

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Doktorský studijní program Hudební umění

Skladba a teorie skladby

DISERTAČNÍ PRÁCE

HUDBA V ČESKÉM HRANÉM FILMU

Kompoziční postupy skladatelů české filmové hudby

MgA. Jan Dušek

Vedoucí práce: doc. Hanuš Bartoň

Oponent práce: prof. Juraj Filas, MgA. Zbyněk Matějů

Datum obhajoby: 31. května 2012

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2012

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FACULTY OF MUSIC AND DANCE

Doctoral Study Program: Music Art

Study Field: Composition and Theory of Composition

DOCTORAL THESIS

MUSIC IN CZECH FEATURE FILM

Composing principles of Czech film music composers

MgA. Jan Dušek

Leader: doc. Hanuš Bartoň

Examiners: prof. Juraj Filas, MgA. Zbyněk Matějů

Date of graduation: May 31, 2012

The academic degree: Ph.D.

Prague, 2012

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

Hudba v českém hraném filmu

Kompoziční postupy skladatelů české filmové hudby.

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 23. dubna 2012

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.

Abstrakt

Disertační práce *Hudba v českém hraném filmu (Kompoziční postupy skladatelů české filmové hudby)* je zaměřena na analýzu skladatelských prostředků ve vztahu k vizuální složce filmů. Úvodní kapitola je analýzou počátků konvence asociativní filmové hudby (hudby v těsném sevření s vizuální složkou) v českém němém a především raném zvukovém filmu. Druhá, nejrozsáhlejší kapitola je pak analýzou vybraných příkladů kompozičních postupů skladatelů ve vztahu k funkcím filmové hudby, které plní.

Abstract

Doctoral thesis *Music in Czech feature film (Composing principles of Czech film music composers)* is focused on analysis of composing principles in relation to visual part of the movie. Introducing chapter is analyses of beginning of associative film music convention (the music in close relation to visual part) in Czech silent and especially early sound film. The second, the most extensive chapter analyzes selected examples of composing principles of composers in relation to functions of film music which it fulfills.

Seznam příloh

Příloha 1 Ukázka sborníku hudebních doprovodů němých filmů

Příloha 2 Z. Liška: *Tam na konečné*

Příloha 3 Z. Liška: *Ikarie XB-1*

Příloha 4 Z. Liška: *Marketa Lazarová*

Příloha 5 S. Havelka: *Až přijde kocour*

Příloha 6a S. Havelka: *Ucho*

Příloha 6b S. Havelka: *Ucho*

Příloha 7 L. Fišer: *Pozor, vizita!*

Příloha 8 L. Fišer: *Smrt krásných srnců*

Příloha 9 J. Srnka: *Jan Hus*

Příloha 10 J. Srnka: *Nezbedný bakalář*

Příloha 11 J. Sternwald: *Daleká cesta*

Příloha 12 J. Sternwald: *Tři přání*

Příloha 13 I. Kurz: *Třetí princ*

Seznam použitého označování a zkratk

Np. – Notový příklad

R: – Režie

Hu: – Hudba

Op. cit. – Opus citatum (dílo již bylo zmíněno)

Agr. – autograf

Obsah

1 Úvod.....	1
1.1 Skladatelské reflexe filmové hudby	4
2 Počátky konvencionalizace asociativní filmové hudby v českém hraném filmu ..	6
2.1 Období němého filmu	8
2.1.1 Magdalena (1920)	9
2.1.2 Svatý Václav (1929-30)	10
2.1.3 Tonka Šibenice (1930)	13
2.2 Raný zvukový film	15
2.2.1 C. a K. polní maršálek, Muži v offsidu (1930)	15
2.2.2 To neznáte Hadimršku (1931).....	16
2.2.3 Děvčátko, neříkej ne! (1932)	17
2.2.4 Před maturitou (1932)	18
2.2.5 Funebrák, Kantor Ideál (1932).....	20
2.2.6 Lelíček ve službách Sherlocka Holmese (1932).....	21
2.2.7 Jindra hraběnka Ostrovinová (1933)	22
2.2.8 Prodaná nevěsta (1933)	24
2.2.9 Revizor (1933).....	24
2.2.10 U snědeného krámu (1933)	25
2.2.11 Grandhotel Nevada (1934).....	26
2.2.12 Dokud máš maminku (1934).....	28
2.2.13 Jánošík (1935)	28
2.3 Shrnutí.....	30
3 Kompoziční řešení funkcí filmové hudby	33
3.1 Systematizace	33
3.2 Hudební ilustrace	34
3.2.1 Asociace hudby s vizuálním pohybem.....	34
3.2.1.1 Rychlý pohyb	34
3.2.1.2 Středně rychlý pohyb	39
3.2.1.3 Pomalý pohyb	41
3.2.2 Hudební ilustrace dalších vizuálních jevů	43
3.3 Hudební stylizace reálných zvuků	48
3.4 Reprezentace prostředí a času	51
3.5 Deformace zvukového materiálu	62
3.6 Prostředek autorského komentáře	68
3.7 Hudba reálná (diegetická)	76
3.8 Prostředek vyjádření duševních stavů	86
3.9 Základna pro divákovo vnímání.....	93
3.10 Hudba jako symbol	96
3.11 Formálně jednotící prvek	102
4 Závěr.....	106
Přílohy.....	110
Literatura a prameny	124
Rejstřík filmů	130
Jmenný rejstřík	131
Seznam notových příkladů	133

Poděkování

Děkuji za laskavé umožnění studia partitur Zdeňka Lišky paní Dagmar Liškové, panu Ivanu Kurzovi za zapůjčení jeho partitur, pracovníkům Národního muzea – Českého muzea hudby PhDr. Věře Šustíkové a PhDr. Markétě Kabelkové za zpřístupnění fondů pozůstalosti Luboše Fišera, Jiřího Srnky, Jiřího Sternwalda a Júlia Kalaše, pracovníkům archivu Českého rozhlasu a mnoha dalším, bez nichž by tato práce nemohla vzniknout. Doc. Hanuši Bartoňovi děkuji za cenné rady a připomínky při konzultacích tohoto textu.

Jan Dušek

1 Úvod

Psát o filmové hudbě bez možnosti demonstrovat okamžitě čtenáři ukázkou toho, o čem je řeč, je velmi nelehký úkol. V případě analýz hudby koncertní je většinou k dispozici nahrávka anebo alespoň partitura dané skladby. V případě filmové hudby nebývá mnohdy snadno dostupný ani daný film, partitury jsou buďto ztracené anebo ukryté v domácích archivech skladatelů či jejich dědiců, v lepším případě ve veřejně přístupných archivech. Vydávání partitur filmové hudby je, alespoň v Čechách, naprosto nezvyklé. Čtenář tak nemá v některých případech vůbec žádnou možnost konfrontovat analýzy a představit si, o čem je v textu řeč. Tyto aspekty mohou být důvodem, proč je vědeckých prací zabývajících se filmovou hudbou v globálu poměrně málo, v prostředí českém se pak jedná o téma, jehož zpracování jako by bylo jakýmsi tabu.

Zamyslíme-li se nad literaturou dostupnou pro českého čtenáře, je z českých prací nejvýraznější text Antonína Matznera a Jiřího Pilky *Česká filmová hudba*¹. Tento poměrně rozsáhlý text je přehledem filmové hudby od jejích počátků v období němého filmu až po období normalizace. Úroveň a hloubka zpracování jednotlivých oblastí je velmi různá, v některých případech jsou analýzy poměrně důkladné, v jiných, a těch je bohužel větší část, jsou spíše stručným přehledem autorovy tvorby bez jakékoliv hlubší sondy do jejího nitra. V případě osobnosti Svatopluka Havelky se pak jeví takové relativně povrchní zpracování jeho tvorby jako nepochopitelné. Celými dvěma kapitolami zachycujícími období 1945-1969 se line jakýsi kult Zdeňka Lišky, kterému jsou věnovány dvě samostatné rozsáhlé podkapitoly. To, že však Liška nebyl rozsahem své tvorby natolik unikátní (srovnejme množství filmů s jeho hudbou s J. Srnkou či S. Havelkou), je taktně zamlčeno. Pochopitelně, že Zdeněk Liška byl velmi významný skladatel, avšak ne jediný takový – byl jedním z několika. Těm ostatním je pak v práci věnováno jen několik odstavců. Krom toho je tato kniha spíše historickým přehledem než analytickou sondou do způsobu práce skladatelů při tvorbě filmové hudby.

V oblasti české literatury zabývajících se monograficky tímto tématem je však touto knihou přehled vyčerpán. Existují zde drobné stati věnující se hudbě v konkrétních filmech, několik diplomních prací (zpravidla studentů muzikologie či filmových věd), které jsou monografiemi směřovanými k filmové hudbě

¹ Matzner, A., Pilka, J. *Česká filmová hudba*. Praha: Dauphin, 2002.

některého skladatele. Ani tyto práce však nejsou příliš komplexní a z filmové hudby daných skladatelů zahrnují pouze dílčí část (ne vždy těch nejzajímavějších titulů). Mimo zmíněné texty můžeme najít zmínky o filmové hudbě i v textech Ivo Bláhy: *Základy zvukové dramaturgie ve filmu a televizi*², *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*³ a *Zvuková dramaturgie filmu*⁴.

Zahraniční literatura je poněkud širší, avšak čistě kompozičními analýzami se příliš nezabývá. Ve vztahu k české filmové hudbě jsou pak tyto práce více než skoupé – například v práci *A History of Film Music*⁵ Mervyna Cooka nenajdeme ani zmínku o Zdeňku Liškovi, natož pak o dalších českých skladatelích. Velmi podobně jsou na tom i další přehledy historie filmové hudby (například Wierzbiczkiho *Film music – A history*⁶). Většina z těchto prací je dostupná pouze v originále a českého překladu se zatím nedočkala.

Jako mnohem významnější se proto ve výsledku jeví práce mnohonásobně starší. První takovou je Eislerova *Hudební skladba pro film*, která je z jedné strany dokladem o situaci filmové hudby a nazírání na ni v období po 2. světové válce, ze strany druhé ukázkou kompozičního uvažování o filmové hudbě samotného Hannse Eislera⁷. Druhou, velmi významnou, avšak esteticky směřovanou teoretickou prací je *Estetyka muzyki filmowej*⁸ Zofie Lissé. Tato velmi obsáhlá práce je jednou z prvních (ne-li zcela první) komplexně pojatých muzikologických děl takto směřovaných. Lissa nahlíží na hudbu ve filmu jako na jeho nedílnou část a zamýšlí se nad funkcemi, které filmová hudba plní a částečně i na prostředky, pomocí nichž toho skladatelé dosahují. Zásadním problémem této práce je její neaktuálnost. Přestože Lissa uvádí až monumentální množství příkladů z různých filmů, je pro dnešního diváka většina z nich neznámá a tudíž poměrně neaktuální. Největším přínosem se jeví všeobecná systematizace a analýza funkcí filmové hudby. České filmové tvorby se však Lissa také dotýká jen velmi málo.

Tato práce se stala jakousi kostrou i pro práci naši. Na rozdíl od Zofie Lissé se však naše zacílení týká více kompozičních aspektů. Jednotlivé analýzy by měly konfrontovat různé kompoziční postupy, které volili filmoví skladatelé napříč

² Bláha, I. *Základy zvukové dramaturgie ve filmu a televizi*. Praha: SPN, 1989.

³ Bláha, I. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004.

⁴ Bláha, I. *Zvuková dramaturgie filmu*. Praha: SPN, 1983.

⁵ Cooke, M. *A history of film music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

⁶ Wierzbiczki, J. *Film music – A history*. New York: Routledge, 2009.

⁷ Hanns Eisler byl mimo jiné i autorem hudby k českému filmu *Křížová trojka* (R: Gajer, V., Praha: Československý státní film, 1948.)

⁸ Lissa, Z. *Estetyka muzyki filmowej*, Krakow: Polske wydawatelstwo muzyczne, 1964.

celým obdobím zvukového (potažmo i němého) filmu. Jedním z cílů práce je pak analýzami doložit zjištění odhalující užití podobných kompozičních principů různými autory při tvorbě hudby plnící tytéž funkce.

Práce *Hudba v českém hraném filmu – Kompoziční postupy skladatelů české filmové hudby* tedy není prací historickou ani estetickou. Práce v sobě zahrnuje řadu kompozičních analýz, z nichž některé jsou záměrně cíleny v různých kapitolách na tytéž filmy, aby bylo demonstrováno možné různorodé užití hudby v rámci jednoho filmového díla. Tento text není ani návodem pro komponování filmové hudby, kterých existuje v zahraniční - převážně americké - literatuře velké množství, a které nemají příliš vysoké odborné nároky (např. *Complete Guide to film scoring*⁹ R. Davise). Rovněž by neměl být chápán jako text historiografický. Na straně druhé, jednou z cest, jak ovládnout určitou dovednost, je učit se od mistrů. Jednotlivé analýzy proto mohou sloužit skladatelům, a snad i filmovým režisérům, aby se zamýšleli nad principy, které byly užívány významnými skladateli české filmové hudby a nalézt v nich inspiraci pro vlastní tvorbu. Také by se dalo říci, že prostřednictvím analýz dochází k jistému zmapování vývoje české filmové hudby, jejích proměn a naopak jistých konstant přetrvávajících od úplného začátku po současnost. Na pozadí tak vzniká i částečný historický přehled.

Závažnou otázkou, před kterou bude postaven každý autor, které se pokusí zpracovat českou (a potažmo jakoukoliv) kinematografii, je výběr filmových děl. Nelze jednoznačně konstatovat, že pouze určití skladatelé píšou „dobrou“ filmovou hudbu. Mnohdy i méně kvalitní filmy jsou opatřeny velmi působivou hudbou významného autora. Naopak v některých případech dochází k významné degradaci filmu právě kvůli hudbě. Výběr filmových děl analyzovaných v této práci byl proto cílen s ohledem na několik aspektů. Jedním je snadná dostupnost určitých filmů pro čtenáře, který tak může konfrontovat analýzy přímo s konkrétní scénou. Jsou proto volena díla v kontextu české kinematografie významná, která jsou také někdy označována pojmem „Zlatý fond“. Dalším je snaha upozornit na méně populární filmy, jejichž umělecké kvality (nejen hudební) jsou však vysoké a zasluhovaly by vyšší diváckou pozornost. Posledním aspektem bylo i uvedení a analyzování filmů méně zdařilých, v nichž v některých případech hudba významně převyšuje svou kvalitou ostatní složky filmu, nebo naopak hudba film poškozují a ubírá mu na působivosti. Výběr filmů je tak poměrně obsáhlý a různorodý. Přesto se však jedná o pouhý nepatrný zlomek

⁹ Davis, R. *Complete Guide to Film Scoring*. Boston: Berklee Press, 1999.

české filmové produkce, která čítá tisíce filmových děl a její komplexní zmapování by patrně ani nebylo možné.

Analýzami právě takto různorodých filmů je možné dojít k zajímavým závěrům demonstrujícím jednak kompoziční práci jednotlivých skladatelů napříč filmovými žánry, jednak paralely mezi kompozičními přístupy různých skladatelů.

1.1 Skladatelské reflexe filmové hudby

Je rovněž zajímavé konfrontovat nazírání teoretiků a skladatelů na filmovou hudbu za dobu existence filmového díla, tedy především v jeho již zvukové podobě (v Čechách od 1930). Výjimečnou osobností české filmové hudby, která byla činná i literárně a do jisté míry muzikologicky byl E. F. Burian. Jeho způsob uvažování o filmové hudbě je zcela odlišný ve srovnání s tehdejší obvyklou praxí. Ve své stati *Jazzová filmovost*¹⁰ se zabývá právě vztahem jazzové hudby a filmu. Všimněme si, že tato stať byla psána ještě před uvedením zvukového filmu do českého prostředí (1928) a už v tehdejší době shledává Burian jazz jako mnohem vhodnější doprovod filmu než vážnou hudbu. O několik let později se již Burian ve svém rozsáhlejší textu *Hudba ve zvukovém filmu*¹¹ vyjadřuje poměrně novátorsky právě ke způsobu komponování filmové hudby, pořizování její nahrávky a následné mixáži s obrazem. Jeho přístup k této práci je rozhodně výjimečný, což dokládá i film *Před maturitou*¹² zcela novátorský nejen z hlediska zmiňované hudby, ale i způsobem práce s kamerou, střihem a zvukem všeobecně.

Zajímavé myšlenky formuluje Hanns Eisler ve své práci *Hudební skladba pro film*¹³, která byla v originále publikována v roce 1949 v Berlíně. Eisler zde popisuje základní principy v té době převládající ve filmové praxi a z nich vyvozuje zlozvyky a předsudky a snaží se potencionální tvůrce filmové hudby od těchto prohřešků odradit. Účinnost nekonvenčního přístupu demonstruje zpravidla na filmech, které sám hudbou opatřil. Bohužel mnohdy mnohoslovný popis ve výsledku zcela neodpovídá očekávané kvalitě. Tak je tomu například se zmínkou o filmu *Hagman also die*¹⁴, ve kterém Eisler opatřil dle jeho slov výjimečným způsobem scénu umírajícího Heydricha na vodním lůžku. Výsledný

¹⁰ In Burian, E. F. *Jazz*, Praha: Aventinum, 1928, str. 64-65

¹¹ In Burian, E. F. *Nejen o hudbě (texty 1925-1938)*, Praha: Supraphon, 1981, str. 132-137

¹² *Před maturitou*, R: Innemann, S., Vančura, V.; Hu: Burian, E. F., Praha: AB, 1932

¹³ Eisler, H. *Hudební skladba pro film*. Překl. Malý, J. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1959

¹⁴ *Hagman also die*, R: Lang, F., Hu: Eisler, H., USA, 1943

dojem, který by dle Eislerova popisu měla hudba vyvolat – Smrt krysy – ovšem takto jednoznačně nepůsobí. Může to být způsobeno i vnímáním současného diváka zvyklého již na jiné způsoby emocionálního podpoření vizuálního děje hudbou. Tato cca desetisekundová scéna je tak patrně zajímavější v autorově slovním popisu než v praktické realizaci. Je tedy možno říci, že v období konce 2. světové války jsou si již filmoví skladatelé vědomi nutnosti asociovat filmovou hudbu s vizuální složkou co možná nejtěsněji, ovšem jejich kompoziční citění není ve všech případech zcela odpovídající, byť se jedná o skladatele v oblasti artificiální hudby nadmíru významné.

Velice podobný postoj jako Eisler, ovšem o více než čtyřicet let později, zaujímají francouzští filmoví teoretikové Alain Porcil a François Garel ve své knize *Hudba a film*¹⁵. Texty těchto dvou teoretiků (ale i praktiků) vyznívá poměrně apelativně a odkazuje na úpadek kvality současné filmové hudby (v originále byly texty publikovány v roce 1992). Oba autoři shledávají neuspokojivé malé uplatnění autorů současné artificiální hudby v tvorbě hudby k filmu. Tento trend je tedy možné shledávat nejen v současné české filmové tvorbě, ale dle těchto textů i ve francouzské a potažmo celosvětové.

¹⁵ Porcil, A., Garel, F. *Hudba a film*. Překl. Kerzerho, J. Praha: FAMU, 1999.

2 Počátky konvencionalizace asociativní filmové hudby v českém hraném filmu

Film, stejně jako jakékoliv umělecké dílo, funguje jako celek, nikoliv jako roztržštěné prvky. Ve filmu takovýto celek tvoří dva povahou různé okruhy výrazových prostředků: vizuální a auditivní (např. mluvené slovo, „ruchy“, případně specificky hudební). Někdy působí zvýšená emocionalita jedné ze složek odděleně, zatímco ostatní složky jsou odsunuty do pozadí divákovy vnímání, posuzujeme-li úseky díla samostatně. Bývá to právě hudba, která je emocionálně nad úroveň ostatních složek, čímž na sebe strhává pozornost. Používané postupy *dobré* filmové hudby, tedy takové, která koexistuje s filmem jako celkem, ovšem nejsou jednoznačně teoreticky popsány, nelze tedy vyjmenovat absolutní pravidla, jak má vypadat „dobrá“ filmová hudba¹⁶. Způsoby použití hudby ve filmu však mnohdy spolurozhodují i o celkové kvalitě a působivosti a tudíž i přijetí filmu diváky.

Jak známo, film a jeho dějiny jsou ve srovnání s ostatními uměleckými obory poměrně krátké (cca 115 let¹⁷). Hudbu, jakožto nedílnou a neměnnou součást filmového díla pak můžeme sledovat v podstatě od nástupu zvukového filmu, tedy na přelomu 20. a 30. let 20. století. Vezmeme-li v potaz těchto cca 80 let, prodělala filmová hudba a způsob jejího použití významný vývoj. Bezpochyby každý filmový divák, srovnávající filmovou hudbu ve 30. letech s hudbou ve filmech současných, musí konstatovat, že se zde odehrálo významné stmelení hudby a ostatních složek filmu. Hudba dnešních filmů již do jisté míry naplňuje jakousi konvenci, jejíž naplnění znamená co možná největší propojení vizuální (dějové) složky se znějící hudbu. Po hudbě je požadováno, aby děj a jeho prožitek umocňovala, aby upozorňovala na významné momenty či naopak v podobě ticha či náhlé dramatické pauzy zvyšovala napětí. Tento způsob použití filmové hudby je patrně nejvhodnější označovat jako „asociativní“, neboť hudba je zde s vizuální složkou co nejtěsněji spojena, asociována. Zamyslíme-li se však ještě nad dalším významem tohoto slova, můžeme říci, že i ten platí –

¹⁶ Přestože se některé publikace snaží taková pravidla skladatelům poskytnout, většinou se jedná pouze o návrhy obvyklých klíšé, kdy pro určitý typ scény je doporučován určitý druh hudby.

¹⁷ První filmové představení bratří Lumièreů (Auguste Marie Louis Nicolas Lumière a Louis Jean Lumière) se konalo 28. prosince 1895 v Paříži v Salon Indien du Grand Café. Už při tomto představení prvních deseti filmů bratří Lumièreů (každý trval cca 50 vteřin) bylo použito k doprovodu hry klavíru. Jako zcela první film bývá označován „*La Sortie des usines Lumière à Lyon*“.

hudba mnohdy ve filmu používá principy asociace, tedy použití jistého typu hudby či dokonce konkrétní již existující hudby, kterou posluchač zná a naprosto spontánně v něm vyvolává jisté emoce, na místech kdy chtějí tvůrci tohoto emocionálního účinku dosáhnout. Polská muzikoložka Zofia Lissa se ve své práci *Estetyka muzyki filmowej*¹⁸ zabývá systematizací funkcí filmové hudby. Tyto funkce pak rozděluje na 10 základních funkcí, které se však vzájemně nevyklučují:

1. Zdůraznění pohybu – *hudební zvýraznění pohybu vizuální složky*
2. Zdůraznění skutečné zvukové složky – *podtrhuje pomocí hudební stylizace zvuky, které v samotné hudební složce obsaženy nejsou (déšť, kroky apod.)*
3. Zastoupení místa – *pomocí hudby divák scénu přiřazuje k určitému kulturnímu, fyzickému (etnickému), sociálnímu nebo historickému prostředí (fyzické – Japonsko, Rusko; sociální – venkov, město; historické – středověk, současnost apod.)*
4. Zdroj hudby – *tedy hudba, kterou mohou vnímat postavy na scéně – je vidět zdroj hudby (orchestr, rádio nebo interpret). Tento druh hudby bývá také označován termínem „diegetická hudba“.*
5. Komentující hudba – *hudba komentuje vizuální (dějový) moment. Často tomu bývá v kontrapozici – např. sladká melodie k situaci holocaustu apod.*
6. Výraz hrdinových emocí – *hudba vyjadřuje niterné prožitky hrdiny verbálně nesdělitelné – např. scéna zachycuje hrdinu čtoucího dopis, hrůzyplná hudba charakterizuje úlek ze čtené zprávy.*
7. Základna pro divákovy emoce – *hudba dává divákovi návod jak emocionálně přijmout danou scénu. Může se jednat o odlišné vnímání divákovo od pocitů hrdiny – například záporný hrdina může číst v dopise pro diváka negativní zprávu, ovšem pro něho (vzhledem k jeho zápornému charakteru) se může jevit jako velmi pozitivní.*
8. Symbol – *použitá hudba evokuje v divákovi něco již známého, ať už jako reminiscence hudby ve filmu dříve užitá, nebo typ či konkrétní hudba všeobecně známá v podobě citace.*
9. Anticipace následujícího dění – *hudba začne znít v duchu následujících událostí (např. tragicky), zatímco scéna je ještě ve stavu klidu.*
10. Potvrzení formální struktury filmu – *pomocí leitmotivů či hudebních charakteristik umožňuje hudba (re-)identifikovat prostředí, náladu či postavu a vytváří tak formální mosty mezi jednotlivými momenty filmu, čímž umožní snazší vnímání a utváření souvislostí.*

Jak je patrné, v šedesátých letech nejen, že byla tato konvence již plně užívána, byla dokonce i teoreticky analyzována a popisována. V rámci českého prostředí můžeme konvencionalizaci vnímat jako naprosto samozřejmou již ve filmových dílech vznikajících krátce po 2. světové válce – jedná se například o film *Svědomy* (rež. Jiří Krejčík, hud. Jiří Šust, 1948)¹⁹ či *Dalekou cestu* (rež.

¹⁸ Lissa, Z. *Estetyka muzyki filmowej*, Krakow: Polske wydawatelstwo muzyczne, 1964.

¹⁹ Při uvádění bibliografických údajů filmových děl budeme uvádět autory pro tuto práci relevantní – tedy především jméno režiséra a hudebního skladatele, dále rok výroby

Alfréd Radok, hud. Jiří Sternwald, 1949). Je tedy možné říci, že první inicializační díla bude možné nalézt již zhruba v první dekádě zvukového filmu (v českém prostředí 1930–40). Tato práce tedy bude zaměřena na studium filmových děl počátku tohoto období (1930–35). Z důvodu chronologie, ale i popisu situace, v jaké se českých film a filmová hudba nacházela, je ovšem nezbytné zabývat se stručně i obdobím filmu němého.

2.1 Období němého filmu

Snahou této práce, jak již bylo řečeno, je nalezení prvních a tedy inicializačních českých filmových děl, která přicházejí s přístupem výše popisované asociace vizuální a hudební (zvukové) složky. Na základě studia literatury a pramenů se ukázalo, že etapa němého filmu je z tohoto hlediska v české filmové tvorbě velice těžko analyzovatelná. Záznamy hudební složky filmů až na výjimky neexistují, podobná situace je i s partiturami, které, pokud jsou dochovány, mívají zpravidla pouze podobu suity.

Hudba se při představeních němých filmů, jak již bylo zmíněno výše, objevuje již od samotného vzniku tohoto média. Důvodů k tomu bylo několik. Jedním, možná zcela banálním, byla nutnost zamaskovat hluk promítacího stroje, dalším pak byla spontánní potřeba docílit zvýšení emocionálního účinku. Je třeba si ovšem uvědomit, že tato hudba byla společně se zmíněným hlukem promítačky jediným auditivním prvkem tehdejších filmových představení. Tvůrci filmů často spoléhali i na jistý druh vnitřního slyšení, tedy zvukové představy odpovídající viděné scénické situaci. Například je-li zachyceno rozbití sklenky, předpokládá se vyvolání vnitřního zvukového vjemu v divákově mysli.

Používaná hudba byla zpočátku málokdy originální a určená pouze pro konkrétní film. Zpravidla se používaly již existující skladby klasického repertoáru, ty pak byly hudebními nakladateli²⁰ publikovány ve sbornících určených právě pro hru v kině (viz Příloha 1). Tyto sborníky pak bývaly mnohdy i úpravami pro obsazení od jednoho hráče až po komorní orchestry²¹, hrály se pouze party

filmu z titulků (nikoliv rok premiéry, který se může v některých případech odlišovat). V případě přímé vazby uvedeme i interprety hudby.

²⁰ V Čechách např. Alois Neubert či A. Altrichter. V roce 1926 vznikla edice Biographia (nakladatelský podnik Oborového sdružení hudebníků v ČSR Edition ČH).

²¹ V knize A. Matznera a J. Pilky *Česká filmová hudba* je popsáno obsazení, které se v českých kinech ustálilo koncem 1. sv. války: „standardizované berlínské obsazení s dvanácti hráči: flétna, klarinet, trubka, trombon, smyčcové kvinteto s kontrabasem, klavír, harmonium a bicí nástroje.“ in Matzner, A., Pilka, J. *Česká filmová hudba*. Praha: Dauphin, 2002. Str. 35.

nástrojů, které byly k dispozici. V některých případech byly spolu s filmem dodávány i seznamy skladeb (nebo alespoň instrukce, jaký druh hudby má znít – často byla improvizována na klavír), často s poměrně přesným určením od kterého dějového momentu, jakým způsobem a kdy pak přejít k další skladbě či v jakém tempu a dynamice skladbu hrát. V americkém prostředí se toto děje již od roku 1909, kdy vyšla tiskem publikace s názvem „Edison Kinetogram“, propagační dvoustránková brožurka, obsahující přehledy pro použití scénické hudby sedmi posledních filmů společnosti Edison Pictures. Tato společnost pak ve vydávání těchto „instrukcí“ pokračovala i nadále. Například předpis pro film *Frankenstein* z roku 1910 vypadal takto:

At opening: Andante—“Then You’ll Remember Me”
Till Frankenstein’s laboratory: Moderato—“Melody in F”
Till monster is forming: Increasing agitato
Till monster appears over bed: Dramatic music from “Der Freischütz”
Till father and girl in sitting room: Moderato
Till Frankenstein returns home: Andante—“Annie Laurie”
Till monster enters Frankenstein’s sitting room: Dramatic—“Der Freischütz”
Till girl enters with teapot: Andante—“Annie Laurie”
Till monster comes from behind curtain: Dramatic—“Der Freischütz”
Till wedding guests are leaving: Bridal Chorus from “Lohengrin”
Till monster appears: Dramatic—“Der Freischütz”
Till Frankenstein enters: Agitato
Till monster appears: Dramatic—“Der Freischütz”
Till monster vanishes in mirror: Diminishing Agitato²²

Jak můžeme vidět, autoři předpokládají jednak improvizaci (např. Increasing agitato), tak i interpretaci známých (používaných) skladeb (např. Melody in F – klavírní skladba A. Rubinsteina, či svatební sbor z Lohengrina).

Taková tedy byla obvyklá podoba hudby v období němého filmu. Až na výjimky se jednalo o hudbu nekomponovanou pro konkrétní filmové dílo. Ovšem tyto výjimky rozhodně stojí za zmínku. V českém prostředí to bylo hned několik filmů, pro které si režiséři vyžádali přední osobnosti českého hudebního života. Nedochovaný dokumentární film *Cesta kolem republiky* (rež. J. A. Palouš) z roku 1922 opatřil hudbou Bohuslav Martinů.

2.1.1 Magdalena (1920)

Prvním hraným filmem, pro který byla vytvořena originální hudba, je *Magdalena* (rež. V. Majer) z roku 1920. Hudbu napsal Karel Weis, žák Zdeňka Fibicha. Klavírní výtah této skladby nechal Weis vydat vlastním nákladem u nakladatele Starého, díky čemuž je možné si alespoň rámcově představit, jak hudba vypadala. V první řadě je třeba zmínit, že hudba zněla v průběhu celého filmu, ten je však dnes považován za ztracený (stejně jako patrně i orchestrální

²² Wierzbiczki, J. *Film music. A history*. New York: Routledge, 2009. Str. 38

partitura), proto není možné zkonfrontovat, jak dalece byla ke scénám v poznámkách popisovaným asociována. Hudba je psána poměrně harmonicky i melodicky nápaditě, často značně polyfonně. Dá se říci, že vychází z principu leitmotivů a jejich variací. Je zde evidentní například motiv otce, který je citován vždy s jeho výstupem na scéně.

Otec opilý vejde.
Potácí se k posteli a bezvládně klesne na ni. Lucy chce ho zout, otec ji odstrčí. Lucy klesá zrcena u postele.

27

Volněji. $\text{♩} = \text{♩}$

Np. 1 Weis, Karel: *Magdalena*. Klavírní výtah. Motiv otce.

Všeobecně se dá říci, že Weis vychází z praxe pro němé filmy celkem typické. Celá hudba zahrnuje velkou řadu valčíků či ploch polkového charakteru. Valčík zaznívá už v úplném úvodu filmu, další dlouhý valčík je pak exponován po dobu několika minut. V klavírním výtahu toto čítá 9 stran (str. 7 - 15).

V tomto valčíku obsaženy jsou všechny výjevy až k nápisu: „Tož vy jste byl v Itálii?“

7

Np. 2 Weis, Karel: *Magdalena*. Klavírní výtah. Valčík.

Zajímavé se jeví i množství označených vi-de, která „... naznačena jsou zde jen pro případy, že by při provádění s filmem bylo nutno zkracovat.“²³ Weis si byl vědom rizik, která mohou vzniknout při živé interpretaci hudby k filmu, a sám navrhuje místa, která je možno vynechat.

2.1.2 Svatý Václav (1929-30)

Dalším významným filmem, který vznikl na přelomu let 1929-30 jako němý s tím, že se dodatečně ozvučí originální hudbou, je *Svatý Václav*. Tento „První československý historický velkofilm“ režiséra J. S. Kolára byl nejdražším filmem,

²³ Weis, K. *Magdalena*. Praha: E. Starý, 1921. Str. 13.

který v Čechách do té doby (a patrně ještě i dlouho poté) vznikl.²⁴ To, že do financování filmu byl zapojen i stát, vzbuzovalo velká očekávání jak ze strany kritiky, tak samozřejmě i veřejnosti. Z důvodu problémů s financováním však film nebyl premiérován v roce svatováclavského millenia (1929), ale až o rok později. Navíc nedošlo z důvodu nedostatku financí k plánované synchronizaci se zvukem a film byl uváděn pouze jako němý, ačkoliv v kinech již byly prováděny filmy zvukové. Zájem veřejnosti tak nenaplnil očekávání a tudíž skončil celý projekt finančním fiaskem.

O zkomponování originální hudby k tomuto filmu bylo žádáno několik významných skladatelů. Josef Bohuslav Foerster byl zaneprázdněn prací na kantátě Svatý Václav (objednaná státem), takže odmítl, stejně jako Rudolf Karel. Nakonec práci přijali Oskar Nedbal a Jaroslav Křička. Byť jsou neustále vedeny spory, které části psal který autor, fakt, že na tuto otázku na základě pouhého poslechu nelze jednoznačně odpovědět, je vlastně potvrzením, že dohoda a způsob práce obou byl natolik jednotný, že nenastává stylová různorodost.

Hudba k filmu *Svatý Václav*²⁵ nabývá výjimečné umělecké hodnoty. Je tomu tak díky několika aspektům: 1) mistrovská práce s hudebním materiálem, který z velké části vychází ze svatováclavského chorálu a písně *Hospodine, pomiluj ny!*, díky které nepůsobí hudba fádně či nudně, byť zní po celou dobu trvání filmu (1:43:27²⁶). Jaroslav Křička formuloval na základě své práce na hudbě k tomuto filmu své dojmy a „*Rady následovníkům: 1. Nemít nouzi o nápad. 2. Nelitovat a klidně zahodit celé stránky skizy. 3. Jednotlivé scény promítnout třeba desetkrát, až to klope. 4. Volit – zejména pro rychlé věci – myšlenky přiléhavější (pohnuté scény polykají hudbu: tak boleslavský sněm polkne celou sonátovou exposici a repetici jako lusk). 5. Opakovat co se dá. Bohužel sv. Václav nedovolil nám užít často té moudré rady. Vůbec není hudebně vděčný. Na hudební věci nemyslelo se předem. (Pištci při kvasu – toť skoro jediný vsutku hudební motiv.) Nesmíme si tam 'nic dovolit', musíme se 'držet zpátky', a americký skladatel, který je zvyklý opakovat 12krát jeden šlágr a ostatní už nějak vyplnit by zde nepřišel na*

²⁴ Dle údajů Ministerstva financí částka na výrobu měla činit 3 881 374,31 Kč.

²⁵ Pro tuto práci bylo využito studium filmu, který byl vydán s nově pořízenou nahrávkou původní hudby v roce 2010. Do této doby byla partitura považována za ztracenou. Kvalita zvukového snímku a technické možnosti synchronizace jsou pochopitelně nesrovnatelné s možnostmi tehdejšími. Toto se samozřejmě odrazilo i na vnímání a hodnocení hudby a potažmo celého filmového díla.

²⁶ Časové údaje budou v tomto textu uváděny ve formátu H:MM:SS, tedy nikoliv v podobě obvyklého filmového timecodu (ten obsahuje ještě údaje milisekund a čísel snímků), který není vzhledem k náplni práce relevantní. Tyto uváděné hodnoty vycházejí z časů filmové kopie, kterou měl autor této práce k dispozici, mohou být tedy v některých případech mírně odlišné od jiných kopií.

*své peníze. Ať je naše hudba jakákoliv, tolik je jisto, že kolega Američan by z ní udělal 10 filmů. Někdy je lepší souhlas než nesouhlas. (Myslet za plátno, nejen na plátno!) Půvabné anticipace líbí se mi někdy víc než otrocké skoky.*²⁷

2) Hudba byla svěřena skladatelům ve světě artificiální hudby uznávaným a mimořádně osobitým. Sama tato skutečnost předurčuje výjimečnost vypracování hudby. Autoři se snaží o pravdivou výpověď a působivost celého filmu, používají vyjadřovací prostředky jim vlastní, nebojí se disonancí či rytmických, melodických a harmonických nečekaností. Fakticky nepíší hudbu k němému filmu dle zvyků tehdejší doby, ale chtějí vytvořit dílo trvalé hodnoty.

3) Bravurní instrumentace, která je v kontextu filmové hudby němého filmu (ba možno říci i raného zvukového filmu²⁸) naprosto ojedinělá. Jak jsme popisovali dříve, byla-li k němému filmu požadována konkrétní hudba, pak byla zpravidla instrumentována pouze pro malé ansámby a to ještě s možností upuštění od některých nástrojů. Zde je použito ve srovnání s ansámby němých kin relativně velkého orchestru s jasnými interpretačními pokyny.

Celkový dojem fascinace výsledkem práce Kříčky a Nedbala vyvolává i vědomí faktů, že měli k napsání této více než 100 minutové partitury čas pouze od ledna do března 1930, a fakt, že pro oba skladatele byla filmová hudba novou zkušeností (Svatý Václav je první Kříčkův film, Nedbalův jediný).

Provést detailní analýzu hudebních prostředků, které autoři volí v jednotlivých scénách, by vyžadovalo samostatnou studii. Zmíníme se zde proto alespoň o některých, které jsou ve filmu použity vícekrát. Jedním z nich je simulace diegetické hudby. Jedná se především o scény (např. 0:04:30), kdy vidíme hráče na signální rohy – hudba pak využívá žesťových nástrojů k navození dojmu, že slyšíme zvuk vyluzovaný hráči viděnými. Stejný princip je pak užit při záběrech hudců při slavnosti na Boleslavově hradě (0:22:51). Je naprosto jasné, že autoři nemohli očekávat naprostou věrohodnost takto asociovaných scén, přesto však k propojení vizuální a hudební složky dochází.

Podobný princip, ovšem v poněkud jiné situaci, nastává ve scéně, kdy slepý pěvec zpívá (vypráví) legendu o Svatoplukově smrti doprovázeje se na lyru (1:22:00). Hlas pěvce pochopitelně neslyšíme, je však nahrazen sólem anglického rohu, jehož melodie skutečně navozuje kýžené emoce. Zde navíc dochází k postavení hudby do kontrapozice – zatímco scéna zachycuje děj

²⁷ In Velek, V. *Svatý Václav – první československý historický velkofilm*. Praha: Úřad vlády ČR, 2010. Str. 82

²⁸ Až na výjimky.

vyprávěný pěvcem, hudba má neustále tento vyprávěcí charakter plný nostalgie, truchlivosti a naříkání. Staví se tak do protikladu k bratrovraždě Svatoplukových synů a dalších momentů. Vytváří tak nezbytný most mezi scénou, ve které je vyprávěn daný příběh a příběhem samotným.

Principu navození atmosféry prostředím pomocí hudby užíli autoři ve scéně exotických obchodníků (0:13:45). Pomocí charakteristického osminového rytmu ve třídobém taktu (4+2 osminy)²⁹ a melodiky založené na malých a zvětšených sekundách dosáhli skladatelé velice rychlé charakterizace (v tomto případě původu osob).

Mezi nejpůsobivější scény patří, i díky hudbě, scény obou vražd (Ludmily – 0:30:00 i Václava – 1:35:51). V obou případech je hudba dramatická, nicméně její dramatickost nepřesahuje rámec situace. Hudba zde scénu doprovází, nepřehlušuje ji. To bývá poměrně často problém hudby v dramatických situacích – bývá emocionálně bouřlivější než vizuální složka, v jiném tempu ve vztahu k pohybu postav a frekvenci střihů atd. V tomto případě naopak hudba prožitek scény umocňuje. Autoři nezůstávají u „romantických“ klišé navozujících pocit napětí (chromatická melodika, zmenšený septakord apod.), nebojí se použití ostrých disonantních souzvuků či poměrně agresivních rytmů.

Všeobecně lze říci, že oba skladatelé cítili potřebu vymanit se z tehdejších zastaralých konvencí a pokusili se napsat hudbu, která by nebyla založena na tanečních rytmech (pokud si o to scéna sama neříká – např. slavnost na Boleslavově hradu), nevycházela z pravidelných period a předvídatelných harmonických i melodických postupů. Snažili se o neočekávatelnost, nepravidelnost, která, jak se postupně ukazuje, vyhovuje filmovému dílu mnohem více. S vědomím všech výše popsaných skutečností je nutno konstatovat naprosté nepochopení filmu u publika a zcela neomluvitelné ztracení partitury na dobu téměř osmdesáti let. Jedná se, minimálně v českých poměrech, o mistrovské dílo nejen z hlediska hudebního, ale i všeobecně kulturního a filmového, které by rozhodně nemělo být znovu zapomenuto.

