

**Akademie múzických umění v Praze**

**Hudební a taneční fakulta**

Zvuková tvorba a hudební režie

Hudební režie

## **DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Specifické postupy hudební režie při nahrávání vokální hudby**

**Benjamín Hájek**

Vedoucí práce: MgA. Jiří Gemrot

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, duben 2024

**The Academy of Performing Arts in Prague**

**Music and dance faculty**

Sound design and recording direction

Recording direction

**MASTER'S THESIS**

**Specific procedures of recording direction  
in the vocal music recording**

**Benjamín Hájek**

Thesis supervisor: MgA. Jiří Gemrot

Academic title: MgA.

Prague, april 2024

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci s názvem

Specifické postupy hudební režie při nahrávání vokální hudby

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne .....

.....

**Benjamín Hájek**

## **Poděkování**

Chtěl bych poděkovat Hudební a taneční fakultě AMU za roky studia, které mě hudebně velmi obohatily a nastavily nový směr mé životní cesty. Dále pak všem mým pedagogům za jejich předané vědomosti, lidskost a přátelskou a kolegiální formu komunikace. Jmenovitě bych rád poděkoval vedoucímu práce MgA. Jiřímu Gemrotovi a doc. MgA. Sylvě Stejskalové, Ph.D., za jejich neutuchající aktivitu a pomoc.

Dále bych chtěl poděkovat své mamince za podporu při psaní této diplomové práce a také za to, že mě v dobách mentálního zatížení dokázala rozptýlit rozličnými domácími pracemi.

## **Abstrakt**

Práce si klade za cíl charakterizovat a analyzovat specifické postupy a varianty práce v oboru hudební režie při nahrávacím procesu vokální hudby. Kreativní nahrávací proces umožňuje mnoho variant a stylů společné práce hudebního režiséra s interpretem i dalšími členy nahrávacího týmu. Důležitý je pak samotný odborný průběh nahrávacích frekvencí, který je zásadní pro zvukový záznam. Na výslednou nahrávku tak mají vliv veškeré detaily průběžné práce v nahrávacím týmu i s interprety, zejména psychologie komunikace, time management a kvalita odborných zásahů v oblasti interpretace. Ideální podmínky pro interpretaci hudby a její zvukový záznam souvisí s kvalitou akustického prostředí, kvalitou nahrávací techniky, vzděláním členů nahrávacího týmu a schopností komunikace mezi všemi zúčastněnými. Za specifickou lze označit komunikaci mezi hudebním režisérem a interpretem, zejména při záznamu vokálních hudebních děl – při práci s lidským hlasem.

## **Abstract**

The thesis aims to characterize and analyze specific procedures and variations of work in the field of recording direction during the recording process of vocal music. The creative recording process allows many variations and styles of team work among the recording director and the performer and other members of the recording team. Important is the actual professional process of the recording frequencies, which is essential for audio recording. All the details of the ongoing work in the recording team and with the interpreters, especially the psychology of communication, time management and the quality of professional interventions in the field of performance, have an impact on the final recording. The ideal conditions for the performance of music and its sound recording are related to the quality of the acoustic environment, the quality of the recording equipment, the education of the members of the recording team and the ability of communication among all involved. The communication between the recording director and the performer can be characterized as specific, especially when recording vocal pieces of music – when working with the human voice.

# Obsah:

|  |    |
|--|----|
| Úvod .....   | 8  |
| 1) Technické aspekty zvukového záznamu vokálního projevu.....    | 9  |
| 1.1) Vhodný akustický prostor pro nahrávání.....                 | 9  |
| 1.2) Mikrofony pro vokální nahrávání.....                        | 11 |
| 2) Nehudební aspekty vokálního projevu v procesu nahrávání ..... | 13 |
| 3) Hudební aspekty vokálního projevu v procesu nahrávání .....   | 17 |
| 3.1) Kritická místa nahrávání .....                              | 17 |
| 3.2) Dech a dechová opora .....                                  | 20 |
| 3.3) Výraz a artikulace.....                                     | 22 |
| 3.4) Stříhová postprodukce.....                                  | 25 |
| 3.5) Postup hudební režie .....                                  | 28 |
| 4) Psychologie nahrávání.....                                    | 30 |
| 5) Nahrávací procesy vokálního projevu .....                     | 33 |
| 5.1) Nahrávací proces č. 1 .....                                 | 33 |
| 5.1.1) Příprava na nahrávání .....                               | 33 |
| 5.1.2) Nastavení mikrofونů.....                                  | 34 |
| 5.1.3) Nahrávání a jeho postup.....                              | 35 |
| 5.1.4) Výsledné snímky.....                                      | 37 |
| 5.2) Nahrávací proces č. 2 .....                                 | 38 |
| 5.2.1) Příprava na nahrávání .....                               | 38 |
| 5.2.2) Nastavení mikrofونů.....                                  | 38 |
| 5.2.3) Nahrávání a jeho postup.....                              | 39 |
| 5.2.4) Výsledné snímky.....                                      | 42 |
| Závěr .....  | 43 |
| Použitá literatura a prameny .....                               | 46 |

## **Seznam příloh**

**Příloha č. 1** – Árie Santuzzy – *Voi lo sapete* (Sedlák kavalír)

**Příloha č. 2** – Recitativ a árie Hraběnky – *Dove sono* (Figarova svatba)

**Příloha č. 3** – *Udite, udite o selve* (Domenico Obizzi)

**Příloha č. 4** – *Dimmi Filli, mio ben* (Domenico Obizzi)

**Příloha č. 5** – *Ecco di dolci raggi* (Claudio Monteverdi)

**Příloha č. 6** – *Flow my tears* (John Dowland)

**Příloha č. 7** – Zpráva z nahrávání č. 1

**Příloha č. 8** – Zpráva z nahrávání č. 2

# Úvod

Spojení hudební režie a zpěvu je pro mě propojení dvou světů, ve kterých osobně aktivně působím.

Zpěv mi byl vždy velmi blízký. Nejdříve jsem zpíval a tancoval ve folklórním souboru Rosénka, o pár let později jsem začal zpívat a hrát na housle v cimbálové Muzičce. Radost ze zpěvu mě přivedla ke studiu klasického zpěvu na Pražské konzervatoři u Jiřího Kubíka a následně u Jiřího Kotouče.

Zkušenosti se sborovým zpěvem jsem sbíral v nejrůznějších tělesech, ze kterých zmíním například Kühnův smíšený sbor. Díky profesním kontaktům jsem měl možnost účastnit se nahrávacího procesu ve studiu Smecky Music Studios Prague a ve CNSO Recording Studios v roli pěvce. V současnosti zpívám ve Sboru Státní opery, kde s výhodou ověřuji a uplatňuji všechny své nabyté zkušenosti a vědomosti ze studií.

Téma své práce jsem zvolil z několika hlavních důvodů:

Rád bych pomohl ukotvit režijní postupy nahrávání vokální hudby, které pomohou pěvcům k co nejlepším výkonům.

Dále bych chtěl osvětlit čtenářům, zejména hudebním režisérům a interpretům problematiku nahrávání a usnadnit jim nahlédnutí do specifických potřeb všech účastníků nahrávacího procesu.

K sepsání diplomové práce s tímto tématem mě inspirovala unikátní možnost nahrávat v průběhu studia nejen se svými spolužáky z Katedry zpěvu a operní režie, ale také s dalšími profesionálními umělci. Díky těmto příležitostem jsem získal potřebné zkušenosti, které v následujících kapitolách využívám. Dále čerpám z odborné literatury zaměřené na problematiku hudební režie a vokálního projevu.

Byl bych rád, kdyby tato práce přinesla nový úhel pohledu na spolupráci všech účastníků při nahrávání vokální hudby. Rád bych v této práci popsal a přiblížil, jakými prostředky může hudební režie napomoci interpretům k podávání kvalitních a autentických výkonů.



# 1) Technické aspekty zvukového záznamu vokálního projevu

Vokální projev je signifikantní prvek v lidské komunikaci, který provází člověka od každodenní lidské činnosti až po hudební pěvecké provedení. Při pochopení technických náležitostí zvukového záznamu dokážeme kvalitně zachytit originální interpretace i se všemi hudebními detaily, které od sebe umělce odlišují.

## 1.1) Vhodný akustický prostor pro nahrávání

*„Výslednou barvu zvukového zdroje dotvářejí akustické vlastnosti sálu. Proto kvalita zvukového snímku velmi závisí na volbě vhodného studia.“<sup>1</sup>*

Nahrávání hudby vyžaduje vhodné akustické prostředí, které bezprostředně ovlivňuje podmínky pro šíření zvuku v prostoru. Různorodé hudební styly vyžadují odlišné prostorové parametry. Velké koncertní sály například nejsou vhodné pro nahrávání populárních písní, ale využívají se primárně pro záznam orchestrálních či vokálně-instrumentálních děl.

Nahrávací společnosti obvykle disponují vlastním nahrávacím studiem s příslušným technickým vybavením. V současné praxi se ale může díky transportovatelnosti záznamové techniky nahrávat tam, kde je potřeba.

Příhodné podmínky pro nahrávání zejména historických hudebních děl lze nalézt v architektonických památkách, sakrálních stavbách a koncertních sálech minulých staletí. Negativní vliv může v těchto místech způsobit špatný přívod elektřiny, nevhodné zázemí pro vybudování improvizované hudební režie, nemožnost umístění mikrofonů v dostatečné vzdálenosti vzhledem k prostornosti kůru apod.

Důležitým prvkem pro výběr vhodného nahrávacího prostoru je také volba na základě jeho odhlučnění od jakýchkoli rušivých zvuků přicházejících zvenčí. Nejčastěji nahrávání mohou znehodnotit ruchy ulice, vzduchotechniky, přírody, stavebních prací nebo například letecké dopravy. Nutné je odhlučnění zejména dveří a oken, ale i stěn nahrávací místnosti pomocí izolačních materiálů.

Kvalitu nahrávky ovlivňuje kubatura nahrávacího prostoru. Místnosti, haly, síně, kostely či nahrávací studia mají díky své rozdílné velikosti a různorodosti ohraničujících materiálů odlišný charakter zvukových odrazů. Obecně lze říci, že nevhodné jsou prostory s přílišnými odrazy zvuku a s velkými ozvěnami, což ovlivňuje i sluchovou orientaci hudebníků a má negativní vliv na souhru. Doznívání zvuku navíc zpomaluje jejich reakce.

---

<sup>1</sup> ZAMAZAL, Václav. *Hudební nástroje před mikrofonem*. Praha: Supraphon, 1975. Str. 8.

Pokud však chceme nahrávat například liturgické skladby a písně, nahráváme je zpravidla v kostelích nebo v místech s dlouhým dozvukem, aby nám podvědomě evokovaly prostor kostela. Také v hudbě období klasicismu je nutné vnímat delší dozvuk pro pocit dostatečné velikosti prostoru. Naopak v populární hudbě je tendence zvukovým odrazům co nejvíce zabránit, aby byla zajištěna čistota zaznamenávaného signálu. S izolovaným signálem se postprodukčně pracuje mnohem snáze, jelikož postrádá nežádoucí přeslechy.

Nahrávací prostor by měl mít vyvážený poměr co se týče vzdáleností délky, výšky a šířky stěn. Podlaha a strop jsou pro odrazy zvuku stejně důležité jako stěny. Proto se na podlahu mohou položit měkké koberce pro zmírnění odrazů, nebo se naopak vyhledává pevná dřevěná či kamenná podlaha pro nezatlumený dozvuk.

Rozměry místnosti se dají uměle zkracovat posuvnými panely, které odráží zejména vyšší frekvence zpět do prostoru. Využívají se nejčastěji naproti mikrofonům, aby jejich směrem zpětně odrazily zvukový signál.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Kapitola čerpá informace zejména z těchto zdrojů:

SYROVÝ, Václav. *Hudební akustika*. Akustická knihovna (Akademie múzických umění v Praze. Hudební fakulta. Zvukové studio). Praha: Akademie múzických umění, 2003. ISBN 80-7331-901-2.

ZAMAZAL, Václav. *Hudební nástroje před mikrofonem*. Praha: Supraphon, 1975.

ŠÍP, Ladislav. *Pěvci před mikrofonem*. Hudba na každém kroku (SNKLHU). Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960.

Ekustik Ateliér. Online. Dostupné z: <https://www.ekustik.cz/>. [citováno 2024-04-27].

## 1.2) Mikrofony pro vokální nahrávání

*„Mikrofon velmi podstatně rozšířil výrazové možnosti zpěváků. Umožnil komornější a intimnější projev i použití všech těch nejrůznějších polohlasů, šepotů či dokonce vzdechů, které interpret předtím nemohl nikdy v té míře a takovým způsobem uplatnit.“<sup>3</sup>*

Výrobci zabývající se zvukovou technikou nabízejí pestrou škálu mikrofonů speciálně vyrobených pro lidský hlas. Vybrání vhodného mikrofonu je vždy pro vytvoření kvalitního záznamu zásadní. Ideální volba mikrofonu může záviset na konkrétních zvukových potřebách, nezanedbatelný je pak i finanční rozpočet. Zde je soupis několika vhodných mikrofonů pro nahrávání vokální hudby:

### **SHURE SM78<sup>4</sup>**

Tento dynamický mikrofon s kardioidní charakteristikou patří k jednomu z nejčastěji používaných mikrofonů. Vyniká reprodukcí hlasu ve velkém rozlišení a dostatečně eliminuje nežádoucí okolní hluk.

### **Neumann U87<sup>5</sup>**

Kondenzátorový mikrofon Neumann U87 patří k výbavě v profesionálních studiích, ve vysílání a televizních přenosech. Směrová charakteristika může být kardioidní, kulová nebo osmičková. Vyznačuje se kvalitní reprodukcí a nízkou úrovní šumu.

### **Audio-Technica AT2035<sup>6</sup>**

U tohoto kondenzátorového mikrofonu s kardioidní charakteristikou převažuje přirozený a vyvážený zvuk. Patří k domácí i studiové nahrávací výbavě.

### **Rode NT1-A<sup>7</sup>**

Kondenzátorový mikrofon s kardioidní charakteristikou vyniká citlivostí a zaměřením na detail bez vlastního šumu.

