

Skladatel filmové hudby Elia Cmíral

Erik Snopko

Bakalářská práce
2018

 Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ateliér Audiovize

akademický rok: 2017/2018

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Erik Snopko**
Osobní číslo: **K15277**
Studijní program: **B8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**
Studijní obor: **Audiovizuální tvorba – Zvuková skladba**
Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **1. Teoretická část:**
Skladatel filmové hudby Elia Cmíral

2. Praktická část:
Audiovizuální dílo nebo tematický soubor audiovizuálních děl,
délka minimálně 10 min., zvuková skladba.

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 15 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.

Formální podoba: 1 ks v pevné vazbě s popisem na hřbetu i horní desce spolu s CD-R. Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě. Práci je třeba rovněž odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu pdf. a nahrát do příslušné složky na NAS-FMK.

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti.

2. Praktická část: Výstupní dílo:

a) 2 ks DVD ve formátu DVD–video (PAL) s graficky upraveným bookletem.

b) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah: 2x normostrany.

c) V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZZ

studenta produkce, je nutné dodržet dále zásady: a – h (dle zadání praktické části práce na oboru Produkce). Tyto data odevzdává za projekt vždy jeden člověk nutná konzultace s vedením AAV.

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí závěrečné práce je vytištěný a podepsaný formulář "Údaje o bakalářské práci studenta".

V samotné složce na AAV-NAS, označené "Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně" odevzdejte v minimálním počtu 10 kusů obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah bakalářské práce: viz. Zásady pro vypracování
Rozsah příloh: viz. Zásady pro vypracování
Forma zpracování bakalářské práce: tištěná/umělecké dílo

Seznam odborné literatury:

COOKE, Mervyn. Dějiny filmové hudby. Praha: Casablanca, 2011.

ISBN 978-80-87292-14-3.

MATZNER, Antonín - PILKA, Jiří. Česká filmová hudba. V Praze: Dauphin, 2002.

ISBN 80-7272-013-9.

GREČNÁR, Ján. Filmová hudba od nápadu po soundtrack. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2005. Hudba a médiá.

ISBN 80-89135-04-8.

LEXMANN, Juraj. Teória filmovej hudby. Druhé revidované a doplnené vydanie.

Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2006. Hudba a médiá.

ISBN 80-89135-06-4.

Vedoucí bakalářské práce: **MgA. Pavel Hruša**
Ateliér Audiovize

Datum zadání bakalářské práce: **4. prosince 2017**

Termín odevzdání bakalářské práce: **9. května 2018**

Ve Zlíně dne 4. prosince 2017

doc. Mgr. Irena Armutidisová
děkanka



MgA. Jiří Mynařík
vedoucí ateliéru

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby ¹⁾;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 ²⁾;
- podle § 60 ³⁾ odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 ³⁾ odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně 26.4.2018

ERIK SNOPKO, Snopko
Jméno, příjmení, podpis

1) zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevydělečně zveřejňuje bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy. Vysoká škola disertační práce nezveřejňuje, byla-li již zveřejněna jiným způsobem.

(2) Bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlížení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

(4) Vysoká škola může odložit zveřejnění bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce nebo jejich částí, a to po dobu trvání překážky pro zveřejnění, nejdéle však na dobu 3 let. Informace o odložení zveřejnění musí být spolu s odůvodněním zveřejněna na stejném místě, kde jsou zveřejňovány bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce, již se týká odklad zveřejnění podle věty první, jeden výtisk práce k uchování ministerstvu

2) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užije-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní vnitřní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacímu zařízení (školní dílo).

3) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpírá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělků jim dosažených v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlídně k výši výdělků dosažených školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

ABSTRAKT

Filmová hudba je významný filmový vyjadrovací prostriedok, pomáha vytvárať filmový dej. Hudba zvyrazňuje pocity, ktoré film vyvoláva v divákoch a vytvára emócie, ktoré dodávajú filmu nový rozmer. Skladby, ktoré pri sledovaní filmu počujeme sú špecifické pre každý filmový žáner a týmito zákonitosťami sa riadia aj filmový skladatelia.

Táto práca pojednáva o skladateľovi filmovej hudby Eliovi Davidovi Cmíralovi, ktorý sa dokázal presadiť v najväčšej konkurencii filmového priemyslu v Hollywoode. Napriek tomu, že zložil hudbu aj k viacerým českým filmom je českej verejnosti pomerne málo známy. Získal si vo filmovom svete povest' originálneho skladateľa, jeho štýl kombinuje súčasnú elektronickú hudbu s akustickým orchestrálnym zvukom a spojuje najmodernejšiu technológiu s emocionálnymi melodickými motívami.

Kľúčové slová: Elia Cmíral, filmový skladateľ, filmová hudba, soundtrack

ABSTRACT

Film music is an important film technique that helps to create a storyline of the film. Music enhances feelings that the film evokes in the audience and creates emotions, which add a new dimension to the film. Tracks we hear while watching the film are specific to each movie genre and these rules are also abided by film composers.

This bachelor's thesis deals with the composer of film music Elia David Cmíral, who managed to assert himself in the biggest competition of the film industry in Hollywood. Despite the fact that he composed music for several Czech films, he remains quite unknown to the Czech public. In the film industry he gained a reputation of original composer, his style combines contemporary electronic music with acoustic orchestral sound and connects modern technology with emotional melodic motifs.

Keywords: Elia Cmíral, film composer, film music, soundtrack

Touto cestou by som sa chcel v prvom rade úprimne poďakovať za odborné vedenie mojej práce, podnetné diskusie, pripomienky a cenné rady pri jej spracovaní školiteľovi MgA. Pavlovi Hrudovi. Tiež veľmi pekne ďakujem filmovému skladateľovi Eliovi Cmíralovi za jeho ochotu poskytnúť mi rozhovor a za čas, ktorý mi venoval.

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

OBSAH

ÚVOD	8
I TEORETICKÁ ČASŤ	10
1 FILMOVÁ HUDBA	11
1.1 KATEGORIZÁCIA FILMOVEJ HUDBY	14
1.2 SOUNDTRACK.....	16
II PRAKTICKÁ ČASŤ	19
2 CIELE PRÁCE	20
3 SKLADATEĽ FILMOVEJ HUDBY ELIA CMÍRAL	21
3.1 ŽIVOTOPIS	21
3.2 TVORBA.....	24
4 METODIKA	30
5 ZHRNUTIE ROZHOVORU	32
5.1 ZAČIATKY	32
5.2 ŽIVOT A VLASTNOSTI SKLADATEĽA.....	32
5.3 ROZPOČET	33
5.4 MELÓDIE	33
5.5 REŽISÉRI.....	34
5.6 INÉ OTÁZKY.....	35
ZÁVER	36
ZOZNAM POUŽITEJ LITERATÚRY	38
ZOZNAM OBRÁZKOV	41
ZOZNAM TABULIEK	42
ZOZNAM PRÍLOH	43

ÚVOD

„Ked' počujete začiatok melódie, mali by ste vedieť, že bude viesť touto cestou.

Mali by ste cítiť, že je ako váš priateľ, akoby ste ju už poznali.“

Danny Elfman

V dnešnej modernej dobe si už vôbec nedokážeme predstaviť život bez filmu. Skoro každý deň pozeráme nejaký film, či už prostredníctvom DVD, Blu-ray, VOD alebo televízneho vysielania. Málokto si však uvedomuje, že už od počiatku filmu ho sprevádzala hudba. Nemé filmy, tak povediac nikdy neboli naozaj nemé, ale boli doprevádzané vo veľkých kinách orchestrom, v menších kinách pianinom. Hovorí sa aj o tom, že hudba mala pôvodne prehlásiť hluk premietacieho prístroja, ale to je informácia dosť nepodstatná, lebo prítomnosť hudby vo filme má hlbšie dôvody.¹ Prečo teda v ére nemého filmu bola súčasťou každého filmového predstavenia práve hudba? Práve preto, aby u divákov pomáhala vytvárať emócie. Kvalitná filmová hudba je taká, ktorá dokáže aj z priemerného filmu urobiť skvelý zážitok. Len ťažko si vieme predstaviť film s Jamesom Bondom bez kultovej ústrednej melódie, *Hviezdne vojny* bez vzletných fanfár, *Pirátoch z Karibiku* bez známych hudobných tónov alebo *Psycho* bez hudby navodzujúcej hrôzu. Aj napriek tomu sa dostáva filmovej hudbe popri iných filmových umeniach len málo pozornosti.

Pri sledovaní Hollywoodských filmov si ani neuvedomujeme, že sa na ich tvorbe podieľajú nielen Američania, ale aj talentovaní ľudia z celého sveta. Toto tvrdenie platí najmä pre skladateľov filmovej hudby. Medzi takýchto skladateľov patrí aj rodák zo Zlína – Elia David Cmíral.

Tému mojej bakalárskej práce som si vybral po zahliadnutí filmu *Habermannův mlýn*, v ktorom ma, okrem iného, veľmi zaujala hudba. Zistil som, že hudbu do tohto filmu zložil filmový skladateľ Elia David Cmíral, o ktorom som dovtedy nikdy nepočul. Keď som sa začal zaujímať o jeho tvorbu, nenašiel som o ňom zmienku v žiadnej odbornej literatúre, len pár odkazov na internete. Preto som sa rozhodol, že sa pokúsim získať o ňom čo najviac informácií a spracujem ich.

¹ FILM REFERENCE. *Music in silent film*, 2017

Cieľom mojej bakalárskej práce bolo pomocou pološtruktúrovaného rozhovoru získať a spracovať informácie o u nás menej známom súčasnom českom skladateľovi filmovej hudby Eliovi Davidovi Cmíralovi žijúcom a pracujúcom v Amerike.

Výstupom práce je spracovanie jeho autobiografických údajov a doterajšej tvorby s dôrazom na spôsob jej vzniku a komunikáciu hudobného skladateľa s režisérmi pri tvorbe.

Práca je rozdelená na teoretickú a praktickú časť. Teoretická časť pojednáva o filmovej hudbe. V praktickej časti sú stanovené ciele bakalárskej práce, metodika, zhrnutie rozhovoru s Eliom Cmíralom a ucelené spracovanie autobiografických údajov vo forme životopisu Eliu Cmírala. Rozhovor s filmovým skladateľom je uvedený v plnom znení v prílohe tejto bakalárskej práce.

I. TEORETICKÁ ČASŤ

1 FILMOVÁ HUDBA

Filmová hudba má neuveriteľne dôležitú funkciu, pretože vo veľkej miere ovplyvňuje celkový dojem a pocity, ktoré z konkrétneho filmu máme, obohacuje film. Len ťažko si vieme predstaviť nejaký známy film, keď si z neho odmyslíme hudbu. Zrazu by to už nebol ten film, pretože by mu niečo dôležité chýbalo. Už by sme z neho nemali taký zážitok. Keď počúvame nejakú dobrú filmovú hudbu automaticky to v nás vyvoláva obrazy z filmu. Je to preto, lebo náš mozog si už pri prvom pozretí filmu dopĺňa zvukovú pamäť, ktorá je prepojená s obrazmi z filmu.

Filmová hudba je významný filmový vyjadrovací prostriedok, činiteľ vytvárania filmového rytmu. Pomáha zvyrazňovať pocity, ktoré film vyvoláva v divákoch, prípadne vytvára emócie, ktoré dodávajú filmu novú hĺbku. Tiež pomáha charakterizovať postavy, posilňovať, alebo potláčať charakter dramatickej situácie. V súčasnosti má takmer každý film pôvodnú hudbu. Vo filme pôsobí filmová hudba ako zložka neoddeliteľná od ostatných častí filmu. Oproti nefilmovej hudbe sa vyznačuje výraznejšou dynamikou. Často býva pripravovaná nielen pre konkrétny film, ale je dokonca napasovaná pre konkrétne scény vo filme.²

Sluchové podnety sú vtieravejšie ako zrakové, sú odolnejšie voči vynechaniu v dôsledku únavy.³ Filmová veda sa čoraz častejšie stáva terčom kritiky za to, že hudobná a zvuková zložka filmu je oproti obrazovej zanedbávaná, či dokonca ignorovaná. Stanoviť definitívne kritéria, vďaka ktorým bude možné jednoznačne rozhodnúť, ktorá zložka pri vytváraní dojmu (napríklad strachu) dominuje - to je náročná úloha.⁴

Film síce vznikol ako vizuálne umenie, ale dnes už vieme, že toto umenie je audiovizuálne, pretože stimuluje ako zrakové, tak aj sluchové vnímanie. Hudba vo filme predstavuje autorský postoj, komentár k vizuálnemu daniu a plní významovú a emocionálnu funkciu (zdôrazňuje niektoré emocionálne kvality vizuálu). Vo filmovom diele je hudba vlastne dopĺňujúcou zložkou, ktorá ovplyvňuje chápanie iných prvkov vo filme.⁵

Tam, kde mimika a gesto herca nestačí vyjadriť dej, môže do určitej miery prispieť hudba. V súčasnosti nájdeme hudbu v rovnakej podobe aj v animovanom filme, kde je štylizácia

² BLECH, Richard, ed. *Malá encyklopédia filmu*. 1974. s. 183.

³ STRÍŽENEC, Michal. *Psychológia a kybernetika*, 1966, s. 81.

⁴ FARKAŠ, Tomáš – ŠURINOVÁ, Lenka. *Fenomenológia zvuku a hudby v horore*, 2016, s. 30-47.

⁵ DÓŠA, Filip. *Hudba vo filme*, 2006.

skutočnosti maximálna. Môžeme zobrať do úvahy tiež atavistický pocit - takmer každý pohyb v živote a v našom okolí je spojený so zvukom. Pohyb bez zvuku je čímsi neprirodzeným. Ozvučenie filmu hudbou čiastočne nahrádza absenciu zvukovej paralely k pohybu. Pri posúdení momentu sociologického a psychologického bolo kino chápané veľa rokov ako zábava a zábava je spojená v podvedomí ľudí s tancom, spevom a hudbou.⁶

Niektorí sú toho názoru, že si hudbu vo filme častokrát ani nevšimnú. Nie je to však preto, že by bola zbytočná. Je to preto, že dokonale splynula s dejom, teda s vizuálnou stránkou filmu. Ennio Morricone, žijúca legenda filmovej hudby, povedal, že najlepšia filmová hudba je tá, ktorú si divák vo filme nevšimne.⁷ Toto je však prinajmenšom diskutabilné, pretože existuje až príliš veľa filmov, v ktorých sa hudba jednoducho nedá nevšimnúť. Takmer každý z nás si pamätá nejaký ten hudobný motív z filmu, či už by to bolo z filmu *Vtedy na západe (Once Upon a Time in the West)*, *Hviezdne vojny (Star Wars)*, *Titanic*, *Harry Potter*, či *Piráti z Karibiku (Pirates of the Caribbean)*. Niektoré melódie sú jednoducho nezabudnuteľné.

