

# Ticho podbarvené hudbou

ZASTUPOVÁN OSA  
OD 2005, V DATABÁZI  
MÁ REGISTRováNO  
330 HUDEBNÍCH DĚL

TEXT: HONZA DĚDEK, FOTO: ROMAN ČERNÝ

Odmítli ho přijmout na HAMU – údajně komponuje až příliš jednoduché a popové písně; navíc filmová hudba se na této akademii beztak neučí, nemá zde zkrátka tradici. Nevzdal to, a dnes je podepsán pod scénickou hudbou třeba k filmům *Anděl Páně 2*, *Princezna a písař*, *Jak básníci čekají na zázrak* či *Krycí jméno Holec*. Ale stejně tak dokáže ONDŘEJ BRZOBOHATÝ napsat písně pro Richarda Müllera či zkomponovat muzikály *Já, Francois Villon*, *Cyrano* či *Legenda jménem Holmes*.

#### Je pravda, že vás u přijímacích zkoušek na HAMU odmítli?

Přijímačky na HAMU byly učiněný očištěc! Už když jsem tam přišel, tak jsem se nestačil divit, jak řada uchazečů o studium skladby vypadala. Pokoušel jsem se s některými z nich navázat řeč, ale nic – naprosto žádná odpověď, nulová komunikace. Jediný normální tam byl můj spolužák Tomáš Sýkora, skvělý pianista, který má dnes fantastické jazzové trio. Jen jsme na sebe koukli, a bylo nám jasné, že jsme se ocitli na docela jiné planetě. Naštěstí pak přišla na řadu expozice fugy. Ponechme stranou, co je dux, comes, kontrapunkt a reperfuse – expozice fugy má zkrátka svoje jasně daná pravidla. A ta já celkem dobře ovládal, protože na konzervatoři jsem je pro své kamarády ke zkouškám psal jak na běžícím pásu. Tím pádem jsem si byl jistý, že tuhle část zkoušek mám v kapse. Jenomže jsem si vytáhl hudební téma, které na notovém papíře vypadalo, jako když se rozsype čaj – ani modernisté z Pařížské šestky by se v tom nevyznali! Nicméně jsme se dali do práce, měli jsme na to čtyřicet minut. K našemu překvapení všichni ti autističtí uchazeči s tím byli za pár minut hotoví, zatímco my s Tomášem jsme se trápili skoro po celý vymezený čas...

#### A jak to dopadlo?

Dneska už se tomu jen směju, ale tehdy to žádná velká sranda nebyla. Předstoupil jsem totiž před zkušební komisi a předal jim štos svých ručně psaných partitur.



Foto: Greta Blumajerová

Každá z nich byla hudební parafrázi na nějakou slavnou filmovou hudbu; například *Vertigo* od Bernarda Herrmanna nebo *Gladiátor* od Hanse Zimmera. Záměrně jsem si vybral filmovou hudbu, protože tu jsem chtěl studovat, a na těchto příkladech jsem chtěl demonstrovat, že jsem se

zabýval orchestrací a barvou zvuku jednotlivých děl. Komise si moje práce prohlížela a pak jeden z jejích členů povídá: „Ale tuhle melodii já znám – ta je přece z filmu *Vertigo*!“ Snažil jsem se mu vysvětlit, že jde o parafrázi, ale přerušil mě: „Takže vy jste zkopíroval hudbu někoho jiného?“

Oponoval jsem: „Ale ne, já jsem vytvořil novou melodii, kterou jsem zasadil do podobné orchestrace.“ Moc to nechápali a z jejich výrazů bylo zřejmé, že si o tom myslí své; v podstatě mi dávali docela jasně najevo, že je to celé kolosální blbost. Nakonec to někdo z nich zakončil dotazem: „A nějakou vlastní skladbu jste nepřinesl?“ Opět jsem se mu snažil vysvětlit, že to je moje skladba, ale odporoval mi, že tímhle neprojevují žádný svůj hudební názor. Tak jsem se ho snažil ujistit, že píšu i vlastní písničky,

ale tím jsem si moc nepomohl: „Aha, písničky...“ Myslím, že odpornější slovo ten člověk v životě neslyšel. Chvilku trvalo, než to vstřebal, načež mi oznámil, že moje expozice fugy byla naprosto tristní, a zeptal se, jestli vím, co je to dodekafonie.

