

Filmová hudba Vladimíra Godára

Vilém Vosáhlo

Bakalářská práce
2024



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ateliér Audiovize

Akademický rok: 2023/2024

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení:	Vilém Vosáhlo
Osobní číslo:	K21240
Studijní program:	B0211P310005 Teorie a praxe audiovizuální tvorby
Specializace:	Zvuková skladba
Forma studia:	Prezenční
Téma práce:	1. Teoretická část: Filmová hudba Vladimíra Godára 2. Praktická část: Zvuková skladba audiovizuálního díla (vyrobeného v systému řízené výroby FMK) v minimální délce 12 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV. viz Zásady pro vypracování

Zásady pro vypracování

1. Teoretická část:

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

Formální podoba: Jednotná formální úprava teoretické části práce, její uložení a zpřístupnění se řídí aktuální verzí příslušné směrnice rektora. Student odevzdává 1 ks fyzické (tištěné) práce v pevné vazbě. Tištěná verze práce obsahuje originální "Zadání DP/BP" včetně příslušných podpisů a studentem podepsané Prohlášení o původnosti práce. Práce v elektronické podobě obsahuje nascanované "Zadání DP/BP" se všemi formálními náležitostmi a také nepodepsané Prohlášení studenta o původnosti práce. Plný text elektronické verze ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) student odevzdá nahráním do IS/STAG a do příslušné složky na NAS-AAV (viz níže).

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti do podoby akademického/odborného textu.

2. Praktická část:

Přípustné varianty praktické části:

1) Zvuková skladba audiovizuálního díla (vyrobeného v systému řízené výroby FMK) v minimální délce 12 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV.

2) Zvuková skladba souboru audiovizuálních děl oficiálně schváleného před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV.

3) Zvuková skladba souboru krátkých animovaných filmů v celkové délce 10 minut. Varianta musí být schválena před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba.

Další požadované materiály praktické části:

a) Upoutávka, teaser či trailer na předložené audiovizuální dílo (var. 1 a 2).

b) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah 2 normostrany (var. 1, 2, 3).

c) Anotace (var. 1, 2, 3).

d) Technický scénář (var. 1).

e) Štábová listina (var. 1, 2).

V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZZ studenta Produkce, je nutné dodržet doložení požadovaných materiálů a-h dle zadání specializace Produkce. Tato data odevzdává za projekt vždy jeden člověk. Nezbytná je konzultace s vedením AAV.

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

Uložení na NAS:

Ve složce na NAS-AAV, označené "Bakalářská / Magisterská práce" uložte:

1. Teoretickou práci ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) dle specifikací výše.

2. Vytvořte podsložku Praktická práce, která bude obsahovat materiály částí a- h. Řádně nazvaný film/absolventské dílo odevzdávejte ve formátech splňujících vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací.

3. Vytvořte podsložku s názvem Katalog, která bude obsahovat "Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně": 10 kusů obrazové dokumentace praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/elektronická**

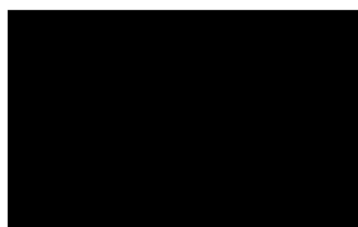
Seznam doporučené literatury:

GODÁR, Vladimír. Luk a lýra: šest rozhovorů na hudobnú poetiku. Scriptorium Musicum, 2001. ISBN 80-88737-13-3.
GODÁR, Vladimír. Rozhovory a úvahy. AEP – Academic Electronic Press, 2006. ISBN 80-88880-69-6.
GODÁR, Vladimír. Kacírske quodlibety. Music Forum, 1998. ISBN 8088737125.
DAVIS, Richard. Complete Guide to Film Scoring. Berklee Press, 1999. ISBN 0-634-00636-3.

Vedoucí teoretické části: **prof. Mgr. Jakub Kudláč, Ph.D.**
Kabinet teoretických studií

Vedoucí praktické části: **MgA. Pavel Hruša**
Ateliér Audiovize

Datum zadání bakalářské práce: **1. prosince 2023**
Termín odevzdání bakalářské práce: **17. května 2024**



Mgr. Josef Kocourek, Ph.D.
děkan



MgA. Irena Kocí, Ph.D.
vedoucí ateliéru

Ve Zlíně dne 1. prosince 2023

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ / DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3;
- podle § 60 odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům;
- pokud je výstupem bakalářské/diplomové práce jakýkoliv softwarový produkt, považují se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá. Neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

Prohlašuji, že:

- jsem na bakalářské/diplomové práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval. V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.

Ve Zlíně dne:

Jméno a příjmení studenta:

.....
podpis studenta

ABSTRAKT

Bakalářská práce se věnuje současnému slovenskému hudebnímu skladateli Vladimíru Godárovi. Cílem práce je přiblížit jeho osobnost, dílo a vlivy na jeho tvorbu. Konkrétně se zaměříme se na Godárovu tvorbu filmové hudby a popíšeme spolupráci se slovenským režisérem Martinem Šulíkem. V praktické části zrealizujeme rozhovor s umělcem. Budeme se v něm zabývat jeho skladatelským přístupem a praktickými oblastmi tvorby, jeho pohledem na filmovou hudbu a na to, co jej ovlivnilo.

Klíčová slova: filmová hudba, Vladimír Godár, skladatelé současnosti, skladatelské přístupy

ABSTRACT

The bachelor thesis is devoted to the contemporary Slovak composer Vladimír Godár. The aim of the thesis is to present his personality, work and influences on his work. Specifically, we will focus on Godár's film score and describe his collaboration with the Slovak director Martin Šulík. In the practical part we will conduct an interview with the artist. In it we will discuss his compositional approach and practical areas of his work, his view on film music and what influenced him.

Keywords: film music, Vladimír Godár, contemporary composers, compositional approaches

V první řadě chci poděkovat svému vedoucímu práce prof. Mgr. Jakubovi Kudláčovi, Ph.D., za odborné vedení, podporu a osobní přístup. Dále mockrát děkuji Vladimíru Godárovi za příjemné osobní setkání, ze kterého jsem čerpal myšlenky pro tuto práci. Také děkuji Markétě Soldánové za pomoc s jazykovou korekturou textu. V neposlední řadě má vděčnost směřuje k mé rodině za pocit bezpečí a domova, kde jsem mohl na bakalářské práci pracovat, ale také všem přátelům, společenství a lidem, kteří mi poskytli během tvorby důležitou oporu a cennou zpětnou vazbu.

*„Jestli chcete něco zkomponovat, musíte něco
velmi milovat, anebo něco velmi nenávidět.“*

Giya Kancheli

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

OBSAH

ÚVOD	9
I TEORETICKÁ ČÁST	10
1 ŽIVOT VLADIMÍRA GODÁRA A VLIVY NA JEHO TVORBU	11
1.1 ŽIVOT VLADIMÍRA GODÁRA	11
1.2 VLIVY NA JEHO TVORBU	12
1.3 CHARAKTERISTIKA HUDEBNÍ TVORBY	17
2 FILMOVÁ HUDBA VLADIMÍRA GODÁRA	21
2.1 SKLADATELSKÝ PŘÍSTUP.....	21
2.2 FILMOVÁ HUDBA.....	22
2.3 SPOLUPRÁCE MARTINA ŠULÍKA A VLADIMÍRA GODÁRA	24
II PRAKTICKÁ ČÁST	27
3 ROZHOVOR S VLADIMÍREM GODÁREM	28
3.1 CÍLE A METODOLOGIE VÝZKUMU	28
3.2 ROZHOVOR	31
ZÁVĚR	35
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	36

ÚVOD

Vladimír Godár patří mezi nejvýznamnější slovenské hudební skladatele současnosti. Kromě skládání komorní, orchestrální a filmové hudby působí jako vysokoškolský pedagog a muzikolog. V bakalářské práci se budu zabývat jeho životem a dílem, ale zejména hudebními vlivy na jeho tvorbu. Popíšu konkrétní autory a směry, které Vladimíra Godára ovlivnily. Následně se chci věnovat Godárově tvorbě filmové hudby. Zaměřím se také na jeho spolupráci se současným slovenským režisérem Martinem Šulíkem, který je jeho dlouholetým spolupracovníkem a přítelem. V praktické části budu realizovat rozhovor se skladatelem, ve kterém se budu ptát na faktory, které ovlivnily jeho tvorbu a zároveň na jeho skladatelský přístup. Cílem mé práce je blíže prozkoumat vlivy na tvorbu skladatele Vladimíra Godára a popsat jeho přístup k tvorbě a skladbě filmové hudby. Na základě mého záměru chci odpovědět na výzkumnou otázku: „*Jaké vlivy se projevují v hudební tvorbě Vladimíra Godára?*” a na podotázku „*Jakým způsobem Vladimír Godár přistupuje k tvorbě filmové hudby?*” Se skladatelovou tvorbou jsem se poprvé setkal u filmu *Zahrada*, kde mě zaujalo citlivé zpracování hudby odpovídající atmosféře snímku. Téma bakalářské práce „Hudba Vladimíra Godára” jsem zvolil, protože jsem se rozhodl blíže prozkoumat jeho skladatelský přístup ve filmové hudbě, ale i v ostatních hudebních formách. Rešerši vycházející především z jeho knih bych chtěl doplnit osobním rozhovorem se skladatelem.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 ŽIVOT VLADIMÍRA GODÁRA A VLIVY NA JEHO TVORBU

V první kapitole teoretické práce bude popsán život a dílo slovenského hudebního skladatele Vladimíra Godára. Kromě jeho bibliografie a významných mezníků v jeho kariéře se budeme zabývat podrobněji charakteristikou hudebního stylu. Popíšeme i jeho cestu k filmové hudbě. Vladimír Godár se ve své tvorbě odkazuje k evropské tradici a navazuje na dílo dalších evropských umělců, uvedeme zde proto autory, kteří měli na jeho tvorbu vliv. Nastíníme jejich život, významná díla a v neposlední řadě zmíníme události či informace z jejich života, které se skladatelem Vladimírem Godárem nějakým způsobem souvisí a formovaly jeho přístup k hudbě.

