

Diskuse

PO PŘEČTENÍ JEDNÉ KRITIKY

Hudební měsíčník OPUS MUSICUM přinesl ve svém prvním čísle tohoto roku na straně 12 kritiku seriálu Ostravské televize „Elektronika a hudba“, který byl vysílán v září 1987. Autor kritiky Daniel Forró zde vyslovil své námitky vůči uvedenému seriálu takovým způsobem, který mne jako jednoho z řady autorů přinutil k jeho opětovnému shlednutí a k napsání této odpovědi. Seriál připravila redakce hudebního vysílání a jeho úkolem bylo populární a televiznímu divákovi srozumitelnou formou přiblížit tuto styčnou oblast hudby a techniky, která, přestože nás dnes a denně obklopuje, je pro většinu diváků z hlediska technického i hudebního stále ještě něčím novým. V žádném případě nešlo o to vytvořit naučný seriál pro několik málo odborníků a s nimi potom o podstatných či nepodstatných detailech polemizovat, ale zpřístupnit zájemci i zákušníkům vztahu elektroniky a hudby i laickému televiznímu divákovi. Že to nebyl typ pořadu „chytrý poučuje hloupého“, vyplývalo z toho, že naše televize, jak se osobně domnívám, takové pořady nevysílá, protože hloupý se stejně poučit nedá. Ale právě většina hudebních pořadů je zaměřena hlavně na plnění popularizačních cílů. Popularizační zpracování daného tématu bylo však podstatně obtížnější než zpracování naučné vzdělávací. Proto se také seriál nevyhroval některých nedostatků, např. v dramaturgii hudebních ukázek, v návaznosti a koncepci jednotlivých dílů, i odborných nepřesností ve výkladu. Avšak prohlásit jej za nevyhovující na základě neobjektivního přístupu k těmto nedostatkům a nepřesnostem a přitom argumentovat nepřesnými nebo dokonce zcela mylnými skutečnostmi je přinejmenším poněkud neobvyklé. Budu tedy komentovat některé konkrétní nedostatky a omyly, kterých jsem se v seriálu údajně dopustil.

Už v prvním díle jsem prý způsobil zmatení pojmů výrokem: „... první elektronický respektive elektrický nástroj...“, který se týkal Cahillova Dynamofonu. V seriálu se operovalo především s pojmem „elektronický hudební nástroj“ a toto nepřesné označení v případě Dyna-

mofonu jsem zobecnil na označení „elektrický“, což je plně v souladu s uznávanou klasifikací hudebních nástrojů. Bližší specifikace na nástroj „elektromechanický“ by diváky bez dalšího vysvětlení jenom mála. Dynamofon byly varhany; nevidím důvod, proč v populárně laděném pořadu nepoužívat raději jednoznačně srozumitelné záměry než neurčitá označení jako „nástroj typu varhan“, když po formální i zvukové stránce měly všechny tři verze tohoto nástroje evidentně nejbližší k varhanám.

Tou elektronkou z roku 1906 byla přirozeně trioda, pokud to autorovi kritiky není známo, protože s diodou z roku 1904 by žádný elektronický hudební nástroj nevznikl. A právě vynálezce triody Lee de Forest (a nebyl jediný, kdo triodu ve stejné době zkonstruoval) experimentoval se základními elektronickými obvody a roku 1915 postavil, ale nikdy zcela nedokončil, s elektronkami nástroj „Audion piano“. Do jaké míry to byl či nebyl rozmach hudební elektroniky si netroufám z historického hlediska posoudit, avšak patří vůbec tyto detaily do tak vzácného času popularizačního pořadu? Co se týče nelogického skoku k elektronickým varhanám, hovořil jsem o Trautoniu z třicátých let spolu se zmínkou o Mixturovém Trautoniu z počátku padesátých let vzhledem k dosažitelné obrazové ukázce a pak jsem se vrátil k Hammondovým varhanám z roku 1935, protože byly v druhé polovině třicátých let a ještě dlouho poté tím nejcharakterističtější představitelem tehdejší hudební elektroniky. Na vysvětlování systematiky či funkce ostatních elektronických nástrojů té doby nebyl prostor ani čas. Že nebylo nic řečeno o syntezátorech 40. let? Nejbližší k syntezátorům měl pouze Hanertův „Grafický komponovací stroj“, který osobně nepokládám za nějaký milník ve vývoji syntezátorů.

K terminologii hudební elektroniky může být přirozeně řada výhrad. Podle sdělení jazykové poradny Ústavu pro jazyk český připouští čeština označení jak „syntetizér“, tak „syntezátor“, které je dokonce frekventovanější. Je otázkou jenom konstruktivní diskuse navrhnout patřičnou normu názvosloví. V další kritice, na kterou jistě odpoví sám dr. Kratochvíl, chci upozornit na podstatný omyl Daniela Forró při upřesňování funkce „sampleru“, správně vzorkovacího nástroje nebo nástroje pracujícího se vzorkováním signálu (sampler = vzorkovací člen, vzorkovač; jde tedy o stejné slangové označení jako např. driver). Opravdu se nejedná o syntézu v pravém slova smyslu, ani o analýzu a resyntézu, nýbrž o digitalizaci a restituci zvukového signálu! Souhlasím s autorem kritiky, že MIDI není žádný převratný vynález ani jazyk, ale není to ani, jak on tvrdí, strojový kód! Je to systém komunikace mezi elektronickými hudebními nástroji, přístroji a výpočetní technikou, jehož převratnost spočívala právě v tom, že umožnil propojení nástrojů různých výrobců mezi sebou. Tento systém tvoří pak při-

slušné technické a programové vybavení a nikoliv strojový kód.

