

Úvod

Tématem této bakalářské práce je Život a dílo českého skladatele Milana Kymličky. Toto téma jsem si vybrala na základě skladby s názvem *Concertino grosso for violin and piano*, která byla věnována autorem Milanem Kymličkou přímo mně: „*Milé Gábině pro radost Milan Kymlička, Praha 31. 1. 2005.*“ Skladba je určena pro hráče na housle ve druhém cyklu základních uměleckých škol. Milana Kymličku jsem osobně měla možnost potkat, překvapuje mě, že není příliš známým autorem u nás v Čechách a dosud o něm nebyl sepsán životopis. I tento faktor byl důvodem sepsání mé práce. Cílem bakalářské práce je co nejvíce přiblížit život Milana Kymličky. Vzhledem k omezeným zdrojům, které jsem měla k dispozici, jsou těžištěm mých informací rozhovory s přáteli a kolegy Milana Kymličky, kteří mi ochotně poskytli interview a informace o jeho životě a práci.

První kapitola této bakalářské práce popisuje život Milana Kymličky před emigrací do Kanady, život v Kanadě a jeho návrat zpět do vlasti. Zároveň se vedle jeho života v daném období zmiňuje o jeho dílech a popisuje je. Vše je doplněno o fotografie získané z rodinného archivu jeho manželky Marie Kymličkové. Druhá kapitola jsou již zmíněné rozhovory s jeho kolegy, přáteli a známými osobnostmi českého světa hudby a filmu. Tato kapitola je nejrozsáhlejší vzhledem k množství nashromážděných informací z orálních zdrojů. Bakalářská práce je uzavřena ukázkou filmové tvorby Milana Kymličky v podobě jedné části *Mini Suity* z dětského seriálu *Rupert The Bear*, ke které je přiložena partitura. Tato skladba je krátkou, ale výstižnou ukázkou filmové tvorby Milana Kymličky.

Práce má obsáhlé přílohy, ve kterých jsou k dispozici fotografie, výstřižky z novin či osobní dopisy o získaných oceněních věnované Milanu Kymličkovi.

1. Životopis

Milan Kymlička se narodil 15. 5. 1936 v československých Lounech. Jeho otec byl houslista, měl svůj vlastní orchestr. Právě od něj se Milan Kymlička naučil milovat hudbu. Jeho matka se zabývala kancelářskou prací. Kymlička měl dva bratry, staršího Bohuslava a mladšího bratra Miroslava, který odešel z Čech v roce 1969 a nyní je v San Diegu v Kalifornii.



Obrázek č. 1
Milan Kymlička ve Smecky Music Studio

V letech 1952 – 1957 Kymlička studoval skladbu na Pražské konzervatoři ve třídě pana Emila Hlobila. Ve studiu skladby poté pokračoval na Akademii múzických umění od roku 1958. V témže roce se seznámil se svou manželkou Marií, když si jako student přivydělával hrou na klavír v baru. Milan Kymlička je autorem převážně soudobé hudby, ale již při studiích

na konzervatoři začal skládat pro housle, violoncello, klavír, smyčcové kvartety a pro další nástroje díla barokně romantického charakteru. Do jeho tvorby patří také jeden balet. Více známým se stal po spolupráci s hvězdami populární hudby. Hana Zagorová, Milan Drobný, Josef Laufer nebo Petr Novák jsou čeští zpěváci, jejichž většinu písní složil právě Milan Kymlička. Za největší hit by se dala považovat píseň *Až jednou* (viz příloha č. 1), se kterou v roce 1968 Milan Drobný vyhrál soutěž *Děčínská kotva*. Mezi lety 1964 – 1968 se Kymlička začal věnovat i skládání hudby k animovaným filmům.

Na podzim roku 1968 spolu se svou manželkou Marií a dvoutměsíční dcerou Nad'ou emigroval kvůli politické situaci v Čechách do Kanady s vizí, že tam bude dále skládat. Jejich první zastávkou za novým životem byl Londýn, kde měsíc čekali, než jim úřady vydaly kanadská visa. Do Kanady poprvé přiletěli 17. října 1968, kde se jich ujal starší bratr Milana Kymličky Bohuslav. Ten odešel z Čech již v roce 1948 společně se dvěma přáteli a procestoval Evropou až do USA. Tam vystudoval New York University v oboru ekonomie, a poté se přesunul do Kanady, kde se stal učitelem politiky a ekonomie na University of Western Ontario, později i jejím prezidentem.

Ze začátku se Milan Kymlička musel věnovat obyčejné manuální práci, aby finančně zajistil rodinu v zemi, kde nikoho kromě svého bratra neznal. První dva měsíce uklízel a vytíral podlahu v nemocniční kuchyni, poté začal hrát na klavír v různých barech. Jeho první skladatelská činnost přišla roku 1970, kdy mu spolupráci nabídla firma zabývající se výrobou hraček. Napsal hudbu k dětské show s názvem *Upsy Downsy Town*, která měla premiéru 31. října 1970 v St. Lawrence Arts Centre. Jeho první skladatelský počín v Kanadě měl velký úspěch. Jednalo se o hru, ve které hráli klauni. Odehrávala se ve městečku, jehož hlavní silnice dělí město na „Upsy“ a „Downsy“ části. Vzkaz, který tato hra chtěla publiku sdělit, byl, že vlastně každý dospělý člověk je jako klaun – obléká se legračně, chová se legračně, chodí legračně.

„Začínal jsem jako aranžér. Přijel jsem z Československa v roce 1968 do Toronta, hledal jsem práci, ale nikdo mě nechtěl zaměstnat, natož se mnou vůbec mluvit. Řekli mi, že hledají někoho, kdo má zkušenosti ohledně psaní kanadské hudby, což nedávalo moc smysl. V té době bylo velmi málo pracovních míst v tomto oboru. Potom jsem v CBC potkal Iana Thomase. Nějak se mu líbila moje práce, a tak mě požádal, abych mu aranžoval jeho první album. Pak druhé, třetí, čtvrté... Brzy se mě ostatní chlapi ptali, jestli bych nemohl udělat tohle, a pak tamto, a tady to myslím začalo. S Ianam Thomasem.“¹

Od tohoto okamžiku se Milan Kymlička již začínal dostávat do podvědomí kanadské hudební scény. Seznámil se s Ivanem Romanoffem a ten ho najal jako hudebního ředitele pro pořad *Music of our people* (viz příloha č. 2 a č. 3). To byla show plná tradičních folkových písní z Evropy, Jižní Ameriky, karibské oblasti atd., které hrál místní orchestr pod vedením Kymličky.

Následovala dlouholetá spolupráce se CBC – Canadian Broadcasting Corporation, což byla kanadská rozhlasová společnost, jejímž výkonným producentem byl Bill Howell. Kymlička zkomponoval originální muziku k více jak dvěma stům rozhlasových her mezi lety 1971 – 1999. Tato dlouhodobá spolupráce dala vzniknout velkému přátelství mezi Kymličkou a Howellem, které trvalo až do konce Kymličkova života.

V roce 1970 Milan Kymlička natočil svůj první kompletní soundtrack ke kanadskému filmu *The Reincarnate* (v překladu *Převtělený*) v produkci Studio City in Kleinberg Ontario.

¹ Rozhovor Milana Kymličky pro RPM Magazin, 4. září 1976

*„Milan Kymlička napsal záhadně strašidelné melodie, které zesilují a zvyšují fascinující příběh filmu *The Reincarnate*.“²*

Už dva roky po tom, co se přistěhoval s rodinou do Kanady, získal Kymlička renomé jako studiový aranžér a dirigent a úspěšně se propracoval ke komponování hudby pro známé kanadské zpěváky. Dělal aranžéra hvězdám, jako jsou Bill Amesbury, Peter Appleyard, Peter Foldy nebo například The Good Brothers, Suzanne Stevenson, Anne Murray a další.

„Když jsem pracoval s mnoha producenty jako aranžér, zjistil jsem, že vlastně celou tu práci dělám sám. Tak jsem přišel na to, že by bylo vlastně mnohem jednodušší stát se zároveň i producentem. Nikdo mi však nedal šanci dokázat, že jsem schopný dělat správně obě věci najednou. Tak jsem začal dělat sám za sebe a platil jsem si frekvence ze svého.

Moje první produkce byla s Peterem Foldym. Jednou z největších úloh producenta je najít souvislost, která spojí píseň a zpěváka dohromady v jeden celek. Musí najít něco, co je odlišné. Musí udělat perfektní shodu mezi písničkou a umělcem – zpěvákem. Když tohoto dokážete docílit, máte vítěze. To se ale stává jen čas od času. Neexistuje nic takového, jako jít do studia s pocitem, že teď napíšu hit. Kdyby to však byla pravda, dělal by to každý. Existuje příliš mnoho aspektů, které je třeba nejdříve zvážit. Někteří lidé mají blíže k úspěchu, protože mají přístup k prostředkům, jako jsou dobří muzikanti, dobré studio, dobré materiály a samozřejmě hodně peněz. Ale základem je jít podle citu. Když producent začne počítat a analyzovat, nikdy to nemůže dopadnout dobře.“³

Velmi úspěšným se stal soundtrack k filmu *Peer Gynt*. Film sám o sobě je moderní záležitostí, ale Kymlička k němu zkomponoval hudbu, která připomíná spíše tvorbu poloviny devatenáctého století. Stylově odpovídá anglickému viktoriánskému období⁴. Hudba je napsána velmi netradičně – když je ve filmu scéna akční, hudba je romantická a naopak, přesto spolu úžasně korespondují.

Dalším Kymličkovým úspěchem byl film z roku 1972 *Wedding in White* (*Svatba v bílém*), který získal tři kanadské filmové ceny. Jednou z nich byla cena Etrog Award za nejlepší film na *Canadian Film Award Festival*. Kymlička měl úspěch nejen s hudbou

² Rozhovor Milana Kymličky pro deník The Calgary Herald, 17. listopadu 1970

³ Rozhovor Milana Kymličky pro RPM Magazin 4. září 1976

⁴ Historická etapa vývoje Spojeného království v době vlády královny Viktorie od června 1837 do ledna 1901

k filmům, ale také v divadle. V roce 1971 zkomponoval hudbu k celovečernímu představení v *The Canadian Mime Theatre*. Jednalo se o bezeslovné představení mimů, kteří předváděli příběhy. Běžně se tato představení hrála v naprostém tichu, ale divadlo požádalo Milana Kymličku o doprovod.

„Hudba Milana Kymličky napsaná speciálně pro tuto hru je atraktivní a velmi příhodná. Bylo by ovšem lepší ji poslouchat z lepších zvukových systémů. Pantomimické hry jsou obvykle němé. Zde je nám však poskytnut tichý hudební doprovod, který docílil okouzujícího efektu. Problém však dělá chrastivý zvuk, který se dere z nekvalitního magnetofonu. Otázkou zůstává, kdy studio spolu s divadlem najde schůdné řešení, jak tento problém vyřešit, aby divák nebyl rušen zvukem třesoucí se magnetofonové pásky.“⁵

Mimo všech těchto filmů a děl Kymlička stále pracoval pro CBC. Jeho komerční práce zahrnovala i sérii dvanácti reklam pro pořad *„Ontario: Yours to discover“* mezi lety 1982 – 1987. Díky těmto zakázkám se stále více dostával do podvědomí režisérů a postupně se propracoval až na post vyhledávaného skladatele filmové a televizní hudby nejen v Kanadě, ale i v USA. Napsal soundtracky například ke třem dílům televizního seriálu *The King Chronicles* z roku 1985 (v českém překladu *Králova kronika*). Během této doby musel být v Montrealu, kde se sešel s producentem Tomem Berrym, který vlastnil filmovou společnost Allegro Film Company.

„Tato spolupráce byla teprve tím pravým začátkem veškeré filmové hudby, kterou Milan kdy zkomponoval. Byl pozván do Montrealu, kde se seznámil v Tomem Berrym. Ale nebyla to jen hudba, co miloval. Miloval cestování. A další jeho velikou láskou byly jeho dvě dcery, Nad'a a Barbora. Když byly malé, do dvanácti, třinácti let, Milan pracoval třeba i 48 hodin v jednom kuse, jen aby je mohl vidět a vzít je v neděli do Zoo nebo na safari a strávit s nimi čas.“

– Marie Kymličková

⁵ Kritika deníku *The Ottawa Journal*, 30. dubna 1971

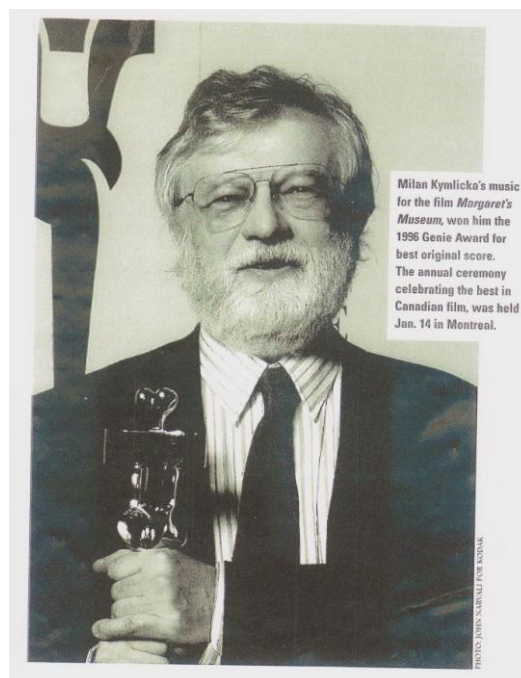
Na hudbě k seriálu *Alfred Hitchcock Presents*⁶ pracoval mezi lety 1988 – 1989, napsal hudbu k jeho jedenácti epizodám pro *Universal Pictures*. Dalších patnáct filmů, ke kterým Kymlička napsal hudbu, bylo ve spolupráci s *Allegro Film Company*. Byly to filmy *Mindfield* (1989), *The Amityville Curse* (1989), *White Fang* (1992) a další. Mezi neúspěšnější však patří film *Metusalem* (1993), který získal v roce 1994 nominaci v kanadské prestižní soutěži *Genie Award* za nejlepší hudební doprovod a dílo. Tato nominace bohužel nebyla proměněna, ale další film, *Margaret's Museum* (1995), toto ocenění v roce 1996 získal. *Genie Award* je kanadské nejprestižnější udílení cen, svým významem podobné například udílení Oscarů.

Děj filmu *Margaret's Museum* se odehrává ve městě Cape Breton Island u kanadského pobřeží ve čtyřicátých letech. Často zde znějí v hornických osadách sirény, které ohlašují smrtelné nehody v dole. Při jedné z těchto nehod ztratí Margaret MacNeil svého otce a staršího bratra. Brzy však potká šarmantního Neila Currie a celý její život se

od základu změní. Režisér Mort Ransen natočil v prostředí divoce romantického pobřeží Cape Breton v Novém Skotsku citlivou, tragickou milostnou historii, kterou Kymlička svou hudbou výstižně podkreslil.

Kromě toho začal Kymlička psát pro společnosti *Nelvana* v Torontu a *Cinar Company* v Montrealu. Pro ně psal převážně soundtracky k animovaným filmům a seriálům. Neúspěšnějším televizním seriálem, ke kterému Milan Kymlička zkomponoval hudbu, je *Babar*. Z původního seriálu z roku 1989 se natočilo mnoho dílů až do roku 2001. Vznikl zároveň i film, ke kterému rovněž napsal kompletní hudbu včetně úvodní písně. Všechny tyto seriály byly s úspěchem uvedeny i u nás.

V některých zdrojích, které nabízí internet a nezdařilé články v časopisech, se píše, že Milan Kymlička také komponoval skladby pro orchestr, a tak bylo možné ho za oceánem spatřit, jak hraje s vlastním orchestrem, jak diriguje torontskou filharmonii nebo spolupracuje s dnes již dobře známými zpěváky, jako jsou Frank Sinatra, John Lennon nebo Alan Vitouš.



