazující na určité skutečnosti v rámci narativu nebo v mimofilmové realitě. Význam symbolu může být vymezen přirozeným kontextem (např. vztah nástroje k hudebnímu stylu) nebo jej může definovat původce filmu.

Probuzení⁶⁰ s hudbou skladatele Zdeňka Lišky je prvním z československých filmů, který zachycuje rock'n'roll. Kytara, kterou Marcel nosí stále u sebe, je zde jako zástupce populárního hudebního žánru, se kterým se identifikuje rebelující mládež. Klíčová scéna se objevuje v polovině filmu, kdy si hlavní postava Jitky vyžádá od

⁵⁸ *Puss in Boots*, Chris Miller, USA, 2011, hudba Henry Jackman

⁵⁹ Název dua se běžně uvádí jako Rodrigo a Gabriela, celými jmény jsou Rodrigo Pineda Sanchez a Gabriela Quintero Lopez.

⁶⁰ Jiří Krejčík, Československo, 1959, hudba Zdeněk Liška

kamaráda Marcela „rock“ a na něj pak s Vildou tančí. Na vrakovišti, kde se Jitka s kamarády zdržuje, je kytara jediným dostupným zprostředkovatelem rock'n'rollu.

Jako nediegetický hudební doprovod se střídá Filmový symfonický orchestr řízený Františkem Belfinem a Karlem Krautgartnerem a diegeticky Kučerova instrumentální skupina. Píseň *Mambo* Zdeňka Lišky, na kterou tančí Jitka a Vilda v kavárně a která je tudíž součástí diegeze, zaznívá opakovaně. Nejdříve jako nediegetické podkreslení scény Tonka a jeho rodinných vztahů, později jako Marcelovo brnkání na kytaru v obchodní pasáži. Obdobně se opakuje ona rock'n'rollová skladba Krautgartnerova noneta – přestože ji divák poprvé slyší v nákupní pasáži a později v taneční kavárně, z pobrukování Jitky a poklepávání Marcela do stolu lze usoudit, že se jedná o velmi populární píseň známou tehdejší mládeži. Kromě vrakoviště ji Marcel hraje také v hospodě a nediegeticky doznívá spolu s následky po scéně s tancem a alkoholem. Kytarové party nahrál Antonín Bartoš.⁶¹ Nediegetická hudba těží mimo jiné z dechové sekce s doprovodem varhan ve scénách laděných psychologicky nebo kontrastujících k vyznění rock'n'rollových pasáží.

Filmová verze divadelní inscenace **Balady pro banditu**⁶² je sice opět muzikál, ale ani zde se nejedná o použití kytary v rovině hudební, nýbrž vizuální a významové. Na divadelním jevišti je použití některých reálných jevů nemožné, a tak jsou často nahrazovány prostředky, jež realitu naznačují. Nekonvenční Divadlo na provázku využilo kytaru nejen jako hudební nástroj, ale také jako prvek symbolizující zbraň, milence a dítě. Přestože filmové médium má více možností díky trikové technologii, postupy Divadla na provázku přejalo.

Film zachycuje improvizovaný amfiteátr, ve kterém se před zraky tramského publika odehrává „amatérské“ zpracování románu *Nikola Šuhaj loupežník*. Kytara se objevuje mezi doprovodnými nástroji, spolu např. s banjem, klarinetem, foukací harmonikou, flétnou, houslemi, atd.

Neotřele zastupuje kytara střelné zbraně – tvar klasických kytar zde má připomínat pušky, nabíjení pak disonantní rozlaďování strun otáčením ladících kolíků. Výstřely jsou simulovány úhozy přes struny. Většinou potom následuje prostřih na scénu se skutečnými zbraněmi. Kytaru-dítě Eržika kolébá a metaforicky ji ukládá do jesliček. Později v náruči objímá kytaru-milence s helmou na hlavě. V závěru filmu se

⁶¹ MATZNER, A., PILKA, J. *Dějiny české filmové hudby*. 2002. s. 236.

⁶² Vladimír Sís, Československo, 1978, hudba Miloš Štědroň, Vlastimil Hála

střetává kytara-nástroj a kytara-zbraň – zatímco Nikola jí doprovází zpěv, jeho bratr Jura ji třímá jako zbraň.

Ve **Vysvobození**⁶³ je Drewovo brnkání v horách, odkud čtveřice přátel přijela sjíždět řeku, konfrontováno místním autistickým chlapcem a jeho hrou na banjo. Jejich *Duelling Banjos* nahrané Ericem Weissebergem a Stevem Mandellem⁶⁴ se nediegeticky několikrát opakuje. Poprvé na začátku jejich plavby, kdy chlapec stojí na mostě, a poté ještě sedmkrát, vždy variováno a rozvíjeno. Píseň *Moonshiner* Boba Dylana, kterou hraje Drew večer u ohně, je jediným dalším zdrojem hudby v diegezi.

Kytara je symbolem Drewa, jeho nekonfliktního charakteru a ona melodie se nad příběhem nese jako původní optimistická představa přátel o plavbě a nedotčené přírodě. Tatáž melodie zaznívá na začátku jako povzbuzení k cestě, později už spíše jako prozření a v závěru rezignace a uvědomění si lidské malosti.

Melodie mého srdce⁶⁵ je naproti tomu pohádkovým příběhem o síle hudby. Evan slyší hudbu ve všem kolem sebe a věří, že ho hudba propojuje s rodiči, které nezná. Touží hudbu tvořit, aby ho díky ní rodiče uslyšeli. Postupně se seznamuje s různými nástroji a zdroji hudby. Kytara je prvním hudebním nástrojem, který poznává blíže. Do té doby je pro něj hudbou šelest trávy ve větru, hluk ulice či probíjení elektrických drátů. Postupně se přidává zpěv, kompoziční technika, varhany a řízení orchestru.

Příběh je vystaven na účinku hudby, na níž její autor Mark Mancina pracoval již dlouho dopředu. Závěrečná *August's Rhapsody* je propojením všech melodií, které poznamenaly Evanův život – rocková píseň otce, matčino violoncellové sólo, melodie pouličního muzikanta, hluky, gospelový zpěv. Přestože je kytara jen jedním z mnoha nástrojů, jež se ve filmu objevují, je to nástroj Evenova otce – zpěváka a kytaristy rockové kapely. Jejich náhodné setkání na náměstí vyústí v improvizaci *Dueling Guitar*, interpretované kytaristy Heitorem Pereirou a Dougem Smithem. Původcem ostatních Evanových výstupů je Kaki King.⁶⁶ *Bari Improv* je prvním seznámením Evana s nástrojem, na nějž navazuje *Ritual Dance*, s kterým už vystupuje na náměstí. King ve skladbách používá tapping, kytarovou techniku, kdy je zvuk vytvářen poklepáváním na struny na krku.

