

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FAKULTA FILMOVÁ A TELEVIZNÍ

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Zvuková tvorba

DIPLOMOVÁ PRÁCE

JÓHANN JÓHANNSSON

Jiří Nižník

Vedoucí práce: doc. Mgr. Jakub Kudláč, Ph.D.

Oponent práce: MgA. Ondřej Urban, Ph.D.

Datum obhajoby: 23.9.2019

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TELEVISION FACULTY

Film, Television and Photographic Art and New Media

Department of Sound Design

MASTER'S THESIS

JÓHANN JÓHANNSSON

Jiří Nižník

Supervisor: doc. Mgr. Jakub Kudláč, Ph.D.

Opponent: MgA. Ondřej Urban, Ph.D.

Date of thesis defence: 9.23.2019

Assigned Degree: MgA.

Praha, 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma JÓHANN JÓHANNSSON vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

..... podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Souhlas s užitím

Souhlasím s tím, aby moje magisterská práce byla půjčována k prezenčnímu studiu v Knihovně Akademie múzických umění v Praze.

Praha, dne podpis diplomanta

Abstrakt

Islandský rodák Jóhann Jóhannsson zemřel 9. února 2018 ve věku pouhých čtyřiceti osmi let. Jeho předčasná smrt je pro hudební svět velkou ztrátou.

Jóhannsson během mnoha let svého působení vytvořil vlastní specifický styl, který smazává hranice mezi hudbou a sound designem, vtahuje posluchače do hlubin jiných světů a časů, a je zároveň vysoce eklektický i koherentní.

Cílem této diplomové práce je nejprve definovat autorův rukopis analýzou jeho díla v časovém, sociálním, historickém, estetickém a stylistickém kontextu a poté zjistit, jaký celkový přínos zanechal ve světě filmové hudby, sound designu a umění obecně.

Abstract

Iceland-born Jóhann Jóhannsson died on February 9, 2018 at the age of only forty-eight. His premature death is a big loss for the musical world. Jóhannsson has created his own specific style that erases boundaries between music and sound design, draws the audience into the depths of different worlds and times and is very eclectic and coherent at the same time.

The purpose of this master's thesis is to define the author's technique by analyzing his works in timely, social, historical, aesthetic and stylistic context and to find his overall contributions to the world of film music, sound design and arts.

Klíčová slova

Film, hudba, kompozice, zvuk, sound design.

Poděkování

Tímto bych rád poděkoval vedoucímu své magisterské práce, doc. Mgr. Jakubu Kudláčovi, Ph.D , za jeho věcné připomínky, čas a trpělivost.

Obsah

1	Úvod	10
I: Hudba a jazyk		
2	Hudba Islandu	11
2.1	Historie	11
2.2	Hudební scéna	15
2.2.1	<i>Smekkleysa</i>	16
3	Raná léta	17
4	Účinkování v kapelách	20
4.1.	Reykjavický hudební underground	20
4.1.1	<i>Daisy Hill Puppy Farm</i>	20
4.1.2	<i>Sódoma Reykjavík, Funkstrasse, HAM</i>	21
4.2	Přechod k populárnějším hudebním formám	22
4.2.1	<i>Unun</i>	22
4.2.2	<i>Lhooq</i>	24
4.3	<i>Dip</i>	25
4.4	<i>Kitchen Motors</i>	26
4.4.1	<i>Apparat Organ Quartet</i>	27
4.4.2	<i>Nart Nibbles</i>	28
4.4.3	<i>Motorlab #1</i>	28
4.4.4	<i>Motorlab #2</i>	29
4.4.5	<i>Apparat Organ Quartet</i> (Debutové album)	31
5	Přechod mezi sólovou a audiovizuální tvorbou	32
6	Sólová tvorba	33
6.1	<i>Englabörn</i>	33
6.2	<i>Virðulegu Forsetar</i>	35
6.3	<i>IBM 1401-A User's Manual</i>	36
6.4	<i>Fordlandia</i>	37
6.5	<i>Hornický Hymnus</i>	39
6.6	<i>Drone Mass</i>	39
6.7	<i>Orpheé</i>	40

7	Závěr první části	41
II: Hudba a obraz		
8	Nízkorozpočtové snímky	43
8.1	Filmové začátky	43
8.1.1	<i>Íslenski Draumurinn</i>	43
8.1.2	<i>Dís</i>	44
8.3	Hudba licencovaná	45
8.4	Hudba komponovaná	47
8.4.1	<i>And In the Endless Pause Came the Sound of Bees</i>	47
8.4.2	<i>Vzájemná objetí</i>	48
8.4.3	<i>Drømme i København</i>	49
8.4.4	<i>The Miner's Hymns</i>	50
8.4.5	<i>De día y de noche</i>	52
8.4.6	<i>Nesnesitelně lehký život</i>	53
8.4.7	<i>Junk Love</i>	54
8.4.8	<i>Free the Mind</i>	55
8.4.9	<i>Bílý černý chlapec</i>	56
8.4.10	<i>Pro Ellen</i>	57
8.5	Závěr kapitoly	58
9	Vysokorozpočtové snímky, vrcholná tvorba a mezinárodní věhlas	59
9.1	<i>Zmizení</i>	59
9.2	<i>McCanick: Útěk před minulostí</i>	62
9.3	<i>I Am Here</i>	63
9.4	<i>Teorie všeho</i>	64
9.5	<i>Konec léta</i>	68
9.6	<i>Sicario: Nájemný vrah</i>	69

9.6.1	Sound Design	73
9.7	<i>V pasti</i>	74
9.8	<i>Příchozí</i>	74
9.9	<i>Last and First Men</i>	78
9.10	<i>Matka!</i>	78
9.11	<i>Blade Runner 2049</i>	79
9.12	<i>MFF Jihlava 2017</i>	80
9.13	<i>The Mercy</i>	81
9.14	<i>Máří Magdaléna</i>	82
9.15	<i>Mandy</i>	83
10	Závěr	88
11	Seznam příloh	92
12	Seznam použitých zdrojů a literatury	93
	Appendix 1	103
	Appendix 2	106

1. Úvod

Filmový zvuk a filmová hudba se už od počátků považují z hlediska profesního za samostatné a separátní oblasti. Způsob jejich tvorby byl po dlouhou dobu oddělený, k jejich propojení docházelo až v posledních fázích filmové postprodukce. Důvodem byly především analogové technologie a metodické postupy, které z nich vycházely.

Filmy 21. století v mnoha případech vykazují větší homogenost celkové zvukové stopy, která vychází z možností detailnější manipulace digitalizovaného materiálu. Stejně tak i hudba a to především fúze sféry akustické a elektronické se stávají běžným úkazem. Vzniká tak nová vlna skladatelů, kteří jsou zároveň hudebními producenty s profesionální znalostí sound designu (především elektronické zvukové syntézy a efektové manipulace). Jedním z prvních úspěšných skladatelů tohoto druhu, který se svou hudbou pronikl až do vysokorozpočtových hollywoodských produkcí, je i Jóhann Jóhannsson.

Jóhannssonova hudba je mezi snímky nominovanými na Cenu Akademie pozoruhodným úkazem. Elektroakustický minimalismus, který obsahuje prvky hudební avantgardy a zároveň okrajově zůstává věrný tradičním konvencím filmové hudby, je sám o sobě velmi poutavým tématem. Ve zručné kombinaci s oskarovým filmovým zvukem ale vytváří nový pohled na přístup ke zpracování zvukové stopy. Hudba, ruchy, atmosféry jsou v extrémně těsné vazbě a hranice mezi nimi splývají.

Tato diplomová práce je rozdělena na dvě části. Část první se zabývá vývojem Jóhannssonova skladatelského rukopisu od dětství až po sólová alba v kontextu s vlivy islandské hudební scény, prostředím ve kterém vyrůstal, a literárním akademickým zázemím. Druhá část staví jeho hudbu do kontrastu s obrazem, analyzuje jejich vzájemný dialog a prozkoumává proces tvorby.

I Část první: Hudba a jazyk

2 Hudba Islandu

2.1 Historie

Historie islandské hudby nemá nikde v Evropě svou paralelu. Kořeny zasahují až do 9. století, kdy se Vikingové vydávali na loupeživé výpravy do jižní a západní Evropy. Když jejich lodě poprvé kolonizovaly Island, přivedli si s sebou i keltské otroky. Tradiční folková hudba Islandu je tedy ve svém prapůvodu kombinací severské a keltské estetiky.

Geografická izolace Islandu odstříhla hudební pokrok zbytku Evropy. Island se nachází stovky kilometrů od evropské pevniny a po většinu své historie byl chudý, řídko osídlený a poměrně nepoznamenaný vnějším vlivem. Životní podmínky na Islandu jsou těžké. Nachází se v chladném subpolárním podnebném pásu a ostrov ohřívá Severoatlantický proud. V létě jsou dny dlouhé, slunce svítí více než dvacet hodin denně, a v zimě krátké. Minimální délka je okolo dvou hodin a čtyřiceti pěti minut. Teploty se během roku pohybují mezi osmadvaceti a mínus třiceti stupni Celsia. Islandčané tedy jako zpočátku chudý agrikulturní národ museli pro přežití udržovat pevně semknuté a navzájem si pomáhající komunity. Vzájemná blízkost, sounáležitost, pracovitost a houževnatost tváří v tvář přírodě vytrvala dodnes a je hlavním pilířem divoce bující kultury. Na druhou stranu unikátnost a krása této odloučené země ovlivnila již nejednoho islandského umělce, jak sám přiznává i Jóhann Jóhannsson ¹⁸. Evropská kultura se na Island dostávala pouze útržkovitě, proto se mezi sebou propojují hudební styly, které byly od sebe vzdálené stovkami let vývoje. „*Kulturně, Island je umístěn mezi Ameriku a Evropu, takže nejsme úplně evropští ani snad skandinávští, ale větší mírou rozpolcení, nebo někde uprostřed. Nedostanete vše, dostanete jenom určité věci a ty se mísí velice zvláštním způsobem.*“ (Johánn Jóhannsson) ¹⁸

Lid, který vzešel z tohoto místa shrnuje v dokumentu Screaming Masterpiece Hilmar Örn Hilmarsson: „*Myslím, že charakter našeho národa a způsob, jak se díváme na svět, je jeden člověk proti zbytku světa. Myslím, že Islandčané jsou tvrdohlaví a urputně hrdí a ve stejnou chvíli jsou beznadějně romantičtí a i člověk nejzatvrzelejšího charakteru se rozpláče, když přečte krásný řádek poezie, nebo slyší, nebo vidí něco, co v něm nějak probudí jeho smysl pro vnímání krásy.*“ ¹⁸

Stará islandská literatura obsahuje mnoho nepřímých referencí k hudební kultuře Vikingů a jiných osadníků Islandu. Mnohé z této literatury se předávalo orálně z generace na generaci, dokud nezačalo být prvně zaznamenáváno na papír ve dvanáctém a třináctém století.

Klíčovým prvkem ve vývoji islandské hudby byla absence jakýchkoliv evropských hudebních nástrojů. Převládala proto hlavně vokální hudba, která měla svůj základ v severské epické poezii a próze. Základem byly ságy, eddy a skaldská poezie. Na přelomu prvního tisíciletí se na Island dostalo křesťanství, které bylo násilným způsobem přijato islandským parlamentem za oficiální náboženství. Nicméně se často mísilo se silně zakořeněnými pohanskými kultury Islandu, které se dále mohly provozovat v soukromí. Převládaly náboženské zpěvy, hymny a jednoduché světské hymny. S křesťanstvím přišla na Island tradice gregoriánského chorálu. Rané formy polyfonie, jakým bylo například středověké organum, na Island pronikaly opožděně – více než o sto let později. Až do jedenáctého století, kdy se na Islandu organum objevilo poprvé, byla veškerá hudba jednohlasá. S křesťanskými kněžími také poprvé přišla na Island hudební notace. Pokud se v hudbě používal hudební nástroj, jednalo se převážně o jednoduché konstrukce, jaké měli například Langspil nebo Fiöla. Strunné nástroje, jež mohou doplňovat vokál jednoduchými melodiemi.¹⁶

Příkladem tradiční hudby je „*rímur*“, islandská zhudebněná, zpívaná epická poezie s jednoduchou intonací, která má svůj původ v tradicích skaldické poezie. Rímur se jak název již napovídá – rýmuje, zároveň užívá časté strukturální aliterace, převzaté ze starší germánské poezie a skládá se z dvou nebo čtyř veršů na strofu. Existují stovky různých metrických typů, ale můžeme je rozdělit na přibližně deset nejvýznamějších forem. Rímury jsou často dlouhé a skládají se z několika sekcí, nazývaných „*ríma*“, které se odlišují jiným metrem. Vzniká v polovině čtrnáctého století a relativně nezměněný setrvává jako dominantní a populární hudební forma až do raného devatenáctého století, kdy básníci přinesli nové metrické formy poezie z ciziny. I přesto mnozí islandští básníci devatenáctého a dvacátého století pokračovali v tradičním rímuru. Rímur se vyvinul ze strofického složení epických zpěvů a krátkých, snadno zapamatovatelných melodií do velice specifických komplexních forem. Tradice má své kořeny v chudém, agrárním Islandu,



R 1: Rímur
:Numa_rimur_extract.ogg

kde se zpíval během rodinných sešlostí zvaných „kvöldvaka“, ve kterých rímur přednášel „kvaeðamaður“ (v překladu „mistr zpěvu“). (V současné době se edda a rímur dostali do širšího povědomí například díky kolaboracím Seindóra Andersena a post-rockové kapely Sigur Rós.) Poezie a její metrická struktura má vliv i na současnou hudbu. (Hilmar Örn Hilmarsson) ^{18,17}

Dalším příkladem udržené tradiční hudební formy je „tvísöngur“ („dvojpíseň“). S vysokou pravděpodobností se jedná o odvozeninu středověkého organa. Na rozdíl od organa, kde se druhý hlas pohybuje pevně paralelním pohybem, v tvísönguru se melodie konstatně protínají v kontrapunktu, kde se nejvíce používaným intervalem stává čistá kvinta. Tato forma se dodnes vyučuje na hudebních školách a islandžané jsou tak stále ve spojení s hudební estetikou středověku, která je pro většinu západní hudby dnes již minulostí. Možná právě proto Jóhannsson vždy tíhnul k minimalismu.



R 2: Adaptace středověké eddy kapelou Sigur Rós a Seindórem Andersenem.

<https://drive.google.com/open?id=1Htt60Z9LJX8xvFfCOAHzz>

V šestnáctém století se Island stal součástí lutheránské reformace a lutheránství se stalo dominantním náboženstvím dodnes. Díky tomu se hudba obohatila o germánské hymny, které byly dodávány již tištěné a s hudební notací. Zpočátku to byly pouze překlady německé hudby, později se skladby začaly vyvíjet, přejaly více islandský ráz a to hlavně díky implementaci lydických modálních stupnic a neobvyklému užití intervalů v paralelních kvintách a zvětšených kvartách.¹⁹ Mezi nejznámější skladatele islandských hymn se řadí hlavně Hallgrímur Péturson.

Islandžané jsou hrdý národ známý svým přístupem k zachování tradic. Příkladem je jazyk. Islandština během posledního tisíciletí prodělala jen mírný vývoj, je považována za jazyk velice blízký staré norštině, kterou užívali Vikingové. Místo přílišného užívání převzatých slov se tvořily neologismy, které mají islandské kořeny a užívají se jako složeniny pro popis nových konceptů. Často se stává, že archaismy a zapomenutá slova jsou recyklována a je jim přiřazen nový význam. Ve stejném duchu se na Islandu dodržují i hudební tradice, a můžeme tak objevovat prvky staré přes tisíc let.

„...a tak se nám podařilo zachovat tyto věci více než tisíciletí a řeč je stále tak živá a zvučná... samotná nese ten rytmus, tu hudbu která je svým způsobem zakořeněná v celé její struktuře.“ (Hilmar Örn Hilmarsson) ¹⁸

Výjimkou je osmnácté století, kdy byly Islandžanům představeny evropské

tance a hudební formy jako polka a valčík, které na delší dobu odsunuly klasické folkové hudební tradice do pozadí. Moderní revitalizace folkových tradic přišla počátkem dvacátého století a to pouze částečně.

Koncem osmnáctého století se na Island dostávají varhany a harmonia, díky nimž se provedení především liturgické hudby značně mění. Jsou to první hudební nástroje evropského původu dovezené na Island. První oficiální pěvecký sbor, který se nezaměřoval na duchovní hudbu, byl vytvořen až v roce 1862, první dechová kapela o deset let později.⁹⁰ Mezi širokou veřejností měla tato nová hudební tělesa úspěch. Počet sborů se ihned začal rapidně zvyšovat a dodnes jsou velice populární.

Příchod evropských nástrojů byl úzce spjat s novými melodickými a harmonickými prvky převzatými převážně z dánské liturgické hudby. Nové hymny evropského stylu měly velký úspěch a postupně začaly vytlačovat tradiční islandskou folkovou hudbu, která začala být vnímána jako zastaralá a kakofonická. Lid tímto způsobem zavrhl mnohé své starší tradice tváří v tvář novotě stylů, nástrojů a tanců přicházejících z otevírající se Evropy.

V druhé polovině devatenáctého století přišel na Island evropský romantismus a začínali se zde objevovat vůbec první profesionální skladatelé. Mnozí z nich studovali hudbu v zahraničí a přinesli s sebou zpět nové hudební styly.

V roce 1930 vznikla nejen Vysoká škola hudby v Reykjavíku, ale hlavně Národní rádiová stanice, díky níž se Island mohl plně propojit se zbytkem světa. Od té doby se hudba začala rozvíjet závratným tempem až po formu, kterou známe dnes. Roku 1945 byl založen Svaz islandských skladatelů, roku 1950 Islandský symfonický orchestr.¹⁶ Současná islandská hudba je tedy velmi mladá, její počátky můžeme umístit do 30.let 20. století. Přístup ke kompozici rozličných hudebních žánrů jako již zmíněné klasické hudby, dále rocku, popu, jazzu, blues, elektronické hudbě a dalších, je často přímo provázán s tradiční folkovou hudbou, přetrvávající na Islandu v téměř nezměněné podobě více než tisíc let. Není to však pravidlem, mnoho kapel se od klasických forem distancuje a existuje pouze několik kapel, které se zaměřují na tradiční islandskou hudbu. Část populace tradice úplně odmítá. Tento trend byl nejsilnější v první polovině dvacátého století, kdy byla komunikace se vnějším světem utvrzena formou vynálezu rádia, který přinesl pro Islandčany naprosto nový pohled na hudbu. Obecně vzato je hudba tohoto ostrova ovlivněna tradičním folklorem jen z části, z hlediska širší populace je dědictví hudební tradice téměř ignorováno.

Velký dopad na hudební scénu byla také nově nabytá nezávislost Islandu, jež se roku 1944 trvale oddělil od nadvlády Dánska. Suverenita, samostatnost a témata identity jedince a národa se staly pilířemi hudebního vývoje mnoha generací muzikantů, kteří je ventilovali a přetavovali skrze hudbu alternativních proudů. (viz. *Smekkleysa, kap. 2.2.1.*)

V současné době můžeme nalézt mnoho forem klasické hudby, snad všechny druhy populární hudby i hudbu alternativní a experimentální. Velice důležitým milníkem v transformaci populární hudby na Islandu byla šedesátá léta v čele s kapelou The Beatles, kteří ovlivnili hlavně mladou generaci muzikantů. Za první „beatle record“ (forma a estetika, kterou užívala kapela The Beatles) může být považována nahrávka „*Fyrsti Kossinn / Bláu Augun Þín*“ od kapely „*Hljómar*“ z roku 1965. První islandský „pop“ s mezinárodním úspěchem přišel ale až v 90. letech se zpěvačkou „*Björk*“. Mezi významné islandské kapely a hudebníky dále řadíme „*Mezzoforte*“, „*Voces Thules*“, „*The Sugar Cubes*“, „*Sigur Rós*“, „*Emiliána Torrini*“, „*Dikta*“, „*Of Monsters and Men*“, „*Múm*“, „*Gus Gus*“, „*Mugison*“ a další. Island je dnes sídlem mnoha festivalů s mezinárodní prestiží jako jsou Festivaly „*Iceland Airwaves*“, „*I Never Went South*“, „*Dark Music Days*“, „*Eistnaflug*“, „*Reykjavík Blues Festival*“, „*Reykjavík Jazz Festival*“ a další.

2.2 Hudební scéna

„*Myslím si, že je jedno co je to za žánr, Islandané mají tendenci být dobří v čemkoliv.*“ (Olaf Furnish, Billboard Magazine) ¹⁸

Island čítá něco přes 330 tisíc obyvatel. Je to jeden z nejméně osídlených států na světě. Přesto zde existuje přes devadesát hudebních škol, 6000 sboristů, 400 orchestrů a kapel, neznámý počet rockových, jazzových uskupení a djs. ¹⁸ Hlavní charakteristika islandské hudby a hudební scény je podle Dagura Káriho Pétursona z kapely „*Slowblow*“ „silný pocit přátelství“. ¹⁸ Kapely se navzájem podporují, půjčují si nástroje. Mnoho hudebníků hraje v mnoha hudebních uskupeních naráz. Téměř až rodinná sounáležitost prostupuje celou scénu. Tento názor zastávají například i hudebníci kapely *Sugarcubes*, kteří tvořivou atmosféru popisují jako „velmi uvolněnou“. ¹⁸

Stejně pozitivní přístup si hudebníci zachovávají i přes špatné vyhlídky na

komerční úspěch a na těžkou finanční situaci, která jde ruku v ruce s časem, jež musí do hudby investovat. Z toho vychází zajímavá teorie Barðie Jóhannssona na téma unikátnosti islandské hudby: „*Je to tím, že každá kapela, která za něco stojí, ví, že jejich hudba se v rádiu hrát nebude, že na Islandu neprodají víc jak 200 desek, zvláště když jde o mladou kapelu. Tak prostě dělají hudbu, jak se to líbí jim samotným.*“¹⁸ Členové kapely Múm „následují svůj vnitřní hlas“, tedy se řídí především pocitem a spontánností.¹⁸

„*Myslím, že zázemí člověka a místo, kde vyrůstal, vždy ovlivňují kým jsou a co dělají, takže jsem si jistý, že moje islandské zázemí má na mou hudbu nějaký vliv. Island má velice živou hudební scénu a je to skvělé místo, kde se může hudebník vyvíjet – scéna je velice kolaborativní a povzbuzuje experimentování a riskování a to mi v mých formativních skladatelských letech značně prospělo.*“ (Jóhann Jóhannsson)¹

„... [hudební scéna] je kolaborativní – lidé vám volají a ptají se, jestli nechcete něco dělat ve studiu a vy jim na to odpovíte: „*Jasně, proč ne!*““ (Jóhann Jóhannsson)²

Další důležitou charakteristikou scény je její propojení s poezií a tradicí. Eivör Pálsdóttirová, folková zpěvačka, působící pod pseudonymem „*Eivør*“, se kromě svých vlastních kompozic opírá také o tradiční básně a rímury, které ji naučil prastrýc¹⁸. Díky velké podobnosti islandské poezie a surrealistických básní se surrealismus s islandskou hudbou snadno a přirozeně propojil. Silný dopad měl hlavně na mladou punkovou scénu a 80. let a na estetiku jednoho z nejdůležitějších islandských hudebních hnutí, „*Smekkleysa*“, které ovlivnilo několik generací muzikantů.

2.2.1 *Smekkleysa*

Na vývoj hudební scény měl značný dopad manifest, hnutí a hudební vydavatelství „*Bad Taste*“ (*Smekkleysa*, v překladu „špatný vkus“). Hlavním pilířem tohoto hnutí bylo tvrzení převzaté od Pabla Picassa: „*Dobrý vkus a opatrnost jsou nepřitelem kreativity.*“⁹¹ *Bad Taste* je tedy proti všemu, co představuje dobrý vkus. Mezi zakladatele hnutí patří členové surrealistické skupiny „*Medúsa*“ a hudební skupiny „*KUKL*“ a „*Gramm*“. Vydavatelství *Smekkleysa* bylo téměř od svého počátku spjato především s kapelou „*Syurmolarnir*“ (anglicky *The Sugarcubes*), kapelou kterou vedl Einar Örn Benediktsson a Björk. *The Sugarcubes* patří dodnes mezi nejúspěšnější a nejvlivnější islandské kapely a to i přes jejich relativně krátké

působení mezi lety 1988-1993.

„Tak jsme si řekli, co takhle vytvořit popovou kapelu, ale zůstat věrní manifestu Bad Taste Světová Nadvláda nebo Smrt? Popovou hudbu jsme neznali, měli jsme z ní strach. Když jsme si mysleli, že je hrozná, proč s ní taky nezačít a nedobýt svět?“ (Einar Örn Benediktsson) ¹⁸

„Podle mě, i když se Island v roce 1944 osamostatnil, pořád trvalo dvě generace, než jsme získali sebevědomí. Mí rodiče se narodili ve 40. letech...ale s nástupem naší generace jsme se začali ptát co to znamená být Island'an. A jak být na sebe pyšný, místo špatných pocitů, že jsme byli víc jak 600 let kolonizováni Dánskem. Konečně se cítíme svobodní. Nebylo to lehké, vážně. Ale jak do Británie vtrhl punk v 70. (letech) zasáhl nás taky a my zjistili, že nezáleží na tom, co chcete udělat, ale co opravdu uděláte a my tuhle sílu použili k vyhlášení hudební nezávislosti.“ (Björk) ¹⁸

Bad Taste záměrně provokoval a udával směr, kterým se islandská hudba dále vyvíjela. *„Vyprovokovali jsme děti, které si hráli na U2, nebo na islandské Beatles, aby se stali sami sebou.“ (Björk) ¹⁸* Smekkleysa zůstává až dodnes jením z islandských nejvlivnějších hudebních vydavatelství.

Ke konci islandské punkové revoluce v druhé polovině 80. let také vzniká kapela silně ovlivněná estetikou Bad Taste s názvem *„Daisy Hill Puppy Farm“*, ve které se na islandské hudební scéně poprvé objevuje mladý Jóhann Jóhannsson. Na tomto vydavatelství vyšlo v budoucnu mnoho hudebních alb, na kterých se jakožto muzikant nebo producent podílel.

3 Raná léta

Jóhann Jóhannsson se narodil 19. listopadu 1969 v Reykjavíku Jóhannovi Gunnarsonovi a Eddě Thorkelsdóttirové. Záhy nato se rodina přestěhovala do Paříže, kde prožil své dětství. Kromě francouzštiny se zde naučil mluvit plynule anglicky, když chodil na Americkou základní školu, kde studovaly děti diplomatů a anglicky mluvících cizinců. K anglickému jazyku měl velice vřelý vztah, obdivoval ho díky jeho bohatosti a jemným nuancím. Jeho první kontakt s hudebním nástrojem byl asi v osmi letech. Od té doby ho hudba nikdy úplně neopustila. Jeho rodiče na jeho hudební vývoj měli zásadní vliv, protože poslouchali hodně klasické hudby včetně současnějších autorů. Jedním ze vzorů byl například americký skladatel Morton Feldman. Ve svých jedenácti letech se učil v hudební škole na piáno a trombón. Rodina se přestěhovala zpět do Reykjavíku, když mu bylo dvanáct let. Jóhannsson také cituje islandskou přírodu a konkrétně město Reykjavík jako velký vliv na jeho život.

„... nemůžete nebyť ovlivněni místem, kde vyrůstáte, mohu říct, že geografie Reykjavíku je velice odlišná od například New Yorku, Paříže nebo Kopenhagenu. Nebe je tu široké. Budovy jsou nízké. Krajina je neohraničená. I když jste ve městě, tak dohlédnete na vršky hor. Je to rozlehlé, ale uvnitř hudební scény je tu silný duch komunity.“ (Jóhann Jóhannsson) ³

První experimenty s vlastní tvorbou hudebních kompozic začal v patnácti letech. Přestože studoval hru na piáno, Jóhannsson vždy raději hrál vlastní improvizace, než noty jiných autorů. Kompozice šla ruku v ruce s nahráváním hudby ve studiích, díky čemuž získal potřebnou praxi, kterou později zúročil jako hudební producent. Svou první kapelu založil v šestnácti nebo v sedmnácti letech („Autobahn“, klávesista). Hry na hudební nástroj ale zanechal následně po jeho přijetí na Islandskou univerzitu, když mu bylo osmnáct let. Jeho oborem byla literatura a jazyky, což je díky jeho multilinguálnímu zázemí přirozené. Během svého vysokoškolského studia ho ale hudba stále přitahovala. Studoval tedy skladbu a hudební teorii ve svém volném čase a účinkoval v několika hudebních kapelách jako hráč na klávesové nástroje a kytarista. Studium literatury a jazyků nicméně obsáhlo velký díl jeho života a mělo velký utvářející dopad na jeho hudební kompozice. Hudba Islandu má své kořeny ve specifickém rytmu jazyka a jeho pozice, je velice příznačné, že Jóhannsson studoval oba tyto světy v notném detailu.

„Moje pozadí není ve skutečnosti úplně hudební, takže tíhnu k více koncepčnímu a narativnímu způsobu psaní.“ (Jóhann Jóhannsson) ²

Za velice důležitý životní milník Jóhannsson považuje práci v univerzitním knihkupectví, kam nastoupil po škole. Měl dostatek času číst a zároveň potkával mnoho lidí z oboru od kterých se mohl učit. Jeho mentorem se stal expert na islandské ságy, nordickou i klasickou mytologii a detektivní romány a novely. ⁵

Protože je Island státem s poměrně malou populací, která mluví vlastním, velice specifickým a archaickým jazykem, je pro Islandřany velice důležité mluvit plynule i jinými jazyky, které často propojují odlišné kultury. Jóhannsson se nepovažuje za islandského umělce ale spíše za umělce evropského. ⁴

4 Účinkování v kapelách

4.1 Reykjavický hudební underground

4.1.1 *Daisy Hill Puppy Farm*

Než se Jóhannsson vypracoval ke svému typickému stylu, předcházel mu dlouhý formativní proces, který započal působením v kapelách na konci 80. let. V roce 1988 vydala Jóhannssonova první kapela, „*Daisy Hill Puppy Farm*“ (dále „DHPF“), svoje stejnojmenné debutové EP se čtyřmi skladbami. Kapela byla nejvíce ovlivněna alternativními rockovými a psychedelickými projekty „*Jesus and Mary Chain*“, „*Loop*“ a „*Spacemen 3*“. O rok později vydala své druhé EP s podtitulem „*Spraycan*“. Jóhannsson zde působil jako frontman kytarista.



R 3: Daisy Hill Puppy Farm
– Heartbreak Soup

<https://drive.google.com/open?id=1mrf5L92IGKJO2NNtkCz4L>

a

Charakteristika zvuku spočívá především ve velice syrovém, garážovém zvuku, kterému dominuje elektrická kytara, jež využívá silné harmonické zkreslení a zpětnou vazbu. Jóhannssonův vokální part kapely je kontrastně velice jemný, chvílemi až melancholický a v mixáži upozaděný, čemuž přispívá i silné echo a hall. V obou ep můžeme slyšet rychlou post-punkovou rytmiku Joy Division, ale i pomalé rockové pasáže ovlivněné minimalistickou psychedelikou Spacemen 3 či Loop. Celkový pocit z nahrávek silně připomíná shoegazové^a kapely 90. let, nicméně zvuk je agresivnější a více tíhne k tvrdším odrůdám rocku a punku.