Obrázek č. 2
Milan Kymlička krátce po udělení ceny
Genie Award 1996

⁶ Překlad: Alfred Hitchcock představuje

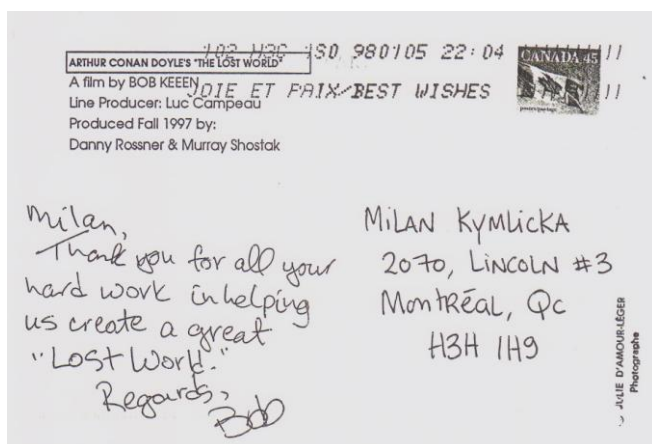
Všechny tyto informace jsou však mylné. Kymlička neznal přímo osobně Johna Lennona, ale setkal se s jeho bratrem, který tak známý není. Dále nedirigoval Torontskou filharmonii, ale například *The Hamilton Philharmonic Orchestra*. S Torontskou filharmonií premiéroval skladbu *The Orchestra* z roku 1987. Byl jejím autorem, taktovku si do ruky vzal ale tamní dirigent Walter Babiak.

Mezi jeho další orchestrální díla patří *In the Evening* z roku 1971, *Clockwork Orange* (1971), *Music by Milan* (1972), *Collage* (1974) nebo *Scheherazade – A Journey* v českém překladu *Cesta Šeherezády*. V zámoří Kymlička natočil také několik profilových alb, o kterých s úsměvem říkal: „*Přivedl jsem na svět víc muziky, než celý Svaz českých skladatelů dohromady*“.

Protože většina jeho díla vznikala v Kanadě, získal cenu *Harolda Moona* udělovanou osobnostem za mezinárodní ohlas a šíření kanadské hudby. Přesto ale neztrácel kontakt s českým hudebním světem a v 60. letech minulého století komponoval i pro české, převážně animované filmy. Zejména spolupráce s Václavem Bedřichem a Zdeňkem Milerem vedla k napsání několika děl dětské kinematografie jako je například Milerův *Krteček a raketa* z roku 1966. Milan Kymlička však neskládal hudbu jen k prvotřídním filmům. Jeho skromnost ho vedla k tomu, že i méně kvalitní film byl pro něho výzvou a v rozhovorech říkal: „*Je to moje práce a jsem rád, že ji mohu dělat, i když už jsem existenčně zajištěn.*“

Na skladatelově filmovém kontě najdeme mimo dětských a klasických děl také sci-fi *Ztracený svět* režiséra Boba Keena z roku 1997/8. Film je o ztraceném světě vyhynulých dinosaurů a pravěkých ještěřů. Patrick Bergin v hlavní roli se ho snaží ochránit před bohatými lovci. Na Zemi je místo, zdánlivě opuštěný ostrov, kde se zastavil čas a vývoj, a průzkumníci se toto místo snaží nalézt a dokázat existenci ztraceného světa. Keen byl spoluprací s Kymličkou upřímně nadšen. I když film nakonec nesklidil úspěch u diváků, Kymlička obdržel od Boba Keena děkovný dopis (viz obr. č. 3). „*Milane, děkuji ti za veškerou tvou tvrdou práci při pomoci s vytvořením skvělého „Ztraceného světa“.* S pozdravem Bob.“

Do českého světa filmové hudby se Milan Kymlička vrátil v roce 1991. Poprvé, od doby co byl v Kanadě, jel do Prahy natočit hudbu do studia *FISYO* (viz kapitola 3. Smecky Music Studio) k filmu *The Amityville Course* (1989). Tam se seznámil s kontraktorem Josefem Pokludou, se kterým se spřátelili. Všechnu hudbu k seriálům i filmům, kterou potom zkomponoval, jezdil natáčet do Prahy.



Obrázek č. 3
Dopis od Boba Keena

stejně jako milostné drama *Malovaný děti* (2003) odehrávající se za 1. světové války. Ve stejném roce vznikl i film *Mazaný Filip*. Kymlička rád pomáhal režijním debutantům, a právě u tohoto filmu vznikla jedinečná spolupráce pod vedením režiséra Václava Marhoulá. Jedná se o detektivní parodii, film pojednává o klasickém kriminálním případě odehrávajícím se v ulicích Los Angeles roku 1937. Milan Kymlička výraznou měrou přispěl k úspěchu, tento film byl nominován na prestižní ocenění Český lev v kategorii nejlepší filmová hudba.

Posledním dílem filmového plátna, na kterém Milan Kymlička spolupracoval, byla koprodukční retro letní milostná romance *Smutek pan Šnajderové*. Albánsko-česko-řecký film o partičce studentů FAMU z roku 2006 byl režírován bratry Milkaniovými.

*Děj filmu se odehrává v roce 1961, kdy partička studentů FAMU (Čech, Slovák, Albánec) natáčí na Českém Šternberku absolventský film o továrně na motorky. Konfrontace bohemství a vnímavosti mladých filmařů s českým venkovem, setkání s celou škálou postav (hrabě, šéf policejní stanice, ředitelka hotelu, předák ve fabrice ad.) tvoří jednu dějovou vrstvu příběhu. Další pak představuje osobní drama albánského studenta Lekeho, pocházejícího ze země zcela izolované od zbytku Evropy, rozpolceného pocitem sounáležitosti se svou vlastní a rodinou, zejména vazbou na matku, a okouzlení životním stylem, erotickou nevázaností a bezstarostností české "zlaté mládeže". Hrdinovo milostné vzplanutím ke zralé ženě, manželce policejního šéfa (Anna Geislerová), je další nosnou rovinou vyprávění, jehož epilog nás přenese do současnosti. Tehdy se Leke Seriani vrací do Čech už jako renomovaný albánský filmař a vydává se po stopách svých vzpomínek i osudové lásky.*⁷

⁷ Smutek paní Šnajderové. CSFD.cz [online]. [cit. 2013-06-01]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/220056-smutek-pani-snajderove/>

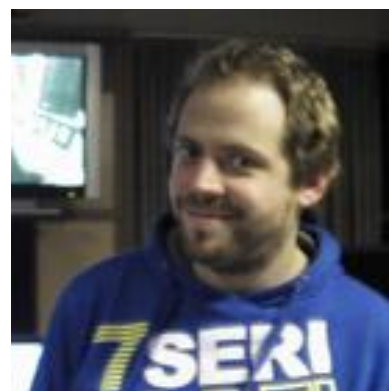
Mezi lety 1991 – 2008 Milan Kymlička pracoval v nahrávacím studiu Smecky Music Studio. O celém tomto období včetně posledních dnů života Kymličky pojednává rozhovor s Josefem Pokludou v kapitole 2.7.

2. Vzpomínky na Milana Kymličku očima přátel a kolegů

Vzhledem k tomu, že množství dosažitelných materiálů ohledně života Milana Kymličky je velmi malé, rozhodla jsem se zkontaktovat jeho přátele a kolegy. Kdo jiný si více může pamatovat společné chvíle a zážitky. Tázala jsem se zvukových inženýrů ze Smecky Music studio Víta Krále a Juraje Ďuroviče, dále pak houslisty Václava Hudečka, dirigenta Leoše Svárovského, skladatele a dirigenta Varhana Orchestroviče Bauera, a nakonec svého otce, Josefa Pokludy. Tyto rozhovory považuji za zásadní přínos pro tuto práci, protože se jedná o přímou výpověď jeho přátel a kolegů a ne o tlumočený sloupek z časopisu, který by byl jakýmkoli způsobem pozměňován pro lepší nalákání čtenářů. Nabízí se tak otevřený, mnohostranný pohled na to, kdo a jaký byl Milan Kymlička, a to nejen profesně, ale i lidsky. Se všemi dotázanými jsem komunikovala buď telefonickou formou, nebo jsem se s nimi po předchozí domluvě přes e-maily setkala osobně a rozhovor si natočila na diktafon.

2.1. Vít Král

Vít Král se narodil 28. října 1981 v Praze. Vystudoval Fakultu sociálních věd na Univerzitě Karlově v oboru Sociologie a sociální politika. V letech 2000 – 2004 pracoval ve společnosti Barrandov Studios a. s. na pozici asistenta zvukové režie. Později se v letech 2004 – 2009 stal zvukovým režisérem v téže společnosti. Náplní jeho práce byla odpovědnost za zdárnou realizaci natáčecích frekvencí výhradně pro zahraniční klientelu. Stejně práci se věnuje i nyní, avšak ve společnosti Smecky Music studio, kde je jedním ze zvukových inženýrů. Právě tam se potkal s Milanem Kymličkou.



Obrázek č. 4
Vít Král ve Smecky Music
Studio

Kdy jste se s Milanem Kymličkou poprvé seznámil a za jakých okolností?

S Milanem Kymličkou jsem se seznámil v rámci své druhé středoškolské praxe ve Studiu Smečky v roce 2001. Ve studiu se tehdy, laicky řečeno, rozjíždělo využití počítačů v oblasti zpracování a střihu natočeného materiálu. Ačkoliv jsem zde trávil čas především jako pozorovatel, jako pomocná síla na práce v rámci mé praxe anebo na neodborné práce, byl jsem přizván na střih hudby k seriálu České Televize *O ztracené lásce*. O seznámení jako takové se postaral tehdejší ředitel Juraj Ďurovič, ale práci samotnou jsem krom Milana Kymličky vykonával s místním zvukařem Michalem Hradiským.

Okolnosti práce byly na můj věk, řekněme, dobrodružné, protože se přede mnou otevřel svět, resp. druh zvukařské práce, kterému se od té doby profesně věnuji. Česká televize totiž oproti předpokladu zastavila výdaje na původní hudbu už po třetím díle. Pro všech šest zbývajících dílů tak bylo potřeba veškerou hudbu dostříhat z již hotových smyček. Protože čas tlačil, za dohledu Milana jsem se s Michalem střídal a práce probíhaly často do ranních hodin. Když již Milan nemohl, nadiktoval nám seznam instrukcí a hotové sestřihy jsme mu jen předávali ke kontrole.

Jaké je stěžejní dílo, na kterém jste společně pracovali?

Nedomnívám se, že bych byl spolupracovníkem v pravém slova smyslu, na to jsem nastoupil do studia příliš pozdě. Spíš jsem pro něj jen kompletoval hotovou hudbu, tzn. stříhal, přepisoval ji na cédéčka a dodělával její seznamy s duratami, timecodem atd. I tak se domnívám, že z pohledu nejpopulárnějšího tj. nejviditelnějšího díla, na kterém jsem pracoval, by to byl film Václava Marhoula *Mazaný Filip*, který získal nominaci na Českého lva za hudbu, která bohužel zůstala neproměněna.

Které dílo považujete za vrchol Kymličkovy kariéry?

Obecně vzato je dle mého názoru stěžejní vlastně veškerá činnost, která člověka někam posunuje – ať už v kladném či záporném smyslu. A tak se domnívám, že jej, jakožto cílevědomého skladatele ve vysoce konkurenčním prostředí, kam navíc zabloudil jako emigrant, tj. fakticky cizinec, na jeho vrchol vynesla dlouhodobě vysoce kvalitní práce, jejímž důkazem jsou dlouhé seznamy ať už populárně-hudební, filmové, televizní nebo seriálové tvorby. Jen to samo o sobě se dá považovat za bezesporný životní úspěch, za největší životní dílo.

Kdybych měl být konkrétnější, musel bych přiznat, že bych z hlavy rozhodně nedokázal vyjmenovat ocenění, která obdržel, abych je mohl využít jako vodítka ke stěžejnímu dílu. Domnívám se ale, že dlouhodobá práce na hudbě k televizním seriálům, které obletěly zeměkouli, některé se vysílaly i u nás (*Babar, Lassie*), by svojí popularitou za taková díla považována být mohla. Ostatně i dnes se dají na *Youtube.com* nalézt amatérskými hudebníky hrané ústřední motivy jednotlivých seriálů. Z koncertní hudby se mi do paměti vryl zejména jeho Koncert pro cello a komorní orchestr.

Napadá Vás nějaká veselá historka „z natáčení“, kterou jste s Milanem Kymličkou zažil?

Okamžitě se mi vybaví jedna, kterou jsem bohužel zavinil, a ačkoliv se jí po letech smál i sám Milan, v dané situaci rozhodně vtipná nebyla. Docela často jsem mu totiž pomáhal s přípravou hudby pro nějaký konkurz na hudbu k filmu, protože tento se dost často připravoval jen výběrem a sestřihem archivní hudby, či dohráním nových nástinů na klavír. Výstupem těchto příprav bylo jednoduše vypálené audio cd. Bohužel se jedna tato příprava časově setkala s nějakým prepisem snad všech nahrávek Spejbla a Hurvínka, které kdy byly nahrány, a tyto prováděl Michal Hradiský. V příšerném zmatku a časovém presu se podařilo jednoduše zaměnit čerstvě připravené a ještě nepopsané cd za nějaké jiné, stejně nepopsané, bohužel ale s nahrávkou Spejbla a Hurvínka, a takto bylo i odesláno...

2.2. Juraj Ďurovič

Juraj Ďurovič byl v letech 1982 – 1985 mistrem zvuku v České televizi, 1985 – 1991 hudebním režisérem *FISYO* a mezi lety 1991 – 2008 ředitelem divize Hudebního studia Smečky společnosti Barrandov.

„Seznámili jsme se krátce po revoluci, kdy Milan přijel testovat možnosti nahrávání v Praze. Byl jedním z prvních skladatelů, kteří si nahrávku i sami produkovali včetně financování – později se tento tip produkce stal jedním z hlavních zdrojů práce v našem studiu a vyhledávání podobných skladatelů se stalo základem podnikání.

Milan ovšem přijel jako "namyšlený emigrant" a hodně mi tenkrát lezl na nervy, (navíc i politicky nás provokoval svými jakoby levicovými názory a zlehčováním našich ideálů). Ve studiu se pokoušel zavést systém běžný ve vyspělém světě a narážel na velké potíže. To, co nám dnes připadá samozřejmé, tenkrát nefungovalo. Těžko se to dnes popisuje a vysvětluje, měli jsme předchozím režimem zcela deformované pracovní návyky a myšlení a změna byla dost bolestná, ale vše jsme překonali. Pomohla nám paradoxně zásadní změna ve financování kinematografie, kdy jsme ze dne na den přišli o veškerou státní podporu, a také dělení Československa, protože jsme přišli o veškerou slovenskou klientelu. Já měl to štěstí, že jsem se dostal v roce 1989 do Hollywoodu na pracovní stáž, a tam jsem se seznámil s filmovým hudebním průmyslem včetně kontrahování hudebníků – a to jsme úspěšně zavedli u nás v roce 1991, kdy jsme museli propustit orchestr *FISYO*. Asi si nedoveš představit, jakým škůdcem české kultury jsem se tím rozhodnutím stal [zde mluvil přímo ke mně – pozn. autora]. Ale byl to jediný možný krok, abychom vyhověli novým požadavkům a transformovali studiový byznys do nové doby. A tehdy jsem konečně docenil Milanovo „pruzení“, dodnes jsem mu vděčný za vytrvalost, se kterou nás učil správnému přístupu a profesionalitě. Asi bychom to taky zvládli, ale Milan celý proces urychlil a jeho zkušenosti z Kanady a USA se staly základem našeho úspěchu. A vzhledem k jeho nadprodukcí filmové



Obrázek č. 5
Milan Kymlička a Juraj Ďurovič ve Smečky
Music Studio v roce 1993

hudby nám pomohl překonat ekonomicky těžké období. Je to neuvěřitelné, ale několik let jsem s ním točil hudbu ke čtyřem až pěti seriálům ročně, což jiní skladatelé mají na celý život. Příkladem Milanovy práce může být seriál *Little Men*. Na každý díl potřeboval jednu natáčecí a jednu míchací frekvenci. Točili jsme každou neděli odpoledne, já pak přes noc hudbu míchal do vícekanálového formátu. A ráno Pepa [Josef Pokluda – pozn. autora] posílal kazety do Kanady. Milanova hudba byla úžasná ve své jednoduchosti a účinnosti. Ale co mne fascinovalo nejvíc, byla skutečnost, že jsme nikdy nic nepředělávali, to byl asi největší Milanův talent, a proto byl předurčen filmu – vždy přesně věděl, co producent vyžaduje a jak toho dosáhnout. A to, že kromě toho psal „Hudbu s velkým H“, byla už jen maličkost.