⁶³ *Deliverance*, John Boorman, USA, 1972

⁶⁴ Skladba *Feudin' Benjos* Arthura Smitha z roku 1955.

⁶⁵ *August Rush*, Kirsten Sheridan, USA, 2007, hudba Mark Mancina

⁶⁶ Americká kytaristka a skladatelka, narozena 1979.

Nepřehledné množství náznaků, které bychom mohli z použití kytary vyvodit, je zde zastoupeno čtyřmi – v *Probuzení* kytara odkazuje na konkrétní hudební styl, v *Baladě pro banditu* je na základě fyzické podobnosti připodobněna ke zbrani, postavě milence a dítěte. Jako jev definovaný scénářistickým a režijním záměrem odkazuje kytara na povahu postavy a ideu idylické plavby ve filmu *Vysvobození* a v *Melodii mého srdce* je kytara symbolem hrdinova otce, jeho dědictvím, hudebním odkazem.

Ve všech výše uvedených příkladech má použití kytary ve filmovém narativu velký význam. Kytara nemusí být dominantním prvkem děje – ve filmech *Život bez kytary*, *Kocour v botách*, *Probuzení*, *Vysvobození* není kytara součástí hlavních dějových zvrátů, a přesto je její použití stejně přínosné.

Diegetická a nediegetická filmová hudba se v jednotlivých filmech často prolíná a navzájem se ovlivňuje. Kytarové melodie a fráze objevující se v ději filmů *Království za kytaru*, *Probuzení* a *Vysvobození* jsou přeneseny do podkladové hudby, kde je přebírá někdy i odlišná instrumentace, čímž dochází k provázání a sjednocení veškeré hudby ve filmu. Jako výjimka z těchto postupů by se dala chápat *Balada pro banditu*, jejíž zařazení do práce nesouvisí s hudebním hlediskem, a částečně i *Probuzení* – ačkoli se kytarové melodie objevují i v nediegetické hudbě, ta je vystavěna na kontrastní instrumentaci symfonického orchestru a dechových nástrojů.

Následující kapitola pojednává o atributech použití kytary v nediegetické hudbě.

4. NEDIEGETICKÁ HUDBA

Hudební doprovod může být determinován příběhem filmu a stejně tak i autorskými požadavky režiséra. Ty se mohou vztahovat na umístění a délku jednotlivých hudebních stop, nástrojové obsazení, někdy i hudební formu či tempo. Konkrétní provedení už spočívá v rukou hudebního skladatele, který se snaží pochopit a zrealizovat tyto představy.

K vystižení specifické atmosféry daného snímku se často uplatňuje kombinace kompilovaného soundtracku, kde písně a skladby různého původu a žánrů subjektivizují filmové události. Jako stmelující element (technická funkce filmové hudby)⁶⁷ pak funguje původní score, jímž hudební skladatel propojuje děj také motivy a hudebními narážkami (funkce psychologická).

4.1. Hudba charakterizuje místo děje

Obsazením kytary lze velmi jednoduše navodit prostředí Španělska, Mexika, jiné Jihoamerické země nebo podobných kultur, jak už bylo mnohokrát předestřeno. Navíc tyto země využívají kytaru v populární hudbě, takže pokud ve snímku zazní píseň ve španělštině s doprovodem kytary, lze předpokládat, že se o jednu z výše zmíněných zemí jedná. Toto spektrum kultur tak zasahuje i do problematiky etnologie a etnické hudby.⁶⁸

V takovém případě má filmová hudba funkci informační – geografickou nebo je, podle Philipa Tagga,⁶⁹ znázorněním místa – asociací hudby s určitým místem, kulturou.

Pro příběh **Dona Juana DeMarca**⁷⁰ odehrávající se v New Yorku bylo využito právě této funkce filmové hudby, aby bylo zřetelněji rozpoznatelné, kdy se vyprávění přesouvá do Mexika. Kytara poprvé zaznívá v momentě, kdy don Juan svádí ženu v hotelu, a později doprovází hudba přesun děje do Mexika. V diegezi se objevují mariachi a nahrávka Mozartova *Dona Giovanniho*, již poslouchá jedna z postav.

⁶⁷ GREČNÁR, J. *Filmová hudba od nápadu po soundtrack*. 2005. s. 26–30.

⁶⁸ Etnickou hudbou se ve své diplomové práci zabývala i Hana Svěťá (*Etnická hudba ve filmu Olomouc*, 2009), v níž zmiňuje tvorbu skladatele Santaolally, jenž zde bude níže pojednán.

⁶⁹ TAGG, Phillip. Functions of film music and miscellaneous terminology. *Philip Tagg's website*. [online]. [cit. 2014-03-19]. Dostupné z: <http://www.tagg.org/teaching/mmi/filmfunx.html>.

⁷⁰ Jeremy Leven, USA, 1995, hudba Michael Kamen

Ústřední píseň Michaela Kamena a Bryana Adamse⁷¹ *Have You Ever Really Loved A Woman* získala nominaci na cenu Akademie. Přestože se na filmu podílelo hned několik kytaristů – Paco de Lucía, Julian Bream, Paul Kamen, Juan Martin, John Themis a Chucho Merchan, Kamen spoléhá především na dramatický účín smyčců a v orchestrálním rozvedení imitujícím Ravelovo *Bolero* se melodie nese celým filmem. K melodii vybrnkávané sólovou kytarou se přidávají tiché smyčce, později orchestr, nicméně kytara zůstává v popředí, aby zdůraznila mexickou vesnici. Španělskou verzi *Has amado una mujer de veras* nazpíval pro soundtrack sám Kamen.

Motocyklové deníky⁷² překlenují hned několik států Jižní Ameriky – Argentina, Chile, Peru, Venezuela jsou země, v jejichž hudební kultuře je kytara hojně využívána, a v nichž se zároveň odehrává děj filmu. Přestože se na filmu podílí režisér z Brazílie, mexický herec ztvárňující hrdinu z Argentiny, argentinský skladatel Gustavo Santaolalla a uruguayský skladatel Jorge Drexler, jenž za píseň *Al otro lado del río* obdržel cenu Akademie, není v hudebním doprovodu využito hudebních prostředků charakteristických pro tyto země.