Obě EP vyšla v zahraničí na britském hudebním vydavatelství Lakeland Records, což znamenalo pro začínající kapelu velký úspěch. Hudbu DHPF vybral do svého rádiového programu na BBC Radio 1 i dj, producent a rádiový host John Peel, jedna z tehdejších nejzásadnějších postav britské alternativní hudební scény. Podporu DHPF také vyjádřil formou fanouškovského dopisu americký muzikant, známý hudebník a hudební producent Steve Albini. Přestože kapela měla nakročeno správným směrem, postupem času se z tříčlenného tělesa stalo dvoučlenné a nakonec jednočlenné. Jóhannsson pokračoval na vlastní



R 4: Daisy Hill Puppy
Farmy – Youngblood

<https://drive.google.com/open?id=11W2ug9lu6K7bQdjemFCW>

a Hudební žánr. Typ alternativního rocku charakterizován „zahaleným“ zpěvem, velkým harmonickým zkreslením kytar, častým efektováním, silným feedbackem a extrémní hlasitostí.

pěst a tak začal experimentovat se samplery a sekvencery. Vytvářel zvuky vrstvením a loopováním vlastních kytarových samplů. V tomto procesu pokračoval analogicky dál i s dalšími elementy. Díky rozpadu této kapely se tak prvně začal formovat jeho pozdější postup práce při tvorbě jeho kompozic.⁹

4.1.2 *Sódoma Reykjavík, Funkstrasse, HAM*

Počátkem devadesátých let Jóhannsson účinkoval ve dvou kapelách společně se zpěvákem Óttarem Proppéem a Sigurjónem Kjartanssonem. Byla to funk-rocková kapela „*Funkstrasse*“ a metaloví „*HAM*“. Hudba *Funkstrasse* a *HAM* byla také prvním propojením Jóhannsona a filmu, skladby *Komdú í Partý* (*Funkstrasse*) a *Animalia* (*HAM*) zahrály v soundtracku ke kultovnímu islandskému filmu *Sódoma Reykjavík* (*Remote Control*, 1992) Óskara Jónasona. Snímek byl jako jeden z prvních islandských filmů, které se dostali na prestižní festival v Cannes v kategorii *Un Certain Regard*. *Sódoma Reykjavík* je fraška, jejíž děj je zasazen do fiktivního islandského kriminálního podsvětí nudné rybářské vesnice. Ve snímku si členové kapely *HAM* jmenovitě Óttar Proppeé a Sigurjón Kjartansson zahráli členy punkové kapely.

Kapela *Funkstrasse* se od klasického funkrockového seskupení liší především volbou hlasu a frázováním vokálu. Óttar Proppeé využívá až komického metalového hrdelního zabarvení a jeho vokální party se skládají z různých skřeků, pokřiků a častého opakování stejných frází. Instrumentální složka je však velmi bohatá, objevují se zde všechny prvky, které bychom od kapely tohoto žánru očekávali – dechovou sekci, prominentní basovou linku, klávesový doprovod (Jóhann Jóhannsson), jemnou i zkreslenou elektrickou kytaru a silný rytmický podklad. Rytmická sekce více směřuje k popovému pojetí a tíhne k estetice disca (*Komdú í Partý*). Frázování všech prvků využívá funkových synkopických rytmů, to vše je doplněno sborovými ženskými back-vokály. Jóhannsson ve skladbě *Komdú í Partý* vyjadřuje cit pro rytmus a jeho přízpůsobivost ve vztahu k hudebnímu žánru. Skladba je zakončena sólem na klávesový syntetizátor, kde můžeme sledovat instrumentální zručnost, schopnost improvizace a dobré adaptace hráčské techniky podle žánrových potřeb. Kapela vydala pouze několik skladeb, které byly součástí různých



R 5: *Funkstrasse* - *Komdú í Partý*

https://drive.google.com/open?id=1MYfVkwmpAN_YTDGSvzz

hudebních kompilací.

Heavy metalová kapela HAM začala vydávat s svůj prvotní hudební materiál na koncem roku 1987. Zvuk kapely stojí na kontrastu dvou vokálních projevů Propeého s jeho ostře zabarveným řevem a až téměř operním Kjartanssonovým barytonem. Kapela sama o sobě vznikla jako parodie heavy metalové scény a jejich texty si udržují komický podtón. Kytary se soustřeďují na pomalé, poměrně jednoduché a velice tvrdé rock'n'rollové riffy. Celá estetika zvuku směřuje k depresi, žalu a patosu. Jóhannsson se ke kapele přidal jako klávesový hráč a občasný kytarista až v roce 1991. V té době se kapela kromě skládání nového materiálu (a s tím spojené obohacení harmonické a barevné palety přidáním zvuku varhan), hlavně zaměřovala na proražení na zahraniční scénu, konkrétně na přestěhování do New Yorku. V roce 1993 kapela hrála v mnoha newyorských klubech včetně poměrně věhlasného CBGB a koncerty měly dobrou odezvu. Kvůli finanční situaci se ale kapela po půl roce musela vrátit do Reykjavíku a v roce 1994 odehrála svůj poslední koncert, po němž přišla dlouhá odmlka. Jóhannsson se poté ke kapele již nevrátil. HAM ale v jistých obměnách funguje dodnes.



R 6: HAM – Animalia

https://drive.google.com/open?id=1pljxkKg7rF5eRP05XSJE_V

Hudbu HAM skládal kompletně Sigurjón Kjartasson.

Bubeník Hallur Ingólfsson z kapely odešel, protože měl ambice hudbu pro kapelu skládat a to bylo předmětem rozporů mezi ním a Kjartassonem. Je tedy velice nepravděpodobné, že by se Jóhannsson jakkoliv podílel na kompozici. V kapele účinkoval, protože byl v té době již vyjímečným hudebníkem na islandské hudební scéně, jehož kvalit podobným způsobem následně využila i například rocková kapela Olympia (album „*Universal*“, Smekkleysa, 1995).¹⁰



R 7: Záznam z koncertu "HAM - Lengi lifi", 1994

<https://drive.google.com/open?id=1yNfTdVNgdlI0opDPfUQjaQ>

Přestože Jóhannsson pravděpodobně nepůsobil v kapele kreativně, být součástí takto energického kolektivu mělo nesporně vliv na jeho hudební rozhled a růst jakožto skladatele. Samotné aktivní účinkování v kapele tohoto žánru vypovídá o Jóhannssonově otevřenosti k barevným paletám, jež hudba nabízí. Jeho klávesovou hru můžeme nalézt na albu *Dauður Hestur*, nebo na záznamu z jejich „posledního“ živého koncertu „Lengi Lifi“ (Smekkleysa, 1994).

„...HAM mne naučilo hodně o tom jak vytvořit masivní zvuk na pódiu, jak spolupracovat... a jak ne. Byla to dobrá zkušenost – HAM je silná kapela, především naživo.“ (Jóhann Jóhannsson) ¹¹

4.2 Přejchod k populárnějším hudebním formám

4.2.1 Unun

„Unun“ (v překladu „zábava/potěšení“) byla islandská pop-rocková kapela založená v roce 1993 úspěšným punkovým basistou „Dr. Gunnim“ (Gunnar Lárus Hjálmarsson) a bývalým kytaristou The Sugarcubes a členem surrealistického uskupení Medusa, Thorem Eldonem. Ke kapele se postupně přidala zpěvačka Heiða Eiríks, bubeník HAM Addi a Jóhann Jóhannsson, který se kromě hry na klávesy a práce se samplery zasloužil o produkování jejich debutového alba „æ“ (Smekkleysa, 1994). Album se stalo nejúspěšnější komerční islandskou nahrávkou roku 1994 a o rok později bylo znovu nahráno s anglickým vokálem pro mezinárodní trh s názvem „*Super Shiny Dreams*“.



R 8: Unun – æ

<https://open.spotify.com/album/1vsS5VEqTbVqtg5y12pmwO?>

¹²

Charakteristika zvuku na albu æ často vybočuje z klasického rockového rastru a objevují se zde i skladby punkové („Ég sé rautt“), prvky synthpopu, grunge („Leðurskipið Víma“) či shoegaze („Skammhlaup“). Barvu zvuku obohacují přidané elektronické nástroje (syntetizér, sampler). Z nahrávky je znát, že všichni hudebníci jsou již zkušení a umí hrát v několika polohách. Kompozice písní má sice velice jednoduchou strukturu, nicméně obsah jednotlivých částí obsahuje větší počet chytře vymyšlených elementů. Kytara užívá různých barev, efektů i stylů hry od jemnějších akordových rozkladů, přes ostré punk-rockové frázování i občasná sóla. Vokální projev také nezůstává pouze v jednom stylu a organicky se adaptuje. Basa je v nahrávce velice barevná a prominentní. Pro každou skladbu je užit jiný syntetizátor – arpeggiatory, zvuky podobné thereminu, orgány a pady, či zvuky podobné syntetizéru Roland TB-303. Samplér zde Jóhannsson využil velice aktivně ať už pro podpoření rytmu elektronickými rytmickými smyčkami, které vytvářejí u některých skladeb (synth)popový nádech, či samplery mluveného slova a šumu u více alternativněji laděných písní (Skammhlaup). Za zmínku rozhodně stojí i

Jóhannssonova již profesionální producentská práce. Zvuk alba je v mixáži a v barvě velice vyrovnaný a slyšíme zde autorův cit pro správný výběr postprocessingových efektových jednotek i kreativní práci s panorámou a prostorem nahrávek.

4.2.2 Lhooq

„Lhooq“ byla kapela sestávající se z Jóhanna Jóhannssona (klávesy, sampler), Pétura Hallgrímssona (kytara), Sary Guðmundsdóttirové (zpěv), Guðniho Finnssona (basová kytara) a Arnar Geira Ómarssona (perkuse, bicí) . Jméno kapely vzniklo podle obrazu Mony Lisy s knírkem od Marcela Duchampa. Vydali jedno EP a jedno stejnojmenné debutové album v roce 1998.

Z hlediska stylu se Lhooq pohybují hlavně ve sféře trip hopu a přidružených žánrů jako je downtempo, lo-fi, lounge, nebo alternativní pop a rock. Dále můžeme slyšet vlivy reggae, dubu, hip hopu a populární elektronické taneční hudby devadesátých let jako breakbeat nebo house. Jemný vokální projev je často rozprostřen hutným hallem a delším echem. Hudba je založena především na rytmických smyčkách různých samplových groovů a basového doprovodu, zbylé elementy jako kytara, smyčce, perkuse a syntetizátory jsou umístěny do pozadí. Jsou značně efektovány, aby zaplnily prostor především svým umělým dozvukem. Hudba Lhooq je poměrně vytříbená, užívá správných prvků pro tvorbu atmosféry, zaměřuje se jemnost jednotlivých elementů a při stavbě zvuků jsou použity poměrně pokročilé postprocessingové metody jako filtrace, harmonické zkreslení, saturace, bitcrush a další.

Jóhannsson se v této kapele dostal do role tzv. „beatmakera“, tedy osoby, která komponuje hudební podklad pod vokální linku. Nejedná se pouze o volbu rytmické složky, ale i o doplňující, melodie, harmonie a efekty instrumentů i vokálu. Beatmaker je tedy často i producentem nahrávky zároveň. V této době už měl Jóhannsson s produkcí a skladbou již téměř desetileté zkušenosti a začínal se řadit mezi



R 9: Album Lhooq
0wls8Y1S1QLkCwJXEUBeng



R 10: Lhooq - I Don't Want to Know

<https://drive.google.com/open?id=1p0NE7CL4BB3gz71s1f1No>



R 11: Lhooq – BEM

<https://drive.google.com/open?id=1RYzdDDcOfQZS26l4ooxX>

producentskou špičku.

Přestože žánrově je Lhooq stále ještě daleko od Jóhannssonovy sólové tvorby, můžeme ve skladbách najít několik prvků, které se později projeví ve větší míře. Tím je především používání dlouhých zvukových ploch a držení se jednoduchých, opakovaných melodických motivů. Minimalismus představuje především skladba „Bem“, ze které je zároveň cítit melancholie příznačná pro Jóhannssonovu sólovou tvorbu. Skladba „I don't Want To Know“ užívá samplovaných smyčců, které velice vzdáleně nastiňují jeho budoucí spolupráci se smyčcovými hudebními tělesy. K vytvoření hudby pro Lhooq bylo nutné znát jak aspekty, potřeby a úskalí tvorby elektronické hudby jakožto celku (nejen z pohledu hráče v kapele), tak i možnosti kombinace akusticko-elektronických elementů a tvorby esteticky, skladebně a barevně funkční elektroakustické formy.

4.3 Dip

„Dip“ byla experimentální kapela, která se zaměřovala na širokou škálu elektroakustické hudby, především na fúze jazzu, rocku, funku, trip hopu, world music a elektroniky.

Vydala jediné album „Hi-Camp Meets Lo-Fi: Explosion Picture Score“ v roce 1999 na vydavatelství Smekkleysa. V kapele působilo mnoho hudebníků, jednalo se o kolaborační projekt.

Základem bylo ale duo J. Jóhannsson a Sigtryggur

Baldursson, bývalý bubeník kapely The Sugarcubes. Na rozdíl

od Lhooq byla Jóhannssonova role v kapele obrácená, o

rytmus a groove skladeb se postaral Baldursson a Jóhannsson doprovázel hrou na

klávesy a programováním syntetizérů. Obě složky byly ale v tomto případě

rovnocenné, kompozice většiny skladeb vytvářeli společně. Na albu se objevuje kromě

šesti různých vokalistů i velký počet rozličných nástrojů jako je kytara, tabla (indický perkusní nástroj), saxofon, akustická basa, akustická kytara nebo lap steel kytara.

Hi-Camp Meets Lo-Fi: Explosion Picture Score je zajímavou exhibicí

Jóhannssonových dosavadních schopností a hlavně potvrzením jeho budoucího

skladatelského potenciálu. Kompoziční stránka tohoto alba je vyjímečná, podrobný

rozbor viz appendix 2.



R 12: Dip - Hi-Camp
Meets Lo-Fi: Explosion
Picture Score

000EyydmmxvzozCCuXSOWj

4.4 Kitchen Motors

Jóhannssonova hudební všestrannost a zájem, která se projevila v jeho předchozích pracích kulminovala vytvořením uměleckého kolektivu a hudebního vydavatelství „Kitchen Motors“. Kuchyně jakožto místo experimentování a motory jako zdroje aktivity. Díky své aktivní činnosti v mnoha odvětvích islandské hudební scény byl schopný za pomoci jazzového improvizátora Hilmara Jensona (a hudebníka, pohybujícího se v experimentální elektronické hudbě) a Kristin Bjork Kristjansdottirové (působící pod pseudonymem „Kira Kira“ z kapely „Spunk“), vytvořit unikátní kolaborační projekt, který umožnil vzniknout kapelám a projektům jako „Apparat Organ Quartet“ nebo „Slowblow“. Kitchen Motors byli aktivní od roku 1999 až do roku 2005 a jejich cílem bylo především vytváření interdisciplinárních spoluprací. Začali jako série čtyř koncertů a postupně se proměnili až k hudebnímu vydavatelství. Koncerty a performance byly organizovány měsíčně pod názvem „Motorlab“. Pod stejným názvem (Motorlab #1, Motorlab #2 etc.) vyšlo na Kitchen Motors několik kompilačních CD.

Kitchen Motors měli na Jóhannssonovo komponování velice zásadní vliv. Byl to pro něj především kurátorský projekt složený ze třech hudebníků s velice odlišným hudebním stylem. V té době se Jóhannsson začal zajímat o současnou klasickou a starší elektronickou hudbu – „musique concrète“ z padesátých a šedesátých let dvacátého století, Andrewa McKenzieho nebo o Haflerovo Trio. A. McKenzie měl velký vliv na Jóhannssonův skladatelský postup práce. „(McKenzie) Měl velkou zásobu kazet a vinylů v době, kdy tyhle věci nebyly tak snadno přístupné jako dnes, člověk musel vynaložit hodně času při hledání dobré hudby. Otevřelo to moji perspektivu.“ (Jóhann Jóhannsson) ¹¹

Kromě hudebních vystoupení se v rámci Motorlab odehrávaly i performance jako „Telefonía“, kde se užívalo mobilních telefonů, laptopů a telefonních zpráv. Na obrazovce se pro publikum zobrazilo telefonní číslo. Posлуhači dostali instrukce zanechat na něm hlasovou zprávu. Vybrané zprávy se zaznamenaly do počítače a byly vytvořeny smyčky, které se kreativně upravovaly a přehrávaly zpětně, kombinovaně s ambientním šumem, hudebními samplami a improvizovanou hudbou (smyčce, syntetizátory, perkuse a další). Telefonía byla



R 13: Curver, Jóhannsson, MacKenzie – Telefonía

<https://drive.google.com/open?id=1dV3TiN2ccYNiKXB0k96Z9>

performována kapelou Curver, Jóhannsonem a Andrewem MacKenziem.

Jóhannsson a MacKenzie společně navrhli speciální software, který umožňoval ihned pracovat se zaznamenaným zvukem.

Mezi další představení se řadila například symfonie pro 13 elektrických kytar, Motorlab #3, kde se propojila chorální hudba s elektronikou a Motorlab #4, ve kterém se objevila komponovaná hudba pro několik němých dokumentárních filmů složená umělci Hilmarem Jenssonem, Hilmarem Ornem Hilmarrssonem a samozřejmě Jóhannem Jóhannssonem působícím zde pod pseudonymem „*Staf Of NTOV*“. Jednalo se o Jóhannssonovy první ryze filmové kompozice. V roce 2001 se již experimenty Kitchen Motors přesnuli do zahraničí – do Ruska, Finska, Francie a Holandska.

„Pokusili jsme se maximalizovat možnosti, které tu již existovaly, přivést k sobě lidi ze světa jazzu, klasické, elektronické hudby, punk nebo metalu a podporovat nové hybridní formy. Moje vlastní hudba vznikla právě z těchto experimentů“. (Jóhann Jóhannsson) ¹³

4.4.1 Apparát Organ Quartet

Apparat začal v roce 1999 původně jakožto samostatná hudební performance v rámci Kitchen Motors. Tvořili ji zpočátku čtyři hudebníci, kteří měli stejnou zálibu ve varhanách: Hörður Bragason, Úlfur Eldjárn, Sighvatur Ómar Kristinsson a Jóhann Jóhannsson. Prvotní idea byla vytvořit něco, co vzdáleně připomínalo skladbu „Čtyři Varhany“ od Steve Reicha. Postupně se hudba ale spíše vyvinula do stylu, který zněl jako Krautrock (kapela Kraftwerk), pravděpodobně kvůli užití konkrétních modelů digitálních syntetizérů. Záhy se k nim přidal bubeník Þorvaldur Gröndal, kterého v roce 2001 nahradil Arnar Geir Ómarsson („Addi“ z HAM), který kapele dodal rockovější groove. Nejen to, z AOQ se stala určitá fúze estetiky rozbitých počítačových čipů, videoherních soundtracků a hard rockové frašky HAM. AOQ hrál již od roku 1999 na mnoha evropských festivalech, kde dobyli mezinárodního věhlasu. Kapela vydala stejnojmenné debutové album v roce 2002 a druhé album, Pólýfónía, v roce 2012. Jóhannsson krátce po vydání druhého alba v kapele přestal působit.

AOQ je kapela, která svým vlastním svérázným způsobem vzdává hold hudbě rolníků konce osmnáctého století.

„Po celá staletí nebyly na Islandu žádné nástroje. Pak se sem dostaly první varhany. Naše melodie jsou podobné těm, které se farmáři pokoušeli vyluzovat roku 1793. Rok sčítání lidu.“... „Prostě se snažíme s málem zahrát co nejvíce. Složila se kapela, aby zahrála jedno číslo pro Kitchen Motors, bylo to strašně směšné. Čtyři varhaníci v jedné kapele. Nikdo nevěřil, že to může fungovat!“ (Hörður Bragason)¹⁸

4.4.2 *Nart Nibbles* (Kitchen Motors, 1999)

Prvotinou na vydavatelství Kitchen Motors byl záznam z úplně prvního koncertu kolektivu Kitchen Motors, „*Nart Nibbles*“, kde se poprvé představil projekt Apparat Organ Quartet se skladbou „*Nafnlaust Uppklapp*“. Čtyři hudebníci, naaranžovaní do čtvercové formace, hledící jeden na druhého a vytvářející dlouhé minimalistické dronové pasáže doplněné robotickými melodiemi. To vše na pódiu před zdí vytvořenou ze třinácti ledniček.

Jóhannsson se dále na albu podílel v projektu Hljóðmúrinn (v překladu „zvuková bariéra“) společně s hudebníkem Óskarem Guðjónssonem. Skladba „*Eind/Neind*“ je částečně improvizovaný, instrumentální noise metalový experiment. Kombinuje chaotické bicí, tvrdé heavymetalové riffy a prvky elektronické hudby.



R 14: Apparat Organ Quartet - Nafnlaust Uppklapp

<https://drive.google.com/open?id=1p-kcOJYY3DM2qsybpWHTXff1>

4.4.3 *Motorlab #1* (Kitchen Motors, 2000)

Na prvním kompilačním albu z cyklu Motorlab se objevuje experimentální skladba „*Veltípunktur*“. Veltípunktur je částečně improvizovaná skladba pro elektronicky zpracovanou kytaru, elektronické nástroje a desetičlenný ansámbl „*CAPUT*“, ve které se mísí minimalistické orchestrální plochy smyčců a dechových nástrojů s elektronickými ručovými texturami a různými druhy rytmických šumů. Se zvýše zmíněným ansámblem spojili své síly kytarista Hilmar Jensson, muzikant Ulfar Haraldsson a Jóhann Jóhannsson.



Silnou stránku skladby je rozhodně cit pro kombinaci elektronických a akustických elementů, který je odvozený z přesného poslechu jejich spektrálních vlastností. Díky jednoduché formě a minimalistické práci s melodií se pro spektromorfologii otevírá prostor v čase, jež jí dopomáhá vyniknout. Ze skladby můžeme slyšet jasnou inspiraci v musique concrète 50. a 60. let a experimentálních skladeb různých umělců vydaných na vydavatelství Obscure Records. Umění sloučit elektronickou a akustickou složku se později stalo jedním z Jóhannsonových skladatelských forte.

Ná tomto albu se také nachází experimentální improvizace Telefonía.

„Když jsem objevil alba ze sedmdesátých let na Enově vydavatelství Obscure Records, můj zájem se přesunul k tvorbě více minimalistických, ambientních struktur s klasickými nástroji. Odložil jsem kytaru a začal psát hudbu pro smyčce, dechové nástroje a komorní ansámby, kde jsem kombinoval elektronické a akustické zvuky. Můj ideál je hudba, která kombinuje elektronické a akustické zvuky plynule a jednoduše.“ (Jóhann Jóhannsson) ⁶

4.4.4 Motorlab #2 (Kitchen Motors, 2000)

Na druhém albu z dílny Kitchen Motors se objevují další skladby AOQ, tentokrát v kolaboraci se čtyřčlenným kolektivem islandské amatérské radiostanice TF3IRA. První skladba s názvem „Charlie Tango no.2“ je směsí rádiových šumů, špatně srozumitelných a těžko identifikovatelných zpráv, různých zvukových signalizací a postupně se rozvíjejících, meditativních harmonicko-melodických linií od členů elektronického varhanního kvarteta. To vše je podloženo jemným, pomalým a jednoduchým doprovodem na bicí soupravu.

Skladba se po horizontální (časové) ose, vyvíjí pomalu, využívá opakování a minimalistické estetiky. Kompozice je vytvořená z prolínání dvou principů – rádiového vysílání a hry na elektrické varhany. Obě strany na sobě fungují z hlediska rytmu téměř nezávisle a plynou spíše proti sobě než aby tvořili koherentní celek. Zajímavé



R 15: Hilmar Jensson,
Jóhann Jóhannsson, Úlfar
Haraldsson, CAPUT –
Veltípunktur

<https://drive.google.com/open?id=1WpqS98avmcMdHOKxSyP>



R 16: Apparat Organ
Quartet - Charlie Tango
no.2

<https://drive.google.com/open?id=10qY2vT7jNRrEWTJYmB0A>

momenty vznikají z jejich zdánlivě nahodilého prolínání, které vytváří mnoho poměrně spektrálně a texturně komplexních pasáží. Na rozdíl od Jóhannssonovy kolaborace Veltípunktur zde ale panuje větší důraz na melodii a harmonii skladby. Skladba začíná rádiem, prolíná se více k orgánovému kvartetu a opět končí rádiovými šumy, jakoby se samotná vynořila a zase zmizela v rádiovém éteru – tento postup můžeme klasifikovat jako jednoduchou narativní vlastnost skladby. Hlavním důrazem skladby je výstavba atmosféry kombinací ruchů (rádio TF3IRA) a hudby (AOQ), což lze považovat za vizuálně evokativní prvek, který vytváří určitý druh asociací. Kombinací skladebné narativy a pocitové atmosféry často vzniká filmová hudba.

Další kolaborace AOQ a kolektivu TF3IRA, skladba „*Ondula Nova*“, funguje na stejných principech jako Charlie Tango n.2 s několika zásadními rozdíly. První je forma melodické linie, která je vytvořena velice charakteristickým ostinatem, zvukově připomínajícím estetiku elektronicky laděných hororových filmových soundtracků 70. let a 80.let. (John Carpenter, Fabio Frizzi, Goblin...). Tón skladby se také liší, je vážnější, s temnějšími podtóny a prominentní basovou linkou, tempo je o něco svižnější.

Třetí skladba, „*Sálmur*“ se opět prolíná mezi ruchy s estetikou zvuků šumivého rádia a barevnými zvukovými liniemi syntetizérů. Tentokrát v rychlejším tempu se světlými, odlehčenými melodiemi které střídají různé formy ostinata, podložené jednoduchým akordovým podkladem s občasným hlasem, pípnutím nebo jinou lo-fi texturou. Skladbu uzavírá čistý rádiový šum, motiv, ke kterému se stále vracíme a jež všechny tři skladby pomyslně stmeluje do jednotného celku.



R 17: Apparat Organ



R 18: Apparat Organ Quartet, TF3IRA – Sálmur

<https://drive.google.com/open?id=1SBmTdE6RZKPMeatACIm>

4.4.5 *Apparat Organ Quartet* (TMT Entertainment, 2002)

Sólový debut AOQ se od více alternativního hudebního přístupu z nahrávek Motorlabu značně liší. Styčné body kompozičního stylu s předešlými nahrávkami nalezneme především ve veselých, prostých a chytře vymyšlených melodických linkách. Na rozdíl od skladeb vydaných v rámci Kitchen Motors ale většinou nepracují pouze s jednou vyvíjející se melodií či ostinatem, ale s několika distinktivními motivy.



R 19: Apparat Organ Quartet (Album)

AOQ opustili experimentování a forma je pevná a přístupnější, více písňová. Objevují se skladby, které se klasicky člení na sloky a refrény, ale i progresivní kompozice, nicméně hlavní důraz se již neklade především na tvorbu atmosferických ploch, ale spíše na různé rytmicko-melodické variace. Jedním z hlavních rozdílů je rytmická sekce, která tentokrát naprosto odstupuje od minimalistického přístupu a strhává na sebe pozornost svými energickými rockovými groovy. Bubeník Arnar Geir Ómarsson přinesl do kapely rytmy kapely HAM, nová sestava AOQ se díky této kombinaci stává spíše kapelou řadící se do hudby alternativního hlavního proudu. Posledním a zároveň velice důležitým novým prvkem AOQ jsou Jóhannssonovy poměrně distinktivní vokoderové vokálové melodie, které můžeme slyšet i v jeho jiných kompozicích z této doby, především na albu Englabörn. Z kapely je také cítit inspirace od uskupení jako Trans AM či Depeche Mode.

5sMp6rzqpkqV7jY8fc2Ok0

„... Sehnali jsme nového bubeníka, Addiho z HAM. Byl to promyšlený tah – hudba se stávala stále obroušenější a mechaničtější a my jsme za to chtěli zkusit přidat více rock'n'rollové síly, aby to tlačila kupředu. Je zajímavé, jak daleko se ta hudba vyvinula od originálního konceptu.“ (Jóhann Jóhannsson) ¹¹

5 Přejchod mezi sólovou a audiovizuální tvorbou

Na přelomu tisíciletí pod pseudonymem Staff of NTOV Jóhannsson složil několik skladeb pro televizní dokumentární snímky *"Leyndardómar íslenskra skrímsla"* (2000) a *"Corpus Camera"* (2000). Skladby vyšly samostatně roku 2001 na vydavatelství „Stefnmót“ na kompilačním CD. Nesou názvy „*Upphaf*“, „*Skrímslaveiðar*“, „*Appelsínugula konan*“, „*Photographing The Dead*“, „*Erlendur's Story*“ a „*Corpus Camera*“. Kromě dokumentárních snímků Jóhannsson v této době také již spolupracoval s islandskými nezávislými filmaři. Složil hudbu například ke komedii „*Íslenski draumurinn*“ (The Icelandic Dream, 2000) nebo ke snímku *"Óskabörn þjóðarinnar"* (Plan B Report, 2000), dramatu o drogové závislosti. V kolaboraci se skladatelem Haukurem Tómassonem a Hallurem Stéfanssonem vytvořil hudbu pro rádiovou hru *Völuspá* (Channel 2, 2001). Věnoval se také hudební produkci a aranži. Spolupracoval na šesti albech, mezi něž se řadí především deska „*Stranger Things*“ Marca Almonda z roku 1998.

Jóhannssonova hudba téměř od svého začátku aspirovala k audiovizuální tvorbě a tíhla k narativním formám. Autor se také pohyboval ve světě sound artu, multimedialní hudby a divadla. Od roku 1997 do roku 2001 spolupracoval na mnoha instalacích islandských umělců, mimo jiné s Óttarrem Proppéem, Ari Alexanderem Magnússonem, Finnurem Arnarem a dalšími tvůrci. Exhibice byly vystaveny a performovány v Islandské národní galerii, artovém muzeu Akureyri, nebo také ve Francii v pařížském Batofaru.

V roce 1996 vznikla první Jóhannssonova kompozice pro divadlo. Jednalo se o absurdní drama „*Margrét Mikla*“, autorkou je islandská spisovatelka, básnířka a umělkyně Kristín Ómarsdóttir. O několik let později následovaly kompozice pro hru „*Fireface*“ (Marius Von Mayerberg, divaro RÚV, 2000) a především hudba pro představení *Englabörn* (Hávar Sigurjónsson, divadlo Hafnarfjörður, 2001), která znamenala začátek Jóhannssonovy sólové tvorby a definovala jeho styl.

„Na mé hudbě je něco, co jí dopomáhá se snadno propojit s obrazy, to si myslím, že je ten důvod, proč ji filmaři tak vyhledávají. Nejdříve byla moje hudba prodávána ve formě licencí, až poté jsem začal dostávat nabídky ke skládání filmové hudby. Velice mne to baví, přestože proces je jiný, samotné psaní hudby se často příliš neliší – je to velice často úplně ten samý svět.“ (Jóhann Jóhannsson) ¹⁵

6 Sólová alba

Jóhannsonova tvorba má vždy základ v pevném konceptu, vypráví příběh, popisuje místa, postavy a ideje. Právě tento prvek je jedním z hlavních Jóhannssonových klíčů k tvorbě evokativního hudebního materiálu. Poslech Jóhannssonovy hudby vyžaduje vyšší pozornost nejen protože je plná jemných, detailních a snadno přehlédnutelných nuancí, ale také protože nás zároveň nutí zamýšlet o smyslu každého zvuku či noty. Na druhou stranu hudba rezonuje i na velice přímě emotivní, pro někoho i téměř povrchní úrovni. Mnoho skladatelů se zaměřuje buďto jedním, nebo druhým směrem, vyžaduje plnou koncentraci nebo více pasivní, uvolněný přístup. Jóhannssonova hudba nám dává na vybranou, v tom také tkví její vyjímečnost.

Jóhannssonův kreativní proces byl extrémně chaotický a zároveň řízený. Pracoval s mnoha rozličnými hudebními elementy najednou. Z velké části intuitivně vytvářel střípky motivů a témat, ale poté tyto rozličné koláže velice zručně a cílevědomě propojoval dohromady. Vždy se sám snažil podrobovat různým kreativním výzvám a byl schopný napsat jakýkoliv typ hudby. Téměř v každé své práci se snažil dostat do nových kreativních vod. Jeden z jeho životních cílů, jak vypráví jeho dlouholetá spolupracovatelka z Kitchen Motors „*Kira Kira*“, bylo pokusit se za svého života vytvořit co nejširší škálu různorodé hudby.²⁰

6.1 Englabörn

„*Englabörn*“ je Jóhannssonovo první sólové album. Jeho název je odvozen od stejnojmenné islandské divadelní hry. Album vyšlo na vydavatelství Touch v roce 2002 a původně divadelní hudba byla restrukturalizována takovým způsobem, aby mohla fungovat samostatně k poslechu, a to nejen jako sbírka motivů. Hudba je komponována pro smyčcový kvartet (Epos String Quartet), piano, varhany, zvonkohru a perkuse. Album je kombinací elektronických nástrojů a klasické orchestrace čerpající z minimalismu, dronové či ambientní



R 20: Englabörn & Variations

<https://open.spotify.com/album/1GgdK82HPz5aUKdSieLNiV?si=Bn4sXF3ORjWpLJwGYIQng>

hudby a elektronických a klasických forem.

