

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI

FAKULTA PEDAGOGICKÁ
KATEDRA HUDEBNÍ KULTURY

**DANNY ELFMAN - VÝZNAMNÁ OSOBNOST
SVĚTOVÉ FILMOVÉ HUDBY
BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

Jakub Svoboda

Specializace v pedagogice, Popularizace hudební kultury

Vedoucí práce: Doc. Mgr. Tomáš Kuhn Ph.D.

PLZEŇ, 2014

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně s použitím uvedené literatury a zdrojů informací.

Plzeň, 30. června 2014

.....
vlastnoruční podpis

Obsah

Úvod.....	1
1 Vymezení pojmu filmová hudba.....	2
1.1 Obecná definice filmové hudby.....	2
1.2 Dělení filmové hudby.....	2
1.2.1 Obecné dělení filmové hudby.....	2
1.2.2 Hudba diegetická a nediegetická.....	2
1.2.3 Hudba původní a převzatá.....	3
1.3 Specifika filmové hudby.....	3
1.3.1 Potřeba jednoty obrazu a zvuku ve filmu.....	3
1.3.2 Využití leitmotivu a jiných běžných postupů v původní filmové hudbě.....	3
1.3.3 Převzatá hudba jako nositel významu.....	4
2 Stručná historie filmové hudby ve světě a u nás.....	6
2.1 Němý film.....	6
2.1.1 Počátky kinematografie.....	6
2.1.2 Film s hudebním doprovodem.....	6
2.1.3 Film d'art.....	7
2.1.4 Vzestup filmové zábavy.....	7
2.1.5 Filmové eposy.....	8
2.1.6 Charlie Chaplin.....	9
2.1.7 Evropská němá kinematografie.....	9
2.2 Vznik zvukového filmu.....	11
2.2.1 Technologický vývoj.....	11
2.2.2 Diskuze o zvukovém filmu.....	12
2.2.3 Počátek zvukových filmů v Evropě.....	12
2.3 Hollywoodský film.....	13
2.3.1 Zlatý věk Hollywoodu.....	13
2.3.2 Poválečný vývoj v Hollywoodu.....	16
2.4 Evropský zvukový film.....	19
2.4.1 Velká Británie.....	19
2.4.2 Francie.....	22
2.4.3 Rusko.....	25
2.4.4 Itálie.....	26
2.4.5 Česko-Slovensko.....	29
3 Životopis Dannyho Elfmana.....	32
3.1 Osobní život.....	32
3.2 Hudební počátky.....	32
3.3 Působení ve skupině Oingo Boingo.....	33
3.4 Spolupráce s Timem Burtonem.....	34
3.5 Další významné spolupráce.....	34
4 Dílo Dannyho Elfmana.....	35
4.1 Obecná charakteristika díla Dannyho Elfmana.....	35
4.1.1 Specifický výběr nástrojů.....	35
4.1.2 Mistrná práce se zvukovými barvami.....	35
4.2 Hudební vlivy.....	36
4.2.1 Bernard Herrmann.....	36
4.2.2 Franz Waxman.....	36
4.2.3 Vliv africké perkusní techniky.....	37
4.2.4 Vliv populární hudby.....	37
4.3 Kompletní přehled tvorby.....	38
4.4 Nejvýznamnější díla Dannyho Elfmana.....	38

4.4.1 Beatlejuice.....	38
4.4.2 Simpsonovi.....	39
4.4.3 Batman.....	39
4.4.4 Stříhoruký Edward.....	39
4.4.5 Ukradené Vánoce.....	40
4.4.6 Dobrý Will Hunting.....	40
4.4.7 Alenka v říši divů.....	41
5 Význam díla Dannyho Elfmana.....	42
5.1 Hudební přínos.....	42
5.2 Ocenění.....	42
Závěr.....	43
Resumé.....	44
Použité zdroje informací.....	45
Knižní zdroje.....	45
Internetové zdroje.....	45
Filmové a hudební zdroje.....	47
Seznam obrázků.....	48
Seznam tabulek.....	49
Přílohy.....	1
Příloha I: Obrázková dokumentace.....	1
Příloha II: přehled tvorby Dannyho Elfmana.....	4
Příloha III: přehled nominací a ocenění Dannyho Elfmana.....	6
Příloha IV: CD s ukázkami tvorby Dannyho Elfmana.....	8

Úvod

Hudba a film. Dva fenomény lidské kultury, dva komunikační prostředky. První z nich je starý jako lidstvo samotné, druhý je moderním vynálezem, přesto jsou pevně spojeny. V současnosti chápeme film jako jednotu složky vizuální a složky zvukové, jejíž neodmyslitelnou součástí je právě hudba. Hudba byla vlastně prvním zvukovým doprovodem filmu a je s ním tedy spjata silněji, než vlastní realistický zvuk. Oprostíme-li se od zmíněného moderního chápání filmu a budeme-li jej brát pouze v jeho původním pojetí, tedy čistě jako vizuální formu komunikace, popřípadě vizuální formu komunikace obohacenou o reálný zvuk, zjistíme, že hudba a film se od počátku vzájemně silně ovlivňují. Těžko nalezneme film, v němž není použita hudba, stejně tak videoklipy, které můžeme v mnoha případech označit za krátkometrážní filmy, jsou v dnešní době nedílnou součástí hudební kultury.

Přestože tématem mé bakalářské práce je Danny Elfman - osobnost filmové hudby, nemohu se vyhnout definování pojmu filmová hudba jako takového. Různým definicím a specifikům filmové hudby se proto stručně věnuji v kapitole „1 Vymezení pojmu filmová hudba“. Ani bez základní znalosti vývoje filmové hudby nemohu objektivně nahlížet na tvorbu zmíněného skladatele a zasazovat ji do historického kontextu. Proto celou kapitolu „2 Stručná historie filmové hudby ve světě a u nás“ věnuji právě dějinám a vývoji filmové hudby. Tato problematika je však neuvěřitelně rozsáhlá, takže jsem byl nucen se omezit pouze na hrubé nastínění nejdůležitějších vývojových tendencí a vyjmenování nejvlivnějších skladatelů, režisérů, producentů a jejich děl. Pozornost je věnována pouze zemím, které vývoj kinematografie ovlivnily nejvíce a jejich nejinventivnějším obdobím. Krátkou podkapitolu věnuji i české filmové hudbě navzdory tomu, že její přínos výrazněji nepřesahuje hranice národní kultury. Většinu filmů uvádím s českým názvem. Pokud film nebyl oficiálně s českým názvem uveden, používám název originální (transliterovaný do latinky). Názvy filmů dále doplňuji o jméno režiséra a rok vydání. Dále už je prostor věnován Dannymu Elfmanovi. Nejprve se zaměřuji na jeho život, zejména na události spojené s jeho hudebním vývojem. Následující kapitola je věnována jeho tvorbě. Vzhledem k Elfmanově skladatelské plodnosti není možné se věnovat každému jeho dílu podrobněji, proto se věnuji pouze několika jeho významným dílům a kompletní přehled tvorby uvádím pouze ve formě tabulky v příloze. Závěr práce je věnován významu díla skladatele, včetně významných ocenění, která získal. Vzhledem k absenci knižní biografie se stal hlavním zdrojem informací k posledním třem kapitolám „3 Život Dannyho Elfmana“, „4 Dílo Dannyho Elfmana“ a „5 Význam díla Dannyho Elfmana“ internet.

1 Vymezení pojmu filmová hudba

1.1 Obecná definice filmové hudby

Za filmovou hudbu můžeme považovat jakoukoliv hudbu, která zní ve filmu, bez ohledu na to, zda byla pro využití ve filmu původně určena nebo ne. Neexistují žádná kritéria, podle kterých bychom ji mohli z obecného hlediska oddělit od hudby nefilmové. Je nutné si uvědomit, že původní hudba, tedy hudba komponovaná přímo pro konkrétní film, není jediným použitelným a používaným zdrojem filmového doprovodu. Od počátků kinematografie se pro tyto účely využívá i hudba převzatá a to zejména hudba, která původně k využití ve filmu vůbec určena nebyla. Často se také setkáváme s kombinací původní a převzaté hudby v rámci doprovodu k jedinému filmu.

1.2 Dělení filmové hudby

1.2.1 Obecné dělení filmové hudby

Filmovou hudbu můžeme dělit zcela shodně s obecným dělením hudby podle mnoha kritérií, tedy například podle záměru autora na uměleckou (artificiální) a nonartificiální (neuměleckou), dle vztahu ke spiritualitě na spirituální (duchovní) a světskou, nebo dle původu na umělou a lidovou. Konkrétněji pak můžeme hudbu přiřazovat k mnoha obecně užívaným žánrovým označením (jazz, rock, pop, folk a další), vymezeným shodnými vlastnostmi a prvky.¹ Obecné dělení a třídění hudby je velmi komplikovanou a obsáhlou problematikou, které by mohly být věnovány celé knihy a rozsah této práce mi nedovoluje se jí podrobněji zabývat.

1.2.2 Hudba diegetická a nediegetická

Specifickým druhem dělení v případě filmové hudby je dělení na hudbu diegetickou a nediegetickou. Diegetická hudba je taková hudba, která tvoří reálnou část filmového světa a tedy pochází ze zdroje, který je (zpravidla viditelně) jeho součástí. Nediegetická hudba je naopak hudba, která filmové dění pouze doprovází a dokresluje a nepochází tedy zcela zřejmě ze zdroje, který je součástí filmového světa.²

Pro příklad obou kategorií můžeme využít oscarový film *Amadeus* (r. M. Forman, 1984). Scény ve kterých Mozart diriguje svá díla obsahují jednoznačně diegetickou hudbu, protože je to hudba, která pochází ze zdroje, který je součástí filmového světa a je

1 Hudba: Druhy Hudby. *Wikipedie: otevřená encyklopedie* [online]. Poslední změna 2014-06-06 [cit. 2014-06-10]. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Hudba>

2 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 24.

vidět na plátně (orchestr, sbor). Naopak *Lacrimosa*, část Mozartova Requiem znějící ve scéně bezprostředně po Mozartově smrti je ukázkou hudby nediegetické, tedy doprovodné, jelikož hudba zřejmě nepochází z žádného zdroje, který je reálnou součástí filmového světa.³

1.2.3 Hudba původní a převzatá

Dalším důležitým a specifickým dělením hudby ve filmu je dělení na hudbu původní a převzatou (též označovanou archivní). Hudbu převzatou můžeme dále dělit na hudbu převzatou filmovou, která vznikla pro jiný film a hudbu převzatou nefilmovou. Obě tyto kategorie se v kinematografii uplatňují již od počátku. V raných obdobích převládala hudba převzatá a to zejména koncertní hudba období romantismu. Více o těchto kategoriích v podkapitole „1.3 Specifika filmové hudby“.

1.3 Specifika filmové hudby

1.3.1 Potřeba jednoty obrazu a zvuku ve filmu

Tvorba filmu je zpravidla kolektivním dílem více tvůrců (scénárista, režisér, kameraman, skladatel, orchestrátor, zvukař apod.), přičemž každý uplatňuje nejen své schopnosti, ale i svůj individuální pohled, umělecký záměr i názor. Aby bylo výsledné dílo kvalitní je potřeba dosáhnout určité jednoty (symbiózy) mezi jednotlivými složkami filmu, zejména mezi složkou vizuální a zvukovou. Tato jednota spočívá zejména ve společném pohledu „pod povrch věci“ a schopnosti společného vyjádření obsahu. Není však zpravidla žádoucí, aby tato jednota byla absolutní. Každý spolutvůrce může společný cíl vyjadřovat po svém. Jednota navíc může vzniknout i naprosto zdánlivě neslučitelnými prostředky.⁴ Hudba může například vyjadřovat vnitřní pocity postavy, které jsou v kontrastu s okolním děním či situací.

1.3.2 Využití leitmotivu a jiných běžných postupů v původní filmové hudbě

Výše zmíněná jednota hudby a obrazu formovala i vývoj hlavních divadelních žánrů opery, baletu a melodramu a vývoj těchto žánrů se silně odrazil i ve vývoji filmové tvorby. Zejména z posledního jmenovaného žánru se do filmu přeneslo mnoho postupů, zejména těch, které pomáhají vyvolat emocionální reakci diváků. Příkladem je smyčcové tremolo pro napětí, jemné pizzicato pro nenápadnost nebo silné akcenty ke zdůraznění konkrétního děje či repliky. Tyto postupy se ve filmové hudbě udržely až dodnes.⁵

3 Amadeus [film]. Režie Miloš Forman. USA, 1984.

4 KUNA, Milan. *Zvuk a hudba ve filmu*. 1. vyd. Praha: Panton, 1969, s. 43-45.

5 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 25.

Leitmotiv neboli příznačný motiv je hudební myšlenka, která pomocí formálních prostředků (melodie, harmonie či rytmu) charakterizuje určitou událost, situaci, místo nebo postavu ve filmovém nebo divadelním ději. V doprovodné hudbě se často opakuje a tím napomáhá divákovi k pochopení situace. Největším propagátorem leitmotivu byl Richard Wagner, který jej často používal ve svých operách.⁶ Vzhledem k silnému Wagnerově vlivu na vývoj kinematografie se leitmotiv ustanovil jako jeden ze základních sdělovacích prostředků ve filmové hudbě. Wagnerova koncepce Gesamtkunstwerku (všechny druhy umění mají v díle, původně především v opeře, zaujmout rovnocennou pozici⁷) byla navíc inspirací pro symbiózu obrazových, slovesných a zvukových prvků ve filmu.⁸

1.3.3 Převzatá hudba jako nositel významu

Převzatá hudba může, stejně jako hudba původní, mít v kontextu konkrétní scény různé konkrétní funkce. Nejjednodušší funkcí je zvuková kulisa. V praxi se objevuje zejména tam, kde by dlouhá pauza byla rušivá, nebo by do záběru vnesla nechtěné napětí. Zvuková kulisa se dále nejčastěji objevuje ve filmech instrukčních, vědeckých, dokumentech a reportážích. Jinou funkci má doprovod, který je bezprostředně závislý na sledu vizuálních záběrů, a tím zdůrazňuje jeho atmosféru a sdělení. Převzatá hudba však může být i nositelem určitého skrytého, přidruženého významu. Pak můžeme hovořit o tzv. hudbě charakterizační.⁹

Do kategorie charakterizační hudby můžeme zařadit tzv. lokační skladby, tedy skladby, které jsou úzce vázány k určitému místu, oblasti či státu a pomáhají ke zvukovému ustanovení zeměpisné oblasti. Příkladem může být hudba Maxe Steinera ke kultovnímu filmu *Casablanca* (r. M. Curtiz, 1942), kde se mimo jiné objevuje Marseillaisa, francouzská státní hymna k ustanovení děje do francouzské Severní Afriky. Steinerovo dílo je na podobné lokační skladby celkově bohaté.¹⁰

V kinematografii posledních desetiletí se s oblibou využívá charakterizační hudba, která se váže na dané období. Pomocí kompilace dobových hitů se jednak děj zasazuje do konkrétního časového období a zároveň navozuje určitou nostalgickou náladu. Mimořádně zdařilý je v tomto ohledu film *Forrest Gump* (r. R. Zemeckis, 1994), jehož děj spadá do období 50-80. let. Ve filmu se objevují významné hity tehdy populárních kapel a hudebníků

6 Příznačný motiv. *Wikipedie: otevřená encyklopedie* [online]. Poslední změna 2014-04-05 [cit. 2014-06-10]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/P%C5%99%C3%ADzna%C4%8Dn%C3%BD_motiv

7 Gesamtkunstwerk. *Wikipedie: Otevřená encyklopedie* [online]. Aktualizováno 2014-02-19 [cit. 2014-06-11]. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Gesamtkunstwerk>

8 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 93-94.

9 KUNA, Milan. *Zvuk a hudba ve filmu*. 1. vyd. Praha: Panton, 1969, s. 120-121.

10 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 102.

jako Elvis Presley, The Mamas and the Papas, Lynard Skynard, Simon and Garfunkel, Creedence Clearwater Revival, Scott McKenzie a mnoho dalších.¹¹¹²

Tyto dvě charakterizační kategorie nejsou zdaleka jedinými. Převzatou hudbou se dají evokovat i určité specifické situace, charakteristické rysy postav, historické události apod. Dobrým příkladem je neustálé využívání Wagnerovy Jízdy Valkýr z opery Prsten Nibelungův, coby hudební téma začínajícího útoku či boje, např. ve filmech *Apocalypsa* (*Apocalypse Now*, r. F. F. Coppola, 1979) nebo *Zrození národa* (*The Bird of a Nation*, r. D. W. Griffith, 1915)¹³ nebo s čistě ironizujícím podtextem v jednom z dílů seriálu Simpsonovi. Podobných příkladů bychom našli mnoho.

11 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 411.

12 *Forrest Gump* [film]. Režie Robert Zemeckis. USA, 1994.

13 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 428.

2 Stručná historie filmové hudby ve světě a u nás

2.1 Němý film

2.1.1 Počátky kinematografie

Historie kinematografie sahá až do 90. let 19. století. Následující období až do 20. let 20. století je nazýváno obdobím takzvaného němého filmu. Naskytá se otázka, zda byl film skutečně někdy němý. V raných stádiích vývoje biografu skutečně nebylo nezvyklé promítat filmy zcela bez zvuku. Tento nedostatek byl kompenzován hlasitými, spontánními reakcemi publika. Netrvalo však dlouho, než se začala jako doprovod k promítání všeobecně prosazovat hudba. Existují různé teorie proč k tomu došlo. Jednou z nich je, že důvodem byla touha odradit publikum od zmíněných hlasitých projevů. Jiná teorie hovoří o snaze přehlušit zvuky nesouvisející s projekcí (hluk promítačky, projíždějící dopravy apod.). Mnoho hudebníků i teoretiků prohlašovalo, že hudba měla za úkol nahradit chybějící naturalistický zvuk nebo dialogy, avšak již v době vzniku filmu bylo k dispozici mnoho jiných možností, např. živé mluvené slovo. Proč se tedy masově uchytila právě hudba? Hudba se začala v souvislosti s filmem využívat zřejmě proto, že jednoduše odjakživa doplňovala téměř všechny formy populární zábavy. V počátcích ale mnohdy s filmem samotným vůbec nesouvisela a využívala se např. jako reklama či upoutávka, přičemž její produkce nezřídka probíhala v jiných prostorách než promítání. Hlavním důvodem k tomu, že se hudby později uchytila jako neodmyslitelný doprovod k filmové projekci, byla pravděpodobně potřeba ušetřit diváka nepříjemných pocitů ze sledování osob, které byly němé. Z tohoto hlediska se dá filmová hudba přirovnat k hvízdání nebo prozpěvování malého dítěte ve tmě.¹⁴

2.1.2 Film s hudebním doprovodem

Přestože se již na konci 19. století objevily snahy některých vynálezců o kombinaci obrazu se synchronizovaným, předem nahraným zvukem (např. Thomas Edison a jeho Kinetofon¹⁵), byly podobné tendence na několik desítek následujících let odloženy na vedlejší kolej a do kinematografie začala pronikat živá hudba. Svou roli v tom sehrál i fakt, že většina tehdejších kin byla kočovných a často hostovala např. ve varietních divadlech či kabaretech a promítala za doprovodu tamních stálých hudebních těles.¹⁶

14 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 18-22.

