

Masarykova univerzita

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Sdružená uměnovědná studia

Mgr. Vít Nohejl

Bakalářská práce

**Zdeněk Liška a počátky elektronické hudby v československém
filmu**

Vedoucí práce: PhDr. Martin Flašar, Ph.D.

2013

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Zdeněk Liška a počátky elektronické hudby v československém filmu* zpracoval samostatně. Veškeré prameny a zdroje informací, které jsem použil k sepsání této práce, byly citovány v poznámkách pod čarou a jsou uvedeny v seznamu použitých pramenů a literatury.

Podpis:.....

Obsah

Obsah.....	3
1 Úvod.....	4
2 Počátky elektroakustické hudby v československém prostředí.....	6
2.1 Definice, stručný exkurz do elektroakustické hudby	6
2.2 Elektroakustická hudba v československém prostředí.....	9
2.2.1 Klíčová osobnost elektroakustické hudby - Miloslav Kabeláč	11
2.3 Elektrofony v Československu.....	13
3 Obecně k československé filmové hudbě elektronické.....	15
3.1 Ilja Zeljenka.....	16
3.2 Luboš Fišer.....	19
3.3 Jan Klusák	21
3.4 Svatopluk Havelka	22
4 Zdeněk Liška.....	24
4.1 Vynález zkázy	27
4.2 Muž z prvního století.....	28
4.3 Ikarie XB 1	29
4.4 Malá mořská víla.....	31
4.5 Odysseus a hvězdy	31
4.6 Jáchyme hoď ho do stroje	32
5 Závěr.....	33
6 Resumé.....	35
7 Summary	35
8 Seznam použitých zdrojů	36

1 Úvod

Práce se zabývá počátky použití elektronické hudby v československém filmu, kdy věnuji největší prostor Zdeňku Liškovi v kontextu tvorby dalších významných skladatelů filmové hudby – Ilji Zeljenky, Luboše Fišera, Jana Klusáka a Svatopluka Havelky. Práce taktéž předestírá zrod elektroakustické hudby v Československu a její následnou popularizaci zejména skladatelem Miloslavem Kabeláčem a hudebními teoretiky Vladimírem Léblem a Eduardem Herzogem. V práci analyzuji jednotlivá díla Zdeňka Lišky, ve kterých byly ve zvýšené míře užity prvky hudby elektroakustické, tj. zejména *Muž z prvního století*, *Ikarie XB 1* a *Malá mořská víla*.

V práci se taktéž zabývám tím, zda ve zkoumaném období docházelo k propojení uměleckého prostředí čistě artificiální elektroakustické hudby s elektronickou hudbou filmovou a jaký byl rozsah využití prvků elektroakustické hudby v československém filmu. Zabývám se rovněž otázkou, zda může elektronická hudba užívaná pro film, stejně jako čistě artificiální elektroakustická hudba, sloužit i k samostatnému poslechu, či zda je od filmového obrazu neoddelitelná. Stejně tak se v této bakalářské práci pokouším mimo jiné zodpovědět na otázku, zda je Zdeněk Liška v prostředí československé elektronické filmové hudby opravdu tou nejvýraznější postavou, či zda v tomto prostředí existují jiné, ještě významnější osobnosti.

Jelikož se elektronické hudbě v československém filmu nevěnuje žádná monografická publikace, a obecně jde spíše o neprobádané téma, půjde v tomto konkrétním případě v podstatě o jednu z prvních prací, která se problému věnuje. Samotný Zdeněk Liška (a ostatně i další českoslovenští skladatelé filmové hudby) bývá občasným tématem odborných prací uměnovědců, avšak ti se věnují spíše jeho tvorbě buďto obecně, anebo se zaměřením na jednu z neelektronických složek jeho tvorby (např. využití lidského hlasu a chorálu v *Markétě Lazarové* či *Osadě havranů*).

Tato bakalářská práce tak zkouší pojmout Zdeňka Lišku, a zároveň i další autory, právě čistě z pohledu filmové hudby elektronické.

Je nutno říci, že téma je na prameny skoupé, lze nalézt literaturu o československém filmu, několik pramenů o filmové hudbě anebo z druhého konce – literaturu týkající se elektroakustické hudby čistě z pohledu hudby artificiální bez sebemenší akcentace výskytu elektronické hudby i ve filmové tvorbě. Pramen, který by tak ve větší míře hovořil o elektronické hudbě filmové (natožpak vyloženě z prostředí Československa) tak prakticky neexistuje.

Stěžejní prameny o československé filmové hudbě tak představovaly Lexmannovy publikace *Slovenská filmová hudba 1896 – 1996* a *Teória filmovej hudby*- obě z roku 1996, společně s Matzner-Pilkovou *Českou filmovou hudbou* z roku 2002. Z hlediska československé hudby elektroakustické posloužil jako základní pramen Kaduchův osobní slovník *Česká a slovenská elektroakustická hudba 1964-1994 : skladatelé, programátoři, technici, muzikologové, hudební kritici, publicisté* z roku 1996 a pochopitelně i na svou dobu velmi kvalitní a ucelená publikace o elektroakustické hudbě z československého prostředí, Léblova *Elektronická hudba* z roku 1966.

Z dalších relevantních pramenů se jednalo spíše o velké množství střípků roztroušených v různých publikacích a internetových pramenech jak hudebního, tak filmového charakteru. Pochopitelným pramenem, který byl podroben bližšímu zkoumání, představují vybrané filmy v práci zkoumaných autorů.

Z hlediska časového bylo téma této bakalářské práce zaměřeno zejména na období šedesátých až konce sedmdesátých let 20. století.

2 Počátky elektroakustické hudby v československém prostředí

2.1 Definice, stručný exkurz do elektroakustické hudby

Před samotným výkladem o elektroakustické hudbě je nejprve nutné vyložit pojmy, které se často zaměňují, a to elektronická/elektroakustická/konkrétní hudba.

Zprvu je nutné odlišit hudbu elektroakustickou/elektronickou od hudby konkrétní, přičemž zásadní rozdíl je spatřován v původu samotného zvukového materiálu. Tento původ, jinak také zdroj zvukového materiálu, je u elektroakustické hudby vytvořen speciálními akustickými nástroji – elektrofony – což mohou být rané elektroakustické nástroje od například Thereminu a Martenotových vln, přes další typy generátorů, až po relativně moderní syntetizátory a samplery a obecně hudbu tvořenou počítačem.

Konkrétní hudba (z francouzského *musique concrète*) je na druhé straně hudbou, jejíž zdrojem jsou zvuky okolního světa, tj. tato hudba pracuje spíše s jednotlivými ruchy a zvuky, které jsou snímány buď analogově či digitálně, a zachycené v přírodě či naopak v ryze industriálním prostředí, nebo jde o různé útržky vokální či instrumentální, které jsou skladatelem konkrétní hudby upraveny a spojeny tu do více či méně soudržného celku. Prapůvod zvuků konkrétní hudby tak není elektronický. Prvotní podoby konkrétní hudby, jejíž počátky jsou spojeny s francouzskými skladateli (zejména Pierrem Schaefferem), však nejsou předmětem této práce, a vzhledem k tomu, že byla později konkrétní hudba prakticky pohlcena zastřešujícím termínem „hudba elektroakustická“, tak se jí, tj. zejména jejím historickým rámcem, v práci dále nezabývám.

Další nutný krok spočívá v odlišení hudby elektronické a elektroakustické. Termín elektronická hudba byl roku 1949 poprvé použit Wernerem Meyerem-Epplerem, později spojeným s jedním z prvních elektroakustických studií v Kolíně nad Rýnem v Německu, který elektronickou hudbu definoval jako hudbu tvořenou prostřednictvím generátorů a uloženou na magnetickém pásku.¹ Elektronická hudba byla poté koncem padesátých let 20. století transformována v hudbu, jež měla představovat tehdejší syntézu konceptů německé hudby elektronické s prvky francouzské hudby konkrétní, a později v sedmdesátých letech získala zastřešující označení – hudba elektroakustická². Někteří autoři mezi elektronickou a elektroakustickou hudbou nečiní rozdíl. Na tomto místě je však nutno říci, že hudba

¹ Srovnej LÉBL, V. *Elektronická hudba*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966. s. 36.

² Více viz NOUZA, Z. *Miloslav Kabeláč: tvůrčí profil skladatele*. Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, Kabinet hudební historie. 2010. s. 177.

produkovaná syntetizátory a následně za pomoci hudebních programů v počítačích se zejména od počátku osmdesátých let začala stávat odnoží hudby populární, a ztratila tak svůj výlučný umělecký charakter. Dle mého názoru je tak v současné době možné použít původní Meyer-Eppelerův termín „elektronická hudba“ právě pro tyto směry populární hudby, jenž využívají elektrofonů (tj. hudebních nástrojů, jež vytvářejí elektronický zvuk) či počítačových hudebních programů, a termín „elektroakustická hudba“ ponechat hudbě využívající elektrofonů v rámci hudby čistě umělecké. Tento názor je některými autory částečně sdílen, kdy např. M. Rataj hovoří o definicích elektroakustické hudby, kdy tento „druhový monolit prodělává řadu relativizujících a znehledňujících útoků, které (byť snad nikterak záměrně) mají své kořeny ve zcela radikální proměně tvůrčího a myšlenkového paradigmatu, jakou přinesla především devadesátá léta minulého století: nástup levné (a tudíž všeobecně dostupné) počítačové techniky a globální rozvoj digitálních informačních technologií a médií [...] a ve vlastní autorské sféře dochází k radikální "laicizaci" a progresivnímu (nikoliv nutně v hodnotovém slova smyslu) a dynamickému tvůrčímu a komunikačnímu vývoji"³ a pro uměleckou elektroakustickou tvorbu se tento autor přiklání k používání zastřešujícího pojmu akustické umění. Avšak já, i z důvodu přehlednosti, budu v rámci práce užívat již výše zmíněný termín „hudba elektroakustická“.

Je samozřejmě otázkou, zda je tento nastíněný pojem vhodný i pro popis hudby filmové, která je některými uměnovědnými oblastmi považována téměř za nutný přívěsek filmu a téma nevhodné zájmu. Pro některé skladatele dokonce komponování filmové hudby hraničí s potupou, neboť "již od počátku kinematografie shledávala spousta skladatelů ponižujícím 'skládat foxtroty' určené pro takovou lidovou zábavu jako je film. Filmová hudba stále ještě trpí takovým opovržením ze strany hudebních a filmových profesionálů."⁴ Domnívám se však, že přinejmenším skladatelé filmové hudby, kteří budou v rámci této práce nastíněni, nemůžou být považováni za skladatele „druhé kategorie“, a to i s ohledem na jejich častou skladatelskou práci mimo oblast filmu. A tak přesto, že by se jejich tvorba pro film dala v některých případech bezpochyby považovat za hudbu uměleckou, tudíž i elektroakustickou, budu s ohledem na dostupné prameny, a ne vždy zřejmý umělecký charakter filmové hudby, o čistě filmové tvorbě těchto skladatelů hovořit jako o hudbě elektronické, a to s osobní výhradou uvedenou výše.

³ RATAJ, M. Elektroakustická hudba a vybrané koncepty radioartu: problematika vymezení tvůrčích pozic v prostředí akustických umění z pohledu domácí scény radioartu. Praha: Kant - Karel Kerlický pro AMU, 2007. s. 14.

⁴ GAREL, A. - PORCILE, F. Hudba a film. Praha: Akademie múzických umění, 1999. s. 29.