1.1 Život Vladimíra Godára

Vladimír Godár je slovenský hudební skladatel, muzikolog a vysokoškolský pedagog, autor komorní, filmové a orchestrální hudby. Pochází z Bratislavy, kde se v roce 1956 narodil. Hudbě se věnoval od mládí, během studia na základní škole začal navštěvovat hodiny klavíru na Lidové škole umění, ke kterým později přibylo soukromé vyučování kompozice. V oboru hry na klavír a v hudební kompozici Godár pokračoval následně na konzervatoři v Bratislavě a po úspěšném absolutoriu na Vysokém učení múzických umění v Bratislavě, kde také v letech 1985–1991 přednášel. V roce 1979 se stal odborným redaktorem nakladatelství Opus, které se věnovalo vydávání knih a publikací i o hudbě. Tou dobou se již k veřejnosti dostala první skladba, kterou vytvořil. Po roce 1989 se po Sametové revoluci v Československu otevřely nové možnosti, to se dotknulo hudebního světa i konkrétně Vladimíra Godára. 1990 získal Godár funkci předsedy Spolku hudebních skladatelů. Od roku 1992 pracoval jako vědecký pracovník Ústavu hudební vědy Slovenské akademie věd, kde v roce 1993 obhájil kandidátskou práci Battaglia a mimesis (CSc.). V letech 1991–1996 zastává post vedoucího redaktora časopisu Slovenská hudba a spolupracuje se Slovenskou filharmonií v Bratislavě. V roce 1997 získal funkci odborného asistenta na Katedře estetiky Filozofické fakulty Univerzity Komenského, od roku 1999 byl ředitelem hudebního vydavatelství Scriptorium musicum. Působil také na katedře skladby a dirigování Vysoké školy múzických umění (2013–2015) a na Akademii umění v Banské Bystrici (2001–2007) (Šulík, 2015; Janík, n.d.; Vladimír Godár, 2021).

Kromě umělecké dráhy současně Godár po celý život vyučoval a přednášel o hudbě a komponování na mnoha univerzitách. Jeho přístup k učení může dobře charakterizovat vzpomínka na jeho přítele – estetika, muzikologa, hudebníka a pedagoga Jána (Hanzi)

Albrechta, který formoval jeho názory nejen v této oblasti. V jednom z rozhovorů Godár cituje Albrechta, který na otázku, v čem spočívá tajemství pedagogického talentu, odpovídá: „Pedagog nesmí být neomilný, ale musí být stejně zranitelný jako student“. Právě zranitelnost zmiňuje jako jedinou cestu k opravdovému formování mladého člověka (Šulík, 2015). Godár tedy není „pouze“ hudebním skladatelem, ale věnuje se také teorii hudby a umění obecně jako muzikolog a vysokoškolský učitel. Dokáže proto vnímat hudební tvorbu z uměleckého, ale i z vědeckého pohledu a jeho náhled je komplexnější a ucelenější.

1.2 Vlivy na jeho tvorbu

V komponování vlastní hudby jej ovlivnil významný maďarský skladatel 20. století Béla Bartók, který (podobně jako např. Leoš Janáček) nacházel prameny pro své skladby v lidové hudbě. Vliv na něj měl také umělecký směr sonorismus, který se zrodil v Polsku v 60. letech a představoval polskou hudební avantgardu a experimentální směr spojený s konkrétními hnutími. Díky hraní ve skupinách staré hudby u významného slovenského muzikologa a jeho přítele Jána Albrechta se Godár začal zajímat o starší evropskou hudbu, ze které pak ve své kompozici vycházel (Janík, n.d.; Vladimír Godár | Faber Music, 2009; Serialismus – Glosbe, n.d.). Ve spojitosti s Jánem Albrechtem Godár vzpomíná na „domácí muzicírování“ na Kapitulske ulici v domě Albechta. (Godár, 2006, s. 85). Setkávání se s přáteli a společné hraní mělo na skladatele zásadní význam. Z dalších hudebních vlivů zmiňuje Godár Alfreda Schnittkeho, Jána Levoslava Bellu nebo Giju Kancheliho. Kromě klasické hudby ve svých vzpomínkách označuje jako svou hudební inspiraci například i Beatles. Některé z vlivných skladatelů blíže popíšeme.

Vladimíra Godára v tvorbě ovlivnil i kontext doby. V období, kdy se rozhodl pro hudební dráhu, probíhalo v Československu období normalizace. Jeho skladatelské ideály se tedy formovaly v době, kdy se běžně využívaly nástroje ke šíření lži, strachu a manipulace. Hudba byla obecně vzácným prostorem svobody a prostředkem, jak se proti režimu vymezit. Idoly v hudebním světě se stali Beatles, Animals, Doors, Bob Dylan, Jimi Hendrix, Hugues Aufray, Radim Hladík, Pavel Váně, Dežo Ursiny, Marián Varga. Jeho kompoziční myšlení ovlivnila skladba Gauda Debussyho, Igora Stravinského, Witolda Lutosławského, Oliviera Mes siaena, Iannise Xenakise, Jozefa Sixty. Díky Jánovi Albrechtovi poznával hudbu baroka, renesance, ars novy a klasicismu. Pod vlivem polystylistiky Luboše Fišera, Georga Crumba, Alfreda Schnittkeho, Giji Kancheliho, Arvo Pärta, Aveta Terteriana začal tvořit „dialogickou hudbu“ (využití tónů, které se nevztahují pouze na sebe navzájem, ale také na jiné tóny, jiné

skladby, jiné hudební idiomy a jazyky). Jeho tvorba tak dostává mnohem osobitější ráz (Godár, 2006, s. 62).

A. Alfred Schnittke (*24. 11. 1934 – †3. 8. 1998)

Představitel hudební avantgardy s rusko-německými kořeny. Narodil se ve městě Engels. Dětství prožil ve Vídni, kde získal lásku k hudbě. Po návratu do SSSR v poválečném období studoval od roku 1953 na Moskevské konzervatoři a mezi lety 1961 a 1972 zde také vyučoval. Postupně se stával nezávislým skladatelem zvláště díky komponování filmové hudby. V roce 1990 opustil Sovětský svaz a přestěhoval se do německého Hamburku. V Hamburku žil až do své smrti roku 1998. Jeho tvorba se v průběhu let proměňovala a můžeme ji rozdělit do několika období. Období rané tvorby (1958–1968) bylo značně ovlivněno dílem Dmitrije Šostakoviče. V jeho díle se objevuje serialismus – technika typická pro skladatele 20. století. V druhém období Schnittke poprvé využívá prvky techniky zvané polystylismus (Např. druhá sonáta pro housle „Quasi una sonata“ 14). Ve čtvrtém období (1975 a 1985) upouští od velmi výrazných změn mezi žánry a zaměřuje se na motivické práce. Poslední období (1995–1998) odráží expresionismus, zároveň ale nechybí polystylismus. Termín polystylismus pochází právě od Schnittkeho (V roce 1971 tak nazval svůj článek: „Polystylistic Tendencies in Modern Music“) Polystylismus lze podle něj vytvořit za použití dvou a více nesusoudných témat z rozdílných období a spojit je dohromady s tématy svými do jedné skladby. Původní témata lze uvést v originální podobě, nebo je i upravit. Příkladem je balet Carmen, kde jsou využity témata z opery Bizet. Druhou variantou, jak dosáhnout polystylismu, je tzv. aluze. V tomto případě skladatel nekopíruje témata jiných skladatelů, ale pokouší se komponovat témata připomínající nějakou konkrétní dobu. Jako příklad lze zmínit operu Aloise Zimmermanna Die Soldaten, který píše hudbu, jež připomíná 14. a 15. století a spojuje ji s jazzem (Xydas, 2011; Alfred Schnittke, n.d.). Vladimír Godár se místo užívání pojmu polystylismus raději přiklání k názvu polylogika pocházejícímu od J. Albrechta, který podle něj lépe vystihuje propojení vnímání světa minulého a současného v umělecké tvorbě (Godár, 2006, s. 17).

B. Giya Kancheli (*1935 –†2019)

Gruzínský hudební skladatel se narodil v Tbilisi na začátku 90. let po vypuknutí konfliktu Rusko – Gruzie. Z rodného města emigroval do Berlína a poté začal žít v Antverpách v Belgii. Je představitelem směru hudební minimalismus, tvořil také scénickou a filmovou

hudbu. Velmi oceňovaným je jeho osobitý kompoziční styl, emotivní přístup k hudbě, využívání ticha jako výrazového prvku ve skladbě. Psal převážně symfoniální díla, symfonické básně, komorní hudbu, je znám také pro filmové skladby (Valden, 2019). Godár se charakterem jeho tvorby zabývá ve svých *Myšlenkách a Úvahách*. Analyzuje v nich Kancheliho dílo a zasazuje jej do bohaté gruzínské kultury, přestože Kancheliho tvorba velmi asociuje evropské skladatele i pro Evropu typickým zaměřením se na symfonii a operu. Hudební tvorba Kancheliho v sobě nese nečekanost, emotivitu, hloubku a jistou nadpřirozenou či duchovní rovinu – jeho hudba „má být rozhovorem s Bohem, ne se sebou samým.” (Kancheli in Godár, 2006, s. 144). Kancheli bývá řazen mezi hudební skladatele tvořící v dobách totality vedle Arvo Pärta, Alfreda Schnittkeho, či Sofie Gubajduliny. Hudba je pro něj symbolickým jazykem ke sdělení myšlenky, filozofického konceptu. Právě v tom je síla hudby (Nota, 2019). Vladimír na Kancheliho vzpomíná jako na svého přítele a rád k tématu tvorby uvádí jeho citát: „Jestli chcete psát hudbu, musíte něco nesmírně, strašně milovat anebo stejně silně, stejně strašně musíte něco nenávidět” (Kancheli in Godár, 2006, s. 119).

C. Arvo Pärt *1935

Arvo Pärt je estonský hudební skladatel řazený k hudebnímu minimalismu. Jeho dílo lze vystihnout slovem dialog ticha, zvuku, hudby a slova. Snoubí se v něm protiklady – vokální a instrumentální, světské a profánní (Klusák, 2023). Hudební vzdělání získal na konzervatoři Tallinu, komponoval již od mládí. Obecně lze jeho dílo rozdělit na dvě velké kategorie. V prvním tvůrčím období využívá techniku serialismu a koláže. Mezi jeho první oceňované skladby patří *Our garden and the Pace of the World*, za které získal ocenění v roce 1962 v Moskvě. Mezi další seriální skladby patří např. *Nekrolog*, *Symfonie č. 1* a *č. 2*. Druhou kategorií můžeme nazvat období *tintinnabuli* („zvoneček”), které začíná v roce 1976. Jedná se o jeho vlastní tonální styl, který tvoří na základě svého studia rané hudby. Popisuje jej takto „Složitost a mnohostrannost mě matou. Musím najít jednotu. Co je to, tato jediná věc, a kde ji mám hledat? ... Zjistil jsem, že úplně stačí jeden krásně zahráný tón... Pracuji jen s několika málo prvky ... jedním hlasem, tichem, jedním kvintakordem, jednou tonalitou. Tři tóny kvintakordu jsou jako zvony. Proto jsem to nazval „Tintinnabuli“. Do tohoto směru zahrnujeme klavírní skladbu *Fur Alina* (Pro Alinu), *Tabula Rasa*, *Fratres*, *Missa Syllabica* či *Pašije* podle sv. Jana. (Pärt, n.d. in Christou, 2014). Jedním z hlavních zdrojů inspirace je pro Arvo Pärta estetika a filozofie pravoslavné církve. Přestože získal východní vzdělání, v myšlení a hudební tvorbě se odráží západní tradice. Je nazýván mystickým minimalistou.