„Jsem posedlý texturou zvuku, zajímají mne minimální formy, způsoby jak říct věci co nejjednodušeji, jak je destilovat do jejich primární formy.“ (Jóhann Jóhannsson) ⁶

Englabörn je Jóhannsonovým prvním albem, které představuje jeho skladatelský rukopis.

„...má dvacátá léta byl čas objevování a experimentování s různými kapelami a typy hudby. Pak jsem tak nějak vytvořil svůj zvuk, který se poprvé objevil, myslím, na mém sólovém albu Englabörn, které vyšlo v roce 2001. Ten zvuk jsem rozvinul za dobu mé spolupráce se smyčcovými kvartety, klasickými nástroji, hráči klasické hudby a kombinováním toho všeho s elektronickou hudbou. Takže to byl můj zájem o klasickou hudbu s mým zájmem o elektronickou hudbu, experimentální hudbu a tak to všechno začalo.“ ²²

Proces tvorby alba Englabörn měl tři fáze. Nejprve byla zkomponována akustická hudba a zaznamenaly se čistě akustické nástroje, poté přišlo na řadu postprodukční zpracování a rozložení signálu skrz digitální filtry a následovala kompletní reasembláž, která terpve ustálila pevnou formu a estetiku zvuku. Tento proces manipulace a vrstvení procesovaného akustického signálu je pro Jóhannssonův postup práce typický. Během postprodukčních úprav Jóhannsson přidával jemné elektronické textury, především různé typy šumů zrnění, velice podobným způsobem jako můžeme nalézt ve starších skladbách jako Veltípunktur či raných počinech kapely Apparat Organ Quartet, nicméně v mnohem menší míře a jemnějším zapojením tohoto elementu v kompozici.

Pro Jóhannssona je během tvorby zásadní koncept a idea díla. V případě Englabörnu tím byla samozřejmě hra samotná, o kterou se hudba opírá, nicméně přístup ke skládání měl svojí vlastní formu: *„Hra byla extrémně násilná a znepokojivá a když jsem si přečetl scénář, rozhodl jsem se jít proti němu jak nejvíce to půjde a prostě se pokusit napsat tu nejkrásnější hudbu, jakou dovedu“⁷. „Většinu času jsem při skládání myslel na věci, které se hry vůbec netýkaly, téměř jako jakási technika distancování, abych vytvořil totální antitezi k tomu, co se děje na pódiu.“ (Jóhann Jóhannsson) ⁸*

Jóhannsonova hudba stojí na mikroskopických detailech, které skladatel

postupně rozvíjí. Nejprve jde o to objevit ideu věci, poté jí využít a vystavět na ní vrstvy zvuku. Jeho styl vzešel z experimentování s rozličnými druhy hudby, se kterými se během své dosavadní kariéry setkal. Především z kombinace elektronické, klasické a experimentální hudby (avantgardní).

Album díky své minimalistické struktuře dává velký prostor k užití dynamiky a času. Každá nota tak zůstává „viset“ ve vzduchu a hluboce rezonuje s posluchačem. Hlavní principy alba tkví v kombinaci motivů, podle Jóhannssonových slov – „esenci“ – těch nejjednodušších možných zvukových jednotek v různých strukturálně logicky uspořádaných kombinacích, jež tvoří základ pro většinu skladeb. Skladby se poté ve svém rámci jemně a progresivně vyvíjí. Melodie často odkazují k Jóhannssonovým hudebním inspiracím a prolínají se i s předchozí tvorbou. Druhým principem je metamorfóza zvukového materiálu, tedy akustické kompozice do vod elektronické abstrakce. Buďto se využívá ostrého kontrastu, nebo plynulých téměř nepostřehnutelných přechodů. Album Englaborn je kritiky zařazováno mezi nejzásadnější postklasická díla 21. století.

„...Přístup k tvorbě tohoto alba se vyplatil, hudba získala velice kladné recenze, jeden z hlavních islandských kritiků jej označil jako „to nejkrásnější co jsem kdy slyšel v islandském divadle.“ Musím říci, že jsem nikdy neměl tak silnou reakci k ničemu, co jsem v předchozí době složil, náhodní kolemjdoucí mne kvůli tomu zastavovali na ulici a objímali mě...! Bizarní. Je to také velice potěšující, protože je to pravděpodobně ta nejosobnější věc, co jsem kdy udělal. Je mi to velice blízké. Neobsahuje to žádnou ironii (což je pro mne vzácné), cítil jsem se téměř trapně předtím než jsem to nechal hrát lidem“ (Jóhann Jóhannsson) ⁷

(Detailnější rozbor alba viz. Appendix 1)

6.2 Virðulegu Forsetar

Po Englabornu následovalo sólové album „*Virðulegu Forsetar*“ vydané na britském hudebním vydavatelství 4AD. Jóhannsson zde zvolil naprosto odlišný přístup ke zvuku i kompozici. Nalezneme zde samozřejmě hrubé styčné body z hlediska rukopisu – akustické i elektronické nástroje, minimalismus, texturalita, prostorovost, opakování motivů a



R 21: Virðulegu Forsetar

https://open.spotify.com/album/4Z1mxlr5W6e6udtQOztJK7?_5

témat (přesněji řečeno znovu-objevováním motivů v jiných kontextech), ale album je svou volbou instrumentace a provedením unikátní. Je na pomezí dronové hudby a fanfáry pro varhany a žestě. Konkrétně se jedná o hodinovou skladbu pro devět žestvových nástrojů, varhany a perkuse, která by se podle slov autora měla performovat v místech s dlouhým dozvukem (kostel, velká hala). Hlavní idea alba se zaměřovala na koncept entropie. Jóhannsson cituje amerického spisovatele Thomase Pynchona. Konkrétně jeho novely „*The Crying Lot of 49*“ a „*V*“. Jako vlivy na koncipování alba. Na rozdíl od alba Englabörn je Virðulegu Forsetar jedním samostatným celkem.

„Je to prostě dvanáctitaktová žestvová fanfára, která zpomaluje během jedné hodiny. Repetice jsou vždy subtilně jiné, během jejich procesu zpomalování až k plazení. Bylo to něco, co bylo ovlivněno ideou času, plynutí času, plynutí energie a ideje entropie – idej, že neuspořádanost stále roste až dosáhne nejvyšší možné maximální hodnoty.“ (Jóhann Jóhannsson)⁹

Jeho hudba velice často pracuje s imaginativním i reálným prostorem. Virðulegu Forsetar je toho příkladem. Kromě toho, že už při komponování Jóhannsson zamýšlel, či přímo vyžadoval práci s reálným akustickým prostředím, které dodá kompozici potřebný efekt, byla postprodukční mixáž alba také provedená ve formátu 5.1. surround. Vyšla na klasickém nosiči Audio CD, ale také na Audio A CD, bylo tedy možné přehrávat album v prostorovém zvuku v domácím kině.²⁰ Album je hudebními kritky řazeno mezi vyjimečně kvalitní postklasická díla.²³

Virðulegu Forsetar bylo živě uvedeno pouze několikrát po svém vydání. K dalšímu koncertu došlo až po jeho smrti. Skladba byla performována jakožto speciální představení k uctění jeho památky v bruselské Katedrále sv. Jana v roce 2018.

6.3 IBM 1401- A User's Manual

O dva roky později přišlo album „*IBM 1401-A User's Manual*“ (na vydavatelství 4AD), album inspirováno jeho otcem, inženýrem v IBM a jedním z prvních islandských počítačových programátorů.

„ (otec) Ve volném čase tvořil zvuky a skládal melodie na IBM 1401, úplně prvním počítači, který byl na Islandu v roce



R 22: IBM 1401 - A User's Manual

<https://open.spotify.com/album/3ZqqVWwHzoVCxwdsAUaF9z?si=em8tzKQyQeSYPOwIHyteE>

1964 instalován. Hudba, kterou naprogramoval, inspirovala mou vlastní kompozici IBM 1401 - A User's Manual. Některé zvuky, které tehdy otec vytvořil a natočil na kotoučový magnetofon, jsem použil přímo pro své album." (Jóhann Jóhannsson) ⁹

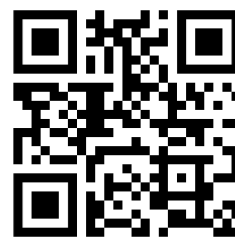
Jednalo se především o staré islandské folkové melodie, konkrétně o ukolébavku. Tu Jóhannsson využil hned v začátku svého alba jakožto hlavní motiv kompozice. Jóhann se velice zajímal o ideu počítačů či strojů, které mají vlastní emoce, život, nebo obecně o filosofickou otázku neživých předmětů, které získají vědomí. Kubrickova 2001: Vesmírná Odyssea byla podle slov jeho blízkého kolegy „Jóhanovou posedlostí“ i se všemi otázkami a tématy, které souvisí se žánrem science-fiction. ²⁰ Otec byl dlouhodobým členem dechové kapely a Jóhannssonovo zalíbení v těchto nástrojích přišlo přímo od něho. Díky propojení s jeho vlastní rodinou (se svým otcem si byl velmi blízký) se z tohoto alba stalo velice osobní téma, které skládal několik let. Je to také svým způsobem requiem tomuto počítači, k němuž mělo mnoho lidí citový vztah a zamyšlení o našich vztazích ke strojům obecně.

Toto album patřilo k Jóhannssonovým nejambicióznějším projektům. Poprvé zaznělo již roku 2002 na Dansem festivalu jakožto hudební doprovod k tanečnímu vystoupení choreografky Erny Omarsdóttir, nicméně v jednodušší instrumentální verzi. Orchestrální verzi nahrával Jóhannsson s Pražským symfonickým orchestrem.

^{25,26}

Album také obsahuje první Jóhannssonův singl „*The Sun's Gone Dim And the Sky's Turned Black*“, která se stala prototypem post-klasické populární hudby. Dle názoru Chrise Sharpa, dnes programního ředitele Barbican Centre a jednoho z původních pracovníků labelu 4AD, album předběhlo svou dobu o více než 10 let. Tento žánr na pomezí klasické, post-klasické, elektronické a ambientní hudby v době geneze alba (rok 2003) totiž téměř neexistoval. Nebyly pro něj ustanoveny konvence. ²⁰ (Komponovalo tak několik skladatelů jako Rjúči Sakamoto nebo Max Richter, ale jednalo se o ojedinělost)

Byla to také první Jóhannssonova spolupráce s americkým dokumentaristou Billem Morrisonem, který k hudbě vytvořil středometrážní dokumentární film. Film se



R 23: The Sun's Gone Dim and the Sky's Turned Black (oficiální videoklip)



R 24: Trailer: IBM 1401 - A User's Manual

promítal za doprovodu živé Jóhannssonovy hudby v podání smyčcového kvarteta „*The Calder Quartet*“. Jednalo se tedy o sérii dokumentárních filmových koncertů, více na toto téma v rozboru jejich pozdější kolaborace „*Hornický Hymnus*“.

6.4 Fordlandia

V roce 2008 vydal album „*Fordlandia*“, ódu k městu, které se pokusil vybudovat Henry Ford v Amazonském pralese.

„Jedním ze dvou hlavních témat, které jím prochází je myšlenka neúspěšné utopie, jak popisuje název „*Fordlandia*“ – příběh gumové plantáže, kterou v Amazonském lese založil Henry Ford ve dvacátých letech minulého století a jeho sny o vytvoření idealizovaného amerického města uprostřed džungle s bílými ploty, hamburgery a prohibicí alkoholu. Projekt začal kvůli vysokým cenám gumy, Ford musel draze platit za gumu nutnou pro jeho auta – projekt samozřejmě selhal, protože se domorodí dělníci brzy začali bouřit proti rozdílným životním podmínkám.“ (Jóhann Jóhannsson) ²⁴



R. 25: Fordlandia

<https://open.spotify.com/album/7LD5wFleCUAfhxxCXly8qx?>

Fordlandia splňuje všechny prvky Jóhannssonova rukopisu: táhlé akustické smyčcové a dechové pasáže se prolínají s jemnou elektronikou a vytvářejí jemné i hutné barevné odstíny jejich kombinací. Album má široký dynamický výraz a tentokrát více střídá kompoziční formy. Chvillemi připomíná Arvo Pärta, Gavina Bryarse, či Michaela Nymana. Je koncepční, nicméně se jej jeho provedení nedrží tak těsně jako například IBM-1401 nebo Virðulegu Vorsetar a je velice dramatické. Stejně jako Englabörn pracuje s časem a rytmem, ať už v jeho zpomalení/zrychlení nebo akcentování. Skladba „*Melodia*“ svým ostinatem navazuje na AOQ a provedením melodicko-harmonické smyčcové a elektronické rytmické sekce připomíná skladby Dona Davise (trilogie snímků „*Matrix*“). Novým elementem v Jóhannssonově kreativní paletě je využití sboru ve skladbě „*The Great Pan is Dead*“. Za zmínku určitě také stojí spolupráce se Sigur Rós v titulní skladbě „*Fordlandia*“, která dodává zvuku jejich typický kytarový a vokální projev. Závěrečná skladba „*Leaving Fordlandia*“ je vrcholem alba a představuje Jóhannssona v jeho povznášející poloze jeho stylu.

Přestože je album založeno na myšlence deštného pralesa, gumových plantáží a domorodých obyvatel Amazónie, neevokuje tyto obrazy s jasností, jakou bychom očekávali. Spíše než příběhem o místu je Fordlandia vyprávěním o vyhaslé naději, úspěších a prohrách s hořkosladkým sentimentem.

6.5 Hornický Hymnus

Rozdíl mezi Jóhannsonovou tvorbou míněnou pro audiovizuální díla a samostatně koncipovaným hudebním albem je často rozestřený. Album Hornický Hymnus vydané roku 2012 je v jeho diskografii zařazováno k sólovým počínům, nicméně se také jedná o soundtrack ke stejnojmennému dokumentárnímu filmu (*The Miners' Hymns*, rež. Bill Morrison, 2012). Vyšlo na prestižním labelu „130701“ po boku alb Maxe Richtera, Hauschky či Dustina O'Hallorana. Label se v té době snažil expandovat svou paletu směrem od pianových kousků a Jóhannsonovo album přesně vyhovovalo potřebám.²⁰ Je předmětem rozboru v druhé části této diplomní práce.

6.6 Drone Mass

V rámci sólové kariéry zkomponoval Jóhannsson unikátní hudbu pro představení v Metropolitní muzeu umění (MET) v New Yorku. „Dronová mše“ byla speciální performance provedená v Dendurově chrámu uvnitř METu. Jóhannsson spolupracoval s pěveckým sborem „Roomful of Teeth“ a „American Contemporary Music Ensemble“ (ACME).

Drone mass se skládala ze dvou skladeb: „Chacone“ – performováno houslistkou Yuki Numatou Resnick a „Drone mass“, současné oratorium, které propojuje zvuk smyčcového kvarteta, elektroniky a zpěvu, a užívá textů založených na Koptickém gospelu Egyptanů. Text této mše se skládá pouze z volných samohlásek. Dron můžeme definovat nejen jako nekončící hluboký dunivý zvuk, ale jako jakoukoliv notu, drženou po celou nebo velkou část skladby (indický óm nebo například dudy). Jóhannsson tento dron doplňoval živě, elektronicko-syntetizátorovou cestou.^{27, 28, 29}



R 26: Světová premiéra
Dronové mše v METu.
(záznam části koncertu)

?v=TmicG4wZDiM

6.7 Orpheé

Své poslední sólové album komponoval okolo řeckého mýtu o Orfeovi. Inspiraci konkrétně čerpal z filmové adaptace francouzského režiséra Jeana Cocteaua z roku 1950, Ovidiově interpretaci této tragédie. Cocteauova impresionistická adaptace zasazuje legendu do poválečné Francie a zahrnuje básníka, naslouchajícího mysteriózním hlasům v rádiu. I na albu slyšíme útržky mluveného slova z rádia, prvek, který využíval již v dobách Kitchen Motors. Album s názvem Orpheé vyšlo na prestižním hudebním vydavatelství Deutsche Grammophon v roce 2016. Patří k jeho nejvyšším hudebním dílům.³⁰



R 27: Orpheé

https://open.spotify.com/album/1ZPtIPAHcNHgLuL0K6BzJN?si=4XkWjh0QSmqVBXiqM_tyT

Nejedná se pouze o originální kompozice, ale také o několik skladeb recyklovaných a upravených z Jóhannssonových menších filmových projektů. Tyto skladby byly komponovány mezi lety 2009 a 2012 a nikdy nevyšly na samostatném filmovém soundtracku.

Orpheé se svým konceptem nejvíce blíží Jóhannssonově prvotině, albu Englabörn. Skládá se z většího počtu kratších skladeb, které jsou vzájemně více, či méně provázané. Buďto využívají opakující se melodické motivy v jiném podání, nebo na ně jen vzdáleně odkazují, či navazují. Autor opět detailně pracuje s barvou a texturou zvuku kombinováním akustických a elektronických postupů. Je zde slyšet ještě větší vyžralost při práci s motivem a dynamikou. Změny jsou jak subtilní, tak razantní a vše mezi nimi.

Nástrojová paleta se od Englabörnu také značně rozšířila o varhany, dechy a především chór – prvky, které Jóhannsson prozkoumal do detailu během komponování jeho předchozích alb. Album Orpheé je tak přirozeným vývojem a kulminací nově nabytých znalostí ve všech oblastech hudebního spektra. Při jeho poslechu objevíme společné body s post-klasickou hudbou Maxe Richtera, Gavina Bryarse, Rachel's nebo Michaela Nymana.

7. Závěr první části

Jóhannsonova hudba se dělí na několik proudů. Existuje tvorba, která zasahuje do metalového undergroundu, popové sféry, experimentálních elektronických spoluprací i vážné hudby. Napříč těmito hudebními světy se protkávají nápady, melodie, barvy zvuku a metody komponování. Některé sféry se ovlivňují velice konkrétně, některé jen vzdáleně, nicméně je téměř vždy propojují prvky Jóhannsonova specifického stylu. Tento styl byl vybudován životem na ostrově se svou vlastní izolovanou kulturou, historií a přírodou, jež se propojil s jeho multilingválním zázemím, studiem jazyků a literatury. Díky velice aktivní kolaborativní hudební scéně, která spolupracuje v rodinném duchu a dává přednost autentičnosti před finančním ziskem (který je na tomto malém ostrově velice těžko dosažitelný), hudebním vydavatelstvím jako Smekkleysa nebo Kitchen Motors, bylo možné propojit na první pohled neslučitelné hudební žánrové protiklady, což vyústilo v mnoho originálních hudebních seskupení a mělo utvářející vliv na Jóhannssonův styl.

Kromě vlastního působení na islandské hudební scéně, která silně ovlivňovala jeho tvorbu, můžeme nalézt estetickou a stylistickou inspiraci v dílech autorů jako Ennio Morricone, Max Richter, Michael Nyman, Bernard Hermann, Wojciech Kiler, Zbigniew Preisner, Ryuichi Sakamoto, Georges Delerue, Brian Eno a kolektiv skladatelů okolo hudebního vydavatelství Obscure Records, Pierre Shaeffer, Jean-Jaques Jarre, Edgar Varése, Lucio Fulci, John Carpenter, Vangelis a mnoho dalších. Inspirace nalezneme i v populární hudbě, elektronické hudbě, rocku, metalu, punku, shoegazu, trip hopu a mezi mnoha jinými žánry, ve kterých se Jóhannsson pohyboval jako skladatel nebo hudebník (a to s mnohými úspěchy). Zkušenosti z pole klávesového hráče, kytaristy, zpěváka, beatmakera, producenta, či vedoucího uměleckého sdružení, přinesly Jóhannsonovi cenný vhled do různých oblastí. Dobrá technika hry na nástroj, spolupráce a interpersonální vztahy, tvorba v kolektivu (což později uplatnil u filmové tvorby), technologie spjaté s produkcí živé hudby, mixáže a masteringu.

Knihy, jazyk, hudba a jejich kombinace se ve vývoji Jóhannssonovy tvorby promítly především do idejí, konceptů, příběhů, vypravování a jiných forem obsahové „nadstavby“ jeho hudby. Tyto kvality jsou důvodem, proč filmaři postupně začali jeho hudbu spontánně vyhledávat. Jóhannsson si toho byl vědom a cíleně pracoval na

různých audiovizuálních a divadelních projektech již od druhé poloviny devadesátých let.

Jeho obsese detailem a hledání jádra (či esence) zvuku, se projevuje napříč jeho tvorbou a je to hlavní důvod, proč je schopen tak mistrně skloubit svět akustický a elektronický. Projevuje se jak ve vzájemné barvě zvuku nástrojů, tak i v časovém průběhu jednotlivých zvukových událostí – tedy především v jejich textuře, spojitosti, jemnosti, či zrnitosti. Tento přístup k hledání ve zvukovém „mikrokosmu“ ovlivní i samotnou stavbu a užití motivů v kompozici. Formou vrstvení, zvukového sochání (osekávání) a mísení esencí.

Častá melancholická nálada se pojí s širokým konceptem hudby a času. Jóhannsson se ve své hudbě často vrací do minulosti různými způsoby retrospektivní estetiky. Jeho skladby také ve valné většině případů spadají do škály pomalých temp, kde lze čas, trvání, dobu, či délku dobře akcentovat a vytvářet pocity nezměrné šíře. Vytváří se tak jakási touha po ztracených časech. Jejich opěvování je ve formě evokování pocitů a starých melodií, emulace špatné kvality starších nahrávek a kouzla nedokonalých metod syntézy zvuku.

Vyjímečnost Jóhannssonovy hudby netkví v mistrovství práce s náročnými kompozičními technikami, nebo ve využití obrovské orchestrace či virtuosity nástroje, jak tomu bylo například u skladatelů romantismu. Projevuje se především v obrovském záběru jeho tvůrčích schopností napříč všemi žánry současné hudby, důkladné znalosti historie elektroakustické a filmové hudby a schopnosti vyprávět příběh. Dále v jeho způsobu přemýšlení: V eklektickém absorbování a aplikování všech poznaných principů v rámci logicky a metodicky vystavěné, stejně tak jako oduševnělé a emočně procítěné kompozice.

II Část druhá: Hudba a obraz

8 Nízkorozpočtové snímky

Jóhannsonova cesta k vysokorozpočtovým filmům trvala 13 let. Skýtala velký počet jak hraných, tak dokumentárních filmů a přímo navazovala na jeho spolupráce s divadelními režiséry. V době, kdy sklízel první úspěchy s Englabörn, spolupracoval s filmaři a televizí. Většina jeho rané tvorby tohoto typu je převážně zapomenuta a pravděpodobně zanechána svému osudu v nedostupných soukromých kolekcích dvd a cd. Výjimkou je na Islandu divácky velice úspěšný snímek „*Íslenski Draumurinn*“ (Film Icelandic Dream – příloha č.1 a 2) z roku 2000.

8.1 Filmové začátky

8.1.1 Íslenski Draumurinn

Tento komediální fiktivní dokument režiséra Róberta I. Douglase je jakousi islandskou odpovědí na Dogma 95, ze které přebírá především vizuálně estetické prvky. Příběh se zaměřuje na Tótiho, mladého byznysmana a otce rodiny, který se pokouší obchodovat s levnými bulharskými cigaretami. Jeho přítelkyně Dagmar se snaží přetrpět jeho koníčky a obsesi fotbalem.

Film se odehrává v Reykjavíku a byl to jeden ze tří nejúspěšnějších snímků na Islandu z roku 2000. Veškerý dialog ve filmu je improvizovaný. Hlavní téma filmu se týká prostého islandského člověka.

Jóhannssonova prvotina na poli filmové hudby je v jeho repertoáru výjimkou. Kombinuje prvky jemného funku, jazzu a rocku se smyčci a trubkou, retro syntetizátory a občasným ženským vokálem. Doplnuje tak pestrou sbírku islandských popových, punkových a rockových skladeb. Melodie, harmonie a rytmus stojí na nekomplikovaném základu, ale objevují se zde i náročná jazzová sóla na trubku, nebo velice rychlé pasáže rytmiky, znějící jako akustické fúze funku a elektronického žánru drum and bass. Jóhannsson dále hojně využívá zvonkohry, klavíru, akustické kytary a v závěru i zvuku cembala.

Hudba je často velice energická (to není častým Jóhannsonovým přístupem) a

dobře, s nadhledem a hravostí, podkresluje komické a až téměř absurdní situace, do kterých se Toti se svou tvrdohlavostí a arogancí dostává. Íslenski Draumurinn obsahuje hlavní funkrockové téma se smyčci, které je později obohaceno o jemnou ženskou vokální linku. Ostatní skladby mezi sebou ale kromě žánru a instrumentace nemají žádné spojitosti, což je pro Jóhannssona velice netypické.

(Film je přílohou 1 a 2, DVD 1)

8.1.2 Dís

Hudba ke snímku „Dís“ z roku 2004, je první filmovou hudbou v autorově oficiálním katalogu. Od jeho známějších, orchestrálních prací se značně liší. Dokonce tolik, že měl podle slov svého přítele Láruse Jóhannessona, v pozdějších letech pochybnosti jí v něm zanechat.³¹ Jedná se o kombinaci elektroniky, piana, syntetizérů, kytar a rytmiky. Na albu spolupracoval s mnoha členy islandských kapel, jakým je kytarista Hilmar Jensson nebo vokalistka Ragnheiður Gröndal.³²



R 28: Dís
<https://open.spotify.com/album/61sei1Gm7c7Lker00i8vaf?>

Blízké spojitosti s jeho předchozí hudbou bychom našli u snímku Íslenski Draumurinn, především ve využití rockové rytmiky, pozitivní nálady skladeb a zvuku syntetizérů. Dále u kapely Apparat Organ Quartet, která se vyznačuje svou hravostí a naivitou. Podobá se práci s melodickými a harmonickými postupy, barvou, energií některých skladeb a především jejich retro estetice 80. let. Není to ale pouze AOQ, soundtrack k Dís využívá i typičtější Jóhannssonův rukopis a to především vzdušným užitím prostoru a občasným minimalismem v melodice a harmonii, jak je tomu například v jemnějších skladbách jako „Gúmmískór“ (které nápadně připomíná styl Englabörnu), „Jarðaför“, „Ruspóstur“, či „Já, Hemni Minn“. Stejně jako v albu Englabörn, i zde se hudba dělí na několik malých samostatných témat, které se opakují, vyvíjejí nebo naopak zjednodušují.

Minimalismus je velice často to, co filmy vyžadují. Trendem soundtracků je spíše odklon od klasického pojetí vycházejícího z pozdního romantismu a přechod k většímu užití elektroniky a populárních či alternativních žánrů. Jóhannsson si je plně

vědom úlohy hudební složky vzhledem k obrazu a využívá pouze tolik not, kolik uzná za vhodné k docílení určitého cíle. Tím je jeho podpoření a vytvoření hudebně-audiovizuálního dialogu. Ač je hudba k Dís silné retro z hlediska estetiky, Jóhannssonovy kompozice splňovaly všechny požadavky dopředu uvažující soudobé filmové hudby.

8.2 Licencovaná hudba

Po snímku Dís následovalo kanadské krátkometrážní drama „*Lake*“ (2005), meditativní litevský dokument „*Uku Ukai*“ (2006) a islandské drama „*Blóðbönd*“ (2006).³⁴ V případě snímku *Uku Ukai* se jednalo pouze o užití krátkých úryvků skladeb z alba Englabörn. Abstraktní dokument, jehož tématem je meditace o čase, prostoru a lidství rozděluje na několik částí R 29: *Uku Ukai* úryvky ze skladby „*Jói & Karen*“. Zakoňuje je „*Odi et Amo*“ a „*Bað*“ v zajímavé juxtapozici k baletnímu tanci mladé tanečnice. Podobným případem je i dobový celovečerní maďarský snímek „*Ópium: Egy elmebeteg nő naplója*“ z roku 2007, sledující příběh lékaře a spisovatele Josefa Brennera. Film opět využívá Jóhannssonových skladeb včetně „*Odi et Amo*“, *Odi et „Amo - Bis*“, „*Jói & Karen*“, „*Bað*“ a dalších. Hudba se se snímek poměrně dobře pojí a na neznalého diváka působí jako hudba komponovaná, nicméně dramaturgické nadužití skladeb snižuje její emotivní účinek a často působí jako pouhý balast. Stejně jako v případě Englabörnu je tato jemná hudba postavena do silného kontrastu s často krutým obrazem plným násilí.



Album Englabörn také zaznělo ve francouzském-belgickém snímku „*Voleurs de chevaux*“ (Zloději koní/In the Arms of My Enemy) z roku 2007. Dobový příběh vypráví osudy dvou mladých kozáckých rekrutů z počátku 19. století. Film režiséra Micha Waldy byl nominován na „*Semaine de la critique*“ (paralelní sekce festivalu v Cannes) a Zlatou kameru na festivalu v Cannes. Velice naturalisticky ztvárňuje strasti dvou dvojic bratrů a jejich hon za pomstou.³⁵

Jóhannssonova hudba je prokládána folklorními melodiemi hudby Stephana Micuse. Smyčcová vibráta v začátku skladby „*Ég Sleppi Þér Aldrei*“ dobře podporují

napětí snímku. Mistr zvuku vytvořil zajímavou kombinaci se skladbou „*Sálfræðingur Deyr*“ z níž je využita závěrečná pasáž, podpořená hlubokým dronem. Skladby jsou podle potřeby poté promíchávány tam a zpět. Výsledkem je téměř nepostřehnutelný přechod mezi oběma skladbami, který z nich vytváří novou kompozici. Kromě „*Sleppi Þér Aldrei*“ a „*Sálfræðingur Deyr*“ ve snímku zazní i skladby „*Krókóðil*“, „*Bað*“, „*Ef Ég Hefði Aldrei*“ či „*Odi et Amo*“ nebo jejich úryvky.

O pět let později využívá Englabörnu i čínský snímek „*Mystery*“, (Fu cheng mi shi, 2012) režiséra Lou Ye. Film je spleťtým mysteriózním dramatem a thrillerem o nevěře, vraždě a pomstě. Řeší i další problematická témata Číny jako korupce, sociální rozdíly, nebo právní nerovnost. Film byl promítán na festivalu v Cannes pod kategorií „Un Certain Regard“ a v Číně byl silně cenzurován a uveden s alternativním závěrem.³⁶

Soundtrack *Mystery* je zajímavou kombinací archivní hudby J. Jóhannssona, Peymana Yazdiana, Ludwiga Beethovena (Óda na radost) a mnoha čínských umělců jako Zhaoze, Wangwen nebo Li Zhi. Opět zazní hudba z alba Englabörn – tentokrát se jedná o šest skladeb. „*Ég Sleppi Þér Aldrei*“ a její prominentní smyčcové tremolo vytvářející napětí, „*Sálfræðingur Deyr*“ s minimalistickým kontrabasem, „*Jói & Karen*“ s klavírní melodií, jemnou „*Ef Ég Hefði Aldrei*“, „*...eins og venjulett fólk*“ se zvonkohrou a „*Ég Heyrði Allt Án Þess Að Hlusta*“, pozitivně laděnou smyčcovou skladbou, která ve snímku uzávírá hlavní dramatický oblouk.

Englabörn je téměř ve všech případech svého užití svázán se svým tématem „nenávidím a miluji“. Stejně jako divadelní předloha, jsou i filmy kontrastně plně explicitního násilí a nenávisti. Jóhannssonova hudba filmy zjemňuje a divák více pociťuje sentiment, lítost a soucítění s postavami, které si jej z objektivního pohledu téměř nezaslouží. Dělá je jaksi lidštějšími – osoby které kvůli svému hněvu a závisti chybovaly ale zároveň hluboce milovaly.

Časté licencování Englabörnu filmaři jen potvrzuje predispozice Jóhannssonových kompozic pro toto audiovizuální médium.