2.1.3 Tonka Šibenice (1930)

Film, který stojí na pomezí mezi němým a zvukovým filmem je „*Tonka Šibenice*“ (rež. K. Anton) z roku 1930. Jedná se o jediný a tudíž zcela výjimečný film využívající způsobu práce a použití hudby v podobě, jak s ní bylo zacházeno

²⁹ Tentýž rytmus používá Čajkovskij v baletu *Louskáček* (2. Dějství, Čokoláda)

při představeních němých filmů a současně exponující některé principy typické již pro film zvukový. Tento film byl původně natáčen jako němý, ovšem posléze (vinou požáru v ateliéru, který způsobil likvidaci mnoha již pořízených záběrů) bylo navrženo znovunatočení některých chybějících scén jako zvukových. Film pak byl do kin distribuován jako zvukový, doprovázený v podstatě po celou dobu filmu hudbou Erno Košťála (resp. povětšinou jeho úprav či instrumentací). Tento první český zvukový film (za který je považován) je tedy autentickou ukázkou zmiňované práce s hudbou v období němého filmu. Hudba je koláží různorodých skladeb tradičního repertoáru či úprav lidových písní.

Ovšem už i zde je vidět, alespoň v některých scénách, snaha o synchronizaci (a částečně i asociaci) obrazu a hudby. Již úvodní scéna filmu (0:01:12 – 0:03:12) zachycující jízdu vlakem je skvěle rytmicky propojena. Polkový rytmus (lidová píseň) se zde výborně pojí se záběry vlaku jedoucího českou krajinou. Jedná se o jeden z mála ve filmu užitých reálných zvuků, nejprve slyšíme zvuk parní lokomotivy, do kterého se postupně vmísí hudba v naprosto stejném tempu. Další zajímavostí ozvučení této scény je zachování pravidelného zvuku lokomotivy, který se díky přesnému propojení s hudbou stává v podstatě rytmickým (perkusivním) pásmem, navíc ve dvou místech obohacným ještě o reálné pískání lokomotivy, které by se dalo charakterizovat jako mimohudební pásmo, tedy ruchy. Tento způsob práce je vzhledem k faktu, že se jedná o první zvukový film, velice nápaditý, bohužel patrně nezaznamenal dostatečné pochopení u dalších autorů, takže blízké následující období zvukového filmu téměř neovlivnil, tím méně můžeme mluvit o vzniku konvence.

I v rámci filmu samotného je tato scéna z našeho hlediska patrně nejzajímavější. Velké množství převzaté hudby a úprav lidových písní pak působí na dnešního diváka poněkud komicky (např. scéna příchodu na venkovský dvorek doprovázena klasicistní hudbou apod., naopak Smetanova *Vltava* při záběrech Prahy a Hradčan se jeví jako zcela přirozená, ovšem v této asociativní rovině s odstupem let dnes již nadužívaná). Rovněž zde vidíme počátky zvyklostí, které se staly typické pro většinu raných zvukových filmů – především úzus, že „hudbu je nutno vizuálně obhájit“³⁰, tedy snaha nepoužívat nediegetickou hudbu. Toto můžeme sledovat ve scéně (0:11:44), kde hraje starý pastevec na klarinet

³⁰ V kontextu tohoto filmu se jedná spíše o náznaky těchto zvyklostí, než o jejich striktní dodržení tak jak k nim docházelo později. Všeobecně v kontextu němého filmu, kdy hudba hraje po téměř celou dobu trvání filmu, zní v podstatě pouze nediegetická hudba. Tento film je tedy svým postavením na rozhraní němého a zvukového filmu vlastně výjimkou.

lidovou píseň „Proč si k nám nepřišel“, posléze se připojí další hrdina s foukací harmonikou (0:12:20). Že se fakticky nejedná o hudbu reálnou, ale posléze synchronizovanou můžeme snadno dedukovat ze záběrů zpívající herečky, jejíž zpěv však neslyšíme.³¹ Podobně je tomu i v následující scéně (0:13:05) – záběr na lidový soubor dechových nástrojů (kroje), tanec – zní píseň „Tancuj, tancuj, vykrúcaj“. Autenticky působící playbacková diegetická hudba se objevuje ve scéně, kde hlavní hrdinka zpívá píseň s doprovodem klavíru (0:21:36). Můžeme sice při detailním pohledu vidět drobné odchylky otevírání úst a slyšeného zvuku³², přesto však tato scéna působí velice věrohodně.

2.2 Raný zvukový film

2.2.1 C. a K. polní maršálek, Muži v offsidu (1930)

Tvůrci následujících prvních zvukových filmů (*C. a K. polní maršálek*³³ či *Muži v offsidu*³⁴ ad.) jakoby se snažili postavit do opozice němého filmu a hudbu používají velmi poskrovnu. Pokud už se nějaká objevuje, je zpravidla v pozici diegetické hudby³⁵, tedy takové, kterou mohou slyšet (či přímo produkovat) postavy v ději. Zde se setkáváme s jedním z „předsudků“, které kritizuje ve své knize Hanns Eisler³⁶. Je jím pravidlo, že „hudba musí být vizuálně opodstatněná“. Tj. zní-li hudba, pak musí hrdina pustit gramofon či rádio, případně sám začít zpívat nebo hrát na hudební nástroj. Tento případ je zcela evidentní v prvním zmíněném filmu *C. a K. polní maršálek*, ve kterém se, pokud už hudba zazní, jedná o píseň, zpravidla interpretovanou některou z postav. Jiný druh hudby v tomto filmu nezazní. Ve druhém zmíněném filmu (*Muži v offsidu*) je již použita i hudba nediegetická, ovšem pouze v situacích, kde by patrně znít mohla (puštěné rádio apod.).

³¹ Tento způsob playbackové hudby je poměrně obvyklý i v mladším zvukovém filmu, kdy si herec sedne ke klavíru a začne hrát píseň, zatímco divák slyší celý orchestr někdy i se sborem, obvykle také hlas profesionálního zpěváka a nikoliv herce.

³² Toto ovšem také může být způsobeno nepřesnou synchronizací zvuku u této kopie.

³³ *C. a K. polní maršálek*. R: Lamač, K., Hu: Beneš, J., Praha: Elekta, 1930

³⁴ *Muži v offsidu*. R: Innemann, S. Hu: Fiala, E., Praha: AB, 1930

³⁵ Opakem je hudba nediegetická, tedy jednoduše řečeno podkresová, kterou postavy v ději neslyší a pouze umocňuje emocionální účín na diváka.

³⁶ Viz výše

2.2.2 To neznáte Hadimršku (1931)

Počínaje rokem 1931 začínají tvůrci používat větší množství nediegetické (podkresové) hudby. Ta je ovšem používána způsobem, který se dnešnímu divákovi může zdát jako nefunkční. Každý film byl podmíněčně opatřen titulní písní, zpravidla takovou, aby mohla být současně vydána i na gramofonové desce a zisk z popularity takové písně tedy vydavatelským společnostem rostl úměrně s úspěchem filmu. Tato píseň je pak většinou hlavním tematickým materiálem pro většinu nediegetické hudby ve filmu použité. Typickým příkladem může být film *To neznáte Hadimršku*³⁷ opatřený hudbou Járy Beneše, ve kterém zastává primární postavení stejnojmenná píseň (interpretovaná v diegetické podobě zpěvačkou v jedné z titulních úloh) a z ní pak odvozená nediegetická hudba. Velice podobně je tomu i v dalších filmech, ke kterým přizval režisér skladatele Beneše (*On a jeho sestra*³⁸, *Anton Špelec, ostrostřelec*³⁹ ad.). Problémem takové práce s nediegetickou hudbou je především nevelká proměnlivost emocionálních poloh. Pokaždé když zazní hudba odvozená z této písně, divákovi se automaticky asociuje emocionální nálada touto písní navozená. To však může v některých případech podtrhovat komiku situace nebo vytvářet (možná nechtěné) asociace – např. scéna skládání gramofonových desek (0:16:56) za doprovodu této písně může v divákovi evokovat představu, že jsou skládány právě desky s její nahrávkou. Malým nedostatkem této scény, kdy si jednotliví zaměstnanci v poměrně volném tempu desky předávají, balí je a následně umísťují do regálu, je rozdíl v rytmu vizuální a hudební složky. V případě naprosté rytmické jednoty obou složek by tato scéna působila ještě komičtěji. Zrychlení tempa hudby spolu s výstupem V. Buriana házejícího desky rovnou do regálu komiku scény dostatečně podpoří (0:17:43). Ani v tomto případě však není rytmus házení sjednocený s rytmem hudby. Podobným způsobem je s tempem hudby ve prospěch komiky pracováno i ve scéně, kdy policisté sledují utíkajícího zloděje (1:05:45). Tempo hudby je přibližně v tempu Andante dokud jde zloděj krokem, přesně v okamžiku kdy se rozběhne, se hudba stříhem změní v Allegro. I tato scéna by mohla být po hudební stránce působivější, pokud by v jejím úvodu hudba přesně sledovala vizuální dění. Tj. při zastavení zloděje se zastaví i hudba, s jeho dalším krokem opět pokračuje. Tyto principy jsou poměrně typické především pro animované filmy, ovšem v tomto

³⁷ *To neznáte Hadimršku*. R: Lamač, K., Hu: Beneš, J., Praha: Elekta, 1930

³⁸ *On a jeho sestra*. R: Lamač, K., Frič, M., Hu: Beneš, J., Praha: Elekta, 1931

³⁹ *Anton Špelec, ostrostřelec*. R: Frič, M., Hu: Beneš, J., Praha: Meissner, 1932

případě by mohly fungovat také. V době vzniku tohoto filmu však nebylo zvykem s hudbou tímto ilustrativním způsobem pracovat.

Po hudební stránce výborně vypracovaná scéna je sen hlavního hrdiny (1:16:18), zachycující obláčky s anděly. Tato hudba působí v souladu s vizuální složkou uspokojivě především díky třem elementům – instrumentaci (převažuje harmonium, zvonkohra a harfa), která umocňuje pocit nadpozemského prostoru, tematické svébytnosti – tato hudba není odvozena z žádné ve filmu uvedených písní, netaneční rytmická struktura – rytmus hudby u této scény nemá povahu taneční skladby. Dalším, velmi zajímavým, detailem této scény je použití nediegetické hudby pod dialogem – tento jev je v raném zvukovém filmu velmi vzácný a tudíž vzhledem k dataci filmu výjimečný.

Tento film také používá pro raný zvukový film poměrně častý princip playbackové diegetické hudby. V tomto případě je to například scéna na policii, kdy Vlasta Burian zpívá píseň s doprovodem orchestru, což je vzhledem k umístění scény naprosto nerealistické.

2.2.3 Děvčátko, neříkej ne! (1932)

Populárním filmovým žánrem byly od roku 1932 také adaptace operet. Tento žánr byl pro filmové tvůrce velice vhodný, protože umožňoval využít nově toho, co předtím možné nebylo – synchronizace zvuku a obrazu. Čeští filmoví tvůrci se nechávají inspirovat ve tvorbě hollywoodské. Jednou z prvních takových adaptací byl film *Děvčátko, neříkej ne!*⁴⁰ Tento pokus českých tvůrců zůstal ovšem poměrně nešťastně teatrální a dnešním filmovým divákům jistě připadá svými tanečními výstupy, písněmi a dialogy rytmizovanými podle doprovodu hudby velmi nerealistický a komičtější, než autoři patrně zamýšleli. Tento žánr ovšem z filmového plátna nezmizel, naopak je možné říci, že průběžně nabýval na kvalitě. Filmy Vladimíra Slavínského s hudbou Járy Beneše jako *Uličnice*⁴¹ nebo *Slečna matinka*⁴² jsou toho zdařilými příklady. Poněkud sporná situace nastává ve filmu *Bílá vrána*⁴³, ve které se Slavínský rozhodl obsadit i herce, kteří sami nezpívali (např. J. Plachta). Jejich hlas je pak v písních dabován a zpíván profesionálními zpěváky, což zpravidla působí poněkud nepřírozně.

⁴⁰ *Děvčátko, neříkej ne!* R: Medeotti-Boháč, J., Hu: Piskáček, R. Praha: Starfilm, 1932

⁴¹ *Uličnice*. R: Slavínský, V., Hu: Beneš, J. Praha: Slavia-film, 1936

⁴² *Slečna matinka*. R: Slavínský, V., Hu: Beneš, J. Praha: Lucernafilm, 1938

⁴³ *Bílá vrána*. R: Slavínský, V., Hu: Kumok, J. Praha: Elekta, 1938

2.2.4 Před maturitou (1932)

Zcela výjimečné postavení zaujímá již zmíněný film *Před maturitou*. Druhý film, na kterém se hudbou podílel E. F. Burian⁴⁴. Z celého filmu číší snaha po uměleckém projevu, nikoliv pouze zábavním (jak tomu bylo u většiny tehdejší filmové produkce). To je patrné jednak z psychologického vedení herců režiséry Svatoplukem Innemannem a Vladislavem Vančurou (i autor námětu), ale i ze způsobů práce s kamerou a střihy. Nesmírně zajímavá je i práce se zvukem a ruchy. Proslulá je scéna „uvězněné mouchy“ (0:06:55), jejíž zvuk je mnohonásobně zesílen a umocňuje tak drama situace, nebo scéna zesíleného zvuku tikajících hodin. Těchto efektů patrně bylo docíleno i díky Burianovi, jehož nápaditost v hudbě k tomuto filmu by zcela jistě obstála i v konkurenci o 30-40 let později vedle autorů jako byli Zdeněk Liška či Svatopluk Havelka. Burian používá pro tehdejší filmovou hudbu nové principy – nepravidelnost, neočekávatelnost. To hraje rozhodně ve prospěch emocionálního účinku a podněcuje pocity napětí pro celý film tak charakteristické. V opozici k hudbě stojí i práce s tichem, které je zde použito ve značně dramatických momentech. Obzvláště působivé je pak před závěrem, kdy tato „nekonečnost“ ticha vygraduje napětí až k naprostému vrcholu, jakým je zvuk výstřelu.

Hned na samém začátku filmu nás zaujme dlouhá předehra ještě před titulky. Tato hudba ve stylu operních předeher je vystavěna na častém střídání tematického materiálu v nepravidelně dlouhých úsecích, čímž působí neočekávatelně a vzbujuje tak v posluchačích napětí. Jazzová melodika a rytmika dodávají hudbě ráz výjimečnosti (přinejmenším ve vztahu k tehdejším filmům). První titulek se objevuje až po téměř dvou minutách (0:01:55), titulky pak pokračují ještě následující minutu.

Již zmíněná scéna s doprovodem zesílených zvuků „uvězněné mouchy“ (0:06:55) exponuje svým způsobem velmi významný hudební materiál. Posluchač sice vnímá pouze zvuk mouchy, ovšem při hudební analýze těchto zvuků se jedná o glissandy propojené chromatické postupy nahorů a dolů. Patrně vycházejí z této analýzy, koncipoval Burian na podobných postupech hudbu ke scéně nervózního prof. Kleče (J. Plachta). Začátek hudební složky této scény (0:11:57) je instrumentován pro sólovou violu v tremolu (zřejmě navíc sul ponticello), hrající právě zmíněné chromatické kroky nahoru a dolů. Posléze se přidává klavír a pizzicato sólových houslí a violoncella. Je tak vyvolána velice

⁴⁴ Prvním filmem bylo *Zlaté ptáče* také z roku 1932.

podobná zvuková asociace jako v případě zmiňovaného zvuku mouchy, který je exponován ve scéně, kde zkouší prof. Kleč studenta. Hudba samotná působí nepravidelným a neočekávatelným dojmem, který podtrhuje Klečovu nervozitu. Ruchy, které se v této scéně objeví v podobě smíchu děvčat (0:13:01), potom působí jako protipól této hudby a svým způsobem se stávají součástí hudebního doprovodu. Následuje další vstup diegetického zvukového pásma – dechovka pochodující před domem (0:13:47). Hudba v naprosto jiném tempu, tónině i instrumentaci se přibližuje (zesiluje), pak výrazně zesílí a zeslabí, když Kleč otevře a zavře okno a následně opět mizí (zeslabuje), zatímco v jejím pozadí zaznívá stále pásmo hudby celé scény (viola, klavír).

Další scéna obdařená výjimečnou nediegetickou hudbou, kterou bychom mohli označit dle systematizace Z. Lissé jako charakterizaci prostředí, se objevuje při záběrech zříceniny hradu (0:32:00). Hudba je komponována v dórském modu a využívá častých paralelních kvint – působí tak historizujícím dojmem, což skvěle koresponduje právě s exteriérovým umístěním této scény (Bezděz). Dalším prvkem této scény je frázování po jednom 4/4 taktu a jistá ostinátnost takto frázovaného doprovodného pásma.

Hudba dále dobře umocňuje emocionální účinek – absurdita a komika – při doprovodu scény porady pedagogů. Ta je němá, pouze s doprovodem hudby (0:47:05-0:47:43), jejíž polystratofonní povaha ilustruje viděné: hádky, skákání si do řeči, mluvení jeden přes druhého.

Dramatického účinku je pomocí neustálého opakování čtyřtónového chromatického modelu dosaženo ve scéně, kdy hlavní hrdina hledá zbraň (0:59:30). V okamžiku, kdy najde pouzdro od revolveru, se hudba ztiší, samotné zjištění, že je pouzdro prázdné, je pak hudebně doplněno pouze vírem na tamtam. Následuje dramatická hudba korespondující se zmatkem a strachem o život kamaráda. Ta je opět vystavěna ze zmíněného čtyřtónového modelu, tentokrát v paralelních kvartách ve vysoké poloze klarinetů a silné dynamice. Od okamžiku, kdy hrdina vběhne do školní třídy a kamaráda (i se zbraní) najde (1:02:00), nastává ticho, které trvá až do chvíle výstřelu (1:04:26), tedy téměř dvě a půl minuty, přestože mluveného slova za celou tuto dobu zazní poměrně málo. Toto ticho tak umocňuje napětí mnohem více, než by učinila hudba.

Pochopitelně ani v tomto filmu nemohlo být upuštěno od tradice, proto se zde objevuje píseň E. F. Buriana *Chlupatý kaktus*. Ta, na rozdíl od většiny písní v tehdejších filmech, zůstala však známou až do dnešních dnů.

Před maturitou je jeden z prvních filmů užívajících prvky, které bychom mohli označit jako asociativní. Zcela neprávem ovšem zůstává v ústraní populárních komedií tehdejší doby. Slibný začátek nového způsobu uvažování a užívání filmové hudby, ovšem na poměrně dlouhou dobu relativně osamocený.

To dokazuje i film stejného režiséra – Svatopluka Innemanna – z následujícího roku *Vražda v Ostrovní ulici*⁴⁵. Jako autor hudby je zde uveden Karel Marchart, jehož jsou patrně pouze úpravy velkého množství hudby archivní. Způsob práce zde použité je ve srovnání s filmem *Před maturitou* zcela regresivní. Hudba hraje po většinu času filmu a její použití je naprosto neopodstatněné a pro dnešního diváka nelogické. Je návratem k éře němého filmu, kdy byly filmy doprovázeny hudbou Beethovena, Schuberta, Mozarta ad. Ty všechny můžeme ve filmu *Vražda v Ostrovní ulici* identifikovat⁴⁶. Mimo zmíněné zde nalezneme kupříkladu i Bizetovu *Carmen* a mnoho další hudby, v těch nejbizarnějších úpravách pro obsazení podobné orchestrům kin v éře němého filmu. Sám E. F. Burian komentuje hudbu k tomuto filmu takto: „... takový do nebe volající skandál, jako byl u čs. filmu řekněme v *Muži a stínu*⁴⁷ (*Vražda v Ostrovní ulici*), kde podnikatelé, očarováni míchačkou (strojem na míchání zvuku), napráskali celý film nevkusnou hudbou ze starého biografu bez ladu a skladu házenou přes sebe, takže celý film utrpěl nenahraditelnou akustickou škodu.“⁴⁸ Dva filmy téhož režiséra, jeden zcela převratný, druhý až neuvěřitelně regresivní. Z tohoto konstatování je možné dojít k závěru, že v tomto případě to nebyl zcela evidentně režisér, kdo motivoval Buriana k tak výjimečné práci na hudbě k filmu *Před maturitou*.

2.2.5 Funebrák, Kantor Ideál (1932)

Z téhož roku (1932), jako film *Před maturitou* je i velká řada komedií, v nichž je způsob práce velice podobný komediím z předchozích let. Např. film *Funebrák*⁴⁹ je z velké míry psán „na tělo“ V. Burianovi, proto je zde zakomponována řada čísel, v nichž se tento komik prezentuje. Jedná se především o scénu na svatební hostině, při níž zřízenec pohřebního ústavu (Burian) baví společnost (0:33:36). Tato scéna pak ve výsledném čase zaujímá

⁴⁵ *Vražda v ostrovní ulici*. R: Innemann, S., Hu: Marchart, K., Praha: AB, 1933

⁴⁶ Ovšem bez toho aby byli uvedeni v titulcích!

⁴⁷ Název literární předlohy filmu.

⁴⁸ In Burian, E. F. *Nejen o hudbě* (texty 1925 – 1938), Praha: Supraphon, 1981, kap. *Hudba ve zvukovém filmu*, str. 136

⁴⁹ *Funebrák*. R: Lamač, K., Hu: Fiala, E., Mottl, J., Praha:

(do 0:45:56) 12 minut a 20 vteřin, což vzhledem k celkovému trvání filmu (1:28:35) znamená přibližně 14% času. V tomto filmu se opět objevuje téměř výlučně hudba diegetická, a nese se v podobném duchu jako ostatní komedie s V. Burianem. Jediná nediegetická hudba je hned v úvodní scéně filmu, která zachycuje srážku vlaku. Hudba k této scéně je do jisté míry zvukomalebná a dobře ilustruje dramatickost, ale v podstatě i komiku celé situace. Za zmínku stojí také úvodní titulková hudba. Ta, snad jako v prvním filmu, využívá sborového zpěvu – konkrétně Kocourkovských učitelů. Píseň zde uváděná je nepochybně komponována přímo pro tento film, což je patrné z textu písně (Funebřák) i zvukomalby v podobě syčení napodobujícího zvuky vlaku.

V podobném duchu, jako další komedie opatřené hudbou Járrou Beneše, se nese i film *Kantor Ideál*⁵⁰. V tomto filmu se objevuje už i poměrně velké množství nediegetické hudby, ta je, podobně jako u dalších filmů s Benešovou hudbou, většinou odvozena z některé z písní ve filmu užitých. Za zmínku zde stojí moment příjezdu na zámek (0:15:14), kdy zaznívá hudba fanfárového charakteru (kvinty lesních rohů), který upozorňuje (dle systematizace Lissé) na viděné prostředí.

2.2.6 Lelíček ve službách Sherlocka Holmese (1932)

Z téhož roku je i slavný film *Lelíček ve službách Sherlocka Holmese* opět s V. Burianem v titulní úloze. Hudbu k tomuto filmu napsal Josef Kumok a je opět z velké části založena na písni, která zde ovšem zaznívá až téměř před koncem filmu (jedná se o novou hymnu, kterou Lelíček jako dvojník císaře Ferdinanda nechá napsat a sám jí zde pak také zpívá – 1:04:11). Další nediegetická hudba, která ve filmu zaznívá, sice není odvozená z této písně, povětšinou má však povahu buďto tanečních skladeb nebo poněkud „salónně“ znějících romantických kusů (např. scéna, kdy se setkávají oba dvojníci v ložnici – 1:10:47 – téma je částečně odvozeno od tématu písně, poté ovšem pokračuje ve zmíněném „salónním“ duchu). Jako zajímavou lze v rámci tohoto filmu shledat hudbu k úvodní scéně, kdy vidíme jízdu⁵¹ po pokoji Sherlocka Holmese (0:01:52). Ani tato scéna však není po hudební stránce zcela funkční, neboť je založena na častých kontrastech dynamiky *f* a *p*, občasných nečekaných akcentech apod., což v podstatě působí dramaticky, ovšem bez vizuálního opodstatnění – scéna

⁵⁰ *Kantor Ideál*. R: Frič, M., Hu: Beneš, J., Praha: Moldavia, 1932.

⁵¹ Jízda = ve filmové terminologii: plynulá změna stanoviště kamery ve vztahu ke snímanému objektu.

samotná je poměrně klidná, záběry na Holmese v křesle pak spíše statické, k čemuž se místy až nadmíru dramatická hudba příliš nepojí.

2.2.7 Jindra hraběnka Ostrovinová (1933)

V roce 1933 točí Karel Lamač film *Jindra hraběnka Ostrovinová*⁵². Je to další dílo spíše vážnějšího žánru (v publikacích označován jako melodrama), o čemž svědčí i hudba, kterou napsal Karel Hašler a Miloš Smatek. První záběry zachycují lopatky mlýnského kola (0:02:35), k čemuž je poměrně dobře instrumentován zvuk Wood-blocků, simulující reálný zvuk. Hudební materiál vychází z písně *Jede, jede poštovský panáček*, která ilustruje jedoucí poštovní vůz, jež jsme mohli vidět již v předchozí scéně (0:02:20). Otázkou zůstává, proč není hudba synchronizována už s tímto obrazem a začíná znít až o 7 vteřin později. Vysvětlením může být potřeba synchronizace právě zvuku zmiňovaného dřevěného klepání až s obrazem mlýnského kola. Tím tedy vznikla situace, která musela být vyřešena zpožděným začátkem hudby. Chyba je v tomto případě patrně na skladatelích, kteří nespočetali dobře čas před nástupem Woodblocků. Z diváckého hlediska však působí opožděné nasazení hudby nelogicky.

V jedné z následujících scén (0:05:01) vidíme vychovatele s dvěma chlapci na rybách. Hudba zde funguje jako prostředek ilustrující a upozorňující: nejprve zvyšuje napětí a v okamžiku, kdy se splávek na vodě pohne, uslyšíme trylky v dechových nástrojích, které ilustrují právě zmíněný pohyb. Následuje poměrně veselá hudba, komentující radost z ulovené rybky. Celá úvodní sekvence několika scén (až do 0:07:55) je bez mluveného slova, veškeré dění komentuje hudba, což se jí vcelku dobře daří. Jediným nelogickým momentem může divák shledat situaci příjíždějícího kočáru s panstvem, zatímco znějící hudba opět exponuje píseň *Jede, jede poštovský panáček*. Tím vzniká pro diváka dojem, že opět vidí poštovní vůz, zatímco tomu tak fakticky není.

Jako působivou můžeme shledat hudbu ve scéně požáru (0:38:45), která je založená na žesťové skupině a skupině houslí ve vysoké poloze. Časté modulace a chromatická melodika dodávají hudbě velké napětí a dramaticčnost⁵³. Hudba, ve středně rychlém Moderatu, navíc dobře koresponduje i s jakýmsi rytmem stříhů,

⁵² *Jindra hraběnka Ostrovinová*. R: Lamač, K., Hu: Hašler, K., Smatek, M., Praha: Lloyd, 1933.

⁵³ Čehož není zdaleka snadné dosáhnout – viz srovnání s filmem *Grandhotel Nevada* – str. 25

kteře vycházejí (ne všechny) většinou na první době taktů. Podobným způsobem je dosaženo dramatickosti i ve scéně, kdy Jindru odnáší voda na loďce (0:51:56). Zde navíc můžeme slyšet ještě chromatické postupy s nátryly v nižších smyčcích – patrně jako symbol vody.

Dobře časově koncipovanou hudbu můžeme slyšet ve scéně, kdy Jindra na chodbě zámku propukne v radost, až se roztančí (0:46:37). Přesně v moment začátku jejího tance hudba přejde do rychlého valčíku a následně se vrátí do předcházející nálady, když Jindra tančit přestane. Vzhledem k době pořízení nahrávky (resp. celého filmu) se jedná o velmi dobře provedenou synchronizaci.

Hudbu, která představuje emocionální prožitek hrdiny, můžeme slyšet ve scéně, kdy se Jindra dozví, že je její otec na mizině (1:03:28). Tragicky laděná hudba, převážně v nízkých polohách nástrojů a pomalém tempu přesně plní svůj úkol.

Podobně jako byla na začátku filmu symbolizována jízda poštovního vozu písní *Jede, jede poštovský panáček*, je použito lesních rohů pro charakterizaci lovu (1:06:13), zde navíc spojených i s vizuální stránkou (v podstatě nejprve diegetická hudba posléze přecházející v nediegetickou). Jedná se o využití principu asociace všeobecně známého prvku (zvuku) k vyvolání potřebné nálady.

Jestliže bylo sporné opožděné nasazení hudby v první scéně, pak dramaturgicky funkčně je užito v momentě, kdy Jindra postřelí učitele Lípu (1:07:54). Hudba nenastoupí ihned s výstřelem, ale až o 5 vteřin později, což umocní vzniklé napětí. Jedná se opět o práci s tichem jako výrazovým prostředkem. Všimněme si podobných vyjadřovacích prostředků ve spojení se zvukem výstřelu i ve filmu *Před maturitou*.

Veškeré zde popisované scény jsou pouze výběrem nejpůsobivějších scén, kterým hudba dopomáhá k finálnímu emocionálnímu účinku. V tomto filmu (na rozdíl od filmu *Před maturitou*) může divák slyšet hudby mnohem více, ovšem nelze říci, že je vždy zcela adekvátní scénické situaci. Přesto však lze tento film zařadit mezi inicializační filmová díla, v nichž zaujímá hudba stejnou závažnost jako mluvené slovo a vizuální složka. Na výše popsaných vybraných scénách je možné demonstrovat jednak snahu o propojení vizuální a hudební složky, ale i jisté hledačství v principech, které umožní hudbě emocionální působivost zvyšovat. Z tohoto hlediska je tento film rozhodně hodnotný, přestože není, stejně jako film *Před maturitou*, zdaleka doceněn.

2.2.8 Prodaná nevěsta (1933)

V roce 1933 vznikl také film, který má nesmírnou hodnotu především historickou a dokumentární – je jím *Prodaná nevěsta*⁵⁴. Adaptace Smetanovy opery s tehdejšími sólisty, sborem, baletem a orchestrem národního divadla. Takový film pochopitelně není možné hodnotit z hlediska funkčnosti hudby, všeobecně čistě hudební filmy s sebou většinou nesou určitý problém. Poněkud odlišná situace je u operet, kde je velkým dílem zastoupeno i mluvené slovo, ovšem i tam má patrně divák jakési rozpaky, zda situace takto zfilmované vůbec je možné chápat správně, zda nevytvářejí komiku nechtěnou. Tento problém nastává u velkého množství zfilmovaných původně divadelních předloh, které zpravidla nevyužívají možnosti rychlých střihů, změn prostředí apod. To pak znamená pro film jistou statickostí či rozvleklost, která na divadle problém nečiní, neboť je kompenzována blízkou přítomností jednotlivých herců (zpěváků), ale také samotným prostředím divadla. Odlišné vnímání filmu a divadla je patrně problém spíše víceméně psychologický a z části sociologický a filmovědný, pro který není v rámci této práce prostor.

2.2.9 Revizor (1933)

Do náročného úkolu adaptovat Gogolova *Revizora*⁵⁵ do filmu se v roce 1933 pustil režisér Martin Frič. Z hlediska filmového stáli tvůrci před výše popsaným problémem, jehož konkrétní řešení zde nebudeme rozebírat. Jako skladatele přizvali Járu Beneše.

Již titulková hudba navozuje názvuky ruských písní prostředí, kde se bude děj odehrávat. Titulková hudba začíná pochodem v žesťových nástrojích, jehož melodika může připomínat Griegův *Holdovací pochod* ze Sigurda Jorsalfara (tato podobnost však může být čistě náhodná a nemusí se jednat o vědomou parafrázi). Stejně pochodové hudby je pak užito ve scéně odcházejícího Chlestakova (0:27:03), kdy se mu klaní všichni městští funkcionáři. Zde je pak asociace s Holdovacím pochodem oprávněná, z hlediska ruské lokace však poněkud nelogická.

Do jisté míry využívá ruského folklóru Beneš i v hudbě pro scénu zmatku při obdržení zprávy o revizorovi (0:13:38). Hudba k této poměrně dlouhé scéně (téměř dvě a půl minuty) vychází z rytmu ruského kozáčku, který nejen že dobře

⁵⁴ *Prodaná nevěsta*. R: Innemann, S., Kvapil, J., Hu: Smetana, B., Praha: Espo, 1933.

⁵⁵ *Revizor*. R: Frič, M., Hu: Beneš, J., Praha: Meissner, 1933.

charakterizuje chaos a rychlé tempo dějů v záběrech, ale navíc podtrhuje komiku celé této situace. Většina scén je pak opatřena tímto druhem hudby, což může v divácích vyvolávat dojem jednotvárnosti. Snaha po dosažení co možná nejautentičtější hudební výpovědi vedla Beneše logicky k užití ruských písní (nebo alespoň ruské melodiky), ovšem jejich výběr byl poměrně omezený. Melodie galopu je pak v závěru filmu představena v podobě písně zpívané V. Burianem (0:57:20), což potvrdí tehdejší praxi komponovat většinu nediegetické hudby z tématu filmové písně.

2.2.10 U snědeného krámu (1933)

U dramatu *U snědeného krámu*⁵⁶ z roku 1933 se opět schází tvůrčí trio Martin Frič (režie), Karel Hašler a Miloš Smatek (hudba) stejně jako ve filmu *Jindra hraběnka Ostrovinová*, což předurčuje nadprůměrnou uměleckou hodnotu filmu. Už samotná volba stejnojmenné literární předlohy Ignáta Herrmanna a hereckého obsazení filmu (F. Smolík, V. Burian, A. Nedošínská ad.) je příslibem kvality. Stejně tak je tomu i v případě hudby, která sice setrvává z určité míry v zajetých kolejích tehdejších zvyklostí, ovšem v lecčems již naplňuje požadavky vznikající nové konvence.

Již úvodní scéna (0:02:38) se záběry ranní ulice je doprovázena hudbou čišícím optimismem a nadějí. Vychází z motivu kvint lesních rohů, které Smetana používal jako symbol českého národa. Za přibližně dvě minuty (0:04:54) vidíme záběr téže ulice, nyní jí prochází malý chlapec a potkává rytmistra Kylliana (V. Burian). Scénu doprovází jednoduchá písničková melodie pískaná na ústa⁵⁷, která se se záběrem na Kylliana promění v parafrázi vojenského pochodu – nejprve v pikole a flétně, pak instrumentovaného do vysokých nástrojů s trubkou a malým bubínkem. Touto stylizací je charakterizována postava bývalého vojáka – rytmistra Kylliana, navíc je umocněna jistá komičnost této postavy.

Elegantní, rytmus práce sledující valčíkovou hudbou je opatřena scéna prosívání upražené kávy (0:10:27). Jednotlivé postavy jsou zabírány, jak prožívají linoucí se vůni. Hudba tak dotváří lehkou komiku této situace.

Pochopitelně ani v tomto filmu nesmí chybět „Burianovská“ exhibice. Ta nastává na návštěvě u Šustrů (0:52:40), když Burian zpívá (se vším prožitkem

⁵⁶ *U snědeného krámu*. R: Frič, M., Hu: Hašler, K., Smatek, M., Praha: Moldavia, 1933.

⁵⁷ Druhou možností je hra na nepřesně intonovanou pikolu, což vzhledem k nedostupnosti partitury nelze z důvodu nepřiliš kvalitního zvukového záznamu s jistotou určit.

jemu vlastním) Hašlerovu píseň *Když jsme byli v Itálii*. V tomto filmu se podařilo Fričovi tuto exhibici minimalizovat, takže trvá pouze jednu minutu (srov. např. s filmem *Funebrák*). Z fanfárového začátku melodie této písně je pak odvozena nediegetická hudba ke scéně příchodu Kylliána do krámku (0:58:32).

Hudba dobře umocňuje napětí a nejistotu mezi novomanžely (1:04:44), vycházejíc melodicky i harmonicky ze zmenšeného septakordu. Sólové smyčcové nástroje nejprve exponují na něm založenou melodii, následně jsou paralelní zmenšené septakordy instrumentovány do tremola skupiny houslí. Tento způsob vyvolání napětí je sice poměrně tradiční, ovšem v tomto případě fungující.

Z Hašlerovy písně *Neplač, neplač*, kterou jsme slyšeli ve scéně zachycující Žemlu čtoucího dopis oznamující úmrtí a pohřeb jeho maminky (0:56:54), vychází hudba ke scéně osamoceneného Žemly (1:09:25). Tím je vytvořen oblouk mezi dříve zjištěným faktem (smrt matky) a současnými pocity hrdiny. Hudba je tak významově jasná, ačkoliv není přehnaně patetická. Podobného významového oblouku je docíleno užitím hudby, která zněla před hádkou novomanželů (viz výše), v situaci kdy posluhovačka Randová objeví Žemlovy svatební šaty v zázemí krámku (1:10:53) a pochopí, že nestrávil svatební noc se svou ženou.

Tento film je ukázkou nových postupů využívajících asociací ať už díky všeobecně známé hudbě či určité typové struktuře (vojenský pochod, fanfára) nebo v rámci celého filmu. Hudba tak vysvětluje namísto slov, upozorňuje na důležité momenty či detaily, umocňuje napětí a emocionální prožitek, vysvětluje psychologické stavy hrdinů. Jedná se tedy o další film, který začíná splňovat zmiňované požadavky vznikající konvence a využívá širších možností, které filmová hudba nabízí.

2.2.11 Grandhotel Nevada (1934)

Josef Kumok patří již od svého debutu coby skladatele filmové hudby (1932 – *Načeradec, král kibiců* a *Lelíček ve službách Sherlocka Holmese*) mezi velmi vyhledávané autory. V roce 1934 píše hudbu k filmu *Grandhotel Nevada*⁵⁸. Hudba v tomto filmu by se dala rozdělit do čtyř skupin – písně a hudba tanečního charakteru, lyrická a dramatická hudba. Písně jsou srovnatelné úrovně jako v dalších filmech tohoto období. Dalo by se říci, že Jára Beneš psal písně více operetního charakteru, z kterých se obyčejně stávaly „hity“ tehdejší doby. V Kumokově případě tomu tak povětšinou není, jeho písně jsou melodicky,

⁵⁸ *Grandhotel Nevada*. R: Sviták, J., Hu: Kumok, J., Praha: Ufa, 1934.

harmonicky i rytmicky komplikovanější, což je činí interpretačně náročnější a tudíž hůře širitelné mezi lidem.

Píseň *Lucy*, jež zaznívá na začátku filmu (0:10:55) se stává leitmotivem této postavy a zaznívá ve filmu několikrát - buď ve zpívané nebo čistě instrumentální verzi. Podobně je tomu s písní *V dálku za horou* (0:14:53), jež plní podobnou úlohu pro postavu samotáře Petra, který ji také sám zpívá (Otomar Korbelář).

Za vyzdvižení stojí rozhodně lyrická hudba tohoto filmu, ta je většinou ve volném tempu a zpravidla se pojí se záběry přírody. Instrumentace tohoto typu hudby je poměrně nápaditá a proměnlivá v průběhu filmu, často užívá dechových nástrojů. Melodicko-harmonický materiál vychází povětšinou z písně *V dálku za horou*, je však zpracováván a značně obměňován, takže nepůsobí nudně (např. 0:46:57 nebo 1:30:33). Poměrně obvyklá je také polyfonní sazba, ve filmové hudbě nevyužívaná příliš často (1:19:16).

Co zůstává v tomto filmu problémem, je hudba dramatická. Například scéna útěku Čechoameričanů před ovčáckým psem (0:47:51) je přehnaně dramatická. Její tempo nekoresponduje s tempem vizuální složky, střihů a pohybů herců. Navíc je vystavěna na již zmíněných „romantických“ klišé užívaných pro dramatickou hudbu (chromatická melodika, zmenšený septakord apod.). Svou přehnanou vypjatostí vyvolává komické asociace, otázkou je, zda záměrně. Podobně působí i scéna požáru (0:55:58), která ještě pravděpodobněji komická být nemá. Problémem této scény je rovněž samotné nasazení hudby. Logika situace by si žádala začátek hudby s vypuknutím požáru a její konec s uhašením. Tak tomu ovšem není, hudba začíná o minutu a 14 vteřin poté, co jsme viděli první plameny (0:54:44). Mezitím se odehraje dialog, pod kterým (patrně z obav nad srozumitelností mluveného slova⁵⁹) hudba nezní. Zatímco nastal zmatek a jednotliví aktéři hasí, hudba hraje. Poté (0:56:29) se hudba opět zastaví (aktéři stále hasí, oheň hoří), aby „mohl být proveden“ dialog a hudba následně opět mohla pokračovat (0:56:47). Tento způsob práce pak scénu nesjednocuje, nýbrž naopak, rozkládá jí na jednotlivé popsané části. Jako ne zcela pochopitelné se také jeví užití melodicko-harmonického materiálu písně *Lucy*, kterou má divák asociováno s konkrétní postavou. Tu sice na obraze vidíme v kouři hasit, mimo ní

⁵⁹ Tehdejší záznamová a mixážní technika nebyla ani zdaleka natolik kvalitní, aby umožňovala regulaci hlasitosti a zachování kvalit zvuku. Proto používají filmoví tvůrci hudbu v pozadí dialogů ne příliš často, a pokud, pak je hudba výrazně ztišena (někdy i na hranici slyšitelnosti, takže postrádá význam). Rozhodně však taková hudba není používána v dramatických momentech, kdy by její dramatickost (většinou podtržena silnou dynamikou) přehlušovala mluvené slovo.

však i další postavy. Postava Lucy v tomto momentu není v popředí dění, důvod k jejímu vyzdvižení prostřednictvím hudby tedy není.

Jak je vidět, Josef Kumok, který měl již za sebou několik filmů, patřil k autorům, kteří pociťovali potřebu asociovat hudbu s vizuální složkou. Bohužel ne vždy se mu to podařilo tak, jak by divák zvyklý na dnešní filmovou hudbu očekával. Tato poměrně známá komedie je nicméně jedním z prvních filmů, ve kterých je autorova snaha o asociativní pojetí hudby zřetelná.