Protože ve své bakalářské práci pojednávám i o různých typech elektrofonů, stručně jsem rozčlenil elektroakustickou hudbu na následující čtyři typy, a to dle způsobu práce se zvukem, na základě kterého hudba následně vzniká.⁵

- Prvním způsobem práce je hudba pro pás, či hudba pro magnetofonovou pásku. Zásadní je tak práce se záznamem na magnetofonové pásce (či obecně se záznamovým materiálem), kdy s tímto způsobem tvorby bylo nejvíce experimentováno v *Electronic Music Center of Columbia and Princeton Universities* v USA a kruhu kolem amerického skladatele Johna Cage a Louis a Bebe Barronových. Pro práci s magnetofonovým pásem nebylo podstatné, zda původní zdroj zvuku byl přírodního charakteru, tj. konkrétní anebo umělý – prvotně elektronický.
- Druhým způsobem je živá hudba pro pás, či obecně živá elektroakustická hudba. Ta byla ve svých raných fázích vývoje vytvořena spojením hudby pro pás (tj. hudby na magnetofonu) s živými nástroji, aby byla poté nahrazena přímým komponováním hudby elektronickou cestou během koncertu v reálném čase. Tento následný způsob byl umožněn zejména díky vynálezu přenosných syntetizátorů sloužících ke generování elektronické hudby z dílny Roberta Mooga spolupracujícím s výše uvedeným *Electronic Music Center of Columbia and Princeton Universities*. Tyto první analogové syntetizátory pojaté jako přístroje, respektive hudební nástroje na syntézu zvuku, nejčastěji ovládané klaviaturou či klávesnicí se zabudovaným počítačem, byly vytvořeny v roce 1958. V současnosti se tohoto způsobu tvoření živé hudby dosahuje pomocí jak původně analogových syntetizátorů, tak syntetizátorů digitálních, či přímo použitím počítačových programů.
- Třetím způsobem je již zmíněná počítačová hudba, která je pochopitelně založena na použití počítače, respektive počítačových programů sloužících k tvorbě, uchování a zejména úpravě hudebního materiálu. Tato technologie byla vyvinuta v USA, kdy první skladbou zkomponovanou počítačem na základě spolupráce Lejarena Hillera a Leonarda Issacsona je *Illiatic Suite* z roku 1956 složená pro smyčcový kvartet. Počítače v této době nedokázaly komponovat hudbu v reálném čase, proto bylo ke složení krátkého úryvku zapotřebí, aby počítačové programy běžely několik hodin až dní a

⁵ Srovnej DOHNALOVÁ, L. *Estetické modely evropské elektroakustické hudby a elektroakustická hudba v ČR*. Praha: Univerzita Karlova, 2001, s. 17

živá elektroakustická hudba, jejímž zdrojem by byl počítač, tak byla nepředstavitelná a toto živé provedení tak bylo možné až o několik desetiletí později.⁶

- Posledním způsobem je hudba akusmatická. Tento termín začal být v hudbě prakticky, a to i přímo v hudbě elektroakustické, využíván ve francouzském prostředí konkrétní hudby v padesátých letech. V hudbě akusmatické jde mnohem více než o způsob práce se zvukem o jeho umístění v prostoru, čehož je dosahováno nejčastěji za pomoci prvotního rozmístění reproduktorů, případně jejich pohybu. S akusmatickou hudbou dvacátého století je nepochybně nejvíce spojen francouzský skladatel Edgard Varèse či později Karlheinz Stockhausen.

2.2 Elektroakustická hudba v československém prostředí

Počátek elektroakustické hudby v československém prostředí můžeme klást na přelom 50. a 60. let 20. století, což je, dá se tvrdit, velice brzy od prvních veřejných uvádění elektroakustické hudby na veřejnosti v zahraničí. Je to překvapivě brzy i vzhledem k tomu, že v Československu v té době vládla těžká cenzura, a západní umělecké směry a jejich vliv se do československého prostředí dostávaly obecně velice pozvolna a ztěžka.

Prvotní navázání kontaktu se zahraniční elektroakustickou hudbou uskutečnil pravděpodobně český avantgardní skladatel, student Aloise Háby - Miloslav Kabeláč, a to se *Service de la Recherche de l'O.R.T.F* v Paříži a zejména se *STEM - Studio voor Elektronische Muziek* v Utrechtu.⁷

Získané poznatky pak Miloslav Kabeláč předával české odborné veřejnosti v seminářích elektronické a konkrétní hudby, pořádaných Československým rozhlasem v letech 1964-70⁸.

V rámci těchto seminářů se Miloslav Kabeláč zasloužil o velmi zásadní událost pro elektroakustickou hudbu v Československu, kterou byla návštěva Pierra Schaeffera (roku 1966), zakladatele a pravděpodobně nejvýznamnější postavy francouzské konkrétní hudby. Důležitá byla také návštěva Gootfrieda Michaela Koeniga (roku 1969), holandského skladatele elektroakustické počítačové hudby. Miloslav Kabeláč však nebyl pouhým

⁶ CATTERMOLE, T. Farseeing inventor pioneered computer music [online]. 2011. [cit. 28.3.2013]. Dostupné z www: <http://www.gizmag.com/computer-music-pioneer-max-mathews/18530/>

⁷ NN. Kabeláč Miloslav [online]. 2011. [cit. 28.3.2013]. Dostupné z www: <http://www.musica.cz/skladatele/kabelac-miloslav.html>

⁸ Více viz NOUZA, Z. *Miloslav Kabeláč: tvůrčí profil skladatele*. Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, Kabinet hudební historie. 2010. s. 178.

svolavatelem těchto seminářů, slovy muzikologa Vladimíra Lébla: „Mnoho plánů by bývalo padlo pod stůl, nebýt Kabeláče, který díky váze své osobnosti a svému předchozímu rozhlasovému a pedagogickému působení dovedl všude nalézat správné lidi na správných místech...“⁹, a byl tak největším hybatelem dění na poli elektroakustické hudby v Československu.

I následkem vlivu Miloslava Kabeláče tak začala vznikat řada studií, ve kterých byla elektroakustická hudba komponována a obecně s ní bylo dále experimentováno. Tato studia byla nejčastěji navázána na rozhlasové provozy, kdy pro potřeby elektroakustické hudby byla nejprve vyčleněna speciální místnost a až později začala zabírat větší prostory. Významné jsou zejména studia v Bratislavě a Praze, a dále pak důležité studio v Plzni a taktéž i studio v Brně.

První významnější pokusy studiové elektroakustické hudby se váží ke studiu v Bratislavě – tzv. Zvukovému pracovišti Československé televize v Bratislavě, v jehož prostorách roku 1961 vzniklo pracoviště elektroakustické hudby sloužící k divadelním nebo televizním hrám a filmům. Jednou z nejvýraznějších osobností napojených na toto pracoviště v Bratislavě byl hudební skladatel, který často tvořil i pro film, Ilja Zeljenka. Toto nejprogresivněji se vyvíjející pracoviště se poté roku 1965 přesunulo z Československé televize pod křídla bratislavského rozhlasu, a při té příležitosti došlo k rozšíření pracoviště z původně experimentálního studia na studium elektroakustické a počítačové hudby.

Další zásadní postavou v historii československé elektroakustické hudby byl hudební teoretik a muzikolog Vladimír Lébl, jež byl mimo jiné předsedou komise pro elektroakustickou hudbu při Svazu československých skladatelů, v rámci kterého se později sdružovala většina existujících elektroakustických seskupení. Za spolupráce výše zmíněného Miloslava Kabeláče byl Vladimírem Léblem v květnu roku 1964 uspořádán pětidenní seminář elektroakustické hudby v Plzni a později měl velkou zásluhu na tom, že v Plzni roku 1967 vzniklo oficiální elektroakustické studio přidružené pod pobočku plzeňského rozhlasu.

V Brně bylo elektroakustické studio, taktéž v rámci brněnského rozhlasu, založeno roku 1964, a fungovalo pod vedením režiséra a dirigenta Jiřího Hanouska.

⁹ NOUZA, Z. *Miloslav Kabeláč: tvůrčí profil skladatele*. Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, Kabinet hudební historie. 2010. s. 180.

Pražských studií, nebo lépe elektroakustických laboratoří, bylo vícero, kdy zejména v letech 1965 respektive 1966, vznikly Zvláštní jednotka technického výzkumu Výzkumného ústavu rozhlasové techniky a následně Laboratoř Ústavu pro hudební vědu Československé akademie věd.

Mimo tato studia však vznikaly i uskupení spojené s elektroakustickou hudbou, jakými byla Pražská skupina Nové hudby, jehož členy byl výše zmíněný Vladimír Lébl, a dále Rudolf Komorous, Marek Kopelent, Vladimír Šrámek, Zbyněk Vostřák, Josef Bek a Eduard Herzog.¹⁰

Dalším uskupením byl pražský soubor *QUaX* Petra Kotíka vzniklý roku 1967, který jako jeden z prvních pravidelně prezentoval živou elektroakustickou hudbu, či brněnská *Tvůrčí skupina A* nebo *Studio autorů*. Brno bylo v rámci elektroakustické hudby významné taktéž tím, že se zde konalo větší množství festivalů elektroakustické hudby a zejména bylo dějištěm *Expozice experimentální hudby*, jež byla po dvou ročnících v letech 1969 a 1970 obnovena až roku 1990.

Rozeběhnutý vývoj elektroakustické hudby v Československu pevně stojící na práci elektroakustických studií, byl během relativně krátké doby po okupaci roku 1968 násilně přerušen. Progresivní tvorba elektroakustické hudby v některých rozhlasových provozech zcela ustala či byla násilně zastavena. Na území Československa tak oficiálně fungovalo, a to ještě s výrazným omezením, pouze elektroakustické studio v rámci plzeňského rozhlasu. Pod touto, oficiální mocí schválenou produkcí, však během následné normalizace působila řada neoficiálních kruhů, v rámci kterých se elektroakustická hudba šířila, a to jak formou neoficiálních koncertů, tak skrze vydávání samizdatem.

2.2.1 Klíčová osobnost elektroakustické hudby - Miloslav Kabeláč

Jelikož byl Miloslav Kabeláč vůdčí osobností československé elektroakustické hudby a měl nesporný vliv na celkové formování této scény a jeho autorů, včetně autorů hudby filmové, tak je nutné alespoň ve stručnosti přiblížit jeho elektroakustické dílo.

Miloslav Kabeláč se narodil se roku 1908 v Praze a bezpochyby (i přes pozdější snahu komunistického režimu o to, aby byl zapomenut) patřil k nejvýznamnějším československým

¹⁰ Srovnej LUDVOVÁ, J. Lébl Vladimír. [online]. 2008. [cit. 28.3.2013]. Dostupné z [www: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=1807](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=1807)

skladatelům 20. století. Mimo svou skladatelskou činnost je významný i svou činností pedagogickou a zejména osvětovou, kdy se výrazně zapřičinil o propagaci elektroakustické hudby v Československu. Za použití jeho vlastních slov: „Zajímal mne vždy enormně zvukový materiál ve všech jeho parametrech. Elektronická a konkrétní hudba je zcela nový zvukový materiál [...] O tuto oblast se zajímám už od roku 1956. Hned od počátku tohoto zájmu jsem byl přesvědčen, že je to další nutný článek ve vývoji hudby.“¹¹

Dalo by se říci, že skladatelsky se však hudbě elektroakustické nevěnoval zdaleka v takové míře, jelikož z celkových 234 děl (z toho opusových čísel celkově 59) je pouze jedna jediná skladbou elektroakustickou, a to op. 55 *E Fontibus Bohemicis - Visiones sex - Šest obrazů z českých letopisů*, která byla dokončena až roku 1972 v elektroakustickém studiu v Plzni. Na druhou stranu je však třeba říci, že elektroakustické skladby mohly být fakticky komponovány až po vzniku elektroakustických studií v Československu, což bylo prakticky již v době, kdy se Miloslav Kabeláč potýkal se zdravotními problémy a komponování hudby se nevěnoval v takové míře.