(Právě proto, že jeho tvorba odráží křesťanské motivy, byly jeho skladby v SSSR zakázané.) Zvláště ve svých náboženských dílech pracuje zvláštním způsobem s texty. Snaží se v nich dosáhnout zvukomalebnosti. V harmonii využívá kombinaci „hlasu tintinnabuli“ a „melodického hlasu“ (Christou, 2014). Arvo Pärt se věnoval také filmové hudbě (tvořil hudbu k akčním a sci-fi filmům). Ve filmové hudbě vychází z vlastní techniky tintinnabuli, kdy se ve skladbě kombinují dva hlasy připomínající meditativní tón. Spolupracoval se zahraničními tvůrci, mezi jeho nejvýznamnější ocenění patří ceny Honorary Doctor of Music a Order of the National Coat of Arms. Papež Benedikt XVI. jej jmenoval členem Papežské rady pro kulturu (Arvo Pärt, n.d.).

D. Béla Bartók (*1881 – †1945)

Maďarský hudební skladatel, klavírista a hudební vědec. Od mládí projevoval hudební talent, ve svých 11 letech napsal skladbu Tok Dunaje. Hudební vzdělání získal v Bratislavě, kde studoval kompozici a hru na klavír. Jako koncertní pianista začal vystupovat, odehrál velké množství koncertů v 22 zemích světa. V roce 1907 začal vyučovat obor klavír na Budapešťské akademii. Pro výukové účely složil učební edice z děl Bacha, Haydna, Mozarta a Beethovena. Skládal skladby i pro děti. Ve své tvorbě se (podobně jako například Leoš Janáček) inspiroval lidovou hudbou. Hudebnímu tématu se začal věnovat o to více, když zjistil, že mnoho maďarských písní nevychází z lidové tradice, ale jsou ve skutečnosti uměle vytvořené. Poté začal spolu se skladatelem Zoltánem Kodályem sbírat tradiční písně na maďarském venkově a následně i v dalších zemích. Tradiční lidová hudba jej velmi inspirovala a vycházel z ní i ve své vlastní tvorbě. Příkladem mohou být skladby Obrázky z Maďarska či opera Modrovousův hrad, které překvapily nečekanými harmoniemi a výraznými rytmy. Bartók se svým 1. klavírním koncertem zavítal i do Československa, když v roce 1927 vystoupil s Českou filharmonií v Praze. Tou dobou koncertoval a přednášel v mnoha zemích Evropy i v USA. V roce 1940 opustil fašistické Maďarsko a žil v exilu v USA. Zde i pod vlivem nemoci (leukémie) dále komponoval a postupně dokončoval svá díla (Veber, 2021; Klausová, 2021). Vladimír Godár složil k 50. výročí Bartókova úmrtí skladbu Tombeau de Bartók. Setkání s Bartókovým dílem bylo pro Godára naprosto zásadní, dodnes z jeho typů expresivity a konstrukcionismu ve své kompozici vychází (Godár, 2006). V jednom rozhovoru Vladimír pro časopis Harmonie řekl: „Béla Bartók je pro mě opravdu intimní záležitostí. Kdybych nepoznal právě jeho hudbu, asi bych se sám hudbě vůbec nevěnoval. Spouštěčem byl on – a Beatles. Ale protože jsem zůstal u vážné hudby, tak je viditelnější on. Beatles u mě viditelní nejsou... Hledal jsem – a sblížil jsem se s jeho hudbou.“

Pak jsem se samozřejmě začal zajímat i o něj jako o člověka. Bartók v Bratislavě vyrůstal a jako dospělý se tam vracel. Měl ve městě řadu přátel. A já jsem se jako mladý stával hudebníkem právě u jednoho z nich – chodil jsem, jako mnozí další, hrát během celého studia na konzervatoři domů k profesorovi Jánovi Albrechtovi” (Nota, 2019).

E. Martin Burlas *1956

Slovenský hudební skladatel. Studoval skladbu na Vysoké škole múzických umění v Bratislavě u Jána Cikkeru. Poté pracoval jako hudební režisér v nakladatelství Opus a ve Slovenském rozhlase. Je součástí několika hudebních uskupení, sám založil soubor Mathews a Združenie Pre súčasnú operu. Je autorem mnoha komorních, orchestrálních, klavírních a jevištních skladeb, věnuje se také tvorbě filmové hudby. (Např. dokument Paraskina záhrada (2015). Při studiu skladby se kromě komponování hudby věnoval také studiové práci se zvukem, což zásadně ovlivnilo jeho tvorbu. Burlas přináší průlom do slovenské hudby a příklon ke specifické poetice, jako to můžeme vidět u jeho elektroakustických skladeb Hudba pre modrý dom (1979) a Plač stromov (1980), Hudba pre Roberta Dupkalu (1981) a Sotto voce pre zbor a orchester (1982). V jeho tvorbě se projevují soudobé hudební vlivy hudebního minimalismu, odráží se v ní také společenské otázky a téma dehumanizace spjaté s agresivitou manipulací, dezintegrací, chaosem (Godár, 1996).

F. Ján Levoslav Bella (*1843 - †1936)

Slovenský hudební skladatel, kněz, dirigent, hudební pedagog, sbormistr a hudební publicista. Po studiu na gymnáziu, kde se učil hře na hudební nástroje, hudební teorii a kompozici absolvoval studium teologie v semináři v Banské Bystrici. Zde komponoval instrumentální mše, moteta a světskou hudbu pro klavír. Ve studiu pokračoval ve Vídni, kde působil také jako dirigent a varhaník. Po vysvěcení na kněze a návratu na Slovensko pokračoval v hudební kompozici. Napsal první slovenskou operu Wieland kovář. Jeho dílo zahrnuje komorní skladby pro klavír, housle a klavír, smyčcové kvartety, skladby pro varhany, orchestrální skladby, písně pro hlas a klavír, sbory, světské kantáty. Publikoval také básně, články o hudbě a hudebně-estetická pojednání o národní a církevní hudbě (Klausová, 2023). Vladimír Godár vyzdvihuje Bellu jako autora výjimečných kvalit, oceňuje jeho kompoziční přístup a touhu znovu vylepšovat dílo. Připouští, že Bella není na Slovensku dostatečně doceněn a že část jeho tvorby (církevní skladby) je i kvůli komunistickému režimu neznámá (Godár, 2006).

G. Witold Roman Lutosławski (*1913 - †1994)

Polský hudební skladatel a dirigent pocházející z Varšavy. V dětství hrál na klavír, při studiu gymnázia pak začal navštěvovat hudební školu a učil se hře na housle. Pokračoval ve studiu na univerzitě a současně se věnoval kompozici na konzervatoři. V roce 1939 dokončil Symfonické variace, jeho další hudební cestu ale přerušila Druhá světová válka. Byl povolán do Krakovské armády. Ke komponování se mohl vrátit až po konci druhé světové války (během ní využíval svého hudebního talentu a přivydělával si hrou na klavír v kavárnách). Po nástupu komunistického režimu v Polsku však byli skladatelé ve shodě se socialistickou doktrínou a nové umělecké směry byly odmítány a zakazovány. Po mírném uvolnění se v roce 1956 odehrál festival soudobé hudby Varšavský podzim. Zde zazněla Lutosławského skladba k výročí úmrtí Bély Bartóka, která získala mnoho ocenění. Od roku 1963 uvedl v Záhřebu své hudební dílo. Poté začal sbírat zahraniční úspěchy na festivalech. Získal ceny nejen za své dílo, ale také za své občanské nasazení. Ve svém díle využíval prvky serialismu, navazoval na lidové písně (Encyklopaedia Britannica, 2024). *Déploration sur la mort de Witold Lutosławski* pro smyčcový orchestr a klavír je skladba zkomponovaná Vladimírem Godárem na počest Lutosławského. Godár jej uznává jako „klasika avantgardy“ a „velikána, giganta hudby 20. století“ (Godár, 2006, s. 48). Lutosławski je považován za jednoho z nejvýznamnějších hudebních skladatelů 20. století a jeho přínos pro evropskou hudbu je nepopsatelný.

1.3 Charakteristika hudební tvorby

Jako základ Godárovy tvorby hraje velkou roli hudba z minulých století. Ve svém díle nechává působit různá hudební období, která se mohou prolínat do úplně nových útvarů. Kromě barokní, renesanční, klasické hudby se inspiroje i v slovenských lidových písních. Jeho hudba stojí na historických základech položených dřívějšími generacemi a nese tak nejen hudební, ale i kulturní a náboženský odkaz. Ne nadarmo je Vladimír Godár nazýván hudebním archeologem. Přesah do minulosti dodává skladbám hloubku, nutí k zamyšlení, vede ke kořenům. Sám tvrdí, že tradice je pro tvoření nevyhnutelná a že „reinterpretace minulosti i ovládnutí tradice jsou podmínkou pro jakýkoliv krok do budoucnosti“ (Godár, 2006, s. 21). Godár ve svém díle vhodně kombinuje prvky starého s moderními postupy a experimentálními směry typickými pro 20. století. V jeho tvorbě nalezneme oratorium, balet, skladby pro orchestr, mnoho komorních děl, vzdělávacích skladeb a více než 50 kompozicí pro film. Godárovo dílo získalo uznání převážně v tuzemsku a ve východní

Evropě, vydáním alba *Mater* vydavatelstvem EMC Records se jeho tvorba rozšířila i na západ, kde dosáhla mnoha ocenění. Mezi jeho významné skladby patří oratorium *Orbis Sensualium Pictum* (1984), *Zahrada Daryatchangui* (viola, violoncello a orchestr - 1987), *Tombeau de Bartok* (1995/2002), *Concerto grosso* (12 smyčců a cembalo - 1985), *Barcarolle* (housle, viola nebo violoncello a smyčce - 1993/94) a *Malá suita pro malého Davida* (elektrické housle, elektrická kytara a komorní orchestr - 2005). Mezi komorní a instrumentální tvorbě se řadí *Ricercar* (klavírní kvartet - 1977/95), *Déploration sur la mort de Witold Lutoslawski* (klavírní kvintet - 1994), *Talisman* (klavírní trio - 1979-83), *Emmeleia* (různé kombinace - 1994/2002), *Sonáta pro violoncello a klavír* (1985), *Sonáta pro sólové housle* (2004/5) a *Ukolébavky Jana Skácela* (soprán a klavírní trio - 1986/2005) (Vladimír Godár | Faber Music, 2009). Godárova tvorba je někdy označována přívlastkem komunikativní. On sám tento přívlastek příliš neuznává. Tvrdí, že komunikace je lidskou přirozeností a odkazovat se k minulosti, navazovat a vycházet z ní je podmínkou lidské existence. U samotné hudby však tento přívlastek však příliš nedává smysl, protože o ní vlastně neříká nic. Pro označení určité kategorie hudby nestačí (Godár, 2006, s. 21, s. 183). Zároveň Vladimír řekl v rozhovoru pro časopis *Harmonie*: „Mé řešení bylo podobné, jak to napsal v jedné eseji na téma „skladatel a posluchač“ Witold Lutosławski: píše skladbu pro ideálního posluchače – jímž je on sám. On sám uskutečňuje korekci zážitku rozplánovaného v čase. Když věc uspokojí jeho samotného, je přítomen předpoklad, že je i někdo druhý takový” (Nota, 2019).

