

TÉMA 2: Nástin vývoje filmové hudby

Při zpracování přehledu o vývoji filmové hudby musí zákonitě dojít k omezením, především co do rozsahu, historických souvislostí a vůbec veškerým okolnostem vzniku a vývoje filmové tvorby napříč žánry a zeměmi. Podrobný výklad poskytuje množství monografií, přehledů a jiných zdrojů. Literaturu pro hlubší seznámení s tématem naleznete na konci oddílu.

Následující text je ve svém rozsahu omezen na hlavní mezníky filmové tvorby a zástupce z řad skladatelů a jejich děl. Technické, žánrové či druhové aspekty vývoje filmu jsou rovněž omezeny pouze na základní informace, v tomto případě ve prospěch hudby coby klíčového elementu. Zmíněné topografické a žánrové rozvrstvení filmové hudby však nemůže být zcela opomenuto, zvláště ve vztahu k vývoji v českých zemích, kterému se věnuje druhá kapitola tohoto tématu.

2.1 Mezinárodní kontext

2.1.1 Počátky a němý film

Můžeme tvrdit, že hudba byla součástí filmových děl od samého počátku vzniku tohoto „nového“ média. Od konce 19. století, kdy filmové umění začínalo nabývat na významu, prošla jeho hudební složka mnoha změnami, ať už jde o charakter, úlohu nebo celkové postavení v rámci interakce s obrazem. Za první relativně ucelené období vývoje filmové hudby bývá považována éra tzv. *němého filmu* (*silent film*).

Němé filmy představují povětšinou starší vývojové stadium předcházející vzniku tzv. zvukových/mluvených filmů. Vládly filmové produkci od konce 19. století, kdy se teoretické bádání mnoha vědců a vynálezců v čele s Josephem Antoinem Plateauem, Eadwardem Muybridgem a hlavně s Augustem a Louisem Lumièrovými, ke kterým se později s jistými technickými zdokonaleními přidal i Thomas Alva Edison, proměnilo v praxi.¹

Němé filmy samozřejmě nepostrádaly kompletně zvukovou složku. Původní promítací praxe totiž nedlouho po vzniku prvních filmových děl vycítila potřebu hudebního doprovodu, ovšem v podobě živé produkce namísto hudebního podkladu, jak jej známe dnes. Dalo by se říct, že hudba zastávala výjimečnou funkci, jelikož byla v podstatě jediným pevným prostředkem k vytváření emočního náboje scén. Do jisté míry suplovala také dialogy herců, pokud nebyly součástí promítání ve formě titulků.

¹ Více viz WIERZBICKI, James Eugene. *Film Music: A History*. New York: Routledge, 2009, s. 14–19.

Mnohdy se hovoří o poněkud prozaičtějším důvodu přítomnosti živé hudby u promítání filmu. Bylo jím zamaskování hluků vydávaných promítacím strojem. Pravdivost této informace ale někdy bývá zpochybňována.

Živý doprovod v průběhu promítání většinou obstarával hráč na klavír. Zajímavostí je, že post této rané filmové korepetice nejednou zastávali budoucí významné osobnosti hudebního světa jako Dmitrij Šostakovič a později George Gershwin nebo Count Basie.

Ve větších kinosálech bylo možné najmout komorní ansámbly nebo orchestr.² Platila zde samozřejmě přímá úměra kvality či velikosti souboru a finančních prostředků. Tehdejší promítací praxe měla svým způsobem mnoho společného s divadelními představeními a operami, jejichž hudební podkreslení až na výjimky dodnes obstarává živý orchestr či kapela.

Specifikem promítání raných filmových (němých) děl byla až na výjimky tzv. *archivní hudba* (někdy též *převzatá, neautorská*). Jde tedy o hudbu, která vznikla zpravidla nezávisle na filmu, pro který byla později zvolena jako zvukový doprovod. S archivní hudbou se v nemalé míře setkáváme i v současné filmové produkci. Má svoji funkci i hodnotu podléhající konkrétnímu snímku spolu s častým propojením s *hudbou autorskou (původní, originální)*, tedy s hudbou přímo vytvořenou pro konkrétní film.

V době němých filmů se praxe archivní hudby uchylovala poněkud odlišným směrem. Repertoár užití hudby vycházel většinou ze známých a tím i posluchačsky atraktivních děl klasické hudby předešlých období, případně z tehdy velice populárních melodií operetních a písňových. Ve skutečnosti tedy promítání většiny němých filmů podléhalo sestavenému plánu vybraných skladeb, které se svojí náladou či tempem hodily k charakteru scén. Za tímto účelem byly různými nakladatelstvími vydávány speciální antologie skladeb různého zaměření a univerzálního nástrojového obsazení, včetně časových údajů a popisu. Příkladem takové edice může být *Encyklopedia of Music for Picture* (1925) Erna Rapéehe, *Motion Picture Piano Music* (1909) Gregga A. Frelingera nebo rozšířenější *Allgemeines Handbuch der Film-Musik* (1927) Giuseppeho Becce.³

Podobné tendence se objevovaly i v českých zemích, kde sice filmová hudba a filmový průmysl obecně mírně zaostávaly za vyspělejšími státy Evropy a záhy i za Spojenými státy, podléhaly však stejným zákonitostem a tendencím, na které domácí tvůrci museli reagovat.

Obdobně jako ve světě se i zde těšily velké oblibě příručky a edice s archivní hudbou. Mezi klasickými díly se nejvíce užívalo slavných melodií z oper *Vilém Tell* (zde převážně

² Srov. např. COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. Praha: Casablanca a Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 21–39.

³ Tamtéž, s. 30–31.

předehry), *Lohengrin* nebo *Hoffmannovy povídky* a operet *Orfeus v podsvětí* nebo *Básník a sedlák*. Zvláštností domácích promítání byly zažité stereotypy v podobě vkládání specifických druhů hudby, jako třeba valčíku, do promítacího plánu. Valčík představoval v podstatě výhradní hudební doprovod k přírodním snímkům. Především v Praze, centru kinematografické produkce raných promítání, pak bylo typické užívání Mozartových děl.

Rychlou jízdu na koni nebo útěk podkreslovala téměř výhradně předehra k *Figarově svatbě*, milostné scény pak například Sukova *Píseň lásky* nebo *Poem*.⁴ Ne vždy se ale jednalo o vhodnou kombinaci, mnohem více se dbalo pohybových charakteristik, symbolických užití hudby a podobně (→ [Téma 5](#)).

2.1.2 Zvukový film

Další vývoj filmové hudby, který zčásti navazoval na předešlé období a zčásti se s ním překrýval, byl provázen nástupem *zvukového filmu* (*sound film*, *talking film*, „*talkie*“). Prvním snímkem tohoto druhu byl *Jazzový zpěvák* [*The Jazz Singer*, 1927] režiséra Alana Croslanda. Jednalo se o jeden z prvních celovečerních hudebně zaměřených filmů z produkce jedné z nejslavnějších a dodnes působících společností Warner Bros. Entertainment. Ve stejné době mimochodem vznikaly i další významné a často vzájemně rivalizující společnosti, jako Paramount Pictures, 20th Century Fox nebo Metro-Goldwyn-Mayer. Oproti předešlým pokusům o synchronizaci obrazu a hudby pomocí systému Vitaphone, z nichž vzešel mimo jiné starší Croslandův film *Don Juan* [1926], byl však *Jazzový zpěvák* prvním úspěšným pokusem o přenos hlasů herců a jejich synchronizaci s akcí na filmovém plátně.⁵ Film ovšem nebyl kompletně zvukový, šlo jen o několik mluvených a zpívaných pasáží hlavního protagonisty Ala Jolsona.

Tento důležitý mezník ovlivňovala i další skutečnost. Byl jí rostoucí zájem o komponování původní hudby k filmům (viz výše), přestože tento fenomén započal mnohem dříve, již v éře němých filmů, kde stojí příkladem hudba Josepha C. Breila k prvnímu historickému filmu/eposu *Zrození národa* [*Birth of a Nation*, 1915].

Ve většině případů se jednalo o tzv. *hudební kompilace*, což při značném zjednodušení představuje kombinaci původní hudby s hudbou archivní, která bývá dominantní. V tomto duchu jsou vytvořeny snímky z konce 20. let minulého století, *Ben Hur* [1926] nebo *The Big Parade* [1928].⁶ Odkaz tohoto mezitypu filmové hudby rozhodně není záležitostí několika desítek let. Naopak s ním filmoví tvůrci pracovali v průběhu celého vývoje filmu až po dnešní dobu, ať už

⁴ Srov. PILKA, Jiří. *Tajemství filmové hudby*. Praha: Orbis, 1960, s. 10–11.

⁵ Více viz WIERZBICKI, James Eugene. *Film music: a history*. New York: Routledge, 2009, s. 90–95.

⁶ Viz DONNELLY, Kevin J. (ed.). *Film music: critical approaches*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 2001, s. 7.

byl poměr archivní a autorské hudby jakýkoli. Mnohdy se jednalo jen o titulní píseň nebo část skladby zasazené do děje filmu se zbytkem autorské hudby, jindy hudební stopa filmu obsahovala jen jednu skladbu původní k velkému počtu „vypůjčených“ skladeb.

Za průkopníka autorské filmové hudby bývá označován významný francouzský skladatel **Camille Saint-Saëns** spoluvytvářející progresivní francouzský filmový směr *film d'arte*. Saint-Saëns byl jako již renomovaný skladatel v pokročilém věku poprvé přizván k natáčení krátkometrážního snímku *Zavraždění vévody Guise* [*L'assassinat du duc de Guise*, 1908].⁷

Filmoví skladatelé v raných fázích vývoje byli většinou tvůrci z oblasti klasické hudby, pro které byl filmový průmysl pouze dalším odbytištěm. Tento trend ostatně s různými výkyvy přetrvává dodnes. Vedle Saint-Saënsa coby zástupce romantické hudební tvorby lze jmenovat také **Dmitrije Šostakoviče**, dále **Arthura Honeggera** (a další skladatele tzv. Pařížské šestky), **Paula Hindemitha**, **Benamina Brittena**, **Alfreda Schnittkeho** nebo **Sergeje Prokofjeva**.

Již v prvních desetiletích minulého století začal filmové produkci vládnout americký Hollywood, s nímž je spojena kariéra řady umělců a filmových tvůrců z celého světa. Americká tvorba samozřejmě nestála za všemi velkými díly světové kinematografie. Vzhledem k velké koncentraci děl a množství tvůrců různého zaměření (a národnosti!) však Hollywood skutečně udával směr dalšímu vývoji. Tento trend pokračoval v podstatě v průběhu celého století a dominantní postavení má hollywoodská produkce i dnes, ačkoli musela postupem času obhajovat svoje komercializační tendence a uměleckou úroveň.

V souvislosti s hollywoodskou produkcí a zároveň s protichůdnými tendencemi ve filmové tvorbě po nástupu zvukového filmu nelze opomenout osobnost **Harolda Lloyda** a zvláště **Charlieho Chaplina**. „Král komiků“, jak bývá Chaplin nazýván, byl zpočátku velice úspěšným tvůrcem filmových grotesek a později i celovečerních filmů, a to nejen coby režisér a herec, ale i jako skladatel, resp. autor hudebních motivů a námětů, které následně zpracovávali profesionální skladatelé. K nim patřil například Alfred Newman, David Raksin nebo Larry Russell (viz níže). Filmová teorie pro podobné talentované víceoborové tvůrce zavedla termín *auteur*.

