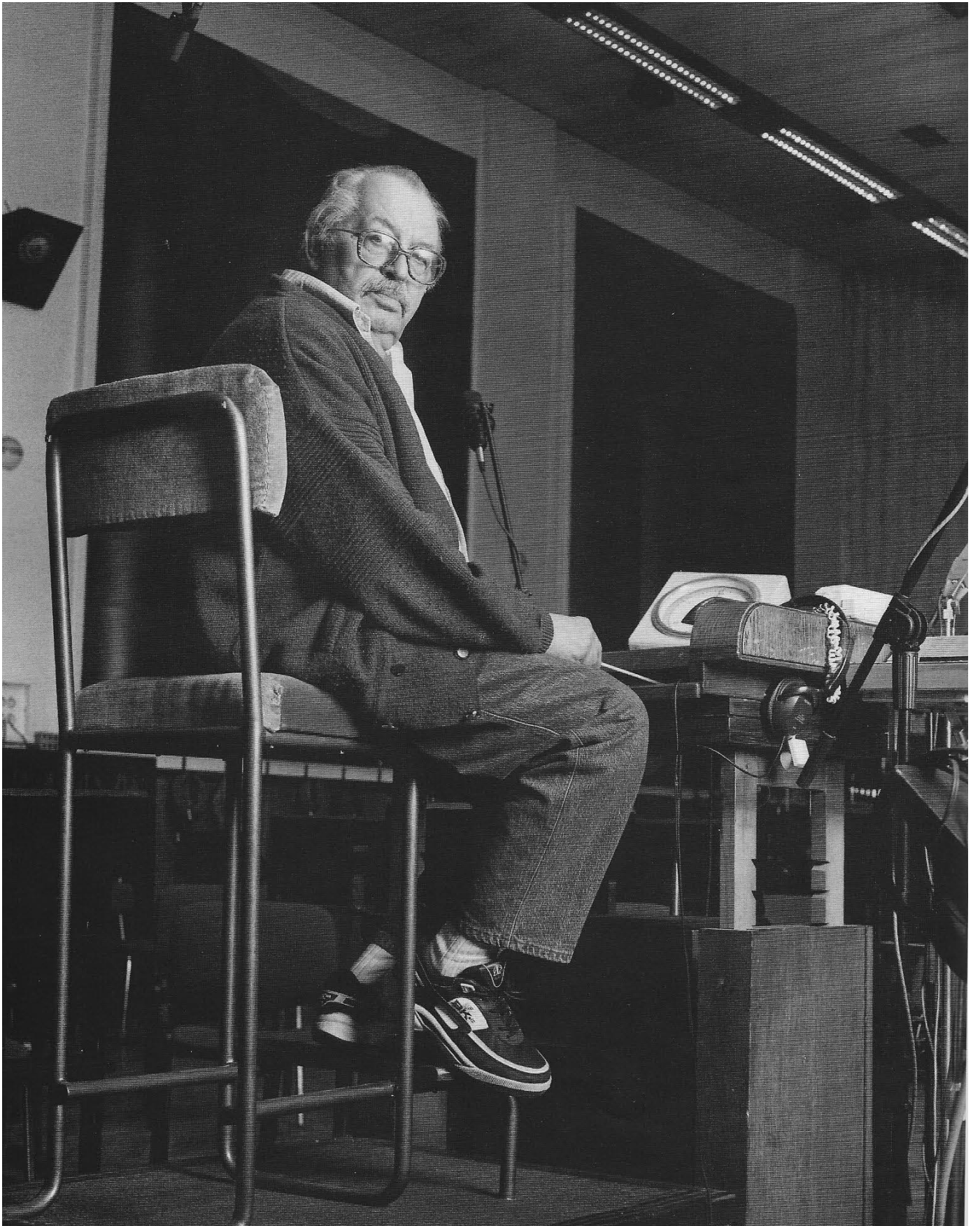


txt martin fischer

ft adam holý, václav jirásek

Demišon & smyčce

Filmová hudba žije s filmem odnepaměti v těsném spojení. V posledním desetiletím se tato symbióza rozšířila i na spojení marketingové. Je pomalu nemyslitelné, aby byl uveden film bez příslušného soundtracku. Na filmové hudbě se podílejí někteří z nejlepších skladatelů dneška. A některé moderní soundtracky tak možná vracejí mladé publikum k něčemu, co se blíží klasické hudbě. Možná nevíte, že Česká republika už léta hostí špičky tvůrců filmové hudby z celého světa. Z *Blue Velvet* nebo *Mulholland Drive* by možná byly trochu jiné filmy, kdyby neprošly hudebním ovzduším Prahy. Nebýt mistrů zvuku a hudby jakými jsou Štěpán Koníček a Jiří Zobač.