Tomu odpovídá spíše taneční hudba v diegezi, kdy je zdrojem klavír, místní kapela či gramofonová nahrávka. Jsou to písně *Mambo No. 5*, *Qué rico el mambo*, *Tomando Café* kubánského zpěváka a „krále mamba“, Dámasa Péreza Prady (1916–1989). Ve druhé polovině filmu není hudební doprovod už tak častý, to v důsledku změny povahy filmu. Zážitky hrdinů, konfrontace s osudy utlačovaných lidí, soucit a pocit nespravedlnosti vyznívají lépe na pozadí ticha.

Pomalé tempo, jednoduché vybrnkávání melodie, využití kytary klasické, elektrické a charanga,⁷³ evokace asijské či relaxační hudby – typické rysy tvorby Santaolally⁷⁴ (viz Svěntá, 2009) zde nacházíme např. ve skladbách *Jardín* a *De Ushuahia a La Quiaca*. Zatímco některé skladby jsou vystavěny na kombinaci klasické kytary a charanga, jiné melodie těží i z perkusivní hry, obsazení smyčců, elektrické kytary či bicích.

⁷¹ Kamen a Adams spolupracovali již na hudbě k filmům *Robin Hood: Král zbojníků* (Robin Hood: Prince of Thieves, Kevin Reynolds, USA, 1991) a *Tři mušketýři* (The Three Musketeers, Stephen Herek, USA/Velká Británie/Rakousko, 1993).

⁷² *Diarios de motocicleta*, Walter Salles, Argentina/Německo/Velká Británie/USA, 2004, hudba Gustavo Santaolalla

⁷³ Drnkací nástroj, původně z Bolívie, s pěti zdvojenými strunami a malým tělem ve tvaru osmičky.

⁷⁴ Za score k filmům *Zkrocená hora* (Brokeback Mountain, Ang Lee, USA/Kanada, 2005) a *Babel* (A. G. Iñárritu, Francie/USA/Mexiko, 2006) získal cenu Akademie.

Score čtvrtého dílu **Piráti z Karibiku: Na vlnách podivna**⁷⁵ oživil Hans Zimmer přearanžováním známé melodie pro kytaru. Požádal kytarové duo Rodriga a Gabrielu o spolupráci na vytvoření nových skladeb, tentokrát přidáním španělských prvků a v rytmu rock'n'rollu. Tím Zimmer zamýšlel připodobnit hudbu identitě piráta-rockera.⁷⁶

Skladby *Angelica*, *The Pirate That Should Not Be*, *South of Heaven's Chanting Mermaids*, *Palm Tree Escape*, *Angry And Dead Again* dodaly hudbě absolutně odlišný výraz. V samotném filmu však opět dominuje orchestr a kytaru lze zaznamenat jen velmi nepatrně.

Většinou pouze slabě slyšitelné ostinátní brnkání se v *Palm Tree Escape* osamostatňuje a ujímá se hlavní melodie. Adekvátně tak hudba vystihuje atmosféru scény, kdy Jack Sparrow využívá k útěku ze zajetí palmu. Tato scéna je jediným momentem v celém filmu, kdy je kytara postřehnutelná markantněji. Výrazněji výsledek vynikne na vydaném CD *Pirates of the Caribbean: On Stranger Tides*.

Hudební doprovod filmů *Don Juan DeMarco* a *Motocyklové deníky* je odkazem na kulturu a země, jichž jsou hlavní hrdinové občany. Naproti tomu *Piráti z Karibiku: Na vlnách podivna* pouze využívají nové prvky k oživení a ozvláštnění stávající melodie.

Španělská kinematografie zde není zastoupena žádným filmem. Možným důvodem, proč se nepodařilo najít vhodný snímek, je, podle Kathleen Vernonové a Cliffa Eisena,⁷⁷ snaha Španělů o dosažení stejné úrovně s evropskou a americkou kinematografií a upuštění od postupů typických pro Španělsko. Takže španělská populární hudba je často nahrazena smyčcovým kvartetem a orchestrální hudbou, jež vychází z evropské symfonické tradice a hollywoodské filmové hudby.

4.2. Hudební doprovod je podmíněn filmovým žánrem

Filmovým žánrem, který si brzy osvojil témbor a hudební prostředky kytary, je western. Zkreslený zvuk elektrické kytary výstižně akcentuje náladu určité situace,

⁷⁵ *Pirates of the Caribbean: On Stranger Tides*, Rob Marshall, USA, 2011, hudba Hans Zimmer

⁷⁶ *Pirates of the Caribbean: On Stranger Tides* (soundtrack). In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. 11th September 2013. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2014-04-16]. Dostupné z: [http://en.wikipedia.org/wiki/Pirates_of_the_Caribbean:_On_Stranger_Tides_\(soundtrack\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Pirates_of_the_Caribbean:_On_Stranger_Tides_(soundtrack)).

⁷⁷ VERNON, K., EISEN, C. Contemporary Spanish film music: Carlos Saura and Pedro Almodóvar. In: *European film music*. Aldershot: Ashgate, 2006, s. 41–59.

status hrdiny, předzvěst nebezpečí a zároveň dotváří drsný ráz prostředí amerického Západu.

Spaghetti western **Pro hrst dolarů**⁷⁸ je zástupcem děl nejen tandemu Sergio Leone a Ennio Morricone, ale také velkého počtu filmů, k nimž Morricone napsal hudbu.⁷⁹ „*Pro Morriconeho je typické propojení neobvyklých nástrojových skupin. Elektrickou kytaru, okarinu a další nástroje typické pro populární muziku, rock a jazz dokáže bezostyšně skombinovat se symfonickým orchestrem a klasickým smíšeným sborem.*“⁸⁰ „*Pro Morriconeho vynalézavou orchestraci je typický důraz na kytaru (jak klasickou, tak elektrickou), netradiční bicí nástroje a zvuk panovy flétny.*“⁸¹

Věhlasné vytváření hudebních motivů spočívá spíše na barvě konkrétního nástroje, než na samotném motivu. Na rozdíl od melodie má totiž barva okamžitý účinek a je snadněji rozpoznatelná.⁸²

Ústřední motiv hvízdáný Alessandrem Alessandronim⁸³ (nahrál i kytaru) se rozvíjí s postupným přidáváním dalších nástrojů a hudebních prvků. Hudbu působivě přehlušují ruchy děje – kopyta, střelba, zvolání atd. Kytara drží místy výrazný ostinátní podklad, a hned na to přebírá a rozvíjí melodii. Z herních technik je zastoupeno vybrnkávání jednotlivých tónů i akordická hra, s tím, že obě mohou zaznívat zvlášť i zároveň.

