AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Obor zvuková tvorba

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Nezávislá hudební tvorba ve filmu

Karaka Yury

Vedoucí práce: Mgr. Jakub Kudláč, PhD.
Oponent práce: ING. Martin Ožvold
Datum obhajoby: 24.6.2021
Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
FILM AND TV SCHOOL

Film, Television and Photographic Arts and New Media

Department of sound

BACHELOR'S THESIS

Independent music in film

Karaka Yury

Thesis supervisor: Mgr. Jakub Kudláč, PhD.
Thesis opponent: ING. Martin Ožvold
Date of defense: 24.6.2021
Degree acquiring: BcA.

Prague, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma:

Nezávislá hudební tvorba ve filmu

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.

Evidenční list

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

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Abstrakt

Bakalářská práce se zabývá oblastí nezávislé hudební tvorby a využitím pro ni charakteristických postupů ve tvorbě filmové hudby. Pomocí úvodního historického exkurzu je zde zkoumána geneze nezávislé hudební tvorby a proměny vnímání jejich estetických vlastností. V dalších částech se dotýká charakteristických vlastností produkce a způsobů šíření nezávislé hudby. Na konkrétních příkladech filmové hudby je rozebráno použití *Lo-fi* a *DIY* postupů jako formotvorných prostředků, vycházejících jak z daných technických možností, tak z uměleckých záměrů autorů díla. Cílem této práce je v souvislostech nastínit fenomén nezávislé hudební tvorby a ukázat jakým způsobem přítomnost jejich postupů ovlivňuje estetiku současné filmové hudby.

Abstract

The thesis addresses independent music production and use of it characteristic techniques in the creation of film music and sound. Using the historical excurses it touches on the characteristics of production and ways of spreading independent music. The use of *Lo-fi* and *DIY* techniques, based on both the given technical possibilities and the artistic intentions of the authors, is discussed on specific examples of soundtracks. The aim of this work is to outline the phenomenon of independent music and to show how the presence of their practices affects the technics of creation and whole aesthetics of contemporary film music and sound.

Obsah

Úvod 13

1. Předpoklady vzniku fenoménu nezávislé zvukové tvorby 14

1.1. Technologické předpoklady 14

1.2. Sociálně-ekonomické předpoklady 17

2. Lo-fi hudební tvorba 19

2.1. Vznik a rozvoj pojmu lo-fi 19

2.2. Rysy definující lo-fi tvorbu 21

3. Nezávislá hudební produkce 23

3.1. DIY hudební produkce 23

3.2. Nezávislé labely 25

4. Šíření nezávislé hudební tvorby 27

4.1. Cassete culture 27

4.2. Netlabely 29

4.3. Open source labely 31

5. Nezávislá hudební tvorba ve filmu 33

5.1. Pop compilation score 33

5.2. Originální filmová hudba od nezávislých tvůrců 36

5.3. Postupy nezávislé hudební tvorby ve filmu 39

5.3.1. Elektronická hudba ve filmovém soundtracku 39

5.3.2. Tvorba Mock-up nahrávek 41

5.3.3. Lo-fi postupy a zkreslení ve filmovém zvuku 43

Závěr 45

Literatura a zdroje 46

Úvod

Stále více tvůrců se přiklání k nezávislému způsobu produkování hudby, čímž je míněna spolupráce s menšími nahrávacími labely, nové strategie šíření hudby, nebo pokusy o zcela samostatnou tvorbu v domácích podmínkách.[1] V dnešní době tvoří nezávislá hudební produkce přibližně 66% celosvětové produkce, a nezávislé labely jsou zodpovědné za 20 % hudebních tržeb.[2] Současný nezávislý sektor se skládá z tisíců menších společností a je ve značné míře ovlivněn lokálními iniciativami. Nesvázanost tvůrců komerčními pravidly a technickými standardy umožňuje realizaci neotřelých nápadů, a dává tak prostor k vzniku nových produkčních postupů, estetických směrů a hudebních subkultur.

V rámci této práce bude zkoumán fenomén vlivu nezávislé hudební tvorby na postupy hudební a zvukové tvorby ve filmu. Cílem této práce je prozkoumat jev nezávislé zvukové tvorby, jak z pohledu historického vývoje, tak ve smyslu technických a technologických vlastností, vyčlenit charakteristické postupy tvorby a určit, jak jsou tyto postupy využívány při výrobě filmové hudby a zvuku obecně.

Pod nezávislou hudební tvorbou se zde rozumí veškerá hudební produkce vytvořená mimo profesionální hudební studia. Nicméně tento pojem není omezen výhradně na amatérskou *lo-fi* tvorbu, ale zahrnuje široké spektrum různých populárních žánrů a estetických koncepcí.

Práce bude rozdělená na dva základní tematické okruhy. První z nich popisuje samotný fenomén nezávislé hudební tvorby, technologické a sociálně–ekonomické předpoklady jejího vzniku. Také zde bude nastíněn vývoj a transformace pojmů, které s fenoménem bezprostředně souvisí (*Do It Yourself*, dále jen *DIY* a *low-fidelity*, dále jen *lo-fi*). Dotkne se též přehledu evoluce nezávislých labelů a způsobů šíření jejich tvorby.

Druhý tematický okruh se bude věnovat vlivu nezávislé hudební tvorby na postupy produkce filmové hudby a zvuku. Bude prozkoumána postupná transformace filmového soundtracku vlivem populární hudby a jiných hudebních směrů, vyskytujících se mimo filmový průmysl. Hlavním tématem práce bude zkoumání současných postupů tvorby filmové hudby mimo profesionální studia, výroba *mock-upů*, použití *samplerů* a *virtuálních nástrojů.* Na konkrétních příkladech bude rozebráno použití *lo-fi* a *DIY* postupů jako stylizačních prostředků ve filmovém zvuku.

1 An Indie Music Expert Explains Why Artists Are Turning Away From Record Deals. *Rollingstone*[online]. [cit. 2021-04-23]. Dostupné z: https://www.rollingstone.com/pro/news/ditto-music-lee-parsons-interview-749510/

2 Independent record label. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-04-20]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Independent_record_label

1. Předpoklady vzniku fenoménu nezávislé zvukové tvorby

1.1. Technologické předpoklady

Vznik fenoménu nezávislé zvukové tvorby je těsně spjatý s technologickým pokrokem ve 20. století a s nastolením nových sociálně–ekonomických podmínek, které umělcům umožnily tvůrčí činnost nezávislou na profesionálních zvukových studiích. Nejdůležitějšími faktory z hlediska technologické evoluce bylo postupné zmenšování rozměrů a zjednodušování ovládání zvukové techniky a také zvýšení její cenové dostupnosti.

V kontextu zkoumaného tématu popis technologického vývoje zvukového záznamu nezahrnuje *Mechanickou éru*[3], jelikož proces vzniku nahrávek v této době není možné posuzovat z hlediska kritérií *nezávislosti*. Až následující *Elektronická éra*[4] přinesla řadu zásadních vynálezů, které amatérskou tvorbu umožnily. Jedním z nich byla elektronka, která vyřešila problém zesílení zvukového signálu, čímž značně zredukovala rozměr zvukové techniky.

„Vynálezce Lee De Forest zahájil první etapu miniaturizované elektroniky objevem ‚audionu' neboli elektronky v roce 1907, jejíž funkcí bylo zesílení slabších elektrických signálů, pomocí průchodu vakuovou trubicí s triodou. Díky své jednoduchosti a široké dostupnosti již kolem roku 1919, přestala elektronická zařízení vyžadovat enormně velké elektrické generátory."[5]

Elektronka umožnila vznik celé řady revolučně kompaktních elektronických nástrojů, jako Theremin (1924), Martenotovy vlny (1928), a Hammondovy varhany (1929). Technologie zesílení zvukového signálu pomocí vakuové tuby se na dlouhá léta stala nezbytnou součástí zvukové a později i televizní techniky.

K ještě větší miniaturizaci a zlevnění nahrávací techniky a elektronických hudebních nástrojů přispěl nástup tranzistorů – polovodičových součástek elektrických obvodů, které během 60. let začaly nahrazovat elektronky. Oproti svým předchůdcům měly tranzistory několik zásadních výhod: menší velikost, delší životnost a nižší spotřebu energie.

Na začátku 60. let přichází Robert Moog s koncepcí modulové stavby tranzistorových syntetizérů. Jednotlivé bloky oscilátorů, šumových generátorů, filtrů a ovladačů obálky, vzájemně propojených v mnoha variacích, umožňovaly velkou flexibilitu syntézy a modulace zvuku. V roce 1970 uvádí Moog na trh levnější a menší Minimoog, který byl prvním sériovým syntezátorem prodávaným v hudebních obchodech.[6]

3 Pod mechanickou érou nahrávání se rozumí ryze mechanické způsoby záznamu a reprodukce zvuku, jako Fonograf, Gramofon, aj.

4 Pod elektronickým nahráváním zvuku se rozumí použití konvertování akustického signálu do elektronického a naopak.

5 HOLMES, Thom. *Electronic and experimental music: technology, music, and culture.* s. 19. New York: Routledge, 2008. ISBN 0-203-92959-4.

6 Minimoog. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-

Důležitým faktorem, který umožnil rozvoj nezávislé zvukové tvorby bylo zpřístupnění technologie magnetického záznamu zvuku širokému okruhu uživatelů. První komerční model magnetofonu, byl představen již v roce 1946 v USA.[7] Kompaktní a odolné páskové rekordéry umožňovaly nahrávat nejen v domácích studiích, ale i v nepříznivých podmínkách, a to v pokročilé zvukové kvalitě (přibližný dynamický rozsah signálu u komerčních přístrojů se pohyboval v rozmezí 50 až 70 dB; frekvenční rozsah 50 až 15000 Hz).[8]

Samotný vznik nezávislé hudební tvorby se dá spojit se zpřístupněním vícestopých magnetofonů, které umožnily techniku *playbacku* neboli *overdubbingu*[9].[10] V roce 1979 představila společnost Tascam *Portastudio*, první přenosný vícestopý magnetofon, který byl schopen plnit studiové funkce uvnitř jednoho poměrně malého zařízení. Ve stejné době se na trhu objevily i audiokazety. Kompaktní multifunkční rekordéry umožnily produkci nezávislou na profesionálních nahrávacích studiích a audiokazety zase šíření nahrávek, čímž byl započat fenomén *kazetového undergroundu*[11].

Během 70. let nastává změna technologického paradigmatu analogové elektroniky. Tranzistory, které byly dříve používány jako samostatné součástky analogových zařízení jsou nyní integrovány do čipů[12]. Postupně se integrovaný čip stává základním stavebním prvkem mikroprocesoru neboli víceúčelového programovatelného zařízení, které akceptuje a zpracovává digitální data pomocí instrukcí uložených v paměti. Zavedení mikroprocesoru výrazně snížilo velikost a náklady na výrobu digitálních zařízení a umožnilo tak na konci 70. let vznik osobního počítače.

Dalším revolučním technologickým posunem se stal nástup osobních počítačů počátkem 80. let. Digitální technologie sehrála významnou roli ve zvukovém průmyslu a stala se všudypřítomnou: v akademických hudebních laboratořích, komerčních nahrávacích studiích, při živých hudebních provedeních, a nakonec i v soukromých domácích studiích.[13]

Osobní počítač umožnil vznik hudebního softwaru, který se dá rozdělit na několik skupin:

Virtuální syntetizér – program, nebo plugin, generující digitální audio v reálném čase.

[cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Minimoog

7 Brush development corp. *Case.edu* [online]. [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://case.edu/ech/articles/b/brush-development-corp

8 Tesla 115b. *Staré stroje* [online]. [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://www.ps-service.cz/archiv/Starestroje/starestroje.blog.cz/0810/magnetofon-tesla-b115-hi-fi-stereo.html

9 Overdubbing, Playback nebo Sound-on-Sound záznam je technikou nahrávání, při které se složky hudebního díla nahrávají postupně na oddělené zvukové stopy a ty ve výsledku znějí simultánně.

10 WILLIAMS, J. A. *Phantom power: Recording studio history, practice, and mythology.* s. 212. Providence, Rhode Island, 2006. Disertační práce. Brown University.

11 Pojem *Kazetový underground* odkazuje na praktiky spojené s amatérskou produkcí a distribucí hudebních nahrávek na kompaktních kazetách, které se objevily na konci 70. let 20. století.