Léta prožitá s Milanem považuji ve své profesionální kariéře za nejlepší a budu na ně vždy vzpomínat.“

2.3. Václav Hudeček

Václav Hudeček je jedním z našich předních houslových virtuózů. Jeho prvním úspěchem bylo vystoupení v Londýně s Royal Philharmonic Orchestra v roce 1967, kdy mu bylo pouhých patnáct let. Od té doby studoval u Davida Oistracha a koncertně vystupoval na světových pódiiích, jako je například Carnegie Hall nebo Sydney Opera. Spolupracoval nejen se světovými orchestry (Berlínská filharmonie, Cleveland Symphony Orchestra), ale i s dirigenty jako je například Pavel Kogan, se kterým natočil nahrávku Vivaldiho Čtveroročních dob, za kterou dostal v roce 1997 zlatou desku. Václav Hudeček je zároveň kantorem na kurzech, které se konají v Luhačovicích.



Obrázek č. 6
Václav Hudeček a Eva Hudečková

„S Milanem Kymličkou jsme byli velcí a blízcí přátelé. Spolupracoval s mojí ženou Evou na české pohádce *O ztracené lásce* a napsal k ní krásnou muziku. Společně jsme byli domluvení, že mi napíše houslový koncert, ale bohužel už k tomu nedošlo, to je mi velmi líto. Milan mě navštívil na kurzech v Luhačovicích, i nám dokonce finančně vypomáhal s průběhem celé Akademie [Akademie Václava Hudečka v Luhačovicích – pozn. autora].

S Milanem Kymličkou jsme se poprvé potkali v roce 1998 v hotelu Intercontinental v jeho apartmánu. Seznámil nás dirigent Leoš Svárovský, když se točila pohádka *O ztracené lásce*. My jsme Milana v té době znali jen z doslechu, původně měl muziku k této pohádce dělat Luboš Fišer, který ale zemřel. Já jsem tenkrát hrál s Leošem Svárovským v Žilině, u oběda jsme si povídali o smrti Luboše Fišera a moje manželka právě přemýšlela, kdo jiný by mohl napsat krásnou hudbu pro její pohádku. Leoš nám na to odpověděl, že zná Milana Kymličku, a ať řekneme jemu. Odpověděl jsem mu na to, že je přeci téměř k nezastižení, že stále cestuje a nevím, jestli na to bude mít čas. Tím nás vlastně dal dohromady. Milan si přečetl děj pohádky a byl z ní úplně nadšený, dle mého názoru k ní napsal jednu z nejkrásnějších melodií jeho tvorby. Jeho filmové tvorbě se nic, co je možné slyšet u nás, nepodobá. Takže vlastně díky smrti jednoho našeho hudebního kamaráda, jsme získali jiného senzačního chlapa a muzikanta.

Milan nám vyprávěl spoustu historek, které ale bohužel nejsou publikovatelné... Vzpomínám si však, že často vyprávěl o Karlu Ančerlovi a o jeho těžkém životě. Velmi mě to překvapilo, protože jsem nevěděl, co všechno k jeho životu patřilo. Vyprávěl nám, jak po roce 1968 emigroval do Kanady, a když se mu konečně podařilo se uchytit ve svém oboru a dostat se do elity světových dirigentů, tak zemřel. Tyto historky byly spíše smutného charakteru. Ty veselé se týkaly jeho práce a toho, jak psal filmovou hudbu, ale jak jsem již řekl, to jsou zkrátka nesdílitelné příběhy. Život v Hollywoodu je nejspíše opravdu divoký.“

2.4. Leoš Svárovský

Leoš Svárovský vystudoval obory flétna a dirigování na AMU v Praze u prof. Václava Neumanna. Od začátku své kariery působil jako šéfdirigent mnoha orchestrů, např. Komorní opery Praha, Janáčkovy filharmonie Ostrava nebo Státní opery Praha. Současně působí jako stálý hostující dirigent Slovenské filharmonie a čestný člen Filharmonie Brno. S Českou filharmonií, se kterou podnikl velké turné po Spojených státech, trvale spolupracuje od roku 2001. Na svém kontě má uvedení mnoha premiér jako například koncert pro housle od Slavomíra Hořinky se sólistkou Sophií Jaffé a s Českou filharmonií. Jako dirigent procestoval již mnoho koutů země, z nichž zmíním



Obrázek č. 7
Leoš Svárovský

Japonsko, kam se i mnohokrát vrátil – pokaždé s jiným orchestrem, nebo Španělsko či Portugalsko. Spolupracuje s předními českými i zahraničními sólisty – Josefem Sukem, Václavem Hudečkem, Dagmar Peckovou nebo Igorem Oistrachem a Stefanem Vladarem.

Kdy jste se s Milanem Kymličkou poprvé seznámil?

My jsme se s Milanem Kymličkou seznámili před mnoha lety, a to konkrétně hned po revoluci v roce 1989, kdy Milan přijel do Prahy a vlastně přivezl práci do studia ve Smečkách – dnešním Filharmonikům města Prahy. Od té doby práce s ním začala být nepřetržitá, velmi zábavná, a řekl bych i poučná, protože on k nám přivezl mnoho nového. Také například velice kvalitní zakázky od ostatních klientů, kteří chtěli natáčet zde ve studiu. Postupně jsme se sblížovali, až se z nás stali přátelé, a potom se naše spolupráce neomezila jen na natáčení a filmové projekty, ale odehráli jsme spolu i koncertní vystoupení například v Praze 5, kde jsem měl možnost dirigovat jeho skladby s orchestrem Filharmonie Hradce Králové. Stali se z nás skutečně blízcí přátelé. Nenatáčeli jsme spolu jen v dnešním Smecky Music Studio, ale i na Kavčích Horách v České televizi. Tato spolupráce byla opravdu intenzivní, natočili jsme celkem okolo dvou set až tří set projektů. Jednou jsem v Kadani

dirigoval orchestr Toronto sinfonietta a navštívil jsem Milana u něj doma v Torontu. Poté jsme spolu jeli autem až do Montrealu, kde jsem pokračoval ve své činnosti. Strávili jsme spolu spoustu času nejen zde v Čechách, ale i v Americe. Jestli správně počítám, tak je to již pět let, co Milan zemřel, čas neúprosně utíká. Znal se výborně nejen se mnou a s Josefem Pokludou, se kterým byli spíše jak bratři než jako přátelé, ale i s různými jinými skladateli. On Prahu skutečně miloval, práce zde ho velmi bavila a miloval tento tým. Nepřinášel sem jen svoji tvorbu, ale natáčely se zde i projekty jeho kamarádů z Kanady a Ameriky, a on je přesvědčoval, že tady je to nejlepší, a ať nenatáčí jinde než v Praze.

Vzpomenete si na nějaký konkrétní projekt, který jste spolu natáčeli?

Vzhledem k množství projektů, které jsme spolu od roku 1991 natočili (tehdy začala naše spolupráce), je toto poměrně těžká otázka. Ale vzpomínám si na natáčení série reklam na kreditní karty, to bylo velmi příjemné. Potom to byly spousty a spousty filmů, ale v hlavě mi utkvěl dětský seriál *Rupert The Bear*. Ten jsem s Milanem točil a ten si pamatuji.

Vzpomenete si na nějakou veselou historku s ním?

Těch historek a zážitků s ním byla skutečně veliká řada. Ale vzpomínám si na jednu z nejkrásnějších historek, když jsem za ním byl v Kanadě. Jeli jsme jeho autem z Toronta do Montrealu, to jsem již zmínil. Všude v Kanadě, jako po celé Americe, je nařízená rychlost maximálně šedesát až osmdesát mil, což znamená přibližně 110 kilometrů v hodině na dálnicích, a obecně se ví, že americká policie je jednou z nejpřísnějších na světě, vytáhnou vás z auta a mají při tom pistoli v ruce. Milan to uháněl sto deset, ale mil za hodinu, to bylo na sebrání papírů [řidičského průkazu – pozn. autora]. Já mu říkal: „Milane, tady nemusíme tak pospíchat, vždyť ta cesta je dlouhá, přes pět set kilometrů!“ a on mi na to odpověděl: „Neboj, já vím, kde policie stojí, mám je přečtený, ale máš pravdu. Dívej se vpravo, já se budu dívat vlevo.“ Tímto způsobem jsme si rozdělili „pangejty“ a vesele jsme uháněli v jeho Mitsubishi zhruba sto padesáti kilometrovou rychlostí směrem k Montrealu. Je pravda, že jsme tam byli za tři a půl hodiny, což je rekordní čas. Dnes se tomu hodně smějí, ale tenkrát jsem měl docela vyvalené oči a strach, jestli nás policie chytí nebo ne. Byl to krásný čas, byli jsme oba taky o hodně mladší.

S Milanem jsme se stýkali velmi pravidelně a často, byl mnohokrát u mě doma na návštěvě a i já jsem zašel k němu domů do Jungmannovy ulice. Celé natáčení s Milanem pro mě byl neuvěřitelný zážitek, práce s ním mě obohatila o mnoho skvělých nových poznatků. Je to kamarád, který mi dodnes velmi chybí.

2.5. Varhan Orchestrovič Bauer

Varhan Orchestrovič Bauer se narodil 21. 1. 1969. Jako dirigent, skladatel a varhaník je velmi populární osobou v dnešním světě nejen klasické hudby, ale i ve světě hudby populární. Vystudoval Konzervatoř Jaroslava Ježka obory skladba u pana profesora Antonína Bílého a dirigování u pana profesora Hynka Farkače. Během studia založil svůj první orchestr s názvem „Worchester Scandal“, který měl 60 členů. S tímto orchestrem měl možnost realizovat své vlastní kompozice, které v sobě nesly známky nejen klasické hudby, ale i jazzu či funkci rapu. Při pobytu v Los Angeles načerpal novou inspiraci na tzv. jam sessions s americkými jazzmany, což pro něho bylo velmi přínosné v oblasti jeho tvorby. Již během studia pracoval jako aranžér, dirigent a orchestrátor filmové a scénické hudby. Spolupracoval například s Ondřejem Soukupem, Michalem Pavlíčkem, Helenou Vondráčkovou nebo Karlem Svobodou. S Milanem Kymličkou spolupracoval na dílech *Eternal Revenge* nebo *Little Men*. Založil si vlastní orchestr, který nese název OFO – Okamžitý filmový orchestr. Jeho členy jsou studenti Akademie múzických umění, Pražské konzervatoře a Konzervatoře Jaroslava Ježka a veškerý program, který tento orchestr hraje, je vlastní tvorbou Varhana Orchestroviče Bauera. S tímto orchestrem účinkuje na mnoha akcích, jako jsou třeba filmové festivaly, nebo s ním hraje v kostelech v rámci duchovních sešlostí. Není to však jediný orchestr vedený taktovkou pana Bauera. Měl možnost dirigovat i London Symphony Orchestra, se kterým natáčel soundtrack k filmu Miloše Formana *Goyovy přízraky* (*Goya's Ghosts*). Dále dirigoval Olomouckou filharmonií, kde jako host vystoupila přední česká sopranistka Eva Urbanová, a v neposlední řadě Hradeckou filharmonií, Zlínskou filharmonií nebo Symfonický orchestr Českého rozhlasu, se kterým premiéroval svou skladbu *Trebbia 007*.



Obrázek č. 8
Varhan Orchestrovič Bauer

Kdy jste se poprvé setkal s Milanem Kymličkou?

První shledání s Milanem Kymličkou proběhlo v restauraci U Černého kocoura, která se nacházela v blízkosti AMU. Tehdy jsem studoval u profesora Bílého a s Vítem Králem a dalšími přáteli jsme do tohoto podniku zašli. Přesný rok si nevybavím, ale bylo to v době těsně po revoluci – pravděpodobně 1992/3. Milan Kymlička si povídal s Josefem Pokludou. Naše první setkání v pracovním prostředí proběhlo v roce 1993 v Smecky Music Studio. V této době jsem ve Smečkách natáčel svůj první film. Pustil jsem mu nahrávky, na kterých jsme pracovali, a jemu se to líbilo. Zapamatoval si mě, později jsem byl u jeho natáčení a nakonec jsem pro něj začal psát jako orchestrátor. Učil mě, jak psát správně. Sedávali jsme spolu ve Smečkách do rána, já psal noty, dělil je do hlasů a on mi radil, jak je lépe upravit. Této zkušenosti jsem si nesmírně vážil. U skladatele je velice důležitá zpětná vazba. Jedno pořekadlo praví: „*Proč má člověk dvoje uši a jenom jednu pusu? Aby víc poslouchal a méně mluvil.*“ A já vždycky říkám, že u skladby to platí stejně. Člověk musí mít mnoho věcí poslechnuto, a pak teprve může něco napsat. Tam je taky strašně důležité, že součástí skladby a toho, že něco napíšu a slyším to zpátky, musí být určitá syntéza, kdy si můžu ověřit to, co jsem napsal. Musíte si potvrdit, co funguje a co nefunguje. Zde můžete i experimentovat. Vyzkoušet si něco nového se mi podařilo právě díky Milanovi. Za normálních okolností bych se k tomu nikdy nedostal. Mohl jsem si vyzkoušet nové nástroje či něco, co tady nebylo běžně známé. Milan například nakoupil všechny možné perkuse, které tady vůbec nebyly a ani je nikdo moc nepoužíval, protože české publikum na ně nebylo zvyklé. Já jsem si také udělal vlastní sbírku, protože tyto perkuse mají nezaměnitelný zvuk.

Mám na mysli nástroje jako *bell tree*⁸, *rolnice*, *flexaton*⁹, *agogo*¹⁰ a různé další bicí, které se ve filmové muzice dnes už běžně používají. Tenkrát ale nebyly téměř vůbec známé. Slyšíte je nejčastěji v groteskách, například při pádu klobouku. Vlastně i díky Milanovi jsem měl možnost se s těmito nástroji seznámit a vyzkoušet si je napsat do jeho muziky, kterou jsem orchestroval.

8 Bell Tree je bicí nástroj, který se skládá z vertikálně uspořádaných, obrácených, kovových misek. Misky umístěné na svislé tyči jsou uspořádány v pořadí od největší nahoře po nejmenší dole. Počet misek se může pohybovat přibližně mezi 14 až 28 kusy. Efektivní glissando se provádí posouváním xylofonové nebo zvonkohrové paličky zespoda nahoru.

9 Flexaton je druh idiofonu. Pomocí dvou paliček se udeří do kovového plechu, a poté se pomocí palce ruky plech ohne, čímž se docílí požadovaného zvuku.

10 Agogo je bicí nástroj, který se skládá ze dvou k sobě připevněných zvonů. Každý je jinak naladěný, pro docílení zvuku se používá dřevěná palička.