V **Mrtvém muži**⁸⁴ zaujímá hudba téměř polovinu z celkové stopáže. Poměr hudby nediegetické jednoznačně převažuje nad diegetickou, která je tvořena pobrukováním indiána a piánem rozléhajícím se v blízkosti saloonu.

Neil Young vyzdvihuje zkreslený zvuk charakteristický pro elektrickou kytaru, využívá dozvuky, jednotlivé tóny odděluje dráždivými pauzami a ticho přerušuje efektními úhozy a arpeggiy. Doprovod elektrické kytary zastupuje metafyzické hodnoty, pravděpodobně poselství, nebo motiv hrdinova osudu. Může tak značit hrdinovu cestu a blížící se nebezpečí. Naznačují to také motivky (většinou krátké arpeggio), trvajících někdy i jen pár vteřin, které dokreslují danou situaci a často spolu

⁷⁸ *Per un pugno di dollari*, Sergio Leone, Itálie/Španělsko/Německo, 1964, hudba Ennio Morricone

⁷⁹ Kytara se objevuje i v jinak spíše orchestrálním složení Morriconeho filmové hudby k *Misi* (The Mission, 1986) či *Bio Ráji* (Cinema Paradiso, 1988).

⁸⁰ VIKLICKÝ, E. *Dialog mezi hudebním skladatelem a režisérem*. 2010. s. 43.

⁸¹ *The New Grove Dictionary*. 2001. s. 802.

⁸² PRENDERGAST, Roy. *The Aesthetics of Film Music*. [online]. [cit. 2014-03-19]. Dostupné z: <http://web.archive.org/web/19970516041845/http://citd.scar.utoronto.ca/VPAB93/course/readings/prenderg.html>.

⁸³ Italský skladatel a spolupracovník Morriconeho, narozen 1925.

⁸⁴ *Dead Man*, Jim Jarmusch, USA/Německo/Japonsko, 1995, hudba Neil Young

souvisí. „Burácivý“ efekt a násilná povaha některých hudebních pasáží „cloumá“ s pozorností a smysly diváka, čímž si hudba vynucuje jeho aktivní účast na subjektivní dekonstrukci významové roviny filmu.

Přístup Morriconeho ke komponování pro westerny a jeho kontrastní instrumentace se staly výchozí předlohou pro pozdější tvorbu. Kombinace klasické a elektrické kytary, vůdčí pozice drsné elektrické kytary vystihující povahu hlavního hrdiny jsou často imitovanými prvky. Surová kytara Neila Younga v *Mrtvém muži* je tak nejspíše jedním z hudebních následovatelů této tradice.

4.3. Hudba ilustruje duševní stav hrdiny

Tato a následující podoblast uvádí filmy, ve kterých kytara zaznívá, aniž by byl aplikován některý z výše zmíněných postupů. Protože mohl být využit libovolný nástroj, volba právě kytary je nejspíše cíleným záměrem skladatele či požadavkem režiséra.

Jakýkoli hudební nástroj, pokud zní ve filmové hudbě sólově, je často významově přirovnáván k pocitu osamění.⁸⁵ Tichý nebo slábnoucí zvuk jednotlivých tónů výstižně evokuje smutek, depresi, bezmoc, apatii. Hudba může s hrdinovými pocity souznít nebo k nim vytvářet protiklad, a tím gradovat emocionální rovinu nejen scény, ale v některých případech i celého filmu. Filmová hudba tak přijímá psychologickou funkci.

Ve všech uvedených filmech je pozice kytary téměř identická. Filmy *Lovce jelenů*, *Paříž, Texas* a *Smrtonosná zbraň* jsou společné právě pro zvuk kytary, jenž byl vybrán, aby hovořil za pocity hrdinů.

Filmové hudbě **Lovce jelenů**⁸⁶ dominuje *Cavatina* v podání Johna Williamse,⁸⁷ a to i přesto, že se objevuje v podstatě jen v úvodní a závěrečné titulkové sekvenci a dvou scénách, kdy Michael bojuje s neschopností vrátit se do běžného života. Tyto scény jsou však klíčové, protože zachycují kontrast života před válkou a její dopad na psychiku postav.

Hudební doprovod první poloviny filmu vychází především z děje, kdy na svatbě zaznívají bohoslužebné zpěvy, ruské folklorní písně, *Katůša*, populární píseň *Can't Take My Eyes Off You*, či později v baru píseň *Drop-Kick Me*, *Jesus* a Chopinovo

⁸⁵ BLÁHA, I. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. 2004. s. 58.

⁸⁶ *The Deer Hunter*, Michael Cimino, USA/Velká Británie, 1978, hudba Stanley Myers

⁸⁷ Australský kytarista, 1941.

Nocturno č. 6 g moll na klavír. Nad horami, kde přátelé loví jelena, se klene mužský sbor. Score Stanleyho Myerse dotváří emocionální dimenzi filmu, prohlubuje pocit osamění, nepochopení a odcizení. Kytarová *Cavatina* a *Sarabanda* ilustrují na vztahu Michaela a Lindy absolutní změnu životních představ – ačkoli dříve Michael po Lindě toužil, teď když je její snoubenec Nick nezvěstný, nedokáže Michael zapomenout na slib, který příteli dal, a na to, čím všichni prošli.

Cavatina byla původně určena pro klavír. Poté, co Myers přepsal skladbu pro Williamsovou kytaru, byla použita ve filmu *Opři se o mě*⁸⁸ z roku 1970 a v mnoha dalších úpravách, např. jako píseň *He Was Beautiful* či v cover verzích.⁸⁹

Road movie **Paříž, Texas**⁹⁰ německého režiséra Wima Wenderse doprovází hudba opět Rye Coodera.⁹¹ Mimo prostředí amerického Jihu je to právě emocionální rovina filmu, kterou hudba vystihuje. „(...) *Srdcem score Rye Coodera je kytara. Slide, akustická a elektrická. Slide kytara nese hlavní téma. Ve skutečnosti pouze dva tóny a jedno klouznutí mezi nimi definují zvuk celého snímku (...)*“⁹²

Podkladová hudba tvoří více než polovinu z celkové stopáže filmu, nezbytný prostor vyžaduje ticho a bezdialogové pasáže. Ticho a poušť si totiž vybírá hlavní hrdina Travis jako své útočiště. Hudba zde funguje jako tlumočnický pocitů hrdiny, který nechce mluvit o tom, co se stalo nebo kam zmizel. To, jak se Travis právě cítí, sděluje pouze kytara – samota, odcizení se rodině, strach, snaha o sblížení se se synem, zklamání, atd. Pomalé tempo, dlouhé tóny, dozvuky a plynulé propojování melodie jsou jak charakteristické projevy tvorby Rye Coodera, tak také náznaky psychického stavu Trávise.

