

**Masarykova univerzita**  
Filosofická fakulta

**Ústav filmu a audiovizuální kultury**

**Petr Kocanda**  
(FAV, magisterské prezenční studium)

**Proměny filmové hudby a postprodukčního procesu:  
úvod do studia filmové hudby**  
(Magisterská diplomová práce)

**Vedoucí práce:**  
**Mgr. Markéta Dvořáčková**

Brno 2008  
(jarní semestr)

## Poděkování

Poděkování za pomoc s přípravou tohoto textu a poskytnutí využitých informací patří zástupcům nahrávacích společností Film Score Monthly (Lukas Kendall), Intrada (Roger Feigelson, Douglas Fake), MovieScore Media (Mikael Carlsson) a FindersKeepers Records, stejně jako nezávislým producentům: Fordu A. Thaxtonovi a Nicku Redmanovi.

Další neméně důležité informace ochotně poskytli Neil Kohan (Greenspan Kohan Management), Jan A. P. Kaczmarek a Daniel Schweiger.

Poděkování patří i Radomíru D. Kokešovi za jazykovou korekturu a vedoucí práce Mgr. Markétě Dvořáčkové za její čas, ochotu a cenné připomínky k obsahu a struktuře tohoto textu.

Prohlašuji, že jsem pracoval samostatně a použil jen uvedených zdrojů.  
V Brně 26. června 2008

.....  
Petr Kocanda

## Obsah

|     |   |    |
|-----|---|----|
| 1)  | Úvod – vymezení oblasti a jednotlivých období - - - - -   | 3  |
| 2)  | Počátky filmové hudby, ustanovování technik adaptace a Zlatý věk – 1930-1950 - - - - -  | 12 |
| 3)  | Období transformace, nástup nové generace, avantgardní hudební techniky<br>a prvky populární hudby daného období: jazz, pop (1950-1970) - - - - - | 20 |
| 4)  | Renesance symfonické filmové hudby<br>vs. odklon od tradičního symfonismu v 70. letech - - - - -  | 27 |
| 5)  | Nástup elektronických kompozic 80. let - - - - -  | 32 |
| 6)  | Proměny hollywoodské filmové hudby v 90. letech - - - - -   | 36 |
| 7)  | Obecné otázky produkce filmové hudby, změny distribuce nahrávek po roce 2005<br>otázky re-recordingů a limitovaných edic - - - - -                | 42 |
| -   | VII.A. Výběr skladatele pro nový projekt - - - - -  | 44 |
| -   | VII.B. Spotting, role hudebního editora - - - - -   | 48 |
| -   | VII.C. Komponování, role orchestrátora - - - - -  | 50 |
| -   | VII.D. Nahrávání - - - - -  | 55 |
| -   | VII.E. Vydávání na hudebních nosičích - - - - -   | 60 |
| -   | VII.F. Re-recordingy a reedice starších kompozic - - - - -  | 63 |
| -   | VII.G. Nové distribuční okruhy, limitované edice - - - - -  | 74 |
| 8)  | Závěr - - - - -   | 80 |
| 9)  | Anglické resumé- - - - -  | 87 |
| 10) | Příloha: Terminologický slovník - - - - -   | 90 |
| 11) | Prameny, literatura, interview a webové stránky- - - - -  | 95 |
| 12) | Citované filmy - - - - -  | 99 |

## I. Úvod: vymezení oblasti a jednotlivých období

Filmová hudba má jako specifický výrazový prvek svou vlastní historii, která se odvíjí jak paralelně, tak někdy zcela nezávisle na vlastních proměnách struktury hollywoodského filmového průmyslu. V počátcích kinematografie byla hudba často vybírána ze speciálních knihoven a katalogů podle popisu stylu hudby v souladu s „žánrem“ obrazové složky. Tyto hudební knihovny existovaly i na našem území. Mezi první podnikatelské subjekty zabývající se půjčováním partitur patřila pražská nakladatelství Aloise Neuberta a A. Altrichtera. Altricherova edice *Filmtón* z poloviny 20. let byla (nejčastěji v úpravách Bohuslava Leopolda) instrumentována pro desetičlenný ansámbl čítající smyčcové trio či kvarteto, flétnu, klarinet, trubku, trombón a harmonium [Matzner - Pilka, 2002: 36].<sup>1</sup> Přesto i v období němého filmu, a především v období narativní integrace, existovaly snímky, které byly již uváděny s vlastní hudbou komponovanou na míru. První filmoví skladatelé měli své kořeny v oblasti klasické hudby. V průběhu 10. a 20. let na filmových partiturách opakovaně pracovali Dimitri Šostakovič, Sergej Prokofjev a Camille Saint-Saëns, jehož kompozice pro *Zavraždění vévody De Guise* (1908) je často označována za první pro film komponovanou partituru [Davis, 1999: 17], která současně využívá operní techniky leitmotivů.<sup>2</sup> Tuto techniku proslavil Richard Wagner svým cyklem *Der Ring des Nibelungen*.<sup>3</sup> Saint-Saëns se však ve své hudbě omezoval na pouhé citování jednotlivých motivů, které však již v průběhu snímku nerozváděl. Následná snaha o alespoň minimální standardizaci hudebního doprovodu vedla k vydání několika knih, které obsahovaly partitury určené pro rozličné dramatické situace. Mezi první patřily např. *Kinobibliothek* (či *Kinothek*) Giuseppe

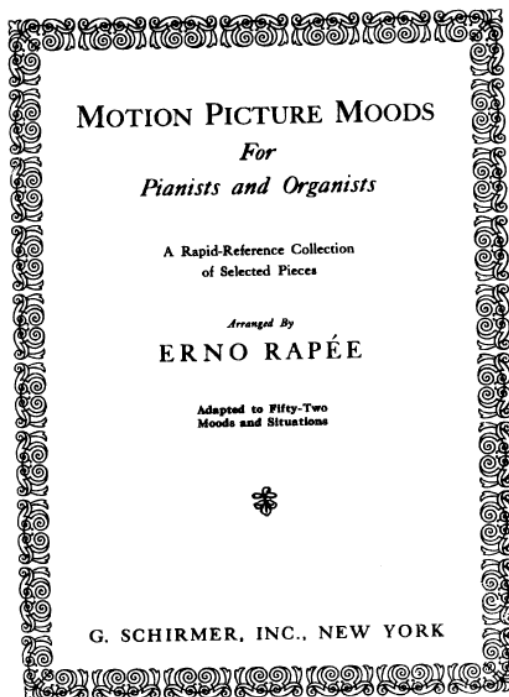
---

<sup>1</sup> Tento přístup je ostatně obvyklý i v současnosti ve světě, kde jsou například produkce nakladatelství De Wolfe Music Group hojně využívány v dokumentárních pořadech stanice BBC.

<sup>2</sup> leading theme - Termín, který poprvé použil v roce 1887 H. von Wolzogen, aby popsal řady hudebních motivů definujících ve Wagnerově díle jak postavy, tak i nejrůznější objekty a lokace [Lasher, 1998].

<sup>3</sup> Jednotlivé části se svého uvedení dočkaly v letech 1854, 1856, 1871 a 1874.

Becceho vydávaná v rozmezí 20 let počínaje rokem 1913,<sup>4</sup> série *The Sam Fox Moving Picture Music Volumes* J. S. Zamecnika (1913) či kniha *Motion Picture Moods* Erna Rapéeho, vydaná roku 1924 v New Yorku.



„Využití některé z těchto knih mohlo být značně těžkopádné. Obzvláště v případě, kdy byl přítomen větší počet hudebníků. Hudební ředitel každého divadla sledoval film opakovaně a se stopkami měřil každou scénu. Po té rozhodoval o jednotlivých skladbách, které měly být využity jako doprovod, a byl si vědom přesné délky trvání těchto jednotlivých sekvencí. (...) Jeden z největších problémů představovaly přechody mezi jednotlivými skladbami. Změna tóniny, tempa, orchestrace či celkové nálady mohla být bez předepsaného přechodu velmi nemotorná. Řada hudebních režisérů proto často vytvářela tyto přechody osobně“ [Davis, 1999: 18].

Hudební ředitel každého individuálního kina tak vykonával funkci, kterou v následujících letech zastávala instance hudebního editora. Ten stejným stylem popisoval konkrétní

<sup>4</sup> Richard Davis naopak datuje vydání *Kinotheke* do roku 1919 (s. 23).

scény, které měly obsahovat hudbu až na desetiny vteřiny přesně. „Konkurenční“ systém, který předcházel modelu takzvaných *fake books*, byl vytvořen Maxem Winklerem, úředníkem hudebního nakladatelství Carl Fischer Music Store and Publishing v New Yorku. Winklerův systém také vycházel z časového uspořádání klasických kompozic, ale už byl pevně určen pro jednotlivý film. Hudební doprovod snímků rané éry se tak v jednotlivých kinech nelišil. Winkler vytvořil soustavu takzvaných *cue sheets*, která byla velmi podobná výše popisovanému systému. Popisovala délku jednotlivých filmových sekvencí a připisovala jim individuální skladbu, jejíž notový záznam byl uveden ve *fake book*, z níž vycházel hudební ředitel daného kina. Winklerův systém, jehož počátky spadají do roku 1912, vypadal např. takto:

Music Cue Sheet for

**The Magic Valley**

*Sestaven a zkomponováno M. Winklerem*

**Skladba**

1. Začátek - hrát *Minuet No. 2 in G* od Beethovena po dobu 90 vteřin až do chvíle, kdy se na plátně objeví titulek „Follow me dear“.
2. Hrát - „Dramatic Andante“ od Velyho po dobu 2 minut a 10 vteřin. Pozn.: hrát zlehka během scény příchodu matky. Poté hrát druhou větu až do scény „hero leaving room“.
3. Hrát - „Love Theme“ od Lorenza po dobu 1 minuty a 20 vteřin. Pozn.: hrát zlehka a pomalu během rozhovorů až do titulku na plátně: „There they go“.
4. Hrát - Stampede od Simona po dobu 55 vteřin. Pozn.: hrát rychle a zvyšovat či snižovat tempo kvapíku v závislosti na akci na plátně.

*Copyright © Carl Fischer [Davis, 1999: 23]*

Již v počátcích zvukové éry se ustanovil takzvaný *hollywoodský zvuk*, jenž byl využíván v množství projektů všech

myslitelných žánrů prakticky bez rozdílu. S nástupem 50. let se stále větší důraz kladl na uzpůsobování se jednotlivým projektům a individualizaci jednotlivých snímků. Tento trend pak vrcholil v 50. - 70. letech, kdy se ve filmové hudbě kromě klasicky koncertně vystavěných symfonických kompozic objevovaly i četné avantgardní hudební směry, populární hudba, rané elektronické a atonální kompozice či hudební stopy složené pouze z výběru rozličných písní. V posledních letech se rozmanitost začala opětovně vytrácet kvůli diktátu producentů a režisérů požadujících populárně znějící hudbu, která měla zvýšit prodejnost hudebních nahrávek a podpořit synergii mezi filmem a přidruženým produktem. Svou roli v té době sehrálo i celkové zrychlení postprodukce, které kladlo na skladatele nové nároky, a ti tak byli nezřídka nuceni pracovat v termínech, které se ještě před několika lety považovaly za nereálné. Namísto příležitosti experimentovat a hledat specifický zvuk, který by byl v případě individuálního snímku unikátní, systém tlačil skladatele do instinktivní a velmi rychlé tvorby, jejíž styl již byl pevně definován temp tracky.<sup>5</sup> Bylo to právě zrychlení postprodukce, co omezilo filmovou tvorbu řady skladatelů starší generace, a předčasně tak vedlo někdy až k ukončení jejich filmové tvorby. V období Zlatého věku bylo obvyklé, že se skladateli vymezil časový harmonogram v rozsahu až 10-12 týdnů. V období 60. let se tento rozsah začal snižovat až na polovinu. V současnosti pak nejsou výjimkou ani kompozice vzniklé v průběhu necelých tří týdnů i méně. Určujícím faktorem komplikujícím práci na atraktivních studiových projektech současnosti je nejen množství hudby, které bývá pro tyto filmy nahráváno, ale i zkracování délky postprodukce, které spolu s množstvím rozličných střihových verzí znemožňuje kontinuální práci skladatelů na daných projektech. Dokud není dokončen

---

<sup>5</sup> Tzv. temporary soundtrack je dočasnou zvukovou stopou kompilovanou z hudby z různých zdrojů. Může se jednat o styl hudby, který je následně určující pro skladatele, jemuž udává, jakým směrem by se měl ve své kompozici ubírat, a zároveň dodává hrubým střihům iluzi dokončenosti a usnadňuje využití dočasných střihových verzí snímku při různých testovacích projekcích či během projekcí vedení studia.

střih snímku, skladatelé jsou omezeni na pouhou přípravu tematického materiálu, rozpracovávají jeho variace, experimentují s texturou následné kompozice a instrumentují svá hudební témata. Vlastní komponování hudby je však silně ovlivněno výslednou podobou filmu. Není možné vlastní hudební doprovod skládat tak, aby odpovídal obrazu a byla umožněna jejich vzájemná synchronizace, dokud neexistují pevně stanovené body v rámci obrazu, střihové složky a jejich změn definovaných až na desetiny vteřiny přesně.

Při vymezení zkoumané oblasti následujícího textu jsem se rozhodl zaměřit na americké území, především pak oblast samotného Hollywoodu. Za prvé byl Hollywood vždy určujícím ve vývoji filmové hudby v globálním měřítku. Za druhé tato oblast skýtá nepřeberné množství děl, které byly ve své oblasti přelomové. Jedním z dalších důvodů je také dostupnost archivních nahrávek, jejichž počet mnohonásobně přesahuje počet dostupných kompozic z evropských snímků libovolné éry. V průběhu řady dále popisovaných dekád není možné pracovat čistě chronologicky a popisovat každou dekádu jako uzavřené období. Zároveň nelze vycházet čistě z generačního hlediska, jelikož nezřídka se tyto generace vzájemně prolínají. S rozpadem studiového systému se navíc začal klást mnohem větší důraz na individualizaci, která kladla na skladatele (do té doby často nebývale) vysoké nároky. Individualizace také vyvolala potřebu širší stylové palety hollywoodských hudebníků. Jako ideální se jeví autorský přístup, který prostřednictvím individuálních orchestračních technik a postupů spojených s nahráváním či prací s elektronikou odlišuje řadu skladatelů od jejich generačně spřízněných vrstevníků. Blíží se tak spíše pojetí skladatelské školy, která dominuje určenému dílčímu období.



Jako výchozí hledisko je v následující části textu zohledněna doba jednotlivých přístupů ke skládání, které dělí dekády na: Ustanovování techniky adaptace a Zlatý věk filmové hudby; Období přerodu 50. a 60. let; léta 70., kdy se předchozí postupy mísily s renesancí symfonické hudby, která se svým stylem vracela až k dobám Zlatého věku; elektronická 80. léta spojená s nástupem hudebníků z oblasti populární a rockové hudby; Zimmerovu školu, jež dominuje letům 90. a novému tisíciletí.

Zatímco se v obecných dějinách kinematografie pracuje s ustálenými obdobími (jakkoliv otevřená mohou tato členění být), periodizace dějin filmové hudby není obdobným způsobem vymezena. Jako výchozí jsem využil knihu Richarda Davise *Complete Guide to Film Scoring* (Berklee Press, 1999), jejíž dělení je převzato s mírnou změnou rozvržení posledních 30 let. Z nich totiž Davis koncipuje jedinou ucelenou kapitolu a příliš nerozlišuje mezi 80. a 90. lety. Davis také jako jeden z mála autorů kombinuje praktické otázky s historickým popisem jednotlivých epoch a hudebních směrů, které dominovaly jednotlivým obdobím.

Mezi další autory, kteří se zabývali historií filmové hudby, patří i citovaný Roy M. Prendergast s knihou *Film Music - A Neglected Art* (New York University Press, 1977), jenž využívá velmi příbuzné dělení raného období zvukové éry - pouze s rozlišením rané zvukové éry a Zlatého věku. Vzhledem k datu vydání (1977) této publikace však autor nepřesahuje hranici 70. let a dělí proto období na: Němý film; Ranná zvuková éra (1927-1935); Zlatý věk (1935-1950); 1950-současnost. Samostatná kapitola je věnována hudbě k animované produkci.

Naproti tomu Tony Thomas ve své knize *Music from the Movies* (Adventures Unlimited Press; 1997) zohledňuje spíše původ jednotlivých skladatelů, a rozděluje tak vývoj filmové hudby

podle dominujících společných znaků skladatelů určitého období. Thomasem využitě členění obsahuje:

The Golden Days (Stoohart, Young, Green, Newman);

The Mittel-Europa Strain (Tiomkin, Waxman, Kaper, Rozsa);

Themes from the Vienna Woods (Steiner, Korngold);

The Price of Excellence (Herrmann, Friedhofer, Raksin);

Americana to the Forte (Antheil, Thomson, Copland, North, Bernstein, Duning);

Henry Mancini and Others (Mancini, Rosenman, Goldsmith, Schifrin);

More recent (Scott, Shire, Broughton, Poledouris).

Většinu dalších knih zabývajících se filmovou hudbou lze rozdělit do tří základních proudů. 1) (Auto)biografie skladatelů (Bernard Herrmann, Miklos Rozsa, Hugo Friedhofer, David Raksin, André Previn, Dimitri Tiomkin, Henry Mancini, Ennio Morricone). 2) Publikace, které se zabývají vlastní technickou stránkou skládání a slouží spíše jako praktický popis průběhu filmové postprodukce (řada z autorů těchto knih má bohaté zkušenosti s vlastní filmovou prací: Charles Bernstein, Earle Hagen, Fred Karlin, Henry Mancini, Jeff Rona, Frank Skinner, Sonny Kompanek). 3) Teoretické texty, jejichž centrem zájmu je víceméně omezený okruh zvolených děl. Do třetí kategorie je také možné zařadit jak analytické práce některých skladatelů (*Film Music Notebook* Elmera Bernsteina), tak řadu dalších knih o jednotlivých filmových žánrech či sériích a vývoji jejich hudebních doprovodů (práce Randalla D. Larsona - *Musique Fantastique: A Survey of Music in Fantastic Cinema* či *The Music of Star Trek* Jeffa Bonda).

Pro teoretické zkoumání filmové hudby a produkčního procesu je znalost dílčích vývojových stádií nezbytná, a proto je

první polovina textu koncipována jako jejich stručný přehled. Polovina druhá je věnována oblasti hudební produkce od výběru skladatele, přes komponování až po nahrávání a vydávání filmových nahrávek na hudebních nosičích. V poslední zmiňované oblasti došlo roku 2005 k diferenciaci, která oddělila kompozice nahrané poté, co byla Americkou federací hudebníků (American Federation of Musicians - dále AFM) akceptována nová škála poplatků při vydávání hudby na hudebních nosičích. Ta se značně lišila od vlastního průběhu licencování a vydávání starších nahrávek. Kapitola je zároveň věnována i novým distribučním okruhům, fenoménu limitovaných edic a neoficiálním distribučním cestám.

Tento text nemá ambice být ucelený popis historie filmové hudby, ale spíše úvod do dané problematiky. Jeho cílem je popsat základní hudební směry, které dominovaly jednotlivým obdobím, zachytit průběh produkčního procesu a poskytnout základní terminologický slovník nezbytný ke zkoumání jak procesu hudební produkce individuálních snímků, tak i filmové hudby v obecnější rovině. Hlavním cílem této práce je postihnout současný postprodukční proces, který se neustále zrychluje přispěním rozvíjejících se technologií. I když existuje řada knih, které se zabývaly průběhem postprodukce a plnily funkci průvodce postprodukcí pro začínající skladatele, s proměnou produkčního procesu se proměnil i styl práce na filmové hudbě a požadavky na ni kladené. Zatímco tematicky vystavěné kompozice byly v posledních letech stále vzácnější, když už se vyskytly, byly tyto nahrávky nezřídka poškozeny nešetrnou manipulací ze strany produkce či zvukových inženýrů pracujících na výsledném mixu.

V teoretické literatuře je dosud nezpracovaný i průběh vydávání filmové hudby na hudebních nosičích. I když se tomuto tématu v několika kapitolách okrajově věnuje Richard Davis, vzhledem k datu vydání jeho knihy jsou četné obsažené informace v současnosti už neplatné. Roku 2005 se mnoho změnilo následkem

nových tarifů přijatých AFM, které (spolu s novými distribučními okruhy - iTunes a přímá distribuce) vedly k proměně kompletního průběhu licencování i distribuce filmové hudby na hudebních nosičích.

V příloze této práce je obsažen i terminologický slovník, který pomůže porozumět jak některým termínům využitým v tomto textu, tak i při vlastním výzkumu postprodukce individuálních snímků a licenčních otázek spojených s vydáváním hudby.

## II. Počátky filmové hudby, ustanovování technik adaptace a Zlatý věk - 1930-1950

Nástup zvuku přinesl jak značné zisky studiím, které ochotně přecházely na zvukový film, tak i řadu komplikací spojených s natáčením. V letech 1927-1931 vznikla řada muzikálů, které zpočátku obsahovaly pouhých několik zvukových hudebních čísel, zatímco zbytek filmu, a především jeho narativní rovina (existovala-li vůbec) byly tvořeny původními němými záběry a dialogovými kartami. Přidávání původní hudby k filmům v následujících letech bylo složitým a nákladným procesem, který v raných 30. letech nešlo realizovat odděleným natáčením a nahráváním hudby. Orchester musel být přítomný přímo na scéně a situovaný tak, aby byl jeho zvuk zachytitelný mikrofony snímajícími dialog, ale současně aby dialogy svým zvukem nepřehlušoval. Střih byl nuceně redukován na minimum, jelikož v dané době nebyl střih zvuku ještě na tak dostačující úrovni, aby přechod mezi jednotlivými záběry nepůsobil rušivě. Proces dabingu se zdokonalil roku 1931, kdy technický vývoj umožnil oddělené nahrávání hudby a dialogů a jejich následný mix, který umožňoval úpravy úrovně hlasitosti, které v předchozích letech nebyly možné. Max Steiner sám popsal ranou zvukovou éru takto:

*„Režiséři často cítili potřebu vysvětlit přítomnost hudby vizuálně. Například pokud byla hudbou doprovázena scéna na ulici, flašinetář se objevil na scéně. Bylo snadné využít hudbu v klubu, na bále či v divadle, v nichž orchestry byly běžnou součástí obrazu. Bylo ustanoveno mnoho technik jak osvětlit původ hudby. Například milostná scéna, která se odehrávala v lese, vysvětlovala přítomnost svého nezbytného hudebního doprovodu nesmyslným zobrazením potulného houslisty. V jiném případě mohl pastýř hrát na svou flétnu, která byla doprovázena zvukem 50-členného orchestru“*  
[Prendergast, 1977: 23].

Od konce 20. let mělo každé studio svou hudební divizi, která podobně jako v rámci ostatních složek studiového systému zaštiťovala kompletní produkční proces. V rámci jedné budovy tak často pracovala řada smluvně vázaných skladatelů, orchestrátorů, dirigentů, nahrávajících hudebníků, zvukových mistrů, hudebních editorů, copyistů a dalších. Tyto budovy obsahovaly vlastní nahrávací studia a případný archív starších nahrávek, které byly příležitostně recyklovány v novějších projektech. Do pozice ředitele hudební divize byl často určen skladatel a dirigent, který překlenoval komunikační propast mezi vedoucími produkčních jednotek a hudebníky, kteří byli najati na daný projekt v rámci hudební divize. Ředitel hudební divize byl uvědomen o plánu postprodukce větších studiových snímků, a sám pak vybíral skladatele, kterému se daný projekt svěřil, popřípadě u menších B projektů rozdělával a dohlížel na skupinu skladatelů, kteří na daném projektu pracovali. Mezi význačné skladatele, kteří současně zastávali vysoké funkce v hierarchii významných studií, patřili Alfred Newman (Fox), Franz Waxman (Universal), Leo Forbstein (Warner Bros.) či Johnny Green (MGM).

Vlastní profese byly striktně rozděleny a skladatelé dodávali pouhé několikařádkové črty svých kompozic (tzv. sketches<sup>6</sup>), které byly následně rozepisovány smluvními orchestrátory. Poté jejich cesta pokračovala ke copyistům, takzvaným *proofreaders*, a nakonec byly nahrány studiovým orchestrem, který často dirigoval právě ředitel hudební divize. Pokud film obsahoval nějaká hudební čísla, byl zaměstnán i pianista, který je zkoušel spolu s herci. Vlastní postprodukce byla velmi rychlá a na rozdíl od současnosti všechny produkční složky kontrolovala pouze hudební divize. Po rozpadu studiového systému se individuálně najímali jednotliví skladatelé, orchestrátoři, dirigenti, hudební editoři i členové nahrávajícího orchestru.

---

<sup>6</sup> Míra detailnosti těchto několikařádkových minipartitur je značně odlišná. V zájmu rychlejší práce skladatelé dodávají v průměru 6-8 řádkové náčrtky svých kompozic, které jsou orchestrátory rozepisovány do podoby kompletní partitury.

V dnešní době se částečně vrací praxe skladatelských týmů především sdružených v Zimmerově studiích Remote Control Productions, ke kterým se vrátím v kapitole věnované 90. letům a současnosti. Rychlost produkce byla v případě menších studiových produkcí velmi vysoká a od doručení kopie filmu do hudební divize až do dokončení výsledného mixu uběhla doba pouze pěti dní. První den byla do hudební divize doručena kopie filmu a zaměstnanci (ředitel hudební divize, jeho asistent, skupina hudebních editorů, orchestrátorů a skladatelů) se sešli v projekční místnosti. Tentýž den se určilo, jaké části filmu budou vyžadovat hudební doprovod, definoval se nezbytný tematický materiál a kdo jej napíše. Odpoledne už hudební editoři pracovali na detailním popisu scén, jenž umožňoval synchronizaci hudby a obrazu, zatímco skladatelé vypracovávali tematický materiál, který dostali na starost. Ještě téhož dne večer či další den dopoledne se konala další schůzka skladatelů s vedením hudební divize a rozhodovalo se o využití jednotlivých témat, která mnohdy existovala ve více verzích. V té době již byly dokončeny popisy scén. Každý skladatel dostal přidělenou část filmu s okopírovanými partiturami vybraných verzí zvolených hudebních témat a veškeré popisy scén, na kterých měl pracovat (takzvané *timing sheets*). Pouze zřídka měli skladatelé čas orchestrovat své vlastní partitury. Většinou bylo tempo tak vysoké, že již třetího dne skladatelé zásobovali orchestrátory črty svých kompozic, které byly po orchestraci posílány ke kopírování a během dopoledních hodin čtvrtého dne začalo nahrávání. Všechna význačná studia měla vlastní nahrávací studia a smluvně vázané orchestry, takže většina hudby se stihla nahrát během jediného dne. Pátý den byl již v plném proudu výsledný mix [Prendergast, 1977: 30-31].

Výše popisovaný systém produkce se týkal menší studiové produkce, která byla dokončena v rozmezí pouhých 5 dní. V případě větších studiových projektů byl najat individuální skladatel, který měl mnohem víc času na složení vlastní hudby.

David Raksin například později dostal k dispozici 12 týdnů k práci na snímku *Forever Amber*, jehož produkční rámec se však kvůli neustálým přestřihům ve finále smrskl na 8,5 týdne. Vlastní produkční proces byl ale stejný a skladatelova partitura procházela stejným centrálně řízeným systémem.