Filmový tvorcovia počítajú s účinkom hudby, pridávajú jej viac-menej samostatné vyjadrovacie funkcie. Treba však zdôrazniť, že zdrojom umeleckého zážitku nie je vo filme len hudba sama o sebe, ale aj (a hlavne) jedinečnosť jej zaradenia v kontexte filmového vyjadrenia.⁸

Filmová hudba využíva postupy rôznych hudobných kultúr a žánrov, ktoré majú určený svoj okruh výrazového pôsobenia. Náročnejšiemu divákovi a zároveň poslucháčovi nestačia prosté a nevýrazné populárne skladby, ktoré neposkytujú dostatok nových emocionálnych impulzov a sú často výrazovo nadbytočné. Potrebuje skrátka niečo viac. A tak možno skonštatovať, že k pochopeniu filmovej hudby sa predpokladá, že divák má istú dávku muzikalít, hudobnej a filmovej výchovy, vzťahu k umeniu a určite aj vysokú dávku fantázie.⁹

⁶ MATZNER, Antonín – PILKA, Jiří. *Česká filmová hudba*, 2002, s. 27-28.

⁷ BÁLIK, Peter. *10 x Ennio Morricone*, 2014.

⁸ LEXMANN, Juraj. *Teória filmovej hudby*, 2006, s. 14-15.

⁹ DÓŠA, Filip. *Hudba vo filme*, 2006.

Tabuľka 1 Filmy s najlepším hudobným doprovodom podľa Amerického filmového inštitútu (American Film Institute)¹⁰

Poradie	Film	Rok uvedenia	Réžia	Hudba
1	Star Wars	1977	George Lucas	John Williams *
2	Gone with the Wind	1939	Victor Fleming a ďalší	Max Steiner °
3	Lawrence of Arabia	1962	David Lean	Maurice Jarre *
4	Psycho	1960	Alfred Hitchcock	Bernard Herrmann
5	The Godfather	1972	Francis Ford Coppola	Nino Rota
6	Jaws	1975	Steven Spielberg	John Williams *
7	Laura	1944	Otto Preminger	David Raksin
8	The Magnificent Seven	1960	John Sturges	Elmer Bernstein °
9	Chinatown	1974	Roman Polański	Jerry Goldsmith °
10	High Noon	1952	Fred Zinnemann	Dmitrij Tomkin **
11	The Adventures of Robin Hood	1938	Michael Curtiz a William Keighley	Erich Wolfgang Korngold *
12	Vertigo	1958	Alfred Hitchcock	Bernard Herrmann
13	King Kong	1933	Merian C. Cooper a Ernst B. Schoedsack	Max Steiner
14	E. T. The Extra-Terrestrial	1982	Steven Spielberg	John Williams *
15	Out of Africa	1985	Sydney Pollack	John Barry *
16	Sunset Boulevard	1950	Billy Wilder	Franz Waxman *
17	To Kill a Mockingbird	1962	Robert Mulligan	Elmer Bernstein °
18	Planet of the Apes	1968	Franklin Schaffner	Jerry Goldsmith °
19	A Streetcar Named Desire	1951	Elia Kazan	Alex North °
20	The Pink Panther	1964	Blake Edwards	Henry Mancini °
21	Ben Hur	1959	William Wyler a Andrew Marton	Miklós Rózsa *
22	On the Waterfront	1954	Elie Kazan	Leonard Bernstein °
23	The Mission	1986	Roland Joffé	Ennio Morricone °
24	On Golden Pond	1981	Mark Rydell	Dave Grusin °
25	How the West Was Won	1962	Henry Hathaway, John Ford a George Marshall	Alfred Newman a Ken Darby °

° = nominácia na cenu Akadémie za najlepšiu hudbu

* = cena Akadémie za najlepšiu hudbu

** = cena Akadémie za najlepšiu hudbu a pieseň

Hudba vo filme musí zdôrazniť emócie vytvorené obrazom, niekedy ho musí doplniť, inokedy odvieť divákovú pozornosť úplne inam. Od jednej scény k druhej, od jedného obrazu k druhému môže mať v tom istom filme rozličné úlohy.¹¹

Filmová hudba rozvíja dej, dotvára atmosféru filmu a v neposlednom rade niekedy dokonca aj pomáha hercom hrať. Sú známe viaceré prípady, kedy sa pri natáčaní filmu púšťala hudba,

¹⁰ COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*, 2011, s. 458-459.

¹¹ GREČNÁR, Ján. *Filmová hudba od nápadu po soundtrack*, 2005, s. 17-18.

aby si herci mohli lepšie predstaviť pocity a charakter svojej postavy a celkový dej. Filmová hudba je v podstate alternatívou klasickej symfonickej hudby a svojich priaznivcov nachádza v širokých radoch. Veľa ľudí ju počúva popri iných hudobných žánroch.

O hudbe vo filme sa v teoretickej literatúre píše zväčša vtedy, keď si nejakým zaujímavým spôsobom plní dôležitejšie vyjadrovacie funkcie. Ostatné príklady pokladajú teoretici za nepodstatné alebo ich zhrnú do konštatovania, že je to len zvuková kulisa. Ale práve táto zvuková kulisa tvorí väčšinu celkovej metráže hudby vo filmoch.¹²

Existuje veľa dobrých skladateľov, ale nie všetkým sa podarilo patrične presadiť a stať sa tak svetoznámymi. Skladatelia filmovej hudby sú rôzni. Pri hľadaní „vhodných skladateľov“ hrá významnú rolu aj ich zaradenie do jednej z úzko vymedzených škatuliek podľa toho, ako sa zapísali do podvedomia filmových producentov.¹³ Každý má vlastný štýl, ktorý si postupom času vytvoril a ktorý je pre neho charakteristický. V tabuľke 1 je uvedených 25 filmov s najlepším hudobným doprovodom podľa Amerického filmového inštitútu (American Film Institute).

1.1 Kategorizácia filmovej hudby

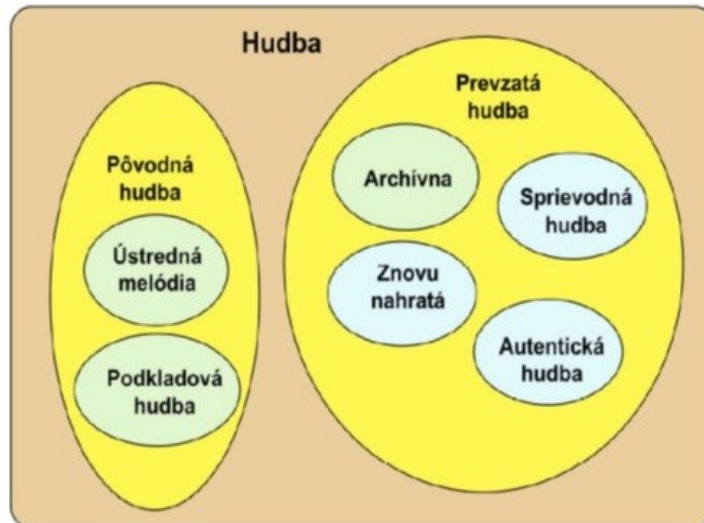
V začiatkoch sa rozlišovali iba dva základné typy filmovej hudby. Na jednej strane stála hudba diagetická (alebo reálna), ktorá vytvorila reálnu súčasť naratívneho sveta filmu a jej domnelý zdroj bol často vidieť na plátne. Na druhej strane tu bola hudba nediagetická (alebo pôvodná), ktorá slúžila len ako zvukový doprovod.¹⁴

Hlavné rozdelenie filmovej hudby je rozdelenie podľa toho, či bola komponovaná priamo pre film, alebo nie. Podľa toho rozdeľujeme filmovú hudbu na pôvodnú hudbu a na prevzatú hudbu (obr. 1).

¹² LEXMANN, Juraj. *Teória filmovej hudby*, 2006, 226 s.

¹³ COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*, 2011, s. 494-495.

¹⁴ COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*, 2011, s. 24-25.



Obrázok 1 Kategorizácia filmovej hudby¹⁵

Pôvodná hudba je skomponovaná priamo pre film. Rôzne typy a žánre filmov si vyžadujú rôzny prístup tvorby. Takáto hudba môže byť buď nahraná orchestrom alebo nahraná priamo hudobným skladateľom, pomocou elektronických nástrojov, syntetizátorov a multiplybackovej techniky záznamu. Záznam je spravidla postsynchronom. Základné typy pôvodnej hudby sú:

- ústredná melódia filmu (original theme music, leitmotív),
- podkladová hudba (original background music).

Prevzatá hudba je hudba vytvorená pôvodne pre iné účely než pre film. Tu dochádza k neobmedzenému výberu. Predovšetkým ide o komerčne známe piesne rôznych interpretov. Rozdeľujeme ju na:

- archívnu – pôvodne určená na iný účel (podmienkami použitia vo filme sú jej vhodnosť, technická kvalita a dodržanie autorských práv);
- znova nahranú – zmenená technická kvalita, prearanžovanie diela, vytvorenie nového diela s použitím pôvodného motívu (dôležité je dodržanie autorských práv);

¹⁵ Študijné materiály. *Zvuková dramaturgia*, 2012.

- autentickú hudbu prostredia – reálne hraná v snímanom prostredí, v obraze alebo mimo obraz, logicky zapojená do deja, pričom charakter zvuku zodpovedá vlastnostiam jeho zdroja;
- sprievodnú hudbu – doplnená len na umocnenie atmosféry, vždy plná štúdiová kvalita.¹⁶

Podľa empatie rozlišuje francúzsky profesor a skladateľ experimentálnej hudby Michel Chion filmovú hudbu na „empatickú“ a takzvanú „an-empatickú“ hudbu. Empatická hudba podľa neho participuje na obraze a scéne či dokonca obsahuje v sebe „nádyh scény“, jej rytmus, frázovanie a strih. Má v sebe zabudované kultúrne kódy pre javy ako smútok, šťastie, pohyb atď. Na rozdiel od nej an-empatická hudba v sebe akoby neniesla emócie a s filmovým médiom sa vysporiadala len ako s čisto mechanickým premietaním obrazov, akoby nereflektovala nič viac, než problém obrazovej continuity. Podobne Earle Hagen rozlišuje „zdrojovú“ a „čistú“, resp. dramatickú hudbu.¹⁷

Základným znakom filmovej hudby je funkčnosť. Prejavuje sa riadenými vzťahmi, do ktorých vstupuje hudba pri spojení s obrazom a ostatnými komponentami zvukovej skladby. Niekde má hudba podružnejšiu funkciu. Vytvára vhodné zvukové pozadie, charakterizuje prostredie alebo prijíma zvukomalebnú úlohu (zastupuje ruchy). Inde je význam hudby hlbší – navodzuje napríklad psychickú atmosféru scény, vystihuje duševný stav hrdinu, vyvoláva dramatické napätie. V určitých prípadoch môže hudba vypovedať viac než obraz a slovo. Dôležitú funkciu plní hudba vedená kontrapunkticky k obrazu, kedy je myšlienka sledovaná nepriamo, stretom dvoch kontrastných pásiem (napr. dramatický obraz doprevádzaný kľudnou hudbou).¹⁸

1.2 Soundtrack

Snáď všetci ľudia chodia do kina, ale len málo z nich si uvedomuje, že v kine okrem vizuálneho umeleckého diela sa stretávajú aj s dielom hudobným, za ktorým sa často skrýva podobné množstvo práce ako so samotným snímkom. Už dlho je soundtrack uznávaným

¹⁶ Študijné materiály. *Zvuková dramaturgia*, 2012.

¹⁷ FARKAŠ, Tomáš – ŠURINOVÁ, Lenka. *Fenomenológia zvuku a hudby v horore*, 2016, s. 30–47.

¹⁸ BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálneho diela*, 2014, s. 69–70.

a rešpektovaným hudobným žánrom. V 60-tych rokoch v Hollywoode nastal úpadok sledovanosti filmov. Vznikol preto nový trend kedy scénu bez dialógu často sprevádzala populárna pieseň. Najznámejšími príkladmi takýchto filmov sú: *Absolvent (The Graduate)*, *Bonnie a Clyde* a *Bezstarostná jízda (Easy Rider)*. V tomto období začali filmové štúdiá a hudobné spoločnosti vydávať platne so soundtrackmi a mali z nich ďalší zdroj príjmov.¹⁹

Čo to vlastne soundtrack je? Pojem soundtrack sa môže vzťahovať na niekoľko vecí, v závislosti od jeho použitia. V najširšom slova zmysle to jednoducho znamená všetko, čo počujete vo filme - zvukové efekty, dialóg, hudba. Soundtrack sa taktiež vzťahuje na celkovú hudbu vo filme, ktorá zahŕňa filmovú hudbu a piesne, ktoré boli licencované, alebo napísane pre film. Aby to bolo ešte viac mäťúce, nahrávacie spoločnosti často vydávajú soundtrack z filmu, ktorý neobsahuje žiadnu filmovú hudbu. Je to preto, lebo vo všeobecnosti majú ľudia väčší záujem počúvať piesne z filmu, ktoré boli napísane aby vyzneli samostatne, na rozdiel od filmovej hudby, ktorá je zložená tak, aby bola súčasťou celého filmu. Takže termín soundtrack sa môže vzťahovať aj len na pieseň vo filme, nie filmovú hudbu.²⁰

V užšom zmysle potom obvykle ide o doprevádzajúcu hudbu, teda súbor skladieb, ktoré sa vo filme či programe objavujú. Soundtrack je tiež výber filmovej hudby nahraný na zvukovom nosiči a samostatne distribuovaný. Častokrát sa soundtrack úplne nezhoduje s hudbou použitou vo filme, lebo skladby na soundtrackoch sú zostrihané tak, aby zneli čo najlepšie. Stáva sa, že soundtrackový album je jedným z najpredávanejších albumov za isté obdobie. Producenti dúfajú, že so soundtrackmi dosiahnu vyššie zisky a zvýšia publicitu a aj návštevnosť svojich filmov.²¹ Ide teda o marketingový ťah a snahu zarobiť čo najviac peňazí. Rovnako ako každý hudobný odbor aj soundtracky majú nedostihnuteľných lídrov. V tabuľke 2 je uvedených 15 najpredávanejších soundtrackov na svete podľa Asociácie nahrávacích spoločností Ameriky (Recording Industry Association of America).

Skladby, ktoré v kine počujeme sú špecifické pre každý filmový žánr a týmito zákonitosťami sa väčšinou riadia aj hudobní skladatelia. Nájdu sa však aj filmy, kde hudba úplne absentuje.

