

## Filmová hudba jako prostředek popularizace národních hudebních tradic

**Mgr. Ondřej Musil, Ph.D.**

*Masarykova univerzita*

### Abstrakt

Příspěvek se ve své obecné rovině zaměřuje na potenciál filmové hudby k přenosu a zachování typických znaků a charakteru národních hudebních tradic v jejich autentické i stylizované podobě. Konkrétně pak text přibližuje hudební specifika vybraných kultur a národů, s nimiž se setkáváme v mainstreamových audiovizuálních dílech v podobě lokačních odkazů. Okrajově je nahlíženo i na použití archivní (nepůvodní) hudby v některých filmových žánrech. Cílem příspěvku je poukázat na stěžejní postupy užívané ve filmové hudbě k vyjádření lokálního nebo dobového charakteru prostředí a jeho hudebních tradic, stejně jako na možnosti jejich popularizace a využití v hudebním vzdělávání.

### Klíčová slova

filmová hudba, národní hudební tradice, referenční hudba, popularizace, hudební vzdělávání

### Abstract

In general, the paper focuses on the potential of film music to transmit and preserve the typical features and character of national musical traditions in their authentic and stylized form. Specifically, the text introduces the musical peculiarities of selected cultures and nations, which we encounter in mainstream audiovisual works in the form of location links. The use of archival (non-original) music in some film genres is also viewed marginally. The aim of the paper is to point out the basic procedures used in film

music to express the local or historical character of the narrative, musical traditions of the displayed countries and cultures, as well as the possibilities of their popularization and use in music education.

## Keywords

film music, national music traditions, reference music, popularization, music education

## Úvod

Film jako specifická oblast lidské tvůrčí činnosti je již tradičně zařazován do sféry umění. Jedná se o umění nejmasovější a nejvíce spjaté s životním stylem a proměnami společnosti, stejně jako s vývojem technických prostředků. Bývá proto též nazýváno uměním 20. století, byť si film svoje místo „mezi múzami“ musel postupně vydobýt a čelit mnohým kritikám. V porovnání s klasickými zástupci umění totiž představuje nejmladší odnož, která v sobě ale zároveň integruje výsledky a principy dříve vzniklých druhů. Vedle toho je film uměním typicky vícevrstevným. Obsahuje jak složku obrazovou, zvukovou a fabulační, tedy dějovou, tak i filozofickou či etickou (srov. např. Adámková Heidrová, 2010).

Oproti samostatně vnímaným zástupcům umění, jako je hudba nebo malířství, klade film také větší nároky na pozornost vnímatele, který se musí vypořádat s více smyslovými dojmy působícími současně (podobně jako u jevištních forem umění). Toto synergické předurčení filmových děl pak staví kinematografickou produkci na piedestal moderní synteticky vystavěné umělecké tvorby, jakkoli je zde slovo „moderní“ vzhledem ke stoletému působení filmového umění relativní.

Nelze však na film nahlížet jen z pohledu vlivu starších druhů umění a nezmínit přitom trendy opačné. Řada i již poměrně starších autorů uvádí nejeden argument zpětného působení filmu právě na příbuzný obor divadelní. Děje se tak jak ve smyslu užití světla a prostoru, kdy se pracuje s přímým fokusem na určité místo na jevišti, případně na postavu po vzoru stříhových záběrů filmu, tak i scénografické výstavby představení,

gestikulace a pohybů těla herců, které se redukuje a zintimňuje. Samozřejmě se zpětný vliv filmu částečně dotýká i hudebního umění (srov. Lissa, 1965).

Význam filmové hudby dnes tkví především ve skutečnosti, že má v mnohých svých podobách charakter mainstreamové produkce, a tím i výrazný dosah na nejširší vrstvy populace. Je to podmíněno už jen její podstatou a skutečností, že se s ní dostáváme do styku integrovaně v rámci filmových děl, a to jak v prostředí kinosálů, tak při domácím promítání. Kromě toho také prostupuje takřka všemi oblastmi televizní produkce, včetně zpravodajství a reklamy, a zasahuje významně i do světa internetu.