Velmi oceňovaná je jeho filmová hudba, zejména hudba k filmům významného slovenského režiséra **Martina Šulíka**, z nichž mnohé vyšly na DVD a vyústily v kompletní soundtrackové album *Godár/Sulik*. Kromě zmíněné spolupráce s Martinem Šulíkem spolupracoval Godár také například s Jaro Rihákem, Vlado Balcem, Petrem Weiglem, Filipem Renčem a Sašou Gedeonem (Godár, 2006, s. 57).

Hudební skladatel a hudebník Ivo Bláha ve své knize zmiňuje důležitost zvuku a hudby ve filmových dílech v knize *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla* větou: „Zvuk by neměl být pouhým služebníkem filmu, ale jeho jazykem” (Bláha, 2004, s. 6). Podle něj totiž zvuk dokáže do lidského vědomí zasáhnout naprosto jedinečným způsobem a působit na jeho emoce, pocity, ovlivňovat vnímání celku. Filmová hudba, mluvené slovo i ruchy znamenají pro autory nenahraditelné vyjadřovací prostředky, kterými mohou komunikovat s divákem. Filmová hudba v tom všem má speciální místo. Nese dojem a ladění filmu, podle Grečnára (2005) sama o sobě při vytržení z filmového kontextu příliš

neznamená, protože se její hodnota uplatňuje právě ve spojení s obrazem. Bláha (2004) tvrdí, že nejlepší filmová hudba je taková, kterou divák vůbec nevnímá a která působí autenticky a věrohodně.

Daná slova můžeme vztáhnout i na Godárovu hudební tvorbu. Podle Zagara vnesla jeho skladba do slovenského hudebního prostředí nové pohledy v postoji k minulosti a navazování na tradici a přijímání historických forem (passacaglia, concerto grosso, partita) i k prolínání vertikální složky (princip tonálního centra), lineární (kánonický princip) a sónické (cluster). Využíváním zmíněných principů se tvoří nová skladatelská generace, zároveň postupy lze vnímat jako jakýsi způsob revolty proti dosavadní „oficiální“ hudební estetice sedmdesátých let. V Godárově díle můžeme postřehnout dva základní prvky: relativně stručný a krátký motiv a rozměrný prostor, ve kterém je motiv realizován. Godár ve své pozdější tvorbě stále více využívá vazbu na historické období. Ve filmové hudbě zachycuje osobitost a specifické ladění ztvárňovaných filmů (Zagar, 1998).

Ocenění

Vladimír Godár je držitelem mnoha ocenění a za svou kariéru spolupracoval s velkým množstvím domácích i zahraničních interpretů. Ve své knize se vyjádřil k filmovým oceněním slovy: „Musím sa priznať, že pomaly budem mať viac cien za prácu vo filme ako za čokoľvek iné“ (Godár, 2001, s. 170). Svět filmu je mnohem více spojený s udělováním cen než jakékoliv jiné umění, Díky ocenění je film medializován a dostává se do povědomí diváka. Zároveň je tak oceněna práce celého filmového štábu. Hudební část tvoří podstatnou složku filmové výpovědi, s ostatními složkami filmu ale musí úzce korespondovat. Dle Godára je ale „hlavním oceněním filmové hudby ocenění filmu samotného.“ Pokud je podle něj oceněna jen hudba, může to znamenat, že ve filmu vyčnívá či nezapadá do celkového dojmu (Godár, 2001, s. 170–171). V kategorii Nejlepší hudba za filmy získal dva České lvy za filmy *Návrat idiota* (1999) a *Sluneční stát* (2005). Obdržel také cenu Jána Levoslava Bellu (1985 a 1987), ATER (v letech 2006 a 2007); cenu SOZA (2011 a 2015), cenu Pavla Straussa (2014) a Řád Ľudovíta Štúra III. třídy (2021).

V roce 2000 navázal spolupráci s českou zpěvačkou a houslistkou Ivou Bittovou (Hudec, 2017). Jejich spolupráce začala u filmu Martina Šulíka s názvem *Krajinka* a pokračovala projektem *Mosty – Gešarim*. V roce 2001 se zároveň v dřevěném kostele ve Svatém Kříži a v kamenné synagoze v Liptovském Mikuláši odehrál koncert vážné hudby. Vyústěním bylo vydání alba *Mater* v roce 2010. A v roce 2016 vyšlo další album, na kterém Iva Bittová zpívá lidové písně komponované Bélou Bartókem, které pro smyčcové kvarteto

a zpěv upravil Vladimír Godár (Hartman, 2016). Godár společnou práci velmi oceňuje, říká, že chce „psát nejen instrumentální hudbu, ale i vokální pro zpěváky s jasnou intonací, výslovností i emocionalitou“ (Godár, 2006, s. 84). To vše podle něj Iva Bittová splňuje. Její hudební kvality komentuje slovy: „Iva Bittová je muzikant obdarený toľkými výnimočnými schopnosťami... Za celý svoj život som sa nestretol s tak citlivo diferencujúcim sluchom – tak po stránke intonačnej, ako aj po stránke časovo-rytmickej“ (Godár, 2006, s. 155).

2 FILMOVÁ HUDBA VLADIMÍRA GODÁRA

V druhé kapitole se podrobněji zaměříme na filmovou hudbu Vladimíra Godára, který složil hudbu k více než dvaceti československým filmům. V jednom rozhovoru Vladimír zmiňuje, že se mu velmi těžko píše pro lidi, které nezná, a nejhůř pro ty, které nemá rád. Dává velký důraz na přátelství s osobami, se kterými tvoří. Vytváření hudby pro někoho bere jako dar, a zmiňuje, že dar nemůže být darem, pokud je za nějakou odměnu. Velká část filmů byla režírována Martinem Šulíkem, s nímž Godár navázal dlouhodobou spoluprací.

2.1 Skladatelský přístup

Dle Vladimírova blízkého přítele a učitele Jána Albrechta je „umělecké dílo dar, který dává člověk sobě samému“ (Albrecht in Godár, 2001, s. 159). Godár přijal danou definici ve své hudební tvorbě za vlastní. K hudbě nikdy nepřestal přistupovat osobním způsobem, dle jeho slov dokonce „nikdy nechtěl být profesionálním skladatelem“. Jako důvod udává: „Nechtěl jsem se živit psáním hudby, protože jsem byl přesvědčený, že hudba se má psát pouze tehdy, když si to vyžaduje hudba a nikoli tehdy, když si to vyžadují životní okolnosti“ (Godár, 2001). Proto se také po škole začal věnovat práci redaktora. Svou zkušenost s komponováním hudby a motivaci k tvorbě popisuje autenticky slovy: „Isté veci v tvorivom procese musia ostať nevedomené a myslím, že patrí k nim aj samotná motivácia vzniku. Nevie, prečo píšem hudbu, skôr by som vedel vymenovať všetky ne-príčiny tejto činnosti ako jej príčiny. Viem, že sa mi píše ľahšie, keď poznám adresáta – azda teda musím mať adresáta (2006, s. 69). Důležitost lidské složky pro jeho vlastní tvorbu dokládají i jeho další slova, že je pro něj hudba hlavně výsledkem práce a zkušenosti živých lidí. Z tohoto důvodu například nepreferuje způsob tvorby, kde by vytvořil velkou část jen na syntezátoru i přes to, že to ve světě často bývá realitou.

Ve svých *Rozhovorech a úvahách* se zabývá i důležitostí emocionality v charakteru vlastní tvorby. „Nejsem kombinatorik, skladbu píšu chronologicky, od začátku do konce, žiji s ní a s její emoci, které se zbavím tak, že skladbu dokončím. Možná proto píšu s velkými přestávkami a poměrně rychle“ zdůvodňuje (Godár, 2006, s. 89). Ve stejné knize také zmiňuje: „Svoje skladby sa – s výnimkou koncertov – snažím nepočúvať. Nepatrím medzi tých šťastných skladateľov, ktorí sa môžu svojej hudby dotýkať ako interpreti – instrumentalisti alebo dirigenti a pristupovať tak k svojej partitúre ako k cudzej. Samozrejme, človek sa môže pokúsiť prepracovať starší tvar. Väčšinou ho však už vývoj

posunul kdesi inde a tá korekcia je skôr súčasťou jeho životnej dráhy ako hotových diel“ (Godár, 2006, s. 56).

2.2 Filmová hudba

Cesta k tvorbě filmové hudby Vladimíra Godára nebyla jednoduchá. Vzpomíná, že v dobách jeho studií se filmová hudba považovala za tvorbu druhé kategorie – více než za umění za průmyslovou oblast. Skladatelé vážné hudby, kteří komponovali symfonie a opery, do světa filmové hudby téměř nevstupovali a vlastní studenty k ní nevedli. V akademickém prostředí byla vnímána podřadně – spíše jako řemeslo či dobrý výdělek. „Desať rokov som študoval hudobnú kompozíciu, kontrapunkt, harmóniu, tektoniku, inštrumentáciu, hudobné dejiny, no o filmovej hudbe nepadlo počas štúdia ani slovo.“ říká Godár (2001). To ale mělo i své výhody. Tvorba filmové hudby poskytovala skladateli mnohem více prostoru a svobody. V současné době se pohled na filmovou hudbu mění. Godár ji považuje za duchovní umělecký projev a velmi si jí cení: „Symfonie píšem pre seba a filmovej hudby pre mojich kamarátov“. Jindy dodává: „Nikdy som komponovanie nemal ako prostriedok na zabezpečenie živobytia. Vždy bolo luxusom – môžem, ale nemusím. A týka sa to dokonca aj filmovej hudby.“ Proto v posledních letech velmi dobře volí, s kým bude spolupracovat. „Skladateľ píše filmovú hudbu pre režiséra a dobre sa píše, keď ten režisér je jeho priateľ.“ (Godár, 2006, s. 89). Jinde zmiňuje: „Ako to povedal Kancheli, filmovú hudbu skladateľ nepíše pre seba, ale pre svojich priateľov. A s týmito priateľmi musí nájsť spoločný jazyk... No a na priateľstvo, a teda ani filmovú hudbu, neexistujú nijaké hotové recepty.“ (Godár, 2001, s. 170). Přátelství, která ale takto fungují, jsou k nezaplacení a spolupráce přetrvává desetiletí. „Však som za posledných desať rokov dokončil filmy len s Martinom Šulíkom!“ oceňuje Godár (2001, s. 159).