David Koniček – hudební skladatel a dirigent, spolupracovník Angela Badalamentiho, Wojciecha Kilara, Zdeňka Lišky a mnoha dalších, na hudbě k filmům např. Davida Lynche, Romana Polanského, Jane Campion či Květuška Vlácil. Tricet let působil jako dirigent Filmového symfonického orchestru. Sdílel také hudbu ke dvanácti dílům Disneyovského seriálu Tom & Jerry.

Čižkou máte cit pro klasický patos, romantiku a dobrodružných filmů, gangsterek a podobných žánrů?

Už na AMU jsem byl považován za dramatický typ dirigenta a mými učiteli mi bylo doporučeno, abych se zajímal o hudbu pro film a divadlo. Hudba mě vždycky zajímala nejvíc. Nic lepšího jsem v životě vlastně ani nepoznal. S obtížemi vyměním i olej v autě anebo ještě tak posekám trávník na zahrádce. Většinou jen komponuji nebo pracuji s orchestrem. Práce pro film a vlastní komponování se ovlivňuje, jedno vychází z druhého – přirozeně.

V hudebním studiu v Praze Ve Smečkách máte za sebou 35 let aktivní činnosti. Jak ji ovlivňoval vývoj techniky kolem vás? A jak dnes nahrávání probíhá?

Technika pokročila daleko, ale zároveň trochu ničí skutečnou tvorbu. Dnes máme při nahrávání pomůcku, která hudebníkům ani mně nedává takovou svobodu, jaká byla v hudbě dřív. Např. tzv. „klik do ucha“ – jinak elektronický metronom, nám určuje až příliš přesně podle partitury autora rytmus a rychlost hudby. Všechny hudební fráze nám už poroučí. Za ta léta ale metronom máme v sobě. Dnes často neexistuje svoboda orchestr jedním rozmáchnutím zrychlit a vzápětí trochu zpomalit, aby jeho zvuk dostal dramatickou klenbu. Osobní představu o výsledné hudbě, kterou i do přesně připravené skladatelovi partitury lze dostat, metronom ničí. Hudba by měla mít možnost být i u filmu svobodná. Někdy to samozřejmě nemůže být a hudba musí přesně opisovat děj. Necítím to ale jako drama.

Vaši práci dnes proslavily hlavně filmy Davida Lynche a Romana Polanského s hudbou Angela Badalamentiho a Wojciecha Kilara, která v Praze byla vedena pod vaší taktovkou. Tyto pro naši generaci kultovní snímky překvapují dodnes až maximalisticky hlubokými tóny. Proč tomu tak bylo? Jaká to byla práce?

Předně to byl pro mne šok. S takovou profesionalitou ve znalostech, v přesné představě, co chtějí, ale i v očekávání, ve spolupráci, v režiséřském přístupu k práci na filmu jako celku jsem se setkal jen u těchto režisérů. Odtud i ony hluboké tóny smyčců pro Lynchovy filmy. Byly tak napsány na přání režiséra nebo z invence skladatele. K těmto přátelům mohu přiřadit ještě Jane Campion z Austrálie. Při své práci v Čechách jsem se s takovými režiséry – odborníky setkal skutečně výjimečně.

David Lynch k nám přijel poprvé ještě za totality a bylo to díky dobrým kontaktům a schopnostem jednoho českého manažera, který našel skulinku, vytvořil nabídku a pro obě strany to bylo výhodné.

S Wojciechem Kilarom jsem nahrával mnohokrát, neměli jsme k sobě z Polska do Prahy daleko. Zda se k Polanskému dostane, bylo jen otázkou času. Dnes je velká hvězda. Roman Polanský nám oběma záměrně dával velkou svobodu. Skoro jen čekal, jak věc dopadne. Pracoval s mnoha skladateli, například i s Morricone, který je stejně jako Kilar moje generace, a tak zřejmě i proto nám plně důvěřoval. Oba komponujeme i vážnou hudbu a *Devátá brána* je malý film anglo-francouzské koprodukce, a Kilar k němu přesto napsal až koncertní kompozici. Polanský byl velmi spokojený. Říkal, že se nemusí bát o výsledek a jen si tak ve studiu sedí a důvěřuje nám. Do filmu jsme mu nahráli výjimečný vokální projev, a snímek tak získal náležitou romantickou atmosféru.