12 Integrovaný mikročip (IC) je multifunkčním elektronickým obvodem postaveným na tenkém polovodičovém materiálu, který lze přizpůsobit mnoha funkcím. Na rozdíl od jednotlivých tranzistorů, může obsahovat bloky paměti (RAM), které umožňují čtení a zápis binární informace

13 HOLMES, Thom. *Electronic and experimental music: technology, music, and culture.* s. 35. New York: Routledge, 2008. ISBN 0-203-92959-4.

Virtuální sampler – program, nebo plugin, umožňující záznam a optimalizaci analogového zvukového signálu pro následující digitální ovládání.

Audio Development Environment – prostředí pro vývoj virtuálních zvukových nástrojů, založené na ovládání předprogramovaných bloků (Max/MSP; PureData).

Hudební programovací jazyky – umožňují zvukovou syntézu a algoritmickou stavbu hudební kompozice v reálném čase (SuperCollider, MetaSynth).

Digital Audio Workstation – programové prostředí, které umožňují záznam, střih a úpravu zvukového signálu.

MIDI sekvencér – digitální zařízení, umožňující přehrávaní, záznam a editaci zvukových samplů pomocí komunikačního protokolu MIDI

Posledním důležitým faktorem, který umožnil nezávislým tvůrcům šířit svá díla nezávisle na distribučních společnostech, byl rozvoj digitálních informačních technologií a vznik celosvětové internetové sítě.

1.2. Sociálně-ekonomické předpoklady

Kromě technologického rozvoje existuje i celá řada sociálních a ekonomických faktorů, které značně přispěly rozvoji nezávislé zvukové tvorby.

V polovině 20. století probíhá řada důležitých společenských změn, způsobených:

- technickým a technologickým pokrokem
- procesem zvyšování gramotnosti společnosti
- urbanizačními a demokratizačními procesy[14]

Zvýšení životní úrovně ve dvacátém století mělo za následek i rozvoj fenoménu volného času. Díky zavedení masové výroby, začala být zejména střední třídě dostupná i spotřebitelská elektronika a to včetně nahrávací techniky, která do té doby byla k dispozici jen profesionálům.

Všeobecný nárůst volného času přispěl ke vzniku nových sociálních a kulturních aktivit. Velké popularitě se začala těšit tzv. *DIY* kultura, při které jednotlivci využívají suroviny a polotovary k výrobě, transformaci nebo rekonstrukci věcí a objektů.[15] Rozšíření *DIY* aktivit bylo spojeno s častým nedostatkem určitého druhu zboží, jeho špatné kvalitě, nebo vysoké ceně.[16]

DIY činnost se postupně začíná vztahovat i na hudební průmysl a stává se součástí mnohých hudebních směrů a subkultur. Místo tradičních způsobů nahrávání a šíření hudby prostřednictvím velkých vydavatelství, začínají menší kapely produkovat alba a propagační materiály samostatně, a realizují vlastní nízkonákladová turné.[17]

S přechodem nahrávacích studií na magnetickou technologii záznamů se také mění i ekonomické principy fungování hudebního byznysu. Procesy do té doby vnímané jako ryze technické, začínají mít i tvůrčí funkci a nahrávací studio se proměňuje ve specifický hudební nástroj.[18] To mělo za následek nárůst času nutného k produkování hudby a následnou vyšší vytíženost tradičních nahrávacích labelů. *„Mohatýdenní nebo i mnohaměsíční proces nahrávání proměňuje studio ve skladatelské a experimentální pracoviště.“*[19] Jako výsledek těchto změn vzniká (mimo rozšíření *DIY* hudební tvorby) také fenomén mnohostupňové hudební výroby, kde nahrávka začíná vznikat

14 ALEKSACHA, A.G. *Demografický faktor v dějinách ekonomiky.* 1. s. 17. Moskva: AHTPO, 2014. ISBN 2226-5678.

15 WOLF, Marco. *Understanding the do-it-yourself consumer : DIY motivations and outcomes.* s 154. New York, 2011. Článek. Academy of Marketing Science.

16 WOLF, Marco. *Understanding the do-it-yourself consumer : DIY motivations and outcomes.* s 170. New York, 2011. Článek. Academy of Marketing Science.

17 TRIGGS, Teal. *Scissors and Glue: Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic.* s 69-83. Journal of Design History. Březen 2006, (19).

18 ANGUS, Lachlan a Kelvin GOOLD. *SPACE, TIME, CREATIVITY, AND THE CHANGING CHARACTER OF THE RECORDING STUDIO: SPATIOTEMPORAL ATTITUDES TOWARD “DIY” RECORDING.* s. 18. Queensland, 2018. Doktorská práce. Queensland University of Technology.

19 BYRNE, David. *How music works. 1. s 205.* San Francisco: McSweeney’s, 2012. ISBN 9781936365531.

v domácích podmínkách a následně se finišuje v profesionálních studiích.

Konec 20. století se nesl v duchu takzvané informační společnosti, která si zakládá na integraci informačních a komunikačních technologií.[20]

„Informační společnost je charakterizována podstatným využíváním digitálního zpracovávání, uchovávání a přenosu informací. Ze zpracování informací se stává významná ekonomická aktivita, která jednak prostupuje tradičními ekonomickými či společenskými aktivitami a jednak vytváří zcela nové příležitosti a činnosti, které podstatně ovlivňují charakter společnosti.“[21]

Proměna ve způsobu šíření informací poskytla nové možnosti decentralizované hudební produkce. Internetové platformy nabídly lidem možnost nejen sdílet svou tvorbu, ale i šířit návody na její výrobu.[22] Tyto změny zasáhly i do profesionálních postupů hudební produkce. Objevily se nové možnosti rozdělení práce mezi studiovými a domácími pracovišti, zvýšila se integrita a kompatibilita sdílených projektů a mezinárodní spolupráce v rámci jednoho projektu se stala normou.

20 JONÁK, Zdeněk. Informační společnost. *Česká terminologická databáze knihovnictví a informační vědy* [online]. Praha, 2003 [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://aleph.nkp.cz/F/?func=direct&doc_number=000000468&local_base=KTD

21 ZLATUŠKA, Jiří. Informační společnost. *Muni.cz* [online]. [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: http://webserver.ics.muni.cz/bulletin/articles/122.html

22 COMM, Joel. Why the Huge Do-It-Yourself Market Is Just Getting Started. *INC.* [online]. 2017 [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://www.inc.com/joel-comm/why-the-huge-do-it-yourself-market-is-just-getting-started.html

2. Lo-fi hudební tvorba

2.1. Vznik a rozvoj pojmu lo-fi

Pojem *lo-fi* poukazuje především na technické a technologické nedokonalosti amatérské nebo *DIY* hudební produkce. Bennett a Peterson definuji *lo-fi* jako formu *DIY* hudební produkce, která je realizována amatérskými hudebníky na levném neprofesionálním zařízení, jako je kazetový nebo kotoučový rekordér a v domácích, záznamu nepřizpůsobených podmínkách, například v ložnici nebo obývacím pokoji.[23]

Slova *lo-fi*, nebo *low fidelity* nejprve označovala špatnou kvalitu zvukových nahrávek (opak *hi-fi* neboli *high fidelity*). Na konci 20. století se takto začal označovat samostatný směr nezávislé hudební tvorby. Jedním z prvních příkladů použití termínu *lo-fi* se vztahoval ke tvorbě rock-and-rollových skupin z 50. a 60. let.[24] Jako příklad se dají uvést kapely takzvaného *Garážového rocku*[25] (The Beau Brummels, The Castaways, The Outsiders a jiné).

V 80. letech se pojem *lo-fi* začíná používat ve vztahu k fenoménu *Cassete culture*, který zahrnoval především takové hudební žánry jako Independent rock, Post-punk a Hip-hop. *„Ve snaze stát proti 'lesku' populárních žánrů komercializovaného hudebního průmyslu v 80. letech vznikl nový Lo-fi žánr, jehož tvůrci samostatně vytvářeli hudbu na kazetových rekordérech a šířili ji pomocí undergroundových sítí."*[26]

Za *lo-fi* tvorbu byly také považovány žánry, shrnuté do pojmu *Outsider music*[27]. Tento směr spadá do umělecké koncepce *Outsider art*. Jako označení hudebního směru se ustálil v 80. letech.[28] *Outsider music* je pevně spojena s pojmem *lo-fi*, jelikož nahrávky jejich tvůrců vznikají výhradně mimo profesionální nahrávací studia. Tento směr je definován podstatou jeho tvůrců – těmi byli zejména jedinci trpící psychickými poruchami, kteří byli zároveň izolováni od profesionálního hudebního prostředí. To dovoluje pojem *Outsider music* odlišit od avantgardní a exotické hudby a také od *World music*. Mezi pozoruhodné představitele tohoto směru patří Daniel Johnston, Wesley Willis, Jandek aj.

---

23 BENNETT, Andy a Richard PETERSON. *Music scenes: local, translocal and virtual.* s. 218. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004. ISBN 9780826514516.

24 CHILTON, Martin. DIY Music: How Musicians Did It For Themselves. *Discovermusic* [online]. 2018 [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://www.udiscovermusic.com/in-depth-features/history-diy-music/

25 Garážový rock je fenoménem převážně amatérského muzicírování, který vznikl v polovině 60. let v USA a Kanadě pod vlivem populárních rock-n-rollových kapel.

26 SPENCER, Amy. *DIY: The Rise of Lo-fi Culture.* s. 273-274. University of Michigan: Marion Boyars, 2005. ISBN 9780714531052.

27 Outsider nebo Naïve music, je amatérskou hudební tvorbu lidí, kteří trpí psychickými poruchami a jsou izolovaní od profesionálního hudebního prostředí

28 ENCARNACAO, John. *Punk Aesthetics and New Folk: Way Down the Old Plank Road.* s. 103. London: Routledge, 2016. ISBN 9781138246133.

V 90. letech se ustavuje *lo-fi* tvorba jakožto samostatný svébytný umělecký směr, mající specifické estetické kvality. Technologické nedokonalosti analogového záznamu se začínají používat jako stylizační prostředek.

"Na začátku 80. let byly nedokonalosti v mainstreamových nahrávkách považovány za zcela nepřijatelné, ale již v 21. století jsou vnímány jako možný způsob stylizace."[29]

29 6. HARPER, Adam. *Lo-Fi Aesthetics in Popular Music Discourse* [online]. Oxford, 2014 [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:cc84039c-3d30-484e-84b4-8535ba4a54f8/download_file?safe_filename=AHarper%2B-%2BLo-Fi%2BAesthetics%2BThesis.pdf&file_format=application%2Fpdf&type_of_work=Thesis. Disertační práce. University of Oxford.

2.2. Rysy definující lo-fi tvorbu

Lo-fi hudbu odlišují od jiných hudebních směrů charakteristické tzv. vady nahrávek, které vznikají buď kvůli omezeným podmínkám *DIY* tvorby, nebo plní roli záměrných prostředků stylizace. Podle Harpera tyto nedokonalosti se dá rozdělit do tří skupin: technické nedokonalosti, akustické problémy a interpretační chyby.[30]

Technické nedokonalosti vznikají omezenými možnostmi levné nahrávací techniky a levných hudebních nástrojů, a/nebo také nesprávným ovládáním, údržbou techniky a hudebních nástrojů. Tyto vady vznikají během záznamu a zvukové postprodukce a zůstávají rozpoznatelné jak ve výsledném mixu, tak i na šířených kopiích.

Podle Harpera k typickým technickým nedokonalostem *lo-fi* tvorby patří:

Harmonické zkreslení. Jedná se o transformaci poměru mezi harmonickými složkami vstupního a výstupního signálu. Nejčastěji je způsobená nekvalitními předzesilovače spotřebitelských zvukových zařízení.

Frekvenční modulace. Pod tím rozumíme změnu výšky nahraného zvukového materiálu. To může být způsobené poruchou páskového rekordéru, nebo jeho nesprávným ovládáním.

Flutter, nebo modulace hlasitosti. Jedná se o změny v hlasitosti zvuku. Můžou být vyvolané netěsným vedením magnetového pásku vůči záznamové hlavě magnetofonu.

Ekvalizace signálu, neboli nežádoucí změna frekvenční charakteristiky vstupního signálu vůči výstupnímu. Při domácím nahrávání může být způsobena skoro každým prvkem nekvalitního nahrávacího řetězce.

Dropout. Pod tím rozumíme okamžité ztlumení, nebo ztráta signálu. Častou příčinou je chyba kabelového vedení signálu.