¹⁹ THOMPSON, Kristin – BORDWELL, David. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*, 2007, s. 532–533.

²⁰ GIBBS, Richard. *What is the difference between a film score and a soundtrack?* 2014.

²¹ GREČNÁR, Ján. *Filmová hudba od nápadu po soundtrack*, 2005, s. 84.

U veľkých filmov sa občas stáva, že dostanú zákazku na soundtrack dvaja autori. Vďaka tomu vznikajú takzvané raritné soundtracky, napríklad *King Kong* režiséra Petera Jacksona. Ten zadal pôvodne hudbu k spracovaniu Howardovi Shoreovi, s ktorým bol maximálne spokojný po spolupráci na trilógii Pána prsteňov, na poslednú chvíľu s ním však kvôli nezhodám hudobného vyjadrenia režisér rozviazal zmluvu a autorom soundtracku sa nakoniec stal James Newton Howard.

Tabuľka 2 Najpredávanejšie soundtracky podľa Asociácie nahrávacích spoločností Ameriky (Recording Industry Association of America)²²

Poradie	Film	Rok uvedenia	Najznámejšie piesne z albumu	Predané kópie [milión]	Umelec
1	The Bodyguard	1992	I Will Always Love You	17	Whitney Houston ^{oo}
2	Saturday Fever	1977	Stayin' Alive, How Deep Is Your Love	15	The Bee Gees
3	Purple Rain	1984	When Doves Cry, Let's Go Crazy	13	Prince*
4	Forrest Gump	1994	Hound Dog, Respect	12	skupina autorov ⁺
5	Dirty Dancing	1987	(I've Had) The Time of My Life, She's Like The Wind	11	skupina autorov*
6	Titanic	1997	My Heart Will Go On	11	James Horner a Celine Dion**
7	Grease	1978	You're the One That I Want, Hopelessly Devoted to You	8	John Travolta a Olivia Newton-John ^o
8	Waiting to Exhale	1995	Exhale (Shoop Shoop), Why Does It Hurt So Bad	7	Whitney Houston a ďalší
9	Space Jam	1996	I Believe I Can Fly, Fly Like an Eagle	6	skupina autorov
10	Flashdance	1983	Flashdance... What a Feeling, Maniac	6	skupina autorov ^{*o}
11	The Big Chill	1983	I Heard It Through the Grapevine, My Girl	6	skupina autorov
12	Frozen	2013	Let It Go	4	skupina autorov*
13	High School Musical	2006	Breaking Free	4	skupina autorov
14	A Star Is Born	1976	Evergreen	4	Barbara Streisand a Kris Kristofferson ^{*o}
15	The Song Remains the Same	1976	Rock and Roll, The Song Remains the Same	4	Led Zeppelin

^o = nominácia na cenu Akadémie za najlepšiu pieseň

* = cena Akadémie za najlepšiu pieseň

^{oo} = dve nominácie na cenu Akadémie za najlepšiu pieseň

⁺ = nominácia na cenu Akadémie za najlepšiu hudbu

^{**} = cena Akadémie za najlepšiu hudbu a pieseň

²² Zostavené podľa BUSINESS INSIDER UK, 2016.

II. PRAKTICKÁ ČASŤ

2 CIELE PRÁCE

Cieľom bakalárskej práce bolo pomocou pološtruktúrovaného rozhovoru získať a spracovať informácie o u nás menej známom súčasnom českom skladateľovi filmovej hudby Eliovi Davidovi Cmíralovi žijúcom a pracujúcom v Amerike.

Výstupom práce je spracovanie jeho autobiografických údajov a doterajšej tvorby s dôrazom na spôsob jej vzniku a komunikáciu hudobného skladateľa s režisérmi pri tvorbe.

3 SKLADATEĽ FILMOVEJ HUDBY ELIA CMÍRAL

Nie je veľa Čechov, ktorí sa dokázali presadiť v najväčšej konkurencii filmového priemyslu v Hollywoode. Medzi takých patrí aj skladateľ filmovej hudby Elia David Cmíral. Napriek tomu, že zložil hudbu aj k viacerým českým filmom je českej a slovenskej verejnosti pomerne málo známy. Nie je o ňom zmienka ani ucelená informácia v žiadnej odbornej literatúre o dejinách filmovej hudby, resp. o filmových skladateľoch. V tejto časti práce som spracoval životopis a tvorbu Eliu Cmírala. Pri spracovaní tejto kapitoly som vychádzal z rozhovorov uverejnených v časopisoch, novinách a televízii, a mnou uskutočneného rozhovoru s Eliom Cmíralom. Taktiež z 87. dielu seriálu *Slavní neznámí*, z filmu *Part 1*, ktorý režíroval Petr Kaňka. Životopis je upravený po konzultácii s Eliom Cmíralom. Obe kapitoly sa prelínajú.

3.1 Životopis



Obrázok 2 Elia David Cmíral²³

²³ CMÍRAL, Elia. *Composer*, 2017

Elia David Cmíral (obr. 2) sa narodil 1. októbra 1950 v Gottwaldove (dnešný Zlín) v socialistickom Československu. Od deviatich rokov sa učil hrať na klavír, ale viac ho bavila gitara, stal sa členom amatérskej olomouckej kapely The Roosters, kde hral na basovú gitaru a vystupoval v podnikoch. Hudobný talent podedil po starom otcovi Adolfovi Cmíralovi (žiak Antonína Dvořáka.²⁴), ktorý bol hudobný pedagóg a skladateľ²⁵ a tiež po mame a otcovi, ktorí boli hercami²⁶. Neprijali ho na strednú školu a tak od šestnástich rokov robil v moravskej továrni MEZ Mohelnice. V tomto období veľmi veľa čítal a ohúrila ho hudba, najmä rock. Keď mal osemnásť rokov, prijali ho na Štátné konzervatórium v Prahe, kde študoval hru na kontrabas (obr. 3) neskôr prestúpil na odbor skladba. Ako tvrdí²⁷, zo štúdiá na pražskom konzervatóriu nemal najlepší pocit, lebo miesto odborníkov ho učili politickí kádri, až na výnimky, profesor Zdeněk Benda, ktorého hudobné porozumenie mu je vzorom dodnes. V roku 1977 dokončil konzervatórium, záverečnou orchestrálnou skladbou *Connections*, ktorá mala veľký úspech.²⁸ Praha mu ale dala životný názor a formovala ho ako človeka. Nemal tu však pracovné príležitosti lebo nesúhlasil s vtedajším režimom. Privyrábal si umývaním riadu v hotely Olympic, či ako nočný vrátnik v múzeu Bedřicha Smetany.²⁹



Obrázok 3 Elia Cmíral na konzervatóriu³⁰

²⁴ CMÍRAL, Elia. *Autor hudby ke světoznámým filmům*, 2017.

²⁵ SIEBR, Rudolf. *Sborník Pedagogické fakulty Západočeské univerzity v Plzni*. 1978. s. 3-127.

²⁶ CMÍRAL, Elia. *Autor hudby ke světoznámým filmům*, 2017.

²⁷ Interview s CMÍRALOM, Eliom. *Překonávat překážky, to je můj obor*, 2000. s. 21.

²⁸ CMÍRAL, Elia. *Autor hudby ke světoznámým filmům*, 2017.

²⁹ CMÍRAL, Elia. *Autor hudby ke světoznámým filmům*, 2017.

³⁰ CMÍRAL, Elia. *Autor hudby ke světoznámým filmům*, 2017.

Elia Cmíral začal uvažovat o emigrácii, ale vtedajší režim mu nedovolil nikam vycestovať. Naskytlá sa mu príležitosť v podobe formálnej svadby s americkou občiankou, ktorá sa však po svadbe rozhodla ostať v Československu. Cmíral sa rozviedol a v roku 1980 sa mu naskytlá príležitosť odcestovať na zájazd do Moskvy a Helsínk. Tam opustil zájazd a emigroval do Švédska. Švédi ho prijali s otvorenou náručou, bola to krajina otvorená emigrantom.³¹

Prečo emigroval? Elia Cmíral, chcel skladať hudbu, ale nechcel dohodu s vtedajším režimom v Československu. Nechcel robiť kompromisy. V Čechách skladal hudbu bez nádeje na publikovanie. Svoj odchod nikdy neľutoval, nakoľko odchodom sa mu otvorili oči a on pochopil, že žil vo svete obmedzených a kontrolovaných informácií, bez možnosti konfrontácie s tvorbou v tzv. slobodnom svete. Čechy ako krajina mu ale chýbajú.³² Češtinu si udržuje čítaním a rozhovormi s mamou a sestrou, ktoré žijú v Prahe.³³

Vo Švédsku študoval elektronickú hudbu (Elektronmusikstudion - EMS, Štokholm)³⁴, poznal pocit slobody a učil sa po švédsky. Študoval tu „konkrétnu hudbu“. V EMS strihali záznamové pásky nožnicami, simulovali zvuky šušťaním papiera, používali slučky a používali rôzne rýchlosti nahrávania. (Dnes to všetko zvládne počítač). Môže preto pri tvorbe využiť svoje znalosti z konkrétnej hudby a aplikovať ich pri skladaní pre tradičný orchester.³⁵

V roku 1987 dostal švédske štipendium a odcestoval do Ameriky. Študoval na univerzite v Los Angeles. Hollywood ho lákal, nakoľko chcel byť medzi najlepšími. Elia Cmíral miluje dramatickú hudbu a skladanie pre film je jej vrcholom. Počas štúdia sa snažil získať kontakty. Stretol sa tu so špičkovými skladateľmi filmovej hudby ako Elmer Bernstein, Jerry Goldsmith, Christopher Young, David Raksin a nadviazal mnoho osobných a profesijných kontaktov³⁶ (obr. 4) V Hollywoode pochopil, že povolanie skladateľ filmovej hudby je viazané úzkou špecializáciou.

³¹ KAŇKA, Petr. *Elia Cmíral: part I*. 2014.

³² Interview s CMÍRALOM, Eliom. *Film je vaše dítě, i když mu chybí nožička, nebo očičko*, 2002.

³³ CMÍRAL, Elia. *Autor hudby ke světoznámým filmům*, 2017.

³⁴ CMÍRAL, Elia. *Životopis*. 2018.

³⁵ Interview s CMÍRALOM, Eliom. *Překonávat překážky, to je můj obor*, 2000. s. 21.

³⁶ CMÍRAL, Elia. *Hollywoodský skladatel na Classic Praha*, 2014.



Obrázok 4 Elia Cmíral s Johnom Williamsom³⁷

V roku 1989 dostal ponuku zo Švédska, že tu môže vydať svoju vlastnú platňu (Ultima Thule Suite) a tak sa tam vrátil. Švédsko mu ale pripadalo po čase oproti Hollywoodu malé a on túžil po väčšom priestore. V roku 1994 „znovu emigroval“ do USA.³⁸ Hudobný skladateľ Elia Cmíral v súčasnosti žije v Sherman Oaks (Los Angeles) v Kalifornii. Hovorí o sebe, že je „občan sveta“ a mohol by žiť kdekoľvek.³⁹

3.2 Tvorba

Hudobný skladateľ Elia Cmíral sa úspešne presadil vo svete filmovej hudby. Podarilo sa mu uspieť v branži v obrovskej konkurencii. Aj keď jeho dielo samozrejme ešte nie je kompletčné, rozhodne zaujme.

Prelom v jeho kariére a prvú skladateľskú príležitosť mal ešte počas štúdia. Bola to scénická hudba k predstaveniu *Cyrano z Bergeracu*, ktorého premiéra bola v divadle v Olomouci⁴⁰ a

³⁷ CMÍRAL, Elia. *Composer*, 2017.

³⁸ KAŇKA, Petr. *Elia Cmíral: part 1*. 2014.

³⁹ KAŇKA, Petr. *Elia Cmíral: part 1*. 2014.

⁴⁰ CMÍRAL, Elia. *Autor hudby ke světoznámým filmům*, 2017.

k inscenáciám *Snehurka* a *Než vyšlo slunce*, které režíroval jeho nevlastný otec Jiří Svoboda. Inscenácie sa hrali v Severomoravském divadle Šumperk.⁴¹

Počas svojho pobytu vo Švédsku, zložil hudbu pre niekoľko európskych filmov, deväť dielny seriál pre televíziu, rôzne inscenácie a tri scénické baletné tituly. Ako už bolo spomínané v roku 1987 získal za zásluhy vo švédskej kultúre prestížne štipendium do USA (University of Southern California), kde úspešne absolvoval obor špecializovaný na kompozíciu filmovej a televíznej hudby "Scoring for Motion Pictures and Television program". Krátko po absolvovaní študijného programu sa zoznámil s filmárom, ktorý pracoval na filme *Apartment Zero* (režia M. Donovan), v hlavnej roli s dnes už oscarovým hercom Colinom Firthom. Dozvedel sa, že práve prepustili skladateľa a tak Elia dostal jeho miesto. Bolo to podľa jeho slov neuveriteľné dokončiť školu a hneď robiť na takom filme. Stal sa z toho kultový „independent movie“.⁴² Hudbu (argentínske tango) do tohto filmu zložil iba za desať dní.⁴³

Po skončení práce na filme sa vrátil do Švédska, kde dostal veľa filmových ponúk, projektov a štipendium na kompozíciu a produkciu albumu *Ultima Thule Suite*.⁴⁴ Skladal však hudbu k inscenáciám, televíznym seriálom a celovečerným filmom, ale nenaplnilo ho to.⁴⁵

V roku 1994 sa Elia Cmíral definitívne odsťahoval do Los Angeles. Po návrate však nemal veľa pracovných príležitostí. V tom čase robil aj na českom filme *Cesta peklem*, ktorý podľa jeho slov nebol veľmi úspešný, ale aspoň sa dostal do Prahy. Neskôr si ho režisér Don Johnson vybral pre seriál *Nash Bridges* a jeho kariéra sa znovu rozbehla.⁴⁶

Najvýznamnejší úspech dosiahol pri spolupráci s režisérom Johnom Frankenheimerom v roku 1998 na filme *Ronin*. Hudbu do filmu *Ronin*, s ďalším oscarovým hercom Robertom DeNírom a Jeanom Reno v hlavnej roli, mal pôvodne robiť skladateľ Jerry Goldsmith, ale bol pracovne vytiažený a tak dostal príležitosť Elia Cmíral, nakoľko jeho ukážkové CD zaujalo producenta MGM. Na skúšku mal Elia pripraviť hudbu s hlavným motívom pripravovaného filmu. Hudba mala zodpovedať trom hlavným požiadavkám – smútok,

⁴¹ SATKOVÁ, Naďa. *Pěšák divadla – Jiří Svoboda*, 2016. s. 274.

⁴² Interview s CMÍRALOM, Eliom. *Film je vaše dítě, i když mu chybí nožička, nebo očičko*, 2002.