V návaznosti na rostoucí zájem o filmovou hudbu, čemuž napomáhá i její časté koncertní provádění, je třeba dbát na seznámení veřejnosti s tím, jakým zákonitostem hudba ve filmu podléhá, jaké jsou její funkce, jak k ní kriticky přistupovat a být schopen objektivního posouzení jejich kvalit. Týká se to především školního prostředí a vzdělávání, které má na formování postojů a názorů společnosti prvořadý vliv a do jehož kurikulárních základů problematika filmové a audiovizuální tvorby postupně proniká. Neméně podstatným důvodem, proč se touto oblastí zabývat ve vzdělávání, je obecný odklon od tradičních forem literárních a publicistických textů směrem k jejich digitální podobě. S tím souvisí nadvláda masmediální povahy přenosu informací, kdy je upřednostňována rychlost a stručnost. Příčiny a důsledky těchto změn byly už vícekrát tematizovány v rámci výzkumů a poukazují nejen na měnící se preference čtenářů z pohledu formy a obsahu, ale také na způsob trávení volného času (včetně období pandemie). Výsledky mimo jiné poukazují na skutečnost, že mladší generace tráví podstatně méně času čtením tištěných textů ve prospěch internetové zábavy a sledování filmů (viz např. Trávníček, 2021).

## **Filmová hudba ve školním prostředí**

V současné době, kdy jsou produkty filmové a audiovizuální tvorby nedílnou součástí každodenního života, reagují i vzdělávací instituce adekvátním způsobem, především ve smyslu osvětovém, tvůrčím a společenském, ovšem v případě masmédií i prevenčním (McQuail, 2009).

Při zkoumání možností výuky filmové hudby nemůžeme v rámci základního vzdělávání opomenout *Rámcový vzdělávací program (RVP)*, závazný kurikulární dokument upravující podmínky pro jednotlivé etapy vzdělávání a částečně i jejich náplň.

Logickým a vzhledem k nabývajícimu významu filmové hudby i potřebným krokem by bylo její aplikování do výuky oboru *Hudební výchova* (na ZŠ), potažmo *Hudebního oboru* (na gymnáziích). Vzhledem k očekávaným výstupům, orientovaným na tzv. činnostní pojetí,<sup>1</sup> lze nicméně filmovou hudbu coby žánr prezentovat ve větší míře jen u poslechových činností, ačkoli tvůrčí uchopení látky nabízí jisté možnosti i v oblasti instrumentální hry a pohybových aktivit. I přesto ji lze díky multižánrovému charakteru dobře použít pro referenční i analytické účely. Hudební principy, na kterých je filmová hudba vystavěna, ať už v podobě symfonické hudby, středního proudu pop-music, rocku, nebo jazzu, se totiž od autentické koncertní podoby většiny žánrů prakticky neliší. Zasazením hudby do filmového děje se sice mění její funkce, harmonické principy, instrumentace či interpretační styl však staví na témže základu.

Přidanou hodnotou oproti koncertní podobě hudby je ovšem v tomto případě atraktivita a zájem žáků či studentů o kinematografickou, televizní či jinou mediální produkci. Filmové užití různých hudebních žánrů tak může představovat odvětví, které „zůstává více zakotveno v jejich paměti a lze s ním proto ve vyučování za jistých předpokladů a v přizpůsobených podmínkách účinně pracovat.“ (Musil, 2019, s. 130)

Aktuálním problémem, který omezuje nejen zapojování filmové hudby do obsahu učiva *Hudební výchovy*, ale i základní požadavky hudebního vzdělávání obecně, jsou revize RVP, v jejichž rámci dochází u vzdělávací oblasti *Umění a kultura* pro 2. stupeň ZŠ ke snížení hodinové dotace.<sup>2</sup>

Potenciální řešení této situace, přinejmenším pro oblast filmové hudby, by mohlo vzejít z tzv. doplňujících vzdělávacích oborů. Jedná se o volitelné obohacení „hlavních“ vzdělávacích oborů (v současné době pouze pro základní vzdělávání), které není závazné a jehož očekávané výstupy „jsou pouze doporučené pro formulování výstupů v učebních osnovách“ (MŠMT, 2021, s. 119). Z nabídky doplňujících vzdělávacích oborů

<sup>1</sup> Mezi složky činnostního pojetí HV se řadí činnosti vokální, instrumentální, hudebně-pohybové a poslechové. (srov. např. Sedlák & Siebr, 1985)

<sup>2</sup> Srov. konferenční příspěvek doc. PhDr. Marka Sedláčka, Ph.D., *K aktuálním otázkám hudební výchovy v kontextu historie konferencí Musica viva in schola.*

vystupuje pro naše účely zejména *Filmová/Audiovizuální výchova*. Ačkoli je koncipována spíše směrem k vnímání audiovizuálních děl jako takových, s přihlédnutím k vlastním tvůrčím zkušenostem či uměleckým hodnotám a názorům, rozhodně je zde prostor i pro hudební, resp. zvukovou složku těchto děl. RVP sice v popisu oboru přímo nepoukazuje na filmovou hudbu, mezi zmíněnými doporučenými očekávanými výstupy ale můžeme nalézt následující položky:

- (Žák) zhodnotí význam základních sdělovacích funkcí a estetických kvalit obrazové i **zvukové složky** audiovize a záměrně s nimi pracuje při natáčení i skladebném dokončování vlastního projektu.
- (Žák) v diskusi zaujímá postoj k zobrazovaným etickým hodnotám a **estetickým kvalitám** sledovaného filmu nebo televizního programu.

