
Hudební režie v procesu nahrávání



Sylva Stejskalová

Recording Direction in the Process of Sound Recording

Abstract: The article deals with the recording of a final work of students from the Department of Sound Creation whose specialisation is recording direction and sound creation at the Music and Dance Faculty of AMU. The project was supported by the student grant competition AMU 2016. A large emphasis has been given to the differentiation of two professions, recording director and sound engineer, with particular focus on the profession of recording direction. The article intends to show that the contemporary character of both professions depends on the evolution of recording technology. All the stages of the recording process are included. The article also shows how the editing of recorded sound material has become a research subject in its own right. Finally, there are presented examples of the work of students and score attachments to illustrate the author's theories.

Keywords: recording director, recording process, sound creation, sound engineer, editing

Úvod

Nahrávací proces, magisterský projekt a metodika výuky na vysoké umělecké škole

Obsahem článku jsou obecné poznatky o nahrávacím procesu a funkcí hudebního režiséra. To vše za účelem objasnění a opodstatnění významných projektů v oboru hudební režie na HAMU, jakým byl v roce 2016 projekt SGS (Studentská grantová soutěž). Zmínka o metodice se pouze dotkne problematiky výuky.

Hudební režie všeobecně

Skladatel – dirigent – interpret – posluchač – historický pohled

Skladatel – dirigent – interpret – záznam zvuku – hudební režisér – posluchač – od vynálezu gramofonové desky dodnes

V začátcích, kdy nebyla možná editace (montáž, sestřih) záznamu, funkci hudebního režiséra zastával hudebník, což mohl být dirigent, skladatel. Při zdokonalení záznamu a stříhu se ukázalo účelné, aby hudební režii vykonával někdo, kdo se na tuto činnost specializuje.

Provedení na koncertě je vždy odlišné od pozdější reprodukce. Záznam je potřeba stylizovat, aby posluchače zaujal, nejedná se o živé provedení. Záznam hudby by přesto měl být schopen předávat maximální zážitek. S tím úzce souvisí zvuková podoba nahrávky, která nemusí nutně napodobovat reálnou akustiku prostoru, kde hudba zní. Může naopak vytvářet virtuální realitu. To platí zejména o hudbě filmové a všech žánrech populární hudby.

Každá nahrávka představuje záznam zvuku v reálné situaci. Teoreticky je možno vnímání zvuku technicky napodobit například pomocí speciálního mikrofonu (umělé hlavy). Takto zaznamenaný zvuk není schopen nahradit dojem z poslechu v sále. Chybí náš mozek, který vnímanou hudbu analyzuje, a vytváří tak celkový zážitek. Lepšího výsledku se dosáhne, když zvukový mistr pomocí mikrofonů vytváří akustickou virtuální realitu, která napomáhá zprostředkovat krásu zvuku technickými prostředky.

Nahrávka obsahuje hudební a zvukově výtvarnou složku. Odpovědnost za oba dva parametry nesou hudební režisér, který se věnuje hudební stránce nahrávky a mistr zvuku, který odpovídá za zvukovou podobu. Názory obou se ale mohou doplňovat a kombinovat.

Technické možnosti nahrávání a stříhu hudby se stále zdokonalují. Práce se zvukem se nyní dá porovnat s prací v jiných uměleckých oborech, např. výtvarných (s grafikou, fotografií). I tyto umělecké směry pracují s digitálními technologiemi, stejně jako hudba.

V hudbě se využívá pro záznam interpretace nebo pro samostatnou skladatelskou tvorbu v podobě např. elektroakustické kompozice. Digitální technologie poskytuje všem produkty umožňující tvorbu i nahrávání hudby ve špičkové kvalitě v profesionálních podmínkách, ale i soukromě. Nahrávání hudby se rozvinulo do nejrůznějších podob a modelů, které slouží všem žánrům i specifickým potřebám vážné hudby. Zájem všech účastníků nahrávacího procesu (majitelé zvukových studií, producenti, zvukoví i hudební režiséři, skladatelé, aranžéři, instrumentalisté) je neustále sledovat vývoj, vybavovat svá pracoviště novými přístroji, učit se s nimi tvůrčím způsobem pracovat (od dob zavádění prvních

digitálních přístrojů do nahrávacích studií uplynulo více než 30 let). Hledají rovnováhu mezi uměleckými aktivitami, prostředky, jimiž je mohou vyjádřit, a tím, co žádají posluchači a co bude konkurenceschopné. Hudební režii jako součást procesu nahrávání nelze ponechat stranou a vymezit jí pouze zodpovědnost za dodržení notového zápisu, jak ve svých počátcích vykonávala.

Interpretační umění představuje výklad hudebního obsahu zaznamenaného v notovém zápise nebo interpretaci hudebních myšlenek formou improvizace. Hudební režie se vyvinula do svébytné formy, podílí se na uměleckém ztvárnění zvukového záznamu interpretovaného díla. Hudební režisér je partnerem jednotlivým sólistům, komorním uskupením, orchestru a jeho dirigentovi, sólistům účinkujícím s orchestrem, vokálním sborům a ostatním členům nahrávacího týmu. Režisér podstatou své práce ovlivňuje umělecké zpracování i vyznění výsledné nahrávky. Podobně jako skladatel elektroakustické kompozice má k dispozici zvuk zaznamenaný v čase, se kterým dále pracuje jako s primárním materiálem. Zastupuje interprety jako mezičlánek mezi nimi a zvukovým režisérem. Obor hudební režie v tomto smyslu patří mezi interpretační umění. Popis jeho současné funkce spadá do oblasti teorie interpretace, ze které bude možno odvodit didaktiku oboru.

Rozlišení oborů hudební a zvuková režie může být překvapivě nejasné. Náplň práce se často odvíjí od schopností jednotlivých osobností. Stále se objevují názory, že mistr zvuku a hudební režisér je jedna a tatáž osoba. Není divu, neboť jsou to profese nesmírně specifické, technicky i umělecky náročné. Ve výsledku jsou jejich jména drobně vytištěna na zadní straně bukletu či přebalu CD, v titulcích filmu, zmíněna po odvysílání nahrávky v rozhlasu. Hudební i zvukoví režiséři jsou při nahrávání v blízkém kontaktu s každým z umělců přicházejících zaznamenat svůj interpretační výkon, i s těmi nejlepšími z nich. Bez nahrávek absolventských výkonů se neobejdou ani vysoké, střední či základní umělecké školy.

Předpokládejme, že předmětem nahrávání je umělecká hudba, tedy hudba nahrávaná v akustickém sále nebo zvukovém studiu. Všichni si umíme představit, že pro vznik nahrávky je potřeba zajistit: interprety, prostor s kvalitní akustikou, technické prostředky – mikrofony, nahrávací zařízení. V neposlední řadě osobnost režiséra, znalého dané problematiky.

Představa, že režisér je schopen realizovat zvukovou i hudební složku nahrávání, není nepravdivá. Již názvy jsou zavádějící, do cizích jazyků těžce přeložitelné, protože i funkce osob pracujících v nahrávacím průmyslu se v minulosti i v současnosti adaptovala a vyvíjí. Vymenujme pokud možno všechny, koho se záznam zvuku týká, s kým jsou spojeny následující, běžně používané názvy profesí. Zodpovědnost za zaznamenaný zvuk po technické i estetické stránce nese mistr zvuku, zvukový mistr, zvukový inženýr, zvukový režisér, za provedení technických úkolů asistent mistra zvuku, asistent střihu. Za hudební obsah nese zodpovědnost hudební režisér, případně asistent hudební režie. S výsledkem musí souhlasit produkce, tedy producenti a jejich asistenti. To je vyčerpávající rozpětí výrazů

českého jazyka pro osoby účastnící se nahrávacího procesu. Text se bude nadále zaměřovat na oblast hudební režie, respektive na profesi **hudebního** a částečně i **zvukového režiséra**, kterého nazýváme také **mistrem zvuku**.

Pro pochopení nahrávacího procesu je dobré si uvědomit všechny jeho fáze, aby bylo jasné, která se jakým způsobem týká které profese. Jedná se o týmovou práci, jež má své zákonitosti (viz další text).

Tabulka č. 1 – Fáze nahrávání

			PROCES NAHRÁVÁNÍ	ZVUK	HUDBA
			Organizace	Zvuková režie	Hudební režie
1	Produkce	a)	Personální zajištění, dramaturgie, místo nahrávání, volba nahrávacího týmu	Volba nahrávacího prostoru v úzké spolupráci s mistrem zvuku	
		b)	Uzavření smluv		
2	Přípravná fáze nahrávání	a)			Studium partitur, předání informací mistru zvuku o obsazení a žánru nahrávaného repertoáru
		b)		Seznámení se s obsazením a umístěním hráčů v nahrávacím prostoru	
		c)		Volba a zajištění nahrávacího zařízení	
		d)			Konzultace s interprety, zvolení taktiky nahrávání, poslech interpretace díla
3	Nahrávání ve zvukovém studiu nebo akustickém prostoru (v koncertní síni)	a)		Příprava zvukového studia	
		b)		Společná konzultace zvukového obrazu	
		c)		Zkušební snímek	Záznam poznámek
				Konzultace s interprety nad zkušebním snímkem ohledně zvukového obrazu a interpretace	

			PROCES NAHRÁVÁNÍ	ZVUK	HUDBA
			Organizace	Zvuková režie	Hudební režie
		d)		Záznam jednotlivých záběrů daného repertoáru	Komunikace s interprety, zápis poznámek, zodpovědnost za pokrytí celého repertoáru bezchybnými záběry
4	Postprodukce	a)	Střih	Střih 1 – sestřih nahráného materiálu podle poznámek hudební režie	
			Komentář interpreta, producenta		
		b)		Střih 2 – zpracování poznámek interpreta, producenta	
		c)	Mix	Mix – finální balance hlasů a nástrojů	
		d)	Mastering	Mastering – dokončení zvukové podoby snímku, zvukové vyrovnání jednotlivých skladeb	
5	Vydání titulu	a)	Výroba a rozmnožení masteru zvukového nosiče		
		b)	Grafické práce na úpravě obalu a bukletu		
		c)	Texty o hudbě a interpretech		

1) Produkce nahrávání

1a) Dramaturgie – určení obsahu nahrávání, obsazení umělců, kdy a kde se nahrávání uskuteční a kdo ho provede. Zvukový mistr by se měl vyjádřit k volbě nahrávacího prostoru a zvolit nahrávací technologii

1b) Uzavření smluv se všemi zúčastněnými

2) Přípravná fáze nahrávání

2a) Studium partitur

2b) Obsazení a umístění hráčů na pódiu

2c) Zajištění nahrávacího zařízení

2d) Konzultace s interprety, stanovení postupu nahrávání

3) Nahrávání

3a) Příprava ve zvukovém studiu či místě vzniku nahrávky (nastavení a zapojení mikrofonů, nahrávacího zařízení)

- 3b) Vytvoření zvukového obrazu
- 3c) Zkušební snímek – poslech s interprety
- 3d) Nahrávka jednotlivých záběrů celé skladby

4) **Postprodukce**

- 4a) Střih 1 – poslech s interprety, skladatelem a produkcí
- 4b) Střih 2 – zpracování jejich poznámek
- 4c) Mix
- 4d) Mastering ve zvukovém studiu. Někteří mistři zvuku jsou specializováni pro provádění masteringu nahrávek a je jim svěřena definitivní zvuková podoba nahrávky.