2.2.12 Dokud máš maminku (1934)

Stejná dvojice režisér – hudební skladatel pracuje v tomtéž roce i na filmu *Dokud máš maminku*⁶⁰, který je označován jako melodrama. Použité hudební principy jsou opět velmi podobné. Kumok píše ústřední stejnojmennou píseň, z které pak s vynalézavostí jemu vlastní tvoří většinu další hudby. V tomto filmu se jedná především o scény nostalgické či tragické, které jsou hudbou doplněny (např. scéna prázdné synovy místnosti po jeho odchodu – 0:25:26 nebo strach o syna po pádu letadla – 1:25:30). Tento typ hudby byl patrně Kumokovi bližší, proto scény vyznívají působivě a hudba je emocionálně podporuje.

2.2.13 Jánošík (1935)

Drama *Jánošík*⁶¹ natáčí v roce 1935 režisér Martin Frič dle předlohy divadelní hry Jiřího Mahena. Jako autora hudby zve Miloše Smatka, což se ukázalo jako správná volba. Hudba v tomto filmu je dosti dramatická, ovšem (podobně jako u *Svatého Václava*) autor se pokusil, alespoň částečně, vyhnout obvyklým klišé, takže hudba nepůsobí dramatičtěji než vizuální složka. Dramatické hudby je však ve filmu hodně a chybí celková dramaturgická výstavba hudební složky. Je zde mnoho vysokých dramatických vrcholů, čímž je působivost toho patrně nejdramatičtějšího – Jánošíkova poprava – poněkud degradována. Zaměříme se na některé výjimečné a nejpůsobivější scény.

Hned úvodní scéna filmu (0:02:57) je po hudební stránce velmi cenná – jedná se o autentický slovenský folklor (kterého je ve filmu užito častěji), tedy zpěv žen, doprovázející záběry venkovských prací. Prudkým kontrastem je pak scéna kdy pandurové svolávají obyvatele „na panské“ (0:03:35). Hudba zde začíná až po křiku pandurů, což umocňuje napětí, navíc poskytuje jasný návod

⁶⁰ *Dokud máš maminku*. R: Sviták, J., Hu: Kumok, J., Praha: Ufa, 1934.

⁶¹ *Jánošík*. R: Frič, M., Hu: Smatek, M., Praha: Lloyd, 1935.

pro diváka jak scénu vnímat – těžká hudba vyjadřující utrpení pod krutou nadvládou hraběte Šándora Révayie. Hudební materiál vychází ze sledu čtyř akordů v pomalém tempu (přibližně MM=60), které se několikrát zopakují, aby se z nich stala doprovodná figura tklivé melodie v dřevěných dechových nástrojích.

Z hlediska propojení folklorní hudby (možno vnímat i jako diegetickou hudbu) s hudbou orchestrální - nediegetickou je nesmírně zajímavá hned následující scéna – po smrti ženy starého Jánošíka (0:05:25). Nejprve slyšíme zpěv žen – plaček, do něhož postupně vstupuje anglický roh s opakovaným rozkladem sextakordu. Pomalu se přidávají smyčce a zpěv plaček mizí. Hudba k této scéně má poměrně ostinátní charakter, díky zmíněnému procesu proměny však nepůsobí nudně.

Pochod pandurů (0:21:10) pak doprovází hudba, která vyvolává dojem lehkosti až komiky. Snahou autorů patrně bylo, aby scéna působila na diváky poněkud komicky. Nikoliv jako pochod nepřemožitelného vojska, ale snadno zdatelného nepřítele. Hudba se pak stříhem promění v dramatickou, když jsou panduři napadeni Jánošíkovy zbojníky.

Jako patrně nejpůsobivější (dle očekávání) lze označit scénu Jánošíka na popravišti (1:12:27). Po hlasitém víru na bubny se pojednou ozve slovenská písnička⁶², Jánošík odtrhne okovy na svých nohách a začne tančit. Spolu do této hudby (housle, cimbál) se začínají ozývat nástroje symfonického orchestru – pozouny a posléze trubky, xylofon a postupně celé tutti – v bitonálních a disonantních vztazích ke stále znějící písničce. Hudba se stále zrychluje, čemuž odpovídá i neustále rychlejší tempo stříhů směřující až k naprostému šílení. Scéna se zklidní a po krátkém dialogu naskočí Jánošík na hák. Dramatická hudba je tentokrát odvozena ze slovenské hymny „*Nad Tatrou sa blýska*“.

Historické drama, které má patrně pro Slováky podobný význam jako pro Čechy *Svatý Václav*. O tom svědčí i snaha autorů o co nejuněmělečtější zpracování tohoto tématu. Na rozdíl od filmu *Svatý Václav* (který byl navíc ještě němý) je hudba v *Jánošíkovi* mnohem dramatictější. Film postrádá více odlehčených scén, poskytujících prostor hudbě pomalé a lyrické. Pokud už se zde takové vyskytují, jsou v markantním časovém nepoměru ve vztahu ke scénám dramatickým (souboje, útky, jízdy na koních atd.). To má pochopitelně vliv na celkovou působivost filmu.

⁶² Nápěv dnes známý jako *Pásli ovce valaši*.

2.3 Shrnutí

Čeští filmoví tvůrci byli na počátku zvukového filmu velmi plodní. Vezmeme-li v potaz, že v letech 1930-35 vzniklo 137 celovečerních hraných filmů (z nichž některé vznikly i v další verzi – německé či francouzské), je jasné, že jejich kvalita nemohla být na stejné úrovni. Do dnešních dnů se bohužel některé z filmových materiálů nedochovaly, přesto ovšem zůstává drtivá většina tehdejší produkce dostupná a tvoří tzv. Zlatý fond české kinematografie. Tato práce se zabývá pouze osmnácti filmy, což činí zhruba 12,5%. Klíčem k výběru těchto filmů byla jednak různorodost žánrů, od komedií, které čítají největší díl tehdejší tvorby, přes melodrama po dramata a historické filmy. Druhým aspektem byla působivost filmové hudby a mapování jejího progresu všeobecné, ale i v rámci tvorby jednotlivých autorů.

Jak se jednotlivými analýzami ukázalo, konvence, která by se dala formulovat do v úvodu popisovaných funkcí filmové hudby, se v českém hraném filmu objevuje již velice záhy. Některé z těchto funkcí pak uplatňují již Oskar Nedbal a Jaroslav Kříčka ve své hudbě k historickému velkoformátu *Svatý Václav* z let 1929-30. Jedná se především o charakterizaci osob (exotická hudba), navození dojmu diegetické hudby (v němém filmu!) a vytvoření základny pro divákovy emoce.

To, že tento způsob práce neměl na tvůrce raných zvukových filmů takový vliv, jak by se očekávalo, je patrné z prvních komedií z roku 1930. Zde je často použita hudba výlučně diegetická, zpravidla coby píseň interpretovaná jednou z postav. Nodiegetické hudby ve filmech postupně přibývá, vychází však většinou z hudebního materiálu některé z písní ve filmu použité. Práce s ní většinou znamená pro skladatele pouze její instrumentování případně změnu tempa. Tímto způsobem tvoří filmovou hudbu Jára Beneš, známý skladatel operet a populárních písní tehdejší doby. Důkladnější kompoziční postupy na základě tohoto principu hudby odvozené z písně využívá Josef Kumok (např. filmy *Grandhotel Nevada* či *Dokud máš maminku*). Nikoliv však ve svých prvních filmových partiturách, které jsou dosti podobné Benešovým.

Nejmarkantnějšího kontrastu ve vztahu s dobovou filmovou produkcí dosahuje film *Před maturitou*, který hudbou opatřil E. F. Burian. Jak bylo popsáno v úvodu, Burian uvažoval nad teorií filmové hudby již v období němého filmu. Své názory pak publikoval ve svých pracích. Jeho novátorský přístup bořící

zvyklosti tehdejší doby pak mohou diváci vnímat ve zmíněném filmu. Jedná se o jeden z mála zvukových filmů jiného žánru než komedie. Už to znamená, jak se ukázalo, potřebu kvalitnější a zajímavější hudby než je tomu u čistě zábavní produkce (komedií). Burian využívá do té doby naprosto originální způsob práce s hudbou – například hudební materiál vycházející ze zvuků mouchy tak vytvoří pomyslný most mezi dvěma scénami. Stejně tak bravurně dokáže Burian pomocí dórské modalit a melodicko-harmonických prvků středověké hudby charakterizovat prostředí zříceniny hradu.

Snaha o umělečtější a kvalitnější hudbu je cítit i v dalších filmech vážnějších žánrů (drama, melodrama). Její autoři se zhošťují náročných úkolů poměrně zručně, ovšem ve srovnání s Burianovou hudbou zůstávají vždy o několik kroků zpět. Především dramatická hudba bývá pro mnoho skladatelů náročným úkolem, chybí zde úloha hudebního dramaturga, který by skladateli pomohl vytvořit celkovou formální strukturu filmové hudby a vystavět tak pro diváka jasnou osu směřující k nejvyššímu vrcholu filmu (problém přesycení dramatickou hudbou ve filmu *Jánošík* s hudbou Miloše Smatka). Skladatelé nejsou ještě zvyklí chápat filmové dílo jako celek, k jehož celistvému vnímání mohou svou hudbou přispět. Hudba tak nesceluje, ale mnohdy spíše naopak tříští film na ještě menší části (např. scéna požáru ve filmu *Grandhotel Nevada*).

Přesto je však možné říci, že již v prvních letech českého zvukového filmu skladatelé (povětšinou podvědomě) aplikují principy postupně vznikající konvence. Jedná se zpočátku především o vytváření základny pro divákův emocionální prožitek scény. Málodky se setkáváme s hudbou psychologizující, vyjadřující pocity a stavy hrdiny viděného na scéně (to se daří Burianovi ve filmu *Před maturitou* např. ve scéně prof. Kleče – viz výše). Skladatelé uplatňují velmi často diegetickou hudbu, tedy hudbu, jejíž zdroj vidíme na plátně. Tento způsob práce byl koncem 40. let natolik nadužívaný, že ho Hanns Eisler⁶³ označuje jako „zlozvyk“. Názor, že hudbu je třeba vizuálně obhájit, je postupně vyvracen. Filmoví tvůrci se přesvědčují, že hudba může být působivá i bez toho, aby byla hrána či zpívána postavou filmu. Přesto zůstává ve filmech stále velké množství písní, z nichž některé jsou východiskem pro nediegetickou filmovou hudbu.

Můžeme říci, že byly nalezeny první inicializační díla začínající konvence asociativní filmové hudby v českém zvukovém filmu. Jsou jimi především filmová díla vážnějšího žánru, ve kterých si tvůrci kladli za úkol vytvoření hodnotnějšího uměleckého díla. Vzniklo tak několik filmových děl, která svou kvalitou

⁶³ Op cit.

překonávají ostatní filmy tehdejší produkce. Nelze však říci, že by vliv těchto umělečtější působících filmů byl zásadní. Vznikající konvence jako by byla fixována výhradně na žánr dramatu, zatímco komedie zůstávají ještě na dlouhou dobu v zajetí písní a taneční hudby. S tím také souvisí režisérský výběr skladatele. Všimněme si, že již v tomto období se začínají utvářet dvojice režisér-skladatel, které jsou tolik typické například pro období 60. – 70. let. Například Martin Frič si vybírá pro své komedie Járu Beneše, zatímco pro dramata volí Miloše Smatka a Karla Hašlera. Podobně spolupracuje Jan Sviták s Josefem Kumokem, Svatopluk Innemann s Emanem Fialou. Výjimku tvoří dva Innemannovy filmy, v obou případech měla volba skladatele zásadní dopad – v tom nejpozitivnějším smyslu v případě filmu *Před maturitou* (E. F. Burian), v negativním ve filmu *Vražda v Ostrovní ulici* (Karel Marchart).

Výsledky této práce nastolují další otázky hodné teoretické reflexe. Jsou jimi především poměrně časté problémy s dramatickou hudbou v raných zvukových filmech. Rovněž otázky působivosti klišé pro filmovou hudbu typických, které však mohou fungovat jako iniciátor komiky⁶⁴. Dalším úkolem je nalezení komedií, ve kterých se filmová hudba již vymaňuje z principů komedií raných, přestává být pouze filmem zábavním a vydává se směrem uměleckého filmového díla.

⁶⁴ Tohoto principu je později využíváno v parodiích – např. film *Pytláková schovanka* z roku 1949.

3 Kompoziční řešení funkcí filmové hudby

3.1 Systematizace

Polská muzikoložka Zofia Lissa se ve své práci *Estetyka muzyki filmowej*⁶⁵ zabývá systematizací funkcí filmové hudby. Jak již bylo zmíněno, tyto funkce rozděluje na 13 základních funkcí, které se však vzájemně nevyklučují⁶⁶. Přestože se jednotlivé funkce, tak jak je naznačuje Lissa ve své práci, mohou jevit poměrně podobné, pro důkladné porozumění jejich rozdílnosti je nezbytný důkladnější rozbor. Lissa uvádí jednotlivé příklady na velkém množství filmů, počínaje filmem němým až po novou tehdejší produkci (kniha vyšla v polštině v roce 1964, v němčině již o pět let dříve, českou filmovou produkci však nezmiňuje). Je ovšem evidentní, že nemohla zahrnout filmy vzniklé po tomto období, přesto však lze říci, že její systematizace zůstává víceméně platná i nadále. Jednotlivé zde vyjmenované funkce budeme později rozebírat v jednotlivých podkapitolách a dokládat je na příkladech české filmové tvorby spolu s analýzami konkrétních hudebních příkladů. Jednotlivé funkce budeme pro naše potřeby systematizovat do značné míry obdobně jako Z. Lissa:

1. Hudební ilustrace (Asociace k pohybu a dalším vizuálním jevům)
2. Hudební stylizace reálných zvuků
3. Reprezentace prostředí a času
4. Deformace zvukového materiálu
5. Prostředek autorského komentáře
6. Hudba reálná (diegetická)
7. Prostředek vyjádření duševních stavů
8. Základna pro divákovo vnímání
9. Hudba jako symbol
10. Formálně jednotící prvek

⁶⁵ Lissa, Z. *Estetyka muzyki filmowej*, Krakow: Polske wydawatelstwo muzyczne, 1964.

⁶⁶ Funkce reprezentace prostředí a času v našem případě shrneme do jedné kategorie, přestože Lissa je představuje samostatně.

3.2 Hudební ilustrace

Ilustrace hudbou je první funkcí, kterou tvůrci využívali od počátku zvukového filmu. Některé principy ilustrativnosti jsou dnes již používány buďto v duchu grotesknosti nebo např. v animovaných filmech. Přetrvává způsob hudební ilustrace ve vztahu k vizuálnímu pohybu a rovněž v případě momentů, kdy chtějí tvůrci dosáhnout jisté komiky.⁶⁷

Jakýkoliv pohyb zachycený ve vizuální složce je komentován (zvýrazněn) adekvátním hudebním doprovodem. Ten by měl (v ideálním případě) odpovídat tempu (živosti) pohybu zachyceného v obraze a jeho pravidelnosti.

3.2.1 Asociace hudby s vizuálním pohybem

3.2.1.1 Rychlý pohyb

Už v prvním zvukovém filmu – *Tonka Šibenice*⁶⁸ z roku 1930 – je zachycena scéna jedoucího vlaku doprovázená polkou (0:01:12). Celá situace vychází z diegetického zvuku rozjíždějícího se vlaku, jehož rytmus se postupně zrychluje a posléze nabude zcela pravidelný dvoudobý charakter. Do tohoto ryze ruchového doprovodu se zapojí hudební složka v naprosto identickém tempu. Tím dojde k prolnutí zvukové (ruchové) a hudební složky. Pohyb je zde zvýrazněn právě onou imitací konkrétního tempa zvuků reálně vydávaných jedoucím vlakem s tempem hudebního doprovodu. Situace je tak věrohodná a hudba plní svou funkci.

Paralelu k jízdě vlaku v předchozím filmu může vytvořit film *Touha*⁶⁹, v němž je scéna jízdy vlakem (0:36:38) doprovázena opět taneční hudbou, v tomto případě valčíkem. Ten je pomalý dokud vlak stojí a pomalu se rozjíždí, následně hudba zrychluje spolu se zrychlováním vlaku. Posléze dosáhne plného tempa. V pomalém tempu valčík nejen plní funkci zvýraznění pohybu, navíc psychologicky dokresluje emocionální stavy hrdinů – smutek z loučení, nostalgie⁷⁰. Tutéž funkci pak posléze částečně plní i v tempu rychlém, zde však můžeme hudbu chápat jako ilustraci nedočkavosti, naděje... Z funkčního hlediska můžeme shledat poněkud sporné zdvihové ritardando zhruba po 1

⁶⁷ Viz. podkapitola Ilustrace dalších vizuálních jevů.

⁶⁸ *Tonka Šibenice*, R: Anton, K., Hu: Košťál, E., Praha: Elekta, 1930.

⁶⁹ *Touha*, R: Jasný, V., Hu: Havelka, S., Praha: Filmové studio Barrandov. 1958.

⁷⁰ Tentýž valčík je použit v jedné z předcházejících scén jako doprovod tance těchto dvou postav.

minutě, toto valčíkové „kliše“ není vizuálně opodstatněno, lze ho proto chápat rozličným způsobem – např. zlom v emocích hrdinky apod. Každopádně však nesouvisí s funkcí zvýraznění pohybu.

Hudební materiál, který Havelka užívá ve scéně jízdy vlakem, vychází z hudby ve dvou předcházejících scénách. V nich je zachycena opět jízda (stejná hrdinka a hrdina) – tentokrát na jízdním kole⁷¹ (0:22:42 a 0:26:59). Hudba zde je v sudém taktu, opět má charakter taneční – zde foxtrot v metru alla breve. Pravidelnost je zde dána pizzicaty ve skupině violoncell a kontrabasů a pravidelným pohybem ve čtvrtých hodnotách v kytáře. V druhé z těchto scén si všimněme i funkce zvýraznění mimohudebních zvuků v okamžiku, kdy slyšíme zvonky jízdních kol. Hudba stále pokračuje, do ní – prakticky v jiném zvukovém pásmu – zazní toto nepravidelné cinkání (v partituře zapsáno není). Je to tedy jediný fragment reálných zvuků v této scéně použitý (neslyšíme žádné jiné zvuky jízdy ani osob), čímž na sebe výrazně upozorní.

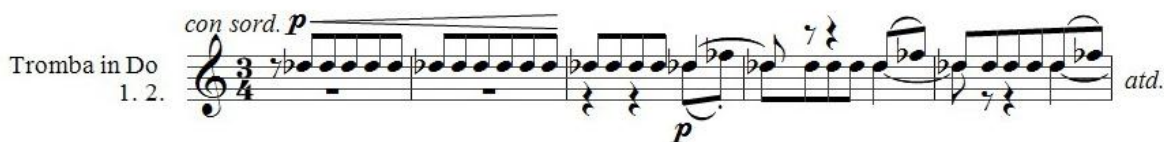
Jízda vlakem, coby podklad pro úvodní titulky, je zachycena ve filmu **Škola otců**⁷². Hudba k této scéně je zpočátku metricky proměnlivá, posléze se ukotví v tříčtvrtovém metru, vzápětí však opět tuto pravidelnost ztrácí. Hudba zde s pohybem souvisí pouze částečně, tato souvislost je narušena právě zmíněnou nepravidelností. Více zde funguje jako popis krajiny, tedy psychologizující hudba jako znak hrdinova pozorování.

Jízdu tramvají ve filmu **Tam na konečné**⁷³ doprovází opět pravidelně členěná hudba ve tříčtvrtovém metru, i když s občasným narušením této pravidelnosti. V tomto případě je scéna také podkladem pro úvodní titulky (0:01:23). Začíná znít přesně v okamžiku, kdy hrdina nastoupí do tramvaje a ta se rozjede. Zde však plní úlohu značící hrdinovo pozorování – jisté tajemno zamlžené ranní Prahy (v hudbě vyjádřené souzvuky ve vysokých smyčcích a klavíru a neustálo prodlevou na tónu Des ve violoncellech, kontrafagotu a tubě – viz. Příloha 1). Díky zachování pravidelnosti osmin v modelu s výraznou malou tercií (nejprve v sordinovaných trubkách, posléze ve flétnách a klarinetech – viz. Np. 3) koresponduje právě i s jízdou tramvaje. Hudba je ukončena fade-outem do skřípění brzd tramvaje.


⁷¹ Přestože by rychlostí pohybu tato scéna patřila spíše do skupiny středně rychlého pohybu (viz. další scény zachycující jízdu na kole), vzhledem k hudebním souvislostem ji popisujeme zde.

⁷² *Škola otců*, R: Helge, L., Hu: Křivinka, G., Praha, Filmové studio Barrandov, 1957.

⁷³ *Tam na konečné*, R: Kadár, J., Klos, E., Hu: Liška, Z., Praha, Filmové studio Barrandov, 1957.



Np. 3 Liška, Z. Tam na konečné – počáteční takty v trubkách

Jízda v automobilu je zachycena ve velkém množství filmů. Významnou roli hraje však právě tento druh pohybu ve filmu **Svědomy**⁷⁴. Poprvé vidíme jízdu automobilu v klidné rychlosti hned na začátku filmu (0:08:46). Hudba je zde komponována v 4/4 taktu s pravidelnou rytmickou figurou . Tempo víceméně pocitově odpovídá rychlosti jízdy. Zajímavým prvkem je tonální umístění hudby ve vztahu k troubení klaksonu, který se tak jeví jako součást hudební složky. Asociace s vizuální složkou je naprosto přesná ve smyslu jízda=hudba, zastavení=ticho. Hudba je zde tedy primárně zvýrazňovačem pohybu, ovšem plní též úlohu psychologicky popisnou, vyjadřujíc pohodu hrdinů. Toho dosahuje Šust především tonálně ukotvenou melodikou a harmonií bez výrazných modulací, především v podobě kvintakordů. Hlava tématu v tomto momentu je odvozena od leitmotivu, který se objevuje již v titulkové hudbě na začátku filmu⁷⁵. Je vystavěn z intervalu vzestupné čisté oktávy, na kterou navazuje malá sekunda a zvětšená kvinta dolů (Np. 4). Značná chromaticizace tohoto motivu způsobuje jeho dramatické vyznění. V tomto případě je však výrazně pozměněno. Je ukotveno v tónině E dur, charakteristický tečkovaný rytmus a úvodní interval oktávy však zůstává zachován (Np. 5)



Np. 4 Šust J. Svědomí – dramatická verze motivu



Np. 5 Šust J. Svědomí – klidná verze motivu

Velký blok hudby je použit pro další scénu zachycující jízdu automobilem, tentokrát však začíná hudba již před samotnou jízdou (0:17:25). V tomto momentu je zmíněný dramatický motiv exponován ve violoncellech v okamžiku,

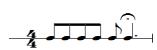
⁷⁴ *Svědomy*, R: Krejčík, J., Hu: Šust, J., Praha, Československý státní film, 1948.

⁷⁵ Bylo by možné tento motiv označit jako „motiv svědomí“.

kdy hrdina odchází z místnosti. Následuje polyfonní předivo vycházející z intervalů motivu. Hudba zde plní úlohu psychologizující (smutek, negace), posléze, při rozjezdu automobilu, je pak opět asociována s jízdou, právě prostřednictvím výše popsaného charakteristického rytmu. Hudba není už tak klidná a pohodová, vyjadřuje krom samotné jízdy i neklid hlavního hrdiny.

Při jízdě automobilu vychází téma z druhé varianty motivu, nyní však v poněkud živějším tempu, a přestože je stále v durové tónině, způsobí doprovod založený především na septakordech (převažuje tvrdě velký a dominantní) a polyfonní sazba dramatictější vyznění. Hudba pokračuje v podobném duchu i po zastavení vozidla, mizí pouze zmíněný rytmus spojený s jízdou automobilem.

Fatální jízda automobilu před nehodou je opět doprovázena v podstatě identickou hudbou (0:34:27). Ta je bez náznaku gradace přerušena až výkřiky hrdinky. Vzniklé ticho je následně umocněno kontrastní dramatickou hudbou instrumentovanou pro žesť a bicí nástroje při záběru na ležícího chlapce (v podstatě jeden čtyřčtvrtový takt s fermatou – rytmická struktura je následující:



). Právě zmíněná fermata způsobí vnímání tohoto rytmu jako nepravidelného. Na tuto fermatu ihned (v okamžiku stříhu obrazu) navazuje hudba, která doprovází jízdu při útěku od nehody. Ta je silně dramatická a maximálně využívá prvek zmíněné rytmické figury asociované s jízdou automobilu. Melodika vychází právě z dramatické verze charakteristického motivu doprovázeného především zmenšenými septakordy a mollovými kvintakordy. Tím je dosaženo cílené napětí a dramaticčnost. Zároveň je těmito dvěma užitými prvky (rytmus asociovaný s jízdou automobilu, charakteristický dramatický melodický motiv) dosaženo propojení všech zmíněných scén a zároveň jejich včlenění do hudebního kontextu v rámci celého filmu.

Často bývá ve filmech použit pohyb kamery, který zachycuje prostor tak, jak by ho viděl hrdina. Kamera zde zastupuje hrdinovy oči, často je pohyb nejen vpřed či vzad, ale bývá různě rozkolísán horizontálně i vertikálně. Tímto způsobem snímání je právě dosaženo efektu, kdy se divák vnímáním zcela propojuje s vnímáním hrdiny.

Výrazně ho používají tvůrci v jedné ze závěrečných scén filmové pohádky **Třetí princ**⁷⁶. Hrdina a hrdinka zde projíždějí v poměrně velké rychlosti skalami na koních (1:18:19). Ve své podstatě můžeme záběry této poměrně rozsáhlé scény rozdělit na tři kategorie – záběry na postavy jedoucí na koni, záběry

⁷⁶ *Třetí princ*. R: Moskaljy, A., Hu: Kurz, I., Praha: Filmové studio Barrandov, 1982.

z pohledu hrdinů při rychlé jízdě (kamera se často přibližuje velmi těsně skalním výstupkům, záběry jsou roztřesené a působí velmi dramaticky), záběry směrem vzhůru k vrcholům skal a k nebi v okamžiku krátkých zastavení. Tyto tři principy záběrů jsou umocněny odpovídající hudbou. Ta využívá opět pravidelného šestnáctinového tepu v akordickém doprovodu smyčců (asociace s pohybem). Ten je zachováván po celou dobu scény, přestože je v některých momentech dynamicky upozaděn. V okamžicích záběrů vzhůru vstupují žestě s disonantními rytmizovanými souzvuky spolu s bicími nástroji (malý bubínek, tympány), což umocňuje šilivě působící záběry. Rytmus, který zde Kurz používá, je v rámci hudby k tomuto filmu užít několikrát právě ve vztahu ke skalám. (Np. 6)

The musical score for Trombe in B and Tromboni 1-3 is written in 2/4 time. It features a rhythmic pattern of eighth notes in groups of three, marked with 'ff' and '3'. The key signature has one flat. The score ends with 'flatt.', 'gliss.', and 'atd.' markings.

Np. 6 Kurz, I. Třetí princ – charakteristický rytmus v žestích (skalý)

Hudba postupně graduje, především instrumentačně. Je krátce přerušena při záběru meče symbolizujícího hrdinova bratra zajatého skalami (zvukově podloženo pouze tepem srdce). Následuje další blok výrazně dramatické hudby, zde se objevuje zvuk syntezátoru Moog, v tomto případě znějící jako amplifikované cembalo. Pravidelné šestnáctinové postupy v paralelních sekundách v syntezátoru tvoří protipól k šestnáctinovému pohybu, který je nyní instrumentován do lesních rohů (Np. 7).

The musical score for Corni in F and Moog is written in 2/4 time. The Corni part is in 2/4 time and features a sequence of chords. The Moog part is in 2/4 time and features a sequence of eighth notes in groups of three, marked with '#'. The key signature has one flat.

Np. 7 Kurz, I. Třetí princ – souzvuky v lesních rozích a syntezátoru Moog

Při dalším záběru tento rytmus vygraduje v efekt rychle spojených sestupných zvětšených kvart (resp. zmenšených kvint) ve vysoké poloze lesních

rohů a4, znějící spíše jako glissando (Np. 8). I tento efekt je v tomto filmu použit vícekrát.



Np. 9 Sternwald, J. *Tři přání* – hudba pro jízdu fiakrem

Jízdu na kole s hudbou, která zvýrazní tempo tohoto pohybu, vidíme ve filmu *Postřižiny*⁸⁰. Hudba zde má opět taneční charakter – valčík. Začne znít v okamžiku, kdy uvidíme hrdinku jedoucí na kole (0:35:10), pokračuje dále i pod dialogem. Přestože hrdinku na několik okamžiků nevidíme, hudba nám dodává iluzi, že stále jede na jízdním kole. Toto je pak potvrzeno dalším záběrem, kdy jí vidíme z kola sesedat, se zastavením kola hudba končí. O cca dvě minuty později nasedá opět hrdinka na kolo (0:38:10) – opět začne znít hudba valčíkového charakteru, která trvá znovu po celou dobu, kdy hrdinka na kole jede. Nejinak je tomu i potřetí, kdy hrdinka sedá na kolo (0:40:10). Tato valčíková hudba doprovázející jízdu na kole pak dobře kontrastuje k jízdě hrdiny na motocyklu. Jízda motocyklu není hudbou doprovázena (slyšíme pouze nepříjemný zvuk motoru a vidíme oblaka dýmu). Je zde tedy vytvořen kontrast nejen vizuální, ale i zvukový a hudební.

Když jede hrdinka v závěru filmu na kole naposledy (1:27:50), zní hudba jiná – foxtrot. Opět tedy tanec, ovšem v tomto případě moderní (dobový), který má vyjadřovat změnu – hrdinka si právě nechala ostříhat své dlouhé vlasy a zvolila moderní účes.

⁸⁰ *Postřižiny*, R: Menzel, J., Hu: Šust, J., Praha, Filmové studio Barrandov, 1980.

3.2.1.3 Pomalý pohyb

Scény s pomalým pohybem (chůze apod.) často využívají principu záběrů kamery z pozice hrdiny. Hudba v takovém případě nejen že plní úlohu asociace s tempem pohybu, ale vyjadřuje i psychické stavy hrdiny a jeho emocionální prožitek viděného. Toto je zachyceno např. ve filmu **Babička**⁸¹ při scéně, kdy hrdinové procházejí prostorami zámku. Jejich fascinace prostředím je vyjádřena zprvu záběry na jejich mimiku, následně však pouze hudbou doplňující záběry prostor a jednotlivých detailů. Kamera zde jede tempem odpovídajícím lidské chůzi, tempo hudebního doprovodu je klidné Andante ve 2/4 metru (cca ♩=80)⁸².

Hudba je metricky členěna do dvoučtvrtvých taktů s pravidelnou rytmickou figurou doprovodu (viz. Np. 10)

Pomalu

The musical score is for a piano accompaniment in 2/4 time, marked 'Pomalu'. It consists of two systems of staves. The first system shows a piano introduction with a bass line of eighth notes and a treble line of chords. The second system starts at measure 8 and continues with a similar texture. Chord symbols are provided below the staves.

Chord symbols for the first system: Db, Gb, Db, Bb, Ab, Db.

Chord symbols for the second system: Bbmi, Eb, Bbmi, Bbmi.

Np. 10 Fišer, L. *Babička* - přepis skici

Ve filmu **Čapkovy povídky**⁸³ je ve druhé povídce *Balada o Juraji Čupovi* zachycena krutá cesta hrdiny vánicí (0:42:20). Hudba zde vyjadřuje nejen tuto vánici (rychlé stupnicovité postupy v dřevěných dechových nástrojích), ale i tragiku situace (hrdina byl právě obviněn z vraždy své sestry a jde se sám udat). Tragika je vyjádřena především tempem a quasi chorální melodiou nejprve v žesťových nástrojích, pak i v pěveckém sboru. Tempo koresponduje s kroky hrdiny, takže je hudba asociována i s jeho chůzí. Mimoto vyjadřuje i jeho

⁸¹ *Babička*. R: Moskalyk, A., Hu: Fišer, L., Praha: Československá televize; Filmové studio Barrandov, 1971.

⁸² Agr. partitura k filmu *Babička* je pokládána za ztracenou, dochovány jsou pouze skici, z nichž vycházíme při analýze hudby k tomuto filmu.

⁸³ *Čapkovy povídky*. R: Frič, M., Hu: Škvor, F., Praha: Československá výroba dlouhých filmů, 1947.

pozorování (vánice a krutý mráz), ale dala by se chápat i jako vypravěč komentující příběh. Toto je obzvláště působivé v okamžiku nástupu sboru.

V podobném duchu laděná je i hudba v závěru třetí povídky (*Anděla*) z filmu **Touha**⁸⁴. Hrdinka zde orá pole s koňským potahem (poté co odmítla z hrdosti nechat si pole zorat traktorem), vidíme její velmi pomalé a těžké kroky, výraz její tváře naznačuje velkou fyzickou námahu, vyčerpání, objevují se slzy v jejích očích (1:04:32). Hudba ve $\frac{3}{4}$ metru začíná dvěma zdvihovými takty, po nich následuje výrazná melodie ve smyčcových nástrojích (I., II., Vle. a Vcl.), hrajících v oktávových zdvojeních. Melodický postup výrazně exponuje zmenšenou (f) a čistou kvintu (fis) ve vztahu k tónickému kvintakordu h moll, který zní jako doprovod. Střetu těchto dvou tónů Havelka využívá k názvukům folklorní melodiky celkem systematicky (Np. 11). Po modulaci vzniká např. střet mezi novou tónikou *f* a *fis* jako melodickým tónem (t.7).

Np. 11 Havelka S. *Touha (Anděla)* - transkripce orchestrální partitury

Hudba působí díky těmto střetům dramaticky a depresivně, názvuky folklorních melodií a rytmizace melodie kvintolami (t. 6) a septolami (t.10) dodávají hudbě rubatový charakter a vyjadřují silný vztah hrdinky k vlastní půdě, vlastnímu poli. Ve vztahu k obrazu se pak hudba svým pomalým tempem nejen

⁸⁴ op. cit.

pojí s chůzí a pohybem při orbě, ale také vyjadřuje emocionální pocity hrdinky, její psychický (ale i fyzický) stav.

Jak je patrné z uvedených analýz, bývá hudební ilustrace spojená s pohybem velmi často komponována jako tanec. V případě rychlejšího pohybu bývá hudba s pohybem asociována výhradně, v některých případech však plní i další úlohy. V souvislosti s pomalým pohybem je pak hudba mnohem významněji zaměřena na vyjádření emocí hrdinů, jejich pozorování apod. Asociace s pohybem je zde latentní, méně vnímatelná. Všeobecně lze říci, že pro vytvoření správné asociace s pohybem je nezbytné správné určení tempa a zachování metrické pravidelnosti odpovídající obrazu. Pakliže není hudba z tohoto hlediska pravidelná nebo tempově neodpovídá, divákovo vnímání ve vztahu k pohybu zachycenému v obrazu nemusí být jednoznačné. Hudbu pak chápe spíše jako psychologizující než jako ilustraci pohybu. V některých případech může hudba zastupovat i úlohu vypravěče.

3.2.2 Hudební ilustrace dalších vizuálních jevů

Již bylo zmíněno, že hudební ilustraci využívají filmoví tvůrci i v případech dalších vizuálních jevů, především pokud hudbou chtějí dosáhnout komiky. Hudba je komponována ve velmi těsném spojení s obrazem, častokrát ho komentuje, dotváří. Jako příklad se jeví velmi vhodný moment, který popisuje Z. Lissa ve své práci⁸⁵. Zmiňuje se o filmu **Berlín – symfonie velkoměsta**⁸⁶, ve kterém vidíme záběry pavlačového domu z podhledu. Kamera zachycuje postupné vytahování žaluzií v jednotlivých oknech domu. Hudba je v tomto momentu zcela popisná a komentuje situaci pomocí vzestupného motivu, který se opakuje při každém vytažení žaluzie. Je tak dobře propojena s obrazem a dotváří celkový dojem. Zároveň je díky ustavičnému schematickému opakování předvídatelná. Divák tedy přesně ví, že v okamžiku vytažení další žaluzie se ozve opět odpovídající hudba – tím vzniká kýžený výrazový efekt.

Velmi podobnou scénu můžeme vidět i ve filmu **Vynález zkázy**⁸⁷. Po únosu jednoho z hrdinů se postupně ve velmi rychlém sledu rozsvěcejí okna (0:13:13)

⁸⁵ Op. cit. – str. 140

⁸⁶ *Berlín – symfonie velkoměsta (Berlin – die Symphonie einer Grosstadt)*, R: Ruttmann, W., Hu: Meisel, E., Berlin: Deutsche Vereins-film, 1927.

⁸⁷ *Vynález zkázy*. R: Zeman, K., Hu: Liška, Z., Praha: Krátký film; Gottwaldov: Studio loutkových filmů, 1958.



a s každým se v hudbě ozve rytmický motiv v trubce: S postupným zrychlováním intervalu po sobě se rozsvěčujících oken se zrychluje i opakování tohoto motivu, aby postupně přešel v pravidelné šestnáctinové noty. Světlo v posledním okně je pak spojeno s dlouhou notou g², čímž je scéna hudebně zakončena. Zvolený rytmus a instrumentace sólové trubky s doprovodem smyčců vyvolávají pocit poplachu, zmatku. Přesná časová synchronizace s obrazem pak dotváří mírnou komiku scény. V tomto filmu můžeme vidět mnoho podobně vytvořených hudebních ploch ve vztahu k obrazu. Jmenujme ještě alespoň jednu – po napadení lodi vidíme, jak se postupně ponořuje hlouběji a dopadá na mořské dno (0:26:32). To je v hudbě doprovázeno sestupnou chromatickou melodikou⁸⁸ ve smyčcových a žesťových nástrojích a je propojeno s obrazem až do okamžiku, kdy loď dopadá na mořské dno. V tuto chvíli se sestupná melodika zastaví a hudba se mění v tragickou codu celé této plochy.

V úvodu druhé povídky *Lidé na zemi a hvězdy na nebi* z filmu **Touha**⁸⁹ vidíme scénu, kdy statkář vytahuje ze země kolíky ohraničující jeho pozemek, aby je následně zatloukl o kus dále a pozemek si tak zvětšil (0:21:55). Hudební ilustrace je zde řešena fermatou zadržující vír malého bubnu, zatímco s každým vytržením kolíku slyšíme úder na templ-bloky. Následně vidíme tutéž postavu kolíky vrážet do země, toto je doprovázeno úderem na velký buben, opět v přesném spojení s obrazem. Tato synchronizace není v partituře rytmicky prokomponovaná, jedná se o studiovou práci a interpretaci dle obrazu.

Komiku v podobném duchu vyvolá úder na velký buben v okamžiku, kdy si hrdina sedne na opěradlo křesla a spadne z něho (0:44:40) ve filmu **Pára nad hrncem**⁹⁰.

V úvodní scéně filmu **Baron Prášil**⁹¹ vidíme záběry na otisky stop v půdě (0:02:40). Každý takový záběr stopy je doprovázen úderem na tympán a staccatovými souzvuky malých sekund na Hammond varhany. Následuje záběr žáby na rozbitém džbánu. Hudba se změní – slyšíme sólový pozoun, který pomocí dusítka wah-wah imituje známé „žabí kuňkání“ (0:03:00). S dalším stříhem (záběr na motýla na květině) se změní i hudba. Zaznívá sólový klarinet s motivem charakteristickým spodními a svrchními přírazy ke stejnému tónu.

⁸⁸ Srovnejme například se zavíráním víka ve filmu *Pane, vy jste vdova!* – viz. dále.

⁸⁹ Op. cit.

⁹⁰ *Pára nad hrncem*. R: Frič, M., Hu: Liška, Z., Praha: Československý státní film, 1950.

⁹¹ *Baron prášil*. R: Zeman, K., Hu: Liška, Z., Praha: Krátký film; Gottwaldov: Filmové studio, 1961.

Toto zaujímá tři doby ve 4/4 taktu, čtvrtá doba a první následujícího 5/4 taktu je opět spojena se záběrem žáby s odpovídající hudbou (pozoun, basklarinet, kontrafagot). Následuje opět střih na záběr několika motýlů (tentokrát je vidíme v letu) a opět zaznívá zmíněný přírazový motiv ve 4/4 metru - ovšem již ve dvou klarinetech. Od tohoto momentu následuje série záběrů na pozadí nebe, které jsou propojeny vždy pohybem kamery vzhůru. Divák má tedy pocit, že sleduje dění ve stále vyšší poloze. Hudba odpovídá tomuto principu a s každým posunem vzhůru dochází i k transponování tohoto motivu. Z důvodu synchronizace s obrazem vkládá Liška tři 5/4 takty.⁹² Hudba stále graduje - postupně se přidávají další nástroje - a zrychluje se. Propojení s obrazem setrvává až do okamžiku, kdy spatříme záběr rakety ve vesmíru, zde se hudba změní na elektronický zvuk ve vyšší poloze (to odkazuje k žánru sci-fi), zatímco orchestr hraje v poloze nižší. Navrací se však 4/4 metrum a pravidelná, postupně se zrychlující pulsace. Gradace pokračuje až do momentu záběrů stop na povrchu měsíce - i zde je rytmická synchronizace přesná ve vztahu k obrazu - každá stopa odpovídá jedné době, došlo však k výrazné změně instrumentace - z tutti orchestru v předchozí ploše nyní zůstávají pouze bicí nástroje (tympány, tamburína, činel a malý buben), Hammond varhany a dva klavíry. Hudební zpracování sledu těchto scén je přesně prokomponované a synchronizace s obrazem je v takovýchto případech náročnější. Výsledné spojení obrazu a hudby tím však umožní dosažení žádané komiky.