Vzhledem ke skutečnosti, že se na estetických kvalitách audiovizuálního díla podílí velkou měrou také jeho hudební doprovod, musí s ním být počítáno i v rámci kritického hodnocení. Potřeba dostatečného pochopení filmové hudby z pohledu jejích funkcí a podob je proto nesporná, nehledě na to, že v soupisu učiva (pro 2. stupeň ZŠ!) přímo figuruje *zvuková složka audiovizuálního výrazu a její hlavní elementy* (MŠMT, 2021, s. 128). I když je tedy důraz tohoto doplňujícího vzdělávacího oboru kladen více na povšechné porozumění principům audiovizuálního umění, lze díky jeho nezávaznému volitelnému statusu obsah výuky částečně přizpůsobit a věnovat více prostoru filmové hudbě. Učitel tedy za předpokladu schváleného zapojení *Filmové/Audiovizuální výchovy* do výuky může alespoň zčásti kompenzovat nedostatečnou hodinovou dotaci oblasti Umění a kultura. Využije tak volného prostoru k výuce hudebních zákonitostí filmového doprovodu a vytvoří si tematický můstek k obsahu učiva ve standardní Hudební výchově.

I nad rámec základního, potažmo středního všeobecného vzdělávání lze nalézt určité uplatnění filmové hudby. Jedná se ovšem v drtivé většině případů o odborné kompoziční školení (zejména ve vysokoškolském prostředí) nebo se studenti nejrůznějších středních a vysokých škol (často soukromých) setkají s filmovou hudbou v rámci studia filmové režie, zvukové dramaturgie a designu nebo filmové a televizní tvorby. Zpravidla ale jde o pouhé doplnění hlavního oboru, o stručný teoretický vhled do problematiky (více viz Musil, 2017).

Metodické a didaktické základy, tedy konkrétní postupy, které lze v hudebním vzdělávání využít při výkladu filmové hudby, se v české, a hlavně zahraniční literatuře objevují stále častěji. Přesto nelze tvrdit, že by byl jejich počet, a především obsah zcela vyčerpávající. Existují i metodické materiály, které zpracovávají audiovizuální tvorbu pro účely vzdělávání. K jejich šíření a sdílení se v poslední době využívají velmi oblíbené, byť už poněkud přemnožené a předimenzované servery a internetové portály. K filmové hudbě zde ale (až na specializované výjimky)<sup>3</sup> nebývá mnoho k nalezení. Podobně neutěšená situace se bohužel objevuje v případě tištěných zdrojů, ať už jde o odborné hudebně-pedagogické publikace, nebo o učební a popularizační texty. Lze tedy usoudit, že domácí situace do značné míry pokulhává za zahraničím či přinejmenším za sousedními německy mluvícími zeměmi (viz níže). Tento materiální nedostatek je možná důvodem, proč filmová hudba v jiném než uměleckém či tvůrčím ohledu není příliš častým objektem zkoumání a následného zpracování v jiných odborných sférách, jako třeba právě v pedagogice (více viz Musil, 2018).

Jak bylo nastíněno, inspiraci k výuce filmové hudby je v současné době nejvhodnější hledat v zahraniční literatuře, zejména v případě německy mluvících autorů. Některé tituly se věnují interdisciplinární analýze a integrativnímu hudebnímu vyučování a popisují problémy vyvstávající ze vzájemného působení filmu a hudby. Kromě toho je čtenář seznámen s principy hudebně-filmového vzdělávání a jeho podmínkami (např. Schudack, 1995). Poměrně starší a na školní prostředí více orientovanou prací je *Filmmusik im Unterricht* hudebních didaktiků Martina Schreiberera a Wilhelma Torkela (1984). Autoři nastiňují možné funkce hudby ve filmu, velmi atraktivní a nenásilnou formou seznamují čtenáře s důležitými mezníky ve vývoji hudebního doprovodu filmů a zmiňují i důležitost kritérií pro hodnocení hudby ve filmu, například na základě stylu jejího použití. Příloha práce navíc obsahuje několik výukových modulů, pečlivě rozvrstvených a rozdělených do několika fází a doplněných o hudební ukázky a možnosti grafické vizualizace. Vzhledem k omezenému množství publikací nabízejících praktické náměty pro uchopení problematiky filmové hudby ve výuce lze práci těchto

