

Bohuslav Martinů jako skladatel filmové (reklamní) hudby?

V celoživotní tvorbě českého skladatele Bohuslava Martinů (8. 12. 1890, Polička – 28. 8. 1959, Liestal, Švýcarsko) je možné nalézt několik děl, které přímo souvisí s médii – rozhlasem, televizí a filmem.

Martinů složil hudbu k pěti filmům¹ (viz dále v textu), dvěma rozhlasovým hrám – *Hlas lesa* (H. 242, 1935), *Veselohra na mostě* (H. 247, 1935), jedné reklamě a dvěma televizním operám – *Čím člověk žije* (bez H., 1951), *Ženitba* (H. 341, 1952). K první zakázce hudby k filmu se Martinů dostal na počátku dvacátých let, konkrétně v roce 1922, kdy v Praze napsal notový part k němému snímku *Slovácké tance a obyčeje* (H. 134).² Z rukopisu, který je uložen v Moravském zemském muzeu v Brně, společně s několika krátkými klavírními skladbami zkomponovanými k danému filmu, je patrné, že práce spočívala ve složení doprovodu k jednotlivým scénám promítaným na plátně. To, že Martinů komponoval filmovou hudbu, bylo jistě z velké části ovlivněno prostředím, ve kterém žil. Když v polovině října roku 1923 odjel na tří měsíční pobyt do Paříže,³ netušil, že zde zůstane dalších sedmnáct let, a že právě Paříž bude mít zásadní vliv na jeho budoucí skladatelskou tvorbu, ke které můžeme počítat i filmovou hudbu. Díky působení v Paříži se Martinů mohl seznamovat s tvorbou významných francouzských skladatelů, neméně i režisérů, jakým byl např. jeden z průkopníků zvukového filmu, René Claire, se snímek *Sous les toits de Paris* z roku 1930. Pro Martinů byla zásadní hudba Maurice Jauberta a Jasquese Ilberta (*Don Quixote* z roku 1934, snímek *Golgotha* z roku 1937) a především filmová hudba představitelů pařížské šestky. Z ní vyzdvihneme práci Georga Aurica (např. hudba k filmu Reného Claira *A nous la liberté*) a Arthura Honeggera, jenž vytvořil hudbu k třiceti šesti filmům (např. *Les Misérables* z roku 1933). Právě Honeggerovi srozumitelné a dramaticky nápadité kompozice, v nichž spojoval jazz se zábavnou hudbou byly velkým vzorem pro Martinů.

V historii filmu je zásadní rok 1930, kdy začíná film “mluvit“, což přispělo k prudkému rozvoji tohoto média, které se neustále vyvíjelo, a které umožnilo využívání zvukových prostředků v podobě mluveného slova, hudby, ale i tzv. ruchů a ticha. Ve třicátých letech se v Paříži točila celá řada významných filmů, např. filmový pokus básníka Jeana Cocteaua *Une vie de poète* z roku 1932 či snímek již jmenovaného Claira *Quatorze Juillet*. Tento film

¹ Filmy, které jsou uvedeny v souborném katalogu děl Bohuslava Martinů: HALBREICH, Harry: *Bohuslav Martinů Werkverzeichnis und Biographie*, Mainz: Schott, 2007.

² Písmeno H. označuje pořadí skladeb v Halbreichově katalogu.

³ Na základě stipendia československého ministerstva školství.

ohromil zejména funkčním propojením obrazu a hudby, kterou složil výše uvedený Maurice Jaubert. Byl to právě Clair, kdo ve svých snímcích dokázal, že se může obraz a zvuk doplňovat, ale i nahrazovat. Stejně tomu bylo i s hudbou, jakožto hudební kulisou navozující atmosféru. Musíme zdůraznit, že právě v této době dostal Bohuslav Martinů svou první zakázku v Paříži, o které se dovídáme prostřednictvím dopisu domů: (...) „*Dělám něco do filmu a člověk musí strávit většinu času u nich.*“ (...) ⁴ O jaký snímek se konkrétně jednalo Martinů nepíše, ale s největší pravděpodobností jde o hudbu k francouzskému filmu *Melo* z roku 1932 (podrobněji viz dále v textu).