Šum, nebo náhodný signál s rovnoměrnou výkonovou spektrální hustotou. Levná nahrávací technika se charakterizuje vyšší úrovní šumu.

Hum (bzučení). Jedná se o parazitní signál, obsahující řádu alikvotních tónů. V kontextu *lo-fi* nahrávaní může být způsoben nedostatečným uzemněním kabelového vedení signálu vůči elektrické sítě. Základní tón bzučení je odvozen od frekvencí elektrické sítě.[31]

Akustické problémy jsou způsobené tím, že nahrávání probíhá v nevhodné a pro dané účely nepřizpůsobené místnosti.

30 HARPER, Adam. *Lo-Fi Aesthetics in Popular Music Discourse* [online]. Oxford, 2014 [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:cc84039c-3d30-484e-84b4-8535ba4a54f8/download_file?safe_filename=AHarper%2B-%2BLo-Fi%2BAesthetics%2BThesis.pdf&file_format=application%2Fpdf&type_of_work=ThesisDisertační práce. University of Oxford.

31 tamtéž.

Může se jednat o:

Interpretační šumy. Ty jsou často vyvolané špatným ovládáním a/nebo umístěním mikrofonů a manipulací s ním při nahrávání zpěvů a hudebních nástrojů (přehmaty, nevyrovnanost barvy, foukání)

Šumy prostředí. Jedná se například o zvuky dopravy, přeslechy z jiných místností atd.

Dozvuk akusticky neupravené místnosti. Pod tím rozumíme přítomnost nežádaného dozvuku, který vzniká při nahrávání v domácích studiích. Dozvuk akusticky neupravené místnosti má nevyrovnanou odezvu na různých frekvenčních pásmech, čímž vyvolává harmonické zkreslení nahrávaného zvuku.[32]

Interpretační chyby jsou spojené především s nedostatkem zkušeností a profesionality u všech zúčastněných procesu nahrávání.

Jedná se o:

- nepřesné ladění hudebních nástrojů
- falešný projev ve zpěvu a hře na hudební nástroje[33]

Šíření digitální technologie ve mnohém transformovalo charakteristické vlastnosti analogového pojetí nízké kvality nahrávek. Především zmizely kvalitativní aspekty, vyvolávané technologií magnetického záznamu, zejména šum (*hiss*), prokopírování (*printtrough*) a přeslechy mezi stopy (*track crosstalk*).

32 HARPER, Adam. *Lo-Fi Aesthetics in Popular Music Discourse* [online]. Oxford, 2014 [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:cc84039c-3d30-484e-84b4-8535ba4a54f8/download_file?safe_filename=AHarper%2B-%2BLo-Fi%2BAesthetics%2BThesis.pdf&file_format=application%2Fpdf&type_of_work=ThesisDisertační práce. University of Oxford.

33 tamtéž.

3. Nezávislá hudební produkce

3.1. DIY hudební produkce

Pod *DIY* hudební produkcí rozumíme především způsob výroby hudby prováděný amatérskými nebo poloamatérskými způsoby mimo specializovaná profesionální nahrávací studia.[34]

DIY hudební produkce se stala masovým jevem od počátku 70. let.[35] Přesto její původ se dá spojit s ranými příklady použití experimentálních technik overdubbingu pomoci vícestopého magnetofonu. Už v roce 1941 byla vydaná jazzová nahrávka Sidney Bechete *One-Man Band*, ve které autor samostatně zaznamenal všechny nástroje, včetně bicích, basů, saxofonů, klarinetů a klavírů.[36] Jedním z nejznámějších raných příkladů použití *Sound-on-sound* techniky je píseň *Lover* od Les Paula, která byla vydaná v roce 1947.[37] Po úspěchu Les Paulových nahrávek se množství dalších hudebníků pustilo do experimentů s pojmenovanou technikou, zejména: Sam Phillips, Berry Gordy, Bill Putnam, aj.[38]

Na přelomu 70. let řada známých hudebních tvůrců nahrává svépomocí na vícestopé magnetové rekordéry, nebo ve vlastních domácích studiích řádu alb (Beach Boys, *Smiley Smile,* 1967; *Wild Honey*, 1967; Paul McCartney, *McCartney*, 1970; Todd Rundgren, *Something/Anything,* 1972). Nehledě na jejich relativní úspěch profesionální nahrávací industrie převážně zachovávala konzervativní přístup, který spočíval v přísném rozdělení interpretační a inženýrské činnosti.[39]

V 70. letech dochází v rámci některých hudebních hnutí k zařazení amatérského nahrávání do širšího fenoménu tzv. *Do it yourself etiky*[40], která se charakterizovala:

- individuálním přístupem ke tvorbě

34 KŘEČKOVÁ, Pavlína. *Etika a estetika principu DIY na poli současné české HC / PUNK scény* [online]. s. 14-22. Brno, 2015 [cit. 2021-04-19]. Dostupné z: https://theses.cz/id/6h1y95/. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Viktor Pantůček, Ph.D.

35 HOMER, Matthew. Beyond the Studio: The Impact of Home Recording Technologies on Music Creation and Consumption. *Nobleworld* [online]. s. 86-87. 2009 [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: http://www.nobleworld.biz/images/Homer.pdf

36 THEBERGE, Paul. *Any sound you can imagine: Making music/consuming technology.* [online]. s. 217. Hanover: Wesleyan University Press, 1997 [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjWk-f03Y_wAhVVNewKHT2pAkkQFjAAegQIBBAD&url=https%3A%2F%2Facademiccommons.columbia.edu%2Fdownload%2Ffedora_content%2Fdownload%2Fac%3A181264%2Fcontent%2Fcurrent.musicology.62.fikentscher.95-100.pdf&usg=AOvVaw3nznx4lmjzQ0FK_yfvJmjJ

37 MAXIMILIENRF. LES PAUL AND THE MULTI-TRACK RECORDER. *Digitalartsource* [online]. 2013 [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://digitalartsource.wordpress.com/2013/04/24/les-paul-and-the-multi-track-recorder/

38 MILNER, Greg. Perfecting Sound Forever: An Aural History of Recorded Music. s. 151. Paperback, 2010. ISBN 978-0865479388.

39 TOYNBEE, Jason. *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions.* s. 81. New York: Bloomsbury Academic, 2000. ISBN 9780340652237.

40 DIY etika je založena na předpokladu, že kdokoli je schopen jakékoli činnosti, a nemusí se spoléhat na placené specialisty.

- vymezením vůči konzumu, komerci a masové kultuře
- odmítáním rozdílů mezi *tvůrcem* a *konzumentem*
- nešířením děl mimo subkulturní skupiny
- decentralizací a dehierarchizací tvorby[41]

Jednou z prvních subkultur, která prosazovala amatérské nahrávaní, jako součást *DIY etiky* bylo hnutí hardcore/punk.[42]

„Poté co se v Punku 'ujaly' velké gramofonové firmy a vydavatelství, poté co se punk stal zbožím, se část – především amerických – punkerů navrátila ke kořenům samotné subkultury a odmítla z punku mít jen dobrý prodejní artikl.“[43]

Během 80. let vzniká desítky *DIY* labelů v rámci hardcore/punk subkultury, které existovaly pro vlastní potřeby jednotlivých kapel. Mezi nejznámější patří:

- Alternative Tentacles, 1979 San Francisco, California. Založená skupinou Dead Kennedys.
- Dischord Records, 1980 Washington D.C. Založená kapelou Minor Threat.
- SST Records, 1978 Taylor, Texas. Založená kapelou Black Flag.[44]

Postupně se principy *DIY etiky* rozšířily i na hudební produkci dalších směrů, jako *Circuit bending*[45], *Tapetronic*[46], *Code bending*[47], aj.

Dnes můžeme pozorovat vznik celého množství labelů příslušných hudebních komunit, které se zabývají výrobou *DIY* produkcí. Jedním z mnoha příkladů může být Český label Nona Records, který vznikl v roce 2013 a je součástí společností Bastl Instruments. Tato společnost představuje komunitu, zaměřenou na navrhování a výrobu elektronických hudebních nástrojů a propagaci elektronické hudby, vyrobenou s jejích použitím.[48]

41 KŘEČKOVÁ, Pavlína. *Etika a estetika principu DIY na poli současné české HC / PUNK scény* [online]. s. 8-14. Brno, 2015 [cit. 2021-04-19]. Dostupné z: https://theses.cz/id/6h1y95/. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Viktor Pantůček, Ph.D.

42 TRIGGS, Teal. Scissors and Glue: Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic. *Journal of Design History.* s. 69-83 Březen 2006, (19).

43 SMOLÍK, Josef. *Subkultury mládeže: uvedení do problematiky.* s. 182. Praha: Grada, 2010. ISBN 978-80-247-2907-7.

44 KŘEČKOVÁ, Pavlína. *Etika a estetika principu DIY na poli současné české HC / PUNK scény* [online]. s. 34. Brno, 2015 [cit. 2021-04-19]. Dostupné z: https://theses.cz/id/6h1y95/. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Viktor Pantůček, Ph.D.

45 *Circuit bending* – praxe samostatné konstrukce a modifikace elektronických hudebních nástrojů

46 *Tapetronic* – modifikace páskových rekordérů pro jejich použití, jako experimentálních hudebních nástrojů.

47 *Code bending* – hudební programování spojením open source hudebních kódů.

48 We-are. *Bastl-instruments* [online]. [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://bastl-instruments.com/bastl/we-are

3.2. Nezávislé labely

Pojem *nezávislý nahrávací label* (také *Indie label*) zahrnuje všechny menší jednotky na hudebním trhu, které vyrábějí a distribuují záznamy bez spolupráce s *majors*[49] vydavatelstvími.[50]

Nezávislé labely se charakterizují:

- zaměřením na konkrétní hudební žánr
- zaměřením na specifickou lokalitu
- spoluprací s alternativními umělci
- podporou nových hudebních směrů
- větší ochotou podstoupit komerční rizika

Koncept nezávislých labelů existuje již od počátků distribuce hudebních nahrávek.[51] Původně Indie labely vznikaly při příležitosti rozvoje okrajových žánrů s možností následného výdělku. Nicméně tyto labely nevznikaly pouze z motivu zisku, ale *„ze skutečné vášně k hudbě a alternativnímu postupu v její produkci“*[52]. Podnikatelská motivace takových společností z pravidla vycházela ze snahy seberealizace prostřednictvím tvůrčí spolupráce s umělci, kterým zakladatelé labelů důvěřovali.[53] V USA Indie labely začaly vznikat v 50. letech a původně se specializovaly na žánry *Country* a *R&B*, zatímco takzvané *majors* cílily převážně na jiné směry populární hudby.[54]

„Nezávislé labely sehrály důležitou roli ve vývoji amerického rock ‘n’ rollu a country hudby, a na ranných etapách spolupracovali s takovými umělci jako Elvis Presley, Carl Perkins, Johnny Cash, Jerry Lee Lewis, Roy Orbison, a Charlie Rich.“[55]

Dnes nezávislé nahrávací společnosti vyrábí přibližně 66% celosvětové hudební produkce a jsou zodpovědné za 20 % hudebních tržeb.[56] Účast nezávislých společností se různí napříč zeměmi. Podle Statista.com tvoří například ve Španělsku nezávislá produkce 15% zdejšího hudebního trhu. Naopak v Japonsku se jedná už o 63% a v Jižní Korei 83%.[57] Celosvětový podíl nezávislých labe-

49 Pod *Majors* se rozumí nadnárodní společnost, která (společně s dceřinými firmy) má více než 5% světového trhu hudebních nahrávek.

50 Independent record label. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-04-20]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Independent_record_label

51 MATIKKA, Mikko. *Internationalization of independent record labels - key success factors.* s. 27. Helsinky, 2014. Bakalářská práce. Haaga-Helia University of Applied Sciences.

52 Tamtéž.

53 Tamtéž.

54 BERÁNEK, Tadeáš. *Specifika amerického maloobchodního trhu s hudbou.* s. 29. Praha, 2014. Diplomová práce. VŠKP.

55 Tamtéž.

56 Independent record label. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-04-20]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Independent_record_label

57 *Statista* [online]. 2017 [cit. 2021-5-14]. Dostupné z: https://www.statista.com/statistics/770024/independent-

lů na hudebním trhu stále roste a v roce 2020 stoupl o 7% oproti roku 2019.[58] Současný nezávislý sektor se skládá z tisíců menších společností a je ve značné míře ovlivněn lokálními kolektivními iniciativami. Tyto labely se obvykle zaměřují na menší spotřebitelskou skupinu a jsou schopny poskytnout umělcům větší příležitostí k experimentování.