---

<sup>3</sup> Např. *Teach with Movies*, server nabízející mimo jiné databázi hudebně zaměřených filmů s popisem děje, pozitivy a negativy jeho zpracování, informacemi o historickém či společenském pozadí filmu, současným náhledem na danou látku či osobnost a s tím i náměty ke společenským či psychologickým přesahům (Frieden & Elliott, n.d.).

autorů považovat za unikátní a hodnou aktualizace a přizpůsobení současným hudebnědidaktickým požadavkům.

Zajímavým zpestřením pedagogicky orientovaných materiálů o filmové hudbě je zvláštní druh pracovního sešitu vytvořený Ines Müller-Hansenovou (2014). Jedná se o šablony pro výuku dějin, analýzy a produkce filmů na druhém a třetím stupni vzdělávání. Zaměření této relativně obsáhlé publikace odráží různé složky filmu, od obrazové kompozice a technik práce s kamerou až po problematiku děje, filmových žánrů, produkčních prací, dějin filmu nebo recepce díla. Součástí je i kapitola o zvuku, obsahující položky v podobě hudby, ruchů a mluvního projevu. Zaměříme-li se pak na podkapitulu o hudbě, nalezneme mezi konkrétními úkoly pro žáky přiřazování hudebních nástrojů odpovídajícímu místu, žánru, ději nebo době. Je tedy na žácích, co v nich daný nástroj evokuje. Ve vztahu k běžné filmové praxi podobně cílená didaktická činnost vychází z běžné a hojně využívané funkce filmové hudby, a sice funkce lokační.

## Referenční funkce hudby

Hudba ve filmu plní celou řadu rozličných funkcí. Jejich soupis a hierarchie nabízí nespočet autorských náhledů, což je způsobeno mimo jiné dobou vzniku té které odborné publikace, ale také stále se vyvíjejícími technickými možnostmi a tvůrčími přístupy. Pro ilustraci a výběr alespoň několika základních funkcí si zde vypůjčme kategorizaci Jána Grečnára (2005), který rozděluje funkce filmové hudby na *informační* (časově-prostorové), *působící na psychiku diváka* a *technické*. Půjdeme-li odzadu, můžeme za technické funkce filmové hudby považovat ty, které pomáhají vytvářet filmovou kontinuitu, podílí se na celistvosti příběhu, zjemňují filmové stříhy apod. Druhá zmíněná kategorie pak představuje vytváření nálad, emoční vykreslení postav, stupňování a uvolňování napětí, dotváření významů, které nejsou patrné z filmového vizuálu. Informační funkce podle Grečnára působí v kontextu historickém, geografickém, příp. společenském a osobním.

Všechny zmíněné základní funkce filmové hudby mají podstatný vliv na vyznění filmového příběhu, pochopení tvůrčího záměru a samozřejmě i na estetické kvality celého díla. Funkce informační, tedy prvek geografický, historický a společenský (kulturní), může nicméně představovat také nástroj pro šíření místních národních



hudebních tradic a jejich porozumění, potažmo i pro jejich zachování. Vedle Grečnárovy klasifikace se v české, a především v zahraniční literatuře častěji objevuje obecnější pojem *referenční hudba* (*reference/link music*). Ten se vztahuje, jak již název napovídá, k různým podobám hudebních odkazů. I zde se jedná o odkazy geografické, historické či přenesené o kulturně-společenské.

Užití filmové hudby jako přímého odkazu na geografickou oblast či historickou epochu, ve které se děj filmu či vybraná scéna odehrává, provází filmové umění prakticky po celou dobu jeho existence. Přestože takové vytváření hudební či nástrojové typizace často čelí kritice, a to nejen v oblasti hudby filmové, ale i koncertní, představuje pro filmové tvůrce důležitý nástroj sémantický, psychologický a v neposlední řadě i didaktický. Potenciál referenční hudby totiž spočívá nejen v seznámení se zavedenými postupy hudební dramaturgie filmu, ale rovněž v kontaktu s oblastními hudebními charakteristikami a tradicemi napříč zeměmi a kulturami.