15 „Přístroj pro plynulé promítání filmu se zvukovým doprovodem.“ Kinetofon. *CoJeCo: Vaše encyklopedie* [online]. 2000-03-14, Poslední změna 2006-10-05 [cit. 2014-06-10]. Dostupné z: http://www.cojeco.cz/index.php?detail=1&s_lang=2&id_desc=44689&title=kinetofon

16 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 23-24.

Zajímavostí je, že hudba byla dobrým pomocníkem i při natáčení. Nezřídka se různé hudební doprovody využívaly pro reálnější emoce herců, např. tesklivé melodie, které zejména herečky doháněly k slzám. Alfred Hitchcock například při natáčení filmu *Ptáci* (*The Birds*, 1963) na scénu angažoval bubeníka, který svým hraním děsil herce.¹⁷

Jedním z prvních filmů s hudebním doprovodem byly animované *Světelné pantomimy* (*Pantomimes lumineuses*, r. **É. Reynaud**, 1892) s klavírní hudbou, kterou složil **Gaston Paulin**.¹⁸

V následujícím období rozvoje biografů byla nejčastější formou doprovodu improvizace na klavír nebo harmonium¹⁹ (zručnější hráči zvládali i obojí najednou). V doprovodné hudbě se nezřídka záměrně objevovaly různé narážky v podobě známých melodií. Nově komponovaná hudba, která byla v tomto období velmi vzácná, vycházela zejména z romantické opery a operety, přičemž nejvlivnějším skladatelem byl Richard Wagner, jehož dílo se v rané filmové hudbě odráželo velmi často. V roce 1911 dokonce jistý magazín uvedl, že všichni filmoví režiséři jsou v podstatě Wagnerovými žáky.²⁰

2.1.3 *Film d'art*

Ojedinělým případem využití původní hudby v rané fázi němého filmu je tzv. film d'art, snaha francouzské kinematografie dosáhnout vyšší umělecké úrovně zavedením divadelního stylu. Společnost Société Le Film d'Art si přizvala renomované divadelní režiséry, scénáristy, herce a zavedené skladatele. Mezi tyto skladatele patří např. **Camille Saint-Saëns**, autor hudby k filmu *Zavraždění vévody Guise* (*L'assassinat du duc de Guise*, r. A. Calmettes a Ch. Le Bargy, 1908), který hnutí film d'art odstartoval. Oproti roztržitosti většiny filmové hudby této doby Saënsovo dílo ukázalo, že strukturálně jednotný doprovod dokáže udržet dramatické napětí i v poměrně dlouhých časových intervalech.²¹

2.1.4 *Vzestup filmové zábavy*

Vzestup filmové zábavy s sebou přinesl rostoucí rozdíly v úrovni projekcí a biografů, tedy i hudebního doprovodu. Začaly vznikat luxusní filmové paláce, kde už nezajišťovali hudbu sóloví hudebníci, ale celé orchestry, které kromě filmového doprovodu hrály mezihry

17 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 26.

18 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 23.

19 „Harmonium je mnohohlasý vzduchový klávesový nástroj podobný varhanám.“ Harmonium. *Wikipedie: otevřená encyklopedie* [online]. Poslední změna 2013-07-09 [cit. 2014-06-29]. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/harmonium>

20 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 27-28.

21 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 28-29.

mezi filmy. Prvním takovým podnikem byl pařížský filmový palác Omnia-Pathé, otevřený v roce 1906. O 5 let později byl v Paříži otevřen Gaumont-Palace s 3400 místy a šedesátimístným orchestřištěm. V zámoří vedl obří biograf Strand na Broadwayi, který zahájil provoz v roce 1914 a pojal 3000 návštěvníků. O hudbu se zde staral třicetiletý orchestr a ohromné varhany renomované značky Wurlitzer.²²

Podoba stálých hudebních těles v různých biografech byla velmi rozdílná. Pohybovala se od duet (housle a klavír nebo klavír a bicí), přes skupinky pěti nebo šesti muzikantů až po velké, až čtyřiceti-členné orchestry. Složení hudebního tělesa také záviselo na době promítání. V pracovních dnech, kdy byly biografy méně navštěvované, doprovázel filmy např. jen pianista a větší skupiny hudebníků se nasazovaly na víkendová, navštěvovanější představení. Co se týká nástrojového obsazení, upřednostňovány byly v doprovodech bicí nástroje a klavír, jejichž správným využitím se dalo docílit mnoha zajímavých, mnohdy až nečekaných efektů. Dále byly hojně využívány trubky a klarinet. Naopak např. violy byly považovány za téměř zbytečné a jejich party byly značně redukovány a to i v čistě smyčcových aranžmá. Klavír byl postupem času nahrazen tzv. „photoplayerem“²³ a speciálními kino-sálovými varhanami, které se staly určitým měřítkem prestiže biografů. V tomto ohledu vedlo newyorské kino Roxy, které mělo podle původního plánu varhany pro 5 nezávisle hrajících hráčů, později byl počet varhaníků zredukován na tři, ovšem k dispozici měli jedenáct manuálů a tři pedálnice, kterými ovládali přes 300 rejstříků. Kino-sálové varhany přežily až do počátku éry zvukového filmu. Mezi nejvýznamnější světové varhaníky té doby patřili: Gaylord Carter, Milton Charles, Jesse Crawford, Lloyd Del Castillo, Ann Leafová, John Muri, Henry B. Murtagh, Albert Malotte a Alexander Schreiner.²⁴

2.1.5 Filmové eposy

V letech 1913-1914 dobyly filmový svět italské historické celovečerní eposy *Quo vadis?* (režie E. Guazzoni, 1912) a *Boj o světovládu (Cabiria)*, režie G. Pastrone, 1914), které doprovázela hudba složená z klasických děl skladatelů jako Gounod, Puccini nebo Wagner. Pro uvedení druhého zmíněného filmu v USA byl skladatelem **Josephem Carlem Breilem** napsán nový, originální doprovod založený na práci s leitmotivy. Ve své době nejdelším filmem (190 minut) bylo *Zrození národa (The Birth of a Nation)*, r. D. W. Griffith, 1915). V doprovodu zkomponovaném **Carim Elinorem** se objevilo dílo Beethovena, Mozarta, Offenbacha, Rossiniho, Schuberta, Verdiho, Wagnera a dalších významných skladatelů. Pro

22 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 32-33.

23 mechanický klávesový nástroj

24 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 33-36.

USA byl doprovod přepracován opět Breilem, který využil úryvky více než 200 skladeb (z části převzaté, z části původní). Breilovo milostné téma bylo posléze otextováno a samostatně vydáno jako „The Perfect Song“.²⁵

Mezi dalšími původními kompozicemi poutaly pozornost zejména *Zloděj z Bagdádu* (*The Thief of Bagdad*, r. R. Walsh, 1924; hudba **Mortimer Wilson**), *Krytý vůz* (*The Covered Wagon*, r. J. Cruze, 1923; hudba **Hugo Riesenfeld**) a *Východ slunce* (*Sunrise: A song of Two Humans*, r. F. W. Murnau, 1927; hudba Hugo Riesenfeld).²⁶

2.1.6 Charlie Chaplin

Jedním z nejúspěšnějších herců a později režisérů éry němého filmu byl **Charlie Chaplin**. Začínal jako chráněncem režiséra komedií Macka Sennetta. Společně vytvořili např. film *Chaplin honí dolary* (*Tillie's Punctured Romance*, 1914). Od roku 1915 si všechny své filmy Chaplin režíroval sám. Coby nadaný amatér a samouk (údajně neuměl číst noty a na klavír hrál maximálně třemi prsty) složil k mnoha svým filmům také hudbu, přičemž zastával názor, že filmová zábava je způsob jak dostat kvalitní hudbu k publiku, které by se jí jinak neobtěžovalo poslouchat. Přestože byla jeho tvorba závislá na orchestrátorech a aranžérech, trpěl až chorobnou touhou mít pod kontrolou všechny aspekty hudebního doprovodu, což vedlo k mnoha sporům.²⁷

Chaplinovým režisérským debutem byl celovečerní film *Kid* (*The Kid*, 1921), tradiční směs grotesky a dramatu. Po nástupu zvukové éry začal Chaplin nadšeně užívat synchronizovanou hudbu a mnohé zvukové efekty. Napsal hudbu k 7 celovečerním filmům, mezi které patří *Světla velkoměsta* (*City Lights*, 1931), *Diktátor* (*The Great Dictator*, 1940) a *Světla ramp* (*Limelight*, 1952). Ve filmu *Moderní doba* (*Modern Times*, 1936), na kterém spolupracoval s aranžérem **Davidem Raksinem**, vznikla speciální technika zvaná „mickey-mousing“. Tato technika, pojmenovaná podle Disneyho postavy, znamená ilustrativní zvukové efekty synchronizované s konkrétními událostmi.²⁸

2.1.7 Evropská němá kinematografie

První světová válka významně ovlivnila vývoj filmové tvorby, neboť přerušila dominantní postavení Francie a Itálie v tomto oboru. Do popředí se dostal Hollywood. Podle dostupných údajů až 90 % filmů promítaných v Evropě bylo dovezeno z USA. Kromě nadále

25 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 36-38.

26 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 39.

27 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 40.

28 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 40-42.

vlivných zemí jako Francie, Německo, SSSR a Velká Británie se v menších zemích Evropy filmová tvorba za němé éry rodila jen zřídka a s obtížemi.²⁹

Ve Francii vzniklo několik hudebních doprovodů k avantgardním impresionistickým snímkům, nejvýznamnější je film *L'inhumaine* (r. M. L'Herbier, 1924), který doprovázela hudba **Daria Milhauda**. Švýcarský skladatel **Arthur Honegger** složil hudbu k filmu *Kolo života* (*La roue*, r. A. Gance, 1923), který byl podle kritiky pro vývoj kinematografie stejně důležitý jako byl pro vývoj malířství Picasso. Gance udělal významný krok, když pomohl prosadit, že kompozice v kinematografii částečně podléhá kompozici hudební prostřednictvím synchronizace filmového a hudebního rytmu. Kromě výše zmíněných skladatelů se prosadil také **Erik Satie**, který složil hudbu ke krátkému avantgardnímu filmu *Mezihra* (*Entr'acte*, r. R. Clair, 1924). Jeho útržkovitá hudba ironicky odkazuje na soudobé populární styly.³⁰

V německé kinematografii se objevilo několik významných kompilačních a hybridních doprovodů k filmům jako např. *Pražský student* (*Der Student von Prag*, r. S. Rye, 1913; **Josef Weiss**) nebo *Richard Wagner* (*Silent Wagner*, r. C. Froelich, 1913; hudba **Giuseppe Becce**). Významný film *Kabinet doktora Caligariho* (*Das Kabinett des Doktor Caligari*, režie R. Wiene, 1920) se v roce 1921 promítal v USA s nekonvenčním výběrem skladatelů Debussyho, Musorgského, Richarda Strausse, Prokofjeva a dalších. Hudbu pro filmy významného režiséra F. W. Murnaua, jako např. *Upír Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922), ale i dalších významných režisérů sestavovali tradiční kompilační doprovody skladatelé **Hans Erdmann** a **Friedrich Hollaender**. Hudbu k filmu Fritze Langa *Nibelungové: Smrt bohatýra* (*Die Nibelungen: Siegfried*, 1922 – 23), který převyprávěl wagnerovskou báji, složil **Gottfried Huppertz** bez použití Wagnerovy hudby.³¹

Vídeňský skladatel **Edmund Meisel** se mezinárodně proslavil hudbou k legendárnímu snímku *Křižník Potěmkin* (*Bronenosec Pot'omkin*, r. S. Ejzenštejn, 1925). Přestože k filmu byly složeny v té době minimálně tři doprovody, dodnes zůstává nejznámější právě Meiselova verze, která byla zprvu v některých zemích zakázána jako příliš provokativní. Kombinace Ejzenštejnovy specifické montáže a silně emocionální hudby vytvořila podle mnohých jeden z nejsilnějších niterných účinků v dějinách filmu.³²

V sovětském svazu byl rozvoj filmu velmi podporován pro jeho význam při šíření propagandy. Původní hudba v sovětském filmu se začala objevovat kolem roku 1908. Jejím

29 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 42-43.

30 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 43-44.

31 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 45-46.

32 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 46.

nejslavnějším představitelem je **Dmitrij Šostakovič**. Mezi jeho významná díla patří hudba k *Novému Babylónu* (*Novyj Vavilon*, r. G. Kozincev a L. Trauberg, 1929). Doprovod nebyl záměrně vázán na vnější dění, jak bylo v té době zvykem, ale na jeho význam navzdory událostem a náladám scén. Z toho důvodu působí místy až anempaticky a díky tomu byl na dlouhou dobu nepochopen a v některých zemích dokonce zakázán.³³

2.2 Vznik zvukového filmu

2.2.1 Technologický vývoj

Synchronizovaný zvuk do filmu přišel již na konci dvacátých let 20. století. Jeho nástupu předcházela vývoj mnoha nejrůznějších přístrojů. Jedním z nejstarších byl rytmonom Carla Roberta Bluma, který pomáhal dirigentovi přesně se trefovat do filmu na plátně. Přelomovým vynálezem byl gramofon napojený na promítačku. Nejúspěšnější metodou v tomto oboru byl systém Vitaphone, vyvinutý společností Western Electric, který roku 1928 koupili Warner Bros. Zprvu byl systém využíván pouze pro záznam a přehrávání hudby. Jedním z prvních filmů, kde se objevila nahraná řeč byl *Jazzový zpěvák* (*The Jazz Singer*, r. A. Crosland, 1927). Nahrané dialogy byly prokládány titulky jako v němých filmech. O rok později vyšel první film, který se zcela obešel bez němých pasáží *Světla New Yorku* (*Lights of New York*, r. B. Foy, 1928).³⁴

Nepříliš zdařilým pokusem byla technologie nazývaná „sound-on-film“, kdy byl zvukový záznam přímo součástí filmového pásu. Technika nazvaná Movietone, vynalezená společností Fox, umožňovala jedním přístrojem nahrát naráz obraz i zvuk, čímž odpadla nutnost dodatečné synchronizace. Technologie se však ukázala jako vysoce nepraktická. Obětí této vývojové fáze se stala doprovodná hudba. Ta se musela hrát přímo na scéně, aby se nahrála současně s dialogy, což způsobilo žalostnou kvalitu nahrávek. To mělo velký vliv na pozdější trend vyhýbání se nediegetické hudbě. Až v letech 1929-1930 se objevily první pokusy o tzv. „postsynchron“, tedy zvlášť nahraný obraz a zvlášť zvuk, jejichž synchronizace proběhla později. Tento postup se poprvé objevil ve filmech *Aleluja* (*Hallelujah!*, r. K. Vidor, 1929) a *Na západní frontě klid* (*All Quiet on the Western Front*, r. L. Milestone, 1930). Postsynchron se pro své technické i umělecké výhody rychle ujal. Hlavním střihačským nástrojem byl v té době (a nadále až do nástupu počítačů v 80. letech) pult Moviola, kde běžel zvukový pás vedle odpovídajícího obrazového záznamu, který šel v libovolném místě

33 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 47-49.

34 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 62-66.

zastavit.³⁵

2.2.2 Diskuze o zvukovém filmu

Navzdory technickému pokroku filmoví kritici a teoretici až do poslední čtvrtiny 20. let 20. století zvuk ve filmu téměř ignorovali. Důvodů bylo hned několik. Jednak proto, že byl zvuk ve filmu vnímán jako jakýsi dodatečný nápad a také proto, že obraz byl vnímán jako hlavní nositel významu. V kontrastu s tím stojí za zmínku kontroverzní snímek *Weekend* (r. W. Ruttmann, 1930), který obsahuje pouze zvukovou stopu složenou z rozhovorů, ruchů a hudby (bez obrazu). Mnoho tehdejších významných filmových tvůrců se k synchronizované zvukové stopě postavilo velmi skepticky. Němý film byl vnímán jako komplexní umění, které využívalo svůj vlastní osobitý a vytříbený umělecký styl, kterým kompenzovalo mlčení herců. Naturalistického zvuku v něm bylo podle mnohých potřeba jedině ve filmovém realismu (například dokumentaristickému stylu reportáže). Pro ostatní filmové žánry jim nepřipadal nijak užitečný, ba naopak měli pocit, že bude mít na vyspělé kulturu němého filmu katastrofální dopad. Faktických nevýhod bylo několik. Film se zvukem přišel o svou specifickou spontánnost. Pevná zvuková stopa vyloučila možnost rozdílnosti jednotlivých produkcí. Stejně jako různá divadelní představení jedné hry, tak živý doprovod téhož filmu se mohl v jednotlivých projekcích lišit. To představovalo jedno z kouzel němého filmu a toto kouzlo se mělo nyní vytratit. Filmové magnáty pro změnu trápil problém exportu filmů do zahraničí, jelikož překlad zvukového filmu založeného na dialozích je mnohem obtížnější než překlad mezititulků. Vůbec největším problémem však byl katastrofální úbytek pracovních příležitostí pro hudebníky.³⁶

2.2.3 Počátek zvukových filmů v Evropě

Mezi první významné zvukové filmy v Evropě patří *Její zpověď* (*Blackmail*, r. A. Hitchcock, 1929) a *Pod střechami Paříže* (*Sous les toits de Paris*, r. R. Clair, 1930). Z německé kinematografie je světově významný hudební doprovod Wolfganga Zellerera k filmu *Upír aneb podivné dobrodružství Davida Graye* (*Vampyr*, r. C. T. Dreyer, 1932) a *Modrý anděl* (*Der blaue Engel*, 1930), který katapultoval ke slávě nejen svého režiséra Josefa von Sternberga, ale také herečku a zpěvačku Marlene Dietrichovou. Oba se díky filmu významně prosadili v Hollywoodu.³⁷

35 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 67-70.

36 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 58-62.

37 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 73-78.