⁴³ Interview s CMÍRALOM, Eliom. *Překonávat překážky, to je můj obor*, 2000. s. 21.

⁴⁴ CMÍRAL, Elia. *Autor hudby ke světoznámým filmům*, 2017.

⁴⁵ KAŇKA, Petr. *Elia Cmíral: part 1*. 2014.

⁴⁶ Interview s CMÍRALOM, Eliom. *Film je vaše dítě, i když mu chybí nožička, nebo očičko*, 2002.

samota a hrdinstvo. Napísal skladbu pre sólový dychový arménsky nástroj duduk a veľký orchester. Trafil sa presne do toho, čo režisér Frankenheimer požadoval. Cmíral napísal úprimnú, emocionálnu hudbu, ktorá zvýraznila emócie hlavných hrdinov – bývalých agentov žijúcich mimo zákon. Cmíral spojil hudobný jazyk konca 20. storočia s požiadavkami hollywoodskych producentov na funkciu hudby vo veľkom filme. Partitúra bola napísaná pre veľký orchester, zbor a sólový duduk a to všetko prepletol elektronickými zvukmi.⁴⁷ Za hudbu k filmu *Ronin* získal cenu Movieline Young Hollywood Award za najlepší soundtrack roku.⁴⁸ Za tento film získal aj nomináciu na ocenenie International Film Music Critics Award (IFMCA) a získal cenu FMCA Award Breakthrough Film Composer of the Year.⁴⁹ Film mal úspech, ale v Česku sa o ňom veľa nepísalo. V tom čase s ním vo Švédsku robili rozhovory, ako so švédskym skladateľom českého pôvodu. Na Slovensku s ním bol robený jeden rozhovor pre Slovenskú televíziu a v Čechách rozhovor pre Českú televíziu, ktorý bol však vysielaný o 7.00 ráno.⁵⁰



Obrázok 5 Elia Cmíral s Johnom Travoltom⁵¹

O rok neskôr dostal prácu, od štúdií MGM, na snímke *Stigmaty* (réžia Rupert Wainwright), ktorý uvádzali aj české kiná. Nasledoval francúzsky film *Six Pack*. Hudbu si u Cmírala objednal tiež Ivan Passer pre svoj snímok *The Wishing Tree*. Hudba mala magický a poetický

⁴⁷ Interview s CMÍRALOM, Eliom. *Překonávat překážky, to je můj obor*, 2000. s. 21.

⁴⁸ Interview s CMÍRALOM, ELIOM. *Film je vaše dítě, i když mu chybí nožička, nebo očičko*, 2002.

⁴⁹ CMÍRAL, Elia. *Životopis*. 2018.

⁵⁰ Interview s CMÍRALOM, ELIOM. *Film je vaše dítě, i když mu chybí nožička, nebo očičko*, 2002.

⁵¹ CMÍRAL, Elia. *Composer*, 2017.

podkres. Cmíral napísal rozprávkovú partitúru pre sólový klarinet, klavír, etnické flauty, gitaru a sláčikový orchester.⁵²

Od tej doby napísal hudbu k viac než päťdesiatym celovečerným štúdiovým i nezávislým distribučným a televíznym filmom, napríklad si-fi film *Battlefield Earth* (réžia Roger Christian) s Johnom Travoltom v hlavnej roli, kde zložil hudbu pre 94 členný symfonický orchester, zbor a elektroniku. Bolo v ňom 60 minút hudby, jeho najhlučnejšia partitúra. Tento film bol však vyhlásený za najhorší film roku 2000. Cmíral však tvrdí, že film vám vždy prirastie k srdcu, máte k nemu vzťah ako k svojmu dieťaťu, i keď mu chýba nožička alebo očko. Ale aj mrzáčika milujete. Nemôžete tvoriť a byť negatívny. Hudbu písal k hotovému filmu, nebol jeho tvorcom. Film *Battlefield Earth* má aj veľa dobrých stránok. Spolupráca s Travoltom (obr. 5) bola podľa jeho slov skvelá, bol intuitívny a kreatívny, vo všetkom ho podporoval. Diskutovali spolu o práci, Travolta sa zaujímal, ako pokračuje jeho písanie.⁵³ Film bol kritizovaný najmä kvôli prepojeniu so scientológiou.⁵⁴



Obrázok 6 Elia Cmíral s cenou *Screamfest Skull Award*⁵⁵

Ďalšími sú filmy *Wrong Turn*, *Journey to the End of the Night*, *Pulse* trilógie. Ako autor hudby k filmu *Splinter* (obr. 6) dostal cenu za najlepšiu kompozíciu na hororovom filmovom festivale *Screamfest* v Los Angeles.⁵⁶

⁵² Interview s CMÍRALOM, Eliom. *Překonávat překážky, to je můj obor*, 2000. s. 21.

⁵³ Interview s CMÍRALOM, ELIOM. *Film je vaše dítě, i když mu chybí nožička, nebo očičko*, 2002.

⁵⁴ KAŇKA, Petr. *Elia Cmíral: part 1*. 2014.

⁵⁵ CMÍRAL, Elia. *Životopis*. 2018.

⁵⁶ CMÍRAL, Elia. *Composer*, 2017.

V roku 2010 spolupracoval s Jurajom Herzom (obr. 7), pre ktorého napísal hudbu k filmu *Habermannův mlýn*.⁵⁷ Hudba do tohto filmu sa nahrávala tak, že Cmíral riadil orchester, ktorý dirigoval Adam Klemens v Prahe, cez internet. Sólo husle a violončelo boli nahrávané v Los Angeles a celú hudbu mixoval v Los Angeles. Podľa niektorých kritikov bola hudba na tomto filme staromilská, ale práve takáto hudba v ňom umocňuje emocionálny zážitok a režisér Juraj Herz i producent Karel Dirka boli s hudbou veľmi spokojný.⁵⁸ V Čechách robil aj hudbu k seriálu *Atentát* (2015) pre televíziu Nova⁵⁹ a hudbu pre komédiu *Dvojnici* režiséra Jiřího Chlumského.⁶⁰



Obrázok 7 Elia Cmíral s Jurajom Herzom⁶¹

Zo súčasných amerických snímok boli úspešné napr. *Atlas Shrugged I a III*, *Piraña 3DD*, *Wicked Blood*, *Feral a Lacrimosa*. Jeho kompletná filmografia (do roku 2017) je uvedená v prílohe P II. V súčasnosti napísal balet NOEL o umelej inteligencii, ktorý by chcel uviesť

⁵⁷ ČSFD. *Habermannův mlýn*. 2010.

⁵⁸ KAŇKA, Petr. *Elia Cmíral: part 1*. 2014.

⁵⁹ CMÍRAL, Elia. *Autor hudby ke světoznámým filmům*, 2017.

⁶⁰ CMÍRAL, Elia. *Životopis*. 2018.

⁶¹ CMÍRAL, Elia. *Composer*, 2017.

v Čechách⁶² a pracuje na koncerte pre panovu flautu a orchester, skladba je venovaná virtuózovi Zamfirovi (obr. 8), ktorý bude hrať aj svetovú premiéru.⁶³



Obrázok 8 Elia Cmíral s Gheorgheom Zamfirom⁶⁴

Elia Cmíral patrí medzi 25 popredných hollywoodskych skladateľov, ktorí v roku 2012 spoločne skomponovali *A Symphony of Hope* pre benefičný projekt na pomoc obyvateľom Haiti po ničivom zemetrasení.⁶⁵

Podľa Eliu Cmírala⁶⁶ hudba vo filme predstavuje ďalší charakter, ktorý vstúpi do scény. Počas svojej skladateľskej dráhy v Los Angeles si Elia Cmíral získal vo filmovom svete povest' originálneho skladateľa, jeho štýl kombinuje súčasnú elektronickú hudbu s akustickým orchestrálnym zvukom a spojuje najmodernejšiu technológiu s emotívnymi melodickými motívmi.

⁶² CMÍRAL, Elia. *Autor hudby ke světoznámým filmům*, 2017.

⁶³ CMÍRAL, Elia. *Životopis*. 2018.

⁶⁴ CMÍRAL, Elia. *Composer*, 2017.

⁶⁵ ČSFD. *Ilja David Cmíral*. 2017.

⁶⁶ KAŇKA, Petr. *Elia Cmíral: part 1*. 2014.

4 METODIKA

Pre splnenie cieľov tejto bakalárskej práce som použil metódu individuálneho pološtruktúrovaného rozhovoru s hudobným skladateľom Eliom Cmíralom.

Prečo práve rozhovor? V súčasnej dobe sa jedná o jeden z najatraktívnejších žánrov (v novinách), v článkoch najpoužívanejší. Jedným z dôvodov je aj to, že sú pre čitateľov ľahšie stráviteľné. Novinári sa tým však tiež zbavujú určitej zodpovednosti. Často sa pýtajú tak, aby dostali odpovede, ktoré chcú napísať, ale sami by si na to netrufli.⁶⁷

Pod pojmom rozhovor (interview) rozumieme výskumnú techniku, spočívajúcu v kladení otázok. Rozhovor predstavuje formálnu komunikáciu medzi dvoma osobami. Formálna komunikácia znamená, že nejde o náhodný nezáväzný rozhovor a účastníci majú presne vymedzené roly - jeden sa pýta a druhý odpovedá (respondent). Z hľadiska obsahu sú rozhodujúce ciele - na čo má rozhovor slúžiť, aké údaje sa majú získať. Z hľadiska spôsobu vedenia rozlišujeme dva typy rozhovoru:

- štruktúrovaný (štandardizovaný) rozhovor
- neštruktúrovaný (neštandardizovaný) rozhovor.⁶⁸

Štruktúrovaný rozhovor, je taký rozhovor, v ktorom je presné znenie otázok a ich poradie dopredu dané a záväzné. Pýtajúci sa má pri vedení interview minimálnu voľnosť. Môže napríklad vysvetliť, objasniť nejaký pojem, pokiaľ mu respondent nerozumie, resp. žiadať spresnenie odpovede od respondenta.

Neštruktúrovaný rozhovor, je taký rozhovor, v ktorom je obsah, presné znenie a poradie otázok vecou rozhodnutia pýtajúceho sa. Takéto interview je pružné, otvorené, prispôbuje sa priebehu komunikácie a respondentovi. To ale neznamená, že je náhodné a nevyžaduje žiadnu prípravu. Umožňuje detailnejšie a hlbšie poznanie jednotlivca, resp. špecifickej situácie. Otázky možno aktuálne nasmerovať na problémy a oblasti, ktoré sa počas rozhovoru ukážu ako kľúčové, resp. citlivé.⁶⁹

Medzi dvomi základnými typmi rozhovorov stojí pološtruktúrovaný (pološtandardizovaný) rozhovor, ktorý tiež patrí do skupiny výskumných rozhovorov. Pološtruktúrovaný rozhovor

⁶⁷ VLASÁK, Zbyněk. *Jak se dělá rozhovor – ukázková hodina mediální výchovy*. 2008.

⁶⁸ ROTH, Jiří. *Mediální výchova v Čechách*, 2005. 136 s.

⁶⁹ ALBERT, Alexander - ZELOVÁ, Alena. *Manažerstvo kvality na vysokých školách*, 2002, s. 71-86.

je verbálny dialóg dvoch osôb. Vyznačuje sa tým, že jeho autor má pripravený návod, alebo kostru tém a otázok, ktoré chce počas rozhovoru prebrať a vopred s nimi oboznámi respondenta. Pýtajúci má možnosť sa počas rozhovoru odkloniť od pripravených okruhov a v reakcii na odpoveď respondenta sa zaoberať tým, čo v danej chvíli považuje za dôležité. Je preto nutné, aby pýtajúci sa mal široké znalosti k danej téme a bol dobre pripravený. Takýto typ rozhovoru kombinuje výhody a minimalizuje nevýhody oboch foriem rozhovorov teda štruktúrovaného a neštruktúrovaného rozhovoru.⁷⁰

Pri vedení rozhovoru je mimoriadne dôležité úvodné nadviazanie kontaktu, budovanie dôvery medzi pýtajúcim sa a respondentom. Samozrejmosťou je zdvorilosť. Súčasťou budovania dôvery je oboznámenie respondenta s účelom dotazovania a získanie jeho súhlasu nielen s rozhovorom, ale aj s použitím získaných informácií.

Najprv som sa s Eliom Cmíralom skontaktoval prostredníctvom e-mailu a požiadal ho o rozhovor. Odpísal mi obratom: *„Děkuji za váš zájem. Jsem opravdu polichocen, že máte v úmyslu psát o mně bakalářskou práci.“*⁷¹

Keďže sa jedná o individuálny pološtruktúrovaný rozhovor, so zameraním na spôsob jeho práce a spoluprácu s režisérmí, tak som mu vopred poslal kostru tém a otázky zamerané na túto oblasť. Následne sme si dohodli akou formou bude rozhovor prebiehať. Dohodli sme sa, že rozhovor bude prebiehať on-line cez Skype. V našom prípade bolo trochu komplikované, pre jeho pracovné vytáženie a vzhľadom na časový posun, nájsť vhodný čas na rozhovor. Rozhovor sa uskutočnil 4.januára 2018 o 20.10 hod. nášho času (11.10 hod. času v Los Angeles). Rozhovor trval približne hodinu a tridsať minút.

Dôležitý je tiež spôsob zachytávania, zaznamenávania interview. Najčastejšie si pýtajúci robí počas rozhovoru písomný záznam odpovedí, čo je však zložitejšie čím viac je rozhovor otvorený, čo bolo aj v našom prípade. Riešenie je prirodzene v použití záznamovej techniky. Rozhovor som teda nahrával na diktafón a pre prípad zlyhania techniky som si robil poznámky, s čím hudobný skladateľ Elia Cmíral vopred súhlasil. Následne som spravil prepis rozhovoru a poslal som ho skladateľovi na autorizáciu. Po jeho odsúhlasení uvádzam rozhovor v plnom znení v prílohe P I., v kapitole 5 je spracované zhrnutie tohto rozhovoru.

⁷⁰ REICHEL, Jiří. Kapitoly metodologie sociálních výzkumů. 2009. 184 s.

⁷¹ CMÍRAL, Elia. Odpověď. 2017.

5 ZHRNUTIE ROZHOVORU

Rozhovor s Eliom Cmíralom prebehol, ako už bolo spomínané 4.januára 2018 o 20.10 hod. nášho času (11.10 hod. času v Los Angeles). Otázky, ktoré som filmovému skladateľovi položil boli rozdelené do viacerých tematických okruhov. Jednotlivé tematické okruhy sú bližšie priblížené v nasledujúcich kapitolách. Úplný autorizovaný prepis rozhovoru uvádzam v prílohe PI, aby si čitateľ mohol vytvoriť vlastnú analýzu tohto rozhovoru.