Předmětná skladba, tj. *E Fontibus Bohemicis*, je šestidílnou vlasteneckou skladbou na motivy chorálu *Hospodine pomiluj ny* a existuje v české a latinské verzi. Hlavní složkou skladby je upravené nahrané odbíjení pražského svatovítského zvonu Zikmund, jež je doplněno recitací, zmíněným zpívaným chorálem a sinusovým tónem tvořeným z generátoru. Skladba je tak založena především na kontrastu starého (chorál, recitace husitských textů) a nového (sinusový generátor a upravený zvuk zvonu). „Výrazová úchvatnost a programová síla této samizdatové kompozice čerpá obzvláště z organické exploatace nekomplikované elektroakustické hudby, vytvářené v dobovém rozhlasovém studiu, vyzvedávající či přímo prostupující hrdinný obsah díla, oslavujícího na bázi dějinné symboliky světlý zítřek národa“¹².

Ovšem dalo by se říci, že Miloslav Kabeláč byl spjat i s filmovou hudbou, i když jen velmi nepřímo. Jeho hudba tvoří nosnou část zvukové složky filmu *Vojtěch, řečený sirotek* z roku 1989, ve kterém „dramaticky vyhocené situace kruté msty přiléhavě podtrhovaly úryvky z Kabeláčovy orchestrální passacaglie *Mysterium času* (1957), z jeho *Symfonie č. 4 in A pro komorní orchestr* (1958) a cyklu miniaturních fresek *Zrcadlení* (1964)“¹³.

¹¹ Hudební rozhledy XXII/1969, s. 294-298 In NOUZA, Z. *Miloslav Kabeláč: tvůrčí profil skladatele*. Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, Kabinet hudební historie. 2010. s. 321.

¹² KADUCH, M. *Česká a slovenská elektroakustická hudba 1964-1994 : skladatelé, programátoři, technici, muzikologové, hudební kritici, publicisté : osobní slovník*. Ostrava: M. Kaduch, 1996. s. 83.

¹³ MATZNER, A. - PILKA, J. *Česká filmová hudba*. Praha: Dauphin, 2002. s. 388.

2.3 Elektrofony v Československu

Studia sloužící k vytváření elektroakustické hudby byla v Československu vybavena obecně generátory a syntezátory (včetně modulátorů, filtrů apod.) a sloužila jak k tvorbě elektronického zvuku tak i zvukových efektů. Tyto elektrofony byly taktéž zařízeny k tomu, aby skladateli umožnily pracovat s jím vybranými konkrétními zvuky. Přičemž konkrétní hudba, respektive její zvuky, hrály důležitou roli a často se používaly ve filmech při tvorbě ruchů. Přičemž ruchy se ve filmové teorii dají obecně charakterizovat jako zvuková složka filmu s výjimkou dialogů a hudby. Ruchy mohou být jak přirozené, tak vytvořené uměle.

Zásadní institucí, která zajišťovala technické vybavení pro jednotlivá studia elektroakustické hudby, byl Výzkumný ústav rozhlasu a televize v Praze a Vývojové oddělení Československého rozhlasu v Bratislavě, které vytvořily velké množství vlastních přístrojů pro tvorbu a úpravu elektroakustické hudby, a výrazně tak napomáhaly možnému rozvoji elektroakustické hudby na území Československa. Dovážení používaných elektrofonů ze západních zemí bylo velmi obtížné až téměř nemožné a mnohdy se navíc jednalo prakticky o nástrojové prototypy.

Jak již bylo poznamenáno výše, prvním významným a progresivním elektroakustickým studiem bylo Zvukové pracoviště Československé televize v Bratislavě, vzniklé roku 1961, ve kterém se s postupem doby pracovalo se „studiovými magnetofony (38 – 19, 9, 5 cm/sek.) synchronním magnetofonem (16 mm perfa), časovým regulátorem, dvanácti kanálovým mixážním pultem, zařízením pro umělý dozvuk („deskové echo“, „páskové echo“), tónovými generátory (sinusový, pilovitý, pravoúhlý průběh), generátorem bílého šumu, pásmovými propustmi (jednooktávový, třetiooktávové, proměnlivá a selektivní šířka) a dalšími zařízeními“¹⁴ včetně Subharchordu, což byl klávesový hudební nástroj, jež byl schopný generovat subharmonické frekvence a používat velké množství následných úprav (filtry, vibrato, rytmizace, staccato atd.).

Zásadním bylo taktéž elektroakustické studio v Plzni, jež bylo v době normalizace prakticky jediným relativně fungujícím studiem v Československu, kdy na počátku jejího vzniku v roce 1967 byl její přístrojový inventář velmi malý a byl doplňován až postupem času. Studio v Plzni bylo zpočátku stavěno až na druhou kolej za nahrávací studia v Praze a elektrofony většinou získalo až poté, co bylo uspokojena poptávka studií pražských. Na druhou stranu bylo plzeňské studio velmi často využíváno jako testovací studio nově vzniklých elektrofonů vyrobených Výzkumným ústavem rozhlasu a televize v Praze a její

¹⁴ KADUCH, M. Česká a slovenská elektroakustická hudba 1964-1994 : skladatelé, programátoři, technici, muzikologové, hudební kritici, publicisté : osobní slovník. Ostrava: M. Kaduch, 1996. s. 13.

inventár na počátku sedmdesátých let činil „3 sínusové, 1 pílový, 1 šumový, 1 obdlžnikový generátor, 1 efektový reverbátor a modulátor, 1 rytmizátor, 1 činoherný filter, 1 dozvukové zariadenie, 1 magnetofón s dvomi rýchlosťami prehrávania, 2 prevádzkové magnetofóny a stereofónna réžia. Plzeň na rozdiel od Prahy poskytovala skladateľom viac nerušenejšie podmienky na prácu, takisto bolo výhodou v porovnaní s pražským rozhlasovým prostredím, že rozhlas v Plzni sa nachádzal v jednej, novej budove, postavenej po druhej svetovej vojne. Takisto atmosféra v Plzni bola viac naklonená experimentom nakoľko aj stereofónia, ktorej počiatky boli práve v Plzni, bola určitou odnožou experimentovania.“¹⁵

Pokud preskočíme vývoj poloviny sedmdesátých a osmdesátých let, ktorý byl silně ovlivněn nechutí složek vládnoucího režimu na rozvoji tvorby elektroakustické hudby, tak v současné době, a to prakticky od devadesátých let, nahradily původní elektrofony počítače, využívající mnohem rozsáhlejší rozsah možností počítačových programů pro tvorbu a úpravu hudebního a zvukového materiálu.

¹⁵ KVASNIČKA, A. *Špecifická elektroakustickej tvorby v rozhlasových štúdiách krajín Visegradskej štvorky v 60. a 70. rokoch 20. storočia* [online]. 2012 [cit. 25.4.2013]. Bakalárska práca. Brno: Masarykova univerzita. Dostupné z www: http://is.muni.cz/th/341774/ff_b. s. 27.

3 Obecně k československé filmové hudbě elektronické

Předně je třeba říci, že „filmové kritiky se, ve velké většině, nikdy nezmiňují o hudbě. Postoj kritiky vůči hudbě a zvukové nahrávce je však logickým pokračováním postoje filmového diváka: pokud je obraz nepatrně rozostřen nebo špatně vycentrován je tato chyba projekce následována často reakcí... Naopak slabá nebo příliš silná zvuková hladina... špatně vyvážená stereofonie... nejsou prakticky nikdy předmětem spekulací.“¹⁶ Filmová hudba tak dlouhou dobu stála prakticky na okraji zájmu jak diváků, tak hudebních či filmových kritiků a tento přístup se, přinejmenším v československém prostředí, mění až v posledních dvou desetiletích.

Přítom důvod pro zvýšený zájem o filmovou hudbu se nabízí již přinejmenším v šedesátých letech, kdy s rozvojem a rozšířením magnetofonového pásu se otevřela široká škála možností pro práci se zvukem (a následně i hudbou) pro film. Dialogy a ruchy byly do té doby v podstatě snímány přímo „na place“ při točení scén a jejich dodatečné doplnění bylo velmi obtížné. Filmová hudba do šedesátých let tak prakticky mnohdy sloužila i k případnému zakrytí vzniklých chyb a orchestr, který hudbu nahrával, sloužil i k vytváření dodatečných ruchů (kvílení trubky, činely atd.).

S magnetofonovým pásem a možnostmi postsynchronu však dřívější problémy zcela odpadly a filmová hudba mohla začít být chápána nejen jako zanedbatelná vrstva filmu, která slouží jako nutný doplněk, či je jí využíváno k překrytí vzniklých chyb a tvorbě ruchů, ale konečně i jako integrální součást celkové zvukové koncepce, která má v rámci filmu své vlastní místo a opodstatnění.

Filmová hudba se v mnohém zjednodušila, přestala být celistvou skladbou a začala reagovat, či se přizpůsobovat, jednotlivým filmovým scénám. „Segmentami zvukovej skladby už nemuseli byť dlhé metráže hudby vlastnej formovej výstavby, ale formovo otvorené úseky hudby, hoci i krátké. Skúsení filmoví skladatelia sa začali viac zaujímať o dialógy a ruchy a usilovali sa k nim dokomponovať hudbu ako komplementárnu zložku umeleckej jednoty všetkých zvukov.“¹⁷

„Hoci elektronická hudba bola v polovici šesťdesiatych rokov módou, celkový počet filmov s čisto elektronickou hudbou nebol veľký. Její estetika však markantně ovplyvnila celkový vývin filmovej hudby. [...] Základným materiálom elektronickej hudby tých čias boli

¹⁶ GAREL, A. - PORCILE, F. *Hudba a film*. Praha: Akademie múzických umění, 1999. s. 30.

¹⁷ LEXMANN, J. *Teória filmovej hudby*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2006. s. 38.

šumy a tóny dostupných a pomerne jednoduchých kmitočtových priebehov, rytmizované, zvukove upravené a do polyfónie zmiešané na zariadeniach nahrávacej techniky.“¹⁸

Českoslovenští filmoví skladatelé užívali prvky elektroakustické hudby ve své tvorbě při zobrazování nereálných či nadpřirozených jevů a pohádkových či přízračných motivů. Tyto prvky také mohly zvýrazňovat určitou umělost, nepřirozenost či například futurističnost. J. Lexmann uvádí, že „příčinou těchto výrazových okruhů je nejma psychofyzický faktor: Kultivovaný tón hudobných nástrojov alebo spevu je akusticky veľmi bohatý a formovaný živou interpretáciou hudobníka. Je prirodzenejší na vystihnutie sveta biologických systémov, akým je aj človek. Tóny generátorov, z akých sa tvorila elektronická hudba sú umelé, ľudsky neprirodzené. Preto ich využívali ako znaky duševnej úzkosti, strachu, bolesti pocitu „strojovosti“ a pod. [...] Ak mala elektronická hudba vyjadriť pozitívne hodnoty, zvyčajne sa spájala so svetom techniky, fantastickosti, pocitovou jemnosťou, so svetom výšav, dialav, nezvyčajnosti a pod.“¹⁹

I u autorů, kteří s elektroakustickou hudbou neměli prakticky nic společného a byli od ní skladatelsky velmi vzdáleni, však elektronické či spíše prvky konkrétní hudby využívali při tvorbě ruchů. Ve filmu, a to zejména komediálním, tak bylo obecně velice často používáno elektroniky pro tvorbu stylizovaných ruchů a efektů, které zvýrazňovaly údery, rány či pády. Tyto postupy však měly jen málokdy větší umělecký záměr, a to zejména pokud nebyly propojeny s hudbou. Těchto postupů, spíše by se dalo říci pouhých elektronických efektů, bylo výjimečně používáno ve filmu již od padesátých let, aby poté již v polovině let šedesátých měla „elektronická hudba“ potencionálně k dispozici jako kompoziční materiál zvuk jakékoliv provenience a fyzikální struktury“²⁰, a byla tak ve filmu využívána nikoliv jako pouhý efekt, ale jako důležitá součást filmového jazyka, a to jak v podobě komplikovanějších ruchů, tak i samotné elektronické hudby.

