



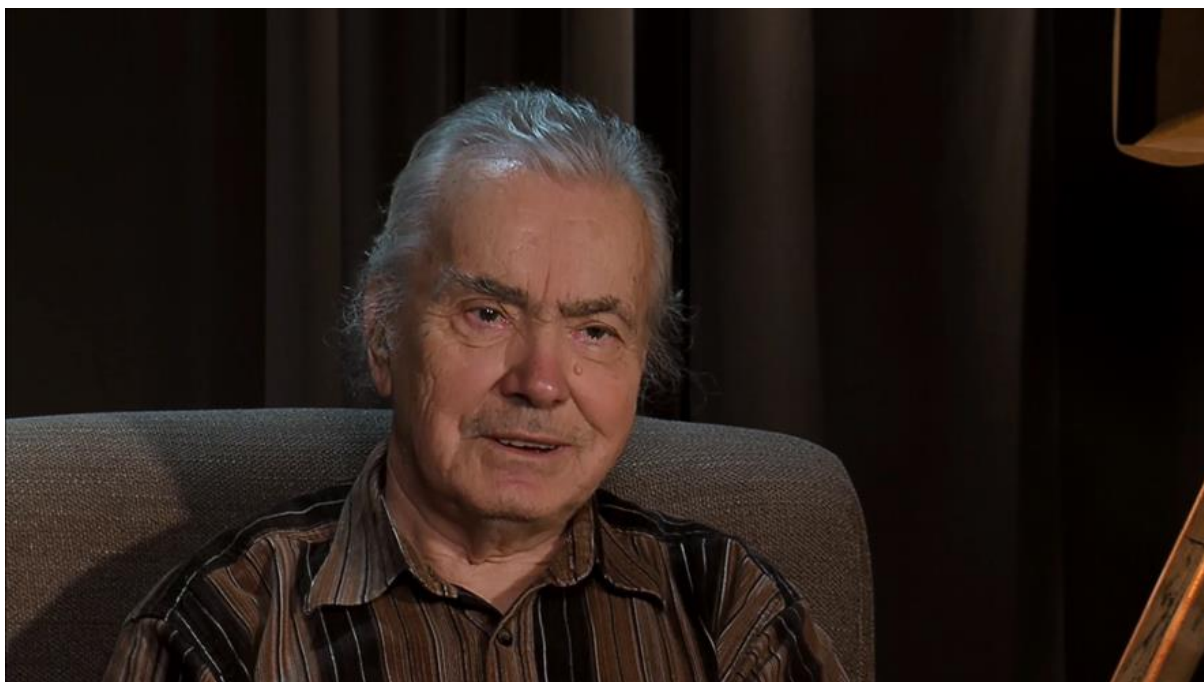
FILMOVÁ HUDBA

Filmová hudba je druh hudby špeciálne komponovanej a upravenej pre použitie vo filme. Slúži na podporu emocionálneho zážitku diváctva, vytváranie atmosféry, zvýraznenie dramatických momentov a posilnenie rozprávania príbehu. Filmová hudba môže obsahovať orchestrálne skladby, piesne, elektronickú hudbu alebo iné hudobné formy, môže byť diegetická (v obraze) a nediegetická (mimo obrazu), ilustratívna aj experimentálna. Alebo žiadna.