V raných fázích zvukové éry byly často filmy opatřeny hudbou buď po celou svou délku, či naopak neobsahovaly hudbu žádnou. Prvním, kdo začal hudbě a její adaptaci určovat specifická pravidla jejího dramatického využití, byl Max Steiner (1888–1971).<sup>7</sup> V průběhu přechodu na zvukový film Steiner uzavřel smlouvu se studiem Warner Bros. Svého prvního úspěchu se dočkal roku 1933, kdy byl uveden *King Kong*. Jeho prostřednictvím Steiner definoval novátorské techniky adaptace a propojení hudby s obrazem, které byly v Hollywoodu něčím zcela novým. Stejnou techniku následně využívali všichni nastupující skladatelé, a to včetně Ericha Wolfganga Korngolda, Franze Waxmana, Miklóse Rózsi či Alfreda Newmana.

Nejednalo se však o přímou návaznost na Steinerovy kompozice, ale o důsledek společných kořenů výše uvedených skladatelů v oblasti klasické hudby ovlivněné Wagnerem. Tito skladatelé tak dále rozvíjeli atributy stylu, který sice ve filmové hudbě poprvé představil Max Steiner, ale současně tak navazovali i na svou vlastní koncertní tvorbu. Důvodem byla také snaha o plynulý přechod mezi němým filmem, který hojně využíval právě hudbu evropských skladatelů klasické hudby 18. a 19. století, a zvukovým filmem. Díky zkušenostem s hudebním divadlem měli tito skladatelé často již bohaté zkušenosti s dokreslováním dramatu hudbou, a dokázali tak svou divadelní praxi zúročit i ve své hollywoodské tvorbě.

---

<sup>7</sup> V rodné Vídni získal Steiner již během své adolescence pověst zázračného dítěte. Mezi Steinerovými mentory nechyběl Gustav Mahler, který Steinera vyučoval kompozici, a Johannes Brahms, který ho učil hrát na klavír. Uvedení své první opery *The Beautiful Greek Girl* se dočkal v 16 letech a v průběhu následujících pěti let se stal respektovaným dirigentem, jemuž divadelní producerská činnost otce umožnila pracovat v řadě předních vídeňských divadel. Steiner opustil Rakousko roku 1914 a záhy svůj divadelní úspěch zopakoval i na Broadwayi.



Podobně atraktivní pověst provázela i Ericha Wolfganga Korngolda (1897-1957).<sup>8</sup> Roku 1934 byl Korngold pozván do Hollywoodu, aby adaptoval Mendelssohnovu hudbu ke *Snu noci svatojánské*. Během následujících let se do Hollywoodu vrátil ještě dvakrát, až byl nucen přesídlit nadobro kvůli antižidovské nacistické propagandě. I když se svou filmografií nemohl v žádném ohledu měřit s rozsahem Steinerovy tvorby (Korngold pracoval na pouhých 18 filmech, zatímco Steinerovi bývá připisováno 350-450 kompozic), jsou to právě Korngold se Steinerem, kdo se označuje za průkopníky filmové hudby raných let. Korngold se během své práce ve studiích Warner Bros. těšil mimořádně příznivým podmínkám a jeho smlouvy mu umožňovaly nejen odmítnout jakoukoliv zakázku, ale nabízely mu i „neomezené“ množství času nezbytné k práci na daných projektech, mezi nimiž nechyběly dobrodružné snímky Errola Flynny (*Pán sedmi moří*, *The Prince and the Pauper*, *Another Dawn*, *Dobrodružství Robina Hooda*), komorní dramata s Bette Davisovou (*Juarez*, *Deception*) i jejich jediná společná filmová spolupráce (*Soukromý život Alžběty a Essexu*).

Období 30. a 40. let představovalo éru řady převážně evropských skladatelů, kteří spolu s Alfredem Newmanem vytvořili principy hollywoodského zvuku. Ten má své kořeny v evropské klasické hudbě a ještě zvýrazňuje původ řady z těchto skladatelů (ve významu vlastní praxe nebo jako referenční oblasti). Na díla evropských klasických skladatelů 19. století navazoval i jeden z mála amerických skladatelů vlivných v období Zlatého věku: Alfred Newman. Principy hollywoodského zvuku jsou velmi podobné stylu operního doprovodu. Hudba utichá v dialogu a vrcholí během vrcholného dramatického momentu. Přesto je neustále tematicky vystavěna a melodický materiál je (na rozdíl od Wagnera) adaptován přístupnou formou ve stylu

---

<sup>8</sup> Tento brněnský rodák strávil většinu svého mládí ve Vídni, kterou sám považoval za svůj domov. Již ve svých 14 letech byl opěvován Gustavem Mahlerem, Giacomem Puccinim a Richardem Straussem. Do svých 19 let uvedl první tři opery a většinu následujících let strávil cestováním po Evropě, kde dirigoval představení svých operních děl a uváděl své další koncertní skladby.

evropské romantické hudby 19. století, která byla často využívána jako doprovod němých snímků.

Alfred Newman (1901-1970) v závěru dvacátých let působil jako dirigent na Broadwayi, kde se při dirigování muzikálu *Heads Up* (1929) poprvé setkal s Irvingem Berlinem. Ten Newmana přesvědčil k cestě do Hollywoodu, kde pracoval jako hudební režisér Berlinova muzikálu *Reaching for the Moon* (1931). Ještě téhož roku Newman zkomponoval svou první filmovou kompozici pro snímek *Street Scene*. Po úspěchu *Reaching for the Moon* byl Newman osloven Samuelem Goldwynem, pro kterého nejprve zastal funkci hudebního režiséra u snímku *Whoopee!* (1930) a brzy již komponoval hudbu k celé řadě Goldwynových produkcí. Během své spolupráce s United Artists Newman opakovaně spolupracoval s producentem Darrylem Zanuckem, který roku 1935 tuto společnost opustil a s Josephem Schenckem založili 20th Century Fox. Od roku 1935 byly podepsány smlouvy s řadou filmových pracovníků, kteří dříve spolupracovali se Zanuckem a sám Newman byl najat jako ředitel hudební divize 20th Century Fox roku 1939. Tuto funkci zastával až do ledna 1960, kdy ji následně přejal Newmanův bratr Lionel. Během tohoto období Newman pracoval na přibližně 250 snímcích, za které získal rekordních 45 oscarových nominací (devět jich i získal), a složil například dodnes používanou znělku 20th Century Fox.

Newmanovský zvuk, který vycházel především z vysokých pěveckých sborů podkreslených smyčcovou sekcí, se stal dominantním zvukem raných historických eposů a biblických snímků. Tento typ filmů se objevoval v podstatě ve všech obdobích Newmanovy tvorby (od *The Song of Bernadette* (1943) až po *Největší příběh všech dob* (1963)) a svým stylem ovlivnil i řadu následujících biblických eposů 50. let. Newman během své kariéry, která překlenuje více než 30 let dlouhé období, stihl pracovat prakticky v každém žánru od výpravných dobrodružných snímků přelomu 30. a 40. let přes biblické eposy, westerny a

komorní dramata až k muzikálům, u nichž zastával funkci aranžéra, dirigenta a hudebního producenta.<sup>9</sup>

Newyorčan Bernard Herrmann (1911-1975) se k filmové práci dostal o poznání později než jeho současníci v období Zlatého věku. V době Herrmannova nástupu k filmové práci byly již pevně stanoveny zásady hollywoodského zvuku. Bernard Herrmann a s David Raksin začali do filmové hudby přinášet techniky moderní koncertní skladby 20. století, jež zastupoval Béla Bartók či Igor Stravinski. Přispívali tím k obohacení možností filmové hudby o dříve nepoužívané hudební postupy. Během svého života udržoval přátelství s řadou významných amerických skladatelů včetně Aarona Coplanda, Virgila Thomsona, Roye Harrise, George Gershwinu, Mortona Goulda a Waltera Pistona. Navštěvoval hodiny skladby jak na New York University (Ruben Goldmark), tak na Julliard School of Music (Bernard Wagenaar). Před začátkem hospodářské krize Herrmann nastoupil na New York University, kde studoval skladbu pod vedením Philipa Jamese a dirigování u Alberta Stoessela, který Herrmanna při svém odchodu do Julliardu přesvědčil k pokračování ve studiu na této univerzitě. Herrmann byl aktivní i ve spolku Young Composers Group, který vedl Aaron Copland. Ve svých 22 letech dirigoval New Chamber Orchestra, jehož repertoár sestával jak z jeho vlastních prací, tak z tvorby Arnolda Baxe, Roberta Russella Bennetta, Daria Milhauda a Charlese Ivese. Již o rok později byl najat jako asistent vedoucího hudební divize CBS Radio Johnnyho Greena. V rámci své spolupráce se CBS měl Herrmann prakticky volnou ruku ve výběru skladeb, které dirigoval a uváděl v programu této rozhlasové stanice. Herrmannovy rozhlasové relace často obsahovaly tvorbu řady do té doby prakticky neznámých skladatelů. Roku 1937 byl najat, aby složil a dirigoval *Columbia Workshop*, sérii pořadů CBS, která zahrnovala rozhlasovou tvorbu mnoha scenáristů a režisérů. To o

---

<sup>9</sup> Důkladnější popis Newmanova vlivu na vývoj filmové hudby a současně i lepší orientaci v celé newmanovské dynastii přinese kniha Jona Burlingama *The Newmans of Hollywood*, k jejímuž vydání by mělo dojít napodzim 2008.

rok později vedlo k začátku Herrmannovy spolupráce s The Mercury Theatre on the Air Orsona Wellese, která přinesla nejen proslulou adaptaci Wellsovy *Války světů*, ale vedla i k jejich společnému filmovému debutu: *Občan Kane* (1941). Spolupráce dvojice Herrmann - Welles pokračovala i u následujícího režisérova projektu *Skvělí Ambersonové* (1942), kde ale byla Herrmannovu hudbu studio natolik zmrzačilo, že se jednalo i o poslední spolupráci této dvojice [Lasher, 1996]. Herrmannova hudba, kombinující spíše hlubší polohy v období Zlatého věku nepřiliš sólově využívaných nástrojů, se stala přelomovou a novátorskou. Namísto lyrické a barvitě provedené hudby Herrmann ve své tvorbě vycházel z opakování krátkých hudebních frází, a tedy prvků raného minimalismu. Ani Herrmannova filmová práce není co do svého počtu příliš rozsáhlá. Během let 1941-1975 pracoval na přibližně 40 filmech a většinu svého času věnoval dirigování CBS orchestra či vlastní koncertní tvorbě.

Závěr této éry se nesl ve znamení nástupu nové generace, která měla v některých případech své kořeny v moderní koncertní tvorbě a přinesla do filmové hudby jak jazz, tak i avantgardní hudební směry včetně dodekafonie, serialismu, mikrotonality a atonality. I když za průkopníka v této oblasti bývá označován Leonard Rosenman se svou hudbou ke snímkům jako *Na východ od ráje*, *Rebel bez příčiny* nebo *The Cobweb*, před Rosenmanem vyšel z okruhu newyorské hudební školy Alex North. Ten už v raných 50. letech uplatňoval jazzové prvky při práci na snímcích *Tramvaj do stanice Touha* a *Smrt obchodního cestujícího*, které v případě druhého jmenovaného vychází z jeho vlastní koncertní tvorby (respektive kompozice, kterou North složil pro dřívější divadelní adaptaci této látky).

### III. Období transformace, nástup nové generace, avantgardní hudební techniky a prvky populární hudby daného období: jazz, pop (1950-1970)

I když předchozím dvěma dekadám dominoval hollywoodský zvuk, i v průběhu tohoto období vznikly kompozice, které se všeobecně platnému stylu vymykaly. Nenápadně podkopávaly tehdejší tendence a připravovaly prostor pro nástup nové generace skladatelů, jejichž hudební jazyk byl založen na větší míře disonance a atonality. Druhá skupina skladatelů naopak přinášela kompozice orientované populárním směrem s využitím jazzu, popu a raných rockových prvků. Některé z avantgardních hudebních směrů opakovaně využíval již Bernard Herrmann, jehož styl byl ovlivněn Bélou Bartókem, Igorem Stravinským a Arnoldem Schoenbergem. Prvky tvorby těchto klasických skladatelů se však plného využití ve filmové hudbě dočkaly až v polovině 50. let, kterým dominovaly skladatelé s univerzitní průpravou. Kromě již zmiňovaného Bernarda Herrmanna, jehož tvorba se vymykala dobovým konvencím, to byli David Raksin, Alex North, Leonard Rosenman, Elmer Bernstein, André Previn, Henry Mancini a Jerry Goldsmith. V průběhu 50. let se ve filmovém průmyslu mnoho změnilo. Vrcholila éra výpravných epických snímků, povolovaly se cenzurní a kontrolní složky. To umožnilo vznik snímků s dříve tabuizovanými tématy, například drogové závislosti (*Muž se zlatou paží*) a alkoholismu (*Kdo se bojí Virginie Woolfové?*), které vyžadovaly nový přístup ke svému hudebnímu doprovodu. I když v této éře svých posledních vrcholů dosahovaly kariéry řady z výše zmiňovaných skladatelů z období Zlatého věku, i v jejich tvorbě se začaly objevovat prvky populárního zvuku. V souvislosti s autorským přístupem získala podstatně větší roli vlastní spolupráce režiséra a skladatele, eliminoval se vliv producentů a všezaštitující hudební divize. Rostl vliv herců, kteří do značné míry získávali i rozhodovací slovo. Objevily se první temp tracky, v jejichž důsledku se pak začala hudba častěji odmítat (2001: *Vesmírná odysea*). Závěr 60. a

počátek 70. let představoval odklon od symfonismu, a to v tvorbě Jerryho Fieldinga, Lala Schifrina a dalších. Ti více než na tradiční symfonická tělesa sázeli na menší ansámby využívající i prvky jazzu, speciální perkusní efekty i nehudební a elektronicky generované zvuky. Objevily se první čistě elektronické (*Zakázaná Planeta*) a atonální (*Fantastická cesta*) kompozice, které sice zpočátku dominovaly žánru sci-fi, ale postupně se začaly prosazovat i u serióznějších studiových produkcí.

Jedním z nejvýznamnějších skladatelů tohoto období, který určil směr vývoje filmové hudby prostřednictvím pouhých několika filmových kompozic, byl Aaron Copland (1900-1990). V době své první filmové práce (*O myších a lidech* z roku 1939) byl Copland respektovaný klasický skladatel, který pracoval v oblasti baletu, symfonické a komorní hudby. Byla to právě Coplandova hudba pro balety *Rodeo* a *Appalachian Spring*, která vedla k jeho střídme hollywoodské práci. V rámci těchto projektů (celková Coplandova filmografie obsahuje necelé dvě desítky titulů) Copland vytvořil principy takzvané *Americany*. Ta vycházela z klasického orchestru, který byl oproti skladatelovým předchůdcům ze Zlatého věku o poznání orchestračně střídmější a více prostoru se svěřovalo individuálním sólovým nástrojům než celoorchestrálním aranžmá řady wagnerovských hudebních témat. Namísto symfonické hudby k westernům ve steinerovských a newmanovských tradicích byla Coplandova hudba výrazně jednodušší, zpěvnější a vystavěna pouze na malé skupině nástrojů.

Vedle vývoje filmového průmyslu, jehož proměna podnítila změny filmové formy a nástup nových formátů, to byly i demografické změny ve složení publika, které se staly určujícím faktorem pro nové styly využívané hudby. Šlo o snímky s Jamesem Deanem, jejichž prostřednictvím Hollywood oslovoval mladé publikum, které již neakceptovalo dosavadní konvence hollywoodské filmové hudby. V případě těchto snímků se

uplatňovaly jak moderní kompoziční techniky, tak populární jazzové prvky, které ve filmové hudbě začali v hojnější míře aplikovat Alex North a Leonard Rosenman.

Alex North (1910-1991) sice začínal již v druhé polovině 30. let, ale jeho první úspěchy, kterými obohatil formu filmové hudby, se datují do roku 1951. Tehdy pracoval na Kazanově snímku *Tramvaj do stanice Touha*, pro který zkomponoval hudbu, jež využívala četných jazzových prvků, a jednalo se tak o první využití jazzu ve větší studiové produkci. North se nevyhýbal ani disonanci, která jeho hudbu ještě více odlišovala od děl starších kolegů. Podstatnou většinou Northovy tvorby se prolínal mix disonance, jazzových postupů a coplandovské Americany. Prvky Northova stylu bylo možné vysledovat i v pozdější tvorbě skladatelova dlouholetého přítele Jerryho Goldsmitha, který s Northem spolupracoval na hudbě ke snímku *Ve službách papeže*. Respektive Goldsmith byl najat, aby pro film složil hudbu k úvodnímu vysvětlujícímu prologu, který byl přidán až po dokončení Northovy nahrávky v době, kdy už byl skladatel vázán další prací.

Northovým současníkem, který kladl ještě větší důraz na atonální postupy, serialismus a disonanci, byl Leonard Rosenman (1924-2008). K filmové práci se také dostal zásluhou Elii Kazana, s nímž spolupracoval na snímcích *Na východ od ráje* (1955) a *Rebel bez příčiny* (1955). Rosenmanovy kompozice byly ovlivněny prací jeho mentorů, jako byli Arnold Schoenberg a Roger Sessions. Rosenmanovy kompozice pro tyto dva Kazanovy snímky sahají od nenápadného hlavního tématu v coplandovských tradicích až po moderní atonální sekvence, které dokreslují agresivnější a dospělejší sekvence narativu. Svě bohaté zkušenosti s moderními kompozičními technikami Rosenman naplno rozvinul svou další zakázkou - *The Cobweb* (1955). Navzdory protestům studia MGM ho na tento snímek najal producent John Houseman a výsledkem byla první serialistická 12-tónová kompozice pro atraktivní studiový projekt. Narozdíl od Northa,

který pracoval na přibližně 70 snímcích v rozmezí let 1937 - 1991, byl Rosenman outsiderem, který do Hollywoodu nezapadl a vyhledával spíše koncertní zakázky. Filmová hudba pro něj představovala prostor umožňující experimentování, které později zúročoval ve svých koncertních kompozicích. Rosenman podobně jako Bernard Herrmann opakovaně urážel některé hollywoodské mocné. Označoval je za hudební ignoranty bez vkusu, což příslun filmových zakázek ještě omezovalo [Burlingame, 2008]. Jeho filmografie dosáhla počtu překvapivých 100 titulů, z nichž naprostá většina spadala do oblasti televizních filmů, dokumentárních pořadů či episod televizních seriálů. Rosenmanova skromná filmová tvorba je však klíčová díky snímkům jako *Fantastická cesta* (1966), pro kterou zkomponoval první čistě atonální filmovou kompozici, či *Muž, kterému říkali Kůň* (1970), v němž využil indiánské perkuse, flétny a vokály. To bylo v rozporu jak s konvencemi žánru v hollywoodských tradicích, tak i v průběhu 60. let, kdy hollywoodským westernům dominovalo jméno Elmera Bernsteina. Rosenmanovi je tak možné připisovat i prvenství ve využití etnické hudby v hollywoodské westernové produkci.

Dalším faktorem, který ovlivnil směr filmové hudby, byl nástup televize v závěru 40. let. Spolu s pozvolným pádem tradičního studiového systému vedl k omezení produkce a počtu smluvně vázaných profesionálů ze všech oblastí filmové tvorby. V rozmezí pouhých několika let se tak zcela změnil systém produkce: producenti se stávali nezávislými a podíl studií se omezil na financování projektů, zajištění ateliérů a distribuční sítě. Následkem schválení antitrustového zákona bylo studiím znemožněno zastřešovat kompletní produkci i distribuci svých projektů, a jejich vliv se tak omezil na pouhé definitivní schvalování či zamítnutí výsledného produktu. Jednotliví tvůrci se mohli zaměřovat na individuální projekty pro rozličná studia a plynule přecházet od jednoho studia k druhému.



V druhé polovině 50. let se začaly na televizních obrazovkách poprvé uvádět snímky z archívů hollywoodských studií, která tak z nového média alespoň trochu profitovala. Netrvalo dlouho a studia sama se podílela na vzniku televizních pořadů a filmů. Nástup televize s sebou přinesl i nové přístupy ke skládání a adaptaci filmové hudby v rámci živě vysílaných televizních pořadů (*Climax*). Tradiční pojetí hollywoodského zvuku i éry některých skladatelů (Korngold, Victor Young) se chýlilo ke konci, jiní naopak dosáhli svého vrcholného období spoluprací s autorskými režisérskými osobnostmi (Rózsa, Herrmann). Končila i éra vlivu hudební divize jednotlivých studií i studiových orchestrů, jejichž rozpouštění roku 1958 vedlo ke stávce hudebníků, která si vynutila nahrávání i v neamerických lokalitách včetně Velké Británie, Mexika, Německa, Francie a Itálie.

I když byly filmové písně s filmovou hudbou spjaty již od samého počátku zvukové éry, do 50. let se využívaly výhradně jako source music, kdy byla píseň zpívána některou postavou přímo na plátně. Mezi nejpopulárnější písně patřila *Do not forsake me, Oh my darling* ze snímku *V pravé poledne* (pod kterou se podepsali Dimitri Tiomkin a Ned Washington), a především pak písňová tvorba Henry Manciniho pro snímky Blakea Edwardse jako *Moon River* (*Snídaně u Tiffaniho*) a *The Days of Wine and Roses* (ze stejnojmenného snímku). V polovině 60. let se mimořádného úspěchu dočkalo instrumentální téma Maurice Jarreho z *Leanova Doktora Živaga* (1965). Možným důvodem mezinárodního úspěchu tématu Lary je i skutečnost, že téma při nejzákladnější redukci na klavírní provedení ve svém aranžmá neobsahovalo žádná náznaky geograficky definovaných prvků. Jediný určující prvek ruského tématu představovala rovina orchestrace, v níž Jarre kromě klasického symfonického tělesa s velmi lyrickými variacemi využíval skupiny balalajek, které doplňovaly orchestr a téma lokálně zabarvovaly. Jinak ve většině kompozice nebyly žádné geografické prvky využívány. Kromě tématu Lary Jarre pro

film zkomponoval valčík, vojenský pochod a pár dalších vedlejších témat lokací - v žádném z těchto vedlejších témat však nevyužíval lokální prvky - v případě venkovských sekvencí, které byly vystavěny na jiném tematickém základě. Jedinou sekvencí, která byla kromě hlavního tématu podřízena lokalitě, představovala úvodní sekvence pohřbu, kterou Jarre doprovodil rusky zpívajícím pěveckým sborem.

V druhé polovině 60. let se objevily i první převážně písňově vystavěné soundtracky pro snímky *Butch Cassidy a Sundance Kid* (hitem se stala především skladba *Raindrops keep fallin' on my head*) a *Absolvent* (Mrs. Robinson). Přispěním populárních hudebníků se písně staly akceptovatelné jako integrální součást filmové hudby. Ať již byly využity s určitým dramatickým záměrem nebo komentářem k filmovému obrazu (*Bezstarostná jízda*), či pouze jako synergický prvek za účelem dalších zisků plynoucích z poplatků za uvádění písně v rozhlase. Dalším trendem, který uspíšil příklon k nepůvodní hudbě, byla i vlna prestleyovských a beatlesovských muzikálů jako *Pomoc!* a *Perný den*, které dosáhly značného úspěchu. I když byla v případě těchto snímků nepůvodní hudba zcela namístě, tyto muzikály nepřímo zapříčinily snahy o podobné hitové nahrávky i v případě snímků, které v dramatické rovině vyžadovaly původní filmovou hudbu v hollywoodských symfonických tradicích.

Byly to právě požadavky populárněji znějící hudby, které ve svém důsledku zapříčinily rozpad spolupráce dvojice Herrmann-Hitchcock u snímku *Roztržená opona* (1966). Například v případě *Psycha* Hitchcock Herrmannovi sdělil své nároky. Herrmann pak složil pro filmu hudbu, která zahrnovala i hudební doprovod scény ve sprše, jejíž hudební podkres Hitchcock původně odmítal. Herrmann tedy i k *Roztržené oponě* složil hudbu podle svého uvážení. Krátce po začátku nahrávání však došlo mezi Hitchcockem a Herrmannem k roztržce, která vyústila v okamžité ukončení nahrávání a měla za následek rozpad jejich jedenáctileté spolupráce. Paradoxní byl však následný vývoj,

kdy se pro složení nové hudby najal britský skladatel John Addison, jehož hudba se také vymykala požadavkům na populární zvuk a mnohem více než požadovanému popovému milostnému tématu se blížila stylu předchozích Herrmannových nahrávek pro starší Hitchcockovy filmy.

Popularita evropských nových vln usnadnila příchod nové generace evropských skladatelů do Hollywoodu a 60. léta tak představovala další vlnu nástupu zahraničních hudebníků, mezi nimiž nechyběli skladatelé z Francie (Georges Delerue, Francis Lai, Maurice Jarre a Michel Legrand), Itálie (Ennio Morricone) nebo Argentiny (Lalo Schifrin). Ve většině těchto případů se však jednalo pouze o několik amerických snímků jinak převážně v Evropě žijících skladatelů, u nichž majoritní část tvorby stále pokrývaly snímky domácí produkce. Po rozpadu spolupráce s Hitchcockem Herrmann odcestoval do Anglie, kde chtěl strávit poslední roky svého života. Jako jeden z mála skladatelů z období Zlatého věku se Herrmann dokázal udržet v přízni mladých režisérů, kteří si byli vědomi přínosu jeho hudby pro Hitchcockovy snímky, a Herrmann tak v průběhu poslední dekády své plodné kariéry pracoval například na snímcích Françoise Truffauta (*Nevěsta byla v černém, 451 stupňů Fahrenheita*), Briana DePalmy (*Sestřičky*) nebo na Scorseseho *Taxikáři*, jehož jazzovou nahrávku dokončil pouze jediný den před svou smrtí 24. prosince 1975.

#### IV. Renaissance symfonické filmové hudby vs. odklon od tradičního symfonismu v 70. letech

V průběhu předcházejících dvou dekád byla vyvrácena dominance romantické symfonické hudby v duchu evropské klasické hudby 19. století. Diváci už byli ochotni akceptovat o poznání širší stylovou paletu, která pokrývala jak atonální kompozice, tak i soundtracky vystavěné na základě postupů populární hudby, které v různých variacích pokračují až do dnešních dní. Stylovou paletu filmové hudby rozšiřovaly i televizní seriály, jejichž hlavní témata byla značně ovlivněna dobou vzniku těchto produkcí: od jazzového *Petera Gunna* (1958) Henry Manciniho přes Schifrinův mix orchestru, latinskoamerických perkusí a jazzu v televizním seriálu *Mission Impossible* (1966) až po popové téma televizního *Batmana* Neala Heftiho či další seriálové produkce 70. let jako *Starsky a Hutch*. Za dalšího představitele typické hudby 70. let je možné považovat i hudbu Isaaca Hayese pro snímky o *Detektivu Shaftovi*.

Richard Davis jako modelového reprezentanta experimentální hudby 70. let uvádí Goldsmithovu hudbu k Polanského *Čínské čtvrti* (1974). Základem Goldsmithovy čistě symfonické partitury byly 4 klavíry, 2 harfy, 1 trubka a smyčce. Klavíry byly většinou upravovány vkládáním rozličných předmětů mezi struny, čímž vznikaly netradiční efekty, jež maskovaly skutečnou podstatu nástroje. Takzvané *prepared piano* se ostatně hojně využívá v rámci konkrétní hudby, jejíž počátky se datují do konce 40. let a tvorby skladatelů jako Pierre Schaeffer nebo Pierre Henry. Dalším z četných stylových atributů konkrétní hudby je i aplikace elektronické modulace nahraného zvuku nebo využití tradičních nástrojů prostřednictvím netradičních herních technik. V *Čínské čtvrti* tak jsou některé klavíry použity tradičně (především v rámci jazzově laděného hlavního tématu), zatímco na jiné není hráno přes klávesy, ale přímou manipulací s jejich strunami.