#### A věděli jste?

Odpověděl jsem mu, že dodekafonie je z mého pohledu poněkud zbytečný hudebně-matematický vzorec, který postrádá smysl hudby, což je dle mého názoru především emoce, tudíž jsem ho v mých kompozicích nikdy nepraktikoval a sotvakdy s tím začnu. A protože ve zkušební komisi seděli sami modernisté a já tímto svým výrokem bezprecedentně urazil celou moderní vážnou hudbu, byl už prostor jen na poslední otázku – čemu bych se na akademii chtěl věnovat. Odpověděl jsem, že bych rád studoval filmovou hudbu. Podívali se na sebe a pak mi pan předseda shovívavě sdělil:

vkročit, vždyť ty jsi melodiik!“ Následně mi poradil, abych se držel Milana Kymličky, který mě naučí úplně všechno, co potřebuji. A měl pravdu, tenhle neuvěřitelný skladatel, který v roce 1968 emigroval do Kanady a složil hudbu třeba k seriálům *Lassie*, *Babar* či *Nekonečný příběh* nebo k filmům *Malí muži*, *Svatba v bílém*, *Život hrdiny* nebo *Ztracený svět*, mně opravdu dal tu vůbec nejlepší školu.

#### V jakém slova smyslu?

Milan Kymlička mi dal školu *Rimského-Korsakova* – naučil mě vyvarovat se chyb v oblasti instrumentace, stavět



„Ale to zde neučíme a vlastně jsme ani nikdy neučili, v tom tu nemáme tradici.“ Vyjádřil jsem svůj upřímný podiv: „Žádná tradice? Bože můj, a co Zdeněk Liška, Luboš Fišer, Svatopluk Havelka, Vadim Petrov, Karel Svoboda nebo Petr Hapka?“ Zavrtěli hlavou a svůj verdikt zformulovali do památné věty: „Víte, vy píšete takovou populární a filmovou muziku, zatímco my tady učíme moderní vážnou hudbu!“ Ani mi neřekli to obligátní: „My se vám ozveme...“ Později jsem se se svým zážitkem z přijímacích zkoušek na akademii svěřil Petru Maláskovi a ten se do mě pustil: „A cos tam, proboha, dělal? Ty jsi tam neměl ani

správně protivěty, pracovat s plynulostí orchestru a vyplňovat obraz vhodnou hudbou. Sám napsal bezpočet filmové hudby, takže všechny tyhle věci ovládal více než perfektně. Na druhou stranu nikdy netíhl k vyložení nosným velkým melodiím, ty naopak ovládal třeba Petr Hapka, který ale zase nepřikládal takový důraz instrumentaci orchestru, jak jsem se osobně přesvědčil, když jsem s ním měl možnost pracovat na lyrikálu *Kudýkam*. Petr Hapka s aranží svých skladeb pracoval především pudově. Říkal jsem tomu záchvaty geniality, když se zničehonic rozhodl dát semhle velký buben, tam zas flexaton, tady zase harmonium;