Vladimír začal skládat filmovou hudbu roku 1983 po ukončení studia školy. Režisér Vlado Kubenko jej tehdy požádal o hudební doprovod snímku Rudolf Uher. Protože se ale jednalo o film o umělci, s kterým měl režim problém, Vladimírova hudba se nepoužila. O rok později byl ale pozván ke skladbě pro film Povolanie: Dokumentarista režiséra Vlada Balca, později komponoval i pro další díla. Při práci na Balcově filmu se setkal s hercem a studentem režie Martinem Šulíkem. Jejich spolupráce začala krátce na to Šulíkovým filmem Staccato. Vždy se ale jednalo o drobnější kusy, „opravdovou filmovou hudbu“ Godár dle jeho slov komponoval až roku 1987 pro snímek Paví pírkó Petra Weigla. Spolupracoval i s dalšími režiséry – například s Martinem Slivkou, Tomášem Krnáčem, Alexandrem

Mitterm (Godár, 2001, s. 156). Mezi významné filmy v jeho hudební tvorbě můžeme označit Záhrada, Návrat idiota, Krajinka, Tlumočník, Orbis Pictus nebo Staccato.

Co se týká filmové hudby obecně, dle Godára je odlišná od jiných pódiových skladeb tím, že vzniká pro konkrétní film, kterému se přizpůsobuje. Nejedná se o volnou tvorbu. Skladatel se snaží vystihnout režisérův záměr a zároveň vnést vlastní nápady. „Pri písaní filmovej hudby skladateľ ani zďaleka nemôže ostať celkom sám sebou, robiť autonómne rozhodnutia. Film je kolektívne dielo plné kompromisov, jeho jednotlivé zložky sa nielen harmonizujú, ale často si prekážajú a navzájom sa vylučujú.” (Godár, 2001. s. 170). V ideálním prípade se jedná o „symbiózu skladatele a režiséra”. Ve své knize dále pokračuje: „Filmová hudba ako symbióza skladateľa a režiséra sa môže rodiť dlho... Satisfakcia nastane, keď sa film vydarí“ (Godár, 2006, s. 57). Navázat takové spojení může být velmi dlouhým proces. Pokud se ale podaří, stává se pro daný film zásadní složkou. Spolupráce přitom často není vůbec jednoduchá. Aby si režisér a skladatel mohli porozumět, musejí najít společnou řeč. „Musíme sa navzájom naučiť myslieť v rozmeroch komplementárnych médií: režisér musí pri práci na filme od začiatku myslieť aj hudobne, ja sa zasa musím naučiť myslieť aj filmovo.” Podle Godára „filmová hudba je výsledkom dohody, pochopenia a jej profil závisí od nájdenia spoločného jazyka. Nádej, že takáto tichá dohoda vznikne, pritom závisí najmä od času, ktorý spolu strávime prerozprávaním diela. (Nemôže vzniknúť v onej typickej situácii – prečítaj si scenár, za dva týždne nahrávame hudbu.)” (Godár, 2001, s. 159). Filmová hudba musí podle Godára tvořit jednotu s filmem a neměla by tedy být ve filmu „slyšitelná”: „Film a hudbu spojuje nejen časová dimenze, ale i asociativní sémantika. Filmová hudba není autonomní hudba, jakkoli existuje mnoho skladeb, které vznikly přepracováním filmových partitur (Šostakovič, Schnittke, Kancheli, Zeljenka, Takemitsu, Kilar, Nyman atd.)” Leonard Bernstein dokonce říká, že filmová hudba je dobrá tehdy, když si ji divák neuvědomuje (Bernstein in Godár, 2001). Podle Vladimíra je ale prostor filmové hudby velmi limitovaný financemi i technologiemi. Americká produkce, která se často považuje za model či ideál filmové hudby, počítá v rozpočtu filmu na hudbu s mnohem větší sumou než domácí produkce. Americká realita filmové hudby může počítat s muzikantskými hvězdami, symfonickým zvukem a podobně. Vladimír dále zmiňuje: „Ja som mal symfonický orchester naposledy vo filme Pávie pero, teda v roku 1988. No tieto limity treba využiť, môžu byť veľmi inšpirujúce. Môj posledný film, Slniečny štát, som robil so šiestimi skvelými muzikantmi a práca bola veľmi dobrá” (Godár, 2006, s. 99). Ve svém přístupu ke komponování říká, že u filmové hudby je to pro něj především experimentální laboratoř,

v rámci které si může vyzkoušet různé postupy (Godár, 2006, s. 89). Dále přiznává: „Mojim problémem je, že musím dospieť k základnej vízii hudby na prvýkrát. Akýkoľvek iný prístup ma desí.” (Godár, 2006, s. 59). A co se týká hudebních vzorů v oblasti filmové hudby, Godár ve své knize říká: „Podobně jako koncertní hudba i filmová má své génie, z nichž bych hned vedle Morriconeho a Nina Rotty vyjmenoval Zdeňka Lišku, se kterým mě spojovaly společné narozeniny” (2006, s. 89).

2.3 Spolupráce Martina Šulíka a Vladimíra Godára

Osobnost a dílo režiséra Martina Šulíka

Martin Šulík (1962, Žilina) je uznávaným slovenským režisérem. Pochází z uměleckého prostředí, jeho otcem byl Anton Šulík. Martin Šulík absolvoval obor filmová a televizní režie na VŠMU v Bratislavě (1981-1986), na škole následně působil jako pedagog. Už během studia natočil několik krátkých filmů, které získaly ocenění na několika filmových festivalech. Příkladem může být *Vešiak*, *Posledná večera*, *Životopis* (1981-82), *Túlavý psík*, *Stretnutie na inzerát*, *Rozhovor* (1982-83). Dále působil jako asistent režie, režíroval v divadle a přijal i několik hereckých rolí. Od počátku 90. let se věnoval tvorbě celovečerních hraných filmů, jako například *Neha* (2001), *Všetko čo mám rád* (1992), *Krajinka* (2000) nebo *Sluneční stát* (2005). Jeho filmy předávají atmosféru nostalgie, existencialistické ladění a specifickou poetiku, která je pro jeho filmy charakteristická. Na svých dílech spolupracoval s dalšími tvůrci, mezi které patří scenáristé Ondrej Šulaj a Marek Leščák, kameraman Martin Štrba, výtvarník František Lipták a skladatel Vladimír Godár. Za svou tvorbu získal mnohá ocenění, pro příklad můžeme zmínit Českého lva za filmy *Záhrada* (režie, scénář), cenu *Slnko v sieti* za *Sluneční stát* (2006; nejlepší film, režie, scénář), Hlavní cenu na MFF v Chotěbuzi 1993 za *Všetko čo mám rád*, dále Cenu diváků na MFF v Mannheimu 1995 a Hlavní cenu na MFF v Chotěbuzi 1995 za *Zahradu*, Zvláštní cenu poroty ex aequo na MFF v Mannheimu 1997 za *Orbis Pictus*, Cenu Karla Zemana na MF filmů pro děti a mládež ve Zlíně 2001 za *Krajinku*, *Kristiána* za nejlepší dokument na Febiofestu 2003. V roce 2001 vychází CD s hudbou Vladimíra Godára z jeho filmů (Tesař, n. d.).

Spolupráce Martina Šulíka a Vladimíra Godára

Martin Šulík navázal spolupráci na hudební tvorbě ke svým filmům s Vladimírem Godárem již v roce 1991. Tehdy komponoval hudbu k filmu *Neha*. O rok později vyšel film *Všetko čo mám rád* (1992). Vladimír Godár hudebně doplnil taktéž filmy *Záhrada* (1995), *Orbis*

pictus (1997) a Krajinka (2000). Godárova hudba je ve zmíněných filmech výrazným prvkem, který podtrhuje atmosferičnost Šulíkových děl. Diváka vnese přímo do středu děje, předává atmosféru, pohlcuje. V rozhovoru pro Českou televizi o filmu Sluneční stát popisuje režisér hudební část takto: „Hudba dostává diváka dovnitř postav. Film stmeluje, zintimňuje, vnáší do něj emoce a upřesňuje i jeho žánr. I díky ní by měl být tenhle film jímavou, hořkou komedií” (Česká televize, n.d.).

Vladimír Godár má rád spolupráci s Martinem Šulíkem hlavně kvůli jejich blízkému vztahu a svobodnému přístupu k tvorbě. Na filmové hudbě v Šulíkových filmech je provázanost patrná – lze poznat, že skladatel ví, pro koho tvoří. Skladatel oceňuje otevřenost jejich spolupráce slovy: „Martin Šulík bol ochotný so mnou o projekte hovoriť už v čase vzniku idey filmu. Mnohí prídu až vtedy, keď je film zostrihaný. To málokedy dopadne dobre” (Godár, 2006, s. 81). Váží s jeho přístupu k tvorbě i k hluboké znalosti dějin vlastního oboru, díky kterým má jeho dílo větší hloubku a provázanost s historií. Pro Godára je návaznost na historický kontext a osvojení si klasických postupů dominantou jeho tvorby. „Myslím si, že až osvojenie si konvencií umeleckého média vytvára možnosť oslobodzujúcich prešľapov, ktoré dodávajú zmysel umeleckej slobode a slobodu umeleckému zmyslu” (Godár 2001, s. 161). Šulík má podobný pohled v oblasti filmu. Šulíkové postoje jsou proto Godárovi velmi blízké (Godár 2001, s. 159). To dokládají jeho slova o smyslu tradice: „Moja generácia si uvedomila nevyhnutnosť poznania už existujúcej hudby pre vlastnú tvorbu, objavila tvorivý zmysel tradície. Človek sa cíti menší, keď vie, že existuje Beethoven, ale inak to celé nemá zmysel. A Martin má podobný vzťah k filmu. Je to skutočne mimoriadne vzdelaný filmár.“ (Godár, 2006, s. 81). Martin Šulík to doplňuje: „Vlado je typom človeka, ktorý sa váži tradíciu. A to je to, čo nás spája.” (Brázda, 2000, s. 62). Za roky filmové spolupráce tak profesní vztah přerostl ve vzácné přátelství. Godár je popisuje Sklovského slovy: „V jeho chybách sú stopy mojich chýb, v ich objavoch sú obsiahnuté aj jeho objavy” (Godár, 2001, s. 159). Godár své nedostatky v tvorbě pro film přiznává v téže kapitole, když přiznává, že sám nemá schopnost číst filmové scénáře a dotvářet si kontexty, které vznikají posloupností významů v díle. Udává i důvod, proč to raději nedělá: „Keď mi Martin priniesol hotový scenár filmu Neha, moja reakcia po prečítaní bola: „Kto ti na takúto blbosť dá peniaze?” Táto situácia sa potom zopakovala takmer vždy a ja som si musel uvedomiť, že scenáre vďaka svojmu handicapu radšej nemám čítať” (Godár, 2001, s. 159).