Abychom nezůstali jen u Paříže, objasněme si situaci u nás. Zvukový film ve třicátých letech sebou nesl značné problémy v souvislosti s přesycením užívání zvukových prostředků, především těch hudebních. Zejména v počátcích mluveného filmu docházelo ke skládání velkého množství „šlágrů“, přičemž hudba záhy získala ve zvukovém filmu nemalé uplatnění. To způsobilo, že řada skladatelů bezhlavě rezignovala na stylové zásady vlastní tvorby a začala se podřizovat filmu, a to jak v oblasti jeho dramatickosti tak i posluchačské náročnosti. ⁵ Hlavním problémem hudebních skladatelů bylo následování určité šablony, s čímž souvisela otázka, zda může dobrý skladatel vytvořit kvalitní hudbu pro film, nemá-li svůj vlastní prostor. Jen pro připomenutí, prvním českým zvukovým filmem je snímek s názvem *Když struny lkají*. Premiéru měl v kině Alfa na Václavském náměstí v Praze v září 1930. Pro nás je důležité, že bylo ve filmu využito zvukových prostředků ve formě slova a hudby; průměrné písně skladatele Františka Aloise Tichého s názvem *Koukej ty mne houpáš*. Mnohem významnější byla první česká zvuková veselohra uvedená 24. října téhož roku s názvem *C. a k. polní maršálek* režiséra Karla Lamače, k němuž titulní píseň a celou hudbu napsal skladatel Jára Beneš, později jeden z nejvýraznějších představitelů české filmové hudby.

Vraťme se ale k Bohuslavu Martinů. Mohlo by se zdát, že odmlka od prvního filmového počínu (1922) k dalšímu (1934) byla značně dlouhá. V této době ale Martinů skládá díla, která mají co dočinění s filmem. V roce 1925 píše skladatel klavírní cyklus *Film en miniature* (H. 148, *Film v miniatuře*). O dva roky později přichází balet *On tourne* (H. 163, *Natáčí se*) a v rozmezí let 1928 a 1929 vzniká opera *Les Trois souhaits* (H. 175, *Tři přání*). Právě dvě posledně jmenovaná díla počítala s filmovou projekcí, v případě baletu měla být jedna jeho

⁴ Dopis Bohuslava Martinů rodině, lokace odeslání Paříž: PBM Kr 80, ID 633, 26. 5. 1932.

⁵ MATZNER, Antonín, PILKA, Jiří: *Česká filmová hudba*, Dauphin, 2002, str. 53-63.

část dokonce znázorněna na plátně (děj odehrávající se pod mořem). Navíc je ve třetím dějství opery *Tři přání* jedna uzavřená pasáž filmové hudby.⁶

Významný je pro Martinů rok 1933, kdy se v září vrací z Paříže do Prahy, aby se mohl dne 19. září zúčastnit premiéry baletu *Špalíček* v Národním divadle v Praze. Zároveň dostává objednávku na hudbu k celovečernímu filmu *Marika nevěrnice* (H. 233).⁷ Film na román Ivana Olbrachta v režii Vladislava Vančury⁸ je v jeho filmové tvorbě označován za pozoruhodné dílo, avšak je tím nejdůležitějším v oblasti filmové hudby Martinů. Práce na zakázce, kterou mu nabídl Ladislav Kolda zajistila skladateli důležitou spolupráci na reklamě Zlínských ateliérů. Díky řadě dopisů, publikací a článků máme o tomto snímku nejvíce informací z celé filmové tvorby Bohuslava Martinů. Z důvodu rozsahu předkládaného textu ale není možné se tímto snímkem podrobněji zabývat. I přesto se u něj na chvíli zastavíme a ukážeme si na něm některé typické znaky a postupy práce filmové hudby Martinů.

Pro námět filmu nešel Ivan Olbracht příliš daleko. Děj vychází z jeho předešlých děl – *Golet v údolí* a *Nikola Šuhaj loupežník* a odehrává se na zakarpatské Ukrajině v Koločavě. Jedná se v podstatě o milostné drama mezi třemi postavami: manželkou dřevorubce Petra – Marijky, jejího milence Danila a manželem Petro Birčakem, vedle nichž hraje důležitou úlohu Petrova matka a babka Olena. Zároveň jde o (...) *první dramatický film z Podkarpatské Rusi, zajímavý hlavně tím, že v něm hrají pouze prostí lidé žijící skutečně na místech děje.*“ (...) ⁹ V Koločavě se také natáčela naprostá většina filmu, ovšem dialogy hlavních postav i ostatní zvuková výbava filmu byla dotočena ve studiu v Praze, a to z důvodu technického vybavení, které nebylo na vysoké úrovni. Premiéra filmu se konala v kině Kotva v Praze dne 2. března 1934. Zanedlouho po uvedení byl snímek označen jako naprostý „propadák“, až na jednu výjimku – a tou byla hudba. S tím souvisí otázka, jaká je hlavní funkce hudby pro tento film, proč byla právě hudební složka oceněna a jakých skladatelských prvků a postupů v ní Martinů použil?