3.1 Ilja Zeljenka

Ilja Zeljenka byl slovenským hudebním skladatelem, a to nejen skladatelem čistě artificiální hudby, ale taktéž skladatelem filmovým, jenž se narodil roku 1932 v Bratislavě. I přesto, že studoval hudební skladbu u převážně operního skladatele Jána Cikkerera, byl spíše

¹⁸ LEXMANN J. *Slovenská filmová hudba 1896 – 1996*, Bratislava: ASCO, 1996. s. 87.

¹⁹ LEXMANN, J. *Teória filmovej hudby*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akademie vied, 2006. s. 70.

²⁰ LÉBL, V. *Elektronická hudba*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966. s. 95.

samoukem a typem živelného hudbníka, který později „nenútil svojich žiakov komponovať podľa vopred daných šablón a ponechával im značnú mieru slobody v štýlovej orientácii aj vo výbere kompozičných technik“²¹. Ilja Zeljenka se poté stal vedoucí osobností v rámci skladatelské generace šedesátých let, spojené s prvky tehdejší avantgardní evropské moderny. A samotná tvorba Ilja Zeljenky může být zařazena do uměleckého experimentálního proudu představovaného Weberem, Boulezem, Stockhausenem či happeningy Johna Cage. Dle J. Lexmanna byl Zeljenka „pionierom techník elektronickej hudby, využíval techniku témbrovej hudby - prelínania sonoristických ploch, nadvazoval na starú hudbu, vytvoril si svojské prostriedky hudobnej grotesky a v zmysle tradičnejších hudobných prostriedkov si vytvoril originálny baldický sloh, ktorý neskôr využíval aj vo svojej artificiálnej symfonickej hudbe“²².

Ilja Zeljenka byl prakticky mluvčím tehdejší skladatelské generace a byl nucen tuto avantgardní tvorbu obhajovat jak před starší skladatelskou generací, tak i před státním aparátem. Tento fakt se Zeljenkovi, i vzhledem k jeho postojům a snahám o možnost svobodného uměleckého myšlení, stal po okupaci roku 1968 osudným, a na celé desetiletí se musel stáhnout z veřejného prostoru.

Avšak pokud se již dostaneme k jeho tvorbě, tak muzikologové jeho dílo rozčleňují do tří období, přičemž pro potřeby práce je nejzajímavějším období první, které je řazeno do rozmezí let 1956 -1972 a je možné je označit termíny avantgardní či experimentální. Slovy Igora Podrackého šlo o Zelenkovo období „s dvojitým zámerom skladieb – ludistickým (hravým) a súčasne novým v použití kompozičnej techniky. Patrí sem protirečivosť výrazu v skladbách – slzy a smiech, hravosť a vážnosť, poézia a groteska, ale aj snaha pokúsiť sa uplatniť v hudbe nové princípy serializmu, sonoristiky, aleatoriky a konkrétnej hudby.“²³ Zeljenka experimentuje se zvukem i hudební formou a kromě experimentálních děl vytváří i neoklasické skladby.

Po celkovém rozvolňování poměrů v Československu s počátkem šedesátých let, nastal v rámci slovenské hudební kultury nebývalý rozvoj, jenž trval až do samotného konce této dekády. Nastupující generace skladatelů narozených po třicátých letech se v čele s Iljou

²¹ KAJANOVÁ, Y. - KOLÁŘ, R. Ilja Zeljenka v kontexte historie a hudby [online]. 2012. [cit. 17.4.2013]. Dostupné z www: <http://www.vinylworld.sk/?p=9982>

²² LEXMANN J. *Slovenská filmová hudba 1896 – 1996*, Bratislava: ASCO, 1996. s. 95.

²³ KAJANOVÁ, Y. - KOLÁŘ, R. Ilja Zeljenka v kontexte historie a hudby [online]. 2012. [cit. 17.4.2013]. Dostupné z www: <http://www.vinylworld.sk/?p=9982>

Zeljenkou snažila dohnat překotný vývoj západní hudby a nové trendy a pokoušela se o tvorbu děl kvalitativně srovnatelných se západní produkcí.

S ohledem na vývoj hudby elektroakustické a pochopitelný zájem Ilji Zeljenky o tento fenomén se skladatel společně s hudebním teoretikem Ivanem Mačákem a skladatelem Romanem Bergerem pokoušeli o první pokusy s podomácku, tzv. bricolage, vytvořenými elektrofony o tvorbu elektroakustické hudby.

Na tyto snahy později navázal při spolupráci se Zvukovým pracovištěm Československé televize v Bratislavě, v kterém až do roku 1968 působil jako dramaturg a lektor a jako jeden z prvních československých skladatelů zde komponuje konkrétní a elektroakustickou hudbu, která slouží jako hudba pro film. Dle údajů Slovenského filmového ústavu²⁴ zkomponoval hudbu k nejméně 17 celovečerním filmům, přičemž z těch nejvýznamnějších, kde byla navíc často užita hudba elektronická, se jedná zejména o hudbu k filmům *Slnko v sieti*, *Voda a práca* a *Drak sa vracia*.

Film *Slnko v sieti*, který roku 1962 zrežiroval Štefan Uher (a se kterým Zeljenka později velmi často spolupracoval), je v dnešní době chápán jako jeden z prvních, ne-li první film československé nové vlny. Ilja Zeljenka v něm opakovaně využívá hudbu konkrétní, která se line z reproduktorů všudypřítomného tranzistorového rádia či rozhlasu, kterou dále kombinuje s výraznými ruchy z ulice či hluku z prolétávajících letadel. Čistě elektronická hudba je ve filmu obsažena taktéž, přičemž je vytvářena tónovým generátorem a simuluje většinou přírodní jevy, např. velmi silný vítr. Dalo by se říci, že hudba zde přestává být pouze ilustrujícím prvkem, vysloveně zasahuje do příběhu, utváří atmosféru a stává se tak rovnocennou složkou filmu a obecně i devizou Ilji Zeljenky.

Dalším význačným, byť krátkometrážním filmem, ke kterému Ilja Zeljenka složil hudbu, byl film *Voda a práca* z roku 1963. Režisérem byl dokumentarista Martin Slivka. Tento krátký film získal prestižní ocenění na mezinárodním krátkometrážním filmovém festivale v polském Krakově. Většina hudebního podkladu je založena na rytmických zvucích strojů, které jsou poháněny vodou, jde tak zejména o zvuk mlýnských kol roztáčejí vodní mlýn nebo hamr. Tyto pravidelné opakující se zvuky dřevěných strojů, spojené s nutným vrzáním a šumy, které Zeljenka sesbíral a sestříhal na pás, byly dále doplněny o zvuk zobcové flétny. Ve filmu se tak nenachází čistě elektronická hudba, zvuková složka je však význačná

²⁴ COREJ, V. Ilja Zeljenka [online]. 2013 [cit. 17.4.2013]. Dostupné z [www: http://www.sfd.sfu.sk/main.php?ido=165](http://www.sfd.sfu.sk/main.php?ido=165)

tím, že svou pravidelnou rytmičností prakticky předznamenává počátky hudebního minimalismu.

Film *Drak sa vracia* z roku 1967 představoval další spolupráci Ilji Zeljenky s režisérem Eduardem Grečnerem, kdy samotný film zpracovával rurální téma z prostředí slovenského venkova. V hudbě jsou použity avantgardní postupy, kdy se použité prvky elektroakustické hudby představují mnohem spíše v jemným náznacích. Ilja Zeljenka se ve filmu především snaží znázornit vnitřní psychologické pochody a napětí hlavní hrdinky, kdy „po predchádzajúcom napätom tichu...vzostupný beh šiestich huslí v aleatorickej polyfónii navodzuje pocit vzostupných emócií, hypofrygický modus pôsobí svojou nevšednosťou vzrušujúco.“²⁵

Jak již bylo výše řečeno, Ilja Zeljenka, vlivem svých aktivit, kdy zastupoval nastupující avantgardní generaci slovenských skladatelů a obecně obhajoval svobodu uměleckého projevu, byl v roce 1972 vyloučen ze Svazu slovenských skladatelů, musel se zcela stáhnout z veřejného prostoru, jeho dílo nebylo hráno a bylo prakticky zakázáno. Ilja Zeljenka žil následujících několik let v ústraní, aby se po přímluvě u tehdejšího ministra kultury roku 1977 do veřejného prostoru navrátil, avšak již ne jako avantgardní skladatel, který často pracuje s elektroakustickou hudbou, a proto od dalšího popisu jeho díla a života upouštím.

V poslední řadě, byť jen krátkou poznámkou, je nutno zmínit i další skladatele působící s Iljou Zeljenkou v Československé televizi v Bratislavě, kteří taktéž využili možnosti tamějšího studia a vytvořili filmovou hudbu s prvky elektroakustickými, kdy „Roman Berger vytvořil scénickou hudbu k televizní inscenaci *Vzbura na ulici Sycamore* a hudbu ke krátkému film *Kam nechodí inšpektor*, Josef Malovec hudbu k celovečernímu filmu *Výhybka*“²⁶.

3.2 Luboš Fišer

Luboš Fišer se narodil roku 1935 v Praze a k filmové hudbě se dostal až v polovině 60. let, kdy prvním filmem, ke kterému komponoval hudbu, byl *Okurkový hrdina* z roku 1963, a během života vytvořil hudbu k více než 300 filmům, z čehož jich cca 60 tvořilo celovečerní filmy, a zařadil se tak společně se Zdeňkem Liškou mezi nejpłodnější filmové skladatele v československém prostředí.

²⁵ LEXMANN J. Slovenská filmová hudba 1896 – 1996, Bratislava: ASCO, 1996, s. 89.

²⁶ LÉBL, V. *Elektronická hudba*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966. s. 68.

Nelze však říci, že by se věnoval čistě hudbě pro film, byl všestranným autorem a zásadní je i jeho tvorba čistě artificiální, kdy patřil k hlavním postavám československé Nové hudby, a z jehož děl je významná zejména orchestrální kompozice *Patnáct listů* vytvořená na motivy Apokalypsy Albrechta Dürera a sborové *Caprichos*, které bylo inspirované stejnojmenným cyklem Francisca Goyi.

Pro Luboše Fišera byla v těchto kompozicích typická „sóničnost a aleatorně uvolněný metro-rytmický průběh hudebního dění. Luboš Fišer dokázal v těchto i dalších skladbách ze 60. let přesvědčivě využít možností nových technik a stylových podnětů Nové hudby k vybudování vlastního, velmi osobitého hudebního vyjadřování. Přesto, že jeho skladatelská metoda akcentuje sónickou složku, páteří jeho děl zůstává nosné, většinou až lapidární melodické téma, jeho opakování a harmonicko-melodické transformace.“²⁷

Mimo film byla významná taktéž jeho hudba k televizním seriálům, kde se projevovala jeho univerzálnost a schopnost vytvářet i hudbu nonartificiální, líbivou, nikoli však přehnaně vnucující, která využívala jednoduchých a velmi dobře zapamatovatelných melodií. Mezi tyto seriály, ke kterým Luboš Fišer vytvořil hudbu a které obsahovaly tyto zapamatovatelné znělky patřily *Chalupáři*, *Arabela*, *Taková normální rodinka*, *Mach a Šebestová* nebo i *Pat a Mat/Kuťáci*.

Schopnost vytvořit jednoduché melodie, které se téměř vpálily do mysli, však (ovšem již nikoli v takové míře) využíval i při komponování hudby k filmům, snad nejvýraznější je tak vokální part Salsy Verde, představovaný Gabrielou Beňačkovou, doprovázený harfou ve filmu *Tajemný hrad v Karpatech* z roku 1981. Velmi významná je také jeho hudba k filmům *Dita Saxová* (1967), *Případ pro začínajícího kata* (1969), *Valérie a týden divů* (1970), *Petrolejové lampy* (1971), *Morgiana* (1972) a *Smrt krásných srnců* (1986).