Soundtrack **Smrtonosné zbraně**⁹³ sice těží z kompilace vánočních koled, nicméně orchestrální score Michaela Kamena prokresluje elektrická kytara Erica Claptona a saxofon Davida Sanborna. Podle Mervyna Cookea⁹⁴ zde bluesová kytara

⁸⁸ *The Walking Stick*, Eric Till, Velká Británie, 1970, hudba Stanley Myers

⁸⁹ *Cavatina* (Myers). In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2014-03-14]. Dostupné z: [http://en.wikipedia.org/wiki/Cavatina_\(composition\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Cavatina_(composition)).

⁹⁰ *Paris, Texas*, Wim Wenders, Velká Británie/Francie/Německo, 1984, hudba Ry Cooder

⁹¹ Viz Křížovatky.

⁹² [http://www.musicfromthemovies.com/index5.php?option=com_content&view=article&id=%27%20.%20\(3854\)%20.%20%27paris%20texas](http://www.musicfromthemovies.com/index5.php?option=com_content&view=article&id=%27%20.%20(3854)%20.%20%27paris%20texas).

⁹³ *Lethal Weapon*, Richard Donner, USA, 1987, hudba Michael Kamen, Eric Clapton

⁹⁴ COOKE, M. *Dějiny filmové hudby*. 2012. s. 471.

charakterizuje postavu Martina Riggse, který bojuje se ztrátou milované ženy. Sanbornův saxofon pak vytváří hudební identitu policisty Rogera Murtaugha.⁹⁵

Kytara je hudebním *výrazem emocí postavy*⁹⁶ a zaznívá v momentech, kdy se divákovi odhaluje vnitřní stránka jinak tvrdého „poldy.“ Například, když se snaží zastřelit se, zachraňuje muže ze střechy, vzpomíná, jak se naučil střílet, stojí nad hrobem a další. Nad to se kytara objevuje v některých akčních scénách – při honičce nebo procházení důkazních materiálů.

Elektrická kytara zaznívá samostatně, nebo v doprovodu bicích, saxofonu a ke konci i orchestru. Podobně jako ve filmu *Paříž, Texas* je hudba vystavěna na pomalém tempu a rozvolněných dozvucích mezi jednotlivými tóny. Na rozdíl od Cooderovy slide kytary, Clapton využívá možností a zvukových efektů elektrické kytary, čímž hudba získává naprosto odlišný tón a v kombinaci s klávesami a bicími i jazzový nádech.

Uvedené filmy se od sebe odlišují zejména povahou žánru – válečný, road movie a akční film však spojuje psychologický prvek obsažený v následcích hrdinova traumatu a v kontrastu se situací, jež dané změně předcházela. Další rozdíl pak spočívá v technice hry na kytaru v jednotlivých filmech. Sólová klasická kytara v *Lovci jelenů* má blízko k vážné hudbě, za Travise ve snímku *Paříž, Texas* hovoří kombinace jen několika málo tónů slide kytary a postavu Martina Riggse vystihují riffy bluesové elektrické kytary.

4.4. Kytara je hlavním nástrojem filmového score

Nejčastěji tuto roli zastává symfonický orchestr a smyčcová sekce. Kytara je tedy oprávněně nekonvenční obměnou ustálené volby. Zda je potom obsazena kytara klasická či elektrická, záleží na povaze snímku, jednotlivých scén a volbě hudebního skladatele. V jeho kompetenci je také stanovení a rozvržení hudebních postupů – kytara může zaznívat sólově, s doprovodem orchestru, jiného nástroje či vokální složky.

Níže uvedené filmy figurují jako zástupci čtyř odlišných pojetí práce s kytarou ve filmovém score. *Skrytá identita* využívá kytary klasické a elektrické, sólové i doprovázené orchestrem. *Zakázané hry* jsou prostoupeny variacemi jedné skladby hrané na sólovou klasickou kytaru. *Děti století* pak podkladem kytary vymezují význam určitých scén a v *Hasta la vista!* bylo zvoleno rockové obsazení.

⁹⁵[http://www.musicfromthemovies.com/index5.php?option=com_content&view=article&id=%27%20.%20\(4512\)%20.%20%27lethal](http://www.musicfromthemovies.com/index5.php?option=com_content&view=article&id=%27%20.%20(4512)%20.%20%27lethal).

⁹⁶ TAGG, Phillip. Functions of film music and miscellaneous terminology. *Philip Tagg's website*. [online]. [cit. 2014-03-19]. Dostupné z: <http://www.tagg.org/teaching/mmi/filmfunx.html>.

Pestrý soundtrack **Skryté identity**⁹⁷ pokrývá škálu hned několika hudebních stylů – rock, blues, country i úryvky oper a symfonie. Některé z nich se objevují v příběhu, např. *Scotland The Brave* doprovází zakončení policejního studia, úryvek z opery *Lucia de Lammermoor* sleduje Costello a *Let It Loose* vychází z rádia v baru.

Score Howarda Shorea využívá obsazení klasické a elektrické kytary, smyčcové sekce a orchestru. Hlavní téma *Cops or Criminals* a v závěru *The Departed Tango* je vytvářeno souhrou dvou kytar. Spodní melodie vzniká akordickou hrou a perkusivními poklepy do těla kytary a nad ní druhá kytara rozvíjí hlavní melodii jednoduchým vybrnkáváním. K nim se přidává orchestr. Melodii později přebírá elektrická kytara a přetváří ji do dalších témat – *Colin*, *Miss Thing*, *Command* a *The Faithful Departed*. Zato *Billy's Theme* a podobně *Beacon Hill*, *Boston Common*, *Madolyn* tvoří pouze klasická kytara a smyčce. Pomalé tempo a sólová kytara korespondují s citovou stránkou a psychickým vypětím hrdiny.

Podle nástrojového obsazení lze motivy rozdělit do dvou kategorií – klasická kytara dodává scéně podtext závažnosti, kdežto elektrická kytara a zvukové efekty podtrhují dramatickou akci a napětí.

V **Zakázaných hrách**⁹⁸ provází příběh o přátelství dvou dětí během války kytara Narcisa Yepesa⁹⁹ a skladba *Romance* neznámého autora z 19. století. Rozvíjena a variována je tato kytarová melodie jediným zdrojem hudby a z celkové stopáže filmu zabírá pětinu. V ději se hudebně objevuje pouze soused hrající na trumpetu a mešní zpěv *Sanctus* při pohřbu.