Všechny tyto netradiční techniky se stávaly běžnými během raných 70. let. Rozvoj možností nahrávání vícestopého záznamu zvuku umožnil přidávání dodatečně nahraných efektů k již dokončené nahrávce, a tak více přibližoval filmovou hudbu „konkrétním“ postupům. Přelomu 60. a 70. let tedy v mnohem větší míře dominovaly experimentálně laděné kompozice. Ty nejen využívaly jazzových prvků, ale nezřídka byl kladen mnohem větší důraz na perkuse - jak dokládá například Northova, Jarreho a později i Fieldingova tvorba. Jmenovaní skladatelé málokdy dosáhli větší popularity a jejich kompozice se neřadily k nejpopulárnějším své éry. Té dominovaly jednoduché nahrávky (*Love Story*) a čistě písničkové kompilace. Více prostoru stále náleželo elektronickým nástrojům, jejichž možnosti se rychle rozvíjely a v polovině 70. let se uvedení pouze s dvouletým odstupem dočkaly dvě kompozice, které byly z podstatné části vystavěny převážně elektronicky. Goldsmithova hudba pro sci-fi *Loganův útěk* (1976) pokrývala obě škály filmové hudby - elektronickou a akustickou -, které velmi logicky využívala na základě narativu snímku a tématu návratu hlavní postavy z pokřiveného civilizovaného světa budoucnosti do přírody. Moroderova kompozice pro vězeňské drama *Půlnoční expres* (1978) svým elektronickým charakterem vytvářela specifickou náladu a je možné ji považovat za předchůdce řady pozdějších elektronických kompozic vznikajících v 80. letech.

Z hlediska popularizace filmové hudby jako svébytné umělecké formy byly klíčové dvě série nahrávek starších filmových kompozic. Elmer Bernstein z vlastních prostředků financoval nové nahrávky kompozic jako *Bouřlivé výšiny*, *Roztržená opona*, *Jako zabít ptáčka*, *Země faraónů*, *The Young Bess*, *Zloděj z Bagdádu* a řadu dalších, které nebyly ve své době dostupné na žádných hudebních nosičích. Klíčový vývoj pro následnou renesanci a návrat ke klasické symfonické hudbě ve stylu Zlatého věku se však odehrál začátkem 70. let v Británii. Dirigent Charles Gerhardt s National Philharmonic Orchestra

tehdy nahrál výběry filmové hudby orientované na Zlatý věk a prezentoval tak na hudebních nosičích tvorbu Maxe Steinera, Ericha Wolfganga Korngolda, Dimitriho Tiomkina, Miklóse Rózsi, Franze Waxmana a dalších. Nechyběly ani výběry zaměřené na hudbu z filmů s Errolem Flynnem, Humphreyem Bogartem a Bette Davisovou.<sup>10</sup> Seznam populárních Gerhardových nahrávek obsahuje:

| Název  | Rok vydání |
|--|------------|
| The Sea Hawk: The Classic Film Scores of E. W. Korngold    | 1972       |
| Now Voyager: The Classic Film Scores of Max Steiner        | 1973       |
| Classic Film Scores for Bette Davis                        | 1973       |
| Captain from Castile: Classic Film Scores of Alfred Newman | 1973       |
| Elizabeth and Essex: Classic Film Scores of E. W. Korngold | 1973       |
| Casablanca: Classic Film Scores for Humphrey Bogart        | 1974       |
| Gone with the Wind   | 1974       |
| Citizen Kane: The Classic Film Scores of Bernard Hermann   | 1974       |
| Sunset Boulevard: The Classic Film Scores of Franz Waxman  | 1974       |
| Spellbound: The Classic Film Scores of Miklós Rózsa        | 1975       |
| Captain Blood: Classic Film Scores for Errol Flynn.        | 1975       |
| Lost Horizon: The Classic Film Scores of Dimitri Tiomkin   | 1976       |
| Star Wars and Close Encounters of the Third Kind           | 1978       |
| The Spectacular World of Classic Film Scores               | 1978       |

Renesance tradičního symfonismu nastala roku 1977 s uvedením *Hvězdných válek*. Tvorba Johna Williamse z dnešního pohledu nabízí ukázkový obraz trajektorie proměny hollywoodského filmového průmyslu a obliby žánrů ve vkusu publika. John Williams začínal na počátku 60. let, kdy pracoval pro studio Fox na komediích a thrillerech, jež postupem času vedly k vysoce atraktivním a hvězdně obsazeným produkcím jako *Průvodce ženatého muže* (1967), *John Goldfarb, Please Come Home* (1965) a *Jak ukrást Venuši* (1966). Až Williamsova spolupráce s režisérem Markem Rydellem však byla pro jeho další kariéru klíčová. Kromě jednoho z posledních snímků Johna Waynea (*Malí Kovbojové* z roku 1972) Williams pracoval na Rydellových *Pobertech* (1969) se Stevem McQueenem. Právě jejich doprovod zaujal mladého Stevena Spielberga, který roku 1974 Williamse

<sup>10</sup> Pozici producenta série re-recordingů společnosti RCA zastával George Korngold, který později produkoval další nové nahrávky kompozic svého otce pro společnost Varese Sarabande Records. Zatímco nová nahrávka *Kings Row* vznikla ještě pod Gerhardovým vedením a v provedení National Philharmonic Orchestra, *Dobrodružství Robina Hooda* a *Pána sedmi moří* dirigoval Varujan Kojian a nahrávka byla provedena symfonickým orchestrem v Utahu.



filmové hudby a řadu odkazů ke klasickým dílům od Wagnera, Čajkovského, Prokofjeva, Stravinského, Elgara a Pucciniho. Tyto tradiční symfonické aspekty byly zároveň kombinovány s moderními kompozičními postupy. Williamsovy jazzové začátky jsou patrné i v rámci diegetických (source) skladeb v sekvencích v baru.

Kontrast s romantickou symfonickou tvorbou Johna Williamse v průběhu této dekády obstarávaly nejen četné experimenty starších skladatelů, ale i nové variace starých žánrů, jejichž vizuální a formální stránka ovlivňovala podobu jejich hudebního doprovodu. Během pozdních 60. let a v průběhu let 70. vrcholila kariéra Jerryho Fieldinga.<sup>12</sup> Tu v počátcích pozdržely skladatelovy levicové názory, kvůli nimž se dostal v letech 1953 - 1961 na černou listinu. Fielding v 70. letech spolupracoval s řadou režisérů včetně Sama Peckinpaha, Dona Siegela, Clinta Eastwooda nebo Michaela Winnera a navazoval na díla Northe, Rosenmana a Goldsmitha. Podobně jako Goldsmith ve své kompozici pro *Planetu opic* zohledňoval i on především bohatou perkusní složku a kombinoval prvky jazzu se stylem práce avantgardních skladatelů 20. století. Fieldingova tvorba se tak vymykala snadnému žánrovému zařazení a měla široký stylový rozptyl. I když se skladatelovou doménou staly především odosobněné civilizační thrillery, kriminální dramata či v menší míře westerny, jeho hudba se ve většině případů vyhýbala tematické kompozici a soustředila se spíše na specifickou barvu zvuku, která byla v hollywoodském kontextu ojedinělou.

---

<sup>12</sup> Vlastním jménem Joshua Feldman (1922-1980).



## V. Nástup elektronických kompozic 80. let

Během 60. a 70. let se ve filmu poprvé představily různorodé alternativní hudební styly, které v průběhu těchto dvou dekád začalo akceptovat i publikum. Tehdejší popové a rockové kompozice nejen připravily přechod k podobně laděné hudbě, ale přivedly k filmové tvorbě řadu hudebníků právě z oblastí těchto hudebních žánrů. V 70. letech se sice četné elektronické syntezátory ARP, Moog a tónové generátory<sup>13</sup> využívaly, ale šlo teprve o technický rozvoj těchto systémů, který nákladné, složité, a především rozměrově rozsáhlé syntezátory zjednodušil. Systém MIDI umožnil snadnější práci s elektronickými prvky, přičemž současně byla tato technika zjednodušena manipulací za použití počítače, který byl kompatibilní se všemi systémy výrobců klávesových nástrojů. Je tedy paradoxní, že teprve pár let po „williamsovské“ revoluci romantické filmové hudby nastupuje nový trend v podobě hudby elektronické.

Rozhodující roli v akceptaci a popularizaci elektronických nástrojů ve filmové hudbě sehrál řecký skladatel Evangelis Papathaniassiou (Vangelis), jehož soundtrack pro sportovní snímek *Ohnivě vozy* (1981) nejenže prodal milióny hudebních nosičů a získal řadu ocenění, ale současně i nastartoval následný trend. Elektronické prvky již nebyly využívány jako pouhé zvukové efekty, jak tomu bylo předchozích 50 let, ale staly se zástupcem i integrální součástí klasického orchestru. Vangelisovy *Ohnivě vozy* představovaly lyrickou kompozici, která navazovala na skladatelovu sólovou dráhu hraničící nezřídka až s kýčem či hudebním směrem new age.

Souběžně s Vangelisovým nástupem k filmové hudbě se k elektronice přiklonila i řada o generace starších skladatelů. Velmi vliv měl v tomto směru orchestrátor Christopher Palmer,

---

<sup>13</sup> Využívání raných elektronických nástrojů je možné datovat až do počátku 30. let, kdy Dimitri Šostakovič poprvé využil ve filmové hudbě Theremin (u snímku *Odna* z roku 1931), který byl následně využíván řadou dalších skladatelů včetně Franze Waxmana (*Frankensteinova nevěsta* z roku 1935) a Miklóse Rózsi (*Rozdvojená duše* z roku 1945).

který na přelomu 70. a 80. let pracoval na řadě projektů s Mauricem Jarrem a Elmerem Bernsteinem. Byl to hudební doprovod animovaného filmu *Heavy Metal* (1981), který poznamenal Bernsteinovu tvorbu na následujících 20 let (prakticky až do jeho smrti roku 2004).

Bernstein využíval elektronický nástroj Ondes Martenot, připomínající svým zvukem theremin.<sup>14</sup> Maurice Jarre využíval Ondes Martenot a další elektronické nástroje jako doplněk spektra tradičního symfonického tělesa po celou svou kariéru (od snímků Georgese Franju z let 1952 - 1953 až například k *Cestě do Indie nebo Lawrenci z Arábie*, ve kterém tyto nástroje použil tři). Elmer Bernstein s elektronikou začal pracovat až na počátku 80. let. Na poli elektronických prvků se však omezil pouze na tento nástroj, který skladateli posloužil například v Reitmanových *Krotitelích duchů* (1984), kde je slyšet v trikových sekvencích jako zvuk nadpřirozena.

Elektronické vlně se plně podřídil i Jerry Goldsmith, který elektronické nástroje používal po celou svou kariéru jako doplněk tradičního orchestru. V průběhu 80. let jim ale svěřoval stále více prostoru a nevyhýba se ani čistě elektronickým kompozicím (*Trestní zákon, Lebrouni, Útěk robotů, Hráči z Indiany*). Elektronika v Goldsmithově tvorbě nahradila předchozí experimenty s rozličnými herními technikami a netradičními nástroji, z nichž některé byly zkonstruovány speciálně za účelem nahrávání některých Goldsmithových kompozic.

Elektronika si získala vysoce lukrativní pozici i v případě televizních seriálů, kde po úspěchu hudby Jana Hammera pro televizní seriál *Miami Vice* došlo k rozkvětu podobných kompozic. Ve výsledku se tak omezil počet orchestrálních sessions v Los Angeles a nastala další vlna propouštění

---

<sup>14</sup> Namísto herní techniky thereminu, která spočívá v obouřučním narušování magnetického pole generovaného nástrojem (jedna ruka ovládá hlasitost, druhá výšku výsledného tónu), Ondes Martenot existuje v několika permutacích včetně klávesového nástroje. Historie tohoto předchůdce elektronických nástrojů se datuje do roku 1928. Ve filmové hudbě byl Ondes Martenot využíván pouze zřídka (poprvé Arthurem Honeggerem ve snímku *L'Idée* z roku 1932).

hudebníků. Jakkoli byl počet nahrávek stále velmi vysoký, z hlediska doby trvání zvukového filmu šlo o dosud nejnižší počet. V důsledku těchto omezení se začala uzavírat některá nahrávací studia na obou stranách Atlantického oceánu. Svou činnost roku 1980 ukončila vysoce ceněná studia Anvil of Denham. Tamější tým inženýrů vedený Ericem Tomlinsonem se následně přesunul do studií Abbey Road, která v průběhu následujících let prošla modernizací. Na sklonku 80. let ukončilo svou činnost o poznání menší nahrávací studio CTS ve Wembley, kde byla nahrána řada kompozic Jerryho Fieldinga, Maurice Jarreho a některé Goldsmithovy kompozice v podání The National Philharmonic Orchestra. Podle dostupných pramenů se při uzavírání studia řadě skladatelů zaslala informace a doporučilo se vyzvednout své mastery. Bohužel k většině adresátů dorazily příliš pozdě a byl zachráněn pouhý zlomek z nahrávek těchto studií. V Anglii zůstaly činné pouhé dva nahrávací komplexy: Air Lyndhurst Hall a Abbey Road, jehož budoucnost byla jeden čas také značně nejistá [Malone, 2005: 9].

Elektronické nahrávky se v průběhu 80. let staly preferovaným proudem a využívaly se i ve snímcích, v jejichž případě nebyly reálně či narativně motivované. V závěru 80. let se objevilo nové pojetí hudby k akčnímu filmu s Zimmerovým soundtrackem k *Černému dešti*, který redefinoval přístup a především zvuk akční hudby na celou následující dekádu. V jistých permutacích v dílech řady Zimmerových následovníků pokračuje dodnes.

I přes módní vlnu elektronické hudby (Vangelis, Harold Faltermeyer, Brad Fiedel, Giorgio Moroder) se stále objevovala řada nových skladatelů vytvářících ve své tvorbě protipól tehdejší modní vlny (James Horner, Basil Poledouris, Alan Silvestri, Howard Shore. I ti se však v některých případech přikláněli k práci s elektronikou (*Park Gorkého*, *Komando*, *Rudé horko*; *Rudý úsvit*, *Making the Grade*, *Vítr*). Lze jen usuzovat, nakolik se tito skladatelé podřizovali momentálním trendům ze

strany požadavků režisérů a producentů konkrétních snímků, či zda elektroniku vnímali jako přirozené rozšíření svého zvukového spektra a její příchod spíše vítali. James Horner pracoval s elektronikou ve větším měřítku během své dosavadní kariéry pouze zřídka a jednalo se až na výjimky spíš o pouhý doplněk tradičního orchestru. V Poledourisově tvorbě byla naopak elektronika o poznání četnější a i její využití bylo stylově pestřejší než v rámci Hornerovy tvorby.

Vzhledem k přístupnosti a relativně snadnému používání MIDI vybavení se jeho zvládnutí stalo v posledních dvou dekádách pro každého skladatele nezbytné. Rychlost postprodukce a vyžadování počítačových dem (tzv. mock-ups) během komponování hudby nutilo skladatele - dříve zvyklé pracovat tradičním způsobem - uzpůsobovat styl své práce momentálním trendům. Kvalita elektronického samplingu akustických nástrojů nebyla v 80. letech na nejlepší úrovni. Při využití elektronicky generovaného zvuku, zastupujícího tradiční akustické nástroje, docházelo ke značným rozdílům ve výsledném zvuku. I nezkušení posluchači tak mohli přítomnost elektronické hudby snadno odhalit. V 80. letech byla elektronika používána jako tradiční symfonické palety, ale objevovaly se i pokusy o nahrazování drahého a komplikovaného orchestrálního nahrávání soundtracku zvukem laciných a snadno dostupných syntezátorů. Skladatelé, kteří ve své tvorbě sázeli pouze na druhou z výše uvedených možností, s přelomem 80. a 90. let pozvolna přišli o práci. Dříve převážně elektroničtí skladatelé tak byli nuceni pracovat s tradičním symfonickým tělesem obohaceným o elektronické prvky.

## VI. Proměny hollywoodské filmové hudby v 90. letech

V průběhu raných 90. let nahrazovala čistě elektronické kompozice pro (převážně) akční snímky syntéza elektronického a akustického zvuku. Elektronika se v tvorbě řady nastupujících mladých skladatelů stala integrální součástí symfonického orchestru. Mezi skladatele, kteří věnovali elektronice značný prostor v řadě svých nahrávek, je možné zařadit například Elliota Goldenthala s jeho kompozicí pro *Vetřelce 3* Davida Finchera či avantgardní kompozici Christophera Younga *The Vagrant*, který představoval pravděpodobně jeden z nejvíce avantgardních počínů 90. let a je dosud největším Youngovým experimentem. Právě Goldenthalova a Youngova práce se staly výchozím směrem jedné větve skladatelů nastupujících v průběhu 90. let. Z dnešního pohledu lze nalézt stylovou provázanost s tvorbou Marca Beltramiho, Johna Ottmana, Dona Davise, Johna Frizzella či Shirley Walkerové. Výhody technického rozvoje spolu s přispěním orchestrátorů umožnily nástup řady hudebníků bez zkušeností s prací s partiturou či rozepisováním orchestrálních partů. Dokázali pracovat velmi rychle na řadě snímků. V 90. letech pokračovalo využívání prvků popové hudby, a to jak v rámci kompozic hudebně nevzdělaných samouků, tak i v dílech akademicky vzdělaných skladatelů, jejichž stylové spektrum bylo o poznání bohatší.

80. léta byla v éře elektroniky orientována na jednoduchou popovou linii, která se prosadila i u snímků, kde neměla žádnou souvislost (již zmiňovaná *Bounty* či *Jestřábí žena*, jejíž hudební doprovod obstaral člen hudební skupiny Alan Parsons Project, Andrew Powell). V průběhu 90. let byla elektronika postupně potlačována a dostala se do pozice pouhého vedlejšího prvku, který dokresloval symfonické spektrum. Zatímco v počátcích 90. let ještě vznikla řada čistě elektronických kompozic, v jejich průběhu i někdejší čistě „elektroničtí skladatelé“ začínali své syntezátory kombinovat s klasickým symfonickým tělesem, či se jejich kariéra nachýlila ke svému

konci (Vangelis). Pokračovala symfonická linie, a zároveň se naplno rozvíjela éra Zimmerovy elektroniky, která si vytvořila svou základnu v nově vzniklém komplexu Media Ventures v kalifornské Santa Monice. Zimmer přijal pod ochranná křídla řadu mladých skladatelů (Mark Mancina, John Powell, Harry Gregson-Williams, Nick Glennie-Smith, Jeff Rona), kterým umožnil pracovat ve svých studiích. Nejprve jim dal pozice asistentů a spoluautorů svých vlastních kompozice, později je začal prosazovat jako hudební producent u jejich prvních větších projektů (*Tváří v tvář* Johna Powella, *Nebezpečná rychlost* Marka Manciny, *Bílá smršť* Jeffa Rony, aj.). Pomohl tak nastartovat kariéry řady z nejčastěji obsazovaných skladatelů současnosti.

V závěru 90. let nastoupila nová vlna skladatelů, kteří často rozšiřovali spektrum orchestrálního zvuku o speciálně vytvořené efekty vzniklé pro individuální projekty. Řada z těchto předních experimentátorů pocházela z oblasti newyorské hudební scény zaměřené avantgardním směrem nebo z filmových škol (USC a UCLA), kde vedli semináře filmové hudby Jerry Goldsmith, Christopher Young či David Raksin. Linie skladatelů z Zimmerovy školy ve své tvorbě využívala rockové prvky - implicitně (rytmus, jednoduché hudební motivy) i explicitně (různé druhy kytar, klávesy, moderní perkuse). Ty byly případně obohaceny o klasické orchestrální prvky či aspekty world music. Zatímco Zimmerovo využití lokálně zabarvené orchestrace ve Weirově *Zelené kartě* lze chápat jako důsledek příhod afrického cestovatele a jeho příběhů v podání Gérarda Depardieu, u snímků jako *Rain Man* již podobné orchestrační schéma natolik snadné obhájit není. Do 90. let bylo obvyklé, že začínající skladatelé získávali větší zakázky na základě své dřívější úspěšné (a originální) práce na některém snímku nižší úrovně. S nástupem Zimmerovy kolektivní hudební dílny se u větších projektů stále častěji využívali i začínající skladatelé, kteří neměli sebemenší zkušenosti s prací na podobně lukrativních

projektech. V druhé polovině 90. let Zimmer takto pomohl nastartovat kariéry řady hudebníků, kteří již prokázali své schopnosti a posunuli pojetí rozličných hudebních žánrů svým vlastním směrem. V posledních letech se naopak objevili Zimmerovi následovníci druhé generace, kteří již pouze napodobovali díla svých o generaci starších kolegů. Namísto posouvání stylových hranic pouze plnili stanovené šablony. Preference zimmerovské elektroniky vedla se začátkem nového tisíciletí k radikálnímu omezení práce u generačně starších skladatelů. Ztráta odvahy a zkušeností s prací s hudbou u začínajících režisérů znamenala omezení diferenciací filmové hudby jako svébytné umělecké formy. Hudební složka byla stále více omezována, a to až na úroveň pouhé kulisy, která často zastupovala roli zvukových efektů a byla využita i v množství scén, kde její využití nebylo nezbytné [Alberge, 2008].

Oscarový Jan A.P. Kaczmarek (*Hledání Země Nezemě*) při své návštěvě Prahy při příležitosti premiéry *Karamazových* Petra Zelenky v rozhovoru na téma současných trendů ve filmové hudbě, srovnání Evropy a Hollywoodu a budoucího vývoje filmové hudby prohlásil:

*„To není vina skladatelů, ale systému, ve kterém je i pro talentované skladatele velmi obtížné se prosadit. Na tohle téma jsme jednou diskutovali s Johnem Barrym v době, kdy měl získat cenu BAFTA za celoživotní dílo. John Barry v té době v jednom rozhovoru prohlásil, že filmová hudba jako umělecká forma již neexistuje a nikdo neskládá pořádná témata. Že všechno je nevýrazné a přespříliš umělé. Já jsem mu ale oponoval, že není pravda, že nikdo již neumí takto skládat, ale že systém v současné době neposkytuje hudbě postačující prostor. Neexistuje již mnoho takových filmů, ke kterým by bylo možné takto skládat. Hledání Země Nezemě byl velmi těžký film, jelikož poskytoval velmi málo prostoru pro hudbu a byl tam pouze jediný moment, kdy jsem mohl nechat hudbu*

více dýchat. V případě podobných snímků je třeba pracovat velmi inteligentně. Hudba nesmí ničit film. John Williams umí takto pracovat velmi dobře. Je velmi snadné pracovat na filmu s rozsáhlou krajinou, ale je velmi těžké pracovat na filmu, který obsahuje značné množství dialogů, a dát přitom hudbě vlastní charakter. Také dnes existuje jen velmi málo producentů a režisérů, kteří rozumí hudbě, a většina se jich naopak bojí svěřit hudbě více prostoru. (...) Je velmi důležité najít režiséra, který rozumí hudbě. On (Pozn. Dario Marianelli) má v tomto ohledu štěstí. Nikdo však nedokáže předvídat budoucí vývoj. V Evropě jsou filmaři více odvážní. Když ale skladatelé z Evropy přijíždí do Ameriky, tamnější systém je velmi rychle usadí a oni tak často ztrácí odvahu více experimentovat. Skladatelé, kteří však začínají přímo v Americe, jsou usazeni systémem již v počátcích své kariéry a nemají příliš odvahy skutečně tvořit. Raději tedy pouze kopírují temp track" [Kocanda, 2008].

Rozhodující osobností, která sehrála rozhodující roli ve vývoji filmové hudby posledních 20 let, je především Němec Hans Florian Zimmer (\*1957). První roky své kariéry působil v Anglii, kam přesídlil v 70. letech a společně s Trevorem Hornem a Geoffem Downsem (jako The Buggles) složili hit Video Killed the Radio Star. V následujících letech pracoval na rozličných krátkých znělkách pro Air Edel Associates, spolupracoval se skupinou Ultravox na sérii koncertů v londýnském planetariu a k filmové práci se poprvé dostal roku 1982, kdy spolupracoval se zkušenějším Stanleyem Myersem (Lovec jelenů) na snímku *Moonlighting*, ke kterému složil pouhých několik minut dodatečné hudby. Spolu s Myersem dali vzniknout studiím Lilie Yard, které společně vybavili moderními elektronickými klávesovými nástroji. Společně prosazovali mix elektronických a akustických prvků. Během první poloviny 80.



let Zimmer spolupracoval s Myersem na řadě snímků. Roku 1986 nejen produkoval oscarový soundtrack *Posledního císaře*, jehož hudební doprovod složili Ryuichi Sakamoto a David Byrne, ale dočkal se i své první samostatné zakázky *Vardo* pro společnost Working Title. Klíčový zlom v Zimmerově kariéře přišel roku 1988 se snímkem *Rozdělený svět*, který záhy následovaly jeho první větší projekty *Rain Man*, *Černý déšť* a *Řidič slečny Daisy*. Zimmerovy rané kompozice byly povětšinou improvizované a tvořila je čistě elektronická hudba. Ta se například u snímku *Černý déšť* u producenta Stanleyho Jaffeho nesetkala s přílišným pochopením a odmítnutí Zimmerovy hudby bylo na spadnutí [Black, 1998]. I přes četné rozpory mezi Zimmerem a Jaffem se nakonec snímek dočkal svého uvedení s Zimmerovou hudbou. Ta se se svým mixem typické elektroniky 80. let s etnickými prvky (film se odehrává v Japonsku) stala šablonou budoucího vývoje hudby k akčním snímkům 80. a 90. let. Zimmerovská elektronika tvoří jednoznačně dominantní styl soudobé filmové hudby, v níž další tendence spočívají v postupném omezování prostoru, který je hudbě věnován ve výsledném mixu. To se se dotýká i tvorby režisérů, kteří dříve pracovali s hudbou odvážněji a nebáli se poskytovat jí ve zvukovém mixu naopak výsadní postavení. Pro příklad může posloužit srovnání epizod dlouholetých sérií, mezi jejichž jednotlivými částmi uběhla řada let. V případě *Hvězdných válek* a *Indiány Jonese* však sehrál klíčovou roli zvukař Ben Burtt, který se opakovaně vyjádřil, že Williamsova výrazně tematická hudba nabourávala jeho zvukový design. Výsledkem tak byla v nové trilogii *Hvězdných válek* Burttem zmrzačená hudba. Objevily se rozličné stříhy do hudby, vypouštěly se celé sekvence a využívaly se skladby v jiných částech filmu (v *Klony útočí* dokonce zazní i kusy hudby z *Návratu Jediho*), než pro které byly původně složeny. Svou činností Burtt naboural nejen vlastní kontinuitu hudebního doprovodu a jeho strukturu v individuálních menších celcích, ale destruoval i celkovou tematickou strukturu kompozice, která

byla vystavěna právě na připisování individuálních hudebních témat jednotlivým lokacím a vyžadovala jejich striktní dodržování.