8.3 Komponovaná hudba

Pro snímek *Blóðbönd* (2005) byla zkomponována plnohodnotná autorská hudba.^{b 33}

8.3.1 And In the Endless Pause Came the Sound of Bees

V roce 2007 Jóhannson zkomponoval hudbu pro krátkometrážní animovaný film „*Varmints*“, nominovaný na cenu BAFTA. Krátký a naivní enviromentalistický snímek beze slov o zvířátku, které se snaží uchovat svůj malý kousek přírody v toxickém městě, přičemž tím zasadí semínko změny.³⁷ Stejně jako premisa je i hudba poměrně naivní, přímočará a sentimentální. Dokáže být ale i velice razantní a překvapivá. Využívá instrumentace smyčcového orchestru, klavíru, akustické kytary, zvonkohry a občasného sboru. Zajímavá je zde také práce s elektronickými elementy a elektroakustickými ruchy – drony, pady, údery, hřměním, různými svisty a dalšími. Hudba vyšla i jako samostatné album s názvem „*And In The Endless Pause Came the Sound of Bees*“ o dva roky později. Obsahuje přibližně 15 minut nového materiálu, tedy téměř o polovinu více, než má stopáž původního snímku. Album funguje jako celek i bez shlédnutí filmu.

Z hlediska kompozice jde o dobře provedenou řemeslnou práci s mnoha zajímavými momenty a detaily. Jóhannsson využívá převážně delších smyčcových akordových ploch s jednoduchými klavírními či kytarovými melodiemi. Typické jsou dlouhé, postupné klesavé (smutek), či stoupavé (naděje) harmonické postupy, které se přímo váží k ději v obraze. Velice často je také harmonie a melodie vyjádřena pouze jedním táhlým smyčcovým tónem, postupně obohacovaným o další instrumentaci. Ze soundtracku není již tak patrný minimalismus, jeho pojetí je klasičtější. Jóhannsson vykresluje každou emoci a situaci adekvátním prostředkem, hudba je s obrazem ve velice těsné vazbě. Přestože album je více klasicky soundtrackové ve své celkové



R 30: *Varmints* (trailer)

<https://vimeo.com/ondemand/2145/45710839>



R 31: *And In the Endless Pause Came the Sound of Bees*

<https://open.spotify.com/album/6002LNbO7HeSr9bl1iVYkN?si=525HOtmfScWLHTWq8Ly0e>

b Pozn.: Snímek není možné dohledat, nebude tudíž předmětem rozboru této práce.

dramatičnosti, je stále koncipováno jako sbírka motivů, které se mezi sebou mísí, obohacují či zjednodušují. Z hlediska autorovy diskografie jsou zde poprvé využity vokální sbory, dodávající naléhavost, (občas až přílišnou) pompéznost a vzletnost. Nejzajímavější skladbou z alba je „*Escape*“ – minimalistická kombinace dronu a sólového violoncella je jakousi předzvěstí jeho hollywoodských soundtracků ve spolupráci s Denisem Villeneuvem.

V roce 2008 měl Jóhannsson možnost komponovat svou první hudbu ke kriminální televizní minisérii. Na seriálu „*Svartir Englar*“ (Black Angels) spolupracoval společně s dánským skladatelem Nicklasem Schmidtem.^c Krátce na to navázal hudbou k americko-německém dramatu „*Vzájemná objetí*“ (Personal Effects, rež. David Hollander, 2009), díky kterému se oficiálně zařadil mezi vyhledávané filmové skladatele.³⁸

8.3.2 Vzájemná objetí

Hudba ke snímku *Vzájemná objetí* není ničím vyjímečná, přesto ale dokáže zapůsobit. Klavír, smyčce, jednoduché melodie, táhlé tóny, velká dynamika přednesu a pozvolná gradace. Harmonie i melodie se vzdáleně podobají Engalbornu, nicméně provedení kompozice a její struktura jsou přímočařejší. Časté je ritardando, díky kterému klavír působí závažněji, těžce. Hudba je opět mnohem dramatičtější než Jóhannssonův sólový materiál a především v závěru snímku si dovoluje rozmáchlejší gesta. Soundtrack má ale i své intimnější, minimalistické klavírní skladby, které pracují s hlavním tématem v různých obměnách. Objeví se i jemná elektronika a náhlé změny barev a instrumentace. Z hlediska vývoje Jóhannssonova rukopisu a filmu se jedná pouze o potvrzení skladatelova řemeslného umu, který byl ale omezen poměrně nekvalitní filmovou předlohou. Důležité bylo ale Jóhannssonovo první proražení na americký filmový trh.

c Pozn.: Není možné dohledat, nebude součástí rozboru této práce.

8.3.3 Drømme i København

V roce 2009 byl Jóhannsson již etablovaný skladatel, nejčastěji zařazovaný do sféry postklasické hudby. Jeho tvorba se plně přesunula k audiovizualitě. Dánský režisér Max Kestner si jej přizval k dokumentárnímu snímku „*Drømme i København*“ (Copenhagen Dreams). Jóhannsson v té době bydlel v Kopenhagenu a vytvořil si k městu vřelý vztah. Výsledkem je impresionistická, meditativní studie města, jeho architektury a obyvatel svým pojetím připomínající spolupráce režiséra Godfreye Reggia a skladatele Philipa Glasse. Hudba částečně zachycuje shon města, ale více se přiklání k jemným kontemplacím. Kompozice jsou na tomto albu poměrně netypicky málo kohezivní – jednotlivé fragmenty spolu ve většině případů nejsou tak těsně melodicky či kompozičně propojeny. Spíše fungují jako jednotlivé, krátké střípky impresí místa a času, volně závislé na střihu snímku. Přesto ale celé album působí velice jednotně.

Navracení motivu je v tomto albu časté, nicméně jejich rozpoznání není snadné. Přece ale prominentní rekurentní témata nalezneme například ve skladbách „*Eleven Thousand Six Hundred and Sixty-Nine Died of Natural Causes*“ a „*The Song About the Hyacinths*“. Jsou ale tak krátká a v rámci alba daleko od sebe, že si posluchač jen stěží uvědomí jejich souvislost, než zase zmizí mezi dalšími částmi mozaiky. Velice zajímavé je tóninové posunutí tématu a instrumentální záměna ve skladbách „*They Dream They'll Get There*“ a „*Six Lane Highway*“, kde je harmonicko-melodický postup první skladby zrcadlen ve velice odlišné náladě a provedení ve skladbě druhé. Není ale pochyb o tom, že „esence“ nápadu je stejná.

Rychle se třepetající elektronický glitch propojuje skladby „*The Jewish Cemetery on Møllegaede*“ a „*There's No Harm Done*“. Předposlední skladba alba a jeden z nejzajímavějších počínů, „*Here, They Used to Build Ships*“, je fúzí všech výše zmíněných skladeb alba, v níž návrat smyčcového motivu vyvolává silné emoce. Skladba „*A Memorial Garden on Enghavevej*“ svoji estetikou staré hrací krabičky a



R 32: Here, They Used to Build Ships (video)

?v=PWB9P5dTJcU



R 33: Copenhagen Dreams (Original Soundtrack)

<https://open.spotify.com/album/2yhSoNBBqQSdqJfc5gMxz5?si=KJ5Uxb7zQ4-NfNj9rnRxeA>

radostným sentimentem připomíná hudbu alba „*Dís*“ nebo odkazuje na AOQ a je jednou z mnoha kompozičních odbočení (které ale vůbec nepůsobí nemístně, ba naopak – rozšiřuje barevnou paletu). Vrchol alba, kompozice "*They Imagine the City Growing Out Into the Ocean*" je jednou z nejpůsobivějších Jóhannssonových skladeb, jež především obohacuje sólové violoncello a vokál hostující umělkyně Hildur Guðnadóttirové (také působící v kapele „*Múm*“). Tato islandská hudebnice je Jóhannssonovou blízkou přítelkyní a stojí za většinou violoncellových partů.³⁹

8.3.4 Hornický hymnus

V roce 2010 vznikla zásadní spolupráce mezi Jóhannssonem a Billem Morrisonem. „*Dokument vznikl kompilací archivních záběrů z průběhu sto let trvající existence hornické práce v uhelné pánvi v britském Durhamu. Oslava hornické profese zaznamenává historii místa od počátků těžby přes rozkvět i krize hornictví až po jeho konec v 80. letech, kdy jsou plochy původních dolů zastavěny obchodními domy.*“ (MFDF *Ji.hlava*)⁴⁰ Morrisona především zajímá, jak se proměňuje náš vztah k archivnímu filmovému materiálu a jeho tématům, myšlenkám a postavám v širším časovém měřítku.



R 34: Hornický hymnus.
Ukázka z filmu.
[?v=QTT7uArDvGk](https://www.youtube.com/watch?v=QTT7uArDvGk)

Přípravy alba započaly již v roce 2009, kdy se Jóhannsson vydal společně s Morrisonem do filmových archivů v anglických Midlands. Jóhann během prohlížení materiálu vymyslel kompoziční koncept alba, jeho začátek, prostředek i závěr. Morrison poté podle zkomponované hudby upravil scénář a sestříhal film. Jóhannsson je zde kreditován i jako scénárista, protože jeho hudba zásadně ovlivnila tvar stříhové skladby filmu.²¹ Vznikl tak padesátiminutový dokumentární snímek beze slov, který plyne ve velice pomalém, kontemplačním tempu. Jóhannsson i Morrison tvořili velice funkční tým díky jejich společnému estetickému cítění a zálibě v ideách zastarávání, úpadku, rozkladu a technologické nostalgii.



R 35: The Miner's Hymns
(Original Soundtrack)

<https://open.spotify.com/album/02mbXjMS4qDuZjPXKOLNTA?>

Hornický hymnus (anglicky The Miner's Hymns) oslavuje a truchlí za svou industriální minulost. Dlouhé helikoptérové záběry transformovaných krajin, tvrdě pracující dělníci v tmných zákoutích uhelných dolů, boje stávkujících s policejní kavalerií, hrdé pochody zaplavující ulice za doprovodu dechových kapel. Snímek byl poprvé uveden přímo v Durhamské katedrále jakožto živá performance za doprovodu pečlivě vybrané kapely, jejíž členem byl i J. Jóhannsson.

Obraz začíná přeletem současné pobřežní krajiny, zelených polí a obchodních středisek, které zakrývají (jak nám říkají titulky) původní místa uhelných dolů. Hudební doprovod začíná velice podušeným pocitem, který navozují dlouhé, nízké tóny minimalistických varhan s jemnou elektronikou a občasně se vynořující dechová sekce, která se od slabých abstraktně-kakofonických melodií dostává ke konkrétnějším a hutnějším tónům. Kompozice připomínají Virðoulegu Vorsetar svým nezměrným prostorem a dlouhými pomlkami mezi opakujícími se frázemi, ale tím souvislosti končí. Poté, co kamera přistává s helikoptérou krouživým pohybem k zemi, symbolicky se přesouváme zpět v čase, postupně až sto let nazpět, kde se země otevírá a muži sestupují pracovat pod zem. V tu chvíli již kapela burácí, dronové zvuky připomínají hluk mašinerie, velké perkusní údery bubnů doplňují dopady dopady krumpáčů. Po dlouhých dnech se dělníci navracejí domů, děti si hrají na navršených kopcích z antracitu, film sleduje životy lidí komunity i v jejich klidných domovech. Hudba ale neztrácí na své naléhavosti, přestože se na chvíli utišuje. Napětí ve městě roste, když policie zasahuje do klidných protestů a snaží se uvolnit bariéry. Dělníci se navracejí z práce a dochází ke konfliktům. Povstání bylo krátké a rychlé, hudba ve fortissimu, poté se navracíme zpět do současnosti, obraz se znovu zabarvuje a sledujeme současný stav bývalých uhelných dolů a města, kde docházelo k bojům. Po návratu do současnosti hudba na několik chvil uvolňuje a postupně se navrací zpět s plnou majestátností.⁴¹



R 36: Záznam ze zkoušky s hudebním tělesem Belgian Brass (video)

?v=PPHbtarJt18

Film se více než politikou zabývá sociální studií, stal se holdem k životu těchto lidí. Je evidentní že velkou měrou k síle komunity přispěla církev. Klimax snímku zobrazuje obrovské procesí plné vlajek. Lidé zaplňovali ulice a nakláněli se z oken, aby sledovali průvod dělnických oslav zakončený v Durhamské katedrále. Závěr snímku tedy kulminuje v místě promítání materiálu a pro mnohé pamětníky a další

posluchače byl velice emotivní.²¹ Nejsilnější kompozicí alba je závěrečná „*The Cause of Labour is the Hope of the World*“ (část druhá), která se také stala titulní skladbou. Hornický hymnus měl velký úspěch a koncerty probíhaly na více než čtyřiceti místech (převážně vyprodané) zakončené ve slavné londýnské Barbican Hall.^{41, 42}

Jóhannsson komponoval album s pěti hlavními motivy či „essencemi“, koncepcí jejich opakování a výstavbou se toto album poměrně vymyká z jeho předchozí tvorby. Nedochozí k jejich mísení, ale jsou jasně oddělené podle skladeb a jejich částí. Hlavní inspirací byly původní hornické a náboženské viktoriánské hymny.

43

8.3.5 De día y de noche

První celovečerní snímek v žánru science-fiction na kterém Jóhannsson spolupracoval byl mexický „*De día y de noche*“ (2010) režiséra Alejandra Moliny. Snímek byl promítán v rámci několika festivalů, ale kriticky i divácky propadl.⁴⁴

Soundtrack ke snímku také nikdy nevyšel, nicméně vynikající kompozice s názvem „*Flight From the City*“ a „*A Song for Europa*“, „*The Burning Mountain*“ nebo the „*Drowned World*“

jsou součástí sólového alba Orpheé, které bylo vydáno o osm let později.⁴⁵ První dvě zmíněné skladby vyšly i jako singl s vlastním videoklipem v roce 2016.



R 37: Flight from the City (oficiální videoklip)

?v=AlftMNmDH00

Skladba A Song for Europa využívá lo-fi samplu recitovaných čísel, patřících pravděpodobně k vysílání šifrovaných militaristických zpráv bývalé Stasi (německé ministerstvo národní bezpečnosti). Okolo zpráv tohoto typu se šířilo mnoho mýtů, nikdo je nedokázal rozluštit, ani s jasností určit jejich původ, mnoho nadšenců jim zasvětilo velkou část svého života.⁴⁶ Kompozice jimi začíná i končí, hlavní část skladby tak působí jak součást rádiového přenosu – velice podobně jako v případě rádiových experimentů v Kitchen Motors. Spojení estetiky a podobné užití slova můžeme najít i ve skladbě „*IBM-1403 Printer*“, kde Jóhannsson využívá starý mluvený záznam z uživatelského manuálu.



R 38: A Song for Europa (oficiální videoklip)

?v=dCWbVxfkoKg

Krátký černobílý animovaný videoklip dodává hudbě další význam, odkazuje na omezení informací a rozdělení města zdí. Konotace, které video přináší, jasně naznačují rozdělení Berlína a potažmo Západu a Východu Železnou oponou. Z rádiového signálu, který se tříští o pomyslnou informační zeď a jemně prosypá skrz, můžeme interpretovat mnoho východisek. A Song for Europa také zahajovala koncerty jeho poslední sólového turné. ⁴⁷

8.3.7 Nesnesitelně lehký život

Dánský dokumentární film „*Nesnesitelně lehký život*“ (Det gode liv, 2012) režisérky Evy Mulvadové obsahuje originální hudbu zkomponovanou Jóhannsonem. Sleduje krátkou kapitolu ze života dvou dam, matky a dcery, které měly celý svůj život dostatek peněz na to žít „dobrý život“: nepracovat a dopřávat si. Krátce po smrti manžela se obě dámy dostávají na mizinu. Ani jedna v životě neměla práci a dcera se nehodlá s vizí vyděláváním peněz smířit.

Hudební doprovod k pádu bohaté rodiny je na jednu stranu citlivý, ale i jemně ironický. Záleží na dramaturgii obrazovo-hudebních vztahů. Hlavním tématem je nostalgický je valčík se smyčci, klavírem a zvonkohrou. Ve vztahu k archivním nahrávkám z dětství a mládí „princezny“, romantickým záběrům na moře a obrazy z bohatého přímořského sídla působí sentimentálně. V juxtapozici s nakupováním v hypermarketu nebo cestou autobusem nikoliv. Situaci dává do souvislostí a mírně ji nadlehčuje, nikdy se ale nevysmívá, na to jsou Jóhannssonovy kompozice příliš vřelé.

Dcera je velice problematický charakter, nicméně s matkou, jejími strastmi a ztrátou jejího manžela soucítíme. Je velice těžké vyvinout si s touto dysfunkční rodinou vztah, ale díky Jóhannssonově hudbě se to daří. Kompozice jsou jednoduché a ničím nevybočují z průměru, především ale velice efektivně hrají na divákovy city. To, jak moc může režisér diváka ovlivňovat hudbou v rámci dokumentárního žánru, je předmětem jiné diskuze. V tomto ohledu je ale hudba úspěšná.



R 39: Nesnesitelně lehký život (trailer)

?v=jdmbMalmqwl

Pro Jóhannssonovu kariéru byl tento soundtrack velice důležitou spoluprací, které zahájila jeho cestu k oscarovým nominacím a ke Zlatému glóbu. ⁴⁸

8.3.8 Junk Love

Absolventský snímek dánského režiséra Nikolaje Feifera se svou vizuální estetikou a tématem nápadně podobá pozdějšímu filmu „*Příchozí*“ (Arrival, USA, 2016, rež. Denis Villeneuve), na kterém Jóhannsson také spolupracoval (podrobný rozbor v kapitole 9.9). Krátké science fiction pojednávající o osamělém členu posádky na palubě vesmírné lodi SS Hamlet, se zaměřuje především na komunikaci hlavních postav. Komorní drama je koncipováno jako dialog mezi dvěma oddělenými místnostmi: velínem a kokpitem lodi. Hlavní dramatickou linku vytváří nečekaný únik kyslíku, který musí astronaut Edwin řešit. Ve vědeckém týmu na zemi je i jeho žena. Situace je prokládána melancholickými flashbacky mezi párem a zvuk často jejich dialog úplně oprostí od času a prostoru jeho izolací od ostatních ruchů a atmosfér. Vytváří se tak velice kontrastně intimní a křehká atmosféra, která je protipólem katastrofální situace, v níž se protagonista nachází. K vyznění hudby dopomáhá dobrá zvuková dramaturgie, která umě pracuje s tichem, dynamikou a napětím a nechává hudbě prostor.



QR 40: Krátká ukázka z filmu Junk Love.

<https://drive.google.com/open?id=1IIIbc-QXLbQrldyj-0PxNCC5qQ6IWvCC>

Jóhannsson využívá všech dosavadních skladatelských technik, které jsou typické pro jeho zvuk, od dlouhých tónu procítěných smyčců, po čistě elektronické pasáže. Z hlediska elektroniky je tento soundtrack zajímavý jeho prvními pulzujícími, rytmickými drony, hlubokou syntetizérovou basou a občasnými abstraktními smyčci s extrémním efektovým procesingem – typem skladby, který k mistrovskému zpracování dostane během následujících let například při práci na snímku „*Sicario: Nájemný vrah*“ (USA, 2013, rež. Denis Villeneuve). Velice zdařilá titulní kompozice snímku pro smyčce a elektroniku nese název „*De Luce et Umbra*“ a komerčně byla vydána až o pět let později (soundtrack ke snímku nikdy nevyšel) v rámci alba Orpheé. Je zde opět cítit jistá inspirace Maxem Richterem, nicméně Jóhannssonovy kompozice jsou ještě uvolněnější, minimalističtější a přidávají častější elektronický

aspekt.⁵³

8.3.9 Free the Mind

V roce 2012 Jóhannsson spolupracoval na dokumentu Dánské režisérky Phie Ambo s názvem „Free the Mind“. Snímek prozkoumává možnosti současné kontemplativní neurovědy (účinky meditace na nervovou soustavu) ve vztahu k osobám trpícím „ADD“ (Attention Deficit Disorder, neboli Nemoc poruchy pozornosti) či psychickým traumatům. Free the Mind se zaměřuje na skupinu válečných veteránů, kterým těžký stres a pocity viny nedovolují navrátit se zpět do běžného života. Na druhé straně zkoumá malého chlapce s ADD, jež trpí traumatickou příhodou z výtahu, která v něm vyvolává panický strach. Všichni podstupují měsíční dechový meditační experiment pod vedením prof. Richarda J. Davidsona a jeho týmu, který se pro většinu testovaných osob (včetně chlapce) potvrdí jako úspěšný. Free the Mind využívá častých animovaných a abstraktnějších střihových sekvencí pro ilustrování pocitů osob podstupujících experiment.



R 41: Free the Mind
(Original Soundtrack)

<https://open.spotify.com/album/7usxjJxAc8C8iv8Kavf6iL?>

Hudební složka má ve filmu význačnou pozici. Vyjadřuje jak motivy úzkosti a strachu, tak štěstí, hravosti a zvědavosti. Téma snímku je mystériem lidského mozku. Celý soundtrack je pojatý jako vyjádření této záhady, jako by mozek byl stále něco magického, jakožto orgán, který dodnes budí úžas. Slovy R.J. Davidsona: „Nejsložitější orgán ve vesmíru“. Dokument má co se týče informací pomalejší tempo a dává divákovi více prostoru na jejich vstřebávání, hudba ale plyne téměř neustále, chvílemi bohužel působí jako dramatická vata.



R 42: Free the Mind
(oficiální trailer)

[?v=CPFUPnYNkzU](https://www.youtube.com/watch?v=CPFUPnYNkzU)

Jóhannsson využívá především zvonkohry, smyčců, klavíru, dechů a jemné elektroniky. Jsou zde slyšet ozvěny arpeggií a ostinat Phillipa Glasse, nicméně v přímočařejší formě, využívající tradičnějších harmonicko-melodických postupů. Je to jeden z Jóhannssonových nejklassičtější pojatých filmových soundtracků.⁵⁰

8.3.10 Bílý černý chlapec

Dalším dánským dokumentem, původně z roku 2012, jehož soundtrack vyšel až posmrtně v roce 2019, je „*White Black Boy*“ režisérky Camilly Magidové. Shida, mladý chlapec a černý albín je nový na soukromé internátní škole v Tanzánii. Je plachý, nemá sebedůvěru a neumí anglicky. Kvůli svému albinismu musel být odvezen od svých rodičů, hrozila by mu totiž smrt kvůli kolujícím pověrám z čarodějnictví. Film sleduje osudy Shidy během prvního roku na škole, jejíž tvrdý režim mu pomáhá přečkat jeho kamarád Allan.⁵¹



R 43: Bílý černý chlapec (oficiální trailer)

?v=FtVV5M0ia2Q

Hudba ke snímku Bílý černý chlapec je velice minimalistická a více se zaměřuje na texturu a barvu zvuku. Opět slyšíme zvonkohru, piano, smyčce a elektroniku, tentokrát ale v jiných vzájemných poměrech. Nejzajímavějším aspektem alba je využití lo-fi estetiky v kvalitativních elementech zvuku, barvě mixáže a kompoziční dramaturgii.



Jóhannsson záměrně degradoval zvuk jednotlivých elementů: Chybí hluboké a vysoké frekvence, je akcentován přirozený i syntetický šum, slyšíme různé zvukové artefakty. Velký počet skladeb začíná plně lo-fi jako skladby „*Intro*“, „*Playing with Ball*“, „*Time to Say Goodbye*“ (a další) a jemně, postupně jsou obohacovány o chybějící „nedostatky“ buďto processingem (modulovanou ekvalizací většího počtu parametrů), nebo zastoupením nástroje, který chybějící frekvence doplní (nejčastěji je to nástup syntetizéru). Skladby jsou často z kompozičního hlediska extrémně jednoduché, ale sonicky podmanivé. Příkladem měnící se barevné komplexnosti a textur zvuku je skladba „*Feather*“.

R 44: White Black Boy (Original Soundtrack)

<https://open.spotify.com/album/4w3Dv5dnUdC2JuRoXsWXzs?si=yTzLmaOtR0KiWzNv8Gy3i>

Důležitou roli na albu hraje Hildur Guðnadóttirová, která jemnými změnami ve směru úhozu a přítlaku smyčce na struny vytváří variace v texturálním tónu violoncella, tudíž se z jednoho drženého tónu stává modulovaný vyvíjející se zvuk.

Jóhannsson také vytvořil dvě téměř čistě elektronické dronové skladby

„*Nightmare*“ a „*Nightmare II*“, jejichž zlověstný, pomalu gradující sound design, je jedním z jeho nejoriginálnějších dosavadních počinů na poli filmové hudby. Jsou zároveň předzvěstí nového směru skladatelovy estetiky.

Snímek *Bílý černý chlapec* dopřál Jóhannssonovi potřebnou volnost a dovolil mu posunout hranice k více experimentálně laděné filmové hudby přebírající myšlenky *musique concrète*, které později také aplikoval v jeho nejlepších filmových kompozicích.

8.3.11 Pro Ellen

Pro Ellen je americké drama z roku 2012 režisérky So Yong Kim. Joby Taylor je mladý, nepříliš úspěšný hudebník, který přijíždí po dlouhé době za svojí manželkou kvůli rozvodu. Zároveň se pokouší navázat vztah se svojí čtyřletou dcerou, které se kvůli své kapele vyhýbal.⁵²

Jóhannsson pro tento film složil několik ambietních skladeb. Film je velice intimní a snaží se více vyprávět slovy než hudbou. Zazní v něm několik diegetických rockových a metalových skladeb, nicméně v hudbě komponované není ani náznak melodie. Hudba je vytvořena kombinací hlubokých syntetizovaných basových frekvencí a extrémně elektronicky upravených tónů smyčcových nástrojů. Skladby frekvenčně narůstají od basových frekvencí do vyšších harmonických, a dynamicky od *piannissima* po *forte*. Jóhannsson využívá různých technik hry na cello, aby docílil frekvenčního barevného vývoje skladby a to především vrstvení techniky hry *flautando*, či *sul ponticello* na klasické *detaché*. Tento typ skladby snadno zapadá do zvukové dramaturgie a lze kombinovat s ruchy automobilů, větru a dalších, čímž otevírá nové možnosti v práci se zvukem a to především ve splynutí hudby, ruchu a atmosféry podle potřeb filmu. Hudba na sebe vůbec neupozorňuje a pouze podporuje náladu scény a vnitřní obavy, pohnutky a strach hlavní postavy.

8.3.12 Shrnutí kapitoly

Během své dosavadní kariéry Jóhannsson zkomponoval hudbu pro mnoho snímků různých žánrů. V každém projektu nalezneme jak jeho ustálený styl, tak nové prvky, přístupy ke komponování a témata inspirace. Z jeho elektroakustických soundtracků je cítit specifický přístup k jejich uchopení podle potřeb snímku, oscilující mezi klasicky pojatým a ryze experimentálním. Kvalita provedení soundtracku je úměrná požadavkům snímku. Jóhannsson pracoval zároveň na několika frontách: Sólová alba, filmová hudba a živá vystoupení s Apparat Organ Quartet. Musel tedy dobře rozvrhnout čas a pracovat ve workoholickém tempu. Ne všechna jeho hudba je tedy kompozičně význačná, skladatel filmové hudby je umělcem ale také svým způsobem řemeslníkem. Řemeslná kvalita zpracování je vždy excelentní. Jóhannsson navíc nikdy nevkládá do kompozic své ego, vždy dokáže odhadnout přesné potřeby, počet elementů, esencí, které vyjádří myšlenku – přístup „ani o notu více“. U některých filmů nalezneme například pouze jedinou skladbu, která stojí za zmínku, nebo Jóhannsson soundtrack vůbec do svého repertoáru nezařadí. Vždy ale ze své práce něco vytěží – nejlepší motiv zařadí na kompilační album, či jej přepracuje a využije jinak poznatky, které objevil při jeho skládání. Nikdy nevejde do stejné vody dvakrát, přestože by se tak na první pohled při poslechu jeho hudby mohlo zdát. Jeho hudba se stále vyvíjela a každý projekt na kterém spolupracoval měl jasný důvod, ideu, nový směr, který chtěl Jóhannsson prozkoumat. Kvalita snímků na kterých do roku 2012 spolupracoval byla nadprůměrná, ale neobsahuje žádné zásadní dílo s výjimkou vynikajícího Hornického Hymnu a kontemplativních *Drømme i København* (nepočítaje vynikající sólová alba). To se změnilo v roce 2012, kdy ho oslovil kanadský režisér Dennis Villeneuve.

9 Vysokorozpočtové snímky, vrcholná tvorba a mezinárodní věhlas

9.1 Zmizení

Prvním projektem se kterým se Jóhannsson dostal do kategorie špičkových skladatelů bylo „Zmizení“. Stejně jako pro Jóhannssona byl i pro Villeneuvea tento snímek první velkou Hollywoodskou produkcí. „*Samozřejmě to byl také jeho (Villeneuvův) první průnik do Hollywoodské filmařiny, takže pravděpodobně chtěl někoho, kdo ještě také nebyl tomuto světu vystaven.*“ (J. Jóhannsson) ⁵³ Villeneuve hledal pro Zmizení něco velice specifického: „*...něco co bude znít jako Arvo Part, druh klasické hudby, který bude mít ten druh severského smutku.*“ ⁵⁴. Villeneuve měl na výběr přibližně 40 prvotřídních hudebních skladatelů a Jóhannssona vybral díky neotřelosti jeho kompozičního hlasu – „*singularitě*“. ⁵⁴

Příběh snímku se zaměřuje na zmizení dvou malých dívek v Pensylvánii a hledání jejich únosce. Poté, co policie zatkne podezřelého mladého muže a následně ho pro nedostatek důkazů propustí, vezme otec jedné z dívek věci do vlastních rukou.

Jóhannsson a Villeneuve spolu začali komunikovat na dálku během příprav preprodukce, což je z hlediska klasického průběhu vzniku filmové hudby v Hollywoodu poměrně nestandardní proces. Skladatel je ve většině případů přizván až po dokončení natáčení – ve fázi prvního střihu. Workflow mezi Jóhannssonem a Villenneuvem se během let vyvíjel, perfektní souhry docílili během produkce filmu Příchozí. Jóhannssonova hudba je u filmů Denise Villeneuvea součástí narativy. ⁵⁵

V případě Zmizení Jóhannsson tedy dostal do rukou scénář snímku, už podle kterého se rozhodl jakým způsobem ke kompozicím a celkové estetice zvuku přistoupí. Již od začátku bylo Jóhannssonovi jasné, že bude potřebovat smyčcový orchestr. Podle jeho vlastních slov ale smyčce musely působit chladně, abychom „nedojili emoce“ stylem silného vibráta a podobných velice emocionálně působících technik.



R 45: Rozhovor s J. Jóhannssonem – komponování hudby pro Zmizení.

?v=ExNgIYAXqsM

Vytvořilo se mnoho nahrávek violoncell, které jsou vrstvené a postprodukčně elektronicky upravené, aby vytvořily elektronický „soundscape“^d, který se hladce prolíná s akustickými nástroji, takže rozdíly a přechody mezi elektronickou a akustickou částí jsou téměř nerozpoznatelné. Cílem bylo propojit oba světy (akustický a elektronický) do jednoho.⁵⁶

Jóhannsson byl silně inspirován islandskou liturgickou hudbou. Především protože jeho děda byl varhaník. Film také prozkoumává náboženské motivy, užití zvuku varhan má tedy i filosofický záměr. Soundtrack má celkově téměř chorální či hymnický přístup převážně ve scénách týkajících se rodiny, jejich smutku a strachu ze zmizení dítěte.



