

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra muzikologie

Hana Svěťtá

ETNICKÁ HUDBA VE FILMU

Analýza filmové hudby snímků Poslední pokušení Krista a Babel

ETHNIC MUSIC IN FILM

Analysis of Music in Films The Last Temptation Of Christ and Babel

Diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Matěj Kratochvíl

Olomouc 2009

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

V Olomouci, 30. dubna 2009

.....

Poděkování

Děkuji Mgr. Matěji Kratochvílovi za odborné vedení práce a za poskytnutí cenných rad a informací. Také děkuji Prof. Ivu Bláhovi za konzultaci k analýze filmové hudby.

OBSAH

Úvod	6
1. Stav bádání	8
2. Úvod do teorie a analýzy filmové hudby	11
2.1. Filmová hudba a její funkce.....	11
2.2. Filmová hudba původní a archivní.....	13
2.3. Hudba k úvodním a závěrečným titulům.....	16
2.4. Hudební dramaturgie.....	17
2.5. Stručný úvod do analýzy etnické filmové hudby.....	19
3. Přístupy k analýze filmové hudby	20
4. Poslední pokušení Krista	28
4.1. Vznik filmu Poslední pokušení Krista	29
4.2. Děj filmu Poslední pokušení Krista	31
4.3. Tvůrčí osobnost režiséra Martina Scorseseho	33
4.4. Hudebník a aktivista Peter Gabriel	37
4.5. Hudba k filmu Poslední pokušení Krista	42
4.5.1. Spolupráce Scorseseho a Gabriela	42
4.5.2. Passion & Passion Sources	44
4.5.3. Analýza hudby k filmu Poslední pokušení Krista	46
4.5.4. Analýza vybraných částí filmu Poslední pokušení Krista	52
4.5.5. Zhodnocení	60
5. Babel	62
5.1. Vznik filmu Babel	63
5.2. Děj filmu Babel	65
5.3. Mexický režisér Alejandro González Iñárritu	67
5.4. Hudebník, producent a filmový skladatel Gustavo Santaolalla	69
5.5. Hudba k filmu Babel	72
5.5.1. Spolupráce Iñárrita a Santaolally	72
5.5.2. Babel – Music From And Inspired By The Motion Picture	74
5.5.3. Analýza hudby k filmu Babel	76

5.5.4. Analýza vybraných částí filmu Babel	83
5.5.5. Zhodnocení	90
6. Celkové zhodnocení a závěr	92
Shrnutí	96
Summary	97
Zusammenfassung	98
Literatura	99
Seznam příloh	106

ÚVOD

Etnická hudba a film jsou dvě rozdílná témata, z nichž každé patří do jiného vědního oboru. O obou tematických okruzích zvlášť bylo napsáno mnoho vědeckých i nevědeckých prací, publikací a článků z nejrůznějších pohledů. Avšak spojení těchto oborů – fenomén filmové etnické hudby – není předmětem výrazného bádání. Předkládaná diplomová práce s názvem **Etnická hudba ve filmu** upozorňuje na tuto problematiku a poukazuje na etnickou hudbu, která zaznívá v hraných celovečerních filmech.

V práci nelze postihnout celou problematiku a poukázat na veškeré filmy obsahující etnickou hudbu. Snímků, v nichž se tato hudba vyskytuje, je bezpočet a mohou žánrově spadat do oblastí filmů hraných, dokumentárních, animovaných atd. Proto, kvůli omezenému rozsahu diplomové práce a snaze o přehlednost, zde jako ukázky či sondy do širokého pole etnické hudby ve filmu poslouží dva snímky spadající pouze do jediné oblasti. Vybrali jsme hrané, masově distribuované filmy především díky jejich snadné dohledatelnosti a širokému dopadu na relativně většinového diváka. Dalším kritériem výběru bylo také poměrně časté použití etnické hudby jako zástupný prvek i pro ostatní filmy, v nichž se vyskytuje mimoevropská hudba. Obecně filmy, ve kterých je použit etnický prvek jen ojediněle a jinak převládá hudba neetnického charakteru, nespádají do předmětu zájmu diplomové práce.

Pro analýzu byly vybrány: americký film režiséra Martina Scorseseho *Poslední pokušení Krista* (1988) a americko-mexický snímek režiséra Alejandra Gonzáleze Iñárrita *Babel* (2006). Na obou příkladech jsou prakticky zjištěny způsoby, jakými je používána hudba různých světových kultur, jak je spojována s jinou hudbou ve filmu a s ostatními nehudebními složkami filmu.

Cílem práce je rovněž poukázat na problematiku metodologie detailní analýzy filmové hudby v názorných příkladech, což česká literatura nenabízí.

V úvodních kapitolách práce je čtenář seznámen s teorií a pojmy filmové hudby. Součástí je také stručný teoretický úvod do analýzy etnické filmové hudby. Následuje kapitola s názvem Přístupy k analýze filmové hudby, v níž jsou předvedeny metody a způsoby tří analýz filmové hudby různých žánrů. Každá ukazuje jiný přístup i postup při analyzování hudby k filmu.

Čtvrtá a pátá kapitola tvoří jádro celé diplomové práce. Je v nich analyzována filmová, resp. etnická hudba v rámci dvou hraných celovečerních filmů. V obou případech se používá stejný metodologický postup. Nejprve je čtenář seznámen se vznikem a obsahem filmu, poté následuje profil režiséra a autora hudby a nakonec se věnujeme samotné hudbě k filmu. Zde je zahrnuta spolupráce režiséra a hudebního skladatele, krátký popis soundtracku k filmu a samotná analýza. Analýza postihuje hudbu ve filmu jako celek a následně si také všímá tří vybraných částí, které slouží mj. jako konkrétní příklad spolupráce režiséra a filmového skladatele. Čtvrtá i pátá kapitola jsou pak ukončeny krátkým shrnutím akcentujícím výběr dané etnické hudby ve filmu. Součástí analýz je také stručný popis příslušné etnické hudby (její hloubková analýza však není předmětem a cílem diplomové práce, stejně jako historický nástin výskytu etnické hudby ve filmu).

Závěrečná kapitola obsahuje celkové hodnocení filmové hudby obou snímků dohromady včetně společných charakteristických znaků, které obecně může hraný film s etnickou hudbou využívat.

Součástí příloh v závěru práce je přehledná tabulka k analyzovaným filmům, v níž je detailně popsán děj obou snímků paralelně s použitou hudbou. Další přílohy tvoří přehled a krátká charakteristika pojmů etnické a filmové hudby v práci zmiňovaných.

1. STAV BĀDÁNĪ

Literatura, která by se zaobírala problematikou použití etnické hudby ve filmu, popřípadě její analýzou ve filmu, prakticky neexistuje. Nalezneme samozřejmě publikace či studie zaměřené na filmovou hudbu, které se zmiňují o možnosti výskytu etnické hudby, avšak povětšinou se jedná o oblast dokumentárního filmu, která zde není naším předmětem zájmu. Proto používáme literaturu, která se zaměřuje na filmovou hudbu hraného filmu obecně.

O filmové hudbě byla napsána řada titulů a monografií věnovaných samotným filmovým skladatelům. Jelikož je však stěžejní část diplomové práce zaměřena na analýzu, vycházeli jsme z knih teoretických. Představme si proto publikace z oblasti teorie a analýzy filmové hudby. Nejaktuálnější a zároveň nejnovější česká, resp. slovenská literatura věnující se filmové hudbě zahrnuje publikace **Iva Bláhy** (*Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*, Praha: AMU, 2004) a **Jána Grečnára** (*Filmová hudba od nápadu po soundtrack*, Bratislava: Ústav hudobnej vedy, 2005). V prvním případě je charakterizována nejen filmová hudba, ale i všeobecně zvuková složka, tedy mluvené slovo a ruchy ve filmu. U filmové hudby autor představuje její druhy a vztah k obrazu v rámci hudební dramaturgie. Celkově je publikace přehledně strukturovaná a vymezuje základní pojmy. V případě druhé publikace se autor zaměřuje zejména na postup vzniku filmové hudby, jejího nahrávání a na synchronizaci hudby a obrazu. V rámci toho jsou pak popsány důležité pojmy vyskytující se ve filmové hudbě. Na závěr stručně charakterizuje etnickou a dobovou hudbu, hudbu v animovaném filmu a televizních programech.

Další autor zabývající se filmovou hudbou teoreticky je **Milan Kuna**, na jehož dvě knihy tato práce odkazuje: *Hudba v krátkém filmu*, Praha: Orbis, 1961 a *Zvuk a hudba ve filmu*, Praha: Panton, 1969. Vzhledem k roku vydání jsou některé pasáže již zastaralé a dnes by se zmiňované jevy popisovaly jiným způsobem. V obou případech lze i přesto z knih čerpat, a to především z kapitol věnujících se použití

původní a archivní hudby. *Hudba v krátkém filmu* je psána jako „příručka pro filmové amatéry“ a jednotlivé pojmy jsou charakterizovány popularizačním způsobem.

Významné dílo pojednávající o filmové hudbě napsal v roce 1981 **Juraj Lexmann** (*Teória filmovej hudby*, Bratislava: Veda, 1981), který v něm vystihuje problematiku hudby ve filmu i z hlediska psychologického, estetického a sémiotického. Přínosné je také množství příkladů z filmové tvorby konkretizujících popisované jevy.

Zahraniční literatura, jejímž předmětem je filmová hudba, samozřejmě nabízí daleko více titulů než česká, která navíc novější publikace k tomuto tématu postrádá. Z německé literatury byla v diplomové práci využita kniha dvojice autorů **Georga Maase** a **Achima Schudacka** *Musik und Film – Filmmusik*, Mainz: Schott, 1994, ze které je v úvodní kapitole diplomové práce převzato pojetí různých funkcí filmové hudby z pohledu filmových skladatelů Aarona Coplanda a Norberta J. Schneidera, vycházejících ze své skladatelské praxe.

Zahraniční literatura byla dále užita zejména při zpracování samotných analýz filmové hudby, jejichž způsoby jsou podrobněji popsány v kapitole Přístupy k analýze filmové hudby. Jedná se o následující autory a tituly: **Anselm C. Kreuzer** (*Filmmusik. Geschichte und Analyse*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001), **Pauline Reay** (*Music in Film. Soundtracks And Synergy*, London and New York: Wallflower Press, 2004) a **Deborah Wong** (*Taiko and the Asian/American Body. Drums, Rising Sun, and the Question of Gender*, in: *Ethnomusicology*, New York: Routledge, 2006, s. 87–95).

Stěžejní část diplomové práce spočívá v analýze filmové hudby dvou celovečerních filmů. Jejich analýza přirozeně vychází z výše uvedené literatury, ke které ještě přibyly *DVD a CD nosiče* s oběma filmy a příslušnými hudebními nahrávkami. K pramenům Scorseseho filmu ještě uveďme článek **Eftychii Papanikolaou** (*Identity and Ethnicity in Peter Gabriel's Sound Track for The Last Temptation of Christ*, in: *Scandalizing Jesus? Kazantzakis's the Last Temptation of Christ Fifty Years On*, New York and London: Continuum, 2005,

s. 217–228), kde se autorka z etnomuzikologického hlediska zabývá Gabrielovým soundtrackem k filmu *Poslední pokušení Krista*. Rozebírá zejména použití reálné hudby, otázku autenticity a úlohu Gabrielovy hudby vzhledem k filmu. Článek nás však víceméně jen utvrzuje ve skutečnostech, které vyplývají ze samotné analýzy.

Vedlejšími, ovšem neméně důležitými prameny pro oba filmy se staly publikace či internetové odkazy týkající se nejrůznějších informací o daných filmech (vznik filmu, režisér, autor hudby, interpreti atd.). Z internetových odkazů připomeňme *českou filmovou databázi* (www.csfd.cz) a mezinárodní filmovou databázi *The Internet Movie Database* (www.imdb.com). Publikace a zbývající internetové odkazy jsou uvedeny v poznámkách příslušných kapitol a v soupisu literatury.

Součástí analýz obou filmů jsou také charakteristiky etnické hudby v nich použité. Jelikož v práci nebylo cílem zabývat se podrobněji etnickou hudbou, jako hlavní pramen pro poskytnutí základních informací k etnické hudbě postačila slovníková hesla nebo obecná syntetická pojednání zejména z následujících publikací: světová hudební encyklopedie *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 1980), publikace *World Music. The Rough Guide I, II* (London: Rough Guides, 1999, 2000) a publikace **Zuzany Jurkové** *Kapitoly z mimoevropské hudby*, Olomouc: FFUP, 2001. Další dílčí studie uvádíme v soupisu literatury.

2. ÚVOD DO TEORIE A ANALÝZY FILMOVÉ HUDBY

2.1 FILMOVÁ HUDBA A JEJÍ FUNKCE

Otázka, co je to filmová hudba, by nejspíš nikoho, kdo se setkal s filmem, nezaskočila. Většinu z nás přinejmenším napadne odpověď, že jde o hudbu, kterou slyšíme ve filmu. K čemu ale taková hudba filmu slouží, jak se chová, v čem napomáhá, jaký je její význam...? Tedy, jaké funkce hudba k filmu vytváří a plní? Odpovědi by už tak jednoznačné nebyly.

„...Filmové hudbě byl určen společný cíl všech tvůrčích složek filmu: spolutvořit skladbu. To jest vyvolávat sugesci prostředí, násobit účín obrazu, stupňovat rafinovanými zvuky dramatickosti situace i plastiku postav; zkrátka zevšeobecněno: dramatizovat hudebními prostředky každou skutečnost, již filmař formuje...“¹

Aaron Copland vycházel ze své skladatelské zkušenosti a charakterizoval **funkce filmové hudby** v pěti bodech²: hudba má vytvořit přesvědčivou atmosféru; hudba má být použita k tomu, aby prokázala či objasnila nejasné situace objevující se ve filmu; hudba má sloužit k zaplnění neutrálního pozadí; hudba má budovat pocit plynulosti a kontinuity filmu; hudba má poskytovat základ pro dramaturgickou výstavbu scény a vhodně ji zaobalit v závěru.

Po Coplandovi se pokusil o soupis položek, které má hudba pro film vykonávat, německý filmový skladatel Norbert J. Schneider. Jeho výčet je poněkud podrobnější a významy jednotlivých funkcí se navzájem překrývají.³ Podle něj má hudba: vytvářet speciální atmosféru situace; znázorňovat pohyby (tzv. mickey-mousing); integrovat obrazy (hlavně u dokumentárních filmů); zobrazovat emoce (psychické rozpoložení osob, vyjádření smutku, radosti, vzteku apod.); vytvářet epické zřetele (leitmotiv u navrácení osoby a jejího jednání apod.); formovat působnost (zdůraznění dramaturgicky důležitých míst); stylizovat šumy;

¹ Kuna Z, s. 150 (cit. Eisler, Hanns: *Komposition für den Film*, Berlin 1949, s. 54)

² Maas, Schudack, s. 33

³ tamtéž, s. 34–35

zprostředkovat společenský kontext; evokovat, vybavit historickou dobu; karikovat a parodovat (podpořit vtip a komiku); komentovat; vytvářet prostorový pocit...

Přístupy Coplanda a Schneidera k charakteristice funkcí filmové hudby se nevylučují. V každém případě však musí být zohledněn vztah hudby k ostatním filmovým úrovním, jako je především obraz, ale také řeč, dramaturgie, kamera, výprava a další nezbytné prvky utvářející samotný film.

Jak už bylo zmíněno u Coplanda, hudba má vytvářet pocit plynulosti filmu, což Jan Grečnár uvádí pod termínem *technické funkce* filmové hudby; buď vytvářejí kontinuitu od scény ke scéně, tedy zmírňují jejich náhlé přechody, nebo mohou vytvářet kontinuitu celého filmu, a to používáním hudebních témat a motivů, které se v průběhu filmu vracejí nebo se různě obměňují (viz leitmotiv u Schneidera).⁴ Ivo Bláha v souvislosti s technickými funkcemi mluví o tzv. *prolínání*, kdy se dva akusticky rovnocenné či nerovnocenné zvuky plynule vymění. V druhém případě podle něj k pravému prolnutí vlastně nedochází, protože zvuky odlišné povahy vnímáme oba současně; proto je pak použito např. postupné nenápadné zeslabování, až předešlý zvuk úplně zmizí.⁵

⁴ Grečnár, s. 30–31

⁵ Bláha, s. 118–119

2.2 FILMOVÁ HUDBA PŮVODNÍ A ARCHIVNÍ

Pokud analyzujeme filmovou hudbu, nemůžeme opomenout hledisko jejího původu, tedy jestli je použita přímo a poprvé pro daný film, nebo jestli již byla hudba využita v jiném díle či pro jiný účel. V terminologii filmové hudby proto rozeznáváme filmovou hudbu původní a archivní. Základní rozdíl byl již načrtnut, přesto si nyní představme oba pojmy podrobněji. U původní hudby použijeme především charakterizaci Milana Kuny⁶, u hudby archivní připojíme i charakterizaci Iva Bláhy⁷.

Původní hudbu filmový skladatel vytváří přímo pro konkrétní film a při její tvorbě se mu inspirací a východiskem stává kromě děje filmu také nálada a rytmus filmových obrazů. Nachází uplatnění převážně v dramatických žánrech a animovaných filmech, někdy také v dokumentu.

Podle žánrového určení či podle typů filmových sekvencí rozlišujeme postup při tvorbě původní filmové hudby v tom smyslu, zda ji skladatel píše či nepíše dodatečně na hotový, ukončený vizuální snímek. Např. u reportáže by byla zvolena první varianta, protože není dopředu patrné, které jevy sám filmař na reportáž použije. Opačný postup si ve většině případů žádá animovaný film, u kterého je nutné filmování podle hotové partitury. Tento druhý způsob tvorby filmové hudby, označovaný jako metoda *playbacku*, je citlivý na logiku a řád hudební formy, jelikož udává i proporce filmových záběrů. U dramatického filmu se můžeme rovněž setkat s postupem, kdy se hudba vytváří předem, a to zejména tam, kde dominuje akce zpěváků, hudebníků či tanečníků. V ostatních případech dramatického žánru se však využívá způsob opačný, při kterém nad hudbou vládne forma a skladba záběrů.

Lze také rozlišovat dva přístupy skladatelů, a to buď takový, že je hudba členěná podle smyslu dramatické koncepce filmu (hudba reaguje na obsahové detaily a sekvence filmové skladby, kratší či delší hudební úseky odpovídají scénáři, dialogům atd.), nebo takový, kdy skladatelé

⁶ Kuna Z, s. 149–153, 115–116

⁷ Bláha, s. 20, 65

komponují velkou skladbu bez ohledu na sled filmových sekvencí (technickými prostředky je pak upravována její zvuková intenzita pod dialogy, hluky atd.).⁸

Také **archivní hudba**⁹ může být dvojího charakteru. Jedná se o archivní hudbu *filmovou*, která vznikla primárně pro film a už jednou ve filmu zazněla. Je tak užito staré, již dříve nahrané hudby z hudebního archivu. Protipól tvoří archivní hudba jednoznačně *nefilmová*, která ve své historii neměla s filmem nic společného. To se týká např. hudebních děl artificiálního pojetí, jež hudební skladatelé nepsali za účelem uplatnění ve filmu.¹⁰ Za archivní hudbu považujeme také skladby, které musely být z určitých důvodů (nevyhovující technická kvalita či hudební parametry) znovu nahrány, a přizpůsobeny tak daným požadavkům filmu.¹¹

Obecně se archivní hudba uplatňuje především v žánrech dokumentárních, publicistických a účelových. Pokud se použije i u žánru dramatického, může se stát nositelem místní, dobové nebo jiné informace (práce se známou hudbou, která rezonuje v povědomí diváka).¹²

Za jistý druh archivní hudby lze považovat také **hudbu autentickou**, která se stává při analýze filmů především s etnickou tematikou důležitým a stěžejním prvkem. Ivo Bláha používá pojem autentická hudba prostředí „...*tj. hudba, která se v určité lokalitě nezávisle na filmu skutečně živě provozuje. Její hodnota je zejména v autentičnosti a v individuálním, těžko napodobitelném stylu provedení...*“¹³ Milan Kuna rozlišuje autentickou hudbu, která je součástí děje jako autentický doplněk v autentickém – v podstatě dokumentárním záběru (lze prominout nedokonalost v projevu), nebo může sloužit k podpoře věrohodnosti umělého filmového snímku a podléhá už tak

⁸ Kuna H, s. 36–37

⁹ „...Užití archivní hudby podléhá zákonné mezinárodní autorskoprávní ochraně. Proto je nezbytné autorská práva každého užitého chráněného díla smluvně zabezpečit. Ochrana se týká skladatele, textaře, výkonného umělce i vydavatele snímku. U nás a ve většině států platí ochrana autora a spoluautora ještě 70 let po jejich smrti. Po této době lze skladbu užít volně. Práva k nahrávce platí 50 let po datu pořízení záznamu či prvního zveřejnění díla. Díla z cizích zemí, které nejsou členy mezinárodní úmluvy, nejsou u nás chráněna. (...) Ve filmových titulcích by se měly o užití hudbě uvádět alespoň tyto údaje: autor (spoluautor), název skladby, výkonný umělec...“ (Bláha, s. 65–66)

¹⁰ Kuna Z, s. 115–116

¹¹ Bláha, s. 20

¹² Bláha, s. 65

¹³ Bláha, s. 20

stylizačním podmínkám. Ve druhém případě se autentičnost vztahuje jen k repertoáru (tj. volba skladby, žánrů, stylu, instrumentace); reprodukční a kompozičně technické nedostatky do fabulační filmové tvorby nepatří.¹⁴

Souvisí s tím také pojem **žánrová charakteristika**, kterou Kuna dále rozvádí. Žánrová charakteristika zahrnuje hudební vyjádření, která se opírají o užitou hudbu nebo připomínají vztah k užití hudbě či se dokonce vážou na určité prostředí. Má posílit „věrnost“ kamerou snímané skutečnosti a emocionální účín filmového obrazu jako celku. Režisér také může v některých případech filmovému skladateli důvěřovat, a tak skladatel hudbou vyjádří to, co ve vizuálním záběru není. Hudba žánrově vyhraněná totiž charakterizuje prostředí lépe než hudba žánrově neurčitá. Lze tak pomocí hudby vyjádřit prostředí, historickou epochu, atmosféru, různé dějové situace, mentalitu určité skupiny lidí atd.¹⁵ Žánrová charakteristika se jistě naplno vyskytuje ve filmech odehrávajících se na neobvyklých místech nebo v exotických zemích, tedy ve filmech, ve kterých zaznívá právě etnická hudba.

Juraj Lexmann používá termínu slohová charakteristika.¹⁶ V širším slova smyslu se vlastně jedná o totéž jako u charakteristiky žánrové.¹⁷

¹⁴ Kuna Z, s. 176–178

¹⁵ Kuna Z, s. 169–176

¹⁶ Lexmann, s. 130–144

¹⁷ Dle definic termínů *žánr* a *sloh* ve Slovníku české hudební kultury se nejedná o totéž. Stanovení žánru je přednostně determinováno kritériem funkčnosti a sémantičnosti, zatímco sloh je ve slovníku součástí hesla *styl* jako jeho synonymum v tom smyslu, že vhodně označuje komponovaný (složený) jazykový projev. Styl je pak zpravidla chápán jako specifický jednotný způsob výběru a kombinace prostředků, přičemž tento způsob může být uplatněn jak v jedinečném produktu, tak v různých početných souborech výtvorů.

2.3 HUDBA K ÚVODNÍM A ZÁVĚREČNÝM TITULKŮM

Při analýze filmové hudby je potřeba zaměřit se nejen na samotnou hudbu ve filmu, resp. hudbu znějící v průběhu děje, ale také na hudbu, kterou slyšíme během úvodních a závěrečných titulků. Má jinou funkci i opodstatnění a skladateli se dostává více prostoru vyjádřit svou hudbou náladu filmu.

Právě titulní hudba (main title music) naznačuje, jaký druh příběhu divák zažije či v jakém duchu se nálada filmu ponese. Délka titulní hudby, která trvá většinou po dobu dvou až čtyř minut, a zřídka se vyskytující dramatické momenty jsou dostatečnou příležitostí na to, aby se skladatel „předvedl“ a naznačil dramatický ráz celého filmu.¹⁸ Autor hudby může využít některou z hudebních myšlenek, které se dále rozvíjejí v průběhu filmu.¹⁹

Hudba k závěrečným titulkům naopak může hudební myšlenky shrnovat či opakovat a zároveň představit ve složitější podobě, jelikož jí to umožňuje prostor asi pěti až šesti minut, což je obvyklá délka závěrečných titulků. Skladatel je rovněž osvobozen od dramatické vazby k filmu a často je k tomuto účelu použita píseň. Hlavní funkcí závěrečné hudby je udržet divákovu pozornost až do samotného konce filmu.²⁰

¹⁸ Grečnár, s. 35

¹⁹ Grove 6, s. 551

²⁰ Grečnár, s. 35–36

2.4 HUDEBNÍ DRAMATURGIE

Hudba patří ke specifickým filmovým výrazovým prostředkům a podle Milana Kuny je spolu s obrazem rovnocennou výrazovou složkou přispívající k jednotnému účinku filmu.²¹ **Hudba a obraz** patří ve filmu neodmyslitelně k sobě a jejich vzájemná vazba může být zdůrazněna ve větší či menší míře. „...*Úkolem tvůrců je však vytvářet souvislosti záměrné, dramaticky promyšlené, významově nosné...*“²²

Za prvé může hudba zachytit náladu shodnou s filmovým obrazem, a umocňovat tak jeho emocionální atmosféru. V opačném případě má hudba funkci doprovodnou, kdy obraz nemusí být nutně zvukově dokreslován a filmová hudba tak vytváří zvukovou kulisu. Existuje však i třetí možnost, kdy hudba samostatně doplňuje a dokresluje to, co obraz nestačil, nechtěl nebo nemohl „řít“.²³

Ivo Bláha rozlišuje v tomto směru *vazbu přímou a nepřímou, volnou a těsnou*. Přímá vazba je v podstatě shodná s výše vysvětleným umocněním atmosféry na základě společných rysů hudby a obrazu (shoda obsahová, žánrová ad.). Nepřímo se hudba s obrazem pojí ve chvíli, kdy jsou povahy obou složek protichůdné, odlišné. Jejich smysl je pak nalézán ve významové rovině. Vazba volná (vnitřní, tzv. mood technique) se projevuje u hudby, která se opírá o hlavní dramaturgickou linii díla, jako jsou vrcholy či gradace, a nenapodobuje přesně a do detailu filmový obraz. Naopak je tomu u vazby těsné (vnější, tzv. underscoring, mickey-mousing), která se provádí na základě vnějších – formálních rysů a hudba s obrazem se shodují v detailním časovém členění nebo ve směru pohybu.²⁴

Hudba též může přicházet z místa akce a být tak přímo *součástí děje*, přičemž zdroj je zachycen pohledem kamery (hudebník) anebo zůstává mimo obraz (rádio). V opačném případě hudba nepatří do zobrazované akce a je k obrazu jakoby z vnějšku připojená. Existují pro to různá označení, např. hudba reálná a průvodní (I. Bláha), obrazová

²¹ Kuna H, s. 7

²² Bláha, s. 58

²³ Kuna H, s. 24

²⁴ Bláha, s. 58–63

a mimoobrazová (J. Lexmann), diegetická a nediegetická (Mervyn Cooke, Grove), imanentní a transcendentální ad.²⁵

Zvuková, resp. hudební složka se významným způsobem podílí i na **výstavbě formy** filmu. Stejně jako u autonomního hudebního díla, i u díla filmového se setkáváme s principem jednoty a kontrastu, které se navzájem doplňují a jejichž vzájemná přítomnost je nezbytná. Ivo Bláha užívá pojmy *odstředivé a dostředivé síly*. Odstředivé síly přinášejí do skladby *změnu, kontrast* (např. změnu tempa, hudebního stylu...). V případě dostředivých sil jde o funkci sjednocující, spojovací, kam jednoznačně patří *princip opakování* (tzn. repetice – opakování bezprostřední, nebo repríza – návrat po něčem jiném). Existuje několik druhů repríz: doslovná, ve formě variačních obměn (transpozice, tempo, instrumentace...) nebo tzv. leitmotiv (vázající se k určité postavě, situaci...). U obměňovaného opakování zůstává základní myšlenka – téma – zachována.²⁶

Ve filmové hudbě lze pak také využívat toho, že jednotlivé kompoziční prostředky (melodie, rytmus, barva, harmonie ad.) mají zpravidla svou charakteristiku. Např. vysoká poloha tónů působí světleji, hluboká naopak hrozivě, temněji. Rychlé tempo naznačuje rychlý pohyb a naopak. Důležitá při výběru je též barva, event. instrumentální obsazení, velikost instrumentálního ansámblu. Vše ale musí být vytvořeno se zřetelem na zmíněný smysl a obsah.²⁷

Kromě hudby, mluveného slova a ruchu je výrazovým prostředkem zvukové dramaturgie také **filmové ticho**, které je třeba chápat jako „*relativní uprázdnění zvukového proudu*“²⁸. Podle Bláhy existuje ticho reálné, které vyplývá z reality tichého prostředí, a ticho ve formě záměrného rozporu s obrazem, kdy se chová kontrapunkticky k obrazu (např. znázornění subjektivního vjemu ohluchlé postavy). Rozlišujeme

²⁵ Bláha, s. 20–21

²⁶ tamtéž, s. 36–40

²⁷ tamtéž, s. 66

²⁸ tamtéž, s. 46

také ticho prosté a stylizované např. jemným ruchem, mluveným slovem nebo hudbou.²⁹

2.5 STRUČNÝ ÚVOD DO ANALÝZY ETNICKÉ FILMOVÉ HUDBY

Na základě výše popsaného se nyní jen krátce zaměříme na otázku, jak postupovat a čeho je nutné si všimnout při analýze filmové hudby s etnickou tematikou. Stejně jako u ostatních druhů filmové hudby charakterizujeme hudební materiál a identifikujeme, zda se jedná o hudbu původní nebo zda už byla hudba, příp. její část použita k jinému účelu. V podstatě i další skutečnosti, které při analýze sledujeme, se mohou týkat nejen etnické hudby, ale i klasické³⁰ či populární hudby ve filmu – funkce hudby, hudební nástroje, dramaturgie hudby, vztah hudby k obrazu.

To vše ale bude rozebíráno se zřetelem k danému etniku, resp. zemi, jež je ve filmech reprezentována tradičními hudebními nástroji (popř. zpěvem), jejich barvou, způsobem hry a vůbec charakteristickými hudebními složkami. V souvislosti s tím zjistíme, jakými způsoby je použita hudba různých světových kultur, jak je spojována s jinou hudbou ve filmu a s ostatními nehudebními prvky filmu. Ptáme se, zda existuje určitá vazba mezi výběrem zemí, a zjišťujeme, ve kterých situacích se ve snímku objevuje hudební charakteristika dané země.

Oproti analýze filmové klasické hudby není u etnické hudby zapotřebí notového materiálu, jelikož se analýzy soustřeďují daleko více na její význam a původní kontext. Proto by analýza měla také obsahovat alespoň krátkou charakteristiku hudby a hudebních tradic příslušného etnika.

²⁹ Bláha, s. 46–49

³⁰ Kromě termínu *klasická hudba* používáme v diplomové práci ve stejném významu také termíny *artifciální hudba* a *vážná hudba*.

3. PŘÍSTUPY K ANALÝZE FILMOVÉ HUDBY

Čeho všeho bychom si měli při analýze filmové hudby všimnout a co neopomenout bylo teoreticky popsáno v předchozí kapitole. Jak bychom ale mohli analyticky přistupovat k filmové hudbě, bude rozebráno nyní. Přístupů, postupů, metod a způsobů, jak analyzovat hudbu k filmu, je několik. Základní rozdíl spočívá např. už v určení druhu a žánru filmové hudby. Jinak provedeme analýzu klasické hudby, jinak budeme rozebírat film, ve kterém si režisér zvolil hudbu populární, popř. etnickou.³¹ Postup i výsledná analýza bude též jiná, jestliže budeme mít během analyzování k dispozici notový materiál, soundtrack k filmu nebo jen samotný film.