Obrázek č. 9
Miloš Forman a Varhan Orchestrovič Bauer v Madridu

Hrozně moc jsem se tenkrát naučil. S Milanem jsem si sedl i lidsky. Příkladem je moje cesta do Ameriky za Milošem Formanem. Z hotelu jsem Milanovi volal a říkal mu to a on mi říkal: „No to je skvělé, to se ti povedlo!“ a hrozně mi to přál, na rozdíl tady od Čechů. Dokonce mi i sám volal, a když jsme se pak potkali v Praze, tak mě pozval k sobě domů. Protože sem začal jezdit čím dál častěji, koupil si byt v Jungmannově ulici, aby nebyl nucen bydlet v hotelu. Zde jsme poslouchali různé věci. Já jsem mu pouštěl, co jsem nahrál, a on mi k tomu vždycky něco řekl. Buď mě pochválil, nebo mi řekl: „No tohle to není... no tohle, pane kolego, to nejde. To je moc easy (jednoduché), to mě moc nebaví.“ Ale zase jiné věci mi hodně pochválil, a takhle jsme spolu trávili hodně času. Pamatuji si, že několikrát mě i poslal, abych mu donesl některé věci. Seděl doma a psal, neměl zkrátka čas chodit ven, ale to bylo až později. Vzpomínám i na doby, kdy seděl ve Smečkách celou noc u videa, pouštěl si nahrávky tam a zpátky, psal si poznámky na svoje skici, a pak mi je přehrál a řekl mi, jak to mám udělat, aby to bylo lepší.

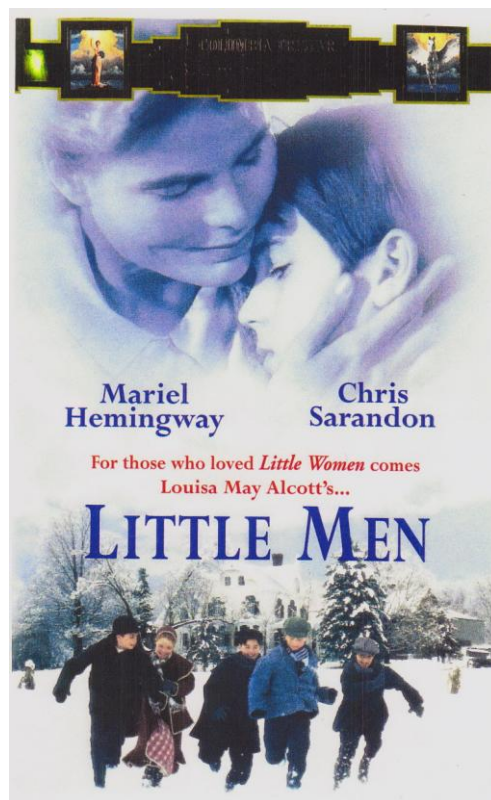
Já jsem si potom mohl tu sazbu zkusit. Něco jsem pochopil, něco jsem si musel sám vyzkoušet, abych na to přišel, a ono to fungovalo. Opravdu jsme si strašně sedli po lidské stránce. On byl ze začátku strašně nedůvěřivý, odtažitý, ale potom, co jsme se spřátelili, byl velmi vstřícný a milý. Jednou jsem ho vzal na koncert do Rudolfiny. Jednalo se o koncert skladatelky Sylvie Bodorové, kde zaznělo její oratorium. Strašně se rozčilil a řekl: „To je hrozný, vždyť ona neumí napsat ani jeden blbej protihlas! Vždyť je to celý špatně zinstrumentovaný, žádný protihlasy!“ Natolik se naštvál, že se zvednul a odešel si domů pustit Šostakoviče. Zkrátka odešel pryč. Byl velmi přísný, takže když něco pochválil, pro člověka to moc znamenalo.

Psal také komorní hudbu i hudbu k českým pohádkám. *O Ztracené lásce* bylo vtipné tím, že já jsem tenkrát chodil s jednou flétnistkou Markétou. Milan sháněl zpěvačku, ale nechtěl žádnou operní, která by dělala vibrato přes tři oktávy. Chtěl dívčí jemný hlas. Řekl jsem mu, že jednu mám. Přivedl jsem Markétu a Milan s ní byl spokojený. Celé to tedy nazpívala moje tehdejší slečna.

Vy jste společně pracovali na filmu Little Men, že?

Ano, a ještě i na jiných projektech, *Eternal Revenge*, *Ripples*, a taky jsem s ním dělal tzv. „conference call“. Donutil mě sedět u telefonu a komunikovat v angličtině s producenty a režiséry, kteří byli v Americe. Diskutovali jsme o filmové muzice, jak to oni chtějí natočit, a všechno probíhalo v angličtině.

Tímto mi Milan strašně pomohl, protože v budoucnu jsem tyto hovory musel absolvovat sám za sebe a byl jsem už připravený. Věděl jsem dopředu, na co se budou ptát, co budou potřebovat, a hlavně jsem věděl, co jaké slovo v angličtině znamená. Jsem mu strašně vděčný, že mě do toho takhle po hlavě hodil. I když jsem si tehdy říkal: proč tady mám sedět? A co jim budu říkat? Co když řeknu něco špatně? Co si budou myslet? Prožil jsem s ním spoustu úžasných věcí...



Obrázek č. 10
Plakát k filmu *Little Men*

Jak probíhala práce na filmu Little Men?

Je to film o dětech v Kanadě, který se odehrává v 18. století. Milan vždycky napsal jeden díl (hudbu k němu) a poté ho poslal producentům. Ti se vyjádřili, jestli by chtěli něco poupravit, ale většinou byli spokojeni. Všechnu tuhle práci jsme dělali ve Smečkách [Smecky Music Studio – pozn. autora] a já jsem občas dirigoval tamní orchestr.

Vzpomenete si na nějakou veselou historku, kterou jste spolu zažili? Nebo na nějakou příhodu, na kterou nelze zapomenout?

Naše zážitky se vždy točily okolo hudby. Pouštěli jsme si spolu muziku, poslouchali. Chodil jsem k němu na hotel, kde bydlel ještě před pořízením bytu. Seznámil mě se svojí starší dcerou Nad'ou, která mě angažovala s celým mým orchestrem do uměleckého projektu, který se konal ve výstavní galerii Mánes v Praze. Milan jí s oblibou říkal „Nadinský“, mně to přišlo velmi legrační a smál jsem se, že by jí měl říkat spíše „Kandinský“, když je z Kanady. Jeho dcera mi byla velmi sympatická.

Také jsem Milana často vozil po Praze trabantem. Z toho měl opravdu veliký zážitek a legraci. Trochu se bál, protože v Americe jezdí s obrovskými auty po velkých silnicích a nejsou na ty naše malé silnice a malá auta zvyklí. Zase naopak u nás, kdybych v té době přijel s čtyř a půl metrovým autem, tak by se na mě ostatní taky dívali zvláště. Jezdil jsem vždy trabantem, protože veškeré peníze, které jsem kdy měl, jsem zase zpátky investoval do muziky. Zaplatil jsem si kapelu, která mi hrála mojí vlastní tvorbu.

Co myslíte, že bylo stěžejním dílem Milana Kymličky?

Přiznám se, že úplně podrobný přehled o všech skladbách, které kdy napsal, nemám. Čeho si na něm však nejvíce cením a co obdivuji, je jeho bravurně zvládnuté řemeslo. On dokázal všechno psát na místě, střílet od boku a bylo to geniální. Bez jakýchkoliv podkladů si vzal tužku, papír, metronom, stopky a začal psát s naprostým nadhledem profesionálního řemeslníka. Měl výborný styl. Jeho muzika vlastně nebyla moc invazivní. Vlastně byla, a nebyla. Producenti po něm chtěli druh hudby, která neruší. Ne že by se jednalo o nevýraznou hudbu, ale bylo v ní spoustu prostoru pro dialogy, které byly v souladu s hudbou, a nic nikoho nerušilo. I všechna témata, která psal, byla výborná. Dokonce ve snímku *Little Man* hlavní téma připomínalo jednoduchou českou písničku, podobalo se *Já do lesa nepojedu*. Bylo to tak jednoduché, až to bylo jedinečné a geniální.

Jaká byla vaše poslední komunikace?

Poslední komunikaci si pamatuju, byla velmi zajímavá. Asi čtrnáct dní před smrtí mi zavolal a ptal se mě, co dělám a jak se mám. Byl velmi zvědavý, na čem právě pracuji. Ptal jsem se ho, kdy přijede do Prahy, abychom se sešli. Řekl jsem mu, že ho rád uvidím a on mi na to odpověděl, že se určitě sejdeme. Potom už ale nepřišel. Později jsem se dozvěděl o jeho smrti. To bylo v okamžiku, když jsem byl v porotě na festivalu studentských filmů v Písku. Tehdy to natáčela televize Nova a já jsem jim do přímého přenosu řekl, co se právě stalo. O tom, že byl Milan můj velký přítel a skvělý filmař, a že ho tam nahoře pozdravuji. Ale kromě úžasných vzpomínek a zkušeností, které mi dal, mi tu po něm zbyl i starý počítač *Atari* s notovým programem, který byl před tím ve Smečkách. Oni ho chtěli vyhodit, ale já si ho z nostalgie nechal. Na to, jak je starý, je to dobrý počítač. Občas na něm pracuji, teď jsem na něm napsal hudbu k filmu *La Chute de la Maison Usher* z roku 1928. Jedná se o němý švýcarský film režiséra Jeana Epsteina, který si u mě objednal švýcarský orchestr Basel Sinfonietta. Hráli jsme tento film i živě, takže jsem dirigoval před obrovským plátnem, na kterém běžel film, a do toho jsem vedl symfonický devadesátičlenný orchestr. Musím říci,

že to bylo dost obtížné. Nejen to napsat, zpracovat, ale i to dirigovat. Upřímně musím říci, že kdybych neměl přípravu od Milana, tak bych to nejspíš nenapsal.

Momentálně pracujete na kanadském filmu. Má to s Milanem Kymličkou nějakou spojitost?



*Obrázek č. 11
Varhan Orchestrovič Bauer ve Smecky
Music Studio, červen 2013*

Ten film se jmenuje *Agains to Wild*, je to kanadský film pro děti. V podstatě jsem ho přejal po Kymličkovi – tak, jako to bylo s *Little Men*, tak je to i s tímto projektem. Jedná se ale o tzv. „low-badged“ film. Malá produkce, malé peníze. Podle normálních hollywoodských tabulek to není ani „béčkový“ film, ale až „céčkový“ film s nízkým rozpočtem. V nejbližších dnech se chystám tento film natáčet ve Smečkách. Asi je to nějaký vzkaz od Milana, že jsem se dostal zpátky tam, kde on pracoval. Ale je to zvláštní, nejedná se o žádnou protekci. Jeden režisér z Kanady si našel moje internetové stránky a zavolał mi, že se mu líbí moje muzika a jestli bych mu nemohl pomoci s jeho prací. Rovnou mi řekl, že na to není příliš peněz, ale že by mi to mohl vynahradiť na nějakém příštím projektu. Popsal mi, o co se jedná, a ptal se, jestli by mě tato práce

bavila. Tak jsme se dohodli, a teď tedy pracuji na tomto filmu¹¹.

¹¹ Hudba k filmu *Agains The Wild* je velmi působivá, měla jsem možnost jí s panem Bauerem natáčet ve Smecky Music Studio v červnu 2013. Musím říci, že pan Bauer má úžasný smysl pro vystihnutí situace, která se odehrává na plátně. Inspirace, kterou, jak on sám říká „nabral“ od Milana Kymličky, se zrcadlí v jeho díle.

2.6. Christopher Detric

Christopher Detric byl kanadský skladatel, dirigent a aranžér, který se narodil v roce 1947 a zemřel v roce 2010, dva roky po Milanu Kymličkovi. Většinu svého života žil v Torontu v Kanadě a složil stovky děl. Vokální skladby, soundtracky, popové písně. Jeho profesionální kariéra začala v 60. letech 20. století, kdy mu



Obrázek č. 12
Christopher Detric

bylo 19 let. Jako zpěvák a hlavní skladatel pro skupinu *The Free Designs* si začal budovat jméno a kariéru. Následovala spolupráce se zpěváky, jako jsou *Peter, Paul & Mary*, *Melissa Manchester*, *Barry Mann*, *Simon & Garfunkel* nebo *James Taylor*. Stejně jako Kymlička byl v roce 1972 prohlášen za kanadského občana a díky své práci získal dvanáct nominací na cenu *Gemini Award* a tři ocenění vyhrál. Filmová hudba však nebyla jediným stylem, kterému se věnoval. Na svém kontě má také několik skladeb pro komorní i symfonické orchestry, jazzové kapely nebo pěvecké sbory jako například *Fantasies for Anna* (premiéra Toronto, 1995). Jako dirigent vedl orchestr *New Philharmonic* v roce 1995 a s ním premiéroval svou skladbu *Entre Nous* v Torontu a v New Yorku. Nejlépe však skládal vokální skladby *a cappella*, o tom svědčí 15 natočených alb a dále přes sto chorálních skladeb.

„Jsem velmi vděčný za to, že žiji, mohu pracovat a hrát ve světě hudby. Jak může být něco tak úžasného jako hudba naplněno takovou neuvěřitelnou silou? Skladatel nebo hudebník je průzkumník, který si díky tvrdé práci a inspiraci klade za cíl odhalit a sdílet některé unikátní aspekty tohoto úžasného bohatství.“¹²

Christopher Detric se s Milanem Kymličkou blízce znal. Nejen po pracovní stránce, protože mu dělal orchestrátora a upravoval mu jeho hudbu pro orchestry, ale i po stránce osobní.

„Milan měl Chrise moc rád, byli to velcí přátelé. Ale ne natolik, aby spolu chodili na pivo. Každý z nich psal trochu odlišnou hudbu. Chris byl nadšen rychlostí Milanova psaní, říkal, že když Milan dostane za úkol napsat hudbu k celému filmu, trvá mu to jen 14 dní. Dokázal psát i dva seriály a jeden film najednou, Chris nedokázal pochopit, jak to dělá. Psal

¹² WHITE, Michael. Bigraphy :: Chris Detric. Chris Detric [online]. [cit. 2013-06-02]. Dostupné z: <http://www.chrisdedrick.com/biography.html>

*opravdu hodně rychle a tuto vlastnost po něm zdělila i Barbora, naše mladší dcera. Ta je taktéž skladatelkou. Pracuje pro americké producenty filmů a její práci vidělo přes tři miliony lidí. Milan by na ní byl určitě neskutečně pyšný.*¹³



Obrázek č. 13
Christopher Dedrick s oceněním
The Genie Award

V kanadském magazínu Words & Music, který je vydáván společností *SOCAN*¹⁴ a vychází čtvrtletně, vyšel článek Christophera Dedricka, ve kterém píše o Milanu Kymličkovi. Tento článek jsem získala od paní Kymličkové, která ho měla uložený ve svém archivu. Protože se jedná o velmi výstižný popis života a přátelství mezi Milanem Kymličkou a Christopherem Dedrickem, rozhodla jsem se ho celý přeložit a použít. Christopher Dedrick napsal tento článek¹⁵ několik dní po Kymličkově smrti.

„Milan Kymlička zemřel ve čtvrtek 9. října 2008 ve svém domově v Torontu. Byl to velmi uzavřený muž, svou nemoc si nechával pro sebe a nikoho s ní nezatěžoval. Jeho manželka Marie mi však řekla, že posledních pár měsíců si opravdu vytrpěl. Jeho smrt je velkou ztrátou pro hudební svět a pro všechny jeho členy nejen v Kanadě, ale i v České republice, odkud pocházel. V oceněních, která budou zveřejněny, se budeme snažit co nejvíce vyzdvihnout jeho veliký přínos ve světě hudby jako skladatele. Jeho hudba vyplnila prázdná místa po celém světě. Jeho úspěchy v oblasti skládání, nahrávání či v neposlední řadě práce s orchestrem jsou záviděníhodné. Jeho talent, skromnost, důstojnost, humor a obětavost rodině, přátelům a hudbě udělala z jeho života skutečně úžasný dar pro spoustu lidí v mnoha případech.