Chaplin ve své pozdější tvorbě setrval u němého filmu, prosazoval ovšem autorskou hudbu zachycenou pevně na filmovém plátně. Tendence stavějící se proti zvukovým filmům ostatně nebyly po uvedení filmu *Jazzový zpěvák* ničím neobvyklým. Zpočátku proti nim vystupovali i významní režiséři **Sergej Ejzenštejn** nebo **René Claire**. Zvukový film byl pro mnohé něčím méně uměleckým, někdy až vulgárním, v porovnání se zaběhlým standardem

⁷ Srov. STOPPE, Sebastian (ed.). *Film in Concert: film scores and their relation to classical concert music*. Glückstadt: VWH, Verlag Werner Hülsbusch, 2014, s. 14.

němých filmů. Krom toho se objevovaly názory, že zvukový film ničí mezinárodní potenciál filmů nebo že je zvuk nadbytečný prvek, který pouze opakuje to, co je zjevné z obrazu (!).⁸

V každém případě byl Chaplinův přístup k filmové tvorbě ojedinělý a v mnohém předcházet svoji dobu. Z hudebního hlediska lze na jeho filmy nahlížet jako na prototypy propracovaného a invenčně bohatého doprovodu. Za pokrokové zle brát i jeho přesvědčení, že je zapotřebí předkládat prostřednictvím filmové tvorby kvalitní hudbu obecnstvu, které by jinak nemělo zvláštního důvodu k jejímu poslechu.⁹

2.1.3 Zlatý věk Hollywoodu

Období tzv. *Zlatého věku Hollywoodu* bývá datováno přibližně na počátku 30. let. Předznamenávalo změny ve filmové produkci ve smyslu žánrového zaměření i hudebních prostředků. Znamenalo to, že zvuková stopa ve filmech začínala být všední záležitostí, což se odrazilo na postupně se snižující návštěvnosti kin. Filmařské společnosti se proto rozhodly natáčet takové druhy filmů, které by promítání opět zatraktivily a zároveň by finančně kompenzovaly výrobní náklady. Žánrová změna sestávala především z příklonu k filmovým dramatům a ke klasickým filmům dobrodružného či historického zaměření.¹⁰ Hudebně bývá toho období spojováno s termínem *filmový symfonismus*. Oproti předešlým obdobím zde vystupovala výhradně jména profesionálně vyškolených skladatelů, většinou evropských emigrantů, jejichž díla již nebyla závislá na následném zpracování aranžéry. Tvůrci k tomu povětšinou sami zastávali i post dirigenta při natáčení orchestru.

Za nejvýznačnější tvůrce filmové hudby hollywoodské zlaté éry bývají označováni dva původem evropští skladatelé, a to **Max Steiner** a na něj navazující **Erich Wolfgang Korngold**. Druhý z této dvojice, brněnský rodák židovského původu, který měl již v době prvních zakázek pro film značné renomé, byl sice co do filmové tvorby poměrně méně činný, jeho vliv na další generace skladatelů však byl nezpochybnitelný. Jeho odkaz lze nalézt i ve tvorbě Johna Williamse a dalších stoupců ryze symfonické filmové hudby.

Korngoldova pozice ve studiích bratrů Warnerových byla výjimečná tím, že si vzhledem ke svému postavení a doporučení od věhlasných skladatelů (Richard Strauss) mohl dovolit klást nemalé podmínky, na které ostatní tvůrci nemohli ani pomýšlet. Mohl si sám volit filmy, které zhudební, odkud patrně pramení i zmíněný omezený počet filmových kompozic. Jeho hudba také

⁸ Srov. WIERZBICKI, James Eugene. *Film music: a history*. New York: Routledge, 2009, s. 96–103.

⁹ Srov. COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. Praha: Casablanca a Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 40–41.

¹⁰ Viz tamtéž, s. 82–84.

nebyla vázána autorskými právy ke studiu, což mu umožňovalo následně přetvořit řadu svých děl do podoby samostatných koncertních skladeb.

Mezi jeho nejslavnější práce patří *Sen noci svatojánské* [*Midsummer Night Dream*, 1935], který byl zároveň jeho filmovou prvotinou. Dále snímek *Dobrodružství Robina Hooda* [*The Adventures of Robin Hood*, 1938], za nějž obdržel Cenu Akademie, *Soukromý život Alžběty a Essexu* [*The Private Lives of Elizabeth and Essex*, 1939], který pro značnou operní stylizaci hudby sám označil jako „opera beze zpěvu“, *Pán sedmi moří* [*The Sea Hawk*, 1940] nebo *Kings Row* [1942].¹¹

Max Steiner, často označovaný za původce filmového symfonismu, bývá oproti Korngoldovi s filmovou tvorbou spojován mnohem více, myšleno v poměru k vlastním koncertním a divadelním kompozicím. Seznam filmů s jeho hudbou nabyl počtu přesahujícího tři sta položek, což z něj činí jednoho z nejproduktivnějších filmových skladatelů vůbec. Jako dirigent a skladatel byl známý již dlouho před započítím jeho hollywoodské kariéry. Byl několikrát nominován na Cenu Akademie, kterou nakonec obdržel třikrát. Jednou ze Steinerových prvních prací byl film *Symfonie šesti milionů* [*Symphony of Six Million*, 1932]. Jednalo se však jen o hudební fragmenty. Zřejmě největšího ohlasu se dostalo jeho hudbě ke snímku *King Kong* [1933], jež je považována za manifestační dílo tohoto období s velkým vlivem na pozdější podobu filmové hudby k tzv. *narativním filmům*. Těmi jsou myšleny filmy postavené na skutečném beletrizovaném nebo fiktivním příběhu a stylizovaných hereckých výkonech. Jde tedy o kategorii, do které spadá většina celovečerních filmů, jakýsi protipól filmů dokumentárních.

Steinerovo hudební myšlení předjímalo i pozdější hojné využívání hudby coby prostředku k vysvětlení děje v situacích, kde k tomuto účelu nelze užít dialogu. To je právě případ filmu *King Kong*, kde těžiště děje spočívá v komunikaci se zvířetem.

Další dvě díla, *Jih proti Severu* [*Gone with the Wind*, 1939] a *Casablanca* [1942], jsou naproti tomu typická občasným užíváním citací jiných děl. Zvláště v *Casablance* je hudební doprovod vystavěn na politickém podkladě příběhu, kde se střetávají zájmy nacistického Německa a Francie, jejíž kolonie byly v té době rozprostřené na severu a severozápadě Afriky. Steiner proto na vhodných místech užil stylizací Marseillaisy a záměrně vážné verze německé státní hymny v mollové tónině. Kromě toho se celým filmem prolínají melodie jazzových evergreenů, zejména píseň *As Time Goes By* Hermana Hupfelda. Vedle množství dalších

¹¹ Viz tamtéž, s. 104–108.

slavných filmových děl z pozdější doby jako *A Summer Place* [1959] je třeba zmínit, že Max Steiner byl autorem znělky společnosti Warner Bros.¹²

Méně často bývá v pojednáních o vývoji filmové hudby zmiňováno jméno současníka Steinerja a Korngolda, jenž se svým kolegům vyrovnával nejen co do rozsahu tvorby pro film, ale také kvalitou komponované hudby. Byl to **Victor Young**, skladatel a dirigent působící i na poli muzikálu a tehdejší radiové produkce. Mezi jeho nejvýznamnější díla patří *Cesta kolem světa za 80 dní* [*Around the World in Eighty Days*, 1956], za niž obdržel Cenu Akademie, a *Zářijová aféra* [*September Affair*, 1950] se získaným Zlatým glóblem.

Mezi jmény autorů, kteří pokračovali v linii filmových skladatelů zlaté hollywoodské éry, se objevuje v první řadě **Franz Waxman**, užívající sofistikovaných hudebních prostředků k vyjádření scén ve filmech hororového zaměření, jako například *Frankensteinova nevěsta* [*The Bride of Frankenstein*, 1935], Hitchcockův snímek *Mrtvá a živá* [*Rebecca*, 1940] a drama *Sunset Boulevard* [1950]. Waxmanova tvorba bývá spolu s díly pokrokového budapešťského rodáka **Miklóse Rózsi** (*Ben Hur*, *Zloděj z Bagdadu*, *Spellbound*) připomínána v kontextu filmového žánru *film noir*, typického pro německou expresionistickou kinematografii. V něm se odráží rovněž tvorba **Davidy Raksina**, jehož tvorba (*Síla zla*, *Muž s pláštěm*) byla značně ovlivněná nově se formujícími progresivními směry v oblasti klasické hudby od Gershwina přes Stravinského až po Schönberga. Jiného, poněkud zpátečnického zaměření byl **Alfred Newman**, jehož jméno bylo zpočátku spjato s prací hudebního režiséra a dirigenta filmových orchestrů. Pod jeho taktovkou hrál mimo jiné v raných letech své kariéry i John Williams.

Z dnešního úhlu pohledu Newman představuje dalšího renesančního tvůrce (*auteura*), který svojí hudbou ke snímkům *Zajatec ze Zendy* [*The Prisoner of Zenda*, 1952], *Píseň o Bernadettě* [*The Song of Bernadette*, 1943], *Deník Anny Frankové* [*The Diary of Anne Frank*, 1959] nebo *Na větrné hůrce* [*Wuthering Heights*, 1939] a desítkám dalších vtisknul osobitou podobu syntetizující prvky jazzu, Steinerův symfonismus a kompoziční postupy, které se mnohdy omezují jen na jeden základní v různých podobách variovaný motiv. Ty se následně staly inspirací pro řadu jeho současníků i následovníků. Nelze opomenout fakt, že Newman byl prvním významným domácím autorem hollywoodské produkce, vzhledem k převaze jeho kolegů, skladatelů evropského původu, a byl také rekordmanem v počtu nominací na Oscara. Tento titul držel až do roku 2011, kdy ho o něj připravil jeho dávný „poddaný“ John Williams. Náleží mu také autorství znělky společnosti 20th Century Fox (dnes 20th Century Studios pod

¹² Srov. COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. Praha: Casablanca a Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 98–104.

společností Disney) představující doposud zřejmě neznámější filmovou melodii, která je příznačným motivem mainstreamové kinematografie.

Neméně důležitou roli v americké produkci sehráli dále **Dmitrij Tiomkin** s hudbou k dramatům a westernovým filmům (*Ztracený obzor*, *V pravé poledne*, *Stařec a moře*) a **Alex North**, jehož hudba zněla pod řadou historických velkofilmů a mnoha dalších různorodých snímků z pozdější doby (*Tramvaj do stanice touha*; *Spartakus*; *Dobré ráno, Vietname*). Je třeba si uvědomit, že zmíněné těžiště tvorby uvedených autorů není omezeno jen na jejich činnost v daném období, ale i v dalších dekádách. Hovoříme zde již o období přelomu druhé poloviny minulého století. To však bylo vymezováno řadou důležitých historických událostí, především válečných, znamenajících velké společenské změny provázející logicky i změny v uměleckém nazírání na filmovou tvorbu. V meziválečném a poválečném období se ke slovu opět přihlásila do té doby méně progresivní, přesto nikterak druhořadá evropská filmová produkce. Je pravděpodobné, že právě toto období filmové tvůrce motivovalo k větší umělecké aktivitě.¹³

2.1.4 Evropská meziválečná tvorba

Významnějšího postavení nabyla mezi světovými válkami tvorba Velké Británie, patrně i díky absenci jazykové bariéry, díky níž mohla být snadno exportována do Spojených států. Významný tvůrčí odkaz lze nalézt u osobností, jako byl **Louis Levy**, proslulý především jako hudební režisér a dirigent, **Arthur Bliss**, užívající často nejrůznějších ruchů a zvukových efektů pro modernistická a futuristická díla (*Svět za sto let*),¹⁴ a sir **Ralph Vaughan Williams**, který dodnes figuruje mezi vlivnými jmény britské kinematografie a jehož tvůrčí snahy sklízely úspěch i na poli klasické koncertní hudby. Proslul zejména hudbou k výpravným a válečným filmům jako *49. rovnoběžka* [*49th Parallel*, 1940] nebo *Boj o jižní točnu* [*Scott of the Antarctic*, 1947], který pojednává o poslední výpravě Roberta Scotta za dobytím jižního pólu. Hudbu z tohoto snímku později Vaughan Williams zčásti přetvořil v programní *Sinfonii Antarticu*.