Spolupráci Martina Šulíka a Vladimíra Godára můžeme ukázat na příkladu konkrétního díla – celovečerního filmu Všetko čo mám rád z roku 1992. V původním scénáři šlo více než

o dějovou linku konkrétního příběhu o samostatné obrazy zobrazující rozličné životní situace, které svým spojením vytvářeli svobodnou hru. Při střihu se ale struktura změnila a příběh se zviditelněl. Šulík i Godár si uvědomovali úskalí, která mohla při změně vzniknout: „Vzt'ah fabuly a sujetu sa teda pri výrobe filmu menil, lebo Martin hľadal v strižni vyvázenie oboch aspektov – akcentovanie príbehu mohlo zničiť onú asociatívnu hrovú slobodu, vyplývajúcu zo štruktúry, akcentovanie štruktúry mohlo viesť k vzniku nového avantgardného artefaktu, nepremietateľného v bežných kinách” (Godár, 2001, s. 160). Předem se shodli na tom, jaká má být ve filmu funkce hudby. Celý rozdělený celek měla sjednotit a propojovat jednotlivé situace, jak je to jen možné. Neměla teda tvořit leitmotiv žádné postavy ani psychologizovat situace, Šulík chtěl nedramatickou pokojnou hudbu ve stylu minimal music. Godár se inspiroval skladbou English dompe a použil její tonalitu. Vzniklo tak nakonec velmi kvalitní hudební dílo, které má ve filmu zásadní úlohu na celém filmu. Godár přiznává: „Všetko čo mám rád je nepochybne film, v ktorom bol Martin najbližšie mojím umeleckým ideálom.” Své tvrzení vysvětluje: „Náš spoločný menovateľ tu bol azda najširší a pod film sa nepochybne podpísala i doba plná neopodstatnených nádejí” (Godár, 2001, s. 161). Godár na Šulíkovi oceňuje ještě další vlastnosti, díky kterým jejich spolupráce dobře funguje. Zmiňuje, že si na Martinovi váží jeho odvahy a zápalu. Toho, že vytváří filmy i v situaci, kdy se mnozí vzdali. (Godár, 2006, s. 81). O jejich vzájemné spolupráci hovoří s úctou a respektem i Marin Šulík v knize „Svet v pohyblivých obrazech Martina Šulíka”. Godár je podle něj „zaujímavý šírkou svojho záberu”. „Robí redaktora, učí na škole, píše knihy, komponuje. Práve toto vedomie súvislosti mu umožňuje vnímať svet z rozličných perspektív. Má veľmi vyhranený názor na umenie, na jeho základný zmysel. Sú veci ktoré by nikdy nespravil, pretože nevidí ich význam. Ku každej robote pristupuje zvnútra.” Šulík zdůrazňuje důležitost Godárova pohledu na tradici – na „vedomie skutočnosti, že tu niečo pred nami bolo, a je na nás, ako sa s tým vyrovnáme. Môžeme to niekam posunúť, ale nemôžeme sa tváriť že to tu nie je.“ Oceňuje, že je Godár „schopný ukázať, že nemá zmysel hľadať niečo nové, pokiaľ sme dostatočne nevyužili to, čo tu máme z minulosti” zároveň zmínil, že: „vie ocenit aj každé nóvum.“ (Brázda, 2000, s. 62).

II. PRAKTICKÁ ČÁST

3 ROZHOVOR S VLADIMÍREM GODÁREM

V této části se věnujeme popisu a analýze rozhovoru se skladatelem Vladimírem Godárem, který se nám podařilo realizovat. Vladimír Godár se kromě skladby komorní, orchestrální i filmové hudby věnuje také vydavatelství a systematizování děl slovenských skladatelů. O svých zkušenostech a pohledech hovoří v knihách, které sám vydal (Kacírske quodlibety, 1998; Luk a lýra – Šesť pohľadov na hudobnú poetiku, 2001). Cenným zdrojem je také soubor Rozhovory a úvahy (2001), který kromě odborných textů a statí obsahuje vydané rozhovory s Godárem různých autorů. Přestože v nich zaznělo mnoho myšlenek a vyčerpávajících odpovědí, rozhodli jsme se realizovat vlastní rozhovor. Ptáme se v něm například na praktické aspekty procesu tvorby filmové hudby, na vlivy na dílo a inspiraci, na spolupráci s režiséry i konkrétně na spolupráci s Martinem Šulíkem. Cíle a metodologie výzkumu

3.1 Cíle a metodologie výzkumu

Cílem naší práce je blíže prozkoumat vlivy na tvorbu skladatele Vladimíra Godára a popsat jeho přístup k tvorbě (filmové hudby). Na základě našeho záměru chceme odpovědět na výzkumnou otázku: „*Jaké vlivy se projevují v hudební tvorbě Vladimíra Godára?*” a na podotázku „*Jakým způsobem Vladimír Godár přistupuje k tvorbě filmové hudby?*”. Metodou rozhovoru chceme zjistit pohledy a názory skladatele na otázky, na které jsme v publikovaných pracích nenalezli odpověď. Přepis rozhovoru je součástí práce.

Využití metody

K zjištění odpovědí na naše výzkumné otázky volíme empirický kvalitativní výzkum, který se soustředí na popis a interpretaci nových poznatků. Jako metodu využijeme strukturovaný rozhovor. Výzkumný rozhovor je specifický tím, že vyžaduje přímou interakci mezi výzkumníkem a respondentem v reálném čase. Výzkumník klade otázky s cílem získat informace o dotazovaném tématu. Nejedná se ale o jednostranné získávání dat, ale o společné vytváření smysluplných výpovědí, což je časově náročnější a intenzivnější než kvantitativní metody. Pro naše účely se ale jedná o nejvhodnější možnou variantu (Hájek & Havigerová, 2017).

Pracovní postup, harmonogram a průběh výzkumu

Od září 2023 jsme začali pracovat na teoretické části práce. Popsali jsme osobnost Vladimíra Godára a prozkoumali jeho dílo i vlivy na jeho tvorbu. Na základě teoretických poznatků

jsme začali připravovat praktickou část práce. V dubnu 2024 jsme telefonicky oslovili skladatele a požádali jej o rozhovor. Proběhla tak první konzultace, kdy jsme se skladatelem hovořili o jeho aktuálních projektech a inspiracích i o dalších skladatelích filmové hudby. Domluvili jsme se také na praktických podrobnostech konání rozhovoru. 6. 5. 2024 proběhl rozhovor se skladatelem v domácím prostředí jeho bratislavského bytu. Pro skladatele jsme připravili soubor otázek týkajících se filmové hudby, jeho skladatelského přístupu, pracovního režimu i spolupráce s Martinem Šulíkem. Se svolením skladatele byl rozhovor zaznamenáván na rekordér. Vladimír Godár byl otevřený hovořit o různých tématech, samotný rozhovor trval cca 3 hodiny. Následně jsme část nahraného rozhovoru přepsali, upravili a přidali do bakalářské práce. Na základě získaných dat jsme provedli analýzu rozhovoru.

Analýza a interpretace dat

Pro rozhovor jsme připravili sadu otázek dotýkající se témat z oblasti filmové hudby, filmové spolupráce s Martinem Šulíkem, inspirace a vlivů na tvorbu, současného světa československého filmu i praktických aspektů tvorby. Ze souboru jsme následně zvolili výběr nejlepších otázek a odpovědí, které naši práci vhodně doplní. Nejprve jsme se Vladimíra Godára ptali na činitele, které umělce pobízejí k tvorbě. Godár aplikoval na svoji životní situaci Kancheliho citát („Jestli chcete něco zkomponovat, musíte něco velmi milovat nebo velmi nenávidět“). Přiznává, že v době komunistického režimu byla motivací k tvorbě jistá rebelie a revolta, potřeba vymezit se. V jiném rozhovoru popisuje, jak v daném období vzhlížel k zahraničním kapelám, jako například Beatles, kteří pro něj revoltu ve své tvorbě nesli (Nota, 2019). Jako opozitum k světu, se kterým nesouhlasil, tvořil své vlastní vidění utopického světa skrz hudbu. Jiní autoři volili opačné postupy, jako například Martin Burtas, který svou hudební tvorbou vyjadřoval dystopii. Godár zároveň zmiňuje i tvůrčí krizi, která nastala po roce 89 po změně režimu. Umělci najednou museli hledat novou tvůrčí sílu, která už nevycházela z potřeby se vymezit. Každý umělec se situací vyrovnával jiným způsobem a motivaci hledal jinde. Godárův přístup koresponduje s Kancheliho citátem. Vladimír Godár tvoří hudbu jako dar z lásky pro své přátele a blízké.

Co se týká spolupráce s režiséry, Godár zmiňuje důležitost porozumění a vzájemného pochopení s každým režisérem. Dojít k tomu podle něj vyžaduje čas, společnou řeč a vzájemnou důvěru. Pro Godára je takovýmto vzácným spolupracovníkem Martin Šulík, se kterým se znají od mládí a se kterým mají mnoho společného. Godár tvořil hudbu k mnoha Šulíkovým filmům. Rád vzpomíná například na film Zahrada, kdy se po prvotním

rozčarování ze scénáře rozhodl Šulíkovi v jeho záměru důvěřovat. Pro film chtěl napsat hudbu, která by byla „pohlazením pro duši postav“. To se mu podle jeho slov podařilo přenést i na diváky. Zahrada získala šest českých lvů a byla považována za filmovou událost roku (Zahrada, n.d.). Můžeme v ní vidět pozitivní příklad spolupráce režiséra a skladatele založené na vzájemné důvěře a pochopení.