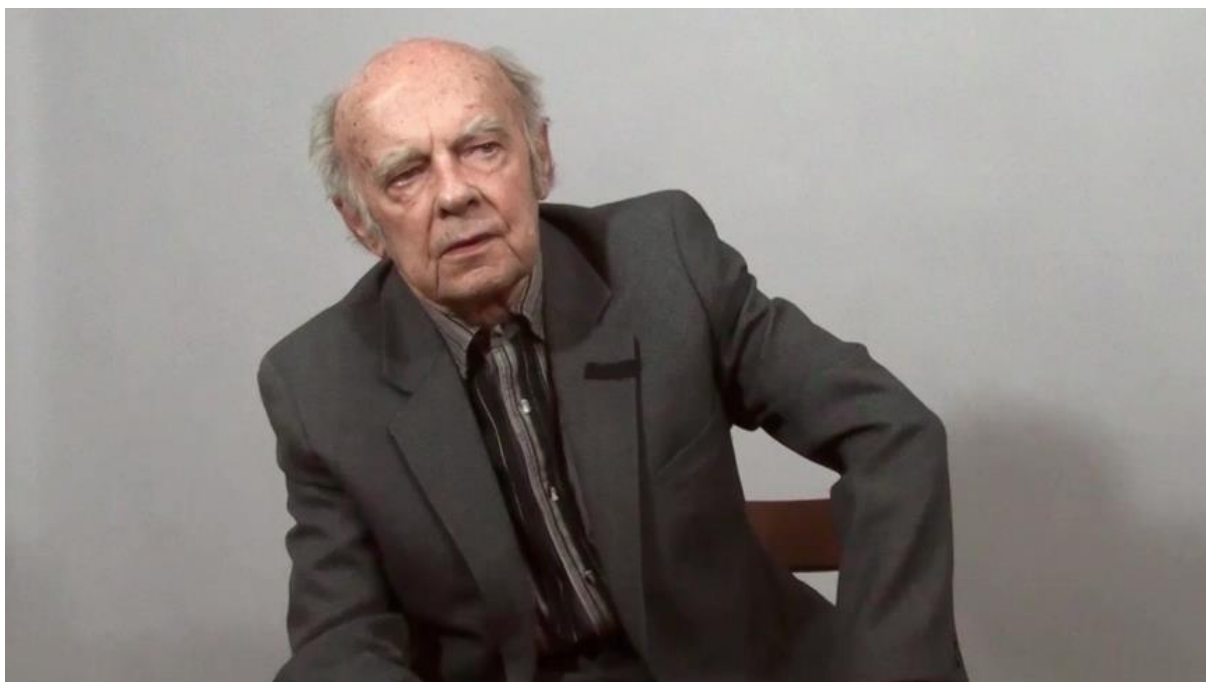
Eduard Grečner, režisér (2007)

Hudbu vo filme považujem za ďalšieho účinkujúceho. Vo veľmi dlhých pasážach zastupuje vnútorný hlas postáv, keď kráčajú spolu dvaja na život a na smrť znepriatelení chlapi kvôli žene, keď idú zachrániť čriedu, celú tú sekvenciu by som neudržel v napätí, keby tam Zeljenka nehral so svojím zborom, voice bandom, ktorý dostal celý ten šepot jedovatých dedinských hlasov do hudby plnej napätia. On bol vlastne ďalším hercom v tomto príbehu, tie vklady treba spomenúť, na tom sa najlepšie demonštruje, aký veľký význam má spolupráca umelcov na jednom diele.



Milan Milo, kameraman a režisér (2016)

Čo sa týka hudobnej stránky, ja som hudbe vôbec nerozumel, ale v strižni som niečo pochytal. A potom som zistil, že istý obraz potrebuje, keď chcete mať hudbu, tak istý druh hudby, istý štýl hudby. A potom som sa napojil na mladého skladateľa Viťa Kubičku, bol taký tvárny a dalo sa mu všeličo povedať, prijímal veci, a vysvetliť mu, čo tam chcem. Tak sa stal takým mojím skladateľom. Rozumeli sme si a ja som mal to šťastie, že mi povoľovali vždy komponovanú hudbu, nikdy mi neodmietlo štúdio komponovanú hudbu. Tak mi spravil asi k päťdesiatim filmom hudbu, ktoré za to stáli.