V tomtéž filmu vidíme v jedné z následujících scén hrdinu, jak hraje na velký gong (0:24:00). Způsob hry je však netypický - hraje obrácenou stranou velké palice na horní hranu gongu. Zvuk, který však divák slyší, neodpovídá tomuto způsobu hry. Ozývá se jednohlasý melodický postup začínající melodií hlavního hudebního tématu tohoto filmu. Ten je instrumentován do nižší polohy nástrojů ve zvláštní kombinaci: cembalo, klavír (s pedálem), cimbál a činel. Hudba se v této scéně snaží alespoň rámcově sledovat pohyb hráče, resp. místo na gongu do kterého uhodí - vpravo vyšší tóny, vlevo nižší. I když je ve dvou případech toto pravidlo porušeno, dosažená iluze pseudo-diegetické hudby je poměrně věrohodná.

Podobně jako v úvodní scéně tohoto filmu, je stále výše modulující hudbou doprovázen vzlet zamilované (červeně zbarvené) postavy (1:35:24) ve filmu **AŽ**

⁹² Výsledné schéma této plochy je z hlediska metriky: 4/4 - 5/4 - 3 x 4/4 - 3 x 5/4 - 11 x 4/4 - 2 doby + fermata.

přijde kocour⁹³. Hrdinka zde začne mávat rukama a postupně stoupá. Hudba vychází z melodického postupu sestupné malé tercie (sólová flétna a vibrafon), která se vždy několikrát opakuje a následně je transponována o půltón výše. Doprovod této melodické linie tvoří disonantní souzvuk (kombinace zvětšeného kvintakordu a - o velkou sekundu od jeho kvinty výše - zmenšeného kvintakordu), který je svěřen vyšším smyčcům a elektronickým varhanám. Ten je, současně s melodií, paralelně transponován také (viz. Np. 12). Těchto šest taktů se vzápětí repetuje jako doprovod pokusu o vzletnutí dalších mužů. Ti však zamilovaní nejsou, jsou zbarveni fialově – tedy v duchu příběhu barvou pro pokrytce či lháře, proto vzletnout nemohou. Hudba tak vyjadřuje spíše jejich touhu než reálný vizuální vjem, nicméně doplňuje tak viděné pohyby právě díky předchozí situaci, ve které byla asociována se vzletem.

The image shows a musical score for six instruments: Flétna (Flute), Vibrafon (Vibraphone), Varhany (Organ), Violini I (Violin I), Violini II (Violin II), and Viole (Viola). Each instrument part begins with a dynamic marking of *p cresc.* (piano, crescendo). The Flute and Vibraphone parts feature a melodic line consisting of a descending minor third, which is then transposed up a half tone. The Organ, Violin I, Violin II, and Viola parts provide a dissonant accompaniment, characterized by a combination of an augmented fifth chord and a diminished fifth chord, transposed in parallel with the melody.

Np. 12 Havelka, S. Až přijde kocour – vzletající postavy

Ve filmu „**Pane, vy jste vdova!**“⁹⁴ se objevuje scéna, ve které vidíme „stvoření umělé ženy“ (0:25:24). Hudba zde vytváří napětí, očekávání, tajemno. Zpočátku je založena na disonantním souzvuku coby prodlevě ve varhanách a

⁹³ *Až přijde kocour*. R: Jasný, V., Hu: Havelka, S., Praha: Filmové studio Barrandov, 1963.

⁹⁴ „*Pane, vy jste vdova!*“. R: Vorlíček, V., Hu: Havelka, S., Praha: Filmové studio Barrandov, 1970.

klarinetech, a repetitivním modelu rozděleném mezi harfu a klavír, přitom klavír zakončuje tento model disonantním souzvukem ve vysoké poloze (viz. Np. 13).

The image shows a musical score for four instruments: Clarinetti 1.2.3. in Bb, Arpa (Harp), Varhany (Organ), and Piano. The music is in 4/4 time. The Clarinet part has a dynamic marking of *p*. The Harp part has a dynamic marking of *p*. The Organ part has a dynamic marking of *p*. The Piano part has a dynamic marking of *mp*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Np. 13 Havelka, S. *Pane, vy jste vdova!* – tvoření bytosti

Toto hudební pásmo se stává doprovodem výrazného melodického tématu ve skupině houslí. Posléze přejde hudba v jakési hučení (doplněný zvuk – v partituře není zapsán), do kterého vstupují tři souzvuky (clusters) dvou malých sekund nad sebou ve smyčcích a klavíru v okamžicích, kdy hrdina stiskne tlačítko přístroje. Následuje postupné zavírání truhly, ve které je umístěna tvořená bytost. Současně s postupným klesáním víka slyšíme chromatický sestup paralelních kvartových akordů (pět čistých a zvětšených kvart nad sebou) instrumentovaných do fléten, klarinetů a vibrafonu. Jakmile víko dolehne, slyšíme opět pouze ono hluboké hučení, které lze vnímat spíše jako diegetický hluk přístroje. To přestává přesně v okamžiku, kdy po procesu stvoření hrdina opět stiskne tlačítko přístroje a vypne stopky. V tuto chvíli se změní hudba v lyrickou plochu, vycházející z doprovodu založeného na rozostřování a sjednocování jednoho tónu do malé sekundy (*D–Es*) a zpět (flétny, vibrafon, harfa a tremolo smyčců). Do tohoto doprovodu vstupuje hobojové sólo s espressivní melodií (doplněnou výrazným vibratem) v okamžiku, kdy je víko truhly nahoře a divák v ní vidí „hotovou“ ženskou postavu. Hudba postupně mizí pomocí elektronického fade-outu a je zcela ukončena v momentě zahájení dialogu.

Podobným způsobem komponuje Havelka hudbu v závěru filmu **„Marečku, podejte mi pero!“**⁹⁵, kde je poměrně rozsáhlá plocha aleatorně působící hudby doprovázející záběry z „továrny budoucnosti“. V rámci této plochy je hudba

⁹⁵ „Marečku, podejte mi pero!“. R: Lipský, O., Hu: Havelka, S., Praha: Filmové studio Barrandov, 1976.

přesně synchronizována s obrazem pouze několikrát, nejvýrazněji je tomu v případě záběru na komínek, z něhož vyjde dvakrát kouř (1:28:57). S oběma impulsy zazní frullato na souzvuku malé sekundy ve flétnách, doplněné vzestupným glissandem na elektrické varhany⁹⁶ a údery na dva činely (větší a menší). Díky přesné časové synchronizaci, ale i melodické podobnosti se stoupajícím kouřem, je propojení obrazu a hudby velmi výrazné.

Je patrné, že ilustrace vizuálního děje prostřednictvím hudby je v hraném filmu méně častá. Jak již bylo zmíněno, ve velké míře se tento princip užití hudby objevuje ve filmu animovaném, kde do jisté míry nahrazuje reálné zvuky a ruchy. V hraném filmu je povětšinou užíván spíše v žánru komedií, kde může výrazně dopomoci ke komickému vyznění dané scény. Zároveň však může fungovat i jako prvek, který na určitý vizuální detail upozorní. V komplikovanějších scénách, kde má divák možnost sledovat pouze některý z vícera detailů, pak svým způsobem tato přesná synchronizace obrazu a hudby navádí divákovu pozornost právě k vizuálnímu detailu, který má být sledován. V některých ojedinělých případech je toto docíleno i jakýmsi zvukovým zaostřováním (příměr s kamerou), kdy je v popředí zvuk (případně i vizuální zdroj zvuku), na který má být soustředěna divákovu pozornost, zatímco ostatní jsou upozaděné. Posléze může dojít k „přeostření“ na původně oddálené zvuky a tím i přenesení pozornosti na ně. Toto však již do jisté míry souvisí s kompoziční prací v duchu elektroakustické hudby, o které bude zmínka v jedné z následujících podkapitol.

3.3 Hudební stylizace reálných zvuků

Jak již bylo zmíněno, v některých případech je reálný zvuk zcela ztišen a nahrazen jeho hudební stylizací. Hudební skladatelé při tom často používají prostředky zvukomalby. Naprosto přirozeně se toto děje v animovaném filmu, kde jsou zvuky, které by byly v reálném světě slyšitelné, stylizovány do hudební podoby. Ovšem i v hraném filmu se užívá tohoto principu pro dosažení komiky či kontrastu k reálným zvukům.

V předchozí kapitole jsme popisovali úvodní scénu z filmu **Baron Prášil**⁹⁷, ve které je zachycen žabák na rozbitém džbánu. Neslyšíme žádné reálné zvuky, pouze hudbu, která je instrumentována tak, aby je nahradila.

⁹⁶ Havelka ve svých partiturách označuje nástroj česky „varhany“ nebo „elektrické varhany“. Míněn je patrně nástroj Hammond-organ v tehdejší době často používaný.

⁹⁷ Op. cit.

Velice blízkým způsobem, využívajícím podobnost hudebních barev se zvuky přírody, je vyřešen hudební doprovod v satirické komedii **Zaostřit, prosím!**⁹⁸ Hrdina zde prochází kolem okna a rozhodne se vyskočit a spáchat sebevraždu (0:12:48). V tom okamžiku však vidíme záběr na ptáka na větvi doprovázený melodií v pikole. O několik scén později (0:16:15) vidíme téhož hrdinu opět u okna (poté co byl v práci povýšen). Zahledí se z okna, nevidíme však kam. Hrdina pokyne gestem a v tu chvíli se opět ozve výrazný zvuk pikoly připomínající ptačí zpěv, z čehož divák okamžitě pochopí, že hrdina hleděl právě na onoho ptáka. Tentokrát však jeho melodie vychází ze socialistické písně *Kupředu, levá*. Tímto použitím stylizace reálných zvuků a jejich spojením se všeobecně známou písní je docíleno právě cíleného satirického efektu⁹⁹.

V závěru filmové pohádky **Byl jednou jeden král...**¹⁰⁰ vidíme hrdinu (krále) v lese. Les se mu nejprve vysmívá, když zakopne o bludný kořen (1:29:33). Hudba v tomto momentě začíná smíchem osob (sboru), postupně se přidává i zpěv a nástroje orchestru (pozouny, smyčce). Hrdina tuto hudbu komentuje, dá se tedy říci, že se jedná o hudbu diegetickou, ovšem právě parafrázující zvuky lesa. Později se hrdina ohání po komárech, kteří létají kolem něho (1:30:25). Slyšíme prodlevu ve velmi vysoké poloze (připomínající bzučení hmyzu) a posléze nastupuje houslové sólo s rychlým melodickým tématem. To je posléze zpracováno do formy fugata, postupně se do polyfonní sazby přidává pikola, skupina houslí a flétny. Postupná gradace směřuje až do momentu, kdy si hrdina všimne, že se propadá v bažině. Zde slyšíme hluboké tóny a sestupné melodické postupy v pozounech. Tento moment však nelze označit jako hudební stylizaci reálných zvuků, spíše jako hudební ilustraci postupného propadání se hrdiny. Všimněme si, jak hudba v těchto několika scénách proměňuje svou funkci, aniž by si to divák při běžném sledování uvědomoval.

Častého užití hudební stylizace reálných zvuků si můžeme všimnout ve filmu **Vynález zkázy**¹⁰¹. Tento film, podobně jako další z dílny Karla Zemana, je kombinací animovaného a hraného filmu. Tím vzniká pochopitelně potřeba

⁹⁸ *Zaostřit, prosím!* R: Frič, M., Hu: Poděštl, L., Praha: Studio hraných filmů, 1956.

⁹⁹ Otázkou je vnímání tohoto v podstatě hudebního vtipu v odlišném historickém období – v době vzniku filmu byl nepochybně vnímán zcela jinak, než je tomu dnes. Rovněž generační příslušnost diváka hraje v pochopení této satiry značnou úlohu, odlišně ho budou vnímat generace, pro které byla tato všudypřítomná píseň symbolem socialistického pokroku, jinak lidé, kteří ji v dnešní době již ani nemusejí znát. Narážíme zde tedy na problém nadčasovosti resp. dočasnosti některých prvků ve filmech použitých, to je však spíše otázkou zkoumání věd filmových a estetických, potažmo sociálních.

¹⁰⁰ *Byl jednou jeden král...* R: Zeman, B., Hu: Trojan, V., Praha: Studio uměleckého filmu, 1954.

některé animované momenty doplnit reálnými zvuky anebo jejich hudební stylizací. Velmi výrazně je tomu například při záběrech na písty motoru (např. 0:21:05). Hudba je zde velmi pravidelná a působí až mechanicky. Toho je docíleno především jejím elektronickým zpracováním. Kromě jakéhosi technického bzučení, coby prodlevy, slyšíme jasný neustále se opakující intervalový postup (viz. Np. 14) zvukově neidentifikovatelného nástroje (patrně elektronicky zpracovaného zvuku cembala).



Np. 14 Liška, Z. Vynález zkázy - zvuk motoru

Hudba podobného druhu se objevuje při každém záběru lodních motorů, Liška však detaily hudební struktury pokaždé poněkud obměňuje. Princip však zůstává podobný.

Velmi vtipným způsobem je komponována hudba pro několik scén (např. 0:10:40 a 0:15:10), kdy hrdinka hovoří s muži ve filmu ***Naše bláznivá rodina***¹⁰². Reálný zvuk dialogu postupně zcela vymizí do hudby, která ho svou stylizací supluje. Jedná se o výrazné klarinetové sólo ve vyšší střední poloze s častým užitím a zpracováním motivu sestupného staccata a následného trylku. Klarinet zde očividně supluje ženskou mluvu, zatímco muži jsou vždy reprezentováni nižšími nástroji, pozounem v prvním případě a saxofonem v druhém. Tyto nástroje hrají noty poněkud pomalejších hodnot a vytvářejí tak právě kontrast ke „štěkavě“ znějícímu klarinetu. V pozadí těchto dvou sól je slyšet rytmicky pravidelné bicí nástroje a slabý akordický doprovod. Odstraněním mluveného slova je hudba stavěna do role jeho náhrady, z kontextu však divák vytuší, co se v dialogu řeší. Hudba pak podporuje fakt, který by vizuálně nebyl zcela zřejmý, totiž že hrdinka je při jednání s muži velmi výmluvná a oni jí podlehnou, bez ohledu na to co vlastně říká. Tím je dosaženo kýžené komiky.

Jak je z uvedených příkladů patrné, použití hudební stylizace reálných zvuků využívají filmoví tvůrci ve specifických případech, kdy jí chtějí dosáhnout specifickou komiku (viz. zmíněné filmy *Naše bláznivá rodina* nebo *Zaostřit, prosím!*) nebo v případech, kdy zkrátka reálný zvuk není k dispozici (velké množství animovaných filmů anebo filmy na pomezí žánrů – např. filmy Karla Zemana). Hudební skladatel se pak stylizací zpravidla snaží připodobnit ke

¹⁰¹ Op. cit.

¹⁰² *Naše bláznivá rodina*. R: Valášek, J., Kachyňa, K.; Hu: Vacek, M., Praha: Filmové studio Barrandov, 1968.

zvuku, který by patrně v reálném světě byl slyšitelný, avšak z důvodů estetiky daného filmu, je vhodnější použití hudby než reálného zvuku.¹⁰³ Vizuální realita je tak hudbou poněkud pozměněna, zdeformována a je v podstatě dosaženo snížení její realističnosti. To pak může způsobovat u diváka pocity tajemna, fantastičnosti nebo komiky.

3.4 Reprezentace prostředí a času

Jak již bylo zmíněno v kapitole o počátcích asociativní filmové hudby, způsob použití hudby coby reprezentanta prostředí a času, kde a kdy se děj odehrává, je vnímatelný už v němém filmu (***Svatý Václav***¹⁰⁴). Tento princip pak byl popsán i v případech dalších filmů z éry počátků zvukového filmu. Zaměříme se však nyní na filmová díla, o nichž zatím zmínka nebyla.

Naprosto samozřejmě chápeme hudbu reprezentující čas, období kdy se příběh odehrává, ve filmech historických. Hudba v tomto případě častokrát koresponduje stylově (nebo alespoň stylizačně) s hudbou doby zachycené obrazem.

Jiří Srnka zkomponoval hudbu k několika historickým filmům režiséra Otakara Vávry. Patrně prvním historickým filmem, při kterém se tito dva tvůrci sešli, je ***Rozina sebranec***¹⁰⁵. Hudba v tomto filmu nabývá svůj historizující charakter převážně díky autentickým historickým písním zpívaným sborem. Tento princip používá Srnka i v dalších historických filmech, které opatřil hudbou. Výrazným hudebním prvkem užitým v tomto filmu je melodie hraná na sólovou zobcovou flétnu. Tu nejprve slyšíme v unisonu s jednohlasou sborovou písní (0:06:15) při záběrech na pouliční kejklíře a lid, později při záběrech na ležící nemocné. Posléze (0:07:01) sborový zpěv ustává, zatímco flétna v melodii pokračuje. Tato melodie je charakteristická svým ukotvením do aiolského modu od tónu A, výrazným prvkem je ukončení předvětí na sedmém stupni, závětí pak končí na tónice. (Np. 15) Použitím tohoto postupu je dosaženo právě žádaného historického dojmu. V tomto případě se jedná o hudbu na pomezí diegetické a nediegetické hudby, neboť bychom mohli celý tento blok chápat jako reálnou hudbu, která však zní kdesi mimo obraz, původce hudby tedy vizuálně zachycen není.

¹⁰³ Namísto hudební stylizace zvuku motorů mohlo být ve filmu *Vynález zkázy* použito reálných nahrávek.

¹⁰⁴ Op. cit.

¹⁰⁵ *Rozina sebranec*. R: Vávra, O., Hu: Srnka, J., Praha: Státní výroba filmů, 1945.



Np. 15 Srnka, J. *Rozina sebranec* – téma zobcové flétny

Mimo vokální hudbu je v tomto filmu použita i hudba orchestrální, ta je však instrumentována pro nástroje moderní, její stylizace se v některých momentech může jevit jako historizující (náznaky modalit a chorálního frázování), avšak povětšinou je spíše romantická. Přesto je s obrazem asociována poměrně soudržně, i když neurčuje jednoznačně období, kdy se děj filmu odehrává.

Ve filmu *Nezbedný bakalář*¹⁰⁶ používá Srnka poměrně podobné prvky jako v předchozím filmu. Zaznívá zde opět velké množství hudby vokální, v tomto případě se však nejedná vždy pouze o písně autentické, dochované, nýbrž také zkomponované Jiřím Srnkou pro tento film právě v duchu renesančních světských (ale i duchovních) písní. Tato hudba je ve filmu použita výhradně jako diegetická, je tedy produkována postavami filmu. Nodiegetické hudby je ve filmu poměrně málo a je zvukově značně upozaděná. V některých případech stylově s obdobím děje nekoresponduje (například scéna kdy se hrdinka brání pokusu o znásilnění -0:35:25 – hudba koresponduje s dějovou situací, dramatizuje scénu a dopomáhá jejímu negativnímu vyznění právě zvolenou romantickou stylizací), v jiných je však vystavěna z témat písní diegetických. Tak se tomu děje například ve scéně, kdy vidíme hrdinu s hrdinkou v rozmluvě u stolu (0:32:30). Hudba této scény je instrumentována pro smyčcový kvartet (v poněkud netypickém obsazení housle, dvě violy a violoncello) a tematicky vychází z písně „*Noci milá, proč's tak dlouhá*“, kterou tentýž hrdina zpíval několik scén nazpět téže hrdince pod oknem s doprovodem loutny (ve stylu minnesängu). (Np. 16 a Np. 17) Zajímavé je konfrontovat obě verze – v diegetické písni se Srnka drží striktně dórského modu od tónu *a*, jak ve vedení melodie, tak v harmonickém doprovodu. Ten je vystavěn na paralelních kvintakordech na základních stupních zmíněného modu (I, IV, V, VI). V hudbě niediegetické je již z harmonicky mnohem méně stylový, např. užití zmenšeného septakordu (t. 4), ve kterém díky prodlevě ve violoncellu navíc dochází i k silné disonanci mezi tóny *e* a *es*, tvořící tak zmenšenou oktávu. Zajímavé je také užití durové subdominanty v t. 6, která vychází ze základního dórského modu, ovšem v původní verzi písně se jí Srnka zcela vyhýbá. Je evidentní, že Srnkovi šlo o co možná největší stylovou

¹⁰⁶*Nezbedný bakalář*. R: Vávra, O., Hu: Srnka, J., Praha: Československá filmová společnost, 1946.

věrohodnost v hudbě diegetické, zatímco v případě nediegetické je pro něho mnohem důležitější emocionální hloubka hudby a výsledný dopad na diváka.

Np. 16 Srnka, J. Nezbedný bakalář - píseň

Np. 17 Srnka, J. Nezbedný bakalář – nediegetická hudba

Jako poněkud sporná se může jevit diegetická hudba zaznívající při scéně koncertu, který se rozhodne hrdina se svými žáky uspořádat (0:50:15). Slyšíme hudbu, kterou sice nelze označit za renesanční, ovšem nesoucí alespoň náznaky stylizace. Ta je však instrumentována pro moderní nástroje. Nejbizarněji tento rozpor působí v okamžiku, kdy vidíme záběry velice primitivních hudebních nástrojů (obzvláště dechových¹⁰⁷) a slyšíme zvuky novodobých klarinetů, hobojů či lesních rohů¹⁰⁸. Co je však třeba na této scéně ocenit, je její naprosto přesná časová synchronizace vizuální a hudební. Přes velké množství střihů a různých druhů záběrů vidíme ústa zpěváků v odpovídající pozici ve vztahu ke slyšené hudbě. Toto u mnohých filmů způsobilo problémy a autenticita diegetické hudby byla pak značně narušena.

V letech 1954 – 56 tvoří tato autorská dvojice tzv. husitskou trilogii (filmy **Jan Hus**¹⁰⁹, **Jan Žižka**¹¹⁰ a **Proti všem**¹¹¹). Principy v této trilogii užití jsou

¹⁰⁷ Z historického hlediska jsou velmi sporné například záběry fagotu, který v době, kdy se děj filmu odehrává (1587), ještě v podobě, ve které ho zde vidíme, neexistoval. Tehdejší dulcian byl poněkud odlišné konstrukce, přestože již patřil mezi nástroje dvouplátkové.

¹⁰⁸ Je však pravdou, že zájem o historicky poučenou interpretaci a potažmo rekonstruování a replikování dobových nástrojů je v Čechách rozšířeno poněkud později (např. významný soubor Ars Rediviva vzniká až v roce 1951). Je tedy poměrně jasné, že v době vzniku filmu (1946) nebylo zřejmě ještě možné těchto znalostí využít. Otázkou zůstává, zda by ovšem nepůsobilo věrohodněji čistě vokální těleso.

¹⁰⁹ *Jan Hus*. R: Vávra, O., Hu: Srnka, J., Praha: Studio uměleckého filmu, 1954.

v podstatě vždy podobné, zaměříme se proto na první film – **Jan Hus**. Titulková hudba tohoto filmu (i dalších dvou) je symfonickou předeherou vystavěnou na tématech chorálů a písní z konce 14. a počátku 15. století (tedy doby kdy se děj filmu odehrává), ovšem zakotvenou do romantické stylizace a instrumentace, připomínající například Smetanovu *Mou vlast* (konkrétně Tábor a Blaník). V úvodní scéně (0:02:50) pak dochází k syntéze sborového unisonového zpěvu původní písně a symfonického doprovodu. V průběhu celého filmu pak už převažuje hudba čistě vokální, chorální. Ta umocňuje atmosféru celého filmu a jeho historické zasazení. Je zde také v mnoha případech vyvolána iluze diegetické hudby. Například ve scéně po Husově obřadu v Betlémské kapli (0:26:53) vidíme dav lidí, jak vstává a zpívá píseň „*Jezu Kriste, ščedry kněže*“¹¹². Jako nejpůsobivější se jeví scéna odnášení tří zabitých Husových přívrženců (0:56:45). Vidíme pochodující dav mužů a posléze nosítka, na kterých jsou nesena těla zabitých. Jednohlasý zpěv písně „*Toto jsou boží mučedníci*“ rozdělený střídavě mezi mužské sólo a sbor, tempem koresponduje s pomalou chůzí a umocňuje tak působivost této scény. V obou zmíněných scénách je opět nutno ocenit naprosto přesnou synchronizaci hudby a obrazu. Artikulace osob v obrazu přesně odpovídá slyšenému zpívanému textu (vzpomeňme na film *Nezbedný bakalář* stejné autorské dvojce). Závěrečná scéna filmu vrcholí písní „*Ktož jsou boží bojovníci*“¹¹³ v okamžiku, kdy po přečtení dopisu Jana Husa z Kostnice v Betlémské kapli vstává Jan Žižka a pozvedá svůj meč a vyzve lid k přísaze (1:52:32). Píseň v tuto chvíli není zpívána, začíná ve slabší dynamice smyčcovými nástroji, aby vzápětí vygradovala v monumentální symfonický zvuk po Žižkových slovech „tak přísaháme“. Tím je v podstatě anticipován další díl trilogie – film **Jan Žižka**.

Ve filmech této trilogie se pochopitelně objevuje i hudba symfonická, nejen vokální. Ta by se, podobně jako v předchozích filmech s hudbou Jiřího Srnky, dala charakterizovat jako značně romantizující, avšak s velmi silným dopadem na působivost filmu. Střetávají se zde tedy v podstatě dva světy: sborový zpěv historické písně a symfonická romantická hudba. Jejich vzájemné propojení je však natolik vkusné, že nedochází k jejich oslabování.

¹¹⁰ *Jan Žižka*. R: Vávra, O., Hu: Srnka, J., Praha: Studio uměleckého filmu, 1955.

¹¹¹ *Proti všem*. R: Vávra, O., Hu: Srnka, J., Praha: Filmová studio Barrandov, 1956.

¹¹² Jedná se o jednu z nejstarších staročeských duchovních písní (konec 14. století), jejíž autorství je někdy připisováno samotnému Janu Husovi. Dochována je v Jistebnickém kancionálu.

¹¹³ Patrně nejznámější husitský bojový chorál, někdy též považovaný za jakousi hymnu husitského vojska.

Lidského zpěvu, jakožto prvku reprezentujícího časové ukotvení v době středověku, využívá Zdeněk Liška v hudbě k filmu **Marketa Lazarová**^{114,115}. Film odehrávající se v polovině 13. století je doprovázen hudbou instrumentovanou převážně pro smíšený sbor s doprovodem velkého množství různých bicích nástrojů, dvou klavírů a hammond varhan. Z dechových nástrojů je v partituře nejvýrazněji zastoupena altová flétna a žestě (ty jsou však v rámci této třistašestnáctistránkové partitury užity minimálně).

Již samotná úvodní scéna je podložena čistě vokální hudbou. Nejprve slyšíme dvakrát zopakované dramaticky působící sborové čtyřtaktí, které však, ačkoliv vyznívá jako poměrně historizující, je založeno na častých chromatických postupech především ve vnitřních hlasech. Fakticky se jedná (až na poslední takt) o dvojhlas v oktávovém zdvojení (mužský a ženský sbor). Melodicko-harmonická struktura je tonální s centrem A v prvních dvou taktech, následně C ve třetím a čtvrtém taktu. Prvé dva takty jsou výrazně chromaticizované, do pomyslné *a moll* jsou implementovány tóny *hes*, *es* a *des*. Druhé dva takty jsou potom striktně diatonické v rámci tóniny C dur. Zajímavostí je i rytmické členění 5/4 metra. (viz. Np. 18)

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The music is in 5/4 time and begins with a forte (*ff*) dynamic. The lyrics are: "Ve-ni sanc-te spi-ri-tus, et e-mit-te coe-li-tus, lu-cis tu-ae ra-di-um, lu-cis tu-ae ra-di-um." The score consists of four staves, each with a vocal line and the corresponding lyrics underneath. The music is characterized by chromatic movement in the first two measures, followed by a more diatonic progression in the last two measures.

Np. 18 Liška, Z. Marketa Lazarová - úvodní sbor

Po těchto čtyřech taktech následuje poměrně dlouhá kvintová prodleva na tónech *a-e* v tenorech a basech, která je doprovodem pro hlas vypravěče. Na obraze vidíme záběry nehostinné zimní krajiny, běžících loveckých psů a postavy lovce. Poté následují titulky, jejichž hudební podklad je řešen velmi specifickým způsobem. Jedná se o celkem 19 krátkých (dvou až osmitaktových) úseků sborového či sólového zpěvu, které jsou následně studiově smíchány, aby

¹¹⁴ *Marketa Lazarová*. R: Vlácil, F., Hu: Liška, Z., Praha: Filmové studio Barrandov, 1967.

¹¹⁵ Analýze všech filmových prostředků, včetně hudby je věnován sborník studií: *Marketa Lazarová: studie a dokumenty*. Praha: Casablanca, 2009. ISBN 978-80-87292-00-6.

vytvořili v podstatě polystratofonní hudební strukturu. Jako nejvýraznější vnímá divák sopránové sólo na vokál „A...“ v aiolské *a moll*, které má reprezentovat hlavní postavu filmu – Marketu¹¹⁶. To je také ve srovnání s ostatními bloky nejrozsáhlejší – čítá 24 taktů (nepočítaje předepsané repetice). Jakýsi pocit zmatku, nejistoty vzniklý vertikálním kupením těchto bloků v odlišných tempech je podpořen „náhodnými“ i „komponovanými“ disonantními souzvuky.

Mimo tuto scénu je podobného principu zpracování hudby užito v tomto filmu několikrát. Velmi významnou inovací je také užití sboru nejen zpívajícího text (ať už latinský či český – většinou se jedná o duchovní texty a modlitby), ale rovněž skandující či rytmizovaně vyslovující souhlásky K, T, D, S atd. Ve spojení s bicími nástroji tak vytváří sbor zvláštní zvukovou strukturu (např. 1:07:00), která vyvolává pocity tajemna, nesrozumitelné lidské mluvy.

Podobně používá Liška vokální hudbu i ve filmu **Čest a sláva**¹¹⁷. V tomto příběhu je děj zasazen do období konce třicetileté války. Hudba tedy v jakýchsi náznacích parafrázuje hudbu tohoto období, tedy dozívající renesance a počátky barokní hudby. Mnoho hudby má charakter lyrických písní s doprovodem kytary a cembala, případně jejich instrumentální podoby. Velmi výrazná je však hudba, která, přestože je výrazně disonantní jak po stránce souzvukové tak i melodické, působí poměrně archaicky, čehož dosahuje Liška především díky nepřerušené prodlevě na tónu *D*. Slyšíme melodicky komplikované tenorové sólo doprovázené skupinou melodických i rytmických bicích nástrojů, klavíru, dvou kytar a baskytary. Posléze se připojí i smíšený sbor. (Np. 19) Přestože je tato hudba v poměrně pomalém tempu, vyvolává emoce dramatu, neklidu. Tento dopad umocňuje i užití archaického textu, patrně dobového.

¹¹⁶ V autografní partituře je tento poměrně rozsáhlý blok hudby označen poznámkou „Soprán solo (Markéta)“

¹¹⁷ *Čest a sláva*. R: Bočan, H., Hu: Liška, Z., Praha, Filmové studio Barrandov, 1968.

Tenore solo

f

Du-še za-sle-pe-ná, věč-ně štvá-ná z mís-ta, Bo-hem o-puš-tě-ná, žes tak má-lo čis-tá,

že-ni-cha, ach Kris-ta, ztra-ti-la jsi, ne-ní spá-sy, ne-ní ku-dy kam.

Coro

f

Bě-da nám,.. bě-da nám,.. bá-zeň bo-ží je ta tam!

Np. 19 Liška, Z. *Čest a sláva* – tenorové sólo, sbor

Tato hudba je vhodně použita hned v úvodní sekvenci záběrů na zpustošenou zemi, mrtvé oběti války apod., později i pro okamžiky zápasů či bitev (např. 0:23:59). V obměně pak pouze s prodlevovým doprovodem v ještě poněkud pomalejším tempu vyvolává pocit napětí, očekávání budoucího neklidu (0:52:12).

Děj komedie *Hry lásky šálivé*¹¹⁸ je zasazen ve dvou povídkách do dvou různých období – první (*Arabský kůň*) do období renesance, druhá (*Náušnice*) do období klasicismu. Přestože je v první povídce tohoto filmu většina hudby nediegetické nepříliš stylově spjatá s dějem, hudba diegetická, použitá například při taneční slavnosti (0:09:11), působí naopak velmi stylovým dojmem. Je toho docíleno především výrazným uplatněním bicích nástrojů navozujících historické asociace (ruční buben, guiro, tamburína) a především sboru zobcových fléten. Ten se pak v pravidelných frázích střídá se sborovým zpěvem (pouze vokály). Pravidelný čtyřdobý rytmus a frázování period po čtyřtaktích při zachování principu otázka–odpověď podporuje dobové vyznění. To je navíc umocněno i dobově působící choreografií tance, který vidíme v obraze. Podobný princip je uplatněn v podstatě po celou dobu, kdy se děj odehrává na taneční slavnosti. Pouze se postupně obměňují různé taneční rytmy. Druhá povídka je ve srovnání s první hudebně konciznější, s obdobím děje filmu je více spjata. Liška exponuje výrazně cembalo i v nediegetické hudbě. Zvuk cembala je povětšinou vnímán a asociován silně s obdobím klasicismu (přestože fakticky vzniklo mnohem dříve). Hudba v této povídce je stylizací menuetu, v cembalovém partu jsou patrné časté ozdoby (nátryly, mordenty apod.). Instrumentována je převážně pro sólové

¹¹⁸ *Hry lásky šálivé*. R: Krejčík, J., Hu: Liška, Z., Praha: Filmové studio Barrandov, 1971.

cembalo s doprovodem smyčců, později vstupuje i sbor s akordy na každém druhém taktu. Slyšíme také lesní rohy s náznaky loveckých postupů, někdy nazývaných kvinty lesních rohů. Diegetická hudba v podobě skladby, kterou interpretuje hrdinka na cembalo (0:59:29), je tematicky spjata s hudbou této povídky. Posléze přechází v hudbu nediegetickou (1:00:15) v okamžiku, kdy se k sólovému cembalu připojují smyčce a lesní rohy, aby se opět vrátila zpět k dietetickému typu při opětovném záběru na hrdinku hrající na cembalo (1:01:04). V této chvíli již dochází k přerušování její hry v návaznosti na dialog a tedy i přerušování hudby.

Na základě těchto analýz je možné říci, že vokální hudba vyvolává v divákovi ve spojení s filmem poměrně často historizující dojmy a stává se tedy reprezentantem historického období velmi snadno. Děje se tak i přesto, že není zpracována ve striktním dobovém stylu odpovídajícím časovému umístění děje filmu, ba naopak je mnohdy výrazně odlišná, užívá dobově neadekvátních nástrojů a také nepříliš autenticky působících disonancí. Naopak užitím nástrojů, jejichž zvuk má většina diváků spjatý s určitým historickým obdobím (cembalo, varhany, zobcová flétna apod.) a patřičnou stylizací, je možné dosáhnou velmi věrohodného účinku, obzvláště jedná-li se o hudbu diegetickou. Jak je však patrné z užití podobných nástrojů v odlišné stylizaci, není možné spoléhat na absolutně jednoznačnou asociaci určitého nástroje s historickým obdobím. Právě stylizace hudební plochy má z hlediska působivosti hudby coby reprezentanta historického období mnohem významnější podíl. Volba nástrojového obsazení pak může výslednému vnímání pochopitelně značně pomoci.¹¹⁹

Podobně jako může hudba reprezentovat časové období historické, je často využívána i pro reprezentaci času budoucího. Ve filmu ***Ikarie XB-1***¹²⁰ se děj odehrává na vesmírné lodi v roce 2163. Již samotná titulková hudba v nás vyvolává pocit budoucnosti a vesmírného prostoru. Hudba působí poměrně strojovým, mechanickým dojmem, čehož je docíleno jednak díky instrumentaci (3 klarinety, basklarinet a kontrafagot, klavír, celesta, cembalo, elektrické varhany, elektrickou kytaru a bicí), ale především díky struktuře hudby. Z pouhého poslechu zjistíme, že se jedná o práci tématisko-motivickou, byť jsou motivy zde použité poměrně disonantní a vycházejí z principů atonality. Jedná se o výrazný motiv vzestupné malé septimy a malé nóny, který je exponován hned

¹¹⁹ Srovnejme například užití sboru a zpěvu ve filmech *Marketa Lazarová* a *Spalovač mrtvol*. Podobně například užití cembala ve filmech *Hry lásky šálivé* a *Ucho*.

¹²⁰ *Ikarie XB-1*. R: Polák, J., Hu: Liška, Z., Praha: Filmové studio Barrandov, 1963.

v úvodu v klavíru. Následuje několik opakování tohoto motivu, kdy s každým opakováním přibývají další tóny dodekafonické řady – 12 tónů. Výsledkem je kompletní řada, která zazní jako delší téma (prvních 8 tónů) a kratší motiv (4 tóny), který je vzápětí zopakován a uvozuje následující plochu. Celá tato řada zazní v průběhu několikrát, je kánonicky zpracovávána, augmentována apod. (Np. 20)



Np. 20 Liška, Z. *Ikarié XB-1* – dodekafonní řada

Užití dodekafonní řady však není na této partituře to nejzajímavější. Mnohem zajímavější je konfrontovat autografní partituru s finální podobou hudby. Celá titulková hudba je zapsána po jedné notě v taktu, přičemž některá dvoj- až šestitaktí jsou ohraničena červenými čarami s čísly. Lze usuzovat, že se jedná o stříhové značky, pomocí nichž pak byl sestavován finální tvar hudby. Výsledný zvuk nasvědčuje tomu, že hudba byla nahrána v mnohonásobně pomalejším tempu a následně zrychlena, čímž bylo dosaženo jednak zvukových a barevných deformací, ale také velmi rychlého tempa, které by z takto členěné partitury nebylo patrně realizovatelné. Mimoto jsou v předpisu nástrojů u každého zapsána písmena A, B nebo C, což nasvědčuje odlišnému zvukovému zpracování těchto nástrojů. Na práci při přípravě hudby k tomuto filmu vzpomíná hudební režisér Jiří Zobač: „Pro *Ikarii XB1* jsme s *Liškou* experimentovali dokonce nejen s hlasovou intonací, ale i se zvukem klasických nástrojů ve speciálním studiu na Barrandově, kterému se potom proto říkalo experimentální. Zvuky, které se ke sci-fi dělají dnes, se vytvářejí podstatně snadněji. My jsme měli ještě techniku generátorů, různě jsme je ladili, a než se vyrobil jeden tón, trvalo to třeba hodinu. Dnes zmáčknete klávesu a je to tam.”¹²¹ Díky tomu je dosaženo zmíněného mechanického a elektronického dojmu, přestože původní nahrávka je vytvořena pomocí akustických nástrojů (resp. elektrických varhan a kytary).

V tomto případě tedy hudba splňovala funkci reprezentace prostředí i času zároveň. Podívejme se na případ, ve kterém je použito podobně působící hudby. Jedná se o závěrečnou scénu komedie „**Marečku, podejte mi pero!**”¹²², ve

¹²¹ In *Demišon & smyčce. Rozhovor s J. Zobačem*. Živel, roč. 7, č. 20. Praha: iMedia, 2002.

¹²² *Marečku, podejte mi pero!* R: Lipský, O., Hu: Havelka, S., Praha: Filmové studio Barrandov, 1976.

keré vidíme modernizovanou továrnu s plně automatizovanými procesy výroby – dalo by se říci, továrnu budoucnosti (1:27:19). Hudba v podstatě charakterizuje tuto budoucnost možná více než obraz samotný. Jde o statickou hudbu založenou na dlouhých disonantních souzvucích vystavěných především na intervalech malé sekundy a velké septimy, které jsou přerušovány melodickými motivy v osminových a šestnáctinových hodnotách s podobnou intervalovou strukturou. Tyto staccatové motivy jsou pak instrumentovány do marimby, cembala (se značnou echo vazbou)¹²³, elektrických varhan¹²⁴ a bicích (obzvláště bonga a tamtamy). Zatímco motivy cembala a varhan se mezi sebou proměňují (jedná se pouze o transpozici téhož motivu¹²⁵), motiv marimby je po celou dobu stejný (Np. 21). Motivy v bicích nástrojích jsou nejproměnlivější a naznačují jistý improvizací charakter.



Np. 21 Havelka, S. *Marečku podejte mi pero!* – motivy

Ostatní nástroje symfonického orchestru zadržují zmíněné disonantní souzvuky (spíše ve vyšších polohách), mezi nimiž dochází k jakémusi postupnému přelévání. Charakter hudby podporují také častá crescenda do forte, zatímco v pozadí již zní odlišný souzvuk v jiné nástrojové skupině v dynamice pianissimo. Přestože hudba vyznívá spíše ametricky, je zapsána v pravidelných čtyřčtvrtkových taktech v pomalém tempu. Její vyznění coby „hudby budoucnosti“ doplňuje i poměrně dlouhý umělý dozvuk.

Reprezentovat prostředí pomocí hudby je možné i prostřednictvím všeobecně známých hudebních principů, charakteristických pro určité etnické (národnostní) oblasti. Tedy využití asociace, kterou v divákovi do jisté míry vyvolává určitá hudba, fungující v danou chvíli jako zástupný symbol pro danou lokalitu. Vzpomeňme na tomto místě na němý film ***Svatý Václav***¹²⁶, ve kterém autoři hudby (Oskar Nedbal a Jaroslav Křička) dopomáhají k jednoznačnému pochopení scény s exotickými obchodníky (0:24:33) pomocí hudby komponované

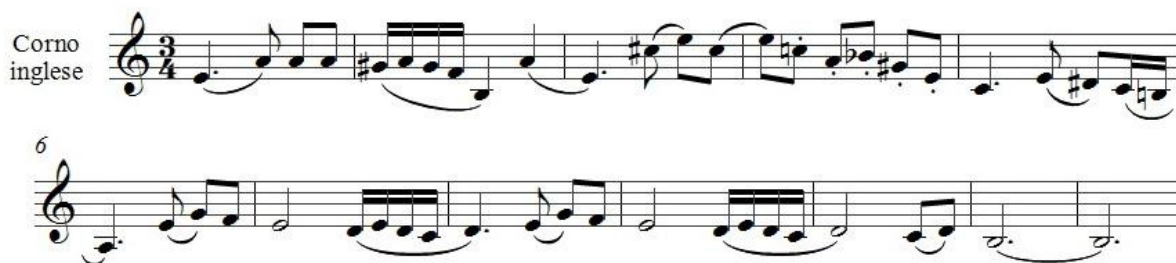
¹²³ Velmi obvyklý způsob použití amplifikovaného cembala ve více Havelkových filmových hudbách.