5) **Vydání titulu** vydavatelstvím či vlastníkem nahrávky zahrnuje:

- 5a) Výroba a rozmnožení masteru zvukového nosiče
- 5b) Grafické práce na podobě přebalu zvukového nosiče
- 5c) Patří sem i zpracování informací o hudbě a umělcích, prostorách, kde nahrávka vznikla, fotodokumentace apod.

Vysvětleme, kdo se uvedených fází účastní:

Producent přichází se zadáním projektu a s výběrem interpretů, zajišťuje místo nahrávání a obsazení nahrávacího týmu, obstarává financování projektu. **Mistr zvuku** se svými **asistenty** připravuje nahrávání po technické stránce. Potřebuje znát prostory, kde bude nahrávání probíhat, musí znát účel nahrávky a co se bude nahrávat. Produkce či hudební režisér mu podá informace ohledně nástrojového obsazení. **Hudební režisér** zodpovídá za hladký průběh nahrání zadaného repertoáru a dodržení notového zápisu interpretů. Pokud by zadání nebylo dodrženo (nahrávka neodpovídá notovému zápisu), může to znamenat nemožnost vydání snímku a investice do nahrávání by byla zmařena. Je potřeba dodržovat i takové detaily, jakými jsou použití totožného vydání partitury, které interpreti nastudovali a které odsouhlasila produkce. Nahraný materiál je zpracován podle poznámek hudebního režiséra. Nahrávka je z jednotlivých záběrů sestavena během fáze střihu. Velmi záleží na šikovnosti, ve velké míře rutině toho, kdo nahraný materiál zpracovává. Čím větší zkušenosti a umělecká představitost, tím lepší výsledek. Protože se jedná o týmovou práci, členové týmu přináší každý i své specifické znalosti i talent pro dané úkony. Jejich postavení v rámci týmu může být v tomto smyslu v detailu variabilní. Jejich aktivity se uzpůsobují tak, aby výsledek společné práce byl co nejlepší (vysvětlení dále v textu). Po finálním mixu, finální úpravě zvuku a masteringu je hotová nahrávka předána produkci k vydání.

Historický vývoj obtížnější nahrávací projekty rozvinul do podoby, kdy je každá etapa nahrávacího procesu zastoupena více lidmi. Kontrola a zodpovědnost není na jednotlivci. Produkce nahrávání zaměstnává asistenty, kteří se zaměřují na jednotlivé úkoly (osoba

zaměřená pouze na smluvní zajištění umělců, na koordinaci termínů v nahrávacím studiu a zajištění nahrávacího týmu v požadovaném složení, zajištění ekonomické části). Při přípravě nahrávání, nahrávání a zpracování nahrávky se nahrávací tým ustálil ve složení mistr zvuku, asistent mistra zvuku a hudební režisér (který může být i producentem, může mít i svého asistenta). Jedná se o týmovou práci, kde velmi záleží na spolupráci, sešranosti všech jeho členů, kteří k tomu musí mít potřebné vlastnosti a předpoklady.

V důsledku rozvoje nahrávací techniky, která se stala přístupnou i malým firmám, se objevila možnost, že nadaný jedinec zastane všechny profese nahrávání. V průběhu 90. let začala vznikat první soukromá nahrávací studia po vzoru západních zemí, kde podobná studia již dávno existovala.

Jedná se o spojení funkce hudebního a zvukového režiséra, včetně přípravy a realizace nahrávání.

Za specifickou linii lze považovat zmíněnou elektronickou hudbu. Skladatel zvukovou podobu díla vymyslí, vytvoří zvukový materiál, zaznamená a vyprodukuje její tvar ke komerčním či prezentačním účelům.

Srovnáme náročnost nahrávky lidových písní v podání dětského sboru a nahrávku koncertu se symfonickým orchestrem a sólisty. Jde o nesouměřitelné hudební výkony s rozdílnými požadavky na zpracování. Potřeba hudebního režie se váže k náročnosti nahrávané kompozice.

Čím je hudba složitější, tím více interpret potřebuje péči ze strany hudebního režiséra. Zodpovědnost za výsledný hudební tvar (ne zvukový obraz snímku) nese interpret svým výkonem. Při dnešních technických možnostech se bez kombinace, tedy střihu jednotlivých záběrů, téměř neobejdeme. Pokud by nahrávky nebylo možné sestavit z více záběrů, nelze eliminovat nebezpečí, že by hudební chyby zůstaly na nahrávce. Funkce hudebního režiséra, který přebírá zodpovědnost za hudební obsah nahrávání, je v tuto chvíli nenahraditelná.

Zvukový mistr bývá většinou inženýr vzdělaný v technických oborech. Těžiště jeho znalostí není primárně v hudebním vzdělání, i když určité hudební vzdělání i talent jsou nezbytné. Úloha hudebního režiséra vyžaduje znalosti teorie hudební skladby, analýzy poslechu hudby (od sólového výkonu po symfonická díla), rozeznávání chyb vzniklých v různých hlasech početnějších nástrojových obsazení (k tomu je vzděláván právě na HAMU).

Víme však, že se i zvukoví mistři rekrutují z řad hudebníků. Stejně tak se ze zvukových mistrů stávají hudební režiséři. Hudební režisér může být původní profesí interpretem a ne skladatelem, i on se může vypracovat na pozici mistra zvuku nebo mít k tomu sklony. Producent nebo žijící skladatel jsou schopni zastat funkci hudebního režiséra. Dobrým příkladem může být žijící skladatel, který svými komentáři může rozhodnout či ovlivnit interpretaci díla při nahrávání. V době internetové komunikace vůbec nemusí být přítomen v nahrávacím studiu. Běžně probíhá hovor mezi vzdálenými místy, ba i kontinenty (tím se eliminují náklady na dopravu, na celý projekt). Schopnost hovořit cizími jazyky je vyžadována od všech členů nahrávacího týmu.

Asistent mistra zvuku může nahrávání připravovat, ale také, má-li k tomu potřebné technické i umělecké předpoklady, zpracovávat nahraný materiál. Jak je z výčtu patrné, vývoj promíchal technické a hudební předpoklady natolik, že se původní rozdělení profesí rozměnilo do mnoha podob.

Různorodost obsazení nahrávacího týmu přinesla doba svými rozšířenými možnostmi digitálně zpracovávat zvuk a přístupností nahrávacích zařízení. Považovat jednu variantu jeho složení či práci jednotlivců za jedinou možnou je nereálné. Specifikace obou profesí, nalezení hranic mezi nimi, by měla být předmětem zpracování metodiky pro potřeby výuky. **Snažme se držet v praxi osvědčených postupů, ve smyslu kategorizace rozložení úkolů týmu a účelu nahrávání.**

Teoretické úvahy k rozlišení obou funkcí:

1) **Nahrávka bez zvukového mistra.** Pokud majitel nahrávacího zařízení má základní představy o způsobu nahrávání, je schopen takovou nahrávku provést. Zpravidla se jedná o živou nahrávku k nekomerčním účelům.

2) **Nahrávka bez hudebního režiséra.** Natočí ji zvukový mistr nebo kdokoli, kdo vlastní nahrávací zařízení a má potřebný talent k posouzení hudební kvality interpretace. Tím vznikne **jednoduchý záznam koncertu či vystoupení**. Producentem může být soukromá osoba, interpret. O podařený, takto vytvořený snímek může mít zájem i vydavatelství.

V dnešní době jsou požadavky na kvalitu vydávaných titulů velmi vysoké. Měli bychom si být vědomi poptávky a množství konzumentů nejrůznější kvality zvukového záznamu v době internetu. Proto nejsou varianty č. 1 ani 2 vyloučeny.

U složitějších projektů zvukový mistr nemůže mít dostatek času při ovládnutí nahrávacího zařízení a neustálé kontrole kvality záznamu, aby se navíc věnoval hudbě samotné. Stejně tak by hudební režisér nemohl řešit technické problémy během nahrávání, má-li se plně věnovat notovému zápisu (a jeho kontrole při sledování znějící hudby nahrávané ve studiu či koncertním sále).

3) **Hudební režisér i zvukový mistr mají totožné znalosti.** Každý se věnuje své doméně a **mají stoprocentní přehled** o obou profesích.

4) **Hudební režisér a zvukový mistr disponují každý pouze znalostmi svého oboru.** Dokáží se naprosto **přesně doplňovat** při vzniku nahrávky. Body 3) i 4) jsou extrémy, jejichž uplatnění v praxi se nedá očekávat. Buď by jeden druhému neustále „překážel“ a pletl se mu pod ruce, nebo by nedocházelo k potřebné vzájemné kontrole.

Pokud budeme hledat místo, kde se obě profese ideálně prolínají, bude někde uprostřed mezi oběma extrémy [bod 3) a 4)]. Týmy jsou sestavovány za tímto účelem – ideálně pokrýt všechny funkce při nahrávání. Pokud jsou některé osobnosti nevyvážené, jiné je v týmu doplňují. Lze si představit excentrické týmy, kde jeden vévodí nad všemi ostatními nebo kde se nepodaří vybudovat potřebnou spolupráci a tým není považován za ideální. Nahrávací tým bude vždy posuzován producenty, interprety a nakonec i posluchači, kteří ovlivňují jeho uplatnění nejvíce.

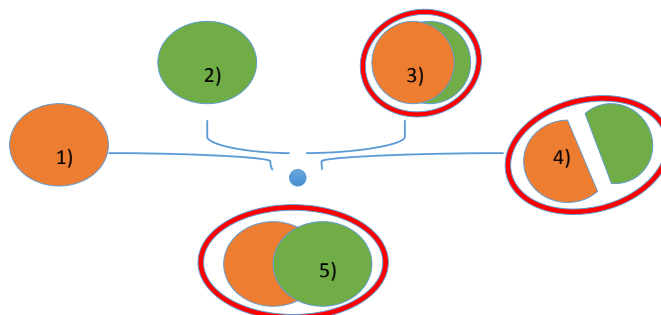
Tabulka č. 2

Znáznornění časového období, výskytu nahrávání, obsazení nahrávacího týmu a typu nahrávání.

Časové ukotvení	Výskyt nahrávání	Obsazení týmu		Znalosti oboru	Typ nahrávání
Současná doba	Soukromé firmy, ZUŠ, konzervatoře	Nahrávka bez zvukového mistra		Osoba provádějící nahrávání ví o problematice nahrávání základní informace	Demonstrativní záznam koncertu či vystoupení
Digitální éra (od 80.–90. let 20. stol. až dodnes)	Soukromé firmy a vydavatelství	Nahrávka bez hudebního režiséra		Osoba provádějící nahrávání ví o problematice oboru zvuková tvorba maximum	Záznam koncertu či vystoupení s jednoduchým průběhem zpracování
	Velké i malé nahrávací firmy či společnosti ČR, ČT, FOK, Arco Diva, MUSA, Zvukové studio HAMU, SONO, Smecky Music Studios apod.	Nahrávací tým ve složení	Mistr zvuku a hudební režisér	Obě profese se doplňují, mají společné i specifické znalosti	Snímky menších těles, kde technickou přípravu zvládne jeden člověk
Po celou dobu existence nahrávání zvuku	Velké firmy a velká soukromá studia od 90. let 20. století (ČR, ČT, FOK, Supraphon, ČNSO, Filmharmonie Orchestra apod.)		Mistr zvuku, jeho asistent(i) a hudební režisér	Všichni zúčastnění přispívají potřebnou měrou znalostí, které se doplňují v plném výkonu týmu	Snímky s velkým nástrojovým obsazením i jednodušší projekty

5) Hudební režisér i zvukový mistr mají okruh **společných znalostí**, které jim umožní nahrávat vysoce kvalitní snímky po stránce hudební i zvukové.