Tato funkce hudby (nazývána též *lokační* – *location music*) tedy zjednodušeně řečeno spočívá v navození konkrétního prostředí pomocí hudebních prostředků (Cooke, 2011). V řadě filmů je takové počínání předvídatelné. Na druhou stranu působí výsledky revolučních myšlenek hlásajících odvrát od historické či oblastní korektnosti hudby přinejmenším rozpačitě, i když jistě nedá práci nalézt filmy, kde právě toto záměrné porušení funguje. V mnohých případech ale i přes svoji popisnost působí nejpřesvědčivěji dobově a místně podmíněný doprovod, kterého lze navíc využít i pro různé skryté významy.

Už bylo naznačeno, že hudba může pro evokaci určitého prostředí využít jak typického zvuku určitého nástroje, tak typické instrumentace standardních hudebních těles.

Při zvuku akordeonu se například řadě jedinců vybaví prostředí Francie, potažmo Argentiny, díky tamní tradici v podobě tance zvaného tango. Kytara a stylizované žesťové nástroje zase odkazují na španělské nebo mexické prostředí. Skotsko by bezpochyby většina filmových skladatelů znázorňovala instrumentářem obsahujícím dudy.

Exotičtější země pak většinou vyžadují užití tamních tradičních nástrojů. V Indii by se jednalo nejspíše o sitár či strunný smyčcový nástroj sarangi, Čínu nebo Japonsko



charakterizují různé melodické bicí a perkusní nástroje (např. tradiční buben taiko), tam-tamy, gongy nebo strunné nástroje podobné citerám. Nehledě na to užívají skladatelé filmových i koncertních děl mnohdy prvoplánově konvencionálních citací, třeba při použití úryvků národních hymen, představujících naprosto bezpečně identifikovatelné odkazy k místnímu nebo kulturně-společenskému zařazení filmového děje.

Oblastní určení tradičních nástrojů či nástrojových skupin jistě není jediným kritériem, které určuje jejich zakotvení v našich představách. Skladatelé někdy pouhou stylizací běžného nástroje v daném prostředí předurčí jeho pozdější pevné sémantické zasazení, kterého následně využívají mladší skladatelé pro tytéž účely.

Vzorovým příkladem může být foukací harmonika ve snímcích z prostředí Divokého západu, jejíhož zvuku bylo použito skladatelem **Martinem Böttcherem** v úvodních znělkách filmů o Vinnetouovi nebo **Enniem Morriconem** ve filmu *Tenkrát na Západě* [1968]. Přestože se tyto prostředky nemusejí vždy historicky kloubit s místními hudebními tradicemi, výše zmínění hudební pionýři nastolili jejich úzký významový profil, kterého se lze zbavit pouze odlišnou stylovou/žánrovou instrumentací. Konkrétně u foukací harmoniky sice může být odkaz částečně historicky i místně podmíněn, původ nástroje však nelze s tematikou westernu spojovat.

Na morriconeovský odkaz postupně navazují i mladší (nejen zahraniční) filmoví skladatelé, mezi nimi například **Jan Rychlík** s **Vlastimilem Hálou** v netradičním filmovém muzikálu *Limonádový Joe aneb Koňská opera* [1964] nebo **Zdeněk Barták** ve snímcích *Byl jednou jeden polda II – Major Maisner opět zasahuje!* [1997] a v seriálu *Zdivočelá země* [1997–2012].

Ačkoli měl právě zmíněný snímek *Tenkrát na Západě* masivní vliv na filmový zvuk Divokého západu a bývá považován za nejpropracovanější odkaz westernové tematiky, zdatelně odkazoval na starší hollywoodské modely. Prapůvod tohoto poměrně úzkého významového určení westernového zvuku bychom totiž měli hledat především u skladatele **Aarona Coplanda**, který ve své filmové i koncertní hudbě reflektoval americké tradice a realie, k nimž problematika Divokého západu bezpochyby patří. Copland bývá právem nazýván zakladatelem amerického hudebního nacionalismu (někdy též v tandemu s Virgilem Thomsonem). Ve své tvorbě, zaměřené převážně na

koncertní a scénickou hudbu, syntetizoval prvky jazzu, klasické hudby a lidové americké melodiky. Pro jeho styl se později ustanovil výstižný termín *americana* (Cooke, 2011). Třebaže se jedná spíše o pseudotradiční styl, standardizoval typický zvuk Divokého západu, a to dříve než ve výše zmíněném evropském pojetí.