¹²⁴ Myšleno patrně Hammond-organ

¹²⁵ Všimněme si, že v rámci jednoho motivu nezazní žádný z tónů dvakrát. Mezi všemi třemi motivy pak převažují tóny c, d, es, (každý zazní 3x), tóny d a cis zazní pouze 2x.

¹²⁶ Op. cit.

s užitím typického exoticky působícího modu¹²⁷. Ten je však pouze naznačen ve druhém taktu (charakteristická zvětšená sekunda mezi tóny *gis* a *f*) a následně v taktu 5 (tataž sekunda mezi tóny *dis* a *c*). Jak je patrné (Np. 22), téma celé je oscilací mezi tímto exotickým a aiolským modem od tónu *a*. Aiolský modus je navíc výrazně rozostřen ve třetím a čtvrtém taktu tóny *cis*, *b* a *gis*.



Poco più **accel.**

Poco più **accel.**

Np. 23 Liška, Z. Baron prášil - tanec

Úvodní scéna filmu *Král králů*¹³¹ se odehrává v poušti (0:00:09), hudba zde opět vychází ze zmíněného modu a stává se tak reprezentantem prostředí. Kromě toho je instrumentována pro výrazné sólo dřevěného dechového nástroje (nejprve flétna, pak klarinet a hoboj) za doprovodu kytary, bubínku a klarinetu v nízké poloze. Ostinátní rytmická figura doprovodu evokuje autentickou hudbu, ovšem samotné téma a jeho zpracování je značně evropské a od skutečné původní hudby je velmi vzdálené. Totožná hudba je pak ve filmu použita ještě při „návčiku večere“, kdy se hrdina a hrdinka učí správnému stolování, aby mohli zastávat funkce krále a královny v Tamánii charakterizované právě touto hudbou (1:13:37). Je tak dosaženo reprezentace prostředí, ve kterém se prakticky scéna neodehrává, ale které je v podstatě hýbatelem celé této scény, potažmo celého děje. Mimoto hudba vytváří podvědomý oblouk mezi těmito scénami, to však již spadá spíše do funkce formální výstavby hudby k celému filmu, o které bude řeč později.

3.5 Deformace zvukového materiálu

Hudba je ve filmu v podstatě málokdy použita v takové podobě, jak by zazněla například na koncertním podiu. Způsob snímání a zpracování filmové

¹³¹ *Král králů*. R: Frič, M., Hu: Kalaš, J., Praha: Filmové studio Barrandov, 1963.

hudby je mnohdy odlišný od obvyklých postupů nahrávání instrumentální či vokální hudby. V dnešní době není neobvyklé i nahrávání nástrojů po jednotlivých stopách, kdy jeden hráč nahrává postupně více partů téhož nástroje se sluchátkovým odposlechem již existujících nahrávek a eventuálně metronomového clicku. Jednotlivé stopy jsou posléze smíchány, čímž je dosaženo dojmu více hráčů¹³². V některých případech se kombinuje zvuk samplovaný se zvukem akustických nástrojů. Nepříliš výjimečně (především v období posledních cca 20let) je hudba pořízena samotným skladatelem pomocí počítačového softwaru a samplovaných zvuků akustických nástrojů (často v kombinaci se zvuky elektronickými). V těchto případech však nehovoříme o faktické deformaci zvukového materiálu, spíše o odlišném způsobu zpracování hudby zkomponované pro nástroje akustické. Je zcela evidentní, že odlišným snímáním různých nástrojů lze dosáhnout barevné různorodosti.

Za deformování zvukového materiálu tedy budeme považovat především studiové zpracování reálných zvuků (nebo i zvuků hudebních) bez ohledu na způsob jejich pořízení. Jedná se tedy o hudební kompozici elektroakustickou, v některých případech je možné označit ji pojmem *musique concrète*¹³³. Přestože tento druh kompozic zaujímá v díle některých českých skladatelů umělecké místo, v oblasti filmové hudby není tak častý. Tento způsob komponování filmové hudby je více patrný ve filmech animovaných, ve filmu hraném je používán spíše okrajově. Přesto však je možné v některých filmech takové kompozice nebo alespoň náznaky nalézt. O některých již byla zmínka v předchozích kapitolách – významně například ve filmu **Vynález zkázy**¹³⁴ či **Ikarie XB-1**¹³⁵ s hudbou Zdeňka Lišky, kdy je hudba akustických nástrojů poměrně často deformována, aby bylo dosaženo efektu neživosti a strojovosti. Oproti tomu stojí výjimečný způsob kompozice některých hudebních ploch ve filmu **Marketa Lazarová**¹³⁶. V tomto filmu, jak již bylo popsáno výše, se nejedná často o deformování reálných zvuků, ale o kombinování předem nahraných krátkých hudebních ploch v různých tempech apod. a jejich vzájemné propojení v jakýsi polystratofonní celek. Jan Černíček ve své studii uvádí:

¹³² Tento způsob nahrávání je zcela běžný v oblasti populární hudby, kde však nahrávají obvykle různí hráči různých nástrojů tutéž píseň postupně, do hotového podkladu je pak nahráván zpěv.

¹³³ *Musique concrète* (fr) – konkrétní hudba je druhem elektroakustické kompozice, v níž je jako hudebního materiálu použito výhradně akustických zvuků. Základ tomuto stylu dal v počátku 40. let francouzský skladatel Pierre Schaeffer.

¹³⁴ Op. cit.

¹³⁵ Op. cit.

¹³⁶ Op. cit.

“Partitura odhaluje jednu překvapivou skutečnost, jež možná trochu nabourává tradovanou představu o tvorbě a realizaci hudebního a zvukového doprovodu k Marketě Lazarové, podle které měla být podstatná část její koncepce a celkového výrazu dotvářena (za pomoci složité montáže hudby, ruchů a hluků) až přímo při závěrečném míchání hudby. Tento dojem snadno vznikne při jednorázovém zhlédnutí filmu a poslechu jeho mnohdy expresivní, fragmentární a komplikované hudební složky. Notový zápis ovšem svědčí o něčem jiném, nečekaně přesně totiž odpovídá pasážím v hotovém filmu, každý moment znějící hudby je možno v zápisu vysledovat.”¹³⁷

Obdobný způsob kompozice můžeme vypožorovat i v úvodní titulkové hudbě filmu **Ucho**¹³⁸. V tomto filmu Havelka komponuje dvě plochy v mírně odlišném tempu, s odlišnou hudební strukturou a instrumentací. První z nich (A) je pomalá, statická, založená na zvolna se proměňujících disonantních souzvucích (většinou chromatické clustery o třech a více tónech). Tato plocha má velmi pozvolný gradační charakter s kulminací krátce před závěrem. Této gradace je dosaženo zprvu pouze instrumentačními prostředky, tedy postupným přidáváním většího množství hrajících nástrojů. Až dva takty před vrcholem jsou doplněny i dynamickým pokynem crescendo. Oproti tomu plocha druhá (B) je v poněkud živějším tempu, instrumentována je pro nástroje s konkrétním zvukem (rytmické bicí, marimba, cembalo s echo vazbou, klavír, harfa a string-bass¹³⁹). Nejvýraznější melodické postupy jsou patrně ve string-basse, jedná se o čtrnáctidobý model, který se ostinálně opakuje. Díky nepoměru 4/4 metra a zmíněných čtrnácti dob tak dochází k posunu tohoto pásma. Princip užitý v tomto modelu je založený na systematickém vkládání tří čtvrtových pauz mezi dvou a tří tónové motivy. Tento systém však Havelka poruší mezi takty 6–7, kde se zcela výjimečně vyskytne pauza v délce 4 čtvrtových dob.¹⁴⁰ (Np. 24)

¹³⁷ Černíček, J. *Hudba k filmu Marketa Lazarová*. In *Marketa Lazarová: Studie a dokumenty*. Praha: Casablanca, 2008. s. 114

¹³⁸ *Ucho*. R: Kachyňa, K., Hu: Havelka, S., Praha: Filmové studio Barrandov, 1970.

¹³⁹ Havelka označuje v partiturách názvem *string-bass* akustický amplifikovaný kontrabas, zatímco pojmem *Bass-kytara* označuje skutečnou basovou kytaru (tedy nástroj elektrický). Někdy dochází k mylnému sloučení těchto dvou různých nástrojů.

¹⁴⁰ Zda se jedná o vědomé porušení systému, anebo o chybu je patrně nezjistitelné.



Np. 24 Havelka, S. *Ucho* - part string-bass

Tyto dvě plochy (A a B) jsou tedy posléze elektronicky spojeny s tím, že plocha druhá (B) nastupuje v podstatě okamžitě. Charakter jednotlivých ploch však není natolik odlišný, aby výsledek vyvolával evidentní polystratofonní dojem. Díky státnosti plochy A v ní nelze tempo prakticky ani vnímat. Tudíž je propojení těchto dvou ploch velmi homogenní a netvoří vůči sobě polystratofonní tenze (patrné např. ve filmu Marketa Lazarová). Srovnáme-li tuto plochu s aleatorně působící, avšak detailně prokomponovanou plochou podobného charakteru, kterou Havelka použil ve filmu ***Marečku, podejte mi pero!***¹⁴¹ Rozdílnost přístupu nelze pouhým poslechem vysledovat. V obou případech je výsledný dojem poměrně podobný, bez ohledu na to, zda bylo užito dvou nahrávek posléze mixovaných dohromady anebo zkomponována hudba rovnou pro celé obsazení.

Zcela specifický přístup k filmové hudbě můžeme sledovat ve filmu ***Vyšší princip***¹⁴². Přestože zde slyšíme v mnoha okamžicích obvyklou, možno říci symfonickou hudbu, objevuje se zde i hudba ne přímo elektroakustická, ale vycházející z principu mixáže mluveného slova. Úplný úvod filmu nám na obraze představuje různé tiskové dokumenty komentující a reagující na atentát na zastupujícího říšského protektora Reinharda Heydricha. Tyto dokumenty jsou vizuálně kupeny na sebe ve dvou vrstvách, vidíme tedy text přes text. Velmi podobným způsobem je pak zpracován zvukový doprovod úvodních titulů. Zatímco doprovodem pro záběry zmíněných textů je zprvu rytmický motiv (charakteristický a zpracováváný v celém filmu) v bicích nástrojích, končící pouze vírem malého bubnu, následuje plocha založená na mluveném slovu znějícím z tlampačů. Toto mluvené slovo je pak rovněž rozděleno do dvou vrstev. V silnější slyšíme přerušované příkazy a oznámení občanům, ve slabší vrstvě je bez přerušování předčítán seznam osob odsouzených k popravě zastřelením. Pozadí této plochy tvoří ostinátní rytmický doprovod bicích nástrojů a nižších smyčců. Mluvené slovo, ačkoliv má význam i obsahový a dějový, je možno

¹⁴¹ Op. cit.

¹⁴² *Vyšší princip*. R: Krejčík, J., Hu: Liška, Z., Praha: Filmové studio Barrandov, 1960.

chápat i jako stylizaci hudby. Zvuková charakteristika, která velmi připomíná zvuk tlampačů, pak dotváří dojem diegetických zvuků. Sepjetí s dějem je tedy velmi silné, emocionální dopad silnější než by činila hudba sama. Velmi výrazně je kombinace ostinátního rytmického doprovodu na pozadí mluveného slova užito jako doprovodu scény, kdy se matka dozví, že její syn Vlastimil byl zastřelen (1:33:10). Ihned po vyslechnutí této zprávy nastoupí rytmický doprovod, v tomto případě zvukově výraznější (použito mimo jiné i akordů v elektronických varhanách). V okamžiku, kdy matka vyběhne z domu na ulici, začnou znít i slova z tlampačů. Silně emocionálním prvkem je v tuto chvíli uplatnění jména „Ryšánek Vlastimil“ v kombinaci s „rozsudek byl dnes vykonán“. Jedná se svým způsobem o motivickou práci s mluveným slovem. Pulsace těchto motivů (mluveného slova) postupně graduje, pauzy mezi jednotlivými větami jsou průběžně zkracovány. V závěru této scény pak vidíme matku zápasící s nacistickým vojákem, dialog „Vraťte mi moje dítě...“ je doplněn ustavičným opakováním jména zabitého syna až do okamžiku, kdy voják zastřelí matku. V tuto chvíli je zvukové pásmo zcela přerušeno a nastává dramatické ticho. Slyšíme pouze reálné zvuky vydávané vojáky, když zastřelenou ženu odtahují do budovy. Otázkou, která vyvstává v souvislosti s takto zpracovaným zvukovým doprovodem filmu, je jeho omezená lokační účinnost. To, co je za normálních okolností srozumitelné česky mluvícím divákům, a vyvolává tak cílený emocionální účinek, nemusí být, vzhledem k nemožnosti (resp. velké náročnosti) dabingu, příliš účinné pro diváky jazyku nerozumějící. Výsledkem je sice díky dialogům a obrazu silný a působivý příběh, zvuková struktura dodávající mu vyšší účinnost však v takovém případě svou náplň částečně pozbývá.

Velmi nápaditým způsobem užívá Liška možnost úpravy zvuku ve filmu **Vražda po našem**¹⁴³. Ve filmu vidíme svatební scénu, která je doprovázena nejprve varhanami, posléze doplněnými sborovým zpěvem (0:22:51). V okamžiku, kdy oba svědkové podepíší patřičné dokumenty a svatebčané gratulují novomanželům, vidíme zastavené záběry, které evokují fotografické snímky (0:24:11). Ve spojení se střihy těchto zastavených záběrů slyšíme vždy secco souzvučky sboru v jakési hudebně finální harmonické kadenci. Souzvučky však nejsou ponechány ve své původní zpívané podobě, zcela evidentně se jedná o nahrávku delších notových hodnot, které však byly studiově zkráceny na požadovanou délku. Vnímáme absenci přirozeného dozvuku po doznění těchto souzvuků, je zde však vytvořen poměrně dlouhý dozvuk umělý. Ten se navíc

¹⁴³ *Vražda po našem*. R: Weiss, J., Hu: Liška, Z., Praha: Filmové studio Barrandov, 1966.

prodlužuje postupně s časem, v závěru této plochy již dozvuk přetrvává ve slabé míře až do následujícího akordu. Pauzy mezi jednotlivými akordy jsou poměrně dlouhé, odpovídají v podstatě schématu jedné znějící osminy a následujících delších pomlek ve čtyřčtvrtovém taktu. Ruchy v této ploše zastavovaných záběrů jsou ovšem neustále v pohybu – není zde tedy ticho, které by doplňovalo zastavující se obraz. Naopak, zvuk v podstatě pokračuje v duchu předchozího dění, zastavování tak probíhá pouze v obraze a hudbě.

Hudbu založenou v podstatě výhradně na elektronických zvucích, resp. zvucích, které vydávají elektrické přístroje (počítače) komponuje Liška k titulům filmové komedie **Jáchyme, hod' ho do stroje!**¹⁴⁴. Titulky začínají v okamžiku, kdy hrdina vsune do stroje na počítání „kondiciogramu“ děrný štítek (0:04:51). Celá titulková hudba je tedy koncipována jako pseudo-diegetická s tím, že by mohla být chápána jako série zvuků, které vydává onen stroj. Slyšíme zde zvuk psacího stroje, který je vždy spjat se záběry ubíhajícího listu s kondiciogramem. Mimoto zní ostinatně působící basový model, který udává pravidelný tep 4/4 metra, jeho melodický pohyb je minimální a využívá v podstatě pouze dvou až tří tónů. Ostatní elektronické zvuky vyvolávají dojem různých elektronických přístrojů: „elektronkové“ pískání a různorodě rytmicky členěné klepání mírně dřevěně znějícího zvuku (od čtvrtových po rychlé šestnáctinové hodnoty – pravděpodobně templ-blocky) v různých intonačních polohách.

Zcela výjimečný je způsob práce se zvukem a hudbou ve filmu **Ďáblova past**¹⁴⁵. Kromě výše popsaných způsobů práce s hudebními nahrávkami, přidáváním umělého dozvuku a dalších studiových prvků, se zde objevuje i práce se zvukem, který se tak stává hudebním doprovodem. Na mnoha místech filmu zaznívá jakási velmi tichá tajemná zvuková prodleva, z které můžeme dekódovat zvuky zvonků apod. Nejvýrazněji je tento zvukový doprovod patrný ve scéně v kostele po požáru mlýna (0:08:40). Slyšíme z hlediska zdroje neidentifikovatelný slabý púltónový postup ve vysoké poloze a zvonky. Podobnou zvukovou prodlevu slyšíme o několik minut později při scéně na návsi, kdy vidíme přicházet kněze (0:12:34). Nyní je prodleva patrně založena na zvuku Hammond-varhan, hrajících disonantní souzvuk ve vyšší poloze. Tento zvuk je pak intonačně deformován a kromě něho zaznívají v nepravidelných časových intervalech jakési nespecifikovatelné zvukové poryvy v nižší poloze. Takovýchto

¹⁴⁴ *Jáchyme, hod' ho do stroje!* R: Lipský, O., Hu: Liška, Z., Praha: Filmové studio Barrandov, 1974.

¹⁴⁵ *Ďáblova past.* R: Vláčil, F., Hu: Liška, Z., Praha: Filmové studio Barrandov, 1961.

prodlev je v celém filmu mnoho, pokaždé vyvolávají velmi tajemnou atmosféru. Mimoto zde nacházíme i hudebně-zvukové plochy, které bychom mimo kontext filmu patrně mohli označit za skutečné elektroakustické skladby. Objevují se ve filmu několikrát, velmi výrazně na dlouhé ploše je tohoto principu užito v samotném závěru filmu, kdy vidíme hrdinu a hrdinku v jeskyni, poté co došlo k zavalení (1:22:33). Zvuková část filmu sestává ze zvuků různých výšek (původem mohl být možná některý melodický bicí nástroj), které jsou zvukově upraveny, a je jim dodán silný umělý dozvuk. Časové odstupy těchto impulzů jsou zprvu velmi dlouhé, posléze se poněkud zkracují. Připojuje se zvuk zpěvu ptáků, symbolizující objevený východ z jeskyně. Ve chvíli, kdy procházejí hrdinové vodou, zaznívá i autentický zvuk jejich kroků, avšak opět s velmi dlouhým umělým dozvukem. Jakmile vylezou hrdinové z jeskyně, nastupuje sólový ženský zpěv a zvuky jeskyně utichají, zůstává pouze zpěv ptáků.

Jak je patrné, v prostředí českého hraného filmu není užití principů elektroakustické hudby tak časté. Přestože někteří autoři využívají alespoň náznakově techniku studiové montáže dvou či více předem nahraných ploch, výsledky nejsou v pravém smyslu slova elektroakustickými kompozicemi. Jedná se spíše o řešení náročných interpretačních úkolů snazším (a levnějším) způsobem. Polystratofonní skladby, které by za normálních okolností vyžadovaly mnoho času pro nastudování, je snazší nahrát po jednotlivých vrstvách a dosáhnout tak poměrně snadno výsledného tvaru. Čeští skladatelé navíc povětšinou dávají přednost materiálu hudebnímu, který je posléze studiově zpracován, místo aby komponovali hudbu ze zvuků vzniklých syntézami, eventuálně zpracováním zvuků (ruchů) reálných. Užití takových zvuků, existujících ve filmu samotném coby ruchy, jako zdrojového materiálu pro kompozici by přitom nepochybně dávalo jistý smysl a mohlo vést k silnému propojení hudby a filmu. Toho užívá v podstatě výhradně Zdeněk Liška, především ve filmech Františka Vlácilá. Jejich společná zvuková koncepce filmových děl je zcela ojedinělá a také díky ní se jedná o výjimečná díla české kinematografie (*Ďáblova past*, *Marketa Lazarová ad.*).

3.6 Prostředek autorského komentáře

Přestože je film sám o sobě poměrně realistický a odhaluje povětšinou divákovi velké množství detailů, vyskytují se díla, ve kterých je výklad a celkové

pochopení filmu svěřeno více fantasmii diváka, který tak dotváří příběh, resp. jeho psychologické a filozofické vyznění individuálně a silně subjektivně. Takové umělecké filmy potom vyžadují od diváka při sledování mnohem intenzivnější osobní vklad, což je možná i důvodem, že v současnosti tyto náročnější filmy z filmové produkce ubývají.

Určitá hudba v případě takových filmů pak netvoří vždy pouze návod pro emocionální vnímání daných scén, ale mnohdy klade divákovi otázky právě propojením s obrazem. Užitím hudby stojící v kontrapozici k dané scéně je vytvořen oblouk, který nechává divákovi možnost subjektivního významového vnímání. Filmoví tvůrci tak poskytují divákovi více nonverbální hudební komentář k dané scéně, než jen polopatický návod k jejímu výkladu.

Jako autorský komentář bychom mohli označit například hudbu při scéně pedagogické porady (0:47:02) ve filmu **Před maturitou**¹⁴⁶. Tato němá scéna (pouze s doprovodem hudby) znázorňuje hádku pedagogů, jejich vstávání a opětovné sedání si. Přestože v kontextu příběhu je možné označit tuto scénu za poměrně dramatickou, hudba k ní je spíše komická. Komentuje absurditu a trapnost celé situace. Hudba vychází z náznaku jazzové hudby, která byla Burianovi velmi blízká, jejím přerušováním a nepravidelností pak nabývá právě onoho komického charakteru. Mimoto nastupují další nástroje a zvukově zdeformovaný zpěv, jejichž melodické postupy spolu z hudebního hlediska příliš nesouvisí a vytvářejí tak pseudo-aleatorickou plochu¹⁴⁷. V závěru scény hudba graduje použitím velmi ostrých zvuků v nejvyšších polohách nástrojů (klarinet, trubka), které jsou pro improvizovanou jazzovou hudbu obvyklé. Právě kontrast komiky hudby a způsobu záběrů (nakloněné a horizontálně otočené, efekt kyvadla apod.) a jejich rychlých stříhů ve vztahu k samotné dějové podstatě scény vytvářejí patřičný autorský komentář.

Podobnou scénu hádky, tentokrát mezi manželi v taxíku, můžeme vidět jako scénu podkladu pro titulky (0:01:13) ve filmu **Tři přání**¹⁴⁸. Přestože by scéna, pokud bychom slyšeli dialog, byla patrně poměrně dramatická, hudba v ní je spíše komentářem a přetváří tak situaci do komické roviny. Sternwald komponuje hudbu v poměrně rychlém tempu, tempový předpis v autografu je MM=176, přičemž metrum je alla breve. Hudba je členěna po pravidelných dvoutaktích, první dvě dvoutaktí jsou na tónice, posléze je třetí dvoutaktí

¹⁴⁶ Op. cit.

¹⁴⁷ V době vzniku filmu ještě nelze hovořit o aleatorice v pravém smyslu slova, rovněž nelze hudbu označit jako poly-stratofonní.

¹⁴⁸ Op. cit.

transponováno o čistou kvartu výše, tedy do subdominanty, čtvrté dvoutaktí je pak opět v tónice. Přestože je tonální ukotvení v B dur, Sternwald integruje tón cis, který způsobuje moll-durový charakter hudby. Ten je pak zahrnut jak ve výrazném motivu v klarinetech, tak v lesním rohu, který hraje právě střídavě tóny *cis-d*. Poněkud jazzově laděná hudba evokuje hádku a její komiku kromě zmíněných prvků i vstupy sordinovaných trubek a xylofonu vždy na čtvrté době druhého taktu (ze zmíněných dvojtaktí). To by bylo možné chápat jako jistý symbol skákání si do řeči nebo cosi podobného. (Np. 25)

Np. 25 Sternwald, J. Tři přání – hádka manželů

Hudba takto plyne po dobu osmi taktů, přičemž takty 9-10 odpovídají vlastně druhému taktu z dvojtaktí (se vstupy trubek a xylofonu na čtvrté době), takt 11 přináší nový motiv s charakteristickým moll-durovým motivem v sólové flétně. Zajímavý je takt 12, který svým 6/4 metrem zcela naruší nastolenou pravidelnost. Mimoto je členěn zajímavým způsobem i z hlediska instrumentačního a vyvolává tak, především díky použitému glissandu v houslích, poměrně komický efekt. (Np. 26)

Np. 26 Sternwald, J. *Tři přání* - takty 11-12

Následuje plocha zpracovávající jednotlivé motivy a exponující nové. S hlediska synchronizace s obrazem je zajímavý okamžik, kdy se hrdinové na chvíli uklidní (hrdina mluví bez velkých gest, jakoby pro sebe) (0:02:25). Hudba mírně ustane a zklidní se, slyšíme pouze sestupné kvartsextakordy a sextakordy ve vyšších nástrojích (flétny, housle) a vír zavěšeného činelu. Po této čtyřtaktové ploše vstupují na dvou taktech dřevěné dechové nástroje (klarinet, hoboje) s moll-durovým motivem připravujícím zkrácenou reprízu. Ta nastává přesně v okamžiku, kdy se hrdinové začnou opět hádat (0:02:32).

Je patrné, že se autorům obou filmů podařilo hádku komentovat v duchu komiky. Toho je dosaženo v podstatě přehnanou hudební ilustrací, která situaci do jisté míry bagatelizuje a ironizuje. Podstatným faktem je naprosté utlumení dialogů. Scéna tak díky hudbě vyznívá spíše komicky, nebo alespoň odlehčeněji, než by ji bylo možné chápat s jinou nebo žádnou hudbou.

Zdeněk Liška, který se netajil tím, že hudbu k veselohrám nepíše příliš rád, v jednom rozhovoru na otázku¹⁴⁹ „Je vám některý film jako hudebníkovi hned blízký a jasný a při jiném musíte například dlouho hledat správnou polohu, než vycítíte, že jste „vyhmátl“ správnou strunu?“ uvádí: „To určitě, a abych byl upřímný, to druhé se mi stává především při veselohrách, které jsou hudebně poznamenány jistým klišé, řekl bych typovou hudbou a je velmi těžké najít nový přístup, nové hudební vyjádření. ... Mohu objevovat spíše tím, že se snažím vyjadřovat děj po svém, nepíšu tedy ... hudbu jako doprovod, ale jako

¹⁴⁹ Rozhovor vyšel ve slovenském periodiku *Film a divadlo* a je tedy v originále ve slovenštině, pro potřeby této práce byl přeložen do češtiny.

*komentář.*¹⁵⁰ To potvrzuje ve více komediích, ke kterým napsal hudbu (přestože jich nebylo mnoho). Jednu z takových scén můžeme nalézt v komedii **Jáchyme, hod' ho do stroje!**¹⁵¹. Vidíme záběry na psa v pyžamu, ležícího v luxusní posteli pod příkrývkou s volánky, a následně na hrdinu, který se krčí na malém divanu s vyčnívajícími pružinami pod obyčejnou dekou (0:19:00). Hudba tuto scénu komentuje nikoliv ilustrativně anebo přehnaně komicky. Zní velmi klidně, spíše jako ukolébavka, jako by nám vypravěč říkal klidným hlasem cosi ve smyslu „krásně se jim to spalo.“ Toho je dosaženo velmi pomalým tempem ve 3/4 metru, ale i instrumentací, kdy melodie je svěřena cembalu a doprovod tvoří vibrafon a basová kytara. Prostřednictvím tohoto hudebního komentáře je patrně dosaženo komiky více, než by mohl činit jiný druh hudby. Hudbu podobného charakteru pak Liška používá ve filmu i pro další okamžiky kdy hrdina „sní“, především ve spojení s myšlenkami na hrdinku, do které se zamiloval. Vytváří tak jistý oblouk mezi spánkem a sněním. Celkově však je tato hudba tematicky spjata s většinou další hudby ve filmu užitá, ta je například v rychlém tempu ve 2/4 metru, avšak působí díky tematické propojenosti v celém filmu zcela kompaktně. (Np. 27)



Np. 27 Liška, Z. *Jáchyme, hod' ho do stroje!* – varianty tématu

Zcela zásadním způsobem koncipuje Zdeněk Liška hudbu k filmu **Spalovač mrtvol**¹⁵². V rámci tohoto filmu bychom mohli v zásadě nalézt dva typy hudby. První, poměrně depresivně působící sborová hudba (mnohdy s bicími nástroji) podporuje emoce strachu a tajemna ve spojení se smrtí a následnou kremací, potažmo s postavou hlavního hrdiny, který je smrtí fascinován a chápe své životní poslání právě v provádění kremací. Druhý typ hudby je pak v podstatě právě autorským komentářem, jedná se o odlehčený valčík interpretovaný sólovým sopránem (zpívajícím na vokál *a*), orchestrem a vstupy sboru. Poměrně rychlý valčík je tonálně ukotven v E dur, metricky ve 12/8 metru. Valčíkový doprovod je zvýrazněn jednak ligaturami mezi třetí a čtvrtou, resp. osmou a devátou osminou a důrazy na každé třetí osmině. Mimoto Liška zdůrazňuje

¹⁵⁰ Joneš, A. *O troch nevinných. Z pohľadu hudobného skladateľa Zdeňka Lišky.* In *Film a divadlo*. 1/1974, Bratislava: Obzor, 1974. s. 16–17.

¹⁵¹ Op. cit.

¹⁵² *Spalovač mrtvol*. R: Herz, J., Hu: Liška, Z., Praha: Filmové studio Barrandov, 1968.

osmou a devátou osminu v některých taktech (např. 2–4) průtahem, který však zcela nezvykle přichází na lehkou dobu. Systematické vnitřní dělení po čtyřtaktích, která jsou pak vnitřně ještě dělena na předvětí a závětí, dosahuje Liška právě velmi tradiční podoby valčíku. (Np. 28)

Np. 28 Liška, Z. *Spalovač mrtvol* – valčíková hudba

Celková nálada tohoto valčíku značně podporuje tragikomické vyznění celého filmu, avšak je spíše komentářem k situacím zachyceným v obraze. Komentářem, který vyjadřuje absurditu, bizarnost a perverzi hrdinova počínání, potažmo v obecné rovině vliv touhy po moci a kariéře. Právě prostřednictvím hudby, která není ilustrací děje, dosahuje Liška mnohonásobně větší působivosti. Tímto valčíkem jsou doprovázeny především scény obou vražd a pokusu o vraždu třetí, které tak dosahují zcela jedinečného emocionálního dopadu na diváka (1:12:43, 1:23:39, 1:31:49). Zajímavé je, že tato hudba zní ve filmu pokaždé jako hudba diegetická (hrdina buďto otočí knoflíkem rádia anebo hudbu komentuje), přesto ji však divák vnímá nejen jako zvukovou kulisu, která je součástí scény, ale především jako hudbu komentující scénické dění.

Autorský komentář prostřednictvím hudby však nemusí scény pouze zlehčovat, karikovat či komedializovat. Může je rovněž psychologizovat anebo způsobit jejich nazírání z odlišných úhlů. Celý film *Kočár do Vídně*¹⁵³ je založen na jízdě na žebříňáku s koňským potahem. Hudba je zde zpočátku asociována pouze s jízdou (jízda=hudba), později, kdy by tento způsob mohl začít působit fádně, již zní hudba i při zastaveném vozu a naopak je ticho, když vůz jede. Jak již bylo řečeno, mnohdy nelze jednoznačně stanovit pouze jednu funkci, kterou hudba v daném filmu či scéně plní. V tomto případě, kromě asociace s pohybem (jízdou žebříňáku), se hudba stává vlastně i autorským komentářem, byť ve zcela jiném duchu než v předchozích případech. Mimoto napomáhá i určení času, kdy se příběh odehrává. Nutno však říci, že v podstatě paradoxním způsobem. Dochází zde k jisté kontrapozici použitého stylu hudby a času, resp. celé situace

¹⁵³ *Kočár do Vídně*. R: Kachyňa, K., Hu: Novák, J., Praha: Filmové studio Barrandov, 1969.

(konec II. sv. války). Jan Novák zde (patrně po dohodě s K. Kachyňou) uplatňuje neobarokní hudbu instrumentovanou pro varhany a smyčce. Lze shledat jistou příbuznost s třetí větou Koncertu d moll pro cembalo a smyčce (BWV 1052) Johanna Sebastiana Bacha (Np. 29), což je patrné především v imitační odpovědi viol (Np. 30)

Np. 29 Bach, J. S. Koncert d moll - III. věta

Np. 30 Novák, J. Kočár do Vídně – hlavní téma

Neobarokní hudba jakoby zpočátku časové umístění příběhu stírala, umožňuje tak vnímat film nadčasově. O přesnějším časovém umístění se dozvídáme až později z dialogů. I díky umístění děje filmu do prostředí lesa, je tato časová nejednoznačnost velmi silná.

Hudby je v celém filmu poměrně málo, vychází z jednoduchého hudebního materiálu a jednotlivé úseky s drobnými obměnami často opakují. Přesto však

nepůsobí nudně či fádně. Hudba je poněkud odtažitá od příběhu, nepůsobí jako prostředek pro vyjádření emocí, spíše jako jistý druh autorského komentáře. Její úloha je zpočátku především ve zdůraznění pohybu a zmíněném ustavení časové nejednoznačnosti, později působí jako jednotící prvek celého filmu.

Zajímavý je i způsob práce se synchronizací hudby s obrazem na úplném začátku tohoto filmu. To, že se jedná o jízdu žebříňáku, se dozvídáme pouze ze zvuků, které zní několik vteřin před začátkem hudby. Po celou dobu titulků vidíme pouze záběry jízdy lesem, nikoliv záběr na jedoucí vůz. Vidíme ho však až zhruba po 2min 20s. I přesto ovšem víme, jakým způsobem po lese hrdinové jedou – je to umožněno jednak zmíněnými zvuky, rychlostí pohybu kamery a mírně roztřesenými záběry, ale i právě hudbou a tempem vnímaným na poměrně pomalé dvě půlové, přestože je hudba zapsána ve 4/4 taktu s osminovými čtvrtovým pohybem¹⁵⁴.

Zaměříme se v této souvislosti na konkrétnější metrickou analýzu prvního bloku hudby v tomto filmu. Jedná se o devíti taktovou introdukci (tři takty ve tříčtvrtovém a šest taktů již ve čtyřčtvrtovém metru). Tempový předpis introdukce je Andante. Novák zde střídá takty naplněné šestnáctinovým pohybem s takty „statičtějšími“, kde jsou půlové a čtvrtové hodnoty. Postupně se ustálí rytmická struktura na střídání čtvrtových a osminových hodnot. Od desátého taktu (dvojčára) mění Novák tempo na Allegro s přesným určením $\text{♩}=88$. Metrum však nemění. Z tohoto paradoxu (metrum čtvrtové – zadání tempa půlové) vyplývá i dvojí možné interpretační pojetí hudby. Byla-li by tato hudba interpretována na rychlé čtyři doby (v souhlasu s předepsaným metrickým údajem by pak bylo tempo fakticky $\text{♩}=176$), působila by jako rychlá. To je dáno především podvědomým členěním ustálených metrických útvarů na lehké a těžké doby. Akceptováním čtyřčtvrtového metra by nastala situace v podstatě dvou těžkých dob v taktu (první těžká, třetí polotěžká). Působení takto interpretované hudby by již nebylo v souladu s pomalým tempem jízdy žebříňáku a s vizuální složkou by nevytvořilo patřičnou asociaci.

Hudba ve filmu však vyznívá jako interpretovaná právě v souladu s předpisem tempa, tedy v půlových hodnotách. Metrum je prakticky změněno ze čtyřčtvrtového na dvoupůlové. Tím dochází k umístění těžké doby pouze na první

¹⁵⁴ Pomineme-li devítitaktovou introdukci, v níž jsou úvodní tři takty zapsány ve tříčtvrtovém taktu a pohyb je zprvu 4šestnáctinový, aby se postupně ustálil na zmíněném osminovém.

(tedy jedenkrát v taktu). Hudba působí pomaleji, tedy v tempu Andante (předepsané tempo ♩ = 88). Je tedy naprosto evidentní, že zde autor měl na mysli toto metrické členění (patrně pouze opomněl do not zaznamenat změnu). Při nahrávání filmové hudby však bylo toto pojetí zajištěno a hudba tak vyznívá dle autorova evidentního záměru.

Použití hudby jako autorského komentáře volí tedy filmoví tvůrci v okamžiku, kdy se snaží rozšířit vyznění scény o další rozměr. Dosáhnout možnosti rozdílného subjektivního vnímání a prožitku dané scény pak většinou umožňuje hudba, která stojí v kontrapozici k dějové situaci či psychickému stavu hrdinů. Takovým propojením hudby k obrazu dochází do jisté míry k mystifikaci diváka, který je pak nucen se nad významem důkladněji zamyslet. V některých případech je pak hudba komentářem v pravém slova smyslu a nahrazuje komentář mluvený (vypravěče).

3.7 Hudba reálná (diegetická)

Diegetická hudba, někdy též nazývaná vnitroobrazová anebo reálná, je v různé míře součástí většiny filmů. Jedná se tedy o hudbu, kterou mohou vnímat postavy zachycené na obraze, eventuálně vidíme i její přímý zdroj (gramofon, rádio, interprety apod.). Jak již bylo popsáno v úvodní kapitole, tvůrci prvních českých zvukových filmů v podstatě jinou než diegetickou hudbu vůbec neužívali. S tím souvisí i nadužívání tohoto druhu hudby, které kritizuje Hanns Eisler ve své práci *Hudební skladba pro film*¹⁵⁵. V kapitole *Předsudky a zlozvyky* popisuje a napadá režiséřský zvyk, že „*Použití hudby je třeba opticky zdůvodnit*“. Tuto tendenci pak komentuje až fejetonistickým způsobem: „*(Režisér) Veden úmyslem vyhnout se zdání naivnosti, upadá k triku ještě naivnějšímu, nechá hocha manipulovat s rozhlasovým přijímačem. Jak ubohý je to trik, ukazují místa, kde herec doprovází svůj šlágr na klavír osm taktů s „naturalistickou“ věrností. Další námahy je ušetřen, neboť doprovod převezme orchestr i se sborem. Při tom se interiér nezmění ani v nejmenším.*“¹⁵⁶

Je patrné, že Eisler napadá tento způsob užití hudby celkem oprávněně. V období po 2. světové válce sice již tyto zvyky z filmového plátna značně mizí, přesto však ještě o mnoho let později vidíme občasně snahu o obhájení alespoň

¹⁵⁵ Eisler, H. *Hudební skladba pro film*. překl. Malý, J. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1959. (*orig. Komposition für den film*. Berlin: Bruno Henschel und sohn, 1949.)

¹⁵⁶ In Eisler, H. *Hudební skladba pro film*. s. 11

některé diegetické hudby prostřednictvím rozhlasového přijímače apod. Ve velkém množství případů je však tato hudba obhájena vizuálně až zpětně. Slyšíme tedy nějakou dobu znít hudbu a posléze vidíme záběr rozhlasového přijímače a ruku hrdiny jak ho vypíná. Hudba zmlkne a divák si spojí slyšenou hudbu s přijímačem a vzniká tak vlastně dojem diegetické hudby. Například ve filmu **Takže ahoj**¹⁵⁷ vidíme krátkou scénu (0:17:58) se záběry kamery jedoucí místností a zachycující různé předměty na poličkách apod. V pozadí zní jazzově laděná hudba, slyšíme dialog muže a ženy. V okamžiku, kdy kamera dojede k rozhlasovému přijímači, objeví se u něho ženská ruka a stisknutím tlačítka ho vypne. Hudba ustává. Tento princip zpětného vizuálního opodstatnění diegetické hudby je tedy poněkud rafinovanější než ten, který popisuje Eisler, ovšem ve filmech také poměrně nadužívaný.

V souvislosti s diegetickou hudbu je nutné zmínit její různé druhy, které tvůrci volí. Může se jednat prakticky o dvě možnosti užití diegetické hudby: 1) hudba originální, komponovaná přímo pro danou scénu skladatelem filmové hudby; 2) hudba archivní, většinou známá skladba vážné hudby anebo již existující populární píseň. V rámci hudby originální je pak v některých případech zkomponována píseň, jejíž text souvisí s dějem, eventuálně je i přímo interpretován postavou filmu. Takové písně pak mnohdy začnou žít vlastním životem a s odstupem času svou souvislost s filmem ztrácejí¹⁵⁸.

Komponování originální diegetické hudby i hudby nediegetické jedním skladatelem má výhodu v možném udržení soudržnosti hudby v rámci celého filmu. Krásným příkladem může být film **Daleká cesta**¹⁵⁹, v němž při záběru, kdy hrdina otevře album s fotografiemi, zaznívá hudba „hracího strojku“ v něm ukrytého (0:11:26). Tato hudba, ačkoliv by mohla být skutečně užita z libovolného existujícího hracího strojku, je Sternwaldem zkomponována přímo pro tento účel. Jedná se o jednoduchou klasicistně znějící hudbu, v autografní partituře doslova označenou „Menuet“. Zvláštností je nástrojový předpis *piano*, který však byl patrně realizován na celestu a mírně zvukově upraven, aby bylo dosaženo právě požadované barvy zvuku odpovídající hracímu strojků.

Později v tomtéž filmu vidíme hrdinu hrajícího při svatební oslavě na klavír (0:24:48). Hudbu nacházíme zapsanou v autografu také, jedná se v podstatě o

¹⁵⁷ *Takže ahoj*. R: Olmer, V., Hu: Šust, J., Praha: Filmové studio Barrandov, 1970.

¹⁵⁸ Mohli bychom jmenovat mnoho takových, například písně z filmu *Noc na Karlštejně*, píseň „Sladké mámení“ z filmu *S tebou mě baví svět* anebo píseň *Pane, vy jste vdova!* ze stejnojmenného filmu.