Zakázané hry demonstrují použití hudby jako podpoření emocionální roviny, a zároveň jako neutrální výplň pozadí¹⁰⁰ a překlenutí tichých scén. Přestože je *Romance* převzatým dílem z 19. století a nebyla napsána pro film, nejedná se o archivní hudbu.¹⁰¹ Vlastní interpretace Narcisa Yepesa a porušování původní formy vytváří novou variaci skladby.

⁹⁷ *The Departed*, Martin Scorsese, USA/Hong Kong, 2006, hudba Howard Shore

⁹⁸ *Jeux interdits*, René Clément, Francie, 1952, hudba Narciso Yepes

⁹⁹ Španělský kytarista, 1927–1997.

¹⁰⁰ PRENDERGAST, Roy. *The Aesthetics of Film Music*. [online]. [cit. 2014-03-19]. Dostupné z: <http://web.archive.org/web/19970516041845/http://citd.scar.utoronto.ca/VPAB93/course/readings/prenderg.html>.

¹⁰¹ Archivní hudba je hudba opakovaně použitá z jiného filmu či vybrána ze starších děl nefilmových, většinou klasické tvorby. Předpokládá respektování hudební formy. Viz KUNA, M. *Zvuk a hudba ve filmu*. 1969.

Orchestrální a klavírní doprovod Louise Bacalova ve filmu **Děti století**¹⁰² střídá několik kytarových pasáží. Podle Phila Powrieho,¹⁰³ dodává kytara scénám prvek intimity, zmenšuje vzdálenost mezi vzdělanými postavami a divákem a prohlubuje emocionální hloubku nevyjádřitelnou slovy.

Příběh o vztahu George Sandové a Alfreda de Musseta podtrhuje kytara na šesti místech. Romantické vybrnkávání Fábria Zenona na klasickou kytaru doprovází jejich první fyzické sblížení, výlet na skály, nemoc, odloučení, smrt Musseta a závěrečnou část titulkové sekvence.

Ústřední melodie snímku **Hasta la vista!**,¹⁰⁴ vybrnkávaná na elektrickou kytaru, sestává z několika málo akordů, které jsou však rozvíjeny stále kupředu. Střídavě se k nim přidává basová kytara a bicí. Při průjezdu Francií zaznívá i harmonika jako hudební symbol země.

Hudba, stylově nejblíže asi psychedelickému rocku, vyjadřuje atmosféru belgického filmu o cestě tří handicapovaných kamarádů do Španělska. Černý humor a ironický postoj hrdinů a naproti tomu jen pomalu se vyvíjející vážná melodie vytváří přílehavý náboj tragikomedie. Převažuje instrumentální složka, vokální je zastoupena v diegezi písněmi z rádia v dodávce a hudbou znějící v restauracích a barech.

Francouzské filmy *Zakázané hry* a *Děti století* se vzájemně shodují ve výstavbě nediegetické hudby, kdy sólová klasická kytara nese pomalou melancholickou melodii a příběh rámuje romanticko-dramatickou náladou. Blízko tomu je i *Hasta la vista!* se sentimentálně laděným rockem, kdežto hudba *Skryté identity* je už více rocková a ironická.

Obsazení nediegetické hudby kytarou vždy odpovídá povaze snímku a žánru – klasická kytara doprovází spíše romanticky laděné příběhy (*Děti století*, *Zakázané hry*, *Lovec jelenů*) a geografickým umístěním podmíněné děje (*Don Juan DeMarco*, *Piráti z Karibiku: Na vlnách podivna*), zatímco elektrická kytara vystihuje lépe akční a dobrodružné scény (*Smrtonosná zbraň*, *Mrtvý muž*). Kombinace obou typů kytary není výjimkou a může jí být využito k vzájemné podpoře (*Motocyklové deníky*, *Hasta la vista!*) či záměrnému kontrastu přidělujícímu každé z kytar vlastní významovou rovinu

¹⁰² *Les Enfants du siècle*, Diane Kurys, Francie, 1999, hudba Louis Bacalov

¹⁰³ POWRIE, P. Outing the synch: music and space in the French heritage film. In: *European Film Music*. 2006. s. 86–99.

¹⁰⁴ Geoffrey Enthoven, Belgie, 2011, hudba Meuris, Papermouth

(*Skrytá identita*). Skladby objevující se v diegezi s nediegetickou hudbou ve většině případů nekorespondují a vzájemně se neovlivňují, vyjma podoblast, kdy hudba charakterizuje prostředí děje.

ZÁVĚR

Z první kapitoly je patrné, že kytara je mnohem více než jen nástrojem s dlouhou historií. Četné proměny vzhledu, repertoáru, hráčských technik, přízně hudebníků, posluchačů a kritiků postupně dospěly k podobě a hodnotě nástroje, jak jej známe dnes. Elektrická kytara a její podíl na populární hudbě pak tento vývoj završily a dnes je kytara součástí téměř každé domácnosti. Dějiny filmové hudby na tuto kapitolu navazují a jednotlivé vývojové etapy prokládají možnými důvody pro opomíjení kytary.

Jestliže snahou prvních dvou kapitol je zprostředkování všech možných kritérií, které by se mohly následně odrážet ve využití kytary na poli filmové hudby, zbylé dvě kapitoly představují jejich dosavadní aplikování v praxi. Zatímco některé postupy se objevují čistě v rozmezí jedné oblasti (diegetické či nediegetické), jiné se naopak v obou oblastech shodují, např. charakterizace prostředí děje. Jak vyplývá např. z filmu *Desperado*, dochází často k prolínání a kombinování těchto prvků. V jediném díle se tak může střetnout hned několik postupů, umocněných i přechody z oblasti diegeze do pozadí a naopak. Často taktéž dochází k zapojení profesionálních hudebníků do filmu. Na zmíněných filmech spolupracovali např. kytaristé Eric Clapton, Ry Cooder, Neil Young, Paco de Lucía, Kaki King, duo Rodrigo a Gabriela, Narciso Yepes a další.

Přestože počet filmů v jednotlivých podoblastech je více méně vyvážený, relativně nejpřirozenějšími a nejčastějšími podoblastmi, ke kterým se filmové médium uchyluje, jsou pravděpodobně ty, kdy filmová postava hraje na kytaru nebo kdy kytara dotváří prostředí. Stále častějším je také kytarové score. Méně obvyklé jsou potom případy, kdy kytara vytváří postavě image, symbolizuje určitý jev nebo se vztahuje ke konkrétnímu filmovému žánru. Toto hodnocení se opírá o množství a dostupnost filmů splňujících požadovaná kritéria při hledání.