I přes to, že dostupné prameny (např. článek²⁸ Pavla Klusáka odkazující na film *Valérie a týden divů* z roku 1970) naznačovaly, že Luboš Fišer byl společně se Zdeňkem Liškou jednou ze stěžejních postav počátků elektronické hudby ve filmu v Československu, bohužel opak je pravdou. Byl sice jedním z „nejvýraznějších talentů nastupující skladatelské generace“²⁹ a následně prakticky druhým mužem, co do významu a rozsahu díla československé filmové hudby obecně, avšak s elektronickou hudbou ve filmech příliš

²⁷ NN. *Fišer Luboš* [online]. 2011. [cit. 28.3.2013]. Dostupné z www: <http://www.musica.cz/skladatele/fiser-lubos.html>

²⁸ KLUSÁK, P. *Průkopnická šedesátá léta: Ikárie XB-1 přilétá!* [online]. 2011. [cit. 13.3.2013]. Dostupné z www: <http://www.goethe.de/ins/cz/pr/kul/duc/emu/ges/cs7434337.htm>

²⁹ MATZNER, A. - PILKA, J. *Česká filmová hudba*. Praha: Dauphin, 2002. s. 310.

nepracoval. Jedním z mála děl Luboše Fišera, kde byly využity prvky hudby elektroakustické je krátkometrážní animovaný film z roku 1968, a to jedno z prvních dobrodružství Milerova Krtka, *Krtek a tranzistor*. Zvuková složka zde hraje stěžejní dějotvornou roli, kdy jako podklad jsou použity Hammondovy varhany a elektrická kytara, a tyto jsou přerušovány konkrétní hudbou linoucí se z tranzistoru či čistě elektronickými ruchy, které ozývají při ladění tohoto přístroje.

3.3 Jan Klusák

Jan Klusák se narodil roku 1934 v Praze a během svého života si vyzkoušel větší množství uměleckých profesí. Nebyl tak pouze filmovým skladatelem, skládal zejména i hudbu čistě artificiální, mimo to i účinkoval jako herec ve filmech Československé nové vlny (např. *O slavnosti a hostech*, *Sedmikrásky* či *Valérie a týden divů*) a zároveň i jako herec divadelní, jako jeden z členů souboru Divadla Járy Cimrmana.

Jako skladatel se přikláněl ke konceptu Nové hudby, dodekafonie a serialismu, které se mu následně staly východiskem v jeho další tvorbě. Jedny z jeho nejvýznamnějších skladeb jsou *Variace na Mahlerovo téma* z roku 1962 a zejména elektroakustická kompozice *O sacrum convivium! Konkrétní motet* (z roku 1968). Obsahovým podkladem této elektroakustické kompozice byla „gregoriánská antifona z officia provozovaného na svátek Božího Těla podle sv. Tomáše Aquinského. Zvukovou matérii skladby vyšetřil autor ve spolupráci s technikem Václavem Zamazalem z výhradně homogenní substance - sólového ženského hlasu.“³⁰

Mezi významné filmy, ke kterým Jan Klusák vytvořil hudbu patří zejména *Křik* Jaromila Jireše z roku 1963, *Den sedmý, osmá noc* Evalda Schorma z roku 1969 či film téhož režiséra *Farářův konec* z roku 1968. Ze seriálové tvorby je znám svou hudbou k populárnímu seriálu *Nemocnice na kraji města* (1977) Jaroslava Dietla. Kromě současných filmů (a seriálů) byl znám taktéž tím, že dodatečně vytvořil hudbu k starým němým filmům, tj. k francouzskému filmu *Hrabě Monte Christo* (1928), a zejména československému němému filmu *Erotikon* (1929) Gustava Machatého.

Je však překvapením, že přesto, že jde o autora, jenž skládal elektroakustické kompozice v rámci běžné skladatelské činnosti, tak ve své skladatelské práci pro film prvků elektroakustické hudby prakticky nikterak nevyužívá. Toto překvapení je největší nejspíše u

³⁰ KADUCH, M. *Česká a slovenská elektroakustická hudba 1964-1994 : skladatelé, programátoři, technici, muzikologové, hudební kritici, publicisté : osobní slovník*. Ostrava: M. Kaduch, 1996. s. 98.

filmu *Konec srpna v hotelu Ozon* zrežirovaným Janem Schmidtem roku 1966, jež je post-apokalyptickým dramatem z blízké budoucnosti. Nedokážu si představit filmové téma, pro které by se elektronická hudba hodila více, ale i přesto si v tomto filmu Jan Klusák vystačí s filmovým symfonickým orchestrem, kdy většinu hudebního prostoru opanovává smyčcová sekce společně s klarinetem, a jediné ozvláštnění filmové hudby představuje použití gramofonu přímo v rámci příběhu. Domnívám se tak, že v rámci tohoto filmu jde o nevyužitou šanci, s přihlédnutím k tomu, že jiní tvůrci, kterými byli např. Ilja Zeljenka či Zdeněk Liška, prvky elektroakustické hudby ve své filmové tvorbě v té době již používali, a to i pro filmy, kde její použití nebylo tak žádoucí jako zde.

3.4 Svatopluk Havelka

Svatopluk Havelka, jenž se narodil roku 1925, patřil mezi velmi plodné autory filmové hudby, rozsáhlá je však i jeho tvorba artificiální, přičemž „každá jeho další skladba znamená cílevědomou snahu o netradiční řešení kompozičního záměru bez toho, že by se autor radikálněji přiklonil k tehdy převratným metodám západoevropské Nové hudby. Od počátku 60. let sice využívá některé z jejích podnětů (např. tzv. malá aleatorika, příklon k témbrům, modernizace harmonické složky), ale v celkové výstavbě jednotlivých děl zůstává na tradiční půdě evolučního a tematického hudebního myšlení.“³¹

Z celkového počtu 70 celovečerních filmů jsou patrně nejslavnějšími *Až přijde kocour* (1963) Vojtěcha Jasného, filmy Václava Vorlíčka *Kdo chce zabít Jessii?* (1966), *Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky* (1967) a *Pane, vy jste vdova* (1970), dále film Vojtěcha Jasného *Všichni dobří rodáci* (1968) či *Ucho* (1970) Karla Kachyni.

I přesto, že Svatopluk Havelka nebyl autorem, který by ve své čistě artificiální tvorbě pracoval s prvky elektroakustické hudby, byl tvůrcem filmové hudby využívající, byť jen velmi nepatrně, elektrofonů - generátorů. Je tomu především ve filmu Václava Vorlíčka *Kdo chce zabít Jessii?* z roku 1966. Generátorový zvuk je zde využit spíše pro ruchy, např. při vyskakování textových bublin. Přesto je však v hudbě, byť nevýrazně, využíván i jako dozvuk při zobrazování snů filmových postav, či se tento zvuk line z vědeckofantastických přístrojů (např. futuristických hodinek či při používání antigravitačních rukavic). Elektronický zvuk je velmi prostý, prakticky jde pouze o vygenerovaný tón o určité frekvenci či velmi jednoduchou linku a je ponejvíce spojen s komiksovými postavami ve filmu, kdy je

³¹ NN. *Havelka Svatopluk* [online]. 2011. [cit. 28.3.2013]. Dostupné z [www: http://www.musica.cz/skladatele/havelka-svatopluk.html](http://www.musica.cz/skladatele/havelka-svatopluk.html)

zvýrazněn jejich nadreálný charakter. Místo rozvinutí původního elektronického motivu však ve filmu prakticky vždy po krátké chvíli dochází k jeho okamžitému vystřídání jinou, nejčastěji dixielandově dobrodružnou rovinou, která je již pochopitelně hrána na klasické nástroje. V neposlední řadě se ve filmu také velmi často ozývají Hammondovy elektromechanické varhany.

Podobné postupy jsou uplatněny i v dalším filmu Václava Vorlíčka z roku 1970, sci-fi komedii *Pane, vy jste vdova*. Havelka v tomto filmu opětovně velmi umně využil tónů Hammondových varhan, kdy v tomto filmu ale nejvíce vystupuje do popředí často opakovaný zlověstný motiv vytvářený klarinetou. O vyložení elektronické hudbě zde sice taktéž nemůžeme hovořit, avšak opětovně jsou v něm užívány jednoduché vygenerované tóny, přičemž jejich výskyt je ve filmu nejvíce patrný při futuristické scéně modelování lidského těla spojeného s funkční transplantací mozku.

4 Zdeněk Liška

Jeho filmová hudba je známá prakticky každému, ač si to nemusíme ve skutečnosti uvědomovat. Zprvu je třeba uvést zejména titulní melodii *Hříšných lidí města pražského* či úvodní znělku k seriálu *30 případů majora Zemana* z roku 1974. Tento seriál je zároveň tím prvotním impulsem, díky kterému jsem Zdeňka Lišku citelněji zaregistroval, a který měl následně za následek napsání této bakalářské práce. Šlo zejména o 17. díl *30 případů majora Zemana* nazvaný *Prokleté dědictví*. V něm je použito prakticky jen ruchů a čistě industriálně znějící elektronické hudby, která diváka zcela pohltí a nedovolí mu z díla vnímat prakticky nic jiného než právě tuto hudební složku.

Pokud odhlédneme od Zdeňka Lišky (ročník 1922) jako tvůrce hudby normalizačních seriálů, zjistíme, že je tento autor podepsán i pod obrovskou řadou kvalitních snímků, včetně několika trezorových filmů – tedy filmů, které byly tehdejšími mocenskými orgány staženy z distribuce. Z nejzásadnějších hudebních počínů je třeba uvést zejména Zemanův *Vynález zkázy* (1958), Kadár-Klosův *Obchod na korze* (1965), Vlácilovu *Markétu Lazarovou* (1967), *Údolí včel* (1967) a *Adelheid* (1969), Herzova *Spalovače mrtvol* (1968) anebo například Kachyňovu *Malou mořskou vílu* (1976), či jeho spolupráci na krátkometrážních filmech Jana Švankmajera. Ovšem v celkovém souhrnu spolupracoval Zdeněk Liška při tvorbě filmové hudby u více než 300 děl, a jeho ohromný význam pro československý film a zejména československou filmovou hudbu je zcela nesporný.