Následujícím textem představíme některé z přístupů analýzy a na konkrétních příkladech již uskutečněných analýz filmové hudby ukážeme metody, které by mohly posloužit jako návod. Základ tvoří tři navzájem nezávisle publikované analýzy filmové hudby ke třem různým snímkům, z nichž každý doprovází jiný žánrový okruh hudby (klasická hudba, populární hudba, etnická hudba). Přístup každé z analýz se tak v zásadě liší.

Základní instinkt (USA, 1992)

režie: *Paul Verhoeven*

hudba: *Jerry Goldsmith*

Anselm C. Kreuzer³² ve své knize s názvem *Filmmusik. Geschichte und Analyse*³³ věnoval její podstatnou část analýze hudby k americkému filmu *Základní instinkt* (Basic Instinct). Mohli bychom říct, že při analýze využívá Kreuzer deduktivní metodu. Nejprve čtenářům představuje film z obecného hlediska, tj. samotný děj filmu a zvláštnosti filmu. Upozorňuje například, že snímek je vystavěn převážně na dialogu

³¹ Postup pro analýzu etnické filmové hudby byl již nastíněn v předchozí podkapitole „Stručný úvod do teorie a analýzy filmové hudby“.

³² Anselm C. Kreuzer (nar. 1973) studoval v německém Giessenu a Kolině nad Rýnem (fonetika; hudební, divadelní, filmová a televizní věda). V současné době působí v Kolině nad Rýnem jako filmový a televizní skladatel, hudební producent a publicista.

³³ Kreuzer, Anselm C.: *Filmmusik. Geschichte und Analyse*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001

a hudba se tomuto faktu musí podřídít; slouží převážně jako základ pro vyjádření emocí protagonistů. To, že hudba velmi často znázorňuje pocity a nálady postav, je v průběhu samotné analýzy velmi často zdůrazňováno. Rovněž k tomu napomáhá druhá skutečnost, jak píše Kreuzer, že film vidíme z pohledu protagonistů (diváci neuvidí něco, co protagonista současně nevnímá), tzn., že hudba umožní hlubší pohled do psychiky samotných postav.

V další části představuje autor hudební materiál. V Základním instinktu se jedná o tzv. smíšenou produkci (tj. základ tvoří klasický orchestr, který je doplňován elektronikou, např. syntezátory a samplery). Poté se autor podrobně věnuje hudbě k úvodním titulům, včetně její funkce a složení orchestru zaznívajících v úvodních titulcích. Kreuzer má k dispozici notový materiál k filmu, jenž mu umožňuje analyzovat hudbu detailně. U analýzy filmové hudby tak velmi často používá klasický způsob analýzy umělé hudby a v průběhu vkládá notové příklady do textu.

Po uvedení titulní hudby přechází autor k samotnému jádru filmu. Postupně analyzuje jednu sekvenci za druhou a paralelně s dějem podrobně popisuje, co se děje s hudbou – jak se vyvíjí ve vztahu k obrazu, jaký význam mají jednotlivá témata a motivy, jak dalece a v jakých případech a situacích zobrazuje hudba emoce atd. Jeden Kreuzerem analyzovaný sekvenční úsek, v němž poprvé zaznívá druhé hudební téma, si názorně ukážeme; půjde o scénu ze začátku filmu hned po spáchání vraždy: „...*Detektiv Nick a jeho partner Gus mají za úkol vypátrat vraha. Jedním z podezřelých je Catherine Tramell, již musí oba inspektoři vyslechnout. Než se vydají autem k jejímu domu na pobřeží, jedou nejdříve do domu Catherineiny přítelkyně Roxy, která jim poskytne Catherineinu adresu. Při jejich odchodu od Roxy se poprvé ozve náznak druhého tématu v podobě skleněné harfy. Tím je divák připraven na něco nového. V momentě, kdy vidíme Nicka a Guse v autě jedoucím za Catherine, zní ve filmu poprvé celé druhé téma. Vzhledem k prvnímu tématu má druhé téma podobnou harmonii, odlišuje se však větším ambitem a místo chromatických malých intervalů se vyskytují základní trojzvuky, tercie a velké intervaly. Hlavní melodie je v houslích a violách*

v oktávovém zdvojení; doprovod tvoří skleněná harfa a staccato ve violoncellu a kontrabasu. Po celou dobu nezní žádný dialog. Druhé téma působí velkoryseji a prostorněji než téma první, což vyjadřuje Nickův emocionální pohled na celou situaci. Téma pak zaznívá ve filmu v těch momentech (kromě jednoho okamžiku), ve kterých Nick řídí auto a ve kterých touží přiblížit se pravdě; hudební rozpětí, rozsah vnější krajiny a délka jízdy odpovídá tomu, že Nick své zorné pole rozšíří; objevuje se u něj něco nového, perspektivního, slibného. Způsob, jakým je druhé téma používáno, může u diváka též vyvolat pocit změny času, tzn. jízda autem je ve skutečnosti delší (asi půl hodiny) a ve filmu trvá jen 30 sekund. To je způsobeno použitím hlasitější hudby a absencí dialogů. V momentě, kdy dojedou k domu Catherine a spatří ji, jak sedí na své verandě, druhé téma zmizí...“

Po analýze zbylých sekvencí filmu Kreuzer popisuje jednotlivě hudební motivy, které v průběhu filmu něco vyjadřují – tedy leitmotivy. Každý motiv představuje jak z hlediska hudebního (dominantní nástroj, melodický postup atd.), tak v souvislosti s dějem (co znějící motiv značí, ve kterých situacích zaznívá apod.). V případě výše popsaného druhého tématu zní Motiv 5, pro který je charakteristická skleněná harfa. Kreuzer označil tento motiv jako „motiv cestovní horečky“, protože ho můžeme zaslechnout ve filmových scénách, kde Nick řídí automobil. Kreuzer upozorňuje celkově na devět motivů objevujících se ve filmu.

Po závěrečném zhodnocení, kde autor vyvozuje závěry z celé analýzy filmové hudby, je v dodatku znázorněna tabulka shrnující a rekapitulující průběh filmu paralelně s filmovou hudbou. Tabulka obsahuje: pořadová čísla sekvencí, jejich stopáž, místo děje, dějový obsah sekvence, znějící hudbu a stopáž znějící hudby.³⁴

³⁴ Kreuzerova tabulka byla v této práci využita jako předloha pro vytvoření analytické tabulky, která je součástí příloh.

Magnolia (USA, 1999)

režie: *Paul Thomas Anderson*

hudba: *Jon Brion*

Americký film *Magnolia* doprovází hudba tzv. klasická i populární. Pauline Reay³⁵ se ve své studii o filmové hudbě k snímku *Magnolia* zaměřila na populární hudbu, resp. na písně americké zpěvačky Aimee Mann. Analýza, která je publikovaná v knize *Music in Film. Soundtrack and Synergy*³⁶, má díky koncentraci na populární hudbu odlišný charakter a jiné pojetí než předchozí analýza Anselma C. Kreuzera. Samotná studie filmu *Magnolia* začíná stručným popisem snímku a vyzdvižením nejdůležitějších myšlenek týkajících se děje. Potom už se Pauline Reay zaměřuje na hudbu k filmu. Autorem filmové hudby je Jon Brion, v jehož pojetí ve filmu vážná hudba nad populární převažuje. Přesto ji autorka záměrně vynechává a začíná s popisem okolností, za jakých byly ve filmu použity právě Aimeeny písně; všímá si také jejich funkcí. Stejně jako v *Základním instinktu* slouží písně k charakterizaci hlavních postav, ovšem v jiném pojetí. Nikoliv melodie, ale především texty písní, na kterých je téměř celá analýza postavena, jsou vyjádřením pocitů protagonistů. Slouží jako stmelovací prostředek, který spojuje všechny hlavní postavy filmu. Názorným příkladem je Aimeena píseň „Wise Up“, kterou autorka zpívá společně s hlavními postavami filmu. Každé z postav patří určitá část textu a melodie písně. Zpěv jednotlivých postav se plynule střídá a navazuje na sebe, přičemž střídání není nahodilé – každé postavě náleží část textu písně, která vyjadřuje emoce dané postavy.

Pauline Reay ve své studii analyzuje pět Aimeených písní použitých ve filmu a u každé z nich klade z velké části důraz na jejich textovou stránku. Stejně jako jsme představili názorně část Kreuzerovy analýzy *Základního instinktu*, uvedeme názorně způsob analýzy filmové hudby ze snímku *Magnolia*, kterou provedla Pauline Reay. Jako ukázkou použijeme píseň Aimee Mann „Save Me“, která zaznívá na konci filmu

³⁵ Pauline Reay je lektorkou filmových a mediálních studií na různých vzdělávacích institutech ve Velké Británii.

³⁶ Reay, Pauline: *Music in Film. Soundtrack and Synergy*, London and New York: Wallflower Press, 2004

a plynule přechází do závěrečných titulků: „...Scéna, při níž zaznívá píseň „Save Me“ zdůrazňuje vztah mezi Claudií a Jimem. Claudia sedí v posteli a vypadá uplakaně. Po pár taktech písně vchází do pokoje Jim, sedá si na kraj postele ke Claudii a mluví k ní. Po celou dobu zpívá i Aimee a text písně se slovy Jima překrývá. Píseň zní o něco hlasitěji, a tak Jima slyšíme jen slabě; téměř nerozumíme, co Claudii říká. To však není potřeba, protože samotný text písně je výstižnější; „mluví“ nejen za Claudii, ale i za další postavy, které chtějí být nějakým způsobem zachráněny:

*But can you save me
Come on and save me
If you could save me
From the ranks
Of the freaks who suspect
They could never love anyone*

Slova písně pak zároveň vyjadřují Claudiin pocit a uvědomění si, že našla spřízněnou duši a někoho, kdo chápe a rozumí jejím emocím: „Cause I can tell/You know what it's like“. Závěr písně zobrazuje Claudiinu vzrůstající důvěru v to, že bude zachráněna někým, jako je Jim:

*You struck me dumb
Like radium
Like Peter Pan
Or superman
You will come
To save me*

Poslední záběr filmu představuje Claudiin pohled do kamery, po němž následuje její úsměv. Text písně znamená naději a optimismus, který cítí při pomyšlení na Jima... “

Ať už v případě písně „Wise Up“ nebo písně „Save Me“, je zde doloženo, že populární hudba, resp. píseň použité ve filmu Magnolia, hovoří za postavy a také komentují filmové scény. Slouží k posílení příběhu a značí emoce, které nelze vyjádřit vizuálně ani dialogem.

Po analytické části písní (analýza textové složky převažuje nad hudební) se Pauline Reay zabývá také dalšími podmínkami existence v tomto filmu použité populární hudby, např. vydáním soundtracku a jeho marketingem nebo dopadem na Aimeenu kariéru po premiéře filmu.

Vycházející slunce (USA, 1993)

režie: *Philip Kaufman*

hudba: *Toru Takemitsu*

Deborah Wong³⁷ se ve své studii *Taiko and the Asian/American Body. Drums, Rising Sun, and the Question of Gender* nezabývá pouze filmovou hudbou.³⁸ Studie je zaměřená především na otázku genderu, jehož problematiku představuje autorka prostřednictvím japonské tradice bubnů taiko ve spojení s praxí Američanů asijského původu. Jako jeden z příkladů uvádí klíčovou scénu z amerického filmu *Vycházející slunce* (*Rising Sun*) nazvanou „Tsunami“, ve které výrazným způsobem dominují bubny taiko: „...Hráče na taiko vidíme přímo na scéně, a tak jejich fyzická a zvuková blízkost vytváří stav napjaté atmosféry, která vzniká před plánovanou vraždou. Efektní zvuk bubnů vtáhne diváky do filmu: Američanka Cheryl Austin sedí ve svém pokoji u nočního stolku a sleduje zprávy v televizi. Eddie Sakamura zrovna vychází ze sprchy a tomu, co vidí v televizních zprávách, se směje. Cheryl mu řekne: „Nechápu tě, Eddie“. On s kamennou tváří odpoví: „A co!“. Kamera zabírá stále jeho obličej a slyšíme slabé bubnování na taiko, které asi po dvou sekundách zmohutní. To přenesse diváka do další scény, na večírek společnosti Nakamoto. Na jevišti zuřivě bubnují na taiko tři muži – tři hráči skupiny *San Francisco Taiko Dojo*³⁹. Dva jsou oblečení

³⁷ Deborah Wong je etnomuzikoložkou, specializující se na hudbu Thajska a asijských Američanů. Mimo jiné působila na univerzitě v Pensylvánii a Chicagu. Od roku 1997 studovala hru na taiko a v současné době je členkou skupiny Satori Daiko v Los Angeles.

³⁸ Wong, Deborah: *Taiko and the Asian/American Body. Drums, Rising Sun, and the Question of Gender*. In: *Ethnomusicology*, New York: Routledge, 2006, s. 87–95

³⁹ Autorka v poznámce dodává, ve kterých dalších filmech se objevila hudba skupiny *San Francisco Taiko Dojo*.

do japonských pracovních zástěr (*harakake*) bez sukni a třetí – *Tanaka-sensei* – má holou hrud’.

Do mrakodrapu v *Little Tokyo*, kde se oslavy konají, přicházejí dva americké páry ve společenských šatech. Baví se mezi sebou a jeden druhému připomínají japonský zvyk: „Když se ti klaní, pokloň se“. To znovu opakují, když se jim otevřou dveře od výtahu a vidí dvě klanící se gejši. Vše sledujeme z pohledu amerických párů. Výtah je vyveze do patra, kde probíhá večírek, a mezi pozvanými vidíme mnoho japonských mužů a mnoho amerických žen. Ve zvukovém doprovodu bubnujících hráčů uslyšíme hlasitý styl zvaný *kakegoe*. Jeden z nově přichozích hostů říká svému příteli: „Bubny *taiko*! Kdysi dávno sloužily k zahánění zlých duchů.“ Přítel užasle odvětlí: „Oh“ a kamera se vrací na hráče *taiko*. *Tanaka-sensei* buší na kovovou tyč vytvářející ostrý, oslnivý zvuk.⁴⁰

Záběr snímá *Eddieho Sakamuru*, který se dívá na hodinky, a svalovitého hráče s bubnem *odaiko* (vidíme ho v profilu za *Eddiem*). *Eddie* odchází z místnosti a běží po schodech nahoru. Zvuk *taiko* pokračuje a v krátkém okamžiku zazní japonská flétna *shakuhachi*; tento efekt vzbudí v divákovi napětí a je jakousi předzvěstí toho, co se stane.

Ocitáme se v neosvětlené zasedací síni, kde vidíme *Cheryl* a muže (pouze zezadu), jak ji zvedne a její nohy ho ovinou. Zvuk *taiko* pokračuje pod stále se zesilující *shakuhachi* a syntetickými zvuky. Muž přenáší *Cheryl* na velký stůl a shora vidíme, jak se jeho tvář zaboří do jejího klína. Stále neznáme muže; předpokládáme však, že je to *Eddie*.

Taiko je najednou hlasitě a jsme zpět dole na večírku. Kamera namíří na jeviště a na hudební skupinu *San Francisco Taiko*. Uprostřed hraje na obrovský buben *odaiko* svalnatý mladý muž. Poté je proveden stříh na asistenta společnosti, jenž ustaraně telefonuje. *Shakuhachi* se znovu ozve, a to v momentě, kdy si asistent vymění významný pohled s jiným asistentem společnosti. Vracíme se zpět k hudební skupině. U velkého bubnu *odaiko* stojí *Tanaka-sensei* a třikrát do něj udeří.

⁴⁰ Autorka v poznámce vysvětluje, že nástroj (kovová tyč) se nazývá „cannon“. Skládá se ze tří dílů kovových píšťal svařených dohromady a nasazených na podstavec. Má tři *kane* (zvonky) s různou intonací.

Potom se několikrát krátce po sobě vystřídá scéna ze zasedací síně se scénou na večírku, kde Tanaka-sensei hraje na velký buben odaiko: v zasedací síni strhává muž ze Cheryl šaty, pak návrat k taiko skupině a kamera zabírá zezadu Tanaku-sensei hrajícího na odaiko. Potom znovu záběr na Cheryl a její tvář pod reflektorem na stole, který se střídá opět s blízkým pohledem zezadu na Tanaku-sensei. Poslední záběr této celé epizody je v zasedací síni, kdy muž začne Cheryl škrtit; ona jen lapá po dechu. Zvoní telefon, což nás zvukově přenesse na další scénu a nacházíme se u policisty Smithe.

Nikdy nevidíme tvář muže, který Cheryl zavraždil, ale kamera i zvukový doprovod nám napovídají, že se jedná o Japonce. Energická práce s bubny Tanaky-sensei zesiluje pocit jistoty neznámého muže, že dosáhne cíle. Vidíme Tanaku-sensei zezadu, vidíme muže zezadu. Hlasité údery a mužská síla taiko se rovnají sexuálnímu dobytí krásné ženy. Svalnatá záda a paže Tanaky-sensei jsou perfektní pastí pro oko: je nádherný, neporazitelný a hrozivý svou silou a dokonalostí. Ve filmovém rozuzlení ale nakonec zjišťujeme, že jsme byli obelháni. Milencem Cheryl byl bílý americký senátor...“

Deborah Wong se snažila v analýze poukázat na symboly a spojující prvky mezi záměry hlavních postav a představením skupiny Taiko Dojo. Snažila se vyzdvihnout vlastní význam hráčů na bubny taiko včetně vysvětlení některých pojmů, které jsou s taiko spojeny.

Všechny tři přístupy k analýze filmové hudby jsou odlišné. Anselm C. Kreuzer se v Základním instinktu zaměřil na psychologizaci postav, Pauline Reay v Magnolii zdůrazňovala textovou stránku písní a Deborah Wong se ve scéně Vycházejícího slunce soustředila na hráče skupiny San Francisco Taiko Dojo a jejich význam ve spojení s paralelně se odehrávající scénou v jiném pokoji.

4. POSLEDNÍ POKUŠENÍ KRISTA **THE LAST TEMPTATION OF CHRIST**

USA, 1988, 164 minut

žánr: drama

světová premiéra: 12. srpna 1988

česká premiéra: 28. ledna 1999

režie: Martin Scorsese

scénář: Paul Schrader

kamera: Michael Ballhaus

střih: Thelma Schoonmaker

hudba: Peter Gabriel

hrají: Willem Dafoe (Ježíš), Harvey Keitel (Jidáš), Paul Greco (zélota), Steve Shill (setník), Verna Bloom (Marie, Ježíšova matka), Barbara Hershey (Marie Magdalena), Roberts Blossom (starý duchovní mistr), Barry Miller (Jereboam), Gary Basaraba (apoštol Ondřej), Irvin Kershner (Zebedej), Victor Argo (apoštol Petr), Michael Been (apoštol Jan), Paul Herman (apoštol Filip), John Lurie (apoštol Jakub), David Bowie (Pilát Pontský), André Gregory (Jan Křtitel), Leo Marks (hlas ďábla), Giovanni Cianfriglia (římský voják)

4.1 VZNIK FILMU POSLEDNÍ POKUŠENÍ KRISTA

Film *Martina Scorseseho Poslední pokušení Krista* (1988) byl natočen na motivy knihy řeckého spisovatele, básníka a dramatika *Nikose Kazantzakise* (1883–1957) *Poslední pokušení* (1952). S Kazantzakisovou knihou se Scorsese seznámil prostřednictvím herečky Barbary Hershey a herce Davida Carradineho v době společného natáčení filmu *Boxcar Bertha* (1972). Scorsese byl vychováván v katolické rodině a téma náboženství ho už od dětství velmi zajímalo; tak v lednu 1983 začal s realizací filmu *Poslední pokušení Krista*. Společnost Paramount, pod jejíž hlavičkou měl být film natočen, však čtyři dny před začátkem natáčení od projektu odstoupila. Hlavním důvodem společně s vysokým rozpočtem byly protestní dopisy⁴¹ od náboženských skupin zasílané na adresu společnosti Gulf and Western, která vlastní Paramount. Oficiálně byl projekt přerušen v prosinci 1983.⁴²

O tři roky později, po natočení Scorseseho filmu „*The Color of Money*“, se režisér ke zfilmování Kazantzakisovy knihy znovu vrátil a oslovil Mika Ovitze⁴³ z agentury CAA (Creative Artists Agency).⁴⁴ Počátkem roku 1987 byla zahájena jejich spolupráce a produkce se ujala společnost Universal Pictures, zajímající se o Scorseseho projekt od roku 1986. Oproti původním plánům z roku 1983 nastalo hned několik změn: namísto původní Izraele se film začal natáčet v Maroku; hlavní roli obsadil Willem Dafoe (původně Aidan Quinn) a v roli Piláta se objevil David Bowie (původně Sting). Ostatní postavy zůstaly ve stejném obsazení. Ke spolupráci pro filmovou hudbu si režisér již v roce 1983 zvolil Petera Gabriela, jenž pro film použil hudbu Afriky (Maroko, Senegal, Etiopie, Egypt), Blízkého východu (Turecko, Írán, Arménie) a jižní Asie (Indie, Pákistán).⁴⁵

⁴¹ Podle náboženských skupin byl film potupou křesťanů a věřících, a Ježíš prý byl ve filmu dokonce zobrazen jako homosexuál.

⁴² Scorsese, s. 94–97

⁴³ S Mikem Ovitzem se Scorsese seznámil prostřednictvím Paula Newmana, který si zahrál hlavní roli ve Scorseseho filmu *The Color of Money*.

⁴⁴ Soukromá agentura CAA zastupuje širokou škálu herců, hudebníků, spisovatelů, režisérů a sportovců, stejně jako různé druhy společností.

⁴⁵ Scorsese, s. 116–145

Film Poslední pokušení Krista se dočkal premiéry 12. srpna 1988, avšak jeho distribuce znovu vyvolala protesty církevních organizací. Potíže se projevily nejen v USA, ale i jinde ve světě. Čeští duchovní protestovali proti uvedení snímku v České televizi v roce 1994. Film se krátce objevil i v českých kinech a v roce 1999 v rámci putovního Projektu 100.⁴⁶

Poslední pokušení Krista získalo nominaci na Oscara v kategorii Nejlepší režie a nominace na Zlaté glóby v kategoriích Nejlepší ženský herecký výkon (Barbara Hershey v roli Magdaleny) a Nejlepší hudba (Peter Gabriel). Za album Passion – hudba k filmu Poslední pokušení Krista získal Peter Gabriel cenu Grammy v kategorii New Age.⁴⁷

⁴⁶ <http://zona.bloudil.cz/recenze.php?p=2&id=29>

⁴⁷ <http://www.imdb.com/title/tt0095497/awards>

4.2 DĚJ FILMU POSLEDNÍ POKUŠENÍ KRISTA

"KRISTOVA rozpolcená duše, neklidná, lidská a přece tak nadpozemská, duše toužící po Bohu, pro mě vždy představovala nezodpovězenou hádanku. Už od dětství je mou největší obavou a zdrojem všech mých radostí i smutku ten nekonečný a nemilosrdný souboj mezi duchem a tělesnou schránkou ... A má duše je arénou, kde se tyto dvě armády střetly a zkřížily své zbraně". - Nikos Kazantzakis.

Poslední pokušení Krista pojednává o duševně rozpolceném člověku, hledajícím životní poslání. Ježíš pochybuje o sobě samém a vzpírá se úkolu, k němuž je předurčen Bohem. Nechce být vyvoleným, a když se rozhodne přece jen naplnit svůj osud, dopustí se řady omylů a chyb. Ani na kříži není zcela přesvědčen, že zvolil správnou cestu; prožije ve snu zbytek života jako obyčejný člověk, aby se s konečnou platností přesvědčil, že je a že chce být Mesiášem. Navíc pochopí, že sebeobětování bude mít smysl, jen pokud bude dobrovolné.⁴⁸

V samotném úvodu snímku je uvedeno, že příběh není natočen podle evangelií, ale je postaven pouze na víceméně fiktivním románu Nikose Kazantzakise.

Film by se dal rozdělit do tří částí. Nejdříve je Ježíš zobrazen jako člověk, kterého pronásleduje hlas Boha. S tím, že se stal vyvoleným, se však nedokáže smířit a vyrábí kříže, na nichž Římané popravují židovské vzbouřence, a dokonce asistuje při křižování. Je proto Židy považován za zrádce. Jidáš, který proti římskému právu bojuje, je poslán za Ježíšem, jehož má jako zrádce zabít. Má však tušení, že Ježíš je Mesiášem, a tak mu nabídne úlohu vůdce revoluce proti Římanům.

Prostřední část filmu reprodukuje základní motivy evangelijního příběhu: počátek Ježíšova veřejného vystoupení, křest v řece Jordán, kázání nové etiky lásky, uzdravování nemocných, vzkříšení Lazara, diskuse s náboženskými konzervativci a Pašije ukončené ukřižováním.

A právě okamžikem ukřižování začíná poslední část příběhu, kdy ke kříži přistupuje dívka s andělskou tváří a sundává Ježíše z kříže. V tom dostává Ježíš "druhou šanci" – žít tak, jak vždy chtěl. Jeho

⁴⁸ <http://www.csfd.cz/film/8251-posledni-pokuseni-krista-last-temptation-of-christ-the/>

„obyčejný život“ je vyplněn prací a radostmi se ženou; resp. – s ženami a dětmi, jelikož po smrti první manželky Magdaleny se Ježíš oddává bigamii. Tak, doprovázen andělem, postupně zestárne a v okamžiku, kdy se chystá zemřít, přicházejí k němu apoštolové a Jidáš. Anděl je odhalen jako ďábel a Ježíš ve snaze o odpuštění prosí Boha o další šanci: „Chci zpět! Chci být Mesiášem!“ Šanci dostává a opět se objevuje na kříži, kde si uvědomí, že právě odolal poslednímu pokušení.

4.3 TVŮRČÍ OSOBNOST REŽISÉRA MARTINA SCORSESEHO

Režisér, scénárista, herec a pedagog **Martin Marcantonio Luciano Scorsese** se narodil 17. listopadu 1942 v newyorském Queensu, USA, v dělnické italsko-americké rodině. Byl druhým synem Luciana Charlese Scoreseseho (1912–1993) a Catherine Scorsese (1912–1997); oba byli zaměstnání v oděvním průmyslu, později si však také několikrát zahráli ve filmech svého syna a pomáhali mu – Charles s filmovými kostýmy a Catherine jako nákupčí filmového štábu. Martin Scorsese jako dítě trpěl astmatem, a tak většinu času trávil doma. Už tenkrát se u něj projevil zájem o film a často se svým otcem navštěvoval kino. Původně toužil Scorsese po povolání katolického kněze, ale vidina stát se režisérem byla silnější. Zapsal se na newyorskou univerzitu, kde v roce 1964 získal bakalářský titul z angličtiny a roku 1966 magisterský titul z režie. Na univerzitě působil několik let jako pedagog a později pracoval jako střihač režiséra Rogera Cormana.

Během svých studentských let natočil dva krátké filmy *What's a Nice Girl Like You Doing in Place Like This?* (1963) a *It's Not Just You, Murray!* (1964). Svůj první celovečerní film natočil v roce 1967, černobílý snímek – autobiografický příběh – *Who's That Knocking at My Door* (Kdo to klepe na moje dveře, 1968). Ve filmu si zahrál herec Harvey Keitel a na střihu se podílela Thelma Schoonmaker; oba se pak stali Scorseseho dlouhodobými spolupracovníky.

V 70. letech se Scorsese blíže seznámil s Robertem De Nirem, který mu také zůstal věrný a hrál v nejednom jeho filmu. Seznámení s De Nirem mu poskytl Brian De Palma, jenž patřil mezi příslušníky nové americké režijní školy sedmdesátých let (dále Francis Ford Coppola, George Lucas a Steven Spielberg). Rozhodujícím snímkem pro Scorseseho, De Nira i Keitela byl film *Mean Streets* (Špinavé ulice) z roku 1973, kde se naplno projevil režisérův styl: krvavé násilí, téma katolictví a viny a trestu, rychlý střih i rockový soundtrack. Roberta De Nira obsadil Scorsese i o čtyři roky později ve snímku *Taxi Driver* (Taxikář, 1976), ve kterém najdeme další typický jev Scorseseho filmů, tj. složitá osobnost hlavního hrdiny – samotáře, který není schopen

vyrovnat se se sebou samým a trpí chronickou nedůvěrou ke všem ostatním. Taxikářem zahájil spolupráci se scénáristou Paulem Schraderem, získal Zlatou palmu na filmovém festivalu v Cannes a čtyři nominace na Oscary. Třetí spolupráce s De Nirem už nepřinesla takový úspěch jako u předchozích snímků. Kromě jiného způsobila kritika hudebního filmu *New York, New York* (1977) Scorsesemu těžkou depresi a vážnou závislost na kokainu.

Ze závislosti ho údajně dostal právě Robert De Niro, který Scorseseho přiměl k tomu, aby natočil další film. *Raging Bull* (Zuřící býk, 1979) se stal jedním z nejúspěšnějších Scorseseho filmů vůbec, což se prokázalo i osmi nominacemi na Oscara. Ve filmu se projevil další výrazné filmařské extrémy, např. častý pomalý plynulý pohyb kamery. V roce 1982 natočil opět film s De Nirem – *The King of Comedy* (Král komedie) a Scorseseho styl se ani zde nezapřel. V témže roce začal pracovat na projektu, který měl ve své hlavě už dlouho, a to zfilmovat knihu Nikose Kazantzakise *Poslední pokušení* (1952). Jak již bylo dříve řečeno, měsíc před začátkem natáčení však společnost Paramount od filmování odstoupila kvůli kontroverznosti tématu. V roli Ježíše se měl představit Aidan Quinn.

Po krachu projektu se Scorsese rozhodl změnit přístup k filmování a natočil nízkorozpočtový film *After Hours* (Po zavírací době). Získal za něj cenu za nejlepší režii v Cannes a i přes skromný komerční úspěch stoupala Scorseseho kariéra znovu vzhůru. V roce 1986 se rozhodl natočit film *The Colour of Money* (Barva peněz), ke kterému ho inspiroval Paul Newman, jenž za svou roli dostal Oscara. Díky úspěchům z filmu se tak Scorsese mohl vrátit ke svému vysněnému projektu *The Last Temptation of Christ* (Poslední pokušení Krista). Opět využil scénář Paula Schradera, roli Ježíše si však zahrál Willem Dafoe. Uvedení filmu vyvolalo rozporuplné reakce, ale i přesto byl kritikou oceněn a nominován na Oscara za nejlepší režii. Ve snímku se znovu projevil Scorseseho důraz na duchovní tón.

Devadesátá léta zahájil gangsterským eposem *Goodfellas* (Mafiáni) a rovněž následující filmy 90. let (*Cape Fear* – Mys hrůzy, *The Age of Innocence* – Věk nevinosti, *Casino* a *Bringing Out the Dead* –

Počítání mrtvých) nevybočovaly ze Scorseseho stylu. Malou odbočkou ze stávajícího trendu režisérova díla se stal snímek *Kundun* (1997), kde byly zvoleny netradiční formální a narativní postupy ve formě meditativního sledu barvitých obrazů. Po filmu *Poslední pokušení Krista* se jednalo o druhý snímek představující profil další velké osobnosti světových náboženství.

V roce 2001 vznikl Scorseseho film *The Gangs of New York* (Gangy New Yorku) s centrálními tématy New York, násilí a problémy etnických subkultur. O tři roky později natočil s Leonardem di Capriem v hlavní roli film *The Aviator* (Letec), kde mu byl kritikou vyčten anonymní styl, tzn., že se ve filmu neprojevila celá Scorseseho osobnost. I přesto si film vysloužil uznání akademiků a nominace na Zlaté glóby a Oscara.

Martin Scorsese se také nebránil točit filmy o osobnostech z hudebního světa. Důkazem jsou dokumentární snímky *Bob Dylan: No Direction Home* (2005) a zatím jeho poslední film *Shine a Light* (Rolling Stones, 2008). Mezi tvorbou těchto dvou filmů se režisér v roce 2006 vrátil zpět k detektivnímu žánru a natočil snímek *The Departed* (Skrytá identita), který získal tři Oscary (nejlepší film, nejlepší režie a nejlepší adaptovaný scénář).