Toto je pouze výběr z dlouhé a různorodé mikrofonní nabídky. K mikrofonům se zejména v populární hudbě přidává tzv. „Pop-filter“, který eliminuje mnoho nežádoucích zvuků, jakými jsou například mlaskání, pískot nebo vzduchové rázy při prudkém pěveckém

---

<sup>3</sup> JEHNE, Leo. *Chcete zpívat pop?: rady zpěvákům u mikrofonu*. Praha: Supraphon, 1970. Str. 19.

<sup>4</sup> MUSIC-CITY. *Shure SM7B*. Online. Dostupné z: <https://www.music-city.cz/shure-sm7b-am0009795>. [cit. 2024-04-27].

<sup>5</sup> KYTARY.CZ. *Neumann U87*. Online. Dostupné z: <https://kytary.cz/neumann-u87ai-studio/HN152079/>. [cit. 2024-04-27].

<sup>6</sup> HEUREKA.CZ. *Audio-Technica AT2035*. Online. Dostupné z: <https://mikrofony.heureka.cz/audio-technica-at-2035/#specifikace/>. [cit. 2024-04-27].

<sup>7</sup> THOMANN. *Rode NT1*. Online. Dostupné z: <https://mikrofony.heureka.cz/audio-technica-at-2035/#specifikace/>. [cit. 2024-04-27].

výdechu. Zachycený zvuk je s filtrem vyváženější a čistší, navíc mechanicky chrání mikrofon před ulpěním slin.

Umístění mikrofonu ve vztahu k interpretovi výrazně ovlivňuje kvalitu zvuku. Vzdálenost se může u různých žánrů lišit. Pro zpěváky s klasickým hlasovým školením je vhodné nechat přibližně metrový odstup od mikrofonu pro lepší zachycení barevnosti hlasu. Pro popové zpěváky platí naopak preference bližšího postavení k mikrofonu, čímž se docílí konkrétnosti interpretačních detailů. Při postprodukcí non-artifciální hudby lze využít například ekvalizace nebo komprese apod.

Při nahrávání se vyplatí s pozicí mikrofonu experimentovat, jelikož různé úhly a vzdálenosti ovlivňují kvalitu přijímaného signálu. Platí tedy pravidlo zkušebního snímku, které při opětovném poslechu bude dostatečně vyhovovat interpretovi, producentovi i hudebnímu a zvukovému režisérovi, jelikož změna pozice mikrofonu během nahrávání by značně ovlivnila kvalitu nahrávky. Interpret při takovém poslechu nemusí být vždy spokojen a zejména při prvních záběrech by mohl být překvapený ze zkreslení barvy svého hlasu, čehož se technika může dopustit.

Otázkou zůstává, zda je vhodné sólového zpěváka nahrávat na jeden či dva spotové mikrofony. Při nahrávání na dva vedle sebe postavené mikrofony získáme větší variabilitu prostorového vnímání hlasu ve 3D zvukovém obrazu. Panorama by však mohlo neblaze působit při větším pohybu pěvce či při natočení hlavy směrem k jednomu z mikrofonů, čímž by se právě změna prostoru ve zvukovém obrazu projevila. Posluchač by tedy vnímal nepřirozenou panoramatickou změnu neboli odlišnosti v pozici odkud zvuk pěvce vychází.

Zejména při nahrávání hudby ze starších slohových období nebo při nahrávání pěveckých sborů se uplatňuje nahrávání na hlavní mikrofonní systém, tedy dva mikrofony, které zachycují celkový zvuk všech hudebníků. O tento hlavní mikrofonní systém se při následné postprodukcí opírá nahrávací tým v poměrovém mixu jednotlivých hlasů, případně může uplatnit mix blíže umístěných „spotových“ mikrofonů, je-li to možné či nutné. Při detailnějším nahrávání smíšených sborů se umísťují mikrofony také k jednotlivým hlasovým skupinám (soprán, alt, tenor, bas). Obdobně umísťujeme mikrofony při nahrávání ženských či mužských sborů. Díky těmto mikrofonům je umožněno nahrávacímu týmu při postprodukcí uměle zvyšovat dynamickou sílu jednotlivých hlasových skupin a zvyšovat plasticitu nahrávky, hloubku prostoru, barevnost hlasů apod.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Kapitola čerpá informace zejména z těchto zdrojů:

JEHNE, Leo. *Chcete zpívat pop?: rady zpěvákům u mikrofonu*. Praha: Supraphon, 1970.

ZAMAZAL, Václav. *Hudební nástroje před mikrofonem*. Praha: Supraphon, 1975.

VLACHÝ, Václav. *Praxe zvukové techniky*. 3., aktualiz. a dopl. vyd. Praha: Muzikus, c2008. ISBN 978-80-86253-46-5.

## **2) Nehudební aspekty vokálního projevu v procesu nahrávání**

Hlasové projevy, ať už zpěv nebo mluvené slovo, jsou ovlivňovány lidskými biorytmy. Pokud při vokálním nahrávání není zpěvák v dostatečné fyzické kondici, pak jsou jedním z prvních projevů unavené hlasivky, což ohrožuje kvalitu nahrávané hudby. Proto je dobré se již předem držet několika důležitých zásad. Každý pěvec má však svůj individuální přístup, rituály a potřeby, a proto je jedním z úkolů hudební režie ověřit veškeré požadavky interpretů předem, aby se negativní vlivy co nejvíce omezily. Mnoho těchto aspektů působí banálně, nicméně mohou nahrávací proces zásadně ovlivnit, a to i velmi neblahým způsobem. Psychosomatický stav zpěváka je pro dosažení optimálního výkonu podstatný.

Některé níže uvedené zásady platí u jakéhokoliv nahrávacího procesu, ať už se jedná o nahrávání s instrumentalisty či vokalisty. Vokální nahrávání však má svá specifika, která při nahrávání s instrumentalisty neovlivňují jeho průběh tak, jako právě u pěvců. Důležité je tedy nepodcenit zejména tyto aspekty:

### **Doba nahrávání**

Hlasivky se potřebují před výkonem rozcvíčit, a proto není vhodné nahrávat v brzkých ranních hodinách. Už jen samotná verbální komunikace během dne alespoň částečně tento sval rozcvičí. Zpěv však zdaleka není jen o hlasivkách, a proto by mělo být k výkonu připravené i celé tělo. Proto není vhodná doba nahrávání ani v pozdně večerních hodinách, kdy už tělo zmáhá únava po náročném dni. Pokud by nahrávání probíhalo v době obvyklých hlavních jídel, hrozila by u hladových umělců ztráta energie, koncentrace a výkonu. Zde však platí i druhý extrém. Pokud by měl pěvec zpívat ihned po konzumaci velkého množství jídla, jeho výkon bude postrádat lehkost, a navíc bude hrozit výraznější salivace, případně zůstávání zbytků jídla v ústech. Načasování konzumace stravy je na straně interpreta, nelze ji přímo ovlivnit nahráváním.

Klíčová je odpovědnost interpreta k uměleckému výkonu i nahrávacímu týmu. Na každém člověku zanechává stopu například nekvalitní spánek a s ním spojená únava, které se při nahrávání chceme vyvarovat. Dostatečné množství spánku by tak mělo zajistit, že interpret bude mít náležitou energii. Pěvci jsou často velmi choulostiví, jelikož se na jejich výkonu může projevit například alergie na prach nebo na pyl při nahrávání v nevhodném ročním období.

## Časové rozložení nahrávání

Obvyklá doba jedné nahrávací frekvence jsou 3-4 hodiny. Často se tedy nahrává dopoledne a odpoledne. Příliš dlouhé nahrávání interprety i nahrávací tým značně unaví, je tedy vhodné nepřepínat síly a svědomitě si rozložit pracovní postup případně do více nahrávacích dní. Navíc práce pod časovým tlakem zanechává na nahrávacím procesu neblahé stopy (nervozitu, nechut' práce nad rámec základních postupů apod.). Stejně tak i druhý extrém, příliš času při nahrávání, může výslednému tvaru uškodit, protože by se z autenticky interpretovaných hudebních celků mohla stát hudební koláž optimálních záběrů, které i při technicky správném propojení ztrácí svou celistvost, výraz a poslání díla. Větší soubory dodržují pravidelné přestávky, menší soubory a sólisté si přizpůsobují přestávky individuálním potřebám, čemuž nahrávací týmy rády vyhoví. V neposlední řadě je každá frekvence spojená s finanční a časovou náročností.

## Indispozice

Bezprostředně před nahráváním může dojít k nenadálé indispozici interpreta (nachlazení, rýma, ataka nemoci, alergie...), což může radikálně ovlivnit průběh nahrávání. Toto úskalí se projevuje zejména při vokálním nahrávání, jelikož tento stav často ovlivňuje v první řadě pěvecký hlas. V některých případech pak může nastat situace, ve které zpěvák není schopen kvalitně podat svůj výkon, nahrávání je tedy nutné zrušit, případně přesunout na jiný termín. Samozřejmě vše závisí na míře indispozice.

## Přísun energie (výživa a hydratace)

Říká se, že hladový umělec je dobrý umělec, nicméně pocit sytosti pomáhá některým zpěvákům s aktivním použitím dechové opory. Pro tuto podporu se i v Česku podle italského slovníku používá výraz *appoggio*. Při několikahodinovém nahrávání je přísun tekutin a sacharidů velmi vítanou energetickou vzpruhou. Zejména dostatečné množství vody je zásadní pro optimální funkci hlasivek a celé oblasti hrtanu. Vyvážená strava s nižším glykemickým indexem pomáhá interpretovi v dostatečné zásobě energie, která se uvolňuje postupně a dlouho. Některé potraviny jako čokoláda, káva, mléko, chilli, oříšky aj. je třeba před nahráváním vynechat, kvůli jejich možnému negativnímu vlivu na ústa a hlasové ústrojí. Během nahrávání by tedy interpret měl mít možnost vhodného občerstvení, což souvisí s dalším aspektem nahrávání.

## Odpočinek

Pro každého interpreta je během nahrávání důležitý odpočinek, při kterém může opět načerpat energii a myšlenkově se odreagovat od případného tlaku na výkon při nahrávání. Nalézt vhodný čas pro pozastavení nahrávacího procesu může být problematické, ideálně by

mělo nastávat po dokončení určitého hudebního celku, skladby, cyklu, hudební věty, fráze, obtížného místa nebo závěru.

Domluva o průběhu frekvence by měla samotnému nahrávání předcházet. Nahrávací tým a interpreti by se měli shodnout, jak společně postupovat, aby nedošlo k nedorozumění. Během nahrávání může být situace proměnlivá, záleží pak převážně na vcítění se hudebního režiséra do interpretových potřeb a na komunikaci s ním, například v jaký čas pauzu zahájit. Odpočinek by však neměl být příliš dlouhý, jelikož návrat do procesu nahrávání a s tím související koncentrace na výkon je pro následující vývoj spolupráce zásadní. Opakovaný výkon interpreta nikdy nemůže být stejný, a tak úlohou režiséra je po časové odmlce neustále sledovat hudební a zvukové aspekty následujících záběrů jako je například tempo, dynamika, barevnost zvuku související s pozicí interpretů od mikrofonu apod.

## **Atmosféra**

Možná jeden z nejdůležitějších úkolů pro hudebního režiséra je nastavení přirozené, příjemné, tvůrčí a profesionální atmosféry, která by v interpretech probouzela sebejistotu a entuziazmus. V takovém případě je interpret inspirován k maximálnímu možnému výkonu. Faktory jako stres a nervozita zásadně ovlivňují schopnost zpěváka předvést svůj nejlepší výkon. Odráží se zejména na nekvalitním dechu, nesoustředěnosti a chybovosti. Nevhodné vstupy režiséra do nahrávacího procesu mohou v interpretovi vzbudit nedůvěru, nechuť, zlost či zklamání, což se v následné nahrávce může výrazně projevit.

## **Ostatní vlivy**

Na úspěšný nahrávací proces má vliv mnoho dalších prvků. Důležitosti nabývá včasná a dostatečná komunikace s interpretem, která eliminuje prvky nepříjemných překvapení. Také příprava hudebního režiséra a mistra zvuku má na nahrávání nesmírný vliv. A to zejména v podobě znalosti partitury nebo hudebního obsazení, se kterým se pojí příprava mikrofonů, jejich včasné nastavení a jasná představa výsledné kvality zvukového obrazu snímku.

Na optimální výkon vokálních i instrumentálních interpretů a ostatně i na správné šíření zvuku, má nezanedbatelný vliv také teplota a vlhkost okolního prostředí. Příliš akusticky suché prostředí může vyhovovat nahrávacímu týmu při hudební postprodukci, nicméně pěvce může překvapit nedostatečná nosnost jeho hlasu. Zpěvák v akusticky suchém prostředí častěji slyší své chyby a nedostatky, na které není zvyklý a kterých se může zaleknout. V takovém případě by měl hudební režisér interpreta ujistit o jeho kvalitách

a případně ho seznámit s možností přidat umělý dozvuk k nahranému materiálu, který mnoho nežádoucích zvuků dostatečně rozostří, takže se tyto zvuky přirozeně v hudbě ztratí.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Kapitola čerpá informace zejména z těchto zdrojů:

FROŠOVÁ, Iva. *Prevence poruch hlasu při výuce zpěvu*. Hradec Králové, 2020.

JEHNE, Leo. *Chcete zpívat pop?: rady zpěvákům u mikrofonu*. Praha: Supraphon, 1970.

SOUKUP, Jaromír. *Hlas, zpěv, pěvecké umění*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959.



### 3) Hudební aspekty vokálního projevu v procesu nahrávání

Interpret by měl vstoupit do studia stoprocentně připraven. Někteří umělci svůj part při nahrávání teprve studují. Zdravý hlas se snadno unaví, pokud interpret nemá kompozici důkladně nastudovanou. To platí zejména o představě celku, tedy formy, tempu skladby a jejím charakteru, výstavbě témat, motivů a frází, detailním rytmu, agogice a dalších detailech provedení hudebního zápisu (nejedná-li se o improvizaci). V takovém případě pěvec během výkonu teprve hledá ideální nastavení hlasového ústrojí, čímž ho výrazně namáhá a opotřebovává. Navíc při hlídání správné intonace pěvec zaměří přílišnou pozornost na čtení not, přestane vědomě pracovat s dechem, což vede k nevyváženému tlaku vzduchového sloupce na hlasivky, a tedy opět k jejich nadměrnému zatížení. Proto je hudební i mentální jistota a zdravé sebevědomí pro výkon umělce určující.