Poprvé jsem Milana potkal na nahrávací frekvenci pro kanadskou zpěvačku Annu Murray v polovině sedmdesátých let. Brian Ahern a Bob Hunka byli producenti tohoto

¹³ Marie Kymličková, telefonický rozhovor květen 2013

¹⁴ Nezisková společnost založena v roce 1992. Zaměřuje se na podporu hudební tvořivosti a lepšího porozumění hudebníků a skladatelů dnešní společnosti v Kanadě. Nadace je nezávislá organizace, řídí své vlastní představenstvo. Rada se skládá z kanadských autorů, skladatelů a hudebních vydavatelů a hodnotí práci ostatních. Cílem společnosti - nadace *SOCAN* - je pomáhat, vytvářet a udržovat prostředí, ve kterém mohou skladatelé, textaři a hudební nakladatelé rozvíjet svou práci. Nyní má přes sto tisíc členů.

¹⁵ Článek v původním anglickém znění v příloze č. 23

projektu. Milan a já jsme byli najati, abychom napsali aranžmá pro smyčce, aby celý projekt dosáhl jemnějšího provedení. V té době byl Milan poměrně mladý a v Kanadě ještě ne příliš známý. Nosil černě zabarvené brýle, které ladily k jeho černým vlasům. Jeho tvorba byla v té době tak jasná, zřetelná, na můj vkus velmi ekonomicky provedená, ale naprosto v pořádku. Všiml si mých úprav a já jsem brzy přišel na to, jakým způsobem pracuje, a pochopil jsem všechny detaily, které do hudby vnášel. Dalších třicet let, nejvíce však v 80. letech, mi Milan volal, když mu nezbývalo příliš času na dokončení zakázky nebo když byl ve skluzu s časem, a nemohl dokončit své orchestrace, abych mu pomohl a napsal je za něj. Nebo mi zavolala jeho manželka se slovy: „Milan začíná propadat panice!“

Milan samozřejmě nikdy nepoužíval počítač pro skládání a jen zřídka používal klik pro natáčení. Jeho partitury měly v sobě vždy napsané tempo, podle kterého by dirigoval. Jeho pražský dirigent byl nepřekonatelný v trefování se do těchto zastaralých tempových značek. Milan vždy říkal: „V režii potom stejně všechny smyčky lehce zrychlí, tak proč bych se měl starat o těch pár bodů?“ [ve smyslu zrychlení tempa o nepatrné body – pozn. autora]. Milan vkládal svůj obrovský talent a produktivitu tam, kde na tom záleželo – jeho kompozice a realizace hudby nesly značku obrovského vzdělání a talentu. Dodnes si pamatuji, jak jsem chodil v jeho stopách, když studoval na Pražské konzervatoři. Chodili jsme mezi jeho bytem a konzervatoří a já si dodnes pamatuji všechny ty kočičí hlavy na silnici a staré domy, které jsou dodnes neporušené a stále na stejném místě jako tenkrát.

Fakt, že se Milan mohl vrátit domů do České Republiky až po téměř dvou desetiletích, kdy musel svou zemi opustit, mi připomněl historický kontext, který doprovázel celý jeho život, a jen málokdo ho dokáže pochopit. Není divu, že nejdůležitější pro něj bylo soukromí a nezávislost. On nebyl „řemeslník“, stále chodil na *Guild and Union* setkání a poskytoval tam své názory a pohledy na věci, o kterých si myslel, že je potřeba o nich mluvit, projednat je a zvážit. Poradil mi s mnoha věcmi, které se potom ukázaly jako stěžejní v mé kariéře. Nikdy mi ale neposlal na orchestraci noty, na které by napsal název filmu nebo projektu. Později mi někdo někde řekl, že viděl jeho jméno v titulcích. Mohl jsem se Milana zeptat sám, ale respektoval jsem a obdivoval jsem jeho soukromí.

Byl ke mně velmi štedrý a hodný. Představil mě známým zvukovým inženýrům, dirigentům, skladatelům a orchestrům v Praze jako chlápka, který mu dělá všechny orchestrace, a proto je jeho muzika tak dobrá. Byl jsi až příliš hodný, Milane! Většina z těch náčrtků, které jsi mi poslal, byla už téměř hotová a rozepsaná pro jednotlivé nástroje do hrubších náčrtků; smyčce a dřeva už byly hlasově rozepsané, piano a harfa byly téměř dokončené, všechna dynamika spolu se smyky, všechno jsi měl tak čitelné! I když jsi to

posílal tím strašným pomalým faxem, který to tiskl na papír, ze kterého to šlo sotva přečíst. Ano, vždycky jsem našel nějakou drobnou barevnou chybu [ve smyslu barvy tónu a zvuku – pozn. autora], která se objevila v nástroji, který tam třeba ještě nebyl uveden, ale to byl způsob, jak jsme spolu komunikovali – skládali jsme si navzájem poklonu jako muzikantovi.

S těžkým srdcem nesu celou tuto situaci ohledně Milanova odchodu a soucítím s celou jeho rodinou. Ti, kteří měli tu možnost poznat Milana Kymličku, vědí, že byl neuvěřitelně energickým zdrojem hudební síly. Na vše měl vlastní názor, který si svými zásluhami vysloužil a který všichni respektovali. Staral se o mladší skladatele nezávisle na tom, jestli byli nebo nebyli populární. Chtěl, aby s ním lidé jednali tak, jak se se skladatelem jednat má, a to s úctou a respektem. A nejen s ním, ale i s ostatními jeho kolegy. Když tomu tak na některých schůzkách nebylo, zkrátka odešel. Jsem velmi vděčný za to, že jsem Milana znal, a vážím si těch společných chvil, které jsme strávili v jeho malém studiu, kde jsme mezi prací poslouchali skladbičky, které ho zaujaly. Jsem také velmi vděčný jeho ženě Marii, která se o mě vždy báječně postarala a pohostila mě, kdykoli jsem vešel k nim do dveří. Milan patří do skupiny jedinečných skladatelů, kteří si našli svůj domov v Kanadě a zanechali zde stopy skutečného významu po celou dobu jejich působení těm, kteří se nechají inspirovat a rozhodnou se jít v jejich stopách.“

2.7. Josef Pokluda

Josef Pokluda se narodil 9. 10. 1962 v Praze. Od malička se po vzoru svého otce JUDr. Josefa Pokludy věnoval hře na housle. Nejprve však vystudoval obor Elektromechanik silnoproudých zařízení, a až potom byl přijat na Pražskou konzervatoř do třídy prof. Jaroslava Foltýna v letech 1978 – 1984. Po ukončení studia byl členem orchestru *FISYO*, kde se poprvé setkal s Milanem Kymličkou. Po revoluci se v roce 1989 stal manažerem nově vzniklé firmy *POKSOUND*, která nahradila orchestr *FISYO* a pokračovala v natáčení filmové hudby. Nyní je kontraktorem této firmy, která dnes nese nový název Smecky Music Studio, a je manažerem jejího orchestru Filharmonici města Prahy.

Kdy jste se s Milanem Kymličkou poprvé setkali?

Kdy přesně poprvé jsem se s Milanem setkal nevím, ale bylo to těsně po revoluci v roce 1989 nebo 1990, když přijel natáčet poprvé do Prahy svou hudbu. Tehdy v barrandovském studiu Ve Smečkách fungoval orchestr *FISYO* a já jsem byl jeho členem. Zároveň jsem večer chodíval hrát do hotelu Alkron, kde Milan bydlel. Několikrát jsme se tam potkali, a když viděl, že hraju i ve studiu a natáčím jeho hudbu, spřátelili jsme se. On tehdy spolupracoval s firmou *FilmExport*¹⁶, a nebyl s ní spokojen ani po pracovní stránce, ani po stránce finanční. Fungovalo to tak, že Milan si zaplatil studio a muzikanty, a tato firma po něm chtěla určitou částku za frekvenci. Když se ale dozvěděl, kolik ve skutečnosti hráči dostanou a kolik si firma sama nechá, ukončil spolupráci. V tom okamžiku vznikl nápad založit vlastní společnost, která by se zabývala tímto druhem práce. Slovo dalo slovo, a už jsme spolu seděli nad plány nové společné firmy. Realizace dopadla tak, že se v roce 1992 *FISYO* rozpustilo, potom vznikli v roce 1993 Filharmonici města Prahy a já jsem se stal jejich kontraktorem. Mojí prací bylo shánět schopné muzikanty, kteří by chodili natáčet do studia, a starat se o celou produkci, což byla velká zodpovědnost. Takže jsem založil společnost *POKSOUND* a vždycky, když Milan přiletěl natáčet z Kanady nějaký svůj nový film nebo seriál, jsem sehnal muzikanty a šli jsme točit. Ale nenatáčelo se jen ve studiu Ve Smečkách, ale i na Kavčích Horách v České televizi, v Rudolfinu, ve Státní opeře, tenkrát se nahrávalo

¹⁶ Společnost se zabývá vydáváním a distribucí filmů na DVD nosičích a také nákupem televizních práv a video práv v zahraničí k programům všech žánrů - celovečerních, dětských, dokumentárních filmů a seriálů.

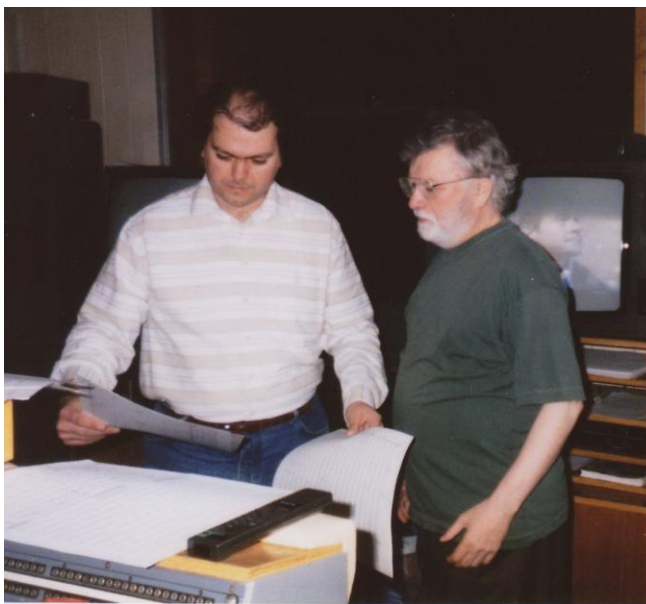
téměř všude. Od té doby vlastně všechny projekty, na kterých pracoval a potřeboval je natočit, dělal se mnou.

Pamatujete si, jaký byl první film, který jste spolu natáčeli?

Všechny první filmy, které sem přijel natočit, byly krásné. Bylo jich tak strašně moc, že si na ty úplně první určitě nevzpomenu. V hlavě mi ale utkvěl film *Metusalem* (1993), rodinný fantasy film, a taky *Paper Boy* (1994), to byl zase horor. S Milanem jsme točili všechny žánry filmů a seriálů. Bylo celkem zajímavé pozorovat muzikanty, jak celé dopoledne točili dramatickou, ponurnou a děsivou hudbu k hororu, pak si došli o pauze na oběd, poté opět usedli ke svým nástrojům a na pultech na ně čekala veselá muzika k dětskému seriálu, kde musel být výraz pochopitelně úplně jiný.

Víte něco o životě Milana Kymličky před tím, než začal natáčet v Praze ve studiu?

Já jsem ho poznal, až když se sem vlastně vrátil zpátky. O jeho životě před emigrací jsem moc nevěděl, ale potom, když se z nás stali velcí přátelé, jsme si povídali o všem, takže došla řeč i na toto téma. Když byl na AMU v oboru skladby, byl jako jediný student v České Republice vybrán, aby studoval skladbu u Bohuslava Martinů. Bohužel ale kvůli politické situaci nedostal povolení k odjezdu a na studium nakonec nejel. Vím, že ho to tenkrát strašně mrzelo, protože Martinů patřil



*Obrázek č. 14
Josef Pokluda a Milan Kymlička ve Smecky Music Studio*

k jeho nejoblíbenějším skladatelům, kterými se nechal inspirovat po celou dobu své tvorby. Takže jakmile se naskytla první možná příležitost, s manželkou Maruškou a tenkrát dvouměsíční dcerkou Nad'ou se sbalili a odjeli za Milanovým strýcem do Londýna, kde pak čekali na visa do Kanady. Jeho strýc Bohuslav Kymlička byl velmi slavný československý letec, o kterém se točily filmy. Nejen kvůli tomu, že to přežil, ale hlavně kvůli jeho skutkům, byl to pilot stíhacího letounu, který pomohl zachránit Velkou Británii v bitvě před okupací nacistickým Německem. Ale těžko se o něm hledají informace, protože v angličtině ho

všichni píší s měkkým „i“ stejně jako Milana. A proto Milan nemohl nikam odcestovat, protože měl strýce ve Velké Británii.

Proč myslíte, že se vrátil zpátky do Prahy?

Myslím si, že hlavním důvodem byla láska k vlasti. On to tady měl rád, narodil se tu a hlavně chtěl točit v pražském studiu. Cítil se tu dobře a nabíral zde inspiraci. My jsme byli vděční za to, že tu s námi pracoval. Přivezl s sebou ze zámoří strašně moc zkušeností a rad, které jsme my tady vůbec neznali. Celý systém nahrávání v Praze posunul do úplně jiné dimenze. Tím, že byl zvyklý v zahraničí nahrávat v profesionálních studiích, věděl, jak se to nejlépe a nejefektivněji dá všechno udělat. Přinesl do studia profesionalitu a v dobrém nám radil, jak nejlépe vybudovat profesionální nahrávací studio. Mně radil s výběrem muzikantů, zvukařům, jak mají nastavit mikrofony, aby lépe snímaly zvuk, vlastně nám všem, co jsme se točili okolo nahrávání, poradil a z jeho rad tu žijeme dodnes. Jen ta změna byla trochu komplikovanější. Já jsem byl třeba těmto změnám přístupnější než ostatní, protože jsem viděl, že mají samozřejmě smysl. Proto jsme si tak padli s Milanem do oka, všechny změny jsem chtěl udělat hned, ale názor některých kolegů byl jednoznačný: „My to tady takhle děláme padesát let a funguje to, tak proč by se to najednou mělo dělat jinak,“ ale ono to tak úplně nefungovalo. Hlavně nálada vůči emigrantům, kteří se vraceli zpátky do Čech, byla dost napjatá. Všichni si mysleli, že se to tady u nás dělá nejlépe, takže pochopitelně, když Milan přijel, nikdo na změny nebyl připravený, a ani je nechtěl. Všichni jsme mu ale nesmírně vděční, že se nenechal odbýt a všem nám změnil práci a život k lepšímu.

Měl rád Prahu, studio, kolektiv lidí, co se tu sešel, a všechny možnosti, co Praha nabízela přes divadla, koncerty, akce až po dobré pivo... Asi měl možnost natáčet v kanadských studiích, ale on zkrátka chtěl být tady, vyhovovalo mu to tu a cítil, že by svou muziku měl nahrávat ve své zemi, a i chtěl, aby muzikanti měli práci. Potom to byla i finanční otázka, protože nahrávat v Čechách je pochopitelně levnější než nahrávat v Kanadě. Za cenu deseti kanadských muzikantů můžete u nás natáčet s téměř celým komorním orchestrem.

Jak byste Milana Kymličku charakterizoval?