Sepsal mnoho partů pro varhany, ale vlastní provedení hudby bylo skrze netradiční hudební nástroje. Výsledný éterický zvuk vznikl kombinováním Martenotových vln^e a zvuku Cristal Baschet^f (na instrumenty zahrál Thomas Bloch). Jóhannsson se snažil oprostit od tónu klasických varhan, aby náboženské asociace nebyly příliš očividné.⁵⁷

R 46: Prisoners (Original Soundtrack)

<https://open.spotify.com/album/5MbsnEpawRoTQpv8IviqDw?si=HcHNbMV5TSWpXNo9GLo->

Zajímavé je také využití pouze minimálního počtu perkusí. Thrillery jsou typické svými velice rytmickými hudebními podklady. Jóhannssonova hudba je mnohem více založena na hlubokých dronech a velice distinktivních violoncellových melodiích (H. Guðnadóttir). Jóhannsson tedy vytvářel tenzi opačným způsobem, jeho přístup ke kompozici je stejný, jako přístup k vyprávění Denise Villeneuvea. Oba dva nechávají diváky-posluchače přijímat informace (vizuální, zvukové, audiovizuální, věcné) v pomalém tempu, kde každý záběr a nota zůstávají „viset“ ve vzduchu a vytvářejí nové otázky. Čekání na odpověď je často dlouhé, nesmírně poutavé a při jejím naplnění přináší obrovský pocit zadostiučinění.⁵⁸

Jóhannsson doteď pracoval na menších projektech a byl jimi často limitován. Tentokrát měl poprvé k dispozici několik vynikajících britských studií, což mu otevřelo cestu k mnohem detailnějším, propracovanějším a ambicióznějším skladatelským prostředkům. Dalším (a možná hlavním) problémem, se kterým se Jóhannsson

d Akustické prostředí.

e Raný elektronický hudební nástroj kombinující principy harmonia a thereminu.

f Cristal Baschet je tvořený 56-ti chromaticky laděnými skleněnými tyčemi, které se třou mokřými prsty. Vibrace se přenášejí na kus těžkého kovu, jehož tvarování určuje frekvence not.

během své kariéry potýkal, byl nedostatek času. Díky modelu spolupráce s Villeneuvem neměl svazující časová omezení, a tak mohl prozkoumat více odlišných přístupů ke skladbě či motivu.⁵⁴ Touto metodou dříve či později jasně vyplynulo, jakým směrem se mají kompozice ubírat a eliminují se jiné cesty, které by hypoteticky mohly fungovat. Dojde tak ke většímu utvrzení správnosti volby hudebního podkladu, na nějž režisér může kreativně reagovat a vytvořit tak dialog mezi střihem a hudbou už v rané fázi postprodukce snímku. Navíc se kvalita kompozice zvýší díky dramaturgické zpětné vazbě režiséra a střihače.

Nutno podotknout, že střihačem Villeneuvových filmů je Joe Walker, který je zároveň i mistrem zvuku.⁵⁴ Zvuk je totiž ve Villeneuvových snímcích naprosto zásadní. To platí jak pro *Zmizení* a jeho předešlé práce, tak především pro pozdější snímky jako „*Sicario: Nájemný vrah*“, „*Příchozí*“, nebo „*Blade Runner 2049*“. Jóhannsson již ve fázi komponování ví, co má zvuková dramaturgie vyjadřovat a kompozice podle toho upravuje. Již u *Zmizení* je ale zvuková dramaturgie ruchů a hudby podřízena spektrální a rytmické korelaci. Více na toto téma u rozboru filmu *Sicario: Nájemný vrah*.

Snímek *Zmizení* patří mezi Villeneuvovy kvalitnější práce a stal se úspěšným jak na poli diváckém, tak kritickém. Obdržel nominaci na oskara za Nejlepší kameru a získal mnohá ocenění na menších festivalech.⁵⁹ Otevřel tak dveře ještě ambicióznějším projektům s velkými rozpočty. Jóhannssonova hudba ale zapůsobila na současné skladatele a filmaře jako blesk z čistého nebe. Klasický přístup ke střihu snímku je v užívání takzvaných „temp tracks“⁹. Jedná se o nasazenou hudbu, vystihující potřeby filmu, často převzatou z předchozích úspěšných a funkčních soundtracků, která bude později nahrazena originální, komponovanou hudbou skladatele. Stává se tak, že režisér vyžaduje téměř přesnou kopii. Je snadné přiklánět se k „jistotě“ a to nejen z dramaturgického hlediska filmu, ale také z pohledu producenta a investorů, jejichž přístup tak ovlivňuje obsah výsledného filmu a efektivně tím oklešťuje volnost a originalitu projevu plošně, pro celou filmovou hudební sféru. Čím větší rozpočet, tím větší riziko. Jako příklad můžeme uvést hudbu Hanse Zimmera pro snímek „*Tenká červená linie*“ (*Thin Red Line*, Terrence Malick, 1988, USA), která téměř transformovala základní přístup k hudbě válečného žánru a užívala se hojně jako temp track.⁵⁵ Jóhannssonova hudba ke *Zmizení* měla stejný

g Odvozeno od slova temporary = dočasný.

dopad na thrillerový a detektivní žánr. Režiséři ji aktivně vyhledávali a umísťovali do svých filmů. Jóhannsson tedy zavedl nový trend přístupu k filmové hudbě, který se rychle rozšířil hollywoodským filmovým průmyslem.⁶⁰

Než dostal svou první Oscarovou nominaci a vyhrál cenu Zlatý glóbus, spolupracoval na dvou filmech: „*McCanick: Útěk před minulostí*“ a „*The 11th Hour/Am Here*“.

(Film Zmizení – příloha č.3)

9.2 McCanick: Útěk před minulostí

McCanick: Útěk před minulostí je americký film z roku 2013, který režíroval Josh C. Waller. Film popisuje pátrání policisty po propuštěném delikventovi. Snímek měl premiéru na festivalu v Torontu a nebyl kriticky ani divácky úspěšný.

Jóhannssonův elektroakustický soundtrack ale rozhodně za zmínku stojí. Vkládá největší důraz na smyčce, kde opět využívá rozličných standartních i nestandardních technik hry (flautando, spiccato, saltando, sul ponticello, pizzicato, flažolety a další). Dále hojně užívá syntetizátorů (drony, arpeggiatory, „pady“) a v několika skladbách se objeví klavírní pasáže.

Hudba je celkově méně minimalistická, ale nikdy nesklouzává k dramatickém „filmovému“ patosu.

Jóhannsson také poprvé využívá agresivních a silně rytmických bubnů a perkusí. Často je kombinuje se staccatovými smyčci. Velice zajímavé je využití perkusních technik smyčcové hry, která se mísí s perkusemi samotnými (zasahují do stejného frekvenčního spektra a mají podobné časové vlastnosti), vytvářejí se tak velice plynulé přechody – typický prvek pro Jóhannssona. U perkusí a rytmiky celkově je vynikající práce s dynamikou a prostorovostí (panoramou), které se neustále mění a pohybují, vynořují se a zase mizí – pracuje s nimi dynamicky ve stejné míře jako s ostatními nástroji.

Mnoho skladeb má silnější elektronický aspekt než například předchozí kompozice z filmu Zmizení, nicméně stále platí pravidlo, že jejich propojení je



R 47: McCanick (Original Soundtrack)

<https://open.spotify.com/album/79DDVIm3xfJxVBy2hQBpV?si=qZePZva3TUKVrKPOuculD>

extrémně precizní a odpovídá jejich harmonicko-spektrálním vlastnostem. Nalezneme zde kombinace dronové hudby, ambientní hudby a post-klasických prvků. Hudba z filmu McCanick: Útěk před minulostí v ohledech rytmiky předznamenává postupy komponování ve snímcích Sicario:Nájemný vrah a Příchozí. Mnoho skladeb také využívá netradičních taktových schémat (např. titulní kompozice McCanick).

9.3 I Am Here

Dánsko-německý snímek the „11th hour/I Am Here“ je mysteriózní thriller sepsaný a režírovaný dánským autorem Andersem Morgenthalerem pojednávající o úspěšné byznismence Marii, která touží po vlastním dítěti. Po několikanásobných potratech a nemožnosti adoptovat dítě se rozhodne sehnat získat nelegálně od prostitutek na německo-českých hranicích.



R 48: I Am Here (Original Soundtrack)

Nepříliš vydařený film ⁶¹ dal ale vzniknout velice kvalitní a vyjíměčné hudbě. Jóhannsson tentokrát spolupracoval se švédským zvukařem, skladatelem a umělcem BJ Nilsenem. BJ Nilsen se za svojí dlouholetou kariéru stal mistrem kombinace zvukových terénních nahrávek, ambientní a dronové hudby. Jeho práce se zaměřuje na zvuky přírody a jakým způsobem ovlivňují člověka. Dalším z témat je industriální geografie.⁶³

<https://open.spotify.com/album/2lVEEVWn1vqvmSZ36S8rd?>

Jejich společné dílo pro film 11th Hour je vynikající exkurzí do pole experimentální filmové elektroakustické hudby. Soundtrack se více zaměřuje na elektronický aspekt (syntéza, textura, barva, modulace, automatizace, efektování atp.), než na harmonizování a melodie, které jsou ale také jeho důležitou, i když velice minimalistickou součástí. BJ Nilsen posouvá Jóhannssonův rukopis více do dronové sféry a Jóhannsson naopak střídavě, ale efektivně obohacuje harmonii. V hudbě vůbec nefiguruje rytmická sekce. Rytmus je vytvořen buďto melodií nástroje nebo vnitřním pohybem zvuku (svisty, pulzy, skřípění, ozvěny, resonance, modulace a další rytmické textury).

Skladatelé využívají i živé nástroje, především zvonkohru, klavír, smyčce a pár občasných tónů harmonia. Hojně je využita granulární syntéza, která je schopna

ovlivnit dobu trvání jakéhokoliv zvukového elementu. Nejvíce prominentní ve skladbě „*Lightgirl*“, kde vytváří dlouhé a zářivé zvukové plochy ze zvonkohry. Klavír je užitý jako hlavní nástroj pro melodie soundtracku, je ale také velice razantně efektové upraven. Smyčce jsou spíše využívány jako sound designové prvky – skřípění, plochy či drony. Zvuky jsou minimalistické, nemelodické, vracející se v dynamických vlnách. Kompozice ale také přecházejí do klasického harmonického pojetí jako je tomu ve skladbách „*Hotel Room 2*“ nebo „*Maria and Petit*“. Nejharmoničtější a nejpřístupnější kompozicí alba je titulní „*I Am Here (Salve Regina)*“, kde Jóhannsson poprvé využívá distinktivních vícehlasých vokálních paralelních melodií.

Ze soundtracku je cítit obrovský cit pro detail. Kombinace akustických nástrojů a syntetizérů je vynikající. Díky spolupráci s BJ Nilsonem se Jóhannsson dostal technicky a kompozičně (vzhledem k práci s elektroakustickým materiálem) na vyšší úroveň zručnosti. Například skladba „*Streetwalkers*“ velice připomíná zvuk jeho vrcholných soundtracků pro snímky *Sicario: Nájemný vrah* a především „*Mandy*“.

9.4 Teorie všeho

Britský režisér James Marsch, známý svým dokumentem „*Muž na laně*“ (*Man On Wire*, 2008, Velká Británie), si oblíbil Jóhannssonovu hudbu v malém New Yorkském baru. Jako první skladbu uslyšel „*The Sun's Gone Dim and the Stars Turned Black*“, která v něm zanechala hluboký dojem. Podruhé na jeho hudbu narazil když v Dánsku pracovně konzultoval film *Dobry život*, ke kterému Jóhannsson v té době komponoval. Osobně se spolu setkávali během postprodukce snímku a porozuměli si na přátelské i profesní úrovni. To vedlo k jejich spolupráci na oscarovém snímku „*Teorie všeho*“ (*The Theory of Everything*) z roku 2014.²¹



R 49: The Theory of Everything (Original Soundtrack)

<https://open.spotify.com/album/5FjUdfCXezLLwJEDuGel01?>

Teorie všeho je biografické romantické drama, jehož děj je zasazen do univerzity v Cambridge a popisuje detaily života teoretického fyzika Stephena Hawkinga. Film byl adaptován Anthonyem McCartenem z memoárů Jane Hawkingové, která popisuje svůj vztah s bývalým manželem, průběh jeho nemoci (ALS) a jeho úspěch ve fyzice. Snímek vyhrál oscara za Nejlepšího herce v hlavní roli, dále byl

nominován na Nejlepší film, Nejlepší herečku v hlavní roli, Nejlepší adaptovaný scénář a především Nejlepší hudbu pro Jóhanna Jóhannssona. Film byl také čtyřikrát nominován na cenu Zlatý glóbus, nominaci proměnil Redmayne za Nejlepšího herce (drama) a Jóhannsson za Nejlepší hudbu. Pro Jóhannssona bylo toto uznání životní úspěch a zařadil se tak mezi skladatelskou elitu.⁶⁴

Marsch původně nechtěl film režírovat. Scénář přijal až ve chvíli, kdy se v něm začala mísit tragédie Hawkingovy nemoci s milostným trojúhelníkem, který jí upozadoval. „*Téměř v každé scéně hlavní postava snímku přichází o kontrolu nad svým tělem, ale chvílemi zapomínáte, že to čtete*“.²¹ Zaujal ho tento paradox. Během preprodukce Teorie všeho Marsh narazil na Jóhannssonův předchozí snímek, Zmizení, který ho překvapil svou kvalitou a stal se také předmětem dialogu při komponování hudby. Marsch a Jóhannsson ale především navázali na spolupráci na Dobrém životě, která sloužila jako výchozí bod.²¹ Marsch po Jóhannssonovi vyžadoval velice veselou, povznášející hudbu, která by zjemňovala Hawkingův tragický osud a zároveň by akcentovala pozitiva jeho životního příběhu. Pokud se podíváme hrubě na celkový korpus Jóhannssonovy diskografie, jeho volba se jeví jako velice nelogická, protože byl až do této doby známý především svým melancholickým, smutným, severským stylem. Při bližším prozkoumání ale nalezneme hudbu, která má svou pozitivní energií jasnou spojitost, jmenovitě: Íslenski Draumurrin, Dís, či AOQ. Marsche nejvíce zaujal Dobrý život, kde Jóhannsson hudbou docílil právě kýženého efektu. I přesto byla spolupráce náročná, protože lehkost, bezstarostnost a čirá radost není Jóhannssonova přirozená kreativní poloha.

21

Stejně jako při jeho sólové práci je Jóhannsson, jak Marsch popisuje v rozhovoru pro Barbican podcast, velice chaotický. Nic se nestane, dokud se neblíží deadline, poté vznikne obrovský počet hudby najednou. Jóhannsson potřeboval krizi, aby vyprodukoval kvalitní práci, zdánlivě neměl příliš dobrý časový odhad a disciplínu, přesto byly jeho výsledky vynikající. Jak je to možné? Jóhannsson využíval krize a pečlivě kalkuloval správný kreativní moment, dokázal totiž správně a citlivě přepínat stavy mysli:

„Tělesné a mentální děje komponování jsou vždy stejné. Ve skutečnosti to pro mne znamená vypnout více kritické schopnosti mozku a dostat se do stavu, kde věci prostě plynou. Dostat se do tohoto stavu trvá mnoho dní, protože v normální situaci

*jste v tomto kritickém, tomto analytickém režimu, kde strukturujete věci a dáváte je do určitého pořadí. Abyste vytvořili materiál, abyste vytvořili stavební kameny, je potřeba jít do jiného stavu, který je mnohem vnímavější a intuitivnější.“*⁶⁵

Jóhannsonova hudba měla podobný dopad na Marschův filmový střih jako při spolupráci s Villeneuvem. Každá nová skladba vytvořila dialog, na který musel obraz reagovat. Marsch na toto téma: „*Jóhanův [kreativní] hlas byl hlasitý a jasný*“²² – měl stejný dopad na výsledný film jako herectví Eddieho Redmayna nebo kamera Benoita Delhommea.

Pro Jóhannssona bylo nejdůležitější vyjádřit emocionální element vzájemných vztahů a milostný poměr. Herecké výkony, dialogy a chemie mezi hlavními postavami byla jednou z hlavních inspirací. Je náročné vyjádřit celý rozsah snímku, který se odehrával během mnoha desetiletí. Jóhannsson se snažil vystihnout plynutí času, které má svou rozmanitost a zároveň udržet stylistickou jednotu bez toho, aby přímo odkazoval na konkrétní časovou periodu. Jako další inspiraci cituje Hawkingovy knihy, které shledával „velmi poetické“, a které mu dopomohly proniknout do mysli charakteru a lépe tak vyjádřit pocit úžasu nad věčnými záhadami vědy.⁶⁶

Z hlediska instrumentace zvolil jako první instrument klavír, protože na něj zkomponoval prvotní dema a působil jako přirozená volba. „...*Klavír je také velice expresivní nástroj a zároveň je velice precizní a může být velice přesný, v tom má téměř matematickou kvalitu. Tímto způsobem se mnou přinejmenším rezonuje.*“ (J. Jóhannsson)⁶⁶

Největší důraz soundtrack k Teorii všeho klade na smyčce, ty doplňují občasné dechy, akustická kytara a v závěru harfa. Jóhannsson (až na pár výjimek) nevyužil žádné elektroniky a hudba je tedy vyjádřena čistě orchestrálně. Z tohoto ohledu je to jeho první ryze orchestrální soundtrack. Nebyla to Marshova instrukce, ale čistě Jóhannssonovo rozhodnutí. Původní idea bylo postupně ustupovat od akustické hudby do elektronické, zatímco se Hawkingův průběh nemoci zhoršuje, ale z té se brzy upustilo. Jóhannsson se také velice zajímá o vokodéry, takže práce se skládáním na Hawkingův robotický hlas byla pro něj velice přirozená.

Během komponování se oba autoři snažili balancovat na hraně sentimentality. Cílem bylo vzbudit emoci, ale nepřejít k patosu. Jóhannsson se tedy snažil co nejvíce „krotit“ a omezit přehnanou výrazivost. Nakonec, jak již bylo zmíněno, byl problém

opačný a Marsh musel Jóhannssona „dostat“ do kýžené polohy.

Mnoho diskuzí se také vedlo o hudební dramaturgii: „*Spousta je toho také o umístění, kam vložit hudbu a kde hudbu nemít, na jaké části vůbec nekomponovat. Myslím si, že je to stejně důležité jako kde komponovat*“. (J.Jóhannsson) ⁶⁶

Marsh využil velký počet temp-tracků během stříhu filmu, většina z nich ale byly Jóhannssonovy skladby k filmu Dobrý život, takže navázání na ně bylo snadné ve smyslu hledání elementárního přístupu k instrumentaci a podobně. Větším problémem se bylo od nich odpoutat a zároveň vyjádřit režisérův záměr jiným způsobem (záměr v rytmu, melodii, náladě etc.).

Jóhannssonův proces skládání hudby k filmu se odvíjí od tzv. „klíčových scén“. Nejprve je za potřebí identifikovat scény, které jsou pro film integrální, zaměřit se na ně a rozlousknout ten správný přístup. Nejnáročnější část je vždy naleznout ideu, hlavní zvukovou melodii, zvukovou a tematickou identitu snímku. Tento proces může trvat až několik týdnů. V případě Teorie všeho to byla hned scéna úvodní. Nejprve se pokusil zkomponovat hudbu pro scénu Hawkingovy přednášky, ale to se mu nedařilo. Vrátil se tak na začátek a teprve v tu chvíli složil první skladbu soundtracku. (V případě skladby „*The Lord's Prayer*“ pro snímek Zmizení dokonce zkomponoval patnáct verzí, než byl s výsledkem spokojen.) ⁵⁷

Skladba s názvem „*Cambridge, 1963*“ je titulní kompozicí a zároveň základem pro mnoho rozvedených motivů a harmonií. Pianové ostinato je propsáno v různých formách ve většině skladbách soundtracku. Jak je u Jóhannssona zvykem, staví na několika esencích, které kombinuje v různých poměrech; v případě hudby k Teorii všeho s mnohem větším počtem not, než obvykle. Titulní motiv má mnoho iterací, jednou z nejzajímavějších je „*London, 1988*“, která podkresluje Hawkingovu triumfální závěrečnou přednášku. Klavírní motiv se objevuje velice krátce v počátku skladby a to v minimalističtější verzi, doprovázený pozměněnou harmonií vykreslenou smyčcovým orchestrem. Harmonii dokreslují akordové rozklady zvonkohry a skladba se přes táhlá smyčcová tremola dostává zpět – k původnímu tématu harmonie ze skladby Cambridge, 1963. Tempo je pomalejší, závažnější, celá skladba je dobře promyšlenou variací a uzavírá hlavní dějový oblouk. Její repetice v hudební dramaturgii podvědomě připomíná divákovi začátek snímku a dává závěr do časově-dějového kontextu. Poukazuje na vývoj postav a umně směřuje emocionální účinek scény.

Soundtrack je líbivý, melodický a přístupný běžnému posluchači. Jako s každým Jóhannssonovým projektem byla i tato hudba velkým krokem do neznáma. Komponování byla výzva, ve které se snažil sepsat klasicky pojatou filmovou hudbu a zároveň zůstat věrný svému skladatelskému hlasu.⁵⁸

Dle Jóhannssonových slov nejnáročnější kompozice přesahují, či lépe řečeno musí obsáhnout několik rozdílných nálad.⁶⁶ Teorie všeho velice často balancuje mezi idylickými rodinnými obrazy v kontrastu s problematikou Hawkingovy choroby. Zároveň je nutné si být vědom vnitřních pohnutek postav, jejich vzájemné historie a vývoje, a to vše brát při komponování v potaz. Promítnout tedy do skladby aktuální kontext filmu. Nejen postavy mohou mít své leitmotivy, mohou to být i myšlenky, místa, věci i situace.

Jóhannsson vždy vytváří velice detailní dema, aby byl s režisérem v co největším souznění. Nevyužívá pouze zjednodušených klavírních verzí skladby, ale rovnou komponuje s virtuálními instrumenty a samplý, takže se kompozice podobají finálním nahrávkách již v raném stádiu tvorby (před nahráváním). Psaní a orchestrace jsou vytvářeny zároveň, je to organický proces. V případě Teorie všeho zabrala kompozice, orchestrace, nahrávání, mixáž a mastering tři měsíce. Zvuk je naprosto špičkový díky velkým finančním možnostem. Nahrávání instrumentů probíhalo ve vynikajících britských studiích „Abbey Road“.⁶⁶

(Film Teorie všeho – příloha č.4)

9.5 Konec léta

Paralelně se skládáním Teorie všeho Jóhannsson pracoval na svém vlastním krátkometrážním dokumentárním snímku „Konec léta“ (End of Summer, 2014, Island/Dánsko), který měl premiéru v roce 2015 a byl mimo jiné promítán na dokumentárním festivalu v Jihlavě.⁶⁷ Jóhannssonův režijní debut zachycuje cestu na Antarktidu, kde pozorujeme klidnou scenérii krajiny, nijak nezasaženou člověkem. Dokument je natočen na černobílý film ve formátu super 8 a je kontemplativní studií ohrožené divoké přírody během proměny ročního období.



R 50: Ukázka z filmu Konec léta.

Snímek je doplněn bohatými a detailními zvukovými terénními nahrávkami, které organicky doplňují hudbu. Velkou inspirací byla jistě kolaborace s BJ Nilsenem, se kterou je možné najít mnohé paralely. Konec léta je jednou z Jóhannssonových nejexperimentálnějších kompozic, která se pohybuje na hranici hudby a sound artu. Svou nezaměnitelnou violoncellovou hráčskou techniku opět propůjčila Hildur Guðnadóttirová. Dále spolupracoval s vokalistou a umělcem Robertem Aiki Aubrey Lowem, specialistou na netradiční vokální projevy, kterého později přizval i ke snímku Příchozí. Práce s lidským hlasem zde nápadně připomíná některé části budoucích kompozic k tomuto filmu.

Hudba střídá barvy violoncella, syntetizéru a lidského hlasu v postupných vlnách sound designu a harmonií.

Minimalistický soundtrack je čistě ambientní a má často chorálně-liturgickou kvalitu, která se mísí s drony, atmosférami a šumem. Soundscape, který Jóhannsson vytvořil, působí stejně rozlehle jako obraz, který doprovází.

Zajímavostí je B-strana vinylového vydání soundtracku, která obsahuje samostatné zvukové terénní nahrávky a zvukový design. Pro Jóhannssona jsou všechny prvky zvukové stopy včetně hudby, ruchů a atmosfér promyšleným uměleckým vyjádřením se stejnou vahou.^{68, 69}



R 51: End of Summer
(Original Soundtrack)

9.6 Sicario: Nájemný vrah

Další spolupráce mezi Villeneuvem a Jóhannssonem na sebe nenechala dlouho čekat.

„*Sicario: Nájemný vrah*“ (dále jen „*Sicario*“) je americký krimi-thriller. Sleduje osudy zásadové FBI agentky, která je přidělena ke komandu, majícím za úkol zneškodnit vůdce silného a brutálního mexického kartelu. *Sicario* soutěžilo o Palme d'Or na festivalu v Cannes a bylo nominováno na Oscara za Nejlepší kameru, Nejlepší zvuk, a Nejlepší hudbu. Zároveň dostalo nominace BAFTA za Nejlepší herečku ve vedlejší roli, Nejlepší kameru a Nejlepší filmovou hudbu.



R 52: Sicario: Nájemný
vrah (oficiální trailer #1)
?v=sR0SDT2GeFg

Jóhannsson tedy získal další dvě cenné nominace.⁷⁰

V úspěšném Zmizení se duo sehrálo a kreativní proces se během postprodukce vyladil. V případě Sicaria už bylo Villeneuvovi jasné, jak ke snímku přistupovat a byl tak vytvořen specifický pracovní styl.

„Hudba je velice silná umělecká forma. Má masivní dopad na film. Místo toho, abych požádal Jóhanna ať složí zvuk na konci postprodukčního procesu, děláme pravý opak. Jóhann přijde na lokaci, přečte si scénář. Poté, hned z počátku stříhových prací mu posíláme scény, abychom mohli začít brainstorming. S mým střihačem, Joe Walkerem, nežíváme při střihu žádnou (temp) hudbu. Pak Jóhann přinese možná dva nebo tři nápady a je tam vždy jeden, který nás zasáhne a kompletně ohromí. Poté přestříháme scénu s hudbou. Je to jako dialog mezi stříhovým pracovištěm a Jóhannem. Je to tanec, který miluji.“ (Denis Villeneuve)⁵⁴

Denis Villeneuve tímto přístupem umožnil Jóhannssonovi být smělý a radikální v jeho kreativních rozhodnutích. Jediné konverzace ohledně hudby se točily okolo nálad a atmosfér. Villeneuva nejčastěji zaujme právě ta nejodvážnější propozice, chce slyšet hudbu, kterou nikdy nikdo neslyšel. V tomto aspektu bylo komponování pro Jóhannssona obrovskou výzvou.⁷¹ Na Villeneuvových filmech Jóhannsson pracoval 6-8 měsíců, občas téměř rok, tento způsob práce vyžadoval mnohem více času.



R 53: Sicario (Original Soundtrack)
<https://open.spotify.com/album/04FRFSqcTfN9zfmFfzhbHn?>

„V případě Sicaria jsem mluvil o násilí a brutalitě v pohraničí a nechal jsem Jóhanna jít. Potom dostanu jednu z těch zvláštních zpráv do mého emailu, kde vidím Jóhanna dělat nějakou šílenou věc někde ve světě, s heavymetalovým riffem v Berlíně, nebo jak dělá smyčky z magnetofonových pásek na Islandu, nebo natáčí na šílených místech, nějakou velice odvážnou a experimentální technikou. Stále si pamatuji první skladbu, kterou zkomponoval pro poušť: Joe Walker a já jsme tančili ve střížně. Bylo to tak silné a perfektně to filmu sedělo.“ (Denis Villeneuve)⁷¹

Výběr zvukové palety pro projekt je vždy dlouhý proces, ale část je rozhodnuta během shlednutí několika prvních záběrů. V případě Sicaria Jóhannssona kromě obrazu a scénáře ovlivnila také samotná poušť a lokace, které přijel navštívit. Denis Villeneuve měl velice konkrétní představu o tom, jak má hudba na diváka působit.

Chtěl, aby hudba viscerálně, z podzemí, žádal „jemnou válečnou hudbu“. ⁷¹ Tato fráze zní jako kontradikce, ale k definování Jóhannssonovy hudby pro tento snímek je velice výstižná. Z této ideje vyšlo rozhodnutí použít především perkuse a zaměřit se nejdříve na hluboký nástrojový rejstřík – basy, kontrabasy, hluboké dřevěné dechové nástroje, fagot, kontrabasové klarinety a kontrabasový saxofon. Hudba je velice rytmická, pulzuje, hypnotizuje a posunuje film vpřed. Perkusivní rytmus velice často díky proměnné filtraci vysokých frekvencí působí jako tlukot srdce, který se postupně oddaluje a přibližuje. Podobnost s lidským orgánem ovlivňuje psychiku, posluchač začne podvědomě spojovat rytmus s vlastním tělem (vlastní tlukot srdce). V ideálním případě dojde v kombinaci s vizuální stimulací ke zvýšení tepové frekvence a akcentování vyvolaného napětí – efekt válečných bubnů. Pionýrem stylu filmové hudby, která se zaměřuje na hluboké frekvence je především Hans Zimmer a jeho monstrózní dechové a rytmické sekce. Jóhannsson na tomto způsobu staví, ale je v něm mnohem subtilnější. Detailní práce s drony a barvou zvuku hlubokých frekvencí skutečně dosahuje pocitu vycházejícího z vlastního nitra.

Visceralita je pro Jóhannssona velice důležitým a přirozeným prvkem, který úzce souvisí s jeho zájmem o minimalismus: „*Například pokud posloucháte něco jako La Monte Youngovo „The Second Dream of The High-Tension Line Stepdown Transformer“, což je tahle dlouhá skladba pro trumpety, které v podstatě hrají notu C celou hodinu, musíte poslouchat aktivně. Pokud tak neděláte, zní to jen jako otravný bzukot odkněkud. Pro mne jsou tyto dronové smyčky velice fundamentální, velice viscerální. Promlouvají k základním frekvencím, ve kterých vibruje tělo. Ale když aktivně posloucháte, začínáte slyšet nesmírně komplexní zvukový svět a nesmírně komplexní vztahy mezi vyššími harmonickými frekvencemi a celé melodie a světy uvnitř tohoto velice jednoduchého materiálu.*“ ⁶⁵

Pracoval s velkým, 55-členným orchestrem, smyčci, žesti a dřevěnými dechovými nástroji (ty ale slouží především jako textura). Ve většině případů jsou minimalistické a málo melodické. Opět se objevuje mnoho netradičních nástrojových technik hry využívaných spíše pro obohacení spektrální palety. Kromě klasické instrumentace se objeví i šestistrunná kytara ve skladbě „*Melancholia*“ (zazní v závěrečných titulcích). Na sólové violoncello již tradičně Hildur Guonadottirová a vokální party nazpíval Robert A.A. Lowe. Na albu elektronické prvky jsou, ale především ve formě postprocessingu a efektování. Jóhannsson nevyužil žádný

syntetizér.

Pro rytmickou sekci se nechal inspirovat i hudebními sférami mimo filmovou hudbu, především industriálními kapelami osmdesátých let jako „Swans“, „Test Department“ nebo „Throbbing Gristle“. Orchester ovlivnila hudba spektrálních skladatelů jako Gerard Grisey, nebo Horatiu Radulescu. Dále cituje filmovou hudbu Jerryho Goldsmitha ke snímku „Planeta opic“ (Planet of the Apes, rež. Franklin J. Schafner, 1968, Spojené státy) nebo film „Čelisti“ (Jaws, rež. Steven Spielberg, 1975, Spojené státy) s kompozicemi Johna Williamse.⁷¹

Hudba ale není pouze ve válečném rytmu, má i svůj melancholický protipól, tragédii drogových válek, a osamocení pohraničních oblastí – „Smutek pouště“. Jedna z hlavních postav, Alejandro (Benicio Del Toro), má velice tragickou minulost, ta je v soundtracku také zohledněna.