2.3 Hollywoodský film

2.3.1 Zlatý věk Hollywoodu

První společnosti se v Hollywoodu (od r. 1919 součást Los Angeles, California), začaly usazovat kolem roku 1908. Californie lákala nejen příznivým podnebím, ale i mnoha zajímavými sceneriemi i vstřícnějšími předpisy než tomu bylo na východním pobřeží. Hollywood začal prosperovat zejména díky ochromení evropského trhu první světovou válkou. Většina nejvýznamnějších studií zde vznikla ve 20. letech. Filmy byly významnou exportní komoditou, kterou podpořily objemné investice z Wall Street, podněcované nejen vidinou velkého zisku, ale také propagandistickými, zejména protikomunistickými účely. Po nástupu zvukového filmu začali do Hollywoodu proudit talentovaní literáti, klasicky školení herci i skladatelé nejen z USA, ale i z Evropy. Od třicátých let si Hollywood pomyslně rozdělilo pět největších studií Metro-Goldwyn Meyer, Paramount, Warner Bros., Twentieth Century-Fox a Radio Keith-Orpheum. Z menších studií se výrazně prosadili ještě Universal, Columbia a United Artists. Každé studio mělo zprvu své hudební oddělení, které najímalo skladatele, aranžéry, orchestrátory, rozepisovače, knihovníky a zvukové techniky. Za hudbu byl vždy plně zodpovědný hlavní hudební režisér, který dělal prostředníka mezi studiovými magnáty a hudebními „dělníky“.³⁸

Milionové investice do techniky pro výrobu a projekci synchronizovaného zvuku v kombinaci se světovou hospodářskou krizí způsobily, že bylo zapotřebí velkého množství filmů, které si na sebe vydělají. Začala éra sériové výroby šablonovitých děl, v omezeném rejstříku žánrů, koncipovaných tak, aby přitahovaly publikum. Kvantita v tomto období jednoznačně vítězila nad kvalitou. Hollywoodská tvorba té doby je typická jakousi autocenzurou témat souvisejících s násilím, sexem, kriminalitou a nemorálním chováním. Určitým patosem hollywoodské tvorby je také předvídatelná nutnost vítězství dobra nad zlem. Až do 50. let se dokonce místní producenti řídili pod nátlakem katolické církve tzv. produkčním kodexem. V období od 30. let do konce druhé světové války takto vzniklo více než 7000 celovečerních filmů.³⁹

Stejně stereotypní funkci a sériově pojatou výrobu jako samotná filmová tvorba měla i filmová hudba. Producenti byli hudebně zcela nevzdělaní a spolupráce s nimi byla pro skladatele velmi náročná a skličující. Hudebníci i hudební tvůrci byli nuceni pracovat v časově velmi náročných podmínkách s nízkými honoráři, přesto byli zvyklí podávat denně

38 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 82-86.

39 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 82-86.

výkony nejvyšší technické úrovně. Stylově byla Hollywoodská filmová hudba 30. a 40. let inspirovaná romantismem konce 19. století, zakořeněným z doby němého filmu. V muzikálech se objevovala moderní symfonická jazzovost, která však do ostatních žánrů pronikala jen výjimečně ve specifických scénách. Občasné přimíchání extrémní chromatiky či atmosférických harmonií bylo vnímáno jako něco velmi exotického. Je tedy zřejmé, že filmová hudba za obecným hudebním vývojem velmi zaostávala. Na vině byli především evropští skladatelé, proškolení hudebním konzervatismem, vycházejícím z melodičnosti a přímočaré tonální harmonie.⁴⁰

Jedním z nejvýznamnějších skladatelů této doby byl vídeňský rodák **Max Steiner**. Ten se před příchodem do Hollywoodu živil jako dirigent a skladatel muzikálů na Broadwayi. První Steinerovou hollywoodskou zakázkou bylo omezené množství materiálu pro western *Cimarron* (r. W. Ruggles, 1931). Producenti byli očividně spokojeni a tak mu začali zadávat další zakázky. Za nejvýznamnější Steinerův počín je považována hudba k filmu *King Kong* (r. M. C. Cooper a E. B. Schoedsack, 1933). Hudba byla díky disharmonickému pojetí velmi šokující, což ocenili producenti zejména proto, že se tím vyloučila možnost, aby jejich loutka King Konga vyvolávala místo strachu smích. Hudba tím pomohla potlačit nedůvěru vůči filmové realitě, což byl významný milník ve vývoji filmové hudby. Dílo tím navíc vydobylo zpět respekt nediegetické hudbě. Dalším významným filmem, ke kterému Steiner složil hudbu je kultovní film *Casablanca* (r. M. Curtiz, 1942). Steiner o svém díle řekl: „Vždy jsem se snažil podřizovat obrazu. Spousta skladatelů se mylně domnívá, že film je plátno, na kterém mohou předvést jak jsou dobří. Jenže tak to není.“^{41 42}

Další vídeňský rodák, který se ve 30. letech proslavil v Hollywoodu je **Erich Wolfgang Korngold**. Do Hollywoodu na rozdíl od Steinera přicházel již jako uznávaný skladatel. Doporučení mu dal samotný Richard Strauss, kterého většina tehdejších filmových skladatelů považovala za svůj vzor. Během své kariéry složil pouhých 19 filmových doprovodů, přesto měl obrovský vliv na styl ostatních filmových skladatelů. Zejména v dobrodružném žánru, na který se specializoval, přetrvává jeho odkaz dodnes. Největšího uznání se mu dostalo za hudbu k sérii filmů s Errolem Flynnem v režii Michaela Curtize: *Kapitán Blood* (*Captain Blood*, 1935), *Dobrodružství Robina Hooda* (*The Adventures of Robin Hood*, 1938) a další. Korngoldovým mottem bylo, že filmová hudba je vlastně opera

40 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 82-99.

41 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 104.

42 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 98-104.

bez zpěvu.⁴³

Patrně nejvlivnějším hudebním režisérem Hollywoodu byl **Alfred Newman**, rodák z Connecticutu. Prvním hollywoodským dílem v jeho hudební režii je muzikál *Reaching for the Moon* (r. E. Goulding, 1930). Významný průlom v jeho kariéře přišel s hudbou k filmu *Street Scene* (r. K. Vidor, 1932). Od roku 1939 pracoval pro Twentieth Century-Fox jako hlavní hudební režisér. Za celou kariéru si na konto připsal hudbu k více než 250 filmům a získal 9 Oscarů (z celkově 45 nominací).⁴⁴

Významným představitelem první generace evropských emigrantských skladatelů v Hollywoodu je maďarský skladatel **Miklós Rózsa**. Do Hollywoodu dorazil, aby dokončil remake *Zloděje z Bagdadu* (*The Thief of Bagdad*, r. T. Whelan, M. Powell, L. Berger, W. C. Menzies, Z. Korda, A. Korda, 1940), což mu přineslo velký úspěch. Jeho skladatelský styl vycházel z lidových tradic i koncertního modernismu rodného Maďarska. Znát je v jeho tvorbě zejména vliv krajanů Bartóka a Kodályho. Jako první Rózsa se oprostil od hollywoodského romantického klišé 30. let a výrazně přispěl k rozvoji modernistického stylu ve filmové tvorbě, zejména v oblasti tzv. filmu noir, kterému vévodila syrová kriminální dramata a drsné detektivky. Přelomovým dílem tohoto stylu byla *Pojistka smrti* (*Double Indemnity*, r. B. Wilder, 1944), kde svou hudbou vytvořil tísnivou, téměř klaustrofobickou atmosféru. Osobitý styl hudební brutality pak rozvinul ve filmu *Zabijáci* (*The Killers*, r. R. Siodmak, 1946). V polovině 40. let začal jako jeden z prvních využívat nástroj theremin a to např. ve filmu *Ztracený víkend* (*The Lost Weekend*, r. B. Wilder, 1945). Z dalších významných představitelů filmu noir zmíním **Roye Webba** (*Stranger on the Third Floor* /r. B. Ingster, 1940/) a **Davidu Raksina** (*Laura* /r. O. Preminger, 1944/).⁴⁵

V díle ruského skladatele **Dmitrije Ťomkina** je znát inspirace z ruského baletu, zejména Čajkovského a Prokofjeva. Vliv baletu se ve filmové hudbě od 50. let objevuje velmi často i u jiných skladatelů a u některých (např. John Williams) přetrvávají dodnes. Ťomkin se proslavil jako skladatel westernových filmů, jako např. *Muž ze Západu* (*The Westerner*, r. W. Wyler, 1940), kde se objevují kovbojské písně a drnkání na mandolíny, kytary či bendža, nebo *Souboj na Slunci* (*Duel in the Sun*, r. K. Vidor, 1946). Bezesporu nejslavnějším Ťomkinovým westernem je *V pravé poledne* (*High Noon*, r. F. Zinnemann, 1952), jež mu vynesl cenu Akademie jak za orchestrální doprovod, tak za píseň „Do Not Forsake Me, Oh

43 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 104-108.

44 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 113-116.

45 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 117-126.

My Darlin“.⁴⁶

Osobitý národní hudební styl oproštěný od euro-centrického romantismu pomohl vytvořit **Aaron Copland**, jeden z mála zavedených amerických skladatelů, kteří se začali výrazně angažovat ve filmové hudbě. Jeho hudba v sobě mísí americký lidový styl s jemnými diatonickými disonancemi. Paradoxem je, že jeho zdánlivě ryze americký styl čerpal zejména ze Stravinského. Ve filmu se jeho styl nejprve objevil v dokumentech a do celovečerních filmů se dostal na konci třicátých let ve filmech *O myších a lidech* (*Of Mice and Men*, r. L. Milestone, 1939) nebo v *Našem městečku* (*Our Town*, r. S. Wood, 1940). Do dějin se z pouhých 8 Coplandových filmů zapsala také jeho díla *The Red Pony* (r. L. Milestone, 1949) a *Dědička* (*The Heiress*, r. W. Wyler, 1949). Coplandovým stylem se nechalo inspirovat mnoho skladatelů, například **Hugo Friedhofer** (*Nejlepší léta našeho života* /*The Best Years of Our Lives*, r. W. Wyler, 1946/) a **Elmer Bernstein** (*Sedm Statečných* /*The Magnificent Seven*, r. J. Sturges, 1960/). Nový život do westernového žánru vlil režisér John Ford se svým filmem *Přepadení* (*Stagecoach*, 1939), jehož doprovod vycházel z lidových písní. Do dějin taktéž vstoupila hudba **Jeroma Morrose** k *Velké zemi* (*The Big Country*, r. W. Wyler, 1957). Slavné a často imitované hlavní hudební téma z tohoto filmu se stalo vzorem pro mnoho evokací texaské krajiny (jako např. ústřední melodie seriálu Dallas).⁴⁷

2.3.2 Poválečný vývoj v Hollywoodu

50. léta znamenala ve filmovém průmyslu zlomové období. V hudbě začalo docházet k značné diverzifikaci stylů. Filmová studia začala spatřovat důležitý zdroj příjmů v prodeji filmových nosičů s titulními písněmi či ústředním motivem filmů, s čímž souviselo čím dál větší prosazování populární hudby a to zejména nastupujícího rock'n'rollu. Hollywood utrpěl několik zdrcujících ran. Jednou z nich byl nástup televizní zábavy, která se stala významným konkurentem filmu. Počet prodaných vstupenek do kin klesl v letech 1949-1956 z 90 milionů na pouhých 15 milionů týdně, zatímco počet diváků televize prudce stoupal. Pokusem o nalákání lidí zpět do kin byly velkorozpočtové filmy, natáčené v širokoúhlém formátu se stereofonním zvukem a v plné barvě. Jakmile však tento způsob ztratil pozlátka novosti a opadlo tak prvotní nadšení, málokterý film si na sebe dokázal vydělat. Další tvrdou ranou byl zákon, který připravil studia o možnost vlastnit kina. Posledním hřebíčkem do rakve zlaté éry Hollywoodu byl americký protikomunistický boj, který se dotkl mnoha studií i jejich čelních představitelů a zahnal do ústraní mnoho talentovaných filmových tvůrců. Původní studiový

46 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 127-130.

47 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 130-136.

systém končil, díky čemuž se začalo dařit nezávislým produkcím a to přineslo změnu režisérského stylu, kde se začala prosazovat osobitost jednotlivců. Změny se příliš nedotkly podmínek studiových hudebníků. Ty nadále zůstávaly nepříznivé, což vyvrcholilo mnoha protesty i stávkami. Velká studia se nakonec rozhodla stále orchestry zcela zrušit a na většinu nahrávek si najímala nezávislá hudební tělesa. Vlivem zmíněných protikomunistických snah došlo k rozvoji vědecko-fantastického filmového žánru, který se stal nositelem maskované protikomunistické propagandy. Vedle toho se dále rozvíjel western a muzikál.⁴⁸

V 50. letech se výrazně prosadily americké historické eposy. Ve snaze o autentičnost těchto filmů vznikl požadavek, aby hudba odrážela charakter zobrazené historické epochy, což byl ve filmové hudbě zcela nový přístup. Jeho průkopníkem byl již zmíněný **Miklós Rózsa**. Prvním jeho projektem v tomto stylu byl doprovod k filmu *Quo vadis* (r. M. LeRoy, 1951), pro který byly vyrobeny repliky dobových nástrojů. Podklady čerpal Rózsa z pramenů o podobě antické řecké hudby. Fenomenální úspěch v tomto žánru měl film *Ben Hur* (*Ben-Hur*, r. W. Wyler, 1959), který mu vynesl jednoho z rekordní nadílky 11 Oscarů. Uvedení těchto filmů doprovázelo nasazení nejnovějších technologií. Systém čtyř kanálů se představil ve filmu *Roucho* (*The Robe*, r. H. Koster, 1953) s hudbou **Alfreda Newmana**, využívající debussyovských volně řazených akordů. Prostorové možnosti zvuku byly naplno využity například ve filmu *Julius Caesar* (r. J. Mankiewicz, 1953) s hudbou Miklóse Rózsy.⁴⁹

Významným skladatelem poválečné americké filmové hudby a jedním z nejvlivnějších skladatelů historie filmové hudby byl **Bernard Herrman**. Podrobněji se mu věnuji v kapitole „4.2 Hudební vlivy Dannyho Elfmana“.

V 50. letech došlo k alespoň částečnému srovnání vývoje filmové hudby s obecným hudebním vývojem, když do filmu začal pronikat modernismus a jazz. Významný vliv v prosazování a kultivaci jazzové filmové hudby měl **Elmer Bernstein**. Přestože se Bernstein proslavil zejména pompézními energickými skladbami, které ovlivnily pozdější dobrodružný žánr, je jeho přínos důležitý také v komorním pojetí filmové hudby, které vyvrcholilo ve filmu *Jak zabít ptáčka* (*To Kill a Mockingbird*, r. R. Milligan, 1962). Komorní hudba se pak stala určujícím rysem většiny televizní hudby 70. a 80. let. V Bernsteinově doprovodu k filmu *V přístavu* (*On the Waterfront*, r. E. Kazan, 1954) se objevují jazzové harmonie a nepravidelné rytmy, čerpající z Coplandova stylu. Atonální styl použil zhruba ve stejnou dobu **Leonard Rosenman** ve filmovém zpracování románu *Na východ od ráje* (*East of Eden*, r. E. Kazan,

48 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 192-195. ISBN 9788087292143.

49 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 194 - 196.

1955), kde znepokojivě znějící hudba dokreslila klaustrofobickou náladu filmu. Podobně odvážný pokus učinil i k filmu *Rebel bez příčiny* (*Rebel Without a Cause*, r. N. Ray, 1955). Téma mladistvého vzdoru dokreslil syrový hudební expresionismus s jazzovými prvky. Ke sci-fi filmu *Fantastická cesta* (*Fantastic Voyage*, r. R. Fleischer, 1966) zapojil Rosenman dodekafonii, stejně jako **David Shire** ve filmu *Přepadení vlaku z Pelhamu* (*The Taking of Pelham One Two Tree*, r. J. Sargent, 1974). Modernismus se v 50. letech projevoval také elektronickým zabarvením skladeb, vycházejícím z experimentů se speciálními elektronickými nástroji „Martenotovy vlny“ a „theremin“. Pevné místo si nový zvuk našel v žánru science fiction. Významným skladatelem hudby k vědecko-fantastickým filmům je **Leith Stevens**, mimo jiné autor doprovodu k *Válce světů* (*War of the Worlds*, r. B. Haskin, 1953) a *Destination Moon* (r. I. Pichel, 1952), za který získal cenu Akademie za zvláštní efekty. Pojem „Elektronická tonalita“ je název pro specifické zvuky vytvořené prací s kybernetickými obvody, suplující nevhodné slovo hudba. Tento způsob se stal standardem pro zvukový rejstřík mimozemského prostředí, který žánru vévodil do doby, než **Alex North** a **John Williams** vrátili do hry orchestrální doprovod ve filmech *2001: Vesmírná odysea* (*2001: A Space Odyssey*, 1968) a *Hvězdné války* (*Star Wars*, 1977).⁵⁰

Jazz se ve filmové tvorbě od začátku objevoval s jasným významovým klišé. V éře němého filmu symbolizoval život městské chudiny. Na přelomu 20. a 30. let začaly vznikat krátké filmy ze živých jazzových vystoupení, např. *A Rhapsody in Black and Blue* (r. A. Scotto, 1932) s Armstrongem. Jazzová hudba měla zastoupení i v životopisných filmech, např. *Billie zpívá blues* (*Lady Sings the Blues*, r. S. J. Furie, 1972) o Billie Holidayové. Vrcholem životopisných filmů je *Bird* (r. C. Eastwood, 1988) o Charlie Parkerovi. Ve 40. letech přítomnost jazzu ve filmu obvykle značila motivy alkoholismu, drogové závislosti, kriminality, korupce, perverze a promiskuity, skladatelé jej však vnímali jako ideálního zprostředkovatele ryze americké národní hudby. Jeden z prvních celovečerních filmů, v němž se objevila řada jazzových prvků je adaptace hry *Tramvaj do stanice Touha* (*A Streetcar Named Desire*, E. Kazan, 1951). Hudbu složil **Alex North**, který jazz využil k dokreslení tísnivé, klaustrofobické atmosféry. V přelomovém filmu *Anatomie vraždy* (*Anatomy of a Murder*, r. O. Preminger, 1959) se objevila nediegetická jazzová hudba v podání **Dukea Ellingtona** a **Billyho Strayhorna**. Hudebníkům s v něm podařilo odpoutat se od otrocké závislosti na obrazu, což předznamenalo hudební vývoj v kinematografii nové vlny v 60. letech. K černošským filmovým skladatelům se později připojili **Charles Mingus** nebo **Miles**

50 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 202-208.