Roman Berger, hudobný skladateľ (2015)

Pre hraný film som nikdy nič nerobil a tie dokumenty boli rôzneho druhu. Je úplne iné, keď robíte hudbu na zábery z BIBu; iné keď robíte dokument *Kam nechodí inšpektor*, čo je film o lazoch, kde ľudia žijú veľmi skromne a do školy i k lekárovi majú strašne ďaleko; a iné je robiť kritický dokument o tom, ako sa stavbári flákajú a kradnú. To sú veľmi odlišné úlohy a každý to robí inak. O komponovaní sa dá len veľmi abstraktne hovoriť. Je to veľmi individuálne. Môžem teda hovoriť len za seba. Dostanete servisku a scenár a tam máte presne na sekundy zaznačené, v ktorých pasážach by mala znieť hudba. Ja by som to vybavil len takou konštatáciou, že som sa snažil, aby to bolo expresívne primerané obrazu či deju. A aj keď to poväčšine boli rýchlovky, snažil som sa to neodfláknúť, ako tí notorickí filmoví skladatelia, ktorí tam dali nejaký motív a potom ho len opakovali. Ja som k tomu pristupoval ako ku komornej hudbe. Či to bolo dobré, to neviem.



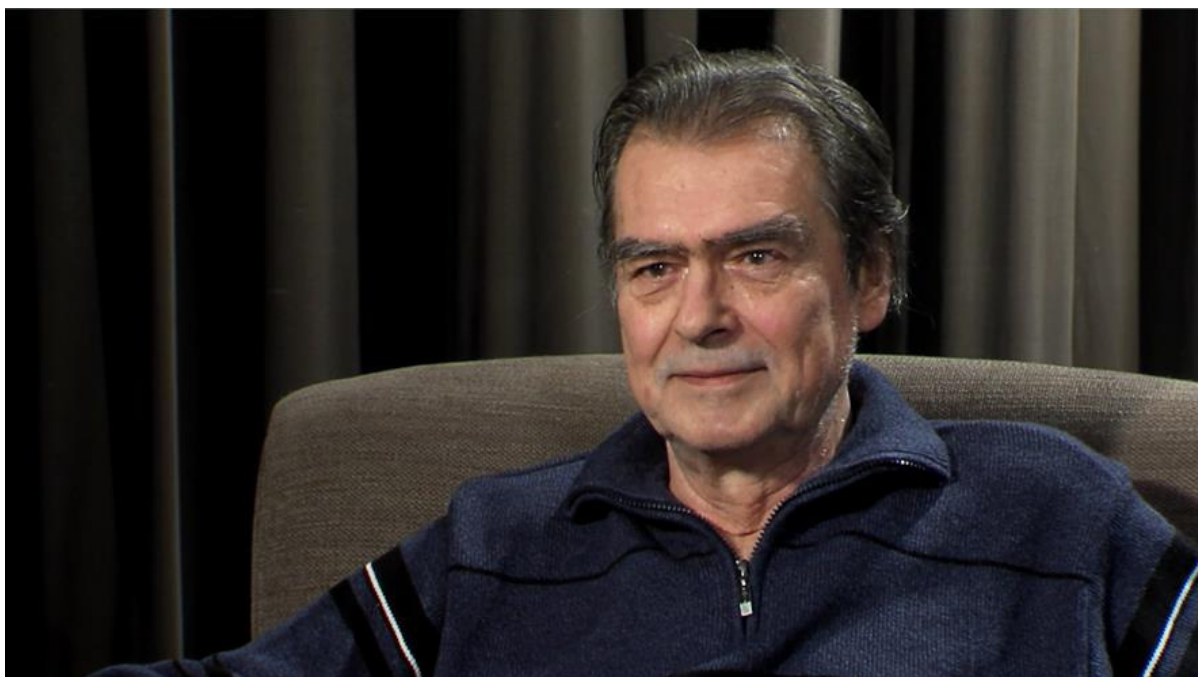
Juraj Lexmann, hudobný skladateľ (2009)