Graf č. 1 popisuje vztah právě popsaných bodů:



Výčet potřebných úkonů je stanoven pro každý typ nahrávání individuálně. Ze všech možných uvedených variant promísení zúčastněných profesí nakonec nezáleží na tom, kdo se kterého úkolu zhostí, pokud to neovlivní výsledek negativně. Proto se setkáváme v různých nahrávacích studiích s různými typy osobností i jejich kombinacemi v týmu. Tím se mohou přizpůsobovat poptávce svých klientů, nabízet specifické kvality, kterými se od ostatních odlišují.

Pro dokumentaci bodu č. 5 poslouží jednoduché znázornění (Graf č. 2)



Popis grafu č. 2: zelené pole představuje zvukovou režii, oranžové hudební režii (nebo naopak). V případě postupu „one man show“ budou obě pole zastoupena jednou osobou. Tečkovaný střed znamená praktickou i teoretickou znalost společných úkonů.

Modrá oblast specifické úkoly každého z nich.

Krajní oblasti jsou umělecký talent, praktické dovednosti a osobní vlastnosti každého jednotlivce.

Konkrétní obsah jednotlivých polí grafu:

Zelený čtverec – zvuková režie představuje všechny úkoly spadající do profese zvukového režiséra.

Oranžový čtverec – hudební režie představuje všechny úkoly spadající do profese hudebního režiséra.

Průnik obou profesí je v grafu vyznačen kruhem. Hudební režisér zodpovídá za správnost provedení notového zápisu.

Zvukový režisér zodpovídá za správné sejmutí a provedení zvukového záznamu hudebních nástrojů či lidského hlasu, sleduje nehudební ruchy. Je pomocníkem hudebního režiséra.

Hudební režisér vnímá a slovy komentuje estetické kvality zvukové podoby snímku, komentuje bilanci hlasů v kontextu partitury.

Střih a mix také spadá do oblasti společné oběma profesím.

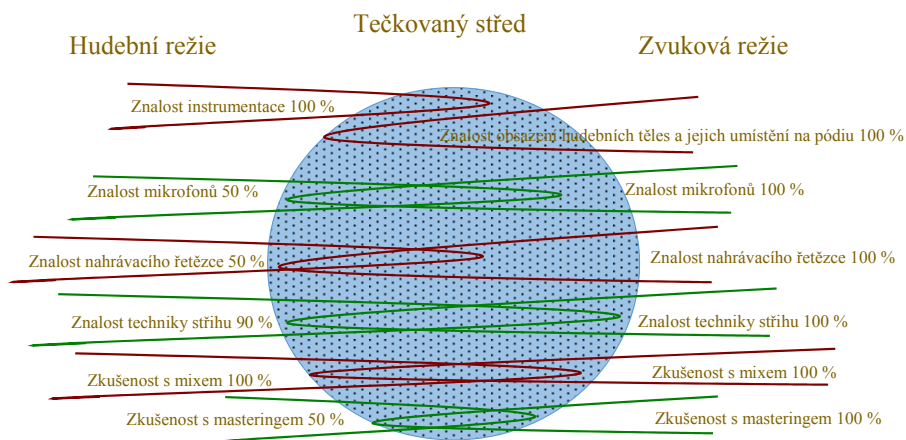
Modrá oblast – specifické úkoly – jsou ty znalosti, které jsou pro každou profesi potřebné, ale nemusí být chápány do detailu a prováděny druhou stranou. Jeden na druhého se v této oblasti spoléhá (věří doporučením ostatních, zná výsledky předchozí práce, má osobní zkušenosti apod.). Hudební režisér připravuje nahrávání studií partitur (srovnávacími analýzami), podrobně je sleduje při nahrávání, vede zápis poznámek o kvalitě každého záběru. Podle jeho návrhu kombinace jednotlivých záběrů je snímek dále zpracován.

Zvukový režisér vytváří koncepci nahrávání podle informací z produkce, respektive od hudební režie, ohledně obsazení a žánru. Pro nahrávání vybírá konkrétní mikrofony, rozhoduje o jejich umístění, provádí jejich zapojení i všech částí nahrávacího řetězce, zpracovává střih, mix a mastering nahrávky.

Krajní zbývající části obou čtverců představují oblasti, ve které může jeden dominovat nad druhým. Hudební či zvukový režisér může mít více zkušeností, může být uznávanější osobností v oboru apod. Neopominutelnou součástí jsou osobní charakter, psychická vybavenost, umělecký talent apod.

Přesné hranice jednotlivých oblastí nelze stanovit, jsou případ od případu jiné. Čím více ke středu, tím více je potřeba všechny činnosti pojmenovat za účelem jejich kategorizace a využití při výuce.

Tečkovaný střed představuje společné rutinní úkoly, které obě profese ovládají. Vykonává je ten, do jehož profese úkol spadá nebo je ho schopen vykonávat nejlépe (Graf č. 3):



Co hudební i zvukový režisér ovlivňují společně:

Komunikují při přípravě nahrávání ohledně obsazení a instrumentace daného repertoáru. Při nahrávání diskutují nad postavením mikrofonů vůči nástrojům v prostoru, komentují vytvořený zvukový obraz, poměry mezi nástroji.

Intenzivní propojení (po přípravě nahrávání v určeném prostoru) se nabízí při diskusi nad zvukovým obrazem nahrávky. Názory obou na estetické vyznění snímku jsou velmi důležité. Charakteristika zvukového obrazu se vždy utváří z reálného zvuku, jak nástroje či hlasy znějí v akustickém prostoru studia či v koncertním sále. Mistr zvuku vytváří co nejvěrnější zvukový obraz akustické situace v nahrávacím prostoru. Vzhledem ke stylu a žánru nahrávané

hudby vytváří budoucí zvukový obraz snímku. Hudební režisér by měl mít představu, co je možno se zvukem technicky provést, jak ho dodatečně změnit. Měl by se umět pohotově vyjádřit. Často se setkáváme se situací, kdy se cíleným použitím mikrofону eliminují nedostatky akustiky v sále. Zvuk je upraven v postprodukční fázi pomocí umělého dozvuku.

Hudební režisér musí chápat, jakým způsobem je zvuk ze záznamu proměněn oproti realitě. Jak zvuk ovlivňuje volba a nastavení mikrofónu, případně další úpravy. Vždy se jedná o zvuk zprostředkovaný, upravený. Jakým způsobem se projevuje vzdálenost zvukového zdroje od mikrofónu, umístění hudebníků v konkrétním prostoru. Jak sluchem vnímáme a hodnotíme zvukový obraz slyšený ze záznamu, abychom dosáhli co nejlepšího výsledku v souladu s názory ostatních (členů týmu i nahrávajících umělců). Při mixu sestřižené nahrávky je nutné vnímat poměry mezi nástroji a hlasy, rejstříky vůči celku apod.

Hudební režisér by se měl orientovat ve všech kategoriích, které ovlivňují zvuk vytvářející zvukový obraz. Richard King¹ (věhlasný kanadský mistr zvuku, narozený ve Velké Británii) ve své nejnovější knize popisuje tabulku kritérií, která zrcadlí specifické analytické slyšení mistra zvuku. V bodech stanovuje jednotlivé oblasti okamžité analýzy za účelem vyhodnotit charakter jakéhokoliv slyšeného zvuku. Mnohdy se to děje podvědomě, ale pro potřeby popisu situace je potřeba slyšené verbalizovat. Jen tak lze komunikovat v týmu mezi sebou, respektive s interprety a producenty.

Tabulka č. 3 Analysis chart for critical listening / Tabulka analýzy zvuku kritického poslechu

Descriptor	Český překlad sloupce vlevo: Popis	Meaning	Český překlad sloupce vlevo: Význam	Possible Answers / Možná odpověď
Frequency response: frequency vs. amplitude	Frekvenční rozsah zvuku vs. amplituda	Overall, is it "even" of "flat"? Bright, dark, muddy, thin? Good high frequency and low frequency extension? Possibly draw a graph...	Je zvuk obecně „vyvážený“, nebo „plochý“? Ostrý, tmavý, zamlžený či tenký? Dobrá ve vysokých i hlubokých frekvencích: Pokud možno nakreslete graf...	
Image/ perspective	Zvukový obraz/ hloubka	Describe the overall image. Wide? Narrow? Even from left to right, or is there a hole in the middle? Is the depth exaggerated?	Popište obecný obraz zvuku. Široký? Úzký? Vyvážený zleva doprava, nebo je tam uprostřed díra? Je hloubka přehnaná?	

¹ R. King, *Recording Orchestra and Other Classical music Ensembles*. Oxford: Routledge, 2017.

Descriptor	Český překlad sloupce vlevo: Popis	Meaning	Český překlad sloupce vlevo: Význam	Possible Answers / Možná odpověď
Stage placement	Pozice na pódiu	Quickly identify the stage layout – how is the strings section sitting? Where are brass, harp, percussion, etc.? Possibly draw a sketch...	Rychle identifikovat umístění na pódiu – jak sedí smyčcová sekce? Kde jsou žestě, harfa, bicí atd.? Pokud možno nakreslete graf...	
Balance	Vyváženost	Describe the overall orchestral balance. Strings vs. brass, or front vs. back? Solo vs. orchestra?	Popište obecně vyváženost orchestru. Smyčce vs. žestě nebo přední vs. zadní část (orchestru – pozn. autorky)? Sólo vs. orchestr?	
Dynamic range/dynamic contrasts	Dynamický rozsah/dynamický kontrast	How great is the difference between loud and soft section of the piece? How great is the difference between attacks and sustained notes in the music?	Jak velký je rozdíl mezi silnými a slabými částmi skladby? Jak velký je rozdíl mezi začátkem tónu a dlouhými tóny v hrané hudbě?	
Naturalness	Přirozenost	Does the recording represent a realistic event? Does the quality and amount of reverberation sound natural?	Představuje nahrávka záznam reálného zvuku? Jsou kvalita a množství dozvuku přirozené?	
Distortion and noises	Ruchy a hluky	Are there any distracting artifacts such as clipping, rumble, hum or buzz from lights, etc.?	Jsou tam nějaké rušivé momenty jako klepání, hučení, bručení či bzučení ze světel apod.?	

Hudební režisér vnímá zvuk velmi podobně. Patrně použije méně technického názvosloví k jeho popisu. Navíc reflektuje interpretaci díla. Za tím účelem provádí analýzy existujících nahrávek, navštěvuje koncerty, zkoušky interpretů, vede nahrávání specifickým způsobem.