Davis. Modernizovaný jazzrockový a bigbandový styl zpopularizovali **Henry Mancini** a **Lalo Schifrin** v žánru kriminálního a detektivního seriálu. Známa jsou Manciniho témata k seriálům *Peter Gunn* (1958) a k sérii *Růžový panter* (*The Pink Panther*, r. B. Edwards, 1963-1993). Schifrin se nejvíce proslavil znělkami k televizním seriálům *Mission: Impossible* (1966) a *Starsky a Hutch* (*Starsky and Hutch*, 1975-79). Tradičně negativních konotací se jazz částečně zbavil teprve koncem 80. let. Dnes se již stal plnohodnotnou a životaschopnou formou umění a doprovází naopak obraz kultivovanosti a dobrého vkusu, jako např. ve filmu *Neslušný návrh* (*Indecent Proposal*, r. A. Lyne, 1993) a nebo slouží k ustanovení dobového prostředí, např. ve filmu *L. A. - Přísně tajné* (*L. A. Confidential*, r. C. Hanson, 1997).⁵¹

2.4 Evropský zvukový film

2.4.1 Velká Británie

Ve Velké Británii dlouhou dobu převládal názor, že psaní hudby pro film je čímsi podřadným a skladatelé tím zaprodávají své umění. Až do 20. let dominovaly britským biografům hollywoodské filmy, což narušil až zákon o kinematografii z roku 1927, který poměr domácích a importovaných filmů reguloval. Domácí produkce se pak během jediného roku zdvojnásobila. Začátkem 30. let britský filmový průmysl využil propadu hollywoodské produkce během krize a v roce 1937 už byla Velká Británie druhým největším výrobcem filmů na světě. Úspěšnou éru přerušila druhá světová válka.⁵²

Lví podíl na rozvoji britské kinematografie měl maďarský producent **Alexandr Korda**, který v roce 1932 založil společnost London Films a zaměstnal skladatele **Muira Mathiesona** jako hudebního režiséra. Mathieson byl zastáncem „kvalitní filmové hudby“, na základě čehož si ke spolupráci přizval věhlasné skladatele jako **William Walton**, který složil hudbu k shakespearovským adaptacím *As You Like It* (r. P. Czinner, 1936), *Hamlet* (r. L. Olivier, 1948) a dalším. Dále Mathieson přesvědčil **Arthur Blisse**, aby vytvořil partituru pro vědecko-fantastický film *Svět za sto let* (*Things to Come*, r. C. Menzies, 1936).⁵³

Neméně významný je producent a režisér **Albert Cavalcanti**. Z jeho iniciativy vznikl dokument *Noční pošta* (*Night Mail*, r. H. Watt a B. Wright, 1936; hudba **Benjamin Britten**), jeden z nejvýznamnějších filmů rané britské kinematografie. Cavalcanti přizval ke spolupráci několik významných skladatelů jako francouzský skladatel **Maurice Jaubert** (viz níže) nebo **Brian Easdale**, mimo jiné autor zdařilého doprovodu k filmu *Červené střevíčky* (*The Red*

51 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 218-229.

52 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 234-235.

53 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 235-236.

Shoes, r. M. Powell a E. Pressburg, 1948).⁵⁴ Dalším Cavalcantiho hostem v britské kinematografii je **Georges Auric**, skladatel vyučený v prostředí pařížské avantgardy. Nejznámější Auricova díla jsou ze série komedií z produkce Ealing Studios, např. *Chyťte ho!* (*Hue and Cry*, r. C. Crichton, 1947), nebo *Pas do Pimlica* (*Passport to Pimlico*, r. H. Cornelius, 1949).⁵⁵

Kariéru před hollywoodským působením odstartoval v britské kinematografii i Rózsa. Svůj debut ve filmové hudbě si odbyl u filmu *Rytíř beze zbraně* (*Knight Without Armour*, r. J. Feyder, 1937) a svého krajana Kordu zaujal natolik, že mu nabídl oficiální smlouvu. Nejpropracovanější z Rózsových raných děl byl doprovod ke *Zloději z Bagdadu* (*The Thief of Bagdad*, r. M. Powell, 1940), za který byl nominován na cenu akademie. Další nominaci si vysloužil za hudbu ke *Knize džunglí* (*Jungle Book*, r. Z. Korda, 1942). Skladatel vážné hudby **Ralph Vaughan Williams** skládá ve stejné době hudbu k filmům z válčeného prostředí: *49. rovnoběžka* (*49th Parallel*, r. M. Powell, 1941) a *Pobřežní letectvo* (*Coastal Command*, r. J. B. Holmes, 1942).⁵⁶

Na konci 40. let se do popředí dostává dílo plodného skladatele **Williama Alwyna**, který složil hudbu k více než 86 celovečerním filmům, mezi nimi filmy režiséra Carola Reeda *Třetí muž* (*The Third Man*, 1949), *Šťvanec* (*Odd Man Out*, 1947) nebo *Padlý idol* (*The Fallen Idol*, 1948).⁵⁷

Přelom 50. a 60. let přináší radikální změny v celé kultuře, tedy i ve filmové tvorbě. Ve filmu se začíná promítat sociální realismus, životní styl nižších tříd, politické uvědomění, břitká satira, smyslná sexualita i atraktivní móda. Tyto vlivy daly vzniknout britské odnoži francouzské nové vlny Free Cinema. Čelními představiteli tohoto hnutí jsou **Lindsay Anderson**, **Karel Reist** a **Tony Richardson**.⁵⁸ Na začátku 60. let se objevuje nová kultura mladých lidí, jejímž symbolem je skupina Beatles a to se odráží i ve filmu, např. *Perný den* (*A Hard Day's Night*, 1964) mapující jeden den zmíněné skupiny.⁵⁹

V šedesátých letech vstoupilo do světa filmové hudby jen málo koncertních skladatelů. Jednou z výjimek byl **Richard Rodney Bennett**. Nejvýznamnější díla přinesla jeho spolupráce s režisérem Johnem Schlesingerem, pro kterého vytvořil jazzovou hudbu pro filmy

54 GARAL, Alain – PORCILE, Francois. *Hudba a film*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, s. 265-266.

55 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 240-241.

56 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 238-244.

57 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 246-251.

58 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 262.

59 GARAL, Alain – PORCILE, Francois. *Hudba a film*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, s. 269.

Billy Lhář (*Billy Liar*, 1963) a *Daleko od hlučícího davu* (*Far from the Madding Crowd*, 1967) a Sidney Lumetem, pro kterého napsal doprovod k filmu *Vražda v Orient expresu* (*Murder on the Orient Express*, 1974). Dalším britským filmovým skladatelem, který si v 60. letech získal uznání byl **John Barry**, který získal ceny Akademie za hudbu k filmům *Volání divočiny* (*Born Free*, r. J. Hill, 1966), *Vzpomínky na Afriku* (*Out of Africa*, r. S. Pollack, 1985) a *Tanec s vlky* (*Dances with Wolves*, r. K. Costner, 1990).⁶⁰

Silné ovlivnění kinematografie populární hudbou (a zároveň populární hudby filmem) v této době je znát také např. z filmu *Pink Floyd: the Wall* (1982). Trendem se stalo angažování známých hudebníků ve filmech. Producent David Puttnam angažuje např. Marka Knopflera z Dire Straits pro film *Místní hrdina* (*Local Hero*, r. B. Forsyth, 1983) a *Cal* (r. P. O'Connor, 1984) nebo Johna Lennona pro *Vražedná pole* (*The Killing Fields*, r. R. Joffé, 1984). Jeremy Thomas zase angažuje Davida Bowieho ve filmu *Veselé vánoce, pane Lawrenci* (*Merry Christmas Mr. Lawrence*, r. N. Oshima, 1983) a podobné lákání diváků provádí i další producenti. Náměty pro filmy často poskytovaly příběhy z hudebního prostředí. Příkladem je film *Quadrophenia* (r. F. Roddam, 1979) z iniciativy kapely The Who, který evokuje válku „Mods“ a „Rockers“ v Brightonu šedesátých let. Konkrétnějším námětem se stal příběh Sida Viciouse a jeho přítelkyně ve filmu *Sid a Nancy* (*Sid and Nancy*, r. A. Cox, 1986). Populární hudbou byl ovlivněn např. také film *Highlander* (r. R. Mulcahy, 1986) s hudbou skupiny Queen.⁶¹

Na začátku 80. let byla britská kinematografie na konci s dechem a nutně potřebovala vzpruhu. Ta přišla v podobě komerčně velmi úspěšného filmu *Ohnivý vozy* (*Chariots of Fire*, r. H. Hudson 1981) producenta Davida Putnama. Filmu je občas vyčítáno, že příliš vychází z „reklamní estetiky“ a tomu je přizpůsobena i hudba, napsaná **Vangelisem**, skladatelem řeckého původu. Mezi další Vangelisova významná díla patří *Blade Runner* (r. R. Scott, 1982) a *1492: Dobytí ráje* (*1492: Conquest of Paradise*, r. R. Scott, 1992). Charakteristické pro jeho tvorbu je míchání elektroniky s akustickými nástroji.⁶² Další filmy, které zaznamenaly větší komerční úspěch jsou *Francouzova milenka* (*The French Lieutenant's Woman*, r. K. Reisz, 1981) s hudbou **Carla Davise** nebo *Mise* (*The Mission*, r. R. Joffé, 1986) s hudbou Ennia Morricone. Hudba **George Fentona** pro film *Gándhí* (*Gandhi*, r. R. Attenborough, 1982) v sobě míchá evropskou hudbu s indickou. Trendem se v 80. letech stalo využívání již

60 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 263-268.

61 GAREL, Alain – PORCILE, Francois. *Hudba a film*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, s. 272-273.

62 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 468.

napsaných klasických partitur. Příkladem je kultovní snímek *Osvícení* (*The Shining*, r. S. Kubrick 1980), kde je hudební doprovod složen z hudby Bartóka, Ligetiho a Pendereckého.⁶³

2.4.2 Francie

Vývoj kinematografie ve Francii šel svou vlastní cestou nezávisle na zbytku světa. Na sklonku němé éry do filmu začal pronikat surrealismus, který se stal určitým určujícím rysem francouzské kinematografie. Vlivný teoretik **Louise Delluc** podporoval intelektuální debaty o filmu, na základě čehož začala být kinematografie ve Francii brzy obecně vnímána jako plnohodnotné umění. S příchodem zvukového filmu začaly surrealistické tendence ustupovat rostoucí popularitě filmu dokumentárního. Vlivem dobrého postavení kinematografie ve francouzské společnosti se do její tvorby zapojili přední skladatelé. Jedním z nich je Švýcar **Arthur Honegger**, který proslul hudbou k velkolepým adaptacím literárních děl jako *Bídníci* (*Les misérables*, r. R. Bernard, 1934) a *Zločin a trest* (*Crime et châtiment*, r. P. Chenal, 1935). Dalším z významných skladatelů, kteří vstoupili do filmového světa byl **Darius Milhaud**. Ten si svou premiéru na stříbrném plátně odbyl v roce 1929 doprovodem ke Cavalcantiho snímku *La p'tite Lili* (1927). Později úryvky svých filmových děl převáděl do koncertní podoby. Mezi dalšími skladateli, kteří přijímali práci pro film jsou Jacques Ibert, Jean Françaix, André Jolivet, Eugène Bozza a Germaine Tailleferrová.⁶⁴

Trvalým zdrojem inspirace pro francouzské tvůrce filmové hudby byly písně, které zprostředkovávaly specifické prostředí v němž se kromě výstředních postav objevovalo pařížské podsvětí, prostředí dělnické třídy a také silné emoce, např. sexuální touha, melancholie nebo zoufalství. Písně do svého repertoáru často zařazovali velikáni kinematografie jako René Clair, Julien Duvivier nebo Jean Renoir. Písně se objevily ve snímcích jako *Sola* (r. H. Diamant-Berger, 1931), *Prix de beauté* (r. A. Genina, 1930) z pozdějších filmů např. *Francouzský kankán* (*French Cancan*, r. J. Renoir, 1954). Z instrumentální tvorby se stal ve 30. letech vůdčí postavou **Maurice Jaubert** a svou pozici si udržel až do roku 1940, kdy předčasně zemřel na frontě. Nejvíc jej proslavila spolupráce s Jeanem Vigem, která přinesla snímky *Trojka z mravů* (*Zéro de conduite*, 1933) a *Atalanta* (*L'Atalante*, 1934), film, který odstartoval zlatý věk tzv. poetického realismu.⁶⁵

Konec 30. let byl pro francouzskou kinematografii těžkým obdobím. Vládní cenzura

63 GAREL, Alain – PORCILE, Francois. *Hudba a film*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, s. 274-277.

64 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 316-318.

65 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 316-322.

předznamenávala pozdější totalitní omezení filmu. Po smrti Viga a Clairově odchodu do zahraničí ležela budoucnost poetického realismu zejména na bedrech Renoira. Hudbu pro jeho filmy *Velká iluze* (*La grande illusion*, 1937) a *Člověk bestie* (*La Bête humaine*, 1938) složil maďarský skladatel **Joseph Kosma**. Velký význam měla tzv. Pařížská šestka, jejímž nejmladším členem byl **Georges Auric**. Ten odsuzoval „micky-mousing“ a synchronizaci hudby s obrazem. To se projevilo v hudebních experimentech s nahodilou synchronizací ve filmu *Krev básníka* (*Le Sang d'un poète*, r. J. Cocteau, 1932) a záměrně anempatickém doprovodu ke *Krásce a zvířeti* (*Le belle at la bête*, r. J. Cocteau, 1946).

V období války kvalitních filmů ve Francii značně ubývá, zejména z důvodu, že mnozí režiséři emigrovali do Velké Británie nebo USA. Výrazněji se v té době projevil pouze režisér **Jean Grémillon**. Jeho snaha přizpůsobit obraz hudbě se objevuje v jeho raných dokumentárních dílech. Grémillon spolupracoval s několika čelními skladateli jako **Henri Dutilleux**, se kterým vytvořili film *L'amour d'une femme* (1953). Další, kdo za války zůstal věrný francouzské kultuře, byl skladatel **Jean Wiener**. Spolupracoval s mnoha režiséry, např. s Jeanem Epsteinem (*L'homme à l'Hispano* /1933/) nebo s Julienem Duvivierem (*Sous le ciel de Paris* /1951/, film pojmenovaný po písni, kterou později nazpívala mimo jiné i Édith Piaf).⁶⁶

V 50. letech se začala ve Francii rodit tzv. nová vlna, která přispěla k radikální proměně postupů nejen ve filmové hudbě, ale v celé kinematografii. Skupina mladých režisérů toužila po odpoutání se od zkostnatělých konvencí narativní (vyprávěcí) kinematografie. Do popředí šel dokumentaristicky laděný realismus. Kromě kamery a střihu, začali filmaři experimentovat s filmovou hudbou. Záměrně se využívala hudba neodpovídající náladě scény, tvůrci ji často nečekaně usekávali, nebo se v rámci realismu snímku zcela vyhnuli nediegetické hudbě, jako např. v *Krásce dne* (*Belle de jour*, r. L. Buñuel, 1967). Nová vlna nastartovala obecný ústup od symfonických kompozic. Filmařské postupy nejlépe popisuje vyjádření René Clémenta o jeho spolupráci s Angelem Lavagnim na filmu *Jaká slast žít* (*Quelle joie de vivre*, 1960): „Dodal mi velice příjemný valčík pro procházku milenců, vynikající boston a zdařilé shimmy. Já jeho hudbu přijal, ale místo toho, abych tím pěkným valčíkem doprovodil milence, použil jsem ho do rvačky v samoobsluze, a chudák Lavagnino z toho byl úplně zdrcený, protože si myslel, že mě zklamal.“⁶⁷ Výraznou osobností nové vlny byl režisér **Jean-Luc Godard**, který ve svých filmech mezi které patří *Žít svůj život* (*Vivre sa Vie: Film en douze tableaux*, hudba **Michel Legrand**, 1962) využívá charakteristických postupů

66 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 324-325.

67 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 326.

jako je střídání hudebních žánrů, anempatické využití hudby, nečekané přerušování skladeb, nesynchronizovanost až nahodilost doprovodu nebo nejednoznačnost, zda je hudba diegetická nebo nediegetická. O něco konzervativnější, avšak stejně významný je režisér **François Truffaut**. Ten během kariéry spolupracoval s mnoha významnými skladateli jako Bernard Herrmann, **Jean Constantin** (*Nikdo mne nemá rád /Les 400 coups*, 1959/), **Georges Delerue** (*Jules a Jin /Jules et Jim*, 1962/) a také využíval skladby Jauberta. Další režiséři nové vlny čerpali z hudebního modernismu a avantgardy. Jedním z nich je **Alain Resnais**, který využíval ve svých filmech hudbu **Hanse Wernera Henzeho** (*Láska až za hrob /L'amour à mort*, 1984/) a **Krzystofa Penderekého** (*Je t'aime, je t'aime* /1968/), ale spolupracoval i se soudobými skladateli. Režisér **Claud Chabrol** ve spolupráci se skladatelem **Pierrem Jansenem** experimentoval s avantgardními technikami. Atematická atonalita navodila dramatickou atmosféru filmů jako *Nevěrná žena (La Femme infidèle*, 1968) a *Řezník (Le boucher*, 1970). Skladatel **Michel Legrand** se proslavil hudbou k filmu *Cléo od pěti do sedmi (Cléo de 5 à 7*, A. Vardová, 1962) a poté slavil úspěchy v Hollywoodu. Do Hollywoodu ho následovali také skladatelé **Georges Delerue** a **Maurice Jarre**.⁶⁸

Kromě experimentálních filmů se francouzský filmový průmysl věnoval také velkorozpočtovým adaptacím známých literárních děl, které slavily mezinárodní úspěch. Mezi takové filmy patří *Manon od pramene (Manon des sources*, r. C. Berri, 1986), *Cyrano z Bergeracu (Cyrano de Bergerac*, r. J.-P. Rappeneau, 1990) s hudbou **Jeana-Clauda Petita** a modernizovaní *Bídníci 20. století (Les misérables*, 1995) s hudbou **Francise Laie**. Z komerční francouzské filmové tvorby se prosadil například snímek *Betty Blue (37,2° le matin*, r. J.-J. Beineix, 1986), který přitáhl pozornost k tvorbě původem libanonského skladatele **Gabriela Yareda**. Film je ukázkou „proudu reklamní estetiky ve filmu“ (cinéma du look), charakteristického uhlazenou, pohodovou náladou. Yared se na základě úspěchu filmu stal žádaným skladatelem a vrcholu kariéry dosáhl hudbou k filmu *Anglický pacient (The English Patient*, r. A. Minghella, 1996), za níž získal Oscara. Dalším představitelem cinéma du look je **Luc Bessos**, jehož kasovní trháky jako *Brutální Nikita (Nikita*, 1990) nebo *Pátý element (Le cinquième élément*, 1997) doprovodila rockově laděná hudba **Erica Serra**. Serra v 90. letech vliv populární hudby zúročil i v bondovské sérii, konkrétně u filmu *Zlaté oko (Golden Eye*, r. M. Campbell, 1995). Tyto filmy jen potvrdily výsadní postavení populární hudby ve francouzské filmové hudbě. Charakteristické pro mezinárodně úspěšné francouzské filmy jsou styly s výraznými party pro akordeon a naivní valčíkové melodie. Příkladem je *Amélie z*

68 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 324 - 337.