V poslední době se dostává zasloužené satisfakce i skladatelům české filmové hudby, byť se jim stále bohužel nedostává vydání celého jejich díla na hudebních nosičích. Jak se dnes díváte vy na osobnost a tvorbu kolegy Zdeňka Lišky, s nímž jste mnohokrát pracoval?

Liška byl a je dozajista velkou osobností. Instrumentaci si dělal vždycky sám. Ale někdy ta jeho umanutost byla naprosto scestná. Byl tak zavalen nabídkami a sám si ještě práce nadmíru bral. Negativním příkladem toho tlaku je ta sokolština ve znělce k *30 případům majora Zemana*. Měla to být totiž jazzová hudba, ale podle mého je to nesmysl. Původní a velmi originální byl Liška tím, že do filmové hudby přinesl vokální sbor. Ten se do té doby skutečně u filmu používal jen velmi málo. Přesto však nikdy nenapsal ani jeden, ať už filmový nebo jiný hudební hit.

Stává se často, že autorská hudba je filmaři zneužita?

Často. Příkladem může být Věra Chytilová, která z dlouhé partitury a už nahané hudby skladatele, kterého raději ani nebudu jmenovat, nakonec do filmu použila jediný takt. Měla na to jako autorka samozřejmě právo, ale musíte si dávat skutečný pozor a pracovat na základě dobrých smluv i vztahů.

Složil jste mimo jiné hudbu pro seriál *Útek ze zlaté země* podle Jacka Londona. To je zrovna seriál, který tehdy na smysly nás dětí hluboce působil. Je možné, že mne k jeho oblibě vedla právě vaše hudba, která už před dvaceti lety používala dnes znovu objevený netradiční retrozvuk kvákové kytary nebo hammondek.

Po příchodu elektronických nástrojů došlo k markantnímu zlevnění skladatelské i muzikantské práce. Jaksi se to však už oposlouchalo a autoři se přirozeně vracejí k nástrojům, které se používali v minulosti. Varianta společného zvuku klasického orchestru a elektronických nástrojů je stále docela „živá“. Potvrzuje to i práce Badalamentiho pro filmy Davida Lynche. Nejruznější netradiční kombinace je, myslím, cesta, jak dnes může být filmová hudba oživována.

Tu nostalgii s sebou nese už sama tradice filmu. Ten jakoby se vždy ohlíží, co bylo... Já sám jsem se vždy snažil přivolat ke spolupráci ty hráče a sólisty, u kterých jsem slyšel, že mají v sobě něco specifického a zároveň jsou ochotní se s orchestrem podělit o prostor. Jedním z takových hráčů byl Laco Déci – jeho trubka hrála vždy nějak

mafiánsky. Potřebujete k práci s hudbou takové osobnosti, i když třeba jako on tehdy divoce lítají po světě. Někdy mívám i několikahodinové sezení se sólistou, abychom si vysvětlili před prací s orchestrem cestu, kterou se naše hra má vydávat.

Slavných skladeb vážné hudby, například slavné Albinoniho *Addagio*, se ve filmu používá často a téměř výhradně k pohřebním scénám. Nepodsouvá se tu někdy hudebnímu dílu jiný „vnějšek“?

Ano, ve filmu většinou je to úplně jinak, než jak to muzikant psal. Tohle se často stává. Použití klasické vážné hudby jako doprovodu filmů je komplikovaná a vůbec zavádějící věc. Například tolikrát už zneužitá Dvořákova *Novosvětská* je všude, jen aby se lidé snadněji s určitou situací a emocemi identifikovali, protože ona už je tak známá. Takže lidé u nás se při ní už cítí jako „doma“. Samozřejmě, že je i velmi dobrá. Slouží zde ale k tomu, aby přestali myslet. Na kvalitě Dvořákova díla to nic neubírá. Někdy film dokonce posluchače k vážné hudbě přivede.

Další doporučení autoři filmové hudby:

Bernard Herrmann, Miklós Rozsa, Ennio Morricone, Krzysztof Komeda, Jerry Goldsmith, Lalo Schiffrin, Ryuichi Sakamoto, Howard Shore, Jan Hammer, Stuart Copeland, Graeme Revell, Michal Urbaniak, Serge Gainsbourg, Jan Klusák, Nino Rota, Henry Mancini, John Williams, Lisa Gerrard (Dead Can Dance), Jan Jirásk, Svatopluk Havelka, Elliot Goldenthal, Jiří Kolář, Alan Silvestri ...

A s trochou dobré vůle i John Carpenter.



Angelo Badalamenti, David Lynch a Jiří Zobač ve studiu Ve Smečkách při natáčení hudby k *Mulholland Drive*.