„Liška byl pro režiséry skoro pohádkovou postavou - vždycky přišel, sbalil si všechny krabice s filmem a odnesl si je někam do projekce. Tam si je všechny pustil a se stopkami v ruce skládal. [...] Poslouchejte a uslyšíte sami - ta hudba má pokaždé nějaký smysl, dramatickou strukturu, doplňuje a obohacuje dějovou a vizuální složku filmu tak, že mnohdy dokonce vytváří další paralelní děj.“³²

Jeho hudba byla z pohledu melodicko-harmonických struktur většinou velmi jednoduchá, avšak to nebylo nikterak na škodu a nemůžeme říci, že by se jednalo o hudbu lacinou. Dokázal vystihnout rytmus, náladu a umělecký záměr filmu. "Pripomínal mocného robotníka ťahajícího za sebou celý zástup epigónov a žiakov. Do každého filmu priniesol niečo nové, originálne. [...] Bol maximálne univerzálny. Vo svojej tvorbe si vedel privlastniť

³² BALDÝNSKÝ, T. Cauza Zdeněk Liška. *Reflex*, 1999, číslo 22. s. 56

špecifické prvky rozličných slohov tradičnej hudby, populárnej hudby a džezu, avšak nikdy ich priamo nenapodobňoval, len akosi moderne asimiloval."³³

Pokud mám zodpovedieť na otázku kladenou v úvode, tedy zda může elektronická filmová hudba sloužit k poslechu samostatně, či je odsouzena být pouhým doplňkem filmového vyprávění, tak je možné říci, že přinejmenším filmovou hudbu Zdeňka Lišky nemůžeme jednoduše považovat za standardní doprovod k filmu, který divák při projekci nevnímá. „Liška hudbu nikdy nepovažoval jen za pouhou ilustraci děje, ale naopak za jednu z nejdůležitějších složek filmového vyprávění.“³⁴ A jen málokdy se jednalo o hudební díla, která by byla svým způsobem obvyklá nebo jen ilustrativní – vyznačovala se skvělou rytmikou a propracovanou instrumentací. Nadto se Zdeněk Liška nebál experimentovat. Skládal hudbu nejen pro hraný film (v celém rozsahu žánrů od filmů historických, přes milostné, kriminálky, sci-fi, po Československou novou vlnu...), stejně tak komponoval hudbu pro cestopisné dokumenty a nebránil se ani animovaným a loutkovým filmům pro děti. V rámci těchto žánrů využíval jak postupů pro soudobou moderní a instrumentální vážnou hudbu, tak i experimentů s elektronickými nástroji. Liška ve svých „uměleckých syntézujících představách využíval bohaté kvantum zobrazujících prostředků, druhového rozrůznění, instrumentačních přístupů a neotřelých zvukových spojení [...] kdy zároveň počítá s vnitřní jednotou obrazové, barevné, ruchové, šumové, časové a mluvené složky filmového sdělení“³⁵. Zdeněk Liška je taktéž znám tím, že ve svých kompozicích užíval netradiční nástrojové kombinace, kdy spojil například harmoniku společně s lesním rohem, či těchto nástrojů využíval zcela jiným způsobem, jen aby dosáhl požadovaného zvuku. Po jeho definitivním přesunu v polovině šedesátých let z tehdejšího Gottwaldova, kde působil ve filmových ateliérech, do Prahy, začal ve větší míře využívat sborového hlasu a lidského zpěvu a hlasu obecně. Byl prvním autorem filmové hudby, který začal využívat lidského hlasu, aniž by byla zpívána slova - chórem dokázal nahradit rytmickou sekci a perkusové nástroje. Toto hledání „požadovaného zvuku“ pro určitý motiv nebo moment v každém filmu tak logicky vyústilo i v jeho experimenty s elektronickou hudbou.

³³ LEXMANN J. *Slovenská filmová hudba 1896 – 1996*, Bratislava: ASCO, 1996. s. 92.

³⁴ RUZNAR, M. Zdeněk Liška [online]. 2006. [cit. 13.1.2012]. Dostupné z [www: http://postreh.com/phprs/view.php?cislocclanku=2006100601](http://postreh.com/phprs/view.php?cislocclanku=2006100601)

³⁵ KADUCH, M. *Česká a slovenská elektroakustická hudba 1964-1994 : skladatelé, programátoři, technici, muzikologové, hudební kritici, publicisté : osobní slovník*. Ostrava: M. Kaduch, 1996. s. 120.

Pokud se však vrátíme k původní otázce o možnosti samostatného poslechu filmové hudby, a především hudby Liškovy, pak určitým vodítkem nám může být taktéž samostatné vydávání originální hudební stopy z československých filmů, ke kterému dochází v posledních letech na CD. „Bohužel, v socialistickém Československu nebylo zvykem vydávat soundtracky. Po převratu už nebyly původní nahrávky většinou nalezeny: proto pouze originální filmy jsou dnes zdrojem.“³⁶

V roce 2011 byl tak poprvé vydán soundtrack k *Malé mořské víle* britským vydavatelstvím Finders Keepers Records, který vyvolal ohlas i mezi zahraničními posluchači, a to zejména v kruzích tzv. hauntology music³⁷.

Je možno říci, že dle filmové teorie³⁸ existují dva rozdílné přístupy při komponování hudby a tvorby ruchů.

- Prvním přístupem, spočívajícím ve zvukové odlišnosti, je ten, že ruchy a hudbu tvoří (v některých případech zcela odděleně) dva různí tvůrci, což je i standardem v současnosti, či ruchy a hudbu vytváří jeden autor, avšak bez ohledu na to, aby se snažil o jejich funkční propojení. Tento postup má svoji výhodu v tom, že ruchy jsou od hudby mnohem více oddělené, tvoří k hudbě kontrast a divák je tak mnohem více zaregistruje. „Od hudby istého výrazu sa odrážajú najrozmanitejšie zvuky často veľmi surové, čudné či smiešne - od starých osvedčených „boingov“ (vyrábaných povodne drumblou) cez rozne rapotania, zvieracie zvuky až po nikdy nepočuté elektronicky vytvorené zvuky. Tektonicky sa väčšie hudobné celky organizujú tiež oveľa ľahšie, nie je také nebezpečenstvo, že sa hudba v dosledku drobných znakových funkcií roztriešti na rad krátkych úsekov.“³⁹ U tohoto přístupu je však rizikom, že tento kontrast mezi ruchy a hudbou bude příliš velký a pro diváka se stane rušivým. Obecně tento přístup nevyužívá velké možnosti, jež tvorba ruchů a hudbu pro vnímání filmu a jeho vyprávění nabízí.

³⁶ KLUSÁK, P. Průkopnická šedesátá léta: Ikárie XB-1 přilétá! [online]. 2011. [cit. 13.1.2012]. Dostupné z www: <http://www.goethe.de/ins/cz/pra/kul/duc/emu/ges/cs7434337.htm>

³⁷ Více viz PILKINGTON, M. - Hauntologists mine the past for music's future [online]. 2012. [cit. 23.1.2013]. Dostupné z www: <http://boingboing.net/2012/10/12/hauntologists-mine-the-past-fo.html>

³⁸ LEXMANN, J. *Teória filmovej hudby*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akademie vied, 2006. s. 154.

³⁹ VLČEK, J. *Hudba a zvuk v českém animovaném filmu z hlediska vztahu k filmovému prostoru* [online]. 2006. [cit. 14.3.2013]. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita. Dostupné z www: http://is.muni.cz/th/52362/ff_m/komplet_text.pdf, s. 10.

- Druhým přístupem je pak princip zvukové shody, jež je „umelecky ušlachtilější, sám fakt komponování roznorodých prvků mimohudobné znakovosti do tektonicky svislého pásma se může stát zdrojem uměleckého významu. Možno sa uplatniť nielen robustné kontrastné prvky, ale aj jemnejšie, hudobnejšie, uplatnia sa hudobné pomlky, a čo je najdôležitejšie - neozvú sa prvky spodobujúce zvuk nečakane, ale v zmysle hudobného dynamizmu sa im vytvorí funkčná príprava a doznenie.“⁴⁰ A právě tento druhý přístup zvukové shody a nenápadné propojení a spolupráce pohybů s hudbou byl pro Zdeňka Lišku typický. U zvukové stopy filmů, na kterých se podílel Zdeněk Liška, v některých případech nelze odlišit, co by mělo být obecně chápáno jako složka hudby, či „pouhý“ pohyb. Výrazné je to například u dále rozebíraného filmu *Ikarie XB-1*, v rámci kterého je hudební složka v některých případech tvořena sousledem používaných pohybů. Naopak v některých případech mohou typické pohyby ve filmu zcela absentovat a být nahrazeny, pro ty účely upravenou, hudební složkou, která je plně zastupuje - což je zase případ většiny hudebního podkladu, který Zdeněk Liška vytvořil pro animovaný film.

Zdeněk Liška ve valné většině případů nebyl pouhým komponistou hudby, zastával i většinu dalších pozic včetně zvukového dramaturga a při některých filmech se svým zasahováním dostával až téměř do pozice asistenta režie. Jakožto dramaturg ze zvukových efektů využíval snad nejvíce hlasového dozvuku, který ve filmech až téměř nadužíval.

„Široké škály elektroakustických efektů včetně reverbace (získávané tehdy zpravidla dozvukovými deskami) a nejspíše i retrográdních smyček magnetofonového pásu v kombinaci s netradičně artikulovanými dělenými hlasy čtyřadvacetičlenného mužského sboru a baterií bicích nástrojů s gongy použil ovšem Liška později také v orgiastických scénách fantaskního příběhu z rudolfínské Prahy *Poslední golem*“⁴¹ z roku 1968.

4.1 Vynález zkázy

Zprvu při vytváření konceptu práce jsem se domníval, že fakticky prvním filmem, kde bylo Zdeňkem Liškou více užito elektronické hudby, byl oceňovaný *Vynález zkázy* Karla Zemana z roku 1958. Po bližším zkoumání jsem však dospěl k závěru, že hudební složka tohoto filmu je výjimečná nikoli předpokládaným větším užitím elektronické hudby, ale tím,

⁴⁰ Ibid. s. 11.

⁴¹ MATZNER, A. - PILKA, J. *Česká filmová hudba*. Praha: Dauphin, 2002. s. 290.

že film má tempo, které zcela souzní s jeho hudbou, jelikož se Zdeněk Liška přímo podílel na filmovém střihu. Hudba je výjimečná taktéž tím, že ve filmu je často využíváno ruchů, které často tvoří neoddělitelnou součást hudby (za vše hovoří ve filmu použité posílání zprávy morseovým kódem, jež se zcela přirozeně změní v naléhavou hudbu). Toto propojení, které bylo velmi znatelně využito právě ve *Vynálezu zkázy*, utváří jeden z hlavních znaků následné tvorby Zdeňka Lišky.

Elektronická hudba se ve filmu objevuje v menší míře, přesto musela přinejmenším na filmového diváka té doby působit uhrančivým dojmem, neboť je využita při znázornění zvuků strojovny a dalších nelidských a pravidelných zvuků strojů. Tato hudba je však, ač to nelze vždy s jistotou určit, nejčastěji vytvořena za pomoci úpravy sebraných a přirozeně vzniklých zvuků, které jsou změněny k nepoznání, a jde tak mnohem spíše o prvky hudby konkrétní. Až následující Liškovy filmy daly vzniknout hudebním dílům, kde je plně využito generátorů a obecně hudby elektronické.

4.2 Muž z prvního století

Prvním Liškovým filmem, kde byla ve značné míře užita hudba elektronická, byl *Muž z prvního století* Oldřicha Lipského z roku 1961. Jde o film nevalné úrovně, a to jak z hereckého (i přesto, že se v hlavních rolích objevují Miloš Kopecký a Lubomír Lipský), tak zejména scénaristického hlediska. Ve filmu se ve velké míře objevují nešvary budovatelských filmů 50. let, kdy se snímkem vine těžká agitace komunismu, který v budoucnosti (děj se odehrává v 26. století) na Zemi zcela zvítězil. Jediným narušitelem této vize dokonalé společnosti je právě hlavní hrdina, či spíše antihrdina, cestovatel z 20. století, který představuje směšnou figurku líného a sobeckého prospěcháře, který je pak v závěru moudrým mimozemšťanem, jenž se na Zemi dokázal usadit a přijal zdejší zvyky, po zásluze potrestán.

Jelikož se jedná o příběh prakticky celou dobu se odehrávající v budoucnosti, je samozřejmé, že pro tento film se počítalo s využitím hudby moderní, ba až futuristické. Je proto více než pochopitelné, že byla ve velké míře použita právě nově znějící hudba elektronická, a to navíc v takové míře, že jde o nejvýraznější použití prvků elektroakustické hudby v československém filmu do té doby. Společně s následným Liškovým filmem *Ikarie XB 1* nebyla v průběhu šedesátých let tato míra užití překonána.

Pokud by se ve filmu neobjevilo ono přelomové použití elektronické hudby, tak by si tento film nepochybně zasloužil upadnout v zapomnění. Na snímku je zajímavé, že hudbu

klasickou, tj. vytvořenou filmovým symfonickým orchestrem, vytvořil skladatel Ladislav Simon a pro vytvoření hudby čistě elektronické byl přizván právě Zdeněk Liška.