#### 3.1) Kritická místa nahrávání

Při spolupráci mezi nahrávacím týmem a interprety nastávají nejtěžší okamžiky v interpretačně náročných pasážích, které jsou pro hudebníky limitní, případně až za hranicí jejich technických či výrazových možností. V takovém případě záleží pouze na správném odhadu situace, rozložení času a sil, které jsou nutné pro opakování náročného místa, pokud chceme zachytit bezchybný umělcův výkon, například v exponovaných pěveckých pasážích. V některých případech je pro výsledek výhodnější trpělivě dané místo opakovat tolikrát, dokud nezazní v ideálním provedení, protože jinak by náročná pasáž mohla znehodnotit kvalitu snímku a markantně poznamenat celkový výsledek nahrávky. Toto opakování a čekání na zdařilý záběr však může působit velký nápor na interpreta a jeho únavu. Zejména při nahrávání vokálního partu to může vést k destruktivnímu vyčerpání pěvce, kvůli kterému již nebude schopen pokračovat v dostatečné hlasové kvalitě v dalších i méně náročných částech skladby. Proto záleží výhradně na hudebním režisérovi, aby správně reagoval a rozpoznal možnosti interpreta a v kritických pasážích odsouhlasil určitý záběr jako kompromisní řešení. Tento záběr by neměl výrazněji vybočovat z kvalit doposud nahrané hudby tak, aby hudba působila celistvě.

Kvůli častému opakování může v přemíře snahy vzniknout mentální blok, který interpretům brání v ideálním hudebním provedení. Pokud se kritický hudební úsek i přes četné opakování nedaří zaznamenat, je výhodnější toto místo raději opustit a vrátit se k němu později, například po sjednané pauze nebo v závěru nahrávací frekvence. Hudební režisér musí proto citlivě vyhodnocovat interpretovo psychické rozpoložení a neopakovat až příliš dané místo.

Při zvukovém záznamu se nahrávací tým vždy snaží o nejvyšší kvalitu nahrávky a dopomáhá umělci k zachycení co nejlepšího a bezchybného výkonu. Nahrávka je tvořena

výběrem z mnoha pokusů. Jen ve zcela výjimečných případech dokáže hudebník podat opakovaně za sebou dokonalý interpretační výkon. Nezdařené záběry se ve výsledné nahrávce samozřejmě neobjeví, otázkou však je, zda jsou v takovém případě nahrávky hudby dostatečně autentické. Nelze umělec v čele s nahrávacím týmem svým posluchačům, když je vyprodukován vzorový přednes, který by téměř nebylo možné při koncertu předvést? Barva hlasu se při únavě mění, a tak následná postprodukce může nést známky těchto změn hlasu podle kombinace použitých záběrů. Studiové nahrávky se tak od živé produkce mohou podstatně lišit. Každá z těchto možností má své opodstatnění a svůj účel, za jakým nahrávka vzniká.

Možnost opětovného přehrávání s sebou nese potřebu co nejvyšší kvality nahrávky, aby se stejná chybovost cyklicky neopakovala. Během koncertu hudba plyne v čase a pokud se interpret dopustí intonačních nepřesností nebo technických nedostatků, ihned je pozornost posluchačů upřena na aktuální přednes v daný moment. Při přehrávání zaznamenané hudby se posluchač může nad chybami pozastavovat a přehrávat si je znovu, což může hudební zážitek znehodnotit zaměřením pozornosti na chybu. Při opětovném poslechu již posluchač předem ví, ve který okamžik se interpret chyby dopustí, což místo čistého působení hudby může vést k vyhlížení následující chyby. I proto se všechny nahrávky snaží všech nedokonalostí vyvarovat. Leckdy se však z hudby vytratí emoce a autentický přednes, který je nahrazen strojovou přesností bez vnitřního zaujetí. Úlohou hudebního režiséra je, aby vybíral takové hudební úseky, ve kterých nemizí spontánní projev interpreta a zároveň nahraný materiál obsahuje minimum nepřesností. Živé koncerty i nahrané skladby tak mají u posluchačů stále své jedinečné a nenahraditelné místo.

Rizikové může být nahrávání sborových těles zpívajících bez doprovodu instrumentalistů, tedy a cappella. Během těchto nahrávání je nutné, aby před každým záběrem sbormistr zahrál na naladěný nástroj sboristům vstupní harmonii, akord, či alespoň vstupní tóny jednotlivých hlasů pro lepší ukotvení v tónině a správnou hudební imaginaci vstupních tónů. Téměř všechny sbory mají tendenci při provedení skladeb v intonaci klesat. Proto je očekávatelné, že by při delších úsecích nebylo možné jednotlivé záběry kombinovat. Konec jednoho záběru by byl v ladění níž, než navazující a nově naladěný pokračující úsek. Z tohoto důvodu bývá u sborového nahrávání zvykem rozdělení hudebního díla na menší, stále však smysluplné, fráze a úseky. Díky opětovnému přehrávání vstupní harmonie v daném místě si sboristé znovu ukotví představu dané tóniny a ladění tolik neklesne. Jednotlivé záběry pak při stříhu lépe srůstají, jelikož případný intonační pokles jednotlivých snímků je méně znatelný.

Zároveň je důležité sboristy se svou intonací konfrontovat a zahrát jim předepsané tóny jejich partu nejen před začátkem, ale také po skončení jejich hudebního provedení. Díky

rozdílu v intonační hladině tak dostávají okamžitě zpětnou vazbu, která je vede k uvědomění si svého intonačního nedostatku a zaměření se na vyřešení tohoto problému.

Obzvláště nebezpečná jsou hudební místa náročná na práci s dechem. Jedná se většinou o místa s dlouhými frázemi, v pomalém tempu, ve vyšších pěveckých polohách, případně v nižší dynamické hladině. Všechny tyto aspekty způsobují systematický intonační pokles při nedostatečné práci s dechem a dechovou oporou. Taková místa navíc významně unavují hlasový aparát. Nahrávací tým při následné postprodukci nemá téměř žádnou možnost, jak klesající intonaci znovu pozvednout na požadovanou úroveň.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Kapitola čerpá informace zejména z těchto zdrojů:

ŠÍP, Ladislav. *Pěvci před mikrofonem*. Hudba na každém kroku (SNKLHU). Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960.

SOUKUP, Jaromír. *Hlas, zpěv, pěvecké umění*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959.

### 3.2) Dech a dechová opora

Práce s dechem je pro zpěváky zásadní, neboť správná technika dýchání ovlivňuje výdrž hlasu, jeho zvuk a sílu. Úroveň pěvecké techniky se při nahrávání projeví intenzivněji než při živém provedení, jelikož pěvci musí předvádět svůj výkon opakovaně, což hlasové ústrojí daleko více vyčerpává. Navíc pro pěvce může být obtížnější navodit si ve své představě koncertní atmosféru, při které se plně koncentrují na svůj výkon a která je dokáže motivovat a vtáhnout do přednesu daného díla.

Pro správné dýchání je důležitý vzpřímený, uvolněný a aktivizovaný postoj. Nejprve tedy vyčkáme na spontánní postavení interpreta v nahrávacím studiu a teprve potom, podle jeho fyzických dispozic, k němu nastavujeme jeden nebo více mikrofonů.

Interpret se může při zpívání u mikrofonu cítit nekomfortně, což ovlivní jeho kvalitu nádechu a celkového projevu. Pěvcova interpretace je nahrávacím týmem hodnocena a analyzována, což může interprety ujistit, nebo naopak znejišťovat a snižovat tím kvalitu výkonu. Stres se může projevit jiným než žeberně-bráničním dýcháním. Většina zkušených pěvců však tento způsob dýchání ovládá, i pokud se dostanou do stresové situace. Díky dýchání do břišní dutiny si pěvec zajišťuje maximální využití plicní kapacity.

Dechová opora, tedy dechová technika, která všem pěvcům při zpěvu výrazně pomáhá mít svůj dech pod kontrolou a za její pomoci ovládat intenzitu a délku tónu, je v podstatě vědomě zpomalovaný a korigovaný výdech. Pro takovýto výdech je nutná aktivní práce zejména bránice, ale i mezižeberních, břišních a zádových svalů. Jejich zásluhou může hrtan fungovat volně a pěvec může lépe zvládat interpretační techniky jako legato, dynamiku nebo koloratury. Pokud však zpěvák nemá bránici a přilehlé svaly aktivní a pružné, ale křečovitě a stažené, dech tlačí nepřiměřenou silou na hlasivky, které jsou přepínány a postrádají hlasovou nosnost. Urputná síla může vznikat také přemírou snahy o co nejhlasitější zvuk, což se projevuje přidaným šelestem, nepříjemně ostrým tónem, prudkými výdechovými nárazy nebo zúženým hlasem ve vyšších polohách. Technika využívající dechovou oporu lze trénovat pomocí různých dechových a pěveckých cviků, které se na pěveckém výkonu dříve či později projeví. Výborný je v tomto směru také sport, který zvyšuje vitální kapacitu plic. Pro pěvce je pak nejvýhodnějším sportem plavání, jelikož se při této aktivitě kromě zapojení většiny důležitých svalů procvičuje také zadržování dechu, střídání mezi krátkými a dlouhými dechovými vzory a prodlužování výdechu.

Nejobtížnější je v pěvecké technice dostatečně zapojovat bránici a přilehlé svaly při tvorbě tónů i v nízké dynamické hladině. Při zpěvu v pianissimu nebo při dokončování frází, při kterých pěvec přirozeně zeslabuje, je nejnáročnější udržet hlas volný a přitom aktivní. Je to způsobené zejména velkým podtlakem v plicích, kvůli kterému musí svaly pracovat při

stejném výkonu ve větší intenzitě. A právě tento problém je při nahrávání jednou z nejčastěji se vyskytujících obtíží, která negativně působí na hlas a jeho funkci.

V neposlední řadě se pěvcovým dechem musí zabývat i nahrávací tým. Pokud mikrofon při nahrávání snímá příliš silný zvuk nádechu, může se esteticky znehodnotit hudební obsah. V takovém případě by měl být interpret na příliš hlasité nádechy upozorněn, případně by měl mistr zvuku oddálit polohu mikrofonu od interpreta, aby nádech nenabýval konkrétních, výrazných a nežádoucích obrysů. Podobně mohou rušit i konsonantní hlásky, sykavky či různé pazvuky jako mlasknutí apod.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Kapitola čerpá informace zejména z těchto zdrojů:

SKALICKÝ, Michael. *Dechové techniky a jejich vliv na techniku pěveckou*. Praha, 2023.

COBLENZER, Horst a MUHAR, Franz. *Dech a hlas: návod k dobré mluvě*. Praha: Akademie múzických umění, 2001. ISBN 80-85883-82-1.

SOUKUP, Jaromír. *Hlas, zpěv, pěvecké umění*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959.

### 3.3) Výraz a artikulace

Pokud chce být pěvec úspěšný, měl by ke svému pěveckému umění zapojit také správnou dikci, deklamaci, artikulaci, znalost světových jazyků a jejich správnou výslovnost, herecký přednes a znalost i porozumění textu. Zpěv či recitace může pomoci lidem s logopedickými vadami, aby se v hlasové intonaci vada skryla nebo výrazně potlačila.

Pokud divák při divadelním představení či při koncertu pozorně sleduje zpěváka, dokáže vyčíst jeho emoční projev nejen díky barevným změnám v hlase, ale také díky nonverbálním doprovodným aktivitám – gestikulaci, postuře a práci mimických svalů. Při pouhém poslechu hudby posluchač tuto možnost nemá a je tedy pouze na pěvci, aby veškeré emoce vyjádřil primárně hudebně, zvukově, hlasem. I při nahrávání si interpret může pomoci gesty či zapojením mimických svalů, které mu dopomohou k přesvědčivějšímu hereckému výkonu, nicméně nemůže spoléhat na jiný, než zvukový přenos informace k posluchači. Pokud se navíc interpret až příliš při nahrávání pohybuje, mohou vznikat nehudební zvuky, hluky a ruchy, které při mikrofonním zachycení znehodnocují hudební materiál. Nejčastěji se setkáváme s podupáváním, vrzáním podlahy, nárazem do mikrofonu či mikrofonního stativu nebo třeba zvuky tření oblečení či módních doplňků.

Při pohybu hlavou, trupem, či kvůli úkrokům vpřed a vzad hrozí odklonění hlasového proudu jiným směrem než přímo k mikrofonu, čímž se přijímaná informace značně zkresluje a mění se tedy zvukové panorama na hudební nahrávce. Při následném poslechu tak může posluchač ať už vědomě či nevědomě zaznamenat změnu pěvcovy lokace, což nepůsobí věrohodně a narušuje to posluchačovu koncentraci během hudebního uměleckého prožitku.

Pro správnou dikci a možnost citového zabarvení v pěvcově projevu je nutné porozumění a vědomé ztvárnění textu. Pokud interpret zpívající v cizím jazyce významu textu nerozumí, nemůže do svého projevu zahrnout patřičné emoce či správně deklamovat jednotlivé fráze, věty či slova. Pěvec by tedy vždy měl porozumět zpívanému textu a případně v něm objevit i skryté metafory, ironie a narážky specifické pro daný jazyk či vyplývající z určitých historických souvislostí. K takovému porozumění může interpretům pomáhat rodilý mluvčí, překladatel nebo i hudební specialista a teoretik.

Pokud výslovnost v určitém jazyce není ideální, může mistr zvuku pomoci k mírnému rozostření artikulací informace pomocí oddálení mikrofonu nebo přidáním delšího umělého dozvuku. Díky této změně je výslovnost méně konkrétní.