Jóhannsson tráví okolo 30% času komponování postprodukcí, kde manipuluje nahrávky do hybridního elektroakustického tvaru. Tímto způsobem nejenže, jak již bylo řečeno, smazává hranice mezi elektronikou a akustikou, ale také integruje hudbu do existujících základů zvukového designu. Další metodou integrace je psát skladby „okolo“ anticipované zvukové dramaturgie (efektů, ruchů, mluveného slova, atmosféry). Snaží se předvídat, jak se bude určitá scéna ozvučovat a začlenit předpokládané ruchy jako funkční prvek kompozice. Například využít efektový úder či explozi do rytmické sekce, nebo spektrálně prolínout zvuk letadla se zvukovou plochou kompozice. Propojení filmového sound designu a hudby je tedy v extrémně těsné vazbě a oba sonické světy tvoří soundtrack (ve smyslu jednoté zvukové stopy, ne soundtrack hudební) a efektivně smazávají hranice mezi nimi. Hudba již není jen další vrstvou „nad“ či „pod“ ale je propletena „skrz“ či obtéká „okolo“ dramaturgie mluveného slova, ruchů a atmosféry.⁷²

Jóhannsson neodděluje termíny „sound design“ a „score“. Považuje skladatele za sound designery, kteří využívají odlišných technik. Sound design je součástí orchestrace, jeden z elementů, který má skladatel k dispozici. „... nerozdělují mezi komponováním a vytvářením zvuků analogově, elektronicky, či digitálně. Myslím, že toto rozdělení je poměrně staromódní, protože každý mladý skladatel, kterého znám takto pracuje a tato idea, že hudba je pouze orchestr hrající noty je prostě velmi zastaralá.“⁷² (Film Sicario: Nájemný vrah příloha č.5)

9.6.1 Sound design

Bill Desowitz, kritik serveru IndieWire označuje sound design pro tento snímek jako „dynamický realismus“, kvůli způsobu, jakým Denis Villeneuve vtáhne diváka do dění, znervózní ho zvuky nízkofrekvenčního pásma a poté na něj zaútočí velkými ostrými, bodavými ruchy a perkusivní hudbou. Navenek se tedy film tváří velice věrohodně a realisticky, ale podprahově pracuje s lidskou psychikou.

Příklad FBI SWAT útoku z úvodní scény filmu: *„Představujete postavy ve zdánlivě bezpečném prostředí a pak začnete do zvukových textur zasazovat semínka úzkosti. Na chvíli vás nechají vyváznout z nebezpečí a poté udeří šokující rána tympánů z Jóhannssonova soundtracku.“* Nebo: *„Jste nejdřívě v tichém předměstském prostředí, kde slyšíte poměrně otravné zvuky brouků. Naskočíte do tanku a máte určitou předtuchu, poté nastartuje motor a zní téměř jako zubařský vrták. Poté jste v tichu uvnitř domu, dokud agenti neprorazí stěny.“* (Alan Robert Murray, střih zvuku Sicario) ⁷² Tato sonická strategie je základem pro zvukovou dramaturgii filmu a mění se podle různých charakteristik dvou hlavních postav, například samota agentky FBI (Emily Blunt) je podpořena izolovanými podtóny, kdežto charakter žoldáka (Benicio Del Toro) a jeho časté momenty překvapení využívají více vrstvenou zvukovou paletu.

Zvuk výstřelu postavy B.Del Tora má silnou stylizaci, přesto je v rámci realismu. Stejně jako soundtrack má vnitřní, viscerální, tlumenou kvalitu a je velice dynamický. Dále je více akcentován prostor, jeho akustika a reverberace. Nejvíce patrná v závěrečné přestřelce v tunelech, kde se zvuk rozléhá i několik sekund. Přestože střelbu nevidíme, působí na nás nepřímou se stejnou intenzitou, dynamicky a barevně se mění s pohybem postavy. ⁷²

Dialog mezi střiznou a skladatelem ovlivňuje zvuk oběma směry. Například pomalé crescendo helikoptérové vrtule inspirovalo nové kompozice, které se ve filmu objevují později. Zadání pro hudbu a zvukový design bylo tedy totožné – vytvořit viscerální pocit. Díky výbornému workflow a dostatku času bylo možné oba sonické světy úspěšně propojit a dosáhnout až na oskarovou nominaci.

Villeneuve a Jóhannsson svojí další spolupráci navázali sémiotickým sci-fi snímkem Příchozí.

9.7 V pasti

Během komponování k filmu Příchozí, pracoval Jóhannsson na mysteriózním kriminálním seriálu „V Pasti“ (Ófærð / Trapped, Island, 2015). Tentokrát se nejednalo o sólovou tvorbu, ale o rovnocennou kolaboraci s Hildur Guðnadóttirovou (která je kreditována již jako skladatelka) a nizozemským skladatelem Rutgerem Hoedemaekersem.

Jóhannsson se podílel asi na sedmdesáti procentech soundtracku. Hoedemaekers má styl podobný Jóhannssonově postklasicistnímu minimalismu (ale je více atonální, temnější) a propojení přístupů ke kompozici obou skladatelů je velice přirozené. Kriminální drama sleduje osudy odlehleho islandského městečka, v němž bylo nalezeno zmrzačené tělo bývalého občana.

Instrumentace kompozic do sebe zapadají s jemností. Velice studené smyčce připomínají „Zmizení“. Dlouhé, táhlé tóny proměňující se v procítěné melodie a vrstvené harmonie střídají elektronické skřípění, drony, šumy a občasně perkuse. Hudba se proměňuje v dynamických vlnách, občasně obohacena o harmonium a drnkací strunné nástroje. Pokud bychom hledali správné označení této hudby, byla by skutečně „ryze severská“.

9.8 Příchozí

Poslední dokončená spolupráce dua Jóhannsson x Villeneuve nese název Příchozí (Arrival). Film sleduje příběh lingvistky povolané americkou armádou, jejíž úkol je navázat komunikaci s mimozemšťany, kteří dorazili na zem – a to dříve, než napětí přeroste v otevřený konflikt.

Film měl svou premiéru na Benátském filmovém



R 54: V pasti (oficiální trailer #2)

[?v=cO22sf8gzy0](https://www.youtube.com/watch?v=cO22sf8gzy0)



R 55: Trapped (Original Television Series Soundtrack)

[https://open.spotify.com/album/1viQQOAKk8ZwUoCq5MPFdN?](https://open.spotify.com/album/1viQQOAKk8ZwUoCq5MPFdN?si=8edHCPyhSJS2mGMLEXV)
[si=8edHCPyhSJS2mGMLEXV](https://open.spotify.com/album/1viQQOAKk8ZwUoCq5MPFdN?si=8edHCPyhSJS2mGMLEXV)



R 56: Arrival (Original Motion Picture Soundtrack)

[https://open.spotify.com/album/3GDfBsNm22NeGSP2vQDWnO?](https://open.spotify.com/album/3GDfBsNm22NeGSP2vQDWnO?si=2Sj0MATCTwKhCTIXPfs1P)
[si=2Sj0MATCTwKhCTIXPfs1P](https://open.spotify.com/album/3GDfBsNm22NeGSP2vQDWnO?si=2Sj0MATCTwKhCTIXPfs1P)

festivalu v roce 2016 a byl kriticky i divácky velice úspěšný. Dostal osm oscarových nominací a vyhrál cenu za Nejlepší zvuk.⁷⁴ Jóhannsson nebyl Akademií nominován, jeho hudba byla diskvalifikována kvůli užití archivní hudby jiných skladatelů, především skladby Maxe Richtera s názvem „*On the Nature of Daylight*“ v několika klíčových momentech snímku. Použití této kompozice Jóhannsson sám schválil a podporoval před užitím své vlastní, alternativní vize, kterou ke scénám nabídl. Druhým důvodem bylo, že skladbu nechtěl pouze „*obšlehnout*“ z temp tracku.⁷³

Hudba ke snímku *Příchozí* je Jóhannssonovo vrcholné dílo. Celé své mládí studoval literaturu a jazyk, tudíž téma snímku, který se zaměřuje na filosofii komunikace, je mu velice blízké. Film také prozkoumává otázky, jakým způsobem řeč ovlivňuje naše vnímání času a prostoru a jak naučení se jiného jazyka může změnit tuto percepci. Tato „*Sapir-Whorfova*“ hypotéza byla jedním z předmětů Jóhannssonových studií na univerzitě. Pro vznik soundtracku také vznikly ideální podmínky: dostatečný čas, vizionářský režisér a naprostá skladatelská volnost.

Jóhannsson tentokrát začal komponovat ve značném předstihu. Po prostudování scénáře dostal do rukou první obrazové koncepty a tvary vesmírných lodí. První skladby byly hotové a zaslány Villeneuvovi již v prvním týdnu natáčení. Ten je rovnou začal využívat na lokacích jako nástroje pro vytvoření atmosféry.

Ihned po přečtení scénáře se Jóhannsson rozhodl pro užití lidského hlasu. Zároveň se ale snažil co nejvíce distancovat od G. Ligetiho, a jeho ikonické skladbě „*Requiem*“, která zazněla ve snímku „*2001: Vesmírná Odyssea*“ (2001: A Space Odyssey, rež. Stanley Kubrick, 1968, Spojené státy). Na rozdíl od Ligetiho, který používal klastrové akordy a mikropolyfonii, Jóhannsson využívá staccatové polyrytmy, iregulární a arytmičké paterny krátkých not, které začínají jednohlasně, ale jsou postupně navrstveny do polyfonického „mračna“ hlasů. Velkou a jasnou inspirací byla skladba „*Stimmung*“ od K.H. Stockhausena, především práce s vyššími harmonickými hlasu, harmonického zpěvu a aleatorického přístupu ke kompozicím. Jóhannsson pracoval se souborem „*Theatre of Voices*“, který výborně ovládá rozšířené vokální techniky. Spolupracoval také s několika sólovými amatérskými i profesionálními zpěváky, opět a především s R.A.A.Lowem, jehož fenomenálně zabarvený hlas dodává hudbě na její



R 57: Krátkometrážní dokument o vzniku hudby ke snímku *Příchozí*
m/johann-johannsson-arrival

mimozemské kvalitě. Hlasy byly ponechány čisté, bez elektronických úprav, kromě občasné změny výšky tónu. V soundtracku se využívají pouze samohlásky, hlásky a jednoduché slabiky, nic, čemu by se dal přisoudit přesný význam. Zároveň má hlas evokovat batolata a děti učící se mluvit (stejně jako se divák učí mimozemskou řeč). Mezi další inspirace se řadí: Giacint Selsi, Michael Gordon, Georg F. Haas, Geredith Grisey a Meredith Monk.^{75, 76}

Stejně jako v případě předchozí spolupráce s Villeneuvem, i zde byla velice aktivní komunikace. Joe Walker vždy Jóhannssonovi zasílal poslední verzi stříhu s nejnovějším zvukovým designem a naopak hudební dema se rychle dostala ke zvukařskému týmu, takže obě strany přesně věděly, v jaké fázi kreativního procesu se nachází. Zvukový design je ve filmu zásadní, velice silný, unikátní a originální. Během komponování musel Jóhannsson zohlednit frekvence zvuků a hudbu komponovat tak, aby se vyhnul kolizím. V mnoha případech do sebe hudba a sound design zapadají tak těsně, že jsou nerozeznatelné.

Villeneuve a Jóhannsson se během prvotních dialogů dohodli na duálním přístupu k hudbě – sonicky vytvořit dvě strany – lidskou a mimozemskou. Po několika diskuzích téma lidství vyhrála skladba *On The Nature of Daylight* a Jóhannsson se postaral o extraterestriální témata, která ve snímku převažují. Jóhannssonovým cílem byla hudba, která evokuje zvláštnost, kuriozitu, jinost a úžas. Velice důležité bylo také vyhnout se hororovým prvkům, ale zároveň vyvolávat napětí. „*Příchozí*“ je jemný soundtrack, prokombinovaný z jednoduchých elementů, s pestrými a vrstvenými detaily, které mezi sebou mají různé souvislosti. Mnoho vzájemných vztahů vyplyne na povrch až na několikátý poslech. Drobná témata jsou Jóhannssonovo forte a tak i přes zdánlivou prostost dokáže hudba nastolit atmosféru a zároveň udržet divákův zájem.

Kromě hlasu má hudba mnoho perkusí doplněné občasným smyčcovým orchestrem. Dynamické perkuse a rytmika se opírá a vyvíjí z jeho předchozích prací *Sicario* a především *McCanick*. Práce se smyčcovým orchestrem se ve výrazu a barvě shodují se *Sicariem* a jsou zde již Jóhannssonovým téměř „trademarkovým“ stylistickým vyjádřením. V *Sicariu* posluchač klesal dolů, pod zem, do vnitra a smyčce měli především dlouhý klesavý pohyb. Ve filmu *Příchozí* má hudba opačnou tendenci – vzhlížíme k nebi a stoupáme směrem vzhůru, do kosmické lodi, smyčce se zvedají. (Stejně jako kamera – nejnápadnější je tento prvek při prvním výstupu do

lodi.) Stále ale stoupáme z nízkého notového rejstříku, takže rozdíl není tak markantní. Převažují především elektronicky upravené zvuky a experimentální nahrávky na magnetofonový pás. Ve svém Berlínském studiu Jóhannsson nahrával na 16ti stopou smyčku magnetofonového pásu – dvoupalcový pás, který se slepí dohromady a vytvoří tak uzavřený kruh. Je možné na něj nahrávat pořád dokola i přes původní zvuk, který je zachován. Tímto se vytvořil velice silný a hustý pianový dron z opakovaného sustainu dlouhých hlubokých tónů klavírních strun, přes který později začal vokálně improvizovat R.A.A. Lowe. Tak vzniklo úplně první demo, jehož krátkou nahrávku ještě během natáčecího procesu Jóhannsson poslal Villeneuvovi, který ji přijal s velkým nadšením. Stala se z něj titulní skladba alba s názvem „Arrival“. ⁷⁸

Hudba ke snímku Příchozí je opět založena ve svém základě na basových frekvencích, působí viscerálně, ale vzbuzuje jiné pocity. Vzbuzuje tenzi, ale ne v negativním slova smyslu, napětí budí více očekávání než strach z neznáma. Zároveň nás hlasy a nikdy předtím neslyšené zvuky nutí zamýšlet o velkých otázkách, které při sledování filmu vyvstávají. Nepoukazuje na strašlivou mimozemskou invazi, ale otevírá naši mysl, což je samozřejmě přesně ten přístup, kterým se musí lingvista v této situaci vydat. V každém ohledu je toto skóre Jóhannssonův triumf.

Peter Deburge, kritik prestižního časopisu Variety se k hudbě ke snímku Příchozí vyjadřuje takto: *„Stejně jako ve Zmizení, mnoho záleží na divákově ochotě „jít hluboko“ s Villeneuvem, vynaložit extra mentální energii s ohledem na to, co se film pouze snaží naznačit a v tomto ohledu se hudba stává esenciálním nástrojem, vyzívajícím k (a snad dokonce inspirujícím) v toto více hlubokomyslné spojení s materiálem.“* ⁷⁷

Jóhannsson šel s hudbou k Příchozím ještě o krok dál. Samostatně vydaný soundtrack je upravený takovým způsobem, aby fungoval jako jednotné hudební album bez nutnosti obrazového materiálu. Skladby jsou přearanžované a prodloužené podle potřeb. Tento postup využívá na mnoha svých albech, především na jeho prvotině, Englabörn. ⁷⁹ (Snímek Příchozí – příloha č.6)

V roce 2016 Jóhannsson spolupracoval na dvou nízkorozpočtovějších filmech: Dánském snímku „Pokrevní bratrství“ a americkém „Lovesong“. Hudba ze snímků není zařazena do jeho oficiálního katalogu a nebude předmětem rozboru.

9.9 Last and First Men

Nejambicióznějším Jóhannssonovým projektem byl snímek „*First And the Last Men*“ na kterém pracoval 7 let. Unikátní multimedialní dílo žánru science fiction volně adaptující stejnojmenný román Olafa Stapletona kombinuje hudbu, obraz a mluvený projev herečky Tildy Swinton. Řadí se mezi fiktivní dokumentární tvorbu a vypráví o úpadku vyspělé civilizace. Je meditací na téma lidské paměti. Obrazy rozpadající se futuristické krajiny – natočené na 16mm filmový černobílý pás v bývalé Jugoslávii jsou doplněny Jóhannssonovou hudbou. Je to pokračování modelu spolupráce s režisérem Billem Morrisonem obohacené o narativní příběhový prvek, zároveň také stylisticky navazuje na dokument *Konec léta*. Jóhannsson dále využíval světla, zrcadel a kouře k akcentování „mimozemského“ efektu představení.⁸⁰



R 58: Last and First Men (oficiální teaser)

?v=FF33vqeAQb8

Dirigováno Benjaminem Northeyem, zpěv Else Torp (spolupracoval s Nickem Cavem & The Bad Seeds) a Kate Macoboy (Theater of Voices). Dílo mělo premiéru v roce 2017 na Manchesterském mezinárodním festivalu, kde s orchestrem zahrál i Jóhann Jóhannsson.⁸¹

9.10 Matka!

Jóhannssonova hudba zaujala i amerického režiséra Darrena Aronofskyho, který jej přizval ke svému snímku „*Matka!*“ (Mother!, 2017). *Matka!* Je hororová ekologická metafora, prezentující se zpočátku jako rodinné sociální drama. Aronofsky je známý díky svému originálnímu režijnímu rukopisu a stejně jako Villeneuve u něj hraje filmový zvuk důležitou roli. Propojení jeho filmů s Jóhannssonovým podkresem se tedy zdálo jako logická volba. Spolupráce postupovala výborně, ale kreativní proces tvůrce dovedl k rozhodnutí hudbu ze snímku kompletně vyřadit.



R 59: Matka! (oficiální trailer)

<https://www.youtube.com/watch>

„Matka! Je film, kde polovičatá řešení nemají svoje místo a Darren a já jsme

prozkoumali mnoho různých přístupů a můj instikt byl eliminovat hudbu úplně. Smazávání je velká část kreativního procesu a v tomto případě jsme věděli, že musíme dovést tento proces do jeho logického extrému.“ (J. Jóhannsson)⁸²

Arofonskyho dlouhodobý zvukař Craig Henighan spolupracoval s Jóhannssonem ještě před samotnou produkcí. Brzy začali zásobovat Aronofskyho a jeho střiháče Andrewa Weisbluma materiálem. Čím více Jóhannsson komponoval a Henighan vytvářel sound design, tím bylo jasnější, že jakákoliv hudba bude divákům příliš napovídat a naopak odebírat prožitek a tajemství spojené s hlavní postavou matky (Jennifer Lawrence). Charakter její postavy se vyznačuje velkými a rozdílnými výkyvy emocí, jakákoliv hudba naznačovala, jakým směrem se má divák vzhledem k postavě cítit, toho se snažil Aronofsky vyvarovat.

Jóhannsson se přesunul do role zvukového a hudebního konzultanta a je tak ve snímku i kreditován. Z krátkých úseků jeho hudby byl vytvořen sound design, který především evokuje zvuky domu, žijícího a reagujícího na emoce matky. Dýchající zdi, vrzání a chrastění, které se postupně přeměňuje téměř na dětský pláč, tlukot srdce a další zvukové výrazy spojené s lidským tělem, postupně nabírající na expresivitě.

Autorovo rozhodnutí neužít hudbu, na které strávil několik měsíců vyjadřuje, s jakou obrovskou pokorou a nesobečností přistupoval k filmové hudbě.^{83 ch}

9.11 Blade Runner 2049

Po úspěchu filmu Příchozí byl Jóhannsson záhy Villeneuvem přivzán k projektu „*Blade Runner 2049*“ na němž opět začal pracovat hned v preprodukcí. Po několika měsících práce byl ale nahrazen skladatelským duem Hans Zimmer a Benjamin Wafish. Po měsících spekulací Villeneuve na toto téma komentoval: „*Věc se má tak, že vytváření filmů je laboratoř. Je to umělecký proces. Nemůžete věci plánovat. Jóhann Jóhannsson je jeden z mých nejoblíbenějších žijících skladatelů dnešní doby. Je to velice silný umělec. Ale potřebovali jsme něco jiného, potřeboval jsem jít blíže k Vangelisovi. Jóhan a já jsem se rozhodli, že musíme jít jinými směry – to k tomu řeknu. Doufám, že budu mít šanci s ním znovu spolupracovat, protože je to*

ch Pozn. Hudba ke snímku Matka! vyjde jako samostatné album⁸³

fantastický skladatel.“⁸⁴ Jóhannsson byl vázán smlouvou a nemohl komentovat.

Jeho manažer Tim Husom, ale tento diplomatický komentář odmítá, dle jeho názoru šlo o tlak filmových producentů, kteří byli nuceni sáhnout po populárnější volbě klasičtější filmové hudby, podpořené velkým jménem, aby tak zvýšili šance na výdělek filmu. „*Víte, je to byznys a musíte jít a postarat se o svůj byznys. Takže jsme to nebrali ve zlém.*“⁵⁵

Clint Mansell, britský skladatel, známý především svou ikonickou hudbou do snímku „*Requiem za sen*“ (Requiem for a Dream, Darren Aronofsky, 2009, Spojené státy), komentoval Jóhannssonovo proklouznutí do teritoria vysokorozpočtových filmů a jeho následný vyhazov ostřeji: „*To je typický příklad průmyslu. Poserou se a pak řeknou, á člověk jako Hans nás zbaví našich problémů. Ale je to sračka, ne? Vlastně znovu nasadil Vangelisovu hudbu. Na jaký vyšší level míříte, když vyhodíte Jóhanna? Už tam dávno jste.*“⁶⁰ Komentář uvedl pro server Pitchfork.

V rozhovoru pro Director's Guild of America, který vyšel ještě v době preprodukce filmu Villeneuve přijal Jóhannssonova dema s velkým nadšením⁵⁴, takže spíše než o kreativní rozdíly šlo o zásah producentů.

9.12 MFF Jihlava 2017

V roce 2017 Jóhannsson zavítal do festivalu dokumentárních filmů v Jihlavě, do něhož vytvořil oficiální znělku a na kterém představoval svůj vlastní film „*Konec léta*“ s živým doprovodem. Svoji znělku komentuje: „*Chtěl jsem vytvořit film pomocí těch nejzákladnějších prostředků, jen s projektorem bez vizuálního vstupu a světlem lomeným a deformovaným různými reflektivními materiály a filtry.*“⁶⁷ Výsledkem je pulzující okrové, žluté a rudé oko. V rytmu pulzu zní elektronická hudba připomínající estetiku 80. let svými vokodovanými melodiemi a barvou syntetizérů. Tento styl později plně rozvine v soundtracku k retro-psychedelickém art-hororu Mandy.



R 60: Znělka 21. MFDF
Ji.hlava
?v=aE4F4ZfaDbg

9.13 Mercy

Druhá spolupráce mezi Marshem a Jóhannssonem započala tři roky po Teorii všeho. Snímek „*Mercy*“ (The Mercy) je životopisné drama dokumentující tragický pokus jachtaře Donalda Crowhursta (Colin Firth) zvítězit v závodě „*Golden Globe*“ v roce 1968. Popisuje jeho osamělou cestu oceánem okolo světa.



R 61: The Mercy (Original Motion Picture Soundtrack)

Hudba se během snímku transformuje a obsahuje snad všechny Jóhannssonovy kreativní polohy. Kombinuje originální kompozice a archivní hudbu z Jóhannssonova katalogu. Jedná se o poměrně tradiční filmovou hudbu s rozdílem nadměrného užití elektroniky. Dramaturgické užití hudby, estetika a typ kompozic se podobají Teorii všeho. Originální kompozice jsou zpočátku pozitivní, je v nich naděje a jemnost. Hudba se nejvíce opírá o smyčce především ve staccatovém stylu, doplněné o zvonkohru, klavír a elektroniku. Jak snímek ubíhá, komponovaná hudba je prokládána více melancholickou, sentimentální a minimalistickou hudbou archivní. Uslyšíme album Englabörn a skladbu „*Karen býr tir engil*“, nebo hudbu z alba Orpheé: „*Radiant City*“, „*A Pile of Dust*“, „*A Sparrow Alighted Upon Our Shoulder*“ a další. Jak dramatické napětí snímku stoupá, hudba přechází do temnějších poloh dronu, jemného industriálu a noise music, aby se opět mohla vrátit do klidnějších vod společně s kapitánem Crowhurstem. Ve filmu je užitá i licencovaná hudba z filmů *Free The Mind* nebo *Drømme i København*.

https://open.spotify.com/album/734eHQVYtt20HpPpBY9dug?si=_VC4ZooQQqWFzxn8GVVA3w

Snímek neměl velký divácky nebo kritický úspěch, ale kombinování originální a archivní hudby jednoho umělce k jednomu vizuálnímu dílu je velice zajímavým přístupem k vytvoření filmové hudby.

9.14 Máří Magdaléna

Australský režisér Garth Davis spolupracoval s Jóhannssonem a Guðnadóttirovou na biblickém dramatu „Máří Magdaléna“ (Mary Magdalene, USA/Velká Británie/Austrálie, 2018). Snímek nebyl příliš divácky ani kriticky úspěšný, často označován přívlastkem „pomalý“, nicméně soundtrack se řadí mezi Jóhannssonovy nejlepší práce. „Máří Magdaléna“ je jednou z Jóhannssonových závěrečných prací před jeho předčasným úmrtím. Zemřel 10. února 2018 ve věku čtyřiceti osmi let⁸⁵ během dokončování hudby ke snímku „Mandy“. Soundtrack k Máří Magdaléně vyšel posmrtně, 28. března 2018.⁸⁵



R 62: Mary Magdalene
(Original Motion Picture
Soundtrack)

https://open.spotify.com/album/24fFWts91942mCcacYKfYZ?si=13_J8oFORa2mji2kPMDw8

Pokud se pokoušíme komunikovat vznešená témata jako víra nebo znovuzrození, je možné při vyjádření krásy, tajemství, úžasu a lásky „sklouznout“ do přílišné velebnosti, vážnosti, patetičnosti. Je také důležité vyjádřit posvátnou bázeň, tedy strach. Oba skladatele se toho zhostili s důstojností.

Piano a zvonkohra ostinata skladby „*The Mustard Seed*“, nejpřístupnější a nejpřímější kompozice alba, připomíná Teorii všeho. Krátký začátek tajemné dechové a harmoniové sekce naopak kontrastně zmizí. Přefuky dechových nástrojů dodávají texturu a zároveň vkládají ztotožňující lidský elementu dechu. Téma je zároveň mysteriózní i radostné. Znovu se navrací ve vynikající závěrečné skladbě „*Ressurrection*“, připomínající středověké vokální kompozice Ars Nova. První skladba „*Cana*“ ve své druhé polovině subtilně představuje druhé hlavní téma soundtracku, v čistém provedení slyšitelné ve skladbě „*Messiah*“. Objevují se mnohé variace a pod-témata, ale k jejich kulminaci a propojení dojde až v závěrečné „*Ressurrection*“, jak je u Jóhannssona zvykem.

Skladba „*The Goats*“ je naopak nečekanou a hrůzu nahánějící odbočkou využívající dunivých perkusí připomínajících Sicario: Nájemný vrah, atonálních skřípění, obrovských dronů a nervózních smyčců. Je to velice odvážná skladba posunující album za hranice, nenahrávající v divákovy očekávání. Její překvapivá razance rozpolcuje soundtrack na před a po této skladbě, měnící tón celého alba.

Album jako celek nevykazuje žádné etnické podtóny, Jóhannsson vidí víru

jako univerzální řeč bez ohledu na místo původu. Kompozice jsou zdrženlivé, kontrolované a ve vykreslování emoce převládá sebekázeň nad klasickou pompézní formou nábožensky laděných soundtracků. Pro Jóhannssona i Guadnodóttirovou je sebeovládání a umírněnost inherentní, tudíž překvapivý by byl spíše opačný přístup.

Velice důležité jsou texturální detaily alba, které vzbuzují „nadpozemské“ ideje. Především v organických a netradičních vokálních partech, ve specifickém užití dřevěných dechových nástrojů, minimalistické elektronice a experimentálních perkusích.

Hudba ke snímku Máří Magdaléna potvrzuje Jóhannssonovu pozici mezi velikány a zároveň pro Guadnadóttirovou znamená její první skladatelský počín pro vysokorozpočtové snímky. Hildur byla Jóhannssonovou kamarádkou již od dob Kitchen Motors a jejich vztah byl vyjíměčný. Oba dva vnímali hudbu stejným způsobem a rozuměli si i na nonverbální úrovni. Jejich spolupráce vždy zní jako jeden společný dech, jejich hudební vize byla totiž identická.

9.15 Mandy

Jóhannssonova poslední práce byla ke kanadsko-americkém arthouseovému psychedelickému hororu „*Mandy*“. Temná meditace na téma ztráty, smutku a pomsty s Nicolasem Cagem v hlavní roli se poprvé úspěšně představila na filmovém festivalu Sundance.⁸⁶



Někde v období mezi snímky *Sicario: Nájemný vrah* a *Příchozí* se Jóhannsson zeptal svého manažera Tima Husoma, zda-li by bylo možné nepředkládat jeho jméno k oskarovým nominacím. „*Není v mojí komfortní zóně dělat tyhle věci*“, Jóhannsson pokračoval. Husom mu slíbil, že už to neudělá. Cítil se mnohem lépe v menších, alternativnějších projektech.⁵⁵ Jeho fanouškovská základna ale vytvořila kickstarter pro nominaci *Mandy*. Kvůli nízkorozpočtové distribuční strategii nebylo album nakonec k oskarům připuštěno.

R 63: Mandy (oficiální trailer)

?v=rI054ow6KJk 30.8.2019

Režisér Panos Cosmatos hledal do svého filmu skladatele, který by přinesl

„laterální perspektivu“, ale nikdy nepřemýšlel nad Jóhannssonem, protože předpokládal, že „na něj nemá“. Ale Jóhannsson byl dlouhodobým fanouškem jeho předchozí práce „*Beyond the Black Rainbow*“, Cosmatův experimentální sci-fi debut byl silně ovlivněn osmdesátými lety, v čemž se jejich zájmy spojovaly. Když se Jóhannsson dozvěděl o tomto „indie“ projektu, ihned se přidal: „*Chtěl se vrátit zpět k cituji-necituji „fucked-up music“. A tak když se objevilo Mandy, byl strašně nadšený, protože miloval Panosovu předchozí tvorbu, choval se upřímně jako praštěný kluk.*“ (Tim Husom) ⁵⁵

„*Jóhann překonal všechna očekávání a předpokládám, že sáhl i za hranice svého duševního zdraví, aby vytvořil hudbu pro tento film*“, říkají Cosmatovy poznámky na bookletu soundtracku.⁸⁷

Hudba je temná a trýznivá, zaměřuje se na estetiku osmdesátých let typicky rozladěnými syntetizátory (přesto ale nepůsobí jako kliše), pod nimiž duní tektonické basy, drony a hluboké akordy. Ke spolupráci byly přizváni i producent dronemetalové kapely „*Sunn O)))*“ Randall Dunn a kytarista Stephen O'Maley. Dunnova extrémně podladěná, zkreslená a zreverbovaná kytara, pohybující se v rejstříku basových nástrojů, přesně zapadá mezi spodní frekvence elektronické instrumentace. Hudba se přelévá mezi ledovými ambientními elektronickými plochami až po hřejivé, libozvučné, ale stále srdceryvné skladby jako je „*Death and Ashes*“ nebo „*Mandy Love Theme*“ (kde Dunn naopak skvěle a s jemností využívá arpeggiované prstové kytary). Sound design alba je extrémně detailní, především v texturní a harmonické oblasti zvuků. Díky silnému vrstvení skutečně různorodých elementů, zručnému efektování a využití různých podivných zvukových artefaktů (přefuky, vibrování strun o rezonanční desky, skřípění a další) je soundscape neuvěřitelně barvitý. Vše se navíc odehrává v dáli, v rozsáhlém prostoru a působí snově, chvílemi jako noční můra, ze které se nemůžeme probudit, chvílemi téměř konejšivě. Slyšíme zde kromě již zmíněného ambientu i náznaky islandského post-rocku a industriální hudby (skladba „*Waste*“). Celé album je vlastně fúzí velkého počtu subžánrů, propletených do intrikovaných kombinací – stejně jako s motivy zde Jóhannsson pracuje s barvami, jež který konkrétní žánr nabízí. Tvrdost deathmetalů, snovost post-rocku, sladkost synth-popu, prostorovost a klid ambientu, naléhavost a



R 64: Mandy (Original Motion Picture Soundtrack)

<https://open.spotify.com/album/60f6ypxsKLEemkp4216Ood?>

viscerálnost dronu, těžkotonážnost industriálu a další.