Notový part s instrumentální hudbou, dokončený ve stanoveném termínu, je plný nových folklorních prvků, které skladatel spojil s citacemi lidové hudby. Je zcela nesporné, že pro filmovou hudbu Martinů byl zásadním nástrojem klavír, který neopomenul použít ani v *Marijce nevěrnici*, přičemž vedle klavíru využil i zvuků akordeonu. Je zřejmé, že si Martinů

⁶ BERNÁ, Lucie: *Film na svobodě Marijka nevěrnice*, Opus musicum, č. 5, 2005, str. 60-63.

⁷ Rukopisný autograf je nezvěstný, skica uložena v Institutu Bohuslava Martinů v Praze.

⁸ Scénáristy Karla Nového, střihače Jiřího Slavička a kameramana Jaroslava Blažka.

⁹ Citace viz Pestrý týden: *Český film hledá nová pole, nové úspěchy a uhlazuje se. Dějiny třiceti let*: roč. IX, č. 10, Praha, 10. 3. 1934.

musel osvojit řadu nových prvků, které sebou přináší práce na hudbě k filmu, zejména rozvrhnout si, kolik metrů zvuku je potřeba pro filmové pásmo. Skica uložená v Památníku Bohuslava Martinů v Poličce zahrnuje textové poznámky s časovými údaji, které pomáhají k lepší orientaci hudebních úseků k jednotlivým scénám. Tento styl byl charakteristický právě pro Martinů, který využíval stejného způsobu značení i ve své další práci (Střevíček).

Hudba je ve filmu rozdělena do jednotlivých uzavřených pasáží, které spojují několik scén střídajících se s dlouhými úseky bez hudby. To znamená, že hudba nezní po celou dobu snímku (72 minut). Někdy se dokonce divákovi může zdát, jako by některé obzvláště dramatické scény, kterým byla ponechána naprostá autenticita s původními zvuky, hudbu postrádaly. Autenticky zaznívá také hudba, kdy na scéně hraje místní kapela venkovských muzikantů. Celkově má hudba v *Marijce nevěrnici* důležitou úlohu při vyjadřování emocí, zejména při němých scénách Marijky a Danila. Navíc v některých částech vytváří jednotný nerušený celek. Vzhledem k odjezdu do Paříže, se Martinů nezúčastnil natáčení hudby, která byla nahrána Orchestrem Národního divadla v čele s Františkem Škvorem. Notový part dokazuje, že Martinů ani v tomto případě nevyužil žádných experimentů a pracoval stejně jako na svých ostatních dílech. Rukopis Martinů využívá typického nástrojového obsazení (pf, archi), které skladatel k filmové hudbě využíval. Že se jedná o Martinů je možné slyšet i v částech, kde dochází k souhře houslí s klavírem. Konkrétně jde o výrazný houslový motiv v paralelních sextách, jenž doprovází klavír, což je navíc umocněno střídáním tremola smyčců čtyř tónového motivu v sekundách (viz scéna kdy Danilo s Marijkou utíkají k babě Oleně). Co se týče typických znaků filmové hudby Martinů, stejně jako v dalších snímcích, i zde skladatel pracuje s krátkými často se opakujícími výraznými “motivkami“. Jedná se o dvou až pěti taktové krátké úseky, které nelze nazývat motivy. Nutno říci, že Martinů nebyl zastáncem leitmotivu, jímž ostatní skladatelé často prokládali filmovou hudbu.

Režie ani střih filmu nedopadli nejlépe. Snímku byla přisuzována nepropracovaná dějová stavba a zejména neznalost základů filmové techniky. Kamera a hudba kritizována nebyla, ba naopak – hudební složka byla přínosem filmu, stejně jako snaha realisticky postihnout život prostého člověka v jeho autentickém prostředí. Nepodařilo se zjistit, kolikrát byl film po premiéře ještě odehrán. Poslední jeho uvedení bylo v roce 2003, v rámci Festivalu Bohuslava Martinů, v divadle Laterna magika v Praze. Od té doby se žádný film s hudbou Bohuslava Martinů nehrál, a to ani při příležitosti padesátého výročí úmrtí skladatele.

Krátce po *Marijce nevěrnici* píše Martinů instrumentální hudbu k dokumentárnímu snímku, velkoryse udělanou reklamou na Baťovy závody s názvem *Střevíček* (H. 239) z roku 1935. O Střevíčku bylo několikrát řečeno, proto autorka nepovažuje za nutné se jím znovu

zabývat. Po této významné události následovaly už jen dvě výraznější práce v oblasti filmové hudby, z nichž první je hudba k dokumentárnímu filmu z roku 1935 *Město živé vody: Mariánské lázně*, (H. 240).¹⁰ K tomuto snímku zní instrumentální hudba ve složení klar, tr, pf, archi, doprovázející jízdu, panoráma města.