Základní pravidlo pro pěvce zpívající na mikrofon je ale snaha o dostatečně precizní artikulaci, díky které posluchač již při prvním poslechu zpívanému textu porozumí nebo v případě cizího jazyka, který neovládá, alespoň slyší přesně vyřčené spojení konsonant a vokálů. Informace přijímaná mikrofonem může být kvůli různým citlivostem mikrofonů

zkreslená. Interpret navíc nemusí mít nad svou artikulací a deklamací v určitých momentech kontrolu, v čemž by mu měl pomoci nezávislý názor hudebního režiséra. Ten by měl například při opětovném přehrání nahraného materiálu upozornit na jazykové či artikulační nedokonalosti a společně hledat způsob, jak projev zdokonalit. Čím více jazyků hudební režisér ovládá, tím lépe dokáže interpretovi poradit a být mu při společném nahrávání dostatečnou oporou.

Pokud pěvci zpívají český text, musí se potýkat se specifiky češtiny, tj. se slabikotvorným „l“ a „r“, kde jsou slova nebo slabiky tvořené bez vokálů. Například slova smrt, srdce, prst.

Vyslovování konsonant vyvolává řadu polemik mezi interpretem a nahrávacím týmem, jelikož značně ovlivňuje pěvecký projev a nápadně tím promlouvá do výrazu nahrávané hudby. Kvalitní artikulace konsonant tedy přináší do interpretace přidanou nadstavbu.

Konsonanty mají vliv na správnou srozumitelnost textu, v některých jazycích se tak musí zdůrazňovat. V německém jazyce například často končí slova na souhlásku „t“, kterou by měl pěvec cíleně zvýraznit. V italském jazyce na koncích slov naopak figuruje velké množství vokálů, tedy nositelů tónů. Italština je v tomto směru pro pěvce daleko příznivější.

V některých případech se srozumitelnost textu příliš deklamovaným vyslovováním konsonant naruší. Posluchače by taková artikulace mohla rozptylovat od hudebního projevu. Úlohou hudební režie tedy je, aby výsledný zvuk konsonant byl dostatečně čitelný a zároveň nevyčníval z plynulosti řeči i zpívané melodie. Interpret nemůže svůj projev vnímat stejně jako posluchač, respektive hudební režisér při nahrávání. Proto je důležité mu umožnit zpětný poslech jeho zaznamenaného projevu. Pro detailnější poslech a zvýraznění pěveckého hlasu je velkou výhodou, může-li nahrávací tým interpretům pustit pouze nahranou pěveckou stopu, ve které interpret snáze rozpozná problematická místa nejen v artikulaci.

Hudební režisér by měl artikulaci citlivě hlídat také v rámci různých hudebních žánrů. Rozmanité hudební styly vyžadují odlišnou estetiku v artikulaci a posluchači podvědomě tuto artikulaci očekávají. Například operní pěvci zvýrazňují konsonanty daleko více než zpěváci z non-artificiálních žánrů hudby, jelikož v jejich běžné praxi je nutností, aby text byl srozumitelný i ve velkých divadelních a koncertních sálech. Naopak v populární hudbě se předpokládá mnohem větší různorodost v přístupech ke stylizaci vokálního projevu a často ji určuje sám interpret.

Během nahrávání vokálních děl v cizím jazyce je možnost přizvání do studia také jazykového poradce či rodilého mluvčího, který bude interpretovi jeho výslovnost během nahrávání opravovat. V ideálním případě interpret již při studiu svého partu takového

jazykového poradce vyhledá, aby mohl do nahrávacího studia přijít v tomto ohledu již perfektně připraven. Konzultace a příprava partu s rodilým mluvčím a specialistou je pro interpretaci v mnoha ohledech nezastupitelná, zejména pokud interpret jazyk neovládá a nemá talent pro napodobení přirozené výslovnosti.

Celkově je možné konstatovat, že ve vokální hudbě je práce s textem nutností. Srozumitelná artikulace může zvýraznit obsah i podtext významu, zapůsobit malebnými zvukovými kvalitami a odlišit od sebe jednotlivá interpretační provedení.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Kapitola čerpá informace zejména z těchto zdrojů:

JEHNE, Leo. *Chcete zpívat pop?: rady zpěvákům u mikrofonu*. Praha: Supraphon, 1970.

FROŠOVÁ, Iva. *Prevence poruch hlasu při výuce zpěvu*. Hradec Králové, 2020.



### 3.4) Stříhová postprodukce

Postprodukční práce na hudební nahrávce vokálních skladeb má svá specifika. Jedná se zejména o práci při stříhu mezi jednotlivými záběry. Pokud je stříhán instrumentální part bez dechových nástrojů, nemusí se většinou nahrávací tým zabývat přidruženými problémy spojenými s dechem, jelikož se nástroje rozeznávají v určitý moment samy pomocí hráčova pohybu. Příliš hlasité nádechy však mohou vyrušovat u jakýchkoliv instrumentalistů, ať už se jedná o dechové, smyčcové nebo například bicí nástroje.

Problémy mohou nastat u dechových nástrojů, které ke svému rozeznání potřebují určité množství vzduchu. Hráč nejdříve nasaje vzduch do plic, následně při výdechu rozeznává svůj nástroj. Rozeznávání dechových nástrojů může mít delší trvání, souhra těchto nástrojů je proto náročnější. Nádechy před rozeznáním nástroje mění akustický tlak a vydávají při procesu nehudební zvuky, které mikrofon může zachytit. Pokud je tedy stříhán určitý hudební materiál, musí se dbát na zachování délky a intenzity nádechu před zazněním zvuků nástrojů. Pokud by se provedl stříh uprostřed interpretova nádechu, byl by hudební snímek znehodnocen technickým zásahem a přerušením kontinuity. Při stříhu však může hudební režisér složit celkový záběr ze dvou rozdílných frází tak, aby nádech náležel ještě původnímu nahranému materiálu a následující hudební fráze již patřila materiálu, kterým nahrávka pokračuje. Takové místo je pro stříh nahrávacího týmu ideální, ale pouze v případě, kdy intenzita nádechu odpovídá dynamické hladině následující fráze a všem ostatním parametrům, kterým stříh dvou záběrů totožného hudebního obsahu musí vyhovět (tempo, agogika, rytmus, dynamika, intonace, frázování, výraz apod.).

Tento stříhový princip je naprosto stejný u postprodukce dechových nástrojů jako při postprodukcí vokálních děl. Problém může nabývat ještě větších rozměrů, jelikož pěvci mohou být u mikrofonu blíže než instrumentalisté. V pozici mezi mikrofonem a interpretem může hlasitost dechu hrát tak významnou roli, že mistr zvuku bude nucen upravit jejich vzájemnou vzdálenost a oddálit mikrofon od interpreta. Pokud se v tomto ohledu interpret umírní a hlasitost nádechu omezí, mikrofonní systém pak může být umístěn k pěvci blíže.

U nahrávání vokální hudby však nastávají ještě další problémy se stříhem nahraného materiálu, a to při vyslovování konsonant. Vokály jsou na rozdíl od konsonant nositeli tónů, často však konsonanty zaznívají před vokály. To se opět projeví na synchronizaci s dalšími nástroji, kdy mohou zaznít nejdříve konsonanty a až poté se rozezná nástroje. Souhra je bez patřičného nácviku jedním z nejtěžších úkolů pro interprety v nahrávacím studiu. I výborně připravený soubor s únavou ztrácí koncentraci a souhra tím může být ovlivněna zcela bezprostředně. Nejpatrnější problém při souhře a následné postprodukcí nastává se souhláskou „s“ nebo také se souhláskami „t“ a „k“. Problematické mohou být ale při stříhu všechny hlásky, neboť jejich nasazení nemusí být přesné a ve shodné barvě.

Zejména klasičtí pěvci dávají důraz na určité konsonanty, které by při mluvené řeči zdůrazňovány nebyly. Jedná se například o písmena „n“ a „m“, která při mluvené řeči vyslovujeme různými způsoby. Například ve slově „nebe“ zazní písmeno „n“ ve předu na horním patře. Ve slově „kondor“ se však vyslovuje vzadu ústní dutiny. Operní pěvci by pro lepší srozumitelnost v takovém případě vyslovili písmeno „n“ ve předu na horním patře jako ve slově „nebe“ a za toto písmeno by vměstnali neutrální, tedy vokál, který v mluvené řeči v tomto slově vůbec nezazní. Při postprodukci by měl nahrávací tým takové změny v pěvcově artikulaci akceptovat a nesnažit se je jinak měnit. Střih v takovém místě není vhodný kvůli přestřižení konkrétního slova do dvou různých záběrů, které ve většině případů naruší plynulost.

Proto například není vhodné, pokud se nahrávací tým rozhodne k přestřižení zpěvákova vokálu, jelikož právě ten je nositelem hudebních tónů pěvce obdobně jako držený tón smyčcového či dechového nástroje (při ligatuře apod.). Ve většině případů může mít vokál na jednotlivých záznamech odlišný charakter zejména kvůli rozdílné dynamické intenzitě a různému vyslovení při modulaci tvaru úst a poloze jazyka. Někdy se však nahrávací tým rozhodne i pro toto řešení. V takovém případě napomáhá k přirozenější návaznosti zvuků střih s delším vzájemným prolnutím obou snímků. Rizikem bývá rozdílná zvuková barva, například kvůli odlišné kvalitě vibrata mezi oběma snímky nebo slyšitelné zdvojení tónu. Pokud stále přetrvává problém s nedostatečnou hudební plynulostí v propojení obou snímků, může nahrávací tým zaznamenanou pěveckou stopu v daném místě ztišit nebo ji ovlivnit mixem ve prospěch zesílení jiných zvukových stop.

Postprodukční problémy mohou nastat při střihu jednotlivých záznamů sborových partů nahrávaných a cappella. Jelikož intonace pěvců v průběhu produkce často klesá, nemusí intonační kvalita v místě střihu plynule navazovat. Pokud začátek nového záběru evidentně neodpovídá intonaci na konci záběru předchozího, je nucen nahrávací tým vybrat jiný snímek, či zvolit jiné místo střihu v předchozích taktech, kde je ještě intonace přesná. Pokud neexistuje kvalitnější hudební materiál, je nucen nahrávací tým se střihu vyhnout. Další vhodný střih následuje v místě, ve kterém je co nejdéle obsažena pauza, například mezi jednotlivými větami, slokami písně, frázemi. Během této pauzy již sluchové vnímání posluchače není vystaveno tak kontrastní situaci, kterou zapříčiňuje odlišná intonace obou navazujících částí. Toto řešení však není ideální, jelikož při kvalitním snímku nemůže hudební režisér spoléhat na posluchačovu nepozornost nebo hudební nevzdělanost.

V krajním případě může hudební režisér rozstříhat záběr na malé oddíly, nejlépe opět na hudební fráze, které postupně doladuje na předepsanou úroveň. Při takovémto postprodukčním zásahu do intonace se materiál zvedá vždy o několik dalších centů

v každém úseku. Nahrávací tým musí rozhodnout, do jaké míry zasahovat a ovlivňovat nahraný materiál, jelikož přílišný zásah může nahrávku znehodnotit.<sup>13</sup>

„Definice centu vychází z rovnoměrně temperovaného ladění, které dělí oktávu na dvanáct stejně velkých půltónů, mezi kterými je vzdálenost vždy 100 centů. Jeden cent je tedy 1/100 půltónu nebo 1/1200 oktávy.“<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Kapitola čerpá informace zejména z těchto zdrojů:

ZAMAZAL, Václav. *Hudební nástroje před mikrofonom*. Praha: Supraphon, 1975.

REJŠEK, Radek. *Stříhám, stříháš, stříháme*. Online. Časopis Harmonie. Praha, 2004. Dostupné z: <https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/striham-strihas-strihame/>. [cit. 2024-04.-27].

STEJSKALOVÁ, Sylva. *Hudební režie v procesu nahrávání*. Živá hudba 2017/8. Online. Dostupné z: <https://ziva-hudba.info/hudebni-rezie-v-procesu-nahravani/> [cit. 2024-04.-27].

STEJSKALOVÁ, Sylva. *Hudební režie jako umění interpretační*. Online. Dostupné z: [https://dspace.amu.cz/jspui/bitstream/10318/13535/2/Stejskalov%C3%A1\\_habilita%C4%8Dn%C3%AD\\_pr%C3%A1ce.pdf](https://dspace.amu.cz/jspui/bitstream/10318/13535/2/Stejskalov%C3%A1_habilita%C4%8Dn%C3%AD_pr%C3%A1ce.pdf) [cit. 2024-04.-27].

<sup>14</sup> KOTRBATÝ, Lukáš. *Detekce dominantní frekvence*. Praha, 2019. Bakalářská práce. České vysoké učení technické, Fakulta elektrotechnická, Katedra počítačů. Vedoucí práce: RNDr. Ondřej Žára.

### 3.5) Postup hudební režie

Praktickou částí této práce jsou pečlivě promyšlené postupy hudební režie ve dvou experimentálních nahrávacích procesech. Byli vytypováni vhodní interpreti z řad studentů, se kterými proběhl záznam v nahrávacím Studiu HAMU. Studenti byli vybráni na základě doby studia a technické úrovně zpěvu. Hlavním záměrem dvou experimentálních nahrávání bylo zachování co nejvyšší míry autentického interpretačního výkonu s minimálním počtem zásahů během postprodukce.

V tomto postupu hudební režie bylo úkolem co nejméně zasahovat do interpretova projevu, a to do jisté míry i v diskutabilních případech, pokud se v interpretaci projeví intonační, rytmické, technické, či jiné hudební nedostatky. Do nahraného materiálu bylo záměrem zasahovat pouze v případě hrubého hudebního nedostatku. Díky zachování co největších hudebních celků a jednotných frází se může autentická interpretace projevit přirozeně a se zachycením v podobě téměř živého provedení.

Pokud je ve finálním snímku zachována původní časová osa, kterou interpreti vytvořili při záznamu celé skladby, docílí se tím zachování autenticity interpretace i při drobných úpravách, které ale neovlivní původní časový průběh. Hovoříme zde o „asynchronním střihu“. I když tento termín souvisí primárně s videozáznamem, má jeho využití opodstatnění i při audiozáznamu. V případě konkrétních nahrávání v následujících kapitolách bylo video pořízeno, a dokládá tak věrohodnost zvoleného postupu.