Spolupráce s P. Cosmatem šla hladce, oba tvůrci si ihned porozuměli. Přestože se potkali pouze krátce v posledním týdnu natáčení, Cosmatos vypráví o jeho poutu se skladatelem téměř mysticky: „S některými lidmi máte pocit, že je znáte celý svůj život, on byl jeden z těch lidí.“ „Měli jsme spolu zvláštní přímé propojení, jako kdyby nás dohromadi svedl osud.“⁵⁵

„Chtěl jsem, aby film byl jako rozpadající se rocková opera. Ne skutečná, se zpívajícími lidmi a tak podobně, ale emocionální, větší-než-život sonický a vizuální zážitek. Jóhann byl vážně nadšený, když jsem mu to řekl.“ (P.Cosmatos)⁸³

Během dialogů týkajících se hudby Cosmatos popisoval situace, které evokují určité pocity a nechal Jóhannssonovi volný prostor k interpretaci: „Chci aby tahle scéna měla pocit jako kdybys seděl na sedadle Trans Amu svého velkého bráchy a jsi se svojí holkou a trochu se bojíte. Oni hulí trávu, ale auto voní jako kožený osvěžovač vzduchu“. Ve většině případů Jóhann odpovídá: „Vím přesně, co myslíš“.⁸³

Jelikož se Jóhannsson rozhodl jít více rockovým a metalovým směrem, přizval si na pomoc producenta Randalla Dunna. Společně měli několik ambiciózních nápadů, jak vytvořit hudbu k filmu. Například dát dohromady živou sestavu hudebníků a improvizovat do obrazu. Téměř jako živý koncert, ale ve studiu. Nakonec se kvůli finančním omezením od těchto plánů ustoupilo.

Mezi inspirace k projektu se řadí hudba ke snímku „Flash Gordon“ (rež. Mike Hodges, 1980, Velká Británie) a živé kapely jako „Venom“, „Celtic Frost“, nebo „Van Halen“.

Mandy je Jóhannssonův „passion project“, jeho splněný sen, který mu dovolil skloubit jeho rockové a metalové základy mladých let, přes trip-hopovou a popovou kariéru let devadesátých, s jeho obsesí retro estetikou a elektronikou let osmdesátých, a to vše zabalené do jeho vlastního rukopisu v rámci minimalistického postklasického stylu. Je to přesně ta hudba, kterou chtěl celý život vytvořit a na jehož sklonku se mu to podařilo. Zemřel během psaní ve svém Berlínském bytě na zástavu srdce kvůli kombinování medikamentů s kokainem.⁸⁵ Jóhannsson byl workoholik a nedokázal regulovat svou práci, i přes nemoc stále pracoval a jeho pracovní zápal v kombinaci s drogami ho stál život.

Finální samostatný soundtrack pospojovali dohromady Pepijn Caudron (který několik nápadů doskládal) ze skupiny „Kreng“ a skladatel Yair Elazar Glotman ze skladeb, které měl Jóhannsson na svém pevném disku. Soundtrack obsahuje mnoho rozšířených verzí skladeb i skladby, které ve filmu nezazněly (ale které měly přímou spojitost s užitou hudbou).

Caudron dostal celý Jóhannssonův disk, vzpomíná, jaký zážitek to pro něj byl: *„Procházet ho bylo jako dívat se někomu do mozku. Jak to pracuje? Jak organizuje věci? Byl to čistý chaos. Je to velice osobní věc a já jsem nečekal, že to pro mne bude tak emotivní, projíždět někomu disk – vždyť je to jen hloupý disk – ale ten člověk je uvnitř.“*⁸³

Je zajímavé, že téma strojů a jejich vztahu k člověku zpracoval Jóhannsson na svém albu IBM-1401: A User's Manual. Tento komentář zčásti potvrzuje jeho myšlenku.

„Jóhannsson byl otevřený absolutnímu chaosu a tou cestou vždy najdete perly. Také měl velice silné estetické cítění co se týče zvuků, které se mu líbily. Bylo skvělé občas slyšet přes jeho uši – uvědomit si, že to, co si myslíte, že je dobré ve skutečnosti až tak není. Přeoslouchávat vlastní estetiku šéfovýma ušima.“ (R. Dunn)⁸³

„Způsoby, jakými Jóhannsson upravoval některé zvuky, byly prostě kompletně neotřelé. Způsob, jakým zničí zvuk za pomoci komprese velice neortodoxním stylem byl neuvěřitelný. Neustále zvuky týral a zároveň byl závislý na kráse. Dokázal mezi nimi najít perfektní rovnováhu.“ (P. Caudron)⁸³

Poslední skladba alba, „Children of the New Dawn“ byla pro Jóhannssona úplně novým teritoriem. Hudba připomíná známého producenta Kavinskiho či rockové kapely 70. a 80. let („Marilion“, „Alan Parsons Project“) v krystalicky čistě vyleštěném, minimalistickém Jóhannssonově hávu. Je pravděpodobnější, že by se jeho další hudba ubírala oběma směry, komerčním i více uměleckým, z nichž druhý by převažoval. Zde by mohl dále prozkoumávat nové sonické světy, tak jak to dělal doposud.

Následující dva projekty, ke kterým byl přizván tuto prognózu víceméně potvrzují. Jako první ho ke spolupráci přizala společnost Walt Disney, aby složil hudbu pro rodinné komediální drama „*Kryšťufek Robin*“ (Christopher Robin, rež. Marc Forster, 2018, Spojené státy). Jeho práce se poté chopili skladatelé Geoff Zanelli a Jon Brion. Dalším projektem byl velice úspěšný seriál „*Černobyl*“ (Chernobyl, rež. Craig Mazin, Johan Renck, USA, Velká Británie, 2019) z produkce HBO, který převzala Hildur Guðnadóttirová. Minimalistický industriální soundtrack složený pouze z terénních nahrávek jaderné elektrárny je velice zdařilý a nese se v pravém Jóhannssonově duchu.

(Snímek Mandy – příloha č.7)

10 Závěr

Jóhann Jóhannsson našel zalíbení v hudbě již v útlém věku. Otcův trombón a dědečkovo harmonium zčásti definovalo jeho cestu. Byl to citlivý, introvertní člověk s velkou empatií, který svůj život věnoval hudbě.⁸⁸ Byl Islandčanem, žil ve Francii, v Dánsku, nakonec v Berlíně, ovlivněn prostředím ve kterém přebýval, ale především byl Evropanem.

Během svého života mnoho četl, měl obrovský umělecký rozhled v hudební sféře a mimo ní. Zajímal ho jazyk a literatura ve všech formách – filosofie, historie, příběhy, drama, film... Snažil se svůj vlastní jazyk komunikovat skrze hudbu. Nebyl to pouze skladatel, ale také hudebník, rozuměl důležitosti kontaktu s publikem a uměl s ním navázat hudební dialog. Při účinkování v kapelách se naučil vnímat společnou energii a spolupracovat v hudebním kolektivu. Kapely byly rozličných stylů, žádnou hudbu neodsuzoval, ve všem hledal krásu nebo ošklivost, které mohl vstřebat a později eklekticky zahrnout do svých kompozic. Znal podstatu kvalitní hudební produkce a byl technologickým mistrem, excelentně ovládal syntézu a teorii elektroakustické tvorby zvuku.

Byl vizionářem i výborným hudebním řemeslníkem. Dokázal složit jakoukoliv formu hudby, které vtiskl svůj rukopis. Stále hledal nové hudební výrazivo a jazyk, nové metody, technologie a hudební styly. Každý projekt byl výzvou, nikdy se nespokojil s opakováním stejné formule a kritizoval filmovou hudební scénu za její neschonost odpoutat se od zajetých schémat. Byl si vědom kariérního omezení tohoto přístupu, přesto v něm pokračoval, protože nedokázal tvořit bez smyslu.⁶⁵

Každé album, každá píseň a každá nota se vázala k ideji. Pokaždé měl jasně stanovený cíl a skládal za účelem jej vyjádřit, vzdát mu hold. Jeho hudba je inherentně audiovizuální, nepotřebuje obraz, ale sama vyhledává spojení s obrazem. Lze jen těžce rozlišit, která z kompozic je samostatným dílem, která je doprovodem obrazu a ke které je obraz pouze doprovodem. Hranice splývají a překrývají se. Sólová alba Englabörn, Virðoulegu Vorsetar, IBM-1401: A User's Manual, Fordlandia, Miner's Hymns, Orpheé – každé album s vlastním tématem, v různorodém audiovizuálním provedení, vycházející z jiných podmínek, ale každé snadno rozpoznatelné jakožto Jóhannssonova práce. Jeho jasný rukopis promýšlel, formoval

a vytvářel až do konce druhé dekády svého života, teprve poté vydal své debutové album. Od toho momentu od něj neustoupil.

Nechtěl se vzdát živé hudby, koncertoval i přes stížené podmínky vyvolané obrovským počtem práce. Jeho unikátní multimediální projekty propojovaly hudbu, film a divadelní scénické prvky do nových tvarů. Posouval hranice toho, co může jediný umělec v současné době vytvořit. Jóhannsson byl režisérem, scénáristou, kameramanem, střihačem, skladatelem, producentem, multiinstrumentalistou a sound designérem v jedné osobě.

Byl skladatelem, který změnil filmový zvuk. Jeho vize, kterou realizoval společně s režisérem Denisem Villeneuvem a Panem Cosmatem, zanechala ve filmovém průmyslu silnou stopu. Nedosáhl obrovské popularity, ale byl umělci všeobecně uznáván za svůj přínos.⁶⁰

První částí jeho odkazu je kompozičně-technologická fúze hudby a filmového zvuku. Proces zdokonalování této metody začal snímkem *Zmizení*, pokračoval ve vynikajícím filmu *Sicario* a kulminoval v triumfálním počínu *Příchozí*, za nějž si tým odnesl ocenění Oscar za Nejlepší filmový zvuk. Díky současným filmovým digitálním technologiím bylo možné vytvořit nový dialogový způsob spolupráce mezi střihnou a skladatelem. Byl vynalezen nový komunikační jazyk, model, který zahrnuje pečlivou a neustálou akci a reakci obou stran.

Druhou částí je přístup k samotnému zhudebňování filmu. Jóhannsson byl přesvědčen, že ticho je stejně důležitým emotivním prostředkem jako hudba samotná.⁸⁹ Dokázal přesně odhadnout, co je potřebné k vyjádření konkrétní emoce a nekládal do kompozice ani o notu více. To vyžaduje obrovskou sebekontrolu a absenci zbytečného egoismu. Jeho minimalismus se stal součástí palety mnoha současných skladatelů.

Třetí částí byla samotná čistá estetika jeho perfektního propojení akustického, elektroakustického a digitálního světa. Elektronická hudba byla součástí filmové hudby už od 50. let minulého století, nicméně dlouho nebyla považována za plnohodnotnou filmovou hudbu. Soundtracky užívající elektroniky byly v menšině. Přelom přišel v roce 2010, kdy skladatelé Trent Reznor a Atticus Ross získali Cenu Akademie za Nejlepší hudbu pro čistě elektronickou hudbu k filmu „*The Social Network*“ (rež. David Fincher, 2010, Spojené státy). To vedlo k celkově razantnímu

posunu soundtracků směrem do elektronické sféry.ⁱ Jóhannsson ale o tři roky později propojil elektronické a tradiční přístupy v prozatím nejčistším spojení a zavedl tak nový standard, který se rozšířil jako vlna v celém filmovém průmyslu.^j

Čtvrtým přínosem je novota, originalita a unikátnost. Díky svému hudebnímu rozhledu, který sahá od popu, přes metal, elektroniku, až k spektrální hudbě a musique concrète, mohl do svých skladeb vkládat prvky, které nejsou součástí běžně zavedených kompozičních konvencí. Neotřelý zvuk vznikl také díky experimentálním metodám nahrávání a manipulace zvukového materiálu. Představil tak běžným posluchačům zcela nový sonický svět, často asociovaný pouze s vysoce sofistikovanou a náročnou avantgardní oblastí hudby.

Přestože vyhrál několik prestižních ocenění, nestál o přílišnou popularitu, jeho motivace byla čistě hudební. Hudba pro něj byla vším, většinu svého času trávil ve studiu a jeho zdraví a osobní život tím trpěli. Jóhannsson byl workoholik, který našel perfektní rovnováhu zvuku, ale nebyl schopný najít rovnováhu životní.

Přes svůj krátký život zanechal obrovské množství různorodých uměleckých prací, které za něj budou promlouvat i nadále. Jeho hudba stále ovlivňuje řady skladatelů a proto jí budeme moci naslouchat i v budoucnu, stačí ji jen v těch správných notách vyhledat.

ⁱExistovalo více faktorů jako dostupnost levných digitálních pracovišť a virtuálních syntetizátorů, celkový vzrůst popularity elektroniky v konzumní hudbě a další.

^j Ze skladatelských legend elektroniku a akustiku propojuje již dlouhou dobu Hans Zimmer, ale nikdy nedosáhl této úrovně plynulosti přechodu a jednoduosti.

Geoff Barrow, skladatel, producent a instrumentalista kapely „*Portishead*“ svérázně vyjádřil hodnotu Jóhannssonova odkazu několika slovy na sociální síti Twitter:

“RIP Johann johhansson

So incredibly sad

His work was so powerful kicking life into big films! influencing so many and making people realise their shit was stock.

loss of a great film composer <https://t.co/DPwKqwflOW>

— Geoff Barrow (@jetfury) February 10, 2018“



Fotografie A

11 Seznam příloh

Fotografie A – Jóhann Jóhannsson, zdroj: <http://daily.redbullmusicacademy.com/2017/01/johann-johannsson-feature> [online]15.6.2018

DVD 1

- 1: Íslenski Draumurinn CD1
- 2: Íslenski Draumurinn CD2
- 3: Zmizení
- 4: Teorie všeho
- 5: Sicario: Nájemný vrah

DVD 2

- 6: Příchozí
- 7: Mandy

12 Seznam použitých zdrojů a literatury

Nart Nibbles, CD Booklet, 1999, Kitchen Motors

The Rough Guide to World Music, Vol. 1: Africa, Europe & the Middle East, Simon Broughton, Mark Ellingham, Richard Trillo. První vydání. The Rough Guides, 2000, ISBN 1-85858-635

Audio ⁹

QR 1: *Puríður Friðriksdóttir - Núma rímur* [online], dostupné z:

https://en.wikipedia.org/wiki/File:Numa_rimur_extract.ogg, [cit 30.8.2019]

QR 2: Sigur Rós, Steindór Andersen - Odin's Raven Magic [online], dostupné z:

<https://www.youtube.com/watch?v=A2pYP9luNXY>, [cit 30.8.2019]

QR 3: *Daisy Hill Puppy Farm – Heartbreak Soup* [online], Daisy Hill Puppy Farm, Lakeland Records, LKND 006, 1988 zdroj: <https://www.youtube.com/watch?v=YUHVvzb32H0> [cit 30.8.2019]

QR 4: *Daisy Hill Puppy Farm – Youngblood* [online], Spraycan, Lakeland Records, LKND 009, 1989 dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=QaJvHy1RQfQ> [cit 30.8.2019]

QR 5: *Funkstrasse – Komdú í Partý* [online], Sódóma Reykjavík, Skífan, SCD 91, 1992 dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=L5tnAQglDs8> [cit 30.8.2019]

QR 6: *Ham – Animalia* [online], Dauður Hestur, Skífan, SCD 171, 1995

https://www.youtube.com/watch?v=Rz_5y5-CeC0 [cit 30.8.2019]

QR 8: *Unun (Album)* [online], æ, Smekkleysa, SM 45 CD, 1994 dostupné z:

<https://open.spotify.com/album/1vsS5VEqTbVqtg5y12pmwO> [cit 30.8.2019]

QR 9: *Lhooq (Album)* [online], Lhooq, Echo, EHCD22, 1998, dostupné z:

<https://open.spotify.com/album/0wls8Y1S1QLkCwJXEUBeng> [cit 30.8.2019]

QR 10: *Lhooq – I Don't Want to Know (Bogus)* [online], Lhooq, Echo, EHCD22, 1998, dostupné z:

<https://www.youtube.com/watch?v=NI6pRkKKTLs> [cit 30.8.2019]

QR 11: *Lhooq – BEM* [online], Lhooq, Echo, EHCD22, 1998, dostupné z:

<https://www.youtube.com/watch?v=RTIP1WeO-L0> [cit 30.8.2019]

QR 12, 67: *Dip – H-Camp Meets Lo-fi (Explosion Picture Score)* [online], Smekkleysa, SM82CD, 1999

dostupné z: <https://open.spotify.com/album/000EyydmmxvzozCCuXSowj> [cit 30.8.2019]

QR 13: *Curver – Telefonía* [online], Motorlab #1, Kitchen Motors, 2000, dostupné z:

<https://open.spotify.com/album/1CkevlObpyoWgX0oO23Yjl> [cit 30.8.2019]

QR 14: *Apparat Organ Quartet – Nafnlaust upplapp* [online], Nart Nibbles, Kitchen Motors, 1999

QR 15: *Hljóðmúrin – Ein/Neind* [online], Nart Nibbles, Kitchen Motors, 1999, dostupné z:

<https://drive.google.com/open?id=1fRQ7QV0YrUgnw29zm1x2C5NklXrCEs3h> [cit. 1.9.2019]

g Řazeno chronologicky podle výskytu v textu.

QR 16: *Hilmar Jensson, Jóhann Jóhannsson, Úlfar Haraldsson, CAPUT – Veltípunktur* [online], Motorlab #1, Kitchen Motors, 1999, dostupné z: <https://open.spotify.com/album/1CkevlObpyoWgX0oO23Yjl> [cit 30.8.2019]

QR 17: *Apparat Organ Quartet, TF3IRA - Charlie Tango no.2* [online], Motorlab #2, Kitchen Motors, 2000, dostupné z: <https://open.spotify.com/album/1CkevlObpyoWgX0oO23Yjl> [cit 30.8.2019]

QR 18: *Apparat Organ Quartet – Ondula Nova* [online], Motorlab #2, Kitchen Motors, 2000, dostupné z: <https://open.spotify.com/album/1CkevlObpyoWgX0oO23Yjl> [cit 30.8.2019]

QR 19: *Apparat Organ Quartet, TF3IRA – Sálmur* [online], Motorlab #2, Kitchen Motors, 2000, dostupné z: <https://open.spotify.com/album/1CkevlObpyoWgX0oO23Yjl> [cit 30.8.2019]

QR 20: *Apparat Organ Quartet (Album)* [online], 12 Tonár, 2002, dostupné z: <https://open.spotify.com/album/5sMp6rzqpkgV7jY8fc2Ok0> [cit 30.8.2019]

QR 21, 66: *Jóhann Jóhannsson - Englabörn & Variations (Album Remaster)* [online], Deutsche Grammophon, 2018, dostupné z: <https://open.spotify.com/album/1GgdK82HPz5aUKdSieLNiV> [cit 30.8.2019]

QR 22: *Jóhann Jóhannsson - Virðulegu Forsetar (Album)* [online], Deutsche Grammophon, 2004, dostupné z: <https://open.spotify.com/album/4Z1mxlr5W6e6udtQOztJK7> [cit 30.8.2019]

QR 23: *Jóhann Jóhannsson - IBM 1401-A User's Manual (Album)* [online], 4AD, 2006, dostupné z: <https://open.spotify.com/album/3ZqqvWwHzoVCxwdsaUaF9z> [cit 30.8.2019]

QR 26: *Jóhann Jóhannsson – Fordlandia (Album)* [online], 4AD, 2008, dostupné z: <https://open.spotify.com/album/7LD5wFleCUAfhxxCXly8qx> [cit 30.8.2019]

QR 28: *Jóhann Jóhannsson – Orpheé (Album)* [online], Deutsche Grammophon, 2016, dostupné z: <https://open.spotify.com/album/1ZPtIPAHcNHgLuL0K6BzJN> [cit 30.8.2019]

QR 29: *Jóhann Jóhannsson – Dís (Original Soundtrack Album)* [online], Deutsche Grammophon, 2004, dostupné z: <https://open.spotify.com/album/61sei1Gm7c7Lker00I8vaf?si=0Xh9S0cVSJO0gACebaRc8w> [cit 30.8.2019]

Jóhann Jóhannsson – And In The Endless Pause Came the Sound of Bees (Album) [online], Deutsche Grammophon, 2009, dostupné z: <https://open.spotify.com/album/6002LNbO7HeSr9bl1iVYkN> [cit 30.8.2019]

QR 34: *Jóhann Jóhannsson – Copenhagen Dreams (Original Soundtrack)* [online], Deutsche Grammophon, 2012, dostupné z: <https://open.spotify.com/album/2yhSoNBBqQSdqJfc5gMxz5> [cit 30.8.2019]

QR 36: *Jóhann Jóhannsson – The Miner's Hymns (Original Soundtrack)* [online], 13071, 2011, dostupné z: <https://open.spotify.com/album/02mbXjMS4qDuZjP XKOLNTA> [cit 30.8.2019]

QR 42: *Jóhann Jóhannsson – Free the Mind (Original Soundtrack)* [online], Deutsche Grammophon, 2012, dostupné z: <https://open.spotify.com/album/7usxjJxAc8C8iv8Kavf6iL> [cit 30.8.2019]

QR 45: *Jóhann Jóhannsson – White Black Boy (Original Soundtrack)* [online], Deutsche Grammophon, 2019, dostupné z: <https://open.spotify.com/album/4w3Dv5dnUdC2JuRoXsWXzs?>

si=xyvdlwsbSFqLNMMJvBHKdA [cit. 1.9.2019]

QR 47: *Jóhann Jóhannsson – Prisoners* (Original Soundtrack) [online], Deutsche Grammophon, 2013, dostupné z: <https://open.spotify.com/album/5MbsnEpawRoTQpv8lviqDw?si=JEcScoCUSxKxdc9wXQjOYg> [cit. 1.9.2019]

QR 48: *Jóhann Jóhannsson – McCanick* (Original Soundtrack) [online], Deutsche Grammophon, 2014, dostupné z: https://open.spotify.com/album/79DDVIm3xfJxVBy2hQBBrpV?si=ilvPL-sVSkK0MK_8bLzfkQ [cit. 1.9.2019]

QR 49: *Jóhann Jóhannsson, BJ Nilsen – I Am Here* (Original Soundtrack) [online], Deutsche Grammophon, 2014, dostupné z: <https://open.spotify.com/album/2lvEEVWn1vqvmSZ36S8rd?si=rckIEgbMRu26zcKHVAM8uw> [cit. 1.9.2019]

QR 50: *Jóhann Jóhannsson – The Theory of Everything* (Original Soundtrack) [online], Deutsche Grammophon, 2014, dostupné z: <https://open.spotify.com/album/5FjUdfCXezlLwJEDuGel0I?si=tZ2xpPXWSgCXqg4Lu0edDA> [cit. 1.9.2019]

QR 52: *Jóhann Jóhannsson – End of Summer* (Original Soundtrack) [online], Bandcamp, 2014, dostupné z: <https://johannjohannsson.bandcamp.com/> [cit. 1.9.2019]

QR 54: *Jóhann Jóhannsson – Sicario* (Original Soundtrack) [online], Deutsche Grammophon, 2015, dostupné z: <https://open.spotify.com/album/04FRFSqcTfN9zfmFfzhbHn?si=D0kgeJrzTY-wtkwAwt67vg> [cit. 1.9.2019]

QR 56: *Jóhann Jóhannsson, Hildur Guðnadóttir, Rutger Hoedemaekers – Trapped* (Original Television Series Soundtrack) [online], Editions Milan Music, 2019, dostupné z: <https://open.spotify.com/album/1viQQOAKk8ZwUoCq5MPFdN?si=QRhjlacERoSAYPDzKY4Gtw> [cit. 1.9.2019]

QR 57: *Jóhann Jóhannsson – Arrival* (Original Motion Picture Soundtrack) [online], Deutsche Grammophon, 2016, dostupné z: <https://open.spotify.com/album/1viQQOAKk8ZwUoCq5MPFdN?si=QRhjlacERoSAYPDzKY4Gtw> [cit. 1.9.2019]

QR 62: *Jóhann Jóhannsson – The Mercy* (Original Motion Picture Soundtrack) [online], Deutsche Grammophon, 2018, dostupné z: https://open.spotify.com/album/734eHQVYtt20HpPpBY9dug?si=JxJrwyf4RMSn1Dnkh_cfqw [cit. 1.9.2019]

QR 63: *Hildur Guðnadóttir, Jóhann Jóhannsson – Mary Magdalene* (Original Motion Picture Soundtrack) [online], Editions Milan Music, 2018, dostupné z: https://open.spotify.com/album/24fFWts91942mCcacYKfYZ?si=-_VYCH2ITe6Aw0MvpcZdqg [cit. 1.9.2019]

QR 65: *Jóhann Jóhannsson – Mandy* (Original Motion Picture Soundtrack) [online], Lakeshore Records, 2018, dostupné z: <https://open.spotify.com/album/60f6ypxsKLEemkp4216Ood?si=VVuqftCvS7inQ7GEgkOyaw> [cit. 1.9.2019]

Záznam koncertu ^h

QR 7: Ham – Lengi Lifi [online], zdroj: https://www.youtube.com/watch?v=PfxrSROkF_o [cit. 30.8.2019]

QR 27: Drone Mass – World Premiere at MET, New York [online], Jóhann Jóhannsson, Roomful of Teeth, 2016, dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=TmicG4wZDiM> [cit. 1.9.2019]

Trailer ^{ch}

QR 25: *TRAILER: IBM 1401, A User's Manual* [online], režie Jóhann JÓHANNSSON, Bill MORRISON, Velká Británie / Island, 2012, dostupné z: <https://vimeo.com/56651239> 30.8.2019

QR 31: *Varmints* [online], Studio AKA, režie Marc CRASTE, Velká Británie, 2013, dostupné z: <https://vimeo.com/ondemand/2145/45710839> [cit 30.8.2019]

QR 40: *The Good Life – Trailer* [online], youtube, kanál Danish Documentary, producent Sigríð Dyekjær, Dánsko, 2010, dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=jdmbMalmqwl> [cit. 30.8.2019]

QR 43: *Free the Mind – Trailer* [online], youtube, kanál Danish Documentary, producent Sigríð Dyekjær, Dánsko 2013, dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=CPFUPnYNkzU> [cit. 30.8.2019]

QR 44: *White Black Boy | Official Trailer* [online], youtube, kanál First Hand Films, producent Fourhands film, Dánsko, 2012, dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=FtVV5M0ia2Q>

QR 53: *Sicario Official Trailer #1 (2015) – Emily Blunt, Benicio Del Toro Movie HD* [online], youtube, kanál MovieClips Trailers, 2015, dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=sR0SDT2GeFg> [cit. 30.8.2019]

QR 55: *Ófærð - Trailer 2* [online], youtube, kanál RVK Studios, 2015, dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=cO22sf8gzy0> [cit. 30.8.2019]

QR 59: Jóhann Jóhannsson's Last and First Men with the Sydney Symphony Orchestra [online], youtube, kanál Sydney Opera House, 2019, dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=FF33vqeAQb8> [cit 30.8.2019]

QR 60: *mother! Movie (2017) – official trailer – paramount pictures* [online], youtube, kanál Paramount Pictures, 2017, dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=XplCoc65uh03> [cit 30.8.2019]

QR 64: *MANDY – Official Trailer* [online], youtube, kanál RLJE Films, 2018, dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=rI054ow6KJk> 30.8.2019 [cit 1.9.2019]

h Řazeno chronologicky podle výskytu v textu.

c h Řazeno chronologicky podle výskytu v textu.

Youtube, Vimeo – videoklip, ukážka z filmu ⁱ

QR 24: *The Sun's gone dim and the sky's turned black* [online], vimeo, kanál Jóhann Jóhannsson, 2011, dostupné z: <https://vimeo.com/28277148>, [cit 30.8.2019]

QR 33: *Jóhann Jóhannsson – Here they Used to Build Ships* [online], youtube, kanál Pitchfork, 2012, dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=PWB9P5dTJcU> [cit 30.8.2019]

QR 35: *Miner's Hymns | 4:3 Music Video* [online], youtube, kanál 4:3, 2019, dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=QTT7uArDvGk> [cit 30.8.2019]

QR 37: *Miner's Hymns Rehearsal Session* [online], youtube, kanál Jóhann Jóhannsson, režie Geert VERSCHAEVE, dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=PPHbtarJt18> [cit 30.8.2019]

QR 38: *Jóhann Jóhannsson – Flight From The City* [online], youtube, kanál Jóhann Jóhannsson, režie Clare LANGAN, 2016, dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=AlftMNmDH00> [cit 30.8.2019]

QR 39: *Jóhann Jóhannsson – A Song For Europa* [online], youtube, kanál Jóhann Jóhannsson, režie Gergely WOOTSCH, 2016, dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=dCWbVxfkoKg> [cit 30.8.2019]

QR 41: *Junk Love – Title Sequence* [online], vimeo, kanál Marcus Fuchs, 2011, dostupné z: <https://drive.google.com/open?id=1IIIBc-QXLbQrldyj-0PxNCC5qQ6IWvCC> [cit 30.8.2019]

QR 46: *Prisoners: Making of the soundtrack* [online], youtube, kanál WaterTower Music, 2014, dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=ExNgIYAXqsM> [cit. 1.9.2019]

QR 51: *End Of Summer – Part 3 (Excerpt)* [online], vimeo, kanál Jóhann Jóhannsson, 2015, dostupné z: <https://vimeo.com/145497571> [cit. 1.9.2019]

QR 58: *Jóhann Jóhannsson: Arrival (Trailer)* [online], fourthree.boilerroom.tv, 2016, dostupné z: <https://fourthree.boilerroom.tv/film/johann-johannsson-arrival> [cit. 1.9.2019]

QR 61: *Znělka 21 MFDF Ji.hlava / Spot of the 21st Ji.hlava IDFF (2017)* [online], youtube, kanál Mezinárodní festival dokumentárních filmu Ji.hlava, 2017, dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=aE4F4ZfaDbg> [cit. 1.9.2019]

Film ^k

Screaming Masterpiece / Gargandi snilld [film], režie Ari Alexander Ergis MAGNÚSSON, Island, 2005

Íslenski Draumurinn / Icelandic Dream [film], režie Robert Ingi DOUGLASS, Island, 2000

Varmints [film], režie Marc CRASTE, Velká Británie, 2008, Zpracováno podle románu *Varmints* od Helen WARD

QR 30: *Uku Ukai* [film], režie Audrius STONYS, Litva, 2006, dostupné online z: <https://vimeo.com/27426869> [cit 1.9.2019]

i Řazeno chronologicky podle výskytu v textu.

k Řazeno chronologicky podle výskytu v textu.

Ópium: Egy elmebeteg nő naplója [film], režie János Szász, Maďarsko / Německo, 2007

Valeurs de Chevaux / In the Arms of my Enemy / Zloději koní [film], režie Micha WALD, Francie / Belgie / Kanada, 2007

Mystery / Fu cheng mi shi [film], režie Ye LOU, Čína / Francie, 2012

Personal Effects / Vzájemná objetí [film], režie David HOLLANDER, USA/Německo, 2009

Drømme i København / Copenhagen Dreams [film], režie Max KESTNER, Dánsko, 2009

The Miner's Hymns / Hornický hymnus [film], režie Bill MORRISON, Velká Británie, 2010

De día y de noche / By Day and By Night [film], režie Alejandro MOLINA, Mexiko, 2010

Det Gode Liv / Dobrý život [film], režie Eva MULVAD, Dánsko 2010

Junk Love [film], režie Nikolaj FEIFER, Dánsko, 2011

Free the Mind [film], režie Phie AMBO, Dánsko, 2012

Sort hvid dreng / Bílý černý chlapec [film], režie Camilla MAGID, Dánsko, 2012

For Ellen / Pro Ellen [film], režie So-yong KIM, USA, 2012

Prisoners / Zmizení [film], režie Denis Villeneuve, USA, 2013

McCanick / McCanick: Útěk před minulostí [film], režie Josh C.WALTER, USA, 2013

I Am Here / Eleventh Hour (Alternativní název) [film], režie Anders MORGENTHALER, Německo/Dánsko, 2014

Theory of Everything / Teorie Všechno [film], režie James MARSH, Velká Británie, 2014, Podle knižní předlohy Teorie Všechno Jane HAWKING

End of Summer / Konec léta [film], režie Jóhann JÓHANNSSON, Island / Dánsko, 2014

Sicario / Sicario: Nájemný vrah [film], režie Denis VILLENEUVE, USA, 2015

Ófærð / V pasti [televizní série], Island, 2016-2018

Arrival / Příchozí [film], režie Denis VILLENEUVE, USA, 2016

Last and First Men [multimediální film], režie Jóhann JÓHANNSSON, Island, 2017, Zpracováno na motivy románu Last and First Men Olafa STAPLEDONA.