Co všechno musí hudební režisér vědět o přípravě, záznamu a zpracování zvuku, aby se mohl zhostit své profese? Předpokládejme, že má hluboké znalosti o hudební teorii a skladbě. Proto se v historii i současnosti uplatnili jako nejlepší hudební režiséři skladatelé. Zajímavé je, že na začátku historie gramofonového záznamu zastával post hudebního režiséra i Jaroslav Ježek.²

² viz J. Traxler, *Život v rytmu swingu*. Praha: Nakladatelství BVD, 2012.

Úkoly hudebního režiséra při nahrávání, střihu a mixu nahrávky:

Hudební režisér provádí supervizi nahrávky. Hlídá všechny hudební i zvukově estetické parametry nahrávky vzhledem k notovému zápisu. Případně hodnotí projev, např. při improvizaci z hlediska souladu s harmonickým průběhem. Důležité je sledování správného tempa a jeho dodržování, zejména při opakovaných záběrech, čistoty intonace, artikulace, dynamiky, agogiky, souhry nástrojů, výslovnosti (při vokálním projevu nejenom v českém jazyce).

Při fázi střihu a mixu využívají oba svých hlubokých znalostí techniky zpracování zvukového záznamu. Mastering jako závěrečná fáze zvukové úpravy snímku je zcela specifická činnost. Často je prováděna jiným zvukovým studiem. V každém případě musí být odsouhlasena hudebním režisérem.

Jestliže se výše popsané aktivity vztahovaly k umělému zvuku, v jiných hudebních žánrech a stylech najdeme podobné i odlišné postupy. Stále častěji se uplatňuje při nejrůznějších příležitostech záznam zvukových dokumentů prostřednictvím hudebníka nebo hudebně vzdělaného laika, vybaveného znalostmi o potřebném technickém vybavení, který realizuje nahrávky samostatně. Nezávisle na jakémkoliv nahrávacím studiu (bez produkce, bez nákladného technického vybavení, bez potřeby oficiálního vydání snímku). Může to být hudební pedagog, hudební nebo zvukový režisér, skladatel, muzikant, amatér. Správně se uvažuje o rozšíření výuky základů zpracování zvuku na základní stupeň školství. Zjišťujeme, že učitelé dostávají i takové úkoly, jako je zaznamenat koncert žáků. Se základními znalostmi pro použití nahrávací techniky jsou zaznamenávány výkony žáků ZUŠ (základních uměleckých škol) i konzervatoří. Bylo by zajímavé, ale velmi obtížné podrobně zmapovat, kolik procent nahrávek vzniká v institucích, na uměleckých školách a v soukromé sféře a v jakém provedení. Mladší generace je natolik sžitá s používáním nových technologií, že je těžké odhadovat, jakým směrem se vývoj posune. Její vzdělávání v oborech souvisejících s nahráváním zvuku by bylo v každém případě přínosné již od základního stupně školství. Zpracování didaktiky výuky a pedagogiky oborů zvuková tvorba i hudební režie na vysoké škole by umožnilo další uplatnění absolventů – pedagogické i praktické.

Nahrávací technologie

Po celou dobu existence záznamu zvuku se neustále usilovalo o co nejdokonalejší nahrávku. Připomeňme si relativitu tohoto přístupu, jak dnes vnímáme historické snímky. Digitální záznam je důležitým mezníkem tohoto vývoje. Největším přínosem je možnost provádět libovolný počet kopií nahrávky bez jakéhokoli úbytku kvality. Důležité je též snížení šumu. U nejstarších systémů však bylo doprovázené řadou jiných problémů. Proto je diskuse o estetickém přínosu digitálního záznamu pro kvalitu zvuku dosud živá. To samo sebou nelze paušalizovat pro všechny žánry. Prudké zdokonalení technických parametrů digitálního záznamu v posledních letech posouvá tento problém do jiné roviny.

Nesmírně důležitý je přínos digitální technologie pro možnosti střihu. V 80. letech se zdokonalila digitální zařízení tak, že bylo možno provádět nedestruktivní střih, tj. střih, který

bylo možné opakovat bez poškození originálního záznamu. I když možnosti tehdejších systémů byly proti těm dnešním minimální, byla to zásadní změna. Dnešní digitální technologie umožňuje zpracovávat nahrávku nejen střihem, jehož možnosti jsou v porovnání s prvními systémy obrovské. Digitálně lze provádět úpravy barvy zvuku, dynamiky a bezpočet dalších.

Digitální technologie dovoluje zpracovávat nahraný zvuk nedestruktivně. Vše, co je jednou zaznamenáno, je uchováno pro nekonečné možnosti zpracování pomocí softwaru. V 70. letech 20. století začala digitální technologie pronikat do nahrávacích studií i studií pro elektroakustickou hudbu. Nové přístroje, ještě než se s nimi členové nahrávacích týmů či skladatelé elektronické hudby naučili pracovat, byly neustále nahrazovány nově vynalezenými, ještě lepšími a kvalitnějšími přístroji, než byly ty předchozí.³ V dnešní době se nejvíce rozšířil program Pro Tools, pracuje se s ním již 15 let a je vyučován i používán také na HAMU. Práce s ním je pro účely nahrávání pro skladatele či aranžéry velmi pohodlná a oblíbená. Dá se říci, že je nepostradatelný. Skladatelé akustické hudby v dnešní době zaznamenávají noty pomocí softwaru (např. Sibelius, Finale) a posléze využívají prostředí midi, díky čemuž mohou své dílo bezprostředně slyšet a mohou ho dále prezentovat.⁴ Tyto demo (demonstrativní) snímky se používají k oficiálním prezentacím skladeb. Jako spisovatel používá počítač a v něm potřebný software k záznamu textu, tak i nahrávací tým používá software k záznamu, zpracování, mixu a masteringu zaznamenaného zvuku. Zpracovávání nahraného zvukového materiálu se skvěle hodí pro vysvětlení. Proč by hudební režisér nemohl tyto základní znalosti v dnešní době získat? Jakým způsobem a v jaké šíři má hudební režisér rozumět problematice nahrávání digitálními technologiemi? Jaké nároky klade tato technologie v porovnání s dřívějším chápáním této profese? Neočekává se, jak už bylo řečeno, že by mistr zvuku obsáhl svými znalostmi všechny detaily nauky o nástrojích, instrumentace, harmonie, kontrapunktu a forem. Podobně ani hudební režisér nemůže vzhledem k chybějícímu vzdělání rozumět technické problematice záznamového zařízení. V době, kdy je digitální technologie rozšířena a používána napříč generacemi, je neznalost základů práce se softwarem na zpracování zvuku u hudebních režisérů téměř nepochopitelná. Skladatelé přece příslušný software pro výrobu demosnímků běžně používají. Pokud se z jejich řad rekrutují hudební režiséři, mohou tyto znalosti beze zbytku uplatnit. Do jaké míry mají znalosti ovládat teoreticky a do jaké prakticky, by mělo být předmětem výuky. Znalosti, jak vytvořit záznam i jak ho dokončit, také nelze eliminovat. Míra těchto znalostí je nespecifikovaná, doposud velmi individuální. Pro potřeby výuky je nutno látku utřídit a odstupňovat. Podpořit tím gramotnost studentů obou oborů – zvukové tvorby, a zejména hudební režie.

Digitální technologie umožnila nový způsob záznamu i zpracování zvuku. Tento způsob na jednu stranu umožňuje jednotlivcům zabývat se nahráváním hudby v soukromých

³ M. Chion, *La musique électroacoustique*. Paris: Presse universitaires de France, 1982.

⁴ Autorka textu vychází z vlastních znalostí a praxe skladatelky.

podmínkách. Zároveň poskytuje prostředí, které bylo vyvinuto a lze ho jedinečně využít k realizaci složitých projektů institucemi, jako jsou Český rozhlas, Česká televize, Česká filharmonie, Český národní symfonický orchestr a další. Úvahy o vývoji nahrávacího procesu a zavedení digitální technologie stále naznačují, že obě polohy – týmová práce i „one man show“ – dnes mají široké i specifické uplatnění.

Zaměříme se na ty nahrávací fáze, které jsou digitální technologií přímo ovlivněny a týkají se činnosti hudebního režiséra.

nahrávání

postprodukce – střih, mix a mastering

Přípravná fáze, jak už bylo řečeno, je pro oba obory poměrně samostatná.

Co přináší současná technologie záznamu? Jednotlivé hlasy nahrávané hudby mohou být přiřazeny do jednotlivých nahrávaných stop. Tím je umožněna další fáze procesu nahrávání – mixu. Hudební režisér o této situaci musí vědět. Při střihu a mixu se tato okolnost využije k možnému uzpůsobení poměrů jednotlivých hlasů v celkovém zvuku do vyváženého tvaru. Pokud hlasy nemohou být sejmuty samostatně, musí o tom hudební režisér vědět (poměr sóla a orchestru v koncertantním repertoáru apod.). Musí dohlédnout, aby interpreti nahráli hudbu v dynamice a poměrech hlasů vyváženě. Při mixu, pokud hlasy nejsou sejmuty samostatně, nelze jejich intenzitu následně ovlivnit.

Vzhledem k tomu, že základní šum záznamu je v digitální technice téměř neslyšitelný, je třeba věnovat vyšší pozornost nehupebním ruchům, které jsou více rušivé (klapání mechaniky hudebního nástroje, šumy, nádechy jsou považovány za neestetické). Při dnešních možnostech lze i neestetické ruchy pomocí počítačových programů minimalizovat (ztlumit či úplně odstranit). Nelze se na to ovšem spoléhat.

Tabulka č. 4 reprezentuje úroveň interpretace ve vztahu k typologii nahrávání, použití taktiky hudební režie a střihu nahraného materiálu:

Úroveň interpretace	Druh nahrávání	Taktika hudební režie	Způsob střihu	Mix
Dokonalá interpretace (jakýkoliv žánr)	Záznam zvuku s obrazem	Práce s celými skladbami	Synchronní střih (zvuk nelze odloučit od obrazu), asynchronně pouze drobné opravy	Úprava poměrů nahraných stop, dozvuku, neestetických ruchů
Dokonalá interpretace (jakýkoliv žánr)	Live záznam koncertu	Dlouhé záběry ucelených částí skladby a jejich následné seřazení	Minimum střihů	
Interpretace s drobnými nedostatky, předpokládá se nahrávání po částech	Studiový vícestopý digitální záznam	Dlouhé záběry s minimem oprav	Použití krátkých inzertů v rámci dlouhých hudebních celků	

Úroveň interpretace	Druh nahrávání	Taktika hudební režie	Způsob střihu	Mix
Interpretace podřízená studiovému postupnému nahrávání jednotlivých vrstev (vážná i populární, filmová hudba, hudba k počítačovým hrám), studijní účely	Studiový vícestopý digitální záznam jednotlivých vrstev	Postupné pokrytí všech ploch skladby bezchybným provedením	Použití všech možností digitální technologie	

Nahrávání zahrnuje postavení mikrofonů, zapojení všech částí nahrávacího řetězce včetně použití počítače pro záznam zvuku, které připravuje mistr zvuku za pomoci svého asistenta nebo samostatně. Následuje nastavení zvuku, jak konkrétní hudba v konkrétním obsazení a sále zní. Diskuse nad prvním návrhem zvukového obrazu se koná nejprve mezi zvukovým mistrem a hudebním režisérem. Takto připravený zvukový obraz je zaznamenán jako tzv. *zkušební snímek* a je předveden interpretovi. Někdy k tomuto momentu nedojde z důvodu nedostatku času nebo interpret svému nahrávacímu týmu naprosto důvěřuje a nechá rozhodnutí na něm.