*„Je vhodné zachovávat fráze jako celky. Každý zásah snižuje autentičnost projevu. Když frázi zachováme, můžeme říci, že tuto frázi takto umělec zahrál. Pokud ji „slepíme“ z deseti kousků, autentičnost se vytrácí, provedení je virtuální.“<sup>15</sup>*

Pro zachování přirozeného tempa je pro výsledný snímek vybrán jeden hlavní snímek, který byl po vyhodnocení shledán jako nejkvalitnější. Do tohoto autentického provedení, které interpret v kuse natočil jako celek, se pouze umístí několik co nejkratších částí z jiných snímků, které překryjí nejvíce problematická místa. To lze provést dvojím způsobem. Zaprvé se zachováním stejného času a za druhé s časovým prodloužením či zkrácením.

Pokud chceme autenticky zachovat čas, označíme si při postprodukci konkrétní místo v hlavním snímku, které chceme vyměnit. Označením zjistíme jeho časovou délku a stejný čas označíme v místě nového snímku, kterým chceme hlavní snímek obohatit. Následně tuto část vyměníme s původní částí z hlavního snímku a vsadíme ji do tohoto celkového záběru. Čím kratší úsek je vybrán, tím je větší pravděpodobnost, že se dva po sobě vzniklé záběry

---

<sup>15</sup> STEJSKALOVÁ, Sylva. *Nároky na funkci hudební režie v digitálním vícestopém nahrávacím procesu*. Praha, 2018.

nebudou výrazně lišit v tempu. Noty, takty, či část fráze tak budou mít téměř shodný čas vystřihávaného místa z hlavního a vyplňujícího snímku – neboli za stejný čas v obou snímcích odezní stejné množství hudby. Tempo v obou snímcích však musí být shodné nebo alespoň co nejpodobnější.

V tomto postprodukčním postupu však hrozí, že konkrétní místo, které chceme nahradit, na sebe nebude plynule hudebně navazovat a odpovídat tak toku hudby. Pokud tedy vystřižená část nahrávky neodpovídá délce hudebního místa, a je delší nebo kratší například o určitou část tónu, skupinku not či celý takt, nemůžeme tento postprodukční způsob práce použít. Řešením v takovém případě může být zkracování označeného úseku, který chceme vyměnit, do takové délky, aby starý a nový hudební materiál obsahovaly co nejvíce jednotné hudby.

Pokud by bylo záměrem dosáhnout vždy stejné časové délky v hudebních frázích či celých záběrech, můžeme interpretům při nahrávání do sluchátek pustit klikání metronomu. V takovém případě se však během nahrávání nesmí měnit hudební tempo. Proto se nahrávání s metronomem používá zejména v populární nebo filmové hudbě, kde se nesetkáváme tak často s agogickými a tempovými změnami a gradacemi.

Druhým možným režijním postupem, který je při postprodukcí využíván častěji, je zaměření se na konkrétní hudební frázi, takt, či notu, kterou vyměníme za identickou hudební část z jiného nahraného materiálu. Výměna tohoto místa může znamenat znehodnocení časové délky fráze, jelikož byť se jedná o stejnou hudební pasáž, nebývá zvykem, že je vždy interprety hrána ve shodném tempu, barvě, artikulaci i výrazu. V takovémto případě může být nově přidaná fráze tempově pomalejší nebo naopak rychlejší, čímž v posluchači vyvolává jiné pocity a dojmy z hudby. Navíc při hlasovém vytížení pěvců se nemusí kvalita hlasu v jednotlivých záběrech shodovat. Hlas může při několikatém pokusu trpět přemírou zátěže nebo se naopak v prvních záběrech teprve rozehřívat při nedostatečném rozezpívání. V optimálním případě je interpret natolik zkušený a předem připravený, že do jednotlivých hudebních pasáží vědomě vkládá ty samé emoce, technické i výrazové kvality a udržuje v opakovaných záběrech konstantní tempo.

Technika asynchronního střihu lze použít pouze u vynikajících výkonů, které dosahují nejvyšší kvality ve všech parametrech projevu – tempo, dynamika, intonace, agogika atd. Pokud je volen režijní postup s ovlivněním časové osy původní interpretace, nelze postupně zaznamenanými záběry a jejich následnou kombinací dosáhnout kvality původního autentického uměleckého výkonu. Nemluvíme zde o nahrávání, kdy hudebníci či zpěváci zaznamenávají dílo zcela nové, které není ověřeno koncertní praxí, nebo nebylo před nahráváním nazkoušeno. Sestavení snímku z mnoha postupně pořízených záběrů je pak jediným způsobem, jak nahrávku pořídit.

## 4) Psychologie nahrávání

Jednou z málo diskutovaných složek nahrávání jsou bezesporu psychologické postupy při nahrávacím procesu. Úlohou hudebního režiséra a celého nahrávacího týmu je nastavit interpretům pro nahrávání příjemné podmínky. Většina důležitých aspektů je zmíněna již ve třetí kapitole této diplomové práce („Nehudební aspekty vokálního projevu v procesu nahrávání“).

Tuto profesi by měl vykonávat, a většinou se to v praxi potvrzuje, někdo, kdo dokáže otevřeně komunikovat s okolím, dokáže přiznat vlastní chybu, dokáže upozornit druhého na jeho nedostatek, dokáže druhého pochválit a ocenit jeho schopnosti. Pokud adeptovi hudební režie tyto schopnosti nejsou vlastní, má většinou menší šanci na začlenění do profesní scény, nebo se těmto schopnostem musí rychle naučit.

Je výhodou, pokud hudební režisér může vše podstatné komunikovat se členy nahrávacího týmu i s interprety předem. Jedná se například o informace jako celkové rozvržení struktury nahrávání, nutnost stejného vydání partitury, problematická místa a přibližná durata děl, hudební obsazení pro zajištění dostatečného počtu patřičných mikrofonů, či jiné speciální požadavky interpreta. Takováto komunikace nemusí být v nahrávací praxi zvykem.

Nutné jsou však také hudební aspekty nahrávání, které hudební režisér musí dostatečně ovládat. Kromě sluchové analýzy během nahrávání totiž využije různé hudební znalosti a zejména následnou komunikaci směrem k interpretovi. Hudební režisér musí rozumět všem hudebním nástrojům, které se nahrávání účastní. Zejména pak jejich strukturu, tónovému rozsahu, problematice a hráčské technice. Totéž platí i při vokálním nahrávání. Hudební režisér by měl být erudovaný v oblasti specifik jednotlivých hlasů a jejich rozsahů, hlasových rejstříků, hlasové hygieně apod. Dále by měl mít hudební režisér přehled o hudební formě nahrávané skladby, o jejím historickém vzniku a o případných konotacích. Pouze v takových případech může být hudební režisér interpretovi partnerem, případně mentorem.

Osobnosti interpretů se velmi liší. Mají odlišný vztah k intenzitě zapojení do procesu nahrávání, někteří mají potřebu rychlých reakcí, jsou netrpěliví a neklidní, jiní mají potřebu v klidu a precizně cizelovat nahrávaný materiál. Ke každému interpretovi by měl hudební režisér přistupovat individuálně. Způsob nahrávání tedy může být s jednotlivými interprety diametrálně odlišný a hudební režisér, případně celý nahrávací tým, by se měl dané situaci maximálně přizpůsobit. Odlišná je také práce s interprety, kteří vstupují do prostředí a procesu poprvé a s interprety, kteří se s nahrávacím týmem dobře znají a mají spolu nadstandardní vztahy.

Při společné práci se ideálně interpret zajímá o kritická místa nahrávání a sleduje jejich výslednou kvalitu. Pozorně naslouchající interpreti, kteří reagují na rady nahrávacího týmu a aktivně se snaží do procesu zapojovat dosahují kvalitnějších výsledných snímků. Neznamena to, že vždy musí interpret s nahrávacím týmem souhlasit. Při vzájemné debatě by po předložení argumentů měl mít poslední slovo interpret, tedy zejména pokud je výsledná nahrávka určena k jeho propagaci. Pokud je však interpret při nahrávání pouze prostředníkem k zachycení určitého díla a je za svůj výkon honorován, rozhodující slovo by mělo patřit hudebnímu režisérovi či producentovi. Další odlišný názor může přinést do společného nahrávání autor skladeb, který může mít specifický pohled lišící se od názoru hudebního režiséra i interpreta. V takovém případě by měl hudební režisér vyhovět náhledu skladatele na hudební detaily problematických míst.

Někteří interpreti špatně snášejí kritiku, reagují negativně, což se může projevit v průběhu nahrávání. V takovém případě je úlohou hudebního režiséra najít způsob, jak docílit kýženého výsledku, aniž by svými postupy negativně ovlivňoval interpretovo psychické rozpoložení.

Proto lze doporučit, aby hudební režisér svůj odborný náhled stavěl pozitivně, především na těch částech výkonu, které se interpretovi zdařily, následně poukázat na chyby jako cestu k možnému vylepšení nahrávky nikoli chyby jako osobní selhání interpreta. Lpění na veškerých hudebních detailech nahrávky může na interpreta působit jako přílišná kritika, kterou si hudební režisér nemusí dostatečně uvědomovat. Proto je důležité vnímat atmosféru nahrávacího procesu a přispívat ke kreativnímu a tvůrčímu prostředí. K tomu slouží hudebnímu režisérovi vhodná a široká slovní zásoba, která přesně vystihuje a konkretizuje hudební aspekt, který je vhodné opravit a detailněji opravit.

Pro lepší společnou práci při prezentaci nedokonalostí a chyb je také výhodné při oslovování používat první osobu množného čísla, jelikož se jedná o týmovou práci. Lidé obecně snášejí kritiku nemířenou cíleně na jejich osobu, ale cílenou na proces. To platí nejen při nahrávání s jedním či dvěma interprety, ale zejména v prostředí s mnoha instrumentalisty či vokalisty. Při oslovování si může hudební režisér pomoci také pojmenováním chyby pomocí názvů jednotlivých nástrojů nebo hlasů a kritiku nemířit jmenovitě ke konkrétnímu hráči nebo zpěvákovi.

Při nahrávání sborových partů nejdříve jmenujeme celou hlasovou skupinu (například soprány, basy) a až pokud se chyba i přes několikáté upozornění stále opakuje, je hudební režisér nucen přejít ke konkretizaci dané chyby u určité osoby. Pro hudebního režiséra by ve spolupráci se sbormistrem nemělo být náročné takového chybujícího jedince v ansámblu vyhledat a najít vhodný způsob řešení.

Hudební režisér nemusí pokaždé vyjmenovávat všechny chyby, kterých se interpret v daném záběru dopustí, naopak by se měl při zpětné komunikaci k interpretovi zaměřit pouze na několik zásadních poznámek či detailů, jelikož interpret si je svých nedostatků mnohdy vědom. Nastavením zpětné vazby interpret pochopí, jak pečlivě je výkon umělce kontrolován. Hudební režie svou vizí konstantně usměrňuje interpreta a při vzájemné komunikaci o výsledné představě vzniká pravdivé vyjádření společného díla, ve kterém se výsledek nemůže zásadně odklonit od idey interpreta i hudební režie.

V rámci komunikace může hudební režisér sloužit také jako prostředník mezi zvukovým mistrem a interpretem, pokud je zapotřebí překlenout komunikační bariéry a rozdílné názory související s technickým a uměleckým pohledem na hudbu a zvuk, což je klíčové pro dosažení harmonické spolupráce a optimálního výsledku.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Kapitola čerpá informace zejména z tohoto zdroje:

SOUKUP, Jaromír. *Hlas, zpěv, pěvecké umění*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959.



## 5) Nahrávací procesy vokálního projevu

Pro zaznamenání specifických postupů hudební režie posloužila dvě vokální nahrávání se studenty z Katedry zpěvu a operní režie HAMU a jejich hudebními doprovody.

### 5.1) Nahrávací proces č. 1

Nahrávání se sopranistkou Olenou Khalinou, studentkou druhého ročníku magisterského studia, proběhlo 12. ledna 2024 ve Studiu HAMU. Klavírní part nahrál korepetitor Ahmad Jafar Hedar.<sup>17</sup>

#### 5.1.1) Příprava na nahrávání

Repertoár nahrávání tvořily tři árie pro soprán z konce 18., 19. a začátku 20. století. „*Dove sono*“ od skladatele Wolfganga Amadea Mozarta z opery Figarova svatba, „*Voi lo sapete*“ od skladatele Pietra Antonia Stefana Mascagniho z opery Sedlák kavalír a „*Měsíčku na nebi hlubokém*“ od Antonína Dvořáka z opery Rusalka. Každá z těchto árií má odlišné interpretační požadavky a úskalí.

Před nahráváním je pro každého hudebního režiséra nezbytná hudební příprava spočívající zejména ve studiu notového materiálu. Inspirativní mohou být již vydané snímky nahrávaných skladeb. Vyhledávání a poslech nahrávek tříbí interpretační vkus a napomáhá si utvořit nový estetický přístup. Hudební režisér díky tomu do nahrávacího studia přichází informovaný, obohacený o různý interpretační vývoj daného repertoáru pěvců a hudebníků předchozích generací a otevřený různým interpretačním možnostem, zejména co se týče volby tempa, frázování, míst pro nádechy, výrazu a dikce. Pro důstojnou spolupráci bylo nutností opatřit si také v případě dvou ze tří árií samotný text v italském jazyce a jeho překlad.<sup>18</sup> Hudební režisér by mohl v průběhu nahrávání upozornit na některé nesrovnalosti ve výrazu v návaznosti na obsah textu nebo naopak pěvce podpořit v intenzivnější deklamaci a artikulaci, která by zajistila věrohodnější propojení hudby a textu.

Jelikož cílem nahrávání bylo zachycení autentického živého provedení, které se v případě potřeby postprodukčně upraví detailními stříhy (tzv. inserty) a jinými zásahy, rozhodl se nahrávací tým po konzultaci s interprety, že se nahrávání kvůli budoucí propagaci interpretů zaznamená také na video. To byl také jeden z podvědomých vlivů na interprety nepřestávat v průběhu árií i v případě drobných nedokonalostí. Kvůli videozáznamu

---

<sup>17</sup> Zpráva z nahrávání viz příloha č. 7

<sup>18</sup> Text a překlad italských árií viz příloha č. 1 a 2

produkce, byli interpreti slavnostně koncertně oblečeni, což v nahrávacím studiu navodilo atmosféru opravdového koncertního vystoupení.