Jako jeden z příkladů nejúspěšnějších nezávislých labelů může být uvedena společnost Mexican Summer records. Časopis The New York Times Style Magazine popisuje label jako *„bastion experimentální pop hudby a příklad modelu úspěšné distribuce 21. století"*.[59] Mexican Summer records vznikl v roce 2009 v New Yorku a je zaměřen na styly Indie rock, Indie pop, Psychedelic punk a experimentální hudbu. Spolupracuje s takovými umělci jako Ariel Pink (150. pozice v žebříčku Billboard 200 v roce 2014)[60], Connan Mockasin (album Little Dark Age: 2. pozice v žebříčku Billboard Top Rock Albums v roce 2018)[61], David Loca, aj.[62]

record-labels-market-share-by-country/

58 *Music Week* [online]. [cit. 2021-5-14]. Dostupné z: https://www.musicweek.com/labels/read/midia-research-indie-sector-and-self-releasing-artists-lead-streaming-growth-in-2020/082825

59 REESE, Nathan. Mexican Summer, the Little Indie Label That Could, Throws an Anniversary Bash. *T Magazine* [online], 2013 [cit. 2021-04-20]. Dostupné z: https://tmagazine.blogs.nytimes.com/2013/10/10/happenings-mexican-summer-the-little-indie-label-that-could-throws-an-anniversary-bash/

60 *Ariel Pink* [online]. Billboard [cit. 2021-04-20]. Dostupné z: https://www.billboard.com/music/ariel-pink

61 Tamtéž.

62 *Top Rock Albums* [online]. Billboard [cit. 2021-04-20]. Dostupné z: https://www.billboard.com/music/MGMT/chart-history/RCK/song/1066238

4. Šíření nezávislé hudební tvorby

4.1. Cassete culture

Kazetová kultura (Cassete culture nebo také Cassete underground) je fenoménem vlastní výroby a šíření hudby pomocí audiokazet, který vznikl na konci 70. let 20. století.[63]

Podle Robina Jamese fenomén kazetové kultury se charakterizuje:

- organizací situačních distribučních a propagačních seskupení
- používáním poštovní služby pro dodání audiokazet
- propagací tvorby pomocí tzv. *fanzinů*[64]
- založením nezávislých prodejen audiokazet a hudebního *DIY* příslušenství[65]

S počátkem fenoménu kazetové kultury se pojí také vznik první sítě prodejen s *DIY* audiokazetami Rough Trade. Ta vznikla v roce 1976 v Anglii a USA a specializovala se na prodej nahrávek žánrů jako Punk-rock, Post-punk a Independent rock.[66] Na konci 70. let byla jako součást Anglického nezávislého nahrávacího labelu Falling A Records také založena prodejna zaměřena na prodej post-punk, psychedelic a independent rock nahrávek. Kromě audiokazet nabízela široký výběr fanzinů a propagačního hudebního zboží.[67]

Na rozdíl od vinylových desek a magnetových kotoučů měly audiokazety robustnější a kompaktnější konstrukci, což dovolovalo autorům posílat vlastní nahrávky pomocí pošty.[68] Zájemce mohl pomocí fanzinu najít informaci o nahrávkách a požádat tvůrce o zaslání kazety. Transakce mohla být jak peněžní tak formou směny za jinou kazetu.[69]

Příznivé podmínky pro šíření audiokazet vytvářela také funkce High-speed dubbing, kterou na přelomu 80.–90. let disponovaly cenově příznivé doubledeck magnetofony, běžně dostupné v široké spotřební prodejní síti.

S nástupem nových technologií a stále běžnějším šíření nahrávek pomocí internetové sítě, zažila

63 STAUB, Ian. *Redubbing the Underground: Cassette Culture in Transition.* s. 418. [online]. Middletown, Connecticut, 2010 [cit. 2021-04-20]. Dostupné z: https://digitalcollections.wesleyan.edu/object/ir-1317. Magisterská práce. Wesleyan University.

64 Fanzine je nezávislou, tištěnou nebo on-line periodiku, vyráběnou fanoušky.

65 JAMES, Robin. *Cassette mythos. 1.* s. 7-8. Brooklyn, NY: Autonomedia, 1992. ISBN 978-0936756691.

66 Rough Trade Records. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-04-20]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Rough_Trade_Records

67 *Record Collector* [online]. s. 54. 2011. [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://shop.recordcollectormag.com/issue/View/issue/RC393/issue-393-oct-2011

68 STAUB, Ian. *Redubbing the Underground: Cassette Culture in Transition.* s. 21. [online]. Middletown, Connecticut, 2010 [cit. 2021-04-20]. Dostupné z: https://digitalcollections.wesleyan.edu/object/ir-1317. Magisterská práce. Wesleyan University

69 Tamtéž.

popularita audiokazet značný pokles. Přesto se na přelomu 10. let 21. století objevují labely, které znova začaly propagovat audiokazety a kazetové médium se tak samo začíná stávat subkulturním fenoménem.

4.2. Netlabely

Pod pojmem Netlabel se rozumí hudební vydavatelství, které distribuuje hudbu prostřednictvím digitálních zvukových formátů přes internet.[70]

Podle Brama Timmerse se netlabely odlišují od tradičních vydavatelství následovně:

Virtuálním charakterem. Pod tím rozumíme, že distribuce hudebních nahrávek probíhá výhradně přes internet. Netlabely se nezabývají výrobou fyzických nosičů a okolních propagačních materiálů.

Selekcí šířené hudby. Selekce hudby u netlabelů je založena především na inovačních a estetických kvalitách, nikoliv na komerčním zájmu.

Nekomerčním charakterem. Převážně se jedná o nezpoplatněné, nebo nízce zpoplatněné stahování nahrávek a absence uměleckých honorářů v rámci netlabelů.

Poskytnutím komunikačních platforem. Netlabely často dávají možnost tvůrcům komunikovat mezi sebou ohledně vlastní tvorby.

Častým použitím Creative Commons licencí. Pod tím rozumíme licenční dohodu, která umožňuje svobodnou distribuci intelektuální vlastností, ale neumožňuje její modifikaci.[71]

První pokusy vyrovnat se s novou technologií šíření hudby se datují rokem 1997, v němž byla založena platforma *MP3.com*. U počátku projektu stál nápad založit stránku, skrze niž by umělci, kteří nemají smlouvu s žádným vydavatelstvím, mohli distribuovat svou hudbu.[72] Portál obsahoval přes 45 tisíc CD ve formě mp3.[73] Na začátku platforma existovala na nekomerční bázi, ale již v roce 1999 začíná nabízet různé způsoby monetizace obsahu a zpoplatňovat užívání platformy. Ve stejném roce byl na serveru *MP3.com* zahájen prodej CD a vstupenek na koncerty. Dodnes existuje jako komerční platforma.

Dalším průkopníkem mezi netlabely byl portál *E-music*, který za měsíční úplatu nabízel uživatelům stáhnutí daného počtu skladeb.[74] *E-music* poskytoval soubory bez technologické ochrany, kvůli čemuž došlo ke konfliktům s Majors, které odmítaly umístění své produkce na této platformě. E-music proto zacílil na specifické publikum v okrajových žánrech a začal se zaměřovat na hudbu menších nezávislých vydavatelů.

Ve stejnou dobu vzniká řada internetových vydavatelství, směrovaná převážně na elektronickou

70 HYDE, Adam. An introduction to the emerging phenomenon of net labels. *Freesoftwaremagazine.com* [online]. 2005 [cit. 2021-04-20]. Dostupné z: http://freesoftwaremagazine.com/articles/netlabels/

71 TIMMERS, Bram. *Netlabels and Open content.* s. 8. The Netherlands, 2005. Academical Research. University of Utrecht.

72 MATOUŠEK, Daniel. *Digitální distribuce hudby* [online]. s. 25. Brno, 2012 [cit. 2021-04-20]. Dostupné z: https://theses.cz/id/xejw9i/. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta.

73 Tamtéž.

74 Tamtéž.

hudbu. Netlabel *Tokyo Dawn Records* (1997) byl založen seskupením nezávislých umělců, kteří se zaměřovali převážně na styl Deep house. Na přelomu tisíciletí platforma obsahovala přibližně 7,5 GB hudby ve formátu mp3 a také nabízela online fórum, které umožňovalo komunikaci mezi autory obsahu.[75]

Dalším z průkopníků netlabelů, zaměřených na elektronickou hudbu byl *Thinner/Autoplate*, založený v roce 1998 (Minimal dub techno, Urban elektronika). Všechny nahrávky na této platformě byly šířeny pod Creative Commons licenční dohodou. K dnešnímu dni má label knihovnu obsahující více než 7 GB hudebních nahrávek, které jsou volně ke stažení ve formátu MP3.[76]

75 Tokyo Dawn Records. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-04-20]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Tokyo_Dawn_Records

76 TIMMERS, Bram. *Netlabels and Open content.* s. 26. The Netherlands, 2005. Academical Research. University of Utrecht.

4.3. Open source labely

Fungování open source labelů je založeno na konceptu otevřených dat, která mohou být volně využívaná a sdílená bez omezení. Jsou to data publikovaná pod otevřenou licencí za účelem zlepšení, modifikace nebo zisku.[77]

K nahrávce, umístěné na open source labelech se vztahují principy svobodného digitálního kódu, které byly formulovány společností Free Software Foundation v roce 1985:

- data je možné používat k jakémukoli účelu
- data mohou být podle potřeby libovolně modifikována
- data lze neomezeně kopírovat a kopie dále šířit
- data je možné zdokonalovat a zdokonalené verze zveřejňovat[78]

Digitální nahrávky na open source platformách mohou být chráněny několika typy licenčních smluv, jako: Berkeley Software Distribution (BSD); General Public License(GPL) nebo Copyleft licence.[79] Nahrávku pod těmito licencemi lze jakkoli používat, svobodně kopírovat a modifikovat. Současně lze modifikace původních dat distribuovat dále pod jiným licenčním ujednáním, byť by na jejich základě měl být generován zisk.[80]

Níže jsou uvedeny příklady Open source labelů a jejich stručná charakteristika. Kritériem výběru byly copyright free kontent a popularita online platforem.

NoCopyrightSounds

Jedním z nejpopulárnějších hudebních open source labelů je NoCopyrightSounds, který mimo jiné funguje jako YouTube kanál se svobodným obsahem. Cílem tohoto labelu je poskytování umělcům hudební materiál, který není chráněn autorskými právy pro účely samostatné tvorby.[81]

„Pracujeme s tvůrci elektronické hudby z celého světa a naším zaměřením jsou žánry House, Dubstep, Trap, Drum & Bass, Electro Pop a jiné.“[82]

Youtube kanál NoCopyrightSounds má více než 13 milionů odběratelů.[83]

77 VAĽKO, Marek. *Výzkum Open Source Smart City platforem* [online]. s. 4. Brno, 2019 [cit. 2021-04-20]. Dostupné z: https://theses.cz/id/8rpfve/. Diplomová práce. Masarykova univerzita.

78 KREJČÍ, Tomáš. *Licence Open Source a informační společnost* [online]. s. 21. Brno, 2008 [cit. 2021-04-20]. Dostupné z: https://theses.cz/id/3zdnwy/. Diplomová práce. Masarykova univerzita.

79 Tamtéž.

80 Tamtéž.

81 NoCopyrightSounds. *www.youtube.com* [online]. 2021 [cit. 2021-04-20]. Dostupné z: https://www.youtube.com/c/NoCopyrightSounds/about

82 Tamtéž.

83 Tamtéž.

EDM Sauce Copyright Free Records

Label je součástí EDM časopisu *EDM Sauce*.

„Sauce Copyright Free Records poskytuje celý svůj katalog audionahrávek tvůrcům k použití na platformách YouTube, Twitch a Facebook bez porušení autorských práv. Při využití nahrávek je nutné jen uvést jméno tvůrce, název písně a labelu.“[84]

Společný počet odběratelů na všech platformách se odhaduje kolem 30 tisíc. [85] Jak vyplývá z názvu, label je směrován na styl Electronic Dance Music.