Řekl bych, že Milan byl poslední skladatel, který psal „normálně“. Ne co se stylu týká, ale toho jakým způsobem. Elektronika pro něj byla cizí, vždy psal hezky po staru – papír, tužka, partitura, notová osnova. Nejdříve si udělal skicu, kterou nechal zorchestrovat nebo si ji zorchestroval sám. Milan byl neuvěřitelně precizní a bylo to znát při každém natáčení. Když jsem vešel do režie a poslechl si, co právě natočili, v duchu jsem si řekl, že už mají hotovo, že

to zní velmi dobře. To ale byla pro Milana teprve fáze, kdy bylo vše nazkoušené a teprve se začalo opravdu točit. Ani muzikanti nebyli tenkrát na takové úrovni, aby vše zahráli dobře a zkoušet se muselo. Dnes je úroveň mnohem vyšší. Milan byl velmi náročný nejen na výsledek práce a na všechny okolo, ale hlavně na sebe. Jeho náročnost způsobila velmi rychlý vzestup kvality nahrávání u nás. Muzikanti se tady ve studiu pomalu učili hrát a zjišťovali, co to vlastně filmová hudba je, protože každý byl zvyklý na Mozarta a Beethovena. Je to vlastně první hraní a žádný muzikant neví, jak to bude znít. Když mají zahrát Dvořákův koncert, seženou si tři nahrávky, všechny si je poslechnou a k té, která se jim líbí nejvíce, se snaží připodobnit. Tady tu možnost nemají, tady se pozná, jaké mají frázování a jaký mají cit pro hudbu. Podle toho se pozná, jestli muzikant je nebo není schopný hráč, protože tady o nic jiného nejde, než o kvalitní hraní z listu. Fráze se do not zapsat nedá, to se musí cítit, a tak se poznalo, kdo to dokáže a kdo ne, a podle toho jsem muzikanty vybíral. Všichni sem chodili velmi rádi, protože je lákala vidina toho, že oni jsou ti první, kteří si mohou danou skladbu zahrát, že jsou to právě oni, kdo tvoří něco nového, co ještě před nimi nikdo nedělal. Charakterizovat Milana jako osobnost jde nejlépe podle stylu jeho psaní. On se zhlédl v tvorbě Bohuslava Martinů, ke kterému, jak jsem říkal, měl jet studovat, ale zkrátka ho nepustili. To se však dle mého názoru týkalo jeho soudobé hudby, jeho filmová hudba byla úplně jiná. Co film, to jiná muzika a hlavně jiný žánr. On byl neuvěřitelný v tom, že uměl napsat všechny žánry. Pamatuji si, jak jednou psal hudbu k filmu, kde byly paruky a barevné kostýmy a vše vypadalo jako klasicistní doba Mozarta. Milan sedl za klavír a napsal naprosto dokonalou klasickou filmovou hudbu, která na první poslech zněla jako Mozart. Tenkrát z toho byl Koníček [Štěpán Koníček, dirigent a skladatel – pozn. autora] naprosto nadšený a chtěl si tuto Milanovu hudbu vzít s sebou domů.

Milan hrál výborně na piano a byl úžasný v tom, že dokázal zahrát jakoukoli obyčejnou písničku v nejrůznějších stylech. Sedl si za klavír a zeptal se: „Chcete to zahrát jako lidovou písničku z Prahy, nebo jako na Moravě? Nebo to chcete do jazzu? Francouzský chanson?“ – dokázal zahrát cokoli. Obyčejnou písničku *O hřebíčku zahradnický* zahrál na nekonečno způsobů, ale pořád to byla lidová písnička buď v jihočeském, americkém nebo irském stylu. Občas se mu tam vloudila i Čína s Havají... To bylo Milanovo největší umění, proto měli Češi největší úspěch s melodiemi, melodika byla podle mého názoru velmi silnou stránkou českých skladatelů. Milan měl plnou hlavu melodických linek a nápadů a dokázal jich napsat několik za sebou a všechny byly jedinečné a originální. Když jsme spolu pracovali, tak si sedl ke klavíru a hrál mi nejrůznější melodie a ptal se mě, která se mi líbí nejvíce. Všechny byly skvělé. Takhle pracoval i s filmovými smyčkami. Pustil si video,

několikrát za sebou se díval na stejný úsek, v hlavě si vymyslel melodii, pak mi ji zahrál. Přesně to sedělo, ale vymýšlel další a další, až se mu něco začalo líbit, udělal si poznámku a skládal další smyčku. Takový byl i tehdejší systém psaní, ale on byl výjimečný v tom, kolik měl hudebních nápadů na jednu smyčku. Z něho hudební nápady doslova tryskaly. Já jsem mu říkal „Ale vždyť tohle je perfektní, to použij!“, a jemu se to stále nezdálo dost dobré a pořád melodii vylepšoval, až ji přivedl k dokonalosti a byla dokonalá i podle něj, aby i on z toho měl dobrý pocit.

Co byste řekl o jeho soukromém životě tady v Praze?

Milan vždy, když přijel do Prahy, přijel pracovat. Ale nejprve musel někde bydlet, což ze začátku vyřešily hotely. Nejdříve bydlel v *Alkronu*, kde jsme se potkali, potom v *Intercontinental Hotel*, potom bydlel čtyři roky v Braníku, a nakonec si koupil byt v Jungmannově ulici, aby to měl do studia co nejbliže. Pracovat chodil do studia, protože tady to měl nejraději. Je tady úžasná atmosféra a má to zde takového hudebního ducha, který mu dodával inspiraci. Mnoho skladatelů sem jezdilo psát, například Petr Hapka, ten tu moc rád trávil čas, ale ještě před ním sem jezdil Zdeněk Liška. Většinou jsme tu s Milanem strávili celé noci, já jsem mu linkoval partitury a on psal noty. Bylo krásné ticho a klid, tady se mu velmi dobře pracovalo. Napsal neskutečné množství hudby, bylo to opravdu obdivuhodné. Nebyl jsem to však jen já, kdo obdivoval to množství kvalitní hudby, kterou dokázal vyprodukovat. Když byl Michal Dvořák, klávesista z kapely Lucie, pozván do České televize, povídal o Ennio Morriconim a o jeho filmové tvorbě. Mluvil o množství, které Morricone dokázal napsat, a moderátor se ho zeptal, jestli i v Čechách existuje někdo, kdo by takové množství muziky dokázal napsat. Dvořák na to odpověděl: „*Ano, určitě by to dokázal Zdeněk Liška a Milan Kymlička. To by byli jediní dva skladatelé z Čech, kteří by dokázali napsat tolik hudby.*“ A také to dokázali.

S Milanem jsme spolu netrávili čas jen ve studiu, samozřejmě, že jsme oba potřebovali na chvíli, jak se říká „vypnout“, a šli jsme si sednout do naší oblíbené restaurace. I tam, daleko od studia a od natáčení, jsme se nebavili o ničem jiném než o hudbě. Milan hudbou žil, znamenala pro něj vše a byla to jeho veliká láska. Pořád měl před očima obrázky z filmů a pořád přemýšlel, co by se k nim hodilo napsat. Jako jeden z mála, když měl opravdu volno, studoval partitury. Kdykoli jsem přišel k němu domu, všude byly partitury, že si nebylo skoro kam sednout. Šostakovič, Martinů – pořád se díval do not a snažil se pochopit, jak to skladatelé, které měl jako své vzory, vlastně mysleli. Pořád se vzdělával, poslouchal hudbu,

chodil na koncerty a snažil se to pochopit. Inspirací mu byli nejen autoři klasické hudby, ale i jazzu. Milan miloval jazz a moc rád ho i hrál, všechny ty jazzové akordy a melodie.

S kým při natáčení spolupracoval?

Protože Milan nebyl dirigent, tak bylo samozřejmě potřeba najmout nejen muzikanty, ale i dirigenta. Milan nejvíce spolupracoval s Mario Klemensem. Ten byl ve *FISYU* v letech 1979 – 1992 a spolu s Milanem vytvořili obrovské množství filmů. Dalším byl Leoš Svárovský (viz. podkapitola 2.4 „Leoš Svárovský“), a také Štěpán Koníček. Milan zde v Čechách spolupracoval nejen s dirigenty, ale i se sólisty. Napsal krásný cellový koncert, který natočil společně s cellistou Pavlem Vernerem¹⁷. Na toto natáčení si pamatuji, probíhalo v Rudolfinu. Potom spolupracoval taky s manželi Hudečkovými. S Václavem Hudečkem měl rozpracovaný koncert pro dvoje housle, ale už ho nestihl dopsat. Pracoval na pohádce *O ztracené lásce* s jeho manželkou Evou Hudečkovou, která je autorkou scénáře a stejnojmenné knihy. Milan k nim chodíval každý týden na oběd, byli velcí přátelé. Když jsem Hudečkovi volal, že Milan zemřel, tak si pamatuji, že ho to moc mrzelo, měli se opravdu rádi.

Vzpomene si na nějakou historku, co Vám Kymlička vyprávěl?

Ano, pamatuji si, jak mi jednou vyprávěl příběh, kdy jeho kolega skladatel psal hudbu pro nějakého producenta. Už si nevzpomenu na jejich jména, ale vím, že Milan vždy říkal, že producent je na prvním místě. A to je pravidlo, kterého se musí držet každý dobrý skladatel filmové hudby. Producent se tedy zeptal svého skladatele: „A co je toto? Tento akord? Můžete mi to prosím vysvětlit?“ a skladatel mu na to odpověděl, že je to mollový akord. Po chvíli producent opět objevil cosi zajímavého v partituře a opět se svého skladatele zeptal, co to zní v daném místě skladby. Odpověď byla stejná: „To je také mollový akord.“ Producent se zamračil a řekl, že se mu to vůbec nelíbí, a ať to změní. Druhý den ve studiu vyvěsili velikou ceduli nad dveře „Zákaz používání mollových akordů“... Producent byl

¹⁷ Violoncellista Pavel Verner jun. (*1963) – synovec hoboisty Pavla Venera, Absolvoval Pražskou konzervatoř ve třídě prof. Pravoslava Sádla, na AMU studoval u prof. Alexandra Večtomova a Stanislava Apolína. Od roku 1988 působil jako člen Kvarteta Eberle, které získalo v roce 1989 na soutěži v Evianu cenu za uvedení prvního smyčcového kvartetu Leoše Janáčka. Působil jako koncertní mistr Státní opery Praha a člen České filharmonie. Od roku 1993 byl člen Kvarteta Apollon, který se vedle klasického kvartetního repertoáru věnuje i jazzu. Je sbormistrem Svatotomášského sboru v Praze.

Členové. *Verner Collegium* [online]. [cit. 2013-06-20]. Dostupné z: <http://www.vernercollegium.cz/clenove.htm>

zkrátka na prvním místě, a když se Milanova práce někomu nelíbila ve smyslu, že by si do filmu představoval něco trochu jiného, Milan byl schopný za pauzu, která měla cca hodinu, přepsat celou pasáž, rozepsat jí do hlasů a mohlo se natáčet dál. Nemyslím si, že dnes by někdo něco podobného dokázal.

Jak vypadalo natáčení v době, kdy jste spolu začínali pracovat?

Na začátku devadesátých let jsme neměli ty prostředky, které jsou dnes naprosto běžné. Nebyla sluchátka s klikem, což bylo asi oproti dnešní době to nejtěžší. Dnes si každý muzikant vezme na uši sluchátka, ve kterých slyší tempo, a hraje podle nich. I pro dirigenta je to o mnoho jednodušší, protože přesně ví, kdy má skončit daný úsek hudby, aby to sedělo na obraz. Tenkrát bylo udané jen tempo, dirigent ho musel udržet a na konci každé smyčky se trefoval do konce scény filmu, která běžela na obrazovce. Proto ta hudba byla variabilní, dirigent musel mít schopnost se přesně trefit, popřípadě měnit tempo o nepatrné kousky. Tímto způsobem Milan vlastně psal hudbu tady ve studiu. Sedl si k obrazovce a ke klavíru, pouštěl si daný úsek několikrát dokola a zkoušel k němu hrát různé melodie, dokud nevymyslel tu nejlepší, která by k danému úseku filmu pasovala. Nejdříve jí vytvořil na klavíru, pak si ji zapamatoval, potom ji běžel napsat do not a scéna byla na světě. Všechno psal ručně, vůbec nepoužíval počítač. Protože uměl fantasticky hrát na piano, skládal veškerou svou hudbu tímto způsobem.

Co byste řekl o posledních dnech Milana Kamyličky?

Milan onemocněl velmi vážnou rakovinou tlustého střeva. Na jednu stranu, i když je hrozné to takhle říct, to bylo vlastně docela rychlé. Do poslední chvíle se léčil tady v Praze. Pamatuji si, jak běhal po všech nemocnicích, aby mu pomohli. Ale bohužel zákeřná nemoc nad ním zvítězila. Na posledních čtrnáct dní svého života odjel zpátky do Kanady za rodinou. Nakonec mu nezbylo ani těch čtrnáct dní a po týdnu zemřel. Já jsem byl během této doby pořád s ním a snažil jsem se mu co nejvíce pomoci, protože on tenkrát neměl české pojištění, takže problémy byly všude, kam jsme přišli.

„Milan byl výjimečný v mnoha ohledech. Nejen svou osobností a svým chováním, ale řekl bych, že především muzikalitou a vlastně celým svým způsobem psaní. Nikdo vlastně neví, jak psal, kromě mě, protože jsme spolu strávili tolik času ve studiu. Když seděl u piana a pouštěl si jednotlivé smyčky, u toho kromě mě nikdy nikdo nebyl. Nebo když skládal doma a já jsem u něho zrovna byl, zavolał si mě k sobě a zahrál mi nějaký úsek a zeptal se mě, jestli

se mi to líbí a co si pod tím představím. To byla taková malá zkouška, jestli jsem schopný rozeznat horor od animovaného filmu. V tomhle byl Milan zkrátka nejlepší, dokázal tu hudbu napsat tak, že byla součástí obrazu. Nedělal to jako ostatní, že by napsal nějaký kus, nezávisle na filmu a potom řekl: „No, tady to někam zapasujte, a to bude dobrý...“, jako to dělají dnes ostatní. Ti napíší skoro symfonii, a pak se to různě „šroubuje“, aby to vůbec někam do toho filmu zapadlo, to je samozřejmě špatně. Takhle se tento druh hudby zkrátka nedělá. Milan od začátku seděl u filmu a pokaždé to, co se dělo na obrázku, naprosto odpovídalo hudbě, kterou napsal. Proto byla jeho tvorba tak dokonalá a pěkná. Naprostá souhra mezi filmem a muzikou byla Milanova nejsilnější stránka, tímto způsobem tady u nás nikdo nepsal. Milan žil hudbou, všechny věci, které kdy v životě udělal, se vždy točily kolem hudby. Ve studiu doslova. Když jsme skončili natáčení po frekvenci a všichni odešli, vždycky si sednul ke klavíru a dvacet minut cvičil stupnice. Potom půl hodiny hrál jazzové skladby a pak přišel za mnou a řekl: „No jo, už mi ty prsty tak neběhají, pojď radši pracovat.“ A zase sedl k filmu a psal. Pouštěl si ho třeba i šestkrát dokola, aby se naplno vcítil do děje, a nechával se tím filmem inspirovat. Pak k němu napsal dokonalou muziku.



*Obrázek č. 15
Milan Kymlička a Josef Pokluda s přáteli*

3. Smecky Music Studio a Filharmonici města Prahy

Filharmonici města Prahy (The City of Prague Philharmonic Orchestra) je světoznámý filharmonický orchestr s více jak sedmdesátiletou tradicí. Studio samotné existuje již od roku 1946. Natáčí ve Smecky Music Studio, které se nachází v centru Prahy na Václavském náměstí. Jeho původní název byl *FISYO* (Filmový symfonický orchestr), ten se však rozpadl. Vzhledem k potřebě stále natáčet filmovou hudbu byl pod novým názvem obnoven a se stejnými členy pokračoval pod jménem Filharmonici města Prahy od roku 1992. Výjimečnost Filharmoniků města Prahy spočívá v široké možnosti výběru hudebníků pro daný projekt, což byl hlavní požadavek klientů, kteří sem po roce 1990 začali čím dál častěji jezdit. Před tímto rokem bylo spíše zvykem, že klienti poslali své zakázky a sledovali práci orchestru jen na dálku. Nyní už však dojíždí přímo do Prahy, aby mohli na vlastní oči vidět práci, kterou orchestr odvádí. Hudebníci jsou vybíráni pro každý jednotlivý projekt při zachování základního jádra orchestru. Ke stálým členům jsou na výpomoc vybíráni členové předních symfonických orchestrů nebo studenti konzervatoří a Akademie múzických umění v Praze. Proto byl orchestr za dobu svého působení schopen uspokojit spoustu významných klientů, např. Davida Lynche, Elmera Bernsteina, Romana Polanského, atd. Filharmonici města Prahy převážně natáčí filmovou hudbu, ale i reklamy, videohry, promo CD nejrůznějších zahraničních interpretů nebo studiová alba nejrůznějších žánrů od klasické hudby přes hudbu populární, jazz, swing nebo sborové doprovody. Jeho prioritní náplní je natáčení ve studiu, ale jezdí také po světě a hraje koncertní turné filmové hudby ve spolupráci s dirigentem Nickem Rainem a hosty, jako je například Itzhak Perlman.