Je důležité si uvědomit, že při natáčení ještě nefungovalo elektroakustické pracoviště v Bratislavě (jeho vznik je datován krátce po uvedení tohoto filmu) a elektroakustické pracoviště v Plzni se teprve rýsovalo v představách Vladimíra Lébla. Tvorba elektronické hudby tak probíhala ve značně ztížených podmínkách, kdy (jak je i přímo ve filmových titulcích uvedeno - konstrukci elektronických nástrojů zajistil Ing. Jaromír Svoboda) se však Zdeněk Liška „zhostil tohoto úkolu s mimořádnou technickou vynalézavostí, při níž využil různé způsoby deformace vstupních zvukových zdrojů, získaných převážně tradičními způsoby“⁴². Kromě těchto deformací je ve filmové hudbě taktéž používán zjevně generátorový zvuk.

Je nutno říci, že jde v rámci tehdejšího československého filmu o zcela novátorské postupy při práci s filmovou hudbou, avšak s ohledem na již zmíněný film, o kterém bude navíc v práci pojednáno dále, tj. *Ikarie XB 1*, je možné tvrdit, že se Zdeněk Liška s elektrofony teprve seznamoval. Jde tak stále spíše o experiment a celkové vyznění a zejména kombinace hudby a obrazové složky zde ještě není tak brilantní. Kompozice je v tomto filmu jednodušší, a i vlivem toho, že Zdeněk Liška netvořil i klasicky symfonickou část filmové hudby (která je navíc z podání Ladislava Simona velmi nevýrazná a odlišení kompozičních technik těchto autorů je ve filmu velmi patrné), nedochází k tak zdárnému průniku hudby klasické s elektronickou - elektronická hudba je zde prakticky jen v některých okamžicích doprovázena dřívky, jinak zní zcela samostatně.

Je však nutno konstatovat, že hudební postupy a výchozí podobnost hudby tohoto filmu s *Ikaríí XB 1* je neoddiskutovatelná. Elektronická hudba se ve filmu objevuje ve velmi značné míře, a jak již bylo řečeno výše, není tak zdárně skloubena s obrazem. Nelze tedy říci, že by určité postavy či události měly vlastní hudební téma (snad až na výjimku, která je spojena s přístrojem pro získání neviditelnosti). Elektronická hudba je tak v některých případech použita až téměř samoučelně, a je doplněna hojným množstvím zvukových efektů.

4.3 Ikarie XB 1

Film s názvem *Ikarie XB 1*, jenž roku 1963 zrežíroval Jindřich Polák volně na motivy knihy Stanislawo Lema - *K mrakům Magellanovým*, je jednoznačně nejvýznamnějším československým sci-fi filmem, který byl v Československu natočen (kvalitativně

⁴² MATZNER, A. - PILKA, J. Česká filmová hudba. Praha: Dauphin, 2002. s. 290.

srovnatelnými jsou snad jen *Konec srpna v hotelu Ozón* či koprodukční animovaný film *Divoká planeta*) a svým způsobem se může rovnat i s novátorskými americkými sci-fi filmy té doby, např. typu *Forbidden Planet* (1956).

Příběh se celou dobu odehrává na kosmické lodi a je zasazený do roku 2163. Logickým důsledkem tak bylo opětovné použití Liškovy velmi novátorské elektronické hudby. V tomto filmu již došlo ke značnému posunu od staršího *Muže z prvního století* a taktéž velmi zdařilé syntéze hudby elektronické s hudbou klasickou.

Mimo to je ve filmu taktéž užito velké množství elektronických ruchů, a tato zvuková složka následně často splývá se složkou hudební a v určitých momentech je nemožné je od sebe prakticky odlišit. Celkově je tak hudba vytvářena s jasným záměrem a cítem pro obrazovou složku a dotváří tak nejspíše nejzdařilejší použití elektronické hudby v československém filmu šedesátých až sedmdesátých let.

Tato elektronická hudba ve filmu je většinou propojena s událostmi spjatými s lodí, lodním robotem Patrikem nebo samotným přístrojovým vybavením lodě. Slouží k tomu, aby byla zvýrazněna vyspělost filmem ukazovaných technologií a jejich pochopitelná futurističnost. Ve filmu je však hudebně užito i filmového symfonického orchestru, kdy tyto klasické neelektronické nástroje naopak zaznívají při interakcím mezi lidskými členy posádky Ikarie - např. při společenském večeru posádky spojený s tancem a namlouváním, či při nálezu mrtvé osádky ve vesmírné lodi z dvacátého století. Z těchto klasických nástrojů má výrazné místo taktéž klavír, na který ve filmu hraje jeden z kosmonautů.

Elektronická hudba je ve filmu nejčastěji doprovázena dřívky a obecně perkusemi či velice netradičně znějícím violoncellem. Kromě toho taktéž zaznívá i samostatně. Z hlediska vnímání příběhu je významné zejména ústřední elektronické téma, které zazní poprvé již při samotném začátku filmu, aby předznamenalo události, jež posádku vesmírné lodi čekají v závěru výpravy, a teprve až příběh dostoupí do této fáze, se toto elektronické téma plně rozvine.

Pro doplnění je taktéž nutno uvést, že Zdeněk Liška ve filmu v jedné ze závěrečných scéně použil velmi výrazné echo, kterým chtěl popsat stav blouznícího a po chodbách se potácejícího technika Michala, a dá se říci, že nejen tímto vydařeným záměrem, ale pochopitelně i celkově, se hudba Zdeňka Lišky velmi významně podílí na této velmi zručně zrežirované filmové adaptaci.

4.4 Malá mořská víla

Dalším filmem se posouváme o jedno desetiletí vpřed a přeskakujeme tak konec let šedesátých a počátek let sedmdesátých, ve kterých Zdeněk Liška komponoval hudbu pro zřejmě nejzásadnější filmy československé filmové historie (jednalo se především o tvorbu Františka Vlácilá). V tomto období, a pro tyto filmy, však Liška elektronickou hudbu ve svých kompozicích nevyužíval.

Malá mořská víla Karla Kachyni z roku 1976 je adaptací známé pohádky Hanse Christiana Andersena a je příkladem brilantní a vyvážené kombinace elektronické hudby, filmového symfonického orchestru a ženského zpěvu. Film obsahuje malé množství dialogů (hlavní hrdinka nadto v polovině filmu oněmí), a o to více tak může vystupovat do popředí hudební složka. Elektronická generátorová hudba je nenásilně zapojena do hlavních symfonických motivů použitých ve filmu. Samostatně, či jen doprovázena perkusemi, zaznívá zejména v pasážích spojených s tajemným podmořským světem či ve vypjatých momentech (především smrt a proměna hlavní hrdinky v mořskou pěnu, či návštěva mořské čarodějnice) a citelně dotváří přízračně děsivou atmosféru tohoto filmu.

4.5 Odysseus a hvězdy

Je sci-fi filmem, který cílí na dětského diváka a jež roku 1976 natočil Ludvík Ráža. Jelikož jde zejména o režiséra televizních inscenací, tak i tento film, ač celovečerní a nasazený do kin, vykazuje neduhy televizní produkce, a je poznamenán viditelně omezeným rozpočtem. Hudebních motivů je použito velmi malé množství, a můžeme je dělit na čistě elektronické (zejména z prostředí budoucnosti) a hudební motivy vytvářené klasickými nástroji, kdy je nejvíce využíváno akordeonu. K průniku hudby produkované klasickými a elektronickými nástroji zde nedochází. Pouze v samotném úvodu elektronická hudba zazní společně s ženským sborem.

Na elektronické hudbě, která se (i přes malé množství motivů) ve filmu ozývá velmi často, je poznat, že dostupné technologie k jejímu vytváření za poslední desetiletí velmi pokročily, a s nimi i zkušenosti Zdeňka Lišky. Je však nutno říci, že tyto elektronické kompozice jsou fádni, téměř všechny hudební motivy zazní během prvních deseti minut filmu a poté se již jen opakují. Elektronická hudba je nadto užívána i ve zcela nevhodných pasážích filmu (např. naléhavá elektronická hudba při poklidné jízdě autem zhruba ve 40. minutě snímku a nepříliš zdařile tak kopírující automobilovou scénu z Tarkovského filmu *Solaris*).

Hudební složka tohoto filmu je však podstatná zejména tím, že je v něm výrazněji využita i čistě počítačová elektronická hudba, a obsahuje taktéž jednu krátkou, avšak velmi nápaditou kompozici, která se ozývá při aktivaci „hvězdného kamene“.

Přesto je však nutno říci, že i přes svou zjevnou technologickou převahu stran elektrofonů, film *Odysseus a hvězdy* nedosahuje takové kvalitativní úrovně, jako např. dříve rozebíraný Liškův sci-fi snímek *Ikarie XB 1*.

4.6 Jáchyme hod' ho do stroje

Pouze na závěr je třeba připomenout i film *Jáchyme, hod' ho do stroje* Oldřicha Lipského z roku 1974. Hudba ve filmu je náladově uvolněná, kdy za častého užívání elektrické kytary Liška využívá prvky hudby populární. V rámci filmu je taktéž velmi zajímavě použito trubky, která je ve filmu jakožto nástroj namontována do motoru moderního italského vozidla, a která při jeho nastartování vytváří velmi zapamatovatelný rytmus, jenž je urychlován či zpomalován s ohledem na rychlost jízdy vozidla. Mimo tohoto, a což je s ohledem na téma bakalářské práce nejdůležitější, je zejména zásadní hudební sekvence použita v samotném úvodu při příjezdů počítačových vědců do vesnice a plně se rozezní při následných úvodních titulcích. V ní jsou zkombinovány zkreslené perkuse a zvuky psacího stroje společně s generátorovým pozadím, a hudebně je toto téma velice nápadité. Je však na škodu, že mimo tento úvod se již kromě občasných elektronických zvukových efektů spojených např. s používáním kamer či jezdícího křesla, v tomto filmu elektronická hudba již neobjevuje

5 Závěr

Závěrem je třeba říci, že velmi překvapující byla nadstandardní úroveň slovenských pramenů, která se dotýkala filmové hudby i v českých zemích, a naopak relativní chudost pramenů českých.

Pro mě osobně bylo velkým překvapením, že přes původní představu o hojném zastoupení elektronické hudby v československém filmu jsem dospěl k závěru, že její použití bylo ve filmu 60. až poloviny 70. let mnohem řidší než jsem očekával.

Zdeněk Liška jediný potvrdil mou domněnku o častém využívání elektrofonů a prvků elektroakustické hudby ve své filmové tvorbě – u Zdeňka Lišky však jejich používání bylo činěno takřka mimoděk, při hledání „odpovídajícího zvuku“. Zdeněk Liška byl mimo jiné znám svou snahou o to, aby dokázal jakýkoli film, na kterém pracoval, pozvednout do vyšší kategorie, a to za použití všech dostupných hudebních prostředků. Pokud tak dle jeho mínění bylo zapotřebí využít ve filmu elektronického zvuku nebo prvků elektroakustické hudby, tak jich využil, avšak s elektronickou hudbou nepracoval programově, a ani nebyl jejím zapáleným a viditelným propagátorem.

Příjemným překvapením v tomto směru však byl skladatel Ilja Zeljenka, jenž elektroakustickou hudbu zjevně propagoval, využíval ji ve svých filmech i v místech, kde její použití nebylo vysloveně nutné, leč jeho filmové dílo není příliš rozsáhlé (způsobené zejména jeho nuceným odchodem z oblasti filmu v počátku normalizace).