o zbytek orchestrace se potom většinou postaral Mario Klemens a dohromady to krásně fungovalo. Ale mně se tahle Hapkova bohémskost a bezbřehost moc líbily. Melodie je zkrátka královna a cokoliv pod ní jsou jen sloužící poddaní. Ne každý skladatel je ochotný takhle přemýšlet. Já jako melodik jsem například vždycky miloval Eltona Johna, za což jsem si na Konzervatoři Jaroslava Ježka taky vytrpěl svoje; na jazzové škole, kde harmonická komplikovanost je úzus, byl Elton takřka Antikrist! Někteří zarytí jazzmani vůbec nechápali, jak se mi můžou ty jeho přímočaře jednoduché písničky vůbec líbit. Líbily a líbí dodnes. Tím nechci říct, že by hudba nemohla být komplikovaná – vždycky jsem miloval muziku, kterou hráli třeba Michel Petrucciani, Herbie Hancock, Chick Corea či Brad Mehldau, což rozhodně není úplně jednoduchá hudba. A skladby Clauda Debussyho přímo zbožňuji. Mně jen vadí, pokud je hudba komplikovaná záměrně, a přesně takovou někteří mí spolužáci na konzervatoři vytvářeli. Zkrátka, pro mě je smyslem hudby emoce. A pak je naprosto jedno, jaká hudba ji vyvolá – ať je to dechovka, pop-music nebo jazz.

#### **Jak by tedy měla ideálně znít filmová hudba?**

Myslím, že tu vůbec nejlepší definici filmové hudby pronesl již zmiňovaný Bernard Herrmann, který složil hudbu k filmům jako Psycho, Vertigo, Občan Kane či 451 stupňů Fahrenheita: „Filmová hudba by měla být v první řadě mostem mezi divákem a plátnem.“ A já dodávám, že je úplně jedno, jestli je to dáno tím, že si divák filmové hudby skoro vůbec nevšimne, nebo mu naopak z celého filmu utkví v hlavě nejvíc. Ten první případ lze doložit třeba hudbou Alana Silvestriho ke snímku Návrat do budoucnosti – ta muzika je tak geniálně zasazena do obrazu, že ji člověk skoro nevnímá, jak je pohlcen dějovým spádem. A na druhé straně je tady třeba film Tenkrát na Západě s muzikou Ennia Morriconeho, která je tak strašně výrazná, až všechny obrazy na plátně takřka válcuje, ale zase právě díky muzice se divák k těm obrazům dokáže přiblížit.



Ale pokud filmová hudba tenhle most mezi divákem a plátnem vytvořit nedokáže, pak je špatná.

#### **V jakých případech to nedokáže?**

Většinou se to stává ve chvílích, kdy skladatel nedokáže potlačit své ego a přizpůsobit se filmovým obrazům. Ostatně mám pocit, že při jakémkoliv typu kolektivní umělecké činnosti, kde je cílem vytvořit společně jeden konzistentní koncept, by měl každý článek

**Mám pocit, že pohádka by měla mít za prvé hezky melodický nosný motiv, za druhé by měla obsahovat víc muziky než jiné filmy. Zatímco ve vážném filmu může dramatickou scénu krásně podbarvovat pouhé ticho, v případě pohádky si to dost dobře představit nedovedu, tam by zkrátka ticho nefungovalo.**

tohoto soukolí maximálně potlačit vlastní ego. Všechny slavné filmy jsou dokonalou symbiózou všech zúčastněných, to jen ve špatných dílech se každý z umělců snaží dostat sám sebe co nejvíc do popředí... Například já teď pracuji na muzice k večerníčku Jezevec Chrujda a zcela pochopitelně tam

parafrázuji nejrůznější melodie a zvuky Petra Skoumala, který je klasik v oblasti hudby k filmům pro děti. A dělám to s velkou pokorou a úctou k jeho muzice, která k českým večerníčkům neodmyslitelně patří. Pro mě opravdu není důležité, aby v mojí tvorbě lidé poznávali i moji osobu. Mně dělá radost, když se moje hudba lidem líbí, a je naprosto nepodstatné, jestli budou vědět, kdo ji složil.