Po přehledu Scorseseho filmů zjišťujeme, že stěžejními tématy bývají osudy italoamerické komunity, násilí i náboženství. Hlavní hrdinové Scorseseho filmů se špatně vyrovnávají s okolním světem a nedůvěřují nikomu. Na druhou stranu mají vysoké ambice, např. změnit, spasit svět, být slavní a bohatí, být těmi nejlepšími atp. Impulzem k jejich činům jsou často silné ženy, které v nich probouzejí sebedestruktivní chování končící obvykle katastrofou. Ženy však nejsou zákeřné a nechtějí svým protějškům škodit; naopak se je snaží pochopit. Děj Scorseseho filmů líčí zejména nepříjemné a složité věci, často psychicky vyčerpávající.

Martin Scorsese je také předsedou neziskové organizace *The Film Foundation*, kterou založil v roce 1990 spolu se sedmi dalšími významnými režiséry. Organizace podporuje americká studia ve snaze

uchovávat a restaurovat klasické filmy. Podobně je zaměřená i společnost *Martin Scorsese Presents*, která byla založena o dva roky později a která se věnuje restaurování a distribuci filmové klasiky.

Scorsese se těší několika oceněním za celoživotní dílo, mj. od Amerického filmového ústavu (1991), Amerického filmového institutu (1997), Evropské akademie udílející Césarů (1990) a MFF v Benátkách (1995).⁴⁹

⁴⁹ V kapitole byly použity tyto zdroje:

Scorsese;

Schröder, s. 216–221;

IDFF II, s. 486–488;

<http://filmpub.centrum.cz/temata/20574-martin-scorsese.aspx> (autor textu: Kokeš, D. Radomír);

<http://www.allmovie.com/cg/avg.dll?p=avg&sql=2:110533> (autor textu: Ankeny, Jason);

<http://www.csfd.cz/reziser/3073-scorsese-martin/>;

<http://www.imdb.com/name/nm0000217/>

4.4 HUDEBNÍK A AKTIVISTA PETER GABRIEL

Peter Brian Gabriel – skladatel, zpěvák, multiinstrumentalista a jeden ze zakladatelů hudební skupiny Genesis – se narodil 13. února 1950 v Surrey na jihovýchodě Anglie. O hudbu měl zájem vždy; ať už jako člen kapely, majitel vydavatelství, producent nebo jako bojovník za lidská práva. Ze začátku byl ovlivněn především soulovou hudbou a začínal ve skupinách Spoken Word a Garden Wall. V roce 1966 pak založil se svými spolužáky (Tony Banks, Mike Rutherford, Anthony Phillips a Chris Steward) kapelu Genesis, se kterou se proslavili po celém světě a za Gabrielova působení stačili vydat celkem sedm alb. Po devíti letech působení Peter Gabriel z Genesis odešel a rozhodl se pro sólovou dráhu.

V letech 1977, 1978, 1980 a 1982 vyšly jeho první sólové desky (z celkového počtu 16 sólových alb), přičemž všechny mají v názvu jednoduše Gabrielovo jméno. Na třetím albu z roku 1980 se poprvé projevil jeho dlouhodobý zájem o etnickou a především o africkou hudbu. Ještě téhož roku založil Gabriel společnost **WOMAD**⁵⁰ (World of Music, Arts and Dance), která spojuje umělce z celého světa prostřednictvím festivalů. Širokému mezinárodnímu publiku tímto umožňuje poznat různé druhy kultur.⁵¹ Krátce poté vybudoval Peter Gabriel za účelem propagace world music v anglickém městě Wiltshire **Real World Studios**⁵² – moderní nahrávací studia. V souvislosti s WOMAD a Real World Studios založil Gabriel v roce 1989 hudební vydavatelství **Real World Records**⁵³, pod kterým dnes vydávají svá alba např. tibetská zpěvačka Yungchen Lhamo, arménský hráč na duduk Djivan Gasparyan nebo finská skupina Värttinä.⁵⁴

Pod vydavatelstvím Real World Records však vycházela i Gabrielova sólová alba. Vůbec prvním titulem jeho společnosti bylo album *Passion* (1989) – hudba k filmu Poslední pokušení Krista. O rok

⁵⁰ <http://womad.org>

⁵¹ První festival se konal v červenci roku 1982.

⁵² <http://www.realworldstudios.com>

⁵³ <http://www.realworldrecords.com>

⁵⁴ V roce 1993 sestavil Peter Gabriel tým specialistů věnujících se vývoji, výrobě a vydávání CD-ROMů a vzniklo další odvětví Real World – *Real World Multimedia*.

později následovala Gabrielova kompilace *Shaking The Tree (16 Golden Greats)* a v roce 1992 vyšlo album *Us*, jež navazovalo na album *So* (1986), za které Gabriel získal svou první cenu Grammy a na které za deset let navázalo album *Up*. Na albu *Us* se, oproti předchozímu popovému *So*, výrazně objevuje použití hudebních nástrojů a stylů hudby různých kultur světa, zvláště severní a západní Afriky. V roce 1993 absolvoval Peter Gabriel turné „Secret World Tour“, z něhož bylo vydáno album pod názvem *Secret World Live*. Také Gabrielova hudba k projektu Millennium Dome Show 2000 je k dispozici u Real World. Deska má název *OVO (The Millenium Show)*. V roce 2003 vyšla Gabrielovi v pořadí již druhá kompilace, dvojitě album nazvané *Hit*. Doposud posledním albem jeho sólové kariéry je opět dvojitě CD; obsahuje skladby z pražského koncertu z roku 2004 (*May 17, 2004 - Prague, CZ*).

Gabrielova hudba spadá obecně do oblasti populární hudby a world music, přičemž hojně využívá elektroakustických nástrojů. Na některých albech jsou uplatněny prvky obou hudebních okruhů zároveň.

Peter Gabriel se také řadu let podílí na kampaních za lidská práva po celém světě. V roce 1988 ve spolupráci s organizací Amnesty International uspořádal hudební projekt Human Rights Now! a vystoupil v mnoha zemích společně se Stingem, Bruceem Springsteenem, Tracey Chapman a Youssou N'Dourem. O čtyři roky později se stal Gabriel spoluzakladatelem **WITNESS**⁵⁵ – nezávislé neziskové organizace využívající videa a internetu pro zdokumentování a obhájení lidských práv.

V červnu roku 2005 připravil Peter Gabriel společně s WOMAD a Project Eden koncerty Live 8 pod názvem „Africa Calling“ za účelem pomoci rozvojovým zemím. Gabriel také inicioval vznik uskupení „The Elders“, které sdružuje významné osobnosti světové politické scény, jež se společně vyjadřují k nejzávažnějším problémům světa. Pro rok 2008 dostal Peter Gabriel cenu Velvyslance svědomí, kterou

⁵⁵ <http://www.witness.org>

každoročně uděluje sdružení Art for Amnesty při Amnesty International osobnostem, které se aktivně podílely na dodržování lidských práv.⁵⁶

Peter Gabriel jako filmový skladatel

Hudba Petera Gabriela se objevila v mnoha filmových snímcích, ovšem jako filmový skladatel se podepsal celkem pod tři filmy: *Birdy* (Křídla, r: Alan Parker, 1984), *The Last Temptation of Christ* (Poslední pokušení Krista, r: Martin Scorsese, 1988) a *Rabbit-Proof Fence* (Protikráličí plot, r: Phillip Noyce, 2002).

Parkerův snímek *Birdy*, který byl oceněn na filmovém festivalu v Cannes (Grand Jury Prize), se stal Gabrielovou první zkušeností s psaním hudby pro film. Peter Gabriel čerpal především ze svého třetího a čtvrtého sólového alba, jejichž skladby upravil a doplnil novými motivy. V roce 1988 přišel na řadu snímek M. Scorseseho *The Last Temptation of Christ*, k němuž o rok později vydal Gabriel soundtrack s názvem „Passion“. Ve filmu zaznívá hudba severní Afriky, Asie, Blízkého Východu i Evropy. Peter Gabriel za ni získal cenu Grammy v kategorii Best New Age Performance a nominaci na Zlatý glóbus. V roce 1993 vydal Gabriel desku „Passion Sources“ – nahrávky interpretů, kteří projekt inspirovali a podíleli se na něm. Potřetí a zatím naposledy se Gabriel ujal hudby pro film, když byl požádán režisérem P. Noycem. Soundtrack k australskému snímku *Rabbit-Proof Fence* vyšel v roce 2002 pod názvem „Long Walk Home“ a opět se těšil z nominace na Zlatý glóbus.⁵⁷

Kromě těchto tří filmů se Gabrielovy písně objevily i v mnoha dalších snímcích, kde už ale neměl roli filmového skladatele:

⁵⁶ Včetně následujícího textu (Peter Gabriel jako filmový skladatel) jsou v kapitole použity tyto zdroje:

Rock RG, s. 407–408;

EJMPH, s. 357;

Grove online (Gabriel Peter, autor textu: Moore, F. Allan);

Rock a pop II., s. 375;

MGG 7, s. 328–329;

<http://www.petergabriel.com>;

<http://www.amnesty.cz/zpravy/Velvyslancem-svedomi-se-stava-Peter-Gabriel/>;

<http://www.bestrock.cz/index.php?PAGE=5&iq=2&id=1&klic=4> (autor textu: Zlámal, Petr);

http://www.monstersandcritics.com/people/archive/peoplearchive.php/Peter_Gabriel;

<http://www.progboard.com/Gabriel-Peter/68#> (autor textu: Nožička, Petr)

⁵⁷ Všechny tři soundtracky byly nahrány v Real World Studios.

Against All Odds (Všemu navzdory, 1984, píseň „Walk Through the Fire“)

Angel Baby (Andělské dítě, 1995, píseň „We Do What We're Told“)

Babe: Pig in the City (Babe: Prasátko ve městě, 1998, píseň „That'll Do“)

Barnyard (Mezi námi zvířaty, 2006, píseň „Father, Son“)

The Bone Collector (Sběratel kostí, 1999, píseň „Don't Give Up“ a „Zaar“)

City of Angels (Město andělů, 1998, píseň „I Grieve“)

Gangs of New York (Gangy New Yorku, 2002, akustická podoba písně „Signal to Noise“)

Gremlins (Gremlins, 1984, píseň „Out, Out“)

Hard to Hold (Hard to Hold, 1984, píseň „I Go Swimming“)

In Good Company (V dobré společnosti, 2004, píseň „Solsbury Hill“)

Jungle 2 Jungle (Z džungle do džungle, 1997, píseň „Shaking the Tree '97“)

Phenomenon (Fenomén, 1996, píseň „I Have the Touch“, remix s přidaným textem)

Philadelphia (Philadelphia, 1993, píseň „Lovetown“)

Natural Born Killers (Takoví normální zabijáci, 1994, píseň „Taboo“, s Nusrat Fateh Ali Kahn)

Project X (Project X, 1987, píseň „Shock the Monkey“)

Red Planet (Rudá planeta, 2000, píseň „The Tower that Ate People“, remix)

Say Anything (Řekni cokoliv, 1989, píseň „In Your Eyes“)

Shall We Dance? (Smím prosit, 2004, píseň „The Book of Love“)

Strange Days (Zvláštní dny, 1995, píseň „While the Earth Sleeps“)

Until the End of the World (Až na konec světa, 1991, píseň „Blood of Eden“)

Vanilla Sky (Vanilkové nebe, 2001, píseň „Solsbury Hill“)

Virtuosity (Virtuozita, 1995, píseň „Partyman“, spoluautorka: Tori Amos)

Waking the Dead (Čekání na smrt, 2000, píseň „Mercy Street“)

The Wild Thornberrys Movie (Thornberryovi na cestách, 2002, píseň „Animal Nation“ a „Shaking the Tree ('02 Remix)“)

The Battle of Shaker Heights (The Battle of Shaker Heights, 2003, píseň „When You're Falling“ s Afro Celt Sound System)

The Chocolate War (The Chocolate War, 1988, píseň „We Do What We're Told“ a „I Have the Touch“)

WALL-E (VALL-I, 2008, píseň „Down to Earth“)

4.5 HUDBA K FILMU POSLEDNÍ POKUŠENÍ KRISTA

4.5.1 SPOLUPRÁCE SCORSESEHO A GABRIELA

Martin Scorsese si hudbu do svých filmů vždy pečlivě vybírá; Peter Gabriel ho označil za „*především hudebního režiséra*“⁵⁸. Většinou si Scorsese volí neorchestrální hudební doprovod, který se v mnoha případech stává přímo součástí filmu. Často využívá hudbu rockovou a popovou; etnická hudba, jak je tomu v případě filmu *Poslední pokušení Krista*, je ve Scorseseho tvorbě raritou a v dalších snímcích se v tak výrazném měřítku neobjevila. Rovněž režisérova spolupráce s Peterem Gabrielem jako autorem filmové hudby byla při tomto snímku první a doposud i poslední.

Poprvé se spolu osobně setkali týden před zrušením natáčení filmu v roce 1983. Scorsese o Gabrielovi řekl: „*Rytmus, který používá, odráží jednoduchost, a hlas vyjadřuje vznešenost – je to jako když duše i tělo jsou spolu na správném místě.*“⁵⁹. V kontaktu zůstali i další roky po zrušení projektu a Gabriel ani podruhé nezamítl Scorseseho nabídku: „*Byl jsem nadšený, když mě Scorsese požádal, abych vytvořil hudbu k jeho filmu. Ctil jsem jeho cíl – prezentovat boj mezi lidskostí a božstvím Krista vlivným a originálním způsobem.*“⁶⁰

Martin Scorsese měl už při své první realizaci filmu *Poslední pokušení Krista* jistou představu o hudbě. Chtěl podkreslit film marockou hudbou, která by korespondovala s prostředím natáčení. Inspirací se mu stal dokumentární film *Trances* o slavné marocké skupině Nass El Ghiwane marockého režiséra Ahmeda El Maanouniho.⁶¹

Scorsese věděl, že Peter Gabriel se hudby chopí po svém a zároveň ponechá jeho původní představu. Byl zaujat jeho sólovou prací ze začátku 80. let (zejména písně „*Biko*“, „*Rhythm of the Heat*“, „*I Go Swimming*“), kdy Gabriel využíval hudební vlivy Blízkého východu

⁵⁸ CD *Passion* (booklet)

⁵⁹ Scorsese, s. 142

⁶⁰ CD *Passion* (booklet)

⁶¹ Scorsese, s. 139

a Afriky. Obzvláště si zalíbil kombinaci jemných vokálů se syntezátory a rytmickými perkusemi.⁶²

Gabriel se při výběru hudby inspiroval hudebními vlivy Afriky (zejména severní), Blízkého východu, jižní Asie i Evropy. Muzikanti pocházeli z Pákistánu, Turecka, Indie, Pobřeží slonoviny, Bahrainu, Egypta, Nové Guineji, Maroka, Senegalů a Ghany. Peter Gabriel využil spolupráce s hudebníky, s nimiž se setkával na festivalech organizovaných svou společností WOMAD, a dále oslovil i hudebníky, pro které byla práce s ním něčím zcela novým.⁶³

⁶² Lindlof, s. 216

⁶³ CD Passion (booklet)

4.5.2 PASSION & PASSION SOURCES

Hudba byla původně komponovaná jako soundtrack k filmu, ale několik měsíců po filmové premiéře pokračoval Gabriel v tvorbě další hudby k Poslednímu pokušení Krista, až nakonec místo soundtracku vyšlo plnohodnotné album s hudbou z filmu doplněnou novými skladbami. „Po závěrečném smíchání hudby k filmu se objevily některé nedokončené myšlenky, které potřebovaly rozvoj. Proto jsem se rozhodl věnovat tomu čas i nadále. Ve filmu nemohl být použitý veškerý materiál a já jsem cítil, že nahrávka by měla být samostatným dílem,“ vysvětlil Gabriel.⁶⁴ Album dostalo název *Passion* a vyšlo v roce 1989 jako první titul u jeho společnosti Real World Records. O čtyři roky později však vzniklo ještě druhé album obsahující hudbu z filmu, neslo název *Passion Sources* a jednalo se o původní nahrávky bez účinkování Petera Gabriela.

Passion bylo nahráváno od února 1988 do března 1989 v Real World Studios Petera Gabriela a po vydání se stalo přelomovým albem v oblasti world music.⁶⁵ Na desce účinkují profesionální hudebníci evropského původu (Peter Gabriel, David Rhodes, Bill Cobham, David Sancious, Jon Hassell ad.), dále etnické provenience (Hossam Ramzy, Lakshminarayana Shankar, Fatala, Kudsi Erguner, Baaba Maal, Youssou N'Dour, Nusrat Fateh Ali Khan ad.) a nakonec též neznámí hudebníci z Maroka.⁶⁶ Autenticitu a etnický charakter dodávají albu tradiční hudební nástroje jako arménský či kurdský hoboj duduk, turecká flétna ney nebo různé druhy perkusí. Gabriel obohacuje skladby elektroakustickou hudbou představující vliv západních kultur.

Autorem skladeb na albu je Peter Gabriel, pouze dvě skladby „Open“ a „Stigmata“ jsou založeny na improvizaci („Open“ – improvizace L. Shankara a P. Gabriela; „Stigmata“ – improvizace Mahmouda Tabrizi Zadeha a P. Gabriela).⁶⁷

Passion Sources vydané v roce 1993 opět u Real World Records shromažďuje originální nahrávky, které sloužily jako zdroj inspirací

⁶⁴ CD *Passion* (booklet)

⁶⁵ <http://www.discogs.com/release/1347324>

⁶⁶ CD *Passion* (booklet)

⁶⁷ tamtéž

pro hudbu k filmu *Poslední pokušení Krista*. Byly pořízeny jak v Real World Studios, tak při samotném natáčení filmu v severní Africe. Na desce účinkují někteří interpreti, kteří hráli i na albu *Passion*. Peter Gabriel se na desce podílel pouze vydavatelsky a sám ji popisuje jako „výběr z množství místních nahrávek tradiční hudby sloužící jako zdroj inspirace“.⁶⁸ Na albu nejsou použity žádné moderní hudební nástroje ze západních zemí a obsahuje více spirituální hudby a hudby určené k rituálním účelům.

⁶⁸ <http://www.realworldrecords.com/catalogue/passion>

4.5.3 ANALÝZA HUDBY K FILMU POSLEDNÍ POKUŠENÍ KRISTA

Na základě hlavních pramenů – DVD filmu *Poslední pokušení Krista* a dvou CD k filmu (*Passion* a *Passion Sources*)⁶⁹ – byla vytvořena tabulka (viz přílohy), v níž je popsán celý film paralelně s filmovou hudbou Petera Gabriela. Popis tabulky je zaměřen na problematiku hudební dramaturgie a funkce filmové hudby, přičemž jsou charakterizovány a vyzdviženy důležité momenty a zjištění. Celý film je v tabulce rozdělen do jednotlivých sekvencí, z nichž každá představuje uzavřenou scénu. U obrazových sekvencí je uvedena jejich stopáž, stejně jako u příslušné hudby. Tabulka také obsahuje názvy skladeb (podle pojmenování na obou CD k filmu) a příslušnou zemi původu. Pokud skladba či hudební úsek nejsou zaznamenány na albu, je k ní připsáno, že hudba není na CD.

Na tabulku se odvolávají v této kapitole především čísla sekvencí (uvedena většinou v závorce), které slouží jako charakteristický příklad k dané problematice. Následující text – analýza hudby k filmu Martina Scorseseho – shrnuje, co bylo zjištěno a co podstatného z tabulky vyplynulo, jinak řečeno, jakým způsobem obecně pracoval Peter Gabriel s hudebním materiálem ve filmu. Konkrétně se jedná o charakteristiku hudebního materiálu a jeho původ, dramaturgii a funkce filmové hudby.

S tímto korespondují analyticky popsané tři části filmu v následující podkapitole (4.5.4), které poslouží také jako konkrétní příklad spolupráce režiséra a filmového skladatele.

Charakteristika hudebního materiálu a otázka původu hudby

Hudba použitá ve filmu *Poslední pokušení Krista* je převážně etnického charakteru. Už na první pohled a poslech filmu divák zaregistruje hudbu netradiční, která nepředstavuje kulturu západních zemí. Nepozná její původ ani typické hudební prvky, ale identifikuje hudbu jako exotickou. Jedná se tímto o *žánrovou* či *slohovou*

⁶⁹ Notový materiál k dispozici nebyl.

*charakteristiku*⁷⁰, ve které hrají v případě tohoto filmu důležitou roli především etnické nástroje (způsob hry, barva nástroje, melodie).

Mimo etnickou hudbu registrujeme ve filmu i hudbu západní kultury, zejména v podobě elektroakustických nástrojů, jež někdy obstarávají úlohu hlavní melodie, jindy slouží jako hudební kulisa nebo doprovod k etnické hudbě. Lze však konstatovat, že etnická hudba, ztvárněná jak profesionálními hudebníky neevropského původu, tak neznámými amatérskými hudebníky z oblasti Maroka a Etiopie, rozhodně převládá nad hudbou populární, představovanou především Peterem Gabrielem obsluhujícím elektroakustické nástroje.

Kromě dvou případů je hudba k filmu *Poslední pokušení Krista zcela původní*⁷¹. První výjimku tvoří melodie arménského duduku, která byla vypůjčena z nahrávky tradiční hudby pro Ocora Records (album „Armenie: Musique De Tradition Populaire et Des Achough“, 1985) pod vedením Roberta Ataina, a druhou výjimkou *archivního* typu filmové hudby je melodie kurdského duduku vypůjčená z nahrávek Unesco Collection – A Musical Anthology Of The Orient (1979) pod vedením Alaina Danieloua pro společnost Musicaphon Records.⁷²

Ve filmu se několikrát vyskytuje i *reálná hudba*, kdy se hudba stává součástí děje a hudebníci součástí scény.⁷³ V těchto případech se hudba v *Posledním pokušení Krista* jeví jako „čistě“ etnická a není doprovázena či ovlivněna hudbou západních kultur. Často je spojována s umocněním atmosféry a charakteristikou místa děje. Ve čtyřech případech (sekvence 6, 14, 20 a 28) je reálná hudba použita z původních nahrávek na CD *Passion Sources* (jedná se o neznámé hudebníky z Etiopie, Maroka a Egypta, egyptského perkusionistu Hossama Ramzyho a marockou hudební skupinu Nass el Ghiwane). Ostatní reálná hudba není na žádném z CD k filmu; někdy vidíme malou skupinku hudebníků

⁷⁰ Žánrová (slohová) charakteristika viz podkapitola *Filmová hudba původní a archivní*.

⁷¹ Charakteristika filmové hudby původní a archivní je popsána v podkapitole *Filmová hudba původní a archivní*.

⁷² CD *Passion* (booklet)

⁷³ Reálná hudba viz podkapitola *Hudební dramaturgie*. Zároveň můžeme použít pojem *diegetická hudba* nebo pojem *source music* (tzn. zdroj hudby je zjevný a náleží do narativního světa filmového děje). Opakem je pak hudba *průvodní* či *nediegetická*, tj. ta, kterou žádná z postav nemá možnost zaslechnout; vůči ději je vnější.

hrajících u ohně, přičemž nejprve je kamera zabírá, později už skupinku na plátně nevidíme a pouze ji slyšíme jako hudební kulisu (sekvence 15 a 18). Jindy zní hudba v podobě tradičního sólového zpěvu zpovzdálí (sekvence 7, 35).

Dramaturgie filmové hudby

Hudebně bychom mohli film *Poslední pokušení Krista* rozdělit na dvě části: *před ukřižováním Krista* (1.–31. sekvence filmu), kde zní etnická hudba ve velké míře, občas doplněna hudbou západní kultury; a *po ukřižování Krista*, když Ježíš žije obyčejný život (32.–39. sekvence filmu) a převládá naopak hudba evropská; etnické hudby zní minimum. V první části je tak život Ježíše znázorňován etnickou hudbou a v části druhé doprovází Ježíšův světský život evropská harmonie.

Po celou dobu filmu slyšíme hudbu téměř neustále. Někdy výrazně v podobě leitmotivu (arménská melodie *The Wind Subsides*), hudebního nástroje (ney) nebo v podobě delšího hudebního úseku (sekvence 12), jindy zní jen podkreslující hudební podklad, sloužící jako zvuková kulisa (sekvence 37). Pouze ve dvou sekvencích celého filmu nezní žádná hudba ani zvuková kulisa (sekvence 30 a 36). Obě sekvence spojuje situace, po které následuje Ježíšova smrt.⁷⁴

Peter Gabriel také v hudební dramaturgii používá princip opakování, ale nelze říci, že by byl film charakterizován typicky jedním, příp. více hlavními tématy nebo myšlenkami. Jestliže Gabriel použije motiv nebo delší hudební úsek, který se navrácí, je variován jen nepatrně nebo se vyskytuje v nepozměněné podobě.

Pokud bychom se řídili podle *CD Passion a Passion Sources*, napočítali bychom 23 skladeb, jejichž části ve filmu zaznívají. Každá se vyskytuje jen jednou; výjimku tvoří skladba *Wall of Breath*, která se ve filmu objevuje celkem čtyřikrát (viz níže – *Funkce filmové hudby*); skladby *The Feeling Begins*, *Of These Hope*, *The Promise of Shadows* a *Call to Prayer* zaslechneme dvakrát.⁷⁵ Našli bychom určité souvislosti, které dané situace konkrétní skladbu spojují, ale nelze tvrdit, že

⁷⁴ U sekvence 30 je to rozhovor Piláta s Ježíšem, po kterém následuje ukřižování, u sekvence 36 je to rozhovor stárnoucího Ježíše s andělem a požár v Jeruzalémě, po kterém Ježíš leží na smrtelné posteli.

podobnou situaci nedoprovází i jiná hudba. Např. skladba „Of These Hope“ se objevuje ve scénách, kde Ježíš pokračuje ve své cestě a je podporován velkou skupinou lidí. Nemůžeme však tvrdit, že pokaždé, když Ježíš putuje se svými učedníky, hraje tato skladba.

Jako samostatný nástroj zaznívají během filmu nejčastěji duduk (tradiční arménský dřevěný dechový nástroj) a ney (turecká příčná flétna). Duduk pokaždé se svou tradiční arménskou melodií *The Wind Subsides* a ney s kratším motivkem, který se chová jako leitmotiv (předjímá nebezpečí).

Také elektrické dvojité housle L. Shankara slyšíme ve filmu často, většinou však společně s jinými nástroji. V některých případech hrají housle hlavní melodii (sekvence 5), jindy jsou součástí doprovodu (sekvence 23). Housle L. Shankara jsou desetistrunné, což umožňuje jejich široký tónový rozsah.

Funkce filmové hudby

Hudba Petera Gabriela má ve Scorseseho filmu hned několik funkcí, které se v mnoha případech vzájemně doplňují. Nejčastějším spojením bývá umocnění atmosféry se zobrazením emocí (sekvence 5) nebo umocnění atmosféry a místa s hudbou, která je součástí děje (sekvence 6). Častým jevem ve filmu je také tzv. *technická funkce* filmové hudby, která vytváří kontinuitu od scény ke scéně a zmírňuje tak jejich náhlé přechody.⁷⁶ Hudba nekončí zároveň se sekvencí, ale doznívá ještě v prvních sekundách sekvence následující, v opačném případě můžeme slyšet hudbu dopředu, resp. na konci první sekvence, načež se plně rozvine v sekvenci druhé (sekvence 11–12).

Filmová hudba může anebo nemusí sledovat dějovou linii, vždy však existuje určitá vazba hudby a obrazu, ať už ve větší či menší míře. V případě, že hudba sleduje děj, uplatníme termíny Iva Bláhy – volná a těsná vazba.⁷⁷ Gabriel použil oba typy a téměř ve stejném počtu. *Volná*

⁷⁵ Skladba *The Feeling Begins* zaznívá ještě jednou navíc v sekvenci 4; jde však jen o hudební podklad klávesového nástroje a není tak úplně zřejmé, že tento podklad je právě z této skladby.

⁷⁶ Technická funkce hudby viz podkapitola Filmová hudba a její funkce.

⁷⁷ Volná a těsná vazba viz podkapitola Hudební dramaturgie.

vazba, opírající se o dramaturgickou linii, je zřetelná v sekvenci 16, kdy je Ježíš v poušti pokoušen Satanem, který se před ním zjevuje ve třech podobách. Vždy, když se Satan objeví, hudba přestane, jakmile zmizí, hudba pokračuje. *Vazba těsná*, kdy hudba znázorňuje pohyby a přesné dění na plátně, je charakteristická např. pro sekvenci 18, když se učedníkům zjeví Ježíš, který vytahuje své srdce z těla. Slyšíme melodii hranou na kementché (housle, na které se hraje ve svislé poloze a hráč si je opírá o kolena) do doby, než kamera sjede pohledem dolů na louži, v níž vidíme bublající krev. Melodie se pozastaví a vibrato flétny, hrající jeden tón, vytváří k bublání zvukovou paralelu.

Podle Milana Kuny může být hudba vůči obrazu využita různými způsoby – jde o umocnění atmosféry, charakterizaci místa, zobrazení emocí nebo o funkci doprovodnou čili zvukovou kulisu.⁷⁸ Všechny tyto možnosti Gabriel využil. *Umocnění atmosféry i zobrazování emocí* se během filmu objevuje ze všech funkcí nejčastěji, obvykle v situacích, kdy se jedná o delší zvukovou plochu. Typický příklad pro navození atmosféry je sekvence 34, ve které Ježíš žije obyčejný život. S andělem přicházejí do domu Marie a Marty, kde jsou oba vítáni a Ježíš s nimi prožije zbytek svého života. Hudba evropského charakteru zní po celou dobu sekvence a působí uklidňujícím dojmem, což znázorňuje klid a idylický život Ježíše a jeho rodiny. Hudba jako *zvuková kulisa* se objevuje během filmu v sedmi scénách, přičemž ve čtyřech případech se jedná o skladbu „Wall of Breath“, kterou slyšíme ve filmu výhradně jako zvukovou kulisu.⁷⁹ V ostatních třech případech jde o doznívání hudby, jež přestala být důležitá a začala sloužit jako hudba doprovodná (sekvence 2, 15 a 18). Ve filmu se třikrát hudba chová i takovým způsobem, jako by divák cítil napětí a tušil, že se stane něco zlého.⁸⁰ Např. v sekvenci 11, když Ježíš s Jidášem směřují do Magdaly, hudba v podobě doprovodu perkusí předjímá něco zlého, což se projeví už výhružkou Jidáše k Ježíši na jejich cestě do města. Zanedlouho za zvuku

⁷⁸ Více v podkapitole Hudební dramaturgie.

⁷⁹ Jen v sekvenci 16 se k funkci zvukové kulisy připojuje ještě funkce volné vazby. Na počátku sekvence však slouží jen jako kulisa.

⁸⁰ Ivo Bláha tento případ neuvádí; Milan Kuna zmiňuje funkci, při které hudba může „doplňovat a dokreslovat“, co obraz neřekne, ale na opačný způsob nepoukazuje. Proto bychom mohli používat pro tuto funkci hudby termín „předjímání“ nebezpečí.

stejně hudby přijdou do Magdaly a spatří dav, který chce ukamenovat Magdalénu za její prostituci. Než jsme tak stačili vidět scénu, kde se odehrává něco zlého (kamenování), očekávali jsme již díky znějící hudbě daný typ situace.

Ivo Bláha ještě upozorňuje na funkci, při které není hudba s obrazem záměrně v souladu a obě složky jsou protichůdné.⁸¹ Tento případ Peter Gabriel použil v závěru filmu, kdy Ježíš žije obyčejný život. Hudba je najednou výrazně evropského charakteru a působí klidně, vyrovnaně, přičemž divák ví, že se Ježíš vydává špatnou cestou.

⁸¹ Jedná se o tzv. nepřímou vazbu (viz podkapitola Hudební dramaturgie).

4.5.4 ANALÝZA VYBRANÝCH ČÁSTÍ FILMU POSLEDNÍ POKUŠENÍ KRISTA

V této podkapitole jsou analyzována tři různá specifika filmu *Poslední pokušení Krista*, což poslouží k jasnější představě Gabrielova způsobu použití etnické hudby ve filmu. Ukázky jsou vybrány tak, aby každá znázornila různá využití filmové hudby, ale zároveň byla typickým jevem, jež Gabriel během filmu vícekrát používá.

První analyzovaná část se zaměří na popis reálné hudby (scéna se svatbou); druhá část bude ukázkou Gabrielovy práce s motivy (melodie arménského duduku); a třetí analýza představí funkci volné i těsné vazby, kdy hudba sleduje děj (scény Pašije a ukřižování).