Z množství dalších britských autorů filmové hudby zmiňme ještě **Williama Waltona** a **Malcolma Arnolda**. Walton je znám filmy se shakespearovskou tematikou (*Hamlet*, *Jindřich V.*). Přestože byl úspěšným filmovým skladatelem, považoval práci pro film za umělecky méně hodnotnou a zakázky přijímal převážně z existenčních důvodů, stejně jako řada jeho kolegů. Druhý zmiňovaný, Malcolm Arnold, náleží již do následující generace skladatelů. Jeho kariéra

¹³ Srov. např. DONNELLY, Kevin J. (ed.). *Film music: critical approaches*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 2001, s. 10.

¹⁴ Více viz COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. Praha: Casablanca a Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 237–238.

nicméně započala ještě před koncem 2. světové války a za přibližně dvacetileté působení ve filmovém průmyslu vytvořil hudbu k více než stovce filmů.

Pokud lze srovnávat, Arnold oproti Waltonovu přístupu k filmové tvorbě zastával svoji práci více než zodpovědně a filmové hudby si vážil. Z jeho práce nejvýrazněji vyčnívají tři filmy ve spolupráci s režisérem Davidem Leanem. Jsou to *Zvuková bariéra* [*The Sound Barrier*, 1952] na námět raných pokusů o zkonstruování tryskových strojů, *Bud', anebo* [*Hobson's choice*, 1954] a zřejmě nejslavnější *Most přes řeku Kwai* [*The Bridge on the River Kwai*, 1957] s tematikou válečných zajatců. Arnold zde do značné míry předurčil hudební charakter dalších mnoha snímků podobného zaměření, především stylizovanými vojenskými pochody.¹⁵

Vývoj v dalších evropských zemích byl částečně poznamenán válečnou propagandou a silným ideologickým smýšlením. Tato situace byla samozřejmě nejvýraznější v Německu, kde se přístup k rané filmové hudbě **Josepha Weisse** (*Student z Prahy*, *Kabinet doktora Kaligariho*) nebo **Hanse Erdmanna** (*Upír z Nosferatu*) později značně transformoval v duchu antisemitismu a patriotismu (*Hitlerjunge Quex*, *Žid Süß*, *Olympia*). Nutno zmínit i často užívanou, resp. zneužívanou archivní hudbu Richarda Wagnera.¹⁶ Období před 2. světovou válkou však pro německou kinematografii znamenalo jeden z tvůrčích vrcholů, zejména ve vztahu k průkopnickým snahám německého expresionismu, jehož principy nejlépe reflektuje hororový žánr (viz *Kabinet doktora Kaligariho*).

Výrazný posun v kinematografii zaznamenal v této době i Sovětský svaz, i když ani zde nebyla tvorba ušetřena značného politického vlivu, tentokrát ze strany komunismu. Hudební výraz byl u řady autorů velmi úzce napojen na symfonický styl Čajkovského a Rimského-Korsakova. Osobnost **Dmitrije Šostakoviče**, který byl ve filmovém průmyslu činný dlouhou řadu let, později poněkud zastínil **Sergej Prokofjev**. Přesto Šostakovičova filmová tvorba čítá na desítky významných počinů, včetně *Nového Babylonu* [*Штурм неба*, 1929] a zfilmovaných verzí Shakespearova *Hamleta* [*Гамлет*, 1964] a *Krále Leara* [*Король Лир*, 1971].

Prokofjev vstoupil do širokého povědomí filmové veřejnosti spoluprací s režisérem světového věhlasu Sergejem Ejzenštejnem, který již měl na kontě řadu znamenitých průkopnických filmů, jakým byl i němý snímek *Křižník Potěmkin* [*Броненосец Потёмкин*, 1925] s hudbou Nikolaie Nikolajeviče Kryukova. Tato autorská dvojice spolu vytvořila zásadní díla sovětské filmové produkce, která dalece přesáhla hranice jejich vlasti. V roce 1938 vznikl velkolepý filmový epos *Alexandr Něvský* [*Александр Невский*, 1938], který vešel do filmového

¹⁵ Tamtéž, s. 240–244 a 252–258.

¹⁶ Srov. MATZNER, Antonín. Celuloidová hudba: V. Meziválečný evropský film. *Hudební rozhledy*. 2016, 2016(5), s. 51.

a hudebního povědomí mimo jiné slavnou scénou z bitvy na Čudském jezeře, 37 minut trvající filmovou sekvencí tvořící hudební i scénický vrchol filmu. Prokofjev zde do zvuku orchestru zakomponoval i sborové pasáže a autenticitě dopomohly četné ruchy, výkřiky válečníků a podobně.

Druhým dílem obou autorů byl dvoudílný *Ivan Hrozný* [*Иван Грозный I/II.*, 1945]. Hudba k tomuto poslednímu Ejzenštejnovu dílu však vykazuje větší kompaktnost díky propojení jednotlivých hudebních částí, na rozdíl od Alexandra Něvského, jenž byl vystavěn spíše na velkých uzavřených hudebních číslech s vlastním vývojem.¹⁷ Pro doplnění je potřeba uvést, že hudební doprovod k Alexandrovi Něvskému byl později Prokofjevem přepracován ve stejnojmennou kantátu pro mezzosoprán, smíšený sbor a orchestr (op. 78).

2.1.5 Světová poválečná tvorba

Poválečný vývoj filmové hudby v sobě odráží mnoho různorodých směrů, které se buď nově etablovaly, anebo častěji navazovaly na odkaz první poloviny století a dále jej rozvíjely. Syntézu obou lze nalézt v pozdějších dílech dalšího amerického skladatele **Aarona Coplanda**. Ten se stejně jako Ralph Vaughan Williams začal angažovat ve filmu až s nástupem druhé světové války a jako taková byla jeho tvorba uměleckou reakcí na danou situaci. Jeho patriotické zařazení je pak na místě z důvodu toho, že bývá nazýván zakladatelem amerického hudebního nacionalismu (někdy též v tandemu s Virgilem Thomsonem). Ve své tvorbě, zaměřené převážně na koncertní a scénickou hudbu, syntetizoval prvky jazzu, klasické hudby a lidové americké melodiky. Jeho hudba znamenala velký zdroj inspirace pro další americké skladatele.

Ačkoli je Coplandova tvorba pro film značně omezená a zastíněná balety *Apalačské jaro*, *Rodeo* a *Billy the Kid*, řadou symfonických děl nebo známou *Fanfárou pro obyčejného člověka*, stojí za zmínku přinejmenším hudba pro filmovou adaptaci Steinbeckova románu *O myších a lidech* [*Of Mice and Men*, 1939] a k propagandistickému snímku *Severní hvězda* [*The North Star*, 1943].¹⁸

Neméně významné postavení měl mezi skladateli poloviny 20. století autor hudby k filmu *Sedm statečných* [*The Magnificent Seven*, 1960], jednomu z nejznámějších westernových snímků, **Elmer Bernstein**. Také on svoji hudbu vystavěl na kombinaci prvků různých žánrů,

¹⁷ Více viz KLOPPENBURG, Josef. *Musik multimedial: Filmmusik, Videoclip, Fernsehen*. Laaber: Laaber, 2000, s. 184–186.

¹⁸ Více viz COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. Praha: Casablanca a Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 130–135.

kteřá je nejpatrnější v doprovodu k *Muži se zlatou paží* [*The Man with the Golden Arm*, 1955] v hlavní roli s Frankem Sinatrou.¹⁹

Skladatelem, který platí za jednu z nejvýraznějších osobností filmové hudby vůbec, je **Bernard Herrmann**, známý především díky filmům Alfreda Hitchcocka. Ještě před touto spoluprací, která do jisté míry předznamenávala pozdější trend dvojic filmových autorů, už Herrmann došel uznání za partituru k převratnému filmu Orsona Wellese *Občan Kane* [*Citizen Kane*, 1941] nebo k *Janě Eyrové* [*Jane Eyre*, 1943] Roberta Stevensona.²⁰ Svoje vysoce ceněné umění instrumentace a neotřelé kompoziční i nahrávací postupy prezentoval posléze v dobrodružných filmech, které se od 50. let těšily velké oblibě filmových tvůrců. V této souvislosti lze zmínit jeho hudbu ve filmech *Anna a král Siamu* [*Anna and the King of Siam*, 1946] a *Jáson a Argonauti* [*Jason and the Argonauts*, 1963]. Zcela netradiční nástrojové obsazení bylo naopak použito ve snímcích *Den, kdy se zastavila Země* [*The Day the Earth Stood Still*, 1951] a *Cesta do středu Země* [*Journey to the Center of the Earth*, 1959] podle Julesa Vernea. Mezi značným množstvím elektrifikovaných a elektronických nástrojů budí pozornost zejména *těremin* (*theremin*), jehož netradiční zvukový charakter byl použit pro podkreslení scén s mimozemskou civilizací.

Jak již bylo předesláno, nejpodstatnějším obdobím Herrmannovy kariéry byla spolupráce s režisérem Alfredem Hitchcockem. Z ní vzešla řada filmů hororového a dramatického charakteru. Hudba k nejoceňovanějším z nich, *Závratí* [*Vertigo*, 1958], *Na sever severozápadní linkou* [*North by Northwest*, 1959] a kultovnímu hororu *Psycho* [1960], představuje velice různorodé tvůrčí postupy, od útržkovitých opakujících se motivů přes barevné orchestrální plochy až po strohý, a přesto dramatický charakter využívající výhradně smyčcovou sekci.

Nového rozměru začala od 50. let minulého století nabývat jazzová hudba, což byl žánr ve filmové hudbě již relativně obvyklý (viz *Jazzový zpěvák*). Ani později nebyly jazzově laděné kompozice ničím neobvyklým, zvláště ve tvorbě George Gershwin, Bronislawa Kapera, Jerryho Goldsmitha a výše uvedeného Alexe Northa a Elmera Bernsteina. Významným mezníkem byl však teprve nástup filmové hudby autorů či interpretů ryze jazzového zaměření, jako byl **Miles Davis, Duke Ellington, Louis Armstrong, Frank Sinatra** nebo **Bing Crosby**.

K jazzovým doprovodům se později uchýlil rovněž **Henry Mancini**, za jehož nejvlivnější dílo bývá označován film *Snídaně u Tiffanyho* [*Breakfast at Tiffany's*, 1961] s Audrey Hepburnovou v hlavní roli. Do hudebního povědomí široké veřejnosti se tento snímek dostal

¹⁹ Srov. FINSCHER, Ludwig (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik: 20 Bände in zwei Teilen; begründet von Friedrich Blume; herausgegeben von Ludwig Finscher. 2., neubearb. Ausg.* Kassel: Bärenreiter, 1995, s. 458.

²⁰ Viz WIERZBICKI, James Eugene. *Film music: a history*. New York: Routledge, 2009, s. 157.

zejména díky jeho stěžejní písni *Moon River*.²¹ Mnohem četnější byly filmy užívající archivní hudbu jazzového repertoáru, zvláště životopisně zaměřené, kde se logicky jednalo o tvorbu osobnosti, které byla daná filmová biografie věnována (*The Glenn Miller Story*, *The Benny Goodman Story*, *Rhapsody in Blue*, ...).²²

Další generace skladatelů ovlivněných jazzem nemálo využívaly instrumentací filmové hudby v duchu velkých big-bandů a dechových orchestrů. Typickým příkladem jsou úvodní znělky seriálových řad typu *Mission: Impossible* [1966–1973]. Možností takového nástrojového obsazení, převážně v kombinaci se smyčcovými nástroji, využil vedle mnoha dalších i skladatel **Bill Conti** ve filmu *Rocky* [1976], **Michel Magne** ve francouzské filmové trilogii o Fantomasovi [1964–1966] a částí poměrně multižánrové tvorby i **John Barry**, především ve filmech o agentu Jamesi Bondovi [1963–1987].