Spinnin’ Copyright free music

Je součástí jednoho z největších vydavatelů elektronické hudby Spinin’ records. *„Naše hudba je zdarma k dispozici nezávislým umělcům, a navíc může být monetizována bez porušení autorských práv“*[86]. Youtube kanál má 28 milionů odběratelů.[87]

84 Edmsauce. *www.edmsauce.com* [online]. 2021 [cit. 2021-04-20]. Dostupné z: https://www.edmsauce.com/copyright-free-records/

85 Tamtéž.

86 Spinnin‘ Records. *www.spinninrecords.com* [online]. 2021 [cit. 2021-04-20]. Dostupné z: https://spinninrecords.com/spinnin-copyright-free-music/faq/

87 Spinnin‘ Records. *www.youtube.com* [online]. 2021 [cit. 2021-04-20]. Dostupné z: https://www.youtube.com/c/spinninrecords/about

5. Nezávislá hudební tvorba ve filmu

5.1. Pop compilation score

Konkurence populární a klasické hudby ve filmu začíná již před nástupem zvukového filmu.[88] Živý hudební doprovod raného filmu byl do jisté míry ovlivněný žánrem ilustrované písně, populárním na přelomu 20. století, který byl prezentován v podobě živé interpretace písní za doprovodu měnících se fotografií nebo obrazů.[89] Akompaniátoři němých filmů využívali potenciál populárních písní za účelem zvýšení atraktivity projekce, obzvlášť u romantických snímků a komedií. Kolem roku 1915, když filmové médium postupně usiluje o zisk umělecké prestiže, se od využívání populárních začíná upouštět. Přesto se již na konci doby němého filmu písňová forma doprovodu vrací, a to zejména kvůli značnému komerčnímu úspěchu prodeje filmových hudebnin.[90]

Následný nástup zvukového filmu předurčil vznik nových filmových žánrů, které široce používaly populární hudbu. Jedním z nich byl muzikálový film, který navazuje na tradicí muzikálu, jako syntetické divadelní formy. Hned v prvním zvukovém filmu *The Jazz Singer* (1927), který můžeme zařadit do tohoto žánru zaznělo šest populárních písní v provedení herce a zpěváka Ala Jolsona.[91] Taneční a hudební čísla v muzikálových filmech kvůli dobovým technologickým omezením vyžadovaly synchronní záznam živých projevů, což předurčilo převážně diegetickou podobu muzikálové hudby. Komerční zájmy producentů takových filmů sahaly daleko za hranice filmového průmyslu a těsně souvisely s divadlem, rozhlasem, hudebním nahrávacím a vydavatelským průmyslem. [92]

Mimo muzikály diegetická populární hudba se postupně začala objevovat i v jiných filmových žánrech, a to jak v podobě převzatých, tak i originálně složených písní. Mezi známé příklady patří filmy Casablanca (1942) a High Noon (1952).[93]

Filmový vědec Mervin Cooke zmiňuje, že se během 30. a 40. let otevřel nevidaný komerční potenciál originální filmové hudby. Důkazem toho byly úspěchy filmů Laura (1944) a The Third Man (1949) *„jejichž chytlavé soundtracky měly velkou popularitu i mimo kina“*.[94]

Populární hudba postupně začala ovlivňovat i originální filmovou hudbu té doby, zejména pozdně romantický styl, v němž byla převážně komponována. Pro takovou hudbu začíná být charakteri-

88 COOKE, Mervyn. *A History of Film Music.* 1. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. ISBN 9780511814341.

89 BOWSER, Eileen. *The Transformation of Cinema, 1907-1915.* 1. s. 15. California: University of California Press, 1994. ISBN 9780520085343.

90 ALTMAN, Rick. *Silent Film Sound.*. 1. s. 313 New York: Columbia University Press. ISBN 9780231534000.

91 *Oxford Learner's Dictionary* [online]. [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/the-jazz-singer

92 COOKE, Mervyn. *A History of Film Music*. 1. s. 479. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. ISBN 9780511814341

93 Tamtéž. s. 480.

94 Tamtéž.

stická repetetivita a jednoduchost hlavních hudebních témat.[95] Za příklad uznání úspěšností takové proměny se dá považovat oscarové ocenění hudby ve filmech *Breakfast at Tiffany's* (1961) a *Doctor Zhivago* (1965). Později se také začaly objevovat originální filmové partitury, ovlivněné jazzovou a rockovou hudbou. Jako příklad se dá uvést tvorba Henryho Manciniho, Johna Barryho a Ennia Morricone, kterým se podařilo dosáhnout stylové jednoty soundtracků a zároveň na ně aplikovat vlastnosti těchto populárních stylů.

V polovině 20. století se ustalují tři hlavní druhy filmového soundtracku: originální filmová hudba; hudební kompilace s využitím převzaté hudby a hybridní soundtrack (kombinace jak originálně komponované, tak již existující hudby).[96] Poslední dva způsoby ve většině případů zahrnovaly výběr existující populární hudby ve formě písní, a označují se jako Pop compilation score.[97]

Díky dostupnosti spotřebitelských reprodukčních zařízení dochází v polovině dvacátého století také k nebývalému nasycení hudebního trhu populární hudbou. Využití populární hudby v soundtracích se stává přirozenou součástí filmové komerce. Tento fenomén, ve spojení s decentralizací filmového průmyslu, zásadně ovlivnil evoluci filmové hudby a způsobil dominanci *Pop compilation score* nad jinými druhy filmového soundtracku. Podle filmového vědce KJ Donnellyho v té době přestává existovat sjednocený produkční postup ve výrobě filmové hudby, *kde by pod jednou střechou byli shromážděni skladatelé, aranžéři a hudebníci"*[98].

Řada režisérů se nechala inspirovat komerčním úspěchem rock 'n' rollové hudby a pustila se do realizace projektů, jejichž cílem bylo uspokojit poptávku fanoušků populárních kapel. Tak vznikl zcela nový žánr hudebních subkulturních filmů pro mládež, které měly převážně jednoduchý příběh a byly navrženy tak, aby předvedly vycházející hudební hvězdy.[99] Tyto filmy obyčejně obsahovaly hudební čísla a scény ze životu hudebníků z výše zmíněných kapel. Mezi rané příklady takových filmů patří *Rock Around the Clock* (1956), ve kterém se objevuje kapela Bill Haley and *His Comets* nebo *The Girl Can't Help It* (1957) s písničkami od Little Richarde. Subkulturní hudební filmy tvořily širokou žánrovou paletu, jejichž zaměření bylo ovlivněno tvůrcem, hudební subkulturou a obdobím ve kterém vznikaly. Za zmínku stojí filmy *A Hard Day's Night* (1964), *Help!*(1965), které obsahují inovativní kinematografické techniky britského hnutí Free Cinema, a *Sympathy for the Devil* (1968) od klasika francouzské Nové vlny Jeana Luca Godarda.[100]

95 Tamtéž.

96 JORDAN, Wendy. *Astounding sounds: intention and ambivalence in contemporary Hollywood film music.* [online]. s. 70. London, 2011 [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: http://research.gold.ac.uk/id/eprint/28822/1/thesis_Jordan_2011.pdf. Magisterská práce. University of London.

97 Tamtéž.

98 DONNELLY, KJ. C*ontemporary Hollywood Cinema: The classical film score forever?.* 1. s. 114. London: Routledge, 1998. ISBN 9780203349847.

99 JORDAN, Wendy. *Astounding sounds: intention and ambivalence in contemporary Hollywood film music.* [online]. s. 70. London, 2011 [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: http://research.gold.ac.uk/id/eprint/28822/1/thesis_Jordan_2011.pdf. Magisterská práce. University of London.

100 COOKE, Mervyn. *A History of Film Music.* 1. s. 480. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. ISBN 9780511814341.

Od 60. let. se v filmovém byznysu rozšiřuje použití titulních nediegetických písní.[101] Jako známé příklady se dají uvést filmy *Absolvent* (1967) s písněmi Simona a Garfunkela, *Easy Rider* (1969), s hudbou od Jimiho Hendrixe, The Byrds a Steppenwolf a jiné. Podle Mervina Coocka *„zahrnutí takových písní bylo často bezdůvodné ale tento trik dával filmům extra možnost dostat cenu Oscar za Nejlepší píseň"*[102]. Podle současných pravidel americké Akademie filmového umění platí, že aby mohla být píseň nominovaná na cenu, musí se skládat „*ze slov a hudby, které jsou originální a napsané záměrně pro určitý film"*[103].

Například každý díl série o Jamesi Bondovi obsahuje jednu znělkovou píseň, z nichž byly oceněny Oscarem *Skyfall* (2013) a *Writing's on the Wall* (2016).[104]

Kompilační způsob tvorby filmových soundtracků otevřel široké možnosti propojení hudebního a filmového byznysu. Použití populárních písní ve filmu mělo často za cíl propagaci hudebních alb a interpretů. Úspěšné přijetí tohoto typu soundtracku ze strany publika a jeho snadná orientace v produktech populární hudební kultury vedly k demokratizaci způsobu tvorby a zároveň eklektizaci filmové hudby. [105]

101 Tamtéž.

102 Tamtéž.

103 *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* [online]. s. 20. [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://www.oscars.org/sites/oscars/files/92aa_rules.pdf

104 List of awards and nominations received by James Bond films. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_awards_and_nominations_received_by_James_Bond_films

105 MUNDY, John. Popular Music on Screen: From the Hollywood Musical to Music Video. 1. s. 112. Manchester University Press, 1999. ISBN 9780719040283.

5.2. Originální filmová hudba od nezávislých tvůrců

Na konci 60. let můžeme také sledovat vznik nového fenoménu, když tvorba originální filmové hudby začala být realizovaná skrz nezávislé autory. Tento fenomén úzce souvisí s již popsaným vlivem populární hudební kultury a decentralizací filmového průmyslu. Poprvé pro tvorbu filmových soundtracků začínají byt oslovovaný umělce, působící mimo filmovou a někdy i profesionální hudební branži.

Jako jeden z prvních příkladů působení nezávislých hudebníků v oblasti filmové hudby se dá uvést soundtrack k filmu *L'Ascenseur pour l'Échafaud* (1958) od jednoho z nejuznávanějších postav v historii jazzu Milese Davise. Soundtrack měl improvizační jazzový charakter: *„Před nahráváním Davisova kapela pouze určila několik základních harmonických postupů (...) hudebníci improvizovali přímo na filmové smyčky bez předem složených melodických linií."*[106] Dalším jazzovým tvůrcem, který začal úspěšně působit jako filmový skladatel byl polský klavírista Krzysztof Komeda, jehož tvorbu můžeme nalézt ve filmech Romana Polanského jako *Nůž ve vodě* (1962), *Rosemary's Baby* (1968) aj. Filmová hudba Komedy je taktéž postavena na jazzové improvizaci, ve své pozdější tvorbě pak využíval i elektronické nástroje.

Jako raný příklad působení rockových kapel při vytváření originálních filmových partitur můžeme uvést soundtracky k filmům *More* (1969) a *Zabriskie Point* (1970). Pro složení hudby k těmto filmům byla režiséry oslovena britská kapela Pink Floyd. Na soundtracku *Zabriskie Point* podílely i další známé kapely jako Grateful Dead, Kaleidoscope, The Doors a Rolling Stones. [107]

Postupně se do filmové tvorby začínají dostávat i další žánry nezávislé populární hudby. Za jednu z prvních elektronických kapel, působících v této sféře se dá označit západoněmeckou Tangerine Dream. Během 80. let složila kapela soundtracky pro více než 20 filmů, například *The Soldier* (1982), *Risky Business* (1983), *Legend* (1985), aj. Tangerine Dream poprvé ve filmu použila hudbu ve stylu EDM, vytvořenou jen pomocí syntetizérů a sekvencérů.[108]

Jedním z projevů decentralizace filmového průmyslu byl také rozvoj nezávislého filmu, kde režiséři většinou preferovali originalitu soundtracku a neštítili se spolupracovat s hudebníky mimo profesionální filmovou branži. Tak se na konci 80. let zformovala celá nová generace nezávislých hudebníků, která se vyhraňovala vůči konvenční mainstreamové filmové hudbě. Většinou tito hudebníci pocházeli z prostředí alternativní a undergroundové hudby.[109]

106 Watch Miles Davis Improvise His Music Score for Louis Malle's Thriller 'Elevator to the Gallows'[online]. 2015 [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://shadowandact.com/watch-miles-davis-improvise-his-music-score-for-louis-malles-thriller-elevator-to-the-gallows

107 MCDONALD, Steven. Zabriskie Point - Original Soundtrack | Songs, Reviews, Credits, Awards. *AllMusic* [online]. [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://www.allmusic.com/album/zabriskie-point-original-soundtrack-mw0000196436