¹⁵⁹ *Daleká cesta*. R: Radok, A., Hu: Sternwald, J., Praha: Československý státní film, 1949.

osmitaktí jehož melodické členění by mohlo odpovídat dobové písni (Np. 31). Vyznívá nostalgicky až smutně. Tutéž hudbu, ovšem již jako nediegetickou, slyšíme o několik záběrů později: novomanželé rozbijí hrneček a rozdávají svatebním hostům střepy pro štěstí (0:27:53). Po dvoutaktové introdukci dřevěných dechových nástrojů a smyčců přichází téma (instrumentované do smyčců a harfy), které jsme slyšeli dříve v klavírní verzi. Celá scéna je tak formálně uzavřena dvěma bloky hudby, z nichž jeden je v podobě diegetické a druhý v orchestrální, nediegetické.



Np. 31 Sternwald, J. Daleká cesta - klavírní téma

V tomtéž filmu a v podstatě i v souvislosti s touto scénou je užit další, velmi specifický druh diegetické hudby. Jedná se o neustále přerušované durové stupnice hrané na klavír. Hrdina je komentuje slovy „nad námi je hudební škola“. Čímž obhájí jejich užití. Divák je tak v podstatě neustále vyrušován právě touto zvláštní diegetickou hudbou a její opodstatnění mu uniká. K vysvětlení nebo spíše vygradování této diegetické hudby dojde až v okamžiku, kdy vidíme po svatební hostině osamělého hrdinu chodícího po místnosti a posléze sedícího v křesle a psychicky traumatizovaného z jeho velmi brzkého transportu do koncentračního tábora (0:29:32). Celá tato dvou a půl minutová scéna je nesmírně zajímavá právě užitím zmíněných stupnic, představujících zprvu diegetickou hudbu. Stupnice jsou zpočátku velmi pomalé, navíc s chybami a překlepy, vzbuzují dojem dětské hry. Postupně se však zpřesňují, chyby mizí a tempo se neustále zrychluje. V okamžiku kdy hrdina vyhlédne z okna na prázdnou ulici (0:30:59), jsou stupnice upozaděny a slyšíme ruchy ulice (cinkání tramvaje, šum a ruchy). Následně se hrdina usadí do křesla (užití velmi depresivně působivého záběru z pohledu) a stupnice začínají nabírat stále

rychlejší tempo. V tento okamžik dochází k jakési proměně diegetické hudby na hudbu nediegetickou, navíc psychologizující, možno říci i vyjadřující stupňující se strach anebo šílenství hrdiny. Stupnice tempově i dynamicky kulminují v okamžiku, kdy hrdina odloží doutník do popelníku a vstane z křesla. Hudba je na okamžik přerušena, zazní zvuk pískotu parní lokomotivy a celý předchozí proces je obhájen jakousi codou v orchestrální podobě ve chvíli záběru na stůl s prázdným křeslem a sbaleným batohem připraveným na odjezd (z toho je možné usuzovat, že hrdina namísto transportu zvolil dobrovolný odchod ze života). Závěrečná šestitaktová plocha v tempu Grave začíná aiolskou stupnicí a moll¹⁶⁰ ve čtvrtých hodnotách ve violoncellech a kontrabasech, přidávají se další smyčce taktéž se stupnicovým postupem, který vygraduje ve čtvrtém taktu do kadence klavíru, který hraje zdeformovanou stupnici g moll (s tóny *cis, dis, e, fis*), vstupují žestě a dřeva a na dvou taktech celou scénu uzavírají pateticky znějícími disonantními akordy.

Diegetickou hudbu v podobě písní zpívané přímo na scéně můžeme vidět v mnoha filmech. V některých případech se jedná o hudební materiál, z kterého je pak vytvořena i některá hudba nediegetická. Tak je tomu například ve filmu **Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky**¹⁶¹. V průběhu titulků (0:03:00) zaznívá instrumentální verze písně, kterou slyšíme později zpívanou Juditou Čeřovskou v baru (0:27:49). Havelka komponuje rock'n'rollovou píseň „*Odvrácená tvář*“ na text Josefa Bruknera přímo pro tento film, asociace s dějem filmu je poměrně evidentní.

Nápaditá je diegetická hudba ve filmu **Pane, vy jste vdova!**¹⁶², ta je, na rozdíl od hudby nediegetické, značně stylově odlišná a nemá s ní v podstatě žádné spojení. Jako první diegetickou hudbu slyšíme fanfáru a hymnu v provedení dechového orchestru při příletu krále (0:02:23). Úvodní fanfára zaznívá z pozadí a její původce nevidíme, to že se jedná o hudbu diegetickou, usuzujeme pouze z kontextu scény. Následně, když král vystupuje z letadla, již vidíme záběr dechového orchestru, jak začíná hrát hymnu království, jehož král je vítán. Havelka komponuje tuto hudbu velmi věrohodně, komika celé této hymny spočívá v užití nápěvu české písně „*Když jsem já sloužil*“. Hymna zní v průběhu celého dialogu, následuje vzdání pocty králi. Přesně v okamžiku

¹⁶⁰ Veškeré stupnice v předchozí ploše byly durové. Změna tónorodu má v tuto chvíli významný psychologický dopad.

¹⁶¹ *Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky*. R: Vorlíček, V., Hu: Havelka, S., Praha: Filmové studio Barrandov, 1967.

¹⁶² Op. cit.

useknutí jeho ruky se rozezní hymna znovu. Ruka dopadne na červený koberec a začne z ní vytékat modrá krev. Nastává zmatek a při záběru na dirigenta, který zpozoroval, co se stalo, a přestal dirigovat, se rozpadá i hudba, jednotliví hráči postupně přestávají hrát.

Další diegetickou hudbu užívají tvůrci tohoto filmu při scénách studia a následně představení divadelního dramatu. Havelka koncipuje tuto hudbu jako značně romantickou, užívá obvyklá klišé typická právě pro tento druh hudby. Jedná se především o dlouhé koruny a paralelní vzestupné posuny zmenšeného septakordu, který spolu s pravidelným tympánovým tepem evokuje patřičnou melodramatickou atmosféru (0:39:15 a 1:27:16). Podobný účinek má i citace anglické hymny při textu „ať žije stará dobrá Anglie“ instrumentované do čtyř lesních rohů na pozadí tremolové prodlevy ve skupinách prvních a druhých houslí. Velmi parodicky působí předehra dramatu, kterou slyšíme při samotném představení (1:25:15). Jedná se o rychlý sled různých témat, komponovaných záměrně jako přehnaně patetická anebo až Rossiniovsky odlehčená a vzájemně tak silně kontrastující. Výsledná formální podoba tak působí velmi nesourodým dojmem, je parafrází některých operních (či baletních) předeher exponujících většinu v opeře užitých témat. V tomto případě se však jedná o zcela evidentní záměr. Přestože se hudba po poměrně krátké době stává pozadím pro dialog, při důkladnějším poslechu je možné odhalit popsanou koncepci a hudba tak dotváří komiku celé situace.

Významným skladatelem filmové hudby, který byl vyhledáván pro svou stylovou variabilitu a schopnost zkomponovat nejen diegetickou hudbu udržující s obrazem naprostou jednotu, byl také Luboš Fišer. V oblasti diegetické hudby pak Fišer zastává velmi výsadní postavení, neboť byl schopen komponovat stejně věrohodně jak polky hrané venkovskou kapelou tak i romantické operní árie. Pro film ***Tajemství hradu v Karpatech***¹⁶³ komponuje Fišer různé druhy diegetické hudby, za nejpodstatnější lze označit operní árii, která je klíčovým hudebním tématem celého filmu. Poprvé zaznívá v rámci titulkové hudby ve sborové podobě (0:01:29). Náznaky její melodie pak slyšíme zpívat brumendem (zpěv se zavřenými ústy) dva hrdiny filmu ve spánku (0:16:47). Posléze slyšíme její krátký náznak v podání sopránistky (zpívá Gabriela Beňačková) za doprovodu dvou harf jako hudbu nediegetickou, odehrávající se pouze v myšlenkách hrdiny (0:20:31). Vidíme zde i záběry zpěvačky, jedná se však pouze o hrdinovo

¹⁶³ *Tajemství hradu v Karpatech*. R: Lipský, O., Hu: Fišer, L., Praha: Filmové studio Barrandov, 1981.

blouznění, takže vzápětí melodii převezme a sám ji brumendem zpívá. Jako hudba diegetická, která je součástí hrdinova vyprávění (0:24:40), ji slyšíme již v delší podobě (soprán a dvě harfy) nejprve z dálky – znějící z okna hradu, a posléze se přibližující – stejně jako se hrdina přibližuje k hradu a šplhá po řetězu k oknu, odkud se zpěv ozývá. Z naprosté blízkosti je pak hudba slyšet ve chvíli záběru hrdiny v okně a posléze jeho pohledu na zpěvačku (0:25:30). O malou chvíli později zazní závěr této árie v podání sopranistky přímo na jevišti divadla (0:34:33). Vzápětí oba hrdinové opět slyší árii znít z dálky z okna hradu. Přestože v tuto chvíli zpěvačku nevidíme, vnímáme hudbu jako diegetickou, neboť hrdinové jdou vlastně za ní. V plném znění slyšíme árii zpívanou sopranistkou na jevišti divadla (0:57:53), posléze následuje recitativ, triangl vzbudí tenoristu (hlavní hrdina filmu) spícího na jevišti a následuje krátký tenorový zpěv a velké orchestrální finále, do kterého se ozývají zvuky frkaček z hlediště. V závěru filmu pak zaznívá árie ještě dvakrát (1:18:18; 1:29:31) ze záznamu pořízeného technickým vynálezem ve filmu popsáním. S tím souvisí i ukončení této árie, které proběhne kvůli zničení přehrávacího zařízení a je tedy zvukově vždy zdeformováno. Teprve při posledním zaznění této árie instrumentuje Fišer doprovod kromě dvou harf i pro smyčce a v závěru pak i žestě a tympány.

Z hudebního hlediska je tato árie komponována ve čtyřčtvrtovém metru s tonálním ukotvením v *Es dur*, přičemž melodický postup využívá zvětšenou (lydickou) kvartu (tón *a*) v následnosti na kvartu čistou (*as*). Tím vzniká vlastně chromatický postup prvního, velmi charakteristického motivu. Zvýšený čtvrtý stupeň je pak v rámci árie exponován častěji, vzniká především transpozicí motivu druhého taktu v taktech následujících (3-5). Zajímavé je i dělení celé árie z hlediska frází. Jedná se v podstatě o malou trojdílnou formu bez reprízy s členěním *a a' b*. Z hlediska délkových poměrů je velmi zajímavý nepoměr mezi plochou *a* a *b*, čítající po pěti taktech, a plochou *a'*, která je pouze čtyřtaktová. Celkově tak jedna strofa árie znamená 14 taktů. Tato nepravidelnost v podobě rozšíření prvního a třetího dílu může být vnímána jako parafráze romantického zvyku rozšiřování hudebních vět. (Np. 32)

Soprano

Mi-jo-dor koj a - na - to - va no - so du - ja a - na - ro - va ta - ran - gu - na

6
jok - ne so - la pa - a - ro - va su - ke - fa - de do - go - mo - ra.

10
Se sa - da ma - na mja - na do - ma - ra - na.

Np. 32 Fišer, L. *Tajemství hradu v Karpatech*¹⁶⁴ - sopránová árie

Z hlediska harmonického je celá árie velmi skromná, jedná se o tóniku (kvintakord Es dur a jeho obraty) v taktech 1, 6 (kvintakord) a 3, 8 (sextakord), a tvrdě malý septakord II. stupně (*F-A-C-Es*) a jeho obraty v taktech 2, 7 (septakord) a 4, 8 (kvintsextakord). V pátém taktu zazní na prvních dvou dobách průtažný kvartsextakord (D_4^6), na třetí a čtvrté době pak zazní dominantní septakord (D^7) (*B-D-F-As*). Takty 10 a 11 jsou postaveny opět na tónickém kvartsextakordu, následuje tvrdě malý septakord II. stupně v taktu 12, dominantní septakord v taktu 13 a tónický kvintakord v taktu 14. Je tedy patrné, že harmonická složka této árie je velmi jednoduše koncipována, využívá prakticky tři akordů a jejich obrátů. Charakteristický je vzestupný basový postup (*Es-F-G-A-B*), který se ukotví na dominantním stupni v závěru každé věty. Tím je dosaženo stylové věrohodnosti a tedy i působivosti této árie, která v celém filmu zazní devětkrát a je tedy hlavním hudebním a vlastně i významotvorným materiálem.

V rámci tohoto filmu zkomponoval Fišer ještě mnoho další diegetické hudby, veškeré zpěvní projevy hlavního hrdiny, mimo jiné však také jednohlasou policejní píseň, kterou zpívají pochodující policisté (1:29:19). Ta je skutečnou parafrází jednoduchých hymen, vystavěna je v podstatě na tónice a dominantě. Z melodického hlediska využívá Fišer pouze postupy po jednotlivých tónech akordů anebo vzestupné a sestupné sekundové kroky. Vyhýbá se striktně skokům, resp. intervalům větším než čistá kvarta. Interpretace písně byla

¹⁶⁴ Autografní partitura hudby k filmu *Tajemství hradu v Karpatech* je dochovaná pouze z části. Skici a zbytek autografu zachycují tuto árii v podobě, v jaké zaznívá v závěru filmu. V autografu chybí textový podklad zpěvního partu, ten je zde zachycen na základě nahrávky. Je možné, že ani nebyl přesně stanoven a interpretka jej tvořila až při nahrávání. Kromě toho nejsou v dochované části autografu vypsány party harf.

svěřena amatérským, nikoliv profesionálním zpěvákům, takže její vyznění je skutečně věrohodné.

Zaměříme-li se i na hudbu archivní, použitou jako diegetickou, je spektrum možného výběru mnohonásobně širší. Filmoví tvůrci velmi často volí známou skladbu, která zaznívá na koncertě nebo ji interpretuje některý z hrdinů. Rovněž užití reprodukované existující hudby bývá ve filmu poměrně frekventované. Velmi zdařilým příkladem užití archivní hudby – konkrétně Air ze III. orchestrální suity Johanna Sebastiana Bacha – bylo začleněno do děje filmu ***Jak se zbavit Helenky***¹⁶⁵. Poprvé zaznívá tato hudba (po poměrně krátkou dobu) z rozhlasového přijímače poté, co jí hrdina (rozhlasový redaktor) ohlásil a hrdinka jí doma poslouchá (0:26:05). V tuto chvíli, přestože se jedná o diegetickou hudbu, plní do jisté míry i úlohu emocionálně-psychologizující hudby. Vzápětí (0:27:41) slyšíme tutéž hudbu jako nediegetickou, tvořící podklad veršům, které nahrál hrdina hrdince na magnetofonový pás a ona si jde tuto zásilku vyzvednout do poštovního boxu poste restante. Zde dochází, především z filmového hlediska, k zajímavé časové koncepci záběrů. Nejprve vidíme hrdinu, jak báseň nahrává, mluvené slovo a hudební doprovod pokračuje, přestože v obraze již probíhá záběr, kdy jde hrdinka po ulici a následně vyzvedá zásilku s magnetofonovým pásem. Následuje stříh na scénu, kdy hrdinka poslouchá tuto nahrávku. Zvukové pásmo je po celou dobu těchto tří časových rovin průběžné a jednotlivé scény i časové posuny sceluje. Tomu dopomáhá právě i hudba, která je v tomto případě nediegetická, ale působí ve vztahu k recitované básni jako její kompaktní podklad. Poslední dvě zaznění této hudby se odehrávají v krematoriu na pohřbu, kde si hrdina myslí, že zesnulou je právě hrdinka, kterou miluje. Jedná se však pouze o fiktivní postavu, kterou kolegové vymysleli pro své pobavení. Bachova Air zde zaznívá v transkripci pro sólovou violu a varhany (1:05:45). V této souvislosti se tedy jedná opět o hudbu diegetickou, která zaznívá v průběhu smutečního obřadu (na základě předchozí hrdinovy objednávky). Vzápětí, po hádce s manželem zesnulé, vyběhne hrdina k varhanám a dá interpretům pokyn: „hrajte, rychle!“ (1:06:50). Interpreti hrají opět tuto skladbu, nyní však v několikanásobně rychlejším tempu (přibližně Allegro). V tomto případě jsme tedy konkrétně viděli i interprety této diegetické hudby. Můžeme tedy říci, že tato archivní diegetická hudba byla součástí děje

¹⁶⁵ *Jak se zbavit Helenky*. R: Gajer, V., Hu: Fišer, L., Praha: Filmové studio Barrandov, 1967.

filmu a jako taková plnila svou úlohu velmi zdařile a mimoto, prostřednictvím jejího závěrečného zrychlení, podpořila i komiku závěru filmu.

Jako méně opodstatněný můžeme vnímat například Chopinův Valčík a moll op. 34 no. 2, který zaznívá jako diegetická hudba z rozhlasového přijímače ve filmu **Tam na konečně**¹⁶⁶. Hrdinka pootočí tlačítkem přijímače (0:33:52) a rozezní se hudba, nikoliv však úplného začátku skladby. Přestože má hudba k náladě celé scény poměrně blízko, jiné opodstatnění, než její tragický sentiment, zde chybí. Oproti tomu další ve filmu použitá diegetická hudba byla zkomponována Karlem Krautgartnerem a interpretovaná jeho nonetem. Jedná se především o taneční hudbu v baru, kam hrdinové přijdou. Vidíme i zmíněný nonet interpretující hudbu přímo na scéně (0:43:44).

V počátku sedmdesátých let se začíná v českém hraném filmu objevovat trend, který by se dal nazvat návratem ke způsobům užití diegetické hudby v prvních zvukových filmech. V mnoha filmech tak zaznívá poměrně hodně populárních písní, z nichž některé jsou užity jako diegetické, jiné pouze jako titulková hudba, z níž je pak někdy odvozena hudba celého filmu. Příkladem filmu s velkým množstvím populárních písní užitých v rámci různých scén může být film **Ďábelské líbánky**¹⁶⁷. Všechny písně zaznívají při rozličných společenských událostech (oslava narozenin, svatba apod.), jsou zpívány Václavem Neckářem a doprovázeny menší kapelou, kterou vidíme přímo na scéně. Slyšíme však i jiné nástroje (žestě, smyčce apod.), které v obraze nejsou, což scéně ubírá na věrohodnosti. Písně jsou opatřeny textem, který má s filmem dílčí souvislost, avšak děj nikterak neposouvá ani ho nevysvětluje. Z hlediska proporčního jsou písně poměrně rozsáhlé a v kontextu celého filmu pak vyznívají poněkud zdouhavě. Jednotlivé písně mají trvání od cca dvou a půl minut (0:18:24) do čtyř minut (0:40:46), v jejich průběhu však dialogy probíhají v minimální míře. Obrazový posun děje je také minimální. Filmový příběh se tak na poměrně dlouhou dobu de facto zastaví. Vzpomeňme v této souvislosti například film **Funberák**¹⁶⁸, ve kterém zaujímají výstupy Vlasty Buriana cca 14% celkového trvání filmu. V tomto případě, budeme-li počítat i závěrečnou píseň, která byla již dříve užita, zní ještě po skončení filmu pod závěrečným titulkem a doznívá přes černý obraz, znamenají písně zhruba 9,8% délky filmu. Nepočítáme při tom s diegetickou taneční hudbou, která zní při dialogu na několika místech filmu.

¹⁶⁶ Op. cit.

¹⁶⁷ *Ďábelské líbánky*. R: Podskalský, Z., Hu: Michajlov, A., Praha: Filmové studio Barrandov, 1970.

¹⁶⁸ *Funberák*. R: Lamač, K., Hu: Fiala E., Mottl J., Praha: Elekta, 1932.

Zcela specifickým filmovým žánrem jsou pak filmy hudební, které bývají někdy též označovány pojmem filmový muzikál. Ty se začínají v rámci filmové produkce šedesátých let objevovat poměrně často a ve velkém množství případů jsou tvůrci hudby Jiří Malásek, Jiří Bažant a Vlastimil Hála jako autorská trojice (*Starci na chmelu*¹⁶⁹, *Dáma na kolejích*¹⁷⁰) i samostatně (*Limonádový Joe aneb Koňská opera*¹⁷¹ atd.), či Jiří Šlitr (*Kdyby tisíc klarinetů*¹⁷²). Diegetická hudba v těchto případech plní úlohu zcela jedinečnou, neboť je mnohdy písňovým zpracováním dialogů a tudíž v plné souvislosti s dějem, který posouvá kupředu. Jistá nerealističnost je pak podpořena i choreografickým zpracováním tanců, ať už sólových anebo sborových. To vše je typickým znakem tohoto žánru, v němž zaujímá diegetická hudba většinový podíl a analýza jejího kompozičního řešení by tudíž vyžadovala mnohonásobně rozsáhlejší samostatnou studii.

Jak vyplývá z předchozích analýz, je diegetická hudba skutečně velmi často uplatňovaným druhem filmové hudby a dalo by se říci, že do jisté míry souvisí i s dějovým umístěním filmu. Možno říci, že ve filmech, jejichž děj je zasazen do historie, je diegetické hudby poněkud méně. To souvisí i s nemožností uplatnit diegetickou hudbu technicky reprodukovanou, vyskytuje se tedy výhradně živě interpretovaná (slavnosti apod.) – např. ve filmu *Hry lásky šálivé*¹⁷³, o kterém byla zmínka v souvislosti s hudební reprezentací času. Naopak ve filmech, jejichž děj je blíže současnosti, řekněme od počátku 20. století, kdy je již reprodukována hudba běžnou součástí každodenního života, bývá diegetická hudba uplatňována mnohem častěji. Vzpomeňme si například na komedii *Adéla ještě nevečeřela*¹⁷⁴, jejíž děj se odehrává na počátku 20. století. Velkou roli zde hraje právě Mozartova Ukolébavka, díky níž začíná masožravá květina pojídat své oběti (1:26:38). Tato skladba je zde v některých případech interpretována živě, jindy z gramofonové desky.

V některých případech má tedy diegetická hudba zcela dějové opodstatnění a stává se jeho nedílnou součástí, jindy se může jevit nahodilá a tvoří pouze kulisu v prostorách, kde by se hudba dala očekávat (bar, kavárna apod.). Lze

¹⁶⁹ *Starci na chmelu*. R: Rychman, L., Hu: Malásek, J., Bažant, J., Hála, V., Praha: Filmové studio Barrandov, 1964.

¹⁷⁰ *Dáma na kolejích*. R: Rychman, L., Hu: Malásek, J., Bažant, J., Hála, V., Praha: Filmové studio Barrandov, 1966.

¹⁷¹ *Limonádový Joe aneb Koňská opera*. R: Lipský, O., Hu: Rychlík, J., Hála, V., Praha: Filmové studio Barrandov, 1964.

¹⁷² *Kdyby tisíc klarinetů*. R: Roháč, J., Svitáček, V., Hu: Šlitr, J., Praha: Filmové studio Barrandov, 1964.

¹⁷³ Op. cit.

¹⁷⁴ *Adéla ještě nevečeřela*. R: Lipský, O., Hu: Fišer, L., Praha: Filmové studio Barrandov, 1977.

řící, že užití archivní hudby se v takových případech jeví jako hůře opodstatnitelné než vytvoření hudby originální, která by naplňovala požadovaný styl. Toho může být příkladem například tango, které zkomponoval Luboš Fišer pro film ***Smrt krásných srnců***¹⁷⁵. To zaznívá ve filmu několikrát právě v podobě hudby diegetické (např. 0:10:53) i nediegetické (0:49:46) a stává se i hudbou k závěrečným titulům (1:29:35). Plně odpovídá estetice období, ve kterém se film odehrává a působí tak velmi věrohodně. Podobně je tomu například v prvním dílu filmu ***Babička***¹⁷⁶, kde komponuje hudbu venkovské dechovky (0:59:59) s naprostou přesvědčivostí a autentičností. Originální diegetická hudba je tedy z hlediska kompoziční stylové vhodnosti a přesnosti mnohem náročnější než hudba nediegetická, ovšem její užití přináší mnohonásobně širší možnosti v návaznosti hudby nediegetické a tím i silnější působivost, než by tomu bylo v případě použití hudby archivní. Ta oproti tomu může být velmi vhodnou součástí děje samotného.

3.8 Prostředek vyjádření duševních stavů

Jednou z nejrozsáhlejších oblastí hudby ve filmu používané je hudba psychologizující a vyjadřující různým způsobem emoce hrdinů. Problémem filmu může být jisté odosobnění, distance mezi divákem a hercem způsobená právě oním médiem – filmem samotným. Na rozdíl od divadla, kde je herec v přímém kontaktu s divákem, kde probíhá přímá interakce mezi divákovými reakcemi a intenzitou hercova, a tím i divákova, prožitku. Herec je před kamerou nucen podávat plnohodnotný výkon, který však okamžitou odezvu nemá. Emocionální a psychický prožitek hrdinů je zachycován různými způsoby záběrů, střihů apod. Ovšem jejich výsledné působení na diváka je v některých případech nutné posílit právě hudbou. Naopak působivost některých scén by hudba oslabila či pozměnila, jsou proto ponechány tiché, bez hudby. Celkový dojem z hereckého výkonu tedy není pouze v moci herců samotných, ale mimo jiné i hudby, která divákův prožitek emocionálních stavů, ve kterých se hrdina v dané situaci nachází, umocňuje.

Tuto oblast filmové hudby rozděluje Lissa na sedm dílčích oblastí, kdy však většinu z nich není možné plnit jedinečně a pouze ve velmi výjimečných situacích můžeme hudbu přiřadit pouze k jedné z nich. Z tohoto důvodu upustíme od

¹⁷⁵ *Smrt krásných srnců*. R: Kachyňa, K., Hu: Fišer, L., Praha: Filmové studio Barrandov, 1986.

¹⁷⁶ Op. cit.

jejího dílčího rozdělení a budeme analyzovat filmové situace a hudbu s nimi spjatou právě z hlediska mnohosti funkcí, které hudba v daný okamžik plní.

Již v některých předchozích kapitolách jsme se zmínili o psychologizující hudbě. Vzpomeňme například hudbu k filmu **Před maturitou**¹⁷⁷, kdy při scéně osamělého hrdiny hudba E. F. Buriana významně podporuje hrdinovu nervozitu pomocí smyčcového tremola sul ponticello a chromatických vzestupných a sestupných postupů, které připomínají bzučení mouchy (0:11:57). Zaměřme se nyní na další podobné situace.

Děj filmu **... a pozdravuji vlaštovky**¹⁷⁸ zachycuje, podle skutečné události, mladou dívku (Marii Kudeříkovou) v nacistickém vězení čekající na vykonání trestu smrti. Koncepte filmu se zakládá na hlavním pásmu, kdy vidíme hrdinku již ve vězení. Druhým pásmem je série vzpomínek, které postupně odhalují její příběh a vysvětlují, proč se ve vězení ocitla a proč byla odsouzena. Fišer komponuje pro tento film velmi sugestivní hudbu, která často právě reprezentuje emoce hrdinky. S okamžiky šťastných vzpomínek na dětství, rodinu a přátele slyšíme durové téma (Np. 33), které poprvé zaznívá při hrdinčině vzpomínce na první lásku (0:07:12).



Np. 33 Fišer, L. ... a pozdravuji vlaštovky - durové téma

Velmi názorným příkladem, kdy hudba vyjadřuje emoce silněji než obraz, může být záběr hrdinky ve vězeňské cele osvětlené slunečním svitem. Hrdinka se zahledí vzhůru a zaznívá zmíněné durové téma (0:56:38). Přestože scénu vzpomínky nevidíme, hudba nám naznačí (také v návaznosti na předchozí užití tématu), že hrdinka vzpomíná na něco příjemného, šťastného. Ve velmi podobné situaci vidíme hrdinku o několik scén později (1:18:51). V tuto chvíli je hrdinka opět ozářena slunečním světlem, sedí na posteli a vzpomíná. Prvních dvacet vteřin se prostředí nemění, náhle však dojde stříhem k proměně na její rodný dům. Monolog představuje dopis psaný rodině. Vidíme rodiče a sourozence jak opouštějí dům a jdou jí navštívit. Hrdinka si představuje svou přítomnost v jejich blízkosti. Hudba naznačuje pocit štěstí vyvolaný touto představou. Naopak mollová podoba tématu (Np. 34) je spojena se vzpomínkami smutnými, které už právě často souvisejí s hrdinčiným zadržením a uvězněním.

¹⁷⁷ Op. cit.

¹⁷⁸ ... a pozdravuji vlaštovky. R: Jireš, J., Hu: Fišer, L., Praha: Filmové studio Barrandov, 1972.



Np. 34 Fišer, L. ... a pozdravuji vlaštovky - mollové téma

Tak například užívá Fišer toto téma při scéně, kdy hrdinka musí opustit rodinu (1:01:22). Vidíme matku, jak hrdinku objímá, následuje scéna rodiny u stolu, kdy však jedna židle zůstává prázdná. Následuje záběr na hrdinku za zamřížovaným oknem automobilu právě projíždějícího branou vězení. Scéna tak díky této hudbě nabývá obzvláštní působivosti. Velmi působivá je rovněž hudba spjatá s aktem poprav. Několikrát vidíme postavy stojící čelem ke zdi čekající na svou popravu (např. 0:06:13). Fišer exponuje výrazný motiv založený na intervalu zvětšené kvarty. Jedná se čtyřdobý motiv hraný pizzicatem smyčců. Rozšiřování a zužování intervalu tohoto motivu vzbuzuje emoce strachu a napětí. Nejpůsobivěji představuje hudba hrdinčiny emoce v okamžiku, kdy se dozví, že její přítelkyně byla popravena (1:12:08). Fišer změní techniku hry z pizzicato na arco a zdvojnásobí opakování každého souzvuku na dvě šestnáctiny, motiv popravu však je zachován. (Np. 35)



Np. 35 Fišer, L. ... a pozdravuji vlaštovky – varianty motivu smyčců

Stejnou verzi tohoto motivu slyšíme i ve scéně, kdy hrdinka opouští celu a jde se strachem k rozhovoru se státním návladním (1:21:49). Značný strach a předpoklad oznámení její popravu je podpořen právě zmíněnou hudbou. Celý akt přípravy na popravu a chůze k ní doprovází hudba odvozená z mollové varianty výše zmíněného tématu (1:23:13). Hudba vyjadřuje smutek a beznaděj hrdinky, přesto však i její klid bez náznaku strachu. V okamžiku, kdy uvidíme hrdinku na popravišti, jak prochází kolem dalších čekajících osob, z nichž své přátele políbí na tvář, objevuje se v hudbě náznak odevzdanosti, kterého Fišer dosahuje pomocí dur-mollového principu, kdy se v rámci tématu objevují obě tónorod určující tercie. (Np. 36)



Np. 36 Fišer, L. ... a pozdravuji vlaštovky - moll-durové téma

Hrdina detektivního filmu **Jeden z nich je vrah**¹⁷⁹ je podezřelý z vraždy. Policie ho nechá sledovat, a když to hrdina zjistí, začne být značně nervózní a snaží se pronásledovateli uprchnout (1:02:22). Hudba zde vyjadřuje právě jeho nervozitu a strach. Havelka toho dosahuje výrazným motivem altové flétny s dlouhým umělým dozvukem. Motiv se neustále opakuje, avšak jeho délka je pokaždé jiná. (Np. 37) Havelka střídá čtyřčtvrtovou a tříčtvrtovou verzi motivu, čímž dosahuje právě dojmu nejistoty, nepředpokladatelnosti. Doprovodem tohoto motivu jsou dva střídající se akordy skupiny smyčců v tremolu. Jejich střídání se rytmicky váže na tento motiv, ve čtyřčtvrtovém taktu se jedná o dvě půlové, ve tříčtvrtovém o čtvrtové a půlové hodnoty.



Np. 37 Havelka, S. *Jeden z nich je vrah* – motiv altové flétny

Do podobných psychických stavů se dostává hrdina ve filmu **Deváté jméno**¹⁸⁰. Má obavy z toho, že jeho bývalá milenka, která se chce udat ze zločinu, který spolu spáchali, udá i jeho. Ty se poprvé projeví u hrdiny doma (0:23:08). Hudba zde začíná v naprostém *pp*, postupně graduje do extrémní dynamiky. Je založena na triolovém opakování stejného tónu ve smyčcích, k jednomu vrchnímu tónu se postupně po jedné době přidávají další spodní a vytvářejí tak disonantní souzvuk. Počet tónů se postupně rozšiřuje a tím i délka jednoho takového bloku. Každý takový úsek začíná ve slabší dynamice a graduje. Vzestupné posuny úseků po půltónech podporují celkovou gradaci. Mimoto slyšíme nepravidelně působící bicí nástroje (patrně tom-tomy) a vibrafon. Hudba graduje do okamžiku, kdy zazvoní telefon, pak je již scéna bez hudby. Celkové vyznění této poměrně dlouhé (1,5 minutové) scény je z velké části právě dílem hudby, která svou vyostřenou disonantností skvěle vyjadřuje právě hrdinův stav a rostoucí obavy až šílenství.

V tomtéž filmu nalezneme scénu, ve které hudba prostřednictvím změny instrumentace vyjádří změnu hrdinova postoje. Jedná se o scénu v galerii, kterou hrdina a hrdinka téměř mlčky procházejí (0:19:10). Po dlouhou dobu zní klavírní hudba založená na velmi stručných motivech s dlouhými pauzami mezi jednotlivými takovými impulsy. Velmi výrazný je zde efekt trojnásobného echa

¹⁷⁹ *Jeden z nich je vrah*. R: Klein, D., Hu: Havelka, S., Praha: Filmové studio Barrandov, 1970.

¹⁸⁰ *Deváté jméno*. R: Sequens, J., Hu: Novák, J., Praha: Filmové studio Barrandov, 1963.

zaznívá výrazné trubkové sólo, znějící jako zdeformovaná poplašná fanfára. Hrdina vyráží dveře, hudba spolu s rozkývanými záběry kamery podporuje prožitek jeho emocí strachu o manželku. Hudba kulminuje a ustává ve chvíli, kdy ji uvidí.

Jako hudbu vyjadřující pozorování hrdiny, můžeme vnímat varhanní sólo ve filmu ***Tam na konečné***¹⁸². Hrdina přivádí malou dívku do barokního kostela (1:06:45). Nejprve vidíme svatebčany odcházející z kostela, zní Liškova varhanní transkripce Griegova *Svatebního dnu na Troidhaugenu*. Když však vstoupí hrdina s dívkou do kostela, hudba se postupně proměňuje. Po chvíli vidíme dívku, jak se rozhlíží po kostele. Vzápětí následuje série záběrů na výmalbu a sochařskou výzdobu kostela z výrazného podhledu, který vyvolává dojem dívčina pohledu. Hudba v tuto chvíli začne být silně dramatická až hrůzyplná a vyvolává tak strach dívky z monumentálního prostoru a výzdoby. Hudba je posléze upozaděna, hrdina i dívka poklekají k modlitbě, dívka opakuje hrdinova slova. Když hrdina usne, dívka vstává a znovu se rozhlíží. Hudba je opět zesílena a navrací se hudební materiál spjatý s dívčím pozorováním. Liška komponuje toto varhanní sólo jako monumentální skladbu využívající plně registrační možnosti varhan, od velmi slabých rejstříků ve chvíli modlitby až po plno, když se dívka rozhlíží. Samotný hudební materiál je založen na zmenšených septakordech a průtažných melodických postupech. Tříčtvrtkové metrum v poměrně živém Moderatu pak člení Liška rytmicky nepravidelně, což vyvolává právě pocity napětí prostřednictvím neočekávatelnosti. (Np. 40) Velmi zvláštním aspektem této hudby je i její možný výklad jako hudby diegetické, jejíhož přímého původce (hráče na varhany) nevidíme. Avšak s prostředím kostela varhanní hudba těsně souvisí a proto ji můžeme vnímat jako věrohodně diegetickou.

¹⁸² Op. cit.

Np. 40 Liška, Z. *Tam na konečné* – varhanní téma

Emoce vyvolané hrdinovým pozorováním vyjadřuje hudba rovněž ve filmu ***Vesničko má středisková***¹⁸³. Hrdina opakovaně projíždí v několika scénách automobilem českou krajinou a recituje poezii (např. 0:03:29, 1:24:25). Výrazně lyrická hudba instrumentovaná pro smyčce a klavír, exponuje píseň J. L. Zvonaře *Čechy krásné, Čechy mé*. Hudba zde tedy naplňuje emoce hrdiny prostřednictvím dvou principů, jednak symboliky vyvolané právě prostřednictvím zmíněné písně, ale především díky své čistě hudební emocionalitě, která plně koresponduje s emocemi hrdinovými.

Několik scén filmu ***Pět mužů a jedno srdce***¹⁸⁴ zachycuje sny a představy hrdiny. Hudba je v těchto scénách výrazně odlišná od ostatní ve filmu použité hudby. Zatímco hudba, doprovázející dění v nemocnici, operaci srdeční chlopně apod., je poměrně disonantní, velmi statická a vyvolává pocity deprese, hudba k většině scén snů a představ je velmi odlehčená, naprosto tonální a působí optimisticky až komicky. Hudba některých těchto scén je až parafrází diskotekových písní tehdejší doby (0:32:59), v jiných navozuje dojem cirkusové manéže (0:41:59). Velmi výrazná je hudba ve scéně, kdy se hrdina v představě proměňuje v Boha a hovoří s další postavou filmu (0:48:56). Slyšíme lyrické flétnové sólo doprovázené smyčci hrajícími dlouhé akordy a občasné protimelodie. Tato až éterická hudba podtrhuje „nadpozemskost“ této situace.

¹⁸³ *Vesničko má středisková*. R: Menzel, J., Hu: Šust, J., Praha: Filmové studio Barrandov, 1985.

¹⁸⁴ *Pět mužů a jedno srdce*. R: Matějovský, J., Hu: Klusák, J., Praha: Filmové studio Barrandov, 1971.

V okamžiku, kdy vidíme hrdinu jedoucího na žebříňáku v moravském kroji, zaznívá stylizace moravského folklóru. Klusák instrumentuje hudbu pro sólové smyčcové nástroje a klarinet. Užití diatonické melodie v paralelních terciích a jednoduché harmonie evokuje právě moravskou folklórní hudbu.

Vyjádření hrdinových emocí pomocí hudby je z kompozičního hlediska poměrně nekomplikované, jedná se vesměs především o hudbu odpovídající určité náladě – hrdina je smutný: hudba je smutná apod. Problémem je však naopak dekódování hudby coby prostředníka hrdinových emocí divákem právě v případech, kdy není hudba ve vztahu k filmové scéně zcela jednoznačná a může tedy plnit více funkcí nebo být spíše prostředkem autorského komentáře či základnou divákova vnímání. Dochází tak k častému přesunu funkčnosti hudby v závislosti na subjektivním vnímání a přiřazování určité hudby k určitým emocím (hudba, kterou chápe jeden divák jako dramatickou, je pro jiného smutná, nervózní apod.). Označit hudbu jako jednoznačně psychologizující a konstatovat její cílené vyznění je tedy poměrně náročné, neboť se jedná především o oblast subjektivního vnímání emocionality hudby.

3.9 Základna pro divákovo vnímání

Hudba ve filmu je ve své podstatě vždy základnou pro divákovo vnímání. V některých případech však vychází z dané scény výrazněji, koexistuje s ní v jedné výrazové rovině a dotváří tak její celkovou emocionální působivost právě díky silnému sepjetí s vizuální a dějovou situací. V některých případech by však mohla scéna v celkovém kontextu vyvolávat emoce jiné, než jakých tvůrci filmu chtěli dosáhnout. V takových situacích se pak autoři rozhodnou vytvořit návod pro divákovo vnímání právě prostřednictvím hudby. Jde obzvláště o situace, kdy jsou pocity postav odlišné od těch, které by měli mít diváci.

Příkladem může být scéna z filmu *Přísně tajné premiéry*¹⁸⁵, ve které vidíme hrdiny, jak se chystají vyhodit dům do povětří, připravují nálož atd. (0:44:46). Situace sama o sobě je poměrně dramatická, napětí se zvýší v okamžiku, kdy do domu vstoupí hrdina, o kterém ostatní netuší, že tam je. Divák by tedy mohl mít pocit obav z jeho zabití. Zvolená hudba má však velmi odlehčený charakter, spíše jazzově působící (patrně one-step nebo podobný rychlý tanec). Tím je dosaženo onoho kontrastu mezi viděným a hudbou. Divák

¹⁸⁵ *Přísně tajné premiéry*. R: Frič, M., Hu: Vomáčka, J., Praha: Filmové studio Barrandov, 1967.

tedy už nevnímá scénu dramaticky, ale spíše komicky, hudba v něm utvrzuje pocit, že muži uvnitř domu se nic nestane a vše dobře dopadne, což následující scéna potvrdí. Jedná se tedy o hudební manipulaci s divákovým vnímáním a současně i jakousi anticipací následujícího dění. Mimoto by se dalo hovořit o jistém druhu autorského komentáře prostřednictvím hudby.