Som rád, že si aj dnes niekto spomenul na Kazimíra Barlíka, vtedy to bola silná osobnosť. Veľa nakrúcal, bol sebavedomý. Robil popularizačno-náučné filmy. Bol skutočne veľmi vzdelaný, práve na tej úrovni popularizačno-náučnej ako jeho filmy. Filmárčina ponúka veľa času prestojov, čakania alebo cestovania. A filmári ten čas trávia všelijako a všelijakými zábavami. No a Barlík študoval, študoval elektrotechniku, študoval všetko možné. Som mu vďačný za to, že ma doviedol k prvej filmovej hudbe, a to už profesionálnej. Spomínali sme film *Omša*, ale nevedel som, že som tam ako hudobný skladateľ, to som sa dočítal až v titulkoch, tam som jednoducho urobil len, čo bolo potrebné. Ale prvá riadna filmová hudba bola hudba k filmu *Sami proti sebe*. Nakrúcalo sa vo Fisyo v Prahe a vlastne za to som vďačný Barlíkovi, dobre sa na to pamätám. Frekvenciu sme mali v Prahe poobede, prileteli sme už doobeda, režisér Barlík s vedúcim výroby Vojtom Mladým ma vzali do nejakej reštaurácie a nalievali ma koňakom, čo bolo typické. Dávali mi rady. A tie rady boli také, že uvidíme, kto bude dirigovať. Vtedy boli dvaja: šéfdirigent František Belfín a dirigent dr. Štěpán Koníček. Len aby to nebol Belfín, lebo ten je prísny a nemá rád nových skladateľov. Bolo by dobré, keby mal službu dr. Koníček. Prišli sme do štúdia, službu mal dr. Koníček. Skutočne som potom celý rad hudieb robil so Štěpánom Koníčkom, Až neskôr som si začal uvedomovať, že je to len rutina. Filmovú hudbu bolo treba vytvoriť spravidla v krátkom čase, spravidla som ešte v noci písal noty, v lietadle, na letisku som písal noty, bol som nevyspatý, nevedel som, ako to dopadne. Prišli sme do Fisyo, tam boli všetci pokojní. Štěpán Koníček

rozprával o svojich manželstvách, mal postupne asi štyri ženy. Povedal som: „Pane doktore, tu táto hudba...“ On na to: „No jo, hezká hudba, ale moje tretí žena byla...“ a tak ďalej. Celé desaťročia mala tá organizácia názov „Filmový symfonický orchestr“ a skutočne ešte v 50. rokoch fungovala ako symfonický orchester. Ale už od konca 50. rokov a v 60. rokoch už nefungovala ako symfonický orchester, pretože symfonická filmová hudba sa netvorila. To aj poznačilo služby hráčov. Huslisti a huslistky chodili ťahať dlhé tóny, ktoré im tam napísali hudobní skladatelia, i takí, ktorí neboli zvyknutí písať pre orchester, hodnota ich hudby bola v niečom inom. FISYO bola profesionálna organizácia. Keď som si predpísal balalajku alebo bendžo, tak vždy to tam bolo. Predpísal som si mandolínu, tak tam sedel jeden huslista vyslúžilec a hral na mandolíne. I mnohí orchestrálni hráči hrávali nad rámec svojich povinností. Bol tam napríklad flautista Vašek Sýkora. Keď som potreboval nejaký zaujímavý zvuk na zobcových flautách, na okaríne alebo na rukách, on to zahral. Hráči takto hrali veľmi radi, lebo za to dostávali zvláštny honorár. Keď hrali len ako symfonickí hráči, tak hrali len za „čáru“, za čiarku. Alebo kontrabasista Josef Hora: Keď prišla nejaká symfonická skladba, tak bol tam ako jeden zo skupiny kontrabasov. No ale keď som chcel, aby bola kvalitná basgitaru, požiadal som, aby hral Josef Hora. Dokonca dochádzalo k takým zaujímavostiam, že prišiel som s hudbou k animovanému filmu, chcel som určitú hravosť a jednoduchosť. Hora urobil s basgitarou takú džezovinu, že som ho musel z réžie požiadať, aby hral podľa nôt. Skrátka, hudobníci boli ďaleko lepší než hudba, ktorú hrali, a než to film potreboval.