### 5.1.2) Nastavení mikrofonů

Pro zaznamenání snímku se využilo šest mikrofonů. Zpěvačka stála přibližně dva metry před klavírem jako při většině koncertních provedení. Horní deska klavíru byla otevřená nejen kvůli lepšímu estetickému obrazovému účinku, ale také pro lepší zvukový efekt, při kterém mikrofony zachytí typický zvuk klavíru včetně odrazů zvuku od otevřeného víka i odrazů od podlahy. Ve stereofonním zvukovém obrazu klavíru se diskant umístil panoramaticky vlevo a basy vpravo.

Pokud by při nahrávání byly použity pouze spotové mikrofony pro klavír a zpěv, nemohlo by být dosaženo dostatečného zachycení prostoru a hudebního prolnutí pěveckého a klavírního zvuku. K tomu posloužil hlavní mikrofonní systém, ke kterému byly spotové mikrofony při postprodukční mixáži dynamické hladiny pouze přidány tak, aby vynikly pěvecké a klavírní zvukové kontury.

Pro hlavní mikrofonní systém, který byl umístěn před klavírem i zpěvačkou, byly použity mikrofony MKH800 od firmy Sennheiser. Mikrofony jsou specifické svou možností přepínání směrové charakteristiky. Ta může být kulová, ledvinová nebo osmičková.

Hlavní mikrofonní systém byl nahráván technikou ORTF. V takovém způsobu nahrávání se umístí mikrofony do stejné výškové hladiny, jsou od sebe vzdáleny přesně 17 centimetrů a svírají mezi sebou úhel 110°. Tento způsob nahrávání by měl imitovat příjem zvukové informace lidskou hlavou, jelikož uši jsou od sebe vzdáleny podobně daleko a jsou natočeny v totožném úhlu. Technika ORTF je hojně využívána při profesionálních nahrávaních ve studiích a při koncertech, jelikož zachycuje přímý zvuk i sekundární zvukové odrazy. To způsobuje věrohodný zvukový prostorový obraz vynikající svou přirozeností a realističností.

Ke zpěvačce byly umístěny dva spotové mikrofony TLM 193 od firmy Neumann. Pěvecký hlas byl nahráván mikrofonní AB technikou, tedy způsobem nahrávání, ve kterém jsou dva mikrofony umístěny ve stejné výškové hladině vedle sebe a jsou orientovány ke zvukovému zdroji. Charakteristika těchto mikrofonů je ledvinová (kardioidní).

Principem AB mikrofonní techniky nahrávání je stereofonní obraz, který je vytvořen za pomoci rozdílnosti v čase, ve kterém přichází zvuk k jednotlivým mikrofonům. Jelikož jsou od sebe mikrofony vzdáleny přibližně 20-30 centimetrů, dochází při poslechu k vytvoření prostorového dojmu. Tato technika je hojně využívána při nahrávání prostorových zvuků pro zachycení dané akustiky a panoramatické plasticity. Pokud by se však interpret před mikrofony pohyboval příliš, může se zvuk nepříjemně vychylovat také ve zvukovém obrazu

posluchače, což může narušovat hudební plynulost nahrávky a koncentraci na pěvcův projev. Tento způsob nemusí být výhodný ani při postprodukčních zásazích zejména při střihu mezi jednotlivými záběry, jelikož pěvec nemusí v identické hudební pasáži stát v různých záběrech na shodném místě. To se projeví na nevhodném panoramatickém skoku, jelikož lidský hlas vychází náhle z jiného místa ve výsledném zvukovém obrazu.

Ke klavíru byly přidány dva spotové mikrofony CMC6 MK 4 od firmy Schoeps. Charakteristika těchto mikrofonů byla opět ledvinová (kardioidní). Na rozdíl od pěveckého hlasu byla pro nahrání klavíru opět využita technika ORTF.

Nahrávací tým musel řešit i estetickou stránku akustických úprav vzhledem k obrazovému záznamu. Na videozáznamu jsou pro lepší estetický zážitek vidět pouze klavírní spotové mikrofony Schoeps CMC6 MK4. Pěvecké spotové mikrofony a hlavní mikrofonní systém byly umístěny tak, aby při kamerovém záběru nebyly vidět. Pro estetičtější obraz byly využity přesuvné akustické panely, které sloužily jako odrazový materiál zvukového signálu.

### **5.1.3) Nahrávání a jeho postup**

V prvních minutách nahrávací frekvence se nastavovaly mikrofony tak, aby interpretům vyhovoval snímaný zvuk i umístění mikrofonů v prostoru. Ke kontrole zvuku je určen zkušební snímek, při kterém si interpreti již zvykají na prostor i umístění mikrofonů a postupně se koncentrují na svůj výkon. Zkušební snímek slouží převážně nahrávacímu týmu ke kritickému hodnocení přijímaného zvukového signálu, vytvoření jeho poslechového obrazu a při nespokojenosti k případným zásahům do mikrofonního nastavení. Nahrávací tým by si měl důkladně poslechnout interprety nejdříve ve studiu, analyzovat zvukovou kvalitu a následně ji porovnat se zvukem v režii. Zvuk zkušební snímku by tak měl být co nejvíce v souladu s živým poslechem v nahrávacím studiu.

Výsledné nastavení zvuku ze zkušební snímku bylo konzultováno také s interprety. Umělci se zaměřovali zejména na hudební aspekty a interpretační pozitiva i negativa materiálu, nicméně zkušební snímek by měl sloužit převážně k nastavení vyváženosti zvuku nástrojů či pěveckých hlasů, a to i přes možnost postprodukčních úprav. Z hlediska zvukové kvality i časové úspory je žádoucí nastavit zvukový obraz při nahrávání tak, aby co nejvíce odpovídal výslednému zvukovému obrazu nahrávky.

Po zvukové analýze zkušební snímku by se již nemělo jakýmkoliv způsobem zasahovat do vzdáleností mezi interprety, jejich nástroji a umístěním mikrofonů, aby nedocházelo ke zkreslení přijímaného signálu mezi jednotlivými snímky.

Nahrávací postup byl předem zamýšlen jako materiál k analýze pro tuto diplomovou práci. Snahou celého projektu byl již zmíněný záznam autentického provedení s minimálními

postprodukčními zásahy. Po zkušebním snímku a zhodnocení zvukového obrazu následovalo již samotné nahrávání, přičemž bylo ponecháno pouze na interpretech, v jakém pořadí se árie nahrají, jestli se budou jejich provedení po každé árii opakovat nebo jestli se další pokusy jednotlivých árií nahrají až po nahrání všech prvních záznamů zvoleného repertoáru. V celém průběhu nahrávání byla ponechána interpretům volnost na odpočinek, který byl po dohodě s nahrávacím týmem časově upřesněn a sloužil zejména k hlasové regeneraci, mentálnímu odpočinku a k poslechu již nahraného materiálu.

Plánovaný režijní postup měl probíhat v předem připraveném scénáři takto: Po rozezpívání, nastavení mikrofónů a zkušebním snímku interpreti přednesou svou první árii. Po prvním pokusu, při kterém se nahraje celá árie, se hudební režisér zeptá na dojmy interpretů a zda jsou s provedením spokojeni. Následně je nabídnuta zpětná vazba ohledně kritických míst, intonačních a rytmických nesrovnalostí, dynamických možností, nesouhry, hudební i textové akcentace apod., nebo okamžitý přechod k dalšímu pokusu, dokud se interpreti na danou árii plně koncentrují.

Podle požadavků interpretů nahrávání pokračuje buď výčtem možných vylepšení nebo ihned dalším snímek. Druhý nahrávaný snímek může obsahovat stejnou árii nebo se přesunout k další nahrávané árii. Po druhém snímku opět hudební režisér nechá interprety rozhodnout o okamžitém opětovném nahrání árie, kritickému komentáři právě nahraného snímku nebo k přesunu na další árii.

Stejný proces se opakuje i po nahrání třetího snímku. V případě, že je nahrávána stále stejná árie, usměrní již hudební režie interpreta k nahrání dalších árií nebo alespoň ke studiovým dotáčkám stejné árie. V takovém případě se však znovu nahrávají pouze kritická místa, která v dosavadně nahraném materiálu nejsou stále dostatečně kvalitně provedená.

Pokud jsou nahrány všechny tři předem určené árie pouze jedenkrát, opakuje se nahrávání všech árií znovu, a to buď v totožném pořadí, nebo od posledně nahrávané árie. V každém případě již hudební režisér upozorňuje na chyby a na technické nepřesnosti interpretů, tedy na místa, která postrádají ideální hudební aspekty.

Po každém snímku má možnost interpret několikaminutového odpočinku. V tomto odpočinkovém čase si může poslechnout již nahraný hudební materiál, diskutovat nad připomínkami hudebního režiséra nebo jakkoliv mentálně relaxovat.

Interpretům byl nabídnut postup práce, který sledoval celkové záběry, poté velké části skladby, v případě potřeby jednotlivé fráze až po výjimečné nejmenší inserty čítající několik taktů.

Při nahrávání si interpreti logicky zvolili pořadí nahrávek podle stylového vývoje a zejména nárokům na hlas. První nahrávanou árií tak byla árie Mozarta „*Dove sono*“,

následovala Dvořákova árie „*Měsíčku na nebi hlubokém*“ a ihned po prvních pokusech těchto árií byla nahrána árie „*Voi lo sapete*“ od Pietra Mascagniho.

Z pohledu nahrávacího týmu bylo toto pořadí nahrávek logickým vyústěním, i když druhá a třetí árie neodpovídá historickému vzniku děl. Pro náročnost hlasové interpretace se však nahrávalo ve správném pořadí, jelikož Mozartova klasicistní hudba nepřináší pro hlasový projev extrémní napětí a dramatický projev, naopak je více umírněná a zaujímá spíše svou odlehčeností a technickou vyspělostí.

Árie „*Měsíčku na nebi hlubokém*“ je pak niternou výpovědí hlavní hrdinky, dynamická hladina je proto ve většině částí árie slabá – piano nebo pianissimo. Mascagniho „*Voi lo sapete*“ naopak vyžaduje po interpretovi větší dynamické rozpětí, dramaticčnost v hlase a více síly dechového proudu, což je pro hlasivky namáhavé, zejména pokud nejsou na takový výkon připravené a dostatečně vycvičené. To ovlivnilo výkon a pořadí nahrávaných árií i v tomto provedení.

V průběhu nahrávání se tedy interpreti s nahrávacím týmem dopracovali k tomuto pořadí: 1) 2x zkušební snímek částí Mozartovy árie (bez videa), 2) árie Mozarta (live, video), 3) árie Dvořáka (live, video), 4) 3x po sobě árie Mascagniho (live, video) 5) návrat k Mozartově árii (live, video), 6) dotáčky určitých částí ve Dvořákově árii (bez videa).

Diskutabilním pro všechny zúčastněné mohla být fáze v bodě číslo 4, při kterém se po prvním nahrávání Mascagniho árie interpreti rozhodli 2x za sebou opětovně nahrávat tutéž árii, která však nejvíce zatěžovala hlasové dispozice pěvkyně. Pravděpodobně kvůli tomuto konečnému rozhodnutí, při kterém se třikrát za sebou nahrávala dramatická árie, již kvalita hlasu při návratu k opětovnému nahrání prvních dvou árií pochopitelně jevila známky únavy. I proto se jako finální snímek pro Mozartovu árii vybral první záběr. K opětovnému provedení árie Antonína Dvořáka nakonec kvůli přílišné hlasové únavě nedošlo vůbec a přešlo se ihned k dotáčkám jednotlivých míst pro menší hlasovou zátěž.

#### **5.1.4) Výsledné snímky**

Pro uspokojení poptávky interpretů vzniklo hned několik výsledných snímků s různým stupněm úprav. Interpreti obdrželi od nahrávacího týmu videa celkových záběrů árií bez jakýchkoliv postprodukčních zásahů ve zvukové stopě. Dále byla interpretům zaslána audiovizuální verze, ve které se provedly úpravy zvuku se zachováním průběžné časové struktury výchozího záběru. Jako poslední postprodukční snímek byl odeslán zvukový soubor, který byl sestřihán jako při studiovém nahrávání z menších částí a frází, snímky tedy neobsahovaly jeden výchozí záběr jako hlavní použitý materiál, ve kterém by se dělaly pouze drobné úpravy z jiných snímků, ale hudební fráze byly složeny z více různých záběrů.

## 5.2) Nahrávací proces č. 2

Nahrávání s vynikajícím hudebníkem a studentem Katedry zpěvu a operní režie barytonistou Janem Kukalem proběhlo 6. března 2024 v nahrávacím Studiu HAMU.<sup>19</sup> Jan Kukal je stejně jako Olena Khalina v době psaní této práce ve druhém ročníku navazujícího magisterského studia. Doprovodným nástrojem mu při nahrávání byla kytara, na kterou hrál bývalý student HAMU Jan Morávek.

### 5.2.1) Příprava na nahrávání

Repertoárem nahrávání byly 4 písně z období hudební renesance. Dvě písně zkomponoval Domenico Obizzi – „*Udite, udite o selve*“ a „*Dimmi, Filli mio ben*“, třetí píseň složil Claudio Monteverdi – „*Ecco di dolci raggi*“, čtvrtou John Dowland – „*Flow my tears*“. Posledně jmenovaná píseň je jako jediná složená na anglický text, ostatní tři texty písní jsou nazpívány v italském jazyce.

I před tímto nahráváním s Janem Kukalem bylo pro hudebního režiséra samozřejmou nutností nastudovat zaznamenávaný notový materiál. Písně jsou v dostupných nahrávkách na internetu zpívány různými interprety napříč hlasovými obory. I zde mohou být nahrávky inspiračním zdrojem především co se týče hudebních aspektů jako tempo, frázování, dikce a zejména melodické zdobení jednotlivých částí písně, které k tomuto stylu neodmyslitelně patří. Písně mohou být zpívány všemi hlasy, tedy basem, barytonem, tenorem, altem, sopránem nebo například kontratenorem, jelikož bývá běžnou praxí transponovat písně do tóniny vyhovující interpretům.