Množství postupů, jimiž lze kytaru uplatnit ve filmu a filmové hudbě, je inspirativní a podněcuje k přehodnocení podílu kytary na vytváření filmové hudby. Výčet možností jistě není konečný a nelze vyloučit možnou invenci těchto a dalších metod v budoucnosti. Bádání by tak mohlo pokračovat v hlubším záběru na jednotlivé postupy nebo se obdobně zabývat pozicí jiného hudebního nástroje ve filmové hudbě.

PRAMENY A LITERATURA

Prameny

CSFD.cz: Česko-Slovenská filmová databáze [online]. © 2001-2014 [cit. 2014-03-12]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/>.

IMDb: International Movie Database [online]. © 1990-2014 [cit. 2014-03-12]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/>.

MARTÍNEK, Zdeněk. Flamenková kytara. *Flamenco.cz* [online]. 2. 1. 2006 [cit. 2014-03-12]. Dostupné z: http://www.flamenco.cz/?id=cl/a008_flamenkova_kytara.

Music From The Movies. [online]. [cit. 2014-04-17]. Dostupné z: <http://www.musicfromthemovies.com/>

PRENDERGAST, Roy. *The Aesthetics of Film Music.* [online]. [cit. 2014-03-19]. Dostupné z: <http://web.archive.org/web/19970516041845/http://citd.scar.utoronto.ca/VPAB93/course/readings/prenderg.html>.

TAGG, Phillip. Functions of film music and miscellaneous terminology. *Philip Tagg's website.* [online]. [cit. 2014-03-19]. Dostupné z: <http://www.tagg.org/teaching/mmi/filmfunx.html>.

Babel (Alejandro Gonzáles Iñárritu, Francie/USA/Mexiko, 2006, hudba Gustavo Santaolalla)

Balada pro banditu (Vladimír Sís, Československo, 1978, hudba Miloš Štědroň, Vlastimil Hála)

Bio Ráj (Nuovo cinema Paradiso, Giuseppe Tornatore, Itálie/Francie, 1988, hudba Ennio Morricone)

Desperado (Robert Rodriguez, USA/Mexiko, 1995, hudba Los Lobos)

Děti století (Les Enfants du siècle, Diane Kurys, Francie, 1999, hudba Louis Bacalov)

Don Juan DeMarco (Jeremy Leven, USA, 1995, hudba Michael Kamen)

Hasta la vista! (Geoffrey Enthoven, Belgie, 2011, hudba Meuris, Papermouth)

Kocour v botách (Puss in Boots, Chris Miller, USA, 2011, hudba Henry Jackman)

Království za kytaru (Drahomíra Králová, Československo, 1989, hudba Milan Svoboda)

Křižovatky (Crossroads, Walter Hill, USA, 1986, hudba Ry Cooder)

Lovec jelenů (The Deer Hunter, Michael Cimino, USA/Velká Británie, 1978, hudba Stanley Myers)

Melodie mého srdce (August Rush, Kirsten Sheridan, USA, 2007, hudba Mark Mancina)

Mise (The Mission, Roland Joffé, Velká Británie, 1986, hudba Ennio Morricone)

Motocyklové deníky (Diarios de motocicleta, Walter Salles, Argentina/Německo/Velká Británie/USA, 2004, hudba Gustavo Santaolalla)

Mrtvý muž (Dead Man, Jim Jarmusch, USA/Německo/Japonsko, 1995, hudba Neil Young)

Opři se o mně (The Walking Stick, Eric Till, Velká Británie, 1970, hudba Stanley Myers)

Paříž, Texas (Paris, Texas, Wim Wenders, Velká Británie/Francie/Německo, 1984, hudba Ry Cooder)

Piráti z Karibiku 4: Na vlnách podivna (Pirates of the Caribbean: On Stranger Tides, Rob Marshall, USA, 2011, hudba Hans Zimmer)

Pro hrst dolarů (Per un pugno di dollari, Sergio Leone, Itálie/Španělsko/Německo, 1964, hudba Ennio Morricone)

Probuzení (Jiří Krejčík, Československo, 1959, hudba Zdeněk Liška)

Robin Hood: Král zbojníků (Robin Hood: Prince of Thieves, Kevin Reynolds, USA, 1991, hudba Michael Kamen)

Skrytá identita (The Departed, Martin Scorsese, USA/Hong Kong, 2006, hudba Howard Shore)

Sladký ničema (Sweet nad Lowdown, Woody Allen, USA, 1999, hudba Dick Hyman)

Smrtonosná zbraň (Lethal Weapon, Richard Donner, USA, 1987, hudba Michael Kamen, Eric Clapton)

Starci na chmelu (Ladislav Rychman, Československo, 1964, hudba Jiří Bažant, Jiří Malásek, Vlastimil Hála)

Tenkrát v Mexiku (Once Upon a Time in Mexico, Robert Rodriguez, USA, 2003, hudba Robert Rodriguez)

Tři mušketýři (The Three Musketeers, Stephen Herek, USA/Velká Británie/Rakousko, 1993, hudba Michael Kamen)

Vysvobození (Deliverance, John Boorman, USA, 1972)

Zakázané hry (Jeux interdits, René Clément, Francie, 1952, hudba Narciso Yepes)

Zkrocená hora (Brokeback Mountain, Ang Lee, USA/Kanada, 2005, hudba Gustavo Santaolalla)

Život bez kytary (Jiří Hanibal, Československo, 1962, hudba Evžen Illín)

Literatura

BACON, Tony. Electric Guitar. In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. New York: Grove, 2001. s. 55–58.

BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha: AMU, 2004. 143 s.

BLÁHA, Vladislav. *Dějiny kytary: s přihlédnutím k literatuře nástroje*. Vyd. 2. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2012. 271 s.

COOKE, Mervyn. Film Music. In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. New York: Grove, 2001. s. 797–808.

COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, Nakladatelství AMU. 2011. 567 s.

GREČNÁR, Ján. *Filmová hudba od nápadu po soundtrack*. 1. vyd. Bratislava: Ústav hudebnej vedy SAV, 2005. 85 s.

HARVEY, Adam. *The Soundtracks of Woody Allen: A Complete Guide to the Songs and Music in Every Film, 1969–2005*. Jefferson, N. C.: McFarland, 2007. 218 s.

CHAPMAN, Richard. *Kytary*. Vyd. 1. Praha: Slovart, 2006. 240 s.