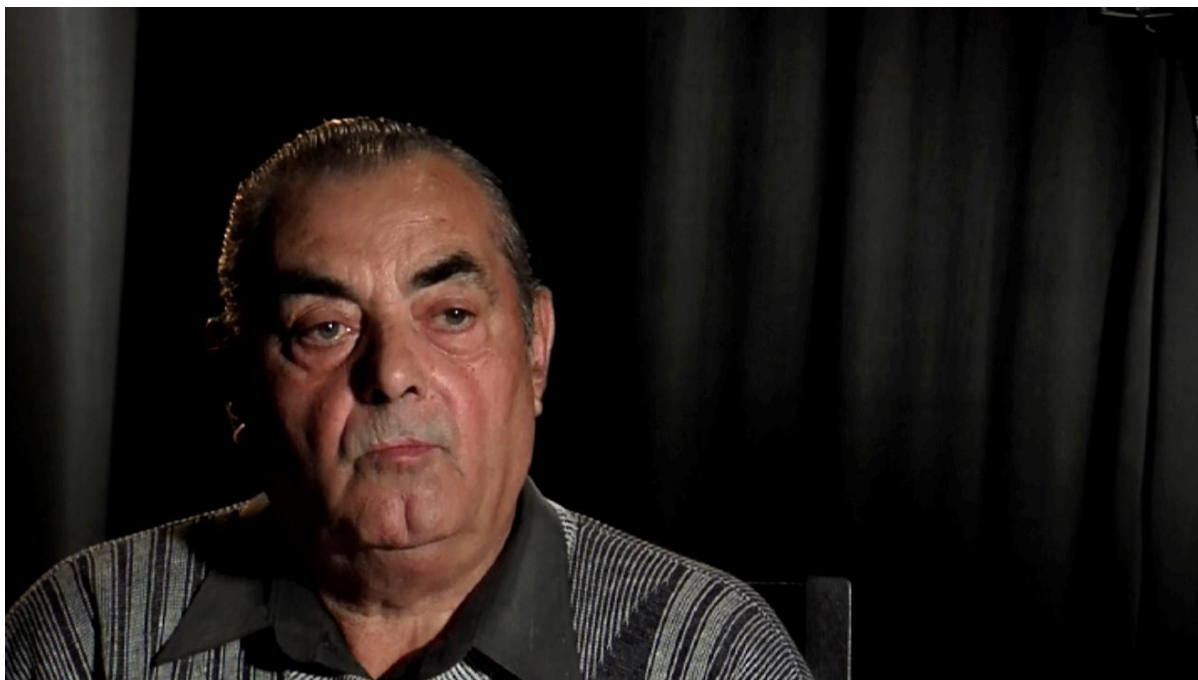
Raz som prišiel na nahrávanie a za dirigentským pultom bol prísny František Belfín. Pozrel si partitúru, dal vecné inštrukcie a okamžite sa hralo. Od tých čias, kedykoľvek som vedel, že mám nahrávať, telefonicky som požiadal Františka Belfína, aby si vzal službu. A tak som to potom robil aj s mnohými inými hudobníkmi.

Bol som zvyknutý robiť veľmi rýchlo, pretože nebolo času. To poznáte. Keď sa urobí nejaký harmonogram výroby po dokončení filmu, a keď každý trochu mešká, tak keď sa to zráta, nakoniec skladateľ nemá na tvorbu hudby vôbec čas alebo pracuje v mínusovom čase. Aj také filmy som robil, že ešte nebol film hotový a režisér mi hovoril: „Budú tam také a také zábery, prečítaj si scenár a priprav sa a potom dajako...“ A potom to bolo úplne inak. To, čo som mal pripravené, som musel prepísať, dopisoval som ešte na letisku, v lietadle atď. To bola bežná prax. Keď sa nahrávala hudba k veľkým filmom, tak bolo času dosť. To bola jedna vec. Druhá vec: nešetřilo sa peniazmi pokiaľ šlo o počet hudobníkov.