## VII. Obecné otázky produkce filmové hudby, změny distribuce nahrávek po roce 2005, otázky re-recordingů a limitovaných edic

Dalším klíčem, který vede k celkové proměně hudebního jazyka, je vývoj a proměna postprodukčního procesu. V polovině 90. let bylo stále více filmů stříháno za použití digitálního stříhu a pomalý fyzický stříh za použití systému Moviola nahradily počítačové systémy typu Avid. V souvislosti se zrychlením celkové postprodukce tak došlo i ke zrychlení tlaku na skladatele. Zkrátila se i celková doba mezi závěrem natáčení, sestavením první a finální stříhové verze snímku a jeho uvedením do kin. Skladatelé tak byli často nuceni pracovat i s nekompletním filmem, který nezřídka měnil svoji stříhovou skladbu a ztěžoval tak propojení hudby a obrazu. Vlastní deskripce současného postprodukčního cyklu tak může odkrýt proměnu filmového průmyslu, a současně i narušit jistá obecně uznávaná dogmata ohledně práce filmových skladatelů. Postprodukční proces s ohledem na hudbu je možné rozdělit celkem do devíti fází:

- Výběr skladatele
- Sestavení výsledného stříhu filmu a jeho předání skladateli - tento bod může i nemusí předcházet výběru skladatele pro daný projekt. Zatímco někteří skladatelé přiznávají, že odmítli potenciální projekt na základě temp tracku, a měli tedy příležitost se seznámit s alespoň prozatimní verzí snímku, v případě jiných jsou smlouvy na podepsány již v průběhu samotného natáčení či během rané postprodukce.
- Spotting - Postprodukční fáze, během níž se rozhoduje o scénách, které budou obsahovat hudební doprovod, v jakém stylu se bude odvíjet a jaký bude účel hudebního doprovodu dané sekvence.

- Timing sheets - Časový popis scén, které vyžadují hudební doprovod (sestavuje hudební editor).
- Vlastní skládání hudby
- Orchestrace
- Kopírování partitury pro její nahrávání, najímání členů orchestru a nezávislých členů nahrávacího týmu - Řada skladatelů po delší časové období většinou pracuje s týmem orchestrátorů a využívá stejného dirigenta a zvukového mistra.
- Nahrávání hudby
- Výsledný mix

## **VII.A. Výběr skladatele pro nový projekt**

Zatímco v době studiového systému byly veškeré produkční otázky od volby skladatele přes spotting až po nahrávání zastřešeny pouze v rámci individuálního filmového studia, v současnosti probíhají všechny tyto fáze nezávisle. Na konkrétní projekt je tak individuálně najímán nejen skladatel, ale i hudební editor, orchestrátor, dirigent a další členové nahrávacího týmu, a to včetně individuálně najímaných hudebníků. Většina americké produkce je v současnosti opatřena hudbou nahranou v Los Angeles v podání Hollywood Studio Symphony, jehož členové jsou najímáni z rozličných lokálních orchestrů a HSO jako pevně stanovené a uzavřené těleso prakticky neexistuje. Vlastní produkční proces hudební složky je dnes značně odlišný od doby před pouhými několika desítkami let. S rozpadem studiového systému je možné způsob najímání skladatelů pro rozličné projekty rozdělit na tři základní postupy:

1. zaměstnání skladatele na základě dřívější spolupráce
2. prostřednictvím promo materiálů
3. temp track

### **VII.A.1. Zaměstnání skladatele na základě dřívější spolupráce**

Získání nové zakázky na základě spolupráce s režisérem či producentem staršího snímku, představuje pravděpodobně jednu z nejstarších možností podepisování smlouvy na nový projekt. Zatímco v současnosti Steven Spielberg spolupracuje s Johnem Williamsem, Tim Burton s Dannym Elfmanem a Robert Zemeckis s Alanem Silvestrim, kronika vlastních režiséřsko-skladatelských partnerských „svazků“ se vztahuje i na spolupráci dvojic Maurice Jarre - David Lean, Bernard Herrmann

- Alfred Hitchcock či Elmer Bernstein - John Sturges. Výhodou tohoto principu je především již ustanovený slovník mezi skladatelem a režisérem, který není třeba složitě budovat v případě krátkodobé jednorázové produkce, a snižuje se tak vlastní náročnost postprodukčního procesu pro obě zúčastněné strany. V rámci producentско/režisérsko-skladatelských svazků je možné sledovat rozličné linie projektů, které na sebe navzájem navazují.<sup>15</sup>

### VII.A.2. Propagační materiály

Propagační materiály je možné rozdělit do dvou skupin a povětšinou se již netýkají skladatelů etablovaných v Hollywoodu, jejichž itineráře jsou zabookovány dlouho dopředu. První skupinu představují rozličná kompilační proma, která vydávají zastupující agentury a rozesílají je produkčním společnostem. Tato proma nejsou cílena přesně na konkrétní projekt a upřednostňují při kompilaci materiálu styl, kterým se chce skladatel během své kariéry dále ubírat. Skladatel se například etabloval svou prací na hororech. Ty ale touží ve své následující tvorbě omezit na minimum nebo zcela eliminovat. Může tedy při sestavování kompilace vycházet z poklidných segmentů svých dřívějších kompozic, jakkoli se jejich majoritní část odvíjí ve zcela jiném stylu. Druhou subkategorii

---

<sup>15</sup> Jako příklad můžeme vzít tvorbu Marca Beltramiho, který začínal u televizního seriálu *Land's end*, jehož nahrávka se dostala do rukou Wese Cravena, který v té době dokončoval první díl trilogie *Vřískot*. Beltrami na základě *Land's End* získal svůj první větší projekt, jehož prostřednictvím zahájil spolupráci s Wesem Cravenem a stíhačem Patrickem Lussierem. Lussier některé z Beltramiho skladeb využil o rok později při výběru temp tracku pro snímek *Mimic*. Ten vedl k další spolupráci s Guillermem Del Torem na snímcích *Blade II* a *Hellboy*. Na základě *Hellboye* byl v létě 2004 najat na *Já, Robot*, jehož kompozici byl nucen zkomponovat a nahrát v horizontu pouhých 17 dní. Snímek *Já, Robot* vznikl pod produkční záštitou Johna Davise, který Beltramiho najal na svůj další projekt: remake *Letu Fénixe* v režii Johna Moorea, se kterým Beltrami spolupracoval o dva roky později na remaku *Satan přichází!* Beltramiho kompozice pro *Já, Robot* přesvědčila Lena Wisemana, který skladateli svěřil druhý díl své hororové série *Underworld: Evolution* a jejich spolupráce pokračovala i na *Smrtonosné pasti 4.0*. I když v současnosti ještě nejsou po skončení scenáristické stávky podepsány všechny smlouvy, už v tuto chvíli je potvrzena Beltramiho účast na projektech: *Knowing* (Alex Proyas – *Já, Robot*) a *Max Payne* (John Moore). Na své potvrzení dosud čeká vysoce pravděpodobná skladatelova účast na snímcích *25/8* (Wes Craven) a *The Surrogates* (Jonathan Mostow – *Terminator 3: Vzpouza strojů*) a *Gears of War* (Len Wiseman).

představuje takzvané *submission promo*, které je zaměřeno speciálně na konkrétní projekt. Může opětovně obsahovat buď výběr ze starších kompozic daného skladatele (tentokrát však zaměřený speciálně na žánrové kompozice ze starších podobně laděných snímků), či již přímo na míru danému projektu komponované demo. Toto demo má poukázat na směr, kterým by se skladatel v případě daného projektu ubíral. Právě kompozice proma na míru v počátcích 90. let umožnilo začínajícímu Cliffu Eidelmanovi získat ve svých 26 letech práci na *Star Treku VI: Neobjevené zemi* či na romantickém dramatu *Nezkrotné srdce*, které byly v obou případech v kontrastu s obvyklými žánry, pro které byl v té době vyhledáván. V současnosti podobné *submission promo* stálo například za svěžením snímku *Iron Man* začínajícímu Raminu Djawadimu, a to i navzdory dřívější plodné spolupráci mezi režisérem Jonem Favreauem a skladatelem Johnem Debneym. Djawadi byl jedním z přibližně 20 skladatelů, kteří poslali producentům snímku své demo. Svou roli však sehrála i spoluúčast Hanse Zimmera, který u snímku zastával roli hudebního producenta a dohlížel nad Djawadim, který v uplynulých letech pracoval jako Zimmerův asistent u snímků *Batman začíná* či trilogie *Piráti z Karibiku*.

### **VII.A.3. Temp Track**

Historie temp tracků nemá přesně stanoven svůj počátek, ale konflikty způsobené temp trackem je možné vysledovat až do druhé poloviny 60. let k snímku *2001: Vesmírná odysea*. Jeho hudební doprovod měl původně obstarat Alex North, který s Kubrickem spolupracoval již na předchozím *Spartacovi*. V průběhu dokončovacích prací byla ve snímku využita rozličná klasická hudba a North byl tlačen do jejího kopírování. Ve finále a podle jedné z legend teprve až na premiéře snímku se North dozvěděl, že jeho hudba byla odmítnuta a ve filmu zůstala

hudba nepůvodní. Podobné problémy se prolínaly i následujícími dekádami a stojí jak za využitím nepůvodní hudby ve *Vetřelci* (Goldsmithovu novou hudbu doplňují skladby z jeho vlastního *Freuda* a *Symphony No. 2* Howarda Hansona), striktním kopírováním starších kompozic stejného autora (či i děl z oblasti klasické hudby) v novějších nahrávkách či odmítnutím nového hudebního doprovodu, který se od temp tracku příliš odchýlil. Temp track představuje komplikovaný problém. Má své pozitivní efekty v podobě propagace méně známých skladatelů, kterým je na základě jejich hudby využité v rámci temp tracku následně svěřen celý projekt. Současně je tu ale i negativní efekt, který spočívá ve vlastním nuceném kopírování starších kompozic, čímž se omezují možnosti individualizace nového snímku.

Ve většině případů bývá skladatel najat pro konkrétní film až ve finálních stádiích postprodukce. Pouze v řídkých případech (například na základě dřívější spolupráce s některým z tvůrců) či z důvodů potřeby přípravy části hudby před samotným natáčením bývá skladatel pro film najat již během pre-produkce. V druhém z uvedených příkladů se může jednat o přípravu hudebních čísel v případě muzikálů nebo o komponování hudby pro taneční sekvence v případě historických produkcí (například komponování hudby pro scénu, která se odehrává v divadle, která je doprovázeno diegetickou (source) hudbou). Případy, kdy skladatelé dohlíží na vlastní využití diegetické hudby, se však v současnosti stávají stále vzácnějšími.



## VII.B Spotting, role hudebního editora

Pokud bychom chápali předchozí výběr skladatele pro individuální projekt jako ekvivalent castingového procesu a výběru dalších členů štábu před vlastním natáčením, spotting představuje fázi, která je blízká přípravě technického scénáře a ze spottingu vyplývající poznámky mají často i velmi příbuznou formu. V této fázi se během několikahodinové schůzky režisér se skladatelem domlouvají, v jakých částech filmu bude znít hudba, v jakém stylu a jaký dramatický účel by měla plnit. Kromě režiséra a skladatele může být přítomen i střihač nebo zástupce produkce a hudební editor. Jeho hlavní pracovní náplní je následný detailní popis individuálních hudebních sekvencí a jednotlivých momentů, kdy dochází ke zlomu v hudbě, který reflektuje dění na plátně. Je možné hudbu pro film adaptovat, aby tyto změny přesně reflektovaly obraz. Tento popis však nepokrývá pouze obvyklé začátky a konce hudební sekvence. Určující prvek pro uzpůsobení hudby obrazu tvoří zohlednění stříhové skladby snímku či případné přeastření mezi dvěma plány, které hojně reflektuje například Michael Giacchino ve své hudbě k televizním seriálům *Alias* a *Ztraceni*. Důležité jsou i dialogy, pro které bývá v hudbě uvolněno místo přechodem na decentnější orchestraci za využití sólových nástrojů. Podobně je tomu u důležitých prvků narativu – pouze minutová skladba může být ve svém rozsahu vystavěna a zohledňovat až několik desítek zvrátů. Klíčovým prvkem, který také ovlivňuje vlastní podobu hudby, představuje jeho vizuální stránka. Nejen vlastní stříhové postupy, ale především styl svícení, barevné spektrum a úhly kamery. Všechny tyto prvky mají na výsledný styl hudby svůj vliv a jsou pro ni určující. Řada skladatelů tak dává před možností číst scénáře svých následujících projektů raději přednost tomu, že si vyčkají na výsledný produkt.

Vlastní synchronizační proces nelze brát na lehkou váhu, jelikož právě synchronizace hudby a obrazu představuje klíčový

prvek a rozhoduje, nakolik je hudba pro film vhodná, či nikoliv. Před zahájením nahrávání hudební editor připravuje i synchronizační body. Během nahrávání je často film promítán buď na plátno, či pouštěn na monitor dirigentovi. Jako synchronizační body se využívají svislé pásy putující zleva doprava filmového obrazu. Tyto pásy dosáhnou pravé části obrazu přesně v okamžiku klíčové změny prostředí či akce, která ovlivňuje vlastní změny tempa, barvy, orchestrace, rytmu či vlastností hudby, jejichž proměny reflektují dění na plátně. Vlastní průběh nahrávání filmové hudby je tak z důvodů synchronizace o poznání náročnější než při nahrávání klasických kompozic či skladeb, které nejsou svázány obrazem. Dirigent musí nejen sledovat partituru a výkon hudebníků, ale svou pozornost upírá i na monitor či plátno, kde hlídá změny obrazu. Během nahrávání jsou velmi obvyklé i úpravy partitury. To zdaleka nejen z důvodů velmi častých stříhových verzí, kdy film neustále mění délku svých jednotlivých scén, čímž znemožňuje synchronizaci hudby zkomponované pro předchozí stříhovou verzi s její verzí novou. Během nahrávání se drobně upravuje barva zvuku či orchestrace, a vlastní nahrávání je pak koncipováno v podobě řady „takes“ jednotlivých skladeb. Zřídka se povede trefit přesně všechny klíčové body obrazu hned napoprvé a vychýlení v některých bodech může kompletně narušit kontinuitu celého zbytku skladby. Delší hudební celky jsou proto často rozděleny na kratší hudební úseky, které musí hudební editor spojit, aby náležitě navazovaly a přechody mezi samostatně nahrávanými skladbami nepůsobily ve výsledném sestřihu rušivě.

### VII.C. Komponování, role orchestrátora

Vlastní průběh komponování je značně odlišný nejen v případě jednotlivých skladatelů, ale i v případě konkrétních projektů. Ty jsou definovány a omezeny pevně stanoveným deadlinem data začátku nahrávání a předchozího dodání partitury orchestrátorům, copyistům, a pak přípravě vlastního nahrávání. Na tu jsou v současnosti často využíváni individuálně najímaní hudebníci v počtu, který vyhovuje potřebám partitury a odpovídá předchozí dohodě mezi skladatelem a režisérem. V obecné praxi platí, že řada skladatelů začíná nejdříve přípravou vlastního tematického materiálu a jeho plným rozpisem v kompletní orchestraci, a teprve následně komponuje doprovod jednotlivých scén v pořadí podle jejich důležitosti nebo podle dostupnosti definitivně sestříhané verze dané sekvence. V případě kratších harmonogramů je však systém skladby jiný a například James Newton Howard při práci na *King Kongovi* Petera Jacksona začínal prací na finálních kotoučích snímku. Jejich tematický základ později využíval v dřívějších sekvencích filmu, které již nevyžadovaly tolik času při hledání správného tónu pro dané scény. Jediným skladatelem, jehož pracovní postup se vymykal tradiční nechronologické práci, byl Bernard Herrmann, který pracoval na svých projektech lineárně a hudbu komponoval v pořadí podle snímku.

Dříve běžná praxe komponování u klavíru se dnes začíná z časových důvodů postupně vytrácet a nový trend představuje využívání možností komponování za pomoci počítače. Počítač umožňuje nastavit různé atributy barvy zvuku a vytvářet syntetická dema (tzv. mock-ups), které dávají režisérům představu o zvuku výsledné nahrávky. I tak však stále záleží na představitivosti režiséra, který musí nedokonalý systentický zvuk interpretovat jako pouhý ekvivalent zastupující zvuk živého nástroje. Díky mock-ups jsou nároky na režiséry o poznání nižší než v době využívání klavíru, který zastupoval zvuk celého orchestru, a odhaloval tak především základní melodickou či

rytmickou povahu skladby, zatímco orchestrační detaily zůstávaly skryty.

Instancí, která zastává stále stejnou funkci už od dob studiového systému, je orchestrátor. V zájmu rychlejší práce skladatelé dodávají orchestrátorům pouhé několikařádkové sketches s podrobnými instrukcemi o podobě celkové skladby a sketche jsou následně rozpracovány orchestrátory do podoby kompletní partitury připravené k nahrávání. V průběhu let samozřejmě existovala řada skladatelů, kteří orchestrace svých kompozic zastávali sami - v současnosti takto stále pracují například Ennio Morricone, Howard Shore, Marco Frisina, Don Davis a Christopher Gordon. Pouze hrstka skladatelů při práci na velkých studiových projektech dokázala tento svůj trend udržet po celou svou kariéru. Viceprezident vydavatelství Varèse Sarabande Records Robert Townson popisuje současný stav filmového průmyslu:

*„Je skutečně ostudné sledovat současné pracovní podmínky skladatelů. Toto podnebí rozhodně nepřispívá ke vzniku výjimečné filmové hudby. Postprodukční plány se neustále zkracují a v momentě, kdy je některý tento nesmyslný deadline naplněn, dostává se do povědomí jako postačující lhůta pro vznik filmového doprovodu. Alex North pracoval rok na Spartakovi a je to znát. Jerry Goldsmith dříve přijímal nové projekty na desetitýdenní kontrakt. Myslím, že John Williams je v současnosti jediným skladatelem, který může požadovat odpovídající množství času na své projekty. Dalším prvkem, který podkopává tvůrčí proces, je frekvence, s jakou jsou kompozice odmítány. Zachází to až tak daleko, že skladatelé jsou si vědomi, že pokud se příliš odchýlí od temp tracku, jejich hudba bude s nejvyšší pravděpodobností odmítnuta. Výjimeční režiséři jako Franklin J. Schaffner poskytovali bezpečné prostředí a Jerry se cítil nejen v bezpečí*

během svého experimentování, ale často byl k němu přímo vybízen. Když jsme nahrávali Generála Pattona s Jerryem ve Skotsku, Joel McNeely tam byl s námi. Poté, co Jerry nahrál skladbu German Advance Joel, který byl kompletně uzeměn tím, co právě slyšel, se Jerryho zeptal, zda-li si myslel, jestli by bylo možné složit podobnou hudbu pro současný film. Jerryho odpověď byla, že nikoliv. Řekl, že měl pocit, že podobná skladba by byla v současném klimatu okamžitě odmítnuta. Myslím, že to byl dost smutný komentář k současnému stavu této umělecké formy" [Kulics - Tihanyi - Biro - Szabo, 2005].

Výše popisované zrychlování tempa postprodukce má řadu důsledků na vlastní průběh komponování. Řada skladatelů, kteří začínali před pouhými 10-20 lety, ve svých začátcích orchestrovala své kompozice kompletně nebo za asistence malého okruhu vybraných orchestrátorů. V současnosti tito skladatelé začínají pracovat na pouhých sketches svých kompozic, které následně rozepisují celé týmy orchestrátorů. Počet nezřídka přesahuje hranici 10 orchestrátorů pracujících simultánně na jediném snímku. Důvodem nárůstu počtu orchestrátorů (a jejich důležitosti) je nejen zrychlení postprodukce, a tím omezování času nezbytného ke komponování hudby, ale i časté stříhové verze, které vyžadují pozornost skladatele při provádění úprav již orchestrovaných sekvencí. Namísto komponování hudby k dalším sekvencím se tak skladatelé často motají v kruhu a neustále přepracovávají dříve dokončené sekvence tak, aby jejich zlomy odpovídaly nové stříhové verzi. Tento trend má za následek omezení práce starších skladatelů. Například John Williams pracuje tempem 2 minuty hudby denně, a tím pádem je srovnatelně rychle pracujícím skladatelům znemožněno stíhat pouze několikátýdení lhůty určené ke komponování v současnosti nezřídka využívaných dvou hodin hudby. Z tohoto důvodu se tak vrací trend skladatelských týmů, jejichž členové pracují na

individuálních sekvencích buď společně, nebo jsou jednotlivé sekvence filmu rozděleny mezi více skladatelů. Vlastní průběh komponování je tedy identický jako v případě popisovaného pracovního procesu v období Zlatého věku (viz str. 14).

Role orchestrátora vyžaduje nejen schopnosti porozumět instrukcím skladatele, jež jsou rozepsány na pouhých několika řádcích notové osnovy, ale i vlastní kompoziční dovednosti při rozpisu těchto instrukcí pro plný symfonický orchestr. Není tak výjimkou v dějinách kinematografie od nástupu zvukové éry, že se i z orchestrátorů stali rekrutováni skladatelé, kteří v některých případech získali kredit jako autoři dodatečné hudby a záhy se dočkali svých vlastních skladatelských zakázek. Podobně jako se v období Zlatého věku dokázal prosadit Hugo Friedhofer (dlouhodobý orchestrátor Ericha Wolfganga Korngolda a Maxe Steinera), v současnosti řada aktivních skladatelů začínala jako orchestrátoři děl starších skladatelů - řadu kompozic Jamese Hornera orchestrovali v průběhu let Don Davis (trilogie *Matrix*, *Jurský park 3*) a J.A.C. Redford. Thomas Newman orchestroval několik sekvencí pro Johna Williamse a jeho kompozici pro *Návrat Jediho*; s Elmerem Bernsteinem spolupracovali na orchestracích David Spear, Cynthia Millarová a skladatelův syn Peter, kteří všichni mají i bohaté zkušenosti s vlastní skladatelskou činností. Takto by se dalo pokračovat dál a dál. Ani mezi současnými nastupujícími skladateli nechybí jména někdejších orchestrátorů, kteří se spoluprací se zkušenějšími skladateli naučili pracovat ve filmovém průmyslu a získali některé kontakty, jež jim umožnily zahájit vlastní skladatelskou činnost - William Ross, Mark McKenzie, Kevin Manthei, Ceiri Torjussen, Marcus Trumpp, Carlos Rodriguez, Shirley Walkerová, Steve Bartek, Benjamin Wallfisch, Nicholas Dodd, Edmund Choi, Andrew Lockington či Matt Dunkley.



## VII.D. Nahrávání

Před vlastním začátkem nahrávání probíhají další fáze, které jsou však převážně mechanizované, a není jim proto třeba věnovat vlastní kapitolu. Po dokončení a orchestraci partitury je contractorem speciálně pro potřeby nahrávání najat orchestr v počtu odpovídajícím požadavkům orchestrace. Jelikož velikost orchestru se značně odlišuje v rozličných částech partitury, jsou smluvně najímány různě velké skupiny hráčů na určitý počet nahrávacích frekvencí. Během nich jsou nahrány části partitury plně využívající přítomný počet hudebníků. Souběžně s najímáním hudebníků je připravována i vlastní partitura pro nahrávání. Party jednotlivých nástrojů jsou z kompletní orchestrované partitury kopírovány na partitury individuálních skupin nástrojů. Většinu těchto úkolů obstarávají specializované agentury jako JoAnne Kane Music Service, zatímco vlastní najímání členů orchestru je obstaráváno nezávislými contractory.

V průběhu Zlatého věku byly veškeré hollywoodské filmy opatřeny hudbou nahrávanou přímo v místě produkce, což eliminovalo především logistické problémy spojené s cestováním po světě, kdy kromě skladatele cestoval o poznání rozsáhlejší tým čítající orchestrátory, dirigenta, zvukového mistra, režiséra, zástupce produkce a produkční společnosti. Další nevýhodou při nahrávání v neamerických lokalitách představovala nezkušenost hudebníků s komplikacemi spojenými s nahráváním filmové hudby. Roku 1958 však došlo k rozpouštění studiových orchestrů a následné stávce členů AFM, která si vynutila nahrávání v neamerických lokalitách včetně Japonska, Mexika, Velké Británie, Itálie, Francie či Německa. Ve Velké Británii bylo v oné době ilegální použít zahraničního dirigenta. Tyto problémy spojené s nahráváním vyústily jak v uvádění jiného



dirigenta v listinách a jiného skutečně řídícího orchestr,<sup>16</sup> tak v problémy se sledováním a modulacemi tempa předepsanými v partituře.<sup>17</sup>

Pokud však ignorujeme případy, kdy je nahrávání v zahraničí vynuceno vnějšími okolnostmi, nezřídka je místo nahrávání stanoveno v rámci požadavků studia, a bývá tak určeno již v rámci samotné smlouvy. Málokdy jsou uváděny konkrétní jména požadovaných orchestrů či pevně udaných lokalit. Často bývá stanoveno, zda-li má být výsledná kompozice nahrána s orchestrem, jehož členové přísluší k AFM, či nikoliv.<sup>18</sup> Skladatelé tak často musí nahrávat i v místech, kde hudebníci nepostačují standardu AFM, takže v důsledku dochází k průtahům samotného nahrávání (a tím i k nárůstu investic nezbytných k nahrání dané kompozice) a v krajních případech je nahrávání v jedné lokalitě dokonce odvoláno a pokračuje se v oblastech, kde mají hudebníci s nahráváním filmové hudby lepší zkušenosti. Tento případ nastal na přelomu ledna a února 1990 během nahrávání hudby pro *Total Recall*,<sup>19</sup> kdy bylo na základě přání produkce snímku nahrávání hudby zahájeno v Mnichově. Odtam ale bylo po několika dnech odvoláno a pokračovalo ve Velké Británii v provedení National Philharmonic Orchestra, s nímž Goldsmith často pracoval v průběhu 70. a 80. let (trilogie *Přichází satan*, *Vetřelec*, *První velká vlaková loupež*, *Tajemství N.I.M.H.* aj.). National Philharmonic Orchestra vznikl roku 1964 jako nahrávací těleso společnosti RCA Victor složené z hudebníků

---

<sup>16</sup> Při nahrávání hudby *Lawrence z Arábie* byl skladatel Maurice Jarre nucen převzít taktovku od renomovaného George Soltiho poté, co se ukázal být zcela bezradným při synchronizaci hudby a obrazu a četných nezbytných modulací tempa. – Interview Christiana Lauliaca s Mauricem Jarrem na DVD „A Tribute to David Lean“ (Milan Records, 7-3138-36317-2-6).

<sup>17</sup> „Bernard Herrmann pracoval na *Vertigu* v rozmezí 3. ledna – 19. února 1958. Stávka hudebníků však zabránila nahrávání hudby v Americe, a nahrávání proto probíhalo v zámoří pod vedením Angličana Muira Mathiesona (v té době bylo ilegální využít amerického dirigenta). Existuje řada protichůdných tvrzení o tom, co si Herrmann myslel o Mathiesonově provedení kompozice, ale jelikož je jeho nahrávka nesmazatelnou součástí filmu, měli bychom jí věnovat jistý respekt. Nicméně s touto nahrávkou existují jisté komplikace, a i když Herrmannova koncertní suita některé tyto problémy vyřešila, vytvořila naopak nějaké jiné. Dirigent Joel McNeely zpozoroval, že tempa udaná v rámci partitury jsou občas odlišná od nahrávky použité ve filmu“ [Mulhall, 1995].