#### **Přistupoval jste s podobnou úctou a pokorou při psaní hudby pro film Anděl Páně 2 i k muzice Miloše Boka, který zkomponoval hudbu k prvnímu dílu této úspěšné filmové pohádky?**

Samozřejmě že jsem ho s obrovským respektem a úctou citoval, protože hudba Miloše Boka pro první díl Anděla Páně byla prostě geniální – zejména jeho variace na slavnou melodii Ades te fideles. Navíc mě režisér Jiří Strach požádal, zda bych i já mohl hudebně pracovat s koledou Narodil se Kristus Pán, což jsem rád udělal. Ale protože mi to přišlo málo a chtěl jsem přijít s nějakým opravdu nosným tématem, tak jsem složil hudební nápěv, ze kterého se posléze vyloupla píseň Modlitba, jež se následně stala rozhlasovým hitem – dnes ji celkem pravidelně hrají každé Vánoce a zpívají nejrůznější dětské pěvecké sbory.

#### **Liší se nějakým způsobem muzika do pohádek, které jsou českým specifikem, od hudby pro jiné filmy?**

Mám pocit, že pohádka by měla mít za prvé hezky melodický nosný motiv, za druhé by měla obsahovat víc muziky než jiné filmy. Zatímco ve vážném filmu může dramatickou scénu krásně podbarvovat pouhé ticho, v případě pohádky si to dost dobře představit nedovedu, tam by zkrátka ticho nefungovalo. Nedokážu to asi přesně vysvětlit, ale je to podobné jako s mollovými akordy, které v nás vyvolávají smutek, a stačí změnit jediný půltón, čímž vznikne durový akord, a hned je člověku veseleji. Ale proč tomu tak je, to racionálně dost dobře vysvětlit nelze.

#### **Proč jste se rozhodl muzikálově zrovna pro téma**

### Sherlocka Holmese, které už bylo tolikrát zpracováno?

A to nejenom v televizní nebo filmové podobě, ale i muzikálové – už v roce 1988 napsal britský skladatel a libretista Leslie Bricusse muzikál Sherlock Holmes. Hrál se ovšem jen asi rok, nebyl příliš úspěšný. A protože i já jsem si napsal jak hudbu, tak slova, tak jsem cítil určitou paralelu, jen jsem si moc přál, aby se ta paralela netýkala i toho, jak dlouho se bude můj muzikál uvádět... Každopádně jsem věděl, že chci, aby můj muzikál byl výrazně swingový – miluji swingovou muziku a broadwayské muzikály, které jsou specifické právě tímhle stylem, takže je člověk okamžitě pozná. Tím se liší od těch evropských, v Německu, Rakousku, Anglii či u nás vznikají spíš písničkály; celé dílo má více písničkový charakter. Tím vůbec neříkám, že je to špatně, mně osobně se řada těchto písniček líbí, třeba Billy Elliot od Eltona Johna je naprosto skvělý, stejně tak rakouské dílo Tanz der Vampire, ale ještě o něco víc se mi líbí styl Johna Kander, který napsal muzikály jako Kabaret či Chicago, nebo Marca Shaimana, autora muzikálů Catch Me If You Can či Mary Poppins Returns. Z tohoto stylu jsem při psaní svého muzikálu taky tak trochu vycházel, i proto, že mi s jeho dotvářením pomáhal právě John Kander. A navíc, české ucho je na swing zvyklé už od časů Osvobozeného divadla a Semaforu, Ježek, Voskovec a Werich a Suchý se Šlitrem, to všechno byly swingové písničky. Češi zkrátka swing milují!

### Jak se český skladatel dostane k legendárnímu držiteli několika cen Grammy, Tony, Emmy a Laurence Olivier Award jménem John Kander?

Za to mohlo představení Vražda za oponou v Hudebním divadle Karlín, kde jsem hrál hlavní roli. A protože hudbu k tomuhle představení vytvořil právě John Kander, tak se přijel podívat na premiéru, a posléze jsme se potkali v divadelním klubu, kde jsme si dlouho povídali. Pro mě on je něco jako idol a vzor, takže jsem se ho vyptával na milion věcí. A na závěr mi řekl klasickou americkou společenskou frázi: „Let's stay in touch.“ A dodal, že když už máme zůstat v kontaktu, tak ať mu dám svou e-mailovou adresu, načež on mi dá svou. A že