Skladatele se ptáme pak na praktické aspekty tvorby. Podstatným problémem podle něj je, že se hudba pro film často vytváří až na konci procesu, kdy není na tvorbu dostatek financí ani času. Godár ale zmiňuje, že kvůli omezeným prostředkům jsou skladatelé filmové hudby nuceni hledat nová a jednodušší řešení, čímž vzniká charakteristický směr filmové hudby založený na minimalistických prvcích. Vzpomíná v daném kontextu například českého skladatele Zdeňka Lišku, který byl podle něj filmovým géniem rovným zahraničním tvůrcům. Zajímavostí z Godárovy tvorby je, že v dnešní době stále pracuje klasickým způsobem, bez využití výpočetní techniky. Skladby zapisuje na papír do notové osnovy. Při komponování nepočítá ani s novými elektrickými nástroji.

Společně jsme hovořili také o důležitosti ticha, které filmu dodává náležitou dynamiku a poskytuje divákovi prostor pro nadechnutí. Godár tento prostor přirovnává k odpočivadlům schodiště. Skladatel je podle něj zodpovědný i za čas ve snímku, kde není žádná hudba. Na rytmu je ale potřeba se předem s režisérem dohodnout, protože prostor pro ticho je třeba zohlednit i při natáčení.

Závěr výzkumu

Předmětem výzkumu byla realizace a interpretace rozhovoru se skladatelem Vladimírem Godárem. Rozhovor jsme realizovali v 6. 5. 2024 a na základě dat jsme provedli analýzu. Získali jsme tak ucelený soubor informací o skladatelově životě, díle a přístupu k tvorbě. V rozhovoru jsme se věnovali zvláště tématům, které jsme v knižních rozhovorech explicitně nenalezli. Ptali jsme se na praktické aspekty tvorby, spolupráci s režiséry (konkrétně s Martinem Šulíkem) a pohled na současnou československou hudbu. Na základě odpovědí skladatele můžeme zodpovědět na výzkumnou otázku a podotázku.

„Jaké vlivy se projevují v hudební tvorbě Vladimíra Godára?“ Prvním faktorem, který má na skladatele beze sporu vliv, je místo a období, ve kterém tvoří. Vladimír Godár začal komponovat hudbu v době normalizace. Motivací tvořit pro něj byla tehdy potřeba vymezit se vůči komunistickému režimu. Vyjádřit nesouhlas a hledat jiné cesty pro tvorbu, než které ukazoval stereotypní proud daného systému. Jeho přístupem bylo zobrazovat v hudební

tvorbě utopii (jiní skladatelé – například Martin Burtas naopak v tvorbě vyjadřovali dystopii). Vladimír Godár dává ve své tvorbě velký prostor navazování na historii. Díky příteli Jánovi Albrechtovi poznal starší evropskou hudbu – baroko, renesanci, ars nova a klasicismus. Poté se nechal ovlivnit polystylistikou Luboše Fišera, Georga Crumba, Alfreda Schnittkeho, Giji Kancheliho, Arvo Pärta a Aveta Terteriana. Na základě toho začal tvořit „dialogickou hudbu“, která má osobitější ráz. Z uměleckých proudů se inspiroval směry sonorismus a serialismus. Další umělci a směry, kterými se Godár inspiroval, jsou popsáni v první kapitole.

„Jakým způsobem Vladimír Godár přistupuje k tvorbě filmové hudby?“ Vladimír Godár volí chronologický způsob skládání. Jeho dílo je ovlivněno historickými hudebními proudy, které se propisují i do filmové hudby. V přístupu ke své filmové tvorbě zdůrazňuje důležitost spolupráce s režisérem, vzájemné porozumění a pochopení. „Myslím, že je nejdůležitější dostat se s režisérem na jednu vlnu“, protože „Úspěch procesu může nastat, pokud oba chceme stejnou funkci hudby.“ Stejné směřování a pochopení se s režisérem je pro něj v podstatě důležitější než porozumění scénáři. Několikrát zmiňuje, že filmovou hudbu tvoří pro své přátele. Zároveň zmínil, že jeho filmová hudba bývá často tvořena až na konci výrobního procesu filmu, kdy tvůrci čelí nedostatku časové a finanční dotace. Podle Godára to může být příležitost pro nový přístup k tvorbě, hledání jednodušších řešení, které filmu dodávají charakter. Godár připisuje ve filmu velkou roli tichu: „Dávám divákovi možnost vydechnout a nadechnout se, tím dostává film rytmus.“ Zajímavostí je, že Vladimír Godár pracuje bez výpočetní techniky, skladby zapisuje na papír. Ve svých skladbách nepreferuje elektrické nástroje.

3.2 Rozhovor

Hudební skladatel Vladimír Godár: „V hudbě potřebuji plochy, kdy se neděje nic“

Často zmiňujete myšlenku Kancheliho: „Jestli chcete něco zkomponovat, musíte něco velmi milovat nebo velmi nenávidět.“ V čem tato věta změnila váš postoj k hudbě?

V období komunistického režimu byla motivace pro tvorbu umění dost jasná. Jednalo se o negaci, potřebu vymanit se z reality, ve které jsme žili a s kterou jsme souhlasili. Cesty byly různé, můj přítel Burtas se věnoval hudební tvorbě z pohledu dystopie, já se naopak

věnoval tématu utopie. Potom nastala krize, v novém režimu se motivace pro tvorbu hledala těžko. Ted' tvořím hudbu jako dar pro své přátele.

Jak docílíte porozumění s režisérem, že váš záměr pochopí?

Někteří režiséři požadují, abych jim skladbu zahrál předem na klavír. Ale velmi těžko se mi můj záměr touto cestou zprostředkovává. Do výsledku se ale propisuje mnohem širší spektrum faktorů, které ovlivňují celkovou atmosféru. Na klavíru ale nejsou rejstříky, nebo například není možné zahrát požadovanou barvu zvuku (témber). Často nelze režisérovi finální hudbu zprostředkovat dříve, než se skladba nahraje ve výsledném znění. Proto je tak důležité navázat spolupráci a porozumět si s režisérem předem. Vědět, co jeden od druhého očekáváme, že se chápeme a že si navzájem důvěřujeme. V opačném případě může dojít k nepochopení a neporozumění mému záměru. Často až když režisér slyší hudbu ve finále, rozumí, proč jsem volil dané prostředky. Velmi dobře se mi pracuje s režiséry, kteří mají nějaké hudební vzdělání. V opačném případě se mi těžko vysvětluje, proč jsem dané prostředky zvolil a je to dlouhý proces společného hledání. Nemáme totiž společný jazyk.

Jak nakládáte ve vaší tvorbě s časovým tlakem?

Problémem je, že na hudbě se pracuje až na konec filmu, a tehdy většinou není čas a nejsou peníze. Proto se filmová hudba často zprimitivňuje, a možná, že je to i dobře. Velké množství skladatelů filmová hudba ovlivnila tak, že začali hledat jednoduché a účinné prostředky v tvorbě. Géníem v oboru byl například český hudební skladatel Zdeněk Liška, jehož práce je na úrovni špičkových světových skladatelů.

Jak pracujete ve vaší s hudbě s tichem? Dáváte si pro ně prostor?

Viktor Šklovskij ve své knize *Ejzenštejn* cituje jednu větu, kterou mám také ve zvyku říkat každému režisérovi, když spolu začínáme tvořit. Tato věta od Maxima Gorkije zní: „Schody stojí dobře jen tehdy, když mají odpočívadla.“ Já potřebuji tato odpočívadla. V hudbě potřebuji plochy, kdy se neděje nic. Hudba i ticho musejí mít smysl. Režisér někdy může mít pocit, že mu prodlužují film, ale já ho ve skutečnosti zkracuji. Dávám divákovi možnost vydechnout a nadechnout se, tím dostává film rytmus. Mállokterý režisér to ale chce chápat. Aby tento záměr fungoval, musí se to tak i natočit. Prostor se nedá vytvořit potom. V praxi to znamená, že se s režisérem musím předem dohodnout na rytmu používání hudby. Nejen proč tam bude, ale i jaký bude mít rytmus. Skladatel je zodpovědný i za čas, kde není žádná hudba.

Skladbě filmové hudby se věnujete mnoho let. Máte nějaké vlastní postupy nebo rituály, které vám při tvorbě pomáhají?

Myslím, že je nejdůležitější dostat se s režisérem na „jednu vlnu“, protože film je v podstatě jeho majetek. Úspěch procesu může nastat, pokud oba chceme stejnou funkci hudby. Když víme, proč tam má být, dá se odvodit, jaká by měla být. Největší problém je komunikace, protože je velmi těžké potkat režiséra, se kterým bychom si opravdu porozuměli. Který by měl slovník, kterému já rozumím a on by rozuměl mému slovníku.

S režisérem Martinem Šulíkem se znáte řadu let a spolupracovali jste na mnoha dílech. Co máte kromě toho ještě společného?

Řeknu vám, co máme společné. Máme společný osud. Oba jsme prorazili jako velmi mladí, brzy jsme se stali respektovanými v našem oboru, už kolem 25 let. Brzy jsme v umělecké komunitě získali naší tvorbou poměrně velkou pozornost, což neslo pozitivní i negativní reakce, kterými jsme si museli projít. A oba jsme potom došli do okamžiku, kdy ve společnosti vznikla krize potřeby umění. A jsou tu i další podobnosti. Já jsem napsal oratorium *Orbis sensualium pictus* na počest Komenského knihy, Šulík natočil film *Orbis Pictus* (1997). Pak jsem napsal skladbu, která se jmenuje *Něha* a on ztvárnil film, který se nazývá *Něha* (1991). No a čím jsme byli starší, tím jsme se víc jsme se věnovali prostředí, ve kterém žijeme. Oba jsme se stali historiky našeho média.

Jak řešíte situaci, že máte na tvorbu jiný názor?

Ne vždy se naše pohledy shodují. Zjistil jsem například, že nedokážu číst filmové scénáře, že si obsah nedokážu vizualizovat a poznat režisérův záměr. Když jsem četl scénář k Šulíkově *Zahradě*, říkal jsem si, jak na něco takového může dostat peníze. Nedokázal jsem si to představit. Pak jsem to dal číst manželce Katce, ta na to: „To je dobré!“.

Když jsem měl udělat hudbu k filmu *Zahrada*, přemýšlel jsem, co s tím. Viděl jsem, že je to o lidech, co jsou nevyrovnaní sami ze sebou, jsou nešťastní a trápí se s těmi vnějšími vztahy a že já bych měl udělat hudbu, která je na jejich straně. Tak jsem řekl Martinovi, že udělám hudbu, která by těm postavám pohladila duši. Když pořádal první promítání filmu, pozval režiséra Solána s manželkou. Po skončení filmu Solán přišel za Šulíkem a říká: „Vždyť vy jste nám tak pohladili duši!“ Uvědomil jsem si, že to, co jsem chtěl darovat postavám, že se promítá na diváka. Že tam se ta vazba dokončuje.