Pro snadnější orientaci budeme používat názvy skladeb podle jejich označení na nahrávkách *Passion* a *Passion Sources*. Hudba ve filmu se však od obou CD více či méně liší.

1. Reálná hudba

Scéna tradiční svatby (sekvence 20), která bude nyní analyzována, je hudbou reálnou a zároveň hudbou spjatou s rituály. Peter Gabriel doprovodil scénu etnickou hudbou nahranou „neznámými“ marockými hudebníky během natáčení filmu v Maroku. Pouze perkuse Manu Katchého byly přidány ve studiu.⁸² V sekvenci hraje berberská rituální hudba, která málokdy chybí při slavnostních příležitostech, jako jsou svatby. Jde o kolektivní zpěv a tanec, doprovázený jednoduchými flétnami a perkusemi spolu s rytmickým tleskáním.⁸³

Scorsese se inspiroval, stejně jako Gabriel, kulturou Maroka a aplikoval některé jejich svatební zvyky a tradice. V sekvenci jsou použity 3 části hudby, přičemž každá doprovází jiný úsek scény.

Nejprve se jedná o hudbu na začátku sekvence, kdy jde o jeden ze zvyků marocké svatby.⁸⁴ Skupina svatebních hostů tančí a zpívá okolo ženicha, kterého nesou čtyři muži na dřevěném podstavci. Nesou ho na svých ramenou k nevěstě, která na něj čeká; ta je také podle zvyků

⁸² Papanikolaou, s. 222

⁸³ WMRG M, s. 567

⁸⁴ <http://www.morocco.com/culture/weddings-customs/>

pomalována henou. Hosté tleskají do rytmu, někteří mají tamburíny a různé perkuse. Až kamera dostatečně zabere nevěstu, přesouváme se k rozhovoru Ježíše se starým mužem. Hudba stále pokračuje, jen o něco tišeji, aby bylo rozumět dialogu.

Poté dochází k samotnému obřadu. Hudba přestane a ženich podle tradic židovské svatby opakuje po oddávajícím směrem k nevěstě: „*Budiž mi svatá skrze tento prsten podle zákona Mojžíše a Izraele.*“ Když navléká ženich své nevěstě prsten, začíná druhá část hudby – responsoriální zpěv žen, nejprve bez doprovodu nástrojů, později se přidávají různé perkuse. Ženské zpěvy jsou v oblasti severní Afriky responsoriální (s úzkým melodickým ambitem) obvykle u hudby Tuaregů.⁸⁵ Dále slyšíme hudbu i po dobu rozhovoru Nathaniela s Ježíšem, který vykonal další ze svých zázraků – přeměnil vodu ve víno. Jakmile se Nathaniel přesvědčuje o Ježíšově skutku, v pozadí vidíme hosty bavící se zpěvem a tancem.

Potom už se hudba plynule přemění naposledy. Je rytmičtější, protože se tanec stává na svatbě hlavní zábavou. Kamera postupně zabírá svatební hosty, kteří tleskají do rytmu a postávají okolo tančících lidí, dále vidíme posedávající skupinky hrající na tamburíny a bubínky. Veškerá hudba končí zároveň se scénou.

Ve všech záběrech na muzikanty můžeme vidět některé tradiční nástroje Maroka: bendir (rámcový buben), ta'rija (malý buben ve tvaru přesýpacích hodin), țār (tamburína) či derbuga (buben ve tvaru poháru).⁸⁶

⁸⁵ Jurková, s. 64; Tuaregové – asi půlmilionová muslimská populace, mluvící berberským jazykem.

⁸⁶ Grove 12 Ma, s. 587–589

2. Melodie arménského duduku jako příklad dramaturgie hudby

A

hlavní motiv

6

12

18

22

B

27

Melodie arménského duduku *The Wind Subsides* v interpretaci dvou hráčů – Vatche Housepian a Antranik Askarian – má formu A B. Chová se jako lidová hudba, pro niž je charakteristická monodie se silným tonálním centrem (u *The Wind Subsides* jde o tón cis). Základní diatonická stupnice není rovnoměrně temperovaná a skládá se z tetrachordů spojených tak, že nejvyšší tón tetrachordu je zároveň nejnižším tónem tetrachordu následujícího. V lidové hudbě je druhým tonálním centrem dominanta (u *The Wind Subsides* jde o tón gis). V závěrečné části melodie toto druhé tonální centrum obvykle odstupuje a klesající stupně vedou melodii k finále, což se děje i v případě *The Wind Subsides*.⁸⁷ Melodie má teskný charakter, je hrána v pomalém tempu a převládá plynulý vlnitý pohyb s mikrointervalikou. Hlavní motiv je postupně složitěji melodicky variován. Na duduk hrají dva hráči, přičemž druhý hráč drží tónický základ (drone).

⁸⁷ Grove 19, s. 344-345

Smutný, truchlivý zvuk nástroje a jeho melancholická barva jsou často přirovnávány k tragické historii Arménie a osudu jejího obyvatelstva.⁸⁸

Melodie *The Wind Subsides* je součástí úvodní skladby (main title music) *The Feeling Begins*. Nejprve melodii slabě naznačují elektrické dvojité housle L. Shankara⁸⁹. Až když se na plátně objeví citace „*tento film nebyl natočen podle evangelií, ale podle tohoto smyšleného příběhu o věčném vnitřním zápasu*“, přebírá melodii duduk. Po zbytek filmu slyšíme melodii jen v podání tohoto arménského dechového hudebního nástroje.⁹⁰

Podruhé se část skladby *The Feeling Begins* vyskytuje v sekvenci 19, kde zároveň umocňuje atmosféru i sleduje děj. Ježíš se rozhodne pomoci vyhánět zlé duchy a léčit nemocné. Skladba nezačíná stejně jako v úvodu filmu, ale nejprve hrají nejrůznější perkuse společně s melodií duduku. Ten ovšem zahraje jen úplný závěr části A. Celá melodie *The Wind Subsides* se znovu k perkusím přidává až v momentě, kdy Ježíš začíná zlé duchy odhánět. Hudba je rytmická díky výrazným perkusím, což dodává obrazu rázný až bojovný charakter. Končí zároveň se scénou.

Jinde se už duduk ve filmu objeví jen jako sólový nástroj (bez doprovodu jiných hudebních nástrojů; sekvence 13, 26, 33), a to ve funkci leitmotivu. Ve všech třech sekvencích představuje Ježíšův pocit nejistoty a obavy z něčeho špatného. V prvním případě začíná arménská melodie po skončení rozhovoru Ježíše s Jidášem, když spolu usínají pod stromem. Po rozhovoru si není Ježíš jistý, zda má pravdu on nebo Jidáš. Zaznívá pouze část A, téměř do konce sekvence, v jejímž závěru vystřídá melodii cinkavý zvuk na duff (tamburína). V sekvenci 26 vyplňuje arménská melodie jen část scény, resp. když Ježíš začne Jidášovi vyprávět o Izaiášovi. Jakmile s vyprávěním skončí, přestane hrát i duduk.

⁸⁸ WMRG A, s. 332

⁸⁹ *Lakshminarayana Shankar* (1950), houslista, zpěvák a skladatel, se narodil v Indii do muzikantské rodiny. Vyrůstal na Srí Lance, kde se brzy naučil hudbě jižní Indie. V roce 1969 se Shankar přestěhoval do Ameriky a získal doktorát z etnomuzikologie na *Wesleyan University*, kde se setkal s Ornettem Colemanem či Johnem McLaughlinem. Ve svých nahrávkách se během 80. let inspiroval jazzem a indickou klasickou hudbou. Na jeho albu *Who's To Know* představil jedinečný zvuk desetistrunných, stereofonních, dvojitých houslí. Tento nástroj, navržen Shankarem a sestaven Kenem Parkerem, pokrývá celou šíři orchestru včetně kontrbasu.

⁹⁰ Ve scéně se vzkříšením Lazara slyšíme také duduk, ovšem kurdský, který hraje tradiční kurdskou melodii vyprávějící o nešťastné lásce mladé dívky k legendárnímu válečníku Bave Seyrovi.

I zde si Ježíš není jistý, co se mu Izaiáš snaží říci, ale později pochopí, že ho čeká smrt. Melodie nezačíná prvním taktem a nehraje celá (začíná od devátého taktu a zní do konce části A). V sekvenci 33 naopak stihne duduk zahrát svou melodii téměř dvakrát (dohraje-li celá melodie A B, znovu je opakována část A). Jedná se o scénu Ježíše a Magdalény, když žijí spokojeně obyčejný život jako manželé ve svém domě. Také zde je cítit nejistota, tentokrát však nevědomá. Ježíš netuší, že je v rukou Satana. Duduk končí, jakmile začne Magdaléna připravovat jídlo a divák má pocit, že nastane něco zlého. Duduk je vystřídán zvukem sílicího větru a Magdaléna, oslněna září bílého světla, umírá.

Duduk tedy ve filmu zaznívá jen se svou melodií *The Wind Subsides*. Ta je pokaždé ve stejném rytmu i tónině, mění se pouze doprovod nástrojů a časový úsek, v němž je melodie využita na základě kontextu a dispozic dané scény.

3. Pašije jako příklad funkce volné i těsné vazby

Třetí analýza představí použití Gabrielovy etnické hudby především ve funkci volné a těsné vazby, umocnění atmosféry a zobrazení emocí. Na CD *Passion* má skladba použitá v této sekvenci název *Passion*.

Celá sekvence je teskného charakteru, který představuje pomalá, mollová melodie trubky Jona Hassella⁹¹, kontratenorový zpěv Juliana Wilkinse⁹² a především zpěv qawwali, který se objevuje v sekvenci nejvýrazněji. Někdy jen hudba navozuje atmosféru a emoce (melodie trubky, když Ježíš stojí před davem), jindy koresponduje s obrazem a plní funkci filmové hudby jako těsné vazby (zpomalené záběry při cestě do Golgoty).

⁹¹ *Jon Hassell* (1937), americký trumpetista a skladatel, studoval na *Eastman School of Music* v New Yorku a na *Cologne Course for New Music*, kterou založil a řídil Karlheinz Stockhausen. Ve své hře na trubku využívá unikátní styl imitující vokální techniku indické hudby, kterou poznal při studiu u indického Pandita Pran Natha. Hassell kombinuje filozofii a techniky minimalismu s asijskou a africkou hudbou doplněnou o elektroniku. Inspiroval Briana Ena, Petera Gabriela a ovlivnil i jazzové trumpetisty Erika Truffaze nebo Nillse Petera Molvaera.

⁹² *Julian Wilkins* vystudoval sbormistrovství na *Wells Cathedral School* a varhanictví na *St. Catharine's College* v Cambridge. Je nezávislým umělcem, dirigentem a učitelem pracujícím na různých místech ve Velké Británii a v zámoří spolu s mnoha předními pěveckými sbory a prestižními organizacemi včetně *City of Birmingham Symphony Orchestra*.

Etnická hudba je zde představena již zmíněným zpěvem qawwali v interpretaci zpěváka Nusrata Fateh Ali Khana⁹³. Qawwali je hudebním vyjádřením mystické poezie Súfiů, jedné z větví Islámu rozšířené především v Pákistánu a severní Indii. Jde tak o duchovní hudbu, která je součástí zvláštní události za účelem realizace ideálů islámského mysticismu.⁹⁴ Zpěv je představován profesionálními hudebníky, kteří jsou doprovázeni na perkuse a harmonium. Je rytmicky volně improvizovaný; začíná často pomalu, postupně však narůstá s využitím rychlých melismatických pasáží.⁹⁵

Sekvence začíná bičováním Ježíše a jiných zločinců. Proces je doprovázen jedním drženým tónem na klávesy do doby, než je Ježíši nasazena na hlavu trnová koruna. Tón nabude na hlasitosti a přidá se krátký motivek jiného elektronického nástroje, který znázorní pohyb naražení koruny a zároveň Ježíšovu bolest. Poté se přidává trubka, která má funkci instrumentální přede hry.⁹⁶ Hraje krátkou melodii v pomalém až meditativním tempu, jež znázorňuje smutek. Pozvolna s ní se přesouváme mezi lid čekající na Ježíše.

Po melodii trubky následuje improvizovaný zpěv qawwali Nusrata Fateh Ali Khana. Krátce před ním však zaslechneme motivek senegalského zpěváka Youssou N'Doura⁹⁷. Ježíš je veden římskými vojáky směrem do Golgoty. Zpěv v pomalém tempu je občas doplněn trubicí a koresponduje se zpomaleným pohybem kamery, když Ježíš nese na ramenu těžký dřevěný trám a prodírá se s ním mezi stěnami domů v úzkých uličkách. Lidé postávají kolem, vidíme jim do tváří. Některé značí smích či posměch, některé se odvracejí, pláčou. Žádné zvuky ani hluky z okolí nejsou slyšet, stále jen posloucháme příznačný zpěv

⁹³ *Nusrat Fateh Ali Khan* (1948–1997) pochází z Pákistánu z rodiny významného muzikologa, zpěváka qawwali a instrumentalisty Ustada Fateh Ali Khana. Otec ho učil technice zpěvu a hře na tabla. Nusrat se stal známým po celém indickém subkontinentu a brzy se proslavil i na západě. Spolupracoval s kanadským hudebníkem Michaelem Brookem nebo Peterem Gabrielem, u jehož Real World Records vydával svá alba.

⁹⁴ Qureshi, s. 13

⁹⁵ Grove 9, s. 146

⁹⁶ Píseň qawwali obvykle začíná instrumentální přede hrou na harmonium.

⁹⁷ *Youssou N'Dour* (1959), zpěvák, skladatel a producent, se narodil v senegalském Dakaru. Běžně vystupoval od svých dvanácti let a později zpíval pravidelně se skupinou *Star Band*, toho času nejúspěšnější skupinou v Senegalu. V roce 1979 zformoval svou vlastní kapelu *Etoile de Dakar* (později *The Super Etoile*), kterou na západě proslavil Peter Gabriel, u něhož vydal své první mezinárodní album *The Lion* (1989). N'Dour se zabývá také různými společenskými a politickými problémy (spolupráce s United Nations a s UNICEF).

qawwali, jehož melodii těsně v zápětí opakují elektrické dvojité housle L. Shankara. V tomto případě se jedná o náhradu skupiny zpěváků – tzv. party – která se v qawwali střídá se sólovým zpěvákem.⁹⁸ Pohyb obrazu se zdá stále zpomalenější, když je zpěv spolu s trubkou i houslemi vystřídán průzračným kontratenorem Juliana Wilkinse, který zpívá na vokál „a“ stejnou melodii jako trubka na začátku sekvence. Je doprovázen pouze klávesovým nástrojem, který drží jen jeden tón (prodleva), stejně jako u melodie trubky na začátku sekvence.

Jakmile Ježíš dojde do Golgoty, přidávají se i housle a trubka a znovu začíná zpěv qawwali, občas zaslechneme i zpěv Youssou N Doura. Housle opět opakují melodii qawwali zpěvu. Kamera zabírá kopec s lebkami, lidskými kostmi a kříži. Ježíš vychází nahoru, římsí vojáci mu sundávají trám z ramen. Zvědavý dav se shromažďuje pod kopcem, opodál stojí Magdaléna, Marie, Marta a Ježíšova matka. Hudební podklad elektronického nástroje, zpěv, housle i trubka už odeznívají a začíná vynikat rytmus brazilských perkusí, znázorňující tlukot srdce. Vojáci položí Ježíše na kříž, když znovu začne průzračný kontratenor na vokál „a“. Jakmile Ježíše ke kříži přibíjí, dramatickou atmosféru navodí qawwali i senegalský zpěv a klávesy. Kříž s Ježíšem je vztyčen a další dva ukřižovaní zločinci se opodál svíjejí v bolestech. Ježíš se rozhlíží kolem sebe, vidí svou matku, Magdalénu a ostatní přihlížející. Brazilské perkuse pomalu utichají a hudba začíná postupně splývat s křikem davu. Jako poslední zní prodleva elektronických kláves, která mizí se začínající bouřkou. Hudba už se do konce sekvence neobjeví.

Po zklidnění počasí se trpící Ježíš podívá nahoru na mraky. Bouře je pryč a napadá ho, zda je už mrtvý. Rozhlédne se kolem a zjistí, že dav lidí je stále před ním, avšak potichu. Je slyšet jen vítr. Ježíš skloní hlavu dolů a uvidí malou dívku, svého anděla strážného, který mu pomůže z kříže dolů. Společně pak odcházejí kolem davu bez povšimnutí.

S vývojem hudby a jejími nástupy během sekvence sledujeme, jak se vyvíjí děj. Hudba postupně narůstá do svého vrcholu. Vystřídají se jednotlivé nástroje či zpěv se svými melodiemi (bičování, stanutí Ježíše

⁹⁸ Qureshi, s. 13

před davem, cesta do Golgoty), až dochází k dramatickému vrcholu, kdy zní vše najednou (proces ukřižování). Po vrcholu se hudba opět uklidňuje a pomalu mizí; je přehlušena davem.

4.5.5 ZHODNOCENÍ

Hlavními kritérii Petera Gabriela pro volbu hudebního materiálu se stalo místo natáčení (Maroko) a duchovní téma filmu. Zaměřil se na hudbu Afriky (zejména severní), Blízkého východu a jižní Asie a také použil hudbu duchovní a rituální. Mezi země, jejichž hudba ve filmu nejčastěji zněla a byla etnického charakteru, patřila Arménie, Turecko, Írán, Indie, Maroko a Senegal. Také, i když v menší míře, se objevila hudba Egypta, Etiopie a Pákistánu. Skutečnost, která by spojovala všechny tyto země v rámci použití hudby ve filmu, prakticky neexistuje. Hudbu Afriky si Gabriel zvolil kvůli místu natáčení⁹⁹; hudbu Blízkého východu kvůli místu děje¹⁰⁰. Nejvíce však vycházel z dostupnosti hudebníků mimoevropského původu, kteří by na filmové hudbě mohli spolupracovat. S mnohými se Gabriel setkal již při organizaci svého festivalu WOMAD.¹⁰¹

Podle Eftychii Papanikolaou se filmová hudba v Posledním pokušení Krista vymyká typické hollywoodské hudbě použité ve filmech s biblickou tematikou, kde hudbu většinou tvoří orchestrální složka s evropskou harmonií. Pouze závěr Scorseseho filmu (paradoxně nejkontroverznější část) je doprovázen hudbou evropskou, podle Papanikolaou „*klasickou hudbou hollywoodských filmů*“.¹⁰² V závěru filmu skutečně převládá evropská harmonie a na diváka tato hudba působí jinak než doposud. Zvukově tak lze rozlišit realitu a sen Ježíšova života.

Divák běžně neurčí, které hudební prvky použité ve filmu jsou typické pro kterou zemi, ale umí rozpoznat, že se nejedná o hudbu západních kultur. Prozradí mu to hudební nástroje, jejich barva, způsob hry nebo melodické postupy. Tradiční hudební nástroje, které se ve filmu opakovaně výrazněji objevovaly, představovaly nástroje Arménie (*duduk*, který hrál ve filmu tradiční arménskou melodii), Turecka (*ney*,

⁹⁹ V sekvencích, ve kterých se jedná o reálnou hudbu, je použita hudba Afriky, tedy místa natáčení filmu.

¹⁰⁰ Např. výrazné použití arménského duduku jako hudebního nástroje (součást dnešního Jeruzaléma tvoří tzv. Arménská čtvrť).

¹⁰¹ Po natočení alba *Passion* někteří z hudebníků zůstali u nakladatelství Real World Records, kde vydali svá sólová alba.

¹⁰² Papanikolaou, s. 220

kteřá se objevila několikrát se svým motivkem), Íránu (*kementché*, na které v sekvenci 18 zazněla delší improvizace) a Indie (*elektrické dvojité housle*, které hrály v různých skladbách hlavní melodii nebo doprovod). Mimoevropskou hudbu charakterizovaly též melodické postupy, které obsahovaly zejména mikrointervaliku a melismata vystihující hudbu Blízkého východu.

Duchovní hudba a hudba spjatá s rituály pak byla převzata například ze zemí jako Maroko a Senegal. Duchovní hudbu především znázornila skladba „Call to Prayer“ v interpretaci senegalského zpěváka (Baaba Maal). V případě Maroka se jednalo o reálnou hudbu (svatba ve vesnici Cana – rituální hudba).

Gabriel použil i prvky západní hudby, která však ve většině případů představovala doprovodnou složku etnické hudby v podobě elektroakustických nástrojů Petera Gabriela a Davida Sanciose a elektrické kytary Davida Rhodese. Jestliže hudba západní kultury naopak převládala nad etnickou, zapříčinila to zejména evropská harmonie, která byla spojována s vítězným charakterem scén (např. závěrečná scéna s Ježíšem na kříži) nebo poklidnou, idylickou atmosférou (např. procházka Ježíše s andělem údolím Jordánu).

Jestliže se etnická hudba vyskytovala samostatně bez jakýchkoliv dalších vlivů evropské hudby, jednalo se většinou o reálnou hudbu. Lze také konstatovat, že v Posledním pokušení Krista se neobjevuje žádná autentická hudba, protože Gabrielova hudba neodpovídá místu a době Kristova života. Podobu hudby biblické doby přesně neznáme a nelze ji proto porovnat s etnickou hudbou použitou ve filmu.¹⁰³ Také Eftychia Papanikolaou nepřítomnost autenticity nepopírá a dodává, že Gabriel zpracovával originální nahrávky ve svém studiu bez ohledu na jejich použití v korespondujících scénách.¹⁰⁴

¹⁰³ Grove online (Biblical Instruments, autor textu: Braun, Joachim)

¹⁰⁴ Papanikolaou, s. 222

5. BABEL

USA / Mexiko, 2006, 142 minut

žánr: drama

světová premiéra: 10. listopadu 2006

česká premiéra: 22. února 2007

režie: Alejandro González Iñárritu

scénář: Guillermo Arriaga

kamera: Rodrigo Prieto

střih: Stephen Mirrione, Douglas Crise

hudba: Gustavo Santaolalla

hrají: Brad Pitt (Richard), Cate Blanchett (Susan), Adriana Barraza (Amelia), Elle Fanning (Debbie), Nathan Gamble (Mike), Gael García Bernal (Santiago), Jamie McBride (Bill), Michael Pena (John), Rinko Kikuchi (Chieko)

5.1 VZNIK FILMU BABEL

Film **Babel** (2006) je třetím a zatím posledním snímkem *Alejandra Gonzáleze Iñárrita* a pomyslně uzavírá trilogii, kterou tvoří společně s předchozími dvěma filmy *Amores Perros* (2000) a *21 Grams* (2003). Na všech třech filmech spolupracoval režisér se scénáristou Guillermem Arriagou, kameramanem Rodrigem Prietem, filmovou architektkou Brigitte Broch a hudebním skladatelem Gustavem Santaolallou.¹⁰⁵

Babel neboli Babylon je podle Starého zákona výrazem pro chaos. Opozitivní lidé, stavějící Babylonskou věž ve snaze přiblížit se Bohu, byli Bohem potrestáni zmatením jazyků. Myšlenkou a smyslem filmu bylo podle Iñárrita „...ukázat na to, co nás spojuje. (...) V začátcích to byl film o věcech, které lidi rozdělují, jako psychické nebo jazykové bariéry, ale během dlouhého natáčení jsem zjistil, že točím film o věcech, které nás spojují – o lásce a bolesti.“¹⁰⁶

„...Samotné natáčení se vlastně také stalo svým způsobem *Babylonem*, vzpomíná Iñárritu, (...) výroba se naprosto lišila od všech zvyklostí; v podstatě jsme museli natočit čtyři různé filmy a propojit je, aby spolu fungovaly.“¹⁰⁷ Koprodukční snímek se odehrává v Maroku, Japonsku a na hranici Mexika/Spojených států. Mluví se v něm pět jazyků – anglickým, španělským, arabským, japonským a znakovou řečí, přičemž v každém ze čtyř příběhů filmu se objevují dva zároveň (arabština a angličtina v marocké poušti, angličtina a španělština v USA a Mexiku, japonština a znaková řeč v Tokiu). Před kamerou stanuly známé herecké hvězdy (Brad Pitt, Cate Blanchett či Gael García Bernal), ale i neherci z Maroka, Mexika a Japonska, kteří byli ve filmu neméně důležití. „...Uvědomil jsem si, že musím hledat tváře, nikoliv herce; tváře, které mé postavy vyjádří emocionálně...“, říká režisér.¹⁰⁸

Jednotlivé příběhy se pravidelně několikrát střídají, což svou strukturou připomíná předchozí snímek *21 Grams*. Také s Iñárritovým

¹⁰⁵ <http://www.imdb.com/title/tt0449467/>

¹⁰⁶ DVD *Babel* - Bonusy

¹⁰⁷ tamtéž

¹⁰⁸ tamtéž

debutem *Amores Perros* je zde souvislost, konkrétně ve spojení všech čtyř příběhů prostřednictvím jednoho tragického momentu.

Film získal několik významných ocenění (např. ocenění Nejlepší režie na festivalu v Cannes, Zlatý Glóbus za Nejlepší filmové drama nebo Oscara za Nejlepší hudbu k filmu) a nominací (např. sedm nominací na Oscara – Nejlepší režie, střih, film, hudba, původní scénář, dvakrát herecký výkon ve vedlejší roli¹⁰⁹ a sedm nominací na Zlatý Glóbus).¹¹⁰

¹⁰⁹ V kategorii Nejlepší ženský herecký výkon ve vedlejší roli byly nominovány Adriana Barraza a Rinko Kikuchi.

¹¹⁰ <http://www.imdb.com/title/tt0449467/awards>

5.2 DĚJ FILMU BABEL

Motto: „Jsme zvyklí mluvit o hranicích pouze jako o místech, ale ty opravdové hranice jsou ve skutečnosti uvnitř nás samých.“

Děj filmu je postaven na čtyřech různých příbězích, které se mezi sebou s pravidelností střídají a jež pojí jedna osudová chvíle. Vše začíná v Maroku, kde Hassan Ibrahim prodává Abdullahovi svou loveckou zbraň, aby mohl lépe ohlídat ovce před šakaly. Jeho synové Yussef a Ahmed svému otci pomáhají, a tak jim otec zbraň půjčí. Dohadují se, jak daleko kulka při výstřelu doletí a začnou její dostřel zkoušet na autobusu s americkými turisty, který projíždí kolem. Yussef střílí přesně a kulka zasáhne jednu z cestujících Susan Jones. Místní policie považuje tuto nešťastnou událost za teroristický útok a začne ihned pátrat po vinících. Hledají majitele zbraně, nakonec se však za nepříjemných okolností Yussef sám přiznává.

Richard se mezitím snaží dostat Susan do nejbližší vesnice, aby jí byla poskytnuta první pomoc. Musejí však čekat, až celý případ policisté vyšetří, a tak zraněná Susan s Richardem přebývají ve špinavé vesnické chatrči, kde jim pomoc poskytují místní obyvatelé. Manželský pár jel do Maroka na dovolenou, aby k sobě opět našel cestu po tom, co smrt zasáhla jedno z jejich tří dětí. To se jim podaří ve chvíli, kdy Susan bojuje o život.

Tou dobou ve Spojených státech hlídá jejich dvě děti, Mika a Debbie, chůva Amelia. Dovolená v Maroku se manželům Jonesovým kvůli nehodě prodlouží, a protože měla Amelia v plánu jet do Mexika svému synovi na svatbu, snaží se sehnat někoho, kdo by mezitím Mika a Debbie pohlídal. Bohužel se jí to nepodaří, a tak se společně se svým synovcem Santiagem rozhodne vzít děti ilegálně s sebou do Mexika. Osudným se jim stane až návrat ze svatby při projíždění hranic USA s Mexikem.

Poslední příběh se odehrává v Japonsku, kde se hluchoněmá dívka Chieko Wataya snaží vypořádat s nedávnou sebevraždou své matky. Vše také komplikuje její handicap, kvůli kterému se odhodlává k sexuálním

extrémům. Neulehčuje to ani svému otci¹¹¹, který jí naopak vychází vstříc. V samotném závěru si oba uvědomí, že mají jeden druhého, a jen díky tomu mezi nimi dochází ke vzájemnému pochopení.

¹¹¹ Otec Chieky je původním majitelem zbraně, která způsobila tragédii v Maroku. Daroval ji kdysi svému příteli Hassanovi.

5.3 MEXICKÝ REŽISÉR ALEJANDRO GONZÁLEZ IÑÁRRITU

Režisér, scénárista a producent **Alejandro González Iñárritu** se narodil v roce 1963 v Mexiku (México City). Svou kariéru započal v roce 1984 jako DJ ve významné mexické rádiové stanici WFM. Zároveň studoval filmovou tvorbu v amerických městech Maine a Los Angeles. Poté, co se Iñárritu v letech 1988–1990 podepsal pod autorství hudby k šesti mexickým filmům (mezi nimi např. *Garra de tigre*, 1989), stal se v roce 1990 producentem televizní společnosti Televisa. Za rok však v Mexiku založil svou vlastní produkční společnost Zeta Films specializující se na reklamu, krátký film a televizní programy. Spolu s psaním a točením televizních reklam studoval film u polského filmového režiséra Ludwika Margulese a pokračoval ve svých studiích filmové tvorby v Maine a Los Angeles. Svůj první krátkometrážní snímek, *Detrás del dinero*, vytvořil v roce 1995 pro mexickou Televisu.

Prostřednictvím Pelaya Gutiérreze (výkonný producent v Zeta Films) se Iñárritu setkal se scénáristou Guillermem Arriagou, který vytvořil scénář k režisérově debutovému snímku *Amores Perros* (Láska je kurva, 2000). Jádrem filmu tvoří tři příběhy, jejichž hlavní hrdiny spojí osudná dopravní nehoda. Film získal mj. cenu na festivalu v Cannes (kategorie Nejlepší film) a byl nominován na Oscara v kategorii Nejlepší cizojazyčný film.

V roce 2002 se Iñárritu podílel na natáčení snímku *11'09''01 – September 11*. Každý z jedenácti režisérů z různých koutů světa a kultur vytvořil svůj krátký film připomínající teroristický útok na World Trade Center 11. září 2001.

Poté se Iñárritu opět vrátil ke svým spolupracovníkům z filmu *Amores Perros*, aby mohl natočit svůj další celovečerní snímek s titulem *21 Grams* (21 gramů, 2003). Název znázorňuje hmotnost, kterou tělo pravděpodobně ztrácí v momentě smrti. V Iñárritově prvním anglickém filmu účinkovali herci jako Sean Penn, Naomi Watts či Benicio Del Toro a na scénáři se s Guillermem Arriagou podílel i režisér filmu.

Roku 2005 spolupracoval Iñárritu jako výkonný producent na filmu *Nine Lives* režiséra Rodriga Garcii a o rok později vznikl snímek *Babel*,

který byl strukturou i provedením velmi podobný předchozímu *Amores Perros* a *21 Grams*. Herci Brad Pitt, Cate Blanchett, Gael García Bernal nebo Rinko Kikuchi se představili ve čtyřech příbězích znázorňujících mezilidské vztahy v multikulturním světě. Děj se odehrává na třech kontinentech a v pěti jazycích. Film obdržel, kromě jiných ocenění a nominací, Zlatý glóbus za Nejlepší filmové drama a cenu za Nejlepší režii na festivalu v Cannes.

Na všech třech celovečerních filmech režiséra Alejandra Gonzáleze Iñárrita spolupracoval stejný tým lidí, zejména scénárista Guillermo Arriaga, kameraman Rodrigo Prieto, hudební skladatel Gustavo Santaolalla a filmová architektka Brigitte Broch. Každý z filmů obsahuje tragickou událost, která spojí dohromady rozdílné typy charakterů, jež se v různých rovinách proplétají.¹¹²

¹¹² V kapitole jsou použity tyto zdroje:

Wood, J., s. 71–86

<http://www.allmovie.com/artist/alejandro-gonzalez-irritu-297411> (autor textu: Buchanan, Jason);

<http://www.imdb.com/name/nm0327944/>;

<http://www.csfd.cz/film/221646-babel/>

5.4 HUDEBNÍK, PRODUCENT A FILMOVÝ SKLADATEL GUSTAVO SANTAOLALLA

Gustavo Alfredo Santaolalla se narodil v roce 1951 v Argentině v Buenos Aires. Jeho profesionální hudební kariéra začala v roce 1967, když spolu s Arou Tokatliánem a Guillermem Bordarampé založil skupinu Arco Iris, která představovala fúzi rocku a latinskoamerické folkové hudby. Santaolalla plnil v kapele funkci zpěváka, skladatele a kytaristy. Kromě vydání několika alb (např. *Arco Iris*, 1970; *Tiempo de Resurrección*, 1972; *Inti Raymi*, 1973) spolupracovala kapela s baletem pod vedením slavného argentinského choreografa Oscara Aráize. V roce 1975 však Santaolalla skupinu Arco Iris opustil a rok nato založil novou kapelu Soluna, ve které hrál po boku mladého pianisty Alejandra Lerner a Mónicy Campins, později Santaolallový ženy. Společně nahráli jediné album – *Energia Natural* (1977).