I v tomto nahrávání bylo cílem zachytit autentické provedení umělců. Během nahrávání byl tedy kladen důraz na nahrání plynulých záběrů od začátku skladby až do konce. Veškeré záběry probíhaly pro potřeby interpretů i s videokamerou. Atmosféru koncertního provedení podpořilo také patřičné vystupování v koncertním oděvu.

Překlad italského a anglického textu starých písní je ztížen o archaismy vyskytující se v textech. V průběhu nahrávání proto došlo s interpretem v několika případech ke konzultaci ohledně výslovnosti a významu textu.<sup>20</sup>

### 5.2.2) Nastavení mikrofonů

Pro potřeby nahrávání bylo využito osm mikrofonů. Čtyři spotové mikrofony byly doplněny o dva mikrofony v hlavním systému a o dva mikrofony pro autentické podpoření

---

<sup>19</sup> Zpráva z nahrávání viz příloha číslo 8

<sup>20</sup> Text a překlad italských písní viz příloha č. 3, 4, 5 a 6

dozvuku místnosti. Díky těmto mikrofonomům nemusí být v případě málo odrazového prostředí studia zvuk postprodukčně upravován umělým dozvukem.

Přáním interpretů bylo usadit na židli nejen kytaristu Jana Morávka, ale také zpěváka Jana Kukala, a to kvůli jejich lepší vzájemné komunikaci. Souhra interpretů byla pro celkovou spolupráci zásadní, proto bylo umělcům vyhověno, ač je pro potřeby zpěvu pěvcovo posazení méně výhodné. Hudebníci tedy seděli vedle sebe, přičemž zpěvák Jan Kuka měl kytaristu Jana Morávka po své levé ruce. Nezvyklé posazení obou interpretů však působilo vizuálně estetičtěji.

Ke zpěvákovi byly umístěny dva spotové mikrofony MK4 od firmy Schoeps. Stejný druh mikrofónů MK4 byl přidán také ke kytarě. Tyto ledvinové mikrofony byly také (jak bylo popsáno v předchozí kapitole) umístěny v předchozím nahrávacím procesu ke klavíru. Pro zpěv Oleny Khaliny byly využity dva mikrofony značky Neumann TLM 193 při nahrávání mikrofonní technikou AB. V případě nahrávání Jana Kukala a Jana Morávka se však obě mikrofonní dvojice nahrávaly technikou ORTF. Sjednocení obou mikrofonních dvojic mělo také estetický vliv na kamerové záběry.

Pro hlavní mikrofonní systém byly využity dva mikrofony MKH800 firmy Sennheiser stejně jako u předchozího nahrávání. Identické bylo také ORTF nastavení. Směrová charakteristika těchto mikrofónů byla na rozdíl od spotových mikrofónů kulová, tedy všesměrová. Díky tomu lépe splynul pěvecký hlas se zvukem kytary a zaznamenalo se také více sekundárních zvukových odrazů. Tento mikrofonní systém již na kamerových záběrech není vidět.

Pro větší variabilitu práce se zvukem během postprodukce byly do dvou rohů místnosti umístěny dva mikrofony B&K 4006 s všesměrovou charakteristikou od firmy DPA Microphones. Tyto kondenzátorové mikrofony jsou využívány k přidání autentického dozvuku místnosti.

Pro lepší estetický i zvukový efekt byly za interprety umístěny posuvné panely, které způsobily lepší odrazy zvukového signálu ve vyšších frekvencích. Hudebníci ke své produkci potřebovali 2 stojany na noty. Pěvecká interpretace mohla být nutností zpěvu z not po vizuální stránce negativně ovlivněna. Také bylo dbáno na to, aby postavení stojanu na noty nebránilo přímému zvuku zpěvu nebo zvuku kytary.

### **5.2.3) Nahrávání a jeho postup**

Po společné konzultaci o usazení obou interpretů probíhalo nastavování mikrofónů. Po nahrání zkušebního snímku došlo k mírnému přiblížení spotových mikrofónů k interpretům. Proto proběhl ještě jeden zkušební snímek, při kterém se již posun mikrofónů k interpretům zvukově projevil, byl znovu analyzován a schválen interprety i nahrávacím

týmem. Výsledný mix osmi mikrofonů byl tedy schválen a v průběhu nahrávání se již dynamické poměry mezi mikrofony neměnily.

Nahrávání probíhalo po celou dobu tříhodinové nahrávací frekvence s několikaminutovými přestávkami, které sloužily zejména k regeneraci funkčnosti hlasivek, k poslechu nahraného materiálu interprety a ke konzultaci hudebních aspektů s nahrávacím týmem.

I v tomto konkrétním nahrávání byl nahrávací postup hudební režie podrobně promyšlen a následně analyzován pro potřeby této diplomové práce. Stejně jako u předchozího nahrávání byla snaha o zachování interpretační autenticity. I proto byly snímky vždy natáčeny také na videokameru. Po zvolení tohoto nahrávacího postupu pro autentické zaznamenání děl se nevyužila možnost studiového nahrávání, při kterém by byli interpreti po určitých frázích, které by obsahovaly různou míru chybovosti, zastavováni a žádáni nahrávacím týmem o opětovný přednes, dokud by s výslednou frází nebyl spokojen jak interpret, tak nahrávací tým.

Nahrávání „live“ snímků vkuse je pro pěvce vysilující kvůli dlouhodobější zátěži hlasivek oproti běžnému studiovému nahrávání. Proto je nutné interpretovi v takových případech poskytnout dostatečné množství odpočinku, které lze využít poslechem nahraného materiálu. Průběžný poslech předchozích záběrů však vede k velkým časovým prodlevám a je otázkou, jestli je při omezených časových možnostech efektivní.

Pořadí snímků jednotlivých písní konzultoval nahrávací tým s interprety a vyhověl jejich přání o výsledném pořadí skladeb. Nicméně při určování pořadí nahraných písní došlo k diskusi mezi hudebním režisérem a interprety, a to zejména kvůli odlišnému ladění kytary v písni „*Flow my tears*“. Interpret se změnou pořadí souhlasil.

Nejdříve se nahrávaly písně Domenica Obizziho – „*Udite, o selve*“ a „*Dimmi, Filli mio ben*“. Obě písně byly nahrány pouze dvakrát, což je minimální počet pro možnost postprodukčních úprav v celém průběhu skladby. V takovém případě se zpravidla eliminují nahodilá pochybení ze strany interpretů. Ve většině případů se však neopraví zlovyky, špatně pochopené a již naučené hudební detaily pramenící z nedostatečného nastudování partitury a kritická místa v přednesu.

Následně bylo přáním pěvce nahrávat „*Flow my tears*“ od Johna Dowlanda. V provedení interpretů bylo však zapotřebí přeladit kytaru, což by mohlo narušit její intonační stabilitu. Proto nahrávací tým zasáhl a po dohodě s pěvcem i kytaristou byla nejdříve nahrána píseň „*Ecco di dolci raggj*“ od Claudia Monteverdiho, ve které bylo shodné ladění jako u předchozích skladeb. Tato píseň byla navíc také zpívána v italštině jako dvě předchozí



píseň Domenica Obizziho. Opět byla zaznamenána pouze dvě provedení Monteverdiho písně.

Jako poslední se nahrávala píseň „*Flow my tears*“ Johna Dowlanda. Tato píseň byla jako jediná nahrána více než dvakrát, a to hned z několika důvodů. Hlavním důvodem byla větší chybovost než ve všech předchozích nahrávaných záběrech. K co nejkvalitnějšímu výslednému záznamu tak bylo potřeba nahrát skladbu několikrát, aby se tím minimalizovala šance nedostatečného hudebního pokrytí kritických míst. Příčinou vedoucí k chybovosti byla již patrná únava hlasu po šesti zdařilých pokusech několikaminutových písní. Nejpatrnější hudební nedokonalostí pěvce byla snížená úroveň intonování, pramenící nejen z hlasového vyčerpání, ale také z přechodu k odlišné artikulaci a výslovnosti z italského do anglického jazyka. Intonačním nepřesnostem pěvce jistě napomáhalo také labilní ladění kytary, která citelným zásahem do napnutí všech šesti strun ztrácela zvukovou stabilitu. Od prvního taktu zněla skladba v tónině „g“ moll místo předepsaného „a“ moll.

Jako experimentální se jevil poslední celkový záběr, ve kterém se hudebníci pokusili interpretovat skladbu o půl tónu výš, tedy v tónině „gis/as“ moll. Tento snímek kvůli tonální změně nebylo možné kombinovat s ostatními nahranými záběry. V tomto pokusu chtěli interpreti zvýšit intonační pohodlí pěvce, které by více odpovídalo jeho přirozené hlasové poloze. Vymezený čas pro nahrávání ve Studiu HAMU po tomto posledním záběru již uplynul, takže nebylo možné se vracet k opětovnému nahrávání předchozích písní. Celkově se tak poslední anglická píseň nahrávala pětkrát, přičemž v tónině „g“ moll byla nahrána čtyřikrát a o další půl tón výš jedenkrát.

Při tomto nahrávání interpreti v prvních písních vždy nahráli svůj první pokus, ihned se dožadovali zpětné vazby od nahrávacího týmu a sami si šli nahraný materiál poslechnout. Veškeré poznámky, které byly hudebníkům nahrávacím týmem sděleny, mohly být interpreti zakomponovány do druhého záběru téže písně. Po druhém záběru se však hudebníci rozhodli po konzultaci s nahrávacím týmem k přechodu k další písni, a to i přes novou kriticko-analytickou zpětnou vazbu hudební režie. Výjimkou byla poslední nahrávaná píseň, která obsahovala nejvíce hudebních nedokonalostí. Při nahrávání této písně proto vzniklo nejvíce pokusů.

Předem připravený režijní postup nahrávání, o kterém byli interpreti od začátku informováni, mohl vést i k odlišným scénářům nahrávání. Po rozezpívání, nastavení mikrofonů a zkušebním snímku interpreti přednesli svou první píseň. Následně však mohli být pobízeni k okamžité produkci nového snímku bez analytických poznámek hudebního režiséra. Dále mohl být proveden i třetí snímek, který by mohl ale i nemusel být okomentován vzhledem k hudební režii. Je otázkou, zda by vícenásobné nahrávání jedné písně zanechalo negativní stopy na hlasové únavě pěvce a koncentraci obou interpretů.

Hudebníci se mohli rozhodnout pro nahrání prvních pokusů u všech písní, následně si poslechnout veškeré hudební poznámky nahrávacího týmu a nahrát všechny písně znovu i s implementací poznámek k nevydařeným hudebním detailům prvního záznamu. Tento způsob však nebyl interprety ani nahrávacím týmem zvolen jako vhodný, a to nejen kvůli nutnosti odlišného ladění kytary při anglické písni, ale i kvůli zaměření se na určitou píseň a okamžitou koncentraci na vylepšení nedokonalostí.

#### **5.2.4) Výsledné snímky**

Pro optimální výsledek, kterým by se interpreti i tvůrci zvukového záznamu mohli prezentovat, vzniklo několik různých finálních audiovizuálních nebo pouze zvukových verzí. Do každé verze nahrávací tým zasahoval rozdílným způsobem. Interpretům byly zaslány videozáznamy s originálně nahraným zvukem. Další verzí, kterou hudebníci obdrželi, byla videa, která byla doplněna o postprodukčně upravovaný zvuk, na kterém proběhly střihy a zvukové úpravy v poměrech mezi stopami spotových mikrofonů obou interpretů, hlavním systémem a systémem pro podpoření dozvuku. V těchto střizích bylo nutné zachovat časové dispoziční vizuálního snímku, proto se vystřihávaly pouze krátké asynchronní úseky, které se vsazovaly do vybraného celkového záběru.

Interpretům bylo umožněno prezentovat se také jen zvukovým záznamem, který byl postprodukčně upravován a použit k vizuálním nahrávkám. Jako poslední postprodukční zásah byl odeslán zvukový záznam, který byl sestřihán z různých záběrů (v podstatě pouze v písni Johna Dowlanda), aniž by zachovával původní časovou linii. V tomto případě tedy interpret mohl obdržet studiově sestříhanou nahrávku, ve které se hudební aspekty mění s každým novým záběrem umístěným do celkového zvukového snímku.

## Závěr

Tato práce shrnuje klíčové poznatky o volbách a postupech hudebního režiséra a okrajově i celého nahrávacího týmu při nahrávání vokální hudby. Syntézou poznatků z předchozích kapitol získáváme vhled do procesu nahrávání, a to jak z pohledu hudební režie, tak interpreta.

Pro kvalitní nahrávání je zásadní důkladná hudební i technická příprava všech aktérů nahrávání. Nejvíce ovlivní kvalitu nahrávky příprava interpreta, bez které nahrávání postrádá význam. Samozřejmě záleží na zkušenostech interpreta, jedná-li se o mladého umělce, nebo uznávanou uměleckou osobnost, a také na účelu nahrávky, je-li vybrán demo snímek, záznam koncertu nebo studiové nahrávání. Neméně podstatná je technická a hudební příprava nahrávacího týmu včetně produkce, což představuje vhodnou volbu nahrávacího prostředí, počet a jakost mikrofonů, nastudování partitury a případně dostupných zvukových záznamů. V neposlední řadě je důležitá i vzájemná interakce obou skupin a vytváření příjemného tvůrčího prostředí.

Přínos hudební režie (případně producenta<sup>21</sup>) do procesu nahrávání je bezesporu hudební kontrola interpretovaných skladeb, komunikace s interpretem před a v průběhu samotného nahrávání a tvůrčí postprodukční práce při úpravě nahraného materiálu do finální podoby. Stejně tomu bylo i při dvou nahrávacích procesech, ve kterých se hudební režie zaměřila například na správnou intonaci, dikci, výraz, agogiku a frázování pěvců, společnou souhru s doprovodnými nástroji a zvukový i vizuální estetický aspekt výsledných snímků. Díky hudební režii nabývá nahrávací proces nové perspektivy. Nahrávací proces se zkvalitňuje a zefektivňuje v závislosti na lepší struktuře nahrávání, což se projevilo například při dohodě o pořadí nahrávaných písní bez nutnosti přeladování kytary nebo při okamžité zpětné vazbě ohledně hudebních detailů, které nemusely být diskutovány až po opětovném poslechu snímku. Hudební režisér napomáhá interpretovi vedením k ideálnímu zaznamenání výkonu, což se může projevit i hudebními aranžemi v případě sporného notového zápisu, nabídkou jiného názoru na interpretaci určité hudební situace a novými objektivními pohledy k interpretované hudbě, coby prvního posluchače budoucí nahrávky.