<sup>18</sup> Osobní korespondence: Neil Kohan, Greenspan Kohan Management. 18. 4. 2008.

<sup>19</sup> „Byla to právě komplexnost hudby, která se stala problémem během nahrávání. V nevydařeném pokusu o ušetření financí studio požadovalo, aby byla hudba nahrána v Mnichově. Nicméně po čtyřech dnech kontraproduktivní snahy s mnichovskými hudebníky bylo nahrávání zastaveno. Goldsmith a jeho tým se přesunuli do Londýna, kde nahrávání pokračovalo v provedení National Philharmonic Orchestra, jehož členové měli nejen bohaté zkušenosti se skladatelem, ale byli i mnohem lépe připraveni na požadavky, které na ně kladla Goldsmithova partitura“ [Townson, 2000].

z řady Londýnských orchestrů. Zakládacími členy orchestru byli Charles Gerhardt (viz kapitola o 70. letech) a Sidney Sax.

I přes počáteční problémy spojené se změnami tempa nahrávek v průběhu let došlo k nárůstu frekvence nahrávání jak v Londýně, tak v posledních letech i v Praze, Bratislavě, Moskvě, Bukurešti či s nižší četností v Paříži a Berlíně. Kromě obvyklé redukce nákladů spjatých s drahým nahráváním v Los Angeles, přetlaku a zabookovanosti studií na měsíce dopředu (tato situace se dozajista ještě zhorší v nejbližší době, protože začátkem prosince 2007 bylo uzavřeno jedno z největších nahrávacích studií v Los Angeles: Todd-Ao Scoring Stage). Další výhodou je i absence omezení v podobě pevně stanoveného limitu množství hudby nahrané za jednu frekvenci (Los Angeles 15 minut, Kanada 20 minut). Při nahrávání například v Praze žádné limity nejsou a záleží pouze na náročnosti nahrávky, na předchozím nazkoušení a na množství připravené partitury, která bude během jedné frekvence nahrána. Při nahrávání mimo Spojené státy odpadají i další náklady spojené s poplatky hudebníkům při vydávání hudby na CD, které v neamerických lokalitách zcela chybí, zatímco v Los Angeles dosahují až 50 % původní gáže vyplacené hudebníkům při původním nahrávání. Evropské orchestry (či například i orchestry v Austrálii a na Novém Zélandu) jsou tak levnější v případě, že je již ve fázi nahrávání počítáno s rozsáhlým vydáním nahrávky na hudebních nosičích a jedná se o atraktivní titul, u kterého se předpokládá vysoká prodejnost.

Vlastní průběh nahrávání se začíná odlišovat především v 70. a 80. letech, kdy je více prostoru svěřeno elektronickým prvkům, které musí časově přesně odpovídat symfonické části nahrávky. Běžná praxe tak spočívá v předchozí přípravě elektronických prvků (tzv. pre-records) již před nahráváním symfonické části nahrávky. Zatímco mikrofony ve studiu snímají zvuk právě nahrávaného orchestru, ve zvukové režii jsou simultánně přehrávány i pre-records a v případě nesouladu je dodatečně upravována symfonická část partitury. Elektronická

část je totiž o poznání snazší na přesnou synchronizaci s obrazem, a může tak sloužit i jako kontrolní prvek, nakolik živá část nahrávky odpovídá předepsanému tempu nezbytnému k souladu s obrazem.

Podstatná většina současných hollywoodských nahrávek bývá i z tohoto důvodu dirigována specializovaným dirigentem, nikoliv samotným skladatelem, který se může soustředit na činnost ve zvukové režii a dohlížet na podobu výsledného mixu a propojení elektronických a symfonických atributů své kompozice. Rozhodující vliv pro preferenci řady skladatelů jako aktivních spíše v režii než na podiu má přítomnost řady dalších lidí z hudební divize studia, režiséra a dalších hostů, kteří často mívají k hudbě připomínky. Přítomnost skladatele v režii proto šetří čas při drahém nahrávání, jelikož skladatel může vyslechnout připomínky přesně v době jejich aktuálnosti a neztrácí se tak čas nahráváním jedné verze skladby, cestou skladatele do režie, jejího opětovného přehrání a vyslechnutí připomínek od zástupců studia a produkce a jejich následným tlumočením orchestru. V průběhu vlastního nahrávání často dochází nejen k vlastnímu upravování barvy zvuku některých nástrojů, ale i k případnému vypouštění celých skupin nástrojů, jejichž absence má na výslednou barvu zvuku nahrávky klíčový vliv.

Další klad pro angažmá specializovaného dirigenta představuje možnost úpravy některých sekvencí během nahrávání menších skladeb či overdubs. Nad jejich nahráváním může dohlížet buď hudební producent, zvukovým mistr či některý z přítomných orchestrátorů. Skladatel se současně může věnovat úpravě některých dalších sekvencí a není tak protahováno nákladné nahrávání.

S nástupem možností zvukového mixu více samostatně nahraných zvukových složek není neobvyklé ani oddělené nahrávání menších skupin nástrojů (pouze žestě, perkuse, smyčce, dechy), díky

čemuž vzniká vyšší míra kontroly nad výslednou vyvážeností jednotlivých složek nahrávky. Současně však mizí echo vzniklé například při snímání žestové sekce mikrofony primárně určenými ke snímání jiných sekcí orchestru. To dodávalo nahrávkám nejen organičtější zvuk, ale nabízelo i unikátní výsledné efekty, které ve své tvorbě v 70. letech využíval invenčně například Jerry Goldsmith ve svých kompozicích pro snímky *Vetřelec* a *Patton*. Oddělené nahrávání rozličných sekcí orchestru umožňuje hudebním editorům, míchajícím hudbu s filmem, lepší prostorové rozložení různých částí orchestru ve výsledném mixu.

### VII.E. Vydávání na hudebních nosičích

Podle licenčních ujednání získávají producenti právo použít hudbu pouze k jejímu prvotnímu účelu, kterým je (podle ustanovení AFM) její použití v rámci filmového doprovodu. Pokud má být identická nahrávka vydána na samostatném CD, je třeba nově vyjednat licenční podmínky. Každý z hudebníků, podílejících se na samotné nahrávce, musí být zaplacen za každou minutu hudby obsažené na výsledném hudebním nosiči (respektive za 15 minutové bloky, které jsou zakotveny ve stanoveném maximálním rozsahu nahrané hudby v rámci jedné nahrávací frekvence v délce 3 hodin). I v rámci Spojených států však existují místa (například Seattle), kde hudebníci nejsou členy AFM a veškeré dodatečné poplatky při vydávání hudby na CD tak odpadají.

Do poloviny roku 2005 byly nahrávací společnosti, ucházející se o práva na vydání filmové hudby na CD, nuceny zaplatit každému členu orchestru poplatek, který dosahoval až výše 50 % původní platby hudebníkům v době nahrávání. V řadě případů tak docházelo nejen k eliminaci či snižování množství vydávaných kompozic a odkázání řady skladatelů pouze na neoficiální distribuční okruhy (množství prom prezentuje tvorbu Christophera Younga, Johna Debneyho, Teddy Castellucciho, Theodora Shapira či Lee Holdridge). Další efekt, který způsobily prohibitivní re-use fees, spočíval často v radikálním zkrácení kompozice při jejím vydávání na CD a pouhé zlomky celkových nahrávek se tak dočkaly svého vydání. V případě řady kompozic v průběhu 80. let bylo obvyklé (namísto placení re-use fees členům rozsáhlých orchestrů nahrávajících hudbu za účelem jejího použití ve filmu) celou kompozici nově zaranžovat pro menší skupinu nástrojů a nahrát ji znovu speciálně pro potřeby CD s některým levnějším (či o poznání menším) orchestrem na území Spojených států či v zahraničí.

Tyto speciálně pro CD pořizované re-recordingy se týkají například nahrávky Elmera Bernsteina pro dnes již zapomenutý animovaný snímek *The Black Cauldron*. Původní nahrávka byla pořizena v Los Angeles, ale CD společnosti Varèse Sarabande (vydané v době uvedení snímku do kin, jehož současná cena dosahuje v aukcích částek okolo 150-200 dolarů) obsahuje nahrávku v podání The Utah Symphony Orchestra, který nejen eliminuje četné sborové party, ale redukuje i vlastní rozsah symfonického tělesa. Druhou možností re-recordingů skýtají kompozice, které jsou vystavěny na řadě krátkých hudebních vstupů, jejichž vydání na hudebních nosičích by snižovalo atraktivitu samostatného poslechu. Po dokončení nahrávky pro *Brainstorm* tak bylo s Londýnským symfonickým orchestrem záhy nahráno ještě 30 minut dlouhé album, které krátké sekvence pojilo do delších „suit“.

V létě roku 2005 se systém vyjednávání re-use fees zásadně změnil a od zavedení nových tarifů AFM byly re-use fees zproštěny veškeré nahrávky, které byly nahrány po 14. srpnu 2005 a počet jejich prodaných nosičů nepřesáhne hranici 14999 kusů [Goldwasser, 2005]. Ve výsledku tak už není určující délka samotné nahrávky, ale čistě zájem nahrávacích a produkčních společností o vydání daného titulu. Stinnou stránkou je však produkce pouze omezeného množství kusů i u vysoce atraktivních titulů. Požadované vydání instrumentálního alba *Transformers* se z tohoto důvodu do několika po uvedení na trh vyprodalo a žádné informace o limitovaném počtu vylisovaných kusů nebyly před jeho vyprodáním uveřejněny.

V současnosti je značná část soudobé filmové produkce při vydávání soundtracků na hudebních nosičích vydávána pod záštitou hudebních vydavatelství, které jsou přímou součástí větších studiových koncernů. Vlastní hudební vydavatelství není už součástí pouze Sony Pictures a Walta Disneyho, ale přísluší i společnostem Warner Bros., New Line Cinema, Lionsgate a dalším, kteří obstarávají vydávání svých produkcí v rámci své

vlastní nahrávací společnosti a s nezávislými nahrávacími společnostmi prakticky ze zásady nespolupracují. Právě postupné omezování možností vydávat větší spektrum titulů vedlo k omezení produkce řady hudebních vydavatelství a následnému ukončení jejich činnosti, jež bylo zapříčiněno nepříliš efektivním hospodařením. V průběhu 90. let vznikla řada nahrávacích společností, které velmi záhy opět ukončily svou činnost (Big Screen Records, Chapter III, Sonic Images, aj). V posledních letech naopak vzniká řada malých nezávislých firem, které jsou vlastněny přímo skladateli, a zaměřují se tak na vydávání jejich vlastních kompozic.

Za pionýry tohoto stylu vydávání je možné označit Johna Scotta (JOS Records) a Lala Schifrina (Aleph Records), jejichž kompozice jsou pouze zřídka prezentovány v nabídce ostatních nahrávacích společností. Založení vlastní společnosti se stalo jediným východiskem pro distribuci hudby těchto skladatelů. Kromě těchto veteránů v současnosti vzniká i několik dalších společností, které jsou vlastněny začínajícími skladateli a zaměřeny pouze na jejich tvorbu - Joel Goldsmith (FreeClyde), Vincent Gillioz (Spheris), Alan Williams (Silverscreen Music), Trevor Jones (Contemporary Media Recordings) a Roque Baños (Meliam Music). Výhody vlastního vydávání hudby představuje především větší míra kontroly nad vlastní podobou výsledného vydání, množstvím obsaženého materiálu, ale i výběrem titulů, které se dočkají svého vydání. Nevýhodu těchto malých labelů, které značně ohrožují délku jejich činnosti, představuje užší specializace na pouze malý segment trhu a absence atraktivních titulů, které by svou vysokou prodejností mohly financovat vydávání menších titulů, což je běžné v případě větších soundtrackových labelů.

## VII.F. Re-recordingy a re-edice starších kompozic

Jak bylo uvedeno v předchozí kapitole VII.E., nově stanovené re-use fees se týkají pouze titulů, které byly nahrány po 14. srpnu 2005. V případě starších kompozic tak existují rozdílné tarify, které jsou odvozeny jak od počtu vylisovaných kusů, tak i z vlastního stáří nahrávky. V průběhu posledních let se tak svého vydání dočkala řada nahrávek ve své kompletní podobě, které byly z důvodů re-use fees v době uvedení snímků do kin eliminovány na pouhých pár minut instrumentální hudby či se svého vydání nikdy dříve oficiálně nedočkaly. Naprostá většina archivních nahrávek je však v současnosti vydávána v podobě limitovaných edic s počtem kusů od 500 do 3000.<sup>20</sup> Pouze zřídka se starší nahrávky dočkají svého vydání jako nelimitovaná edice. Tyto případy se týkají nahrávek, které byly provedeny neamerickými orchestry, a nevztahují se tak na ně žádné poplatky původním hudebníkům spojené s licencováním hudby k jejímu vydání na hudebním nosiči.

Do poloviny roku 2005 byly při vydávání archivních nahrávek často zohledňovány poplatky, které byly aktuální v době pořízení původní nahrávky, a celá situace se tak stávala pro vnější pohled značně nepřehlednou. Vlastní licenční proces a právní průběh vydávání je odlišný v případě, že se jedná o nové vydání dříve dostupné nahrávky (například CD vydání hudby, která byla dříve dostupná pouze na LP), a v případě, kdy se jedná o historicky první vydání nahrávky na hudebním nosiči. V případě existence původního masteru je pro společnost vydávající hudbu na CD nezbytné dodržet podmínky původního licenčního ujednání. Mezi možné restriktce může tak patřit jak omezení možnosti kombinace krátkého LP vydání s jiným titulem,<sup>21</sup> jejichž kombinace by lépe využila kapacitu CD. V případě

---

<sup>20</sup> Tato hranice je stanovena v podmínkách AFM, které takto limitované tituly akceptují jako archivní vydání určená pro omezený trh. Nakolik pak bude možná hranice 3000 kusů využita, určují jak individuální smlouvy, tak i samy nahrávací společnosti na základě odhadovaného zájmu o daný titul.

<sup>21</sup> ROGER FEIGELSON: „Náš původní plán spočíval ve zkombinování *Mary, Queen of Scots* a *Tisíce dnů s Annou*. Skvělá kombinace. Nicméně původní smlouva UMG v případě *Mary* zakazovala jakékoliv kombinování s dalším titulem. Proto jsme byli nuceni zůstat u pouze 28 minut dlouhého alba a rozhodli se pokračovat.“



přidávání hudby neobsažené na původním LP vydání může být požadováno schválení výsledného masteru samotným umělcem. Současně při kombinování CD vydání z více zdrojů se z výsledného vydání stává „kompilace“, jejíž licenční otázky jsou do značné míry odlišné od jednotlivého vydání obsažených titulů.<sup>22</sup>

V podstatě společný postup provází však obě možnosti. Problémem, který v současnosti hojně zamezuje vydání některých titulů (kromě nekontrolovatelných re-use fees, jejichž výše by v některých případech učinila vydání soundtracku finančně ztrátovým) je vlastní ochota některých studií ke spolupráci se specializovanými hudebními vydavatelstvími. Donedávna nebyly problémy s vydáváním tituly společnosti 20th Century Fox a MGM, a naopak problémovými společnostmi byly Universal, Walt Disney, Sony a Paramount. Zatímco Universal v současnosti začíná pozvolna opět na vydávání některých titulů spolupracovat, v případě Disneyho existují značná omezení v možnosti výběru samotných titulů. Důvody mohou představovat nezájem studia o spolupráci s nezávislými společnostmi, nerentabilita investovaného času do lokalizace masterů svých produkcí, nízké výnosy z licencování a vydávání těchto nahrávek na hudebních nosičích. Další komplikací může být existence vlastní nahrávací společnosti, která by v případě vydávání daného požadovaného titulu mohla jeho vydávání zajistit sama, a nemusela by se tak o zisky dělit s nezávislou nahrávací společností. Po více než 10 let Disney nespolečně spolupracoval s nezávislými společnostmi a

---

<sup>22</sup> LUKAS KENDALL: „Nemluvím za Intradu, ale nezřídka je nahrávací společnosti účtována dvojnásobná suma, pokud se snaží o získání licence ke kombinaci dvou titulů. Existuje řada pravidel průběhu licencování jednotlivých skladeb. V případě, že se jedná o vydání titulu dříve dostupného na LP, to je jedna věc, ale v momentě, kdy má být přítomna byť i jediná vteřina dodatečného materiálu, stává se z titulu z pohledu právníků kompilace a veškeré smlouvy musí být znovu kompletně přezkoumány a projednány. (...) Z vlastní zkušenosti Vám mohu říci, že i když byste si mohli myslet, že je snadné rozšířit původní LP master, není tomu tak: ze všeho nejdříve potřebujete master. A v případě, že je LP titul vlastněn jednou společností a film jinou (a to i v případě, že se jedná o Sony Pictures a Sony Music jako v případě *Plavce*), jedná se až o kafkovskou situaci. Lidé v nahrávacích společnostech nejsou zvyklí pracovat s věcmi jako 6M1 a 6M2 a kombinovat je do delších skladeb. Jsou zvyklí pracovat se smlouvami, jež jsou sestaveny na základě individuálních skladeb. V případě filmových titulů „cue sheet“ je jediným legálním materiálem, který dokumentuje hudební nahrávku. V případě, že existuje řada alternativních a nepoužitých skladeb, tyto skladby z právního pohledu neexistují a právníci s nimi nedokáží pracovat. Pokud se toto povede vyřešit, lidé jsou často vyděšení, že sestavujete nové skladby z dříve nevydaného materiálu, a často chtějí umělce, aby výsledný master osobně schválil.“ POZN. Obě citace viz <http://fsm.rciwebhosting.net/board/posts.cfm?threadID=47914&forumID=1&archive=0>

vydávání svých titulů obstarával buď sám, nebo je nevydával vůbec. Začátkem roku 2008 však svého vydal nahrávku kompozice Jerryho Goldsmitha pro snímek *Africká legenda*. Limitovaný náklad 3000 kusů se vyprodal přibližně do 30 hodin od informace o vydání. Pouze budoucnost tedy ukáže, jestli tento titul představoval ojedinělý případ, či značí změny ve vedení Disneyho, které povedou k další spolupráci mezi filmovým studiem a nezávislými hudebními vydavatelskými společnostmi. Podobný případ se týká i studia Universal, jehož tituly se v současnosti začínají zvolna objevovat v nabídkách specializovaných nahrávacích společností, i když v mnohem menší míře, než je tomu v případě studií Fox a MGM. Jediným studiem, které zásadně nespolupracuje s nahrávacími společnostmi, zůstává v současnosti Paramount.

Ve fázích spolupráce mezi filmovým studiem a nahrávací společností, usilující o vydání některého titulu z nabídky studia, však vznikají rozdíly v případě, že byl daný titul vydán dříve na LP. Většina filmové produkce společnosti Universal byla v minulosti zpřístupněna prostřednictvím nahrávacích společností MCA, FOX Records, Decca a ABC Records, které jsou v současnosti součástí koncernu Universal Music Group (který vlastní společnost Vivendi, která vlastní 20 % NBC Universal). Universal Music Group je však samostatnou a nezávislou společností, která je ochotná ke spolupráci s nezávislými nahrávacími společnostmi při novém vydávání titulů ze svého katalogu. Při vydávání identického obsahu původního LP vydání na CD tak dochází k licencování obsahu LP a komunikaci mezi nahrávací společností a majitelem masteru, kterým je při vydávání identického masteru UMG, nikoliv Universal Pictures. Druhý důležitý bod při spolupráci mezi nahrávací společností a filmovým studiem představuje licencování obrazových materiálů, které budou využity v bookletu výsledného CD. V tomto případě se již nejedná o spolupráci s archivem či hudební divizí studia, ale o právní

otázky spojené s licencováním obrazového materiálu. Tedy ne o příliš problematické body, pokud nevznikají komplikace v podobě možných požadavků na odsouhlasení využití obrazových materiálů hereckými hvězdami vydávaného titulu.

Klíčový bod licencování nahrávky k jejímu vydání představuje vlastní lokalizace masteru. Jako hlavní zdroj masterů titulů určených k vydávání fungují samozřejmě archivy jednotlivých studií. V průběhu let však existovala řada afér a nepříliš zodpovědných vedení studií. Npříklad během éry Jamese T. Aubreyho ve vedení MGM se dočkala řada materiálů skartace, zatímco jiné byly vyhozeny, aby uvolnily místo pro lepší využití prostor studia.<sup>23</sup> Podobná praxe postihla i řadu notových zápisů kompozic, takže řada nedávných nových nahrávek klasických filmových kompozic musela být složitě restaurována z dochovaných notových záznamů v archivech jednotlivých skladatelů, které jsou ale občas omezeny na pouhé sketchy, nikoli kompletní partitury pro celý orchestr. Některé tyto nahrávky tak byly restaurovány na základě odposlechu hudby z filmu a souběžné snahy o notový zápis.

Vzhledem k situování skladů řady velkých studií v oblasti Los Angeles se na použitelnosti řady masterů podepsala i čttná zemětřesení. Během jednoho z nich se v jednom skladu protrhlo vodovodní vedení, což přibližně v polovině 70. let nenávratně poškodilo řadu z přeživších materiálů studia MGM [Schweiger, 2008]. Budoucí rozsah vydávaných titulů vlastněných Universal Music Group dost možná poznamená požár ve studiích Universal ze dne 1. 6. 2008. Hořelo totiž ve skladu, který měla z části pronajatá právě společnost UMG, přičemž současný rozsah ztracených materiálů není v tuto chvíli veřejně znám. Materiály se tedy likvidovaly během éry nezodpovědného vedení studia, část jich zničily přírodní jevy a některé byly chybně archivovány či nedostatečně kontrolovány i spravovány.

---

<sup>23</sup> Tato praxe se však zdaleka netýká jen filmových nahrávek. Více o rozsahu podobných čistek v archivech nahrávacích společností viz Holland, 1997.

Například řada artefaktů byla během let ztracena či nenávratně poškozena kvůli uchovávání nahrávek na nepřiliš trvanlivém materiálu. Řada dalších materiálů byla zničena při uzavírání nahrávacích studií CTS, z nichž pouze malá část byla zachráněna Jamesem Fitzpatrickem ze společnosti Silva Screen Records. Tyto problémy se týkají především nejkvalitnějších masterů první generace, které jsou uchovávány přímo v archívech studia. V průběhu let se však řada materiálů nastřádala v archívech soukromých sběratelů či skladatelů. Bohužel ne všichni skladatelé mají k dispozici nahrávky svých kompozic, které právně přísluší studiu. Případy ztracených či poškozených masterů se však zdaleka netýkají jen nejstarších nahrávek, ale postihují i tituly několik desítek let zpět.

V případě, že je master lokalizován, následuje kontrola, nakolik je schopen fungovat jako zdroj pro možné vydání kompozice na hudebním nosiči či zda nebyl poškozen následkem nezodpovědné manipulace či nekontrolovatelných přírodních jevů. Vlastní trvanlivost masterů závisí na datování původní nahrávky, které určuje životnost skladovací médium. V průběhu rané zvukové éry byly kompozice často nahrávány na optickou stopu klasického filmového pásu, zatímco pro referenční důvody byla hudba současně nahrávána na takzvané *acetátové disky*, které jsou složeny z podkladové hmoty v podobě aluminia (či během války pouhého skla), na níž je nanesena záznamová vrstva složená z nitrátu celulózy. I když jsou tyto disky vysoce trvanlivé (pokud nedojde k poškození často křehké podkladové části či odloupení záznamové části od podkladu) a schopné vysoce kvalitního záznamu, nejsou vhodné pro dlouhodobé užívání, jelikož následkem častého přehrávání se mechanicky poškodí záznamová stopa, což s sebou nese i snížení zvukové kvality nahrávky. Výhodou acetátových disků je především zmiňovaná možnost okamžité kontroly v průběhu nahrávání. Právě kvůli nízké trvanlivosti však nebyly acetátové disky nikdy využívány jako primární nahrávací médium, ale pouze jako

referenční médium. Jako hlavní nahrávací média byly kromě zvukových stop filmových pásů využívány později takzvané *reel to reel tapes* a od poloviny 80. let i DAT (Digital audio tape), jež jsou v současnosti nahrazovány záznamem přímo na pevné disky počítačů. DAT jsou využívány i ve vlastních skladatelských kolekcích. Právě DAT archív Elmera Bernsteina umožnil v současnosti vydání řady jeho kompozic, které byly oficiálně pokládány za ztracené.

Nahrávky filmových kompozic zaznamenávají v pořadí skladeb, které mají plně využívat momentálně přítomný počet hudebníků, který se v průběhu rozličných nahrávacích frekvencí jediné kompozice může radikálně lišit. Na masterech jsou proto obsažené nahrávky často uspořádané napřeskáčku a kromě vlastního vyčištění zvuku musí být během přípravy vydání hudby na CD upraveno i řazení skladeb tak, aby odpovídalo pořadí ve filmu<sup>24</sup>, či přeuspořádáno do pořadí, které lépe vyhovuje samostatnému poslechu.

Vedle klíčové přípravy vlastního masteru vydání je připravován booklet CD, jehož vlastnosti v případě různých nahrávacích společností značně odlišné. V případě titulů některých společností jsou v bookletu obsaženy texty pojednávající o narativu filmu, pár dalších doplňujících údajů o vlastním průběhu postprodukce a vzniku hudby, případně jsou popsány komplikace spojené s vydáním daného titulu na CD (Varèse Sarabande CD Club, Buysoundtrax, La La Land Records). U jiných najdeme i obsáhlé texty o roli dané kompozice v kariéře jejího autora nebo analýzy propojení hudby a obrazu individuálním popisem každé obsažené skladby (Film Score Monthly, Intrada). V případě nahrávací společnosti Percepto jsou v bookletu obsaženy rozsáhlé texty délkou dosahující až několika desítek stran a pojednávající velmi podrobně o

---

<sup>24</sup> Pro vlastní vydání to sice není nezbytné, ale podstatná většina současných archivních vydání uspořádává skladby právě do pořadí podle jejich výskytu ve filmu, popřípadě odlišuje mezi filmovou partiturou a dalšími skladbami obsaženými v rámci source music. Tyto segmenty jsou pochopitelně rozděleny na dva nezávislé celky obsažené na CD či je source music eliminována zcela.

kompletní produkci snímku od prvotního námětu přes vznik scénáře, pre-produkci a natáčení až po postprodukci, vznik hudby a uvádění. Zatímco v případě některých společností obstarávají obsažené texty přímo zástupci nahrávacích společností (Robert Townson, Lukas Kendall, Douglas Fake, Roger Feigelson, Ford A. Thaxton), jindy jsou tyto texty psány specializovanými historiky filmové hudby či nezávislými producenty daného CD vydání.

V průběhu let získaly některé společnosti kontakty v hudebních divizích jednotlivých studií, jejichž nahrávky tvoří značnou část jejich produkce a případě se nevyskytují v nabídce ostatních společností. I navzdory možnému konkurenčnímu prostředí však dochází ke spolupráci více nezávislých nahrávacích lebelů při vydávání individuálních titulů. Společnost Film Score Monthly pravidelně spolupracuje s Warner Bros., které vedly k vydání některých titulů společnosti Intrada pod produkčním dohledem zakladatele FSM Lukase Kendalla. Intrada naopak spolupracovala s FSM při vydávání nahrávky Bruce Broughtona pro snímek *Ledoví piráti* či poskytla kopie masterů nahrávky *Quigley u protinožců* při vydávání rozšířené verze kompozice belgickou společností Prometheus. Současně i jeden z předních nezávislých hudebních producentů Ford A. Thaxton produkuje tituly pro nahrávací společnosti Prometheus, Buysoundtrax a La La Land Records.