Na konci 70. let, znepokojen politickou a společenskou situací v tehdejší Argentině, se Santaolalla rozhodl odejít do Spojených států (Los Angeles). Tam vytvořil novou rock'n'rollovou skupinu Wet Picnic společně s Aníbalem Kerpelem, Aaurie Buhnem a Robertem Brillem. V roce 1982 se vrátil do Argentiny, aby nahrál své první sólové album – *Santaolalla* (1982) – ovlivněné tehdejšími americkými popovými trendy.

Pak v rodné Argentině započal Gustavo Santaolalla projekt s názvem *De Ushuaia a La Quiaca*. Společně s lidovým zpěvákem Leónem Giecou cestoval po celé zemi (od nejjižnějšího města Ushuaia po nejsevernější La Quiacu) za účelem zdokumentování života místních lidových muzikantů. Projekt byl vydán na třech nahrávkách a představen čtyřmi televizními programy.

V polovině 80. let se Santaolalla začal objevovat jako producent. Propagoval hudební hnutí Rock en Español v Mexiku a podporoval hudebníky hrající latinskou hudbu. Během 90. let se producentsky podepsal pod více než sto nahrávek významných umělců (např. Julieta Venegas, Café Tacuba, Molotov, Fobia, the Gipsy Kings nebo Peyote Asesino).

Vedle produkování CD vydal v roce 1995 Santaolalla své druhé album, *GAS*, zaslíbené tentokrát rocku. Jeho třetí a zároveň poslední sólové album, *Ronroco* (1997), je založeno na zvuku jihoamerických lidových strunných nástrojů ronroca a charanga.¹¹³ Ještě téhož roku si vytvořil svou vlastní nahrávací společnost Surco, která se později stala společným podnikem s Universal Music Group a která nahrála desky mnoha známým umělcům (např. Caifanes, Maldita Vecinidad, Bajofondo Tango Club, Juanes).

Od roku 2000 je Santaolalla znám především jako filmový skladatel snímků mexického režiséra Alejandra Gonzáleze Iñárrita. Rovněž je držitelem dvou Oscarů za nejlepší hudbu k filmům *Brokeback Mountain* (Zkrocená hora, režie: Ang Lee, 2005) a *Babel* (režie: A. G. Iñárritu, 2006).

V současné době působí především v kapele Bajofondo (dříve Bajofondo Tango Club), prezentující elektronickou taneční hudbu spojenou s latinsko-alternativním rockem a hudebními tradicemi Argentiny a Uruguaye, jako jsou tango a milonga. Zatím skupina Bajofondo vydala tři alba: *Bajofondo Tango Club* (2002), *Bajofondo Tango Club Presenta: Supervielle* (2004) a *Mar Dulce* (2007).

Gustavo Santaolalla jako filmový skladatel

Zcela první zkušenost s filmem měl Gustavo Santaolalla v roce 1981 (snímek *She Dances Alone*, režie: Robert Dornhelm), kde na filmové hudbě pracoval společně s Bruceem Robertsem. Jako filmový skladatel však vystoupil do popředí až díky režisérovi Alexandru Gonzálezovi Iñárritovi, kterým byl požádán o spolupráci na filmu *Amores Perros* (2000). Kromě originální hudby Santaolally se na soundtracku (dvě CD) objevila hudba např. Juliety Venegas, Café Tacubya nebo The Valderramas.

V roce 2002 podkreslil Santaolalla svou hudbou Iñárritův segment *Mexico* ve filmu *11'09'01 – September 11* a roku 2003 pokračovala jejich spolupráce snímkem *21 Grams* (2003).

¹¹³ Jednu z písní alba (*Iguazu*) použil režisér Michael Mann do svého filmu *The Insider* (1999).

O rok později napsal Santaolalla hudbu také pro film *The Motorcycle Diaries* (Motocyklové deníky, 2004) brazilského režiséra Waltera Sallese, kterému byl Santaolalla doporučen právě Iñárritem. Inspirací pro hudbu k tomuto snímku se stala Jižní Amerika, kde se celý film odehrává.

Další snímek s hudbou argentinského skladatele měl název *Brokeback Mountain* (režie: Ang Lee, 2005) a píseň z něj *A Love That Will Never Grow Old*, vyhrála v roce 2006 Zlatý Glóbus za Nejlepší originální píseň. Santaolalla byl také oceněn v Oscarové kategorii Nejlepší hudba k filmu.

Druhého Oscara ve stejné kategorii získal hned v roce 2007 za třetí Iñárritův film *Babel* (2006), kde použil mexickou a japonskou populární hudbu a tradiční nástroj arabských zemí – loutnu oud. Mezitím se však ještě podepsal pod hudbu k filmu *North Country* (Její případ, režie: Niki Caro, 2005).

Roku 2007 se společně s Johanem Söderqvistem podílel na filmové hudbě ke snímku *Things We Lost in the Fire* (Spálené vzpomínky, režie: Susanne Bier) a o rok později znovu navázal spolupráci s režisérem Walterem Sallosem, tentokrát na filmu *Linha de Passe* (režie: Walter Salles a Daniela Thomas, 2008).

Často ve filmech zazněla Santaolallova skladba *Iguazu*, konkrétně ve snímcích *The Insider* (režie: Michael Mann, 1999), *Collateral* (režie: Michael Mann, 2004), *Yes* (režie: Sally Potter, 2005), *Sputnik Mania* (režie: David Hoffman, 2007), ale také např. v televizním seriálu *Deadwood* (2005). Dále se jeho hudba objevila ve filmech *Lord of War* (skladba *Coyita*, režie: Adrew Niccol, 2005), *Into the Wild* (skladba *Picking Berries*, režie: Sean Penn, 2007), *My Blueberry Nights* (skladba *Pajaros*, režie: Kar Wai Wong, 2007) a *Ripple Effect* (skladba *Gaucha*, režie: Philippe Caland, 2007).¹¹⁴

¹¹⁴ V kapitole jsou použity tyto zdroje:

<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=96273922> (autor textu: Jackson, Josh);

<http://www.exclaim.ca/articles/multiarticlesub.aspx?csid1=125&csid2=946&fid1=33279> (autor textu: Elmir, Sergio);

<http://latinmusic.about.com/od/artistoz/p/PRO01STAOLALLA.htm> (autor textu: Ilich, Tijana);

<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=11:3pfqxqqld6e> (autor textu: Birchmeier, Jason)

<http://www.imdb.com/name/nm0763395/>

<http://www.artistdirect.com/nad/store/movies/principal/filmography/0,,2052981,00.html>

5.5 HUDBA K FILMU BABEL

5.5.1 SPOLUPRÁCE IÑÁRRITA A SANTAOLALLY

Spolupráce umělecké dvojice *Alejandro González Iñárritu* – *Gustavo Santaolalla* započala v roce 2000 Iñárritovým debutem **Amores Perros**, když si režisér Santaolallu vybral pro vytvoření hudby k jeho snímku odehrávajícímu se v México City. Ve filmu zaznívá populární hudba (rap, techno, funky, latinský pop, latinský rock atd.) v podání různých interpretů (Celi Cruz, Nacha Pop, Control Machete, The Valderramas a další). Nechybí ani Santaolallovy kytarové mezihry. Texty písní jsou až na jednu výjimku ve španělštině. Soundtrack k filmu má dvě CD, z nichž první obsahuje výhradně hudbu z filmu, zatímco na druhém disku je hudba inspirovaná filmem *Amores Perros*.¹¹⁵

V roce 2002 se mexický režisér zúčastnil projektu věnovaného teroristickému útoku na World Trade Center – **11'09'01 – September 11**. Jeho segment „Mexico“ byl podkreslen taktéž hudbou Santaolally. Hudební podklad s náznaky mexické hudby v podobě charanga byl ke konci segmentu vystřídán instrumentální hudbou evropského charakteru.¹¹⁶

Alejandro González Iñárritu ani u svého druhého celovečerního filmu – **21 Grams** – neměnil hudebního skladatele a spolupráce se Santaolallou tak pokračovala i v roce 2003. Na rozdíl od předchozí hudby v *Amores Perros* se už interpreti nestřídají v takové míře a autorem většiny hudby je Gustavo Santaolalla. Kromě jeho kytarových melodií v elektronické podobě a akordeonu zaznívají i funkové, soulové a hip-hopové písně.¹¹⁷

Další spolupráce Iñárrita a Santaolally se už týká režisérova třetího snímku **Babel** (2006) odehrávajícího se v Maroku, Japonsku a na hranici Mexika/Spojených států. Filmem se prolínají Santaolallovy melodie na tradiční arabský hudební nástroj oud, mexická hudba, kterou představuje především kapela *Los Incomparables*, a nakonec se zde objevuje také

<http://movies.nytimes.com/person/182053/Gustavo-Santaolalla/filmography>

¹¹⁵ CD *Amores Perros*

¹¹⁶ DVD *11'09'01 – September 11*

¹¹⁷ CD *21 Grams*

japonská populární hudba 21. století. Soundtrack k filmu má stejně jako Amores Perros dvě CD. Za hudbu byl Gustavo Santaolalla v roce 2006 oceněn Oscarem.¹¹⁸

Na prosinec roku 2009 je plánována premiéra nového filmu Alejandra Gonzáleze Iñárrita s názvem **Biutiful**, opět ve spolupráci se Santaolallou jako filmovým skladatelem.¹¹⁹

Gustavo Santaolalla velmi často píše samotnou hudbu dříve, než je film natočen. Základní témata a myšlenky si vybírá podle scénáře a charakteru filmu. Kromě toho např. během natáčení snímku Babel doprovázel Santaolalla osobně režiséra na všech třech kontinentech, kvůli inspiraci a hlubšímu proniknutí do filmu.¹²⁰

¹¹⁸ CD Babel

¹¹⁹ <http://www.imdb.com/title/tt1164999/>

¹²⁰ <http://www.musicfromthemovies.com/review.asp?ID=6728> (autor: Beek, Michael)

5.5.2 BABEL – MUSIC FROM AND INSPIRED BY THE MOTION PICTURE

Film *Babel* se odehrává ve čtyřech zemích s odlišnou kulturou a tradicemi. Tento koncept se částečně promítá také do soundtracku, jenž propojuje hudbu různých stylů a žánrů. Asi polovinu tracků z obou CD tvoří původní skladby Gustava Santaolally. Jde zejména o pomalé melodie hrané na arabskou loutnu oud. Kromě samotného skladatele se na nahrávkách interpretačně podílejí i tradiční arabští hudebníci z Maroka (např. Hamza el Din). Druhou polovinu soundtracku tvoří skladby významných interpretů jako jsou Chavela Vargas (folk), Ryuichi Sakamoto (ambient), Earth, Wind & Fire (disco, funky), Fatboy Slim (house), Takashi Fujii (J-Pop), Los Incomparables a Nortec Collective (norteño music) ad.¹²¹

Santaolalla na hudbě k filmu spolupracoval především s japonským hudebníkem, producentem a DJ *Shinichi Osawou* (remixy), režisérem filmu *Iñárritem* a *Lynnem Fainchteinem* (producenti soundtracku) a v neposlední řadě se skladatelem a hudebním editorem *Anibalem Kerpelem* (engineer). V únoru roku 2005 Santaolalla, Kerpel, Iñárritu a další členové týmu poslouchali v ulicích Maroka tamní muzikanty, aby mohli jejich hudební prvky použít pro film *Babel*. Pak celý tým ve studiu v Marrakechi společně zpracovával nahrávky etnické společenské skupiny Gnawa a dalších tradičních arabských hudebníků; hledal tak záchytné body pro film. Později, v mexickém městě Tijuana, provedli totéž a zaměřili se na hudební žánr norteño. Nahráli např. hudbu skupiny Los Incomparables a píseň „Babel“, jejímž autorem je Pedro Gabriel Beas z hudební skupiny Nortec Collective. V Tokiu pak plnil úlohu odborníka na japonský hudební život Shinichi Osawa.¹²²

Stejně jako Santaolalla u své dřívější práce s filmem, tak též Iñárritu preferoval přípravu a tvorbu hudby před dokončením scénáře. „...*Představuji si film jako symfonii. (...) Poslouchám a hledám hudbu, která by se mohla stát dobrou inspirací během psaní scénáře, filmování*

¹²¹ CD *Babel* (booklet)

¹²² tamtéž

a úprav filmu. Můžu si představovat obrazy a filmovat scény svým vnitřním rytmem...“¹²³

Soundtrack k filmu Babel byl vydán 21. listopadu 2006. Získal mj. Oscara a britskou cenu BAFTA Awards (kategorie Nejlepší originální hudba) a nominaci na Zlatý glóbus a Grammy Awards.

¹²³ CD Babel (booklet)

5.5.3 ANALÝZA HUDBY K FILMU BABEL

Hudba k filmu Babel bude analyzována podobným způsobem, jako jsme postupovali u analýzy hudby k filmu Poslední pokušení Krista. Jako základ poslouží opět tabulka (viz přílohy) s jednotlivými sekvencemi filmu, stručně charakterizovanou hudební dramaturgií a funkcemi filmové hudby.

Stejně jako u předchozího filmu vycházíme v následujícím textu z vytvořené tabulky a odkazujeme na sekvence, které slouží jako typická ukázka pro popisovaný soubor jevů. V kapitole je pojednáváno obecně o charakteristice hudebního materiálu a jeho původu. Poté následuje popis dramaturgie a funkcí filmové hudby Gustava Santaolally se zaměřením postupně na všechna tři zeměpisná místa natáčení.

Stěžejním pramenem bylo DVD filmu Babel a soundtrack k filmu (*Babel – Music From And Inspired By Motion Picture*); notový materiál k dispozici nebyl.

Charakteristika hudebního materiálu a otázka původu hudby

Film Babel je doprovázen jak hudbou instrumentální, tak hudbou vokální. *Instrumentální složku* tvoří Santaolalloy skladby pro arabskou loutnu oud s více či méně nápadným elektronickým podkladem a ambientní kompozice Ryuichiho Sakamota a Gustava Santaolally. V těchto případech nelze mluvit o etnické hudbě. Výjimku tvoří oud – tradiční hudební nástroj arabských zemí, díky kterému je v průběhu celého filmu navozena exotičnost.

Vokální hudbu představuje především mexická hudební skupina Los Incomparables, která reprezentuje žánr populární mexické hudby norteo a její hudbu tak můžeme ve filmu především díky sepětí s tamní kulturou a jazykem považovat za etnickou. Dále je vokální složka tvořena populární hudbou japonskou (tzv. J-Pop) a americkou. Texty všech písní vyskytujících se ve filmu jsou ve španělštině, angličtině nebo japonštině.

Veškerou mexickou hudbu i J-Pop pokládáme v Babelu za *autentickou hudbu prostředí*, jelikož se v daných lokalitách nezávisle na filmu skutečně provozuje.¹²⁴ S tím také úzce souvisí použití *reálné hudby*.¹²⁵ Děje se tak v případech, kdy jsou hudebníci přímo na scéně nebo kdy slyšíme hudbu z rádia či jiného přijímače. Díky autenticitě a reálné hudbě dochází ve filmu k posílení věrohodnosti obrazu, resp. místa natáčení. Reálná hudba se v Babelu objevuje ve scénách s mexickou svatbou, kterou doprovází kapela Los Incomparables prezentující populární mexickou hudbu hudebním žánrem norteño. Kromě „svatební kapely“ zaslechneme mexickou hudbu z autorádia (sekvence 7) nebo prostřednictvím diskžokeje (sekvence 25). Podobně se chová reálná hudba ve scénách v japonském klubu, kde diskžokej hraje teenagerům japonský pop (sekvence 28).

Gustavo Santaolalla použil ve filmu hudbu původní i archivní, a to přibližně ve stejném poměru. Kromě dvou skladeb Santaolally, jež zazněly už ve snímku 21 gramů, a vedle jeho skladby Iguazu tvoří *původní hudbu* veškeré kompozice tohoto hudebníka. Mezi hudbu původní se řadí také dvě písně mexické kapely Los Incomparables (El Panchangon a El Tamarindo), jež zazněly jimi interpretované ve scénách s mexickou svatbou.

Archivní hudba se objevovala především ve scénách odehrávajících se v Mexiku a Tokiu. Jednalo se o skladby¹²⁶: Para Que Regreses (*El Chapo de Sinaloa: Tu, Yo y la Luna, 2004, Disa/Umgd*), Cumbia Sobre El Rio (*Various Artists: Future World Funk. The Third Dimension, 2001, Ocho*), Mujer Hermosa (*Los Incomparables: Mujer Hermosa, 2004, Sony Discos*), La Fea (*Banda El Recodo: Fiesta El Recodo Remix, 1995, La Sierra*), Tu Me Acostumbraste (*Chavela Vargas: Somos, 2004, Wea Spain*), La Mesa Que Mas Aplauda (*Grupo Climax: Za Za Za, 2004, Balboa*); Oh My Juliet! (*Takashi Fujii: Shanghai Ta-Wan, 2006, Sony/Columbia*), Masterpice (*Rip Slyme: Masterpiece, 2005, WEA*),

¹²⁴ Autentická hudba prostředí viz podkapitola Filmová hudba původní a archivní.

¹²⁵ Reálná hudba viz podkapitola Hudební dramaturgie.

¹²⁶ V závorce je uveden interpret, název alba, rok vydání, vydavatel. Pořadí skladeb je určeno podle toho, jak se nacházejí ve filmu v dané zemi (Mexiko, Tokio).

Smile (*Aimi Yaguchi: Smile, 2005, JVC Victor*), Only Love Can Conquer Hate (*Ryuichi Sakamoto: Charm, 2004, KAB America*), September (*Earth, Wind and Fire – The Best of Earth, Wind and Fire, Vol. 1, 1978, Columbia/Legacy*), The Joker (*Fatboy Slim – Palookaville, 2004, Astralwerks*), Biba No Aozora (*Ryuichi Sakamoto – 1996, 1996, Milan Records*).

Scény odehrávající se v Maroku obsahovaly pouze tři archivní skladby: Does He Who Looks For The Truth, Deserve the Punishment For Finding It a Can I Be Forgiven (*Gustavo Santaolalla: 21 Grams, 2003, Varese Sarabande*) a Iguazu (*Gustavo Santaolalla: Ronroco, 1998, Soluna/Island Independent*).

Dramaturgie a funkce filmové hudby

Film se odehrává na třech kontinentech, z nichž každý je reprezentován jednou zemí. A stejně tak je strukturována i hudba Santaolally. V Mexiku zní především populární hudba Mexika, v Japonsku populární hudba 21. století (světová i lokální japonská) a scény v Maroku doprovází melodie na tradiční arabskou loutnu oud. Tohoto pomyslného dělení se budeme držet i v následujícím textu a popíšeme dramaturgii filmové hudby a její funkci pro každou zemi zvlášť.

Maroko

V Maroku se odehrávají dva příběhy, avšak hudebně je Santaolalla nerozlišoval a splývají jakoby v jeden. Daleko více hudby ale zaznívá během příběhu Richarda a Susan než v příběhu dvou marockých chlapců, kde se hudba objeví jen ve třech sekvencích (sekvence 22, 32, 36) z celkového počtu deseti sekvencí.

Scény odehrávající se v Maroku jsou podkresleny výhradně kompozicemi Santaolally. Ten se inspiroval hlavně arabskou hudbou. Etnický charakter hudby dodává především loutna oud, která je nejvýraznějším hudebním nástrojem v sekvencích Maroka, jelikož figuruje ve většině scén, obvykle s elektronickými zvukovými plochami. Hudba často plní funkci volné vazby: nezní vůbec nebo se ztiší u dialogu

a hraje naopak většinou ve scénách, kdy se nemluví nebo když protagonisté sledují prostředí a život v Maroku.¹²⁷ Proto je v tomto případě funkce volné vazby vždy propojena s funkcí, kdy hudba umocňuje atmosféru a charakterizuje místo dění.

Oud považujeme za *leitmotiv*, protože je spojen se scénami v Maroku. Nutno však dodat, že výjimku tvoří dvě sekvence, jejichž děj se neodehrává v Maroku, a přesto oud zaznívá. Jde o sekvenci 4 a 37. V obou případech se děj filmu vztahuje k dětem Richarda a Susan Jonesových, a tak oud naznačuje (v druhém případě pak připomíná), že Mike a Debbie patří k manželům Jonesovým. Hudba zde totiž doplňuje to, co film obrazem nesděljuje.¹²⁸

U sekvencí spojených s Marokem Santaolalla nepoužívá princip doslovného opakování, ale skladby na oud jsou melodickými a rytmickými variacemi. Všechny zároveň využívají tónový materiál přirozené mollové stupnice. Ve dvou případech zaznívá stejná skladba – ovšem nikoliv doslovně. Je užitá v rámci odlišných dějových linií. Nejprve skladba „Hiding It“ zazní v sekvenci 16 (příběh Richarda a Susan) a v sekvenci 22 (příběh marockých chlapců). Obě scény spojuje strach a nejistota. Hlavní melodie této skladby je hrána na housle, které jsou opět doplněny elektronickými plochami. Housle se pak již ve filmu nevyskytují. Podruhé jde o skladbu „The Catch“, jež se objeví v sekvencích 26 (příběh Richarda a Susan) a 32 (příběh marockých chlapců).

Kromě loutny oud a houslí, jejichž barva a způsob hry dodává hudbě etnický charakter, použil Santaolalla své tři archivní skladby. Dvě z nich jsou ambientního rázu a volně přecházejí i do scén v Tokiu (sekvence 36 a 38). V třetí skladbě – Iguazu – je hlavním hudebním nástrojem ronroco, který svým zvukem připomíná oud (sekvence 41).

Mexiko

Hlavní část mexického příběhu se odehrává na mexické svatbě. Hudba je tak přímo její součástí (reálná autentická hudba), což umocňuje

¹²⁷ Volná vazba viz podkapitola Hudební dramaturgie.

¹²⁸ Viz podkapitola Hudební dramaturgie

emocionální atmosféru obrazu, zobrazuje pocity protagonistů a hlavně dodává na věrohodnosti celému příběhu.

Kapela Los Incomparables, kterou vidíme na scéně, prezentuje svými písněmi žánr norteño. Výrazným hudebním nástrojem, představujícím *žánrovou či slohovou charakteristiku*¹²⁹, je akordeon jako jeden z typických nástrojů norteña. Kromě toho zaznívají v sekvencích spojených se svatbou další hudební žánry populární mexické hudby – latinský rap a banda, které jsou také vokálně-instrumentálního charakteru a jsou ve filmu slyšet z rádia (sekvence 7) nebo prostřednictvím diskžokeje (sekvence 25). Tyto hudební žánry Mexika jsou reprezentovány písňovými formami corrido, cumbia a ranchera. Jestliže se scény odehrávají mimo dění svatební veselky, hudba už neodpovídá mexické hudební kultuře a mění se v hudbu ambientní (sekvence 41), popř. zaznívají pomalé melodie na oud s elektronickým podkladem (viz výše, sekvence 4 a 37). Jde tedy o hudbu čistě instrumentální. Z hlediska hudební dramaturgie Santaolalla nepoužívá princip opakování a v této části filmu stále slyšíme nové a nové skladby.

Důležité je povšimnout si textů písní. Jsou všechny ve španělštině a mají významnou úlohu vzhledem k ději, jelikož ve většině případů podtrhují nebo doplňují to, co divák vidí na scéně. Například texty písní zaznívajících na svatbě pojednávají většinou o lásce, porozumění a tanci. Cestou na svatbu pak text písně „Cumbia Sobre El Rio“ (Cumbia při projížděce po řece) pojednává o nadějích na lepší zítřky a víře, že vše dopadne dobře (sekvence 15), což vystihuje emoce chůvy Amelie.

Japonsko

Hudba, která provází scény odehrávající se v Tokiu, má dvojí charakter, jenž je z dramaturgického hlediska využít rovnoměrně. Nejprve jde o reálnou hudbu prostředí v podobě japonského popu, který slyšíme prostřednictvím diskžokeje (sekvence 12). Patří sem vokálně-instrumentální hudba interpretů tzv. J-Popu (Takashi Fujii a Aimi Yuguchi). Tato hudba je zároveň autentická. Dále se reálná hudba objevuje v sekvenci 28, kdy se jedná o remix amerického popu vytvořený japonským hudebníkem a producentem Shinichi Osawou. Texty písní jsou

¹²⁹ Žánrová (slohová) charakteristika viz podkapitola Filmová hudba původní a archivní.

v japonštině nebo v angličtině. Pojednávají o lásce nebo touze být milován a hudebně vyjadřují pocity a sny Chiiky.

Druhou skupinu tvoří instrumentální skladby ambientního typu, jejichž autory jsou Gustavo Santaolalla a Ryuichi Sakamoto. Tuto hudbu už protagonisté slyšet nemohou a většinou tvoří zvukovou kulisu (sekvence 20, 35, 39) či zobrazují emoce protagonistů, což je nejznatelnější v sekvenci 28, kdy hudba znázorňuje stav po požití drogy.

Jelikož se v Tokiu odehrává příběh hluchoněmé dívky, Santaolalla se snažil tento fakt vyjádřit hudbou. V některých sekvencích tak nezní hudba vůbec, i když by ji divák slyšet mohl (např. sekvence 29, Chieko odchází z diskotéky a na ulici vidí hrající kapelu bez zvukového vjemu), jindy hudba hraje přerušovaně (sekvence 28), tedy jednou z pohledu zdravého člověka, podruhé z pohledu Chiiky.

Příběhy odehrávající se v Maroku, Mexiku i Japonsku jsou dějově propojeny, což se po hudební stránce projeví až v závěru filmu. Hudební propojení příběhu nastane ve třech případech, kdy daná skladba prostoupí plynule více sekvencí, jejichž místo a děj je různý. Ve všech třech případech je autorem hudby Gustavo Santaolalla a jedná se konkrétně o skladby „Can I Be Forgiven“ (Maroko II + Japonsko + Mexiko, sekvence 38, 39 a 40), „Deportation/Iguazu“ (Mexiko + Maroko I + Maroko II, sekvence 41) a „The Phone Call“ (Maroko II + Japonsko, sekvence 41).

Santaolalla využil hudbu (kromě již zmíněných funkcí výše) také se záměrem urychlit filmový čas.¹³⁰ Například v sekvenci 24 svatba trvá od rána do večera a též díky hudbě, která se za tu dobu několikrát změní, má divák pocit, že sledoval průběh svatby od začátku do konce. Častou funkcí filmové hudby snímku Babel je tzv. *technická funkce*, která zmírňuje náhlé přechody mezi jednotlivými sekvencemi.¹³¹

Důležitým momentem hudby filmu Babel je také časté používání tzv. *diegetického ticha* vždy ve spojení s průvodní hudbou.¹³² Tzn., že

¹³⁰ O hudebním a filmovém čase pojednává J. Lexmann ve své publikaci *Teória filmovej hudby*, Bratislava 1981, s. 32–37.

¹³¹ Technická funkce hudby viz podkapitola Filmová hudba a její funkce.

¹³² Pojem „diegetické ticho“ použila Eftychia Papanikolaou ve svém článku *Identity and Ethnicity in Peter Gabriel's Sound Track for The Last Temptation of Christ*. Pojem „průvodní hudba“ je popsán v kapitole Úvod do teorie a analýzy.

divák slyší hudbu, kterou protagonisté slyšet nemohou, ale za hudbou nezní žádné zvuky ani ruchy z okolí. Divák potom snáz vnímá atmosféru místa a prostředí. Ve spojení s funkcí umocnění atmosféry je diegetické ticho využíváno nejčastěji (např. sekvence 8, 25 a 28). Jakmile pak hudba spěje ke konci, začíná se prolínat se zvuky a ruchy z okolí, až úplně přestane.

Santaolalla využil také protichůdnost obrazu a hudby. V sekvenci 16 se odehrává dramatická situace, kdy Richard hledá pro Susan pomoc. Divák by očekával příslušnou dramatickou hudbu, namísto toho zní poklidná melodie na oud. Santaolalla tím vyjadřuje lítost nad trpící Susan a nad Richardem, který se zoufale snaží najít lékaře.

5.5.4 ANALÝZA VYBRANÝCH ČÁSTÍ FILMU BABEL

I v této podkapitole postupujeme podobným způsobem jako u analýzy vybraných částí filmu *Poslední pokušení Krista* a popisujeme na třech různých ukázkách použití hudby (zejména té etnické) Gustava Santaolally. Kritériem pro výběr ukázek je znovu častý výskyt daných jevů ve filmu, které zároveň *Babel* nejvíce charakterizují.

Nejprve je analyzována scéna mexické svatby s důrazem na autenticitu a reálnou hudbu prostředí, poté se soustředíme na použití arabské loutny oud a nakonec je popsána část filmu z japonského prostředí se zaměřením na prvek filmového ticha a na zobrazování emocí jako jednu z často použitých funkcí filmové hudby.

1. Reálná hudba a autentická hudba prostředí

V příběhu odehrávajícím se v Mexiku (v pohraničním městě Tijuana) je stěžejní svatební scéna (sekvence 24 a 25) – jak po obsahové, tak po hudební stránce. Santaolalla využil především možnosti reálné hudby, kdy hudebníky vidíme přímo na plátně, ale dokázal také zkombinovat diegetické ticho s průvodní hudbou. Zaznívají mexické hudební žánry *norteño* a *banda* v zastoupení mexických písňových forem *corrido* a *ranchera*. Tyto hudební žánry reprezentují ve filmu etnickou hudbu, a jelikož se v dané lokalitě skutečně živě provozují, považujeme je ve filmu za autentické.

Scéna začíná svatebním průvodem společně s tzv. *tambora band*, hrajícím hudební doprovod písňové formy *corrido*. Pojmenování *tambora* se používá pro početnější kapely speciálně na území severozápadního Mexika, jejichž typickým znakem je velký basový buben *tambora*.¹³³ Průvod trvá jen několik sekund do doby, než se na scéně objeví hudební skupina *Los Incomparables*¹³⁴, která má funkci svatební kapely. Všechny jejich písně (celkem tři) ve filmu spadají pod žánr *norteño*, jehož charakteristickými znaky jsou tanečnost, slavnostní nadnesenost

¹³³ Grove 12 Me, s. 236

¹³⁴ Členové kapely – Guadalupe Quintero (basová kytara), Mariano Quintero (bajo sexto), Eluterio Higuera (vokály), Pascual Montano (bici), Efraín González (akordeon).

a typický hudební nástroj akordeon, jenž do Mexika připlul spolu s českými imigranty na konci 19. století. Zároveň se do země dostala i polka, která se v 50. letech 20. století smíchala s tradičním zpěvem severního Mexika a s tanci jako waltz nebo mazurka. Vzniklý hudební žánr *norteño* se tak stal populárním po celém Mexiku.¹³⁵ Obvykle je *norteño* spojován s písňovými formami *corrido* a *ranchera*. Mezi typické nástroje, stejně jako v případě Los Incomparables, patří kromě akordeonu také *bajo sexto* (dvanáctistrunná kytara), basová kytara a bicí. Vše je doprovázeno zpěvem.¹³⁶ První jejich píseň, která ve filmu zazní, má název „Mujer Hermosa“ (Krásná žena); její text úzce souvisí s obrazem. Když píseň začíná, zpěvák ji věnuje nevěstě, která na ni tančí spolu se svým novomanželem. Postupně se přidávají a v pomalém waltzovém tempu tančí i hosté. Hudebně se jedná o formu *corrido*, jejíž texty většinou realisticky vypráví o anti-hrdinech (zlodějích, imigrantech...), ale také mohou vystihovat náladu a charakteristiku země a opěvovat obyčejné lidi, kteří nejsou spokojeni s vládním systémem.¹³⁷

Aniž by píseň *Mujer Hermosa* dozněla do konce, vystřídá ji píseň „El Panchangon“ (Záletník), stále hraná kapelou Los Incomparables. Tímto rychlým přechodem a rychlejším rytmem nové písně docílil Santaolalla tzv. urychlení času. Společně se ztemněním obrazu divák pochopí, že svatební veselka trvá už dlouho, a zároveň má pocit, že sledoval celý průběh svatby. To samé je použito i podruhé, tentokrát už se setmí úplně a místo živé kapely pouští hudbu diskžokej, který se na chvíli objeví i na plátně. Hosté se stále baví a tančí, z reproduktorů hraje píseň „La Fea“ (Ošklivá) kapely Banda El Recodo.¹³⁸ reprezentující hudební žánr *banda*. Ve srovnání s *norteño* jsou akordeon a kytary nahrazeny žesťovými dechovými nástroji, avšak písně jsou si rytmicky i textově podobné.¹³⁹

Po několika vteřinách se *La Fea* začíná postupně prolínat s další písní, kterou však hosté na svatbě neslyší a tato píseň není ani její

¹³⁵ WMRG Me, s. 469–470

¹³⁶ <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=77:725>

¹³⁷ WMRG Me, s. 469–470

¹³⁸ Kapela dnes patří k nejznámějším a nejpopulárnějším hudebním skupinám hrajícím tradiční hudbu Mexika. Založil ji v roce 1938 hudebník Don Cruz Lizárraga.