Navzdory tomu, že je Coplandova tvorba pro film značně omezená a zastíněná balety *Apalačské jaro*, *Rodeo* a *Billy the Kid*, řadou symfonických děl nebo známou *Fanfárou pro obyčejného člověka*, stojí za zmínku přinejmenším hudba ve stylu *americany* pro filmovou adaptaci Steinbeckova románu *O myších a lidech* [1939]. Coplandův hudební odkaz byl pro mladší generace skladatelů ještě výraznějším zdrojem inspirace, než jak tomu bylo u stoupenců hudby Morriconeho. Zmíňme především **Dimitriho Tiomkina** [*V pravé poledne*, 1952], **Elmera Bernsteina** [*Sedm statečných*, 1960], **Alfreda Newmana** [*Jak byl dobyt Západ*, 1962] a v pozdější filmové tvorbě i **Alana Silvestriho** [*Návrat do budoucnosti III*, 1990] nebo **Randyho Newmana** [*Maverick*, 1994].

Na Coplandově příkladu vidíme, že typické prostředí nemusí být navozováno pouze charakteristickým zvukem nástrojů. I některé pozdější filmové žánry staví na celkové orchestraci a kompozičních postupech. Zajímavé je v tomto smyslu hudební ztvárnění prostředí starověkého Egypta. V mainstreamové produkci sice skladatelé nezřídka zakomponovávají tradiční nástroje a místní hudební zvyklosti, ale někdy dochází také k hudební stylizaci s využitím orchestrálního zvuku. Běžná je výrazná bicí sekce, bloková instrumentace střídající plochy dechových nástrojů se smyčcovými, stupnice vycházející z arabských základů a harmonie, která pravidelně používá spoje mollového kvintakordu (příp. měkce malého septakordu) na sníženém sedmém stupni s durovou tónikou. K vyposlechnutí jsou tyto postupy ve filmech *Lawrence z Arábie* [Maurice Jarre, 1962] nebo *Mumie* [Jerry Goldsmith, 1999].

Dalším příkladem stylizované lokační hudby mohou být vědecko-fantastické snímky, jejichž prostředí sice nemůžeme řadit do ranku místních tradic, ale z hudebního hlediska jde o významný fenomén s dlouholetým vývojem.

Odhlédneme-li od pilotních snímků z prostředí vesmíru, vzdálených galaxií a mimozemských civilizací, jako např. *Den, kdy se zastavila Země* [1951] nebo *Četník a mimozemšťané* [1979], kde bylo pro posílení dojmu cizích světů a technologií použito zvláštních zvukových efektů a tehdy dostupných technologií, lze vysledovat jisté

postupy, které byly v průběhu let přimknuty k danému prostředí. Děje se tak především na základě skladatelského odkazu nejvýznamnějších autorů hudby pro takto tematizované snímky, **Johna Williamse** a **Jerryho Goldsmitha**. V jejich případech jsou to filmová díla mající společné hudební jádro vycházející z principů tzv. nového symfonismu 70. let. Představují poměrně rozsáhlé a propracované symfonické kompozice s velkým důrazem na žesťovou sekci, která podtrhuje monumentalitu, mystičnost, válečný charakter a kontakt s cizími světy, byť už ne výhradně ve smyslu boje lidského dobra proti mimozemskému zlu.

Příkladem může být většina neměnných úvodních témat, vtahujících diváky do děje a do nálady filmu. Jedná-li se o film či seriál nesoucí dnes módní přívlastek „kultovní“, stávají se z úvodních znělek fenomény, které jsou neoddělitelnou součástí zfilmovaných příběhů. Prapůvod jejich hudebního ztvárnění je možno opět hledat u starších komponistů, jako byl **Gustav Mahler**, **Igor Stravinskij** nebo **Gustav Holst**, který podobných možností orchestru využil nejvýrazněji ve své rozsáhlé kompozici *Planety*.

## Hudební tradice ve filmu

Vrátíme-li se k „pozemským“ tématům a reálným oblastem, na které lze hudebně odkazovat, jistě nesmíme opomenout tradiční hudbu významných světových kultur. Již částečně popsané charakteristiky zemí Dálného východu se ve smyslu místního určení uplatňují logicky jen v mainstreamové filmové produkci euro-amerického okruhu. Pro dané země je totiž použití jejich tradiční hudby samozřejmostí. Indická filmová studia, která co do objemu vyprodukovaných filmů náleží k největším na světě, nepřikládají indické hudbě zvláštní význam, jak je to obvyklé u západních produkcí. Nanejvýš rozlišují mezi historickým a moderním způsobem interpretace nebo mezi tradičním a moderním instrumentářem. Americká a evropská kinematografie běžně za základ hudebního doprovodu filmů považuje univerzální místně a historicky nevyhraněnou hudbu, v níž se odráží aktuální trendy. O to výrazněji pak působí hudba, která jakkoli vybočuje ze standardu. Ani tradiční (lidová) hudba jednotlivých zemí nebývá považována za běžný filmový doprovod, nýbrž za odkaz, záměrné navození hudební atmosféry.