Jedinou společností, která funguje zcela nezávisle na činnosti jejích konkurentů, je Varèse Sarabande Records, jejíž tituly jsou produkovány výhradně Robertem Townsonem a na rozdíl od ostatních nahrávacích společností je základem její produkce distribuce titulů z aktuálních snímků (katalog Varèse Sarabande však nabízí řadu archivních titulů a nových nahrávek kompozic Alexe Northe, Franze Waxmana, Bernarda Herrmanna a dalších). Při vydávání starších nahrávek spolupracují zástupci všech těchto nahrávacích společností s některými dalšími nezávislými instancemi v hudebních divizích studií (nejčastěji Nick Redman

zajišťující restaurování titulů v archivech 20th Century Fox). Nezřídka tak dochází ke konfliktu těchto společností, pokud se jedná o vysoce atraktivní titul. Tyto případy však představují pouhé výjimky a povětšinou se jedná o konflikt mezi Varèse Sarabande a některou z dalších společností ucházejících se o práva na daný titul.

Jelikož v průběhu let došlo nejen ke ztrátě, zničení, ale i nenávratnému poškození masterů řady kompozic, které znemožňují jejich vydání na CD, vznikly mezitím četné nové nahrávky starších kompozic. Ty se datují až do 60. let kdy byly nově nahrávány některé kompozice, včetně například Steinerova *King Konga* (1933). Další vlny re-recordingů následovaly v polovině 70. let, kdy se svého vydání dočkaly dvě již zmiňované série re-recordingů prezentující tituly především z období Zlatého věku. Například série Charlese Gerhardta byla složena především z tematicky uspořádaných kompilací, jejichž obsah se nezřídka překrýval (kompilace Maxe Steinera se překrývala s kompilací z filmů s Bette Davisovou či kompilace Ericha Wolfganga Korngolda s kompilací hudby z filmů s Errolem Flynnem). Naopak série Elmera Bernsteina byla sestavena z výběru klasických filmových kompozic, které pokrývaly pouhé zlomky původních nahrávek a často byly provedeny s o poznání menším orchestrem než v případě nahrávek původních. V průběhu 80. let se objevila řada nových nahrávek, ale skutečný rozmach následoval díky společností Silva Screen Records (která nahrává řadu klasických filmových kompozic a kompilací v Praze) a Varèse Sarabande (hodně nahrává ve Skotsku). Zatímco repertoár společnosti Silva Screen se soustředí především na novější kompozice období 60. a 70. let, Varèse Sarabande nahrává řadu kompozic Bernarda Herrmanna a Alexe Northa datovaných až do raných let 50. Tyto nahrávky dirigují někteří z renomovaných skladatelů. Nechyběla mezi nimi například northovská série pod vedením Jerryho Goldsmithe, který v případě Northovy odmítnuté

hudby pro snímek *2001: Vesmírná odysea* dirigoval roku 1993 svou první nahrávku hudby jiného skladatele.

Závěrem 90. let však byla zahájena několikaletá rekonstrukce koncertní síně, kterou společnost Varèse Sarabande využívala ke svým novým nahrávkám, což v podstatě sérii společnosti ukončilo. Společnost Silva Screen se naopak stále více soustředí na nové nahrávky kompilací uspořádaných podle skladatelů nebo tematicky (kompilace filmových sérií *Harry Potter*, *Pán prstenů*, *Indiana Jones* či výběry z filmů řady režisérů včetně Stevena Spielberga a Tima Burtona). Iniciátor celé série nahrávek společnosti Silva Screen, James Fitzpatrick, se posléze osamostatnil a založil společnost Tadlow Music, která slouží jako koordinátor řady pražských nahrávek a zastává funkci contractora. Z vlastních prostředků zároveň financuje nahrávky některých klasických kompozic. Jako první byla vydána hudba Dimitriho Tiomkina ze snímku *Guns of Navarone*, po níž následovaly nahrávky Elmera Bernsteina (*Maršál*) a Miklóse Rózsi (*Soukromý život Sherlocka Holmese* a v současnosti dokončované vydání *Cida*). Bohatou sérii klasických kompozic v jejich nových digitálních podobách nabízí i společnost Marco Polo (Naxos), jejíž série začíná počátkem 90. let, kdy byly na Slovensku nahrány některé kompozice pod vedením dirigenta Adriano, mezi nimiž nechyběla díla Bernarda Herrmanna a Franze Waxmana. Skutečný rozmach série této společnosti znamenal roku 1994 nástup dvojice John Morgan - William Stromberg, kteří společně restaurovali a (pod Strombergovým vedením) v Moskvě nahráli řadu dalších kompozic skladatelů Zlatého věku. Série Marco Polo pokrývá podstatnou většinu filmové tvorby Ericha Wolfganga Korngolda a nabízí množství nahrávek Bernarda Herrmanna, Maxe Steinera a dalších skladatelů. Morgan se Strombergem společnost Naxos, jejíž série re-recordingů začala pozvolna upadat, opustili a v prosinci 2006 společně s Annou Bonn oznámili založení společnosti Tribute Film Classics. Vlastní nové nahrávky produkovala



v menší míře i řada dalších specializovaných společností včetně Intrady (*Jáson a Argonauti, Rio Conchos, Ostrovy uprostřed proudu, Ivanhoe, Rozdvojená duše*) či Koch (*Sedm statečných, série kompilací*).

Koch Records a řada dalších společností se však soustředily spíše na klasický repertoár a filmová hudba představoval pouhý zlomek jejich produkce. Řada specializovaných společností tak vydávala pouhou hrstku nových nahrávek, které byly náročné nejen, co se finanční stránky přípravy týkalo, ale především kvůli času. V současnosti se tak na vydávání výhradně nových nahrávek specializují pouze společnosti Tribute Film Classics a Tadlow Music.

Při novém nahrávání je třeba zohlednit řadu dalších nákladů spojených s přípravou a vlastním nahráváním, které v případě vydávání původních nahrávek odpadají. Při kalkulování nákladů je také třeba počítat nejen s platy členů orchestru a dirigenta, ale i s platem zvukových mistrů, nájmem nahrávací síně a především s rekonstrukcí partitury a jejím kopírováním do individuálních partů. I když následující příklad, který se týká kalkulovaných nákladů 78 minut dlouhé nahrávky společnosti Tadlow - *Soukromý život Sherlocka Holmese*, zohledňuje řadu těchto primárních nákladů, nepokrývá náklady vedlejší jako cestovní výlohy pro dirigenta či hosty a jejich ubytování. Vlastní náklady na samotné nahrávání a jeho přípravu vypadají tedy takto:

#### **Přípravná fáze**

\$12,000 Rekonstrukce partitury  
\$2000 kopírování partitury

#### **Nahrávání**

\$23,000 platby členům orchestru a dirigentovi  
\$4000 za nájem studia, platy zvukového mistra, pro tools, atd...

#### **Post-produkce**

\$3000 výsledný mix, kompilace a výroba masteru

Celkové náklady tak dosahují hranice 44000 dolarů, které se mohou radikálně odlišovat v závislosti na vlastním stylu nahrávky a jejím orchestračním rozsahu. V případě delších kompozic, využívajících i pěvecký sbor, narůstají náklady jak v závislosti na nárůstu počtu nahrávacích frekvencí nezbytných k provedení symfonické části kompozice, tak s případnými platbami členům pěveckého sboru, který se účastní nahrávání. Výše uvedené výlohy pokrývají pouze přípravu masteru, a není tak zohledněna další skupina náklad v podobě licenčních poplatků za využití obrazových materiálů a další výlohy spojené s přípravou finálního CD vydání.

Skutečností, která radikálně omezuje rozsah produkce re-recordingů, je evidentně se zmenšující trh. Všechny dosavadní releasy společnosti Tadlow byly vydány v limitované edici 3000 kusů a ani jeden z těchto titulů se dosud nedočkal svého vyprodání. Při průměrném zisku 8 dolarů z jednoho prodaného CD se tak výnosy za celý prodaný náklad pohybují v řádech pouhých 24000 dolarů oproti investovaným 44000 do samotného nahrávání. I v případě atraktivních titulů, jaké představují především Rózsovy a Bernsteinovy kompozice, dochází ke značné finanční ztrátě nahrávací společnosti.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Rozpis nákladů a výdajů přejat z diskuzního fóra Film Score Monthly (příspěvek Jamese Fitzpatricka datovaný Aug 5, 2006 - 10:50 AM): <http://fsm.rciwebhosting.net/board/posts.cfm?threadID=36049&forumID=1&archive=1>

## VII.G. Nové distribuční okruhy, limitované edice

Vlastní distribuce byla do nástupu internetu značně pomalá. Hudební vydavatelství musely své tituly distribuovat přes sít prostředníků a distributorů do tradičních kamenných obchodů po celém světě či budovat vlastní distribuční sít rozesíláním katalogů přímo potenciálním zákazníkům. Zatímco doba mezi vydáním titulu a jeho doručením k zákazníkovi byla značně dlouhá, náklady na pořízení nahrávky byly často zatíženy i poplatky, které si k ceně výrobu přidávaly četné distribuční články. Veškerá distribuce byla vystavěna na distribuci přes různé řetězce. S nástupem internetu se celá distribuce značně zjednodušila. Zatímco současné atraktivní snímky jsou distribuovány stále za použití řetězců do celého světa, archivní tituly se stávají často klubovou záležitostí a již v druhé polovině 80. let byly některé filmové nahrávky vydávány v podobě limitovaných edic a odběratelům nabízeny prostřednictvím katalogů, jejichž systém byl využit i začátkem 90. let společností Varèse Sarabande. Ta jako jedna z prvních zahájila distribuci starších titulů za využití své série limitovaných edic Varèse Sarabande CD Club. Tyto limitované edice (s počtem v rozmezí 1000-2500 kusů) jsou inzerovány i prostřednictvím běžných nelimitovaných titulů společnosti. Varèse Sarabande v bookletech až do roku 1998 uváděla seznam svých 200 nejprodávanějších titulů. V tomto seznamu byly uváděny nejen názvy a autoři nejprodávanějších titulů (uspořádaných abecedně podle názvu filmu), ale i katalogová čísla umožňující případné objednání přímo od vydavatelství (USA) či jeho lokálních zástupců v Japonsku a Německu.

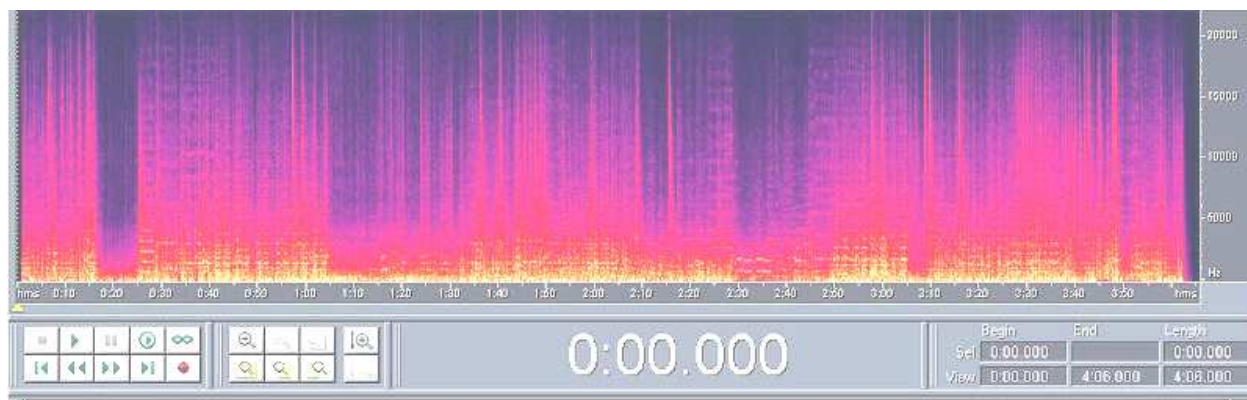
Zatímco v současnosti jsou v našich končinách dostupné tituly Varèse Sarabande v hojném množství a prakticky kompletní nabídka společnosti je dostupná v našich obchodech za využití distribuční cesty: Varèse Sarabande (USA) -> Colosseum (Německo) -> Panther (ČR), limitované edice společnosti jsou distribuovány pouze přímo odběratelům. Děje se tak

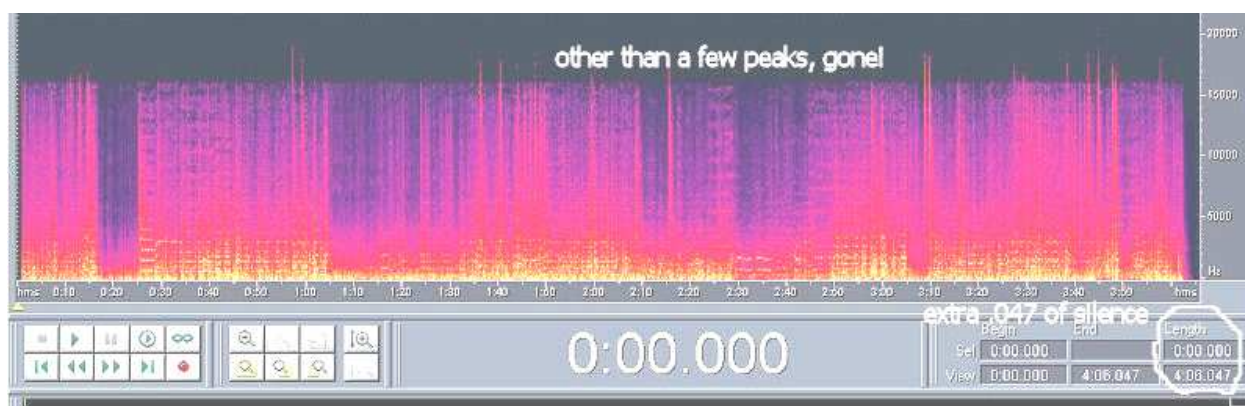
prostřednictvím internetových objednávek od vydavatele či z některého ze specializovaných obchodů. Jejich zásobení je však závislé na vlastní schopnosti objednat tituly včas za využití identické distribuční sítě, která se týká běžných odběratelů. Řada specializovaných obchodů je tak nucena k ceně limitovaných edic přidávat přírážku jak v zájmu dosažení alespoň minimálního zisku, tak i za účelem návratnosti investic do přepravy zboží od výrobce do svých skladů. Limitované edice Varèse Sarabande CD Clubu jsou dostupné i přes síť lokálních distributorů, ale jejich cena je často vysokí. Zatímco základní cena limitované edice 1 CD je 19.99 USD, v Evropě cena téhož CD dosahuje hranice 29,99 EUR. Při připočtení kurzového rozdílu se tak jedná o prakticky dvojnásobnou sumu, než je cena při objednávce přímo od výrobce ve Spojených státech. Zatímco tyto tituly by mohly být distribuovány za využití tradiční distribuční sítě, míra návratnosti (která by byla ještě komplikovaná distribucí titulu od německého zástupce Varèse Sarabande do lokálních obchodů a jejich přírážkou) představuje značně odrazující problém a tyto tituly jsou tak často distribuovány výhradně prostřednictvím přímého prodeje zákazníkům.

Zásobení českých obchodů představuje i další problém pro českého odběratele. Limitované edice se v našich končinách z výše popsaných důvodů neprodávají a distribuce je především na tituly lokálně zastoupených společností. Například společnost Warner Bros., která distribuuje nejen nahrávky své vlastní nahrávací společnosti, ale například i tituly Walt Disney Records. Dalším významným dovozcem je společnost Panther, která na náš trh dováží tituly nahrávacích společností Varèse Sarabande, Silva Screen, Colosseum Records a Rykodisc. Značná část menších společností přidružených k některým produkčním filmovým společnostem (Lionsgate, Lakeshore) se v našich končinách nevyskytuje, stejně jako tituly menších nezávislých nahrávacích společností (Intrada, Film Score Monthly, La La Land, Prometheus, Buysoundtrax, MovieScore Media a další). Na

našem internetovém trhu sice operují některé distribuční společnosti (Musickatalog), které dováží některé tituly z nabídky jinak nedistribuovaných společností. Jejich nabídka je však značně omezená, zřídka aktualizovaná, dodací lhůty značné a ceny v některých případech několikanásobně přesahují cenu zboží při jeho objednávání ze Spojených států (s výjimkou nelimitovaných edic belgické společnosti Prometheus Records, jejichž ceny jsou na srovnatelné výši).

Nástup internetu nejen zjednodušil distribuční otázky a většina menších nahrávacích společností distribuje své tituly prostřednictvím svých vlastních internetových serverů či za využití větších specializovaných obchodů (Screen Archives). Internet však přináší i značná negativa nejen v otázkách pirátství, ale i v podobě současné snahy některých nahrávacích společností (většinou přidružených ke větším studiovým koncernům) distribuovat své tituly online za využití iTunes. Technické otázky kvality ztrátové komprese hudby představují značné problémy, jelikož kompresí jsou nejen kompletně odstraněny některé segmenty zvukového spektra, ale dochází i k narušení či zkreslení zvuku nahrávky, která tak ztrácí některé podstatné detaily. Rozdíly mezi neztrátovou (1) a ztrátovou (2) kompresí 192kbps ukazuje následující spektrální analýza identické skladby:





Jak ukazuje spektrální analýza MP3, veškeré signály přesahující frekvenci 16 KHz jsou při ztrátové kompresi zcela eliminovány. Většina audiosignálu je sice obsažena ve frekvencích nepřesahujících kmitočet 5 KHz, zatímco zbytek představují především harmonické efekty. Při kompresi na 192 kbps však dochází i k mírnému zkreslení zvuku, jehož míra poškození je přímo úměrná kvalitě využitého audiosystému k přehrávání nahrávky a míře komprese [Javorka]. K podobné kompresi, jaká je zobrazena na spektrální analýze MP3 souboru, dochází i při amatérské úpravě audia, při redukci šumu a dalších nevíтанých efektů v případě starších nahrávek, při převodu nahrávky z masteru starší generace či při převodu LP nahrávky na digitální zvuk a následného odstranění defektů původního média za použití digitální úpravy audia.

Zatímco se MP3 a další podobné audioformáty (M4A, OGG) ukázaly vyhovující při snaze o redukci množství jimi využitého prostoru nezbytného pro další data či v rámci internetové distribuce za využití iTunes, které vzhledem k objemu obsažených dat vyžadují jejich redukci na možné minimum, v případě uchování a prezentace hudby v nejlepším možném formátu jsou zcela nevhovující. Zatímco MP3 či M4A soubory jsou hojně využívány na iTunes, v současnosti se vydává řada soundtracků právě ve formátu iTunes exclusive. Tento typ distribuce je pravděpodobně postačující pro vydávání hudby k menším či nezávislým produkcím, ale často se uvedení na trh v tomto formátu dočkávají i nahrávky vysoce atraktivních a

úspěšných snímků. I navzdory mimořádnému úspěchu filmu *Lovci pokladů: Kniha tajemství* (2007) je soundtrack tohoto titulu dostupný jen jako iTunes exclusive v délce pouhých 21 minut. Mezi hlavní distributory svých nahrávek ve formátu iTunes exclusive patří především dvě společnosti. Za prvé studio Disney, které v tomto formátu v posledních letech vydalo i několik vysoce žádaných klasických titulů (*Černá díra* či *20000 mil pod mořem*). Za druhé produkční/nahrávací společnost Lionsgate, která současně tímto stylem ale distribuuje podstatnou většinu své produkce. Stinnou stránku iTunes představují především lokální omezení. Hudba, která se svého „vydání“ dočká na amerických iTunes, není dostupná k objednání nikde jinde ve světě (pokud nedojde ke jejímu vydání na lokálních iTunes), a je tak omezena nejen možností volby odběratelů, zda-li volit mezi kvalitním CD provedením či nekvalitním ztrátovým formátem, ale podstatně většině potenciálních odběratelů je nákup hudby legálním způsobem zcela znemožněn.

Zatímco pro běžné spotřebitele představuje formát iTunes zjednodušení a další zrychlení distribuce hudby, pro sběratele se stává nevyhovujícím nejen kvůli lokálním omezením distribuce, ale i v důsledku popisované nepostačující kvality prezentované nahrávky. O preferencích malého soundtrackového trhu vypovídá i příklad švédské nahrávací společnosti MovieScore Media Mikaela Carlssona, která zahájila svou činnost v listopadu 2005 právě na poli iTunes distribuce svých titulů. Během následujícího roku a půl se svého vydání pod záštitou této společnosti dočkalo celkem 20 titulů, které byly omezeny na díla začínajících skladatelů či menších evropských snímků. Od dubna 2007 se společnost rozhodla zaměřit i na CD trh a všechny své následující tituly distribuje jak na iTunes, tak i v podobě limitovaných CD edic (v počtu 500 kusů, zřídka 1000, pouze v jediném dosavadním případě 1500 kusů), jejichž distribuci zajišťuje Screen Archives Entertainment. Zatímco

specializované obchody se tak snaží o co nejvyšší možnou technickou kvalitu svých titulů, pro větší společnosti se iTunes distribuce stává výhodnou především co se týče vlastních nákladů. Ty nemusí pokrývat výrobu a distribuci CD do sítě obchodů, z čehož vyplývají vyšší zisky za menšího množství vynaložených prostředků.

O akceptování ztrátových zdrojů jako postačujících pro poslech svědčí i využití ztrátových zdrojů při sestavování propagačních materiálů v případě snímků *Holky z kalendáře*, *Láska nebeská* a *Život pod vodou*. Lisovaná *For Your Consideration*<sup>26</sup> proma těchto snímků jsou sestavena právě za využití ztrátových zdrojů. Je pravděpodobně jen otázkou času, kdy se svého oficiálního vydávání dočkají i tituly pocházející ze stejného zdroje.

---

<sup>26</sup> Vydávané produkčními společnostmi v zájmu prosazení snímků pro možné nominace na hudební ceny.



## VIII. Závěr

Filmová hudba zahrnuje celou škálu stylů od klasické symfonické hudby ve wagnerovských tradicích přes avantgardní hudební směry až po žánry, které byly populární v jednotlivých historických obdobích. Stejně jako dochází k proměně celého systému filmové produkce, dochází i k proměně postupu vzniku filmového doprovodu i požadavků na něj kladených. Jak udávaly předchozí kapitoly, každá epocha filmové hudby má své vlastní skladatelské hvězdy a je rámována vlastními kompozičními postupy, které se navzájem překrývají a proměňují se velmi pomalu a pozvolna. V období němého filmu byly ve filmové hudbě využívány klasické skladby, jejichž styl byl plně akceptován jako filmový doprovod i v období nástupu zvuku. V průběhu raných 50. let se začaly objevovat prvky hudební avantgardy a moderny, jejíž využití mělo svůj původ v demografických změnách publika, kterému pozvolna začaly dominovat diváci mladé generace. S oslabením cenzurních orgánů se pozvolna proměnily žánry a zobrazení dříve tabuizovaných témat, u kterých koncepce hollywoodského zvuku přestávaly fungovat. Produkce hollywoodských studií se začínala orientovat více na mladé publikum, jehož preference směřovaly k využití moderních hudebních směrů. Některé z trendů (jazz), které dominovaly 50. letům, se ve filmové hudbě objevovaly již od druhé poloviny 30. let, a trvalo tak více než dekádu, než se staly dominantním výrazovým prvkem. V období 50. let pokračovala tradiční symfonická linie, která nacházela své uplatnění v pozdější tvorbě skladatelů z období Zlatého věku. V průběhu 50. let se však pozvolně omezovala tvorby řady skladatelů předchozí generace a více prostoru získávali mladší skladatelé (Rosenman, North, Goldsmith, Bernstein,...), kteří kromě návaznosti na klasickou romantickou symfonickou hudbu do svých kompozic začleňovali i prvky populárního jazzu, popu a rockové hudby.

Přelom 50. a 60. let přinesl novou módní vlnu v podobě kompilací písní využitých v rámci filmového doprovodu, nikoli

pouze jako source music. I když v některých žánrech byl tento přístup zcela legitimní, následkem úspěchu některých filmových písní (Moon River; Do not forsake me, Oh my darling) docházelo ke snaze prosazovat využití písní (vystavěných na vlastním tematickém materiálu snímku) i u projektů, kde tento trend nebyl zcela vhodný. V průběhu 60. let Hollywood asimiloval novou generaci evropských skladatelů a s nástupem Nového Hollywoodu se svého dalšího uplatnění dočkali někteří skladatelé z období Zlatého věku i z evropské hudební scény, kde již stihli získat potřebné renomé spoluprací s autorskými osobnostmi.

Technologický vývoj ovlivnil následující směr filmové hudby již v závěru 70. let, kdy se ve větší míře objevovaly elektronicky vystavěné kompozice (čistě elektronickou prvotinu představovala hudba ke sci-fi *Zakázaná planeta* z roku 1956). Rané elektronické nástroje byly sice využívány v rámci filmových kompozic již od počátku zvukové éry, svého uplatnění se však dočkaly především v B filmech, v nichž byla elektronika využita jako ryze efektní a značně samoučelný prvek. 80. léta dále rozvíjela možnosti samplingu a výsledkem byla řada čistě elektronických kompozic, v jejichž případě syntezátory sloužily jako náhrada tradičního symfonického orchestru, případně byly využity jako doplněk tradičního symfonického tělesa. Řada skladatelů využívala elektroniku k rozšíření své zvukové palety.<sup>27</sup>

Současné trendy, které mají počátky v Zimmerově rané tvorbě z přelomu 80. a 90. let (modernizované za použití rychle se rozvíjejících možností samplingu a počítačové hudby), směřují k využívání jednoduché tematické linie podkreslené prvky populární hudby. Nejčastěji využívanými skladateli současnosti jsou Zimmerovi následovníci druhé generace, kteří nezřídka

---

<sup>27</sup> Proti tezi o využívání elektroniky v zájmu snahy o ušetření přinesl komentář Maurice Jarreho ohledně hudby k Weirově snímku *Svědék* (1985). Jarre dostal od Weira naprostou svobodu experimentovat a ve své partituru využil celkem 8 elektronických nástrojů. Vlastní nahrávání kompozice se tak prodražilo mnohem víc, než kdyby Jarre pracoval s klasickým symfonickým orchestrem.

postrádají jak klasické hudební vzdělání, tak i zkušenosti, které by získali prací na menších snímcích a teprve postupně by se vypracovali k atraktivním projektům velkých hollywoodských studií. Řada Zimmerových následovníků v posledních letech začíná prací na vysoce atraktivních blockbusterech. Generace starších skladatelů (a paradoxně i skladatelů středních let) je na ústupu a následkem zrychlování postprodukce dochází k návratu skladatelských skupin pracujících současně na jediném projektu.

Pokud ignorujeme ojedinělé projekty spadající do oblasti dlouholetých sérií, soudobé tendence směřují k radikálnímu potlačování tematické filmové hudby a k omezování prostoru, který je hudbě svěřen ve výsledném mixu. Jako příklad může sloužit hudba Johna Williamse pro *Indiana Jonese a království křišťálové lebky*. Zatímco v předchozích částech série má hudba výsadní postavení, v případě čtvrtého dílu je ve výsledném mixu situována až na poslední místo a ve filmu nezazní žádné čistě hudební momenty, které byly obvyklé ve všech dílech původní trilogie.