¹³⁹ WMRG Me, s. 470–471

součástí. Jedná se o jedinou průvodní hudbu, která ve svatební scéně zaznívá. Píseň má název „Tu Me Acostumbraste“ (Cítím se s tebou dobře) a je kombinovaná s diegetickým tichem, které nastává postupně s odeznívající písní La Fea a s nastupující Tu Me Acostumbraste. Jelikož jsou obě písně jiného charakteru (různé tempo, barva atd.), chovají se jako akusticky nerovnocenné zvuky a nejedná se v pravém slova smyslu o prolínání.¹⁴⁰ Písně vnímáme současně několik sekund do doby, než pozvolna píseň La Fea zmizí. Průvodní píseň pak zní v interpretaci mexické zpěvačky Chavely Vargas¹⁴¹, jež je známá především ztvárněním písňové formy *ranchero*, ve které je i Tu Me Acostumbraste. Píseň je ve filmu věnována přibližně dvouminutová plocha, během které sledujeme bavící se hosty na svatbě, šťastné a zamilované novomanžele a muže svádějící Amelii, k nimž se nejvíce vztahuje text písně pojednávající o nešťastné lásce a vzpomínkách na ni. Zrada a zklamání jsou obecně nejčastějšími náměty pro text *ranchery*.¹⁴² Píseň nedozní do svého úplného závěru a její nostalgickou náladu přeruší Santiagův žertovný výstřel, po kterém se znovu vracíme ke kapele Los Incomparables, tentokrát už jen krátce, protože za několik sekund je tato svatební událost vystřídána příběhem Richarda a Susan v Maroku.

2. Použití arabské loutny oud

Aby Gustavo Santaolalla docílil ve snímku Babel exotičnosti a navodil tak správnou atmosféru filmu odehrávající se mimo evropské země, zvolil si za hlavní hudební nástroj tradiční arabskou loutnu oud. Režisér Iñárritu v souvislosti s filmem Babel charakterizoval tento nástroj jako „*krále arabských nástrojů, matku flamencové a mexické kytary, a zároveň jako zvukově podobný nástroj japonskému koto*“.¹⁴³ Teoreticky se tak dá oud zařadit do všech třech příběhů filmu. Ovšem

¹⁴⁰ Prolínání viz podkapitola Filmová hudba a její funkce.

¹⁴¹ *Chavela Vargas* (vl. jm. Isabel Vargas Lizano) se narodila v roce 1919 v Costa Rica. Její profesionální kariéra zpěvačky začala až na začátku 50. let a na prvním vydaném albu Noche de Bohemia (1961) spolupracovala s významným zpěvákem a skladatelem hudebního žánru *ranchera* José Alfredem Jiménezem. Během 60. a 70. let se stala zcela populární nejen ve své rodné zemi, ale také v Evropě. Ačkoli měla poté problémy s alkoholem, v 90. letech se znovu vrátila na scéně a v roce 2003 debutovala v Carnegie Hall, za podpory svého dlouholetého obdivovatele a přítele – španělského režiséra Pedra Almodóvara.

¹⁴² WMRG Me, s. 468

¹⁴³ CD Babel (booklet)

díky melodiím, které Santaolalla složil a použil, charakterizuje nejvíce příběh Maroka. Přispěl k tomu hlavně fakt, že loutna s krátkým, bezpražcovým krkem patří mezi nejvýznamnější nástroje Blízkého východu, odkud se instrumentální i vokální hudba mj. do Maroka rozšířila.¹⁴⁴ Santaolalla se inspiroval arabskou hudbou, která se ve filmu promítne v jeho volbě mollových tónin¹⁴⁵ a v dominanci melodické složky nad harmonickou.

Skladby, ve kterých hraje oud hlavní melodii, se v jednotlivých sekvencích vyskytovaly takto: Look Inside (sekvence 4 a 5), Desert Bus Ride (sekvence 8), Tazarine (sekvence 16), The Catch (sekvence 26 a 32), Breathing Soul (sekvence 34), Amelia Desert Morning (sekvence 37), Deportation (sekvence 41) a The Phone Call (sekvence 42).

Oud většinou plní ve filmu funkci umocnění atmosféry a místa. Skladby mají smutný charakter, jsou v pomalém, volném tempu a s ambientním elektronickým podkladem. Často dochází v rámci jedné skladby k repetičím. Jinou povahu má skladba „The Catch“, která je charakteristická rychlým vydrnkáváním opakovaných tónů a skladby „The Phone Call“ a „Deportation“, jež mají jiný melodický základ.

Ostatní melodie jsou si navzájem velmi podobné, většina dokonce obsahuje totožný závěrečný motivek, který skladby sjednocuje, a tak divák může mít pocit, že slyší stále tu samou melodii. Skladby jsou však pomyslně rozděleny do dvou skupin, z nichž každá obsahuje melodie se shodnou tóninou a podobnými melodickými postupy. Oud tak působí jako tzv. dostředivá síla¹⁴⁶, protože zaznívá jako jeden a ten samý nástroj, střídá pouze dvě tóniny a tempo zůstává pokaždé téměř stejné.

Na závěr je zde uvedena notová ukázka z každé skupiny; „Desert Bus Ride“ v tónině e moll¹⁴⁷ a „Tazarine“ v tónině h moll¹⁴⁸. Jelikož jsou melodie hrány ve volném tempu, rytmus je pouze orientační. Motivek,

¹⁴⁴ Jurková, s. 62, Maroko RG, s. 624

¹⁴⁵ Z pohledu evropské hudby se jedná o přirozenou mollovou tóninu v kombinaci s mollovou harmonickou, avšak z hlediska arabských modálních tónových systémů bychom mohli konstatovat, že melodie využívá některý z arabských modů, který dává hudbě onu typickou charakteristiku.

¹⁴⁶ Dostředivé a odstředivé síly viz podkapitola Hudební dramaturgie.

¹⁴⁷ Do této skupiny patří skladba „Amelia Desert Morning“.

¹⁴⁸ Další skladby v této skupině jsou „Look Inside“ a „Breathing Soul“.

který je v ukázce vyznačen, slouží jako sjednocující prvek pro ostatní melodie ve skupině. Je jako jediný v harmonické moll.

ukázka 1 – Desert Bus Ride

Musical notation for 'ukázka 1 – Desert Bus Ride'. The first staff shows a melody in 3/4 time, key of D major, with measures labeled A, B, and A. The second staff starts at measure 8 and contains two 'motivek' sections, each marked with repeat signs.

ukázka 2 – Tazarine

Musical notation for 'ukázka 2 – Tazarine'. The first staff shows a melody in 3/4 time, key of D major, with measures labeled A and B. The second staff starts at measure 8 and contains a 'motivek' section and a section labeled A'. The third staff starts at measure 17 and contains a section labeled B'.

3. Filmové ticho a zobrazení emocí jako funkce filmové hudby

Třetí analýza je provedena na příkladu scény (sekvence 28), ve které Santaolalla kombinuje pomocí hudby dva pohledy na svět, resp. snaží se svými prostředky ukázat zdravému člověku vnímání hluchoněmé dívky. Hudba, která se v sekvenci objevuje, není etnického charakteru, ale díky části scény odehrávající se na japonské diskotéce se divákovi přiblíží moderní svět v Tokiu a on tak pozná hudbu 21. století, která zaznívá v technicky vyspělém světě Japonska.

Kromě toho slyšíme v sekvenci průvodní, elektronickou ambientní hudbu japonského skladatele Ryuichi Sakamota.¹⁴⁹ Ta začíná znít

¹⁴⁹ *Ryuichi Sakamoto* (1952), japonský skladatel, hráč na keyboard a producent, studoval v Tokiu kompozici. Specializoval se na elektronickou a etnickou hudbu. Po získání bakalářského a magisterského titulu založil techno-popové trio Yellow Magic Orchestra, která během pěti let vydala 11 alb. V roce 1983 Sakamoto skupinu opustil kvůli své sólové dráze. Byl ovlivněn evropskou klasickou hudbou, minimalismem, jazzem, ale i asijskou tradiční hudbou. Spolupracoval s umělci, jako jsou David Sylvian, Thomas Dolby, Tony Williams nebo David Byrne. Mezinárodně je znám především hudbou k filmům (např. Merry Christmas Mr. Lawrence, The Last Emperor, The Sheltering Sky, Snake Eyes).

přibližně po dvou minutách od začátku sekvence poté, co Chieko a její kamarádi požijí drogu. Spolu s elektronickými plochami slyšíme ještě jejich smích, který se za několik sekund ztratí úplně a zní jen hudba. Tu začne divák vnímat intenzivněji, protože Santaolalla znovu používá tzv. diegetické ticho, při kterém jsou odstraněny všechny ruchy z okolí. Touto ambientní hudbou jsou znázorněny především emoce protagonistů a symbolizuje jejich stav po užití drogy. Ve chvíli, kdy kamera zabírá Chieko na houpačce, je využit i efekt zpomaleného záběru, který koresponduje s povahou znějící hudební plochy. Několik dalších záběrů na bavící se teenagery pak vystřídá pohled na noční Tokio, když do stávající hudební plochy začne pronikat hudba tanečního charakteru. Dochází k postupnému prolínání dvou akusticky nerovnocenných zvuků, které vnímáme současně, přičemž nový pronikající zvuk předjímá budoucí scénu na diskotéce, odkud pochází zdroj taneční hudby.

Jakmile Chieko s kamarády přichází na diskotéku, doposud znějící ambientní hudba doznívá do ztracena. Hudba na diskotéce je reálná a diskžokej se na chvíli objeví i na scéně. Hraje postupně písně „September“ kapely Earth, Wind and Fire a „The Joker“ v interpretaci hudebníka Fatboy Slima. Remixy obou písní vytvořil Shinichi Osawa.¹⁵⁰ Obrazem sledujeme účastníky diskotéky, během níž Santaolalla využívá tzv. filmové ticho, pomocí kterého dochází ke znázornění subjektivního vjemu hluchoněmé Chieky. Filmové ticho je zde ve formě záměrného rozporu s obrazem. Je stylizované taneční hudbou na diskotéce, která několikrát mizí a znovu se navrácí.¹⁵¹

Po určité době odchází Chieko z diskotéky domů. Opět je využito filmové ticho jako subjektivní pohled neslyšící protagonistky, což je patrné především díky pouliční kapele, kterou hrát pouze vidíme.

Z této třetí ukázkové analýzy se dá usuzovat, že spojení filmového, potažmo diegetického ticha a funkce, kdy hudba zobrazuje emoce protagonistů, se vzájemně doplňuje. Santaolalla tuto kombinaci během

¹⁵⁰ *Shinichi Osawa*, narozen v roce 1967, je japonský skladatel, DJ, hudebník a producent, známý též pod jménem *Mondo Grosso*. Prezentuje žánry od Acid jazzu po House s patrným vlivem undergroundové klubové hudby. Osawa produkuje a remixuje hudbu pro japonské i mezinárodní umělce (např. *Monday Michiru*, *Tania Maria*, *Namie Amuro*, *Emi Tawada*). Vlastní nakladatelství *For Real*, kde vydal také své čtvrté album *MG4*.

¹⁵¹ Filmové ticho viz podkapitola *Hudební dramaturgie*.

filmu několikrát využívá a divák tak daleko lépe rozpozná pocity protagonistů.

5.5.5 ZHODNOCENÍ

Gustava Santaolallu inspirovaly tři různé lokality natáčení snímku Babel pro jeho výběr filmové hudby. Severní Mexiko, Maroko a Japonsko tak byly jako země charakterizovány i z kulturního a hudebního pohledu.

Jelikož nejsou příběhy těchto tří zemí promítány postupně, nýbrž se různě střídají a zpátky zase navracejí, promítají se tyto změny i do hudby. Proto z hlediska výstavby formy díla působí ve filmové hudbě spíše *odstředivé síly*, které přinášejí změny a kontrasty. S každým vystřídáním příběhu se mění přirozeně hudební styl a spolu s ním i tempo, rytmus, melodie, orchestrace apod. Naopak jako výrazná *dostředivá síla* působí např. loutna oud, jejíž různé melodie se objevují výhradně ve dvou tóninách (resp. modech), mají vždy volné tempo a více či méně prostupují všemi příběhy.

Především prostřednictvím arabského *oudu* slyšíme ve filmu etnickou hudbu. Loutna je nejvýraznějším hudebním nástrojem v celém filmu, avšak nejčastěji prostupuje scénami odehrávajícími se v Maroku. Je to proto, že ze všech tří zemí (Mexiko, Maroko, Japonsko) má k ní africký stát historicky i použitím nejbliže. Kromě samotného zvuku a způsobu hry na nástroj dodávaly snímku na etnickém charakteru melodické postupy, jichž byl Santaolalla autorem. Inspirací mu byla arabská hudba, ze které převzal zejména upřednostnění melodické složky nad harmonickou. Převažuje pomalé, volné tempo a přirozená mollová tónina, která je často v kombinaci s tóninou mollovou harmonickou.¹⁵² Oud však nezní samostatně, ale je doprovázen méně či více nápadnými syntezátory, které loutnové melodie podbarvují.

Jako druhý etnický prvek ve filmu se jeví populární mexická hudba, kterou zastupuje hudební žánr *norteño*, jenž je nejtypičtějším žánrem v severním Mexiku a postupně se stává populárním i ve Spojených státech. Znovu tak Santaolalla pravdivě vystihnul hudbu, která nejčastěji zaznívá v místě natáčení, tedy na hranici Mexika a USA. Pro tuto oblast jsou též charakteristické tzv. *tambora bands*, které v mexické scéně doprovázejí svatební průvod. Hudba Mexika, která

¹⁵² Jak již bylo řečeno v předchozí podkapitole, může se jednat o některý z arabských modálních systémů.

ve filmu zní, je reálná a autentická a není ovlivněna jinými prvky evropské hudby.

Za reálnou, autentickou hudbu považujeme i japonskou populární hudbu 21. století, kterou Santaolalla používá ve scénách odehrávajících se v Tokiu. Tzv. J-Pop se hraje převážně na území Japonska a je charakteristický použitím kombinace japonského a anglického jazyka, což J-Pop vymezuje od ostatních projevů populární hudby.

Celkově hudba ve filmu Babel přesahuje do oblasti populární hudby. Santaolalla využívá mexickou hudbu, která je hudbou populární, také zaznívá populární hudba Japonska a nakonec „nejetličtější“ oud je doprovázen syntezátory, které jsou doménou zejména populární hudby. I přesto, že ve filmu má své místo také ambientní hudba, má divák po zhlédnutí pocit, že poznal typickou hudbu Mexika, Maroka i Japonska. Přispívá k tomu hlavně autenticita mexické hudby a japonského popu.

6. CELKOVÉ ZHODNOCENÍ A ZÁVĚR

Počátky využití samotné etnické hudby v hraném filmu současný výzkum není schopen doložit, avšak je možno zahrnout ji do oblasti nonartificiální hudby, jejíž vliv se ve 2. polovině 20. století projevil i ve filmu a která se od 70. let stala „*přinejmenším rovnocennou protiváhou někdejšího filmového symfonismu*“.¹⁵³ „...*Syntetizující univerzalismus nové popmusic...*“ v sobě zahrnuje vedle jazzu a rocku také hudbu národních kultur – folk music, world music či new age.¹⁵⁴

Etnická hudba se může v hraném filmu vyskytovat nejrůznějšími způsoby a v odlišně ztvárněných podobách. Na jedné straně se díky ní divák přenesení do jiného světa a kultury, která je charakterizována také hudebně a doplňuje se pak ve filmu tematicky s vizuální stránkou. Na straně druhé lze etnickou hudbu využít jen ojediněle, kdy hudební skladatel použije v některém z momentů etnický prvek, přičemž po celý film může převládat hudba neetnického charakteru. Tento druhý případ nebyl předmětem zájmu diplomové práce a záměrně byly pro analýzu vybrány ty filmy, které spadají do první popsané oblasti.

Na základě analýz filmové hudby dvou hraných celovečerních snímků jsme demonstrovali způsoby a podoby etnicity, popř. exotismu, které film po etnické stránce charakterizovaly nejvýrazněji. Důležité bylo poukázat na situace, ve kterých se filmová hudba s etnickými prvky objevuje, a povšimnout si vzájemného vztahu etnické hudby s hudbou jinou a s ostatními neetnickými složkami filmu. Analýzy obsahují také stručný popis příslušné etnické hudby v jejím původním kontextu s odhlédnutím od vztahu k danému filmu, v němž byla hudba použita.

Oba filmy – **Poslední pokušení Krista** (1988, režie: M. Scorsese, hudba: P. Gabriel) a **Babel** (2006, režie: A. G. Iñárritu, hudba: G. Santaolalla) – mají leccos společného. Z toho lze tedy vyvodit závěry a nastínit charakteristické znaky a podněty, jež se mohou objevit také u jiných hraných filmů s etnickou hudbou.

¹⁵³ Matzner, Pilka, s. 179

¹⁵⁴ tamtéž, s. 179

Prvním důležitým bodem je fakt, že z etnomuzikologického hlediska se po dobu celého hraného filmu vyskytuje pouze ojediněle „pravá“ etnická hudba, která by nebyla doplněna jinými vlivy západní hudby nebo která by nepřesahovala do oblasti populární hudby.

Může tedy jít buď přímo o kombinaci etnické hudby s jinými styly či žánry hudby (jako je tomu v případě filmové hudby z Posledního pokušení Krista a její kombinace s elektroakustickou hudbou) nebo lze použít populární hudbu vyskytující se na území daného etnika (jako např. ve filmu Babel při použití populárního mexického hudebního žánru norteo). Oba dva příklady směřují k jedinému cíli – nepůsobit na diváka svou hudbou náročně a naopak snažit se „odlehčit“ někdy pro nezkušené ucho složitější způsob podání etnické hudby oním přidáním prvků západoevropské hudby.

Souvisí s tím také skutečnost, že primárně jde u těchto filmů o jakýsi divákův pocit exotičnosti, který mu má být navozen. Divák sám běžně nerozpozná hudbu, resp. danou zemi, z níž je hudba ve filmu použita, ale jednoduše ví, že se nejedná o hudbu západních kultur. Používáme pro to pojmenování *exotismus*, který navozují většinou hudební nástroje, jejich barva, rytmus, způsob hry nebo melodické postupy použité ve filmu.¹⁵⁵ Z tohoto důvodu by bylo vhodnější nahradit i výraz etnická hudba výrazem *exotická hudba*. Avšak vzhledem k tomu, že se dnes tento druhý výraz prakticky nepoužívá, drželi jsme se po celou dobu diplomové práce výrazu etnická hudba, i když se jednalo z pohledu diváka o exotismus.¹⁵⁶ S etnickou hudbou jako takovou se setkáváme spíše u filmů dokumentárních věnujících se etnické tematice. Zde by naopak jiné hudební prvky (viz výše) působily rušivě.

Důležité je též na základě dvou analyzovaných snímků poznamenat, jaké mohou být *důvody k výběru etnické hudby* pro hrané filmy. Ze všeho nejvíce je to lokalita natáčení filmu, kterou se skladatel

¹⁵⁵ V Posledním pokušení Krista byl charakteristickým nástrojem arménský duduk, v Babelu to byl arabský oud.

¹⁵⁶ Pojem *exotická hudba* je charakterizován v muzikologickém slovníku Brockhaus Riemann Musiklexikon jako „*hudba cizích kulturních oblastí, jejichž hudební projev je přijat jako cizokrajný doplněk do západní hudby. Může se jednat např. o celotónovou stupnici, pentatoniku, cikánskou stupnici nebo o použití exotických nástrojů*“.

Charakteristika pojmů etnická hudba, exotismus a world music se nachází ve *Slovníčku použitých pojmů* v závěru diplomové práce.

inspiruje, nebo místo děje příběhu, jež se nemusí vždy shodovat s místem natáčení (děj Posledního pokušení Krista se odehrával v Izraeli, film se však natáčel v Maroku). Jinými důvody mohou být např. tematika filmu nebo vlastní zkušenost hudebního skladatele s world music, jak tomu bylo u Petera Gabriela, který často spolupracuje s hudebníky mimoevropského původu.

Hudební skladatele ovlivňuje také jejich umělecký styl vlastní tvorby, a to buď čistě hudebně nebo ve spojení s filmem. Jak Gabriel, tak i Santaolalla jsou tomu příkladem. Peter Gabriel se od založení své hudební společnosti WOMAD začal zajímat o mimoevropskou hudbu, což se projevilo i na jeho sólových albech, kde propojoval world music s elektronikou. Také při skládání hudby k dalšímu filmu *Rabbit-Proof Fence* (2002) použil (i když v menší míře než u Scorseseho filmu) etnickou hudbu, resp. australský hudební nástroj didgeridoo v kombinaci s ambientní elektronickou hudbou.

Hudební styl Gustava Santaolally se od hudby pro Babel liší jen částečně. Použití arabského oudu ve filmu má velmi blízko k jeho poslednímu sólovému albu *Ronroco* (1997), které je založeno na zvuku jihoamerických lidových strunných nástrojů ronroca a charanga. Od roku 2000 už spolupracuje Santaolalla s Iñárritem, v jehož filmech používá víceméně vokální hudbu Mexika a Španělska. Na druhé straně jsou i filmy jiných režisérů, k nimž Santaolalla komponoval hudbu, která s etnickými hudebními projevy nemá nic společného.

Etnická hudba, popř. world music je dlouhodobým zájmem Gabriela i Santaolally a tento rys se stal pro oba skladatele společným. Oba jsou skladateli a hudebníky stejné generace (oba narozeni v 50. letech), filmy Poslední pokušení Krista a Babel odděluje téměř 20 let, avšak použití etnické hudby obou skladatelů se v zásadě neliší. Lze proto tvrdit, že díky společným prvkům z oblasti filmové hudby můžeme vyzdvihnout ty, které se staly při aplikaci etnické hudby do filmu nejzásadnějšími.

Důležitým bodem je tzv. *žánrová charakteristika* zahrnující hudební vyjádření, která posiluje „věrnost“ kamerou snímané skutečnosti a emocionální účín filmového obrazu jako celku. Pomocí hudby tak lze

lépe vyjádřit prostředí, historickou epochu, atmosféru, mentalitu určité skupiny atp.¹⁵⁷.

S tím je spojena také *autentická hudba*, již tentokrát lépe využil Santaolalla prostřednictvím mexické populární hudby na území severního Mexika a japonské populární hudby (tzv. J-Pop) na území Tokia. Gabrielovu hudbu za autentickou nepovažujeme, jelikož hudba z doby Ježíše Krista není přesně doložena a nelze ji z toho důvodu srovnat s hudbou ve filmu. Autentická hudba, stejně jako žánrová charakteristika, napomáhá umocnění atmosféry obrazu.

Oba skladatelé však hojně využili *reálnou hudbu*, tj. několikere momenty, kdy se hudebníci objevili na scéně nebo divák měl alespoň pocit, že hudba na scénu patří (např. z rádia či prostřednictvím diskžokeje). V případě použití reálné hudby se nabízí její kombinace buď s autentičností (viz Babel) nebo se zněním etnické hudby bez jakýchkoliv dalších vlivů evropské hudby (viz Poslední pokušení Krista).

Na základě dvou vybraných snímků, které slouží jako názorné příklady hraných filmů obsahujících etnickou hudbu, jsme zjistili, jak spolupracuje autor hudby s režisérem, kde, kdy, jakým způsobem a v kterých funkcích se etnická hudba vyskytuje nejvýrazněji a jaký vztah má k filmu obecně. Zároveň analýzy poslouží jako návod pro budoucí práce zabývající se analýzou filmové hudby. Cílem diplomové práce bylo tedy nejen znázornění výskytu a použití etnické hudby v hraném filmu, ale také praktická demonstrace analýzy filmové hudby krok po kroku.

¹⁵⁷ Kuna Z, s. 169–176

SHRNUTÍ

Téma předkládané diplomové práce zní **Etnická hudba ve filmu. Analýza filmové hudby snímků *Poslední pokušení Krista* a *Babel*.**

Její cílem je na základě analýz dvou vybraných hraných snímků popsat způsoby, jakými se v hraných filmech používá hudba různých světových kultur a jak je spojována s jinou hudbou ve filmu nebo s jeho ostatními nehudebními složkami.

Hlavní částí práce jsou tedy analýzy filmové hudby, pro které byly vybrány snímky *Poslední pokušení Krista* (1988, režie: Martin Scorsese, hudba: Peter Gabriel) a *Babel* (2006, režie: Alejandro González Iñárritu, hudba: Gustavo Santaolalla). V obou filmech se výrazně vyskytuje etnická hudba, což bylo nejpodstatnějším kritériem jejich výběru. Následná analýza této filmové hudby představuje základ pro hypotézu sloužící k předběžnému nastínění pojednávaného tématu. V případě obou filmů je použit stejný metodologický postup. Nejprve je charakterizována hudba ve filmu jako celek a poté následuje analýza tří vybraných částí se zaměřením na konkrétní použití etnické hudby.

Teoretická část práce pak zahrnuje úvod a přístupy k analýze filmové hudby obecně.

Přílohy obsahují tabulku k analyzovaným filmům, v níž jsou detailně popsány oba snímky scéna po scéně paralelně s použitou filmovou hudbou. Dále je součástí příloh krátká charakteristika pojmů etnické a filmové hudby v práci zmiňovaných.

SUMMARY

The topic of the submitted thesis is: **Ethnic Music in Film. Analysis of Music in Films *The Last Temptation Of Christ* and *Babel*.**

The aim is, on the basis of analyses of two chosen feature films, to describe ways, by which music of various world cultures is applied in feature films and how it is connected with other film music or with other unmusical film components.

Film music analyses are then the main part of the work and for this purpose these pictures were chosen: *The Last Temptation of Christ* (1988, direction: Martin Scorsese, music: Peter Gabriel) and *Babel* (2006, direction: Alejandro González Iñárritu, music: Gustavo Santaolalla). In both there is a significant appearance of ethnic music, which was the essential criterion of such a choice. Subsequent analysis of this film music makes the basis for a hypothesis, functioning as an introduction of discussed topic. The same methodology is applied in the case of both films. First, the film music is characterized as a whole and afterwards the analysis of three selected parts follows with a focus on concrete use of ethnic music.

The theoretical part of the work includes the introduction and approaches to the film music analysis in general.

Appendices contain the chart to the analysed films, in which both films are thoroughly described scene by scene in parallel with the used music. Further, the short term-characteristics of ethnic and film music, used in the work, is also the part of appendices.

ZUSAMMENFASSUNG

Das Thema dieser vorgelegten Diplomarbeit heißt: **Ethnische Musik im Film. Die Filmmusikanalyse der Filme Die Letzte Versuchung Christi und Babel.**

Das Ziel ist, anhand der Analysen der zwei ausgesuchten Spielfilme, die Art und Weise zu beschreiben, wie in der Spielfilmen die Musik verschiedener Weltkulturen verwendet wird und wie sie mit anderer Musik in Film oder mit dessen anderen, unmusikalischen Komponenten verknüpft ist.

Der Hauptteil der Arbeit bilden die Filmmusikanalysen, derentwegen folgende Filme ausgewählt wurden: *Die Letzte Versuchung Christi* (1988, Regie: Martin Scorsese, Musik: Peter Gabriel) und *Babel* (2006, Regie: Alejandro González Iñárritu, Musik: Gustavo Santaolalla). Beiden Filmen ist das markante Vorkommen der ethnischen Musik gemeinsam, was das wesentliche Kriterium ihrer Auswahl war. Die nachfolgende Analyse dieser Filmmusik stellt die Grundlage für eine Hypothese dar, die zu einer Exponierung des behandelten Themas dient. Bei beiden Filmen wird die gleiche Methode verwendet. Erst wird die Filmmusik als Ganzes gekennzeichnet und danach folgt die Analyse der drei Teile mit der Ausrichtung auf die konkrete ethnische Musikbenutzung.

Der theoretisch Teil der Arbeit umfasst die Einführung und den Zugang zur Filmmusikanalyse allgemein.

Die Anlagen enthalten die Tafel zu den analysierten Filmen, in der beide Filme Szene für Szene parallel zu der Filmmusik beschreiben sind. Eine Anlage enthält die Erklärungen der Begriffe der ethnischen Musik und der Filmmusik, die in der Arbeit erwähnt sind.