Jaké jsou vaše praktické postupy tvorby? Je pro vás například důležité prostředí, čas?

Prostředí pro mě nehraje tak velkou roli. Důležitý je spíše čas – mít na tvorbu pokoj. Co se

týká záznamu hudby – stále pracuji rukou, partituru zapisuji do notové osnovy. Počítač vůbec nepoužívám.

Když komponujete hudbu pro film, tvoříte první návrhy již předem před natáčením, anebo začínáte skládat až do sestříhaných scén?

Pro mě by byl ideální stav skládat do hotového filmu s dostatečným časovým prostorem. Tím ale, že se hudba tvoří většinou až v konečné fázi výroby filmu, často není ani dostatek času, ani financí. Musejí se tak hledat levná řešení.

Vnímáte současný film jako svobodné médium? (Kvóty, gender, ...)

Normy ve filmu mi přijdou jako fašizace – právě fašisté se stavěli do pozic, ve kterých rozhodovali. Česká kultura se s filmovým médiem od začátku ztotožnila. V 60. i dřívějších letech byli ve spoustě věcí Češi průkopníky, dokonce byli filmovou velmocí. Je hodně věcí, které Češi ve filmu vymysleli. Po 89. roce se ale normy amerického filmu staly důležitými i pro české tvůrce, a tomu nerozumím. Kdyby měli zdravé sebevědomí, které měli předtím, tak nepůjdou s americkým systémem. Myslím si, že Maďaři a Poláci mají aktuálně autonomnější film než česká kultura.

ZÁVĚR

V bakalářské práci jsem se zabýval životem a dílem Vladimíra Godára se zaměřením na jeho tvorbu filmové hudby. Vladimír Godár je významný současný skladatel komorní, orchestrální i filmové hudby. Ve své tvorbě se nechává inspirovat minulostí a navazuje na směry, jako je serialismus, sonorismus i na konkrétní skladatele (Alfred Schnittke, Jána Levoslav Bella nebo Gija Kancheli). Kromě toho jej ovlivňovalo například hudební setkávání s přítelem Janem Albrechtem, který Godára přivedl k zájmu o starší evropskou hudbu, ze které pak ve své kompozici vycházel. Vliv na něj měl i dobový kontext.

Co se týká filmové hudby samotné, Vladimír Godár se jí začal věnovat už od roku 1983. Za dobu své tvorby spolupracoval s mnoha režiséry a scénáristy. Přestože filmová hudba není pro Godára hlavní oblastí tvorby, bere ji ale velmi osobně. Ztotožňuje se s přístupem Kancheliho, že „filmovou hudbu skladatel nepíše pro sebe, ale pro své přátele“. Potřebuje nacházet s režisérem společnou řeč, porozumění a pochopení. To není samozřejmostí, Godár si proto velmi dobře volí, s kým bude spolupracovat. Na filmové tvorbě velmi rád spolupracuje s režisérem Martinem Šulíkem, se kterým jej pojí mnohaleté přátelství. V rozhovoru zmiňuje komunikaci a společnou řeč jako klíčovou položku pro úspěch spolupráce. Hovoří i o praktických aspektech tvorby nebo například o důležitosti ticha ve filmu. Rozhovor jsme s režisérem zrealizovali v místě jeho bydliště a přepis nejdůležitějších částí je uveden v práci. Společně s teoretickou částí může sloužit jako stručný ucelený soubor informací o skladateli a jeho skladatelském přístupu při tvorbě filmové hudby.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- JANÍK, Marek. Vladimír Godár. Online. Česko-Slovenská filmová databáze. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/65815-vladimir-godar/biografie/>. [cit. 2024-05-13].
- HÁJEK, Martin & HAVIGEROVÁ, Jana Marie. Výzkumný rozhovor. Online. 2017. Dostupné z: https://is.muni.cz/el/1421/podzim2017/PS_BA016/um/_----Interview_-_prezentace_pro_studenty_a_zadani_semestrove_prace.pptx.pdf. [cit. 2024-05-14].
- GODÁR, Vladimír. *Rozhovory a úvahy*. Bratislava: AEPres, 2006. ISBN 80-88880-69-6.
- GODÁR, Vladimír. *Luk a lýra*. Bratislava: Scriptorum Musicum. ISBN 80-88737-13-3.
- Vladimír Godár | Faber Music. Online. Vladimír Godár. 2009. Dostupné z: <https://www.fabermusic.com/we-represent/vladim%C3%ADr-god%C3%A1r>. [cit. 2024-05-14].
- Serialismus – češtině definice, gramatika, výslovnost, synonyma a příklady* | Glosbe. Online. Glosbe. Dostupné z: <https://cs.glosbe.com/cs/cs/serialismus>. [cit. 2024-05-14].
- KLAUSOVÁ, Martina. *Janko Pravdomil a Poludničan. Pod těmito jmény komponoval významný slovenský skladatel Ján Levoslav Bella. Narodil se před 180 lety*. Online. Classicpraha. 2023. Dostupné z: <https://www.classicpraha.cz/poznejte-klasiku/svet-klasiky/janko-pravdomil-a-poludnican-pod-temito-jmeny-komponoval-vyznamny-slovensky-skladatel-jan-levoslav-bella-narodil-se-pred-180-lety/>. [cit. 2024-05-14].
- KLAUSOVÁ, Martina. *Janko Pravdomil a Poludničan. Pod těmito jmény komponoval významný slovenský skladatel Ján Levoslav Bella. Narodil se před 180 lety*. Online. Classicpraha. 2021. Dostupné z: <https://www.classicpraha.cz/radio/porady/hudba-podle-kalendare/skladatel-klavirista-bela-bartok/>. [cit. 2024-05-14].
- Vladimír Godár*. Online. 2021. Dostupné z: <http://www.vladimirgodar.wz.cz/>. [cit. 2024-05-14].
- VEBER, Petr. *Béla Bartók mezi Bratislavou a New Yorkem*. Online. Klasikaplus.cz. 2021. Dostupné z: <https://www.klasikaplus.cz/klasika-v-souvislostech-21-br-bela-bartok-mezi-bratislavou-a-new-yorkem/>. [cit. 2024-05-14].
- HARTMAN, Ivan. *Když Iva Bittová prochází očištěm, je u toho skladatel Vladimír Godár*. Online. Hospodářské noviny. 2016. Dostupné z: <https://archiv.hn.cz/c1-65375240-bittova-godar-mucha-quartet-bartok-slovenske-spevy-album-recenze>. [cit. 2024-05-14].
- Martin Šulík – Filmový přehled*. Online. Filmový přehled. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/person/5432/martin-sulikw>. [cit. 2024-05-14].
- Arvo Pärt*. Online. Česko-Slovenská filmová databáze. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/15716-arvo-part/biografie/>. [cit. 2024-05-14].
- Záhada – iVysílání*. Online. Česká televize. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/147821-zahrada/>. [cit. 2024-05-14].
- ŠULÍK, Martin. *Cyklus Hudobníci: Vladimír Godár*. Online. Youtube.com. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=rnIQj4mazvU&t=88s&ab_channel=Hudobn%C3%A9centrum. [cit. 2024-05-14].
- Witold Lutosławski | 20th-century music, orchestral works, avant-garde*. Online. Encyklopaedia Britannica. 2024. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Witold-Lutoslawski>. [cit. 2024-05-14].

- Giya Kancheli: Svět mi nedal jinou možnost, než psát smutnou hudbu.* Online. Casopisharmonie.cz. 2019. Dostupné z: <https://www.casopisharmonie.cz/aktuality/giya-kancheli-svet-mi-nedal-jinou-moznost-nez-psat-smutnou-hudbu.html>. [cit. 2024-05-14].
- VALDEN, Milan. *V Tbilisi zemřel hudební skladatel Gija Kančeli.* Online. Operaplus.cz. 2019. Dostupné z: <https://operaplus.cz/v-tbilisi-zemrel-hudebni-skladatel-gija-kanceli/>. [cit. 2024-05-14].
- CHRISTOU, Marios. *Arvo Pärt a jeho Tintinnabuli styl v hudební výchově (Arvo Pärt's Tintinnabuli style in Music Education).* Online. Academia. 2014. Dostupné z: https://www.academia.edu/9863018/Arvo_P%C3%A4rt_a_jeho_Tintinnabuli_styl_v_hudebn%C3%AD_v%C3%BDchov%C4%9B_Arvo_P%C3%A4rts_Tintinnabuli_style_in_Music_Education. [cit. 2024-05-14].
- KLUSÁK, Pavel. *Arvo Pärt: „Text nás očekává. Každý k němu dojde svým tempem.“ Slyšte sedm adventních antifon z nového alba estonského duchovního minimalisty | Vltava.* Online. Český rozhlas. 2023. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/arvo-part-text-nas-ocekava-kazdy-k-nemu-dojde-svym-tempem-slyste-sedm-adventnich-9137224>. [cit. 2024-05-14].
- Martin Šulík, režisér a spoluscenárista — Sluneční stát — Česká televize.* Online. Česká televize. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1161360836-slunecni-stat/0/56385-martin-sulik-reziser-a-spoluscenarista/>. [cit. 2024-05-14].
- HUDEC, Marek. *Slovak composer Godár: Grants are killing artist's self-esteem.* Online. The Slovak Spectator. 2017. Dostupné z: <https://spectator.sme.sk/c/20434979/slovak-composer-godar-grants-are-killing-artists-self-esteem.html>. [cit. 2024-05-14].
20. *století | Classic Praha.* Online. Classic Praha. Dostupné z: <https://www.classicpraha.cz/poznejte-klasiku/20-stoleti/>. [cit. 2024-05-14].
- TESAŘ, Tomáš. *Martin Šulík.* Online. Česko-Slovenská filmová databáze. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/3511-martin-sulik/biografie/> Iris Szeghy. (n.d.). <http://www.szeghy.ch/en/title/>. [cit. 2024-05-14].
- BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla.* Akademie múzických umění v Praze, 2006. ISBN 80-7331-010-4.
- BRÁZDA, Marian, 2000. *Svet v pohyblivých obrazoch Martina Šulíka* [online]. Bratislava: Slovenský filmový ústav [cit. 2024-05-14]. ISBN 8085187191.
- GODÁR, Vladimír, 1998. *Martin Burlas.* In: 100 slovenských skladateľov. Národné hudobné centrum, s. 63–64. ISBN 8096779966.
- ZAGAR, Peter, 1998. In: 100 slovenských skladateľov. Národné hudobné centrum. ISBN 8096779966.
- GREČNÁR, Ján. *Filmová hudba od nápadu po soundtrack.* Ústav hudobnej vedy SAV, 2005. ISBN 9788089135042.