108 Tangerine Dream. *SeansAgent* [online]. [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: http://dictionary.sensagent.com/Tangerine_Dream/en-en/

109 WRAY, Daniel. Are We in a Golden Age for Experimental Film Scores? *Pitchfork* [online]. 2019 [cit. 2021-

Například nezávislý režisér Jim Jarmush již od svého prvního snímku *Permanent Vacation* (1980) spolupracoval s hudebníky jako Tom Waits, Neil Young, John Lurie, Boris, a Mulatu Astatke. Později však začal vytvářet hudbu ke svým filmům pomocí vlastní kapely SQÜRL ve spolupráce s minimalistickým skladatelem Jozefaem Van Wissem. Podle Jarmushe *„je správné, aby se lidé odprošťovali od předvídatelné filmové hudby vznikající v Hollywoodu. Možnosti hudby jsou neuvěřitelně rozsáhlé ale přesto k její tvorbě stále přistupuje velmi omezeně.“*[110]

Warren Ellis, který hrál s *Nickem Caveem and the Bad Seeds* a tvorbě filmové hudby se věnuje od roku 2005, zmiňuje, že na začátku 21. století došlo k velké změně v oblasti filmové hudby, která byla způsobena souhrou rychlého rozvoje technologie a postupnou fragmentací fungování filmového průmyslu: *„Nahrávací technologie se najednou stala přístupnější, což umožnilo nezávislým hudebníkům dostat se na palubu filmového průmyslu.“*[111]

Velkého uznání v oblasti filmové hudby dosáhli i členové kapely *Nine Inch Nails* Trent Renzor a Atticus Ross. V roce 2011 obdrželi cenu americké filmové akademie za nejlepší filmovou hudbu k filmu *Social Network*[112] a o rok později cenu Grammy za nejlepší hudbu pro vizuální média k filmu T*he Girl with the Dragon Tattoo.*[113] Trent Renzor odstartoval svou skladatelskou kariéru ve filmovém průmyslu filmem *Natural Born Killers* (1994), po kterém následovala spolupráce s Davidem Lynchem u filmu *Lost Highway* (1997). Kompozice z alba Nine Inch Nails *Ghosts I-IV*, vydaného pod Creative Commons licencí se dostala do Oscarem oceněného filmu *Citizenfour* (2014).[114] Kromě spolupráce s Davidem Fincherem na filmu *The Gone Girl* (2014) se kapela v posledních letech podílela také na tvorbě snímků *Bird Box* (2018) a *Mid90s* (2018).[115] Podle Renzora se při tvorbě zmíněných soundtracků používaly *lo-fi* syntetizéry a záměrná degradace zvuku pomocí kytarových efektů. Hudební nástroje se často nahrávaly v domácích podmínkách.[116]

Za další velké úspěchy nezávislých autorů se dá považovat nominace na Oscara za nejlepší filmovou hudbu Micy Levi za spolupráci na filmu *Jackie* (2016) a Jonnyho Greenwooda za film *Phantom Thread* (2017). Mica Levi je frontmankou *lo-fi* pop kapely *Micachu and the Shapes* a svou

---

04-21]. Dostupné z: https://pitchfork.com/features/article/are-we-in-a-golden-age-for-experimental-film-scores/

110 WRAY, Daniel. Are We in a Golden Age for Experimental Film Scores? *Pitchfork* [online]. 2019 [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://pitchfork.com/features/article/are-we-in-a-golden-age-for-experimental-film-scores/

111 Tamtéž.

112 83rd oscars highlights. *Oscars.org* [online]. [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://www.oscars.org/videos-photos/83rd-oscars-highlights

113 Trent Reznor. *Grammy.com* [online]. [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://www.grammy.com/grammys/artists/trent-reznor/5623

114 KLINEC, Lukáš. *Filmová hudba Trenta Reznora* [online]. s. 13. Zlín, 2020 [cit. 2020-11-17]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/yk5fmb/>. Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

115 Tamtéž. s. 14.

116 Sound Designer and UCSC Alum. *Youtube* [online]. [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://youtu.be/Gv1XZRAgg0I

skladatelskou kariéru odstartovala filmem *Under the Skin* (2013).[117] Dále také dostala řadu filmových ocenění, jako například Nejlepší skladatel/ka na European Film Awards 2014 a ve stejném roce podělila s již zmíněným Jonnym Greenwoodem o cenu za nejlepší filmovou hudbu na Los Angeles Film Critics Awards.[118]

Pro kompletní přehled je nutné zmínit i další nezávislé hudebníky, působící v současnosti jako skladatelé filmové hudby: Elektronické duo Air - *The Virgin Suicides* (1999); kapela Grizzly Bear - *Blue Valentine* (2010); kapela Bradford - *Cox Teenage* (2013); Devonté Hynes - *Palo Alto* (2013); kapela Arcade Fire - *Her* (2013); Daniel Hart - *Ain't Them Bodies Saints* (2013); Danny Elfman - *Alice in Wonderland* (2010); *Yo La Tengo Junebug* (2015).

117 WRIGHT, Lisa. Mica Levi on scoring 'Under the Skin'. *Nme.com* [online]. 2014 [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://www.nme.com/news/music/micachu-2-1207822

118 Los Angeles Film Critics Association Award for Best Music. In: *Wikipedia: the free encyclopedia*[online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Los_Angeles_Film_Critics_Association_Award_for_Best_Music

5.3. Postupy nezávislé hudební tvorby ve filmu

5.3.1. Elektronická hudba ve filmovém soundtracku

Syntetizované zvuky se v kinematografii objevují již od dob raného zvukového filmu. Prvním mainstreamovým filmem, jehož soundtrack byl vytvořený jen pomocí elektronicky syntetizovaných zvuků byl *Forbidden Planet* z roku 1958. Při jeho tvorbě používali skladatelé Bebe a Louis Barronovi vlastnoručně vyrobené oscilátory a již 30. let existující elektronický nástroj Theremin.[119]

Velkým přínosem pro rozvoj elektronické filmové hudby bylo zahájení Radiofonického workshopu BBC, v rámci kterého vznikly slavné soundtracky pro televizní film *Dr. Who* (1963). V době před rozšířením komerčně dostupných syntetizérů experimentovali pracovníci této dílny (Delia Derbyshire, Daphne Oram, aj.) se zvukovými smyčkami, oscilací a filtrací signálů a samplováním hudebních nástrojů, přičemž veškerou práci prováděli samostatně, bez účasti profesionálních hudebních interpretů.[120]

K použití kompaktních sériových syntetizérů při tvorbě soundtracku došlo o dekádu později. Skladatelé Wendy Carlos (*A Clockwork Orange,* 1971; *Tron,* 1982), Giorgio Moroder (*Midnight Express,* 1978; *American Gigolo*, 1980; *Cat People,* 1982), a Vangelis (*Chariots of Fire,* 1981; *Blade Runner,* 1982; *The Bounty,* 1984) vytvářeli filmovou hudbu převážně pomocí syntetizérů. Giorgio Moroder byl dokonce oceněn Oscarem za nejlepší filmovou hudbu v roce 1979 k filmu *Midnight Express*, a stal se tak prvním skladatelem elektronické hudby, který dosáhl tak prestižního filmového ocenění.[121] Hudební vědec Mervyn Cooke zmiňuje, že využití syntetizérů ve filmové hudbě 70. let dovolilo rozšířit tembrální možnosti klasické partitury, snížit náklady na její produkci a zároveň vyhovět masovému vkusu.[122] Někteří teoretici pojmenovali trend elektronických soundtracků 70. a 80. let jako *synthesizer-heavy scores*.[123]

Sériové syntetizéry začali široce využívat i autoři vážné hudby, kteří mimo jiné působili i ve filmu. Jako úspěšný filmový skladatel se prosadil americký minimalista Philip Glass, jehož tvorba se vyznačovala kombinováním syntetizovaných zvuků s klasickými orchestrovými nástroji. Glass je autorem desítek soundtracků, včetně *Koyaanisqatsi* (1982); *Thin Blue Line* (1988) aj. Jako příležitostní skladatelé filmové hudby též působili minimalisté Terry Riley, Steve Reich a La Monte Yong.

119 Synthwave sci fi sound design. Roland.co.uk [online]. [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://www.roland.co.uk/blog/synthwave-sci-fi-sound-design/

120 Tamtéž.

121 CHASE, Samuel. *Filminimalism: a multi-framework analysis of postminimalist techniques in contemporary film music*. [online]. s. 51. Guildford, England, 2019 [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://epubs.surrey.ac.uk/856960/1/Chase%20PhD%20Thesis.pdf. Doktorantská práce. University of Surrey.

122 COOKE, Mervyn. *A History of Film Music*. 1. s. 467. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. ISBN 9780511814341.

123 PARIS, Olajide. Know the Score: A Brief History of Film Music. Film Independent [online]. 2018 [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://www.filmindependent.org/blog/know-score-brief-history-film-music/

Spolu s nástupem digitálních technologií se začalo šířit i používání všestranných virtuálních syntetizérů. Dnešní skladatelé často využívají stylovou vyhraněnost syntetizátorových soundtracků 70. a 80. let pro vytváření retro atmosféry v současných dobových filmech. Jako příklad můžeme uvést soundtracky ke *Stranger Things* (2016); *Drive* (2011) a *The Neon Demon* (2016).

5.3.2. Tvorba Mock-up nahrávek

S rozšířením elektronické hudby ve filmu je těsně spjat i vznik takzvaných *Mock-upů. Mock-up* (neboli *MIDI mock-up*) je demo ukázka filmové hudby, vytvořená pomocí softwarových samplérů převážně bez nahrávaní skutečných akustických nástrojů.[124] Tento mezistupeň výroby filmového soundtracku často vzniká v domácích podmínkách a slouží jako *guide track* pro následnou studiovou realizaci. Původní funkcí tohoto druhu nahrávek bylo poskytnout režisérovi představu o znění hudby, než začne proces živého nahrávání. Podle předsedy Berklee Film Scoring Department Dana Carlina, je v současné době obtížné najít režiséra, který bude souhlasit s nahráváním soundtracku, bez schválení předem vyrobeného realisticky znějícího *mock-upu*.[125]

V současném procesu produkce filmové hudby obsazuje tvorba *Mock-up* jedno z centrálních míst. Práce filmového skladatele často začíná ještě během produkční etapy natáčení (v případě, že není potřeba mít hotovou hudbu pro playback) a spočívá v přípravě skečů, které se opírají o charaktery postav a specifičnost lokací.[126] Tak začíná výměna nápadů mezi skladatelem, režisérem a producentem ohledně jejich představ o podobě výsledné skladby. Tato komunikace se většinou koná prostřednictvím demo nahrávek.

Dalším krokem skladatele často bývá výroba takzvaného *Temp tracku*, který slouží jako pomocná rytmická osnova pro střih obrazu. Velkou výhodou tohoto kroku je možnost se vyhnout použití cizí hudby pro účely střihu. Autorský *Temp track* předchází vlivu zapůjčené referenční hudby na výslednou skladbu a pomáhá tak vytvořit jedinečné dílo.[127]

Většina práce filmového skladatele se však obvykle koná během pozdější fáze postprodukce, která je spojená s dokončením hrubého střihu obrazu. Jakmile je tvorba skladby dokončená, probíhá schválení její mock-up verze režisérem a/nebo producentem. Vzhledem k tomu, že je následný proces studiového nahrávání hudby finančně a časově náročný demo nahrávka musí poskytovat kompletní představu o její výsledném znění. Proto v dnešní době *„skladatel často tráví více času přípravou Mock-up nahrávky, než samotným psaním partitury“*[128].

Mock-upy se poprvé začaly široce používat v 80. letech, kdy se technologie syntezátorů a samplérů vyvinula natolik, že mohla vytvářet přibližné repliky akustických nástrojů. V současnosti se pro jejich výrobu využívají většinou softwarové syntezátory a virtuální sampléry, řízené MIDI

124 The Work of the Film-music Composer After and Before the Digital Era. All Answers Ltd. [online]. s. 56. 2019 [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://ukdiss.com/examples/digital-era-effect-film-composer.php?vref=1

125 VENTRESCA, N. Dan Carlin, The New Business of Film Scoring. Music Business Journal [online]. 2008 [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: http://www.thembj.org/2008/06/dan-carlin-the-new-business-of-film-scoring/

126 The Work of the Film-music Composer After and Before the Digital Era. All Answers Ltd. [online]. s. 28. 2019 [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://ukdiss.com/examples/digital-era-effect-film-composer.php?vref=1

127 NEUMEYER, David. Hearing the Movies: Music and Sound in Film History. 1. s. 405. Oxford University Press, 2009. ISBN 978-0195327793.