KUNA, Milan. *Zvuk a hudba ve filmu: k analýze zvukové dramaturgie filmu*. Praha: Panton, 1969. 266 s.

- KURFÜRST, Pavel. *Hudební nástroje*. Praha: Togga, 2002. 1168 s.
- MATZNER, Antonín, PILKA, Jiří. *Česká filmová hudba*. Praha: Dauphin, 2002. 453 s.
- MERA, Miguel, BURNARD, David. *European Film Music*. Aldershot: Ashgate, 2006. 190 s.
- SVĚNTÁ, Hana. *Etnická hudba ve filmu*. Olomouc, 2009. Diplomová práce. 129 s.
- TURNBULL, Harvey, SPARKS, Paul, TYLER, James, BACON, Tony, TIMOFEYEV, Oleg, KUBIK, Gerhardt. Guitar. In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. New York: Grove, 2001. s. 551–573.
- VIKLICKÝ, Emil. *Dialog mezi hudebním skladatelem a režisérem při komponování hudby pro film*. Olomouc: Univerzita Palackého. 2010. 57 s.
- ZENKL, Luděk. *ABC hudební nauky*. 8. vyd. Praha: Bärenreiter, 2010. 199 s.

SHRNUTÍ

Bakalářská práce s názvem **Kytara ve filmové hudbě** představuje různé způsoby využití kytary ve filmu a filmové hudbě. Pro pochopení významu nástroje jsou nejdříve zmíněny jeho dějiny a pozice ve vývoji filmové hudby. Ve dvou kapitolách jsou pak shrnuty možnosti použití kytary, jež se podařily v dosavadní kinematografii zaznamenat. Na příkladech adekvátních filmů jsou charakterizovány konkrétní postupy začlenění kytary do diegetické a nediegetické hudby. V příběhu se kytara vyskytuje v těchto rovinách: postava je hráčem, kytara vytváří postavě image, dotváří prostředí děje nebo je využita jako symbol. Nediegetická hudba využívá oblastí, kdy kytara vystihuje prostředí, je použita v rámci filmového žánru, v doprovodné hudbě podtrhuje náladu hrdiny nebo je hlavní složkou filmového score.

Z průběhu vyhledávání vhodných filmů a z následně zjištěných výsledků vyplynulo, že některé postupy se v kinematografii vyskytují častěji, nebo v určitých typech filmů dochází k jejich prolínání a kombinování. Přínosem této práce je tedy nalezení a definování postupů, které mohou být jak shrnutím dosavadních nápadů, tak také inspirací do budoucna.

SUMMARY

The bachelor thesis titled **Guitar in Film Music** presents various ways of application of a guitar in film and film music. History of a guitar and its position in the development of film music are mentioned in the beginning for better understanding of characteristics of this musical instrument. Next two chapters conclude possibilities of using a guitar which could be found in cinema up to now. Concrete ways of using the guitar in diegetic and nondiegetic music are characterized by appropriate film examples. A role of a guitar in a story is found in these areas: a film character is a guitar player, a guitar creates an image of the character, it determines an environment of the story or it is used as a symbol. Non-diegetic music uses areas where a guitar supports film location, it is used as a part of film genre, it supports a mood of a character by non-diegetic music or it is a main part of the film score.

During searching for right films and considering results found later it is clear that some methods are used in cinema more often, or they are often combined or blended in certain types of films. Benefit of this thesis is finding and defining of methods which can be a summary of existing ideas as well as an inspiration for the future.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Bakkalaureatsarbeit mit dem Titel **Gitarre in der Filmmusik** befasst sich mit verschiedenen Arten von Anwendung der Gitarre im Film und in der Filmmusik. Um die Bedeutung des Instruments als solches zu erläutern, wird zunächst die allgemeine Geschichte der Gitarre sowie auch ihre Position in der Entwicklung der Filmmusik erwähnt. In zwei Kapiteln werden dann die bisher festgestellten Anwendungsmöglichkeiten der Gitarre in der Filmkunst zusammengefasst. An Beispielen von relevanten Filmen werden konkrete Verfahrensweisen gezeigt, wie Gitarre in diegetische und nichtdiegetische Musik eingebaut wird. In der Geschichte kommt die Gitarre auf folgenden Ebenen vor: die Figur selbst spielt Gitarre, die Gitarre bildet das Image der Figur, sie unterstützt die Handlungsumwelt oder sie wird als ein Symbol verwendet. In der nichtdiegetischen Musik wird die Gitarre in verschiedenen Bereichen verwendet. Sie betont die Handlungssituation, sie wird im Rahmen eines bestimmten Genres verwendet, in der Begleitmusik akzentuiert sie die Stimmung der Hauptfigur oder sie ist der Hauptbestandteil des Soundtracks.

Aus der Recherche der geeigneten Filme und den anschließenden Ergebnissen konnte man feststellen, dass manche Vorgangsweisen in der Filmkunst häufiger vorkommen und dass sie sich in bestimmten Arten von Filmen mit anderen überlappen oder kombiniert werden. Der Beitrag dieser Arbeit beruht also darin, dass solche Vorgangsweisen gefunden und definiert werden. Sie können eine Zusammenfassung der bisher verwendeten Ideen darstellen oder auch als eine Art Inspiration für die Zukunft dienen.

ANOTACE

Název univerzity, fakulty a katedry: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, katedra Muzikologie

Název bakalářské práce: Kytara ve filmové hudbě

The Title of the Bachelor Thesis: Guitar in Film Music

Jméno autora: Marie Zgarbová

Jméno vedoucího práce: Mgr. Jan Blüml

Počet znaků: 87 465

Počet použité literatury: 17

Charakteristika:

Práce je tematicky rozdělena do dvou částí, z nichž první dvě kapitoly jsou úvodem do problematiky vážící se ke kytarě, jejím dějinám, významům, pozici v dějinách filmové hudby atd. Samotné jádro práce tvoří dvě kapitoly rozlišující použití kytary v diegetické a nediegetické hudbě. Oblasti determinované specifickou prací s kytarou jsou charakterizovány na vybraných příkladech filmů světové kinematografie.

Klíčová slova: Kytara, Filmová hudba, Film, Hudba

Abstract:

The thesis is thematically divided into two parts; two chapters represent an introduction to issues related to guitar, its history, meanings, position in the history of film music etc. The core parts of this thesis are two chapters dealing with distinguishing of an application of the guitar in diegetic and nondiegetic music. Spheres determined by distinctive use of a guitar are characterized by representative examples of films of worldwide cinema.

Key Words: Guitar, Film Music, Film, Music