Relativní malou četnost elektroakustické hudby ve filmech v šedesátých a sedmdesátých letech - kdy prakticky jedinými autory, kteří tvořili hudbu pro celovečerní filmy s elektroakustickými prvky, byli tedy Ilja Zeljenka a Zdeněk Liška - přisuzuji zejména tomu, že studií, ve kterých bylo možné elektroakustickou hudbu vytvářet, bylo velmi malé množství a nadto byly ve valné většině případů svázány s Československým rozhlasem a nikoli televizí. Jedinou výjimkou je raný provoz Bratislavského studia, kde tvořil právě Zeljenka, než toto studio v polovině šedesátých let taktéž přešlo pod Československý rozhlas. Zdeněk Liška měl komponování v mnohém usnadněno tím, že mimo Filmový symfonický orchestr (FISYO), který sídlil v pražských Smečkách, využíval vlastní soukromé studio⁴³ uzpůsobené pro tvorbu elektroakustické hudby.

⁴³ KADUCH, M. *Česká a slovenská elektroakustická hudba 1964-1994 : skladatelé, programátoři, technici, muzikologové, hudební kritici, publicisté : osobní slovník*. Ostrava: M. Kaduch, 1996. s. 120.

V československém prostředí se tak neobjevuje autor filmové hudby, který by se věnoval čistě elektroakustické hudbě, jako tomu často bývalo u hudby čistě artificiální, ba ani žádný autor, snad s výjimkou Ilji Zeljenky, který by elektronickou hudbu používal ve svých filmových kompozicích alespoň ve zvýšené míře. V historii československého filmu tak jde o pouze malý vzorek z celkového souhrnu skladatelů, kteří prvky elektroakustické hudby do svých kompozic přejímali, a to navíc s četností, která nemůže být považována za závratnou.

Dalo by se taktéž říci, že autoři, kteří chtěli hudbou vyjádřit např. duševní úzkost, strach či zvýraznit umělost, nepřirozenost nebo nastolit představu vzdálené budoucnosti, místo velmi žádoucího užití čistě elektronické hudby spíše použili (a to ještě v těch lepších případech) např. Hammondovy varhany, vibrafon či elektrickou kytaru. Je tak otázkou, zda za velmi malým využíváním elektrofonů ve filmové hudbě stála spíše jejich velmi malá dostupnost anebo na druhé straně nechuť a nedůvěra skladatelů, spojená s malými zkušenostmi v používání těchto nástrojů. Odpovědí bude patrně průnik obojího.

Závěrem je třeba konstatovat, že pravděpodobně nejvýznamnějším příspěvkem do historie československé elektronické filmové hudby tak zasáhl samotný Zdeněk Liška se svou *Ikarií-XB 1 a Mužem z prvního století*.

Zdeněk Liška byl během svého života mnohokrát oceněn, a to nejen v rámci Československa, ale jeho dílo proniklo a bylo honorováno i v zahraničí. Přesto se však dá říci, že umírá téměř nepovšimnut a jeho tvorba upadá v průběhu let v zapomnění. Tento fakt je podtrhnut i tím, že i přes jeho rozsáhlé dílo a nezpochybnitelný vliv zde stále neexistuje monografie, která by se mu cele věnovala.

Opětovný zájem o jeho tvorbu je spojen zejména s postupným vydáváním hudebních stop, svým způsobem by se dalo hovořit o soundtracích, k vybraným československým filmům, a to britským vydavatelstvím Finders Keepers Records.

Můžeme tak doufat, že budou vydávána i další hudební alba spojená s Liškovou filmovou hudbou, a tento opomíjený autor tak vstoupí ve větší obecnou známost. Nepochybně si to zaslouží – je totiž podepsán pod desítkami kvalitních československých filmů a československou filmovou hudbu (společně i s filmovou hudbou elektronickou) ovlivnil jako málokdo.

6 Resumé

Bakalářská práce pojednává o počátcích elektronické hudby v československém filmu, kdy jsou nejprve rozebírány teoretické koncepty elektronické hudby obecně, aby byla poté stručně přestřena historie artificiální elektroakustické hudby v Československu včetně vznikajících elektroakustických studií a dostupných elektrofonů. V rámci práce je osvětlen význam použití elektronické hudby ve filmu a následuje velký prostor věnovaný nejvýznamnějšímu československému skladateli filmové hudby Zdeňku Liškovi v kontextu tvorby dalších skladatelů filmové hudby - Ilji Zeljenky, Luboše Fišera, Jana Klusáka a Svatopluka Havelky. V rámci práce jsou taktéž analyzována jednotlivá díla, a to zejména Zdeňka Lišky, ve kterých byla ve zvýšené míře užita hudba elektronická, jmenovitě *Vynález zkázy*, *Muž z prvního století* a *Ikarie XB 1*.

7 Summary

The bachelor thesis deals with the beginnings of electronic music in the Czechoslovak film. At first, it discusses the theoretical concepts of electronic music in general, then briefly introduces the history of electroacoustic music in Czechoslovakia and finally describes local electroacoustic studios and available electrophones. This thesis also explains the importance of using electronic music in the film, which is followed by focusing on the most important Czechoslovakian film composer Zdeněk Liška in the context of the work of other film music composers - Ilja Zeljenka, Luboš Fišer, Jan Klusák and Svatopluk Havelka. The thesis also analyzes some of the films, especially by Zdeněk Liška, in which we can be greatly observe electronic music, notably *Vynález zkázy*, *Muž z prvního století* a *Ikarie XB 1*.

8 Seznam použitých zdrojů

BALDÝNSKÝ, T. Cauza Zdeněk Liška. *Reflex*, 1999, číslo 22. s. 56-58.

BILÍK, P. - PTÁČEK, L. *Panorama českého filmu*. Vyd. 1. Olomouc : Rubico, 2000.

BLÁHA, I. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha : Akademie múzických umění, 2004.

BOR, V. *Hudba film kritika*. Praha: Panton, vydavatelství Českého hudebního fondu, 1990.

CATTERMOLE, T. *Farseeing inventor pioneered computer music* [online]. 2011. [cit. 28.3.2013]. Dostupné z www: <http://www.gizmag.com/computer-music-pioneer-max-mathews/18530/>

COOKE, M. *Dějiny filmové hudby*. Praha: Casablanca, 2011.

COREJ, V. *Ilja Zeljenka* [online]. 2013 [cit. 17.4.2013]. Dostupné z www: <http://www.sfd.sfu.sk/main.php?ido=165>

DOHNALOVÁ, Lenka. *Estetické modely evropské elektroakustické hudby a elektroakustická hudba v ČR*. Praha: Univerzita Karlova, 2001.

FERENC, P. *Sonické vykopávky z Československa*. [online]. 2011. [cit. 13.3.2013]. Dostupné z www: <http://hisvoice-archiv.node9.org/His-Voice/Archiv-casopisu/2011/HIS-Voice-2-2011/Sonicke-vykovavky-z-Ceskoslovenska>

FISCHER, M. *Demižon & smyčce* [online]. 2002. [cit. 13.3.2013]. Dostupné z www: <http://www.zivel.cz/index.php?content=article&id=365>

GAREL, A. - PORCILE, F. *Hudba a film*. Praha: Akademie múzických umění, 1999.

HŮRKA, M. *Estetika zvuku ve filmu*. Praha: Filmový ústav, 1965.

KADUCH, M. *Česká a slovenská elektroakustická hudba 1964-1994 : skladatelé, programátoři, technici, muzikologové, hudební kritici, publicisté : osobní slovník*. Ostrava: M. Kaduch, 1996.

KADUCH, Miroslav. *Vývojové aspekty české a slovenské elektroakustické hudby*. Ostrava: Miroslav Kaduch, 1997

KAJANOVÁ, Y. - KOLÁŘ, R. *Ilja Zeljenka v kontexte historie a hudby* [online]. 2012. [cit. 17.4.2013]. Dostupné z www: <http://www.vinylworld.sk/?p=9982>

KLUSÁK, P. *Hon na Zdeňka Lišku* [online]. 2011. [cit. 13.3.2013]. Dostupné z www: <http://klusak.blogspot.com/2011/03/hon-na-zdenka-lisku.html>

KLUSÁK, P. *Průkopnická šedesátá léta: Ikárie XB-1 přilétá!* [online]. 2011. [cit. 13.3.2013]. Dostupné z www: <http://www.goethe.de/ins/cz/pra/kul/duc/emu/ges/cs7434337.htm>

KOCUR, J. *V hlavní roli noty – Kdo neskládá, není Čech.* [online]. 2011. [cit. 13.3.2013]. Dostupné z www: <http://www.muzikus.cz/publicistika/V-hlavni-rolu-noty-Kdo-nesklada-neni-Cech~28~zari~2011/>

KRŠÁKOVÁ, L. *Filmová hudba Luboše Fišera* [online]. 2008. [cit. 13.3.2013]. Bakalářská práce. Praha: Akademie múzických umění. Dostupné z www: https://dspace.amu.cz/jspui/bitstream/10318/2558/1/krsako02-b-2008-filmova_hudba_1-01.pdf

KVASNIČKA, A. *Špecifiká elektroakustickej tvorby v rozhlasových štúdiách krajín Visegradskej štvorky v 60. a 70. rokoch 20. storočia* [online]. 2012 [cit. 25.4.2013]. Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita. Dostupné z www: http://is.muni.cz/th/341774/ff_b

LÉBL, V. *Elektronická hudba*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966.

LEXMANN J. *Slovenská filmová hudba 1896 – 1996*, Bratislava: ASCO, 1996.

LEXMANN, J. *Teória filmovej hudby*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akademie vied, 2006.

LUDVOVÁ, J. *Lébl Vladimír*. [online]. 2008. [cit. 28.3.2013]. Dostupné z www: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=1807

MÁLKOVÁ, J. *Zdeněk Liška a jeho hudba k filmu Františka Vláčila Markéta Lazarová*. [online]. 2006. [cit. 14.3.2013]. Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita. Dostupné z www: http://is.muni.cz/th/66110/ff_b/Marketa_Lazarova.pdf

MARYÁŠ, J. *Zdeněk Liška a jeho hudba ve filmu Karla Zemana Vynález zkázy*. [online]. 2009. [cit. 13.3.2013]. Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita. Dostupné z www: https://is.muni.cz/auth/th/145274/ff_b/Zdenek_Liska_a_jeho_hudba_ve_filmu_Karla_Zeman_a_Vynalez_zkazy.pdf

MATZNER, A. - PILKA, J. *Česká filmová hudba*. Praha: Dauphin, 2002.

NN. *Fišer Luboš* [online]. 2011. [cit. 28.3.2013]. Dostupné z www: <http://www.musica.cz/skladatele/fiser-lubos.html>

NN. *Havelka Svatopluk* [online]. 2011. [cit. 28.3.2013]. Dostupné z www: <http://www.musica.cz/skladatele/havelka-svatopluk.html>

NN. *Kabeláč Miloslav* [online]. 2011. [cit. 28.3.2013]. Dostupné z www: <http://www.musica.cz/skladatele/kabelac-miloslav.html>

NOUZA, Z. *Miloslav Kabeláč: tvůrčí profil skladatele*. Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, Kabinet hudební historie. 2010.

PILKINGTON, M. - *Hauntologists mine the past for music's future* [online]. 2012. [cit. 23.1.2013]. Dostupné z www: <http://boingboing.net/2012/10/12/hauntologists-mine-the-past-fo.html>

RATAJ, M. *Elektroakustická hudba a vybrané koncepty radioartu: problematika vymezení tvůrčích pozic v prostředí akustických umění z pohledu domácí scény radioartu*. Praha: Kant - Karel Kerlický pro AMU, 2007.

RUZNAR, M. *Zdeněk Liška* [online]. 2006. [cit. 14.3.2013]. Dostupné z www: <http://postreh.com/phprs/view.php?cisloclanku=2006100601>

URC, R. *Animovaný film*. Praha: Osveta, 1980.

VLČEK, J. *Hudba a zvuk v českém animovaném filmu z hlediska vztahu k filmovému prostoru* [online]. 2006. [cit. 14.3.2013]. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita. Dostupné z www: http://is.muni.cz/th/52362/ff_m/komplet_text.pdf