5.1 Začiatky

Tento okruh som do rozhovoru zaradil preto, lebo som potreboval overiť, respektíve doplniť niektoré fakty, ktoré uvádzam v spracovanom životopise Eliu Cmírala (viď. kapitola 3). V začiatku rozhovoru som sa zaujímal o to, ako sa vlastne Elia Cmíral dostal k hudbe. Elia Cmíral mi popísal začiatky oboznámenia sa s hudbou a svoje štúdiá na konzervatóriu. V ďalšej otázke som naviazal na jeho etapu života, po emigrácii do Švédska. Zaujímalo ma hlavne ako získal štipendium na štúdium v Amerike a ako sa mu podarilo nájsť si hneď po skončení štúdia prácu. Tu ma v jeho odpovedi, okrem iného, najviac zaujal fakt, že bol prvým umelcom, pôvodom nie zo Švédska, ktorý získal toto štipendium. Keďže Elia Cmíral v odpovedi spomenul prácu na filme *Apartment Zerro*, zaujímalo ma, ako sa k tejto práci dostal, či ho niekto odporučil. Zistil som, že mu pomohla aj česká komunita, žijúca v Amerike, ale hlavne jeho talent a chuť pracovať, nakoľko hudbu do tohto filmu zložil za desať dní.

5.2 Život a vlastnosti skladateľa

V tejto časti rozhovoru som sa snažil zistiť, aký je typický deň filmového skladateľa, čo ho pri skladaní hudby najviac inšpiruje. Dozvedel som sa, že je to najmä samotný film. Na otázku, kto je jeho vzorom mi Elia Cmíral odpovedal, že v prvom rade to bol profesor Benda, z pražského konzervatória, neskôr to boli John Frankenheimer, Juraj Herz, herec John Travolta a Stan Winston (špeciálne efekty). Za najdôležitejšiu vlastnosť filmového skladateľa Cmíral, okrem hudobného talentu, považuje silné dramatické cítenie. Podľa neho je najkrajšou etapou tvorby filmu čas, kedy sa sám oboznamuje s filmom a nikto mu do toho nehovorí. Cmíral v rozhovore tiež poukazuje na hlavné rozdiely medzi klasickou a filmovou hudbou. Je toho názoru, že film tvorbu hudby v určitých aspektoch obmedzuje, ale zároveň aj inšpiruje.

5.3 Rozpočet

Dôležitou súčasťou každého filmu v štádiu výroby je aj jeho rozpočet. Nakoľko veľa skladateľov tvrdí, že ich hudba by bola lepšia, keby mali väčší rozpočet. Preto ma zaujíma lo, či sa aj s malým rozpočtom dá vytvoriť dobrá hudba. Podľa Cmírala je rozpočet vedľajší, čo sa týka skladania. Rozpočet podľa neho ovplyvní hlavne spôsob nahrávania a počet použitých muzikantov. Obmedzený rozpočet môže paradoxne i posilniť kreativitu.

5.4 Melódie

Do rozhovoru som zaradil otázky týkajúce sa tvorby melódie, respektíve spôsobu práce filmového skladateľa. Podľa odpovedí Eliu Cmírala je tvorba hlavnej melódie filmu pocitová záležitosť. Filmový skladateľ často skúša tón po tóne, až kým nedosiahne štruktúru melódie. Napríklad vo filme *Ronin* hlavná melódia obsahuje hrdinstvo, smútok a samotu, čo sa mu podarilo vytvoriť pomocou hudobného nástroja duduk. Elia Cmíral mi v rozhovore povedal, že podľa niektorých muzikológov použil tento nástroj prvý krát so symfonickým orchestrom ako hlavný nástroj. Cooke uvádza, že hudobný nástroj duduk použili neskôr aj iní filmoví skladatelia, napríklad vo filmoch *Gladiátor*, *Alexander* aj v *Poslednom pokušení Krista* a stal sa z použitia tohto nástroja akýsi hudobný fetiš.⁷²

V súčasnosti filmoví skladatelia na komponovanie využívajú počítače a smplovacie technológie, zaujíma lo ma ako pracuje filmový skladateľ Elia Cmíral, ktorý na filmoch pracoval aj pred digitálnou érou. Pri porovnaní práce pred érou počítačov a počas nej Elia uvádza, že predtým to bolo oveľa zložitejšie. Počítač mu, podľa jeho slov, umožňuje nekonečné zmeny a nekonečné možnosti mixovania. Na prácu s počítačom si preto zvykol rýchlo. Teraz pomocou programov píše hudbu priamo pre celý orchester. Pri tvorbe zvuku hudby si Cmíral najíma ľudí, aby mu vytvorili zvukovú (elektronickú) paletu, s ktorou potom pracuje. Pri vytváraní melódie využíva aj hudobné knižnice, používa program Digital Performer a jeho asistenti mixujú v Pro Tools.

Pokroky v strihu a zvuku spôsobili, že dnešní filmoví skladatelia pracujú v ešte väčšom strese, pokiaľ ide o stíhanie termínov a upravenie hudby na požiadanie, ako tomu bolo

⁷² COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*, 2011, s. 502-503.

v predošlých rokoch, v dobe zlatého veku.⁷³ Keď som sa ho opýtal „Ako sa mu darí dodržať deadline?“, odpovedal, že to neexistuje nedodržať ho. Treba si správne zadeliť čas, koľko toho treba napísať. A kedy je hudba hotová? Vždy je niečo, čo by sa mohlo zmeniť. Končiť ale musí, keď je deadline.

Elia Cmíral, v rozhovore uvádza, že nerád dáva postavám rôzne charakteristické melódie. Nerád im dáva „nálepky“. Skôr preferuje rozdelenie podľa scén. Viac sa, pri tvorbe hudby, prikláňa k základným náladám, než k postavám.

5.5 Režiséri

Keďže hudobný skladateľ Elia Cmíral pôsobil a pracoval na filmoch v rôznych krajinách zaujímalo ma ako by porovnal prácu s režisérmi v Amerike, vo Švédsku a v Čechách. Podľa neho je filmový priemysel v Amerike v Los Angeles ako fabrika. Rovnaký názor má aj Cooke, podľa ktorého americký filmový priemysel neustále ťaží s masívneho rastu globálnych mediálnych a komunikačných gigantov.⁷⁴ Zatiaľ čo vo Švédsku a v Česku mal Cmíral pocit, že režisér je tá hlavná osoba.

Stretol som sa s názorom, že mnohí skladatelia nemajú radi, keď sa v strižni pridáva dočasná hudba (temp track). Stáva sa totiž, že režiséri si vybratý temp track obľúbia natol'ko, že ho nechcú zameniť originálnou hudbou. Preto ma prekvapilo, že Elia Cmíral má pozitívny názor na využívanie temp tracku pri komunikácii s režisérom. Tiež rád s režisérmi vedie tvorivý dialóg, ktorý umožňuje následnú kreatívnu spoluprácu (o spolupráci s konkrétnymi režisérmi si môžete prečítať v rozhovore - príloha PI).

Podľa Eliu Cmírala je najlepšie uvažovať o hudbe až po zhladnutí filmu, aby si dopredu nevytvoril nejaký mylný názor na hudbu. Pýtal som sa ho aj na jeho pocity, keď prvý krát púšťa svoju hudbu režisérom a producentom. Odpovedal mi, že vždy je trošku nervózny, či sa „trafil“. Zatiaľ sa mu však ešte nestalo, že by bol úplne mimo. Elia Cmíral tvrdí, že filmový skladateľ musí vedieť pri svojej tvorbe potlačiť svoje ego a musí sa snažiť pochopiť režiséra. Je dôležité, aby si filmový skladateľ pri svojej práci veril.

⁷³ COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*, 2011, s. 472-473.

⁷⁴ COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*, 2011, s. 500-501.

5.6 Iné otázky

Na záver rozhovoru som Eliovi Cmíralovi položil ešte pár doplňujúcich otázok, týkajúcich sa vecí, ktoré ma zaujímali. Dozvedel som sa, že filmový skladateľ tvorí hudbu k filmu približne šesť až sedem týždňov, ak to trvá dlhšie stráca inšpiráciu.

Tiež som sa ho pýtal, či sa snaží byť súčasťou filmu aj počas natáčania? Odpovedal mi, že to s hudbou nemá nič spoločné, je to skôr prejav podpory režisérovi, keď príde na natáčanie.

Zaujímalo ma, v ktorej fáze filmovej výroby začne na ňom pracovať. V rozhovore vraví, že ho väčšinou oslovia s požiadavkou tvorby hudby, keď film strihajú.

Eliá Cmíral stále tvorí. Okrem práce na nových filmoch v súčasnosti píše orchestrálnu suitu pre virtuóza na panovu flautu, Gheorghea Zamfira.

ZÁVER

Každý z nás vníma hudbu vo filme inak a zážitok z nej je u každého diváka rozdielny. Filmová hudba a zvuk obecně sú neodmysliteľnou a neoddeliteľnou súčasťou filmu. Vo chvíli, keď boli tieto zložky prizvané ku spolupráci, prebrali úlohu vyjadrovateľa časti diela a nemôžeme ich separovať od obrazu bez straty zmyslu. Hudba je plnohodnotným doplnením vizuálnej stránky filmu, a len spolu s obrazom tvoria jednotu uzatvoreného celku.

V súčasnosti filmový režiséri počítajú s emotívnym účinkom hudby. Hudbe pridávajú samostatné vyjadrovacie funkcie a niekedy kvôli nej redukujú aj iné filmové vyjadrovacie prostriedky. Veľmi dôležitá vo filme je jej jedinečnosť zaradenia v kontexte filmového vyjadrovania.

V teoretickej časti bakalárskej práce som spracoval teóriu o filmovej hudbe a jej kategorizáciu. Taktiež som sa v tejto časti venoval spracovaniu informácií o soundtrackoch.

Hlavným prínosom práce je rozhovor so skladateľom filmovej hudby Eliom Cmíralom, ktorý je zameraný najmä na spôsob jeho tvorby, skúsenosti z práce na jednotlivých filmoch a komunikáciu s režiséromi.

Najprekvapivejším bol pre mňa pozitívny názor Elia Cmírala na využívanie temp tracku pri komunikácii s režisérom, s takýmto názorom som sa doposiaľ nestretol. Taktiež ma zaujal spôsob, akým skladateľ pracuje s filmovými motívmi, že uprednostňuje hlavné nálady a emócie filmu pred tvorbou charakteristického motívu postáv. V rozhovore sa Elia Cmíral vyjadril aj k obmedzeniam, ktorými je ovplyvnená tvorba filmovej hudby oproti klasickej. Uvádza, že klasická hudba môže byť rozvitejšia, oproti filmovej hudbe, ktorá je obmedzená samotným filmom. Taktiež poukázal na existujúce rozdiely medzi americkým a európskym filmovým priemyslom.

Spraviť rozhovor s takou osobnosťou, akou nepochybne filmový skladateľ Elia Cmíral je, bola pre mňa nová a neoceniteľná skúsenosť. Elia Cmíral k tomuto rozhovoru pristupoval veľmi profesionálne. Mal pripravené poznámky k tematickým okruhom a otázkam, bol veľmi milý, ochotný a ústretový, pôsobil veľmi skromne.

Elia Cmíral si získal vo filmovom svete povest' originálneho skladateľa. Absolvoval klasickú školu hudobnej tvorby a darí sa mu úspešne kombinovať súčasnú elektronickú hudbu s akustickým orchestrálnym zvukom. Vo svojej tvorbe spája najmodernejšiu technológiu s emotívnymi melodickými motívmi.

Táto práca má slúžiť ako ucelený zdroj informácií o filmovom skladateľovi Eliovi Cmíralovi. Takéto podrobné spracovanie o tomto hudobnom skladateľovi doposiaľ nebolo uverejnené a myslím si, že so súhlasom Eliu Cmírala by mohlo byť publikované. Tiež sa snaží poukázať na skutočnosť, že aj český filmový skladateľ môže byť uznávaný v zahraničí, i napriek tomu, že v Čechách nie je verejnosti natoľko známy.

ZOZNAM POUŽITEJ LITERATURY

- ALBERT, Alexander - ZELOVÁ, Alena. *Manažerstvo kvality na vysokých školách*. Košice: TU KIP 2002, s. 71-86. ISBN 80-7099-769-9.
- BÁLIK, Peter. *10 x Ennio Morricone*. 2014. [online] [cit. 2017-10-18]. Dostupné z: <https://www.tyzden.sk/casopis/15175/10-x-ennio-morricone/>.
- BUSINESS INSIDER UK. *The 15 best-selling movie soundtracks of all time*. 3.9.2016. [online] [cit. 2017-12-16]. Dostupné z: <http://uk.businessinsider.com/15-best-selling-movie-soundtracks-all-time-2016-9/#15-the-song-remains-the-same-1976-led-zeppelin-1>.
- BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. 3., upr. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2014, 154 s. ISBN 978-80-7331-303-6.
- BLECH, Richard, ed. *Malá encyklopédia filmu: zahraničná tvorba*. Bratislava: Obzor, 1974. s. 183.
- Interview s CMÍRALOM, Eliom. *Překonávat překážky, to je můj obor*. Mladá fronta dnes, 17.7.2000. s. 21.
- Interview s CMÍRALOM, Eliom. *Hudební skladatel Elia Cmíral: Film je vaše dítě, i když mu chybí nožička, nebo očičko*. Lidové Noviny, 2002. Pátek magazín LN. 15.11.2002. č. 46.
- CMÍRAL, Elia. *Autor hudby ke světoznámým filmům*. Slavní neznámí. [87. díl televizního pořadu]. [online] [cit. 2017-9-23]. Dostupné z: <https://www.stream.cz/slavni-neznami/10017808-elia-Cmiral-autor-hudby-ke-svetoznamym-filmum>.
- CMÍRAL, Elia. *Hollywoodský skladatel na Classic Praha*, 2014. [rozhlasový pořad]. [online] [cit. 2017-11-2]. Dostupné z: <http://www.classicpraha.cz/radio/porady/hollywoodsky-skladatel-na-classic-praha/>.
- CMÍRAL, Elia. *Composer*, 2017. [online] [cit. 2017-11-7]. Dostupné z: <http://www.eliacmiral.com/>.
- CMÍRAL, Elia. *Odpověď*. 2017. [Elektronická pošta]. Správa pre: Erik SNOPKO. 14.10.2017. [cit. 2018-1-3]. Osobná komunikácia.