Montmartru /Le fabuleux destin d'Amélie Poulain, r. J.-P. Jeunet, 2001, hudba **Yann Tiersen**).⁶⁹

2.4.3 Rusko

Jedním ze skladatelů, kteří úspěšně přešli od němého filmu ke zvukovému je již zmíněný **Dmitrij Šostakovič**. Po vzoru francouzské filmové hudby zapojil do svých děl písně, např. ve filmu *Zlatyje gory* (r. S. Jutkevič, 1931) nebo *Vstrečnyj* (r. S. Jutkevič a F. Ermler, 1932), což podnítilo obecný trend písní ve filmech po celé SSSR. Z písňových filmů jiných skladatelů dosáhly úspěchu např. muzikály *Celý svět se směje (Veselyje rebjata)*, 1934) nebo *Volha-Volha (Volga-Volga)*, 1938) režiséra Grigorije Alexandrova s hudbou **Isaaka Dunajevského**.⁷⁰ Symfonická hudba se kromě rozsáhlých Šostakovičových partitur objevovala např. v díle **Gavriila Popova**, ovšem do této oblasti silně zasahovala totalitní cenzura, pro kterou veškeré snahy o strukturálně soudržný a celistvý hudební doprovod znamenaly nebezpečí. Stalinův vliv na filmovou produkci zesílil natolik, že osobně kontroloval a následně schvaloval rozpracovaná díla v kremelském soukromém promítacím sále. Důsledkem bylo, že skladatelé ve strachu opouštěli barvitě provokativní doprovody a raději volili fádňí formy, což můžeme slyšet např. v Šostakovičově hudbě ke snímku *Druzja* (r. L. Arnštam, 1938). Později Šostakovič dostával propagandistické zakázky, např. vyličení atentátu na politika Sergeje Kirova *Velký občan (Velikij graždanin)*, r. F. Ermler, 1937), které mělo ospravedlnit odvetné čistky, během kterých se na černou listinu dostala např. i scénáristka Raja Vasiljevová, která byla později popravena. Zakázaný jazz se v Šostakovičově hudbě objevil pouze jako prostředek protiamerické propagandy, např. ve filmu *Setkání na Labi (Vstreča na Elbe)*, r. G. Alexandrov, 1949). V Sovětském svazu vzniklo během roku 1952 pouhých 5 filmů, zatímco v USA jich např. o rok dříve vzniklo 432. Filmová tvorba se začala opět probouzet po smrti Stalina v roce 1953.⁷¹

Pod vlivem Ejzenštejnova manifestu „Budoucnost zvukového filmu“ z roku 1928 mnoho skladatelů zastávalo názor, že hudba nesmí jen doprovázet film, naopak je důležitý určitý konflikt s obrazem. Jedním ze zastánců tohoto tvrzení je režisér **Vsevolod Pudovkin**. Tuto filozofii uplatňoval se svým dvorním skladatelem **Jurijem Šaporinem** např. ve snímcích *Dezertér (Dezertir)*, 1933), *Ohnivá stopa (Minin i Požarskij)*, 1939) a *Suvorov* (1941). Vlivnou dvojici sovětské kinematografii tvořili také **Sergej Ejzenštejn** a **Sergej Prokofjev**. Ejzenštejn se na začátku 30. let neúspěšně pokusil natočit filmy v USA a Mexiku, což se v

69 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 338-344.

70 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 348-349.

71 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 349-351.

rodném SSSR přirozeně nesešlo s kladným ohlasem. Důvěru opět získal až v roce 1938 a mohl se tak pustit do výpravného filmu *Alexandr Něvský* (*Aleksandr Něvskij*, spolur. D. Vasiljev) s propagandistickým podtextem. Prokofjev z hudby k filmu krátce po uvedení vytvořil koncertní dílo, což jen potvrdilo Ejzenštejnovu teorii, podle které musí být hudba autonomním celkem. Následovala spolupráce na filmu *Ivan Hrozný* (*Ivan Groznyj*, 1944 a 1945), původně trilogie, ze které se natočily pouze první dva díly. Prokofjevova hudba je zde značně operní.⁷² Mezi nejuznávanější režiséry moderní sovětské kinematografie patří **Andrej Tarkovskij**. Jeho snímek *Andrej Rublev* (*Andrej Rubljov*, 1966) hudebně doplnil **Vjačeslav Ověčinnikov**, jehož hudba je oproti Prokofjevovi kontrastním příkladem užití modernistického stylu.⁷³

3.4.4 Itálie

Italská kinematografie prožila největší rozvoj ve 40. letech. Přispělo k tomu Mussoliniho vybudování filmové školy Centro sperimentale di cinematografia (1935) a obřích římských studií Cinecittà (1937), z původně zejména propagandistických účelů. Důležitou roli sehrál i zákaz všech filmů importovaných z Ameriky. Přirozenou reakcí na domácí i zahraniční filmové stereotypy byl neoromantismus, nová režisérská škola ovlivněná francouzským poetickým realismem 30. let. Za první neorealistickej film byl označen remake amerického snímku *Pošťák vždy zvoní dvakrát* s názvem *Posedlost* (*Ossessione*, r. L. Visconti, 1943) s hudbou **Giuseppe Rosatiho**. Úspěch filmu díky problémům s autorskými právy i cenzuře zastínil snímek *Řím, otevřené město* (*Roma, città aperta*, r. R. Rossellini, 1945). Hudební doprovod napsaný režisérovy bratrem **Renzem Rossellinim** za kvalitou filmu značně pokulhával, zejména kvůli špatnému zvuku a použitým melodramatickým klišé. Ostatně italská filmová hudba se z melodramatických okovů vymanila až s příchodem charismatické dvojice **Federico Fellini** a **Nino Rota**. Přestože Fellini údajně vůbec neměl rád hudbu a Rota zase při promítání Felliniho filmů usínal, dokázali prakticky bez předchozí domluvy vytvářet díla s jedinečnou symbiózou hudby a obrazu. Charakteristickým prvkem jejich společné tvorby je kontrast komedie a tragédie zosobněné melancholickou karikaturou cirkusového klauna, přičemž cirkusové prostředí se v jejich tvorbě objevuje velmi často. Jedním z příkladů je film *Silnice* (*La strada*, 1954), příběh pocestného kejklíře, který týrá slabomyslnou dívku, kterou si koupil od její matky. V roce 1956 získal snímek cenu Akademie za nejlepší cizojazyčný film. Rota v něm dosáhl hořko-sladkého nádechu přibarvením smutně laděných skladeb veselými hudebními momenty v cirkusovém stylu. Cirkusové kulisy se

72 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 352-357.

73 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 357.

objevují i ve snímku *8½* (*Otto e mezzo*, 1963), pesimistické výpovědi ze světa filmu s autobiografickými prvky.⁷⁴

Významným zvratem v dějinách italského filmu je překvapivé oživení žánru western v italsko-španělsko-německých koprodukcích režiséra **Sergia Leoneho**. Jeho pojetí westernu, obecně označováno jako „spaghetti western“ je charakteristickou směsí amorality, brutálního násilí i hrdinného dobrodružství. Leone byl posedlý zvukovou složkou filmu a tak do popředí často vstupovala působivá hudba **Ennia Morriconeho**. Spolupráce další výrazné autorské dvojice Leone – Morricone se poprvé ukázala ve snímku *Pro hrst dolarů* (*Per un pugno di dollari*, 1964). Leone najal Morriconeho, protože doufal, že jeho hudební výstřednost pomůže lépe vystihnout ironickou povahu hlavní postavy ztvárněné Clintem Eastwoodem. Hudební doprovod charakterizuje moderní, popově laděný styl, okořeněný typickým hraním na kytaru a hvízdáním. Druhý díl trilogie s Clintem Eastwoodem, alias mužem beze jména *Pro pár dolarů navíc* (*Per qualche dollaro in più*, 1965) se stal ve své době nejuspěšnějším filmem v dějinách italské kinematografie. Ústřední téma pro třetí díl *Dobrý, zlý a ošklivý* (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966) vycházelo z vytyí kojota. Střih v závěrečném souboji se řídil přesně podle rostoucího napětí Morriconeho předem složené skladby, což byl důkaz Leoneho hluboké úcty ke skladateli. Vrcholu v žánru westernu dosáhla dvojice ve filmu *Tenkrát na Západě* (*C'era una volta il West*, 1968). Úspěch Leoneho westernů způsobil, že se v Itálii natáčelo kolem stovky westernů ročně, včetně žánrových modifikací, mezi které patří komediální western. Stejně jako western se později Leone rozhodl oživit i žánr gangsterky a to filmem *Tenkrát v Americe* (*Once Upon a Time in America*, 1984), v němž hraje Morriconeho hudba opět významnou roli. K cizojazyčné tvorbě se Morricone dostal díky filmům *Mise* (*The Mission*, r. R. Joffé, 1986), *48 hodin v Paříži* (*Frantic*, R. Polański, 1988) nebo *Lolita* (A. Lyne, 1997).⁷⁵ Skladatelův odkaz můžeme nalézt v díle mnoha pozdějších skladatelů, například krajanů **Pina Donaggia** a **Nicolò Piovaniho**.⁷⁶

Zvláštností italské kinematografie je silné prosycení hudby italským stylem i ve filmech geograficky zasazených jinde, jak tomu bylo např. u spaghetti westernů. V 50. a 60. letech výrazně zesílily vztahy mezi italskou a hollywoodskou kinematografií. Styl tradiční italské opery našel využití jako nenápadná kulturní značka italsko-amerických filmů, zejména filmů z mafiánského prostředí. To se odrazilo např. ve filmové adaptaci mafiánské ságy *Kmotr* (*The Godfather*, 1972, 1974 a 1990) režiséra **Francise Forda Coppoly**. Hudbu k

74 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 367 - 372.

75 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 372-377.

76 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 381-382.

prvním dvěma dílům složil Rota, ovšem ke třetímu dílu, který se natáčel až po jeho smrti složil hudbu **Carmine Coppola** (režisérův otec). V hudbě jsou použity italsky laděné melodie, silně ovlivněné Verdim a Puccinim. Zajímavostí je, že scény brutálního zabíjení, kterými Kmotr proslul, zůstaly z důvodu odosobněnosti bez doprovodu.⁷⁷

⁷⁷ COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 377-379.

2.4.5 Česko-Slovensko

Z éry němého filmu zmíním dva snímky. Prvním z nich je *Magdalena* (r. V. Majer, 1921), film natočený na motivy básně Josefa Svatopluka Machara. Hudbu k filmu napsal operní a operetní skladatel **Karel Weis**.⁷⁸ Významným dílem v domácí kinematografii byl historický film *Svatý Václav* (r. J. S. Kolár, 1929) natočený u příležitosti 1000 let od smrti knížete Václava. Snímek byl němý až do roku 2009, kdy byla objevena původní, nikdy nerealizovaná partitura, napsaná skladatelskou dvojicí **Oskar Nedbal** a **Jaroslav Kříčka**. Hudbu pak dodatečně nahrál Symfonický orchestr Českého rozhlasu.⁷⁹

Mezi průkopníky české filmové hudby zvukové éry patří **Erno Košťál**. Tento skladatel svou hudbou doprovodil zejména filmy režiséra Svatopluka Innemanna, např. první český hraný celovečerní film *Tonka Šibenice* (1930), filmovou adaptaci Tylovy hry *Fidlovačka* (1930), životopisný snímek *Karel Havlíček Borovský* (1931), Jiráskovu filmovou adaptaci *Psohlavci* (1931) a mnohé další.⁸⁰ Košťál ve své tvorbě využíval zejména převzatou hudbu, včetně lidových písní jako „Tancuj, tancuj, vykrúcaj“ ve filmu *Tonka Šibenice* nebo „Zelení hájové“ ve filmu *Psohlavci*.⁸¹ Hudba z obou zmíněných filmů se dočkala vydání na gramofonové desce. Ve stejné době se v české kinematografii představil **Jiří Julius Fiala**. Jeho první dílo pro film je *Na sluneční straně* (r. V. Vančura, 1933).⁸² Na hudbě k filmu *Maryša* (r. J. Rovenský, 1935) spolupracoval se skladatelem **Josefem Dobešem**. Z dalších jeho děl zmíním *Soud boží* (r. J. Slavíček, 1938), *Andula vyhrála* (r. M. Cikán, 1938), *Babička* (r. F. Čáp, 1940) a *Městečko na dlani* (r. V. Binovec, 1942). Další osobností předválečného filmu je **E. F. Burian**. Burian před vstupem do světa filmové hudby budoval kariéru v divadlech jako Osvobozené divadlo, Divadlo Dada a skladatelsky spolupracoval i s Národním divadlem. Co se týká filmové hudby, patří mezi nejplodnější skladatele rané české kinematografie. Na kontě má významné filmy jako dramata *Před maturitou* (r. V. Vančura a S. Innemann, 1932), *Ulička v ráji* (M. Frič, 1936), krátké experimentální filmy Otakara Vávry

78 OUŠKOVÁ, Tereza. *Filmová tvorba jako hudební fenomén: Česká filmová hudba*. Plzeň, 2011. Bakalářská práce. Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni, Katedra filozofie. Vedoucí práce Mgr. Jan Kastner, s. 20.

79 Svatý Václav (film). *Wikipedie: otevřená encyklopedie* [online]. Poslední změna 2013-11-02 [cit. 2014-06-10]. Dostupné z: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Svat%C3%BD_V%C3%A1clav_\(film\)](http://cs.wikipedia.org/wiki/Svat%C3%BD_V%C3%A1clav_(film))

80 Erno Košťál. *CSFD.cz: Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. [cit. 2014-06-27]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/31032-erno-kostal>

81 OUŠKOVÁ, Tereza. *Filmová tvorba jako hudební fenomén: Česká filmová hudba*. Plzeň, 2011. Bakalářská práce. Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni, Katedra filozofie. Vedoucí práce Mgr. Jan Kastner, s. 26-27.

82 Jiří Julius Fiala. *CSFD.cz: Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. [cit. 2014-06-27]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/28144-jiri-julius-fiala>

Žijeme v Praze (1934) a *Listopad* (1935) nebo kultovní *Cestu do pravěku* (r. K. Zeman, 1955).⁸³

Ve 30. letech se velké popularitě těšily filmové komedie. Jednou z prvních je snímek *Malostranští mušketýři* (r. S. Innemann, 1932). Hudbu k filmu napsali **Eman Fiala** a **Jaroslav Mottl**. Ve filmu se objevovaly swingově laděné písně jako např. „Sám já chodívám rád“. Z dalších komedií zmíním *Exekutor v kabaretu* (r. R. Zdráhal, 1933, hudba **John Gollwell**), *Život je pes* (r. M. Frič, 1933, hudba **Pavel Haas**) a *At' žije nebožtík* (M. Frič, 1935, hudba Jan Šíma).⁸⁴ Jedním z klenotů české kinematografie je film *Cesta do hlubin študákoví duše* (r. M. Frič, 1939), ke kterému napsal hudbu **Roman Blahník**. Ve stejném roce vyšel také nezapomenutelný český snímek *Kristián* (r. M. Frič, hudba **Sláva Eman Nováček**)⁸⁵.

V poválečném Česko-Slovensku nastal postupný úpadek kinematografie a to zejména díky přerušení kontaktu s okolním světem a komunistické cenzuře. Oblibě se po válce těšily hudební a životopisné filmy, které se zpravidla vyhýbaly propagandistickému zneužití (našly se i výjimky jako *Zítřka se bude tančit všude* (r. V. Vlček, 1952). Mezi nejzdařilejší hudební filmy patří např. *Housle a sen* (r. V. Krška, 1947), životopisný snímek o předčasně zesnulém houslovém virtuózu Josefu Slavíkovi. Hudbu k filmu připravil skladatel **František Škvor**. Z životopisných filmů poválečné doby patří také např. *Z mého života* (M. Krška, 1955), životopisný film o Bedřichu Smetanovi, jehož hudební doprovod sestavil dramaturg **Jarmil Burghauser**.⁸⁶

Čelním představitelem nové generace skladatelů filmové hudby od 60. let je **Zdeněk Liška**, který má na kontě přes 200 filmů a seriálů. Mezi nimi se objevují klenoty jako *Vyšší princip* (r. J. Krejčík, 1960), *Obchod na Korze* (r. J. Kadár a E. Klos, 1965), *Spalovač mrtvol* (r. J. Herz, 1968), *Dým bramborové natě* (r. F. Vlácil, 1976), *Už zase skáču přes kaluže* (r. K. Kachyňa, 1970), *Jáchyme hod' ho do stroje* (r. O. Lipský, 1974) a mnoho dalších.⁸⁷ Do světa filmové hudby promluvila i populární dvojice Suchý – Šlitr. Jejich společným dílem je komedie *Bylo nás deset* (1963). Dále se ve filmové hudbě více angažoval Šlitr, který má na

83 E. F. Burian. *CSFD.cz: Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. [cit. 2014-06-27]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/25089-e-f-burian/>

84 NOVOTNÝ, Michal. *At' žije nebožtík*. In: *Filmserver.cz* [online]. [cit. 2014-06-29]. Dostupné z: <http://filmserver.cz/at-zije-neboztik-film-144473/>

85 OUŠKOVÁ, Tereza. *Filmová tvorba jako hudební fenomén: Česká filmová hudba*. Plzeň, 2011. Bakalářská práce. Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni, Katedra filozofie. Vedoucí práce Mgr. Jan Kastner, s. 25-26.

86 OUŠKOVÁ, Tereza. *Filmová tvorba jako hudební fenomén: Česká filmová hudba*. Plzeň, 2011. Bakalářská práce. Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni, Katedra filozofie. Vedoucí práce Mgr. Jan Kastner, s. 28-29.

87 Zdeněk Liška. *CSFD.cz: Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. [cit. 2014-06-27]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/48830-zdenek-liska>

kontě mimo jiné muzikál *Kdyby tisíc klarinetů* (r. J. Roháč a V. Svitáček, 1964)⁸⁸. Muzikály se v tomto období těšily velké oblibě. Jedním z nejslavnějších jsou *Starci na chmelu* (r. L. Rychman, 1964).⁸⁹ Jedním z autorů hudby k tomuto snímku je **Vlastimil Hála**, který má dále na kontě mimo jiné také muzikál *Limonádový Joe aneb Koňská opera* (r. O. Lipský, 1964).⁹⁰ Dalším plodným skladatelem je **Jiří Šust**, k jehož počínům patří ceněné filmy Jiřího Menzela *Skřivánci na niti* (1969), *Na samotě u lesa* (1976), *Vesničko má středisková* (1985), *Postřižiny* (1980), *Slavnosti sněženek* (1983) a oscarové *Ostře sledované vlaky* (1966).⁹¹ Z dalších skladatelů zmíním **Svatopluka Havelku** („*Pane, vy jste vdova!*“ /r. V. Vorlíček, 1970/, „*Marečku, podejte mi pero!*“ /r. O. Lipský, 1976/ a další), **Miloše Vacka** (série krátkých dětských filmů o krtkovi) a **Jana F. Fischera** (*Hrnečku vař* /r. V. Bedřich, 1953/, *Obušku z pytle ven* /r. J. Pleskot, 1955/).⁹²

Významnou osobností české filmové hudby od 70. let až do své předčasné smrti v roce 2007 byl **Karel Svoboda**. Ten se nejvíce proslavil hudebními pohádkami *Tři oříšky pro popelku* (r. V. Vorlíček, 1973) nebo *Jak se budí princezny* (r. V. Vorlíček, 1977), významným dílem skladatele byl muzikál *Noc na Karlštejně* (1973). Mezi další jeho úspěšné filmy patří *Zítřka vstanu a opařím se čajem* (r. J. Polák, 1977) nebo *Což takhle dát si špenát* (r. V. Vorlíček, 1977). Významný je i jeho přínos do televizní tvorby, např. hudba k seriálu *Cirkus Humberto* (r. F. Filip, 1988) nebo *Návštěvníci* (r. J. Polák, 1983).⁹³

Na přelomu 70. a 80. let se objevily tendence převádět na stříbrné plátno operní díla. Z českých oper to byla např. *Prodaná nevěsta* (r. F. Filip, 1981) nebo *Rusalka* (r. P. Weigl, 1977). Světového úspěchu dosáhl Miloš Forman s Oscarovým filmem *Amadeus* (1984). Obdobou zahraničních kasovních trháků v rytmu disko jako *Horečka sobotní noci* (r. J. Badham, 1977) jsou u nás filmy s hudbou Michala Davida, zejména *Discopříběh* (r. J. Soukup, 1987).⁹⁴

88 Jiří Šlitr. *CSFD.cz: Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. [cit. 2014-06-27]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/1705-jiri-slitr>

89 OUŠKOVÁ, Tereza. *Filmová tvorba jako hudební fenomén: Česká filmová hudba*. Plzeň, 2011. Bakalářská práce. Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni, Katedra filozofie. Vedoucí práce Mgr. Jan Kastner, s. 32.