128 The Work of the Film-music Composer After and Before the Digital Era. All Answers Ltd. [online]. s. 62. 2019 [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://ukdiss.com/examples/digital-era-effect-film-composer.php?vref=1

protokolem.[129] S postupným zlepšováním kvality virtuálních nástrojů se do výsledných nahrávek filmové hudby začalo dostávat i více prvků, které vznikly mimo nahrávací studio. To mělo za výsledek, že myšlenka *mock-upu* jako náhledové verze skladby začala v některých případech ztrácet svou původní funkci. Čím dál častěji se používá postup, při kterém se živě nahrávají jen některé hudební nástroje a zbytek mock-upu zůstává ve finální nahrávce. Tím dochází k vytváření takzvané hybridní partitury, která promítá do soundtracku individuální technické a interpretační možností konkrétního tvůrce. Dnes se také vyskytují případy využití *Mock-upu* jako finálního produktu tvorby skladatele (Hans Zimmer, *Driving Miss Daisy* (1989), nebo většina současných nízkorozpočtových filmů).[130]

Snaha ušetřit na studiovém nahrávání filmové hudby vyvolala vznik nového fenoménu *MIDI scoringu*, který kolem sebe koncentruje jak amatéry, tak i vyškolené profesionály. V dnešní době existuje celá řada internetových komunit, zaměřených na tvorbu *Mock-upů* pomocí virtuálních nástrojů (např. portály www.vi-control.net; www.scorecastonline.com; www.midifilmscoring.com aj.). Takové platformy nejen shromažďují vzdělávací materiály a poskytují komunikační platformu pro tvůrce, ale také často poskytují možnost hledání spolupráce na reálných filmových projektech. Podle předsedy oddělení filmové skladby Berklee College of Music Dana Carlina by škola *„měla dát dnešním studentům oboru skladby konkrétní znalosti v oblasti hardwaru, softwearu a virtuálních nástrojů, které by jim umožňily samostatně vyrábět Mock-upy“*[131].

129 Tamtéž. s. 57.

130 The Work of the Film-music Composer After and Before the Digital Era. All Answers Ltd. [online]. s. 61. 2019 [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://ukdiss.com/examples/digital-era-effect-film-composer.php?vref=1

131 VENTRESCA, N. Dan Carlin, The New Business of Film Scoring. Music Business Journal [online]. 2008 [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: http://www.thembj.org/2008/06/dan-carlin-the-new-business-of-film-scoring/

5.3.3. Lo-fi postupy a zkreslení ve filmovém zvuku

Technické a technologické nedokonalosti charakteristické pro amatérské nahrávky, které jsou detailně popsané v kapitole 2.2. byly dlouhou dobu považované profesionálním filmovým průmyslem za technické chyby.

Francouzská nová vlna a hnutí *Direct Cinema*, které vznikly ve druhé polovině 50. let, začaly jako první uvažovat o nedokonalostech kontaktního zvuku jako o stylizačním prvku podporujícím koncept realističnosti těchto filmových směrů. V tuto dobu ještě přetrvával názor, že nejdůležitějším prvkem kvalitního filmového zvuku je *„co nejdetailněji nahraný dialog s co nejmenším podílem odraženého zvuku bez rušení okolním prostředím"*[132]. Oproti dřívějším filmům, které byly často točeny ve studiových podmínkách, začali tvůrci *Francouzské nové vlny* a *Direct Cinema* využívat možností přenosných magnetofonů, zejména nahrávání synchronního zvuku v terénu. Na rozdíl od těch studiových, obsahovaly zmíněné filmy daleko více rušivých autentických zvuků prostředí a mluvené slovo bylo často zkresleno dozvukem z místností nepřizpůsobených k nahrávání. Pro zdůraznění perspektivy, se taky často používalo umístění mikrofonů s všesměrovou charakteristikou na statické pozici.[133]

„Určité množství ‚zvukové špíny' se stalo signifikantním pro definování realismu; její absence značí zvuk, který se vrátil do ideálního stavu existence, do bodu těsně před tím, než vstoupil do světa a osvojil si nedokonalosti neoddělitelně spjaté s jeho vlastním vznikem."[134]

Dalším faktorem, který rozšířil možnosti záměrné degradace kvality zvuku bylo ustálení *Dolby* technologie v druhé polovině 70. let.[135] Rozšíření dynamického a frekvenčního rozsahu, snížení úrovně šumu a zavedení standardizované vícekanálové reprodukce dovolilo obohatit paletu výrazových prostředků zvukové tvorby o prvky, které byly dříve považovány za technickou chybu.

Standart Dolby mimo jiného unifikoval mixážní haly s projekčními sály, které oproti dřívějšku musely být vybaveny kvalitními reproduktory a splňovat určitá akustická kritéria. *„Zvuková stopa již mohla být reprodukována v skoro stejných podmínkách, v jakých byl film smíchán."*[136] Podle Michaela Chiona přichází po zavedení *Dolby* doba, kdy estetika nedokonalého zvuku získavá své místo ve filmové produkci. *„Až do teď byla tato nedokonalost vždy následkem nedokonalosti techniky."*[137]

132 RICHTR, Jan. Degradace zvukové kvality jako prostředek zvukové dramaturgie [online]. s. 7. Praha, 2012 [cit. 2021-04-12]. Dostupné z: https://theses.cz/id/9ajx3q/. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta.

133 BELTON, John. *Film sound*. s. 67. New York: Columbia University Press 1985. 460s. ISBN 978-0-231-05637-3.

134 Tamtéž.

135 How Did Dolby Sound Change the Movies? *Time* [online]. 2013 [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://entertainment.time.com/2013/09/16/how-did-dolby-sound-change-the-movies/

136 RICHTR, Jan. Degradace zvukové kvality jako prostředek zvukové dramaturgie [online]. s. 13. Praha, 2012 [cit. 2021-04-12]. Dostupné z: https://theses.cz/id/9ajx3q/. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta./

137 CHION, Michael. *Film, a sound art*. s. 560. Columbia University Press, 2009. ISBN 978- 0231137775.

Ve stejné době také probíhá rozšíření amatérské audiovizuální tvorby, které přispělo k větší informovanosti diváků o procesu výroby filmů. Technické a technologické nedokonalosti začínají být přijímány konzumentem s vědomím jejich původu. *„Tento předpoklad o divákově poučenosti otevřel prostor pro větší možnosti využití degradace zvukové kvality ve zvukové dramaturgii.“*[138]

Jan Richtr ve své bakalářské práci uvádí několik způsobů využití záměrné degradace zvuku jako prostředku zvukové dramaturgie.

Prvním z nich je využití estetiky homevidea za účelem dosazení větší autentičnosti. Tímto autor rozumí záměrné zařazení patrných stop samotné filmové technologie do filmu.[139] Záměrná degradace zvuku je v tomto případě používaná jak pro dosažení efektu autentičnosti audiovizuálního materiálu, tak i pro zdůraznění intimity zachycené situace. *„Estetika zobrazování skrze osobní záznamovou techniku, jakou jsou v dnešní době i mobilní telefony schopné nahrávat video, je v současné kinematografii často používána k vyjádření zvláštní formy intimity nebo osobního pohledu.“*[140]

Známým příkladem takové stylizace je film *The Blair Witch Project* (1999), jehož marketingovou strategií byla cílená mystifikace diváka, kterému byl smyšlený scénář a události v něm obsažené prezentován, jako reálný dokumentární materiál.[141]

Dalším prostředkem zvukové dramaturgie je podle Richtera degradace zvukové kvality za účelem posílení emoce. Jako příklad je uvedeno přemodulování signálu v hlasitých scénách. *„Díky všeobecnému rozšíření přenosných záznamových zařízení dnes každý ví, jak zní zkreslený přemodulovaný příliš hlasitý zvuk. Tento typický charakter zvuku si divák podvědomě spojí s něčím silným, agresivním.“*[142] Jako příklad autor uvádí scénu demolice koupelny ve filmu *Punch Drunk Love* (2002).

Jako poslední prostředek můžeme uvést technické ticho, jako zvláštní formu degradace zvukové kvality. Kontinuální naplněnost zvukové stopy pochází ze snahy zamaskovat zvuk filmové promítačky a tím pomoci divákovi se lépe ponořit do filmového příběhu. Tento problém byl existoval i v době němého filmu a řešil se pomocí doprovodných hudebníků. Objevení technického ticha bylo považováno za chybu, nebo výpad zvuku. *“V případě použití technického ticha se divák absolutně odstřihne od fikční roviny filmu, jeho vnímaní se fyzicky přesouvá do reality, do prostoru kinosálu.“*[143] Příklad využití ticha jako prostředku zvukové dramaturgie můžeme najít ve filmu *Leaving Las Vegas* (1995), ve scéně, kde se hlavnímu hrdinovi udělá zle po vypití láhve whisky.

138 RICHTR, Jan. Degradace zvukové kvality jako prostředek zvukové dramaturgie [online]. s. 2. Praha, 2012 [cit. 2021-04-12]. Dostupné z: https://theses.cz/id/9ajx3q/. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta.

139 RICHTR, Jan. Degradace zvukové kvality jako prostředek zvukové dramaturgie [online]. s. 15. Praha, 2012 [cit. 2021-04-12]. Dostupné z: https://theses.cz/id/9ajx3q/. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta.

140 Tamtéž. s 15.

141 Tamtéž. s 17.

142 Tamtéž. s 19.

143 Tamtéž.

Závěr

V současném filmovém průmyslu můžeme nalézt celou řádu postupů, jejichž původ má kořeny v nezávislé hudební tvorbě. Velká část práce současných filmových skladatelů se odehrává ve vlastních domácích studiích a k tvorbě soundtracků přispívá stále větší počet tvůrců působících mimo filmovou branži. Hudební směry, které dříve byly součástí undergroundových subkultur se nyní dostávají do filmové tvorby a přináší s sebou vlastní estetické koncepce. Technické nedokonalosti, které byly dříve vnímány jako chyby jsou teď široce využívané ve zvukové tvorbě jako stylizační prostředky.

Vyčlenění charakteristických postupů nezávislé hudební tvorby a popis jejich estetických koncepcí vedl k nalezení shodných procesů a jevů i ve filmové hudbě a zvuku. Například tvorba *Mock-up* nahrávek, která je nezbytnou součástí dnešního procesu výroby filmové hudby má rysy charakteristické pro *DIY* tvorbu. Prvky, kterými se vyznačuje *lo-fi* tvorba jsou dnes využívány ve filmu pro navození pocitu autentičnosti, posílení emoce, nebo intimizace scén.

Současné způsoby šíření nezávislé hudby, založené na konceptu otevřených dat, jsou aktivně používány tvůrci soundtracků a filmového zvuku. Proměna ve způsobu šíření informací poskytla nové možnosti decentralizace průmyslu. Objevily se nové možnosti rozdělení práce mezi profesionální a domácí zvuková studia, zvýšila se integrita a kompatibilita sdílených projektů a mezinárodní spolupráce v rámci jednoho projektu se stala normou.

V této práci byl zmíněn celkový trend domestifikace současné tvorby soundracků, jehož funkčnost byla prokázána úspěchem nezávislých umělců ve filmovém prostředí, projevující se zejména jejich oceněním ze strany filmových akademií.

Literatura a zdroje

83rd oscars highlights. *Oscars.org* [online]. [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://www.oscars.org/videos-photos/83rd-oscars-highlights

ABBEY, Eric. *Garage Rock and Its Roots: Musical Rebels and the Drive for Individuality.* Jefferson, North Carolina: McFarland, 2006. ISBN 978-0786425648.

Academy of Motion Picture Arts and Sciences [online]. [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://www.oscars.org/sites/oscars/files/92aa_rules.pdf

ALEKSACHA, A.G. *Demografický faktor v dějinách ekonomiky.* 1. Moskva: AHTPO, 2014. ISBN 2226-5678.

ALTMAN, Rick. *Silent Film Sound.* 1. New York: Columbia University Press. ISBN 9780231534000.

An Indie Music Expert Explains Why Artists Are Turning Away From Record Deals. *Rollingstone*[online]. [cit. 2021-04-23]. Dostupné z: https://www.rollingstone.com/pro/news/ditto-music-lee-parsons-interview-749510/

ANGUS, Lachlan a Kelvin GOOLD. SPACE, TIME, CREATIVITY, AND THE CHANGING CHARACTER OF THE RECORDING STUDIO: SPATIOTEMPORAL ATTITUDES TOWARD "DIY" RECORDING. Queensland, 2018. Doktorská práce. Queensland University of Technology.