Obrázek č. 16
Smecky Music Studio

4. Historie filmové hudby

Milan Kymlička skládal převážně filmovou hudbu, proto jsem se rozhodla ji přiblížit nejen po technické stránce (viz. kapitola 6. „Rozbor partitury“), ale i po stránce historické. Filmová hudba se průběhu minulého století stala významnou součástí filmu, vytváří atmosféru, v podstatě „dělá“ film. V dnešní době by měl každý mít přehled nejen o historii a vývoji hudby klasické, ale i filmové. Proto jsem do své práce vložila tuto kapitolu.

Dávno před tím, než byl film schopný snímat zvuk, existovaly němé filmy. První filmové představení předvedli v Indickém salónku pařížského Grand Café Louis Jean a Auguste Lumièrovi 28. prosince 1895. Skládalo se z jedenácti krátkých filmů s náměty z každodenního života, přičemž každý snímek trval průměrně jednu minutu. Filmová zábava se rychle šířila mezi lidmi, a jak to známe ze starých záběrů od Karla Čáslavského, tu správnou atmosféru snímky nabíraly až tím, že k nim hrál pianista nebo varhaník vhodné melodie. Občas filmové představení doprovázel celý orchestr, který, na rozdíl od preludujícího improvizátora jednotlivce, dostal samozřejmě dopředu noty a docílil mnohem větší atmosféry děje. Do dějin se tímto krokem už v roce 1914 jako první zapsala společnost *The Oz Film Manufacturing Company* [„Oz“ – společnost proslula trilogií s čarodějnou tematikou – pozn. autora]. Brzy vznikla první filmová studia (nejprve ve Francii, postupně po celé Evropě i v zámoří).

V roce 1908 vznikla francouzská společnost *Le Film d'Art*, která v listopadu v pařížském kině Charras uvedla své první dílo *L'Assassinat du duc de Guise* (*Zavraždění vévody de Guise*). Snímek byl výjimečný tím, že hudbu poprvé speciálně pro tento film zkomponoval Camille Saint-Saëns. Napsal dvanáct minut trvající skladby *Předehra* a *Pět úryvků pro smyčcový orchestr, klavír a harmonium*, které byly stejně dlouhé jako celý film. Skladby se svým charakterem blíží romantickým skladbám a často využívají leitmotivů.

Romantický styl potom vévodil veškeré filmové hudbě, ať už vznikala v Hollywoodu, nebo v evropských studiích. Film *Zavraždění vévody de Guise* proměnil společenské postavení filmu. Z laciné lidové zábavy se stal záležitostí pro intelektuály a umělce, kteří se stali diváky i filmovými spolupracovníky.

17. září 1922 byl v berlínském kině Alhambra poprvé promítán film *Der Brandstifter* – šlo o úplně první film s optickým záznamem zvuku přímo na kopii. Záznam byl proveden pomocí technologického postupu nazvaného Tri-Ergon. Základním principem je přeměna zvukových vln na elektrické impulsy, které jsou transformovány do proměnného světelného

signálu a pomocí něho zaznamenány fotografickou cestou v tzv. světelné zvukové stopě na filmový pás. Při projekci je zvuková stopa prosvětlována speciální žárovkou, jejíž světelný tok je ve zvláštní fotonce přetransformován na signál elektrický a po zesílení přiveden na reproduktor. Princip nazývaný Biophon se uplatňoval už před 1. světovou válkou a jeho metoda spočívala v záznamu zvuku přímo na filmový pás, který na jedné straně rozšířili o sedm milimetrů – to umožňovalo dokonalou synchronnost zvuku s obrazem, daleko větší než u předchozího systému, který byl založen na vzájemném propojení projektoru a gramofonu. Biophon byl však nevýhodný především proto, že délka zvukového záznamu na gramofonové desky byla značně omezená. I při použití speciálního zařízení na výměnu desek délka zvukových filmů nepřesáhla dvacet minut.

Éra zvukového filmu tak fakticky začala až 6. října 1927, kdy hollywoodská společnost Warner Bros. premiérově uvedla svůj snímek *Jazz Singer* režiséra Alana Croslanda ozvučený systémem Vitaphon. Tento film nabízí poprvé v dějinách mluvené slovo: monolog broadwayské muzikálové hvězdy Ala Jolsona. Nástup nové technologie také znamenal konec pro mnoho hvězd němého filmu. Přesto zvukový film postupem času prorazil a přenesl zájem filmových fanoušků na Hollywood a jeho produkci, která zatím víceméně pozůstávala ve stínu filmové Evropy, především Francie.

Přechod od němého ke zvukovému filmu měl zásadní vliv i na proměnu doprovodné hudby. Némé filmy byly nejprve doprovázeny více méně improvizovanou hudbou, která měla za úkol přehlušit hluk prvních promítaček. Prvním filmem, který doprovázela speciálně zkomponovaná hudba byl už výše zmíněný francouzský snímek *L'Assassinat du duc de Guise* s hudbou C. Saint-Saënsa, většina filmů však byla stále ještě doprovázena živě hranou hudbou převzatou z hudebních archivů, kterou prováděla buď malá hudební tělesa nebo samostatní pianisté. Ti zůstali po proražení zvukového filmu bez práce.

V počátečních dobách zvukového filmu byl problém nasnímat dialogy, s doprovodnou, scénickou hudbou se prakticky nepočítalo. Tyto snímky si vystačily s hudbou během úvodních titulků a zbytek filmu zůstával, co se hudby týče, němý. Tak tomu bylo až zhruba do roku 1932, kdy byl uvedený film *King Kong* s hudbou Maxe Steinera. Do té doby úspornou hudební složku pro nová díla často obstarávali dirigenti někdejších kino-orchestrů, studia také často najímala skladatele, kteří psali hudbu pro broadwayská představení. Po úspěchu *King Konga* se hudba stala významnější složkou celého díla a studia si jí začala více hledět. Bylo to způsobeno i tím, že začaly vznikat historické a dobrodružné filmy, které vyžadovaly komplikovanější hudební podkres, který by vhodně doprovázel fantaskní obrazy. Tady dostali příležitost renomovaní hudební skladatelé. Filmu napomohla

také skutečnost, že mnoho skladatelů patřilo k evropské židovské komunitě, jejíž situace se ve třicátých letech stávala nesnesitelnou, proto tito umělci často emigrovali právě do Spojených států, kde pro ně byla práce u filmu vítanou možností, jak uživit rodinu.

Pro hollywoodská studia ale v nějakém období své kariéry psali také tito skladatelé koncertní hudby: Aaron Copland (1900 – 1990), Arthur Honegger (1892 – 1955), Darius Milhaud (1892 – 1974), Sergej Sergejevič Prokofjev (1891 – 1953), Dmitrij Dmitrijevič Šostakovič (1906 – 1975), Kurt Weil (1900 – 1950) nebo Bohuslav Martinů (1890 – 1956). Mezi další evropské emigranty, kteří s postupem času téměř úplně ovládli hollywoodská studia – tedy jejich hudební partii – patřili i: Holanďan David Broekman (1902 – 1958), který získal Oscara za hudbu k filmu podle novely E. M. Remarqua *All Quiet on the Western Front* (1930), dále vídeňští skladatelé Hugo Riesenfeld (1897 – 1939) nebo Max Steiner (1888 – 1971).

Technický vývoj filmu nadále postupoval, ale situace filmu 30. let především v Evropě se zhoršovala především kvůli politickým okolnostem. Druhá světová válka negativně ovlivnila chod filmového průmyslu ve všech státech. Německé úřady zavedly přísnou cenzuru jak ve vlastní zemi, tak i ve všech okupovaných státech. Ve Spojených státech amerických bylo nejvýraznějším protiválečným dílem *The Great Dictator* režiséra a herce Charlese Chaplina, které mělo premiéru 15. října 1940. Oblíbený komik natočil satiru na Adolfa Hitlera a na německý nacismus, odmítl veškerou metaforičnost a zaútočil přímo. Byl to první film, ve kterém Chaplin promluvil, když pronesl šestiminutový projev – obhajobu tolerance, míru a lidských práv. Některými novináři byl označen za jeden z nejdůležitějších filmů, jaký byl kdy vytvořen.

Po válce vznikaly nejrůznější typy filmů, skladatelé i scénáristi experimentovali s každým novým nápadem, jak oživit a změnit film i jeho děj. Vznikaly tak hudby k filmům různých podob, ale drtivá většina z nich měla délku mezi 40 a 120 minutami a jen špetka filmů nepoužívala hudbu vůbec (v produkci Hollywoodu si tuhle vymoženost vynutil snad jen Alfred Hitchcock ve filmu *Ptáci*), druhá špetka ji má zase zcela nepřetržitou od začátku do konce. Potom zde byly filmy, které využívají jen hudbu z televize nebo z rádia (i české filmy s tímto lehce pracují, vzpomeňte na Vesničku střediskovou, kde funguje ještě navíc v Americe neznámý prvek – totiž obecní rozhlas).

5. Rupert The Bear

Rupert The Bear je dětská kreslená postava medvídko Ruperta vytvořená anglickou malířkou Mary Tourtelovou. Poprvé se objevil v britských novinách *Daily Express* 8. listopadu 1920. Protože se tato postavička stala velmi úspěšnou, i další britské noviny (jako například *Daily Mail* a *Daily Mirror*) o ni projevíly zájem, a tak se komiks o medvídkovi rozšiřoval. V roce 1935 převzal tvorbu

Alfred Bestall, který v té době přednostně ilustroval pro časopis *Punch*. Bestall byl velmi schopný ilustrátor dětské literatury, na Rupertových příbězích pracoval až do svých devadesáti let. V poslední době se mnoho dalších spisovatelů a ilustrátorů snaží navázat na Bestallovu práci a pokračovat v sérii seriálu o Rupertovi.

Kreslený seriál se stále denně objevuje v novinách *Daily Express* a mnohé z příběhů, které měli čtenáři možnost si přečíst, se publikovaly i do knih a od roku 1936 se slaví jeho výročí. Medvídek Rupert se v Anglii stal nedílnou součástí dětské kinematografie a jeho velký úspěch zapříčinil vznik několika televizních zpracování tohoto příběhu. Dokonce vznikly i početné skupiny fanoušků, kteří zbožňovali Ruperta, jako například *The Followers of Rupert*.

Rupert je bílý medvídek, který bydlí se svými rodiči v domě v Nutwoodu, smyšlené idylické anglické vesnici v Londýně. Nosí červený svetr a zářivě žluté čtvercové kalhoty se stejnobarevnou šálkou kolem krku. V úplně prvním zobrazení byl hnědý, ale z důvodu tisku a zachování barev se z něj stal bílý medvídek. Většina jeho kamarádů jsou zvířátka, která jsou zilustrována tak, aby připomínala lidské postavy. Jeho nejlepšími přáteli jsou slon Bill Badger, myš Willie, pes Pong-Ping a prasátko Algy Pug. V seriálu se objevuje mnoho dalších postav, které vytvářejí příběh – jako například drak Ming nebo v lese žijící troll Raggety. I lidské postavy mají v seriálu svoje místo. Profesor, který žije na hradě, nebo Tiger Lily, čínské děvče.

Příběh se většinou odehrává kouzelné a magické zemi daleko od jejich domova, každý příběh ale začíná ve vesnici Nutwood. Rupert se jde pozdravit se svými přáteli a z obyčejné



Obrázek č. 17
Rupert The Bear

ranní procházky se vyvine dobrodružná cesta na dno oceánu, do hradu krále Frosta, do království ptáků nebo do podzemí. Každý příběh má šťastný konec a skupinka kamarádů s medvídkem Rupertem se vrací vždy domů za svými rodiči, kterým vypráví, co zažili.



Obrázek č. 18
Rupert the Bear

V televizi se Rupert poprvé objevil v letech 1970 – 1974 jako sto dílný desetiminutový seriál. Ústřední píseň k němu napsal Len Beadle a nazpívala ji Jackie Lee. Píseň byla velmi úspěšná, v roce 1971 dokonce dosáhla čtrnácté pozice v žebříčku nejposlouchanějších britských písní. V roce 1985 vznikl krátký film s názvem „*Rupert anf the Frog Song*“ a hudbu k jeho ústřední písničce s názvem „*We All Stand Together*“ napsal Sir Paul McCartney a zaranžovala ji kapela Beatles. Po roce 1985 se Rupert opět vrátil do televize v podobě šestatřiceti příběhů s pětiminutovou stopáží. Nebyly však zilustrovány stejným způsobem a až do roku 1988 byly vysílané na stanici BBC. V roce 1991 se Rupert stal seriálem v produkci společnosti *Nelvana*¹⁸, pro kterou pracoval Milan Kymlička, a tak se stal jejím hlavním skladatelem hudby. Z původních dvaceti šesti epizod udělala společnost *Nelvana*

šedesát pět. Seriál se vrátil do své původní podoby podle Bestalla a nechal se opět inspirovat komiksovými příběhy z novin *Daily Express*. Seriál vysílala kanadská televize YTV, ve Spojených státech stanice CBS, se kterou Kymlička také spolupracoval. Následovalo vysílání v Anglii, v Austrálii a na Novém Zélandě. Od roku 2006 je Rupert celosvětový seriál, který zná každé malé dítě. Přestože prošel určitými změnami některých postav a úpravou charakterů, je to stále jeden z nejúspěšnějších dětských pořadů.

¹⁸ Nelvana je kanadská společnost zabývající se produkcí dětských pořadů a filmů, byla založena v roce 1971.

6. Rozbor partitury

Soundtrack k dětskému seriálu *Rupert The Bear* je vzhledem k množství dělů opravdu rozsáhlý. Tento seriál se sice natáčel ve Smecky Music Studio, ale nejsou k němu k dispozici noty, ani neexistuje dosažitelná nahrávka. Milan Kymlička tento projekt poprvé natáčel ve Smecky Music Studio v roce 1991 a jednalo se o jedno z jeho prvních natáčení v Praze. Dirigentem tohoto projektu byl již zmiňovaný Leoš Svárovský. Pokoušela jsem se sehnat více materiálu, ale vše je uloženo v nedostupných zdrojích. Podařilo se mi však od Josefa Pokludy sehnat noty na suitu, kterou napsal Milan Kymlička pro čistě koncertní účely. Jedná se o jedinečnou skladbu, která má v sobě zakomponované motivy z celého díla o medvídku Rupertovi a nese název *Rupert The Bear – Mini Suite*. Tato suita se nikdy nenatáčela, minimálně jednou se však konalo její koncertní provedení. Proto jediný pramen nahrávky byl internetový zdroj *youtube.com*. Bohužel se mi nepodařilo dohledat, kdo a kdy tuto suitu dirigoval. Jsou v ní však vepsané poznámky, které pomáhaly dirigentovi v orientaci při produkci.

Suita se skládá z šesti částí: 1. *Opening theme*, 2. *In the morning*, 3. *Flying*, 4. *Dragon*, 5. *Chase*, 6. *Closing theme*. Je napsána pro obsazení symfonického orchestru s přidáním klavíru, celesty a harfy. Pro rozbor partitury jsem vybrala první část *Opening theme*. Jedná se o krátkou pasáž, ve které se objevuje hlavní téma celého seriálu a hudba zde zobrazuje několik dalších prvků děje. První minuta a půl z části *Opening theme* je použita v každém díle při úvodních titulcích, proto ji považuji za část vhodnou pro rozbor. Víím, že se jedná o velmi krátký úsek, ale nedostatek materiálu mi nedovolil rozebrat větší část. I tato malá část ale bude pro ilustraci díla Milana Kymličky stačit, neboť jsou v ní obsažené všechny rysy a styl hudby, jakým Milan Kymlička psal. Partitura, kterou přikládám v příloze č. 22, se drobně liší od nahrávky vzhledem ke koncertnímu provedení.