90 Vlastimil Hála. *CSFD.cz: Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. [cit. 2014-06-27]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/65077-vlastimil-hala>

91 Jiří Šust. *CSFD.cz: Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. [cit. 2014-06-27]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/63832-jiri-sust>

92 OUŠKOVÁ, Tereza. *Filmová tvorba jako hudební fenomén: Česká filmová hudba*. Plzeň, 2011. Bakalářská práce. Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni, Katedra filozofie. Vedoucí práce Mgr. Jan Kastner, s. 35-41.

93 Karel Svoboda. *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. [cit. 2014-06-27]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/40240-karel-svoboda>

94 OUŠKOVÁ, Tereza. *Filmová tvorba jako hudební fenomén: Česká filmová hudba*. Plzeň, 2011. Bakalářská práce. Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni, Katedra filozofie. Vedoucí práce Mgr. Jan

3 Životopis Dannyho Elfmana

3.1 Osobní život

Danny Elfman⁹⁵, celým jménem Daniel Robert Elfman se narodil 20. května 1953 v Los Angeles v americké Kalifornii (podle některých zdrojů se narodil v Amarrilu v Texasu, nicméně v L.A. vyrůstal). Jeho otec Milton Elfman (1915-2001) byl učitel na základní škole, který za druhé světové války sloužil u letectva. Jeho matka Claire „Blossom“ Elfman je herečka a spisovatelka novel.⁹⁶ Mimo jiné je autorkou literární předlohy k několika filmům, např. K filmu *I Think I'm Having a Baby* (r. A. A. Seidelmans, 1981).⁹⁷ Jeho starší bratr Richard Elfman⁹⁸ (nar. 1949) je herec, režisér, scénárista, spisovatel a producent.⁹⁹

Danny Elfman má dále starší nevlastní sestru Judith Faye Elfman, která je dcerou Milтона Elfmana z prvního manželství. Dále má 3 děti (Lola, nar. 1979; Mali, nar. 1984; a Oliver, nar. 2005). 29 listopadu 2003 se oženil s herečkou Bridget Fonda. Je strýcem herce Boghi Elfmana, manžela herečky Jenny Elfman.¹⁰⁰

3.2 Hudební počátky

Už jako malý chlapec byl Elfman velkým fanouškem filmů a často navštěvoval kino, kde obdivoval hudbu filmových velikánů jako Bernard Herrmann nebo Franz Waxman. Na střední škole založil ska kapelu o které ovšem nejsou dostupné podrobnější informace. Po skončení střední školy (v 18 letech) odešel spolu s bratrem Richardem do Francie, kde se společně stali členy avantgardní hudebně-divadelní společnosti Le Grand Magic Circus. Následně odjel na rok do Afriky, kde se seznamoval s místní tradiční hudbou, zejména s perkusními nástroji, a zdokonaloval se v hraní na housle. Během svého pobytu v Africe se údajně nakazil malárií, kvůli které musel cestování přerušit a vrátit se zpět do USA.¹⁰¹

Kastner, s. 33.

95 Příloha I: Obrázek 1

96 Blossom Elfman. *Wikipedia: The Open Encyclopedia* [online]. Aktualizováno 2014-05-19 [cit. 2014-05-11]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Blossom_Elfman

97 Clare Elfman. *IMDb* [online]. [cit. 2014-06-11]. Dostupné z: http://www.imdb.com/name/nm0253312/?ref=tt_ov_wr

98 Příloha I: Obrázek 2

99 Richard Elfman. *Wikipedia: The Open Encyclopedia* [online]. Aktualizováno 2014-05-31 [cit. 2014-06-11]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Elfman

100 Danny Elfman. *Wikipedia: The Open Encyclopedia*. Aktualizováno 2014-05-21 [cit. 2014-06-11]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Danny_Elfman

101 Danny Elfman. *Wikipedia: The Open Encyclopedia*. Aktualizováno 2014-05-21 [cit. 2014-06-11]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Danny_Elfman

3.3 Působení ve skupině Oingo Boingo

V roce 1972 založil jeho bratr Richard uměleckou hudebně-divadelní skupinu **The Mystic Knights of the Oingo Boingo** inspirovanou výše zmíněnou pařížskou skupinou Le Grand Magic Cirkus. Většina z 15 členů skupiny obvykle vystupovala v klaunských maskách. Hudebně měli velmi široký záběr od coverů jazzmana Caba Callowaye po Balijskou hudbu označovanou jako Gamelan nebo ruský balet. Jelikož začal Richard stále více tíhnout k filmu, stal se v roce 1976 leaderem skupiny Danny. Později Richard skupinu zcela opustil. V roce 1982 společně s bratrem dokončili kultovní muzikálovou komedii *Forbidden Zone* (r. R. Elfman). Danny si díky tomuto filmu zažil svůj skladatelský debut v oblasti filmové hudby a sám si ve filmu zahrál a zpíval.¹⁰² Film byl zároveň rozloučením se s původní koncepcí skupiny, která se od roku 1979 stala pouze hudební skupinou se zkráceným názvem Oingo Boingo. Hudba této kapely byla ze začátku silně ovlivněna zejména hudbou žánru ska a později se více přiklonila ke stylu kytarového rocku.¹⁰³

V letech 1981 – 1994 kapela vydala 8 studiových alb: *Only a Lad* (1981); *Nothing to Fear* (1982); *Good for Your Soul* (1983); *So-Lo* (1984); *Dead Man's Party* (1985); *Boi-ngo* (1987); *Dark at the End of the Tunnel* (1990); *Boingo* (1994)¹⁰⁴.

Kapela definitivně ukončila činnost v roce 1995, kdy se rozloučila speciálním Halloweenským koncertem ve známém amfiteátru Gibson Amphitheatre (tehdy Universal Amphitheatre). Když byl pak Elfman během jednoho rozhovoru v roce 2007 dotázán, zda se chystá nějaký reunion kapely, okamžitě to odmítl s odůvodněním, že se u něho v posledních letech vystupování s kapelou začalo projevovat nezvratné poškození sluchu, způsobené nepřetržitým vystavením vysokým hladinám zvuku. Uvedl, že jeho zhoršující se sluch je z části daný genetickou predispozicí a že se obává zhoršení zdravotního stavu nejen svého, ale i svých spoluhráčů.¹⁰⁵

102 Ukázka v příloze IV (CD).

103 Oingo Boingo. *Wikipedia: The Open Encyclopedia* [online]. Aktualizováno 2014-05-15 [cit. 2014-05-19]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Oingo_Boingo

104 PRATO, Greg. Oingo Boingo: Artist Biography by Greg Prato. *AllMusic* [online]. [cit. 2014-06-21]. Dostupné z: <http://www.allmusic.com/artist/oingo-boingo-mn0000390532/discography>

105 Oingo Boingo. *Wikipedia: The Open Encyclopedia* [online]. Aktualizováno 2014-05-15 [cit. 2014-05-19]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Oingo_Boingo

3.4 Spolupráce s Timem Burtonem

Zásadní přelom v Elfmanově kariéře nastal v roce 1985, kdy ho ke spolupráci na svém režisérském debutu přizval Tim Burton¹⁰⁶. Jejich prvním společným dílem se stal film *Pee-Weeho velké dobrodružství*. Elfman, který neměl téměř žádné hudební vzdělání požádal o pomoc bývalého spoluhráče z kapely Oingo Boingo, kytaristu Steva Barteka, kterého později angažoval jako výhradního orchestrátora většiny svých děl. Společně dosáhli výborného výsledku, na základě kterého se Elfman stal Burtonovým dvorním skladatelem. Během následující úzké spolupráce trvající do dnešních dnů složil hudbu ke všem Burtonovým filmům s výjimkou filmů *Ed Wood* a *Sweeney Todd*. Podrobněji se o Burtonově spolupráci s významnými režiséry věnuji v následující kapitole „4 Dílo Dannyho Elfmana“.

V několika Burtonových filmech se Elfman také angažoval jako zpěvák. Asi nejznámější je jeho role Jacka Skellingtona, hlavní postavy filmu *The Nightmare Before Christmas* a Bonejanglese z *Mrtvé nevěsty*.

3.5 Další významné spolupráce

Tim Burton však není zdaleka jedinou významnou filmovou osobností, se kterou Elman spolupracoval. V roce 1989 ho oslovil Matt Groening, aby následně vzniklo vůbec nejpopulárnější a nejznámější Elfmanovo dílo, znělka k oblíbenému animovanému seriálu Simpsonovi.

Vysoce ceněnými doprovody k Burtonově batmanovské sérii si vydobyl jisté renomé pro oblast filmových adaptací komixových příběhů a tak dostal možnost složit hudbu také k *Spider-Manovi* a jeho pokračování (r. S. Raimi, 2002 a 2004) a k *Hulkovi* (r. A. Lee, 2003).¹⁰⁷

Významnou příležitostí pro Elfmana byla také možnost složit hudební doprovod k velkofilmům *Muži v černém* a *Mission: Impossible*.

106 Příloha I: Obrázek 3

107 COOKE, Mervyn. Dějiny filmové hudby. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 500. ISBN

4 Dílo Dannyho Elfmana

4.1 Obecná charakteristika díla Dannyho Elfmana

Hudba Dannyho Elfmana je pověstná svou temnou, pohádkovou atmosférou, která nachází nejlepší uplatnění v pohádkovém a fantasy žánru. Svou všestrannost však skladatel dokazuje některými svými netypickými díly jako *Chicago* nebo *Zažít Woodstock*. V následujících odstavcích se pokusím popsat, co činí jeho dílo tak specifickým a charakteristickým.

4.1.1 Specifický výběr nástrojů

Důležitým prvkem Elfmanova specifického zvuku je přísný výběr nástrojů a jejich časté neobvyklé kombinace. Přestože obvykle využívá tradičního složení orchestru (smyčce – žestě – dechy), často přidává saxofony, piano (zpravidla pouze levá ruka), různé zvony a zvonky (popřípadě čelestu, která jejich zvuk supljuje) a harfu. Vše zpravidla dokresluje ženským či dětským sborem s typickým táhlým „ooh“. Zejména kombinace čelesty¹⁰⁸, harfy a ženského sboru jsou pro jeho dílo zcela charakteristické.¹⁰⁹ V některých filmech, například v *Planetě opic* (*Planet of the Apes*, r. T. Burton, 2001) bohatě využívá různých neobvyklých perkusních nástrojů.

4.1.2 Mistrná práce se zvukovými barvami

Dalším charakteristickým prvkem jeho tvorby je neobvyklá, avšak mistrná práce se zvukovými barvami. Jedinečnost Elfmanovy hudby způsobuje oddělování jednotlivých barevných palet, díky čemuž výrazněji vynikne jeho osobitý výběr nástrojů a tyto nástroje následně velmi dobře slyšíme a rozeznáváme. Zejména v jeho rané hudba zní každý nástroj velmi zřetelně a hmatatelně. Elfman si dobře uvědomuje, že práce s barevností nástrojů je jako práce s barvami jako takovými. Pokud se dá dohromady žlutá a modrá, vznikne zelená. Ovšem budeme-li přidávat další a další barvy, vznikne z toho nevzhledná hnědá směs. Stejně tak mícháním různých nástrojů můžeme získávat stále nové a nové zvuky, ale s každým přidaným se zároveň ztratí něco z těch ostatních a výsledek nemusí být uspokojivý. Elfman se proto řídí vlastními zákony kombinace. Často zvýrazňuje jednotlivé melodické linky tím, že je nechá hrát pouze jediný nástroj, popřípadě skupinu nástrojů s velmi podobnou barvou zvuku. Naopak když chce některou linku upozadit, nechá jí hrát kombinací více nástrojů s

108 klávesový nástroj, jehož zvuk připomíná zvonkohru

109 LEACH, Ryan. *Orchestration in the Style of Danny Elfman*. *Composer Focus* [online]. [cit. 2014-06-01].

Dostupné z: <http://composerfocus.com/orchestration-in-the-style-of-danny-elfman>

rozdílnými barvami zvuku.¹¹⁰

4.2 Hudební vlivy

4.2.1 Bernard Herrmann

Bernard Herrmann (1911 - 1975) je považován za jednoho z nevlivnějších skladatelů v dějinách filmové hudby. Mnoho současných skladatelů ho uvádí jako svůj vzor. Pověstný byl jeho boj proti upozadování hudební složky ve filmu. Důležitost hudebního doprovodu demonstroval i tím, že převáděl svá filmová díla do koncertní podoby a sám je mnohdy dirigoval. K práci pro film se poprvé dostal při tvorbě diegetické operní hudby pro část filmu *Občan Kane* (*Citizen Kane*, r. Welles, 1941). Ve stejném roce získal svého jediného Oscara za hudbu k filmu *All That Money Can Buy* (původní název *The Devil and Daniel Webster*, r. W. Dieterle, 1941). Filmové tvorbě se začal soustavněji věnovat až v 50. letech. Jeho záliba v nápadité instrumentaci se začala projevovat v exotickém podbarvení filmu *Anna a král Siamu* (*Anna and the King of Siam*, r. J. Cromwell, 1946) a naplno se projevila v pohádkovém a fantasy žánru, což je oblast ve které nejvíce Elfmána ovlivnil. Z tohoto pohledu jsou nejvýznamnější jeho doprovody k fázovým animacím Raye Harryhousena *Sedmá Sindibádova cesta* (*The 7th Voyage of Sindibad*, r. N. Juran, 1958) a *Jáson a Argonauti* (*Jason and the Argonauts*, r. D. Chaffey, 1963). Zde se také začal více věnovat práci s barvami zvuku a vytvářením specifických zvukových palet, které navozují nadpozemskou atmosféru. Do povědomí širšího publika vstoupil díky desetileté spolupráci s Alfredem Hitchcockem, který si jeho skladatelské práce nebývale vážil. Svědčí o tom např. mnohé režijní poznámky typu „tohle všechno bude přirozeně záležet na tom, jakou hudbu pro tuhle sekvenci pan Herrmann složí“.¹¹¹ Spolupráci autorské dvojice nastartovala černá komedie *Potíže s Harrym* (*The Trouble with Harry*, 1955). Prvním větším úspěchem byl film *Nepravý muž* (*The Wrong Man*, 1956). K nejocenoňovanějším pracím pro Hitchcocka dále patří *Vertigo* (1958), *Na sever severozápadní linou* (*North by Northwest*, 1959) a *Psycho* (1960).¹¹²

4.2.2 Franz Waxman

Franz Waxman (1906-1967) byl německý skladatel, který působil v Americe. Specializoval se na hudbu k hororům. Začínal jako aranžér a hudební režisér v Berlíně. Svým dílem ukázal, podobně jako Max Steiner, jak účinný nástrojem pro navození hrůzy i potlačení

110 LEACH, Ryan. Orchestration in the Style of Danny Elfman. In: *Composer Focus* [online]. [cit. 2014-06-01].

Dostupné z: <http://composerfocus.com/orchestration-in-the-style-of-danny-elfman/>

111 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 213.

112 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 208-218.

nedůvěry k filmové realitě je právě hudba. V Hollywoodu vystřídal práci pro Fox a Universal, kde napsal průlomový hudební doprovod k hororu *Frankensteinova nevěsta* (*The Bride of Frankenstein*, r. J. Whale, 1935), který patří k nejvýznamnějším počínům zlatého věku Hollywoodu. Stejně jako Steiner v King Kongovi nešetřil harmonickou expresivitou. Následně vystřídal studia MGM a Warner Bros. Až se konečně v roce 1948 usadil jako skladatel na volné noze. V roce 1954 vstoupil do Akademie filmového umění a věd, protože měl pocit že Akademie nedává filmové hudbě dostatek uznání. Významným obdobím Waxmanovy tvorby byla stejně jako u Herrmanna spolupráce s Alfredem Hitchcockem: *Případ Paradineová* (*The Paradine Case*, 1947) a *Mrvá a živá* (*Rebecca*, 1940). Ocenění Akademie získal za film *Sunset Boulevard* (r. B. Wilder, 1950).¹¹³

4.2.3 Vliv africké perkusní techniky

V některých Elfmanových dílech je znát vliv specifických perkusních technik, které důkladně studoval během svého cestování po Afrických státech Ghana, Mali a Burkina Faso (v té době Horní Volta). Kromě zmíněných technik se seznámil i s neobvyklými perkusními nástroji. Po návratu do USA se věnoval studiu Balijské hudby na soukromé univerzitě California Institute of the Arts, ačkoliv nikdy nebyl oficiálním studentem této instituce.¹¹⁴

Předmětem jeho zájmu byl zejména tzv. Gamelan. Jedná se o označení pro indonéský orchestr složený z velkého počtu kovových bicích nástrojů, zejména metalofonů a gongů. Přestože se podobné orchestry objevují po celé jihovýchodní Asii, označení Gamelan se váže pouze na ostrovy Jáva a Bali, kde je považován za posvátný a jsou mu připisovány nadpřirozené schopnosti.¹¹⁵

Příkladem využití těchto znalostí je hudba k filmu *Planeta Opic*¹¹⁶, zejména úvodní skladba, kde je využitý etnický bambusový bicí nástroj.¹¹⁷

4.2.4 Vliv populární hudby

Elfmana ovlivnilo i jeho působení v kapelách, zejména v kapele Oingo Boingo (viz „3 Životopis Dannyho Elfmana“), v jejíž tvorbě se mísily prvky ska, kytarového rocku i popu. To, že má k populární hudbě blízko dokázal svým hudebním doprovodem k filmu *Zažít*

113 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 110.

114 Danny Elfman. *Wikipedia: The Open Encyclopedia*. Aktualizováno 2014-05-21 [cit. 2014-06-11]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Danny_Elfman

115 STONES, Chris. Co je to gamelan?. *TENGGA.NET: Sdružení pro poznání Indonésie a dalších zemí JV Asie* [online]. [cit. 2014-06-21]. Dostupné z: http://www.tenggara.net/index.php?option=com_content&view=article&id=269:co-je-to-gamelan&catid=9:kultura-a-zvyky&Itemid=11

116 Příloha IV (ČD)

117 COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 499.

Woodstock (*Taking Woodstock*, r. A. Lee, 2009), kde využívá rockového zvuku s psychedelickými prvky a snaží se tak napodobit rockovou hudbu typickou pro přelom 60. a 70. let¹¹⁸.