I přesto, že dostával Martinů zakázky filmové hudby převážně v Čechách, kam jezdil na prázdniny a na své premiéry, stále žil v Paříži, která ho značně ovlivňovala. Kdyby Martinů neprokazoval kvality skladatele filmové hudby, asi těžko by získal objednávku ke snímku Paula Czinnera s názvem *Melo* (H. 223). Toto psychologické drama dokončené roku 1932 mělo premiéru v Paříži 26. května 1935¹¹ a bylo známo i ve své německé verzi *Der Traumende Mund*. Snímek založený na hře Henryho Bernsteina poukazuje na romantický trojúhelník, stejně jako v *Marijce nevěrnici*. Tentokrátě však mezi houslistou Petrem, jeho ženou Gaby a jejich přítele, houslisty Michaela. Stejného námětu využil i francouzský režisér Alain Resnais, který natočil v roce 1986 film pod stejným názvem jen s dlouhým é – *Mélo*. Nutno dodat, že rukopis i obraz filmu z roku 1932 je nezvěstný, stejně jako francouzský film *André Gid* z roku 1936, jehož první provedení bylo 7. února 1936 na vlnách Československého rozhlasu v Praze v režii Jindřicha Honzla. O tomto filmu nemáme žádné informace, v Institutu Bohuslava Martinů dokonce není zařazen do souborného Halbreichova katalogu.

Poslední filmová nabídka přišla v roce 1938 od společnosti LUXOR, která Martinů požádala o složení hudby k filmu *Jiný vzduch* režiséra Martina Friče. Z dopisu odeslaného začátkem února téhož roku je zřejmé, že Martinů novou zakázku přijal. Hudbu k filmu ale složil Julius Kalaš. Můžeme tedy jen usuzovat, zda Martinů práci vůbec začal.¹²

V předchozím textu jsme vyjmenovali jednotlivé snímky, ke kterým Martinů složil hudbu. Nyní bychom ji měli charakterizovat, a to především na základě prozkoumání jednotlivých pramenů (korespondence, partitura, publikace, dobová periodika, nahrávky apod.)

Z hlediska počtu složené hudby k filmům není Martinů nikterak významným skladatelem filmové hudby, jakými u nás ve třicátých letech byl Jára Beneš, Miloš Smatek, Eman Fiala, Jiří Srnka, neméně i Otakar Jeremiáš, Julius Kalaš a František Škvor. Vzhledem k tomu, že se zabýváme filmovou (reklamní) hudbou, je dobré přiznat, že Martinů nebyl příliš známým a oslovovaným skladatelem hudby k filmu. Jeho jméno se v titulcích úspěšných

¹⁰ Rukopis uložen v Institutu Bohuslava Martinů.

¹¹ Kde se nepodařilo dohledat.

¹² Podrobněji tamtéž viz článek BERNÁ, Lucie.

filmů nikdy neobjevilo. Zůstává otázkou, zda to nebylo díky jeho působení v Paříži, kde trávil téměř většinu času. Možná se u nás tvůrci filmů zalekli spolupráce se skladatelem na dálku. I přes to, že Martinů složil hudbu pouze pro jeden celovečerní film (*Marijka Nevěrnice*), právem bychom ho mohli zařadit do kategorie v celku úspěšných tvůrců filmové a reklamní hudby. Uvedli jsme, že Martinů nebyl populárním skladatelem filmové hudby, možná i díky tomu není této problematice v dopisech ani v dobových periodikách věnována pozornost. Můžeme se jen domnívat, co chtěl Martinů skládáním filmové hudby říci. Na druhou stranu je nesporné, že byl filmem fascinován, hodně ho objevoval a postupem času se i on sám ocitl na jeho druhé straně. Mohlo by se zdát, že Martinů skládal hudbu k filmu pro peníze, i když to je sporné, jelikož s filmovou hudbou, jak sám psal, měl spoustu práce, která mu zabírala mnoho času. Peníze, které za hudbu dostával však byly na tehdejší dobu velice slušné. Martinů uvedl pouze jeden příjem, a to za celovečerní film *Marijka nevěrnice*, za který obdržel 15 000 Kč. Jak byl však ohodnocen za hudbu k reklamnímu snímku *Střevíček* nikdo neví. Filmová hudba Bohuslava Martinů je v několika publikacích označována jako příznak v celoživotní tvorbě skladatele. S tímto tvrzením autorka nesouhlasí, jelikož Martinů věděl, jak postupovat při skládání hudby filmu a jak jí zaujmout. Nicméně byl to on sám, kdo považoval filmovou hudbu za něco podřadného. Něco, co vždy stojí až na druhém místě...