V návaznosti na životopisné filmy o slavných jazzových umělcích je třeba věnovat pozornost i vlivu dalších hudebních žánrů na vývoj filmové hudby. Na prvním místě zmiňme velice průrazného vývojového následovníka jazzové hudby, rock and roll. Přední stoupenci tohoto hudebního směru jako Elvis Presley, Bill Haley, Chuck Berry nebo Jerry Lee Lewis svojí hudbou značně přispěli k dobové tváři filmové hudby, která se v retrospektivně pojatých snímcích objevovala ještě dlouho po skončení jejich kariéry. Velmi ceněné jsou dále filmy, na jejichž vytvoření se podílela slavná britská skupina **The Beatles**. Jejich *Perný den* [*A Hard Day's Night* 1964], *Pomoc!* [*Help!*, 1965] a *Žlutá ponorka* [*Yellow Submarine*, 1968] jsou specifickými druhy hudebního filmu na pomezí hudebního dokumentu a muzikálu.²³ Pro film *Absolvent* [*The Graduate*, 1967] zase režisér Mike Nichols užil několika písní populárního dua **Simon & Garfunkel**. Silný vliv na audiovizuální styl hudebních televizních stanic měly pozdější snímky jako *Pink Floyd: The Wall* [1982] coby filmová verze stejnojmenného alba rockové kapely **Pink Floyd**.

Z oblasti populární a taneční hudby by bylo možné uvést celou řadu snímků různého zaměření (zejména životopisného), s hudbou nejrůznějších interpretů. Typickým filmem tohoto období je *Horečka sobotní noci* [*Saturday Night Fever*, 1977], *Pomáda* [*Grease*, 1978] a *Flashdance* [1983]. V drtivé většině případů se však z hlediska zvukového doprovodu jedná o ryzí hudební kompilace dobových hitů, případně skladeb odkazujících na období, ve kterém se

²¹ Srov. BUHLER, James a David NEUMEYER. *Hearing the movies: music and sound in film history*. 2nd edition. New York: Oxford University Press, 2015, s. 314–317.

²² Srov. COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. Praha: Casablanca a Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 218–219.

²³ Viz BUHLER, James a David NEUMEYER. *Hearing the movies: music and sound in film history*. 2nd edition. New York: Oxford University Press, 2015, s. 318–321.

daný film odehrával. Velké popularitě se od 50. let těšily hojně produkované titulní písně. Jejich rozmach se však dá zmapovat mnohem dříve. Mnozí autoři považovali už v období vzniku zvukového filmu titulní píseň za nejdůležitější aspekt zdařilosti filmové hudby, soutěžili o komerčně nejúspěšnější melodie a nutno podotknout, že efektnost takových výtvorů mnohdy zastřela uměleckou kvalitu.

Typickým, byť poněkud zkomercializovaným příkladem titulní písně je *Everything I Do, I Do It For You* kanadského zpěváka Bryana Adamse z filmu *Robin Hood: Král zbojníků* [*Robin Hood: Prince of Thieves*, 1991] režiséra Kevina Reynoldse, jejíž hudební materiál skladatel **Michael Kamen** různými způsoby přepracoval a použil ve vybraných scénách jako příznačný motiv (→ Téma 3). Stejně tak pracoval s titulní písní filmu *Titanic* [1997], *My Heart Will Go On*, autor hudby **James Horner**.

V průběhu druhé poloviny minulého století docházelo ve filmové hudbě k syntézám hudebních druhů a žánrů, většinou na pozadí obecného hudebního vývoje a obdobných tendencí na poli filmovém a nově i televizním. Nemalé množství hudebních tvůrců však přes značný tlak moderních hudebních odvětví setrvalo u klasické podoby filmové hudby, aniž by vždy předem záměrně ignorovalo vývojové tendence. Někdy naopak docházelo k velmi originálním kombinacím klasického orchestrálního zvuku s moderními nástroji a technickými prostředky. Navíc se začaly ve větší míře projevovat různé národní kinematografické produkce.

Francouzská filmová hudba, mající pověst zprvu strojené, později avantgardní tvůrčí základny, čerpala dlouhá léta z odkazu **Arthura Honeggera**, jeho častého spolupracovníka **Daria Milhauda** a zástupce výhradně instrumentální filmové hudby **Maurice Jauberta**. Ranou francouzskou filmovou tvorbu ovlivňoval především písňový repertoár, francouzské šansony a jejich přední představitelka Édith Piaf. V období 2. světové války a posléze tvořil i další významný původem maďarský skladatel **Joseph Kosma**. V tomto období na sebe upozornil svými filmy rovněž Jean Cocteau. Pro hudební doprovod svých filmů, jako byla *Kráska a zvíře* [*La belle et la bête*, 1946] nebo *Orfeus* [*Orphée*, 1950] si zvolil **Georgese Aurica**.

Z další generace filmových tvůrců měli výsadní postavení režiséři Jean-Luc Godard a François Truffaut, představitelé *Francouzské nové vlny* (*La Nouvelle Vague*). Hudba k jejich filmům často sestávala z extravagantních prostředků inspirovaných mimo jiné hudbou Bernarda Herrmanna, a byl zde znatelný vliv jazzové hudby. Mezi skladatele tvořící pro filmy Nové vlny patřil například **Georges Delerue**. Velké uznání i v Americe si vydobyl skladatel **Maurice Jarre**, mezi jehož Oscarem oceněná díla patří filmy Davida Leana *Lawrence z Arábie* [*Lawrence of Arabia*, 1962] a *Doktor Živago* [*Doctor Zhivago*, 1965]. Spolu s německým režisérem

Volkerem Schlöndorffem vytvořili o více než deset let později Oscarem oceněný film na námět Güntera Grasse *Plechový bubínek* [*Die Belchtrommel*, 1979].

Dále nelze opomenout autory **Jeana-Clauda Petita** (*Cyrano z Bergeracu*) a původem rumunského skladatele **Vladimira Cosmu**, jehož hudba zněla v mnoha francouzských filmech různého zaměření, včetně komedií s Pierrem Richardem a Jeanem-Paulem Belmondem. Komédie obecně zastupují velkou část tamní filmové produkce. Unikátní postavení mají filmy s Louistem de Funèsem. Již zmíněného autora hudby ke krimikomediím o Fantomasovi, **Michela Magneho**, lze v této souvislosti doplnit o další osobnost, podílející se na hudebním doprovodu filmové série o jihofrancouzských četnících, jménem **Raymond Lefèvre**.

Itálie, která do té doby nevykazovala větší progresivitu ve filmovém umění, začala po drobných poválečných úspěších nabývat na konkurenceschopnosti, a to zásluhou režisérů Roberta Rosselliniho, Vittoria de Sica, Luchina Viscontiho, Michelangela Antonioniho nebo Federica Felliniho. Posledně jmenovaný bývá nejčastěji uváděn v autorské dvojici se skladatelem **Ninem Rotou**. Snímky *Silnice* [*La Strada*, 1954], *Sladký život* [*La dolce vita*, 1960] nebo *Řím* [*Roma*, 1972] představují jejich nejlepší společná díla. Rota později spolupracoval i s jinými americkými režiséry, jako byl Francis Ford Coppola, autor slavné trilogie *Kmotr* [*The Godfather I/II/III*, 1972].

Trend autorských režisérsko-skladatelských dvojic následoval i režisér Sergio Leone a jeden z nejoceňovanějších a nejplodnějších skladatelů tohoto i následujících období **Ennio Morricone**. Ačkoli jeho hudební filmografie čítá na několik set děl filmového i seriálového zaměření, největší pozornost byla upřena na jeho westernové snímky. Těmto povětšinou koprodukčním (italsko-španělsko-německým) filmům se později dostalo mírně pejorativního označení „spaghetti-western“. Zpočátku byly považovány za podřadné vzhledem k nízkému rozpočtu a poněkud jednotvárnému minimalistickému obsahu vystavěnému na hojně dávce brutality a amorality, což byl prvek, který tradiční westerny z počátku století postrádaly. Až později se těmto filmům dostalo uznání, hlavně díky výpravě, práci s kamerou a v neposlední řadě i netradičně pojaté hudbě. Ta byla zproštěna téměř všech zažitých konvencí a využívala ve filmu ne zcela tradičních nástrojů, jako je elektrická kytara nebo foukací harmonika, stejně jako zvuků biče nebo pískání. Morricone tím v podstatě standardizoval typický zvuk Divokého západu a jeho hudba se tak stala předlohou pro další tvůrce westernově laděného filmového doprovodu.

Neotřelé hudební prostředky a postupy nejlépe ilustruje triptych Leoneho snímků s Clintem Eastwoodem *Pro hrst dolarů* [*Per un pugno di dollari*, 1964], *Pro pár dolarů navíc* [*Per qualche dollaro in più*, 1965] a *Hodný, zlý a ošklivý* [*Il, Buono, il brutto, il cattivo*,

1966]. Masivní vliv na další autory měl film *Tenkrát na Západě* [*C'era una volta il West*, 1968], který již zdatně odkazoval na hollywoodské modely a bývá označován za nejpropracovanější odkaz westernu. Stejně tak oživil Leone do značné míry i tematiku mafie a gangsterů, především filmem *Tenkrát v Americe* [*Once Upon a Time in America*, 1983]. Morricone posléze vytvořil hudební složku mnoha různě zaměřených filmů americké produkce. Na zcela odlišných základech byly postaveny thrillery *Vlk* [*Wolf*, 1994] a *Skandální odhalení* [*Disclosure*, 1994]. Určité znovunabytí věhlasu čekalo Morriconeho po uvedení britského velkorozpočtového snímku Rolanda Joffého *Misie* [*The Mission*, 1986], kde použil řady příznačných motivů odkazujících na náboženský podtext i bojovou tematiku.²⁴

Německá kinematografie byla stejně jako německá literární tvorba značně neustálená. Na jedné straně přetrvával odkaz války, který byl zpracováván buď ryze historicky, nebo v podobě příběhů odehrávajících na jejím pozadí, na straně druhé vznikalo množství koprodukčních filmů různého zaměření. Zvláštní postavení zde zaujímal značně rozsáhlá tvorba již zmíněného režiséra Volkera Schlöndorffa (*Plechový bubínek*, *Ztracená čest Kateřiny Blumové*). Ve vztahu k italským westernům však stojí za zmínku zejména početná série zfilmovaných románů Karla Maye. Ty bývají spojovány se jménem režiséra Haralda Reinla a skladatele **Martina Böttchera**, v jejichž spolupráci vznikla většina filmů o Vinnetouovi jako *Poklad na Stříbrném jezeře* [*Der Schatz im Silbersee*, 1962], *Vinnetou* [*Vinnetou I*, 1963] nebo *Poslední výstřel* [*Vinnetou III*, 1965].

Evropskému vývoji se v této době začala přibližovat také asijská produkce. Mezi mnohými produkty indické a mladší čínské kinematografie, čerpající hojně z historie a tamních duchovních tradic, zmiňme alespoň světově ceněná díla japonského režiséra Akiry Kurosawy *Rašomon* [*Rashōmon* / 羅生門, 1950] a *Sedm samurajů* [*Shichinin no samurai* / 七人の侍, 1954]. Pro obě díla opatřil hudební doprovod **Fumio Hayasaka**, který sice využíval tradičního japonského instrumentáře a melodicko-rytmického základu, přesto však pod vlivem jeho znalostí hollywoodského kompozičního stylu vykazovala jeho hudba značný podíl západních tradic.²⁵

2.1.6 Novodobá filmová hudba

60. a 70. léta byla v americké hollywoodské produkci ve znamení hororů a science-fiction. První zmíněný filmový žánr byl spíš pokračováním odkazu Friedricha Wilhelma Murnaua (*Upír z Nosferatu*) a hlavně Alfreda Hitchcocka (*Psycho*, *Ptáci*). Ze skladatelů, kteří hororům

²⁴ Tamtéž, s. 366–380.

²⁵ Více viz BUHLER, James a David NEUMEYER. *Hearing the movies: music and sound in film history*. 2nd edition. New York: Oxford University Press, 2015, s. 348–353.

a thrillerům věnovali značnou část své tvorby, patří v tomto a následujícím období **Howard Shore**, autor hudby k *Mlčení jehňátek* [*The Silence of the Lambs*, 1991] nebo *Sedm* [*Seven*, 1995]. Vedle toho se proslavil i jako autor hudby k trilogii *Pán prstenů* [*The Lord of the Rings*, 2001–2003], za niž obdržel Cenu Akademie. Vedle Shora se pod hororovými snímky významně podepsal novodobý auteur, skladatel, herec a režisér v jedné osobě **John Carpenter**, především svým snímkem *Halloween* [1978], ke kterému sám složil hudbu.