LITERATURA

- Blahynka** **Blahynka, Miloslav:** *Exotizmus v opere*, Bratislava: SAPAC, 2002
- Bláha** **Bláha, Ivo:** *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*, Praha: AMU, 2004
- EJMPH** **Černý, Jiří:** *Gabriel Peter*, in: Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby II-1 – Část jmenná – Světová scéna A–K (Matzner, Antonín, Poledňák, Ivan, Wasserberger, Igor a kol.), Praha: Edition Supraphon, 1987, s. 357
- Grečnár** **Grečnár, Ján:** *Filmová hudba od nápadu po soundtrack*, Bratislava: Ústav hudobnej vedy, 2005
- Grove 6** **Palmer, Christopher:** *Film Music*, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians (ed. Sadie, Stanley), Vol. 6, London: Macmillan Publishers Limited, 1980, s. 548–557
- Grove 9** **Qureshi, Regula:** *India*, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians (ed. Sadie, Stanley), Vol. 9, London: Macmillan Publishers Limited, 1980, s. 69–166
- Grove 12 Me** **Stanford, Thomas:** *Mexico*, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians (ed. Sadie, Stanley), Vol. 12, London: Macmillan Publishers Limited, 1980, s. 226–240
- Grove 12 Ma** **Grame, Theodore:** *Morocco*, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians (ed. Sadie, Stanley), Vol. 12, London: Macmillan Publishers Limited, 1980, s. 587–589
- Grove 19** **At'ayan, Robert:** *Union of Soviet Socialist Republics – Armenia*, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians (ed. Sadie, Stanley), Vol. 19, London: Macmillan Publishers Limited, 1980, s. 334–348

- IDFF II** **Wood, Robin:** *Scorsese Martin*, in: *The International Dictionary of Films and Filmmakers II* (ed. Lyon, Christopher), New York: Perigee Book, 1985, s. 486–488
- Jurková** **Jurková, Zuzana:** *Kapitoly z mimoevropské hudby*, Olomouc: FFUP, 2001
- Kuna H** **Kuna, Milan:** *Hudba v krátkém filmu*, Praha: Orbis, 1961
- Kuna Z** **Kuna, Milan:** *Zvuk a hudba ve filmu*, Praha: Panton, 1969
- Kreuzer** **Kreuzer, Anselm C.:** *Filmmusik. Geschichte und Analyse*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001
- Lexmann** **Lexmann, Juraj:** *Teória filmovej hudby*, Bratislava: Veda, 1981
- Lindlof** **Lindlof, R. Thomas:** *Hollywood Under Siege. Martin Scorsese, the Religious Right, and the Culture Wars*, University Press of Kentucky, 2008
- MGG 7** **Wicke, Peter:** *Gabriel, Peter*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (ed. Finscher, Ludwig), Personenteil 7, Kassel-Stuttgart: Bärenreiter-Metzler, 2002, s. 328–329
- Maroko RG** **Ellingham, Mark, Grisbrook, Don, McVeigh, Shaun:** *Maroko. The Rough Guide*, Brno: Nakladatelství JOTA, 2001
- Matoušek** **Matoušek, Vlastislav:** *Rytmus a čas v etnické hudbě*, Praha: TOGGA, 2003
- Matzner, Pilka** **Matzner, Antonín, Pilka, Jiří:** *Česká filmová hudba*, Praha: Dauphin, 2002
- Mass, Schudack** **Maas, Georg, Schudack, Achim:** *Musik und Film. Filmmusik*, Mainz: Schott, 1994
- Papanikolaou** **Papanikolaou, Eftychia:** *Identity and Ethnicity in Peter Gabriel's Sound Track for The Last Temptation of Christ*, in: *Scandalizing Jesus? Kazantzakis's the Last Temptation of Christ Fifty*

Years On, New York and London: Continuum, 2005,
s. 217–228

- Příbylová, Uhlíková** **Příbylová, Irena, Uhlíková, Lucie** (eds.):
Od folkloru k world music, Městské kulturní středisko
v Náměši nad Oslavou, 2003
- Qureshi** **Qureshi, Regula Burckhardt**: *Sufi Music of India and
Pakistan. Sound, Context and Meaning in Qawwali*,
Cambridge: University Press, 1986
- Reay** **Reay, Pauline**: *Music in Film. Soundtracks And
Synergy*, London and New York: Wallflower Press,
2004
- Riemann** **Frobenius, Wolf**: *Exotische Musik*, in: Brockhaus
Riemann Musiklexikon (eds. Dahlhaus, Carl,
Eggebrecht, Hans Heinrich), Mainz: Schott, 1979,
s. 33
- Rock a pop II** **Wich, František**: *Rock a pop encyklopedie II.*, Praha:
VOLVOX GLOBATOR, 1999
- Rock RG** **Castle, David**: *Gabriel Peter*, in: *Rock. The Rough
Guide* (ed. Buckley, Jonathan), London: Rough Guides,
2003, s. 407–408
- Scorsese** **Scorsese, Martin**: *Scorsese on Scorsese* (eds.
Thompson, David a Christie, Ian), London: Faber and
Faber, 1989
- SČHK** **Fukač, Jiří, Vysloužil, Jiří** (eds.): *Slovník české
hudební kultury*, Praha: Editio Supraphon, 1997
- Schröder** **Schröder, Nicolaus**: *Slavní filmoví režiséři*, Praha:
Slovart, 2004
- Stone** **Stone, M. Ruth**(ed.): *The Garland Handbook
of African Music*, New York, London: Garland
Publishing, Inc, 2000
- Wong** **Wong, Deborah**: *Taiko and the Asian/American Body.
Drums, Rising Sun, and the Question of Gender*,
in: *Ethnomusicology*, New York: Routledge, 2006,
s. 87–95

- Wood, J.** **Wood, Jason:** *Talking Movies. Contemporary World Filmmakers in Interview*, London: Wallflower Press, 2006
- WMRG M** **Muddyman, Dave:** *Morocco*, in World Music. The Rough Guide I (eds. Broughton, Simon, Ellingham, Mark), London: Rough Guides, 1999, s. 567–578
- WMRG A** **Hagopian, Harold:** *Armenia*, in World Music. The Rough Guide I (eds. Broughton, Simon, Ellingham, Mark), London: Rough Guides, 1999, s. 332–337
- WMRG Me** **Farquharson, Mary:** Mexico, in: World Music. The Rough Guide II (eds. Broughton, Simon, Ellingham, Mark), London: Rough Guides, 2000, s. 463–476
- Yoda, Harootunian** **Yoda, Tomiko, Harootunian, Harry:** *Japan after Japan*, Durham: Duke University Press, 2006

PRAMENY

- CD 21 Grams** Various Artists: *21 Grams*, California: Varese Sarabande, 2003
- CD Amores Perros** Various Artists: *Amores Perros*, California: Universal Latino, 2000, 2 CD
- CD Babel** Various Artists: *Babel – Music From And Inspired By The Motion Picture*, California: Concord Records, 2006, 2 CD
- CD Passion** Various Artists: *Passion – Music For The Last Temptation Of Christ*, England: Real World/Virgin Records, 1989
- CD Passion Sources** Various Artists: *Passion Sources*, England: Real World, 1993

- DVD 11'09'01 – September 11** *11'09'01 – September 11*, studio:
Artificial Eye, 2003, 134 min.
- DVD Babel** *Babel, Babel bonusy*, studio:
Paramount Vantage, 2007, 2 DVD,
137 min., 88 min.
- DVD The Last Temptation of Christ** *The Last Temptation of Christ*,
studio: Criterion, 2000, 164 min.

INTERNETOVÉ ZDROJE

www.grovemusic.com

- Grove online** **Braun, Joachim:** *Biblical Instruments*, **Moore,**
F. Allan: *Gabriel, Peter*; in: Grove Music Online
- Oxford online** **Pegg, Carole:** *World Music*, in: The Oxford
Companion to Music

www.allmovie.com

- <http://www.allmovie.com/artist/alejandro-gonzalez-irritu-297411> (autor
textu: Buchanan, Jason)..... dne 5.2.2009
- <http://www.allmovie.com/cg/avg.dll?p=avg&sql=2:110533> (autor textu:
Ankeny, Jason)..... dne 24.11.2008

www.allmusic.com

- <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=11:3pfqxqqgld6e>
(autor textu: Birchmeier, Jason)..... dne 5.2.2009
- <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=77:2954> dne 12.3.2009
- <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=77:608..> dne 12.3.2009
- <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=77:725..> dne 12.3.2009

www.csfd.cz

- <http://www.csfd.cz/film/221646-babel/>..... dne 28.1.2009
- [http://www.csfd.cz/film/8251-posledni-pokuseni-krista-last-temptation-
of-christ-the/](http://www.csfd.cz/film/8251-posledni-pokuseni-krista-last-temptation-of-christ-the/)..... dne 15.11.2008
- <http://www.csfd.cz/reziser/3073-scorsese-martin/>..... dne 24.11.2008

www.imdb.com

<http://www.imdb.com/name/nm0000217/>..... dne 15.11.2008
<http://www.imdb.com/name/nm0327944/>..... dne 5.2.2009
<http://www.imdb.com/name/nm0763395/>..... dne 5.2.2009
<http://www.imdb.com/title/tt0095497/awards>..... dne 15.11.2008
<http://www.imdb.com/title/tt0449467/>..... dne 28.1.2009
<http://www.imdb.com/title/tt0449467/awards>..... dne 28.1.2009
<http://www.imdb.com/title/tt1164999/>..... dne 28.1.2009

ostatní

<http://filmpub.centrum.cz/temata/20574-martin-scorsese.aspx> (autor textu: Kokeš, D. Radomír)..... dne 24.11.2008
<http://latinmusic.about.com/od/artistsoz/p/PRO01STAOLALLA.htm> (autor textu: Ilich, Tijana)..... dne 5.2.2009
<http://movies.nytimes.com/person/182053/Gustavo-Santaolalla/filmography>..... dne 5.2.2009
<http://womad.org>..... dne 30.11.2008
<http://www.25fps.cz/archiv>..... dne 15.9.2008
<http://www.amnesty.cz/zpravy/Velvyslancem-svedomi-se-stava-Peter-Gabriel/>..... dne 30.11.2008
<http://www.artistdirect.com/nad/store/movies/principal/filmography/0,,2052981,00.html>..... dne 5.2.2009
<http://www.bestrock.cz/index.php?PAGE=5&iq=2&id=1&klic=4> (autor textu: Zlámal, Petr)..... dne 30.11.2008
<http://www.discogs.com/release/1347324>..... dne 30.11.2008
<http://www.exclaim.ca/articles/multiarticlesub.aspx?csid1=125&csid2=946&fid1=33279> (autor textu: Elmir, Sergio)..... dne 5.2.2009
http://www.monstersandcritics.com/people/archive/peoplearchive.php/Peter_Gabriel..... dne 30.11.2008
<http://www.morocco.com/culture/weddings-customs/>..... dne 8.1.2009
<http://www.musicfromthemovies.com/review.asp?ID=6728> (autor textu: Beek, Michael)..... dne 5.2.2009

http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=96273922 (autor
textu: Jackson, Josh)..... dne 5.2.2009
http://www.petergabriel.com..... dne 30.11.2008
http://www.progboard.com/Gabriel-Peter/68# (autor textu: Nožička,
Petr)..... dne 30.11.2008
http://www.realworldrecords.com..... dne 30.11.2008
http://www.realworldrecords.com/catalogue/passion..... dne 30.11.2008
http://www.realworldstudios.com..... dne 30.11.2008
http://www.witness.org..... dne 30.11.2008
http://zona.bloudil.cz/recenze.php?p=2&id=29..... dne 15.11.2008

SEZNAM PŘÍLOH

- 1. Slovníček použitých pojmů**
- 2. Tabulka č. 1 – Poslední pokušení Krista**
- 3. Tabulka č. 2 – Babel**

1. SLOVNÍČEK POUŽITÝCH POJMŮ

Archivní hudba: hudba, která již byla využita v jiném díle či pro jiný účel, a proto rozlišujeme archivní hudbu filmovou (vznikla primárně pro film a už jednou ve filmu zazněla) a nefilmovou (ve své historii neměla s filmem nic společného). (*Kuna Z, s. 115–116*)

Autentická hudba: hudba, která se v dané lokalitě nezávisle na filmu skutečně živě provozuje. Její hodnota je zejména v individuálním, těžko napodobitelném stylu provedení. Může se jednat např. o pouliční muzikanty, místní autentický folklór i filharmonický koncert. (*Bláha, s. 20*)

Banda music, banda: populární mexický hudební žánr nebo označení pro kapelu prezentující tento žánr. Kapela je složena výhradně z žesťových dechových nástrojů doplněných perkusemi a někdy kytarou. Melodie i texty jsou svým charakterem podobné písním hudebního žánru > *norteño*. Jedná se tedy o fúzi > *norteña* a dechové kapely. (*WMRG Me, s. 470–471*)

Corrido: tanec nebo písňová baladická forma, která se nejčastěji objevuje v repertoáru hudebních skupin prezentujících hudební žánr > *norteño*. Texty většinou vypráví realisticky o anti-hrdinech (zlodějích, imigrantech), ale také mohou vystihovat náladu a charakteristiku země a opěvovat obyčejné lidi, kteří nejsou spokojeni s vládním systémem. Corrido má často waltzový rytmus. (*WMRG Me, s. 469–470*)

Cumbia: populární písňová forma tanečního charakteru pocházející z Kolumbie, dnes je však stále více populární v Mexiku. Vznikla syntézou tradic tří různých kultur – Afriky (rytmus a perkuse), Evropy (melodie) a Ameriky (použití fléten). Hlavním nástrojem často bývá akordeon. Texty jsou obvykle ve španělštině.

(<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=77:608>)

Diegetické ticho: divák slyší hudbu, kterou protagonisté slyšet nemohou, přičemž za hudbou nezní žádné zvuky ani ruchy z okolí. (*Papanikolaou, s. 222*)

Dostředivé a odstředivé síly: dostředivé síly mají funkci sjednocující, spojovací (použití repetece, reprízy nebo leitmotivu). Odstředivé síly přinášejí změnu, kontrast (změna tempa, hudebního stylu). (*Bláha, s. 36–40*)

Duduk: tradiční arménský dechový hudební nástroj. Je vyráběn výlučně ze dřeva, délka nástroje závisí na jeho rozsahu, který se liší dle regionů. Repertoár tvoří často instrumentální verze arménských lidových písní. (*WMRG A, s. 334*)

Etnická hudba: hudba spjatá s kulturou určitého etnika. Ačkoliv lze vlastně v případě jakékoliv hudby mluvit o jejím etnickém původu, v praxi se toto označení používá pro hudbu mimoevropskou a lidovou hudbu Evropy. (*Matoušek, s. 14*)

Exotismus: slovo exotismus pochází z řeckého exótikos a znamená vzdálený, cizí, vnější. Jestliže vyjadřuje podstatný nebo doplňkový rys uměleckého díla (např. exotické prostředí, exotické postavy, předměty, exotické chování hrdinů), stává se prvkem výstavby uměleckého díla a může být esteticky posuzovaný. Ve všech druzích umění označuje exotismus preferenční ztvárnění toho, co pochází z více či méně vzdálených krajin, avšak mezi výslednou krajinou, resp. kulturním prostředím, pro které je umělecké dílo určené, a exotickým prostředím, ze kterého jsou čerpány ozvláštňující prvky, musí být určitý kulturní odstup (např. kulturní odkaz sousední krajiny může jen zřídka působit exoticky). (*Blahynka, s. 9–11*)

Filmové ticho: výrazový prostředek zvukové dramaturgie. Je třeba ho chápat jako relativní uprázdňení zvukového proudu. Můžeme rozlišovat ticho prosté a stylizované (např. jemným ruchem, mluveným slovem nebo hudbou). (*Bláha, s. 46*)

J-Pop: označení pro japonskou populární hudbu, která se hraje převážně na území Japonska. Je charakteristická použitím kombinace japonského a anglického jazyka. Stejně jako jiná populární hudba pokrývá i J-Pop hudební styly taneční hudby, pop a rock. (*Yoda, Harootunian, s. 44*)

Kementché (také kamandža, kemancheh, kamanja): íránské housle, obvykle čtyřstrunné, laděné po kvartách a kvintách (a-e-a-e). Hraje se na ně ve svislé poloze a hráč si je opírá o kolena. Mají dřevěný korpus a koženou rezonanční desku. Je užíván v ansámbly i jako sólový nástroj. (*Maroko RG, s. 629; Jurková, s. 59*)

Latinský rap: hip-hop a rap v podání latinskoamerických umělců. Texty mohou být v angličtině i španělštině, hudba je ovlivněna latinskými prvky. Mezi významné interprety latinského rapu patří mj. skupiny Control Machete, Cartel De Santa a Molotov.

(<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=77:2954>)

Lidová hudba: v rozmanitých kontextech různě využívaný a terminologicky nestabilizovaný výraz, jímž se zpravidla míní takové typy hudební produkce, jejichž producentem a hlavním konzumentem jsou lidové vrstvy, tedy venkovské zemědělské obyvatelstvo. Důležitými znaky je ústní tradování a funkční vazba na život daného společenství. (*SČHK, s. 502–503*)

Main Title Music: titulní hudba (*Grečnár, s. 35*)

Nepřímá vazba hudby a obrazu: viz *Přímá a nepřímá vazba hudby a obrazu*

Ney (také náj): třtinová, příčná flétna používaná především v arabské, perské a turecké hudbě, která má většinou 7–9 hmatových otvorů. Vyrábí se v různých velikostech (40–80 cm) a laděních. Ney je zejména používán jako sólový nástroj. (*Jurková, s. 60*)

Norteño: populární mexický hudební žánr, jehož typickými znaky je tanečnost a slavnostní charakter. Je nejčastěji spojován s písňovými formami > *corrido* a > *ranchera*. Mezi charakteristické hudební nástroje patří akordeon, bajo sexto (dvanáctistrunná kytara), basová kytara a bicí. To vše je doprovázeno zpěvem.

(*WMRG Me*, s. 469–470; <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=77:725>)

Odstředivé síly: viz *Dostředivé a odstředivé síly*

Oud (také ‘ūd): tradiční arabská loutna s krátkým, bezpražcovým krkem, jenž je zakončen dozadu zahnutou hlavicí s kolíčky. Většinou bývá oud jedenáctistrunný, přičemž deset strun je párových, laděných v oktávách. Poslední jedenáctá struna je jednoduchá. Nejobvyklejší ladění je G, A, d, g, c¹. Tradičně se hraje plektrem, nověji i prsty. (*Jurková*, s. 62)

Prolínání: plynulý přechod dvou různých zvuků. Může být např. použito postupné nenápadné zeslabování, aby změna nepůsobila rušivě. (*Bláha*, s. 118–119)

Průvodní hudba: viz *Reálná a průvodní hudba*

Přímá a nepřímá vazba hudby a obrazu: u přímé vazby hudba souhlasně doplňuje viděné nebo se stává součástí viděného. Může se jednat o společnou shodu výrazovou, obsahovou, formální. Naopak nepřímo se hudba s obrazem pojí, když jsou povahy obou složek protichůdné. Smysl je pak nalézán ve významové rovině. (*Bláha*, s. 58–59)

Původní hudba: hudba, která je přímo a poprvé použita pro daný film. Při její tvorbě se filmovému skladateli stává inspirací a východiskem kromě děje filmu také nálada a rytmus filmových obrazů. (*Kuna Z*, s. 149)

Qawwali: forma náboženské hudby Sufi, která je populární na indickém subkontinentu. Písně jsou většinou v jazycích urdu nebo punjabi, ačkoli existují i písně v perštině nebo v regionálních jazycích. Hlavními tématy

qawwali jsou láska, oddanost a touha. Zpěv je představován profesionálními hudebníky s doprovodem perkusí a harmonia. (*Grove 9, s. 145–147*)

Ranchera: mexická písňová forma, jejíž název pochází od slova rancho (farma), jelikož písně vznikaly na farmách a mexickém venkově. Vtipné texty byly nahrazeny slovy o ztrátě a zklamání. Obvykle jsou zpívány hudebními kapelami prezentujícími hudební žánr > *norteño* a > *banda*. (*WMRG Me, s. 468*)

Reálná a průvodní hudba (diegetická, obrazová filmová hudba, source music a nediegetická, mimoobrazová filmová hudba): u reálné hudby je její zdroj zjevný, přiznaný a náleží do narativního světa filmového děje. Za průvodní, nediegetickou hudbu je označována hudba, kterou žádná z postav nemá možnost zaslechnout. Vůči ději je vnější, nespadá do jeho světa a zcela výhradně vychází z doprovodného zvukového pásu, na který je při postprodukci ve studiu uměle zachycena. (www.25fps.cz/archiv, č. 1 duben 2007)

Score (resp. original motion picture score): označuje instrumentální kompozice, které jsou výhradně nediegetického charakteru a které zpravidla mívají jediného autora (což u soundtracku není zvykem). (www.25fps.cz/archiv, č. 1 duben 2007)

Soundtrack (resp. original motion picture soundtrack): hudební nosič, na kterém je zaznamenána zvuková stopa bez ruchů, tj. instrumentální skladby, písně (včetně diegetických) a nezděná též úryvky dialogů. Písně jsou na soundtracku zaznamenány v celém znění, na rozdíl od filmu, kde zaznívá většinou jen jejich část. (www.25fps.cz/archiv, č. 1 duben 2007)

Tambora band: početnější hudební kapela (menší orchestr), typická pro území severozápadního Mexika. Kromě dechových nástrojů je charakteristickým znakem velký basový buben zvaný tambora. (*Grove 12 Me, s. 236*)

Technická funkce: funkce filmové hudby, která vytváří pocit plynulosti filmu, tedy kontinuitu od scény ke scéně nebo kontinuitu celého filmu používáním hudebních témat a motivů, které se v průběhu filmu vracejí nebo různě obměňují. (*Grečnár, s. 30–31*)

Těsná vazba hudby a obrazu: viz *Volná a těsná vazby hudby a obrazu*

Tradiční hudba: označení pro hudební projevy, u jejichž předávání hraje podstatnou úlohu orální tradice. Nejvlastnějšími oblastmi jsou folklór, etnická hudba, hudba mimoevropských kultur, kde je rozhodující spojení učitel – žák. Použití pomocného hudebního zápisu není vyloučeno, avšak nezachycuje obvykle komplexní hudební projev. (*Jurková, s. 90*)

Volná a těsná vazba hudby a obrazu: u volné vazby se hudba opírá o hlavní dramaturgickou linii díla a nenapodobuje přesně filmový obraz. Naopak u vazby těsné se hudba s obrazem shoduje v detailním časovém členění nebo ve směru pohybu. (*Bláha, s. 59–61*)

World music: marketingový termín zastřešující hudbu nezápadního původu a případně její fúze s žánry západní populární hudby. Od roku 1987 se tento termín používá v oblasti hudebního marketingu jako označení pro hudbu z tzv. nezápadního světa, avšak odborné kruhy se jím začaly zabývat až ve 2. polovině 90. let. (*Oxford online; Příbylová, Uhlíková, s. 17*)

Žánrová charakteristika: zahrnuje hudební vyjádření, která se opírají o užitou hudbu nebo se vztahují k užití hudbě či se vážou na určité prostředí. Má posílit „věrnost“ obrazu. (*Kuna Z, s. 170*)

TABULKA č. 1: Poslední pokušení Krista (r. Martin Scorsese, h. Peter Gabriel)

číslo sekvence	stopáž ¹	místo děje a čas	stručný popis děje a dramaturgie hudby	název skladby, země	funkce hudby, původ hudby	stopáž znějící hudby
1	0.00.00 - 0.02.22	titulky	Titulky začínají citací z knihy N. Kazantzakise. Hudba má klidný charakter, navozuje atmosféru. Hlavní melodie – arménská melodie „The Wind Subsides“ – začíná hrou na housle. V okamžiku, kdy se na plátně objevuje další citace, melodii přebírá arménský hoboj duduk, který je s touto melodií svázán po celý film. Poté následují klasické titulky k filmu, při nichž se hudba rozvine a přidávají se další nástroje, zejména perkuse.	The Feeling Begins (Arménie)	titulní hudba	0.00.00 -0.02.22
2	0.02.23 -0.03.06	Nazaret, olivový háj (ráno)	Ježíš spí pod olivovými stromy. Hudba doznívá z předchozí sekvence a postupně se mísí se zvuky přírody. Zní, dokud neslyšíme hlas Ježíše.	The Feeling Begins	technická funkce ² ; zvuková kulisa ³	0.02.22 -0.02.42
3	0.03.07 - 0.06.21	Nazaret, tesařův dům (den)	Ježíš vyřezává kříž a do domu vchází Jidáš. Dialog není doprovázen hudbou. Až ke konci, při odchodu Jidáše slyšíme rovný hluboký tón z úvodní skladby The Feeling Begins, který přechází do následující sekvence.	The Feeling Begins	technická funkce	0.06.10 -0.06.21
4	0.06.22 - 0.11.30	Nazaret, ukřižování (den)	Následuje proces ukřižování. Hudba pokračuje z předchozí sekvence, přidávají se perkuse. Když Ježíš zvedá svůj vytesaný kříž, aby ho odnesl na místo, kde bude jeden z obviněných ukřižován, rytmus se začíná měnit a hudba se zeslabuje. Je přehlušena davem. S blížícím se ukřižováním však hudba o něco	The Feeling Begins Zaar (Egypt)	umocnění atmosféry; hudba sleduje děj (vazba volná i těsná) ⁵	0.06.22 -0.11.13

¹ Stopáže sekvencí i znějící hudby se mohou lišit několika málo sekundami (+ – 5 sekund) podle typu DVD přehrávače.

² Viz podkapitola Filmová hudba a její funkce

³ Viz podkapitola Hudební dramaturgie

			málo zesílí a v některých momentech znázorňuje pohyby. ⁴			
5	0.11.31 - 0.13.00	Nazaret, dům - Ježíše a jeho matky (den)	Ježíš se chystá odejít, matka mu připravuje jídlo na cestu. Hudba začíná až při Ježíšově odchodu z Nazaretu a hraje do konce sekvence. Hlavní melodii hrají housle, přidávají se tabla a další perkuse, které dodávají pocit napětí. Rytmus – Guinea.	Disturbed (Guinea, Indie)	umocnění atmosféry; zobrazení emocí	0.11.50 -0.13.00
6	0.13.01 - 0.21.38	Magdala, trh (den)	Ježíš přichází do Magdaly. Než vejde na trh, spatří 3 velbloudy klekající si na zem, a znějící egyptská hudba evokuje lokalitu. Jakmile Ježíš vejde přímo na trh, hudba se pozmění a opět navozuje atmosféru i prostředí. Když prochází náměstím dál, uvidí nevěstinec, vchází dovnitř a sedne si do řady za muže, čekající na Magdalénu. Vtom se hudba změní po třetí, a to v podání marocké skupiny Nass El Ghiwane. Slyšíme drnkání na banjo a tradiční marocký zpěv. Hudba zní do doby, než se Ježíš dostane na řadu. Následuje dialog Ježíše s Magdalénou, bez doprovodu hudby.	Bang Sabahiya (Egypt) není na CD Ya Sah (Maroko)	hudba součástí děje (reálná hudba) ⁶ , umocnění atmosféry, místa	0.13.01 -0.16.55
7	0.21.39 - 0.24.11	pustina, klášter (den, noc, den)	Ježíš odchází od Magdalény a pokračuje v cestě. Prvních 10 sekund nezní hudba a začíná, až když Ježíš spatří v dálce několik chatrčí. Slyšíme slabě z dálky tradiční ženský zpěv. Druhý den ráno pohřbívají tamní lidé představeného kláštera, Ježíš se také účastní. Obřadní akt je doprovázen pomalým, ponurým hudebním podkladem.	zpěv ženy (není na CD) Sandstorm	hudba součástí děje (reálná hudba), umocnění atmosféry	0.21.49 -0.24.11
8	0.24.12 - 0.26.43	u kláštera (den)	Dialog Ježíše a mnicha Jeroboama.	Sandstorm	technická funkce	0.24.12 -0.24.14
9	0.26.44 - 0.28.20	klášter (noc)	Ježíš spí, probudí ho cinkot a spatří dva hady, vynořující se z díry. Pohled na hady je doprovázen cinkavým zvukem tamburíny duff a bubínky.	není na CD	navození emocí	0.26.46 -0.27.32
10	0.28.21	klášter (noc)	Za Ježíšem přichází Jidáš. Hudba hraje i po dobu dialogu, ale jen	Wall of Breath	zvuková kulisa	0.28.21

⁴ Např. v momentě, kdy Ježíš položí kříž na zem, ozve se paralelně zvuk činel.

⁵ Viz podkapitola Hudební dramaturgie

⁶ Viz podkapitola Hudební dramaturgie

	- 0.31.40		jako temný podklad v pozadí, jasněji vyzní motivek flétny ney.	(Turecko)		-0.31.40
11	0.31.41 - 0.40.00	Magdala	Ježíš s Jidášem jdou směrem do Magdaly. Hudba v podobě doprovodu perkusí předjímá něco zlého. Když dojdou do vesnice, slyší křik a vidí dav vlekoucí a kamenující Magdalenu. Opodál v davu stojí také Filip, Petr, Ondřej a Jan. Hudba přestává, když je Magdaléna dovlečena na místo, a když Ježíš promlouvá k davu. Po jeho proslovu, když vede ostatní na svah, hudba opět začíná (duff, ney). Tam ke všem znovu promlouvá, ale už bez doprovodu hudby. Když začínají lidé věřit Ježíšovým slovům, hudba znovu pokračuje a značí pocit naděje. Jakmile lidé začnou pomalu odcházet pryč, hudba přestává; jakmile se znovu vytvoří naděje a důvěra v lidech k Ježíši, hudba zase začíná. Tentokrát přechází plynule do další sekvence.	The Promise of Shadows Of These, Hope	předjímá děj, hudba sleduje děj (vazba volná) ⁷ ; navození emocí; technická funkce	0.31.41 -0.32.23 0.34.19 -0.35.43 0.37.43 -0.39.04 0.39.39 -0.40.00
12	0.40.01 - 0.41.08	Gennasaret, moře (den)	Rybaření v Gennasaretu. Hudba pokračuje z předchozí sekvence. Ježíš s Jidášem čekají, kdo s nimi bude pokračovat v cestě. Přidávají se nejdříve Petr, Ondřej, Filip a Jakub jako učedníci a později se vytváří větší a větší skupina. Podle velikosti skupiny se stává hudba mohutnější. S postupně větší skupinou hudba přidává na hlasitosti i počtu nástrojů.	Of These, Hope	hudba sleduje děj (vazba těsná)	0.40.01 -0.41.08
13	0.41.08 - 0.45.50	Galileje (noc)	Učedníci se ukládají ke spánku pod olivami a Jidáš si přichází promluvit za Ježíšem. V půli rozhovoru je vyruší Ondřej svou otázkou, zda je vše v pořádku. Potom, co ho Ježíš s Jidášem ujistí, že ano, ozve se krátký motivek flétny ney. Do té doby v této sekvenci žádná hudba nezněla. Pak Ježíš a Jidáš společně usínají, začíná hrát arménská melodie na duduku. Scéna končí cinkáním (duff), kdy se Ježíš v noci probouzí a vidí před sebou jablona plnou červených jablek.	Wall of Breath (motivek ney) The Feeling Begins (motiv duduku)	zobrazení emocí, leitmotiv	0.43.29 – 0.43.42 0.44.48 – 0.45.50
14	0.45.51	řeka Jordán	Ježíš s Jidášem přicházejí k Jordánu, kde vidí dav lidí. Jsou nazí,	Teibeit	hudba součástí	0.45.51

⁷ Viz podkapitola Hudební dramaturgie

	- 0.48.50	(den)	tančí a zpívají v tranzu, čekají na křest. Ježíš chce být také pokřtěn a přichází až k Janu Křtiteli. V době jejich rozhovoru se hudba postupně ztišuje až úplně přestane. V pozadí však vidíme stále tančící Židy. Jakoby hudbu neslyšel jen Ježíš a Jan Křtitel. Až začne Jan Ježíše křtít, hudba se najednou navrátí.	(Etiopie) není na CD	děje (reálná hudba), hudba sleduje děj (vazba volná); technická funkce	-0.48.03 0.48.37 -0.48.50
15	0.48.51 - 0.51.10	řeka Jordán (noc)	Hudba už začala znít na úplném konci předchozí sekvence, je součástí děje. Vidíme malou skupinku hudebníků (perkuse, kytara, zpěv, tanec). Po několika málo sekundách začne rozhovor mezi Janem Křtitelem a Ježíšem, hudba stále zní, ale už jen jako kulisa.	není na CD	hudba součástí děje (reálná hudba); později zvuková kulisa	0.48.51 -0.51.10
16	0.51.11 - 0.58.45	poušť Idumaea (den, noc)	Ježíš jde pouští a jako kulisa slouží znějící hudba. Začne rýsovat velký kruh, do něhož si sedá a hudba přestává. Objeví se před ním had (duše, hlas Magdaleny) za zvuku cinkání (duff). Když Had zmizí, hudba pokračuje ze začátku sekvence. Po deseti dnech se před Ježíšem ukáže Lev (srdce, hlas Jidáše), hudba opět přestane; pokračuje, až Lev zmizí. Stejným způsobem se hudba chová i při zjevení Ohně (Satan).	Wall of Breath (Turecko)	zvuková kulisa; hudba sleduje děj (vazba volná)	0.51.20 -0.52.40 0.54.30 -0.55.13 0.56.07 -0.56.20 0.57.26 - 0.58.45
17	0.58.46 - 1.01.11	dům Marie a Marty (den)	Sestry Marie a Marta se společně starají o dům. Přichází za nimi Ježíš, aby ho pohostili jídlem a pitím. Hudba (flétna ney) začíná až ke konci scény, když se Ježíš dozví od Marie a Marty, že je Jan Křtitel mrtvý. Marie s Martou o jeho smrti začnou vykládat více a jejich hlasy se postupně vzdalují a splývají. Jejich „zastřený“ dialog tak nahrazuje flétna ney pomalejší melodií než zaznívá obvyklým způsobem během filmu. Zní až do začátku další sekvence.	Wall of Breath (motivek ney)	zobrazení emocí, leitmotiv; technická funkce	1.01.03 -1.01.11
18	1.01.12	římská	Učedníci sedí před jeskyní okolo ohně a diskutují, opodál hrají dva	flétna +	hudba součástí	1.01.12