Rozhodující roli na podobu filmové hudby v globálnějším měřítku sehrává i výběr temp tracku, který často bývá volen z kompozic posledních úspěšných snímků ovlivněných tvorbou soudobých mladých skladatelů ze Zimmerovy školy. Při pokusu o překročení hranic tohoto začarovaného kruhu nezřídka (dost možná ještě ve větší míře než dříve) dochází k odmítání kompozic, které se temp tracku vzdálily přespříliš a svou nespornou roli sehrává i diktát producentů.<sup>28</sup>

Zatímco v současnosti pravidelně probíhají stávky jednotlivých odborových organizací herců a scenáristů za lepší pracovní a platební podmínky, skladatelé nejsou institucionálně organizováni, a výsledkem jsou tak mimořádně špatné pracovní

---

<sup>28</sup> Zatímco při své několikaměsíční práci na animovaném snímku *Želvy Ninja* byl Marco Beltrami režisérem snímku veden ke komponování rozsáhlé tematické hudby ve stylu svého *Hellboye*, pouze pár dní před nahráváním byla jeho výsledná kompozice shledána bratry Weinsteinovými příliš temnou a záhy byl najat Klaus Badelt s celým týmem skladatelů, kteří během pár týdnů složili k filmu hudbu novou.

podmínky určované trhem. Pokud hudba nespĺňuje podmínky či představy režiséra a vedení studia (které mohou být často protichůdné), je hudba odmítnuta momentálně dominantní stranou a nově najatý skladatel musí pracovat ve značně ztížených podmínkách. Jak ostatně zmiňoval viceprezident společnosti Varèse Sarabande Robert Townson (viz str. 51-52), když je další rekordní deadline naplněn, dostává se do povědomí producentů a stává se nově respektovanou hranicí, jak dlouho by mělo trvat složení filmového doprovodu [Kulics - Tihanyi - Biro - Szabo, 2005].

S nástupem nového tisíciletí dochází k proměně průběhu vydávání filmové hudby na CD a to jak v případě nových snímků, tak i v případě starších archivních releasů. Na rozdíl od tradičních hudebních vydavatelství, která mají smluvně vázány své interprety, praxe vydávání filmové hudby je značně odlišná. Rozhodující vliv sehrává třetí instance v podobě filmového studia, které určuje, zda-li se nahrávka dočká svého vydání, či nikoliv. Namísto konkurenčního prostředí existuje mezi některými společnostmi otevřená spolupráce.

Cílem tohoto textu nebylo komplexně postihnout některou konkrétní oblast, ale odkrýt pozadí filmové postprodukce s ohledem na hudbu a její proměnu s nástupem periodizace jejího historického vývoje. Při analýze produkčního procesu je třeba se zaměřit na konkrétní tituly, jelikož každý projekt je odlišný, nejen co se náročnosti a délky produkčního harmonogramu týče, ale výsledná hudba je často ovlivněna dialogem mezi skladatelem a režisérem, popřípadě zástupcem produkce či hudební divize studia. V zájmu korektní prezentace skutečností je třeba operovat především s primárními prameny, které mohou pocházet z uváděných zdrojů, ze kterých vychází i předchozí práce: nejen tedy z rozhovorů se skladateli,

režiséry, zvukovými mistry, ale i z bookletů, kterým bývá v případě archivních releasů věnována mimořádná pozornost v případě produkce nahrávacích společností Percepto, Film Score Monthly a Intrada.

V případě této práce byla jako výchozí zdroj informací o průběhu postprodukce a historického vývoje filmové hudby využita kniha Richarda Davise *Complete Guide to Film Scoring* (Berklee press, 1999), v pozdějších kapitolách byly využity informace z dalších zdrojů. Například komentáře rozličných hudebních producentů (Douglas Fake, Roger Feigelson, Ford A. Thaxton, Lukas Kendall aj.) na diskusním fórech nahrávacích společností Intrada a Film Score Monthly, které popisují průběh vydávání individuálních kompozic na hudebních nosičích i nástin podmínek spolupráce s rozličnými hollywoodskými filmovými studii. Řada obsažených informací byla založena na individuálních příkladech, jelikož s nástupem nových tarifů AFM dochází ke značné diferenciaci re-use fees a podmínek licencování původní nahrávky při vydávání na CD. Většina těchto kontraktů (výše re-use fees, množství vylisovaných kopií) je stanovena na základě individuálně koncipovaných smluv. Stejně jako v případě analytického zkoumání vydávání individuálních nahrávek na hudebních nosičích a pozadí jejich licencování a distribuce, nebylo možné bez individuálních informací přistupovat ke studiu a analýze hudby v jednotlivých snímcích. Filmová hudba a její skladatelé bývají často kritizováni za schematičnost a časté navazování na hudbu klasickou. Otázka, nakolik je toto rozhodnutí v rukou samotného skladatele a v jaké míře je styl výsledné partitury ovlivněn spottingem či temp trackem, představuje jen jednu z mnoha podobných, na které není možné odpovídat v obecných termínech, ale pouze v závislosti na průběhu postprodukce individuálních snímků. Doufám, že v textu prezentované informace pomohou odpovědět na některé základní otázky spojené s průběhem hudební produkce, a přispějí tak k lepší informovanosti o průběhu vzniku filmového

doprovodu a problémech, kterým musí v současnosti skladatelé pravidelně čelit. Jak ukázala první polovina této práce, rozličné skladatelské přístupy se pozvolna měnily a obměňovaly přibližně po 20 let dlouhých obdobích. V současnosti se však vrací principy skladatelských týmů, jejichž členové pracují společně na jednom snímku, což bývalo obvyklé v případě menších studiových produkcí během raného studiového systému. Dnes se však tento přístup stává tradičním i v případě velkých studiových projektů, které jsou často podrobeny řadě zkušebních projekcí, které nezřídka určují i styl požadovaných úprav jejich hudebního doprovodu. V oblasti vydávání filmové hudby se roku 2005 zlepšila pozice nahrávacích společností, které již nejsou omezovány předchozí výší nákladů v podobě prohibitivních re-use fees. V posledních letech začínají opětovně spolupracovat nahrávací společnosti s filmovými studii, které donedávna vydávání svých titulů prostřednictvím nezávislých hudebních vydavatelství zcela odmítaly. Zatímco specializované nezávislé společnosti stále pokračují ve vydávání svých titulů na tradičních hudebních nosičích, nahrávací společnosti přidružené k filmovým studiím distribuují většinu své produkce za využití iTunes a ztrátových audiosouborů ve formátech MP3 a M4A.

Pozvolné omezování trhu filmové hudby vede ke snížení produkce nahrávacích společností, které v posledních letech distribuují podstatnou většinu starších titulů pouze jako limitované edice, které jsou nabízeny zákazníkům prostřednictvím vlastních internetových obchodů. Zkracuje se tak cesta hudebních nosičů od vydavatele ke spotřebiteli a omezují se náklady, které mohou v případě nepřímé distribuce zvyšovat pořizovací cenu těchto titulů kvůli přirážkám všech dílčích distribučních článků.

Řada skladatelů zakládá své vlastní nahrávací společnosti určené k distribuci svých titulů - průkopníky v této oblasti představují veteráni John Scott a Lalo Schifrin. V současnosti

se však tento způsob vydávání ukazuje jako doména začínajících skladatelů, kterým vedení vlastních minoritních nahrávacích společností umožňuje distribuci titulů, které by byly z hlediska větších specializovaných společností nerentabilní. S pozvolným omezováním trhu je postupně snižováno i množství vydávaných kusů v případě archivních releasů, které jsou podle podmínek AFM akceptovatelné pro snížené sazby re-use fees v případě, že je vylisováno méně než 3000 kusů. Nakolik je tato hranice naplněna, bývá určeno buď v rámci samotné licence, či závisí na uvážení producentů CD a nahrávací společnosti.

Filmová hudba v současnosti prochází řadou změn po stránce produkční i distribuční. Postupné snižování prodeje zapříčiněné nárůstem pirátsví (umožněného přechodem na snadno kopírovatelná média a internetem) a přeměna distribuce hudebních nosičů na přímou distribuci (a tím způsobené snížení prodeje vybraných archivních titulů náhodným kupujícím) vedlo k omezení až ukončení činnosti řady nahrávacích společností specializujících se na filmovou hudbu. Přesto v současnosti stále vznikají i nové společnosti. Ty se však specializují na ještě menší segment trhu. Může se jednat o re-recordingy (Tadlow, Tribute Film Classics), kompozice začínajících skladatelů (povětšinou vydávané prostřednictvím společností vlastněných přímo danými autory) či hudby z neznámých snímků evropské produkce (MovieScore Media, Mellowdrama). I když je ve větších studiových filmech hudba v současnosti převážně upozadována ve prospěch ruchů, zásluhou těchto menších specializovaných společností a díky změnám v systému kalkulování re-use fees dochází k rozmachu vydávání archivních titulů (buď v podobě limitovaných edic) v míře dosud nevídané. Postupně se tak odkrývají další a další kapitoly v dějinách této hudební formy.

## IX. Anglické resumé

Film music's history has been described in several books dealing with biographies of individual composers, particular genres or group of films that were analysed in terms of music theory by writers such as Randall D. Larson, Jon Burlingame, Jeff Bond, Royal S. Brown or Kathryn Kalinak. During the years several active composers published their own theory books, which could either describe the whole process of scoring the film in particular era or describe composer's life and career and therefore bringing several interesting details about particular projects they worked on and shift film music production undertook within several decades.

Instead of dealing with particular period of film music history, this thesis combines basic information about history, development of film music and scoring process starting with silent era through the Golden age, New Hollywood, 80s and 90s. Also included is description of possible problems composers have to face on a daily basis consisting of getting hired, dealing with film directors and producers (spotting), scoring the film based on timing sheets compiled by music editors, providing sketches to orchestrators, recording their music and releasing a record on CD. The last point is divided into three basic groups which are described during the final chapters: releasing a score for a new film, releasing an archival score and re-recording the music which was either lost or damaged beyond use due to its age.

Re-recording of film scores was usually forced by prohibitive re-use fees which are paid to American Federation of Musicians. Based on the initial contract, film producers have rights to use the music only once in the film they made. If the same music is supposed to be released on CD, the producers of the CD has to pay additional fees to the musicians recording the score. Therefore several richly orchestrated scores were not



able to be released as original recordings and were re-recorded for an album presentation with a cheaper and smaller orchestras. Sometimes the whole groups of instruments were deleted from the score of the new recording and short cues were combined into longer suites for their album presentation.

Process of re-recording a score for an album presentation is replaced by re-editing for an album presentation that was common during the 90s. Several of the scores released were therefore butchered and only a small portion of the whole scores were released combined into longer cues that covered only small parts of the original film cues. Fortunately this era is now over and AFM has accepted new terms of re-use fees. When releasing a new score recorded after 14 August 2005 re-use fees are paid only if more than 14,999 copies of this title is sold. Also affected were re-use fees associated with older scores and these fees are now being reduced if less than 3000 copies of a particular title is pressed. Therefore majority of archival releases is available as limited editions ranging from 500 to 3000 copies. The particular number can be either set by a particular contract or is decided by record company based on estimated interested in the particular title.

Re-use fees are associated with scores recorded by members of AFM that covers majority of orchestras situated in United States and Canada. There are still some places (Seattle) where the musicians are not members of AFM and no re-use fees are involved. This can be also valid if a score is recorded outside US in places such as London, Prague, Paris, Bratislava, Munich and several others.

All of the Hollywood films during the Golden age contained scores performed by studio's own orchestras on staff. With the end of Golden Age, and especially in 1958 when studio orchestras were dismissed, many US musicians went on strike and producers were forced to record scores in different locations

where musicians were not prepared for demands of film scoring well enough. Several decades later recording music is now very common in Prague, Bratislava and especially London. During the years film studios lost not only their own musicians on staff but also several scoring stages were closed and turned into buildings used for shooting or reality shows. In december 2007 Todd-Ao Scoring Stage (one of three largest scoring stages situated in Los Angeles area) was closed leaving only Sony Scoring Stage and 20th Century Fox scoring stage that can be used for recording of orchestral scores for 100+ players. There are several others such as Capitol and Paramount Stage M, which are used for many recordings but are considerably smaller (approx. 60 players).

## X. Terminologický slovník

- **6M3** = kódové označení skladby využitě při jejím nahrávání. Zatímco první číslo označuje číslo filmového kotouče, číslo druhé označuje pořadí, která skladba zaujímá v jeho hudebním doprovodu.
- **Additional music** = dodatečná hudba. Důvody využití více skladatelů mohou být různé. Může se jednat o důsledek změn střihu filmu i po dokončení nahrávání hudby, které vyžaduje novou hudbu pro pozmeněné scény či důsledek příliš krátkého času ke složení hudby. Zatímco hlavní skladatel, který složil větší část kompozice získává místo v hlavních titulcích, autoři additional music mohli k filmu přispět pouhými pár minutami hudby.
- **AFM** = American Federation of Musicians = odborová organizace zastřešující podstatnou většinu orchestrů ve Spojených státech, jejíž historie se datuje do závěru 19. století.
- **Contractor** = Osoba najímající hudebníky na nahrávání filmové kompozice. Jedná se do značné míry i o organizační činnost, jelikož contractor musí zajistit, aby byl v danou dobu v daném studiu přítomný počet hudebníků odpovídající přesně požadavkům partitury, jejíž orchestrační náročnost a rozsah bývá značně proměnlivá.
- **Copyist** = funkce v rámci přípravy partitury pro její nahrávání. Zatímco partitury dirigentů obsahují více či méně kompletní rozpis orchestrace všech nástrojových skupin (či případně eliminují syntetické prvky, které by délku partitury ztlačily a navíc nejsou ani nikdy nahrávány souběžně s provedením symfonické nahrávky), party jednotlivých nástrojových skupin musí obsahovat pouze části partitury jim příslušící.
- **Cue** = jednotlivá skladba. V rámci kontextu může znamenat i zlom v hudbě, který odpovídá dění na plátně a jejich časová shoda umožňuje fungující propojení hudby a obrazu.
- **Cue sheets** = soupis délek jednotlivých záběrů a sekvencí, kterým je připsán individuální hudební doprovod - využit maxem winklerem v sérii tzv. fake books vydávaných nakladatelstvím Carl Fischer Music store and publishing v New Yorku. V přeneseném smyslu může znamenat i celkový seznam pro film požadovaných, složených a nahraných skladeb. Tyto materiály jsou skladovány v archívech studií a často obsahují i přesná data, kdy byly individuální skladby nahrávány a specifikace autorů určitých skladeb v případě, že se na hudbě k danému snímku podílelo více autorů a uvádí i orchestrátory individuálních skladeb.

- **DAT** (digital audio tape) = médium, které v průběhu let vytlačilo nahrávání hudby na zvukovou stopu tradičního filmového pásu. Jedná se o kvalitnější médium, které je schopné neztrátového záznamu a svou podobou připomíná tradiční audiokazetu - i když je o něco menší (73mm x 54 mm x 10,5 mm). Záznamovým médiem je 4 mm široký magnetický pás, který je na rozdíl od tradičních audiokazet nahrátelný pouze na jednu stranu. Tento systém byl vyvinut společností Sony v polovině 80. let.
- **Dubbing** = postprodukční fáze, v níž jsou mixovány rozličné elementy (zvukové efekty, dialogy, hudba) do podoby výsledného či dočasného mixu.
- **FYC promo** (For Your Consideration) = propagační materiál, který může mít rozdílnou podobu (VHS, DVD, CD) dle kategorie, které se týká. FYC materiály jsou produkčními společnostmi a filmovými studii rozesílány členům akademií jednotlivých filmových cen, kteří rozhodují o následných nominacích. S ohledem na hudební oblast tyto proma často obsahují i materiál, který není obsažen na oficiálním vydání daného titulu či jsou v této podobě dostupné i nahrávky, které nebyly oficiálně nikdy vydány.
- **Hollywoodský zvuk** = pojem používaný zpočátku hudebníky pracujícím v hudebních divizích jednotlivých studií. Skladatelem jehož zvuk definoval tento styl přednesu byl Alfred Newman. Základem tohoto stylu hry je bohatá barevnost zvuku se spoustou vibrát.
- **Hudební divize** = instituce fungující v období Zlatého věku, které zastřešovaly kompletní hudební produkci od výběru skladatele, přes spotting až po orchestraci a nahrávání studiovým orchestrem. Vliv hudebních divizí slábne s pozvolným rozpadem studiového systému. I když tyto instituce fungují dodnes, jejich role je o poznání menší než byla v dobách studiového systému.
- **Hudební editor** = osoba či skupina osob (pracujících v rámci společností, které zastřešují hudební produkci), které fungují po celou dobu zvukového filmu. V období němého filmu podobnou roli zastávali hudební režiséři v divadlech či kinech. Jejich pracovní náplní je popsat jednotlivé scény tak podrobně, aby bylo možné přesně stanovit přechody, kdy dochází ke změně hudby, která reflektuje dění na plátně. Kromě přípravy těchto soupisů hudební editor případně hudbu upravuje (stříhá), aby odpovídala nové stříhové verzi snímku, která vznikla až po dokončení nahrávky.
- **Master** = záznam nahrávky přímo z nahrávacího studia. Může se jednat o výběr hudby k jejímu vydání na hudebním nosiči - kopie první generace.

- **Mock ups** = počítačová dema dokončené hudby, které bývají někdy využity již v rámci testovacích projekcí. Slouží k usměrňování skladatelů a umožňují režisérům získat představu o přibližném zvuku výsledné nahrávky.
- **Orchestrátor** = čistě filmová funkce, která je v rámci klasické hudby nemyslitelná. Řada skladatelů z oblasti klasické hudby proto orchestrovala své kompozice sama, dovolil-li to čas a politika studia, která dbá na striktní dodržování jednotlivých funkcí. Náplní práce orchestrátorů je rozpis sketches do podoby kompletní partitury určené k nahrávání. V případě, že skladatelé dodávají kompletní partitury, činnost orchestrátora spočívá v kontrole nakolik je rozepsaná partitura zahrátelná živými hudebníky (týká se především současných mladých skladatelů bez hudebního vzdělání, kteří při komponování využívají počítače).
- **Overdubs** (overdubbing / tracking) = je proces nahrávání během něhož jsou rozličné nástrojové skupiny nahrávány samostatně a tyto prvky jsou následně mixovány ve výslednou nahrávku. Postupně jsou k dříve nahraným audiostopám přidávány stopy (tracky) další. Výhodou tohoto procesu je možnost nahrávání rozsáhlejších orchestrálních partů menší skupinou hudebníků a současně jsou i menší nároky kladené na velikost nahrávacího studia. Při rozsáhlých smyčcových sekvencích tak může být nahrána nejprve celoorchestrální část nahrávky s dalšími smyčcovými party (či party libovolných sólových nástrojů), které jsou nahrány až po dokončení nahrávky základní orchestrální části.
- **Pre-records** = vychází z výše definovaných overdubs. Veškeré party, které byly nahrány dříve před nahráváním dalších sekcí orchestru jsou „pre-recorded“ (přednahrané).
- **Promo** = propagační materiál. V této podobě existují rozličné nahrávky, které se z důvodů re-use fees či příliš nízké odhadované prodejnosti titulu nedočkaly svého oficiálního vydání. Tyto materiály cirkulují ve filmovém průmyslu mezi zastupujícími agenturami a produkčními společnostmi za účelem propagace klientů agentury.
- **Proofreaders** = poslední kontrolní instance případných chyb. Podobné roli korektora v rámci tiskových médií.
- **Recording sessions** = nahrávací frekvence = každý nahrávací den probíhají dva bloky nahrávání (v délce 3 hodin) během nichž je ve Spojených státech stanoveno maximální množství nahrané hudby na 15 minut.
- **Reel-to-reel** = rané médium magnetického záznamu zvuku. Namísto kazet, které by zakrývaly záznamový pás byly v případě reel-to-reel nahrávky zaznamenávány na kotouče.

Tento typ nahrávání má své počátky již ve 30. letech a ke svému konci v hudebním průmyslu se chýlí začátkem 60. let, kdy je nahrazován tzv. compact cassette společností Philips. Název byl tomuto médiu přiřčen až zpětně v 60. letech, aby se odlišil od novodobějších formátů záznamu zvuku.

- **Source music** = diegetická hudba = hudba, která vychází ze zdroje, který je přímou součástí scény. Může se tak jednat jak o písně v rozhlase či o hudební podkres divadla uvnitř filmového světa. Source music může být buď vybraná z rozličných archivních zdrojů či komponovaná přímo na míru - v této závislosti pak vznikají možné problémy se synchronizací pokud hudba nebyla nahrána již před samotným natáčením. Georges Delerue musel při práci na *Střílejte na pianistu* složit hudbu na základě gest George Aznavoura u piána, Marco Beltrami musel své skladby pro sólové violoncello a klavír pro dánský snímek *Dina* skládat na základě gest dvojice hlavních představitelů.
- **Score** = nediegetická hudba = využití score je značně rozsáhlé a kromě očekávatelného umocnění emocionální stránky, napětí se může filmová hudba i vyjadřovat k dění na plátně a odkrývat některé jinak prozatím skryté souvislosti. Ve fyzickém smyslu score je partitura ve smyslu notového zápisu skladeb.
- **Source** = hudba, která stírá rozdíl mezi score a source music. Tento případ se například může týkat hudby ve scéně na pláži v *Pokání*, kde do score music zasahuje pěvecký sbor, který je součástí filmové scény a záhy score opět opouští, když se kamera vzdálí. Nejedná se však o vstup source music přerušující score, ale sbor je přímo zakomponován do původní hudby Daria Marianelliho.
- **Sketches** = ve své podstatě se jedná o nepřeložitelný termín, který popisuje náčrtky partitury, které skladatelé zapisují na prostoru pouhých několika řádků a namísto jejího rozpisu (který obstarávají orchestrátoři) se věnují dalším sekvencím či přepracování sekvencí, které již byly orchestrovány, ale byly dodatečně upravovány pozměněním stříhové skladby.
- **Spotting** = raná fáze hudební produkce během níž se skladatel schází s režisérem a diskutují o stylu kompozice a v jakých částech filmu by měla hudba znít. Současně je určována i funkce hudby a její orchestrační rozsah.
- **Submission promo** = materiál propagující skladatele cíleně za účelem získání specifického projektu. Submission proma jsou povětšinou velmi krátká s délkou zřídka dosahující hranice 30 minut a jejich náplní je výběr starších

kompozic propagovaného skladatele z jeho žánrově identicky laděných snímků.

- **Takes** = podobně jako v případě vlastního natáčení, kdy má každý záběr několik verzí, i při nahrávání jsou skladby často nahrávány opakovaně - ať již z důvodu postupné úpravy partitury, která lépe vyhovuje představě skladatele, režiséra atp., tak i z důvodů vzniku rozličných nevíтанých efektů a vnějších vlivů, které narušují nahrávku.
- **Temp track** = dočasná zvuková stopa. Již během postprodukce vznikají rozličné dočasné mixy, které mají různým stříhovým verzím dodávat iluzi dokončenosti, aby bylo možné odhalit nakolik bude snímek fungovat až bude zcela dokončen již během rozličných testovacích projekcí a projekcí vedení studia. Jelikož hudba a její nahrávání představuje jeden z posledních prvků, které jsou připraveny k provedení výsledného mixu, je temp track sestaven z hudby z podobně laděných snímků či na hudby vybrané dle přání a představy režiséra. Během častých projekcí různých verzí snímku není neobvyklá ani tzv. *temp love* - či-li obliba dočasné hudební stopy na straně režiséra či produkce a skladatelé pak mají svázané ruce a jsou nuceni skládat hudbu přesně ve stylu temp tracku. Tento problém často vede i k novému licencování starší hudby namísto nové nahrávky, která se temp tracku příliš odchýlila.
- **Timing Sheets** = soupis a podrobný popis individuálních sekvencí vyžadujících hudební doprovod. Jednotlivé scény jsou podrobně popsány s přihlédnutím ke střihu, svícení, dialogům a dalším prvkům, které mohou mít vliv na hudební podkres.
- **Zvukový mistr** = osoba dohlížející nad vlastním nahráváním a hlasitostním poměrem jednotlivých sekcí orchestru a popř. i nad propojením přednahrávek s nově nahrávanými party. Řada skladatelů po delší období pracuje výhradně s jedním či pouze pár zvukovými mistry. K nejvýznamnějším se řadí především Dan Wallin, Bruce Botnick, Dennis Sands, Shawn Murphy a John Kurlander.

## XI. Literatura, prameny, interview a webové stránky

### I. literatura

- BOND, Jeff (1999): *The Music of Star Trek*. Lone Eagle Publishing Company.
- BROWN, Royal S. (1994): *Overtones and Undertones*. University of California Press.
- DARBY, William & DU BOIS, Jack (1990): Jerry Goldsmith in *American Film Music - Major Composers, Techniques, Trends, 1915-1990*. McFarland & Company, s. 496-519.  
<[http://www.geocities.com/Hollywood/Cinema/6608/literatur\\_AFM.htm](http://www.geocities.com/Hollywood/Cinema/6608/literatur_AFM.htm)> (verifikováno 30. května 2006).
- DAVIS, Richard (1999): *Complete Guide to Film Scoring*. Berklee Press.
- GOLDSMITH, Carrie (-): *Deconstructing Dad: The Unfinished Life and Times of Jerry Goldsmith*.  
<[http://freeclyde.com/people/family/carrie\\_goldsmith.html](http://freeclyde.com/people/family/carrie_goldsmith.html)> (verifikováno 10. března 2008).
- GOMERY, Douglas (2005): *Hollywood Studio System: A History*. British Film Institute.
- KALINAK, Kathryn (1992): *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*. University of Wisconsin Press.
- MATZNER, Antonín & PILKA, Jiří (2002): *Česká filmová hudba*. Praha: Dauphin.
- PREDERGAST, Roy M. (1977): *Film Music: A Neglected Art*. New York University Press.
- THOMAS, Tony (1991): Jerry Goldsmith & Jerry Goldsmith on Film Music in "*Film Score - The Art & Craft of Movie Music*". Riverwood Press, s. 285-295.  
<[http://www.geocities.com/Hollywood/Cinema/6608/literatur\\_FS.htm](http://www.geocities.com/Hollywood/Cinema/6608/literatur_FS.htm)> (verifikováno 30. května 2006).

### II. Další textové prameny:

- ALBERGE, Dalya (2008): Modern scores are terrible, say composers. *The Times*, 17. března 2008.  
<[http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts\\_and\\_entertainment/film/article3564154.ece](http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/film/article3564154.ece)> (Verifikováno 25. května 2008).
- BEEK, Michael (2008): Leonard Rosenman 1924-2008.  
<<http://musicfromthemovies.com/sotw.asp?ID=111>> (verifikováno 10. března 2008).
- BOGGAN, Justin (2008): Rejected film and TV scores.  
<<http://www.rejectedfilmscores.150m.com/>> (verifikováno 10. června 2008).
- BOND, Jeff (1998): Wee The Mix: Jerry Goldsmith's Legend on Film.  
<<http://www.figmentfly.com/legend/music10b.html>> (verifikováno 30. května 2006).
- BOND, Jeff (2004): Jerry Goldsmith 1929-2004. *Film Score Monthly*, VOL.9 #7 Srpen 2004.
- BOND, Jeff (2007a): Indie Labels on the right track with movie music. *Hollywood Reporter*, 14. srpna 2007.  
<[http://www.hollywoodreporter.com/hr/content\\_display/news/e3i5576ba19c7882ecl429fba953268ee5](http://www.hollywoodreporter.com/hr/content_display/news/e3i5576ba19c7882ecl429fba953268ee5)> (Verifikováno 25. února 2008).