- CMÍRAL, Elia. Životopis. 2018. [Elektronická pošta]. Správa pre: Erik SNOVKO. 6.1.2018. [cit. 2018-1-6]. Osobná komunikácia.
- COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. Praha: Casablanca, 2011. ISBN 978-80-87292-14-3.
- ČSFD. Ilja David Cmíral. 2017. [online] [cit. 2017-10-28]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/63443-ilja-david-cmiral/>.
- ČSFD. *Habermannův mlýn*. 2010. [online] [cit. 2017-11-11]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/256722-habermannuv-mlyn/prehled/>.
- DÓŠA, Filip. *Hudba vo filme*. 2006. [online] [cit. 2017-10-14]. Dostupné z: <https://www.cinema view.sk/tema/hudba-vo-filme/>.
- FARKAŠ, Tomáš – ŠURINOVÁ, Lenka. *Fenomenológia zvuku a hudby v horore*. Teoretické štúdie, 2016, s. 30 – 47. [online] [cit. 2017-12-11]. Dostupné z: <https://www.communicationtoday.sk/fenomenologia-zvuku-a-hudby-v-horore/>
- FILM REFERENCE. *Music in silent film*. 2017. [online] [cit. 2017-12-16]. Dostupné z: <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Independent-Film-Road-Movies/Music-MUSIC-IN-SILENT-FILM.html>.
- GIBBS, Richard. *What is the difference between a film score and a soundtrack?* 2014. [online] [cit. 2017-12-14]. Dostupné z: <https://www.quora.com/What-is-the-difference-between-a-film-score-and-a-soundtrack>.
- GREČNÁR, Ján. *Filmová hudba od nápadu po soundtrack*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2005. Hudba a médiá, 85 s. ISBN 80-89135-04-8.
- KAŇKA, Petr. *Elia Cmíral: part 1*. 2014. [film]. [online] [cit. 2017-10-24]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10430569083-elia-cmiral-part-1/>.
- LEXMANN, Juraj. *Teória filmovej hudby*. Druhé revidované a doplnené vydanie. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2006. Hudba a médiá, 226 s. ISBN 80-89135-06-4.
- MATZNER, Antonín - PILKA, Jiří. *Česká filmová hudba*. V Praze: Dauphin, 2002, s. 27-28. ISBN 80-7272-013-9.
- REICHEL, Jiří. *Kapitoly metodologie sociálních výzkumů*. Vyd. 1. Praha: Grada, 2009, 184 s. Sociologie (Grada). ISBN 978-80-247-3006-6.
- ROTH, Jiří. *Mediální výchova v Čechách*. Praha : Tutor, 2005. 136 s. ISBN 80-86700-25-9.

- SATKOVÁ, Naďa. *Pěšák divadla – Jiří Svoboda*. Podoby profese divadelního režiséra v šedesátých letech 20. století v regionálním divadle. Masarykova univerzita Brno. Disertační práce 2016. s. 274
- SIEBR, Rudolf. *Sborník Pedagogické fakulty Západočeské univerzity v Plzni*, 1978. s. 3-127.
- STRÍŽENEC, Michal. *Psychológia a kybernetika*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1966. Psychologické výskumy, s. 81.
- ŠTUDIJNÉ MATERIÁLY. *Zvuková dramaturgia*. Univerzita Žilina, 2012. [online] [cit. 2017-12-12]. Dostupné z: http://kt.uniza.sk/ktam/download/Studijne_materialy/Multimedia/Zvukova_tvorba/Zvukova_dramaturgia_2012.pdf
- THOMPSON, Kristin – BORDWELL, David. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: AMU, 2007, s. 532 – 533. ISBN 978-80-7331-091-2.
- VLASÁK, Zbyněk. *Jak se dělá rozhovor – ukázková hodina mediální výchovy*. Seminární práce. Praha, 2008. Univerzita Karlova v Praze, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky, Katedra mediálních studií.

ZOZNAM OBRÁZKOV

<i>Obrázok 1 Kategorizácia filmovej hudby</i>	<i>15</i>
<i>Obrázok 2 Elia David Cmíral</i>	<i>21</i>
<i>Obrázok 3 Elia Cmíral na konzervatóriu.....</i>	<i>22</i>
<i>Obrázok 4 Elia Cmíral s Johnom Williamsom</i>	<i>24</i>
<i>Obrázok 5 Elia Cmíral s Johnom Travoltom.....</i>	<i>26</i>
<i>Obrázok 6 Elia Cmíral s cenou Screamfest Skull Award</i>	<i>27</i>
<i>Obrázok 7 Elia Cmíral s Jurajom Herzom</i>	<i>28</i>
<i>Obrázok 8 Elia Cmíral s Gheorgheom Zamfirom.....</i>	<i>29</i>

ZOZNAM TABULIEK

<i>Tabuľka 1 Filmy s najlepším hudobným doprovodom podľa Amerického filmového inštitútu (American Film Institute)</i>	<i>13</i>
<i>Tabuľka 2 Najpredávanejšie soundtracky podľa Asociácie nahrávacích spoločností Ameriky (Recording Industry Association of America).....</i>	<i>18</i>

ZOZNAM PRÍLOH

PRÍLOHA P I: PLNÁ VERZIA ROZHOVORU S ELIOM CMÍRALOM

PRÍLOHA P II: FILMOGRAFIA – ELIA CMÍRAL

PRÍLOHA P I: PLNÁ VERZIA ROZHOVORU S ELIOM CMÍRALOM

Ako ste sa dostal k hudbe, ako ste začínal?

Začínal som s gitarou s pesničkami, na dvore v Olomouci, keď som mal desať alebo dvanásť rokov. Už na základnej škole, sme sa pokúšali hrať Rock 'n' roll s elektrickou gitarou, to mi pripadala taká atraktívna záležitosť a vytvoril som si rockovú skupinu. Potom som začal hrať na basgitaru, na ktorej som hrával ešte v jednej inej kapele a hrávali sme na zábavách. Potom som to začal brať trochu vážnejšie. Začal som písať a hrať na kontrabas. Dostal som sa na pražské konzervatórium, najprv na kontrabas a v treťom ročníku som si k tomu pridal kompozíciu.

To boli Vaše začiatky. Po Vašej emigrácii do Švédska sa Vám podarilo získať štipendium na štúdium do Ameriky. Ako sa Vám podarilo hneď po doštudovaní nájsť si prácu?

Vo Švédsku sa mi po pomerne krátkej dobe podarilo presadiť sa. Dostal som niekoľko odmien, štipendií a granty od švédskeho kultúrneho inštitútu, za moje príspevky do kultúrneho diania. Potom som získal štipendium, ktoré sa rozdeľuje hlavne medzi vedcov a novinárov. Ja som bol vlastne prvý umelec, ktorý získal toto štipendium a tiež prvý nie pôvodom Švéd, ktorý takéto štipendium dostal. Toto štipendium slúžilo k rozšíreniu si obzoru a štúdiu kdekoľvek v Amerike. Takže ja som poslal prihlášku na niekoľko škôl. Všade ma prijali, ale keďže som o Amerike nič nevedel, nikdy som tam nebol tak som si hovoril, kam asi by to bolo najlepšie, najkrajšie? V Kalifornii je stále pekne, tam svieti stále slniečko tak idem tam. Tak som išiel študovať na University of Southern California. To, že som dostal prácu na filme *Apartment Zero* považujem za zázrak ako u Popolušky.

Na film *Apartment Zero* Vás niekto doporučil?

Áno. Zoznámil som sa s českou komunitou, ktorá v tej dobe bola v Los Angeles dosť silná, žil tu Ivan Passer, Vítěk Nezval, Jan Tříska a žil tu aj bývalý riaditeľ divadla Semafor Jirka Planer a mnoho ďalších. Pomerne často sem dochádzal Miloš Forman, bola tu tiež aj česká krčma na Sunset Boulevard. Vyskytol sa film, ktorý bol natočený v Buenos Aires, ktorý ale mal skladateľa, bol to Astor Piazzolla (kráľ argentínskeho tanga). Z nejakých dôvodov sa s režisérom nepohodli a on z toho filmu odišiel. Ja som sa tam nejako vyskytol a oni sa ma pýtali, či viem napísať argentínske tango, o ktorom som samozrejme veľmi málo vedel. Ale

povedal som samozrejme áno a urobil som tak prvý film štyri mesiace po skončení školy. Čo je úplný zázrak, bol to dobrý film a nebol to žiadny podpriemer, ale vysoko profesionálny a emocionálny film, kde hlavnú rolu hral Colin Firth, ktorý už v tom čase bol skvelý herec. Také zázraky sa nedejú často.

Aký je život skladateľa? Popíšte svoj typický deň.

Myslím, že by sa vám zdal dosť jednotvárnny. Žijem viac menej stále v štúdiu, takže ráno sem prídem, prinesiem si kávu a ovsené vločky, vybavím pár e-mailov a pritom zapínam štúdio a zavolám maminke do Prahy. Hneď potom pokračujem v práci a aj keď práve nerobím na žiadnom projekte, stále je čo robiť. Môžem pripravovať niečo ďalšie, prerábať a pridávať nové hudobné banky, vyskúšať nové nápady. Potom idem do fitka a naspäť do štúdia. Ľuďom mimo brandže to môže pripadať monotónne, ale mne často v hlave znie hudba. Ale tým, že som sám sebe zamestnávateľom, tak si pracovný program vytváram sám. Nik mi nepovie urob to alebo tamto. A mne to takto vyhovuje a je to fajn. Pokiaľ ale pracujem na projekte, tak ten mi potom diktuje samozrejme celý pracovný program.

Čo, alebo kto vás inšpiruje?

Čo by ma malo inšpirovať k napísaniu filmovej hudby? Samozrejme film, ak sa tak nestane, tak hľadám inšpiráciu sám v sebe alebo okolo mňa, napríklad v literatúre a osobných skúsenostiach a podobne. Inšpiráciu treba postrkovať, múzy samé neprídu. Keď tvrdo pracujete a dlho nad tým sedíte, tak sa nakoniec múza dostaví. Samozrejme o hudbe, jej štruktúre, formáte, témach premýšľam stále, v aute, pri obede, a inde. Veľmi často sa mi o tom tiež zdá vo sne. Ale iba čakať, že to príde samo to nejde. To je, ako keby človek sedel na záhrade a čakal, že ho niečo napadne. Neviem či to niekto takto dokáže.

Kto je alebo bol vašim vzorom?

V mojom živote bolo veľa inšpiratívnych osobností. Rozhodne by som medzi prvých zaradil profesora Bendu z pražského konzervatória, ktorý ma učil, bol taktiež profesor kontrabasu a členom českej filharmónie. Dal mi veľmi veľa, čo sa týka hudby. Neprepáčil mi ani jeden zlý tón, lebo každý tón je dôležitý. Hral som mu moje prvé skladby, jeho poznámky boli vždy presné a veľmi cenné. Myslím, že mi pomohli ďaleko viac ako vtedy celé skladateľské oddelenie na pražskom konzervatóriu. V tom čase bola komunistická doba a skladateľov čo tam vtedy boli som si nedokázal moc vážiť, lebo tá ich hudba mi akosi nič nehovorila. Takže profesor Benda bol taký môj spirituálny vodca. Koho by som mohol ešte nazvať mojim vzorom? Samozrejme John Frankenheimer, s ktorým som sa stretával aj po filme *Ronin*.

Chcel so mnou spolupracovať aj na ďalšom jeho filme. Bohužiaľ k tomu už nedošlo pretože zomrel. Tých pár mesiacov, čo sme robili *Ronin* bolo pre mňa ako vysoká škola filmová. Naučil som nielen hudobne rozmyšľať ale aj ako celkovo pristupovať k filmu, ako sa na film pozeráť, ako ho spracovať intelektuálne a emocionálne. Ďalší úžasný zážitok praktického filmového majstrovstva som zažil pri spolupráci s Jurajom Herzom. Pracovať s takýmito majstrami je radosť. Ich osobnosť je tak silná a chuť k spolupráci je taká obrovská, že tie hodiny driny sa prestanú úplne počítať. Ďalší úžasný zážitok komunikatívnej, hudobnej a filmovej majstrovskej školy som zažil s Johnom Travoltom. Je muzikant, spevák a tanečník dokázal každú vec skvele vysvetliť, proste sme hovorili rovnakým jazykom. Ďalšia úžasná spolupráca bola so Stanom Winstonom. To meno je možno menej známe, bol "guru" na špeciálne efekty, spolupracoval aj so Spielbergom na *Jurassic Park*, *Terminator* a ďalšie. So Stanom som robil dva filmy, tretí sme bohužiaľ už neurobili. Myslím si, že tieto osobnosti na mňa mali ďaleko väčší vplyv ako napríklad cvičná literatúra alebo nejaké poučky, ktoré som aj tak nikdy nečítal. Som veľmi vďačný, že som mal príležitosť s týmito ľuďmi spolupracovať.

Aké sú podľa vás kľúčové vlastnosti filmového skladateľa?

To si myslím, že je dosť široká otázka, ale keby som to mal skrátiť tak by som povedal, že okrem hudobného talentu je potreba mať veľmi silný dramatický cit. Aj priemerná hudba, ak je správne nasadená a na správnych miestach vo filme tak môže pôsobiť a fungovať pre film ďaleko lepšie ako nejaké geniálne kontrapunktické kompozície, ktoré sú úplne mimo a mĺňajú sa citovo a dejovo s filmom. Takže nie je zárukou, že skvelý filmový skladateľ bude taktiež skvelý hudobný skladateľ a naopak.

Aká je vaša najobľúbenejšia časť vytvárania filmovej hudby?

Tak na toto je celkom ľahké odpovedať. Najradšej mám čas oboznamovania sa s filmom a písania, nikto mi do toho nehovorí, som v štúdiu sám celú noc, len s filmom. Približujem sa k nemu emocionálne, hľadám jeho esenciu. A potom mám rád, keď už je to hotové, nahrané a už s tým aj tak nemôžem nič robiť a dotváram to v mixe. Mix stále považujem za tvorivú časť písania, keď tam ešte môžem veľa vecí zmeniť v proporciách nástrojov ako znejú jednotlivo a celkovo. Z nahrávania s neznámym orchestrom mávam občas trochu obavy. Pokiaľ nahrávam napríklad u mňa v štúdiu s mojimi sólistami, ktorých dobre poznám, a s ktorými som robil veľa filmov, tak je to vždy radosť a vždy sa pri tom dobre bavíme a je to fajn.

Myslíte si, že je rozdiel medzi filmovou hudbou a klasickou hudbou?