Následuje nahrávání jednotlivých záběrů, kdy má slovo s komentáři k interpretaci hudební režisér. Dělá si zároveň podrobný zápis s poznámkami o kvalitě jednotlivých záběrů i o jejich číslování a využití těch nejlepších pro následný střih. O vlivu fáze nahrávání na fázi střihu bude včetně dalších podrobností pojednáno v kapitole o uměleckém výzkumu.

Pro hudebního režiséra je nahrávání nejvíce vyčerpávající částí nahrávacího procesu. Sleduje každý detail při uchování představy o celku hudebního díla. Neustále vyhodnocuje všechny hudební parametry. Nazývám ho pracovně *ombudsmanem hudebního díla*. Z technického pohledu na zvukový záznam nezáleží na tom, co je zaznamenáno. Mistr zvuku neodpovídá za kvalitu hudebního obsahu snímku. Ve smyslu technického zpracování je hudební obsah z pohledu záznamu zvuku „druhořadý“. Nevýznamný hudební výkon může být brilantně zaznamenán. Jinou variantou je skvělý hudební výkon na nevydaném zvukovém snímku. To neplatí pro historické snímky, kde stadium vývoje nahrávací techniky ovlivňuje objektivní srovnání z pohledu naší doby. Stále platí, a v digitální éře více než kdy jindy, že pokud by hudba nebyla řádně zaznamenána, nebyla by kvalitně prezentována. Sem můžeme zařadit i jakýkoliv jiný záznam (mluveného slova, divadelního představení, reportáž z terénu).

Pozice hudebního režiséra při vedení nahrávání zahrnuje psychologicky náročnou komunikaci s interprety. Navozuje přátelský, důvěryhodný vztah se zřejmou profesionální příslostí, udržující interpreta ve střehu, neboť pouze to, co interpret zahraje, může hudební režisér použít pro výsledný snímek. Interpret hudebnímu režisérovi důvěřuje, ale sám by měl mít přehled, jestli se mu všechna místa ve skladbě povedla tak, jak si představuje, jak je opravdu dokáže nejlépe zahrát.

Po tzv. *zkušebním snímku* se hudební režisér dohodne s interpretem na dalším postupu. Můžeme hovořit o různých taktikách, které lze použít. Ty by měly být promyšleny již během přípravné fáze. Jak dlouhé plochy budou volit k tzv. pokrytí skladby pečlivě nahraným a zahráným materiálem. Někdy se interpretům i posluchačům zdá, že digitální technologie „umí zázraky“. Umí zázraky v patřičných rukou (záleží vždy na vztahu úrovně interpretace a zpracování nahrávky). Skvělá interpretace může být ovlivněna nedbale provedenými technickými úkony při vzniku a zpracování nahrávky. Průměrný výkon může brilantním zpracováním získat lepší podmínky pro uplatnění. Dále v textu bude popsáno, proč zejména při výuce zázraky neočekáváme. Spíše je potřeba se jim vyhýbat a všechny kroky si patřičně osvojit.

Hudební režisér nemůže ovlivnit úroveň interpretace. Využije skvělého výkonu k vytvoření nahrávky z jednoho záběru, nebo musí každých 5 taktů nechat zahrát několikrát, až se podaří, v jeho postupně vytvářené struktuře, pokrýt všechny takty správně zahrnou interpretací. Snímky mohou vznikat různým způsobem: nejprve záznamem těžkých úseků a posléze těch lehčích, nebo naopak, až když jsou interpreti správně rozehraní. Záznamem celku a poté drobných oprav. Může se postupovat po kouscích a po důkladném detailním seznámení se s názory hudebního režiséra i interpretací v daném prostoru nahrát celkový záběr.

Pozorováním činnosti hudebního režiséra v průběhu nahrávání zjistíme, že provádí několik úkolů zároveň, což je velmi namáhavá intelektuální činnost. Psychologický dopad reakcí hudebního režiséra na interpreta i další členy nahrávacího týmu by měl být přesto neustále pozitivní. Součástí profese je i schopnost eliminovat vliv únavy a přepracovanosti. Pozorným poslechem se hudební režisér postupně unavuje, podobně jako interpret, hrající na hudební nástroj. Stále se snaží hbitě registrovat, co je již v nahraném materiálu kvalitně zachyceno a co už by se opakovat nemuselo. Nenechá zbytečně interpreta hrát dlouhé úseky, které vedou k větší únavě. Přesto je třeba snímek sestavit z co největších celků. Část nahraného materiálu je vždy nahrána navíc, mnohdy i zbytečně. Vždy se najdou úseky ovlivněné únavou, s chybami, které není možné ve snímku uplatnit. Kolik času se takto v nahrávacích studiích promarní? Kolik hudby se znehodnotí? Uvážíme-li, že skladba se vždy zahraje vícekrát a ve výsledku se prezentuje pouze jednou (obdoba live snímku), může to být i většina času stráveného v nahrávacím studiu. Většinou se průměrně nahraje 15 minut hudby za 4 hodiny strávené při nahrávací frekvenci. Snaha o zaznamenání té nejlepší podoby interpretace musí podléhat kritériu účelu a schopností interpreta. Interpretovi se bezchybné provedení skladby nepovede z mnoha důvodů. Jedním je nepřítomnost publika, může to být vztah k nahrávání (dobré nebo špatné zkušenosti), interpret není stroj. K závadám dochází i z technického důvodu – interpret se posunul ve vzdálenosti od mikrofonu, v záznamu se ozval nepatřičný hluk (prasknutí, klepnutí, vrznutí, přehnané nádechy, ruchy z mechaniky nástroje, zakašlání z publika, obracení not, hluk zvenčí apod.). Opakování skladby nebo její části je téměř nevyhnutelné. Opakování je i psychologickou

pomůckou pro interpreta. Když se mu to nepovede napoprvé, může to přece ještě jednou zopakovat, a na nahrávce si toho nikdo nevšimne. Hudební režisér usiluje o co nejlepší podmínky pro interpreta i nahrávané hudební dílo. Pokud pracuje dlouhodobě v týmu se stejnými kolegy, mistrem zvuku, asistenty mistra zvuku, producenty, mohou se na sebe navzájem spolehnout a také se vzájemně upozorňovat na details, kterým je třeba věnovat pozornost. To platí ostatně pro všechny fáze nahrávání.

Střih nahraného materiálu je proveden následně, i s odstupem času. Počítačový program pro záznam a zpracování zvuku Pro Tools je všeobecně a celosvětově rozšířen natolik, že se bez jeho pořízení a znalosti neobejde snad žádná posádka komerčního nahrávacího studia. Možnosti střihu jsou oproti minulosti nesrovnatelné. Provádí se v přítomnosti mistra zvuku a hudebního režiséra. Může ho ovšem provést i asistent mistra zvuku a hudební režisér, nebo pouze hudební režisér, který ovládá práci se softwarem. Pokud se o zpracování zvuku může podělit více lidí, je to pro výkonnost týmu jen přínos.

Důležitost jednotlivých hlasů ve skladbě je dána partiturou, za kterou zodpovídá hudební režisér. Měl by mít přesnou představu o vyznění finální podoby snímku již před jeho nahráváním. Kombinace jednotlivých záběrů ve funkční celek je výsledkem schopnosti hudebního režiséra. Mix by měl být vyvážený a tvořit harmonický celek, měl by být společným výsledkem práce. Nelze opomenout kvalitu práce s daným softwarem na zpracování zvuku. Pokud by nebyl používán zcela spolehlivě, může práce s ním přinést i mnoho technických komplikací. Proto je dobré, aby hudební i zvukový režisér věděli, jakým způsobem může být a bude nahrávka zpracována.

Pokud nahrávací firmy produkují nahrávání, většinou také používají nějakou možnost **vydávání zvukových nosičů**. Ať je to Český rozhlas, nebo Český národní symfonický orchestr, které produkují i jiné formáty než stále ještě nekončící CD. V 90. letech 20. století, kdy obor hudební režie vznikl, bylo na HAMU vydáváno mnoho titulů. Na některých CD se podíleli i studenti hudební a zvukové režie. I dnes se nabízí mnoho zaznamenaných výkonů, z pohledu reprezentace školy pozoruhodných. Oživením vydavatelské činnosti by vzrostla prestiž studentů i pedagogů.

HAMU PROJEKT SGS

Základní údaje

Digitální vícestopý záznam profesionálního tělesa – smyčcového kvarteta

Součást magisterské a doktorské práce studentů oboru hudební režie

Cíl projektu:

Nahrávka profesionálního smyčcového kvarteta, absolventské výkony studentů magisterského a doktorandského studia, vliv na změny v metodice oboru hudební režie.

Personální obsazení:

Hudební režie: Bc. Jiří Pohnán (JP), Bc. Michael Fojtů (MF)

Zvukový mistr: Kryštof Pobořil (KP)

Asistent zvukového mistra: Jakub Klimeš (JK)

Pedagogický dozor: doktorandka MgA. Sylva Stejskalová, prof. Jaroslav Rybář,

PhDr. Aleš Dvořák, doc. Ondřej Urban, Ph.D

Wihanovo kvarteto

Nahrávací frekvence probíhaly ve Zvukovém studiu HAMU a Sále Martinů ve dnech:

12. 10. G. Klein – JP, KP, JK

14. 10. E. Schulhoff – MF, KP, JK

17. 10. V. Ullmann – JP/MF, KP, JK

Průběh projektu SGS

Studenti hudební režie se během svého bakalářského i magisterského studia účastní mnoha projektů v rámci jednoho z hlavních předmětů praxe ve studiu. V posledních letech se začali účastnit „live“ záznamů školních koncertů.

Bylo by přínosem, kdyby nahrávky závěrečných prací oboru hudební režie byly systematicky plánovány. Je nutné vysvětlit, co se za absolventský výkon oboru hudební režie považuje. Podobně jako jiné instrumentální obory vyžadují výkony typu nastudování koncertu s doprovodem orchestru nebo repertoár komorní v daném rozsahu, i hudební režiséři potřebují završit své studium adekvátním výkonem. Tím se myslí složitější projekty, jakými by mohly být nahrávky komorního souboru, malého orchestru, koncertu pro sólový nástroj a orchestr apod. V průběhu studia by měly úkoly hudebních režisérů postupovat od jednodušších po složitější, aby obtížný úkol na konci studia zvládli. Výsledkem se má stát nahrávka reprezentativní svou interpretací i zpracováním. Takový projekt potřebuje důkladnou přípravu organizace i personálního zastoupení, přípravu studentů.