BOND, Jeff & KENDALL, Lukas (2007b): The Wind and the Lion: Liner Notes. (Intrada Records, MAF 7101).

BOND, Jeff (2008): Oscar-Nominated Movie scores push boundaries. Hollywood Reporter, 19. února 2008.  
<[http://news.yahoo.com/s/nm/20080219/music\\_nm/oscars\\_score\\_dc\\_1;\\_ylt=ArTfWUzdue2KnkGlkTeYs.P0kPUI](http://news.yahoo.com/s/nm/20080219/music_nm/oscars_score_dc_1;_ylt=ArTfWUzdue2KnkGlkTeYs.P0kPUI)> (Verifikováno 25. února 2008).

BURLINGAME, Jon (2007): Todd-AO's fate could impact scoring. Variety, 22. srpna 2007.  
<<http://www.variety.com/article/VR1117970664.html?categoryid=2650&cs=1>> (verifikováno 10. června 2008).

BURLINGAME, Jon (2008): Leonard Rosenman dead at 83.  
<[http://filmmusicsociety.org/news\\_events/features/2008/030408.html](http://filmmusicsociety.org/news_events/features/2008/030408.html)> (verifikováno 10. března 2008).

DEUTSCH, Didier C. (1996): How the West Was Won: Liner Notes. (Rhino Movie Music, R2-72458).

FIELDING, Jerry (1974): From the bands to the films.  
<<http://www.jazzprofessional.com/interviews/Jerry%20Fielding.htm>> (verifikováno 24. května 2008).

GOLDWASSER, Dan (2005): More news on the new deal with AFM. 7. srpna 2005.  
<<http://www.soundtrack.net/news/article/?id=637>> (Verifikováno 25. února 2008).

GOLDWASSER, Dan (2007): Godzilla: Complete Score: Liner Notes. (La La Land Records, LLLCD 1058).

HIRSCH, David & THAXTON, Ford A. (1999): Star Trek: The Motion Picture - Liner Notes. <<http://www.startreksoundtracks.com/sts-stlce.html>> (verifikováno 30. května 2006).

HOLLAND, Bill (1997): Labels strive to rectify past archival problems. Billboard, 11/17. července 1997.  
<<http://www.billholland.net/words/vault.html>> (Verifikováno 25. května 2008).

JAVORKA, Michael: Why I don't like to trade MP3.  
<<http://www.majestyx.com/mp3.html>> (verifikováno 31. května 2008).

KORNGOLD, George (1983): Erich Wolfgang Korngold and The Adventures of Robin Hood. (TER, CD TER 1066).

LASHER, John Steven (1996): About the Composer (The Bernard Herrmann Society). <<http://www.bernardherrmann.org/articles/bio/aboutthecomposer/>> (verifikováno 20. května 2008).

LASHER, John Steven (1998): King Kong / This is Cinerama / Death of a Scoundrel - Liner Notes. Laserlight Soundtracks (21-354).

MacLEAN, Paul Andrew (2005): Star The Music of LEGEND.  
<<http://www.figmentfly.com/legend/music10a.html>> (verifikováno 30. května 2006).

MALONE, Chris (2005): Eric Tomlinson - Recording Engineer. p. 9.  
<<http://www.geocities.com/hollywood/lot/9045/tomlinson.pdf>> (verifikováno 30. května 2006).

MARSHALL, Bruce R. (2005): Film Music Masters: Jerry Goldsmith Music from the Movies DVD Analysis.  
<[http://www.filmscoremonthly.com/articles/2005/03\\_Oct---Jerry\\_Goldsmith\\_DVD.asp](http://www.filmscoremonthly.com/articles/2005/03_Oct---Jerry_Goldsmith_DVD.asp)> (verifikováno 30. května 2006).

MATESSINO, Michael (2007): Alien: Complete Score: Liner Notes. (Intrada Records, MAF 7102).

- NEWMAN, Melinda (2008): Creative Marketing Aids troubled soundtrack market. Hollywood Reporter, 4. ledna 2008.  
<[http://www.hollywoodreporter.com/hr/content\\_display/news/e3id7569e30e6503646978d31e16a63d9f0](http://www.hollywoodreporter.com/hr/content_display/news/e3id7569e30e6503646978d31e16a63d9f0)> (Verifikováno 25. února 2008).
- O'CALLAGHAN, John (1999): The Great "Apes" Score Debate: Goldsmith vs. Rosenman. <[http://www.filmscoremonthly.com/articles/1999/08\\_Feb---The\\_Great\\_Apes\\_Score\\_Debate.asp](http://www.filmscoremonthly.com/articles/1999/08_Feb---The_Great_Apes_Score_Debate.asp)> (verifikováno 30. května 2006).
- RICHTER, Robert: Hudení motivy ze Star Wars: Episody IV..  
<<http://cswu.cz/music/themes-anh.html>> (verifikováno 30. května 2008).
- RUDD, Tobie: Dissertation on the Music of Legend.  
<<http://www.figmentfly.com/legend/music10c.html>> (verifikováno 30. května 2006).
- THAXTON, Ford A. & LARSON, Randal D. (2007): Jerry Goldsmith: The Early Years Vol. 1: Liner Notes. (Prometheus Records, PCD-164).

### III. Interview:

- BLACK, Edwin (1998): Hans Zimmer - Interview by Edwin Black.  
<<http://www.filmscoremonthly.com/features/zimmer.asp>> (verifikováno 10. června 2008).
- FISCHER, Martin (2002): Demižon a smyčce. Interview se zvukovým mistrem Jiřím Zobačem a dirigentem Štěpánem Koníčkem.  
<<http://www.zivel.cz/article.php?id=358>> (verifikováno 16. února 2007).
- KOCANDA, Petr (2008): Rozhovor: Jan A. P. Kaczmarek.  
<<http://filmpub.centrum.cz/temata/soundtracky/156701-rozhovor-jan-a-p-kaczmarek.aspx>> (verifikováno 30. května 2008).
- KULICS, Laszlo & TIHANYI, Attila & BIRO, Zsolt & SZABO, Csaba (2005): The World of Varèse Sarabande: An Interview with Robert Townson.  
<[http://www.filmzene.net/read.php?u=interju\\_robert\\_townson\\_english.html](http://www.filmzene.net/read.php?u=interju_robert_townson_english.html)> (verifikováno 30. května 2008).
- LUCHS, Kurt (1998): The 7th Voyage of Sinbad: An Interview with Robert Townson. <[http://www.uib.no/herrmann/articles/interview\\_townson001/](http://www.uib.no/herrmann/articles/interview_townson001/)> (verifikováno 30. května 2006).
- SCHWEIGER, Daniel (1992): Interview on Basic Instinct.  
<[http://www.geocities.com/Hollywood/Cinema/6608/literatur\\_basicinstinct\\_interview.htm](http://www.geocities.com/Hollywood/Cinema/6608/literatur_basicinstinct_interview.htm)> (verifikováno 30. května 2006).
- SCHWEIGER, Daniel (2008): AUDIO: Soundtrack labels featuring Robert Townson and Lukas Kendall. <<http://www.filmmusicmag.com/?p=1002>> (verifikováno 30. května 2008).
- UNKNOWN (1969): BBC JG Interview on July 7th, 1969.  
<[http://www.geocities.com/Hollywood/Cinema/6608/literatur\\_BBC69\\_interview.htm](http://www.geocities.com/Hollywood/Cinema/6608/literatur_BBC69_interview.htm)> (verifikováno 30. května 2006).
- UNKNOWN (1983): Interview by the Movie Channel.  
<[http://www.geocities.com/Hollywood/Cinema/6608/literatur\\_roversundefire83\\_interview.htm](http://www.geocities.com/Hollywood/Cinema/6608/literatur_roversundefire83_interview.htm)> (verifikováno 30. května 2006).
- UNKNOWN (1989a): Excerpts from the Goldsmith Society's Film Music Seminar on August 19th, 1989.

- <[http://www.geocities.com/Hollywood/Cinema/6608/literatur\\_seminar89\\_interview.htm](http://www.geocities.com/Hollywood/Cinema/6608/literatur_seminar89_interview.htm)> (verifikováno 30. května 2006).
- UNKNOWN (1989b): Interview on Canadian TVO, January 28th, 1989.  
<[http://www.geocities.com/Hollywood/Cinema/6608/literatur\\_TVO89\\_interview.htm](http://www.geocities.com/Hollywood/Cinema/6608/literatur_TVO89_interview.htm)> (verifikováno 30. května 2006).
- UNKNOWN (1990a): Interview with MUSIC TECHNOLOGY.  
<[http://www.geocities.com/Hollywood/Cinema/6608/literatur\\_musictechnology90\\_interview.htm](http://www.geocities.com/Hollywood/Cinema/6608/literatur_musictechnology90_interview.htm)> (verifikováno 30. května 2006).
- UNKNOWN (1990b): NBC broadcast on 8th August 1990, short profile.  
<[http://www.geocities.com/Hollywood/Cinema/6608/literatur\\_nbc90\\_interview.htm](http://www.geocities.com/Hollywood/Cinema/6608/literatur_nbc90_interview.htm)> (verifikováno 30. května 2006).
- YOST, Elwy (1989): TV Ontario special on The Sand Pebbles - JG Interview.  
<<http://www.thesandpebbles.com/snam/tvo.htm>> (verifikováno 30. května 2006).

#### **IV. Webové stránky:**

<http://www.goldsmith-themusicallaw.net/>  
<http://www.jerrygoldsmithonline.com/>  
<http://www.filmscoremonthly.com>  
<http://www.musicfromthemovies.com>  
<http://www.intrada.com>  
<http://www.moviescoremedia.com>  
<http://www.filmtracks.com>  
<http://www.moviemusicuk.us>  
<http://www.wikipedia.org>

## XII. Citované filmy:

- 25/8 (Wes Craven, USA, 2009)  
451 stupňů Fabrenbeita (Fahrenheit 451; Francois Truffaut, Velká Británie, 1966)  
2001 – Vesmírná odysea (2001: A Space Odyssey; Stanley Kubrick, Velká Británie / USA, 1968)  
20000 mil pod mořem (20,000 Leagues under the sea; Richard Fleischer, USA, 1954)  
Absolvent (The Absolvent; Mike Nichols, USA, 1967)  
Africká legenda (Baby: Secret of the Lost Legend; Bill L. Norton, USA, 1985)  
Alexandriin ragtime band (Alexander's ragtime band; Henry King, USA, 1938)  
Alias (TVS) (Různí, USA, 2001)  
Another Dawn (William Dieterle, USA, 1937)  
Batman (Leslie H. Martinson, USA, 1966)  
Batman začíná (Batman Begins; Christopher Nolan, USA, 2005)  
Bernard Herrmann (Music From the Movies: Bernard Herrmann; Joshua Waletzky, USA / Velká Británie / Francie, 1992).  
Bezstarostná jízda (Easy Rider; Dennis Hopper, USA, 1969)  
Bílá smršť (White squall; Ridley Scott, USA, 1996)  
The Black cauldron (The Black Cauldron; Richard Rich, USA, 1984)  
Blade 2 (Guillermo del Toro, USA, 2002)  
Blízká setkání třetího druhu (Close Encounters of the third Kind; Steven Spielberg, USA, 1977)  
Bounty (Roger Donaldson, Velká Británie / USA, 1984)  
Brainstorm (Brainstorm; Douglas Trumbull, USA, 1983)  
Butch Cassidy a Sundance Kid (Butch Cassidy and the Sundance Kid; George Roy Hill, USA, 1969)  
Cesta do indíe (A Passage to India; David Lean, Velká Británie / USA, 1984)  
Cid (El Cid; Anthony Mann, USA, 1961)  
Climax (TVS) (Různí, USA, 1954)  
The Cobweb (Vincente Minnelli, USA, 1955)  
Čelisti (Jaws; Steven Spielberg, USA, 1975)  
Černý déšť (Black rain; Ridley Scott, USA, 1989)  
Černá díra (The Black Hole; Gary Nelson, USA, 1979)  
Čínská čtvrt (Chinatown; Roman Polanski, USA, 1974)  
Deception (Irving Rapper, USA, 1946)  
Děla z Navarone (The Guns of Navarone; J. Lee Thompson, USA, 1961)  
Desatero přikázání (The Ten Commandments; Cecil B. De Mille, USA, 1956)  
Detektiv Shaft (Shaft; Gordon Parks, USA, 1971)  
Dina (I am Dina; Ole Bornedal, Dánsko / Francie / Německo / Norsko, 2002)  
Dny vína a růží (Days of Wine and Roses; Blake Edwards, USA, 1962)  
Dobrodružství Poseidonu (The Poseidon adventure; Ronald Neame & Irvin Allen, USA, 1972)  
Dobrodružství Robina Hooda (The Adventures of Robin Hood; William Keighly & Michael Curtiz, USA, 1938)  
Dobyvatelé ztracené archy (Raiders of the Lost Ark; Steven Spielberg, USA, 1981)  
Doktor Živago (Doctor Zhivago; David Lean, USA, 1965)  
Fantastická cesta (Fantastic Voyage; Richard Fleischer, USA, 1966)  
Frankensteinova nevěsta (Bride of Frankenstein; James Whale, USA, 1935)  
Freud – Tajná vášně (Freud; John Huston, USA, 1962)  
Gears of War (Len Wiseman, USA, 2010)  
Generál Patton (Patton; Franklin J.Schaffner, USA, 1970)  
Harry Potter a Fénixův řád (Harry Potter and the Order of the Phoenix; David Yates, Velká Británie / USA, 2007)  
Harry Potter a Kámen mudrců (Harry Potter and the Sorcerer's Stone; Chris Columbus, Velká Británie / USA, 2001)  
Harry Potter a Ohnivý pohár (Harry Potter and the Goblet of Fire; Mike Newell, Velká Británie / USA, 2005)  
Harry Potter a Tajemná komnata (Harry Potter and the Chamber of Secrets; Chris Columbus, Velká Británie/USA, 2002)  
Harry Potter a vězeň z Azkabanu (Harry Potter and the Prisoner of Azkaban; Alfonso Cuarón, Velká Británie / USA, 2004)  
Heavy metal (Gerald Potterton, USA, 1981)  
Hellboy (Guillermo del Toro, USA, 2004)  
Hledání Země Nezemě (Finding Neverland; Marc Forster, Velká Británie / USA, 2004)  
Holky z kalendáře (Calendar girls; Nigel Cole, Velká Británie / USA, 2003)  
Hráč z Indiany (Best shot; David Anspaugh, USA, 1986)  
Hvězdné války (Star Wars; George Lucas, USA, 1977)  
L'Idée (Berthold Bartosch, Francie, 1932)  
Indiana Jones a chrám zřekázy (Indiana Jones and the temple of doom; Steven Spielberg, USA, 1984)  
Indiana Jones a království krystalové lebky (Indiana Jones and the kingdom of the crystal skull; Steven Spielberg, USA, 2008)  
Indiana Jones a poslední křížová výprava (Indiana Jones and the last crusade; Steven Spielberg, USA, 1989)  
Iron man (Jon Favreau, USA, 2008)

*Ivanhoe* (Richard Thorpe, USA / Velká Británie, 1952)  
*Já, Robot* (I, robot; Alex Proyas, USA, 2004)  
*Jak ukrást Venuši* (How to Steal a Million; William Wyler, USA, 1966)  
*Jako zabít ptáčka* (To Kill a Mockingbird; Robert Mulligan, USA, 1962)  
*Jáson a Argonauti* (Jason and the Argonauts; Don Chaffey, Velká Británie / USA, 1963)  
*Jestřábi žena* (Ladyhawke; Richard Donner, USA, 1985)  
*John Goldfarb, Please come home* (J. Lee Thomson, USA, 1965)  
*Juarez* (William Dieterle, USA, 1939)  
*Jurský park 3* (Jurassic park 3, Joe Johnston, USA, 2001)  
*Karamazovi* (Petr Zelenka, ČR, 2008)  
*Kdo se bojí Virginie Woolfové?* (Who's afraid of Virginia Woolf?; Mike Nichols, USA, 1966)  
*King Kong* (Merian C. Cooper & Ernest B. Schoedshack, USA, 1933)  
*King Kong* (King Kong; Peter Jackson, Nový Zéland / USA, 2005)  
*Kings Row* (Sam Wood, USA, 1942)  
*Knowing* (Alex Proyas, USA, 2009)  
*Komando* (Commando; Mark L. Lester, USA, 1985)  
*Krotitelé duchů* (Ghostbusters; Ivan Reitman, USA, 1984)  
*Land's end* (TVS) (Různí, USA, 1996)  
*Láska nebeská* (Love actually; Richard Curtis, Velká Británie / USA, 2003)  
*Lawrence z Arábie* (Lawrence of Arabia; David Lean, Velká Británie, 1962)  
*Lebkouni* (Alien nation; Graham Baker, USA, 1988)  
*Ledoví piráti* (Ice pirates; Stewart Raffill, USA, 1984)  
*Let Fénixe* (Flight of the phoenix; John Moore, USA, 2004)  
*Loganův útěk* (Logan's run; Michael Anderson, USA, 1976)  
*Lovci pokladů: Kniha tajemství* (National Treasure: Book of Secret; John Turtletau, USA, 2007)  
*Love story* (Arthur Hiller, USA, 1970)  
*Lovec jelenů* (The Deer Hunter; Michael Cimino, USA, 1978)  
*Making the grade* (Dorian Walker, USA, 1984)  
*Malí kowbojové* (The cowboys; Mark Rydell, USA, 1972)  
*Mary, Queen of Scots* (Charles Jarrott, Velká Británie, 1971)  
*Maršál* (True Grit; Henry Hathaway, USA, 1969)  
*Matrix* (Larry Wachowski-Andy Wachowski, USA, 1999)  
*Max payne* (John Moore, USA, 2008)  
*Miami vice* (TVS) (Různí, USA, 1984)  
*Mimic* (Guillermo del Toro, USA, 1997)  
*Mission impossible* (TVS) (Různí; USA, 1966)  
*Moonlighting* (Jerzy Skolimowski, Velká Británie / Západní Německo, 1982)  
*Muž se zlatou paží* (The Man with the Golden Arm; Otto Preminger, USA, 1955)  
*Muž, kterému říkali Kůň* (A Man Called Horse; Elliot Silverstein, USA 1970)  
*Na Větrné hůrce* (Wuthering Heights; William Wyler, USA, 1939)  
*Na východ od ráje* (East of Eden; Elia Kazan, USA, 1955)  
*Návrat Jediho* (Star Wars: Episode VI – Return of the Jedi; Richard Marquand, USA, 1980)  
*Nebezpečná rychlost* (Speed; Jan de Bont, USA, 1994)  
*Největší příběh všech dob* (The Greatest story ever told; George Stevens & Jean Negulesco & David Lean, USA, 1965)  
*Nevěsta byla v černém* (La Mariée était en Noir; Francois Truffaut, Francie / Itálie, 1968)  
*Nezkerotné srdce* (Untamed heart; Tony Bill, USA, 1993)  
*O myších a lidech* (Of Mice and Men; Lewis Milestone, USA, 1939)  
*Občan Kane* (Citizen Kane, Orson Welles, USA, 1941)  
*Odna* (Grigorij Kozincev-Leonid Trauberg, SSSR, 1931)  
*Ohnivě vozy* (Chariots of Fire; Hugh Hudson, Velká Británie, 1981)  
*Ostrov uprostřed proudu* (Islands in the Stream; Franklin J. Schaffner, USA, 1977)  
*Pán prstenů: Společenstvo prstenu* (Lord of the Rings: Fellowship of the Ring; Peter Jackson, USA-Nový Zéland, 2001)  
*Pán prstenů: Dvě věže* (Lord of the Rings: The Two Towers; Peter Jackson, USA-Nový Zéland, 2002)  
*Pán prstenů: Návrat krále* (Lord of the Rings: Return of the King; Peter Jackson, USA-Nový Zéland, 2003)  
*Pán sedmi moří* (The Sea Hawk; Michael Curtiz, USA, 1940)  
*Park Gorkého* (Gorky park; Michael Apted, USA, 1983)  
*Perný den* (A Hard Day's Night; Richard Lester, Velká Británie, 1964)  
*Peter Gunn* (Různí, USA, 1958)  
*Piráti z Karibiku: Prokletí Černé perly* (Pirates of the Caribbean: Curse of the Black Pearl; Gore Verbinski, USA, 2003)  
*Piráti z Karibiku: Truhla mrtvého muže* (Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest; Gore Verbinski, USA, 2006)  
*Piráti z Karibiku: Na konci světa* (Pirates of the Caribbean: At the World's End; Gore Verbinski, USA, 2007)  
*Planeta opic* (Planet of the Apes; Franklin J.Schaffner, USA, 1968)

*Plavec* (The Swimmer; Frank Perry & Sydney Pollack, USA, 1968)  
*Pobertové* (The Reivers; Mark Rydell, USA, 1969)  
*Pokání* (Atonement; Joe Wright, Velká Británie, 2007)  
*Pomoc!* (Help!; Richard Lester, Velká Británie, 1965)  
*Poslední císař* (The Last Emperor; Bernardo Bertolucci, Velká Británie / Francie / Itálie / Hong Kong, 1987)  
*The Prince and the Pauper* (William Keighly & William Dieterle, USA, 1937)  
*Průvodce ženatého muže* (A Guide to a Married Man; Gene Kelly, USA, 1967)  
*První velká vlaková loupež* (The First Great train robbery; Michael Crichton, Velká Británie, 1979)  
*Příchází satan* (The Omen; Richard Donner, USA, 1976)  
*Psycho* (Alfred Hitchcock, USA, 1960)  
*Půlnoční expres* (Midnight Express, Alan Parker, Velká Británie / USA, 1978)  
*Quigley u protinožců* (Quigley down Under; Simon Wincer, Austrálie / USA, 1990)  
*Rain man* (Barry Levinson, USA, 1988)  
*Reaching for the Moon* (Edmund Goulding, USA, 1930)  
*Rebel bez příčiny* (Rebel without a Cause; Nicholas Ray, USA, 1955)  
*Rio Conchos* (Gordon Douglas, USA, 1964)  
*Rozdělený svět* (A World Apart; Chris Menges, Velká Británie / Zimbabwe, 1988)  
*Rozdvojená duše* (Spellbound; Alfred Hitchcock, USA, 1945)  
*Roztržená opona* (Torn Curtain; Alfred Hitchcock, USA, 1966)  
*Rudé horko* (Red heat; Walter Hill, USA, 1988)  
*Rudý úsvit* (Red dawn; John Milius, USA, 1984)  
*Řidič slečny Daisy* (Driving miss Daisy; Bruce Beresford, USA, 1989)  
*Satan přichází* (The Omen; John Moore, USA, 2006)  
*Sedm statečných* (The Magnificent Seven; John Sturges, USA, 1960)  
*Sen noci svatojánské* (A Midsummer Night's Dream; William Dieterle & Max Reinhardt, USA, 1935)  
*Sestřičky* (Sisters; Brian De Palma, USA, 1973)  
*Skleněné peklo* (The Towering inferno; John Guillermin & Irwin Allen, USA, 1974)  
*Skvělí Ambersonové* (The Magnificent Ambersons; Orson Welles, USA, 1942)  
*Smrt obchodního cestujícího* (Death of a Salesman; László Benedek, USA, 1951)  
*Smrtonosná past 4.0* (Live free or die hard; Len Wiseman, USA, 2007)  
*Snídaně u Tiffaniho* (Breakfast at Tiffani's; Blake Edwards, USA, 1961)  
*Song of Bernadette* (Henry King, USA, 1943)  
*Soukromý život Alžběty a Essexu* (The Private lives of Elizabeth and Essex; Michael Curtiz, USA, 1939)  
*Soukromý život Sherlocka Holmese* (Private Life of Sherlock Holmes; Billy Wilder, Velká Británie, 1970)  
*Spartacus* (Stanley Kubrick, USA, 1960)  
*Star Trek* (Star Trek: The Motion Picture; Robert Wise, USA, 1979)  
*Star Trek VI: Neobjevená země* (Star Trek VI: Undiscovered Country, Nicholas Meyer, USA, 1991)  
*Star Wars: Epizoda II - Klony útočí* (Star Wars: Episode II – Attack of the Clones; George Lucas, USA, 2002)  
*Starsky a Hutch* (TVS) (Starsky and Hutch; Různí, USA, 1975)  
*Street scene* (King Vidor, USA, 1931)  
*Střelíte na pianistu* (Tirez sur la Pianiste; Francois Truffaut, Francie, 1960)  
*Sugarlandský expres* (The Sugarland express; Steven Spielberg, USA, 1974)  
*The Surrogates* (Jonathan Mostow, USA, 2009)  
*Tajemství N.I.M.H.* (The Secret of N.I.M.H.; Don Bluth, USA, 1982)  
*Taxikář* (Taxi driver; Martin Scorsese, USA, 1976)  
*Terminátor 3: Vzpouza strojů* (Terminator 3: Rise of the Machines; Jonathan Mostow, USA, 2003)  
*Tisíc dnů s Annou* (Anne of the 1000 Days; Charles Jarrott, Velká Británie 1969)  
*Total recall* (Paul Verhoeven, USA, 1990)  
*Tramvaj do stanice touha* (A Streetcard Named Desire; Elia Kazan, USA, 1951)  
*Transformers* (Michael Bay, USA, 2007)  
*Trestní zákon* (Criminal law; Martin Campbell, USA, 1988)  
*Tváří v tvář* (Face/ off; John Woo, USA, 1997)  
*Underworld: Evolution* (Len Wiseman, USA, 2005)  
*Útěk robotů* (Runaway; Michael Crichton, USA, 1984)  
*Útok lehké kavalérie* (Charge of the light brigade; Michael Curtiz, USA, 1936)  
*V pravé poledne* (High noon; Fred Zinnemann, USA, 1952)  
*The Vagrant* (Chris Walas, USA / Francie, 1992)  
*Vardo* (Matthew Jacobs, Velká Británie, 1986)  
*Ve službách Papeže* (The Agony and the Ecstasy; Carol Reed, USA, 1965)  
*Vetřelec* (Alien; Ridley Scott, USA-UK, 1979)  
*Vetřelec 3* (Alien 3; David Fincher, USA, 1992)  
*Věčná Ambra* (Forever Amber; John M. Stahl & Otto Preminger, USA, 1947)

*Vertigo* (Alfred Hitchcock, USA, 1958)  
*Vítr* (Wind; Carroll Ballard, USA, 1992)  
*Vřískot* (Scream; Wes Craven, USA, 1996)  
*Whoopee!* (Thornton Freeland, USA, 1930)  
*The Young Bess* (George Sidney, USA, 1953)  
*Zakázaná planeta* (Forbidden Planet; Fred M. Wilcox, USA, 1956)  
*Zavraždění vévody De Guise* (L'Assassinat du duc de Guise; Charles Le Bargy, Francie, 1908)  
*Zelená karta* (Green card; Peter Weir, USA, 1990)  
*Země faraónů* (Land of the pharaohs; Howard Hawks, USA, 1965)  
*Zemětřesení* (Earthquake; Mark Robson, USA, 1974)  
*Zloděj z Bagdádu* (Thief of Bagdad; Alexander Korda & Zoltan Korda & Michael Powell, USA, 1940)  
*Želvy Ninja* (Teenage Mutant Ninja Turtles; Kevin Munroe, USA / Hong Kong, 2007)  
*Život pod vodou* (The Life Aquatic with Steve Zissou; Wes Anderson, USA, 2004)  
*Ztraceni* (TVS) (Lost; Různí, USA, 2004)