Jako hudbu, která vyvolává v divákovi pocit napětí a neklidu, přestože scéna ani hrdinové sami o sobě takové stavy vždy neprožívají, můžeme vnímat tu, která zní v některých scénách filmu **Spalovač mrtvol**¹⁸⁶. Jedná se především o scény, při kterých slyšíme značně disonantní sborovou hudbu, vyvolávající neklid a strach. Takovou je hned úvodní scéna filmu (ještě před titulky) se záběry leoparda, hrdinovy rodiny a monologem hrdiny (hrdinka řekne pouze jednu repliku). Pokud by tato scéna byla bez hudby, vnímal by ji divák jako poměrně idylickou (nutno však dodat, že způsob záběrů a rychlé střihy vyvolávají napětí samy o sobě také) – zachycující rodinu při návštěvě zoologické zahrady a monolog otce, který projevuje svůj zájem a starost o rodinu. Hudba zde však stojí ve značné opozici ke scéně a vyvolává v divákovi stavy nejistoty právě svým kontrastem k idylické atmosféře dějové situace¹⁸⁷. Hudba je komponována pro poměrně velký šestihlasý sbor (každý hlas Liška v autografu požaduje obsadit šesti zpěváky). Liška exponuje hned v prvním taktu ostrou disonanci (zmenšená oktáva *h-b*), přesto však lze říci, že od druhého taktu je možné sledovat princip bitonální. Srovnáme-li akord, který vznikne po postupném nástupu mužských hlasů na čtvrté době taktu prvního s akordem, který zazní ve všech ženských hlasech na čtvrté době druhého taktu, zjistíme, že se jedná o dva intervalově totožné akordy v transpozici malé tercie: *h - fis - b* a *d - a - cis*, tedy intervaly čistá kvinta a velká tercie (resp. zmenšená kvarta¹⁸⁸). Jedná se tedy o volnou imitaci v transpozici. Rovněž třetí takt lze označit za čistě bitonální, kvartsextakord *h moll*, který zaznívá v ženských hlasech ve vztahu ke kvartsextakordu *e moll* a posléze sextakordu *gis moll* (provedeme-li enharmonickou záměnu tónu *es* za tón *dis*) v mužských hlasech. (Np. 41)

¹⁸⁶ Op. cit.

¹⁸⁷ Tuto emocionální působivost scény spoluvytváří i způsob práce s kamerou a střihem, který je pro celý film velmi specifický a výrazný – středově komponované záběry, záběry z nadhledu apod.

¹⁸⁸ Liška zapisuje z praktických důvodů tóny enharmonicky, ovšem zvuková podoba je pro účely této analýzy primární.

Np. 41 Liška, Z. Spalovač mrtvol – sborové téma

Z formálního hlediska se v této hudební ploše jedná o dvakrát téměř totožně zopakované šestitaktí (díl a), kdy je poslední takt druhého šestitaktí pozměněn v mužských hlasech pomocí diminuce (z původní dvojice půlových hodnot jsou nyní dvě dvojice hodnot čtvrtových). Tento poslední takt je posléze zpracován v následujících sedmi taktech (díl b) – mužské hlasy ostinálně opakují jednotaktový motiv jako prodlevu, ženské hlasy mají doškálné kvintakordy v celých hodnotách. Následuje doslovná repríza úvodních dvou šestitaktí (díl a) a dvoutaktová coda, která opakuje první dva takty z dílu b. Zmíněná nepravidelnost v délce jednotlivých vnitřních dílů také spolupůsobí z hlediska vyvolávání nejistoty, nepředpokladatelnosti.

Podobná hudba se ve filmu objevuje mnohokrát v různých obměnách. Její emocionální účinek je však v podstatě vždy totožný. Jako základ pro divákovy emoce působí ve scéně před domem, kdy se rodina loučí s návštěvou (0:19:06). Opět se jedná o v podstatě velmi klidnou, idylickou scénu. Hudba jí značně deformuje a mění její vnímání. Totožná hudba, nyní ovšem v silnější dynamice a poněkud jinak, doprovází následující scénu, kdy hrdina vítá a doprovází nového zaměstnance krematoria. Hudba zde sice stále kontrastuje s naprosto klidným a přátelským způsobem mluvy hlavního hrdiny, ovšem může vyjadřovat i psychické stavy nového zaměstnance, který je z prostředí krematoria značně

vyděšený a deprimovaný. Tato hudba pak již plní více funkcí, z nichž některé (psychické stavy) jsou nadřazené jiným (základna divákova vnímání). Výsledný účín na diváka je však totožný. Divák vnímá scénu s napětím a neklidem. Hudba jakoby zprostředkovala divákovi možnost souznění s vyděšeným novým zaměstnancem a pomocí záběrů „z jeho pohledu“ prožít situace za něho nebo spolu s ním.

Hudba v některých momentech také diváka upozorňuje na vizuální detaily, kterým by měl věnovat pozornost. Toho dosahují tvůrci zpravidla velmi krátkým hudebním motivem uvedeným ve chvíli záběru takového detailu. Jako příklad můžeme použít záběr rukavice (0:34:04), kterou hrdinka zapoměla v hotelu ve filmu ***Svědomy***¹⁸⁹. Šust zakončuje poměrně dlouhou hudební plochu akordem instrumentovaným pro dechové nástroje s výrazným crescendem při záběru rukavice. Tím upozorní diváka na tento detail, který je z hlediska děje filmu velmi podstatný.

Vytváření základny pro divákovo vnímání se stává základním úkolem filmové hudby vůbec a dalo by se označit za nadkategorii, která pod sebou zaštiťuje ostatní funkce. Ovšem v mnoha případech opodstatnění pro užití hudby v dané scéně postrádáme. Hudba tak pouze dotváří atmosféru, vyvolává v divákovi emoce, které by měl prožívat. Takovou hudbu pak můžeme zařadit pouze do této skupiny, neboť její užití je cíleno pouze jako podpoření emocionálního prožitku bez snahy propojit hudbu s filmovou situací ještě i jiným způsobem.

3.10 Hudba jako symbol

Užití hudby jakožto symbolu vychází z možnosti přiřazování určitého typu hudby k určité (životní) situaci. Toho může být dosaženo buďto prostřednictvím všeobecně známé hudby, která se v běžném životě pojí k jedinečné situaci (např. svatební pochod=svatba, smuteční pochod=pohřeb), anebo je vytvořen symbol specifický prostřednictvím propojení určité hudby s konkrétní situací v daném filmu (která se může či nemusí vizuálně opakovat). Zmíněná symbolika tedy nahrazuje verbální popis, nutno však podotknout, že tato situace nastává pouze v okamžicích, kdy nelze hudbu označit jako diegetickou. Je naprosto pochopitelné, že při scéně svatebního obřadu zaznívá svatební pochod. Jako symbol však tato hudba může působit v okamžiku, kdy hrdina (či hrdinka) na

¹⁸⁹ Op. cit.

svatbu pouze pomýšlejí apod. První zmíněný postup je využíván poměrně často právě pomocí všeobecně známých skladeb, eventuálně pouze náznaku určitého charakteristického prvku.

Velmi komickou podobu Mendelssohna svatebního pochodu můžeme slyšet ve filmu **Komedie s Klikou**¹⁹⁰. Tato hudba zazní již v průběhu úvodních titulků, kdy nejprve slyšíme originální orchestrální verzi tohoto pochodu, následně pak upravenou, rock'n'rollovou verzi (0:01:29). Hudba je zde pozměněna, zachován zůstává pouze melodický postup úvodu tohoto pochodu (Np. 42), jenž je instrumentován do harmoniky za doprovodu bicích nástrojů, kontrabasů s občasnými vstupy dalších nástrojů orchestru. Harmonická struktura je značně zjednodušená, v podstatě omezená na tóniku v prvním taktu a dominantu ve druhém. Tato hudba zaznívá ve filmu několikrát, například ve scénách, kdy běží hrdina po ulici a někoho hledá (0:06:38, 0:14:14 atd.).



Np. 42 Vomáčka, J. Komedie s Klikou – variace svatebního pochodu

Hudba zde symbolizuje právě svatbu a divák chápe, že muž vyhlíží svou nevěstu. Tatáž hudba zní i při scéně, kdy nevěsta utíká ze svatebního obřadu (1:27:49). Vyvolaná komika je podpořena právě hudbou symbolizující situaci svatby.

Podobným způsobem koncipuje hudbu i Zdeněk Liška ve filmu **Svatba jako řemen**¹⁹¹. Již v titulkové hudbě exponuje aranžmá lidové písně *Už mou milou do kostela vedou*, která je v Čechách všeobecně známá jako svatební píseň. Použití elektrické kytary, baskytary, bicích a hammond-varhan dodává písni zcela odlišné vyznění, mimoto Liška harmonizuje píseň poměrně netradičním způsobem. Liškova úprava je tedy natolik originální, že mnoho diváků souvislost s touto písní při prvním zaznění vůbec nepozná. Většina nediegetické hudby ve filmu použité je pak variací či opakováním této písně.

Jak je však patrné, užití známých skladeb může mít i svá úskalí, neboť takový způsob práce s hudbou očekává divákovu znalost této hudby a vytvoření patřičné asociace. Ve filmu **Jedenácté přikázání**¹⁹² zní při objetí hrdinů

¹⁹⁰ *Komedie s Klikou*. R: Krška, V., Hu: Vomáčka, J., Praha: Filmové studio Barrandov, 1964.

¹⁹¹ *Svatba jako řemen*. R: Krejčík, J., Hu: Liška, Z., Praha: Filmové studio Barrandov, 1967.

¹⁹² *Jedenácté přikázání*. R: Frič, M., Hu: Hašler, K., Smatek, M., Praha: Elekta, 1935.

instrumentální variace na motiv duetu *Věrné milování* ze Smetanovy opery *Prodaná nevěsta* (0:26:39). Komika této hudby spočívá právě v jejím mimohudebním obsahu (hrdinové se předtím vlastně vůbec neznají), který je zde přítomen pouze latentně (chybí text) a je zřejmý pouze při znalosti původní verze hudby. To však dnes již ani zdaleka nemusí být samozřejmostí, naprosto nelze takovou znalost předpokládat u zahraničních diváků.

Melodie lidové písně (většinou bez textu), která má určitou symboliku díky svému obvyklému užití, se stává často hudebním symbolem. Její význam je však lokálně omezen a není tedy všeobecně platný, může docházet k nepochopení právě díky neznalosti významu skrytého za hudbou. Ve filmu ***Ďábelské líbánky***¹⁹³, zazní několik taktů písně *Zasviť mi ty slunko zlaté* ve chvíli, kdy hrdinové jedí houby, o kterých jsou přesvědčeni, že jsou jedovaté (1:15:24). Tato píseň, všeobecně známá jako pohřební a na pohřbech obvykle hraná či zpívaná, zde symbolizuje právě tuto situaci. Mimoto je zde interpretována dechovými nástroji se značně nepřesnou intonací, takže zní jako skutečně smuteční hudba na venkovském pohřbu.

Ve filmu ***Hogo fogo Homolka***¹⁹⁴ zaznívá jako podobný symbol píseň *Zelení hájové*, která zde představuje jakousi nostalgii starého hrdiny, který býval myslivcem (např. 0:10:15) a je s jeho postavou v podstatě systematicky propojena. Přestože později ve filmu již není uplatňována píseň jako taková, neustálá instrumentace do lesních rohů a náznaky melodiky jsou dostatečně identifikovatelné a tedy i dekodovatelné jako symbol zastupující hrdinu. Tak je tomu například ve chvíli, kdy vidíme na cestě ležet mužskou postavu (1:09:45). Z kontextu usuzujeme, že se jedná právě o zmíněného hrdinu, hudba tuto domněnku potvrzuje. Obdobně zastupuje tuto postavu tatáž hudba, když vidíme jinou postavu filmu přicházet lesní cestou (1:10:28). Začne znít tato hudba, chvíli poté se muž zastaví a divák pochopí, že uviděl hrdinu ležícího na cestě. Ten však sám o sobě v záběru není. Naprosto stejně plní zástupnou úlohu hudba ve chvíli, kdy vidíme dav lidí, jak stojí a mlčí. Po zhruba půl minutě bez hudby a mluveného slova začne znít hudba spjatá s hrdinou, aby divákovi potvrdila, že lidé drží minutu ticha za zemřelého hrdinu (1:12:31). Nyní slyšíme kromě lesních rohů i velký buben hrající rytmus smutečního pochodu, potvrzující, že hrdina skutečně zemřel.

¹⁹³ Op. cit.

¹⁹⁴ *Hogo fogo Homolka*. R: Papoušek, J., Hu: Mareš, K., Praha: Filmové studio Barrandov, 1970.

Zvuk lesních rohů, coby symbolu lovu či lesa je také poměrně užívaným. Tato asociace, mnohdy umocněná i melodicko-harmonickým postupem tzv. kvint lesních rohů, pak vyvolává dojem věrohodnosti, i když není přímo interpretována loveckými rohy. Tímto způsobem je pojata hudba ve vztahu k obrazu na úplném začátku filmu **Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky**¹⁹⁵. Nejprve slyšíme zvuk fanfár lesních rohů, obraz je černý. Posléze hudba umlkne a vidíme pohled dalekohledem na pasoucího se jelena, slyšíme pouze zpěv ptáků (zvuky přírody). Následuje záběr na hlaveň zbraně a s oddálením kamery i na hrdinu, jež zbraň drží. Současně s tímto záběrem zazní opět zmíněné fanfáry. Již v okamžiku černého obrazu divák z hudby dekóduje, o jakou tematiku vzápětí půjde. Hudba zde díky symbolice předznamenává další děj a jeho lokaci.

V některých případech však autoři vytvářejí symbol unikátní, spjatý s konkrétním momentem či podstatným prvkem filmu. Takovéto propojení je možné provést několika způsoby. Velmi polopatický je způsob práce s barvou, tedy s instrumentací. Přiřazení určitého nástroje konkrétnímu hrdinovi je mnohdy nadužívané, přesto však svou úlohu plní. Problém může nastat v okamžiku přílišné systematizace tohoto principu, tak jak je tomu například ve filmu **Škola otců**¹⁹⁶. Instrumentační princip přiřazení nástrojů zde funguje po celou dobu filmu, hlavnímu hrdinovi je přiřazen zvuk sólového violoncella, mladý chlapec je pak spjat se zvukem hoboje. Poprvé uslyšíme sólové violoncello v okamžiku, kdy spatříme hrdinu, když vystoupí z vlaku (0:02:33). Naprosto totožně exponuje Křivinka tklivé hoboje sólo ve chvíli prvního záběru na malého chlapce (0:08:53). Tyto dva nástroje pak slyšíme v poměrně systematickém propojení se záběry těchto postav (většinou při záběrech postav v osamění, resp. v okamžiku, kdy má být divákova pozornost věnována především jim). Tak je tomu například, když hrdina přijde do svého nového bytu (0:18:51), nebo když vidíme chlapce procházet se (0:53:00). Tento princip je však ve filmu nadužíván a působí tak místy až příliš schematicky, což se poněkud odráží v celkové působivosti filmové hudby. Svým způsobem se jedná o užití leitmotivů, jejichž podstata tkví v barvě zvuku, nikoliv motivu (či tématu) samotném. Takový způsob práce s hudbou ve filmu však není zcela vhodný a již Hanns Eisler ho nazývá ve své práci¹⁹⁷ zlozvykem a ostře ho kritizuje.

¹⁹⁵ Op. cit.

¹⁹⁶ Op. cit.

¹⁹⁷ Eisler: Op. cit.

Vnitřní symboliku vytvořenou pomocí spojení určitých prvků můžeme shledat ve filmu ***Pane, vy jste vdova!***¹⁹⁸ V první řadě se jedná o píseň, která zaznívá při úvodních a závěrečných titulcích, tedy jako nediegetická. Textová souvislost¹⁹⁹ s dějem filmu je evidentní. Hudební motiv spojený s textem „*Pane, vy jste vdova*“ založený na paralelním posunu kvintakordů A – G – As – A (princip paralelnosti Havelka užívá v tomto filmu velmi systematicky) se stává symbolem zastupujícím právě tento text.

Kdykoliv zazní ve filmu charakteristický výše popsaný výrazný motiv (s původním nebo jiným harmonickým podkladem), vyvolá v divákovi asociaci s titulní písní (např. 01:07:23, kdy dojde k odhalení záměny mozků a tedy dochází k naplnění předpovědi, podle které se má hrdina stát vdovou – motiv spojený s textem zde tedy zastupuje právě onen význam). Jiný symbol je propojen s aktem astrologické předpovědi. Poprvé zazní tento motiv ve spojení se záběry historických astrologických map (0:08:19) a záběry vytváření předpovědi. Jedná se o velmi výrazný dvoutaktový motiv v poměrně rychlém tempu, který je založen na paralelních kvintách instrumentovaných nejprve do fléten, vibrafonu a celesty, posléze různým způsobem instrumentačně obohacovaný (smyčce, klarinety apod.). Tento motiv je dvakrát zopakován, posléze transponován a drobně pozměňován. (Np. 43)



Np. 43 Havelka, S. *Pane, vy jste vdova!* – téma astrologie

Vyznění tohoto motivu je velmi tajemné a souvislost s předpovědí je tak velmi jasná. Objevuje se v různé podobě vždy, když je dějová souvislost s tímto prvkem patrná. Zaznívá tak například ve chvíli oživení umělé ženy, jíž byl voperován mozek astrologa. Dochází tak k postupnému naplnění předpovědi, podle níž se měl stát tento hrdina vdovou, zní proto hudba symbolizující předpověď (0:28:35). Velmi originální je podoba tohoto motivu zpracovaného do velmi populárně znějícího aranžmá ve chvíli, kdy hrdinka (s mozkem astrologa) jede autem, aby získala zpět astrologické mapy (0:51:16). Motiv je exponován ve flétnách, hobojích a vibrafonu, doprovod však tvoří dvě kytary (první kontrapunktická melodie, druhá akordický doprovod), elektrické varhany, baskytara a bicí souprava. Touto instrumentací vyznívá hudba zcela odlišně, nyní

¹⁹⁸ Op. cit.

¹⁹⁹ Text písně napsal Pavel Kopta.

působě akčně a může být vnímána jako jistá parafráze hudby tehdejších zahraničních komedií. V původní podobě (se smyčci) je uplatněna tatáž hudba i při dalších momentech s předpovědí spjatých (0:58:27, 1:08:03 nebo 1:32:23).

Podobný symbol, znamenající však spíše psychický stav či touhu, jehož výklad může být poměrně mnohoznačný a závisí na silně subjektivním vnímání, vytváří Fišer v hudbě k filmu **Pozor, vizita!**²⁰⁰ Tvůrci užívají hudby v celém filmu poměrně málo²⁰¹. Systematicky zde však zní téma ve foukací harmonice za doprovodu smyčců a klavíru pokaždé, když vidíme záběr nočního nemocničního pokoje osvětleného pouze tmavě modrým světlem (0:27:22, 0:31:24, 0:46:59, 0:59:54). Toto téma je jakýmsi symbolem svobody, volnosti, která byla hrdinovi odejmuta právě hospitalizací. Téma je pokaždé v jiné tónině a tónorodu a jinak harmonizované, v některých případech začíná na pátém, jindy na třetím stupni nebo tónice. Tím, že je však tato hudba vždy instrumentována zcela identicky a schematicky spojena se stejnou situací, je vytvořen jistý symbol. Proměnlivost a výrazná stručnost hudby však zamezuje fádnosti a emocionální působivost je velmi výrazná. V okamžiku, kdy zazní tatáž hudba při záběru hrdiny, který spolu s hrdinkou utekl z nemocnice, může být tento symbol chápán právě jako dosažená svoboda (1:02:53). Následující exponování této hudby je již opět spjata s modře osvětleným nemocničním pokojem (1:14:58), posléze i s pohledem hrdiny z balkonu (kamera stojící za plotem evokuje právě onu ztrátu svobody) (1:22:59). V tuto chvíli svěřuje Fišer melodii i oběma skupinám houslí v oktávovém zdvojení, čímž dosahuje větší expresivnosti. Závěr filmu je pak opět záběrem chůze hrdiny po silnici, tedy jeho opětovné nabytí svobody (1:23:27). Zajímavý je v tomto filmu právě způsob práce s tónorodem, ve kterém je téma v dané situaci použito. Pro situace, kdy je hrdina značně deprimován volí Fišer (poměrně logicky) tónorod mollový, zatímco ve chvílích dosažené svobody, ať už útekem anebo pouze dobrou náladou či vzpomínkami anebo plány, slyšíme melodii v tónorodu durovém. (Np. 44)

²⁰⁰ *Pozor, vizita!* R: Kachyňa, K., Hu: Fišer, L., Praha: Filmové studio Barrandov, 1981.

²⁰¹ Samotný notový zápis autografní partitury má pouhých 13 stran.

Andante

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Pozor, vizita!' by L. Fišer. Each system is marked 'Andante' and is in 3/4 time. The first system features a Flute/Harmonica (Foukací harmonika) in the upper voice, Violins (Smyčce) in the middle voice, and Piano (Klavír) in the lower voice. The second system features a Horn (Harm.) in the upper voice, Violins (Archi) in the middle voice, and Piano (Pno.) in the lower voice. The third system features a Horn (Harm.) in the upper voice, Violins (Archi) in the middle voice, and Piano (Pno.) in the lower voice. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *pp*.

Np. 44 Fišer, L. Pozor, vizita! – varianty tématu

Z uvedených analýz vyplývá, že užití hudby jako symbolu je ve filmových dílech poměrně časté. Tyto symboly pak mohou mít různý význam a dosahují ho pomocí různých prostředků, ať už citací či parafrází všeobecně známé hudby anebo vytvořením vazby určité hudby s konkrétním prvkem filmu. Vždy je však takovéto symbolické chápání konkrétní hudby ve filmu poměrně subjektivní a mnohdy je jeho pochopení a dekódování až otázkou několikanásobného zhlédnutí filmu. To však může takovému filmu dodat další významové vstvy, právě i díky velmi propracované celkové hudební koncepci, která již v dnešní době nebývá ani zdaleka samozřejmostí.

3.11 Formálně jednotící prvek

Hudba ve většině filmů ve větší či menší míře plní i úlohu sjednocení formální výstavby celého díla. Filmu, jakožto sérii záběrů z různých prostředí, zachycujících dějovou linii v různých časech a rozličným způsobem (i retrográdně, reminiscenčně apod.), hrozí zpravidla nebezpečí roztříštění jednotlivých částí na dílčí úseky, které pak dohromady nedosahují formálně uspokojivý výsledek. Tento fakt můžeme z velké míry pociťovat ve filmech bez hudby nebo ve filmech, ve kterých nemá hudba s filmem valné spojení (což je

trend posledních desetiletí). Dobře vyřešená hudební koncepce může v rámci celého filmu pomocí vlastní formální výstavby dosáhnout sjednocujícího efektu. Skladatelé toho docilují podobnými prostředky jako v hudbě koncertní. Jedná se především o práci s návraty, s principem reprízy. Právě opakování a jeho obměny umožní autorovi paradoxně mnohem snáze užít velkého množství hudby jiné. Zatímco pokud by byla exponována neustále nová hudba, divák by ztrácel pocit soudržnosti a logiky. Může-li divák čas od času ve filmu rozpoznat již slyšenou hudbu, vytváří podvědomě oblouky mezi momenty filmu, kdy tato hudba zněla a vzniká tak opěrná kostra pro vnímání filmu jako celku. Taková formální výstavba může mít významný dopad nejen na sledování kontinuity děje filmu, ale především na odlišné vnímání času a trvání filmu. Většina filmů není kratší než 80 minut, v případě některých filmů je však jejich stopáž až dvojnásobná. Má-li být divákova pozornost udržena po celý tento čas, je třeba mu dopomoci vhodnou formální výstavou filmového díla (možno říci i dramaturgií), kterou může hudba výrazně podpořit.

Zdeněk Liška, pokud to film umožňoval, uplatňoval princip jisté monotematicnosti, pomocí kterého vytváří i k výrazně rozdílným scénám hudbu odvozenou z jednoho hudebního materiálu. Tento princip si můžeme uvědomit například v již zmíněné komedii *Jáchyme, hod' ho do stroje!*²⁰², v které užívá Liška jednoho tématu v několika podobách (např. rychlá, populárně působící hudba vs. menuetové zpracování).

Velmi podobným způsobem pracuje i s hlavní myšlenkou v hudbě k filmu *Baron Prášil*²⁰³. Toto téma zaznívá poprvé již jako hudba k úvodním titulům. Zde je v autografu melodická linka předepsána pro pískání, ovšem na nahrávce slyšíme, že byla nakonec realizována trubkou. Myšlenka pak v průběhu filmu zaznívá mnohokrát v různých podobách, v některých případech se jedná pouze o hlavu tohoto tématu – první takt – s velmi výrazným průtahem ze sexty na kvintu.

Jindy zaznívá téma v delší podobě anebo ho Liška proměňuje v hudbu vzbuzující neklid pomocí diminuce úvodního taktu a doplněním sestupného melodického postupu vycházejícího ze zmenšeného septakordu v osminových hodnotách. Naprosto evidentním způsobem je téma pozměňováno pomocí instrumentace. Sólová trubka je v úvodní titulkové hudbě doprovázena smyčci a klavírem, později zaznívá toto téma s doprovodem smyčců hrajících pizzicato.

²⁰² Op. cit.

²⁰³ Op. cit.

Jindy se jedná o jednohlasou melodii v netradičních kombinacích nástrojů (např. cembalo, klavír a cimbál apod.). V celém tomto filmu zaznívá velké množství hudby (autograf partitury čítá 305 stran), přesto však právě díky opakování některých témat nepůsobí fádně a nudně.

Zcela monotematicky koncipuje Liška hudbu k filmu ***Dým bramborové natě***²⁰⁴. V průběhu filmu neslyšíme hudby mnoho, partitura má pouhých 28 stran, avšak pokud už hudba zaznívá, je natolik výrazná a sugestivní, že děj filmu maximálně podtrhuje. Liška exponuje výrazné téma založené na deformování tónorodu pomocí mollových a durových tercií a častého užití septakordů poprvé již jako podklad pro úvodní titulky (podobně jako ve filmu *Baron Prášil*). Téma je koncipováno polyfonně, kdy vůdčí melodie je v každém druhém taktu kontrapunkticky doplněna druhým hlasem. Velmi zásadním prvkem je i přerušovaně působící doprovod. (Np. 45) Celá partitura je instrumentována pro velmi komorní obsazení: šest smyčcových nástrojů (dvoje housle, dvě violy a dvě violoncella), klavír, klarinet a basklarinet.

The image shows a musical score for three string instruments: Violino 1, 2; Viola 1, 2; and Violoncello 1, 2. The music is in 6/8 time and features a main theme with a dynamic marking of *mf*. The score is polyphonic, with multiple voices playing the same melodic line in different registers. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Np. 45 Liška, Z. *Dým bramborové natě* - hlavní téma

Pomocí velmi drobných obměn instrumentace dosahuje Liška nepatrných barevných odlišností ve vyznění tématu. Výraznější je práce s doprovodem melodické linky, který je variován tak, aby dotvářel atmosféru v různých momentech filmu. V některých případech je tedy doprovod zcela statický, jindy

²⁰⁴ *Dým bramborové natě*. R: Vláčil, F., Hu: Liška, Z., Praha: Filmové studio Barrandov, 1976.

jde o zmíněné přerušovaně působící figury, v závěru potom Liška koncipuje doprovod jako pravidelnou šestnáctinovou figuraci. Typickým znakem této partitury jsou repetice. Téměř všechny plochy jsou ohraničeny repeticemi – návraty. V tomto smyslu můžeme mluvit o jistém druhu hudební symboliky v souvislosti s dějem – ten pojednává o hrdinovi, který se vrátí ze zahraniční emigrace zpět do rodné vlasti. Návrat hrdiny v ději Liška komentuje pomocí neustálých návratů v hudbě. Celkové vyznění hudby je velmi klidné, odpovídá charakterovým vlastnostem hlavního hrdiny. Atmosféra filmu, odehrávajícího se v podzimním počasí s častými dešti, jakoby byla slyšet i v této lyrické, avšak poměrně depresivní hudbě. Liškova koncepce hudby jako čistě monotematické dodává příběhu maximální jednotu. Ve srovnání s jinými filmy F. Vláčila, které opatřil hudbou Zdeněk Liška, je v *Dýmu bramborové natě* hudby velmi poskrovnu, což však celkovou působivost filmu spíše umocňuje.

Velmi obdobným způsobem koncipují celkovou formální výstavbu i další skladatelé, o kterých byla v průběhu práce řeč. Svatopluk Havelka mnohdy dokonce upouští (většinou v hudbě ke komediálním filmům) od stylové jednoty v rámci filmu a téma přetváří v mnoha různých významových polohách od symfonické hudby až po populární písně. Luboš Fišer je oproti tomu v rámci zpracování témat poměrně stylově jednotný, byť užívá ve filmech hudbu velmi rozličných žánrů. Pokud exponuje určité téma v podobě symfonické, ve filmu ho do jiné podoby již zpravidla netransformuje. Avšak ve filmech s jeho hudbou se často vyskytují vedle sebe bloky hudby „vážné“ i „populární“ či „lidové“. Filmové partitury Jiřího Srnky či Jiřího Sternwalda jsou naopak velmi prokomponované, ovšem povětšinou zůstávají v rámci jednoho filmu stylově jednotné. Tematická práce obou těchto skladatelů je obdivuhodná, prokomponovanost partitur a instrumentační finesy velmi působivé. Jiří Srnka je autorem poměrně tradičním, jeho hudba vyznívá spíše romantickým dojmem, avšak sepjetí s obrazem a formální koncepce je pro něho naprostou samozřejmostí. Jiří Sternwald ve svých partiturách koncipuje témata vždy ve velmi těsné souvislosti s dějem a prostředím filmu, proto nacházíme v jeho díle hudbu jazzovou (*Tři přání*) i výrazně symfonickou (*Daleká cesta*).

Veškeré partitury těchto a i jiných autorů jsou potom názorným příkladem promyšlené formální výstavby, která užitím výrazných témat a jejich zpracováním významně dopomáhá formální jednotě filmu a tedy i jeho celkovému vnímání divákem.

4 Závěr

aneb česká filmová hudba včera a dnes

Zamyslíme-li se na oblasti filmové hudby, jedná se vždy o žánr velmi poplatný a úslužný. Filmová hudba musí sloužit filmu, době, ve které film vznikl, situacím příběhu atp. Režisér musí mnohdy sloužit produkci, skladatel režisérovi. Většina filmové hudby je tedy tvořena pod vlivem všech těchto aspektů a navíc většinou ve velmi krátké časové lhůtě. Nezřídka má skladatel na zkomponování filmové hudby pouhý jeden týden. S vědomím těchto podmínek pro tvorbu docházíme k myšlence, že je téměř nemožné vytvořit ve filmové hudbě něco originálního a jedinečného. A přesto je nutno říci, že skladatelé, jimž je v této práci věnována pozornost nejčastěji, toho schopni byli. Tento závěr proto není rekapitulací dříve zmíněných analýz a výsledků, které byly shrnovány vždy v souvislosti s konkrétní pojednávanou funkcí filmové hudby. Je především zamyšlením nad odlišností filmové hudby, kterou dnes již můžeme označit za historickou, a té, která vzniká dnes.

Česká filmová hudba, která dosahuje svých kvalit již velmi záhy po vzniku zvukového filmu, ba možno říci již před ním v hudbě Oskara Nedbala a Jaroslava Křičky k němému filmu *Svatý Václav*, je natolik různorodá, pestrá a především kvalitní, že by i v rámci celosvětové kinematografie měla zastávat významné místo. Důkazem jejích kvalit jsou především četná ocenění, která filmová hudba českých skladatelů obdržela na světových festivalech a soutěžích. Zahraniční literatura zabývající se filmovou hudbou však jedná, jakoby česká filmová hudba vůbec neexistovala. V poměrně rozsáhlé práci Mervyna Cooka *A history of film music* nenajdeme zmíněné jméno Zdeněk Liška, Svatopluk Havelka ani Luboš Fišer. V dalších podobných textech je situace obdobná.

Nejen nedostatek literatury zabývající se filmovou hudbou, ale především absence kritiky filmové hudby, je markantním ukazatelem nezájmu filmových vědců a potažmo i diváků o tuto součást filmového díla. Hudba je chápána povětšinou jako neoddělitelná součást filmu, způsobu její tvorby a typickým kompozičním postupům však pozornost téměř nikdo nevěnuje. Jak dokazují analýzy této práce, v rámci české filmové hudby působily skutečné skladatelské osobnosti, které i v rámci velmi limitovaných podmínek pro tvorbu dokázali komponovat velmi promyšleně a především dosahovali velmi těsného vztahu hudby a obrazu.

V mnoha dílech současné české kinematografie nabývá divák pocit, že hudba k filmu vlastně ani nepatří, nijak se nepojí k obrazu, natož aby ho emocionálně podporovala. Ani se to dít nemůže, neboť hudbu k filmu si mnohdy vybere režisér ve svém domácím hudebním archivu a použije například Händelovu árii bez jakékoliv souvislosti s filmem. Prostě protože se mu líbí. A pokud už si režisér zvolí originální hudbu, komponují ji mnohdy skladatelé, kteří nemají jakékoliv hudební vzdělání. Mnoho z nich ani neumějí noty! Pokud vysokoškolské anebo alespoň středoškolské hudební vzdělání mají, jedná se spíše o výjimky. Komponovat kvalitní filmovou hudbu není však pouze otázkou vzdělání. V některých případech, jak nám hudební historie ukazuje, mohou být silnou skladatelskou osobností i samoukové. V takových případech je však nezbytná jejich vlastní orientace v oblasti tvorby a především praxe a zkušenosti. Hlavně však neustálá konfrontace a sebekritika. To je však v případě filmové hudby vlastně nedosažitelné, neboť již nevzniká dostatečný počet filmů ročně, aby mohl skladatel potřebné praxe dosáhnout a především okamžitě posuzovat výsledky své práce. Proto také vidíme v posledních dvou desetiletích výrazné zvýšení počtu osob, jejichž jména se v titulcích ve spojení s hudbou objeví. Drtivá většina z nich se ovšem objevuje pouze ve spojení s jedním či dvěma filmy²⁰⁵. Pokusíme-li se zjistit, o koho se jedná, dozvídáme se, že je to buď sám režisér, případně scénárista. V některých případech „dokonce“ hudebník, který má vlastní kapelu, kterou potřeboval prosadit, anebo muzikolog, kterému se však kompozičního vzdělání také nedostalo. Úroveň a kvalitu takové hudby mnohdy „bez not“ snad ani není nutné popisovat. Velmi přesně se vyjadřuje ke stavu české filmové hudby hudební režisér Jiří Zobač, který spolupracoval při nahrávání partitur filmové hudby k takovým filmům, jako byla Marketa Lazarová apod., a který v této oblasti působí dodnes, a má tedy možnost objektivního srovnání: *„Kvalita filmové hudby v Čechách obecně však šla rapidně dolů. V celém světě všichni chtějí živou hudbu hranou orchestry. Cizince dnes nezajímá umělá hmota. I když jsou v syntezátorové hudbě samplý, stále je znát její umělost a odtažitost od života. Kombinujete-li živý zvuk orchestru s elektronickým zvukem, můžete dosáhnout omamujících efektů, ale čistě elektroniku nejde pro běžný film používat donekonečna. Šetří se, a hudba se pytlíkuje v domácích studiích. Tak se ale stejně neušetří nic, protože skladatel to doma lepší měsíc, kdežto kdyby to napsal do partitury, což řada skladatelů ani*

²⁰⁵ Srovnejme s počty filmových partitur Zdeňka Lišky či Svatopluka Havelky, které dosahují několika stovek.

neumí, tak to orchestr natočí třeba za tři dny a kvalitněji. Byla by to navíc živá, ne mrtvá muzika a film může o měsíc dřív přijít do kin."²⁰⁶

Popis této tristní situace české filmové hudby posledních dvaceti let je i být vysvětlením, proč se v rámci této práce věnujeme nejvíce filmovým dílům z let šedesátých až osmdesátých. Těchto třicet let patří zcela nepochybně k vrcholům české kinematografie, vznikla většina významných filmových děl, která bývají označována jako „Zlatý fond české kinematografie“. Tohoto označení dostala tato díla nepochybně i díky hudbě, která v mnohých filmech zaujímá velmi významné postavení.

Z analýz, které se v práci objevují, by bylo možné vyvodit zásadní rozdíl mezi filmovou hudbou skladatelů, jako byli Liška, Havelka, Fišer, Sternwald nebo Šust a skladatelů (můžeme-li je takto vůbec označit) dnešních. Tím zásadním rozdílem partitur tehdejších a dnešních (opět do jisté míry nonsens, neboť drtivá většina současné filmové hudby partituru vůbec nemá) je vynalézavost. A tato vynalézavost by se dala identifikovat ve všech aspektech partitur, ať už se jedná o samotná témata a jejich zpracování, instrumentaci, rytmus, práci s barvou a zvukem, způsobem nahrávání atd. Zásadní nedostatek vlastních nápadů a vynalézavosti řeší dnešní tvůrci filmové hudby kopírováním (mnohdy velmi špatným) filmové hudby jiných. V mnoha českých filmech zaznívá například replika Philipa Glasse, jehož mnohonásobně oceněná filmová hudba kupříkladu k oscarovému filmu *Hodiny*²⁰⁷ je ovšem natolik výrazná, že každý pokus o její opakování je velmi snadno rozpoznatelný a především působí fádně a oposlouchaně. Všeobecně lze říci, že trend minimalismu se v oblasti české filmové hudby výrazně rozmohl. Možná, že tento způsob práce souvisí více než se samotným skladatelovým tvůrčím záměrem s možnostmi počítačového zpracování, kdy proces „kopírovat – vložit“ je nejrychlejší cestou jak dosáhnout požadované stopáže. Srovnajme například hudbu k filmům *Protektor*²⁰⁸ a *Vyšší princip*²⁰⁹, jejichž děj se odehrává po atentátu na říšského protektora Heydricha. Prokomponovanost a výjimečné řešení hudby a mluveného slova z tlampačů ve filmu *Vyšší princip* a minimalistická hudba opakovaná však v téměř stejné podobě mnohokrát v průběhu filmu *Protektor*.

²⁰⁶ Fischer, M. *Demižon & smyčce*. In Živel. roč.7, č. 20, Praha: iMedia, 2002., s. 86-87.

²⁰⁷ *Hodiny (The hours)*. R: Daldry, S., Hu: Glass, Ph., USA: Paramount Pictures, 2002.

²⁰⁸ *Protektor*. R: Najbrt, Marek, Hu: MIDI LIDI, Praha: Česká televize, UPP, Soundsquare, 2009.

²⁰⁹ Op. cit.

Je tedy poměrně evidentní, že situace v české filmové hudbě po roce 1989 je s érou předchozí téměř nesrovnatelná. Skladatelé, kteří zde působili před a po „Sametové revoluci“, např. Luboš Fišer, Svatopluk Havelka, Jan Klusák či Ivan Kurz, byli postupně od práce na filmové hudbě odsunuti a počet filmů s jejich hudbou je ve výrazné disproporci k období předcházejícímu. Mladí režiséři volí originální filmovou hudbu zřídka, když už, neobráť se na profesionální skladatele. Vznikající filmové projekty se snaží dosahovat světové úrovně, v oblasti filmové hudby jsou však velmi daleko za ní. Stačí se pokusit vzpomenout si, která hudba k filmu byla v posledních dvaceti letech oceněna na zahraničním festivalu či soutěži. O to smutnější je tento fakt s pohledem na silnou tradici, která zde v oblasti filmové hudby byla. Na osobnosti, které byly významnými skladateli a to i v oblasti koncertní – artificiální – tvorby: Havelka, Fišer, Novák, Klusák ad. dnes již skoro nikdo nenavazuje, nemá vlastně ani šanci navázat. A ti, kteří současnou filmovou hudbu tvoří, často ani netuší, kdo tyto osobnosti byly. Z pohledu zahraničního diváka by tak současná situace mohla vyvolat dojem, že v Česku již skladatelé vůbec nejsou. A to je patrně nejzásadnější dopad celé této situace.

Přílohy

Aéroplane	2	10
Band	5	
Battle	10	
Birds	21	
Calls	273	
Chase	599	
Chatter	28	
Children	31	
Chimes	259	
Dances	39	
Gavottes	39	
Marches	102	
Mazurkas	48	
Minuets	54	
Polkas	61	
Tangos	94	
Valses lentes	78	
Valses	65	
Doll	129	
Festival	140	
Fire-Fighting	151	
Funeral	160	
Grotesque	165	
Gruesome	169	
Happiness	202	
Horror	173	
Humorous	174	
Hunting	186	
Impatience	194	
Joyfulness	202	
Love-themes	209	
Lullabies	231	
Misterioso	242	
Monotony	250	
Music-hox	254	
National	261	
Neutral	467	
Orgies	487	
Oriental	496	
Parties	523	
Passion	571	
Pastorale	564	
Pulsating	587	
Purity	591	
Quietude	591	
Race	599	
Railroad	608	
Religioso	616	
Sadness	621	
Sea-Storm	651	
Sinister	663	
Wedding	671	
Western	665	

Agitato No.3

(Suitable for gruesome or infernal scenes,witches, etc.)

Copyright, 1916, by G. Schirmer

Otto Langey

Allegro agitato

Příloha 1 – ukázka sborníku hudebních doprovodů němých filmů²¹⁰

²¹⁰Tagg, P. *Music and the Moving Image*. Dostupné z: <http://tagg.org/teaching/mmi/filmusex.pdf> [cit. 2010-11-16]

~~12~~

2.
 ✓ Flauta $\text{G } 3/4$
 ✓ Flauta $1/2 \text{ G } 3/4$
 ✓ Klobok $1/2 \text{ G } 3/4$
 ✓ Angl. sb. $\text{G } 3/4$
 ✓ Klarinet $1/2 \text{ G } 3/4$
 ✓ Basklarinet $\text{G } 3/4$
 ✓ Fagot $1/2 \text{ G } 3/4$
 ✓ Kontrafagot $3/4 \text{ b } \text{G } 3/4$
 ✓ Kornet $1/2 \text{ G } 3/4$
 ✓ Trubka $1/2 \text{ G } 3/4$
 ✓ Trubka $1/2 \text{ G } 3/4$
 ✓ Tuba $3 \text{ G } 3/4$
 ✓ Trúb. $3 \text{ G } 3/4$
 ✓ Klar. fa $\text{G } 3/4$
 ✓ Klar. $\text{G } 3/4$
 1x Klar. I. $\text{G } 3/4$
 3x Klar. II. $\text{G } 3/4$
 3x Klob. $\text{b } 3/4$
 2x Cello $\text{G } 3/4$
 1x Basa $\text{G } 3/4$

Příloha 2 – Liška, Z. Tam na konečné

Handwritten musical score for a piece titled "Ikarie XB-1". The score is written in 2/4 time and consists of several systems of staves.

