

NÁROKY NA FUNKCI HUDEBNÍ REŽIE V DIGITÁLNÍM VÍCESTOPÉM NAHRÁVACÍM PROCESU

Název disertační práce Sylvy Stejskalové chápu jako vyústění dosavadního vývoje profese, kterou obvykle nazýváme hudební režii. Hledání kořenů a sledování vývoje této profese v rámci celé historie nahrávání hudby, sledování proměn funkce a úlohy hudebního odborníka při pořizování hudební nahrávky, to je podstatnou náplní této práce. V celé rozsáhlé části zabývající se historií přináší autorka řadu zajímavých a obecně ne zcela známých faktů, za nimiž stojí úctyhodný objem rešerší z nejrůznějších pramenů. Už sám předmět práce zaslouží ocenění, neboť ucelená literatura, která by se věnovala tomuto oboru, ať pohledem do historie, nebo do jeho aktuální praxe, v podstatě neexistuje.

Dalším aspektem textu, který se vine celou prací jako červená nit, je jakási apologie hudební režie. Nutno říci, že je toho třeba, neboť, obecně vzato, ani v laické, ba dokonce ani v hudební veřejnosti nepanuje o této profesi zcela jasná představa, ačkoli je přinejmenším posledních 40–50 let běžné uvádět v dokumentaci snímků jména hudebních režisérů. Nadto, jak se ostatně v textu uvádí, výsledek jejich práce je vlastně z poslechu nahrávky těžko poznatelný. Proto je užitečné ono neustálé zdůrazňování nutné účasti hudebně vzdělané osoby při procesu nahrávání hudby.

V části textu věnované historii nahrávání nalézáme profily několika generací osobností od samých počátků až po léta šedesátá. Z jejich činnosti je možné odvodit to, co lze více méně přirovnat k náplni práce současného hudebního režiséra. V těchto portrétech, ale i v dalších částech textu je sledován postupný vývoj profese, její proměny a také různé rozdíly ve funkci a pravomocích hudebních odborníků při nahrávání. V tom spočívá hlavní přínos této práce.

Mám-li se vyjádřit poněkud kritičtěji k některým stránkám tohoto textu, pak je to především ne zcela pečlivá konečná redakce. Myslím tím jednak některé drobné stylistické prohřešky, jednak občasně až příliš stručné formulace některých myšlenek. Jistěže se jedná o odborný text, který předpokládá určitou znalost dané problematiky. Nicméně i zasvěcený čtenář se občas musí domýšlet, jak bylo to či ono myšleno. Uvedu několik příkladů, které vyvolávají otázky.

Na straně 94 čteme: *Začátek digitální technologie nepředstavuje okamžité zdokonalení kvality zvuku. Digitální technika má jednoznačný přínos - výroba kopií bez snížení technické kvality.*

Věta je příkladem až příliš stručného vyjadřování. Fakticky vlastně digitální technika nepřinesla podstatné zvýšení kvality zvuku (pomineme-li vícekanálový záznam, např. Systém 5+1) v té míře, jakou přinesla např. stereofonie. A přínos rozhodně nebyl okamžitý. Od prvních relevantních digitálních snímků uplynulo zhruba 10 let do příchodu nosiče CD! Teprve s kompaktním diskem bylo možno ocenit opravdu výraznou výhodu systému, totiž prakticky dokonalou eliminaci jakéhokoli šumu, nejen na originálním snímku, nýbrž i na komerčním nosiči.

Podobně nejasnou formulaci nacházíme na straně 126: *Při vyšším počtu záběrů se nedá stanovit, jestli by jeden sled záběrů vyhověl lépe než druhy, posun místa stříhu lépe navodil celistvost průběhu atd. Podobné úvahy souvisí s časem určeným ke zpracování. U snímku, který vykazuje vyšší počet stříhů, je jejich počet a umístění variabilní, ne-li nekonečný. Hudební režisér se musí jednou rozhodnout pro jeden finální tvar.*

Jde tu zřejmě o určité postupy při stříhu, jejichž povaha by zasloužila bližšího vysvětlení, neboť kdo blíže tyto postupy nezná, nemůže tušit o čem je řeč.

V závěru si dovoluji uvést ještě několik příkladů, které jsou spíš námětem k diskusi.

Na straně 87 čteme: *Pokud někdo vznese názor, že sestříhaný snímek není pravdivý oproti živému provedení, dá se s ním za jistých okolností souhlasit. Interpretace hudby probíhá v přítomnosti a dále neexistuje. Pomocí stříhu ale vzniká nová kvalita, která při živém provedení nemá obdobu a tak byla postupně posluchači akceptována.*

Námítky proti stříhu bývají obvykle tyto: stříh porušuje přirozený tok hudby a stírá spontaneitu umělcova výkonu. Avšak: ideálně je třeba při sestříhu usilovat o takový průběh hudby, při němž sebelepší analýzou stříh nelze odhalit. Pokud je vznesená námítka opodstatněná, pak je to kritika špatného sestříhu, nikoli stříhu jako takového. Nová kvalita vzniklá sestříhem by neměla být pocíťována jako neuskutečnitelná při živém výkonu.

S podobnou problematikou souvisí i odstavec na straně 126: *Představa skladatele je zaznamenaná v notovém zápise, interpret ji akusticky realizuje na koncertě nebo ve zvukovém studiu. Hudební režisér přichází s novou úrovní zpracování, se zpracováním záznamu hudby, vytváří nové uspořádání větších či menších celků, čímž kompozici dává jedinečnou podobu, dále se nemění. Dílo tímto konzervuje. Proměnlivá je situace, kdy se dílo předvádí, proměnliví jsou posluchači.*

Hudební režisér vytváří nový tvar jen hypoteticky – výsledný tvar musí být latentně obsažen v nahraném materiálu. V něm jsou uchovány veškeré interpretovy záměry se vším všudy, i když ne v souvislém toku. Jinými slovy – není možné sestříhat nahrávku dokonalejší - jen tak dobrou jak nám to potenciálně umožní natočený materiál. Je, pravda, neměnný, ale nesmí být nepodobný pravdě, tj., jestliže interpret zahraje bezchybně celou skladbu, nebo je výsledný tvar vytvořen stříhem z několika záběrů, posluchač by tento rozdílný přístup neměl zaznamenat. Podmínkou je, že interpret je v pojetí důsledný. Není-li, nelze záběry kombinovat.

Jestliže text místy vyvolává diskusi, je to rozhodně užitečné. Tato práce má nesporný rys jedinečnosti, neboť jednak uvádí celou řadu informací, které obecně nejsou zcela známé, jednak souhrnně pojednává o velmi speciálním oboru, o němž, jak už bylo řečeno, neexistuje ucelená literatura. Proto tuto disertační práci doporučuji k obhajobě.

Prof. MgA Jaroslav Rybář