Ariel Pink [online]. Billboard [cit. 2021-04-20]. Dostupné z: https://www.billboard.com/music/ariel-pink

BELTON, John. *Film sound.* New York: Columbia University Press 1985. 460s. ISBN 978-0-231-05637-3.

BENNETT, Andy a Richard PETERSON. *Music scenes: local, translocal and virtual.* Nashville: Vanderbilt University Press, 2004. ISBN 9780826514516.

BERÁNEK, Tadeáš. *Specifika amerického maloobchodního trhu s hudbou.* Praha, 2014. Diplomová práce. VŠKP.

BOWSER, Eileen. *The Transformation of Cinema, 1907-1915.* 1. California: University of California Press, 1994. ISBN 9780520085343.

Brush development corp. *Case.edu [*online]. [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://case.edu/ech/articles/b/brush-development-corp

BYRNE, David. *How music works.* 1. San Francisco: McSweeney's, 2012. ISBN 9781936365531.

COMM, Joel. Why the Huge Do-It-Yourself Market Is Just Getting Started. *INC.* [online]. 2017 [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://www.inc.com/joel-comm/why-the-huge-do-it-yourself-market-is-just-getting-started.html

COOKE, Mervyn. *A History of Film Music.* 1. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. ISBN 9780511814341.

DONNELLY, KJ. *Contemporary Hollywood Cinema: The classical film score forever?.* 1. London: Routledge, 1998. ISBN 9780203349847.

Edmsauce. *www.edmsauce.com* [online]. 2021 [cit. 2021-04-20]. Dostupné z: https://www.edmsauce.com/copyright-free-records/

ENCARNACAO, John. *Punk Aesthetics and New Folk: Way Down the Old Plank Road.* London: Routledge, 2016. ISBN 9781138246133.

HARPER, Adam. *Lo-Fi Aesthetics in Popular Music Discourse* [online]. Oxford, 2014 [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:cc84039c-3d30-484e-84b4-8535ba4a54f8/download_file?safe_filename=AHarper%2B-%2BLo-Fi%2BAesthetics%2BThesis.pdf&file_format=application%2Fpdf&type_of_work=ThesisDisertační práce. University of Oxford.

HOLMES, Thom. *Electronic and experimental music: technology, music, and culture.* New York: Routledge, 2008. ISBN 0-203-92959-4.

HOMER, Matthew. Beyond the Studio: The Impact of Home Recording Technologies on Music Creation and Consumption. *Nobleworld* [online]. 2009 [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: http://www.nobleworld.biz/images/Homer.pdf

How Did Dolby Sound Change the Movies? *Time* [online]. 2013 [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://entertainment.time.com/2013/09/16/how-did-dolby-sound-change-the-movies/

CHASE, Samuel. *Filminimalism: a multi-framework analysis of postminimalist techniques in contemporary film music.* [online]. Guildford, England, 2019 [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://epubs.surrey.ac.uk/856960/1/Chase%20PhD%20Thesis.pdf. Doktorantská práce. University of Surrey.

CHILTON, Martin. DIY Music: How Musicians Did It For Themselves. *Discovermusic* [online]. 2018 [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://www.udiscovermusic.com/in-depth-features/history-diy-music/

CHION, Michael. *Film, a sound art.* Columbia University Press, 2009. ISBN 978- 0231137775.

Independent Music Publishing: GLOBAL MARKET VIEW 2020. *Impforum* [online]. [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: http://www.impforum.org/wp-content/uploads/2020/11/Global-Market-View-2020-Independent-Music-Publishing.pdf

Independent record label. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-04-20]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Independent_record_label

JAMES, Robin. *Cassette mythos.* 1. Brooklyn, NY: Autonomedia, 1992. ISBN 978-0936756691.

JONÁK, Zdeněk. Informační společnost. *Česká terminologická databáze knihovnictví a informační vědy* [online]. Praha, 2003 [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://aleph.nkp.cz/F/?func=direct&doc_number=000000468&local_base=KTD

JORDAN, Wendy. *Astounding sounds: intention and ambivalence in contemporary Hollywood film music.* [online]. London, 2011 [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: http://research.gold.ac.uk/id/eprint/28822/1/thesis_Jordan_2011.pdf. Magisterská práce. University of London.

KLINEC, Lukáš. *Filmová hudba Trenta Reznora* [online]. Zlín, 2020 [cit. 2020-11-17]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/yk5fmb/>. Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

KREJČÍ, Tomáš. *Licence Open Source a informační společnost* [online]. Brno, 2008 [cit. 2021-04-20]. Dostupné z: https://theses.cz/id/3zdnwy/. Diplomová práce. Masarykova univerzita.

KŘEČKOVÁ, Pavlína. *Etika a estetika principu DIY na poli současné české HC / PUNK scény* [online]. Brno, 2015 [cit. 2021-04-19]. Dostupné z: https://theses.cz/id/6h1y95/. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Viktor Pantůček, Ph.D.

List of awards and nominations received by James Bond films. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_awards_and_nominations_received_by_James_Bond_films

Los Angeles Film Critics Association Award for Best Music. In: *Wikipedia: the free encyclopedia*[online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Los_Angeles_Film_Critics_Association_Award_for_Best_Music

MATIKKA, Mikko. *Internationalization of independent record labels - key success factors.* Helsinky, 2014. Bakalářská práce. Haaga-Helia University of Applied Sciences.

MAXIMILIENRF. LES PAUL AND THE MULTI-TRACK RECORDER. *Digitalartsource* [online]. 2013 [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://digitalartsource.wordpress.com/2013/04/24/les-paul-and-the-multi-track-recorder/

MCDONALD, Steven. Zabriskie Point - Original Soundtrack | Songs, Reviews, Credits, Awards. *AllMusic* [online]. [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://www.allmusic.com/album/zabriskie-point-original-soundtrack-mw0000196436

MILNER, Greg. *Perfecting Sound Forever: An Aural History of Recorded Music.* Paperback, 2010. ISBN 978-0865479388.

Minimoog. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Minimoog

MUNDY, John. *Popular Music on Screen: From the Hollywood Musical to Music Video.* 1. Manchester University Press, 1999. ISBN 9780719040283.

NEUMEYER, David. *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History.* 1. Oxford University Press, 2009. ISBN 978-0195327793.

NoCopyrightSounds. *www.youtube.com* [online]. 2021 [cit. 2021-04-20]. Dostupné z: https://www.youtube.com/c/NoCopyrightSounds/about

Oxford Learner's Dictionary [online]. [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/the-jazz-singer

PARIS, Olajide. Know the Score: A Brief History of Film Music. *Film Independent* [online]. 2018 [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://www.filmindependent.org/blog/know-score-brief-history-film-music/

Record Collector [online]. 2011. [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://shop.recordcollectormag.com/issue/View/issue/RC393/issue-393-oct-2011

REESE, Nathan. Mexican Summer, the Little Indie Label That Could, Throws an Anniversary Bash. *T Magazine* [online], 2013 [cit. 2021-04-20]. Dostupné z: https://tmagazine.blogs.nytimes.com/2013/10/10/happenings-mexican-summer-the-little-indie-label-that-could-throws-an-anniversary-bash/

RICHTR, Jan. Degradace zvukové kvality jako prostředek zvukové dramaturgie [online]. Praha, 2012 [cit. 2021-04-12]. Dostupné z: https://theses.cz/id/9ajx3q/. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta.

Rough Trade Records. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-04-20]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Rough_Trade_Records

SMOLÍK, Josef. *Subkultury mládeže: uvedení do problematiky.* Praha: Grada, 2010. ISBN 978-80-247-2907-7.v

Sound Designer and UCSC Alum. *Youtube* [online]. [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://youtu.be/Gv1XZRAgg0I

SPENCER, Amy. *DIY: The Rise of Lo-fi Culture.* University of Michigan: Marion Boyars, 2005. ISBN 9780714531052.

Spinnin‘ Records. *www.youtube.com* [online]. 2021 [cit. 2021-04-20]. Dostupné z: https://www.youtube.com/c/spinninrecords/about

Spinnin‘ Records. *www.spinninrecords.com* [online]. 2021 [cit. 2021-04-20]. Dostupné z: https://spinninrecords.com/spinnin-copyright-free-music/faq/

STAUB, Ian. *Redubbing the Underground: Cassette Culture in Transition* [online]. Middletown, Connecticut, 2010 [cit. 2021-04-20]. Dostupné z: https://digitalcollections.wesleyan.edu/object/ir-1317. Magisterská práce. Wesleyan University.

Synthwave sci fi sound design. *Roland.co.uk* [online]. [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://www.roland.co.uk/blog/synthwave-sci-fi-sound-design/

Tangerine Dream. *SeansAgent* [online]. [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: http://dictionary.sensagent.com/Tangerine_Dream/en-en/

Tesla 115b. *Staré stroje* [online]. [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://www.ps-service.cz/archiv/Starestroje/starestroje.blog.cz/0810/magnetofon-tesla-b115-hi-fi-stereo.html

The Work of the Film-music Composer After and Before the Digital Era. *All Answers Ltd*. [online]. 2019 [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://ukdiss.com/examples/digital-era-effect-film-composer.php?vref=1

THEBERGE, Paul. *Any sound you can imagine: Making music/consuming technology.* [online]. Hanover: Wesleyan University Press, 1997 [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjWk-f03Y_wAhVVNewKHT2pAkkQFjAAegQIBBAD&url=https%3A%2F%2Facademiccommons.columbia.edu%2Fdownload%2Ffedora_content%2Fdownload%2Fac%3A181264%2Fcontent%2Fcurrent.musicology.62.fikentscher.95-100.pdf&usg=AOvVaw3nznx4lmjzQ0FK_yfvJmjJ

Top Rock Albums [online]. Billboard [cit. 2021-04-20]. Dostupné z: https://www.billboard.com/music/MGMT/chart-history/RCK/song/1066238

TOYNBEE, Jason. *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions.* New York: Bloomsbury Academic, 2000. ISBN 9780340652237.

Trent Reznor. *Grammy.com* [online]. [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://www.grammy.com/grammys/artists/trent-reznor/5623

TRIGGS, Teal. Scissors and Glue: Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic. *Journal of Design History.* Březen 2006, (19).

VAĽKO, Marek. Výzkum Open Source Smart CIty platforem [online]. Brno, 2019 [cit. 2021-04-20]. Dostupné z: https://theses.cz/id/8rpfve/. Diplomová práce. Masarykova univerzita.

VENTRESCA, N. Dan Carlin, The New Business of Film Scoring. *Music Business Journal* [online]. 2008 [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: http://www.thembj.org/2008/06/dan-carlin-the-new-business-of-film-scoring/

Watch Miles Davis Improvise His Music Score for Louis Malle's Thriller 'Elevator to the Gallows'[online]. 2015 [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://shadowandact.com/watch-miles-davis-improvise-his-music-score-for-louis-malles-thriller-elevator-to-the-gallows

We-are. *Bastl-instruments* [online]. [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://bastl-instruments.com/bastl/we-are

WILLIAMS, J. A. P*hantom power: Recording studio history, practice, and mythology.* Providence, Rhode Island, 2006. Disertační práce. Brown University.

WOLF, Marco. Understanding the do-it-yourself consumer : DIY motivations and outcomes. New York, 2011. Článek. Academy of Marketing Science.

WRAY, Daniel. Are We in a Golden Age for Experimental Film Scores? *Pitchfork* [online]. 2019 [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://pitchfork.com/features/article/are-we-in-a-golden-age-for-experimental-film-scores/

WRIGHT, Lisa. Mica Levi on scoring 'Under the Skin'. *Nme.com* [online]. 2014 [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://www.nme.com/news/music/micachu-2-1207822

ZLATUŠKA, Jiří. Informační společnost. *Muni.cz* [online]. [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: http://webserver.ics.muni.cz/bulletin/articles/122.html

Statista [online]. 2017 [cit. 2021-5-14]. Dostupné z: https://www.statista.com/statistics/770024/independent-record-labels-market-share-by-country/

Music Week [online]. [cit. 2021-5-14]. Dostupné z: https://www.musicweek.com/labels/read/midia-research-indie-sector-and-self-releasing-artists-lead-streaming-growth-in-2020/082825