The top system includes a vocal line with lyrics "1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16" and a key signature change to I/4. Below this are staves for "Klarinet" (Clarinet), "Kontaklaret" (Contra Clarinet), and "Kontrafagot" (Contrabassoon).

The middle section includes staves for "Klavír" (Piano), "Celista" (Cello), "Kontrabas" (Double Bass), "Klavír II" (Piano II), and "Kytara el." (Electric Guitar).

The bottom section includes staves for "Trumby" (Trumpets), "Baská / tuba" (Tuba), and "Trumby & Malý bicí" (Small Drums).

The score is marked with measures 1 through 16, with measure 8 circled. The key signature changes to I/4 in measure 7.

Příloha 3 – Liška, Z. *Ikarie XB-1*

Handwritten musical score for the piece "Až přijde kocour" by S. Havelka. The score is arranged in two systems, separated by a double bar line. The instruments listed on the left include:

- 3 Flauti
- Flauto
- 2 Clarineti
- Clarinetto basso
- 2 Fagotti
- 4 Corni
- Tromba sola
- 4 Trombe
- 4 Tromboni
- Tubi
- Timpani
- Tom-tom
- Xilofono
- Tamburi
- Kytara + E. Vrhany
- String bass
- Vitrapne
- Piano
- Arpa
- VI I
- VI II
- Viola
- Violoncelli
- Contrabbassi

The score contains various musical notations, including notes, rests, dynamics (p, mf, f), and articulation marks. A circled 'A' is present at the top right of the first system, and another circled 'A' is at the bottom right of the second system.

Příloha 5 – Havelka, S. Až přijde kocour

Handwritten musical score for orchestra and strings. The score includes parts for 3 Flutes, 2 Oboes, 2 Clarinets, Clarinet Bass, 2 Bassoons, 3 Trombones, 4 Corni, 3 Trumpets, Vibraphone, Piano, Harp, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features dynamic markings like pp, p, and f, and includes circled numbers 1 and 2. The Violin I part has fingerings 1, 2, 3, 4. The Viola part has fingerings 1, 2, 3, 4. The score is written on a grid of staves.

Příloha 6a – Havelka, S. Ucho

19 + **PLAYBACK** opp 1 = 1'53 (bez repitice n 5) **1**

1. { 2 Trumpla - klavir
1 Horn
2. { 1 Piccolo
2 Bongos
3. { 2 Tam-tams
Gong
4. Marimba
Cembalo
Piano
Arpa
1. sbor - bas

kleatr (přeskyt) b7
střední kl.
kleatr
pizz
vstředí sece

2 **3** **4** **5**

2'005

Příloha 6b – Havelka, S. Ucho

①

Allegro

Violini I

Violini II

Piano

Cembalo

Archi

Violini I

Violini II

Piano

Cembalo

Archi

Příloha 7 – Fišer, L. Pozor, vizita!

Moderato (8.1) 1. 1.

Flauti

Oboi *Cing*

Clarineti

2 Fagotti

4 Corni in F

3 Trombe

4 Tromboni

2 Tuby

Timpani

Triangolo

Tamburo

Piatti

Gran Cassa

Trumby

alab

Choir

arp. I.

arp. II.

coll arp. I.

7 I Violini

6 II Violini

5 Viote

4 Violoncelli

Contrabbassi

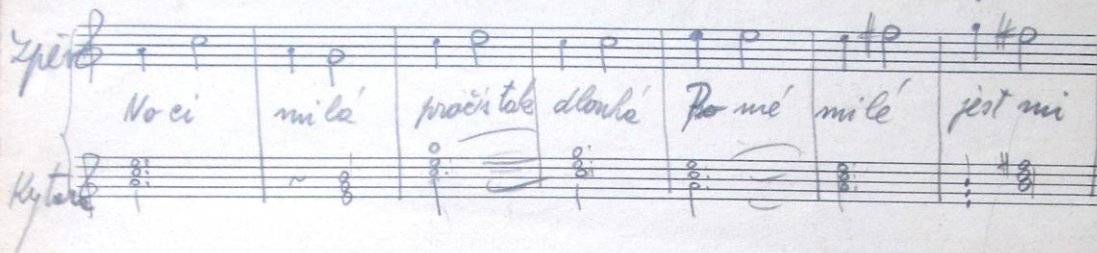
Příloha 9 – Srnka, J. Jan Hus

Nezbed. bakalář

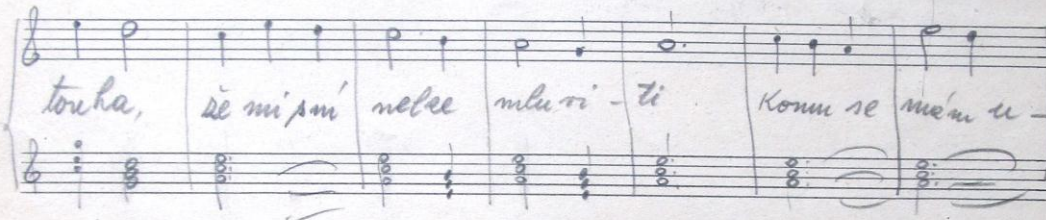
Živá Píseň

Musik

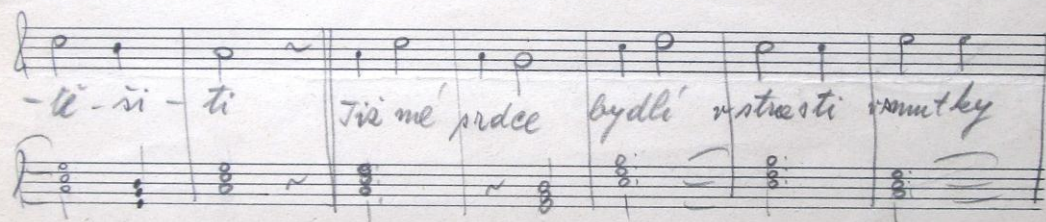
Živá
Noci mila' práci tak dlouhá Po mě mile' jest mi
Kytara



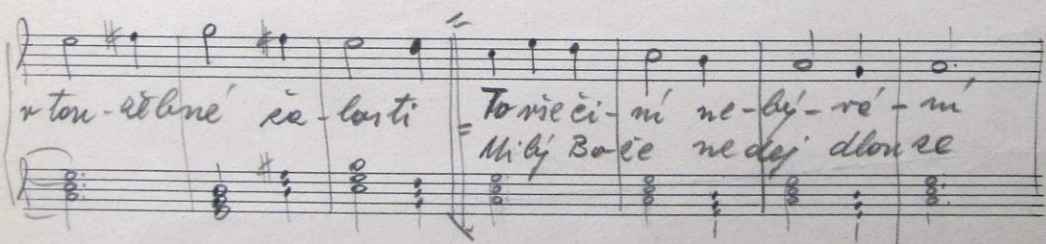
trouha, se mi smí nelze mluvi - ti Komu se měm u -



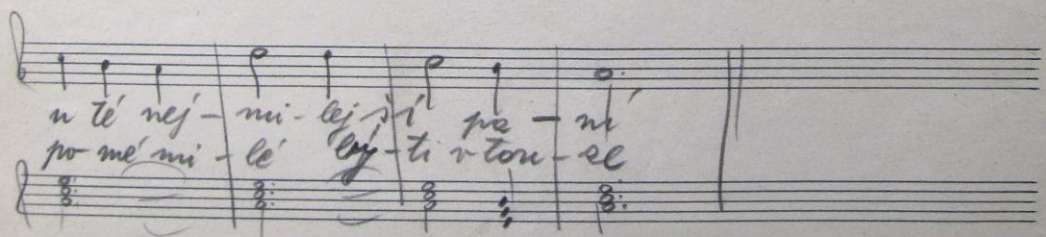
-u - si - ti Jsi mě práce bydlí v trestu v smutky



v tou - že lne' se - lasti To vše čí - ní ne - by - vě - ní
Mily Bože ne dej dlouze



u té nej - mi - lejší pa - ní
po mě mi - lé' by - ti v tou - se



Příloha 10 – Srnka, J. Nezbedný bakalář

2120
2152

Bar 2

C

coll

23.

coll piccola

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

Příloha 11 – Sternwald, J. *Daleká cesta*

Tihlky Č. 2
Hádka v slovicích

$\text{♩} = 176$

Fl. 1
Fl. 2

Ob. $\frac{1}{2}$

Cl. $\frac{1}{2}$
Cl. $\frac{2}{2}$

Fg. $\frac{1}{2}$
Fg. $\frac{2}{2}$

Co. $\frac{1}{2}$
Co. $\frac{3}{4}$

Tpt. $\frac{1}{2}$
Tpt. $\frac{2}{2}$

Tbn. $\frac{1}{2}$
Tbn. $\frac{2}{2}$

Pian.

Cymf.

Cel.

arpa

I

II

Va

Vl

Kb.

mf

f

Emend.
con sord.

glin

Příloha 12 – Sternwald, J. *Tři přání*

Handwritten musical score for 'Třetí princ' from 'Kurz, I.'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments and parts are labeled on the left side of the page:

- FR. picc.
- Fl. 1/2
- Ob. 1/2
- cl. 1/3 (in B)
- cl. b. (in B)
- Fg. 1/2
- Cor. 1/4 (in F)
- Tr. (in B)
- Tib. 1/3
- marc.
- frusta
- raganella
- Tim. p.
- TAM-TAM
- Gr. c.
- M. I.
- M. II.
- mla.
- rc.
- ct.

The score consists of four measures. The woodwinds and strings play sustained notes, while the brass and percussion parts have more rhythmic activity. The percussion parts include maracas, rattles, and various drums. The score is written in a clear, legible hand.

Příloha 13 – Kurz, I. Třetí princ

Literatura a prameny

- Benjamin, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Sest. Grebeníčková, R. Praha: Odeon, 1979.
- Bláha, Ivo. *Základy zvukové dramaturgie ve filmu a televizi*. Praha: SPN, 1989.
- Bláha, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004. ISBN 80-7331-010-4
- Bláha, Ivo. *Zvuková dramaturgie filmu*. Praha: SPN, 1983.
- Boček, Jaroslav. *Kapitoly o filmu*. Praha: Orbis, 1968.
- Burian, Emil František. *Jazz*, Praha: Aventinum, 1928.
- Burian, Emil František. *Nejen o hudbě (texty 1925-1938)*, Praha: Supraphon, 1981.
- Cardullo, Bert. *Soundings on Cinema. Speaking to Film and Film Artists*. New York: State University of New York Press, 2008. ISBN 978-0-7914-4708-2
- Cooke, M. *A history of film music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. ISBN 978-0-521-81173-1
- Černíček, J. *Hudba k filmu Marketa Lazarová*. In *Marketa Lazarová: Studie a dokumenty*. ed. Gajdošík, Petr. Praha: Casablanca, 2008. s. 107-149
- Český hraný film I 1898–1930. Praha: NFA, 1998. ISBN 80-7004-082-3
- Český hraný film II 1930–1945. Praha: NFA, 1998. ISBN 80-7004-090-4
- Český hraný film III 1945–1960. Praha: NFA, 2001. ISBN 80-7004-102-1
- Český hraný film IV 1961–1970. Praha: NFA, 2004. ISBN 80-7004-115-3
- Český hraný film V 1970–1980. Praha: NFA, 2007. ISBN 978-80-7004-131-4
- Český hraný film VI 1981–1993. Praha: NFA, 2010. ISBN 978-80-7004-141-3
- Davis, Richard. *Complete Guide to Film Scoring*. Boston: Berklee Press, 1999.
- Dickinson, Kay. *Offkey – When Film and Music Won't Work Together*. Oxford: Oxford University Press, 2008. ISBN 978-0-19-532663-5
- Duncan, Dean. *Charms That Soothe. Classical music and the narrative film*. New York: Fordham University Press, 2003. ISBN 0-8232-2280-9
- Eisler, Hanns. *Hudební skladba pro film*. Překl. Malý, J., Praha: SPN, 1959.
- Essays on film and popular music*. red. Wojcik, P. R., Knight, A., Londýn: Duke University Press, 2001.
- Fischer, M. *Demžon & smyčce*. In *Živel*. roč. 7, č. 20, Praha: iMedia, 2002., s. 86-87.
- Flinn, Caryl. *The New German Cinema. Music, History, and the matter of style*. California: University of California Press, 2004. ISBN 0-520-22895-2
ISBN 0-634-00636-3
- Joneš, A. *O troch nevinných. Z pohľadu hudobného skladateľa Zdeňka Lišky*. In *Film a divadlo*. 1/1974, Bratislava: Obzor, 1974. s. 16-17.
- Kalinak, Kathryn. *Film Music. A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2010. ISBN 978-0-19-537087-4
- Lissa, Zofia. *Estetyka muzyki filmowej*. Kraków: PWM, 1963.
- Lissa, Zofia. *Nové studie z hudební estetiky*. Praha: Supraphon, 1982.
- Marks, Martin Miller. *Music and the silent film: contexts and case studies, 1895-1924*. New York: Oxford University Press, 1997. ISBN 0-19-506891-2

- Matzner, Antonín, Pilka, Jiří. *Česká filmová hudba*. Praha: Dauphin, 2002. ISBN 80-7272-013-9
- Porcil, François., Garel, Alain. *Hudba a film*. Překl. Kerzerho, J., Praha: FAMU, 1999. ISBN 80-85883-42-2
- Sounds of the Future. Essays on Music in Science Fiction Film*. ed. Bartkowiak, Mathew J. North Carolina: McFarland & Company, 2010. ISBN 978-0-7864-4480-9
- Tonks, Paul. *Film music*. Herls: Pocket Essentials, 2003. ISBN 1-903047-63-3
- Velek, Viktor. *Svatý Václav – první československý historický velkofilm*. Praha: Úřad vlády ČR, 2010. ISBN 978-80-7440-031-5
- Wierzbiczki, James. *Film music – A history*. New York: Routledge, 2009. ISBN 0-203-88447-7

Partitury

- Fišer, Luboš. *Babička*. Skica, 1971. Uložena v Národním muzeu – Českém muzeu hudby ve fondu pozůstalosti Luboše Fišera.
- Fišer, Luboš. *Pozor, vizita*. Agr. partitura, 1981. Uložena v Národním muzeu – Českém muzeu hudby ve fondu pozůstalosti Luboše Fišera.
- Fišer, Luboš. *Smrt krásných srnců*. Agr. partitura, 1986. Uložena v Národním muzeu – Českém muzeu hudby ve fondu pozůstalosti Luboše Fišera.
- Fišer, Luboš. *Tajemství hradu v Karpatech*. Skica a fragment Agr. partitury, 1981. Uloženo v Národním muzeu – Českém muzeu hudby ve fondu pozůstalosti Luboše Fišera.
- Fišer, Luboš. *Vlak dětství a naděje*. Agr. partitura, 1985. Uložena v Národním muzeu – Českém muzeu hudby ve fondu pozůstalosti Luboše Fišera.
- Fišer, Luboš. *Zlatí úhoři*. Agr. partitura, 1979. Uložena v Národním muzeu – Českém muzeu hudby ve fondu pozůstalosti Luboše Fišera.
- Havelka, Svatopluk. *Až přijde kocour*. – Agr. partitura, 1963. V majetku dědiců autora.
- Havelka, Svatopluk. *Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky*. – Agr. partitura, 1967. V majetku dědiců autora.
- Havelka, Svatopluk. *Marečku, podejte mi pero!* – Agr. partitura, 1976 – v majetku dědiců autora.
- Havelka, Svatopluk. *Pane, vy jste vdova*. – Agr. partitura, 1970. V majetku dědiců autora.
- Havelka, Svatopluk. *Touha*. – Agr. partitura, 1958. V majetku dědiců autora.
- Havelka, Svatopluk. *Ucho*. – Agr. partitura, 1970. V majetku dědiců autora.
- Kurz, Ivan. *Mít někoho do deště*. – Agr. partitura, 1985. V majetku autora.
- Kurz, Ivan. *Třetí princ*. – Agr. partitura, 1981. V majetku autora.
- Kurz, Ivan. *Vrak*. – Agr. partitura, 1983. V majetku autora.
- Liška, Zdeněk. *Baron prášil*. – Agr. partitura, 1961. V majetku dědiců autora.
- Liška, Zdeněk. *Čest a sláva*. – Agr. partitura, 1968. V majetku dědiců autora.
- Liška, Zdeněk. *Dým bramborové natě*. – Agr. partitura, 1976. V majetku dědiců autora.
- Liška, Zdeněk. *Ikarie XB-1*. – Agr. partitura, 1963. V majetku dědiců autora.

- Liška, Zdeněk. *Marketa Lazarová*. – Agr. partitura, 1967. V majetku dědiců autora.
- Liška, Zdeněk. *Smrt si říká Engelchen*. – Agr. partitura, 1963. V majetku dědiců autora.
- Liška, Zdeněk. *Spalovač mrtvol*. – Agr. partitura, 1968. V majetku dědiců autora.
- Liška, Zdeněk. *Tam na konečné*. – Agr. partitura, 1957. V majetku dědiců autora.
- Liška, Zdeněk. *Vyšší princip*. – Agr. partitura, 1960. V majetku dědiců autora.
- Nedbal, Oskar; Kříčka, Jaroslav. *Svatý Václav*. Praha: Český rozhlas, 2010.
- Novák, Jan. *Kočár do Vídně*. – Agr. partitura, 1969. V majetku dědiců autora.
- Srnka, Jiří. *Jan Hus*. Agr. partitura, 1957. Uložena v Národním muzeu – Českém muzeu hudby ve fondu pozůstalosti Jiřího Srnky.
- Srnka, Jiří. *Nezbedný bakalář*. Agr. partitura, 1946. Uložena v Národním muzeu – Českém muzeu hudby ve fondu pozůstalosti Jiřího Srnky.
- Srnka, Jiří. *Rozina sebranec*. Agr. partitura, 1945. Uložena v Národním muzeu – Českém muzeu hudby ve fondu pozůstalosti Jiřího Srnky.
- Sternwald, Jiří. *Daleká cesta*. Agr. partitura, 1949. Uložena v Národním muzeu – Českém muzeu hudby ve fondu pozůstalosti Jiřího Sternwalda.
- Sternwald, Jiří. *Tři přání*. Agr. partitura, 1958. Uložena v Národním muzeu – Českém muzeu hudby ve fondu pozůstalosti Jiřího Sternwalda.

Filmová díla²¹¹

- „Marečku, podejte mi pero!“. R: Lipský, O., Hu: Havelka, S., Praha: Filmové studio Barrandov, 1976
- „Pane, vy jste vdova!“. R: Vorlíček, V., Hu: Havelka, S., Praha: Filmové studio Barrandov, 1970.
- „Pane, vy jste vdova!“. R: Vorlíček, V., Hu: Havelka, S., Praha: Filmové studio Barrandov, 1970.
- ... a pozdravuji vlaštovky. R: Jireš, J., Hu: Fišer, L., Praha: Filmové studio Barrandov, 1972.
- Adéla ještě nevečeřela. R: Lipský, O., Hu: Fišer, L., Praha: Filmové studio Barrandov, 1977.
- Anton Špelec, ostroželec. R: Frič, M., Hu: Beneš, J., Praha: Meissner, 1932.
- Až přijde kocour. R: Jasný, V., Hu: Havelka, S., Praha: Filmové studio Barrandov, 1963.
- Babička. R: Moskalyk, A., Hu: Fišer, L., Praha: Československá televize; Filmové studio Barrandov, 1971.
- Baron prášil. R: Zeman, K., Hu: Liška, Z., Praha: Krátký film; Gottwaldov: Filmové studio, 1961.
- Berlin – symfonie velkoměsta (*Berlin – die Symphonie einer Grosstadt*), R: Ruttmann, W., Hu: Meisel, E., Berlin: DeutscheVereins-film, 1927.

²¹¹ Protože měl autor k dispozici téměř 90% veškeré produkce českého hraného filmu od roku 1945, není možné uvádět zde kompletní seznam čítající několik tisíc položek. Z tohoto důvodu jsou zde vypsána pouze v práci zmiňovaná filmová díla.

Byl jednou jeden král... R: Zeman, B., Hu: Trojan, V., Praha: Studio uměleckého filmu, 1954.

C. a K. polní maršálek. R: Lamač, K., Hu: Beneš, J., Praha: Elekta, 1930

Čapkovy povídky. R: Frič, M., Hu: Škvor, F., Praha: Československá výroba dlouhých filmů, 1947

Čest a sláva. R: Bočan, H., Hu: Liška, Z., Praha, Filmové studio Barrandov, 1968.

Ďábelské líbánky. R: Podskalský, Z., Hu: Michajlov, A., Praha: Filmové studio Barrandov, 1970.

Ďáblova past. R: Vláčil, F., Hu: Liška, Z., Praha: Filmové studio Barrandov, 1961.

Daleká cesta. R: Radok, A., Hu: Sternwald, J., Praha: Československý státní film, 1949.

Dáma na kolejích. R: Rychman, L., Hu: Malásek, J., Bažant, J., Hála, V., Praha: Filmové studio Barrandov, 1966.

Deváté jméno. R: Sequens, J., Hu: Novák, J., Praha: Filmové studio Barrandov, 1963.

Děvčátko, neříkej ne! R: Medeotti-Boháč, J., Hu: Piskáček, R. Praha: Starfilm, 1932

Dokud máš maminku. R: Sviták, J., Hu: Kumok, J., Praha: Ifa, 1933

Dým bramborové natě. R: Vláčil, F., Hu: Liška, Z., Praha: Filmové studio Barrandov, 1976.

Funebrák. R: Lamač, K., Hu: Fiala E., Mottl J., Praha: Elekta, 1932.

Grandhotel Nevada. R: Sviták, J., Hu: Kumok, J., Praha: Ufa, 1934

Hangman also die, R: Lang, F., Hu: Eisler, H., USA, 1943

Hogo fogo Homolka. R: Papoušek, J., Hu: Mareš, K., Praha:

Hry lásky šalivé. R: Krejčík, J., Hu: Liška, Z., Praha: Filmové studio Barrandov, 1971.

Ikarie XB-1. R: Polák, J., Hu: Liška, Z., Praha: Filmové studio Barrandov, 1963.

Jáchyme, hod' ho do stroje. R: Lipský, O., Hu: Liška, Z., Praha: Filmové studio Barrandov, 1974.

Jak se zbavit Helenky. R: Gajer, V., Hu: Fišer, L., Praha: Filmové studio Barrandov, 1967.

Jan Hus. R: Vávra, O., Hu: Srnka, J., Praha: Studio uměleckého filmu, 1954.

Jan Žižka. R: Vávra, O., Hu: Srnka, J., Praha: Studio uměleckého filmu, 1955.

Jánošík. R: Frič, M., Hu: Smatek, M., Praha: Lloyd, 1935.

Jeden z nich je vrah. R: Klein, D., Hu: Havelka, S., Praha: Filmové studio Barrandov, 1970.

Jedenácté přikázání. R: Frič, M., Hu: Hašler, K., Smatek, M., Praha: Elekta, 1935.

Jindra, hraběnka Ostrovinová. R: Lamač, K., Hu: Hašler, K., Smatek, M., Praha: Lloyd, 1933

Kantor ideál. R: Frič, M., Hu: Beneš, J., Praha: Vladimír Kabelík, 1932

Kdyby tisíc klarinetů. R: Roháč, J., Svitáček, V., Hu: Šlitr, J., Praha: Filmové studio Barrandov, 1964.

Kočár do Vídně. R: Kachyňa, K., Hu: Novák, J., Praha: Filmové studio Barrandov, 1969.

Komedie s Klikou. R: Krška, V., Hu: Vomáčka, J., Praha: Filmové studio Barrandov, 1964.

Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky. R: Vorlíček, V., Hu: Havelka, S., Praha: Filmové studio Barrandov, 1967.

Král králů. R: Frič, M., Hu: Kalaš, J., Praha: Filmové studio Barrandov, 1963.

Lelíček ve službách Sherlocka Holmese. R: Lamač, K., Hu: Kumok, J., Praha: Elekta, 1932.

Limonádový Joe aneb Koňská opera. R: Lipský, O., Hu: Rychlík, J., Hála, V., Praha: Filmové studio Barrandov, 1964.

Marečku, podejte mi pero! R: Lipský, O., Hu: Havelka, S., Praha: Filmové studio Barrandov, 1976.

Marketa Lazarová. R: Vlácil, F., Hu: Liška, Z., Praha: Filmové studio Barrandov, 1967.

Muži v offsidu. R: Innemann, S., Hu: Fiala, E., Praha: AB, 1930

Naše bláznivá rodina. R: Valášek, J., Kachyňa, K.; Hu: Vacek, M., Praha: Filmové studio Barrandov, 1968.

Nezbedný bakalář. R: Vávra, O., Hu: Srnka, J., Praha: Československá filmová společnost, 1946.

Nezlobte dědečka. R: Lamač, K., Hu: Fiala, E., Praha: Meissner, 1934

On a jeho sestra. R: Lamač, K., Frič, M., Hu: Beneš, J., Praha: Elekta, 1931.

Pára nad hrncem. R: Frič, M., Hu: Liška, Z., Praha: Československý státní film, 1950.

Pět mužů a jedno srdce. R: Matějovský, J., Hu: Klusák, J., Praha: Filmové studio Barrandov, 1971.

Postřižiny, R: Menzel, J., Hu: Šust, J., Praha, Filmové studio Barrandov, 1980.

Pozor, vizita! R: Kachyňa, K., Hu: Fišer, L., Praha: Filmové studio Barrandov, 1981.

Prodaná nevěsta. R: Innemann, S., Kvapil, J., Hu: Smetana, B., Praha: Espo, 1933

Protektor. R: Najbrt, Marek, Hu: MIDI LIDI, Praha: Česká televize, UPP, Soundsquare, 2009.

Proti všem. R: Vávra, O., Hu: Srnka, J., Praha: Filmová studio Barrandov, 1956.

Před maturitou, R: Innemann, S., Vančura, V.; Hu: Burian, E. F., Praha: AB, 1932

Přísně tajné premiéry. R: Frič, M., Hu: Vomáčka, J., Praha: Filmové studio Barrandov, 1967.

Revizor. R: Frič, M., Hu: Beneš, J., Praha: Meissner, 1933

Rozina sebranec. R: Vávra, O., Hu: Srnka, J., Praha: Státní výroba filmů, 1945.

Smrt krásných srnců. R: Kachyňa, K., Hu: Fišer, L., Praha: Filmové studio Barrandov, 1986.

Spalovač mrtvol. R: Herz, J., Hu: Liška, Z., Praha: Filmové studio Barrandov, 1968.

Starci na chmelu. R: Rychman, L., Hu: Malásek, J., Bažant, J., Hála, V., Praha: Filmové studio Barrandov, 1964.

Svatba jako řemen. R: Krejčík, J., Hu: Liška, Z., Praha: Filmové studio Barrandov, 1967.

Svatý Václav. R: Kolár, J. S., Hu: Nedbal, O., Kříčka, J., Praha: Milenium-Film, 1929.

Svědomí, R: Krejčík, J., Hu: Šust, J., Praha, Československý státní film, 1948.

- Škola otců*, R: Helge, L., Hu: Křivinka, G., Praha, Filmové studio Barrandov, 1957.
- Tajemství hradu v Karpatech*. R: Lipský, O., Hu: Fišer, L., Praha: Filmové studio Barrandov, 1981.
- Takže ahoj*. R: Olmer, V., Hu: Šust, J., Praha: Filmové studio Barrandov, 1970.
- Tam na konečné*, R: Kadár, J., Klos, E., Hu: Liška, Z., Praha, Filmové studio Barrandov, 1957.
- To neznáte Hadimršku*. R: Lamač, K., Hu: Beneš, J., Praha: Elekta, 1930
- Tonka Šibenice*. R: Anton, K., Hu: Košťál, E., Praha: Karel Anton, 1930.
- Touha*. R: Jasný, V., Hu: Havelka, S., Praha: Filmové studio Barrandov, 1958.
- Třetí princ*. R: Moskalyk, A., Hu: Kurz, I., Praha: Filmové studio Barrandov, 1982.
- Tři přání*. R: Kadár, Klos, E., Hu: J Sternwald, J., Praha: Filmové studio Barrandov, 1958.
- U snědeného krámu*. R: Frič, M., Hu: Hašler, K., Smatek, M., Praha: Moldavia, 1933.
- Ucho*. R: Kachyňa, K., Hu: Havelka, S., Praha: Filmové studio Barrandov, 1970.
- Vesničko má středisková*. R: Menzel, J., Hu: Šust, J., Praha: Filmové studio Barrandov, 1985.
- Vražda po našem*. R: Weiss, J., Hu: Liška, Z., Praha: Filmové studio Barrandov, 1966.
- Vražda v ostrovní ulici*. R: Innemann, S., Hu: Marchart, K. Praha: AB, 1933
- Vynález zkázy*. R: Zeman, K., Hu: Liška, Z., Praha: Krátký film; Gottwaldov: Studio loutkových filmů, 1958.
- Vyšší princip*. R: Krejčík, J., Hu: Liška, Z., Praha: Filmové studio Barrandov, 1960.
- Zaostřit, prosím!* R: Frič, M., Hu: Poděštl, L., Praha: Studio hraných filmů, 1956.

Rejstřík filmů

- ... a pozdravuji vlaštovky 87
Adéla ještě nevečeřela 85
Anton Špelec, ostrostřelec 16
Až přijde kocour 46
Babička 41, 86
Baron Prášil 44, 48, 61, 103
Berlin – symfonie velkoměsta 43
Byl jednou jeden král 49
C. a K. polní maršálek 15
Čapkovy povídky 41
Čest a sláva 56
Ďábelské líbánky 84, 98
Ďáblova past 67, 68
Daleká cesta 77, 90
Dáma na kolejích 85
Deváté jméno 89
Děvčátko, neříkej ne! 17
Dokud máš maminku 28, 30
Dým bramborové natě 104
Frankenstein 9
Funebrák 20, 84
Grandhotel Nevada 26, 30, 31
Hodiny 108
Hogo fogo Homolka 98
Hry lásky šálivé 57, 85
Ikarie XB-1 58, 63
Jáchyme, hoď ho do stroje! 67, 72, 103
Jak se zbavit Helenky 83
Jan Hus 53, 54
Jan Žižka 53, 54
Jánošík 28, 31
Jeden z nich je vrah 89
Jedenácté přikázání 97
Jindra hraběnka Ostrovinová 22, 25
Kantor Ideál 21
Kdyby tisíc klarinetů 85
Kočár do Vídně 73
Komedie s Klikou 97
Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky 79, 99
Král králů 62
Křížová trojka 2
Lelíček ve službách Sherlocka Holmese 21, 26
Limonádový Joe aneb Koňská opera 85
Magdalena 9
Marečku, podejte mi pero! 47, 59, 65
Marketa Lazarová 55, 63, 68, 107
Muži v offsidu 15
Načeradec, král kibiců 26
Naše bláznivá rodina 50
Nezbedný bakalář 52
Nezlobte dědečka 61
Noc na Karlštejně 77
On a jeho sestra 16
Pane, vy jste vdova! 46, 77, 79, 100
Pára nad hrncem 44
Pět mužů a jedno srdce 92
Postřižiny 40
Pozor, vizita! 101
Prodaná nevěsta 24
Protektor 108
Proti všem 53
Před maturitou 20, 23, 30, 31, 32, 69
Přísně tajné premiéry 93
Pytláková schovanka 32
Revizor 24
Rozina sebranec 51
S tebou mě baví svět 77
Spalovač mrtvol 72, 94
Starci na chmelu 85
Svatba jako řemen 97
Svatý Václav 10, 11, 28, 30, 51, 60, 106
Svědomí 36, 96
Škola otců 35, 99
Tajemství hradu v Karpatech 80]
Takže ahoj 77
Tam na konečné 35, 84, 91
To neznáte Hadimršku 16
Tonka Šibenice 13, 34
Touha 34, 42, 44
Třetí princ 37
Tři přání 39, 69
U snědeného krámu 25
Ucho 64
Vesničko má středisková 92
Vražda v Ostrovní ulici 32
Vynález zkázy 43, 63
Vyšší princip 65, 108
Zaostřit, prosím! 49

Jmenný rejstřík

- Anton, Karel 13, 34, 127
Bach, Johann Sebastian 83
Bažant, Jiří 85
Beneš, Jára 15, 16, 17, 21, 24, 26, 30, 125, 127
Bláha, Ivo 2
Bočan, Hynek 56, 125
Burian, Emil František 4, 18, 19, 20, 30, 31, 32, 69, 87
Burian, Vlasta 20, 21, 25
Cook, Mervin 2
Davis, Richard 3
Eisler, Hanns 2, 4, 15, 31, 76, 77, 99
Fiala, Eman 15, 20, 32, 61, 84, 126, 127
Fibich, Zdeněk 9
Fišer, Luboš 41, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 101, 105, 106, 108, 109, 125, 126
Foerster, Josef Bohuslav 11
Frič, Martin 16, 21, 24, 25, 32, 41, 44, 49, 62, 93, 97, 125, 126, 127, 128
Gajer, Václav 83, 126
Garel, François 5
Glass, Philip 108
Gogol, Nikolaj Vasiljevič 24
Grieg, Edvard Hagerup 24, 91
Hála, Vlastimil 85
Hašler, Karel 22, 25, 32, 97, 126
Havelka, Svatopluk 1, 18, 34, 35, 44, 46, 47, 59, 64, 65, 79, 89, 99, 100, 105, 106, 108, 109, 125, 126, 127
Helge, Ladislav 35, 127
Herz, Juraj 72, 94, 127
Innemann, Svatopluk 15, 18, 24, 32, 127
Jasný, Vojtěch 34, 46, 125, 127
Jireš, Jaromil 87, 125
Kadár, Ján 35, 39, 69, 84, 91, 127, 128
Kachyňa, Karel 50, 64, 73, 74, 86, 101, 126, 127
Kalaš, Julius 62
Karel, Rudolf 11
Klein, Dušan 89, 126
Klos, Elmar 35, 39, 69, 84, 91, 127, 128
Klusák, Jan 92, 93, 109, 127
Kolár, Jan S. 10, 127
Kopta, Pavel 100
Košťál, Erno 14, 34, 127
Krautgartner, Karel 84
Krejčík, Jiří 7, 36, 57, 65, 97, 126, 127, 128
Krška, Václav 97, 126
Kříčka, Jaroslav, 11, 12, 30, 60, 106, 127
Křivinka, Gustav 35, 99, 127
Kumok, Josef 21, 26, 28, 30, 32
Kurz, Ivan 37, 38, 109, 128
Kvapil, Jaroslav 24
Lamač, Karel 15, 16, 20, 22, 61, 84, 125, 126, 127
Lipský, Oldřich 47, 59, 67, 85, 125, 126
Lissa, Zofia 2, 7, 19, 21, 33, 43, 86
Liška, Zdeněk 1, 2, 18, 35, 43, 44, 45, 50, 55, 56, 57, 58, 61, 63, 65, 66, 67, 68, 72, 91, 94, 97, 104, 105, 106, 108, 125, 126, 127, 128
Lumiére, Auguste Marie Louis Nicolas 6
Lumiére, Louis Jean 6
Mahen, Jiří 28
Majer, Václav 9
Malásek, Jiří 85
Mareš, Karel 98, 126
Marchart, Karel 20, 32
Martinů, Bohuslav, 9
Matějovský, Jan 92, 127
Matzner, Antonín 1
Medeotti-Boháč, Jan 17
Meisel, Edmund 43, 125
Mendelssohn-Bartholdy, Felix 97
Menzel, Jiří 40, 92, 127, 128
Michajlov, Angelo 84, 98
Moskalyk, Antonín 37, 41, 125, 128
Mottl, Jaroslav, 20, 84, 126
Mozart, Wolfgang Amadeus 85
Nedbal, Oskar 11, 12, 30, 60, 106, 127
Nedošínská, Antonie 25
Novák, Jan 73, 74, 89, 109, 126
Palouš, Jan. A. 9
Papoušek, Jaroslav 98, 126
Pilka, Jiří 1
Piskáček, Rudolf 17
Plachta, Jindřich 18
Poděštil, Ludvík 49, 128
Podskalský, Zdeněk 84, 98
Polák, Jindřich 58
Porcil, Alain 5
Radok, Alfréd, 8, 77, 90, 126

Rubinstein, Anton 9
Ruttmann, Walter 43, 125
Rychlík, Jan 85, 126
Rychman, Ladislav 85, 126
Sequens, Jiří 89, 126
Slavínský, Vladimír 17, 20
Smatek, Miloš 22, 25, 28, 31, 32, 97,
126
Smetana, Bedřich 24, 54, 98
Smolík, František 25
Srnska, Jiří 51, 52, 53, 54, 105, 126, 127
Sternwald, Jiří 8, 39, 69, 77, 90, 105,
108, 126, 128
Sviták, Jan 26, 28, 32
Škvor, František 41, 125
Šlitr, Jiří 85
Šust, Jiří 7, 36, 40, 92, 96, 108, 127,
128
Trojan, Václav 49, 125
Vacek, Miloš 50, 127
Valášek, Jan 50, 127
Vančura, Vladislav 18
Vávra, Otakar 51, 52, 53, 54, 126, 127
Vláčil, František 55, 67, 68, 104, 105,
125, 126, 127
Vomáčka, Jaromír 93, 97, 126, 127
Vorlíček, Václav 46, 79, 99, 100, 125,
126
Weis, Karel 9
Weiss, Jiří 66, 128
Wierzbiczki, James 2
Zeman, Bořivoj 49, 125
Zeman, Karel 43, 44, 49, 125, 128
Zobač, Jiří 59, 107
Zvonař, Josef Leopold 92

Seznam notových příkladů

Np. 1 Weis, Karel: <i>Magdalena. Klavírní výtah. Motiv otce</i>	10
Np. 2 Weis, Karel: <i>Magdalena. Klavírní výtah. Valčík</i>	10
Np. 3 Liška, Z. <i>Tam na konečné – počáteční takty v trubkách</i>	36
Np. 4 Šust J. <i>Svědění – dramatická verze motivu</i>	36
Np. 5 Šust J. <i>Svědění – klidná verze motivu</i>	36
Np. 6 Kurz, I. <i>Třetí princ – charakteristický rytmus v žestích (skály)</i>	38
Np. 7 Kurz, I. <i>Třetí princ – souzvuky v lesních rozích a syntezátoru Moog</i>	38
Np. 8 Kurz, I. <i>Třetí princ - lesní rohy</i>	39
Np. 9 Sternwald, J. <i>Tři přání – hudba pro jízdu fiakrem</i>	40
Np. 10 Fišer, L. <i>Babička - přepis skici</i>	41
Np. 11 Havelka S. <i>Touha (Anděla) - transkripce orchestrální partitury</i>	42
Np. 12 Havelka, S. <i>Až přijde kocour – vzletající postavy</i>	46
Np. 13 Havelka, S. <i>Pane, vy jste vdova! – tvoření bytosti</i>	47
Np. 14 Liška, Z. <i>Vynález zkázy - zvuk motoru</i>	50
Np. 15 Srnka, J. <i>Rozina sebranec – téma zobcové flétny</i>	52
Np. 16 Srnka, J. <i>Nezbedný bakalář - píseň</i>	53
Np. 17 Srnka, J. <i>Nezbedný bakalář – nediegetická hudba</i>	53
Np. 18 Liška, Z. <i>Marketa Lazarová - úvodní sbor</i>	55
Np. 19 Liška, Z. <i>Čest a sláva – tenorové sólo, sbor</i>	57
Np. 20 Liška, Z. <i>Ikarie XB-1 – dodekafonní řada</i>	59
Np. 21 Havelka, S. <i>Marečku podejte mi pero! – motivy</i>	60
Np. 22 Nedbal, O., Křička, J. <i>Svatý Václav - téma byzantských kupců</i>	61
Np. 23 Liška, Z. <i>Baron prášil - tanec</i>	62
Np. 24 Havelka, S. <i>Ucho - part string-bass</i>	65
Np. 25 Sternwald, J. <i>Tři přání – hádka manželů</i>	70
Np. 26 Sternwald, J. <i>Tři přání - takty 11-12</i>	71
Np. 27 Liška, Z. <i>Jáchyme, hod' ho do stroje! – varianty tématu</i>	72
Np. 28 Liška, Z. <i>Spalovač mrtvol – valčíková hudba</i>	73
Np. 29 Bach, J. S. <i>Koncert d moll - III. věta</i>	74
Np. 30 Novák, J. <i>Kočár do Vídně – hlavní téma</i>	74
Np. 31 Sternwald, J. <i>Daleká cesta - klavírní téma</i>	78
Np. 32 Fišer, L. <i>Tajemství hradu v Karpatech - sopránová árie</i>	82
Np. 33 Fišer, L. <i>... a pozdravuji vlaštovky - durové téma</i>	87
Np. 34 Fišer, L. <i>... a pozdravuji vlaštovky - mollové téma</i>	88
Np. 35 Fišer, L. <i>... a pozdravuji vlaštovky – varianty motivu smyčců</i>	88
Np. 36 Fišer, L. <i>... a pozdravuji vlaštovky - moll-durové téma</i>	88
Np. 37 Havelka, S. <i>Jeden z nich je vrah – motiv altové flétny</i>	89
Np. 38 Sternwald, J. <i>Daleká cesta – motiv viol a violoncell</i>	90
Np. 39 Sternwald, J. <i>Daleká cesta – motiv klarinetu</i>	90
Np. 40 Liška, Z. <i>Tam na konečné – varhanní téma</i>	92
Np. 41 Liška, Z. <i>Spalovač mrtvol – sborové téma</i>	95
Np. 42 Vomáčka, J. <i>Komedie s Klikou – variace svatebního pochodu</i>	97
Np. 43 Havelka, S. <i>Pane, vy jste vdova! – téma astrologie</i>	100
Np. 44 Fišer, L. <i>Pozor, vizita! – varianty tématu</i>	102
Np. 45 Liška, Z. <i>Dým bramborové natě - hlavní téma</i>	104