Celá část je zkomponovaná v malé písňové formě *a b a* v tónině C-dur. Jedná se o rychlou, rytmickou a melodicky zajímavou práci v tempu Allegro. Začátek skladby, a tím i část *a*, je psán v žertovném mozartovském duchu, který se rozvíjí do moderních rytmických a harmonických pasáží. Mám tím na mysli jednoduchý motiv (lidová píseň *Ovčáci čtveráci*, což Mozart vkládal do svých komických oper jako například „*Únos ze Serailu*“) na poslední osminovou dobu taktu dva, který je v partituře psán pro flétnu s basovým klarinetem, později v pátém taktu s předtaktím v hoboji a celestě. V originálním provedení hlavní téma hraje

hoboj sám. Tento motiv rytmicky charakterizuje celou skladbu. Pod hlavním tématem zní ostinátní motiv smyčců v podobě osminového pohybu, který tvoří celý akord F-dur. Prvních dvanáct taktů zobrazuje vesnici Nutwood a rodiče medvídky Ruperta, který se přes plot a malebnou okolní krajinu vydává na nové dobrodružství.

S dvanáctým taktem přichází první modulace a část *b*. Milan Kymlička zde použil modulaci pomocí terciové příbuznosti z původní tóniny přes subdominantu F-Dur do tóniny As-Dur. V taktu dvanáct také přechází ostinátní motiv osminových not ze smyčců na dřevěné dechové nástroje. Fagoty spolu s violami a celly hrají motiv hlavního tématu v taktu třináct a čtrnáct, dále pak v taktu sedmnáct a osmnáct. Housle mají šestnáctinový motiv, který zobrazuje čínskou dívku Tiger Lily a Profesora. Tento motiv nás dovede až do taktu dvacet jedna, ve kterém je opět pomocí terciové příbuznosti harmonická změna z Es-dur do G-dur. V tomto taktu zároveň poprvé nastupují zástupci žesťové skupiny, a to lesní rohy a trumpeta in C s motivem hlavního tématu. Jejich motiv působí jako varovný signál. Následujících osm taktů zobrazuje všechny záporné postavy seriálu, nejprve velikého orla, který v taktu dvacet jedna a dvacet dva Ruperta unáší na hrad, kde se ho zmocní drak Ming. Hudba v taktech třicet jedna až třicet čtyři zobrazuje šlehající plameny draka, který se snaží Ruperta a jeho přítelkyni Tiger Lily zneškodnit. Naléhavost melodie je především v ostrém, rytmickém motivu, který zní v tubě, trombonu, fagotech s B klarinetem a ve spodních smyčcích. Je podpořen triolovým rytmem, který hrají housle s violami a lesní rohy.

Velmi zajímavé jsou takty dvacet devět a třicet, ve kterých zaznívá orientální motiv, který se nese v duchu staré Číny. Zde se ukazuje, jak Kymlička dokázal skládat opravdu každý styl hudby a naprosto dokonale vyhověl filmu. Tyto dva takty zobrazují Ruperta v chrámu starobylé Číny, kde se setkává s duchovním vůdcem. Na první dobu taktu dvacet devět zazní gong, který je zobrazen i ve filmové ukázce. Orientální motiv zde hraje xylofon s celestou za podpory flétny a hoboje.

Mezi takty třicet pět až třicet devět Milan Kymlička použil postup zvětšených kvintakordů, které zaznívají v horních smyčcích. Ty drží tremolované dlouhé noty, které splynou do celého akordu. Do toho zaznívají vzestupné běhy v dřevěných dechových nástrojích. Celá tato pasáž zvukově připomíná pád, a opravdu tomu tak je. Zobrazuje návrat Ruperta z nejrůznějších dobrodružných cest domu za pomoci kouzelného deštníku, kterým se spouští po oblacích zpět na zem. Melodie klesá s každým taktem, až se nakonec zastaví v taktu čtyřicet, kde je ve vrchních smyčcích triolový vzestupný motiv, který nás zavede zpět

do původní tóniny C-Dur, a tím i do třetí části *a*. Od taktu čtyřicet jedna zaznívá stejná melodie jako na začátku, která zobrazuje šťastný návrat medvídko Ruperta domů za jeho přáteli. Oproti první části *a* se mezi osminový pohyb smyčců dostal i motiv hlavního tématu, kdy v taktech čtyřicet tři a čtyřicet čtyři zaznívá v celcích a kontrabasech. Po nich toto téma převezmou housle v taktech čtyřicet pět a čtyřicet šest. Motiv se dvakrát opakuje a celá ukázka končí v taktu padesát jedna, kde se Rupert vítá se všemi svými přáteli ve vesnici Nutwood a těší se na další dobrodružství.

V nahrávce, kterou se mi podařilo získat z internetového serveru *youtube.com*, se poslední takty liší od partitury. Zatímco v nahrávce končí hudba na tónice C-Dur s hlavním tématem v hoboji, v partituře, kterou jsem získala, hudba pokračuje dál *Attacca* na další část.



Obrázek č. 19
Milan Kymlička při práci

Závěr

Cílem mé bakalářské práce bylo přiblížit život a práci českého skladatele Milana Kymličky. Jak jsem již uvedla v úvodu, toto téma jsem si vybrala na základě osobního setkání s Milanem Kymličkou a na základě přátelství mezi mým otcem a celou rodinou Milana Kymličky. Hlavním problémem této práce byl nedostatek materiálu ke zpracování, ale s tím jsem už na začátku počítala. O Milanu Kymličkovi neexistuje žádný dokument, který by popisoval jeho dílo a život. Velice mě tato skutečnost překvapila a zároveň zklamala, protože si myslím, že skladatel, který napsal hudbu ke čtyřiceti dvěma filmům, dvaceti šesti seriálům a k více než dvou stům rozhlasových her, si rozhodně zaslouží vlastní monografii. K tomu musíme ještě přičíst díla klasické hudby, kterých také není málo. Myslím, že i tímto způsobem by se dala tato práce rozšířit. Kontaktovat další přátele a kolegy Milana Kymličky a dozvědět se více o jeho životě. Dále by pak bylo možné se spojit přes jeho manželku Marii Kymličkovou s jeho přáteli v Kanadě, kde od roku 1968 působil a v neposlední řadě kontaktovat jeho dvě dcery, Nad'u a Barboru.

Životopis Milana Kymličky se mi podařilo sestavit díky jeho manželce Marii Kymličkové, která mi z Kanady poslala velmi obsáhlý balíček s veškerým materiálem, který sesbírala během života Milana Kymličky. Jednalo se o novinové články, plakáty filmů, ke kterým Kymlička točil hudbu, dále pak o originální fotky Milana Kymličky s přáteli a ve Smecky Music Studio. Dále jsem využila článků, které jsem našla na internetu, a knih, ve kterých se bohužel moc informací nevyskytovalo.

Jak jsem již psala, těžištěm informací, které jsem o Milanu Kymličkovi nashromáždila, jsou rozhovory s jeho přáteli a kolegy. Jmenovitě se jedná o jeho kolegy ze Smecky Music Studio, zvukové inženýry Víta Krále a Juraje Ďuroviče, dirigenty Leoše Svárovského a Varhana Orchestroviče Bauera, dále pak o houslového virtuóze Václava Hudečka, se kterým byl Kymlička velmi blízký přítel, a nakonec o Josefa Pokludu, mého otce a nejbližšího přítele a kolegu Milana Kymličky. Do rozhovorů je zakomponován také článek kanadského skladatele Christophera Dedricka, který byl hlavním orchestrátorem Kymličky a ve svém článku pro časopis *Words & Music* napsal o jeho životě velmi poutavou zpodobň.

Jakousi pomyslnou třetí částí této bakalářské práce je kapitola o filmové hudbě spojená s partiturou k dětskému seriálu *Rupert The Bear*. Milan Kymlička se zabýval především filmovou hudbou. Krátká ukázka jeho tvorby z první části již zmiňovaného seriálu nese název „*Opening theme*“. V této části z šestidílné mini suity je naprosto zřetelně znát styl, jakým Kymlička psal svou hudbu, i jeho smysl pro vystihnutí dané situace a cit pro děj filmu

či seriálu.

Na základě shromážděného materiálu jsem se o životě Milana Kymličky dozvěděla velmi mnoho. Byl to milý, vážený a velmi talentovaný skladatel, který po sobě zanechal mnoho následovníků a obrovské množství skvělé hudby. Tato práce by mohla být přínosem pro obor současných dějin hudby, vzhledem k tomu, že tohoto skladatele málokdo v Čechách zná. Když široká veřejnost ví o filmové tvorbě tolik, že zná hvězdná jména jako John Williams, Klaus Badelt, Hans Zimmer, Karel Svoboda, Jaroslav Uhlíř nebo Petr Hapka, proč by se k nim nemohl připojit i Milan Kymlička, který má na svém kontě stejný počet úspěšných filmů a seriálů.

Seznam skladeb Milana Kymličky

Filmová tvorba

- 2006 Smutek paní Šnajderové
- 2004 Folle embellie
- 2003 Malovaný děti (TV film)
Mazaný Filip
- 2001 O ztracené lásce (TV seriál)
Tajná pevnost
- 2000 Mrazivý strach
Two Thousand and None
- 1999 Kayla
Návrat domů
Návrat ztraceného ráje
Requiem for Murder
Revenge
- 1998 Dead End
Little Men (TV seriál)
Malí muži
Ztracený svět
- 1997 Dancing on the Moon
Lassie (TV seriál)
Vengeance de la femme en noir, La
- 1996 Sci-fízl (video film)
- 1995 Margaret's Museum
V'la l'cinéma ou le roman de Charles Pathé (TV film)
- 1994 Aventures dans le Grand Nord (TV seriál)
Pošťák
Ukradené štěstí
Vie d'un héros, La
- 1993 Florida, La
Matusalem
Smrtící únik (TV film)
- 1993 Soused
- 1992 Fievelův americký ocásek (TV seriál)

- Change of Heart
 Jasnovidec
 Real Story of Happy Birthday to You, The
 Twin Sisters (video film)
- 1991 Assassin jouait du trombone, L'
 Rupert (TV seriál)
- 1990 Falling Over Backwards
 Simon les nuages
- 1989 Babar (TV seriál)
 Babar hrdinou
 Dům hrůzy (video film)
 Mindfield
- 1986 Dave Thomas: The Incredible Time Travels of Henry Osgood (TV film)
- 1985 Alfred Hitchcock uvádí (TV seriál)
- 1972 Wedding in White
- 1971 The Reincarnate
- 1970 The Last Act of Martin Weston
- 1966 Krtek a raketa
- 1964 O čtverečce a trojúhelníčkovi

Dokumentární

- 2004 Question of God, The: Sigmund Freud & C.S. Lewis (TV film)
- 2003 Karel Ančerl - opožděný portrét (TV film)

Klasická komorní a sólová tvorba:

Pro klavír :

- 1957 Sonatina
- 1961 Four pieces (Čtyři kusy)
- 1984 Four Valses (Čtyři valčíky)
- 1986 Five Preludes (Pět preludií)
- 1970 Dva tance pro klarinet a piano
- 1985 Partissima pro sólové housle
- 1986 Cassation pro dvoje housle, violu, klarinet a fagot

Prameny a literatura

Těžištěm mých zdrojů byly rozhovory a telefonická nebo emailová komunikace s přáteli a rodinou Milana Kymličky. Dále pak zasláný materiál od paní Marie Kymličkové, která mi poskytla novinové články a fotky ze svého rodinného archivu.

Filmová loučení: Milan Kymlička. *Filmový přehled*. 2008, roč. 69, č. 12, str. 41.

Voráč, Jiří. *Český film v exilu*, Brno 2004, ISBN 80-7294-136-4

Internetové zdroje:

Československá filmová databáze, 2001. [online]. Milan Kymlička [citováno 22.5.2013].
Dostupné z WWW: <http://www.csfd.cz/tvurce/69252-milan-kymlicka/oceneni/>

Česká televize, 1996. [online]. O Ztracené lásce - Autor hudby [citováno 27.5.2013].
Dostupné z WWW: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/ztracenalaska/cz/kymlicka.php>

The Internet Movie Database, 1990. [online]. Milan Kymlička [citováno 30.5.2013].
Dostupné z WWW : <http://www.imdb.com/name/nm0477426/>

The Canadian Encyclopedia, 2012. [online]. Kymlicka, Milan [citováno 28.5.2013].
Dostupné z WWW : <http://www.thecanadianencyclopedia.com/articles/emc/milan-kymlicka>

Last.fm, 2012. [online]. Kymlicka, Milan [citováno 8.5.2013].
Dostupné z WWW : <http://www.last.fm/music/Milan+Kymlicka>

The Big Cartoon Database, 1998. [online]. Kymlicka, Milan [citováno 16.5.2013].
Dostupné z WWW:
http://forum.bcdb.com/forum/Canadian_Babar_composer_Milan_Kymlicka_dies_72_P99860

Letecký magazín flyMag, 2009. [online]. Bohuslav Kimlička: Zapomenutý český pilot z Bitvy o Británii [citováno 7.6.2013].
Dostupné z WWW: <http://www.flymag.cz/article.php?id=7087>

Seznam obrázků

Obrázek č. 1 – Milan Kymlička v Smecky Music Studio 2001

Zdroj: <http://www.smeckymusicstudios.com/photos>

Obrázek č. 2 – Ocenění za film *Margaretino muzeum*

Zdroj: Rodinný archiv Marie Kymličkové

Obrázek č. 3 – Dopis od Boba Keena

Zdroj: Rodinný archiv Marie Kymličkové

Obrázek č. 4 – Vít Král ve Smecky Music Studio

Zdroj: <http://www.smeckymusicstudios.com/the-studio-team/>

Obrázek č. 5 – Milan Kymlička a Juraj Ďurovič ve Smecky Music Studio v roce 1993

Zdroj: Rodinný archiv Marie Kymličkové

Obrázek č. 6 – Václav Hudeček a Eva Hudečková

Zdroj: <http://www.festival-hudecek.cz/osobnosti-festivalu/rozhovor-s-vaclavem-hudeckem/>

Obrázek č. 7 – Leoš Svárovský

Zdroj: <http://www.operaslovakia.sk/news/maj-v-statnej-filharmonii-kosice/>

Obrázek č. 8 – Varhan Orchestrovič Bauer

Zdroj: www.varhan.cz

Obrázek č. 9 – Miloš Forman a Varhan Orchestrovič Bauer v Madridu

Zdroj: www.varhan.cz

Obrázek č. 10 – Plakát k filmu *Little Men*

Zdroj: Rodinný archiv Marie Kymličkové

Obrázek č. 11 – Varhan Orchestrovič Bauer ve Smecky Music Studio, červen 2013

Zdroj:

http://barbora1992.rajce.idnes.cz/Nahravani_ve_Smeckach_3.,4.,6.6.2013#DSC_9766x.jpg

Obrázek č. 12 – Christopher Dedrick

Zdroj: http://www.kgmfoundation.org/pages/christopher_dedrick/

Obrázek č. 13 – Christopher Dedrick s oceněním *The Genie Award*

Zdroj: <http://www.hnmag.ca/photogallery.asp>

Obrázek č. 14 – Josef Pokluda a Milan Kymlička ve Smecky Music Studio

Zdroj: Rodinný archiv Marie Kymličkové

Obrázek č. 15 – Milan Kymlička a Josef Pokluda s přáteli

Zdroj: Rodinný archiv Josefa Pokludy

Obrázek č. 16– *Smecky Music Studio*

Zdroj: <http://www.smeckymusicstudios.com/the-studio/>

Obrázek č. 17 – *Rupert The Bear*

Zdroj: <http://www.last.fm/music/rupert+the+bear>

Obrázek č. 18 – *Rupert The Bear*

Zdroj: <http://teddyland.org.ua/eng/index.php?id=40>

Obrázek č. 19 – Milan Kymlička při práci

Zdroj: Rodinný archiv Josefa Pokludy