Studentská grantová soutěž se ukázala jako jedna z možností, jak tento záměr realizovat. V roce 2015 byli dva studenti hudební režie úspěšně přijati ke studiu v magisterském stupni a autorka tohoto textu, odborná asistentka, k postgraduálnímu studiu v témže

oboru. Po konzultaci se všemi zúčastněnými bylo rozhodnuto o podání žádosti ve Studentské grantové soutěži HAMU (SGS) 2016. Grant byl požadován k zajištění digitální vícestopé nahrávky profesionálního smyčcového kvarteta a byl koncipován jako součást magisterského absolventského výkonu a doktorské práce studentů oboru hudební režie.

Po udělení grantu následovala řada organizačních kroků v několika etapách podle fází nahrávání uvedených dříve.

Pro interpretaci zvoleného repertoáru bylo osloveno Wihanovo kvarteto a dohodli jsme se na různorodém komorním obsazení. Nahrávání smyčcového tria a kvarteta skýtají bohaté podněty pro práci na magisterském absolventském výkonu. Někdo by mohl namítnout, že nahrávka s orchestrem by byla reprezentativnější. K takovému kroku se snad dospěje postupem času. Organizačně by se jednalo o mnohem komplikovanější produkci. Podstatou nahrávky Wihanova kvarteta byla spolupráce s profesionálními hudebníky oproti běžným produkcím v rámci školní praxe. Volba zastoupení z řad pedagogů proběhla na základě požadavků studentů, s cílem vytvořit modelovou týmovou spolupráci.

Dramaturgie projektu SGS

Program: nahrávka skladeb terezińských autorů

Gideon Klein – Trio pro housle, violu a violoncello

Erwin Schulhoff – Fünf Stücke für Streichquartett

Viktor Ullmann – 3. smyčcový kvartet

Dramaturgie skladeb byla navržena studenty hudební režie a konzultována s vedoucím souboru. Shodou okolností byly vybrány skladby, jejichž obsazení nebylo pouze pro smyčcové kvarteto, ale také pro smyčcové trio. Proměnlivá obsazení kompozic obohatila Wihanovo kvarteto o spolupráci se dvěma hosty, s vynikajícími violoncellisty Michalem Kaňkou a Tomášem Jamníkem. Komunikace s více umělci byla přínosná vzhledem k osobitosti interpretace každého z nich.

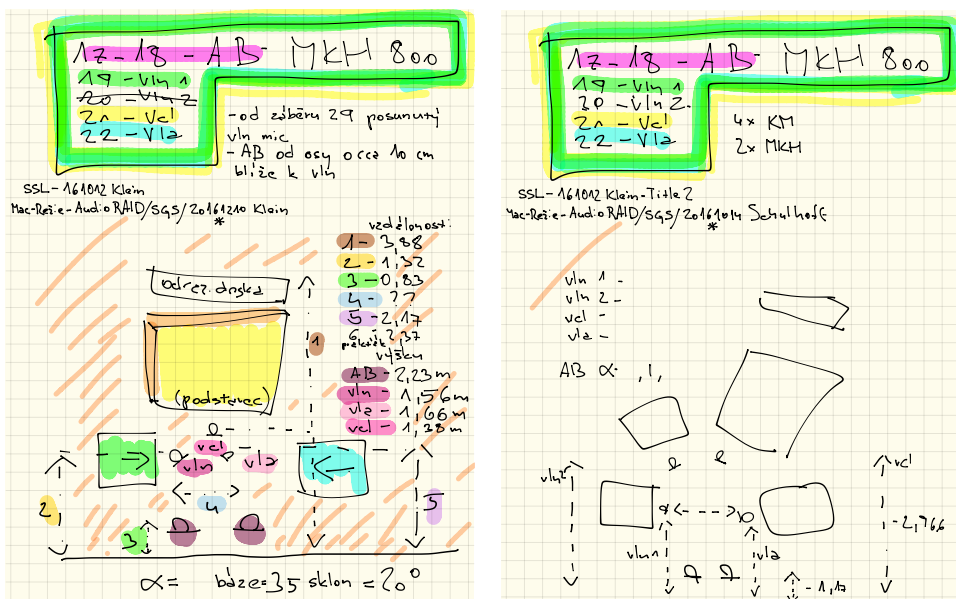
Interpreti hráli v Sále Martinů, pro komorní smyčcové soubory vhodném prostoru, skýtajícím přirozenou akustiku koncertního sálu. Tam také probíhaly zkoušky. Nahrávací tým byl umístěn v tzv. velké režii Zvukového studia HAMU s výborným poslechem i podmínkami pro studiový digitální záznam zvuku.

Volba repertoáru a vhodného interpreta byla vystřídána intenzivním studiem partitur a nahrávek. Některé skladby studenti analyzovali, a dokonce i natáčeli v předchozím roce v podání svých vrstevníků (Ančerlovo kvarteto). O to důkladněji se mohli připravit a v programu se zorientovat. Fáze příprav spadala do období května a června roku 2016.

Před nahráváním proběhla konzultace s kolegy zvukovými mistry nad možnostmi snímání konkrétního nástrojového obsazení (smyčcového tria a kvarteta) v daném akustickém prostoru.

Grant SGS byl udělen na realizaci absolventského magisterského výkonu studentů hudební režie. Přesto se i v současné situaci mezi obory hudební režie a zvukové tvorby

podarilo sestavit ze stávajících studentů nahrávací tým. Studenti bakalářského studia, mistři zvuku, dostali zadání, na kterém pracovali taktéž pod vedením svých pedagogů. Zpracování technického průběhu projektu spadalo zcela do jejich kompetence. Na obrázcích č. 2 a 3 je uveden výstižný náčrtek mistra zvuku, který zachycuje zapojení, umístění i typy mikrofónů (mikrofony Sennheiser MKH 800 a Neumann KM 184) a odkazy na nastavení mixážního pultu. V Sále Martinů byl zvuk smyčcového kvarteta (respektive tria) snímán mikrofonními spoty a zároveň hlavní mikrofonní dvojicí za použití stereofonního systému A – B, jak demonstrují náčrty umístění smyčcových nástrojů (obr. č. 1 a 2).



Obrázek č. 1-2: Poznámky K. Pobořila

Nahrávání projektu SGS

Hudební režisér a mistr zvuku se společně dohodli na výchozí podobě zvukového obrazu – jak zní nástroje umístěné v sále při hře daného repertoáru (snímány podle uvedeného náčrtu).

Byly natočeny samostatné zvukové stopy, na kterých byly zaznamenány jednotlivé smyčcové nástroje v detailu (spoty u houslí, violy a violoncella) a zároveň celkový zvuk kvarteta (hlavní dvojice mikrofónů).

Vícestopý záznam umožňuje jednotlivé stopy samostatně ovlivňovat např. v intenzitě, tedy v poměru k ostatním stopám – nástrojům. Hudební režisér vnímá snímáný zvuk s uvedenými znalostmi a musí s nimi pracovat již při prvním poslechu zvukového obrazu.

Po dohodě mezi zvukovou a hudební režii o výchozí podobě zvukového obrazu se natočil zkušební snímek. K jeho poslechu byli přizváni interpreti, aby se k němu mohli vyjádřit. Po drobných úpravách a odsouhlasení předložené podoby zvuku se přistoupilo k nahrávání. Každý ze studentů hudební režie se zhostil části programu celkem ve třech nahrávacích frekvencích. Veškerou komunikaci ze strany hudební režie vedli studenti, kteří se, jak už bylo řečeno, vystřídali. Interpreti byli požádáni, aby kromě celkového snímku nahrávané části konkrétní skladby udělali další záběry vybraných míst. Jednalo se o úseky skladeb, které bylo nutno zopakovat pro drobné nepřesnosti nebo jiné nedostatky. Hudební režiséři i jejich pedagogové si vedli podrobné poznámky o nahraných záběrech pro okamžitou komunikaci s interprety i pro další zpracování. Takto byly natočeny všechny skladby zvoleného repertoáru.⁵

Postprodukce

Studenti hudební režie a zvukové tvorby nahraný materiál zpracovali samostatně. Nahrané záběry kombinovali podle partitury vybavené specifickými, za tímto účelem vedenými poznámkami. Měli k tomu dostatek času i vyhrazené prostory.

Sestřižený materiál okomentovali nejprve pedagogové. Po zpracování připomínek pedagogů byl výsledek předložen interpretům. Wihanovo kvarteto i jejich kolegové s předloženou prací souhlasili. Vznegli pouze jeden dotaz ohledně zvukové balance. Síla zvuku violoncella se jevila vůči ostatním nástrojům v triu a kvartetech nestejná. V každé skladbě vystoupil jiný hráč na violoncello a v jedné skladbě hrál jiný počet nástrojů (trio). Snímky smyčcového kvarteta a smyčcového tria bylo nutné srovnat v intenzitě a také porovnat zvuk jednotlivých skladeb.

Jelikož v současné době není možnost v rámci HAMU zvukové nosiče vydávat, mastering nebyl součástí projektu ani magisterského úkolu. Wihanovo kvarteto přesto vysloviло zájem o pozdější doplnění dramaturgie a vydání nahrávek u svého vydavatele (Nimbus, UK). To je největší pochvala studentům a splnění očekávání celé akce.

Studenti, dnes již absolventi oboru hudební režie, byli velmi pohotoví při analýze nahraného materiálu, dokázali se orientovat v notovém zápise i poznámkách. Byli schopni jasně formulovat komentáře směřující k interpretům, aby je povzbudili k co nejlepšímu výkonu. Zároveň lze konstatovat osobitý přístup každého z nich. To bylo možno sledovat i na reakcích členů Wihanova kvarteta a jejich hostů. Nedá se to říci o výsledku. Na nahrávce nemůžeme rozeznat, kdo ze studentů kterou skladbu režíroval.

Digitální vícestopý záznam vyžaduje specifické znalosti a dovednosti, které byly při nahrávání projektu předpokladem úspěchu. Jelikož vydání nahrávky na zvukovém nosiči nebylo součástí projektu, byly oficiálně eliminovány závěrečná fáze masteringu i příprava pro

⁵ Nahraný materiál i jeho zpracování jsou k dispozici ve Zvukovém studiu HAMU na externím hard disku LaCie, který byl pro projekt a potřeby oboru hudební režie zakoupen z finančních prostředků grantu.

předání vydavateli. To je jeden z bodů, které by do budoucna rozšířily uplatnění týmové spolupráce mezi hudební režii a zvukovou tvorbou na HAMU. Uvažuje se i o spolupráci s Katedrou produkce.

Vyhodnocení – přínos projektu SGS

Výhody plynoucí z realizace projektu jednoznačně převážily nad jeho nedostatky. Studenti magisterského studia spolupracovali na nahrávce s profesionálním tělesem, pracovali samostatně a doložili své schopnosti získané studiem oboru hudební režie.

SGS grant byl určen studentům doktorského a magisterského studia, čili účast budoucích bakalářů nemohla být oficiálně podpořena. V předmětu praxe ve studiu se se studenty hudební režie všech ročníků setkávají studenti zvukové tvorby pouze z druhého ročníku. Obor zvuková tvorba je vyučován podle svých oficiálně akreditovaných studijních plánů. V této situaci projekty nemohou zachytit týmy složené ze stejných ročníků obou oborů, což považují za nevýhodu. Jak bylo podrobně rozebráno v první kapitole textu, nahrávání spočívá v týmové práci, zejména pokud se jedná o složitější projekty.