Foto: Benedikt Renč

kdykoliv přiletím do New Yorku, ať se zastavím, že bydlí kousek od Central Parku. Myslel jsem si o tom svoje, nicméně o dva roky později jsem prvně v životě letěl do New Yorku, a když jsem se v letadle klasicky lehce cinkl ginem s tonikem, tak jsem se své tehdy ještě snoubence svěřil, že mám kontakt od Johna Kander, který mě zval na návštěvu k sobě domů, ale že jsem přesvědčený, že to byl jen takový zdvořilostní obrat. A Taťána mě sjela na dvě doby: „Tak ty máš kontakt na Johna Kander a z Broadwaye a ani mu nezkusíš napsat, když už jsi v New Yorku?!?“ Snažil jsem se jí vysvětlit,

že to určitě nemyslel vážně a že by mi beztak ani neodepsal... Přerušila mě: „Jak to můžeš vědět, když to ani nezkusíš?!“ Tak jsem pomocí dalšího ginu s tonikem sebral všechnu odvahu, stáhl si do laptopu nejnovější verzi překladáče a sesmolil e-mail, že jsem ten nadporučík Frank Cioffi z představení Vražda za oponou, zrovna letím prvně v životě do New Yorku a jestli stále ještě platí jeho pozvání k němu domů.

### A jak to dopadlo?

Den se nedělo vůbec nic, načež mi přišel e-mail, že momentálně je na countryside,

ale v pátek se vrací do svého newyorského bytu, kde jsme i s mou snoubenkou srdečně vítáni... Bylo to neuvěřitelné setkání, včetně možnosti zahrát si na piano, na kterém složil Chicago, nebo příležitosti přečíst si osobní přání od Lizy Minnelli za píseň New York, New York, kterou pro ni napsal... Navíc se John velmi intenzivně zajímal, co právě dělám. Tak jsem mu prozradil, že chystám svůj první velký muzikál, a on mě opakovaně vybídl, abych mu poslal, co už jsem napsal... A já mu po návratu domů opravdu začal posílat partitury

a on mi úplně pokaždé odepsal, co si o tom myslí, co se mu líbí a co by udělal trochu jinak. Nemusím snad dodávat, že jsem ho pokaždé poslušně poslechl. A to člověku nakonec dodá tolik sebevědomí, že se mu přece jen podstatně lépe vyrovnává s kritikou, která se na něj za muzikál Legenda jménem Holmes snesla, třeba že naprosto postrádá nosné téma, což je údajně podstatou muzikálu, takže celé dílo působí velmi nesourodě a divák se v něm zcela ztrácí... Nemám nic proti kritice, každý má právo vyjádřit svůj názor, ale ocenil

**Nemám nic proti kritice, každý má právo vyjádřit svůj názor, ale ocenil bych, kdyby ji do médií, která se tváří jako odborná periodika, psali lidé, kteří jsou skuteční odborníci – nikoliv diletanti, kteří o daném oboru nemají nejmenší ponětí.**

bych, kdyby ji do médií, která se tváří jako odborná periodika, psali lidé, kteří jsou skuteční odborníci – nikoliv diletanti, kteří o daném oboru nemají nejmenší ponětí. Já jsem totiž na rozdíl od těchto lidí přesvědčený, že celý můj muzikál Legenda jménem Holmes držel velmi dobře pohromadě a ztráčet se v něm mohl jen blbec. A co se týká nosného tématu, samozřejmě že tam bylo, akorát neustále obměňované; přesně tak, jak se to v muzikálech dělá. Akorát že to jsou zahraniční muzikály, a ty možná tuzemští kritici neznají...

### Trápí vás to?

Ani v nejmenším. Vždyť kdo může říct, že mu s jeho prvním velkým muzikálem pomáhal John Kander, držitel všech prestižních cen za jedny z nejslavnějších muzikálů 20. století? A to už vůbec nemluvím o tom, jaký mi John Kander nabídl skvělý čaj a úžasné sušenky!

Děkujeme Muzeu Kampa za poskytnuté prostory při focení. ☒