Ve spojitosti s historickými hudebními odkazy se někdy místo lokační či obecně referenční funkce hudby uvádí samostatně i *funkce časová* jako svébytné označení, které sice v obecném smyslu také náleží do sféry lokace, ovšem v tomto směru přesněji vystihuje povahu hudebního odkazu co do terminologie (Bláha, 2014). Oproti výše zmíněným stylizovaným hudebním idiomům (viz *americana*) se zde jedná o hudební prostředky odkazující k reálným hudebním tradicím. V rámci amerického prostředí tedy můžeme historicky odkazovat k hudbě původních domorodých obyvatel (Native Americans) nebo později ke spirituálům či jazzu.

U filmů ztvárňujících autentické prostředí je pak výhodné čerpat z jakýchkoli hudebních pramenů vztahujících se k dané době. Jedním ze skladatelů, kteří se snažili o absolutní hudební autenticitu filmů, byl **Miklós Rózsa**, mistr filmových dramát a historických eposů (*Zloděj z Bagdadu, Julius Caesar, Ben Hur*). Mnohem častěji se nicméně ve filmech u dobových hudebních odkazů setkáme s použitím tzv. *archivní hudby*, tedy hudby převzaté. Jde o hudbu jiného autora (většinou staršího), vytvořenou mimo film, pro který byla později zvolena jako zvukový doprovod. V takovém případě musí být autenticita zaručena osobou specializující se na dané hudební období. Běžné je kupříkladu užití střeoevropských hudebních tradic na jednotlivá historická období, kdy tvůrci vycházejí z hudebního jazyka dané epochy. Nejlépe se tyto principy uplatňují při společenských událostech s tancem. Jestli jde o tance barokní suity, menuet nebo tance lidové, záleží na pečlivém a poučeném výběru.

Přestože archivní hudba má v tomto ohledu evidentní převahu, přetrvává i trend autorské hudby vztahující se k historickému období. Je doménou, či dokonce výsadou některých skladatelů. Za typický příklad z českého prostředí lze považovat hudbu k triádě filmů s husitskou tematikou Otakara Vávry, kde skladatel **Jiří Srnka** vycházel z písní Jistebnického kancionálu.

V české a československé tvorbě se lokační, respektive dobová hudba objevuje také ve filmech z venkovského prostředí. Folklorní odkazy můžeme slyšet například ve filmu *Zem spieva* [1933], manifestačním díle slovenského lidového prostředí s hudbou **Františka Škvora**, dále v animovaných loutkových filmech Jiřího Trnky (*Špalíček, Staré pověsti české*), kde hudbu komponoval **Václav Trojan**, nebo v hudebním doprovodu prvního filmového ztvárnění *Babičky* [1940] od **Jiřího Julia Fialy**, na něhož

o jednatřicet let později navázal **Luboš Fišer** [*Babička*, 1971]. Nelze také nezpomenout sice méně známý, přesto folklorně zaměřený doprovod **Jaroslava Krčka** k filmu *Škaredá dědina* [1975] nebo pohádkovou tvorbu **Petra Ulrycha** (*O statečném kováři*, *Pohádka svatojánské noci*). Nejedná se vždy o autentické folklorní projevy, spíše o stylizace zakomponované do rukopisu daného autora, inspirace lidovou tvorbou je ale evidentní, ne-li logická vzhledem k filmovým námětům.

Novodobé trendy samozřejmě někdy ustupují tradičnímu hudebnímu pojetí historických či lidových námětů filmů. Spojení zobrazeného historického prostředí s nekorespondující hudbou sice může za jistých okolností znít neotřele a svěže, přesto však tato netradiční synergie může běžného diváka dovést k dojmu úmyslné parodie, ironizujícího záměru nebo předpokládaného posunu v čase, kdy znějící hudba takzvaně začne dávat smysl. Pokud je to tvůrčí záměr režiséra / zvukového dramaturga, je vše v pořádku. Pokud je ale toto rozšířené sémantické pole samoúčelné, případně jde o projev umělecké revolty, je na zvážení, zda je určen běžnému filmovému publiku.