4.3 Kompletní přehled tvorby

V příloze II uvádím tabulku s kompletním přehledem filmů, na kterých se Danny Elfman podílel. Pokud u filmu není uveden český název, film buď nebyl v českém prostředí uveden nebo byl uveden s originálním názvem. Zemi původu v tabulce neuvádím, vždy se jedná o USA, popřípadě USA v koprodukcii s jinou zemí.¹¹⁹

4.4 Nejvýznamnější díla Dannyho Elfmana

Nejprve musím podotknout, že výběr nejvýznamnějších děl je značně subjektivní záležitostí. Při výběru jsem jednak přihlížel k významu filmu jako celku, ale například i k získaným oceněním samotné hudby.

4.4.1 *Beatlejuice*

Beatlejuice je druhým společným počinem Elfmana a Burtona a zároveň prvním, se kterým tvůrčí dvojice slavila výraznější úspěch. Příběh vypráví o mladých novomanželech Maitlandových z malého amerického městečka, kteří tragicky zahynou při autonehodě a následně zůstanou uvězněni jako duchové ve svém domě. Dům koupí bohatá rodina z velkoměsta a začne jej od sklepa po střechu modernizovat. To mrtvé novomanžele rozčílí natolik, že se rozhodnou rodinu z domu vyhnat. Když zjistí, že na to sami nestačí, pozvou si vymítače živých, známého jako *Beetlejuice*. Vše se nakonec zvrtné a dopadne úplně jinak, než původně chtěli.

Hudební doprovod ke kultovní hororové komedii tvoří jednak Elfmanova hudba, ale také několik převzatých písní. Ve filmu se objevují 4 skladby Harryho Belafonte *Banana Boat Song*, *Jump in the Line (Shake, Senora)*, *Man Smart, Woman Smarter* a *Sweetheart From Venezuela*. Elfmanův originální doprovod je plný kontrastů a hudebních zvrátů. Úvodní skladba¹²⁰ je naprosto typickou ukázkou výše zmíněného oddělování barevných palet. Těžkopádný zvuk tuby s hlubokými tóny klavíru a trombony spolu tvoří basovou linku s jednoduchou monotónní figurou stále dokola, poté se přidá výrazná melodie francouzského rohu, stíhaná krátkými rychlými sekvencemi smyčců a klarinetu. Všechny nástroje jsou

118 Ukázka v příloze IV (CD)

119 Danny Elfman. *CSFD.cz: Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. [cit. 2014-06-02]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/26044-danny-elfman>

120 Ukázka v příloze IV (CD)

zřetelné a snadno rozpoznatelné. V ostatních skladbách se objevuje i značně komornějším provedení několika vybraných nástrojů a sboru. Obzvláště emocionálně silné je spojení klavíru, harfy a teskné melodie sboru v hudebním tématu postavy Lydie.^{121 122}

4.4.2 *Simpsonovi*

Animovaný seriál *Simpsonovi* z dílny Matta Groeninga patří mezi nejoblíbenější pořady v historii televizní zábavy. Sympatickou rodinku, kterou od typické americké rodiny dělí snad jen barva kůže a chybějící třetí rozměr není potřeba představovat. Málokdo však ví, že autorem úvodní skladby¹²³ je právě Danny Elfman.

Hudebně by se intro k *Simpsonovým* dalo přirovnat k úvodní skladbě filmu *Beetlejuice*. Nejvýraznější je zde opět práce s barevnými paletami a zdůrazněním jednotlivých linek. Oproti hudbě k filmu *Beetlejuice* je celé intro laděno o poznání veseleji.¹²⁴

4.4.3 *Batman*

Populární filmová adaptace komixového příběhu v podání Tima Burtona, která otevřela Elfmanovi cestu k dalším komixovým adaptacím, jako je *Spider-Man* nebo *Hulk*.

Ústřední téma¹²⁵ charakteristickou prací s orchestrem připomíná znělku Simpsonových vzniklou ve stejném roce. Stavba melodií zase připomene pozdější Elfmanovo hudbu k filmu *Alenka v říši divů*. Ladění této skladby je však značně temnější s až hororovým nádechem. Zajímavé jsou pasáže, kde hlavní linky (housle a trombón) začnou hrát společně, čímž se účinek skladby zesílí.¹²⁶

4.4.4 *Střihoruký Edward*

Další kultovní snímek autorské dvojice Elfman – Burton. Příběh plný kontrastů představuje hlavního hrdinu robota Edwarda, sestrojeného vynálezcem, který zemřel dříve než jej stihl dokončit. Jediné co však Edwardovi chybí jsou ruce, místo kterých má soustavu nožů. Komorní, dojemný příběh ve kterém se odvážná Peggy pokusí začlenit Edwarda do běžného života v malém fiktivním městečku se nakonec ukáže jako sonda do záporných lidských vlastností jako je povrchnost, pokrytectví a škodolibost, které vyniknou v kontrastu s nezkaženou nevyspělou osobností Edwarda.

121 Ukázka v příloze IV (CD)

122 *Beetlejuice* [film]. Režie Tim BURTON. USA, 1988.

123 Ukázka v příloze IV (CD)

124 Danny Elfman - The Simpsons Theme (1989). *YouTube* [online]. 2007-10-11. [cit. 2014-06-02]. Dostupné z: <http://www.youtube.com/watch?v=XTLxAZMvPbc>

125 Ukázka v příloze IV (CD)

126 *Batman* [film]. Režie Tim BURTON. USA, 1989.

Úvodní skladba filmu¹²⁷ je pohádkově laděná. Dětský sbor a čelesta působí až dětinským dojmem a dle mého názoru tím autor vyjadřuje zmíněnou Edwardovu emocionální a psychickou nevyspělost. Oproti nesourodému a silně kontrastnímu doprovodu k filmům *Beetlejuice* a *Batman* je doprovod ke *Střihorukému Edwardovi* mnohem konzistentnější, jak co se týká nálad, tak použitých prostředků. Převládají molové stupnice a teskná atmosféra, která je jen místy uvolněná veselejšími pasážemi. Zvuk orchestru je kompaktnější, jednotlivé linky příliš nevynikají, zvýrazněny jsou většinou pouze sbory a čelesta, což je kombinace pro tento film velmi typická.¹²⁸

4.4.5 *Ukradené Vánoce*

Oblíbený animovaný muzikál z produkce Tima Burtona, režírovaný Henrym Selickem. Typická bertonovská směsice pohádky a hororu s charakteristickým humorem a nadsázkou. Ústřední postavou příběhu je Jack Skellington, kostlivec s hlavou připomínající dýni, „hvězda“ halloweenského městečka, které se každoročně stará o svátek Halloween. Jack nechtěně vstoupí do sousedního vánočního městečka a je zdejší atmosférou natolik okouzlen, že se rozhodne vzít i Vánoce do svých rukou. Jak dopadnou tyto svátky v režii města plného strašidel a příšer musí být každému jasné. Film se uvádí také pod alternativními názvy *Ukradené Vánoce Tima Burtona* nebo *Noční můra před Vánocemi*.

Pro Dannyho Elfmana je pohádkově hororová atmosféra perfektním prostorem k realizaci svého osobitého stylu. Ve filmu předvádí, že je nejen skvělým skladatelem muzikálových melodií, ale také skvělým zpěvákem. Málokdo totiž ví, že nazpíval roli hlavního hrdiny Jacka Skellingtona¹²⁹. Kromě běžných skladatelových postupů, připomínajících místy nápadně *Beetlejuice* se objevují také swingové pasáže a to zejména v tématu příhodně pojmenovaného strašáka Oogieho Boogieho. Ústřední téma filmu se často objevuje, jak je u Elfmana zvykem, v mnoha variacích a rozličných zvukových paletách v průběhu celého filmu, díky čemuž se usadí divákovi v hlavě na dlouho. Nástrojově nevybočuje Elfman ze svých standardů, avšak hudba je příhodně oživena zvukem rolniček.¹³⁰

4.4.6 *Dobrý Will Hunting*

Oskarové drama režiséra Gus Van Santa představuje Willa Huntinga, chudého mladíka, který pracuje jako dělník na stavbě a přivydělává si jako uklízeč na univerzitě. Jako

127 Ukázka v příloze IV (CD)

128 *Střihoruký Edward* [film]. Režie Tim BURTON. USA, 1990.

129 Ukázka v příloze IV (CD)

130 *The Nightmare Before Christmas* [film]. Režie Tim BURTON. USA, 1993.

zázrakem se mu povede vypočítat několik velmi náročných matematických příkladů, díky čemuž se odhaluje jeho geniální inteligence. Přesto, že ho začnou všichni v jeho okolí přemlouvat, aby svého talentu využil, Will se nechce svého starého života jen tak vzdát.

Hudebně je Dobrý Will Hunting zajímavou směsicí různých žánrů a vlivů. Typickou ukázkou je úvodní skladba filmu.¹³¹ Výrazné jsou prvky tradiční irské hudby, reprezentované především irskou flétnou, odkazující na Bostonské kulturní prostředí, které je ovlivněno početným irským obyvatelstvem. Kromě flétny vstupuje do popřední nejčastěji akustická kytara s pianem coby prvek populární hudby, který ve filmu působí velmi uklidňujícím dojmem. Osobitý Elfmanův styl s kombinací charakteristických nástrojů s ženským sborem je však všudypřítomný a nepřeslechnutelný. Spojení sboru a piana v depresivně laděných scénách působí jako přímý kontrast spojení piana a kytary a v kontextu filmu působí velmi znepokojivě. Zajímavé je občasné mírné rozcházení jednotlivých zvukových rovin v rytmu i harmonii, které zřejmě odkazuje na psychické problémy ústředních postav.¹³²

4.4.7 Alenka v říši divů

Svérázné zpracování známé pohádky v podání Tima Burtona. Příběh o dívce Alence, která se skrz králičí noru dostane do pohádkového světa plného podivných postav a zaplete se do složitého příběhu, který rozhodně o budoucnosti Říše divů zná snad každý. Tato pohádka byla filmově zpracována nespočetněkrát, nicméně Burtonova verze patří mezi nejoriginálnější ze všech.

Elfman zde opět dokazuje, že pohádkový svět fantasy je jeho parketou. Významnou roli v hudbě k Alence v říši divů hrají sbory, které k tomuto žánru neodmyslitelně patří. Orchestrální pasáže jsou masivnější a kompaktnější, výrazně vyčnívající linky se objevují jen zřídka. Nostalgicky působí občasné využití čelesty, charakteristické pro hudbu k filmu *Strihoruký Edward*. Z díla je cítit skladatelova vyspělost. Ústřední téma, naznačené v úvodní skladbě,¹³³ se jako tradičně vine jako nit celým příběhem.¹³⁴

131 Ukázka v příloze IV (CD)

132 Good Will Hunting [film]. Režie Gus Van SANT. USA, 1997.

133 Ukázka v příloze IV (CD)

134 Alice in Wonderland [film]. Režie Tim BURTON. USA, 2010.

5 Význam díla Dannyho Elfmana

5.1 Hudební přínos

V kontextu filmové hudby je přínosný zejména Elfmanův temný pohádkový styl, ovlivněný Bernardem Hermannem. Jeho odkaz můžeme slyšet v díle mladších autorů, například v hudbě Michaela Andrewse, autora hudby k filmu *Donnie Darko* (r. R. Kelly, 2000).¹³⁵

Nezanedbatelný vliv má Elfman na celý fantasy žánr. Jeho vlivy můžeme slyšet nejen v moderních fantasy filmech a seriálech, ale i v počítačových hrách, jako např. v herní sérii *Fable*, na jejíž hudbě se přímo podílel.¹³⁶

Významným přínosem pro filmovou tvorbu je také jeho specifická práce se zvukovými barevnými paletami a osobitě kombinování nástrojů.

Mnohé filmy, zejména z dílny Tima Burtona se staly doslova kulty, k čemuž výrazně přispěla Elfmanova geniální hudba.

5.2 Ocenění

Během své kariéry získal Danny Elfman mnoho významných ocenění a nominací. Nejvýznamnější cenou v oblasti filmu je cena Akademie filmového umění a věd, známá jako Oscar. Na Oscara byl Elfman nominován celkem čtyřikrát (*Dobry Will Hunting*, *Muži v černém*, *Velká ryba* a *Milk*), ovšem zlatou sošku si zatím neodnesl. Úspěšnější byl v případě cen Grammy, které jsou hudebním protějškem Oscarů, když získal cenu za hlavní hudební téma *Batmana* a dalších 11 nominací. Cenu Emmy (televizní obdoba Oscarů) získal za úvodní skladbu k seriálu *Zoufalé manželky*¹³⁷ a nominaci za *Simpsonovi*. Kromě toho získal mnoho dalších cen a nominací, např. 24 získaných cen „BMI filmové a televizní ceny“, několik nominací v Annie Awards pro animované filmy a mnoho dalších. Stručný přehled nejvýznamnějších cen uvádím v příloze III.¹³⁸

135 COOKE, Mervyn. Dějiny filmové hudby. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 499.

136 Ukázka v příloze IV (CD)

137 Ukázka v příloze IV (CD)

138 List of awards and nominations received by Danny Elfman. *Wikipedia: The Open Encyclopedia [online]*. 2014-05-11 [cit. 2014-06-02]. Dostupné z:

http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_awards_and_nominations_received_by_Danny_Elfman

Závěr

Zpracovávání bakalářské práce s tématem Danny Elfman, významný skladatel světové filmové hudby pro mě bylo velmi zajímavou činností, a to hned z několika důvodů. Především mám hudbu Dannyho Elfmana velmi rád, přičemž můj obdiv k hudbě i ke skladateli samotnému se během mé práce značně prohloubil. Kromě toho jsem fanouškem fantasy kultury, k jejímuž rozvoji Danny Elfman výrazně přispěl. Do třetice jsem velkým fanouškem filmů Tima Burtona a jeho specifického stylu, který skladatel významně napomáhá utvářet.

Je však zarážející, jak málo je o Elfmanovi, kterého považuji za jednoho z nejvýznamnějších současných filmových skladatelů, dostupných informací. Tento nedostatek si vysvětluji tím, že hudební kritici a teoretici potřebují větší časový odstup k zhodnocení a ocenění jeho hudebního přínosu a předpokládám, že v následujících letech se tato situace zlepší. Doufám, že se v budoucnu dočkáme i Elfmanovy knižní biografie.

Z důvodu nedostatku ucelených a podrobných informací jsem musel využít doslova každý nalezený střípek, ze kterých jsem pak sestavil mozaiku, kterou zde předkládám. Rozsah textu, věnovaný tomuto tématu v knihách, které uvádím mezi zdroji informací čítá pouze několik odstavců. Největší množství informací jsem našel prostřednictvím internetu, zejména prostřednictvím internetových encyklopedií a specializovaných webových stránek. Přesnější, ucelenější a hodnotnější informace jsem našel na zahraničních webech psaných v anglickém jazyce. Vybíral jsem vždy seriózní zdroje a jejich obsah ověřoval konfrontací s jinými prameny, abych vyloučil možnost chybných nebo neúplných údajů.

Obecných informací o filmové hudbě je naopak velké množství a to jak v internetových zdrojích, tak v knihách a jsou tedy snadno dostupné. Některé knihy jsou však zastaralé, jiné jsou pro běžného člověka příliš rozsáhlé, připomínající telefonní seznam. Proto jsem se pokusil shrnout vývoj filmové hudby stručně, ale uceleně a text jsem se snažil oživit zajímavostmi a kuriozitami. Přes usilovnou snahu o zestručnění, první dvě kapitoly, zabývající se obecnou problematikou filmové hudby, rozsahem převyšují část práce věnovanou Elfmanovi a jeho tvorbě.

Resumé

The aim of this work is an introduction to the general issues of film music, its evolution and personalities who have shaped it significantly. Emphasis is placed on the work of Danny Elfman and his influence, which is especially noticeable in the fantasy film genre.

The first two chapters follow up general issues of film music. I tried to explain these issues concisely and comprehensive at the same time and the text is complemented with a lot of interesting information. The first chapter is devoted to a general definition of film music, its divisions and related terms. The second chapter is devoted to the history of film music. My goal was to make the text usable as a tool for teaching film music in the context of general music education.

The second part of this work is devoted to Danny Elfman himself. Briefly I described his personal life and active musical interaction. Next chapter is devoted to his work. Here I try to identify the major influences that shaped his compositional personality and define some specific features and characteristics of his works. Then I analyze and evaluate several of the composer's most important works. In the end, there is short summary of his influence within the film music and awards he received.

Použité zdroje informací

Knižní zdroje

COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, 567 s. ISBN 9788087292143.

KUNA, Milan. *Zvuk a hudba ve filmu*. 1. vyd. Praha: Panton, 1969, 266 s.

GARAL, Alain – PORCILE, Francois. *Hudba a film*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze. 328 s. ISBN 80-85883-42-2.

UŠKOVÁ, Tereza. *Filmová tvorba jako hudební fenomén: Česká filmová hudba*. Plzeň, 2011. Bakalářská práce. Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni, Katedra filozofie. Vedoucí práce Mgr. Jan Kastner.