Projekt byl proveden pod supervizí pedagogů. Bylo by dobré, aby příští projekty byly provedeny týmy studentů stejného ročníku samostatně na základě konzultací s pedagogy.

Umělecký výzkum

Umělecký výzkum souvisí s fází střihu nahraného materiálu smyčcového tria Gideo-na Kleina, I. věty. Ideální pro provedení jakékoliv skladby je interpretace na veřejném koncertě. Nahrávka ve studiu by měla co nejvíce zohledňovat tento tvar. Přestože počítáme se všemi možnostmi, které digitální technologie poskytuje, neměly by narušit tento ideál, měly by ho respektovat. Jakýkoliv technický zásah do časové osy se jeví jako odchýlení od původní interpretace. **Předmětem uměleckého výzkumu se stal způsob střihu nahraného zvukového materiálu.**

Co znamená střih? Část hudby v základním záběru je nahrazena ze záběru jiného. Pomocí digitální technologie – počítačového programu – tyto části bezvadně spojíme v jeden celek. Střihů může být neomezený počet a mohou se libovolně měnit i poté, co již byly vytvořeny. Programy nabízí různé průběhy střihů, mohou být různé délky, různých kombinací poměru ukončení jedné části a navázání druhé části. Lze měnit sílu záběru, aby se lépe spojil s tím navazujícím. Přesto veškerý nahraný materiál zůstává neporušen. Jeho části jsou pouze kopírovány a sestaveny, aniž by se na jejich původní podobě cokoliv změnilo.

Přístup ke zpracování nahraného materiálu během střihu může být různý. Vycházíme ze zkušeností světových produkcí, kde se převážně nahrává v logických úsecích. Z nich se vybere nejzdařilejší, do kterého se velmi citlivě vloží drobné vsuvky – inzerty. Tento ideál nelze v běžné praxi vždy dodržet.

V tabulce č. 5 na straně 148 je zaznamenán průběh střihu provedený studenty a průběh střihu provedený speciálně pro umělecký výzkum zvoleným způsobem.

První z nich spočívá v **řazení bezchybných úseků** skladby na sebou. Druhý spočívá v zachování co nejdelších **neporušených celků** – časového průběhu stanoveného interprety jejich provedením. Nejedná se o pokus nahraný materiál sestříhat jinak, ale o **zachování časové osy vytvořené interprety**. Nemusí se jednat vždy o celou skladbu. Je možné do této hierarchické úrovně zařadit celou hudební větu (což je rozebíraný případ), nebo její ucelenou část. Čím jsou nahrané úseky kratší, tím více směřují k metodě řazení bezchybných úseků. Hudební režisér by se při přípravě na nahrávání měl s interpretem dohodnout na té či oné taktice, která mu bude lépe vyhovovat. Záleží na typu nahrávání. Ať dojde k volbě té či oné, hudební režisér povede interpreta při nahrávání vždy k jednomu či dvěma celkovým záběrům a poté k drobnějším opravám. Zejména se bude snažit tuto metodu použít při střihu. Vždy vycházet z co největšího úseku hudby, který doplní krátkými inzerty – opravami. Někdy jsme okolnostmi donuceni pracovat metodou kratších úseků. Důvodem může být nedostatečný časový prostor ve studiu nebo mimořádná obtížnost, zejména pro dechové nástroje.

Pro střih se zachováním co nejdelších neporušených celků byl nahraný materiál, dle potřeby opakovaně poslechnut, byly zmapovány všechny existující záběry, vytypován celkový záběr věty (obdoba live snímku). Dále byly vyznačeny všechny potenciální vady a vyhledána adekvátní místa v ostatních záběrech k jejich výměně.

K tomu účelu slouží systém poznámek, který se v jistém rozsahu studenti učí a používá se při nahrávání pro pozdější realizaci střihu (viz naskenované poznámky studentů a pedagoga v příloze obr. 3–7). Hudební režisér zaznamenává bezchybně provedené úseky a chyby. Jakmile se záběr povede, úsek označí konkrétním číslem záběru (návrh), které postupně vytvoří budoucí kostru střihu snímku. Žádné místo nesmí chybět, všechna by měla být pokryta bezchybným materiálem.

Z hlediska uměleckého výzkumu došlo k poměřování absolutní časové délky (ms) celkových záběrů a záběrů sloužících jako vsuvky – inzerty, což umožňuje práce v programu Pro Tools. Pokud se záběry lišily výrazněji, nebylo možné je použít. Nesrostly by po začlenění do celku, který má záměrně zůstat neporušen ve svém časovém průběhu. Tímto způsobem byl proveden druhý způsob střihu uvedený v tabulce.

Gideon Klein: Trio pro housle, violu a violoncello, I. věta

Viz kopie partitury I. věty v závěru studie (obr. č. 4–7)

Postup:

Porovnání délek záznamu celé věty (minuty, sekundy a milisekundy – 0:00:000)

Záběr č. 2 celá věta 2:05:595

Záběr č. 3 celá věta 2:05:655

Liší se o pouhých, neuvěřitelných 60 ms. Záběr č. 3 byl zvolen pro provedení střihu se zachováním **neporušeného celku**.

Pro kontrolu byla provedena měření dalších úseků věty.

Délka vybraných částí skladby:

První doby prvního taktu skladby:

Záběr č. 1 – 1. doba = 545 ms

Záběr č. 2 – 1. doba = 571 ms

Záběr č. 3 – 1. doba = 524 ms

Porovnání trvání prvního taktu v šesti různých záběrech:

Takt č. 1 – záběr č. 1 = 1,667 ms

Takt č. 1 – záběr č. 2 = 1,568 ms

Takt č. 1 – záběr č. 3 = 1,518 ms

Takt č. 1 – záběr č. 4 = 1,508 ms

Takt č. 1 – záběr č. 5 = 1,579 ms

Takt č. 1 – záběr č. 6 = 1,579 ms

Za povšimnutí stojí proměnlivost v jednotlivých záběrech i taktech.

Následuje porovnání taktu č. 15, 1. doby ve čtyřech různých záběrech:

Takt č. 15 1. doba záběr č. 1 = 0,545 ms

Takt č. 15 1. doba záběr č. 2 = 0,571 ms

Takt č. 15 1. doba záběr č. 3 = 0,524 ms

Takt č. 15 1. doba záběr č. 5 = 0,526 ms

Je neuvěřitelné sledovat délky prvních dob taktů č. 1 a 15 v záběrech č. 1–3 – jsou na milisekundu shodné!

Porovnání trvání celého taktu č. 15 ve čtyřech záběrech:

Takt č. 15 záběr č. 1 = 1,527 ms

Takt č. 15 záběr č. 2 = 1,560 ms

Takt č. 15 záběr č. 3 = 1,506 ms

Takt č. 15 záběr č. 5 = 1,503 ms

Celé takty č. 1 a 15 se nepatrně liší, udrželo se mírné zrychlení v záběru č. 3.

Zrychlující tendence v záběrech č. 1–6 (znázorněno délkou 1 taktu) je zjevná. Pouze záběry č. 5 a 6 se v tempu „zklidnily“, přesto jsou rychlejší než záběr č. 1. **Hráči nemohou**

nikdy zahrát 2 záběry zcela stejně. To se dá vysvětlit několika způsoby. Jsou situací ve studiu stresování, reakcemi hudebního režiséra podněcování a sami mezi sebou hnání k vyššímu výkonu. Po určité době při každém nahrávání dochází ke stagnaci a některá z částí je opakována vícekrát. Režisér má sice dostatek materiálu k sestavení bezchybného snímku, ale za cenu zvýšení únavy všech zúčastněných a ztráty energie provedení. Možná právě jeho pozornost či argumenty slábnou. Neopakovat zbytečně, nejkvalitnější záběry jsou většinou ty první, lze považovat za zobecňující poučení. Pokud se i tak nedaří některé místo zaznamenat ve správném tvaru, nutno hledat řešení ve způsobu interpretace. Role režiséra přechází do pozice partnera interpreta i jeho rádce. Tyto poznámky nijak nesnižují kvalitu interpretace Wihanova kvarteta nebo práci studentů hudební a zvukové režie.

Tento technicistní přístup je vždy jen pomocnou informací. Důležité je rozhodnutí hudebního režiséra, jestli zvolené úseky hudebně vyhoví. Odchyly v rozmezí 60 ms v rozsahu záběru celé věty jsou minimální, které běžný posluchač nepostřehne. Změny nálad, energie provedení si lze povšimnout. Ucho hudebního režiséra však dovede pocítit rozdíly i v řádu desítek milisekund, na mnohem kratších úsecích, než je celá věta skladby. Taktéž se mění výraz i energie daného místa, interpretovaného v různých odchylkách nastoleného tempa. Při pozorném poslechu místa střihu nesmí dojít k vadě v žádném z hudebních parametrů (tempo, rytmus, dynamika, barva). Naopak i velmi jemné rozdíly (mezi původním a nově zvoleným materiálem pro střih – insert) mohou vést k neuspokojivému výsledku. Hudební režisér musí rozeznat, zda v místě střihu nedochází k nežádoucí změně v hudebním kontextu.

Následuje schéma střihu s možností porovnání výsledku práce studentů (Sestřih A) se střihem provedeným pro potřeby uměleckého výzkumu. Studenti řadili vybrané plochy za sebou bez vztahu k interpretaci celku. Všimněme si výběru místa střihu – velmi často je to druhá doba ve třičtvrtovém taktu. Jedná se o první tři sloupce. První, druhý, čtvrtý a pátý sloupec popisují umístění „záběrů – insertů“ – v celkovém zvoleném záběru č. 3, vytvořené nezávisle pro srovnání přístupu, jak ho popisují výše (Sestřih B). Tučně vyznačené řádky poukazují na shodně zvolené záběry. Kde není v tabulce u čísla taktu a doby žádný údaj, ke střihu nedošlo.

Tabulka č. 5

Takt číslo	Taktová doba	Číslo záběru	Popis události	Číslo záběru
		A Sestřih studentů		B Sestřih – umělecký výzkum
1	1	6	Celkový záběr č. 3 bez porušení časové osy	
2	2	5	Insert pouze 2. osmina	4
3	2	6		
10	1	8		

Takt číslo	Taktová doba	Číslo záběru	Popis události	Číslo záběru
11	1	6		
12			Insert poslední 3 osminy	2
14			Insert celý takt	7
17	1	9		
20	2		2 takty	9
22			2 takty	5
23	1	8		3
24	2		2 takty	9
25	1	2		3
	2	9		
27	2	7	13 taktů	9
30	1	10		
31	2	9		
34	2	13		
	3	9		
38	2	13		
40	3		2 takty	13
42	1			3
46	2		1 takt	11
47	1	18	9 taktů	18
56	3,5			3
63	1		15 taktů	21
64	3	19		
65	1	21		
	3	18		
67	1			3
69	0,5	25		
70	1		1 takt	19
71	1			3
74	3,8	24		
77	1		do konce	24

Pro vysvětlení jednotlivých polí tabulky popíšme první střihy u práce studentů:

V taktu č. 2 došlo na druhé době ke střihu ze záběru č. 6 do záběru č. 5. V taktu č. 3 na 2. době zpět střih ze záběru č. 5 do záběru č. 6.