	- 1.06.02	jeskyně (noc)	domorodci na flétnu a bubínek. Flétna navazuje na ney, která zní na konci předchozí scény. Hudebníky už během diskuze nevidíme, stále je však po celou dobu v pozadí slyšíme. Hudba se najednou změní v okamžiku, kdy se před učedníky zjeví Ježíš a zní až do konce sekvence. Hudba je v pomalém tempu s improvizací na housle kementché. Poslední dvě sekundy už hraje hudba slabě a zní v celé další sekvenci. Dochází k plynulému přechodu mezi kementché a dudukem, který pokračuje dále.	bubínek (není na CD) Stigmata (Írán)	děje (reálná hudba), později zvuková kulisa zobrazení emocí, hudba sleduje děj (vazba těsná); technická funkce	-1.06.02
19	1.06.03 - 1.08.13	Samaria (den)	Ježíš a učedníci procházejí Samarijskou nížinou. Nemocní lidé vylézají z jam a směřují k Ježíši. Ten se z nich snaží vyhnat zlé duchy, kteří se jich zmocňují. Také zázrakem uzdraví slepého muže. Po celou dobu hraje duduk a perkuse.	The Feeling Begins (Arménie)	umocnění atmosféry, hudba sleduje děj (vazba volná)	1.06.03 -1.08.13
20	1.08.14 - 1.11.30	Cana (den)	Ve vesnici, kam Ježíš s ostatními přišli, se koná svatba sestřenice Nathaniela. Všichni se svatby účastní a oslavují. Hudba je součástí děje.	Wedding Song (Maroko)	hudba součástí děje (reálná hduba)	1.08.14 -1.11.30
21	1.11.31 - 1.14.10	Nazaret (den)	Šábés (sváteční den Židů). Ze synagogy vycházejí lidé, představující židovskou hierarchii (Farizejci, Saduové) a velkostatkáři spolu s obchodníky podporujícími synagogu. Ježíš k nim promlouvá. Nehraje žádná hudba do doby než Ježíše někdo uhodí kamenem. Hudba naznačuje negativitu, boj. Končí zároveň se scénou.	The Promise of Shadows	umocnění atmosféry	1.13.39 -1.14.10
22	1.14.11 - 1.15.43	Nazaret (den)	Ježíš s ostatními pokračují v cestě. Hudba je temná v pomalém tempu znázorňující pohyb mrzáků a chudých. Když za Ježíšem přichází jeho matka a začíná hrát kementché. Po skončení jejich rozhovoru se hudba vrací zpět.	In Doubt (Írán)	navození atmosféry; hudba sleduje děj (vazba těsná i volná)	1.14.14 -1.15.43

23	1.15.44 - 1.19.43	Lazarova hrobka	Ježíš přichází vzkřísit Lazara, bratra Marie a Marty. Ježíš se přibližuje k hrobce, začíná hrát kurdský duduk tradiční melodií Kurdistanu. Při Ježíšově zvolání „Lazarus“ hudba přestane. Když Lazara vytahuje ven z hrobky, zní zpěv modlitby, jejíž melodií opakují housle.	Lazarus Raised (Kurdistan) Call to Prayer (Senegal)	zobrazení emocí; hudba sleduje děj (vazba volná)	1.15.56 -1.17.08 1.18.53 -1.19.43
24	1.19.44 - 1.25.03	Jeruzalémský chrám (den)	Ježíš a učedníci procházejí mezi římskými zříceninami v Jeruzalémě. Na cestě do chrámu vidí směnárny, obchodníky a žebráky. To Ježíše rozzlobí a začne vše kolem bořit, převracet stoly. Hudba zní do doby, než rabín vystoupí z chrámu a následuje hádka s Ježíšem. Do konce sekvence už se hudba neobjeví.	Of These, Hope	charakterizace místa; hudba sleduje děj (vazba volná)	1.19.44 -1.22.20
25	1.25.04 - 1.26.30	dům Marie a Marty (den)	Lazarus sedí před domem. Přichází za ním Saul a další dva Zéloti. Slyšíme drnkání na kytaru, která předjímá něco zlého. Lazara zabije Saul bodnutím nože, což zvukově znázorňovalo chvíli předtím drnkání kytary v prodlevě na jednom tónu.	Magdalene's House (Irán)	předjímá děj, hudba sleduje děj (vazba těsná)	1.25.04 -1.25.22 1.26.04 -1.26.30
26	1.26.31 - 1.29.39	Jeruzalém (noc)	Ježíš s Jidášem si promlouvají. Ježíš pak začne vyprávět o Izaiášovi, zároveň začíná arménská melodie duduku, která zní jen po dobu jeho vyprávění.	The Feeling Begins (motiv duduku)	leitmotiv	1.27.31 -1.28.14
27	1.29.40 - 1.39.05	Jeruzalém (den)	Ježíš se s ostatními vrací do chrámu. Hudba podmalovává rozhovory během cesty. Když přijdou do Jeruzaléma, hudba zesílí a zní vítězně, je evropského charakteru. Na chvíli se stává součástí děje, když tamní obyvatelé vítají Ježíše a hrají na chřastítka a bubínky. Ježíš se veze na oslovi, směřuje k náměstí. Opět lidé prodávají, nakupují a nabízejí své zboží. Ježíš je znovu plný vzteku a hudba se mění z vítězné na bojovou. Až začne Ježíš promlouvat, hudba přestává. Pak už se objeví jen na chvíli jako kulisa.	A Different Drum (Evropa)	navozuje emoce, hudba sleduje děj (vazba volná); chvíli součástí děje (reálná hudba)	1.29.40 -1.33.14 1.35.30 -1.36.17
28	1.39.06 - 1.43.29	Jeruzalém (noc)	Poslední večere. Scénu začíná trubač na roh, přidávají se perkuse a zpěv jako součást děje. Při samotné večeri se hudba změní a začíná zpěv modlitby, hudba už není součástí děje.	Fallahi (Egypt) Call to Prayer (Senegal)	hudba součástí děje (reálná hudba); umocnění	1.39.06 -1.40.40 1.40.52

					atmosféry	-1.43.29
29	1.43.30 - 1.48.48	Gethsemane (noc)	Ježíš při poslední večeři vypravuje, jak vystoupil na horu v Gethsemane a promlouval k Bohu. Hudba slouží jako kulisa, ke konci vyniká flétna ney. Když se blíží Jidáš a skupina římské stráže chrámu, hudba se promění a divák pozná, že se něco děje.	Wall of Breath (Turecko) Gethsemane	zvuková kulisa; zobrazení emocí	1.43.30 -1.48.48
30	1.48.49 - 1.52.21	Antonia (den)	Ježíš je u Piláta, který k němu promlouvá. Tato sekvence je absolutně bez hudby či zvukové kulisy.			
31	1.52.22 - 2.04.00	Antonia, Golgota (den)	Ježíš je bičován spolu s dalšími. Slyšíme jeden tón (na syntezátor) do doby než je Ježíši nasazena trnová koruna (výrazně zazní elektronický hudební nástroj). Trubka hraje hlavní melodii. Římsí vojáci pak vedou Ježíše úzkými venkovskými uličkami. Qawwalský zpěv v pomalém tempu koresponduje se zpomaleným pohybem kamery při cestě do Golgoty. Když přijdou do Golgoty, přidává se evropský zpěv. Hudba začíná postupně splývat s křikem davu a ukončí ji začínající bouřka. Po odeznění bouřky se před Ježíšem objeví anděl. Pomůže mu z kříže dolů a jdou společně tichým davem, aniž by si jich přihlížející všimli.	Passion (Pákistán)	umocnění atmosféry, emocí; hudba sleduje děj (vazba volná i těsná)	1.52.24- 1.59.30
32	2.04.01 - 2.05.44	židovský venkov (den)	Ježíš s andělem se procházejí idylickou krajinou údolí Jordánu. Vše je tiché, mírumilovné, stejně jako znějící hudba s evropskou harmonií. Ježíš je přiveden k Magdaléně, se kterou se ožení.	Bread and Wine (Evropa) The Feeling Begins (motiv duduku)	umocnění atmosféry; technická funkce	2.04.01 -2.05.30
33	2.05.45 - 2.11.58	židovský dům (den)	Ježíš a Magdaléna jsou ve svém domě, žijí obyčejný život. Hraje arménský duduk. Když začne Magdaléna připravovat jídlo, hudba přestane, což předjímá, že idylka skončila, a že se něco stane. Zvedá se vítr, objeví se záře bílého světla a Magdaléna umírá.	The Feeling Begins (motiv duduku)	leitmotiv	2.05.45 -2.08.21
34	2.11.59 -	dům Marie a Marty (den)	Ježíš a anděl směřují za Marií a Martou. Oba jsou u sester vítání a pohoštění. Hudba působí uklidňujícím dojmem. Roky uplynuly a	With This Love (Evropa)	umocnění atmosféry,	2.12.02 -2.15.48

	2.15.48		Ježíš žije s Marií, má s ní děti. Později žije zároveň i s Martou. Hudba pokračuje a zní až do konce sekvence.		emocí	
35	2.15.49 - 2.22.02	Bethany (den)	Další roky uplynuly. Ježíš a Marta se vrací s dětmi z trhu. Z dálky je slyšet muž, který něco hlásá na náměstí. Nezní žádná hudba, jen občas pronikne z povzdálí tradiční mužský zpěv. Paul (kterého poznáváme jako Zélota Saula, jenž zabil Lazara) káže před vesničany. Pak promlouvá v ústraní jen s Ježíšem.	zpěv muže (není na CD)	hudba součástí děje (reálná hudba), umocnění atmosféry	2.18.20 -2.19.05
36	2.22.03 - 2.23.30	před domem Marie a Marty	Ježíš zestárl, sedí před domem a mluví s andělem. V tom se ozve křik a volání o pomoc z ulic hořícího Jeruzaléma. Marie s Martou běží honem domů, Ježíš stojí u vchodu a pozoruje, co se děje. Nezní žádná hudba.			
37	2.23.31 - 2.31.29	dům Marie a Marty	Ježíš leží na smrtelné posteli. Marie, Marta i anděl jsou u něj. Přicházejí za ním jeho učedníci Petr, Nathaniel, Jan a Jidáš. Od okamžiku, kdy Petr promluví, slyšíme v pozadí držený dlouhý tón, slyšíme i motivek ney. Ježíš se všemi promlouvá, naposledy s Jidášem, díky němuž zjistí, že anděl strážný, který Ježíše odvedl z kříže, byl Satan v přestrojení. V tom se Ježíš začne plazit ven z domu, aby se omluvil Bohu a poprosil o odpuštění. K dlouhému, drženému tónu se přidávají perkuse a zazní i motivek kementché.	Wall of Breath (Turecko)	zvuková kulisa	2.24.05 -2.31.29
38	2.31.30 - 2.32.40	Golgota	Ježíš je zpět na kříži. Podívá se stranou, uvědomí si, kde je. Světský život byl jen sen. Dokázal se tedy ubránit poslednímu pokušení. Začíná závěrečná skladba, která plynule přechází do titulků. Hudba má vítězný charakter.	It is Accomplished (Evropa)	navození emocí; technická funkce	2.32.25 -2.32.40
39	2.32.41 - 2.36.28	závěrečné titulky	Pokračuje hudba z předchozí sekvence a zní do okamžiku posledních titulků.	It is Accomplished	titulní hudba	2.32.41 -2.36.28

TABULKA č. 2: Babel (r. Alejandro González Iñárritu, h. Gustavo Santaolalla)

číslo sekvence	stopáž ¹	místo děje a čas	stručný popis děje a dramaturgie hudby	název skladby, interpret	funkce hudby, původ hudby	stopáž znějící hudby
1	0.00.00 - 0.03.45	titulky, Maroko I ² (den)	Hassan Ibrahim prodává svou pušku Abdullahovi, pomocí které bude snáz zahánět šakaly před svým stádem ovcí. Jsou u toho i jeho synové Yussef a Ahmed, kteří zbraň hned zkoušejí.			
2	0.03.46 – 0.05.06	Maroko I (den)	Yussef pozoruje Zohru při svlékání, Ahmed se po něm shání, aby mohli spolu hlídat otcovy ovce.			
3	0.05.07 - 0.08.26	Maroko I (den)	Yussef a Ahmed hlídají ovce, povídají si. Ahmed začne zkoušet daleký dostřel pušky – nejdříve do skal, pak uvidí v dálce autobus. To už drží v ruce pušku Yussef, který na autobus vystřelí. Když autobus za chvíli zastavuje, oba utíkají pryč, aby je nikdo nespatriil. Hudba doposud vůbec nezní.			
4	0.08.27 - 0.11.16	USA, San Diego (večer)	Chůva Amelia hlídá Debbie a Mika, když zazvoní telefon. Volá Richard (otec dětí) a domlouvá se s Amelií ohledně hlídání. Potom už chůva ukládá děti ke spánku. Debbie se začne bát tmy a když ji Amelia utěšuje, začíná hudba – pomalá melodie na arabskou loutnu oud. Oud zní vždy ve spojení se scénami odehrávajícími se v Maroku. V tomto případě však díky oudu můžeme nepřímou zjistit, že Mike a Debbie jsou děti Richarda a Susan, kteří jsou právě na dovolené v Maroku.	Look Inside (G. Santaolalla)	leitmotiv; hudba sleduje děj (vazba volná); hudba doplňuje, co film obrazem neříká	0.10.55 – 0.11.16
5	0.11.17 -	USA, San Diego (ráno)	Hudba pokračuje z předchozí sekvence a slouží jako plynulý přechod z noci do následujícího rána. Amelii probouzí telefon.	Look Inside	leitmotiv; urychlení	0.11.17 – 0.11.34

¹ Stopáže sekvencí i znějící hudby se mohou lišit několika málo sekundami (+ – 5 sekund) podle typu DVD přehrávače.

² Maroko I = příběh chlapců Yussefa a Ahmeda

	0.12.03		Volá znovu Richard, protože se mu nepodařilo zajistit jinou chůvu místo Amelie, která chtěla na svatbu svého syna. Hudba hraje do doby, než uslyšíme v telefonu Richardův hlas.		čas ³ ; hudba sleduje děj (vazba volná)	
6	0.12.04 - 0.12.46	USA, San Diego (den)	Amelia zkouší sama hledat za sebe náhradu. Děti sledují televizi, ze které slyšíme hudbu.	z TV		0.12.04 – 0.12.27
7	0.12.47 - 0.13.49	USA, San Diego (den)	Amelia se rozhodla vzít děti s sebou na svatbu. Za chvíli přijíždí její synovec Santiago, v jehož autě hraje mexická hudba z rádia. Zaznívá však ještě o něco dříve, než auto vidíme. Jakmile Santiago auto zastaví, přestane i hudba. Když Santiago znovu nastartuje (do auta mezitím nastoupila Amelia s dětmi), stejná hudba pokračuje.	Para Que Regreses (El Chapo)	hudba součástí děje (reálná hudba); autentická hudba	0.12.57 – 0.13.01 0.13.45 – 0.13.49
8	0.13.50 - 0.18.47	Maroko II ⁴ (den)	Manželé Susan a Richard Jonesovi si objednávají něco k jídlu. Jsou na dovolené v Maroku, aby si k sobě opět našli cestu po smrti jejich dítěte. Když spolu dohovoří, začíná hudba (oud s hudebním podkladem). Kamera zabírá marockou krajinu. Mezitím už vidíme Susan s Richardem v zájezdovém autobuse s dalšími Američany. Hudba – melodie na oud stále zní, slyšíme jen ji, žádné hlasy, zvuky ani ruchy (<i>diegetické ticho</i>) ⁵ . Až když začne do hudby pronikat zvuk z okolí, hudba pomalu přestává. Vtom kulka z Abdullahovy pušky zasáhne Susan.	Desert Bus Ride (G. Santaolalla)	leitmotiv; umocnění atmosféry, místa; hudba sleduje děj (vazba volná)	0.16.33 – 0.18.09
9	0.18.48 - 0.19.50	Tokio (den)	Volejbalový zápas hluchoněmých dívek.			
10	0.19.51 - 0.20.39	Tokio (den)	Po zápase v šatně.			
11	0.20.40	Tokio (den)	Otec veze Chieko do klubu za kamarádkami.			

³ O hudebním a filmovém čase pojednává J. Lexmann ve své publikaci *Teória filmovej hudby*.

⁴ Maroko II – příběh Susan a Richarda Jonesových

⁵ pojem použila Eftychia Papanikolaou ve svém článku *Identity and Ethnicity in Peter Gabriel's Sound Track for The Last Temptation of Christ*

	- 0.22.27					
12	0.22.28 - 0.25.31	Tokio (den)	Chieko přichází do klubu, kde už na něj čekají ostatní. V klubu hraje diskotéková hudba (J-Pop). Potom, co si popovídá s kamarádkami, odchází s jednou do vedlejší místnosti, kde hrají hry. V pozadí zní už jiná hudba, méně výrazně než předtím.	Oh My Juliet! (Takashi Fujii) Masterpiece (Rip Slyme)	technická funkce; hudba součástí děje (reálná hudba); autentická hudba zvuková kulisa	0.22.25 – 0.23.34 0.23.35 – 0.24.48
13	0.25.32 - 0.26.41	Tokio (den)	Chieko s kamarádkou se vrací zpět do původní místnosti. Opět hraje výrazně hudba (J-Pop) až do konce sekvence.	Smile (Aimi Yuguchi) – není na CD	hudba součástí děje (reálná hudba), zobrazení emocí; autentická hudba	0.25.32 – 0.26.41
14	0.26.42 - 0.29.34	Maroko I (den, noc)	Yussef a Ahmed utíkají domů, kam večer přijíždí i jejich otec a společně celá rodina večeří. Baví se o postřelené Susan, přičemž rodiče netuší, že viníkem je jeden z jejich synů.			
15	0.29.35 - 0.34.10	Mexiko (den)	Hudba (mexická hudba) začíná znít v předchozí sekvenci. Amelia a Santiago s dětmi projíždějí hranici USA a Mexika. Očima dětí sledujeme dění v mexických ulicích. Stále hraje mexická hudba – hudební žánr norteño, v době dialogu je hudba bez zpěvu. Když přijíždějí do vesnice, hudba odeznívá a přestává. Amelia vchází domů za ostatními, Debbie s Mikem se připojili k místním dětem.	Cumbia Sobre El Rio (Celso Pina Y Su Ronda Bogota)	technická funkce; charakterizace místa, hudba sleduje děj (volná vazba); autentická hudba	0.29.30 – 0.31.40

16	0.34.11 - 0.39.30	Maroko II, Tazarine (den)	Autobus míří do nejbližší vesnice za doktorem. Když se situace v autobuse trochu uklidní, začíná hudba – oud. Lidé z autobusu pozorují okolí a domorodce. Opět neslyšíme zvuky z okolí (<i>diegetické ticho</i>). Když hudba pomalu končí, opět se prolíná se zvuky, až skončí. Richard přinesl Susan do chatrče a vyhledává pomoc u ambasády. Začíná jiná hudba, s melodií na housle.	Tazarine (G. Santaolalla) Hiding It (G. Santaolalla)	leitmotiv; charakterizace místa, zobrazení emocí, hudba sleduje děj (vazba volná); později vazba nepřímá - protichůdnost	0.36.09 – 0.37.50 0.38.53 – 0.39.30
17	0.39.40 - 0.40.16	Maroko II, Tazarine (den)	Richard telefonuje Susanině sestře Rachel. Chvilí slyšíme hudbu z televize.	z TV		0.39.40 – 0.39.59
18	0.40.17 - 0.42.36	Maroko II, Tazarine (den)	Za Susan už přijíždí doktor. Je to však veterinář, který bolestivým způsobem Susaninu ránu jen zašije.			
19	0.42.37 - 0.44.16	Tokio (den)	Chieko čeká v čekárně u zubaře a pozoruje dění kolem. Když přijde na řadu, začne na svého zubaře sexuálně útočit. Ten ji okamžitě z ordinace vyhazuje a začíná hrát ambientní hudba, která pokračuje do následující sekvence.	Walking in Tokio (G. Santaolalla)		0.44.09 – 0.44.16
20	0.44.17 - 0.44.40	Tokio (den)	Chieko jde od zubaře městem. Pokračuje hudba z předchozí sekvence, která zní po celou dobu její cesty domů a doznívá v sekvenci následující. Opět <i>diegetické ticho</i> .	Walking in Tokio	technická funkce, zvuková kulisa	0.44.17 – 0.44.42
21	0.44.41 - 0.47.57	Tokio (den)	Chieko přijde domů, když dole u výtahu za ní přicházejí dva policisté, kteří shání jejího otce. Ten však není doma, a tak pokračuje výtahem do bytu, kde čeká na svou kamarádku. Sleduje televizi, kde se mj. mihne zpráva o postřelené Susan v Maroku.			
22	0.47.58 -	Maroko I (pozdní)	Yussef a Ahmed ukrývají pušku ve skalách. Na místo činu přijíždějí policisté. Po celou dobu sekvence slyšíme hudbu –	Hiding It (G. Santaolalla)	technická funkce;	0.47.58 – 0.49.51

	0.49.48	odpoledne; druhý den)	melodii na housle doprovázenou hudebním podkladem; doznívá v další sekvenci.		zvuková kulisa, později hudba sleduje děj (vazba volná); urychlení času	
23	0.49.49 - 0.53.34	Maroko I (den)	Doznívá hudba z předchozí sekvence. Policisté přijíždějí k domu Hassana (prodejce pušky). Ten jim vysvětluje, že pušku nedávno prodal. Yussef s Ahmedem potkávají policisty, kteří jedou od Hassana k Abdulahovi. Ptají se chlapců na cestu. Ti jim však poradí úmyslně špatný směr a rychle utíkají za svým otcem, aby mu vše pověděli.			
24	0.53.35 - 0.55.56	Mexiko, Tijuana (den - večer)	Nejprve společně procházejí svatebčané se všemi hosty i místní kapelou, která je doprovází. Pak už se ocitáme na hostině pod širým nebem a na pódiu hraje profesionální mexická kapela. Když čas pokročí a blíží se večer, kapela hraje svou další píseň. Všichni se stále vesele baví a tančí, včetně Debbie a Mika.	Banda El Rosario – není na CD Mujer Hermosa (Los Incomparables) El Pachangon (Los Incomporables)	hudba součástí děje (reálná hudba); autentická hudba; umocnění atmosféry, místa a zobrazení emocí; urychlení času	0.53.42 – 0.53.51 0.53.52 – 0.55.09 0.55.10 – 0.55.56
25	0.55.57 - 0.58.45	Mexiko, Tijuana (večer)	Veselí na svatbě pokračuje, hudba stále hraje. Tentokrát už ji pouští diskžokej. Později se začne prolínat s hudbou pomalejší (zpěv a kytarový doprovod), kterou ale hosté na svatbě neslyší, a není tak součástí scény. Opět nastává <i>diegetické ticho</i> a zní jen hudba. Všichni se stále baví. Později už znovu začnou zvuky z okolí, až Santiago vystřelí a hudba přestane. Hned na to pak začíná hrát	La Fea (Banda El Recodo) – není na CD Tu Me Acostumbraste	hudba součástí děje (reálná hudba); autentická hudba; umocnění	0.55.57 – 0.56.14 0.56.14. - 0.58.14

			zнову živě kapela a všichni pokračují v tanci.	(Chavela Vargas) El Tamarindo (Los Incomparables) – není na CD	atmosféry, místa a zobrazení emocí hudba není součástí děje a zobrazuje emoce opět hudba součástí děje	0.58.17 – 0.58.45
26	0.58.46 - 1.01.15	Maroko II, Tazarine (den)	Média hlásí potenciální teroristický útok. Po dobu hlášení slyšíme drnkání melodie na oud. Autobus je s turisty stále na místě. Kamera zabírá pohledy a chování domorodců. Susan je částečně ošetřena, stále leží na zemi v chatrči.	The Catch (G. Santaolalla)	leitmotiv; hudba sleduje děj (volná vazba), charakterizace místa	0.58.46 – 0.59.17
27	1.01.16 - 1.02.26	Maroko II, Tazarine (den)	Lidé z autobusu už nechtějí dále čekat, a tak promlouvají s Richardem.			
28	1.02.27 - 1.10.48	Tokio (den - večer)	Chieko je s kamarádkou venku a seznamují se s hloučkem chlapců. Ti jim nabízejí alkohol a drogu, kterou všichni požijí. V tomto okamžiku začíná ambientní hudba, která symbolizuje stav protagonistů po užití drogy. Za nějakou dobu nastává opět <i>diegetické ticho</i> a vnímáme jen hudbu. Všichni spolu stráví celý den; večer směřují na diskotéku. Ambientní hudba se začne prolínat s hudbou tanečnější, což slouží jako plynulý přechod z <i>diegetického ticha</i> na diskotéku. Hudba tam hraje občas přerušovaně, to aby divák pochopil vnímání hluchoněmých dívek.	(Only) Love Can Conquer Hate (Ryuichi Sakamoto) September/Joker (Earth, Wind and Fire /Fatboy Slim)	zobrazení emocí hudba součástí děje (reálná hudba); zobrazení emocí	1.05.03 – 1.06.55 1.06.55 – 1.10.48

29	1.10.49 - 1.12.17	Tokio (noc)	Chieko odchází z diskotéky a jde městem. Nejsou slyšet žádné zvuky, dokud nedojde domů. Na recepci požádá recepčního, aby zavolal jednoho z policistů, který byl u ní doma. Líbí se jí.			
30	1.12.18 - 1.14.07	Maroko I (den)	Otec se zlobí na syny za to, co udělali. Také se odhalilo, že Yussef pozoruje při svlékání Zohru, což otec bere stejně vážně jako střílení na autobus s turisty. Za chvíli se ocitáme v Hassanově domě, kde ho vyslýchá jeden z policistů, jenž se dozvídá, že puška dříve patřila otci Chieko.			
31	1.14.08 - 1.14.36	Maroko I (den)	Synové zavedou otce na místo, kde ukryli pušku.			
32	1.14.37 - 1.16.59	Maroko I (den)	Policisté jedou zpět k Hassanovi a jeho žena s nimi odjíždí, aby jim ukázala správnou cestu za Abdulláhem. Když nasedají do auta, slyšíme drnkání na oud. Z cesty uvidí Abdullaha se syny a policisté začínají střílet. S první střelbou hudba přestane.	The Catch (G. Santaolalla)	leitmotiv; hudba sleduje děj (vazba volná)	1.15.08 – 1.16.00
33	1.17.00 - 1.26.23	Mexiko, Tijuana (noc)	Zpět na svatbě, hudbu slyšíme jen zdálky. Začíná svítat a Amelia a Santiago jedou s dětmi zpátky do USA. Přijíždějí na hranice a policisté chtějí po Amelii písemný souhlas rodičů, že děti mohly překročit hranice. Ten nemá a přiopilý Santiago raději ujíždí rychle pryč. Dál od hranic zastavuje a vysazuje Amelii a děti. Nechává je u cesty, plánuje se pro ně vrátit.	La Mesa Que Mas Aplauda (Grupo Climax Y Pavidó Navido Interpetads Pot) – není na CD	hudba součástí děje (reálná hudba); autentická hudba; zvuková kulisa	1.17.00 – 1.18.02
34	1.26.24 - 1.30.39	Maroko II, Tazarine (den)	Hudba (dlouhý držený tón) začíná v předchozí sekvenci a poté pokračuje melodie na oud s hudebním podkladem. Richard a Susan jsou stále v chatrči. Také je tam domorodec, se kterým se Richard baví. Vtom hudba končí. Lidem z autobusu už však dojde trpělivost, že musí stále čekat, a tak odjíždějí bez Richarda a Susan.	Breathing Soul (G. Santaolalla)	leitmotiv; technická funkce; hudba sleduje děj (volná vazba), charakterizace místa	1.26.16 – 1.27.01 1.30.26 – 1.30.39

35	1.30.40 - 1.38.41	Tokio (noc)	Za Chieko přichází jeden z policistů, jak si přála. Nejprve spolu mluví o sebevraždě její matky, později o události v Maroku, kvůli které chtěli policisté mluvit s otcem Chieky. Ta chce potom policistovi vyjádřit, že se jí líbí, a tak ho začne svádět. Je ale odmítnuta. Začíná ambientní hudba, která pokračuje v další sekvenci.	Does He Who Looks For The Truth, Deserve the Punishment For Finding It (G. Santaolalla) – není na CD	zvuková kulisa	1.38.23 – 1.38.41
36	1.38.42 - 1.40.39	Maroko I (den)	Yussef začíná po policistech také střílet, Ahmed je však postřelen a umírá. Je u něj otec, Yussef se vzdává a hudba přestává.	Does He Who Looks For the Truth, Deserve the Punishment For Finding It (G. Santaolalla) – není na CD		1.38.42 – 1.39.50
37	1.40.40 - 1.48.34	Mexiko, poušť Sonora (ráno)	Hudba začala na konci předchozí sekvence. Melodii hraje oud, který připomíná, že Mike a Debbie jsou děti Richarda a Susan. Nejprve kamera zabírá místo svatby, kde už nikdo není, poté uvidíme ve vyprahlé poušti spící Amelii s dětmi. Amelii probudí projíždějící auto, ale bohužel ho nestihne. Vtom hudba přestává. Vezme tedy děti a pokračují dál v cestě. Jsou však úplně ztraceni, a tak se Amelia rozhodne nechat děti na místě a sama vyhledává pomoc. Po čase projíždí kolem znovu auto – policejní vůz, a Amelii zastavuje. Policisté ji zatknou a začnou hledat děti. Hudba znovu začíná a je velmi podobná té předchozí.	Amelia Desert Morning (G. Santaolalla) Desert Bus Ride (G. Santaolalla)	leitmotiv; technická funkce; hudba sleduje děj (volná vazba), hudba doplňuje, co film obrazem neříká	1.40.34 – 1.41.50 1.47.22 – 1.48.38
38	1.48.35 - 1.52.35	Maroko II, Tazarine (den)	Doznívá hudba z předchozí sekvence. Susan se probouzí a hovoří s Richardem. Konečně si jsou blíží, znovu si rozumí a nacházejí k sobě porozumění. Po jejich rozhovoru začíná ambientní hudba, která se prolíná i dalšími dvěma sekvencemi. Mezitím už přijíždí pomoc pro Susan.	Can I Be Forgiven (G. Santaolalla) – není na CD	zvuková kulisa	1.51.58 – ...

39	1.52.36 - 1.54.34	Tokio (noc)	Policista je stále u Chieko, která mu píše na papírek vzkaz. Potom policista odchází. Hudba pokračuje.	Can I Be Forgiven	zvuková kulisa	...
40	1.54.35 - 1.56.43	USA/Mexiko (den)	Amelia je na policejní stanici. Protože pobývá v USA nelegálně, čeká ji vyhoštění ze země.	Can I Be Forgiven	technická funkce	... 1.54.41
41	1.56.44 - 2.03.28	USA/Mexiko (den) Maroko I (den) Maroko II (den)	Hudba začíná na konci předchozí sekvence. Ameliin syn se setkává se svou matkou. V Maroku odvázejí mrtvého Ahmeda a Yussef vzpomíná na chvíle s Ahmedem. Vtom se hudba pozmění a přidává se drnkání na oud. Pro Susan přilétá helikoptéra – hudba napodobuje zvuk vrtulníku. Slyšíme jen samotnou hudbu, ruchy z okolí nikoliv (<i>diegetické ticho</i>). Jakmile helikoptéra přistane u nemocnice, přidávají se k hudbě i ruchy. V nemocnici (opět <i>diegetické ticho</i>) slyšíme jen hudbu. Richard pak volá Amelii – opakuje se scéna ze začátku filmu. V půli telefonátu začíná hudba a pokračuje v následující sekvenci.	Deportation/ Iguazu (G. Santaolalla) The Phone Call (G. Santaolalla)	technická funkce, umocnění atmosféry, hudba sleduje děj (vazba volná i těsná) technická funkce, leitmotiv	1.56.42 – 2.01.18 2.03.20 – 2.03.28
42	2.03.29 - 2.10.23	Tokio (noc)	Hudba doznívá z předchozí sekvence, dokud policista nepotká dole na recepci otce Chieky. Vysvětluje mu, co má společného s událostí v Maroku. Potom policista odchází a začíná jiná hudba – hlavní melodie na klavír s doprovodem houslí a violoncella. Jde městem, zastavuje se v kavárně. Otec jede výtahem do svého bytu a uvidí Chieko, že ještě nespí. Stojí oba na balkoně a mlčky k sobě nachází porozumění. Hudba zní do doby závěrečných titulků.	The Phone Call Bibo No Aozora (Ryuichi Sakamoto)	zvuková kulisa zobrazení emocí	2.03.29 – 2.03.44 2.06.21 – 2.10.23
43	2.10.24 - 2.17.18	závěrečné titulky	Během závěrečných titulků se vystřídají dvě skladby Gustava Santaolally.	Endless Flight/Babel (G. Santaolalla)	titulní hudba	2.10.24 – 2.14.40 2.14.41 – 2.17.18