Samozrejme, že je rozdiel. Pretože v klasickej hudbe vlastne nemá skladateľ vôbec žiadne obmedzenia, okrem svojej fantázie, inšpirácie a svojich kompozičných možností. Film obmedzuje, ale zároveň tiež inšpiruje. Núti ma premýšľať inak, ako by som premýšľal, kebyže píšem sám pre seba. Diktuje si formu, štýl, tempo. Film ma niekedy postaví pred skutočnosť, že takto to nejde a musím nájsť inú cestu, ktorá by ma napríklad inak nenapadla. Jedným príkladom je film *Apartment Zero*, kde som mal napísať celú hudbu a nahradiť Astora Piazzolla. Film vás donúti rýchlo si naštudovať veci, ktoré ste dovedy nerobili. To nie je iba štýlová záležitosť. To môže byť aj ďaleko menšia záležitosť, napríklad v určitej scéne si predstavujem, že by tam mala byť nejaká hudba a režisér si predstavuje niečo úplne iné. Ja si potom hovorím, že prečo to on chce inak? Potom prichádza ten okamih, keď si hovorím podme to skúsiť a naraz sa zrodí niečo, čo by ma určite nenapadlo. Napríklad scéna, kde je nejaká temná dráma a ja si myslím, že by tam malo byť niečo temné a režisér naopak sa chce od toho oddialiť a chce tam dať nejaký komediálny prvok, čo mi zo začiatku znie prapodivne, ale nakoniec z toho vznikne niečo zaujímavé. Filmová muzika môže obmedziť, ale zároveň môže úžasne inšpirovať, takéto výzvy mám veľmi rád.

Dá sa aj s menším rozpočtom vytvoriť dobrá hudba?

To je zábavná otázka. To máte takto. Vo filmovej hudbe záleží na hudobnej invencii a dramatickom talente a pochopení filmu. Ten rozpočet je vedľajší, čo sa týka skladania hudby, záleží na tom, kto je skladateľ. Rozpočet samozrejme ovplyvní nahrávanie, muzikantov, orchester a všetko, čo potom nasleduje. Keď je malý rozpočet, tak treba počítat' s menej muzikantami a s menším alebo žiadnym orchestrom a s tým, že sa to nebude nahrávať priamo tu v Los Angeles. Rozpočet môže teda ovplyvniť interpretáciu. Rozpočet môže teda ovplyvniť spôsob nahrávania a jeho výsledok, nie hudbu ako takú.

Čo robíte, keď nie je rozpočet na hudbu?

Ten rozpočet je vždy. Aj keď je rozpočet malý, hudba môže byť zaujímavá a finančné obmedzenie môže paradoxne i posilniť kreativitu. Ten rozpočet je v podstate taká imaginárna záležitosť.

Ako postupujete pri tvorbe hlavnej melódie filmu?

Skúšam to až dovedy, kým to príde a je to ono. Veľmi často sa mi zdajú sny a v tých snoch počujem hudbu, niekedy tón po tóne, niekedy je to taká pocitová záležitosť, že vidím

štruktúru tej melódie a počujem ju. Potom sa prebudím, často si toto pamätám a pokračujem v tom.

Ako ste vymyslel hlavnú melódiu pre film *Ronin*?

Keď som hovoril s Johnom Frankenheimerom, čo by mala hlavná myšlienka obsahovať tak mi povedal tri slová hrdinstvo, smútok a samota. Keď som mal k tomu filmu stretnutie už som poznal nástroj duduk (ten som pár mesiacov predtým počúval) a pripomenul mi smútok a samotu. Duduk je veľmi smutný nástroj. Tak ma napadla štruktúra melódie a tiež mi pripadalo zaujímavé ho použiť do filmu, ktorý sa odohráva v Paríži priniesť niečo, čo spĺňa emocionálnu podstatu filmu. Film je o človeku, ktorý si ide za svojim cieľom a obetuje všetko aby dostal zločinca. Jeho osobné veci idú stranou, dobrovoľne sa izoluje od citov. Takýto charakter vyjadruje aj samotný hudobný nástroj duduk, bez napísania akejkoľvek noty. Okrem toho je to nástroj, ktorý nie je doma v súčasnom Francúzsku a ani v Japonsku, ale je súrodý s emóciami a je súrodý s tým, že ten zvuk nástroja film postaví do nadčasovej polohy, ktorá je tu veľmi dôležitá. Nie je to iba o Roninovi, ale je to o každom z nás, čo ideme za niečím a musíme obetovať osobné pohodlie. Takže to je tá nadčasovosť, zobrať nástroj, ktorý nemá nič spoločné s prostredím, v ktorom sa nachádza. Podľa niektorých muzikológov som použil tento nástroj prvýkrát so symfonickým orchestrom ako hlavný nástroj. Takže to bol taký malý vynález zlínskeho rodáka. Predtým boli nejaké použitia duduku, ale skôr ako etnická farba. Melódia vznikla tak, že som mal od začiatku nástroj duduk v podvedomí. Motív hrdinstva ma napadol, keď som sedel za klavírom, za klavírom starého otca, tak ma napadla tá melódia, vravel som si, to je také krásne a smutné a melodické, a pokračovanie v paralelnej tónine a návrat to všetko sa mi zdalo akosi logické. Ukázalo sa, že celá tá myšlienka bola správna, pretože hudba sa s filmom neodlúčiteľne spojila, vytvorila úžasný kinematografický a umelecký útvar. Keď sa toto príhodi je to úžasné.

Pracovali ste v minulosti bez počítača iba pomocou papiera?

Začal som písať na papier. Na konzervatóriu som počítač nemal a dodnes, keď trebárs viem, že to je melodická vec, tak idem ku klavíru a radšej si robím poznámky na papier. Klavír má indiférentný zvuk, ale ja si pod tým zvukom môžem predstaviť akýkoľvek zvuk tak ma to nijako neobmedzuje. Alebo to robím tak, že si do počítača nahrám tie myšlienky a rád sa vraciam ku klasickému prístupu.

Ako sa Vám pracovalo vtedy a teraz (pred počítačom a po ňom)?

Toto je veľmi všeobecná otázka, toto nie je otázka týkajúca sa písania hudby. Digitálna technika a počítače prinášajú možnosť opráv a zmien do nekonečna a to vlastne odkladá finálne rozhodnutie, je to akýsi typ intelektuálnej prokrastinácie, ktorý sa môže ťahať do nekonečna. Jednoduchý príklad: Keď sa strihal film tak ste stratili jedno okienko, ustrihlo sa to do uhla 45 stupňov na jednej a druhej strane a zlepilo sa to. V prípade omylu ste mohli zavolať do laboratória a oni vám to okienko zas dali naspäť. Ale už je to trošku otravné, lebo musíte niekam zavolať. Nehľadiac na to, že keď ste odstrihol ten film, musíte odstrihnúť aj všetky zvukové pásy. Takže to nie je otázka iba toho jedného okienka, ale aj všetkých tých ďalších pásov. Takže kým sa strihač s režisérom rozhodol film ustrihnúť, tak si to poriadne rozmysleli. Museli pri strihaní rozmýšľať. Pri hudbe je to podobné. Počítač mi umožňuje niečo ako nekonečné zmeny, čo je skvelé, umožňuje mi robiť veci, ktoré som si predtým nedokázal ani predstaviť. Predtým sa nahrávalo na 24 stopový magnetofón a keď tie stopy došli, tak proste došli. Muselo sa mixovať, aby sa uvoľnili ďalšie stopy a mohlo sa nahrávať ďalej, takže si človek musel dobre rozmyslieť koľko a čo nahrá. Takže, aby som to skrátil, technológia mi dáva možnosti, ktoré sú úžasné, a ktoré vítam a nedokázal by som už bez nich dnes pracovať. Len by som si priaľ, aby sme si všetci trošku viac lámali hlavu a premýšľali kam kráčame a prečo. A nie ako často vidím len skúšali niečo a čakali, či to vyjde alebo nie.

Ako dlho Vám trvalo zvyknúť si na nový proces? Teda naučiť sa prácu s počítačom?

Prechod bol dosť rýchly, pretože ja som používal svoj prvý počítač Apple už na univerzite a používal som program Digital Performer. Zo začiatku bolo sekvencovanie jednoduché. V dnešnej situácii producenti a režiséri chcú počuť plne znejúce demo nahrávky, tak ako to bude znieť. Dnes skoro nik nemá takú fantáziu, že keď mu hráte na klavír a hovoríte mu, kde bude čo znieť (trumpety, husle...), že si to vie predstaviť. Preto hudobný skladateľ musí v súčasnosti robiť hudbu pomocou počítačov. Ja píšem hudbu priamo pre orchester, nepíšem to ako náčrt a veľmi ma to takto baví. Tým pádom mi celá skladba znie hneď ako orchester, čo je úžasná vec a nedokážem si predstaviť to robiť už inak.

Ako sa Vám darí vytvárať stále niečo nové, tak aby sa to nepodobalo na niečo, čo už ste spravil predtým?

To je veľmi zaujímavá otázka. Taká filozofická otázka. Vždy je to nový svet a nikdy nevstúpiš do tej istej rieky. Vždy je to iné, ten film je iný, človek má iné skúsenosti,

požiadavky sú iné, pocitovo som nikde inde. Samozrejme, že sú určité chvíle, že by som si mohlo povedať, zase ďalšia akčná scéna, ako to teraz urobiť, aby to neznelo tak ako minule, ale musím sa priznať, že som si nikdy túto otázku nekládol, pretože vždy je to iné, nikdy nie je situácia úplne rovnaká.

Ako vytvárate zvuk hudby? Pracujete so zvukovými majstrami?

Rád si najímam ľudí, aby mi vytvorili elektronickú paletu, ktorú potom používam, pretože sa necítim dobre, keď musím tie zvuky hľadať. V hudobných knižniciach je tých zvukov veľa a keď ich hľadám tak sa mi veľa zvukov zdá zaujímavých ale práve vtedy sa mi nehodia a rýchlo sa v nich stratím a strácam smer. Takže mám pár ľudí na ktorých sa môžem spoliehať. Presne im popíšem aké zvuky si predstavujem alebo im pošlem príklady, ktoré niekde počujem alebo im to zaspievam takto na Skype. Mám jedného asistenta, s ktorým keď sa spolu dívame na film, má veľmi rád, keď mu zaspievam aký by mal byť rytmus. Ja mu bubnujem na stôl a on si to nahráva a potom mi to pošle, čo z môjho bubnovania vyrobil. Je to zábavný a produktívny spôsob takto pracovať, ale samozrejme tiež mám všetky tie atraktívne knižnice, takže mi nerobí problém kedykoľvek niečo sám ešte pridať, či upraviť, keď cítim, že tam ešte niečo potrebujem.

Aké hudobné knižnice používate? Aký máte softvér?

Hudobné knižnice mám skoro všetky. Také čo má dnes už takmer každý. Všetci to máme rovnaké, len je otázka, čo s tým kto urobí. Každý preferujeme niečo iné. Mám napríklad niekoľko husľových knižníc, každá má svoje špecifiká. Niektorá je viac agresívna, iná je zas veľmi jemná, má veľmi jemný orchestrálny zvuk, ďalšia má zas všetky možné artikulácie, takže čo potrebujem, to použijem. Softvér, to už som hovoril, používam Digital Performer. Raz som skúsil použiť Logic, ale po týždni som to vzdal. Samozrejme mám ešte Pro Tools, ktorý ale nepoužívam ja. Moji asistenti na ňom strihajú a mixujú.

Ako pracujete s tempom?

Tempo je často dané samotným filmom, strihom, hereckou akciou, iba ho nájsť. Ako je natočená a zostrihaná scéna, ako je rýchly dialóg, čo sa tam proste deje. Tempo je viac menej diktované filmom. Skladateľ môže ísť aj proti tomu tempu, alebo to tempo zdôrazniť, sú rôzne možnosti, ale filmová hudba prináša určité obmedzenia, keď je napríklad akčná scéna, tak pomalá hudba by mohla scénu spomaliť.

Z klasického hudobného hľadiska by napríklad kompozícia mohla byť ešte trebárs trochu dlhšia, ale film to neumožňuje. Zatiaľ čo klasická hudba môže byť rozvitejšia, dá sa tam vrátiť ešte a rozvinúť hudbu, doplniť hudbu o nejaký dodatok, film to neumožňuje, scéna je ohrozená. Takže to je to obmedzenie, ktoré má filmová hudba.

Ako viete, kedy prestať? Kedy je už hudba hotová?

To je jednoduché, nikdy. Vždy je na tom niečo, čo si predstavujem, že by som eventuálne mohol zmeniť. Ale otázka znie: Nakoľko je to podstatné? Nakoľko to zmení samotnú skladbu v tom celku? V muzikálnom detaile by som samozrejme mohol urobiť zmeny, ale nie je to vôbec treba. To nie je koncertná hudba, to je hudba, ktorá sa má použiť vo filme, takže či tam ešte pridám, alebo nepridám klarinet, to nie je podstatné. Samozrejme z mojej kreatívnej mysle sa vždy snažím doplniť, keď ma ešte niečo napadne. Vtedy z toho moji asistenti a orchester „šalejú“, keď im dodávam ešte veci. Končiť ale musím, keď mám deadline. Niekedy skončiť musím.

Aký je Váš názor na temp track (dočasná hudba)?

Beriem ho do úvahy, pretože ten temp track tam je. Vždy si kladiem otázku čo vlastne ten temp hovorí producentom alebo režisérom? Je to melódia? Je to orchestrácia? Je to kontrast? Je to iba výplň? Čo im dalo podnet aby tam dali hudbu? Pretože ten dôvod tam byť musí. Niekedy sa stane, že aj režiséri iba cítia, že na niektorom mieste vo filme má niečo byť, ale nevedia presne čo, ale dajú tam niečo. To mi povedia. A ja sa pýtam: Ako sa vám páči ten rytmus, tá melódia? Neruší to? Je to správny smer? Temp mi umožňuje s nehudobnými filmármi vytvoriť jazyk. Temp mi dáva priestor na komunikáciu s filmárom, čo sa im páči, čo sa im nepáči, ako by si to predstavovali. Musím to samozrejme prepojiť, pretože ten temp je častokrát z niekoľkých filmov, je neorganický hudobne, ale to je moja práca dať tomu orchestrálnu jednotu. Čiže nemám problém s temp trackom, naopak mám ho rád. Niekedy sa stalo, že boli filmy, ktoré nemali temp vôbec. Vtedy bolo ale medzi mnou a režisérom také prepojenie a pochopenie, že som ho nepotreboval. Napríklad *Ronin* nemal žiaden temp. *Habermannův mlýn* tiež nemal žiadny temp, mám pocit, že *Battlefield Earth* tiež nemal žiadny temp. Ak je filmár skúsený a vie čo chce, vie to vysvetliť, tak nepotrebuje temp. Vtedy by nás temp iba zdržoval.