Filmové science-fiction a další dobrodružné žánry by mohly být vymezovány už tvorbou Bernarda Herrmanna (*Den, kdy se země zastavila*). Na přelomu 60. a 70. let pak dochází k jistému technologickému i koncepčnímu posunu v tomto žánru, jenž je znatelný už v původní verzi *Planety opic* [*Planet of the Apes*, 1968] a později ve *Vetřelci* [*Alien*, 1979] Ridleyho Scotta s hudbou **Jerryho Goldsmitha**.

Do této skupiny skladatelů bychom mohli vřadit i ne sice přehlížené, přesto poměrně málo zmiňované skladatele **Basila Poledourise** (*Modrá laguna*, *Barbar Conan*, *RoboCop*, *Zachraňte Willyho!* nebo *Kniha džunglí*) a **Trevora Jonese** (*Poslední pirát*, *Arachnofobie*, *Poslední Mohykán*, *Richard III.* nebo *Cesta kolem světa za 80 dní*).

Spojení obou poměrně protichůdných tendencí lze nalézt převážně v rané tvorbě unikátní osobnosti filmové hudby, mnohonásobného nositele cen Akademie, Grammy a nově také Ceny princezny asturské **Johna Williamse**. S jeho jménem bývá spojován nástup tzv. *nového symfonismu*. Jde o obnovení tradice symfonické filmové hudby jako její další vývojové etapy po symfonismu 30. let (Steiner, Korngold).²⁶ K oživení symfonické formy však přispěli i Williamsovi současníci John Barry, Alex North a Jerry Goldsmith. Převratným z hlediska filmového i hudebního byl snímek *Čelisti* [*Jaws*, 1975], kterými v podstatě započala úspěšná spolupráce Williamse s režisérem Stevenem Spielbergem. Jednoduchý, a přitom výrazný hudební motiv znázorňující přítomnost krvelačného žraloka se stal specifickým symbolem a vedle smyčcových glissand užitých ve vražedné scéně filmu *Psycho* patří mezi nejznámější hororové motivy vůbec.

Zřejmě nejznámější Williamsovou melodií z raného období filmové tvorby, která předznamenává jeho specifický orchestrální rukopis, je úvodní téma filmu *Superman* [*Superman: The Movie*, 1978]. V tomto hudebním duchu pokračovala i jeho další spolupráce se Spielbergem při vytváření dobrodružné trilogie *Dobytelé ztracené archy* [*Raiders of the Lost Ark*, 1981], *Indiana Jones a chrám zkázy* [*Indiana Jones and the Temple of Doom*, 1984] a *Indiana Jones a poslední křížová výprava* [*Indiana Jones and the last Crusade*, 1989]. Zde Williams vytvořil

²⁶ Viz BUHLER, James a David NEUMEYER. *Hearing the movies: music and sound in film history*. 2nd edition. New York: Oxford University Press, 2015, s. 382–383.

výrazné hlavní téma, pochod, který jako mnoho dalších jeho ústředních motivů vešel do dějin filmové hudby. V roce 2008 k této trilogii přibyl ještě čtvrtý díl *Indiana Jones a Království křišťálové lebky* [*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*].

Sci-fi je ve Williamsově tvorbě neoddělitelně spjato se Spielbergovými *Blízkými setkáními třetího druhu* [*Close Encounters of the Third Kind*, 1977] a s oscarovým snímkem *E. T. – Mimoszemšťan* [*E. T.: The Extra-Terrestrial*, 1982], kde je naplno využito principů *nového symfonismu* v enormních nástrojových obsazeních. Zvláštností těchto děl je v první řadě jejich zaměření na světlou stránku kontaktu s mimozemskými civilizacemi, což v předešlých desetiletích, kdy byly podobné náměty silně ovlivněny studenou válkou, nebylo obvyklé.

Osobitý přístup ve světě sci-fi zvolil také režisér a scénárista George Lucas, když vytvořil historicky nejúspěšnější vesmírnou ságu *Hvězdné války* [*Star Wars I–VI*, 1977–2005]. Z tohoto zpočátku rozporuplného projektu vzešel filmový unikát, na který po Lucasovi navázala nová generace tvůrců a pokračuje v něm i v současné době, stále s Williamsem coby autorem hudby. Ačkoli bývají Williamsovi vytýkány přímé odkazy na tvorbu skladatelů romantického a neoklasicistního období (Čajkovskij, Holst, Stravinskij), představuje hudební doprovod *Hvězdných válek* instrumentační i motivický základ většiny pozdějších filmů z vesmírného prostředí.²⁷

Z velkého množství dalších filmů, na kterých se Williams podílel, jmenujme ještě další Spielbergův velkofilm *Jurský park* [*Jurassic Park*, 1993], historické drama *Schindlerův seznam* [*Schindler's List*, 1993], dobrodružný film *Sedm let v Tibetu* [*Seven Years in Tibet*, 1997] a romantické drama *Gejša* [*Memoirs of a Geisha*, 2005]. Kromě hudební tváře sci-fi a hororu se Williams podílel i na formování specifických hudebních prostředků k vyjádření světa kouzel a magie. Nejvíce se tyto tendence projevíly v prvních třech filmech o Harrym Potterovi. Všechny tyto filmy provází společné motivy, na které u zbylých děl navázali i další skladatelé – **Patrick Doyle**, **Nicholas Hooper** nebo v současnosti velmi úspěšný francouzský skladatel **Alexandre Desplat**.

Podstatný vliv na podobu tehdejší i současné filmové hudby měl v 70. a 80. letech nástup hudebního minimalismu. Průkopníkem nejen ve filmové tvorbě byl **Michael Nyman**, který nejvíce spolupracoval s režisérem Peterem Greenawayem. Z jejich dílny vzešel například film *Umělcova smlouva* [*The Draughtsman's Contract*, 1982]. Ještě dál posunul principy minimalisticky vytvořené filmové hudby **Philip Glass**. Nejvíce je tento vliv patrný na jeho

²⁷ Více viz COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. Praha: Casablanca a Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 458–467.

hudbě k netradičním němým dokumentárním snímkům zvaným též „qatsi trilogie“. V neznámějších z nich, *Koyaanisqatsi* [1982], odkazuje na historii jeskynních maleb a celý vývoj lidského společenství vedoucí až do dnešní doby, kdy je původní čistota života konfrontována s ničivou silou moderní doby. Druhým celosvětově uznávaným filmem, zaměřeným na oblast Tibetu a na život Dalajlámy v době čínské invaze, je *Kundun* [1997]. Glass zde obvyklé repetitivní plochy zinstrumentoval pro tradiční tibetské nástroje a užil také alikvótního zpěvu.²⁸ Z filmů s Glassovou hudbou blížících se filmovému mainstreamu zmiňme dále *Hodiny* [The Hours, 2002] nebo *Iluzionistu* [The Illusionist, 2006].

Ze současných vyhledávaných skladatelů filmové hudby, kteří alespoň částí své tvorby navazují na principy minimalismu, je možné jmenovat **Thomase Newmana**, syna slavného Alfreda Newmana (a také bratra Davida Newmana a bratrance Randyho Newmana), jehož tvorba čítá velké množství filmů. Mezi nimi zaujímá zásadní postavení *Zaříkávač koní* [The Horse Whisperer, 1998]; *Seznamte se, Joe Black* [Meet Joe Black, 1998] a v poslední době zejména nejnovější pokračování série filmů o Jamesi Bondovi. Za mírně transformovanou podobu minimalismu můžeme považovat i tvorbu komerčně úspěšného francouzského skladatele **Yanna Tiersena** (*Amélie z Montmartru*; *Goodbye, Lenin!*).

Podobu filmové hudby ovlivňoval také nástup elektronických nástrojů, syntezátorů a jiných technických prostředků. Typickým představitelem je Evangelos Odysseas Papathanassiou, známý pod pseudonymem **Vangelis**. Mezi jeho nejvýznamnější díla patří bezpochyby hudba k britskému filmu *Ohnivý vůz* [Chariots of Fire, 1981] a dva snímky Ridleyho Scotta, *Blade Runner* [1982] a *1492: Dobytí ráje* [1492: Conquest of Paradise, 1992]. V posledním jmenovaném Vangelis zajímavým způsobem kombinoval elektronické a akustické nástroje.

Prvky elektronické hudby se objevovaly i ve starších hororových filmech *Scanners* [1980] a *Videodrome* [1982] režiséra Davida Cronenberga s hudbou Howarda Shora a v již zmínovaném Carpenterově filmu *Halloween*. Z jiných žánrů pro příklad jmenujme akční filmy *Tango a Cash* [Tango & Cash, 1989] a *Top Gun* [1986] s hudbou **Harolda Faltermeyera** nebo *Demolition Man* [1993], kde již v té době poměrně přežitou, nicméně nápaditě vsazenou elektronickou hudbu vytvořil **Elliot Goldenthal**. Její užití lze vedle symfonických částí brát jako tvůrčí záměr vzhledem k zaměření filmového děje, jenž mimo jiné představuje konfrontaci života v roce 1996 a 2032.

²⁸ Srov. BUHLER, James a David NEUMEYER. *Hearing the movies: music and sound in film history*. 2nd edition. New York: Oxford University Press, 2015, s. 384–385.

2.1.7 Současná tvorba

Stav filmové hudby se od přelomu tisíciletí ubírá směrem kategorizace filmové hudby jako samostatného žánru (→ Téma 3). Je otázkou, do jaké míry je tento trend opodstatněný a hlavně životaschopný. Označení „filmový skladatel“ se sice stalo oficiálním atributem většiny současných tvůrců, přesto stále přetrvává odkaz minulého století, kdy byl skladatel zároveň filmovým a koncertním (či jiným) autorem. Ani v používání hudebně-výrazových prostředků není dnešní filmová tvorba zbavena vlivů minulosti. Naopak se mnohdy snaží o syntézu kompozičních přístupů, nehledě na to, že řada významných osobností minulého století je stále umělecky činná.

Vzhledem k současné produkci lze nadále považovat za základ filmové hudby tradiční nástrojovou sazbu. Z pohledu tvorby se poukazuje na tendence stále většího zapojení moderních technologií do tvůrčího procesu. Především hollywoodská produkce je v tomto ohledu velice činná. Velké množství filmů si však vedle autorské hudby stále zachovává tradici používání archivní hudby, resp. hudebních kompilací, tak jak tomu bylo v průběhu téměř celého minulého století.

Následující text se bude zaměřovat na tvůrce filmové hudby činné zejména v posledních desetiletích. Mezi ně patří bezpochyby skladatel **Danny Elfman**, jehož osobitý hudební jazyk zaznívá v mnohých současných filmech. Jeho pochmurné, velice dramatické a zároveň místy komické zaměření kompozic vychází z netradičního pojetí filmů, ke kterým byly komponovány. Jedná se z velké části o díla Tima Burtona, která povětšinou kolísají mezi hororem, pohádkou, dramatem a komedií. Jmenujme například film *Střihoruký Edward* [*Edward Scissorhands*, 1990], *Ukradené Vánoce* [*A Nightmare Before Christmas*, 1993], *Planeta opic* [*Planet of the Apes*, 2001] nebo *Alenka v říši divů* [*Alice in Wonderland*, 2010].

Významného postavení dosáhla Burtonova velká filmová adaptace komiksového hrdiny *Batmana* [1989], která odstartovala zájem o další filmy tohoto druhu. Na některých z nich se později Elfman také podílel. Ze světa animovaného filmu stojí za zmínku ještě Elfmanova úvodní znělka seriálu *Simpsonovi* [*The Simpsons*, 1989–2020].

Mezi neopominutelné představitele nové generace hollywoodských filmových skladatelů patří i trojice **James Horner** (*Jméno růže*, *Titanic*, *Apollo 13*, *Statečné srdce*, *Troja*, *Avatar*), **James Newton Howard** (*Šestý smysl*; *Vodní svět*; *Já, legenda*; *Ďáblův advokát*; *Fantastická zvířata a kde je najít*) a **Alan Silvestri** (*Návrat do budoucnosti*, *Forrest Gump*, *Predátor*, *Trosečník*, *Van Helsing*, *Avengers*). V posledních letech, kdy se do popředí americké produkce dostávají opět akční filmy a moderní filmové verze slavných komiksových příběhů, lze k těmto autorům vřadit i **Briana Tylera**. Ačkoli jeho první filmové práce také sahají až do 90. let,

významnější postavení si vydobyl zvláště v posledních deseti letech, kdy vytvářel hudbu k novým pokračováním slavných akčních snímků (*Rambo: Do pekla a zpět, Rychle a zběsile 5*), novodobým akčním filmům a thrillerům (*Expendables: Postradatelní 1–3, seriál Ospalá díra*) a hlavně ke zmíněným zfilmovaným komiksovým příběhům (*Thor: Temný svět, Iron Man 3, Avengers: Age of Ultron*). Za další výrazou osobnost filmové hudby především v posledních desetiletích platí **Michael Giacchino** (*Úžasňákovi, Úsvit planety opic, Jurský svět, Rogue One: Star Wars Story, Doctor Strange, Spider-Man: Homecoming, Coco* nebo seriál *Ztraceni*).

Mezi nějskloňovanější soudobé hollywoodské skladatele patří bezesporu německý rodák **Hans Zimmer**. Jeho první významnou zakázkou bylo vytvoření hudebního doprovodu k úspěšnému filmu Barryho Levinsona *Rain Man* [1988], za nějž byl nominován na Oscara. Obdržel ho však teprve za originální hudbu k animovanému snímku Walta Disneyho *Lví král* [*The Lion King*, 1994]. Vážnější témata hudebně zpracoval ve filmech *Poslední samuraj* [*The Last Samurai*, 2003], kde ve stylizovaných moderních úpravách hojně využíval starého japonského instrumentáře i melodiky, *Gladiator* [2000] a *Pearl Harbor* [2001]. Rovněž se podepsal pod řadou filmů režiséra Christophera Nolana (*Počátek, Interstellar, Batman začíná, Temný rytíř, Temný rytíř povstal*) a pod zfilmovanými dobrodružnými romány Dana Browna (*Šifra mistra Leonarda, Andělé a démoni, Inferno*).

Hans Zimmer je rovněž spojován se založením společnosti pro filmovou hudbu Remote Control Productions. Ta má hudební záštitu nad velkým množstvím hollywoodské filmové produkce a sdružuje řadu předních filmových skladatelů a aranžérů, jako jsou **Klaus Badelt, Harry Gregson-Williams, John Powell, Nick Glennie-Smith, Thomas Bergersen**, již zmíněný **James Newton Howard** a mnoho dalších.

2.2 Domácí produkce

Na český film bývá v jeho počátcích nahlíženo jako na odraz zahraničních tendencí přejímaných domácími tvůrci zpravidla s několikaletým zpožděním. Postupem času se místní produkce stávala poměrně samostatnou oblastí a řada osobností si vysloužila za svá díla světové renomé. To bylo v mnoha případech podmíněno prací v zahraničí, což byl případ držitele několika Cen Akademie Miloše Formana (*Přelet nad kukaččím hnízdem*, *Amadeus*, *Valmont*, *Goyovy přízraky*). Mezi uznávanými filmovými tvůrci a průkopníky animace pak dominuje osoba Karla Zemana, jehož práci nejlépe vystihují snímky *Cesta do pravěku*, *Čarodějův učeň* a série filmů o námořníku Sindibádovi.

Je možné hovořit i o dalších jménech nejen režisérů, ale také herců, počínaje prapůvodci a prvními provozovateli českého biografu Viktorem Ponrepem a Bohuslavem Crhou a konče současnou produkcí spojovanou nejčastěji s filmovými studii Barrandov. Je důležité zmínit, že v průběhu celého století byl film v českých zemích spojován s mnoha významnými představiteli různých uměleckých oborů. V prvních desetiletích 20. století to byl Martin Frič, Jaroslav Kvapil, Karel Hašler nebo Karel Teige.²⁹

2.2.1 Starší generace

Počátky české filmové hudby lze, podobně jako v zahraničí, hledat v promítání němých filmů. Jednalo se rovněž o praxi živého hudebního doprovodu pomocí klavíru, popřípadě orchestru, v průběhu promítání. Ve stejné době vznikly některé z významných českých kinosálů, včetně Lucerny. Po vzoru zahraničí bylo české promítání podkládáno archivní hudbou převážně klasického zaměření. Většinou se užívaly tytéž edice obsahující seznamy vhodných skladeb pro promítání, jakými se řídily podniky v jiných zemích.

Praha byla vyhlášena užíváním Mozartovy hudby, ale hojně se uváděly i skladby českých autorů, jako byl *Symfonický poem* Josefa Suka, Dvořákova *Humoreska č. 7* a mnoho dalších.³⁰ Zapojení skladeb českých klasických skladatelů do filmové tvorby představuje ostatně další analogii ke světovému vývoji filmové hudby. Kromě Suka a Dvořáka to byl v první polovině minulého století **Bohuslav Martinů**, **Vítězslav Novák**, **Julius Fučík** nebo **Otakar Ostrčil**. V rámci jiných žánrů lze uvést především **Emila Františka Buriana** (*Siréna*, *Psohlavci*, *Cesta do pravěku*), **Jaroslava Ježka**, **Julia Kalaše** a **Jiřího Srnku** (viz dále).

²⁹ Srov. MATZNER, Antonín a Jiří PILKA. *Česká filmová hudba*. Praha: Dauphin, 2002, s 18–27.

³⁰ Viz např. PILKA, Jiří. *Tajemství filmové hudby*. Praha: Orbis, 1960, s. 9–15.

První domácí snímky s původní hudbou začaly být produkovány teprve v poválečném období, tedy v době vzniku Československé republiky. První hrané snímky tohoto typu reprezentuje *Magdalena* [1921] Vladimíra Majera, na němž se hudebně podílel **Karel Weis**, žák Dvořáka a Fibicha, a historický velkofilm *Svatý Václav* [1929]. Ten byl vytvořen režisérem Janem Stanislavem Kolárem při příležitosti plánovaných oslav tisíciletého výročí úmrtí českého knížete. Hudební složka byla svěřena dvěma autorům, **Oskaru Nedbalovi** a **Jaroslavu Kříčkovi**.³¹ Ve stejném období jako *Magdalena* a *Svatý Václav* byl vytvořen i nedochovaný snímek Jana Arnolda Palouše *Cesta kolem republiky* s hudbou **Bohuslava Martinů**.³²

Nástup zvukového filmu v českých zemích byl provázen úspěšným uvedením zfilmované verze muzikálu Jeroma Kerna *Lod' komediantů* [Show Boat, 1929] v kině Lucerna. Posléze byl českým divákům představen i snímek *Jazzový zpěvák* (viz předešlá kapitola) jakožto premiérový film tehdy nově založeného biografu Alfa. Stejně jako v zaoceánské produkci nabyly hudební filmy (zfilmované operety a muzikály) zejména v první polovině minulého století poměrně velké obliby. Vznikala také četná hudební díla domácích autorů. Významnou roli zde zastávala dvojice Jiří Voskovec a Jan Werich, zakladatelé Osvobozeného divadla a nejvýraznější tvůrci meziválečného období.

Ačkoli se jejich činnost ubírala primárně směrem divadelních představení (revue), vytvořili spolu s jejich hlavním hudebním spolupracovníkem **Jaroslavem Ježkem** a režiséry Jindřichem Honzlem a Martinem Fričem čtyři filmy, *Pudr a benzin* [1931], *Peníze nebo život* [1932], *Hej-ru-p!* [1934] a *Svět patří nám* [1937]. Ježkova různorodá tvorba je však všeobecně známa především díky skladbám spojeným s Osvobozeným divadlem, z nichž lze jmenovat *Bugatti step*, *Klobouk ve křoví*, *Život je jen náhoda*, *Svět naruby* či *Ezop a brabenec*.

V meziválečném období začala filmová kariéra mnoha dalších skladatelských osobností, z nichž velký počet pracoval v tomto odvětví i dlouho po skončení 2. světové války. Vedle již uvedených autorů (E. F. Burian, J. Kříčka) nesmí být opomenuti další představitelé starší generace českých filmových skladatelů jako **Erno Košťál** (*Psohlavci*, *Lidé pod horami*) a **Jiří Julius Fiala** (*Maryša*, *Babička*, *Muzikantská Liduška*). Zvláštní pozornost je zde třeba věnovat dvěma skladatelům, kteří se stejně jako Kříčka a Nedbal nejprve profilovali jako tvůrci symfonické a operní hudby.

Prvním z nich byl **Otakar Jeremiáš**, jehož filmový debut v podobě adaptace Čapkova díla *Loupežník* [1931] nezaznamenal navzdory kladným kritikám směrem k hudbě větší úspěch. Stalo se tak především kvůli režijnímu záměru a celkovému zpracování. Mnohem většího ohlasu

³¹ BROUSIL, A. M. *Česká hudba v českém filmu: Vývoj a poslání*. Praha: Václav Petr, 1940, s. 11.

³² Viz MATZNER, Antonín a Jiří PILKA. *Česká filmová hudba*. Praha: Dauphin, 2002, s. 43–49.

dosáhly filmy *Zborov* [1938] a *Paličova dcera* [1941]. K jejich úspěchu dopomohlo vedle vhodně zvoleného hudebního doprovodu i herecké obsazení v čele s Karlem Högerem a Lídou Baarovou.

Druhým byl **František Škvor**, význačný dirigent a žák Vítězslava Nováka. Jeho hudba k filmu Karla Plicky *Zem spieva* [1933] měla velký význam v české filmové hudbě celého období bezprostředně po nástupu zvukového filmu. Toto poeticky zaměřené dílo čerpá z folklorních tradic Slovenska a je ojedinělé vzájemnou korespondencí zvukové i vizuální složky. Z dalších filmů s hudbou Františka Škvora jmenujme hudebním námětem značně inspirovaný celovečerní snímek *Humoreska* [1939] režiséra Otakara Vávry. Vedle Dvořákovy skladby, která dala filmu i literární předloze Karla Matěje Čapka-Choda jméno, zde bylo užito několika citací děl Beethovena a Smetany. Odlišné prostředky pak Škvor použil v psychologickém Vávrově filmu *Kouzelný dům* [1939], kde se na vykreslení snových a halucinačních scén hlavní hrdinky podílel neotřelou prací s kamerou i Jan Roth.³³

2.2.2 Střední generace

Mezník mezi starší a nastupující střední generací českých filmových skladatelů ztělesňuje jeden z nejvýraznějších představitelů české filmové hudby **Jiří Srnka**. Stejně jako jeho současníci prošel i on velkým kompozičním vývojem a svojí velice obsáhlou tvorbou zasahuje až do 70. let. Významná je jeho spolupráce s Otakarem Vávrou. Zkušenosti výkonného umělce nabyt také v orchestru Osvobozeného divadla, kde působil zprvu jako houslista, později jako druhý kapelník. První Srnkovy větší zakázky představovaly celovečerní filmy *Včera neděle byla* [1938] nebo *Ohnivě léto* [1939]. Z válečného období vzešlo množství děl, včetně snímků *Minulost Jany Kosinové* [1940], *Pohádka máje* [1940] a *Němá barikáda* [1949]. Různé tendence ve filmové tvorbě v poválečném období a technická zdokonalení formují i typický Srnkův rukopis znatelný ve významnějších filmech jako *Krakatit* [1948].

Z počátku druhé poloviny minulého století stojí za zmínku filmy Václava Kršky *Měsíc nad řekou* [1953] a *Stříbrný vítr* [1954], kde Srnka zpracovával hudbu spíše ve stylu melodramu. Citační a stylizační práci s hudebním materiálem lze slyšet ve Vávrově historicky zaměřené „Husitské trilogii“ z let 1954–1956 (*Jan Hus*, *Jan Žižka*, *Proti všem*), kde se mísí husitská chorální melodika v citacích písní Jistebnického kancionálu s komplikovanějšími hudebními úseky. Ty ve vzájemné kontrapozici symbolizují boj prostého lidu s církví.³⁴

³³ Tamtéž, s. 123–145.

³⁴ Více viz PILKA, Jiří. *Filmová hudba Jiřího Srnky*. Praha: Knižnice Hudebních rozhledů, 1957.

V pozdější době byl Srnka činný v oblastech dokumentárních, životopisných, komediálních i pohádkových, z nichž můžeme jmenovat například *Broučky* [1967]. Závažné téma pak hudebně ztvárnil ve filmovém zpracování Kaplického *Kladiva na čarodějnice* [1969] v režii Otakara Vávry, kde pro vyjádření pochmurné či morbidní atmosféry užil mnohdy velice skromných hudebních prostředků. Z posledního období skladatelova života pochází také historicko-životopisný seriál *F. L. Věk* [1970–1971].

Dalším zástupcem početné střední generace skladatelů je **Julius Kalaš**. Ten se s výjimkou významných snímků *13. revír* [1946] a *Muži bez křídel* [1946] s detektivní a válečnou tematikou zaměřoval převážně na filmové komedie. V něm vynikají filmy *U nás v Kocourkově* [1934], na němž se hudebně podílel i Jaroslav Ježek, *Rodinné trampoty oficiála Tříšky* [1949], *Pytláková schovanka aneb Šlechetný milionář* [1949] a dvoudílná komedie *Císařův pekař – Pekařův císař* [1951].³⁵

Dalibora Cyrila Vačkáře, syna hudebního skladatele Václava Vačkáře, spojuje mnohé z jeho raného uměleckého působení s Jiřím Srnkou. Byl studentem kompozice u významných skladatelských osobností (Josef Suk), hrál na housle v orchestru Osvobozeného divadla a působil i jako dirigent. Z jeho ne příliš obsáhlého, avšak velice přínosného odkazu bývá nejčastěji připomínáno drama *Divá Bára* [1949] a pohádka *Pyšná princezna* [1952] s velmi výraznou hudební invencí a písněmi, které se dodnes řadí mezi nejznámější domácí filmové melodie. Úspěšné byly rovněž další filmy Bořivoje Zemana *Dovolená s Andělem* [1952] a *Anděl na horách* [1955]. Dramatickému žánru přispěl Vačkář hudbou k filmu Martina Friče *Tajemství krve* [1953].

Dále v české filmové produkci tohoto období figurovali **Jan Seidel** (*Anna proletárka, Strakonický dudák, Dobrý voják Švejk, Poslušně hlásím*), **Jan Kapr** (*Nové Československo, Slepice a kostelník, Komedianti*) a **Jan Rychlík** (*Pérák a SS, Velké dobrodružství, Ztracenci*). Rozsahem tvorby co do počtu i rozrůzněnosti žánrů vynikal skladatel **Jiří Šust**. Po raném období, kdy se věnoval jak animovaným, tak dramaticky laděným filmům (*Vánoční sen, Týden v tichém domě, Svědomí, Frona*),³⁶ směřovala jeho tvorba k vysoce ceněným dílům Jiřího Menzela *Ostře sledované vlaky* [1966], *Rozmarné léto* [1967], *Postřižiny* [1980] nebo *Slavnosti sněženek* [1983].

Nástup mladší generace filmových skladatelů předznamenával zejména **Václav Trojan**. Stejně jako řada jeho předchůdců a současníků byl profesionálně vyškoleným skladatelem, který se zpočátku věnoval hlavně koncertní tvorbě. Velkých zkušeností nejen v oblasti kompozice

³⁵ Srov. MATZNER, Antonín a Jiří PILKA. *Česká filmová hudba*. Praha: Dauphin, 2002, s. 194–195.

³⁶ Viz tamtéž, s. 213–216.

nabyl coby výkonný umělec a pracovník v rozhlase. Jeho práce pro film bývá spojována hlavně s díly režiséra Jiřího Trnky, s nímž spolupracoval hlavně v rozmezí let 1945–1965. Z tohoto období vzešly významné loutkové snímky pohádkového a historického zaměření *Špalíček* [1947], *Císařův slavík* [1948], *Bajaja* [1950] či *Staré pověsti české* [1952]. V pohádkovém zaměření pokračoval dále hudbou k filmu *Byl jednou jeden král...* [1954] Bořivoje Zemana. Mezinárodního úspěchu dosáhla jeho hudba k filmu *Sen noci svatojánské* [1959]. K tomuto tématu se později vrátil a vytvořil z něj stejnojmenný balet, který byl v roce 1985 zpracován režisérem Vladimírem Sísem do podoby stylizovaného záznamu baletního představení. Trojanova nefilmová tvorba je velice obsáhlá, ačkoli je dnes znám více jako filmový skladatel.

Rovnocenným partnerem Václava Trojana byl **Zdeněk Liška**, který by mohl být považován za nejproduktivnějšího českého filmového skladatele vůbec. Jeho tvorba je obsáhlejší tím spíše, že byl činný v dokumentárním filmu. Z prvního období jeho tvorby jmenujme hudbu k filmu Karla Zemana *Vynález zkázy* [1958] a výrazné množství Zemanových loutkových filmů různého zaměření (série o panu Prokoukovi, *Král Lávra*), stejně jako loutkové filmy Hermíny Týrlové. Dále je do výčtu možné zařadit snímky *Kam čert nemůže* [1959], *Vyšší princip* [1960], *Smrt si říká Engelchen* [1963] a hlavně vysoce ceněnou *Markétu Lazarovou* [1967]. Výrazně se do historie českého filmu zapsaly filmy s Liškovou hudbou *Obchod na korze* [1965], který byl reakcí na válečný antisemitismus a další prohršky válečného období, a psychologický horor podobného zaměření *Spalovač mrtvol* [1968].

Ze seriálové tvorby vystupuje nejvýrazněji krimi série *Hříšní lidé města pražského* [1968–1969] a *30 případů majora Zemana* [1974–1979]. V detektivního žánru se pak Liškova hudba objevovala i v rámci filmů *Pěnička a paraplíčko* [1970], *Partie krásného dragouna* [1970] nebo *Vražda v hotelu Excelsior* [1971].

2.2.3 Mladší generace

Za zástupce mladší generace českých filmových skladatelů můžeme považovat **Svatopluka Havelku**, **Miloše Vacka** a rozhodně i **Luboše Fišera**. První jmenovaný bývá hojně zmiňován v souvislosti s jeho koncertní tvorbou symfonickou i duchovní. Vedle toho však vytvořil hudbu k několika desítkám filmů. Jeho kariéra filmového skladatele se datuje od roku 1953. K prvním významným pracím patří film z venkovského prostředí pro děti *Honzíkova cesta* [1956]. V následujících letech se pak Havelka podílel na dalších snímcích pro mladší publikum (*Hry a sny*, *Zpívající pudřenka* či pozdější *Táto, sežeň štěně!*). Příznačný Havelkův symfonický lyrismus zde byl často symbolicky doplňován dětskými nástroji.

Další desetiletí se v Havelkově tvorbě vyznačovala žánrovou rozrůzněností. Předně to byla další díla jeho dlouhodobého tvůrčího partnera, režiséra Vojtěcha Jasného, *Až přijde kocour* [1963] a *Všichni dobří rodáci* [1968]. Prostředky témbrové hudby použil Havelka příznačně v kontrastu k jeho obvyklé orchestrální stylizaci ve filmu *Přežil jsem svou smrt* [1960] zpracovávajícím tematiku koncentračního tábora. České filmové komedii pak přispěl hudbou k filmům „*Pane, vy jste vdova!*“ [1970] Václava Vorlíčka a „*Marečku, podejte mi pero!*“ [1976] Oldřicha Lipského.³⁷ Z následujících let pak nelze opomenout pohádkové filmy *Princ a Večernice* [1978] a *Nebojsa* [1988].

Druhý jmenovaný, **Miloš Vacek**, debutoval u filmu v témž roce jako Havelka a stejně jako on má na kontě řadu filmů různého zaměření. Zpočátku to byly válečné snímky jako *Neporažení* [1956], slavný *Král Šumavy* [1959] nebo *Atentát* [1964]. Z oblasti komedií je třeba zmínit filmy *Procesí k panence* [1961] a *Naše bláznivá rodina* [1968].³⁸ Vacek je také spojován s krátkými animovanými snímky Zdeňka Milera o Krtečkovi.

Luboš Fišer, nejmladší ze tří uvedených autorů, převáděl svůj tvůrčí um do mnoha kompozičních podob. Oproti autorům, jako byl Liška, který bývá spojován se zaváděním elektroakustické hudby do filmu, však Fišerova hudba zůstává vesměs v klasických tvůrčích mezích a v tradiční orchestrální podobě. První skladatelské úspěchy se dostavily ještě za studií na pražské Akademii. Koncertní tvorba u Fišera přesahuje objem obvyklý u jeho kolegů, filmových skladatelů. Prvním filmem s Fišerovou hudbou byl *Okurkový hrdina* [1963], jenž bývá díky výrazné hudební složce klasifikován jako hudební film. V dalším období měla výsadní postavení zfilmovaná literární díla *Modlitba pro Kateřinu Horowitzovou* [1965], *Dita Saxová* [1967] a *Případ pro začínajícího kata* [1970], který vznikl dle námětu Swiftových Gulliverových cest. Fišerův kompoziční styl čerpá z vizuální inspirace a obraznost jeho filmových děl byla vysoce ceněna, stejně jako fakt, že jeho hudba obsahovala velký filmově-jednotící prvek, a přesto zůstávala plnohodnotnou samostatnou složkou.

Od 70. let počet filmů s Fišerovou hudbou ještě narůstá. K těm nejvýznamnějším patří *Svatby pana Voka* [1970] s řadou ironizujících komediálních prvků na podkladě různých stylových a žánrových přesahů, *Petrolejové lampy* [1971] s tanečními stylizacemi, *Babička* [1971] vytvořená v čistém romantizujícím, až dvořákovském aranžmá, *Sestřičky* [1983] a dílo s židovskou tematikou *Smrt krásných srnců* [1986].³⁹ Především díky titulním písním a výrazným hudebním tématům vešla do povědomí řada českých filmů a seriálů. Zde přispěl

³⁷ Srov. MATZNER, Antonín a Jiří PILKA. *Česká filmová hudba*. Praha: Dauphin, 2002, s. 223–225 a s. 299–300.

³⁸ Tamtéž, s. 226–228 a 305.

³⁹ Srov. MATZNER, Antonín a Jiří PILKA. *Česká filmová hudba*. Praha: Dauphin, 2002, s. 311–314, 365–369.

Fišer hudbou k *Chalupářům* [1975], *Romanci Helgolandské* [1977], *Machovi a Šebestové* [1976–1983], *Arabele* [1980], *Tajemství hradu v Karpatech* [1981] nebo *Vlaku dětství a naděje* [1985].

Nastupující generace skladatelů již sahá svojí tvorbou do současnosti. Přesto spadá těžiště jejich filmových prací do období posledních desetiletí minulého století. Hudebně i komerčně nejúspěšnější byla tvorba **Karla Svobody**, a to nejen v rámci filmové hudby. Byl také autorem velkého množství písní pro přední české interprety. Svoboda ve své velice široké hudební produkci proslul zejména v oblasti filmových komedií, pohádek a animovaných snímků.⁴⁰

V průběhu 70. let vzniklo značné množství filmů, v nichž se Svoboda opět etabloval jako úspěšný autor titulních písní, povětšinou interpretovaných tehdejšími předními osobnostmi (Karel Gott, Helena Vondráčková, Marie Rottrová, Jiří Schelinger a další). Zazněly ve filmech *My ztracený holky* [1972], *Smrt si vybírá* [1972] nebo ve známé komedii *Což takhle dát si špenát* [1977].⁴¹ K vůbec nejznámějším filmům pohádkového zaměření s velmi úspěšnou hudbou patří koprodukční česko-německý snímek *Tři oříšky pro Popelku* [1973], *Jak se budí princezny* [1977] a první díl pohádky z konce 90. let *Z pekla štěstí* [1999]. Velmi svérázným stylem se symbolickým a pro Svobodu typickým užitím elektronické hudby proslula seriálová řada s prvky sci-fi *Návštěvníci* [1983]. Filmové série různých žánrů se ve Svobodově tvorbě objevovaly velice často. Jedná se o originální kombinaci komediálního a sci-fi snímku *Létající Čestmír* [1983], výpravny seriál podle námětu Eduarda Basse *Cirkus Humberto* [1988] a rozsáhlý koprodukční projekt *Dobrodružství kriminalistiky* [1989–1992].

Svoboda také získal mnohá ocenění za přínos českému muzikálu. Vedle filmově-hudebního zpracování divadelní hry Jaroslava Vrchlického *Noc na Karlštejně* [1973] jsou to především české muzikály *Dracula* (1996), *Monte Cristo* (2002) a *Golem* (2008).

Vedle Karla Svobody působili další dva autoři integrujících prvky tradiční filmové hudby s hudbou populární. Jsou to **Angelo Michajlov**, který se do historie české filmové hudby zapsal komediemi a rodinnými snímky *Metráček* [1971]; *Dívka na koštěti* [1971]; *Lucie, postrach ulice* [1984]; *Chobotnice z II. patra* [1986] nebo novými díly pohádkové série *Arabela se vrací aneb Rumburak králem Říše pohádek* [1993], a spolu s ním **Petr Hapka**. Ten se zpočátku proslavil, stejně jako Karel Svoboda, hlavně ústředními písněmi k filmům *Páni kluci* [1975], *Na konci světa* [1975] a *Léto s kovbojem* [1976]. Později složil hudbu k hororu Juraje Herze *Upír z Feratu* [1981]. Mezi mnoha jinými ještě zmiňme zajímavý snímek *Krakonoš a lyžníci* [1980], *Copak je*

⁴⁰ Srov. např. KLOPPENBURG, Josef. *Musik multimedial: Filmmusik, Videoclip, Fernsehen*. Laaber: Laaber, 2000, s. 191.

⁴¹ Srov. MATZNER, Antonín a Jiří PILKA. *Česká filmová hudba*. Praha: Dauphin, 2002, s. 372.

to za vojáka... [1987], pohádku *Kouzelný měšec* [1996], seriál *Bylo nás pět* [1994] a drama *Fany* [1995] s Jiřinou Bohdalovou v hlavní roli.

Před uvedením nejmladších zástupců současné filmové hudby by bylo na místě alespoň pro ilustraci jmenovat autory, jejichž hudba hrála ve filmech tohoto období významnou roli. Jsou to **Jan Klusák** (*Nemocnice na kraji města*), **Luboš Sluka** (*Pod jezevčí skálou*, *Na pytlácké stezce*, *Za trnkovým keřem*), **Zdeněk Marat** (*Jak svět přichází o básníky*, *Jak básníci přicházejí o iluze*, *Jak básníkům chutná život*), **Petr Skoumal** (*Maxipes Fík*; *Pat a Mat*; *Bob a Bobek – králíci z klobouku*; *Jára Cimrman ležící, spící*) a Svobodovi a Hapkovi starší kolegové z řad autorů populární a jazzové hudby **Jiří Šlitr** (*Kdyby tisíc klarinetů*, *Jonáš a Melicharová*) a všestranně zaměřený **Vlastimil Hála** (*Starci na chmelu*, *Světáci*, *Balada pro banditu*, *Pan Tau*).⁴²

2.2.4 Novodobá tvorba

Poslední odstavce jsou věnovány současným autorům, tedy nejmladší generaci tvořící ponejvíce v poslední dekádě minulého století a začátkem nového milénia spolu s početnou skupinou osobností, které s filmovou hudbou pojí mnohdy pouze malý výčet děl. Teprve následně se dostane ke slovu ona současná generace ryze filmových skladatelů. V českých zemích ale nebývá na tyto autory nahlíženo z hlediska úzce profilovaného termínu „filmový skladatel“, jak to bývá v zahraničí. V čem se ale česká filmová tvorba zásadně neliší od zahraničních tendencí, je rozrůzněnost přístupů k tvorbě filmové hudby vlivem dobově příznačného žánrového, stylového a názorového pluralismu.

Vzhledem ke všem zmíněným aspektům je proto potřeba doplnit jména autorů populární a jazzové hudby. **Michal David** (*Láska z pasáže*, *Discopříběh 1, 2*), **Marek Eben** (*Hele, on letí*; *Bizon*; *Mach a Šebestová na cestách*), **Michael Kocáb** jako samostatný autor i jako spolutvůrce v rámci skupiny **Pražský výběr** (*Straka v hrsti*; *Vlčí bouda*; *Pražákům, těm je hej*; Českým lvem oceněný *Král zlodějů* nebo *Jan Hus*) a mnoho dalších jmen jako **Laco Déczi**, **Felix Slováček**, **Vladimír Mišík**, **Jiří Stivín** nebo **Otakar Petřina**.

Toto poměrně velké žánrové rozpětí musí být ještě doplněno o autory, které bychom s trochou nadsázky a bez jakéhokoli dehonestujícího záměru mohli označit jako písničkáře. Jedná se o **Petra Ulrycha** (*Pohádka svatojánské noci*, *O statečném kováři*, *Začátek dlouhého podzimu*), **Jaroslava Uhlíře** (*Trhák*; *Vrchní, prchni!*; *S čerty nejsou žerty*; *Jak básníci neztrácejí naději*; *Tři bratři*), **Karla Vágnera** (*Trhák*, trilogie *Slunce, seno, ...*) a další.

⁴² Tamtéž, s. 373–382.

Opomenout není možné ani profesionálně vyškolené skladatele v oboru klasické hudební kompozice. Příkladem je **Otmar Mácha**, jehož koncertní skladby patří mezi standard klasického repertoáru druhé poloviny 20. století. Z jeho filmových děl je to pak *Putování Jana Amose* [1983] a *Oldřich a Božena* [1984]. **Vadim Petrov** by mohl být co do rozsahu filmové tvorby řazen k autorům jako Jiří Srnka nebo Zdeněk Liška. První práce tohoto autora sahají do 60. let a roční úhrn filmů se v jeho případě pohyboval v průměru kolem deseti děl. Z jeho tvorby lze namátkou vybrat filmy *Causa Králík* [1979], *Řetěz* [1981] a ze starší tvorby především známé *Krконоšské pohádky* [1974–1984]. Dále české filmové hudbě přispěl **Ivan Kurz** (*Třetí princ, Panoptikum města pražského, Četnické humoresky*) a částí tvorby také **Miloš Štědroň** (*Balada pro banditu, Dvojrole*).⁴³

Ve výkladu dále nesmí chybět **Petr Malásek**, význačný jazzový pianista a multižánrový skladatel (*Z pekla štěstí 2, Andělská tvář, Libáš jako Bůh*) a **Zdeňek Barták**, jehož hudba zněla vedle skladeb Michala Davida ve filmech *Láska z pasáže* [1984] a *Discopříběh 1, 2* [1987, 1991]. Klasičtější zaměření pak měla jeho hudba k hororové komedii *Svatba upírů* [1993] a big-bandový charakter aranžmá užil v komediálním triptychu *Byl jednou jeden polda* [1995–1999]. Zřejmě nejvýrazněji však Barták vtiskl hudební tvář rozsáhlému filmovému seriálu *Zdivočelá země* [1997–2012]. K této dvojici bychom dále mohli bezpochyby přiřadit také **Vladimíra Godára** a filmy *Návrat idiota* [1999] a *Sluneční stát aneb hrdinové dělnické třídy* [2005].

Výsadní postavení v české filmové tvorbě náleží **Ondřeji Soukupovi**, všestrannému umělci, jenž se vzhledem k předešlé zmínce o českých filmových tvůrcích naopak dost profiloval jako skladatel filmový. Je známý mimo jiné celou řadou úspěšných písní pro přední české interprety. Z jeho filmové dílny vystupují nad ostatními přinejmenším oscarový film *Kolja* [1996], starší snímek *Bony a klid* [1987], koprodukční pohádky *Pták Ohnivák* [1997] a *Jezerní královna* [1998] a v neposlední řadě válečná a životopisná dramata *Tmavomodrý svět* [2001] a *Lída Baarová* [2016]. Společně s **Janem Jiráskem** pak vytvořili Českým lvem odměněnou hudbu k dramatu Juraje Jakubiska *Nejasná zpráva o konci světa* [1997]. Jirásek se dále podílel na úspěšných filmech *Kytice* [2000] a *Bathory* [2008] nebo na rozporuplně přijímaném, byť zbeletrizovaném, filmovém ztvárnění části života Antonína Dvořáka *Americké dopisy* [2015]. Zde však značnou část hudby obstarávají díla samotného Dvořáka. Jirásek své tvůrčí síly zaměřuje i na zahraniční produkce a nutno říct, že velmi úspěšně.

Výklad o české filmové hudbě bude příhodné ukončit několika jmény, která náleží oněm nejmladším tvůrcům, zde již ne tolik ve smyslu generačním jako spíše ve vztahu k současné

⁴³ Srov. MATZNER, Antonín a Jiří PILKA. *Česká filmová hudba*. Praha: Dauphin, 2002, s. 382–398.

produkcí a délce jejich autorského působení u filmu. Prvním z nich je **Varhan Orchestrovič Bauer**, který se přes celou řadu studentských filmů dostal k první velké zakázce v podobě Formanova filmu *Goyovy přízraky* [2006]. Další je pak známá postava českého filmu, a hlavně populární hudební scény, **Ondřej Gregor Brzobohatý**. Jeho hudba se začala dostávat do povědomí hlavně díky seriálu *Gyml s (r)učením omezeným* [2012–2013], krimiseriálu *Labyrint* [2015–2018] a pohádkám *Dvanáct měsíčků* [2012] a *Anděl Páně 2* [2016]. Jistou měrou přispěl české filmové hudbě i skladatel, zpěvák a instrumentalista **Jiří Škorpík**, zakládající člen a aranžér vokálního seskupení 4TET a významná postava českého muzikálu. Mezi filmy, v nichž zazněla jeho hudba, stojí za zmínku drama Filipa Renče *Hlídač č. 47* [2008] a pohádky *Kouzla králů* [2008] či *Duch nad zlato* [2013] Zdeňka Zelenky. S tímž autorem pracoval také na úspěšné seriálové řadě *Ach, ty vraždy!* [2010–2012].

Na závěr ještě uvedme dvě jména, která doplňují řady současných neproduktivnějších skladatelů. Prvním je **Aleš Březina**, který stojí za hudbou k snímkům Jana Hřebejka *Musíme si pomáhat* [2000] a *Horem pádem* [2004], dále ke slavnému filmu *Obsluhoval jsem anglického krále* [2006] Jiřího Menzela a filmu z hudebního, respektive operního prostředí *Donšajni* [2013] téhož režiséra. Druhým a v tomto výkladu zároveň posledním zmíněným je **Jan P. Muchow**. Ten je vzhledem k nominacím a obdržným cenám České filmové a televizní akademie skutečně výraznou osobností. Oceněnou hudbu můžeme slyšet ve filmu *Jedna ruka netleská* [2003] nebo *Grandhotel* [2006]. Jistě ale nejsou opominutelné ani snímky *Samotáři* [2000], *Ženy v pokušení* [2010] nebo *Teorie tygra* [2016]. V dnešní době, kdy televizní produkci ve velkém vládou kriminální seriály, musíme zmínit i Muchowovu hudbu v *Kriminálce Anděl* [2008–2014].