## Závěr

Filmová hudba v sobě integruje množství hudebních výrazových prostředků a žánrových charakteristik a díky své podstatě je navíc propojena s mimohudebním obsahem, nemluvě o možné provázanosti s prvky tradiční hudby různých zemí a kultur. Její popularizační potenciál tedy zahrnuje mnoho oblastí dobře přizpůsobitelných potřebám hudebního vzdělávání.

V jistém slova smyslu můžeme za popularizační snahy považovat už jen použití koncertní skladby některého z velikánů klasické hudby jako součásti filmového soundtracku. Totéž platí i pro hudbu populární, především s odkazem na fenomén titulních písní. Velké možnosti v tomto ohledu nabízejí zejména hudební filmy, tedy různožánrové produkty filmové tvorby, ve kterých je znatelný výrazný hudební námět nebo jeho hudební složka převažuje nad složkami ostatními (více viz Musil, 2019). Vždy je samozřejmě zapotřebí pracovat s filmovým dílem jako celkem, nikoli jen s jeho dílčími částmi. V opačném případě totiž dochází k porušení synergie filmových složek a znehodnocení významů stavějících právě na jejich vzájemném působení.

Specifické funkce hudebního doprovodu filmů však nabízí mnohem víc než atraktivní multimediální formu poslechu a hudební analýzy. Skrze výše popsané referenční možnosti hudby se mohou žáci seznámit nejen s tradičními nástroji a hudebními prostředky různých zemí a kultur, ale také s vývojem hudebního myšlení napříč staletími. Nasnadě je pak také využití filmů, jejichž hudební složka pracuje s prvky lidového prostředí a folkloru. Je tedy na vyučujících, jakým způsobem a pro jaké účely bohatý repertoár filmové hudby využijí.

## Zdroje

- Adámková Heidrová, H. (2010). *Úvod do estetiky*. Janáčkova konzervatoř a Gymnázium v Ostravě.
- Bláha, I. (2014). *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Nakladatelství Akademie múzických umění.
- Cooke, M. (2011). *Dějiny filmové hudby*. Casablanca a Nakladatelství Akademie múzických umění.
- Frieden, J., & Elliott, W. D. (n.d.). *Teach with Movies: Lesson plans based on movies & film!*  
<http://www.teachwithmovies.org/music-subject-list.htm>
- Grečnár, J. (2005). *Filmová hudba od nápadu po soundtrack*. Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied.
- Lissa, Z. (1965). *Ästhetik der Filmmusik*. Henschelverlag.
- McQuail, D. (2009). *Úvod do teorie masové komunikace*. Portál.
- MŠMT – Ministerstvo školství, mládeže a tělovýchovy. (2021). *Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání*. <http://www.nuv.cz/file/4982/>
- Musil, O. (2017). Filmová hudba a její zázemí v české pedagogice. *Teoretické reflexe hudební výchovy*, 13(2), 1–8.
- Musil, O. (2018). The Methodological and Didactic Background of Film Music in Music Education. In Veronika Nekolová (Ed.), *Inovatívne vzdelávacie metódy, Motivácia lektorov a študentov = školská reforma zdola (Education – Motivation – Innovation)* (s. 39–45). Ekonomická univerzita v Bratislave.
- Musil, O. (2019). *Analytické přístupy k filmové hudbě na příkladu díla Vladimíra Síše*. [Disertační práce]. Masarykova univerzita.
- Müller, I. (2014). *Das große Arbeitsbuch Film Kopiervorlagen zur Geschichte, Analyse und Produktion von Filmen in der Sekundarstufe*. Verlag an der Ruhr.
- Sedlák, F., & Siebr, R. (1985). *Didaktika hudební výchovy 1: na prvním stupni základní školy*. Státní pedagogické nakladatelství.



Schreiber, M., & Torkel, W. (1984). *Filmmusik im Unterricht*. Eres-Ed.

Schudack, A. (1995). *Filmmusik in der Schule: Studien zu Kazan/Bernsteins „On the Waterfront“: ein Beispiel interdisziplinärer Filmanalyse und integrativen Musikunterrichts*. Wissner.

Trávníček, J. (2021). *Omezení volnočasových aktivit nahrává spíš filmům než knihám*.

Akademie věd České republiky. <https://www.avcr.cz/cs/veda-a-vyzkum/humanitni-a-filologicke-vedy/Omezeni-volnocasovych-aktivit-nahrava-spis-filmum-nez-kniham/>