Ako pristupujete k rôznym spôsobom filmovej hudby? (sledovanie akcie, dialógové scény, melódia postavy)

Predovšetkým by som povedal, že každá z týchto scén (sledovanie akcie, dialógové scény, melódia postavy) má svoje špecifikum, ktoré je potrebné dodržovať. Tak napríklad, keď sa vrátíme k analýze akčnej scény, tak hudba ju môže buď podporovať, čiže ak hudba má rýchle tempo môže sa zdať, že tá akčná scéna je rýchlejšia než v skutočnosti je, alebo môže ísť v kontraste, teda naopak bude hrať pomalú hudbu a iba akcentovať nejaké momenty a potom máme pocit, že tá scéna je viac dramatická. Takže otázka je o aký film sa jedná. Môže ísť napríklad o drámu, kde tá akčná scéna vôbec nemusí byť, napríklad v Habermannovom mlyne, je scéna, keď zbierajú desať Čechov na popravu, tá scéna je v podstate akčná, hudba je rytmická, ale nie je akčná. Tie dialógové scény je dôležité posudzovať z hľadiska hustoty a zvukovej maľby v orchestri, čiže ak je tam veľa hovoreného slova, nemôžu do toho predsa hrať trumpety nie? To dá rozum.

Ako skladáte hudbu z hľadiska charakteru postáv?

Aby som sa priznal, nemám v obľube dávať určitým postavám rôzne charakteristické melódie. Mne to pripadá, že to sú nejaké nálepky, že niekto príde a povie tu máme leitmotív, tu máme meč, tak máme motív meča, potom máme Valkýru, tak Valkýra má svoj motív a to v tom filme, podľa môjho názoru, takto nie je treba. Mne skôr vyhovuje rozdelenie podľa scén, kde sú scény akčné, milostné vzťahy (tie môžu byť aj deriváciou hlavného motívu celého filmu), ako napríklad v Roninovi. Vo filme Ronin je hlavná melódia, ktorá je na začiatku hraná dudukom, potom neskôr (keď sedia v aute a Robert de Niro pobožká Nataschu McElhone) je upravená do gradujúcej a silne emočnej až milostnej hudby. Je tam okamih, v ktorom sa kryštalizuje ich vzťah. Tam je použitý hlavný motív celého filmu, ale bez dudukov. Takže skôr sa prikláňam k základným náladám, než k postavám.

Ako by ste porovnali prácu s režisérmi v Amerike, vo Švédsku a v Čechách?

Ono to záleží na osobnostiach a nie na krajinách. Nechcel by som to generalizovať, ale mám pocit, že filmový priemysel v Amerike v Los Angeles je ako fabrika. Zatiaľ čo vo Švédsku a v Česku som mal pocit, že režisér je tá hlavná osoba, je taký umelecký výtvar, čo je veľmi pekné. Tu v Amerike, pokiaľ to nie je režisér, ktorý ma veľmi silnú pozíciu, tak je to producent, ktorý môže film meniť, môže ho prestrihať, prerobiť muziku je to viac priemyslová záležitosť. Či sa mi to páči alebo nepáči, je ťažko povedať. Nevadí mi to. Mám

rád ten veľmi osobitý a umelecký prístup režisérov v Európe a rád by som sa k tomu niekedy vrátil, pokiaľ bude možnosť.

Ako komunikujete s režisérom?

Všelijako (Smiech). Od spoločného obeda až po rozprávanie si o filme a o živote, cez kávu a rozhovory cez telefón a Skype. Akokoľvek rád pomôžem hľadať ten tón, ten kreatívny dialóg, ktorý nám umožní našu kreatívnu spoluprácu.

Kedy uvažujete o filme a o jeho hudbe?

To je veľmi zaujímavá otázka, myslím, že na ňu je dosť jednoznačná odpoveď. Rád by som začal uvažovať o hudbe až uvidím film. Niekedy sa stane, že prídem k prvému stretnutiu a tam počúvam rôzne názory na hudbu, aká by mala byť. Rád by som ale o hudbe, ako som už povedal, začal uvažovať až po tom keď uvidím film, aby som si dopredu nevytvoril nejaký zlý názor na hudbu, pretože to môže byť scestné. Sú režiséri, ktorí majú hudobnú predstavu, keď píšú scenár, počúvajú pri tom rôzne soundtracky a zapisujú si ich, ale to je intelektuálna záležitosť pri písaní scenára. Potom keď je film na obraze, tak to môže vychádzať trochu inak. Urobiť si predčasné názory je myslím veľmi mylná záležitosť. Malo by sa počkať až sa film uvidí.

Spätná väzba od režisérov? Spätná väzba od divákov?

Spätná väzba od režisérov bola zatiaľ vždy dobrá. Názory od divákov sám veľmi nesledujem. Dostávam veľa pekných e-mailov o mojej práci cez webovú stránku, a to vždy poteší.

Ako sa cítite, keď prvý krát púšťate hudbu režisérom a producentom?

No to som vždy samozrejme trochu nervózny, lebo to k tomu patrí. Keď človek ukazuje svoju hudbu po prvý raz je vtedy trochu nesvoj. Či som sa trafil? Nakolko som sa trafil? Zatiaľ sa mi ešte nestalo, že by som bol úplne mimo. Že som bol blízko, ale nebolo to úplne ono, to je normálne. Stala sa mi taká zábavná vec. Pred dvoma rokmi som robil na jednom horore, thrillery. A bolo tam orchestrálne pozadie s pár kontrapunktami, potom režisér prestrihal film, tak som to musel prepísať. Hudba sa režisérovi páčila, ale keďže prestrihal film, tak som musel niektoré miesta skrátiť, aby to malo nejakú hudobnú kontinuitu. Potom sme si pustili nahrávku a režisér sa opýtal, že kde sa mu stratil ten motív? Ja mu vravím, aký motív, veď tam žiaden motív nebol. Bola tam hudba z jedného akordu do druhého, ale nebol tam nijaký viditeľný motív. Bolo tam na čeleste také „plink plonk“, dalo by sa to hudobne

nazvať, zvýrazňovanie ako harmonická zmena, no a on toto považoval za motív. Ale tým že ten film prestrihal, tak mne sa to tam už nehodilo, tak som to odtiaľ vyhodil a on to považoval za motív, takže z toho vznikla zábavná situácia. Tak som hudbu prepísal do novej verzie prestrihaného filmu, zmeny akordov vrátil s čelestou a režisér bol potom nadšený a ja tiež. Ešte som mal jeden taký zážitok. Keď som robil na filme s Travoltom, tak John mal strašne rád keď som púšťal hudbu nahlas a on si k tomu podupkával. Hneď potom som robil ďalší film a tiež som pustil hudbu tak nahlas a režisér doslova vybehol zo štúdia a držal si uši, chcel aby som to hral potichu. Takže to púšťanie hudby prvý raz je veľmi delikátna záležitosť.

Ako vytvárate rovnakú víziu ako má režisér? Ako sa mu dostanete do hlavy?

Filmový skladateľ musí byť predovšetkým tímový hráč. Musí potlačiť svoje ego a musí sa snažiť pochopiť režiséra. A preto je dôležitý ten temp track, aby mi napovedal, čo sa mu tam páčilo, čo sa mu nepáčilo. Treba viesť diskusiu, dostať sa mu do hlavy a hrať mu čo najviac príkladov, návrhov a testovať čo sa mu páči. Ja na prvých stretnutiach s režisérom hrám tak tri, štyri skladby, tie základné ako hlavný motív, romantický motív, akčný motív a motív napätia. Väčšinou filmy majú tieto tri, štyri motívy, takže keď aspoň s jedným, či viacerým, z nich som blízko tak sa mi otvára cesta k celej hudbe. A keď to potrebuje doladiť, tak už viem čo stým treba spraviť a celá hudba sa posunie dopredu. Takže to si myslím, že je jediná cesta ako sa režisérovi priblížiť k jeho vízii a ako sa mu dostať do hlavy.

Chcel by som sa opýtať či je medzi filmovými skladateľmi veľká konkurencia, alebo či máte medzi nimi aj priateľov?

No, to je trošku taká citlivá vec, pretože nepočul som, že by režiséri chodili spolu na pivo. Medzi skladateľmi mám pár veľmi dobrých kamarátov. Nie je to možno otázka konkurencie, ale každý si žijeme v tom svojom svete a je málo času. Tiež život v Los Angeles je trošku iný, sú tu veľké vzdialenosti. Ako som už povedal, mám pár kamarátov a som rád, že ich mám. Samozrejme každý máme svoj názor, ako by sa mali veci robiť. Každý umelec má svoje ego a musí si veriť, musí mať určitú dávku ignorancie a arogancie, ale zdravú samozrejme. Hovoríme o hudbe, kde bol kedysi Mozart, Bach, Beethoven, Stravinski, Ravel, Dvořák a ďalší, takže pridať tam ešte niečo ďalšie, to si človek musí veriť.

Ako dlho Vám trvá spraviť hudbu k filmu?

To záleží podľa termínov. Väčšinou je to tých šesť až sedem týždňov. Samozrejme boli aj extrémny, ako *Apartment Zero* a iné filmy, kde to bolo desať až štrnásť dní, to sa potom v noci

nespí, ale tých šesť týždňov je taká zdravá doba. Potom, keď to trvá dlhšie tak sa stráca inšpirácia, prichádza mnoho opráv a vytráca sa z toho esencia nadšenia, človek v tom žije, pracuje na tom a keď to trvá dlho, tak sa to môže začať rozplývať. Film *Ronin* som robil asi osem týždňov, to je ešte taká zdravá doba.

Ako sa snažíte dodržať deadline?

No musím. To neexistuje to nedodržať. Hudba sa musí rozdeliť, koľko toho treba napísať. Mojim asistentom to vysvetľujem jednoducho. Keď dostaneš film, tak si spočítaš, koľko je tam minút hudby, vydelíš, že koľko máš dní na to mínus týždeň na mix a toľko musíš napísať hudby denne. Keď nenapíšeš za jeden deň dve minúty hudby, tak ďalší deň musíš napísať tri minúty a keď nenapíšeš tri tak na ďalší deň musíš štyri a to už aj Mozart by si s tým dal dosť roboty. Deadline sa musí dodržať, to proste nejde inak.

Snažíte sa byť súčasťou filmu aj počas natáčania?

To som bol niekoľkokrát, ale to je skôr, že ma režisér pozve a rozprávame sa, ja sa zoznámim s hercami. Je to pekné, ale nemá to s hudobnou prácou nič spoločné. Je to ale pekné vidieť ako film vzniká, je to určitá morálna podpora režisérovi, keď tam človek príde.

Kedy Vás zvyčajne oslovia, aby ste robil hudbu? Kedy začnete pracovať?

Väčšinou ma oslovia počas strihu. Niekedy aj pred natáčaním, ale to je skôr zriedka, lebo pred natáčaním sa všetci snažia spraviť všetko pre to, aby sa film natočil. Potom pri strihaní si povedia, tak teraz potrebujeme hudbu, tak teraz kto? Takže väčšinou to býva takto.

Na čom pracujete v súčasnosti?

Mám tam niekoľko filmov, ktoré sú teraz v príprave. V polovici januára mám stretnutie na akčný thriller a píšem teraz orchestrálnu suitu pre virtuóza na panovu flautu, Gheorghea Zamfira. Je to úžasný človek, ktorý žije v Rumunsku, žil mnoho rokov v Paríži, hrá po celom svete, úžasný virtuóz, fenomenálny muzikant. Hral mi vo filme *Lacrimosa* a tak sme sa zblížili a ja teraz píšem pre neho koncert. Dúfam, že skoro zorganizujeme natáčanie i koncert. Záujem je, jedná s ľuďmi tu v Amerike v Anglicku i v Čechách, tak si budem držať palce. Myslím, že to je môj najzamilovanejší projekt.

Ďakujem vám veľmi pekne za rozhovor a za váš čas a prajem Vám veľa úspechov.

PRÍLOHA P II: FILMOGRAFIA – ELIA CMÍRAL

Spracované podľa: http://www.imdb.com/name/nm0006012/?ref_=nv_sr_2

Rok	Názov filmu	Formát
2017	Strain 100	film
2017	Jo, the Medicine Runner	film
2017	Feral	film
2017	When War Rings a Bell	krátky film
2017	Armed Response	film
2017	A Symphony of Hope	dokument
2017	Lacrimosa	krátky film
2016	Dvojníci	film
2015 - 2016	Atentát (18 epizód)	seriál
2015	Girl Missing	televízny film
2015	Any Day	film
2014	Elia Cmíral: Part 1	dokument
2014	Atlas Shrugged: Part III	film
2014	Cam2Cam	film
2014	Wicked Blood	film
2012	Spec Ops: The Line	videohra
2012	Piranha 3DD	film
2012	Rites of Passage	film
2011	Atlas Shrugged: Part I	film
2010	Lost Boys: The Thirst	film
2010	Habermannův mlýn	film
2010	Call Me Bill	krátky film
2010	The Killing Jar	film
2009	Forget Me Not	film
2008	Pulse 3	film
2008	Splinter	film
2008	Pulse 2: Afterlife	film
2007	Missionary Man	film
2007	Tooth and Nail	film
2007	While the Children Sleep	televízny film
2007	The Deaths of Ian Stone	film
2006	Pulse	film
2006	Blackbeard (3 epizódy)	seriál
2006	Journey to the End of the Night	film
2005	The Cutter	film
2005	The Reading Room	televízny film
2005	The Mechanik	film
2005	Iowa	film
2004	Species III	Film
2003	Eliza Dushku: Babe in the Woods	krátky dokument

Rok	Názov filmu	Formát
2003	Fresh Meat: The Wounds of 'Wrong Turn'	krátky dokument
2003	Son of Satan	film
2003	Stan Winston: Monster Mogul	krátky dokument
2003	Wrong Turn	film
2002	Diggin' Up 'Bones'	krátky film
2002	Urban Gothic	krátky dokument
2002	They	film
2002	The Rats	televízny film
2001	Bones	film
2000	Battlefield Earth	film
2000	Six-Pack	film
1999	The Wishing Tree	film
1999	The Decadent Visitor	krátky film
1999	Stigmata	film
1998	Prophecies	dokument
1998	Visions of America	dokument
1998	Ronin	film
1997	Babies for Babies	dokument
1997	Sunsets by Candlelight	dokument
1997	The Last Express	videohra
1996	Somebody Is Waiting	film
1996	Nash Bridges (8 epizód)	seriál
1995	Cesta peklem	film
1994	Love Street (1 epizóda)	seriál
1993	Macklean (2 epizódy)	seriál
1993	(Sökarna)	film
1991	Kopplingen	televízny film
1991	Rosenholm	seriál
1991	Barnens Detektivbyrå	seriál
1989	Flickan vid stenbänken	seriál
1988	Alfred Jarry - Superfreak	krátky film
1988	En hundsaga	film
1988	Apartment Zero	film
1986	På liv och död	film