Při popisu nástroje Yamaha DX-5 jsem doslova řekl: „... v případě modulače pouze dvou tzv. operátorů...“. Neřekl jsem tedy slovo „vzájemné“ a nechtěl jsem přirozeně ani říci „vzájemná interakce dvou operátorů“, protože oboje by byl nesmysl. Daniel Forró zde záměrně překroutil a pozměnil můj výrok! Za jakým účelem? Další věta kritiky obsahuje jeho další omyl, že modulače jde pouze jedním směrem a že se operátory nikdy nedomodulují navzájem. U algoritmů 4 a 6 je možné uzavřít zpětnou vazbu tak, že dochází k modulaci i operátorů předcházejících.

V kritice 4. dílu seriálu je poukazováno na tradičně zaměřené, bez nápadu, sterilní, málo experimentující, klišovitě hudební ukázky. Zajímalo by mne, jak dlouholeté zkušenosti a jaké výsledky vlastní práce opravňují kritika k tak paušalizujícímu posuzování uvedených skladeb, které sice neslyšel v originále, ale hned pohotově je označil také jako přebasované, bez brilance, přehalované. Netvrdím, že ukázky představovaly to jediné, správné a typické, co elektronická hudba nabízí, ale chtěl bych vidět toho nehudebníka, jak by se s realizací těchto skladeb potýkal a jak dlouho. To asi skutečně souvisí s řemeslnickým přístupem k této oblasti hudby. Řemeslo elektronické hudby se však na našich vysokých hudebních školách nevyučuje, tam se posluchači učí především kritickému objektivnímu pohledu na tuto oblast hudební tvorby a základní tvůrčí práci se zvukem. Že se to učí na podstatně skromnějším vybavení než má řada soukromých studií i hudebních skupin, to je otázka jiná, ale není to vůbec zařízení beznadějně zastaralé. Výrok kritika o stejně zastaralých znalostech vyučujících je jenom neomalenou urážkou všech pedagogů, kteří u nás v této oblasti působili a působí.

Ukázka práce studia AMU mohla na někoho působit naaranžované, ale že by trapně? Adepti skladatelského povolání, kteří se v budoucnu třeba vůbec elektronickou hudbou zabývat nemusí, přesto moc dobře vědí, že na jednorázový syntezátor nemá smysl hrát v klastrech dvěma nebo dokonce třema rukama a také tak nehrá! Ač jakkoliv podrobně jsem studoval tento záběr, zahlédl jsem pouze, jak trochu ztrémovaný posluchač přibral na uvedeném syntezátoru ke klávese C ještě spodní E. Ale to snad ani nejnáročnějšímu odborníkovi zas tolik vadit nemohlo. „Dílo“, jak označil kritik kompoziční cvičení posluchače, určitě nepředstavovalo skladbu světového formátu, ale bylo natolik poctivě připraveno a míněno, než aby mohlo být tak ironicky zlehčováno.

V závěru kritiky líčí Daniel Forró „zajímavou“ perspektivu dalšího vývoje hudby a jejího instrumentáře a argumentuje příkladem osudu krumhornů, cinků a zobcových fléten a ohleduplností k dětem, které si vlastní neumělo-

hrou na housle ničí sluch i vkus! I výborní hráči mají prý neustále nějaké potíže s hrou na klasické nástroje, a proto časem přejdou na tisknutí kláves syntezátorů! Na tradiční nástroje se pak bude hrát jenom hudba 18., 19. a tradičnější hudba 20. století! Této prognóze však unikla jedna důležitá skutečnost a tou je zásadní rozdíl mezi akustickým projevem tradičních hudebních nástrojů a sebedokonalejším zvukem syntezátoru, který zůstane vždy zvukem jenom reprodukováným. A žádná reprodukce nikdy nenapodobí a nenahradí psychoakustické momenty které každý hudebník i posluchač při akustické generaci i přenosu hudby pocítuje. Film nenahradil divadlo televize nenahradila film či fotografie obraz. Tak ani elektronické hudební nástroje nenahradí tradiční instrumentář ale budou s ním existovat ve vzájemné symbióze. Česká filharmonie nebude tedy naštěstí s přelomem tisíciletí nakupovat syntezátory a neumělý tón houslí v dětských rukách se nestane historickou záležitostí. To ovšem vůbec nebrání tomu, aby naše elektroakustická hudba nenastoupila proces své renesance neprobrala se konečně z dlouholetého útlumu a kvalitní tvorbu neprezentovala na kvalitním instrumentáři. Zůstává však otázkou, do jaké míry tomuto procesu prospěla tak pojatá kritika.

VÁCLAV SYROVÝ