Je vidět i na této kombinaci záběrů, že základem pro úvodní plochu od začátku do taktu č. 17 se stal záběr č. 6.

Popis střihů pro potřeby výzkumu:

Od prvního taktu je použit záběr č. 3, který pokrývá celou větu. V taktu č. 2 dochází k výměně pouze druhé osminky ze záběru č. 4 (inzert).

V taktu č. 12 jsou vyměněny poslední 3 osminy v taktu, a to ze záběru č. 2.

Takt č. 17 je vyměněn celý za takt ze záběru č. 7 atd.

Vysvětlení postupu střihu uplatňujícího **neporušené celky** dokládá dvojí možnost přístupu ke střihu i metodice výuky střihu. Při střihu byla pečlivě porovnávána shodná místa v různých záběrech. V partituře i v tabulce je vyznačeno, který záběr byl vybrán. Poslední záběr se liší s celkovým záběrem č. 3 v agogickém průběhu (výrazné zvolnění). Jelikož na konci skladby se neřeší návaznost místa jako uprostřed hudebního proudu, byla ponechána pomalejší verze ze záběru č. 24. Vzniklo celkem dvanáct drobných úprav v jednolitém neporušeném celku. Při porovnání se sestřihem A, provedeným metodou řazení částí za sebou (celkem 20 střihů), vnímáme přirozený hudební proud, který uchovává snímku specifickou a umělecky cennou hodnotu. Pro profesionální tým je to každodenní rutina, při které hudební režisér nepřemýšlí, rozhoduje automaticky s jistou dávkou intuice (při nahrávání i zpracování snímku). Důležitým parametrem je také čas strávený zpracováním nahrávky, nelze jím plýtvat. Záleží na schopnostech a přístupu nahrávacího týmu i účelu, kterému výsledek bude sloužit. Při výuce je naopak potřeba zacházet do detailu a důkladně některé postupy opakovat bez ohledu na zdoluhavost nácvičku. Studenti v době studia potřebují trénink, který jim umožní procvičit a předvést jednotlivé úkony, na což v profesním životě nezbývá čas.

Tabulka č. 6 Seznam a rozsah záběrů 1. věty Kleinova tria

Záběr č.	Od taktu	do taktu
1.	1	41
2.	1	K ⁶
3.	1	K
4.	1	8
5.	1	34
6.	1	34
7.	11	34
8.	7	37
9.	15	55
10.	26	40
11.	26	55
12.	33	58

Záběr č.	Od taktu	do taktu
13.	33	51
14.	43	51
15.	43	52
16.	43	55
17.	43	79
18.	43	K
19.	55	72
20.	55	K
21.	55	K
22.	67	K
23.	67	K
24.	67	K
25.	67	K

⁶ K=konec

Z rozsahu a umístění jednotlivých záběrů v partituře lze vysledovat, že se nejprve nahrál záběr č. 1 jako zkušební snímek a poté celá věta v záběrech č. 2 a 3. Následoval třikrát úsek končící v taktu č. 34. Uprostřed skladby se interpreti věnovali v pěti záběrech taktům č. 43 a dále, třikrát začínali od taktu č. 55 téměř do konce skladby. Čtyřikrát se koncentrovali na interpretaci závěru od taktu č. 67 do konce věty.

V průběhu studia byli studenti vedeni k samostatnosti, k provedení střihu bez přítomnosti pedagoga. Při výuce se používá princip řazení, u kterého je potřeba pěstovat odhad a představivost studenta – hudebního režiséra, jak za sebou řazený materiál bude působit v jednom celku. Na výsledku bylo možné pozorovat jejich schopnosti i nabyté zkušenosti⁷. Výběr a kombinace záběrů byly pozitivně přijaty pedagogy i interprety, kvalité jejich práce nelze nic vytknout. Studenty nahraný a zpracovaný materiál navíc posloužil jako studijní podklad uměleckého výzkumu.

Závěr

Jako pedagožka, odborná asistentka, jsem měla možnost sledovat v praxi studenty, na jejichž výuce se podílím a které vyučuji od jejich prvního ročníku. Sledovala jsem teoretickou i praktickou přípravu všech fází nahrávání, schopnost komunikace s interprety a uplatnění poznatků z dosavadního studia.

V současné době jsou hudební režiséři na Hudební a taneční fakultě HAMU i za daných podmínek vítáni a jsou užiteční nejenom jako partneři zvukových režisérů, ale zejména pro interprety. Účastní se nahrávacích praxí v rámci hlavního oboru, podílí se na nahrávkách soutěžních snímků studentů instrumentálních a vokálních oborů, participují na live záznamech koncertů prováděných Zvukovým studiem HAMU.

Uplatnění hudební režie je překvapivě široké. Hudební režiséři pracují v institucích – např. Českém rozhlasu, uplatňují se v privátních nahrávacích studiích (ČNSO, SONO RECORDS, Smecky Music Studios a dalších), podílí se na audiovizuálních projektech – např. v České televizi, ČNSO, BVA. A také působí jako pedagogové (AMU, JAMU, UJEP). Dá se očekávat, že absolventi obou stupňů studia naleznou uplatnění v programech uměleckého školství na všech úrovních.

⁷ Všechny ostatní fáze probíhaly společně s pedagogy.

Obr. č. 3

Handwritten musical score for three staves, featuring various musical notations, dynamics, and performance instructions. The score includes measures numbered 100, 110, 115, 120, and 125. Key markings include:

- Measure 100:** Handwritten "55" above the staff, "52+" below the staff.
- Measure 110:** Handwritten "54" above the staff, "53x" above the staff.
- Measure 115:** Handwritten "55" above the staff, "52+" below the staff, "53" below the staff.
- Measure 120:** Handwritten "56" above the staff, "58" above the staff, "59" above the staff, "60" above the staff, "55" below the staff, "54" below the staff, "53" below the staff, "52" below the staff, "51" below the staff, "50" below the staff, "49" below the staff, "48" below the staff, "47" below the staff, "46" below the staff, "45" below the staff, "44" below the staff, "43" below the staff, "42" below the staff, "41" below the staff, "40" below the staff, "39" below the staff, "38" below the staff, "37" below the staff, "36" below the staff, "35" below the staff, "34" below the staff, "33" below the staff, "32" below the staff, "31" below the staff, "30" below the staff, "29" below the staff, "28" below the staff, "27" below the staff, "26" below the staff, "25" below the staff, "24" below the staff, "23" below the staff, "22" below the staff, "21" below the staff, "20" below the staff, "19" below the staff, "18" below the staff, "17" below the staff, "16" below the staff, "15" below the staff, "14" below the staff, "13" below the staff, "12" below the staff, "11" below the staff, "10" below the staff, "9" below the staff, "8" below the staff, "7" below the staff, "6" below the staff, "5" below the staff, "4" below the staff, "3" below the staff, "2" below the staff, "1" below the staff.
- Measure 125:** Handwritten "56" above the staff, "58" above the staff, "59" above the staff, "60" above the staff, "55" below the staff, "54" below the staff, "53" below the staff, "52" below the staff, "51" below the staff, "50" below the staff, "49" below the staff, "48" below the staff, "47" below the staff, "46" below the staff, "45" below the staff, "44" below the staff, "43" below the staff, "42" below the staff, "41" below the staff, "40" below the staff, "39" below the staff, "38" below the staff, "37" below the staff, "36" below the staff, "35" below the staff, "34" below the staff, "33" below the staff, "32" below the staff, "31" below the staff, "30" below the staff, "29" below the staff, "28" below the staff, "27" below the staff, "26" below the staff, "25" below the staff, "24" below the staff, "23" below the staff, "22" below the staff, "21" below the staff, "20" below the staff, "19" below the staff, "18" below the staff, "17" below the staff, "16" below the staff, "15" below the staff, "14" below the staff, "13" below the staff, "12" below the staff, "11" below the staff, "10" below the staff, "9" below the staff, "8" below the staff, "7" below the staff, "6" below the staff, "5" below the staff, "4" below the staff, "3" below the staff, "2" below the staff, "1" below the staff.

Performance instructions include: *Un poco meno mosso*, *espressivo*, *arco*, *dim.*, *pp*, *f*, *piu mosso*, *53*, *52*, *51*, *50*, *49*, *48*, *47*, *46*, *45*, *44*, *43*, *42*, *41*, *40*, *39*, *38*, *37*, *36*, *35*, *34*, *33*, *32*, *31*, *30*, *29*, *28*, *27*, *26*, *25*, *24*, *23*, *22*, *21*, *20*, *19*, *18*, *17*, *16*, *15*, *14*, *13*, *12*, *11*, *10*, *9*, *8*, *7*, *6*, *5*, *4*, *3*, *2*, *1*.

STATI & STUDIE

The image displays a handwritten musical score for piano, consisting of four systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Performance markings are present throughout, including dynamics like *arco*, *ff*, *p*, *cresc.*, and *marc.*, as well as articulation and tempo instructions. Handwritten annotations in blue ink are interspersed with the printed notation, providing additional measure numbers and performance cues. The score is organized into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The overall layout is typical of a musical manuscript, with a focus on clarity and ease of reading for the performer.

[illegible]

Bibliografie

Chion, M. *La musique électroacoustique*. Paris: Presse universitaires de France, 1982.

King, R. *Recording Orchestra and Other Classical music Ensembles*. Oxford: Routledge, 2017.

Traxler, J. *Život v rytmu swingu*. Praha: Nakladatelství BVD, 2012.

Seznam grafů, tabulek a obrázků

Graf č. 1 Růžice

Graf č. 2 Funkce HR/ZR

Graf č. 3 Společné úkoly

Tabulka č. 1 Fáze nahrávání

Tabulka č. 2 Obsazení nahrávacího týmu

Tabulka č. 3 Analýza slyšení – R. King

Tabulka č. 4 Úroveň interpretace – účel nahrávky

Tabulka č. 5 Umělecký výzkum – sestřih A/B

Tabulka č. 6 Seznam záběrů

Obrázek č. 1–2 Poznámky K. Pobořila

Obrázek č. 3 Ukázka poznámek studenta (J. Pohnán)

Obrázek č. 4–7 1. věta Kleinova Tria pro housle, violu a violoncello – poznámky pedagoga (S. Stejskalová)

Sylva Stejskalová vystudovala obory skladba a hudební režie na HAMU (1994–2000) a elektroakustickou kompozici na vídeňské Universität für Musik (v letech 2001–2006). V oboru hudební režie dlouhodobě spolupracuje s mistrem zvuku Ing. Janem Kotzmannem a Českým národním symfonickým orchestrem (ČNSO).

Skladatelka, vzdělaná v oblasti elektroakustické hudby, usiluje o rozšíření náročnosti studia oboru hudební režie v podmínkách výuky na HAMU. Kromě vlastních studií zmíněných oborů, které jí umožnily pochopit hlubší souvislosti mezi nimi, své vědomosti nabyla více než patnáctiletou praxí.

V současné době působí jako doktorandka a odborná asistentka na HAMU. Vyučuje hlavní i vedlejší předměty oboru hudební režie. Ve své doktorandské tezi se věnuje funkci hudební režie v digitálním vícecestopém záznamu.