Internetové zdroje

Hudba: Druhy Hudby. *Wikipedie: otevřená encyklopedie* [online]. Aktualizováno 2014-06-06 [cit. 2014-06-10]. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Hudba>

Příznačný motiv. *Wikipedie: otevřená encyklopedie* [online]. Aktualizováno 2014-04-05 [cit. 2014-06-10]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/P%C5%99%C3%ADzna%C4%8Dn%C3%BD_motiv

Gesamtkunstwerk. *Wikipedie: Otevřená encyklopedie* [online]. Aktualizováno 2014-02-19 [cit. 2014-06-11]. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Gesamtkunstwerk>

Kinetofon. *CoJeCo: Vaše encyklopedie* [online]. 2000-03-14, Aktualizováno 2006-10-05 [cit. 2014-06-10]. Dostupné z: http://www.cojeco.cz/index.php?detail=1&s_lang=2&id_desc=44689&title=kinetofon

Harmonium. *Wikipedie: otevřená encyklopedie* [online]. Aktualizováno 2013-07-09 [cit. 2014-06-29]. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/harmonium>

Svatý Václav (film). *Wikipedie: otevřená encyklopedie* [online]. Poslední změna 2013-11-02 [cit. 2014-06-10]. Dostupné z: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Svat%C3%BD_V%C3%A1clav_\(film\)](http://cs.wikipedia.org/wiki/Svat%C3%BD_V%C3%A1clav_(film))

Erno Košťál. *CSFD.cz: Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. [cit. 2014-06-27]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/31032-erno-kostal>

- Jiří Julius Fiala. *CSFD.cz: Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. [cit. 2014-06-27]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/28144-jiri-julius-fiala/>
- E. F. Burian. *CSFD.cz: Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. [cit. 2014-06-27]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/25089-e-f-burian/>
- NOVOTNÝ, Michal. *At žije nebožtík. Filmserver.cz* [online]. [cit. 2014-06-29]. Dostupné z: <http://filmserver.cz/at-zije-neboztik-film-144473>
- Zdeněk Liška. *CSFD.cz: Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. [cit. 2014-06-27]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/48830-zdenek-liska/>
- Jiří Šlitr. *CSFD.cz: Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. [cit. 2014-06-27]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/1705-jiri-slitr/>
- Vlastimil Hála. *CSFD.cz: Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. [cit. 2014-06-27]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/65077-vlastimil-hala/>
- Jiří Šust. *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. [cit. 2014-06-27]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/63832-jiri-sust/>
- Karel Svoboda. *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. [cit. 2014-06-27]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/40240-karel-svoboda/:co-je-to-gamelan&catid=9:kultura-a-zvyky&Itemid=11>
- Blossom Elfman. *Wikipedia: The Open Encyclopedia* [online]. Aktualizováno 2014-05-19 [cit. 2014-05-11]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Blossom_Elfman
- Clare Elfman. *IMDb* [online]. [cit. 2014-06-11]. Dostupné z: http://www.imdb.com/name/nm0253312/?ref_=tt_ov_wr
- Richard Elfman. *Wikipedia: The Open Encyclopedia* [online]. Aktualizováno 2014-05-31 [cit. 2014-06-11]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Elfman
- Danny Elfman. *Wikipedia: The Open Encyclopedia*. Aktualizováno 2014-05-21 [cit. 2014-06-11]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Danny_Elfman
- Oingo Boingo. *Wikipedia: The Open Encyclopedia* [online]. Aktualizováno 2014-05-15 [cit. 2014-05-19]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Oingo_Boingo
- PRATO, Greg. *Oingo Boingo: Artist Biography by Greg Prato. AllMusic* [online]. [cit. 2014-06-21]. Dostupné z: <http://www.allmusic.com/artist/oingo-boingo->

mn0000390532/discography

LEACH, Ryan. Orchestration in the Style of Danny Elfman. *Composer Focus* [online]. [cit. 2014-06-01]. Dostupné z: <http://composerfocus.com/orchestration-in-the-style-of-danny-elfman/>

STONES, Chris. Co je to gamelan?. *TENGGARA.NET: Sdružení pro poznání Indonésie a dalších zemí JV Asie* [online]. [cit. 2014-06-21]. Dostupné z: http://www.tenggara.net/index.php?option=com_content&view=article&id=269

Danny Elfman. CSFD.cz: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. [cit. 2014-06-02]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/26044-danny-elfman/>

Danny Elfman - The Simpsons Theme (1989). *YouTube* [online]. 2007-10-11. [cit. 2014-06-02]. Dostupné z: <http://www.youtube.com/watch?v=XTLxAZMvPbc>

List of awards and nominations received by Danny Elfman. *Wikipedia: The Open Encyclopedia* [online]. 2014-05-11 [cit. 2014-06-02]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_awards_and_nominations_received_by_Danny_Elfman

Filmové a hudební zdroje

Amadeus [film]. Režie Miloš Forman. USA, 1984.

Forrest Gump [film]. Režie Miloš Forman. USA, 1994.

Beetlejuice [film]. Režie Tim BURTON. USA, 1988.

Batman [film]. Režie Tim BURTON. USA, 1989.

Střihoruký Edward [film]. Režie Tim BURTON. USA, 1990.

The Nightmare Before Christmas [film]. Režie Tim BURTON. USA, 1993.

Good Will Hunting [film]. Režie Gus Van SANT. USA, 1997.

Taking Woodstock [film]. Režie Ang LEE. USA, 2009.

Alice in Wonderland [film]. Režie Tim BURTON. USA, 2010.

Seznam obrázků

Obrázek 1: Danny Elfman

Obrázek2: Richard Elfman

Obrázek 3: Danny Elfman a Tim Burton

Seznam tabulek

Tabulka 1: Přehled tvorby Dannyho Elfmana

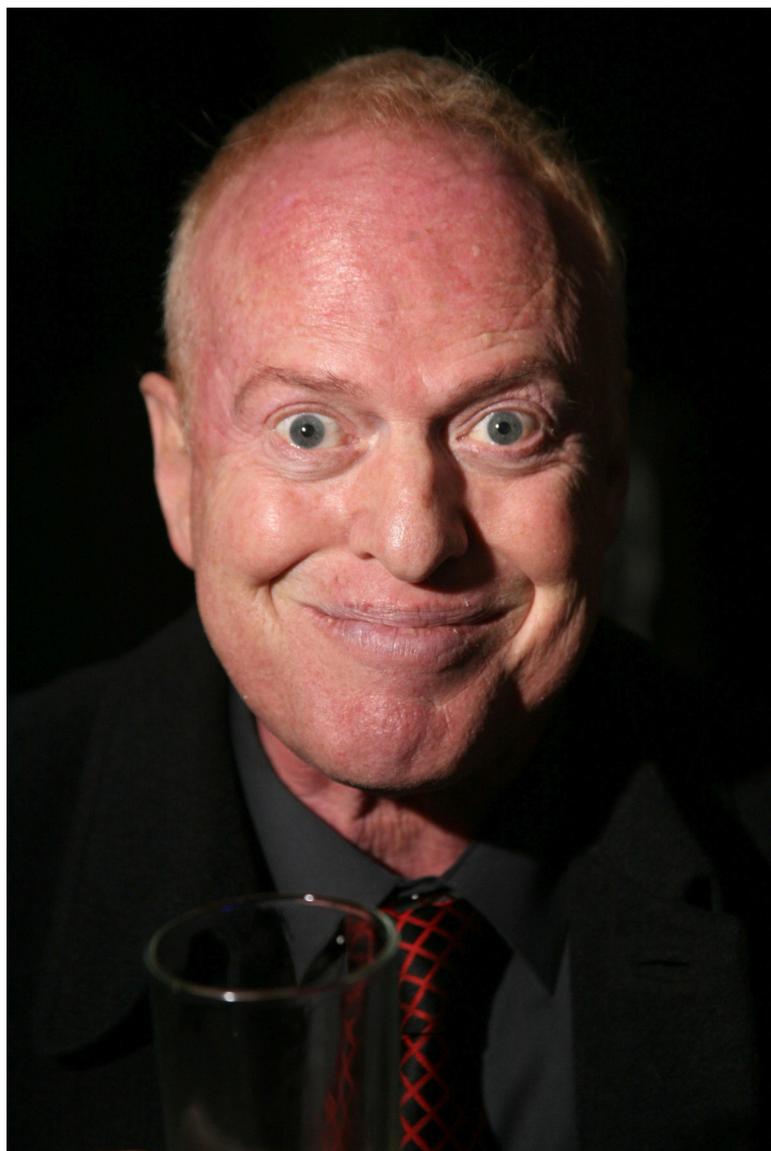
Tabulka 2: Přehled nominací a ocenění Dannyho Elfmana

Přílohy

Příloha I: Obrázková dokumentace



Obrázek 1: Danny Elfman



Obrázek 2: Richard Elfman



Obrázek 3: Danny Elfman a Tim Burton

Příloha II: přehled tvorby Dannyho Elfmana

Rok vydání	Originální název	Český název	Režie
1982	Forbidden Zone	-	Richard Elfman
1985	Pee-wee's Big Adventure	Pee-Weeho velké dobrodružství	Tim Burton
1986	Wisdom	-	Emilio Estevez
1986	Back to School	Návrat do školy	Alan Metter
1987	Summer School	-	Carl Reiner
1988	Scrooged	Strašidelné Vánoce	Richard Donner
1988	Midnight Run	Půlnoční běh	Martin Brest
1988	Hot to Trot	-	Michael Dinner
1988	Big Top Pee-Wee	-	Randal Kleiser
1988	Beetlejuice	-	Tim Burton
1989	The Simpsons	Simpsonovi	Matt Groening
1989	Tales from the Crypt	Příběhy ze zákrobí	více režisérů
1989	Batman	-	Tim Burton
1990	Edward Scissorhands	Sťihoruký Edward	Tim Burton
1990	Nightbreed	Plod noci	Clive Barker
1990	Dick Tracy	-	Warren Beatty
1990	Darkman	-	Sam Raimi
1992	Article 99	Článek 99	Howard Deutch
1992	Batman Returns	Batman se vrací	Tim Burton
1993	The Nightmare Before Christmas	Ukradené Vánoce; Ukradené Vánoce Tima Burtona; Noční můra před Vánocemi	Henry Selick
1993	Návrat Sommersbyho	Sommersby	Jon Amiel
1994	Svraštělé hlavy	Shrunken Heads	Richard Elfman
1994	Black Beauty	Krasavec Beauty	Caroline Thompson
1995	Dead Presidents	Mrtví prezidenti	Allen Hughes, Albert Hughes
1995	Dolores Claiborne	Dolores Claiborneová	Taylor Hackford
1996	Extreme Measures	Smrtící léčba	Michael Apted
1996	The Frighteners	Přízraky	Peter Jackson
1996	Mission: Impossible	-	Brian De Palma
1996	Mars Attacks!	Mars útočí!	Tim Burton
1996	Freeway	Maniak	Matthew Bright
1997	Men in Black	Muži v černém	Barry Sonnenfeld
1997	Flubber	-	Les Mayfield
1997	Good Will Hunting	Dobrý Will Huting	Gus Van Sant
1998	A Civil Action	Žaloba	Steven Zaillian
1998	A Simple Plan	Jednoduchý plán	Sam Raimi
1999	Sleepy Hollow	Ospalá díra	Tim Burton
1999	Anywhere But Here	Kdekoliv, jen ne tady	Wayne Wang
1999	Instinct	Instinkt	Jon Turteltaub
2000	Proof of Life	Životní zkouška	Taylor Hackford
2000	The Family Man	Otec rodiny	Brett Ratner
2001	Spy Kids	Spy Kids: Špióni v akci	Robert Rodriguez
2001	Planet of the Apes	Planeta opic	Tim Burton
2002	Spider-Man	-	Sam Raimi
2002	Men in Black 2	Muži v černém 2	Barry Sonnenfeld
2002	Chicago	-	Rob Marshall

Rok vydání	Originální název	Český název	Režie
2002	Red Dragon	Červený drak	Brett Ratner
2003	Big Fish	Velká ryba	Tim Burton
2003	Hulk	Hulk	Ang Lee
2004	Desperate Housewives	Zoufalé manželky	více režisérů
2004	Spider-Man 2	-	Sam Raimi
2005	Corpse Bride	Mrtvá nevěsta; Mrtvá nevěsta Tima Burtona	Tim Burton, Mike Johnson
2005	Charlie and the Chocolate Factory	Karlík a továrna na čokoládu	Tim Burton
2006	Charlotte's Web	Šarlotina pavučinka	Gary Winick
2006	Nacho Libre	Boží zápasník; Nespoutaný	Jared Hess
2007	Meet the Robinsons	Robinsonovi	Stephen J. Anderson
2007	The Kingdom	Království	Peter Berg
2008	Standard Operation Procedure	-	Errol Morris
2008	Wanted	-	Timur Bekmambetov
2008	Milk	-	Gus Van Sant
2008	Hellboy 2: The Golden Army	Hellboy 2: Zlatá armáda	Guillermo del Toro
2009	Taking Woodstock	Zažít Woodstock; Motel Woodstock	Ang Lee
2009	Notorious	Notorious B.I.G.	George Tillman Jr.
2009	Terminator Salvation	-	McG
2010	The Wolfman	Vlkodlak	Joe Johnston
2010	The Next Three Days	Tři dny ke svobodě	Paul Haggis
2010	Alice in Wonderland	Alenka v říši divů	Tim Burton
2011	Real Steel	Ocelová pěst	Shawn Levy
2011	Restless	Neklid	Gus Van Sant
2012	Promised Land	Země naděje	Gus Van Sant
2012	Silver Linings Playbook	Terapie láskou	David O. Russell
2012	Dark Shadows	Temné stíny	Tim Burton
2012	Men in Black III	Muži v černém 3	Barry Sonnenfeld
2012	Hitchcock	-	Sacha Gervasi
2012	Frankenweenie	Frankenweenie: Domácí mazlíček	Tim Burton
2013	Americal Hustle	Špinavý trik	David O. Russell
2013	Oz: The Great and Powerfull	Mocný vládce Oz	Sam Raimi
2013	Epic	Království lesních strážců	Chris Wedge
2013	The Unknown Known	-	Errol Morris
2014	Mr. Peabody & Sherman	Dobrodružství pana Peabodyho a Shermana	Rob Minkoff
2015	Somnia	-	Mike Flanagan
2015	Fifty Shades of Gray	Padesát odstínů šedi	Sam Taylor-Johnson

Tabulka 1: přehled tvorby Dannyho Elfmana

Příloha III: přehled nominací a ocenění Dannyho Elfmana

Rok	Dílo	Kategorie	Výsledek
Oscar			
1997	Dobry Will Hunting	Best Original Dramatic Score	Nominace
1997	Muži v černém	Best Original Musical or Comedy Score	Nominace
2003	Velká ryba	Best Original Score	Nominace
2008	Milk	Best Original Score	Nominace
Grammy			
1990	"The Batman Theme" z filmu Batman	Best Instrumental Composition	Výhra
1990	Batman	Best Album or Original Instrumental Background Score	Nominace
1991	Dick Tracy	Best Instrumental Composition Written for a Motion Picture or for TV	Nominace
1992	Střihoruký Edward	Best Instrumental Composition Written for a Motion Picture or for TV	Nominace
1993	Ukradené vánoce	Best Musical Album for Children	Nominace
1997	Muži v černém	Best Instrumental Composition Written for a Motion Picture or for TV	Nominace
2001	Planeta opic	Best Score Soundtrack Album for a Motion Picture or TV	Nominace
2002	Spider-Man	Best Score Soundtrack Album for a Motion Picture or TV	Nominace
2003	Velká ryba	Best Score Soundtrack Album for a Motion Picture or TV	Nominace
2006	"Wonka's Welcome Song" z Karlík a továrna na čokoládu	Best Song Written for a Motion Picture or TV	Nominace

Rok	Dílo	Kategorie	Výsledek
2010	Milk	Best Score Soundtrack Album For Motion Picture, Television Or Other Visual Media	Nominace
2011	Alenka v říši divů	Best Score Soundtrack Album For Motion Picture, Television Or Other Visual Media	Nominace
British Academy Film Awards			
2002	Chicago	Best Film Music (Anthony Asquith Award)	Nominace
2010	Alenka v říši divů	Best Film Music (Anthony Asquith Award)	Nominace
Zlatý glóbus			
1993	Ukradené Vánoce	Best Original Score	Nominace
2003	Velká ryba	Best Original Score	Nominace
Emmy			
1990	"Main Title Theme" ze seriálu Simpsonovi	Outstanding Main Title Theme Music	Nominace
2005	"Title Theme" ze seriálu Zoufalé manželky	Outstanding Main Title Theme Music	Vítěz

Tabulka 2: Přehled nominací a ocenění Dannyho Elfmana

Příloha IV: CD s ukázkami tvorby Dannyho Elfmana

1. Videoukázka z filmu Forbidden zone (danny-elfman-forbidden-zone.mp4).¹³⁹
2. Audioukázka z filmu Planeta opic (danny-elfman-planeta-opic.mp3).¹⁴⁰
3. Audioukázka z filmu Beetlejuice (danny-elfman-beetlejuice-1.mp3).¹⁴¹
4. Audioukázka z filmu Beetlejuice (danny-elfman-beetlejuice-2.mp3).¹⁴²
5. Audioukázka ze seriálu Simpsonovi (danny-elfman-simpsonovi.mp3).¹⁴³
6. Audioukázka z filmu Batman (danny-elfman-batman.mp3).¹⁴⁴
7. Audioukázka z filmu Střihoruký Edward (danny-elfman-strihoruky-edward.mp3).¹⁴⁵
8. Audioukázka z filmu Ukradené vánoce (danny-elfman-ukradene-vanoce.mp3).¹⁴⁶
9. Audioukázka z filmu Dobrý Will Hunting (danny-elfman-dobry-will-huting.mp3).¹⁴⁷
10. Audioukázka z filmu Zažit Woodstock (danny-elfman-zazit-woodstock.mp3).¹⁴⁸
11. Audioukázka z filmu Alenka v říši divů (danny-elfman-alenka-v-risi-divu.mp3).¹⁴⁹
12. Audioukázka z počítačové hry Fable (danny-elfman-fable.mp3).¹⁵⁰
13. Audioukázka ze seriálu Zoufalé manželky (danny-elfman-zoufale-manzelky.mp3).¹⁵¹

139 Forbidden Zone DANNY ELFMAN DEVIL –COLOR. *YouTube* [online]. 2014-02-27. [cit. 2014-06-30]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=zimsUDzOiSM>

140 Danny Elfman – Planet of the Apes – main titles. *YouTube* [online]. 2009-02-07. [cit. 2014-06-30]. Dostupné z: *YouTube* [online]. 2014-02-27. [cit. 2014-06-30]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=_rQjksu45wU

141 Beetlejuice – Main title. *YouTube* [online]. 2009-09-25. [cit. 2014-06-30]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=oZktSPrGSck>

142 Danny Elfman - Lydia Discovers - 06 Beetlejuice Soundtrack. *YouTube* [online]. 2011-02-14. [cit. 2014-06-30]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=WfQhEchPRgE>

143 The Simpsons theme song (full song!). *YouTube* [online]. 2008-08-28. [cit. 2014-06-30]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Xqog63KOANc>

144 Batman Soundtrack - 01. Main Title. *YouTube* [online]. 2011-12-28. [cit. 2014-06-30]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=aK4hlc9R16E>

145 Edward Scissorhands - "Main Title" (Danny Elfman). *YouTube* [online]. 2010-02-09. [cit. 2014-06-30]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=xKGmoyuUvyU>

146 Jack's Lament - The nightmare before Christmas. *YouTube* [online]. 2006-08-14. [cit. 2014-06-30]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Wv1HX80u5x4>

147 Good Will Hunting OST - 01 Main Titles. *YouTube* [online]. 2011-12-17. [cit. 2014-06-30]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=-TnCQH-i6Go>

148 Taking Woodstock. Música: Danny Elfman. *YouTube* [online]. 2009-10-05. [cit. 2014-06-30]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=CzM5wKJ0e24>

149 Alice in Wonderland (Score) 2010- Alice's Theme. *YouTube* [online]. 2010-03-03. [cit. 2014-06-30]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Ce0dZbPOepE>

150 Fable Original Theme by Danny Elfman. *YouTube* [online]. 2008-02-21. [cit. 2014-06-30]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=w4I23yxiJq4>

151 Desperate Housewives Opening Theme. *YouTube* [online]. 2009-01-14. [cit. 2014-06-30]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=aR0jKlwE0zI>

14. Elektronická verze bakalářské práce (danny-elfman.pdf).

15. Elektronická verze bakalářské práce (danny-elfman.odt).