Svetozár Štúr, hudobný skladateľ (2017)

Pojem vážna hudba je dosť divný, hudba môže byť podľa mňa dobrá alebo zlá. Nerozlišujem medzi vážnou a populárnou alebo operetnou. Na rozdiel od klasickej kompozície je fakt, že filmová hudba sa prispôsobuje obrazu. Je veľmi dôležité, že prvoradý je obraz, kdežto keď komponujete napríklad symfóniu, tak isté zákonitosti sú dané.



Pavol Sásik, zvukový majster (2010)

Každý režisér musel k danému filmovému žánru zvoliť aj zodpovedajúcu hudbu. A to bola taká dohoda medzi režisérom a hudobným skladateľom, keď bol oslovený. Hudobný skladateľ vždy prehral nejaké motívy, hlavné a aj nejaké vedľajšie. Koľkokrát sme urobili len skúšobné motívy, čo urobia spolu s obrazom. No a potom, keď sa už skladateľ s režisérom dohodli, my ostatní tvorcovia sme to jedine museli akceptovať, nahrat' a dať do filmu. S niektorými sme veľmi dlho udržiavali styky aj súkromné. Navštevovali sme sa a tak ďalej. V živote to tak chodí, v každej brandži, keď ľudia majú o čom debatovať, tak tie vzťahy sú iné. Hlavne čo sa týka pána Lišku. On bol z Gottwaldova. Viackrát som bol uňho aj na obede, aj na večeri, keď sme nahrávali v štúdiu pri Gottwaldove. A hlavne, keď sme miešali zvuk do filmu, on vždy trval na tom, aby pri tom bol. To bol vždy zážitok počúvať jeho hudbu, aj spolupráca s ním. No a my sme si tak nejako sadli, nikdy sme nemali nijaký konflikt. On mal takú povahu, že keď sa mu to ľúbilo, tak človeka poklepkal, a to bola odmena. To som mal rád. Málokto hudobný skladateľ toto urobí, aj keď, našťastie, on mal jedného žiaka, pána Fišera, ktorý potom, ako sme zistili, tvoril istý čas pod jeho menom. Ale to bola ešte krajšia muzika, také trochu modernejšie, ale skutočne lahodiace uchu. Jestvuje ešte tretí spôsob nahrávania zvuku, ktorý sme zatiaľ nespomínali, ako sa dajú filmy robiť, a hlavne muzikály. Oni sú vlastne dopredu nahraté a ten obraz sa dodatočne dorába ako playback. To sa využíva aj pri veľkých speváckych súťažiach. Teraz to už divákovi nevadí, že vidia, že spevák len otvára ústa, ľudia prijali túto technológiu. Takže taký bol rozdiel medzi muzikálom a obyčajným hraným filmom, v muzikáli sa vlastne obraz dorábal. My ako zvukári sme mali robotu dopredu.



Alta Vášová, scenáristka a dramaturgička (2010)

Kedysi som učila Vierku Weissovú, pri nakrúcaní filmu Ladislava Helgeho *Biele oblaky*, podľa scenára Ďura Špitza. A nakrúcanie sa ťahalo dva roky. Dievčatko vynechalo veľa zo školy, takže som ju učila. Tak som sa dostala do prostredia filmu, a to ma potom inšpirovalo pokúsiť sa o štúdium na FAMU. Zistila som, ako sa to všetko robí, kto sú osvetľovači, maskéri, klapky, zažila som celý proces nakrúcania filmu. A Lád'a Helge doniesol pásky z „westsajdky“. Na Maline Brde, kde sa nakrúcali exteriéry, sme počúvali tie uhrančivé muzikálové piesne. Tak to bol prvý dotyk.