Mother! / Matka! [film], režie Darren Aronofsky, USA, 2017

Blade Runner 2049 [film], režie Denis Villeneuve, USA, 2018, Zpracováno na motivy knihy Do Androids Dream of Electric Sheep od Phillipa K. DICKA.

MFDF Jihlava 2017 [znělka], režie Jóhann JÓHANNSSON, Island, 2017

The Mercy / Mercy [film], režie James MARSH, Velká Británie, 2018

Mary Magdalene / Máří Magdaléna [film], režie Garth DAVIS, Velká Británie / USA / Austrálie, 2018

Mandy / Mandy - Kult Pomsty [film], režie Panos Cosmatos, USA / Velká Británie / Belgie, 2018

Virus 1.0 [film], režie Jeff RENFROE, Martein THORSSON, USA / Rumunsko / Island, 2004

Internetové zdroje, seznam citací ¹

- 1 <http://www.filmmusicmag.com/?p=16733> [online] [cit 30.8.2019]
- 2 <https://grapevine.is/culture/music/2016/09/09/does-johann-dream-of-electric-sheepjohann-johannsson/> [online] [cit 30.8.2019]
- 3 <http://www.mandatory.com/culture/1243871-interview-blade-runner-2049> [online] [cit 30.8.2019]
- 4 <http://www.mandatory.com/culture/1243871-interview-blade-runner-2049-composer-johann-johannsson-puts-iceland-music-map> [online] [cit 30.8.2019]
- 5 <https://www.respekt.cz/tydenik/2017/49/nejlepsi-hudba-je-ticho> [online] [cit 30.8.2019]
- 6 <http://www.synthtopia.com/content/2016/08/24/blade-runner-sequel-to-be-scored-by-johann-johannsson/> [online] [cit 30.8.2019]
- 7 <http://theundergroundofhappiness.blogspot.cz/2011/08/johann-johannsson-iskra-string-quartet.html> [online] [cit 30.8.2019]
- 8 <http://www.johannjohannsson.com/discography/englaborn/> [online] [cit 30.8.2019]
- 9 <http://daily.redbullmusicacademy.com/2017/01/johann-johannsson-feature> [online][cit 30.8.2019]
- 10 <https://grapevine.is/mag/feature/2011/09/20/itsnocoincidencewevebeencalledtheironicgeneration/> [online] [cit 30.8.2019]
- 11 <https://grapevine.is/culture/music/2016/09/09/history-of-johann-the-composers-path-through-the-reykjavik-scene/> [online] [cit 30.8.2019]
- 12 <http://hellvar2.blogspot.cz/p/history-of-unun.html> [online] [cit 30.8.2019]
- 13 <http://www.johannjohannsson.com/wp-content/uploads/2013/07/Jo%CC%81hann-Jo%CC%81hannsson-Bio-2016-1.pdf> [online] [cit 30.8.2019]
- 14 https://en.wikipedia.org/wiki/Apparat_Organ_Quartet [online] [cit 30.8.2019]
- 15 <https://www.popmatters.com/179526-a-melancholy-never-far-away-an-interview-with-johann-johannsson-2495682979.html> [online] [cit 30.8.2019]
- 16 <http://www.caseyrule.com/music/lilja/> [online] [cit 30.8.2019]
- 17 <https://en.wikipedia.org/wiki/R%C3%ADmur> [online] [cit 30.8.2019]
- 18 *Screaming Masterpiece / Gargandi snilld*, režie Ari Alexander Ergis Magnússon, Island, 2005 [online] [cit 30.8.2019]
- 19 *The Rough Guide to World Music, Vol. 1: Africa, Europe & the Middle East*, Simon Broughton, Mark Ellingham, Richard Trillo. První vydání. The Rough Guides, 2000, ISBN 1-85858-635
- 20 <https://play.acast.com/s/barbicancontemporarypodcast/cb58ed3a-7d62-461f-bb3b->

¹ Řazeno chronologicky podle výskytu v textu.

4159f87c8702 [online] [cit 30.8.2019]

21 <https://play.acast.com/s/barbicancontemporarypodcast/a3abe27d-b73d-4783-be02-aa93293d5cdb> [online] [cit 1.9.2019]

22 <http://collider.com/johann-johannsson-arrival-blade-runner-2-interview/> [online] [cit 1.9.2019]

23 <https://pitchfork.com/reviews/albums/4275-virulegu-forsetar/> [online] [cit 1.9.2019]

24 <https://pitchfork.com/reviews/albums/12420-fordlandia/> [online] [cit 1.9.2019]

25 https://en.wikipedia.org/wiki/IBM_1401,_A_User%27s_Manual [online] [cit 1.9.2019]

26 <https://www.amazon.com/1401-Users-Manual-Johann-Johannsson/dp/B073YLP5YW> [online] [cit 1.9.2019]

27 <https://vimeo.com/191716382> [online] [cit 1.9.2019]

28 https://www.feastofmusic.com/feast_of_music/2015/03/j%C3%B3hann-j%C3%B3hannssons-drone-mass-at-the-temple-of-dendur.html [online] [cit 1.9.2019]

29 <https://www.nytimes.com/2015/03/17/arts/music/johann-johannssons-drone-mass-bridges-ancient-and-modern-at-temple-of-dendur.html> [online] [cit 1.9.2019]

30 <https://www.npr.org/2016/09/08/492855722/first-listen-j-hann-j-hannsson-orph-e?t=1560093880080> [online] [cit 1.9.2019]

31 <https://www.youtube.com/watch?v=MH2GSVSr00A> [online] [cit 1.9.2019]

32 <https://pitchfork.com/reviews/albums/4276-dis/> [online] [cit 1.9.2019]

33 <https://vimeo.com/13678659> [online] [cit 1.9.2019]

34 <https://www.csfd.cz/tvurce/75298-johann-johannsson/> [online] [cit 1.9.2019]

35 https://en.wikipedia.org/wiki/In_the_Arms_of_My_Enemy [online] [cit 1.9.2019]

36 <https://www.csfd.cz/film/327933-mystery/prehled/> [online] [cit 1.9.2019]

37 <https://vimeo.com/ondemand/2145> [online] [cit 1.9.2019]

38 [https://en.wikipedia.org/wiki/Personal_Effects_\(2008_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Personal_Effects_(2008_film)) [online] [cit 1.9.2019]

39 <https://pitchfork.com/reviews/albums/16960-copenhagen-dreams/> [online] [cit 1.9.2019]

40 <https://www.csfd.cz/film/357425-hornicky-hymnus/komentare/> [online] [cit 1.9.2019]

41 <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/miners-hymns> [online] [cit 1.9.2019]

42 <https://www.theguardian.com/music/2014/mar/16/the-miners-hymns-barbican-review-morrison-johansson> [online] [cit 1.9.2019]

43 <https://vimeo.com/82118204> [online] [cit 1.9.2019]

44 <https://www.imdb.com/title/tt1145430/> [online] [cit 1.9.2019]

- 45 <https://www.youtube.com/watch?v=yxeR0v4S4JE> [online] [cit 1.9.2019]
- 46 <https://www.youtube.com/watch?v=Wvr6o7fBcTY&t=20s&fbclid=IwAR26Sr8CpY26CmjKA82Rc48rgjFQvRtnWZgbMLr4Nzu6JWkggru1aBYZP6Y> [online] [cit 1.9.2019]
- 47 <https://www.dailymotion.com/video/x729r4q> [online] [cit 1.9.2019]
- 48 <http://danishdocumentary.com/films/the-good-life/> [online] [cit 1.9.2019]
- 49 <https://www.ekkofilm.dk/shortlist/film/junk-love/> [online] [cit 1.9.2019]
- 50 <https://www.youtube.com/watch?v=4YZbk2rpNPY> [online] [cit 1.9.2019]
- 51 <https://www.imdb.com/title/tt2275951/> [online] [cit 1.9.2019]
- 52 https://en.wikipedia.org/wiki/For_Ellen [online] [cit 1.9.2019]
- 53 <https://lwlies.com/articles/johann-johannsson-interview-arrival/> [online] [cit 1.9.2019]
- 54 <https://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/1701-Winter-2017/Collaborators-Villeneuve-Johannsson.aspx> [online] [cit 1.9.2019]
- 55 <https://www.dazeddigital.com/music/article/43431/1/johann-johannsson-composer-career-retrospective> [online] [cit 1.9.2019]
- 56 <https://www.youtube.com/watch?v=ExNgIYAXqsM&t=2s> [online] [cit 1.9.2019]
- 57 <https://headphonecommute.com/2014/03/07/interview-with-johann-johannsson-2/> [online] [cit 1.9.2019]
- 58 <https://lwlies.com/articles/johann-johannsson-interview-arrival/> [online] [cit 1.9.2019]
- 59 [https://en.wikipedia.org/wiki/Prisoners_\(2013_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Prisoners_(2013_film)) [online] [cit 1.9.2019]
- 60 <https://pitchfork.com/features/article/are-we-in-a-golden-age-for-experimental-film-scores/>
- 61 https://www.imdb.com/title/tt3004746/criticreviews?ref_=tt_ov_rt [online] [cit 1.9.2019]
- 63 https://en.wikipedia.org/wiki/B._J._Nilsen [online] [cit 1.9.2019]
- 64 [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Theory_of_Everything_\(2014_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Theory_of_Everything_(2014_film)) [online] [cit 1.9.2019]
- 65 <https://the-talks.com/interview/johann-johannsson/> [online] [cit 1.9.2019]
- 66 <http://collider.com/johan-johannsson-the-theory-of-everything-interview/> [online] [cit 1.9.2019]
- 67 <https://wave.rozhlas.cz/hostem-festivalu-dokumentu-v-jihlave-bude-johansson-autor-hudby-k-filmu-prichozi-5985569> [online] [cit 1.9.2019]
- 68 <https://johannjohannsson.com/discography/end-of-summer/> [online] [cit 1.9.2019]
- 69 <https://vimeo.com/82118204> [online] [cit 1.9.2019]
- 70 [https://en.wikipedia.org/wiki/Sicario_\(2015_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Sicario_(2015_film)) [online] [cit 1.9.2019]
- 71 <https://deadline.com/2018/02/johann-johannsson-sicario-composer-oscars-best-score-1201664692/> [online] [cit 1.9.2019]

- 72 <https://www.indiewire.com/2016/02/how-they-made-the-percussive-sound-and-score-for-oscar-nominee-sicario-174951/> [online] [cit 1.9.2019]
- 73 <https://www.slashfilm.com/johann-johannsson-arrival-music/> [online] [cit 1.9.2019]
- 74 [https://en.wikipedia.org/wiki/Arrival_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Arrival_(film)) [online] [cit 1.9.2019]
- 75 <http://www.filmmusicmag.com/?p=16733> [online] [cit 1.9.2019]
- 76 <https://fourthree.boilerroom.tv/film/johann-johannsson-arrival> [online] [cit 1.9.2019]
- 77 <https://fourthree.boilerroom.tv/film/johann-johannsson-arrival> [online] [cit 1.9.2019]
- 78 <https://variety.com/2018/film/columns/johann-johannsson-cinema-soundscape-1202694619/> [online] [cit 1.9.2019]
- 79 <https://www.youtube.com/watch?v=qsaRJ4j4xlo> [online] [cit 1.9.2019]
- 80 <https://www.voicemag.uk/review/2700/last-and-first-men-by-johann-johannsson-review> [online] [cit 1.9.2019]
- 81 <https://www.barbican.org.uk/digital-programmes/johann-johannsson-last-and-first-men> [online] [cit 1.9.2019]
- 82 <https://www.indiewire.com/2017/09/mother-score-eliminated-johann-johannsson-darren-aronofsky-sound-design-1201874404/> [online] [cit 1.9.2019]
- 83 <https://pitchfork.com/thepitch/how-johann-johannssons-final-film-score-was-made-mandy-oral-history/> [online] [cit 1.9.2019]
- 84 <https://www.indiewire.com/2017/09/blade-runner-2049-soundtrack-johann-johannsson-1201882380/> [online] [cit 1.9.2019]
- 85 https://en.wikipedia.org/wiki/J%C3%B3hann_J%C3%B3hannsson [online] [cit 1.9.2019]
- 86 [https://en.wikipedia.org/wiki/Mandy_\(2018_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Mandy_(2018_film)) [online] [cit 1.9.2019]
- 87 <https://pitchfork.com/reviews/albums/johann-johannsson-mandy-original-motion-picture-soundtrack/> [online] [cit 1.9.2019]
- 88 <https://www.hollywoodreporter.com/news/johann-johannsson-collaborator-hildur-gudnadottir-remembers-her-musical-soulmate-1085072> [online] [cit 1.9.2019]
- 89 <https://www.theguardian.com/music/2016/nov/26/arrival-johann-johannsson-soundtrack-oscar-nominated> [online] [cit 1.9.2019]
- 90 <https://english.arnastofnun.is/Apps/WebObjects/SAM32.woa/wa/dp?id=1013360> [cit 1.9.2019]
- 91 [https://en.wikipedia.org/wiki/Bad_Taste_\(record_label\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Bad_Taste_(record_label)) [cit 1.9.2019]
- [online] https://en.wikipedia.org/wiki/J%C3%B3hann_J%C3%B3hannsson [cit 1.9.2019]

Appendix 1

Englabörn – podrobný rozbor

Album otevírá skladba „*Odi et Amo*“, jejíž literární předlohou je stejnojmenná báseň od římského básníka Catulla. „*To byla veselá náhoda, hudbu jsem měl již napsanou a chtěl do ní vložit počítačový kontratenor, zpívající latinský text a prolístoval jsem se skrz kolekci latinské poezie, když v tom jsem si vybavil jednu báseň z vysoké školy a ta se skutečně perfektně propojila s melodií a také byla tematicky perfektní pro tuto hru. Objevuje se ve finální scéně. Co se mi na ní nejvíce líbí je ostrý kontrast mezi počítačovým hlasem a smyčci, alchymii totální protikladů, šicí stroj a deštník na pitevním stole*“ (Jóhann

Jóhannsson) ⁸ Skladba obsahuje velice silný melodický motiv, který nejen protkává celé album, ale také se objevuje v určité alteraci v projektu AOQ. Název a obsah básně *Odi et Amo*, *Nenávidím a miluji*, je kontrastem, který je v albu vyjádřen hudebně.

Album Englabörn obsahuje několik opakujících se motivů a leitmotivů, drží se přesného tématu a je zkomponováno převážně v jedné tónině. Musíme mít stále na paměti, že hudba byla složená původně jako divadelní doprovod, tedy že autor počítal s oddělením jednotlivých skladeb v rámci dějové narativy. Při poslechu alba tedy nemůžeme příliš kriticky hodnotit návaznost skladeb ze dvou důvodů: jejich pořadí je založeno na určitém stylistickém kompromisu, který vychází z jejich vzájemných vnitřních souvislostí a čas poslechu alba se nerovná času divadelnímu, v němž například opakování leitmotivů po půl hodině v posluchači vyvolá diametrálně odlišný zážitek než na „kompilačním“ albu, kde skladby slyšíme v rychlém časovém sledu. Je tedy s podivem, že stavba alba působí velice kompaktně a logicky, pravděpodobně díky Jóhannssonovým zásahům do kompozic před vydáním samostatné desky. Během rozboru nicméně na pořadí skladeb nebude brán zřetel a zaměřím se spíše na jejich spojitosti.

Englabörn obsahuje pět hlavních částí, z nichž jedna vznikla kombinací dvou motivů. První je již zmíněná skladba *Odi et Amo*, jejíž melodicko-harmonické linky tvoří základ také pro *Bað*, *Ég Átti Gráa Æsku*, *Krókódill*, *Ef Ég Hefði Aldrei*, a *Odi et Amo – Bis*.

Skladba „*Bað*“ je zpočátku pouhou minimalistickou melodickou kostrou *Odi et Amo*, hranou na elektronickou zvonkohru. Na melodický motiv následně navazuje ostinato, které se odvolává na filmové skladatele a kapely 70. a 80 let (Lucio Fulci, Goblin, J. Carpenter...) stejným způsobem jako v Jóhannssonových projektech *Dip* nebo *Apparat Organ Quartet*. Při



R 65: Englabörn & Variations

<https://open.spotify.com/album/1GgdK82HPz5aUKdSielNIV?si=8RC3TdtXRsoHO0XYEnQ->

důkladném poslechu objevíme jemné ruchové textury jako tikot hodin, kovové zvuky skřípení a záměrnou lo-fi estetiku připomínající experimenty v rámci Kitchen Motors, společenství nezávislých umělců založené Jóhannssonem v roce 1999.

„*Ég Átti Gráa Æsku*“ navazuje na Bað kombinováním jeho principu se plnou harmonickou hrou Odi et Amo, tedy především přidáním ostinátního motivu. Skladba transformuje hlavní melodickou vokodérovou melodii z Odi et Amo do prominentního houslového sóla a především přidává silný rytmický aspekt. Vývoj skladby je progresivní a Jóhannsson k němu přistupuje velice obdobně jako u skladeb s projektem AOQ v jeho pozdější fázi – blokovým způsobem, kde jsou prvky jak na vertikální, tak i horizontální ose od sebe poměrně jasně odděleny, tedy nedochází k jejich jemnému prolínání ale každá změna na sebe jasně upozorní.

„*Krókodíll*“ naopak z hlediska vývoje stagnuje a především díky dlouhým, nekončícím tónům varhan a absenci rytmiky dodává pocit jakéhosi zastavení v čase. Varhany vytvářejí dlouhý dron, který můžeme v jiných podobách slyšet u ranných AOQ (např. Nafnlaust Uppklapp). Hluboký tón provází celou skladbu a je přímým protikontrastem k *Ég Átti Gráa Æsku* – všechny motivy se totiž pocitově slévají do jednoho celku a přestože skladba časově plyne dál po časové ose a melodie a harmonie se vyvíjí, posluchač vnímá skladbu jako jeden spojitý celek.

„*Odi et Amo – Bis*“ zakončuje album extrémním podladěním a zpomalením vokodéru. Jóhannsson opět pracuje s kontrastem a zaměřuje se na změny vnímání času kompozice, kterých docílil „natažením“ jednotlivých elementů až téměř na hranici libozvučnosti. Výsledkem je akustický smyčcový basový dron, jež vytváří pocit konečnosti, uzavřenosti a fatality. S postupným zpomalováním a transformace času experimentuje různými způsoby i v několika svých následujících albech.

Kompozice „*Englabörn*“ nesoucí titulní název se objevuje v pořadí jako druhá a představuje druhou stranu mince alba. Liší se hlavně melodicko-harmonickou strukturou, která přináší novou náladu. Pozornost je zde třeba věnovat legatovým smyčcovým melodiím a kreativnímu užití tremola, které se stává důležitým rytmickým motivem, protkávajícím celé album. V kontextu této skladby je navazující „*Englabörn – Tilbrigði*“, jež motivy smyčce transformuje skrz spiccatovou artikulaci, arpeggiové melodie a ostré martelé do pozitivně a téměř bezstarostně laděné kompozice, která klade důraz na rytmus (kontrastně k hlavním motivům).

„*Petta Gerist Á Bestu Bæjum*“ je skvělou fúzí skladeb Odi et Amo a Englabörn. Z prvně zmiňované přebírá harmonický intervalový podkresový postup a z písně Englabörn práci s formou legatové melodie.

„*Sálfræðingur*“ logicky navazuje, využívá stejné tóniny i harmonie, ale přidává rytmus a představuje zvonkové ostinato (spojitost se „*Seven Notes in Black*“), zmíněné dříve v rozboru kontextu skladeb Bað a Ég Átti Gráa Æsku. Ég Átti Gráa Æsku a Sálfræðingur staví na stejných principech, s rozdílem hlavní melodie, kde Sálfræðingur využívá tremolované housle motivu Englabörnu a Ég Átti Gráa Æsku motivu Odi et Amo.

„*Sálfræðingur Deyr*“ je založen na samostatném minimalistickém kontrabasu, který později doplní základní kostra melodicky Odi et Amo na tremolované housle a velice jemná elektronická textura. Práce s hudebním materiálem je totožná jako v případě skladby Bað s tím rozdílem, že Sálfræðingur Deyr staví na akustickém a Bað na elektronickém (elektroakustickém) základě.

Analogickým principem kompozice je „*Ef Ég Hefði Aldrei*“, která na rozdíl od Sálfræðingur Deyr pracuje s vyšším nástrojovým rejstříkem, tudíž její spektrální obsah je vyšší. Působí lehčeji a vzletněji. Tuto logiku můžeme najít také u skladeb Odi et Amo a Odi et Amo – Bis.

Čtvrtou distiktnivní částí alba je leitmotiv „*Joi & Karen*“, který přináší novou melodií i hudební nástroj – klavír, tedy i barvu a nový hudební výraz. Harmonie se stále opírají o stejné postupy jako v Odi et Amo.

Logická souvislost se objevuje v písni „*Karen Býr Til Engil*“, která je určitou reminiscencí tohoto leitmotivu. Opět zde můžeme nalézt analogie při postupech disekce a reasembláže hudebních elementů. Ve téměř stejné formě se objevuje pouze melodie, opomíjíme druhý hlas, nástroj akustický byl vyměněn za nástroj elektronický, díky dlouhému statickému tónu v pozadí (dron) se kompozice stává jednodušší atp. Volba zvonkohry ale naopak skladbu ztmeluje z hlediska konceptu celého alba (suite) a odkazuje zpětně k ostinátnímu motivu. Závěr skladby se poměrně liší: plynule přechází do experimentální elektroniky a akustický zvuk se postupně „rozpadá“ do nahodilých zvuků a textur.

„*Ég Sleppi Þér Aldrei*“ funguje jako samostatná jednotka, kterou se zbytkem alba pojí především prominentní užití tremola, nálada kompozice a samozřejmě užití nástrojů, především typické zvonkohry. Nový element, který se zde objevuje je užití harfy.

„*Ég Heyrði Allt Án Þess Að Hlusta*“ také z alba Englabörn vybočuje, především svou uvolněnou atmosférou a klasičtější formou práce se smyčcovým kvartetem.

Appendix 2

Hi-Camp Meets Lo-Fi (Explosion Picture Score)

Zvuk kapely je těžce definovatelný, protože každá skladba působí velice odlišně, téměř jako by za jejím vznikem stála úplně jiná kapela. Krátké a tiché elektrofunkové intro velice ostře odděluje skladba „*The Split*“ se silným triphopovým nádechem a poměrně složitou elektroakustickou rytmikou obohacenou o indická tabla. Skladba využívá samplingu, syntetizérů, jemné kytary, zvonkohry a vokálu zpěvačky Sary Marti Guðmundsdóttirové (Lhooq). Hlavní téma kytarové melodie a zvonkohry čerpá jasnou inspiraci ze skladby „*Sette Note In Nero*“ od skladatele Lucia Fulciho.



R 66: Hi-Camp Meets Lo-fi
(Explosion Picture Score)

<https://open.spotify.com/album/000EyydmmxvzozCCuXSOWj?>

Následující skladba „*Come Out*“ je naopak složena v duchu latinskoamerických rytmů. O zpěv se postarala známá islandská zpěvačka Emiliana Torrini. Na první pohled se píseň může jevit jako přímočará, bezstarostná a tanečně orientovaná kompozice, nicméně v každé části se objevuje element, který tento pocit záměrně narušuje. Instrumentaci zde Jóhannson využil velice kreativně. Zvuk piána a dechové sekce tvoří jednoduchý rytmický a harmonický základ, který nijak nevybočuje ze standardního pojetí latinskoamerické hudby. Všechny ostatní elementy jako housle, syntetické varhany, syntetizéry a samplý pro tvorbu zvukové textury jsou často v jakémsi rozporu a působí poměrně disonantně. Často se v akordech a v melodických postupech objevují intervaly malé sekundy a Jóhannsson tak vytváří poměrně ztísnující atmosféru.

Třetí skladbu s názvem „*The Glands*“ otevírá efektní filtrace velice nestandardního syntetizéru vzdáleně připomínající paličkou rozeznívaný idiofon. Melodie je opět velice jednoduchá a brzy se přidává Baldurssonův zvonivý a jemný perkusivní podklad (chraštítko, bubínky, zvonky). Je to Jóhannssonova první skladba, která potenciálně působí jako podklad k vizuálnímu médiu, respektive silně evokuje pocit obrazové asociace. Na jednoduchý opakovaný základ se postupně začínají vrstvit elementy: Další syntetizér – jednoduché melodie a syntetický basový podklad, zvony, silnější perkuse a bubny. Skladba se pořád dále vyvíjí, do popředí se pomalu začíná prodírat syntetický arpeggiator a syntetickou basu vystřídává velice konkrétní basa akustická (se skvělou melodií), na tyto změny navazuje sólo operního mezzo-sopránu Asy Juniusdóttirové. Vokál poprvé přináší delší melodie s vývojem, přibližuje tak skladbu vzdáleně ke klasické hudbě, to vytváří kontrast a vnitřní pnutí, které vrcholí s příchodem rychlých smyčkových perkusí vycházejících z elektronické hudby jako je drum and bass nebo IDM. Tempo se díky tomuto skoku dvakrát zvyšuje, přidávají se

občasné smyčce, vokál se přizůsobuje a přidává na intenzitě, stejně tak jako melodie syntetizéru, které končí náhle v silném fortissimu. Na konci skladby se opět navracíme k původnímu obnaženému motivu, ve variaci se silnou saturací zvuku. The Glands můžeme považovat za Jóhannssonovu první „neúmyslnou“ filmovou hudbu – o pět let později byla krátce užitá ve sci-fi snímku „*One Point O*“ (Island / USA / Rumunsko, rež. Jeff Renfroe, Marteinn Thorsson, 2004).

Čtvrtá sklada „*Mind In A Vice*“ je jazz-loungeovou fúzí s lo-fi elektronickými a temně ambientními prvky. Velice odlišujícím prvkem je využití zvukově hrubě stylizovaného mluveného slova (zvuk jako z telefonního hovoru) přes velkou část skladby. *Mind In A Vice* působí spíše jako podkresový muzak do opuštěného nákupního centra než jako skladba k poslechu, důvodem je její zdánlivá repetitivnost. Groove se stále opakuje, jednotlivé části se přelévají jedna do druhé, v každé z nich se ale objeví nový prvek. Ať už se jedná o nástroj, melodii nebo efekt, všechno zapadá do jednotého, velice nepříjemného pocitu. Název skladby můžeme volně přeložit jako mysl ve stavu opojení neřestí či zlovykem a její téměř hypnotické provedení tento smysl naplňuje.

„*10% More Free*“ kombinuje rytmy africké world music, jazz a elektronickou psychedeliku. Skladba je silně rytmicky založená s velkým počtem perkusí (dominantní především zvonky), jednotlivé úseky se dělí na jednoduše rozpoznatelné smyčky různých melodií vysamplovaných nástrojů a vše překrývá procítěný vokál v jazzových melodických polohách. Zpěv Sary Gudmundsdottirové v refrénu částečně připomíná zpěvačku Björk hlavně díky nestandardnímu frázování. Rytmus je podpořen zvukem syntetizátoru, který opakovaním jednoho tónu akcentuje pocit repetice samplových smyček.

Píseň „*Fear of Harmony*“ se, jak její název napovídá, skládá téměř pouze z jednoho hlasu a rytmického perkusivního podkladu. Hlavním elementem je zde akustická basová linka, která je jemně podpořená pady, elektronickými plochami a jedním tónem syntetizéru. Na rozdíl od předchozích skladeb, které se zaměřovaly na přesně oddělené opakování krátkých úseků, *Fear of Harmony* je skladbou pocitově progresivně plynoucí, přestože je opět poměrně repetitivní, minimalistická a vývoj je velice jemný. Důvodem je široká dynamika skladby a pomalé přelévání zvukových ploch z jedné do druhé a zpět.

„*Trampoline*“ je ambientní jazzová fúze, kde hlavními prvky jsou prominentní basová linka, komplexní rytmika a zpěv Maggy Stinové. Barvu skladby vytvářejí syntetizéry a užití lap steel kytary. Magga Stinová v určitých polohách připomíná Björk a to nejen barvou hlasu ale především nestandardním rytmickým frázováním zpěvu. Skladba má opět mírně zlověstný či tajemný podtón. Ten vytváří časté užívání intervalu malé sekundy a téma melodického klesání či stoupání o vzdálenost tohoto intervalu.

Píseň „*Problematique*“ je jakousi směsí world music, latinskoamerických tanců a elektroniky s prvky acidu. Pomalé tempo tanečního rytmu dává prostor pro vyniknutí

syntetizérů, jejichž presety zvukově připomínají nástroje jako čembalo, hammondovy varhany, smyčce a theremin. Tato kombinace nástrojů sama o sobě vytváří nestandardní zvukovou paletu a jedno z hlavních témat na „theremin“ vytváří pocit estetiky hororových filmových žánrů 50. a 60. let.

Downtempová skladba „*Love In The Time Of Science*“ otevírá minimalistickou kombinací velkého bubnu a basového syntetizéru připomínajícího barvu klasického modelu Moog Minimoog. Prostor dodávají efektované (filter, reverb) perkusní údery. Hlavním elementem je zde ale bezesporu dynamický zpěv Emiliany Torriniové, který se pohybuje v polohách soulu a jazzu. Harmonie podporuje až téměř orchestrální aranž syntetických smyčců a dechových nástrojů. Skladba je progresivní, nástroje se postupně přidávají a vytvářejí stále více mohutný zvuk. Můžeme zde slyšet pady, zvonkohru i velké perkusní údery. Ze skladby můžeme slyšet Jóhannssonův cit pro orchestrální aranž.

Munich Apocalypse je zajímavým experimentem na pomezí taneční a orchestrální (filmové) hudby. Základ tvoří breakbeatová smyčka s velice agresivním syntetizérem připomínající britskou rave/acid techno scénu. Na elektronický „beat“ jsou vrstveny orchestrální kompozice a vokální „chopy“ (krátké samplý) pravděpodobně vytvořené důkladným samplingem. Opět se zde využívá dvojího principu, kdy elektronický základ pracuje s repeticí a opakování smyček, kdežto akustická (orchestrální) sekce se v čase vyvíjí aktivněji. Munich Apocalypse připomíná elektroakustické filmové soundtracky na bázi taneční hudby jako je „*Lola běží o život*“ (Lola rennt, Tom Tykwer, Německo, 1998).

Skyscraper heart. Rockový groove na bubny, kytara, piano. Zpěv Frakkur ze Sigur Rós. Postrockový feel. Elektronika jemná. Repetice a přidávání na dynamice a výrazu, typické pro post rock a sigur rós.

„*Skyscraper Heart*“ je post-rocková skladba na které hostuje Frakkur, vlastním jménem Jón Þór Birgisson, zpěvák kapely Sigur Rós, který se také podílel na kompozici skladby. Užití elektronických elementů je zde velice jemné, nicméně v tvorbě atmosféry velice účinné. Nálada skladby se jako první velice blíží Jóhannssonově melancholicky až tíživě laděné sólové tvorbě. Vzdušné, jednoduché melodie a plochy, mírně rozladěné syntetizátory, dlouhá doba dozvuku hallů, harmonické zkreslení a záměrná degradace signálu, pomalé tempo a velký prostor mezi tóny vytváří pocit ztráty, touhy, zapomnění, pocitů zastavených v čase. Frakkurův několikrát dublovaný vokál zní jako několikačlenný chór, což opět přispívá k tvorbě prostoru nahrávky. Skyscraper Heart se kompozičně nese v klasickém post-rockovém opakování a opětovném vrstvení materiálu s cílem gradace kompozice a je jednou z nejsilnějších skladeb alba.

Outro „*Just To Perish On The Rocks*“ je krátkou experimentální lo-fi elektronickou kompozicí, která působí jako náhodný střípek vytržený z kontextu alba.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis