

TÉMA 3: Hudební zákonitosti audiovizuálního díla

Prostředky hudby a zvuku jsou ve filmu těsně provázány s jeho dílčími složkami, a bude proto v tomto textu k nalezení mnoho informací zařaditelných i do jiných témat. K některým skutečnostem se tedy na vhodných místech vrátíme a pokusíme se je popsat v širším kontextu. Propojení se bude týkat především následujícího tématu o způsobech použití hudby ve filmu. Předložený text se přesto zaměří převážně na ryze hudební struktury zvukového doprovodu filmů.

3.1 Filmová hudba mezi hudebními druhy a žánry

Filmová hudba představuje rozsáhlou a relativně samostatnou oblast na pomezí hudebních druhů a žánrů. V současné době je její funkce a do jisté míry i podoba poměrně jasně specifikována, i když s sebou nese řadu podstatných znaků, které se formovaly již v prvních desetiletích minulého století. Důležitým mezníkem ve vývoji filmu byl z tohoto hlediska nástup zvukových filmů ve třicátých letech minulého století (→ Téma 2). Zavedení zvukové stopy do natáčecí a promítací praxe změnilo pohled na filmovou tvorbu, s čím logicky souvisí i hudba.

Hudební vývoj posledního století provázal oproti značně jednotnějším minulým obdobím vznik řady stylových a žánrových fenoménů. Některé z nich byly záležitostí určité éry a jejich znaky dnes přežívají v modernějších podobách, jiné naopak jen v mírně přizpůsobené podobě uspokojují hudební zájmy posluchačů stejně, jako tomu bylo v době jejich vzniku. Hudba se také díky technickým zdokonalením a novým možnostem tvorby a (re)produkce změnila do podoby nehmotného spotřebního artiklu. To také umožnilo rychlejší etablování nových tvůrčích přístupů a rozšíření možností komerčního využití.

Přestože se filmová hudba, která dnes bývá stále více považována za samostatný žánr (?), stále nedokázala zcela vymanit ze stigmatu jakéhosi méně hodnotného odvětví hudební tvorby, představuje jednu z nejvýznamnějších sfér hudební produkce, a to z několika důvodů:

1. Komerční charakter filmového a televizního průmyslu dává i hudbě v něm obsažené poměrně široké pole působnosti. Mnoho význačných filmových melodií je zakotveno v paměti miliard lidí i díky tomu, že daný film umožnil jejich masové rozšíření.
2. Multižánrový charakter, kterého nabyla díky tomu, že vznikala na pozadí prakticky všech hudebních tendencí minulého století od klasické hudby přes jazz, blues a rockovou hudbu až po hudbu elektronickou a moderní žánrové fúze.

Filmová hudba navíc nemusí vždy podléhat zájmům diváků/posluchačů, jejichž pozornost bývá z větší části soustředěna na dění na filmovém plátně. Toho může být za dobrých podmínek využito k popularizačním a jiným účelům. Lze totiž předpokládat, že ve spojení s filmem divák snáze přijímá jím jindy nepreferované žánry. Hudba symfonická (orchestrální) nebo přinejmenším hudba vycházející z klasických kompozic si však udržuje dominantní postavení dodnes.

Toto propojení je jistě důsledkem zaměření prvních tvůrců autorské filmové hudby, které v drtivé většině směřovalo právě do sféry klasické hudební tvorby. I celé další generace mladších skladatelů bývaly takřka výhradně skladateli s klasickým školením. Teprve moderní doba přispěla k vytvoření úzce profilovaného, ne však zcela jednoznačného pojmu „filmový skladatel“. Tím se ale nijak nedevaluje profesionalita tvůrce. Filmová kompozice již dlouhá léta vystupuje jako samostatný obor s úctyhodnou teoretickou a vědeckou základnou, nehledě na její vývoj coby vzdělávacího oboru (→ Téma 8).

Zároveň si je třeba uvědomit, že filmová hudba primárně vystupuje ve spojení s obrazem a hraje klíčovou roli v dotváření významů, ale i nálad a pocitů z toho, co divák vidí. Zpravidla má tedy přímou spojitost s určitým mimohudebním obsahem, čímž se v podstatě (ne však výhradně) řadí do oblasti *programní hudby* (*program/programme music*) se všemi významovými i kompozičními charakteristikami.

Abychom dostáli dalším potenciálně platným přívlastkům, se kterými může být filmová hudba spojována, musíme zmínit také pojem *scénická hudba* (v zahraniční literatuře též jako *incidental music*, doslova „doprovodná“ nebo „vedlejší hudba“). Jeho souvislost s filmovou hudbou ale může být problematická. Mnohem častěji se totiž týká hudebních složek oper, baletů a činoher.

Dále se hovoří o tzv. *funkční hudbě* (zřídka též *funkcionální, vázané* nebo *užité*). Význam pojmu se většinou pojí s faktem, že oproti tzv. *autonomní hudbě*, která plní primárně hudební funkce a týká se děl pro koncertní provedení, má *funkční hudba* vedle svého hudebního charakteru i jiné poslání.⁴⁴ V souvislosti s filmem je to tedy její použití v jeho rámci, čímž sama přebírá část jeho funkcí. Její hudební funkce pak klesá či stoupá podle charakteru filmu.

⁴⁴ MACEK, Petr (ed.). *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997, s. 235–236.

3.2 Filmová hudba mimo plátno

Hudba odebraná z filmového kontextu automaticky pozbude některé ze svých klíčových atributů. Její původní význam někdy zcela mizí a stejně tak může být ohroženo i leccos z jejího kompozičního záměru, nehledě na možnou ztrátu umělecké atraktivity.

Přesto není ničím neobvyklým, že produkční tým filmového studia připraví hudební doprovod filmu k vydání na kompaktním disku či dnes už spíše v podobě virtuálního záznamu k poslechu a zakoupení na internetu. Důvodem bývají převážně komerční zájmy. Nehledě na to však zůstává faktem, že si tento hudební záznam (dnes pod zažitým pojmem *soundtrack*) pravděpodobně zakoupí lidé, kteří daný film zhlédli a hudba v něm obsažená se jim líbí. V takovém případě pak nelze hovořit o kompletní hudebně-významové ztrátě, jelikož je posluchač s dějem filmu / programem hudby obeznámen, přestože není opětovný kontakt s touto hudbou autentický. Kritika se na to však často dívá jinak.

Někdy bývají negativně hodnoceny i filmové skladby, které sám skladatel záměrně přetvoří pro koncertní uvedení a případně opatří novým názvem. Tím se ale stávají regulárními autonomními díly, které už s původním filmem nemusejí souviset. Mnoho teoretiků pak vystupuje s obranou filmové hudby v tom smyslu, že díla scénické hudby bývají v repertoáru koncertních těles přijímány bez výhrad, a přitom primárně také slouží jinému účelu. Myšleny jsou tím operní předehry, árie či části baletů, které navíc většinou vystupují ve své původní, na daném díle závislé podobě. Předsudky vůči filmové hudbě tedy zasahují i do této sféry a bývají očividně historicky podmíněné.⁴⁵ Na druhou stranu je množství kvalitně upravené filmové hudby pro koncertní užití v porovnání s prostými kompiláty vybraných soundtracků podstatně menší.

Bylo by vhodné poukázat na možnost, že filmová hudba slyšená bez spojení s obrazem nemusí být sama o sobě znehodnocena. Posluchač, který nezná původní záměr hudby ve filmu, si totiž pravděpodobně utvoří jakýsi vlastní nezávislý sémantický obraz. Zajímavé výsledky může přinést srovnání takto vytvořených nezávislých asociací a emocí s původními filmovými významy. Takového postupu ostatně někdy bývá využito pro pedagogické a psychologické účely (viz následující témata). Někdy také vzniká opačný efekt, kdy divák zhlédne film na základě předchozího poslechu hudby. Ze strany produkčního týmu tak vzniká jeho sekundární propagace. Pokud je totiž hudba svým charakterem a zpracováním přijatelná širokou veřejností, plní vyprodukovaný soundtrack funkci dobře cílené reklamy.

⁴⁵ STOPPE, Sebastian (ed.). *Film in Concert: film scores and their relation to classical concert music*. Glückstadt: VWH, Verlag Werner Hülsbusch, 2014, s. 25–26.

Ještě doplníme, že analogicky k některým koncertním dílům, kde bývá hlavní hudební materiál představen již v předehře, nastiňují i filmové úvody „pod titulky“ stěžejní témata a reprezentativní pasáže, pokud není záměrem autorů zavést posluchače/diváka jiným směrem.

Vedle úvodní hudby se ve filmu setkáváme pravidelně i s titulkovou hudbou v závěru filmu. Ta bývá koncipována jako směs hlavních témat a stěžejního hudebního materiálu z celého filmu, především v zahraničních produkcích. Titulní píseň pak nemusí znít jen závěru filmu, ale naopak v jeho úvodu, jako tomu bývá u snímků o britském agentu Jamesi Bondovi.

Pro koncertní uvedení nebývá závěrečný hudební mix k titulkům vhodný, jelikož se většinou jedná o řazení samostatných částí za sebou bez hudebních předělů, pokud není v úmyslu uvést na koncertě více samostatných částí soundtracku. Častěji se tedy setkáme s úpravou filmové hudby, která počítá s hudebně logickým navázáním různých částí (pod označením *suite* či *medley*). Někdy se z originálního doprovodu filmu prezentuje pouze výňatek s náležitě dokonponovaným úvodem a závěrem. I v takovém případě se může jednat o autorské úpravy.

Vraťme se však zpět k problematice koncertního uvádění filmové hudby. To, co už bylo uvedeno, souvisí následně s další proměnou a tou je samotná hudební povaha filmového doprovodu. Jistě by se dalo tvrdit, že hudba komponovaná pro pouhé podbarvení některých pasáží filmu či tzv. hudba ambientní (viz níže) by u posluchačstva při živém provedení nemusela obstát, ať už je psána na dlouhých dějových plochách, či jen v několikasekundových motivech. I zde ovšem lze nalézt životaschopný nebo minimálně koncertně proveditelný materiál.

Tento výklad vede k závěru, že filmovou hudbu klasifikujeme také z pohledu její schopnosti obstát mimo film. Obecně lze říct, že větší šanci na mimofilmové užití má taková hudba, která je vystavěna jako uzavřené hudební číslo využívající běžného obsazení (symfonický orchestr, sólový klavír, pěvecký sbor). Naproti tomu stojí zmíněná hudba ambientní, hudba vytvořená za pomoci zvláštních efektů nebo v přizpůsobeném prostředí, případně hudba elektronická využívající moderních prostředků a zvukových syntéz. Takto sestavený hudební doprovod se pak jen stěží dostává v autentické podobě a kvalitě k živému provedení.

Stačí porovnat tvorbu dvou renomovaných filmových skladatelů různé generace, kontroverzního Johna Williamse a modernizátora Hanse Zimmera. Oba mají svůj osobitý styl, oba jsou držiteli prestižních cen za svoji hudbu, včetně Cen Akademie, a díla obou jsou uváděna na koncertních programech. Přesto je zde znatelný rozdíl. Williamsovu hudbu v její převážně neoklasicistní orchestrální sazbě lze přednést prakticky na jakémkoli koncertě s odpovídajícím obsazením symfonického orchestru. Snad jen s ohledem na některá monstróznější díla a značné interpretační nároky. Až na výjimky je navíc jeho hudba dělena uzavřenými hudebními částmi,

což živé provedení na koncertě značně usnadňuje. Příkladem může být hudební doprovod filmových „-logií“ *Hvězdné války*, *Indiana Jones* nebo *Harry Potter* (díl 1–3).

Hans Zimmer sice podmínku uzavřených čísel většinou splňuje, nároky na provedení jeho skladeb jsou však vyšší, přestože se nejedná o zásadní hudebně-zvukové experimenty a často jsou alespoň z části zastoupeny klasické hudební nástroje. Problém spočívá zvláště v jeho novější tvorbě, kde kombinuje zvuk některých sekcí symfonického orchestru s nástroji syntetizovanými, příp. spadajícími do značně odlišného žánru či geografické oblasti. Výjimku zde možná tvoří koncertní turné, na kterých se Zimmer podílí jako interpret. Skladby zde interpretované jsou záměrně upravené pro daný ansámbl a autentičnost provedení není účelem.

Je také nutné zmínit, že Zimmer bývá spojován s určitými postupy, jež dostávají v poslední době stigma typizující stylizace akčních filmů hollywoodské filmové produkce. Dalo by se u některých skladatelů hovořit o slepém přebírání takto zavedených postupů hraničícím již ne s epigonstvím, nýbrž s kýčem. Důvodem však může být jejich náležitost ke skupině autorů v rámci společnosti Remote Control Productions a udržování společného stylu.

Takto vytvořená hudba může vedle tvůrčí sterility způsobovat také to, že divákovi/posluchači neutkví při sledování filmu v paměti prakticky nic, co daná hudba nabízí. Je to většinou dáno podobnou instrumentací přelévající se z filmu do filmu, absencí výrazných motivů a samozřejmě také množstvím vedlejších zvuků a ruchů, které brání průchodnosti hudebních myšlenek. Mnohdy je zde důležitější efektnost, nikoli umělecké ambice.

V tomto ohledu tak zůstává nepřekonaný odkaz starších skladatelů, jako byly Hermann, Williams nebo Morricone, jejichž hudební myšlenky i po desítkách let neztrácejí na originalitě a každému se při jejich poslechu okamžitě vybaví daný film či dokonce konkrétní scéna.⁴⁶ Není ale účelné svalovat vinu na skladatele. Mnohdy jsou tyto tendence podmíněny vládnoucími trendy, filmovým žánrem a také produkcí daného filmu.

Zimmerovský zvuk však přesto zůstává osobitým a postup práce inovativním. U řady filmů pracuje s předními odborníky na určitou nástrojovou sekci a vytváří neobvyklé zvukové kombinace, pracuje s neotřelými technikami hry, uměle mění zvukové spektrum nástrojů, amplifikuje je a podobně. Zkresleného zvuku elektrických kytar například užívá k docílení zvláštních efektů a zvukových ploch, které dále dotváří spolu s dalšími nástroji. Typické použití je v novém zpracování filmů o Batmanovi (*Temný rytíř*, *Temný rytíř povstal*). V očích zasvěcených tak Zimmer často vystupuje ne jako tradiční skladatel, ale jako autor – zvukový experimentátor.

⁴⁶ Srov. STOPPE, Sebastian (ed.). *Film in Concert: film scores and their relation to classical concert music*. Glückstadt: VWH, Verlag Werner Hülsbusch, 2014, s. 125–129.

Vše, co bylo řečeno o autonomii filmové hudby při koncertním provedení, musí být bráno jako přidaná hodnota k jejímu prvotnímu filmovému účelu. Ne každá filmová hudba je na takové zacházení stavěna. Koncertní programy se filmovou hudbou začínají plnit nebývalou rychlostí, což lze brát jako logický krok směrem k její popularizaci. Může se ale stejně dobře stát, že nešetrným zacházením a nedbalým výběrem vhodných hudebních čísel může takové počínání spíše škodit.

Nejednou bývají koncerty symfonické hudby doplňovány určitými skladbami z filmů z důvodu jejich často povrchní atraktivity a efektnosti, případně se kvalitní filmová hudba zjednoduší pro potřeby daného souboru, na který je původní podoba příliš interpretačně náročná. Vznikne tak dílo na pomezí umění a čistě masové zábavy, které dlouho vydobývané místo filmové hudby v respektovaných žánrech příliš dobře nereprezentuje a stává se jen populárním produktem nižší umělecké kvality.

3.3 Hudebně-kompoziční principy

Další část tohoto tématu navazuje na již nastíněnou hudebně-kompoziční stránku filmového doprovodu. Vzhledem k obsáhlosti této problematiky přihlédneme pouze k vybraným hlavním trendům a základním postupům při zpracování hudby pro film.

Jedná-li se o hudbu jiného žánru, než je ten klasický, pracují filmoví tvůrci především s hudebními úryvky odpovídajícími písňové formě. Je to případ typického soundtracku vybudovaného na podkladu písní vybraného interpreta, ať už ze sféry pop-music, jazzu nebo třeba folku. Může se jednat i o čistě instrumentální doprovod v písňové formě nebo elektronickou hudbu, která si své místo v hudebním doprovodu vydobyla zejména v 80. a 90. letech. Velmi často pak takto řešený doprovod na vybraných místech doplňuje podkresová hudba na orchestrálních plochách, které v některých filmových žánrech nahrazuje elektronické nástroje (syntezátory, samplery, ...).

Filmová hudba klasického typu často odráží dobové trendy typické pro dané období. Přebírá tedy postupy klasické hudby v průběhu celého minulého století, a to jak ze směrů tradičních, tak avantgardních. Přesto se ve tvůrčím přístupu k filmové hudbě ustálily jisté osvědčené postupy, které si za sto let vývoje udržely své postavení, přestože v určitých obdobích přežívaly spíše latentně a bylo na ně nazíráno jako na přežitek nebo klišé.

Vůbec první kompoziční přístup v autorské filmové hudbě vycházel, jak je na mnoha místech připomenuto, od předních osobností klasické hudby. Dalo by se tvrdit, že základ autorské hudby z prvních desetiletí 20. století vycházel z ideálů pozdního romantismu a impresionismu. Působením skladatelů jako Sergej Prokofjev, Dmitrij Šostakovič a částečně

Richard Strauss dostávala filmová hudba kontury nových směrů klasické hudby, především neoklasicismu. Symfonická hudba slučující klasické směry konce 19. a počátku 20. století je právě tím přeživším, který, někdy mírně modifikovaně, působí na podobu filmové produkce dodnes.

Z pohledu proměn filmové kompozice jde o několik důležitých mezníků (mnohé tendence byly naznačeny už v předešlém tématu). Prvním z nich je raný filmový symfonismus odkazující k Maxi Steinerovi. Velké okázalé orchestrální kompozice byly doménou hollywoodských filmů zejména ve 30. letech a navazovaly na ně mladší generace skladatelů. Styl hollywoodské hudby se vyznačoval propracovaností, poměrně velkými orchestrálními plochami a využíval také pozdně romantické a novoromantické práce s motivickým materiálem. Proto bývá tato éra některými označována za „nový romantismus“. Stejně tak je ale období tzv. zlaté éry Hollywoodu synonymem pro zavedené postupy práce, jejichž konvenčnost byla posléze trnem v oku filmovým kritikům.⁴⁷

Pro umocnění dojmu z určitých scén a emočního působení filmů užívala i filmová hudba *příznačných motivů*. Tento princip je vlastní hudbě už bezmála několik století a představuje výraznou hudební myšlenku, která symbolizuje určitou postavu, významný předmět nebo prostředí a v průběhu děje se na patřičných místech navrácí. I když s tímto již terminologicky ukotveným pojmem začal v absolutní míře pracovat až Richard Wagner (*Leitmotiv*) a posléze Hector Berlioz (*Idée fixe*), jeho hlavní myšlenka se uplatňovala již o několik století dříve v ritornelech Claudia Monteverdiho, kde symbolizovala různá prostředí, například podsvětí v operě Orfeo, nebo v operách Wolfganga Amadea Mozarta, kde tyto hudební myšlenky vystupovaly jako reminiscence neboli vzpomínkové motivy.⁴⁸

Ve filmové hudbě se příznačné motivy dodnes vyskytují v nezanedbatelné míře a v určitých obdobích sloužily tendenčně také k rozlišení kladného a záporného zařazení postav. Příkladem jejich použití jsou filmy z prostředí Divokého západu. Konkrétně zmiňme *Poklad na stříbrném jezeře* [*Der Schatz im Silbersee*, 1962], kde skladatel Martin Böttcher vtiskl charakteristickou hudební tvář hlavní záporné postavě a jeho skupině, zatímco jiné prostředky použil pro „kladnou“ skupinou pod vedením Vinnetoua, zastupovanou ústřední melodií filmu. Podobné použití lze nalézt ve filmu *Sedm statečných* [*The Magnificent Seven*, 1960].

⁴⁷ FLINN, Caryl. *Strains of Utopia: gender, nostalgia, and Hollywood film music*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, c1992, s. 13–18.

⁴⁸ Srov. ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. Praha: Supraphon, 1984, s. 44–45.

Typické užití příznačných motivů je též ve francouzské dobrodružné krimikomedii *Fantomas se zlobí* [*Fantômas se déchaîne*, 1965], kde Michel Magne při závěrečné pronásledovací scéně střídá motiv Fantomase s hudebně kontrastním motivem komisaře Juvea.

Zajímavá je práce s hudebním motivem ve filmu *Casablanca* [1942], kde píseň *As Time Goes By* slouží jako *vzpomínkový motiv (reminder)*. Nejedná se v tomto případě o odkaz na postavu či prostředí, ale na společnou minulost hlavních hrdinů. Můžeme zde tedy mluvit o specifickém druhu hudebně-filmové reminiscence.

Leitmotivické principy jsou v neposlední řadě klíčovou esencí tradičních i moderních filmů v žánrovém kruhu sci-fi a fantasy. Za kultovní lze považovat ústřední hudební témata přiřknutá hlavním hrdinům.

Jistě mnohým jako první vyvstane na mysl DC Universe (DCU). Jedná se o společnost, která se konkrétně ve filmu věnuje adaptacím vlastních příběhů původně komiksových superhrdinů. Nejčteněji bývají zmiňovány původní filmové adaptace, kde hudba v porovnání s novějšími ztvárněními přece jen lépe splňovala podmínku originality a nezaměnitelnosti. To je případ hlavního tématu ve filmu *Superman* [*Superman: The Movie*, 1978], které John Williams vystavěl jako zvláštní druh fanfáry. Ta se mezi vyznavači daného žánru stala bez nadsázky legendou. Podobný efekt mělo ústřední téma Dannyho Elfmana v Burtonově režii filmu *Batman* [1989].⁴⁹

Neotřelým způsobem zpracoval průvodní téma superhrdinky Wonder Woman ve filmu *Batman vs. Superman: Úsvit spravedlnosti* [*Batman vs. Superman: Dawn of Justice*, 2016] Hans Zimmer. Doplnil instrumentář hudebního doprovodu zvukem elektrické kytary, navíc přiléhavě k charakteru této postavy. Hudební téma Wonder Woman bylo později použito ve formě leitmotivu ve stejnojmenném filmu z roku 2017. Vedle vlastní autorské hudby jej na potřebná místa doplnil skladatel Rupert Gregson-Williams, bratr neméně známého Harryho Gregsona-Williamse.

Rozhodně nelze tvrdit, že by novější verze příběhů o superhrdinech trpěly nekvalitní hudbou. Onen punc originality a příznačnosti však většinou v dobových trendech postrádají. Totéž by mohlo být, možná až na výjimky, vytýkáno i snímkům z konkurenční společnosti Marvel Cinematic Universe (MCU), která, zdá se, prožívá konjunkturu, především v počtu vyprodukovaných filmů s hrdiny svého „universa“. Hudební stránka věci naproti tomu opět odkazuje na zmíněný typizující hollywoodský přístup, kdy invence ustupuje efektnosti.

⁴⁹ Srov. RICHARDSON, John, Claudia GORBMAN a Carol. VERNALLIS. *The Oxford handbook of new audiovisual aesthetics*. New York: Oxford University Press, 2013, s. 171–193.

Postupem času se ve filmové tvorbě začala prosazovat menší závislost hudby na obrazu, myšleno ve smyslu důsledného kopírování filmového děje. Tento trend byl totiž ve tvorbě Steinerově a dále Korngoldově uplatňován velmi důsledně a nutno podotknout, že na něj bylo později nahlíženo se značným despektem. Skladatelé mladší generace (Rózsa, Waxman, Raksin) také začali opouštět romantické vidění hudebního doprovodu a směřovali svoje tvůrčí záměry více do avantgardy. Do jisté míry tuto změnu v nazírání na tvorbu podmínil nástup nových žánrů, zejména hororu a thrilleru.

Další změnu v podobě filmové hudby s sebou přinesla skupina autorů v čele s Bernardem Herrmannem. Často vystupuje jako nástupce starší generace hollywoodských tvůrců. Přístupem k tvorbě však oproti Steinerovi, Korngoldovi a jiným symfonikům pracuje poměrně individualisticky, mnohdy střídmeji v užití velkého orchestru i v leitmotivické práci.⁵⁰ Rovněž je pro něj příznačné experimentování s barvou nástrojů a stylem jejich snímání při pořizování audio záznamu. Pro mnohé skladatele je Herrmann nejvlivnější a nejosobitější skladatelskou ikonou v dějinách filmu.

Vedle odklonu od neoklasicistního zvuku se objevovaly tendence připomínající principy neofolklorismu, byť ne v tom čistém evropském pojetí. Řeč je o skladatelích, jako byl Aaron Copland nebo Elmer Bernstein, kteří vtiskli své hudbě tradiční podobu americké „lidové“ melodiky, většinou s odkazem na období zlatých horeček nebo občanských válek. Do stejné kategorie lze částečně zařadit i Ennia Morriconeho.

Pro období kolem poloviny minulého století je typické mísení žánrů, nejvíce klasické hudby a jazzu, ať už v provedení skladatelů jako George Gershwin a později částečně Jerry Goldsmith nebo v podání jazzových interpretů, původně nefilmových skladatelů Milese Davise, Franka Sinatry a dalších. Prvky jazzu lze v pozdějším vývoji filmové hudby nalézt také v kombinaci s klasickým orchestrálním aranžmá, pro niž se vžil název „třetí proud“.

Skladatelé ve svých dílech dále postupovali od přejímání principů avantgardy až po techniky nastupujícího *minimalismu*, který reagoval právě na složitost předešlých technik (také *minimální hudba*, *minimal music / periodic music*) Definitivně se formoval v 70. a 80. letech a za významné zástupce a průkopníky bývají označováni Michael Nyman, Philip Glass nebo Steve Reich.

Zvláštní postavení minimalismu ve vývoji filmové hudby dokazuje mimo jiné skutečnost, že se jeho techniky užívají ve filmových doprovodech dodnes. Jeho principy staví na dlouhých hudebních plochách a opakování ústředního motivu, který může být dále variován nebo

⁵⁰ Srov. např. DONNELLY, Kevin J. (ed.). *Film music: critical approaches*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 2001, s. 9–10.

doplňován jinými motivy, ovšem většinou bez náhlých změn. Typické jsou ostinátní figury, tedy opakující se smyčky s krátkým melodickým či rytmickým úryvkem, vrstvení různě rytmicky vystavěných hudebních pásem apod.

Jak bylo řečeno, mnohé principy našly uplatnění i v moderní filmové hudbě, která po vzoru postmodernistických snah integruje různé přístupy ke tvorbě. Zajímavé je srovnání přístupu zmíněného Philipa Glasse, jehož příspěvky filmové hudbě podléhají tradičnímu minimalismu, Yanna Tiersena, který staví postupné odměňování základního tématu na poměrně dlouhých a harmonicky prostě vystavěných klavírních plochách, a Hanse Zimmera s minimalistickými technikami v hudebním doprovodu filmů *Počátek* [*Inception*, 2010] nebo *Interstellar* [2014].

Významnou změnou, která se odehrála rovněž v 70. letech, byl nástup *nového symfonismu*. Ten představuje odklon od dobových žánrových trendů a částečný návrat k ideálům filmových symfonií 30. let a generace bezprostředně navazující. Tento trend bývá nejčastěji spojován s osobou Johna Williamse, který do značné míry obnovil původní motivickou práci, čistě orchestrální nástrojovou sazbu a další atributy pozdně romantické, impresionistické a neoklasicistní hudby. Z odkazu nového symfonismu čerpaly posléze celé řady skladatelů a dalo by se tvrdit, že od té doby již nedošlo k tak výraznému oslabení jeho vlivu, i když jej dnes nemůžeme považovat za dominantní.

Znovuzavedením symfonických kompozic možná filmová hudba v očích nejednoho hodnotitele zaostávala ve vývoji. Na druhou stranu je pravděpodobné, že avantgardní směry přestaly vyhovovat většině filmových odvětví a také masové produkci, která filmové umění provází. Proto se až na výjimky ubíral vývoj spíše tradiční cestou. Navíc dnes přežívají principy symfonismu podvojně, buď v autentické orchestrální podobě, nebo mnohem častěji ve formě moderních kompozic na pomezí žánrů.

V posledních desetiletích se pak rozmohlo kombinování moderních technologií s dosavadními kompozičními postupy. Ke slovu se dostávají i elektronické a virtuální nástroje (viz níže), čímž mohou mimo jiné vznikat nejrůznější a mnohdy velice originální zvukové a barevné kombinace. Tím se ve filmové tvorbě prosazuje větší užití výpočetní techniky a může tak docházet k odklonu od tradičního kompozičního přístupu tvůrců. Z pohledu moderní teorie je ale podíl technologií nutnou součástí dnešní hudební produkce a filmoví skladatelé tak často plní roli autora hudebních myšlenek i zvukového (studiového) odborníka (nově sound-designera).

Negativně bývá nahlíženo i na moderní filmové soundtracky pracující s materiálem, který by se dal označit spíše za „zvukový“ než „hudební“. Jsou tak vedle sebe stavěny tradiční postupy a výtvarné techniky někdy společně označované jako zvukové efekty. Doprovodné zvuky

a ruchy se ale stávají pevnou součástí hudebního doprovodu, což může v některých případech působit prvoplánově, jindy však originálně a v naprosté shodě s námětem a charakterem filmu.

Ke slovu se zde dostává i *ambientní hudba* (*ambient / background music / soundscape*), která ve svém původním významu předpokládá spojení hudebního i nehudebního materiálu k vytváření zvukových ploch. Melodika ani harmonie zde nestojí v centru zájmu, mnohem víc se klade důraz na formování atmosféry a zvukových textur, což je typické pro dialogy herců, kde by hudba neměla rušit význam slov, a pro obsahově i dějově méně vypjaté pasáže.

V každém případě se stává, že některé filmové žánry cílí nikoli na umělecké či významové aspekty audiovizuálního díla, nýbrž na audiovizuální stimuly. Ruku v ruce s vizuálními efekty tak pracují tvůrci i se zintenzivněním sluchového dojmu, které mají za úkol strhnout diváka a vtáhnout ho do děje. V promítací praxi je díky moderní technice umožněno použití prostorového „surround“ zvuku pomocí kombinace reproduktorů umístěných na konkrétních místech v promítacím sále (systémy Dolby Digital a novější). K zintenzivnění diváckého zážitku pak dochází také skrz podstatné, někdy až hraniční zesílení zvuku. Jindy se užívá nízkofrekvenčních zvukových efektů a dalších nástrojů sloužících k obohacení zvukové stopy a zesílení diváckého dojmu.

Soundtrack vyprodukovaný na základě zvukové atraktivity zákonitě přitahuje kritiku a zneuznání „laboratorního“ způsobu hudební tvorby. Užití techniky ovšem nemusí vždy znamenat zásah do kompoziční práce. Může jít o velice kreativní proces.

Pokud se jedná o skutečný laboratorní způsob tvorby hudebního doprovodu, který v mnohém ani nevyžaduje přítomnost skladatele-odborníka, přichází na řadu také užívání tzv. hudebních knihoven, které se v posledních desetiletích velmi rozmohlo. Jedná se většinou o internetové databáze nabízející uživatelům velké množství hudebních motivů i kompletních skladeb vhodných právě pro použití ve filmu či jiném audiovizuálním díle. Tyto prefabrikáty bývají roztrženy dle žánru a někdy též na základě emotivního zaměření. Hudební úryvky jsou nabízeny v různých délkách, od několikaminutových až po krátké sekvence v řádu sekund.

Přes relativní oblíbenost těchto knihoven a tím i nabízeného usnadnění tvůrčí práce si však větší filmové produkce udržují standard prověřené hudební spolupráce se skladatelem, který vytvoří originální autorskou hudbu dle představ režiséra. Služby knihoven tak prozatím využívají spíše televizní produkce, internetové zpravodajské servery či tvůrci dokumentárních snímků.

Vezmeme-li v potaz možnosti moderních technologií při autorském komponování pro film, otevře se nám mírně odlišný svět hudební produkce, kde se v současnosti užívá virtuálních nástrojů, někdy též zvaných VST nástroje (VSTi) podle zkratky „Virtual Studio Technology“. Za

jeho vývojem stojí renomovaná firma Steinberg Media Technologies. Zjednodušeně řečeno se při vývoji VSTi využívá digitálního signálu k simulaci skutečných hudebních nástrojů.

Kvalita předních virtuálních nástrojů je v dnešní době díky rostoucímu výkonu počítačů a možnostem nahrávací techniky zvukově prakticky k nerozeznání od skutečných nástrojů. Dříve byly virtuální nástroje užívány přinejlepším k vytvoření demonstračních nahrávek, kvalitou však nemohly zvuku živých nástrojů konkurovat. Dnes je situace odlišná a mnohý hudební doprovod filmů je tvořen kombinací živých nástrojů s virtuálními, někdy dokonce jen druhou skupinou. Nehledě na větší možnosti práce s výsledným hudebním materiálem a rychlejší proces jeho vzniku, vstupují do této sféry samozřejmě i zájmy finanční. Pronájem nahrávacích studií a hudebních těles jsou většinou schopny akceptovat jen velké filmové společnosti, ačkoli velikost tělesa a výše vynaložených prostředků nezaručuje vznik kvalitní hudby. Virtuální nástroje jsou pak především pro nízkonákladové produkce jedinou možností.

Možnosti a kvalita těchto nástrojů se stále rozšiřují. Elektronické tvoření zvuku pro napodobení akustických nástrojů dnes v profesionálních kruzích v podstatě vymizelo a nahradilo je vzorkování skutečných nástrojů. Význačné hudební osobnosti, například Hans Zimmer, se dokonce podílejí na vytváření vlastních vzorků nástrojů.