Potom v čase, keď som nemohla veľmi pracovať, našla som si cestu k pani Broďányiovej, ona robila v rozhlase, v zábave. A s Jankom Štrasserom sme pre ňu vymysleli krátku muzikálu *Naša pani Aneta*, potom som ešte pre ňu napísala *Kúpeľňové blues*. To boli moje začiatky. No priamy impulz bol, že ma oslovil Kamil Peteraj, vtedajší dramaturg Novej scény. Po dlhom váhaní som povedala dobre, že to skúsim. Hľadala som si predlohu, lebo v muzikáloch musíte vychádzať z niečoho, čo je známe. Prácu s motívmi literárnej predlohy som poznala, aj pri svojich filmoch som často vychádzala z nejakej literatúry. Rozhodla som sa pre *Cyrana*, Rostandovho *Cyrana*, pretože to bol nekompromisný básnik, ktorému bol nadovšetko drahý jeho čistý štít, človek nadaný, nekonvenčný, neúhybný, pravdivý. A toto poslanstvo som chcela vyslať k mladým ľuďom. O nekompromisnosti, aby robili to, čo chcú robiť skutočne, aby si zachovali za každých okolností čistý štít. Zo *Cyrana* som, samozrejme, neurobila básnika, ale keďže som chcela postavy organicky prepojiť s prostredím muzikálu, tak sa z neho v mojom

librete stal hudobník a autor piesní a z jeho priateľov som urobila členov kapely. V Košiciach to pochopili dobre a v ich inscenácii hrala Cyranova kapela priamo na javisku. Kamil Peteraj oslovil svojich priateľov, s ktorými vydával platne s prekvapivou invenčnou hudbou a poetikou piesňových textov. Tak som sa spoznala s Mariánom Vargom a Paľom Hammelom. Ja som dovtedy spolupracovala s Janom Štrasserom, a k nemu sa pri tvorbe piesňových textov nášho nového muzikálu pridal Kamil Peteraj. Libreto som vytvorila podobne, ako som robievala scenáre. V televíznych scenároch boli dva stĺpce, jeden znamenal dialógy, druhý znamenal akciu. V prípade muzikálu som písala do troch. V prvom bol pohyb – akcia, dej; v druhom boli obsahy piesní, ktoré majú v deji zaznieť, kde a na ktorom mieste; v treťom bol čistý dialóg. Čiže sa potom dosť dobre pracovalo textárom aj hudobným skladateľom, jasne boli určené priestory pre scénickú hudbu aj pre piesne. Jano Štrasser a Kamil Peteraj si podelili témy piesní, Paľo Hammel a Marián Varga im vymysleli nezabudnuteľné melódie a Marián napokon vytvoril hudobnú klenbu diela. Réžie sa ujal Ivan Krajíček s choreografom Ľubošom Ogounom, hlavné postavy zahrali a zaspievali Kamila Magálová, Jozef Benedik a Martin Demko.

Neviem, ako muzikály píše ostatní libretisti, ja som si to takto vymyslela. Chcela som, aby piesne vyslovovali to, čo človek často ani nevypovie, jeho vnútorný svet, myšlienky. A aby choreografia bola štylizovaným pohybom vychádzajúcim z prirodzeného javiskového deja. Tak som si to nejako logicky predsavzala a zdá sa, že to celkom vyšlo. Krajíčková réžia, Vargova a Hammelova hudba, Peterajove a Štrasserove texty, výkony hercov a môj dej prilákali veľký počet divákov, na Novej scéne bolo veľa repríz. Škoda, že sa *Cyrano z predmestia* nedostal von, za hranice, hoci bol záujem, ale nepáčilo sa vrchnosti, ako som poňala mladých ľudí, tým pádom to zarazili. Naša mládež je predsa iná...

Heslo je súčasťou projektu *Audiovizuálne skriptum – k dejinám slovenskej kinematografie* podporeného agentúrou KEGA (projekt 005VŠMU-4/2023). Boli v ňom použité úryvky z projektu *Oral history* Katedry filmových štúdií FTF VŠMU.

Koncepcia a scenár:

Eva Filová, Zuzana Mojžišová

© VŠMU, 2025