V rámci komunikace může hudební režisér sloužit také jako prostředník mezi zvukovým mistrem a interpretem, pokud je zapotřebí překlenout komunikační bariéry a rozdílné názory související s technickým a uměleckým pohledem na hudbu a zvuk, což je klíčové pro dosažení harmonické spolupráce a optimálního výsledku.

---

<sup>21</sup> Pokud při nahrávání přebírá zodpovědnost hudební režie.

Během nahrávání je pro interpreta ideální tvůrčí atmosféra, kterou nahrávací tým výrazně ovlivňuje stylem své práce. Pro nahrávací tým je nutné přizpůsobit se interpretovým potřebám a charakteru jeho práce. Spory ohledně hudební interpretace mohou nastat také mezi interprety samotnými, proto by měl hudební režisér nabídnout erudované a objektivní řešení. Schopnost naslouchat a respektovat názory ostatních by měla být samozřejmostí obou stran, tedy nahrávacího týmu, ale také interpretů, kteří se nahrávání účastní.

Při nahrávání může nahrávací tým spolu s interprety zvolit několik postupů, které by měly vést k žádoucímu výsledku. Je otázkou, zda chce interpret zachytit svůj projev v rámci živého provedení nebo stylem studiového nahrávání – tedy v podstatě s přispěním druhé interpretace hudebního režiséra, jelikož právě na jeho hudebním úsudku závisí výběr zaznamenaných snímků, jejich seřazení a míra dalších zásahů ovlivňujících uměleckou hodnotu záznamu.

Živý záznam může nahrávací tým upřednostnit pouze v případě, že interpret dosahuje dostatečné kvality, díky níž se v jeho výkonu vyskytuje pouze minimální chybovost. Tak také postupovaly přípravy a produkční práce v rámci tohoto magisterského projektu. Jen v takovém případě může hudební režisér vyhovět interpretovi a ve výsledném snímku zachovat jeho ucelený autentický projev. Ten může být podpořen také videozáznamem. Rozhodnutí hudebního režiséra, který záběr je hlavní a které záběry použije pro jeho zdokonalení, je zásadní a velmi náročné. Vždy by mělo být snahou minimalizovat počet postprodukčních zásahů.

Postup hudební režíre, při kterém se projeví jedinečné a autentické zachování celistvosti interpretace, by měl dodržovat zásady popsané v této práci, snažit se zachytit celkový záběr a do něj citlivě zapracovat krátké opravy. Takto vzniklý finální snímek se díky asynchronním insertům zbaví hudebních nedostatků a zachová si přitom svou hudební plynulost. Inserty z jiných záběrů jsou vybírány tak, aby svou délkou přesně odpovídaly vyjmutým místům. Tím se přesně zachová trvání snímku bez zásahu do časové struktury původního celkového záběru.

Další možností, jak postupovat v rámci nahrávání, je důsledné vyžadování zpětné vazby ohledně poznámek k právě nahranému hudebnímu materiálu. V některých případech si je interpret svých chyb vědom, a proto není třeba zdržovat nahrávací proces detailním rozebíráním daných chyb. Mnohdy interpret vyžaduje ihned opravný pokus bez zpětné vazby, jelikož je vhodně mentálně nastaven a koncentrován na svůj výkon a svých chyb si je vědom.

Při nahrávání delších úseků je pro hlas podstatná fáze odpočinku. Čas lze v takových chvílích využít k opětovnému poslechu nahraného materiálu, při kterém může hudební

režisér konkrétněji poukázat na kritická místa a ihned je interpretovi, případně uměleckému vedoucímu sborového tělesa, zdokumentovat.

Ve dvou konkrétně popsaných nahrávacích procesech v předchozích kapitolách byla pozornost hudební režie při nahrávání a postprodukci upřena primárně na vokální projev interpretů, a to převážně kvůli autentickému zachycení výjimečných interpretů a zároveň pro potřeby této diplomové práce. Při studiovém nahrávání nabývá hudební doprovod pěvců vyrovnané a partnerské role.

Obecně lze říci, že nahrávací proces vokální hudby není jen o technických aspektech souvisejících pouze s nahrávací technikou, ale zahrnuje také umělecký přístup s estetickou hodnotou. Touha zaznamenávat nová interpretační pojetí a nacházet neotřelé estetické kvality zvukového ztvárnění přinese nutnost se zamyslet například nad vícekanálovým zvukovým záznamem umělé hudby a její podobou v budoucnosti.

Lidský faktor ve formě projevů emocionální inteligence, empatie a schopnosti spolupráce je klíčovým prvkem, který vede ke kvalitnímu nahrávání a vynikajícímu výslednému snímku. Osobitost a autenticita takových snímků dokáže oslovit posluchače svou emocionální silou a zároveň vysokou estetickou a uměleckou hodnotou.

## Použitá literatura a prameny

### Literatura

COBLENZER, Horst a MUHAR, Franz. *Dech a hlas: návod k dobré mluvě*. Praha: Akademie múzických umění, 2001. ISBN 80-85883-82-1.

FROŠOVÁ, Iva. *Prevence poruch hlasu při výuce zpěvu*. Hradec Králové, 2020.

JEHNE, Leo. *Chcete zpívat pop?: rady zpěvákům u mikrofonu*. Praha: Supraphon, 1970.

KIML, Josef. *Co máme vědět o hlasu: zpěvní hlas - poruchy - prevence*. Praha: Supraphon, 1989. ISBN 80-7058-053-4.

KOTRBATÝ, Lukáš. *Detekce dominantní frekvence*. Praha, 2019. Bakalářská práce. České vysoké učení technické, Fakulta elektrotechnická, Katedra počítačů. Vedoucí práce: RNDr. Ondřej Žára.

KRONBERGEROVÁ, Marie. *Italština pro operní pěvce*. Vydání druhé, přepracované. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2018. ISBN 978-80-7331-463-7.

SKALICKÝ, Michael. *Dechové techniky a jejich vliv na techniku pěveckou*. Praha, 2023.

SOUKUP, Jaromír. *Hlas, zpěv, pěvecké umění*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959.

STEJSKALOVÁ, Sylva. *Nároky na funkci hudební režie v digitálním vícestopém nahrávacím procesu*. Praha, 2018.

SYROVÝ, Václav. *Hudební akustika*. Akustická knihovna (Akademie múzických umění v Praze. Hudební fakulta. Zvukové studio). Praha: Akademie múzických umění, 2003. ISBN 80-7331-901-2.

ŠÍP, Ladislav. *Nahrávání a reprodukováná hudba*. Hudba na každém kroku (SHV). Praha: SHV, 1962, [na tit. listě chybně] 1961.

ŠÍP, Ladislav. *Pěvci před mikrofonem*. Hudba na každém kroku (SNKLHU). Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960.

VLACHÝ, Václav. *Praxe zvukové techniky*. 3., aktualiz. a dopl. vyd. Praha: Muzikus, c2008. ISBN 978-80-86253-46-5.

ZAMAZAL, Václav. *Hudební nástroje před mikrofonem*. Praha: Supraphon, 1975.

## Notový materiál online

*Dimmi, Filli, mio ben.* Wikipedia. Online. Dostupné z:

[https://www.cpd.org/wiki/images/0/07/Obizzi-Dimmi\\_Filli\\_mio\\_ben.pdf](https://www.cpd.org/wiki/images/0/07/Obizzi-Dimmi_Filli_mio_ben.pdf). [cit. 2024-04-27].

*Dove sono.* Online. Dostupné z:

[http://suleika.asso.free.fr/Files/481\\_mozart\\_\\_\\_le\\_nozze\\_di\\_figaro\\_\\_\\_dove\\_sono.pdf](http://suleika.asso.free.fr/Files/481_mozart___le_nozze_di_figaro___dove_sono.pdf). [cit. 2024-04-27].

*Ecco di dolci raggi.* Wikipedia. Online. Dostupné z:

<https://www.cpd.org/wiki/images/4/4b/Mont-ecd.pdf>. [cit. 2024-04-27].

*Flow my tears.* Online. Dostupné z: [https://www.free-](https://www.free-scores.com/sheetmusic?p=agAXIOmSuE#)

[scores.com/sheetmusic?p=agAXIOmSuE#](https://www.free-scores.com/sheetmusic?p=agAXIOmSuE#). [cit. 2024-04-27].

*Měsíčku na nebi hlubokém.* Singingcompetition. Online. Dostupné z:

[https://www.singingcompetition.eu/images/studijni-materialy/dvorak-\\_rusalka-\\_mesicku\\_na\\_nebi.pdf](https://www.singingcompetition.eu/images/studijni-materialy/dvorak-_rusalka-_mesicku_na_nebi.pdf). [cit. 2024-04-27].

*Udite, udite o selve.* Musescore. Online. Dostupné z:

<https://musescore.com/user/33131263/scores/5768035>. [cit. 2024-04-27].

*Voi lo sapete.* Online. Dostupné z:

[http://suleika.asso.free.fr/Files/425\\_mascagni\\_\\_\\_cavalleria\\_rusticana\\_\\_\\_voi\\_lo\\_sapete.pdf](http://suleika.asso.free.fr/Files/425_mascagni___cavalleria_rusticana___voi_lo_sapete.pdf). [cit. 2024-04-27].

## Online zdroje

Ekustik Ateliér. Online. Dostupné z: <https://www.ekustik.cz/>. [cit. 2024-04-27].

HEUREKA.CZ. *Audio-Technica AT2035.* Online. Dostupné z:

<https://mikrofony.heureka.cz/audio-technica-at-2035/#specifikace/>. [cit. 2024-04-27].

KYTARY.CZ. *Neumann U87.* Online. Dostupné z: [https://kytary.cz/neumann-u87ai-](https://kytary.cz/neumann-u87ai-studio/HN152079/)

[studio/HN152079/](https://kytary.cz/neumann-u87ai-studio/HN152079/). [cit. 2024-04-27].

LA MÚSICA SAS. *ETERNITÀ D'AMORE.* Online. Dostupné z:

[https://www.lamusica.fr/dyn/produit/livret/livret\\_12.pdf](https://www.lamusica.fr/dyn/produit/livret/livret_12.pdf). [cit. 2024-04-27].

MUSIC-CITY. *Shure SM7B.* Online. Dostupné z: [https://www.music-city.cz/shure-sm7b-](https://www.music-city.cz/shure-sm7b-am0009795)

[am0009795](https://www.music-city.cz/shure-sm7b-am0009795). [cit. 2024-04-27].

REJŠEK, Radek. *Střihám, stříháš, stříháme.* Online. Harmonie. Praha, 2004. Dostupné

z: <https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/striham-strihas-strihame/>. [cit. 2024-04-27].

STEJSKALOVÁ, Sylva. *Hudební režie jako umění interpretační*. Online. Dostupné z: [https://dspace.amu.cz/jspui/bitstream/10318/13535/2/Stejskalov%C3%A1\\_habilita%C4%8Dn%C3%AD\\_pr%C3%A1ce.pdf](https://dspace.amu.cz/jspui/bitstream/10318/13535/2/Stejskalov%C3%A1_habilita%C4%8Dn%C3%AD_pr%C3%A1ce.pdf). [cit. 2024-04.-27].

STEJSKALOVÁ, Sylva. *Hudební režie v procesu nahrávání*. Živá hudba 2017/8. Online. Dostupné z: <https://ziva-hudba.info/hudebni-rezie-v-procesu-nahravani/>. [cit. 2024-04-27].

THOMANN. *Rode NT1*. Online. Dostupné z: <https://mikrofony.heureka.cz/audio-technica-at-2035/#specifikace/>. [cit. 2024-04-27].

WIKIPEDIA. *Flow my tears*. Online. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Flow,\\_my\\_tears](https://en.wikipedia.org/wiki/Flow,_my_tears). [cit. 2024-04-27].



## Příloha č. 1

### **árie Santuzzy – *Voi lo sapete (Sedlák kavalír)*<sup>22</sup>**

Voi lo sapete, o mamma,

prima d'andar soldato

Turiddu aveva a Lola

eterna fè giurato.

Aveva a Lola eterna fè giurato

Tornò, la seppe sposa,

e con un nuovo amore

volle spegner la fiamma,

che gli bruciava il core:

M'amò, l'amai.

L'amai, ah, l'amai

Quell'invida d'ogni delizia mia

del suo sposo dimentica

arse di gelosia

arse di gelosia

Me l'ha rapito,

me l'ha rapito.

Priva dell'onor mio, dell'onor mio rimango:

Lola e Turiddu s'amano

Lola e Turiddu s'amano.

Io piango, io piango, io piango!

Vy to víte, ó, maminko,

před odchoden na vojnu

Turridu Lole

věčnou věrnost přísahal.

Lole věčnou věrnost přísahal.

Vrátil se, zjistil, že je vdaná,

a novou láskou

chtěl uhasit plamen,

který mu spaloval srdce:

Miloval mě, já jsem ho milovala.

Já jsem ho milovala, ach, milovala.

Ona závidějící každé potěšení mé

na svého muže zapomněla,

vzplála žárlivostí,

vzplála žárlivostí.

Ukradla mi ho,

ukradla mi ho.

Zbavena cti své jsem:

Lola a Turiddu se milují,

Lola a Turiddu se milují.

Já pláču, já pláču, já pláču!

---

<sup>22</sup>Autoři textu: Giovanni Targioni-Tozzetti a Guido Menasci

Text a překlad: KRONBERGEROVÁ, Marie. *Italština pro operní pěvce*. Vydání druhé, přepracované. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2018. ISBN 978-80-7331-463-7. Str. 143-144.

## Příloha č. 2

### **Recitativ a árie Hraběnky – *Dove sono (Figarova svatba)*<sup>23</sup>**

#### **Recitative:**

E Susanna non vien!  
Sono ansiosa di saper  
come il Conte accolse la proposta.  
Alquanto ardito il progetto mi par,  
ad uno sposo si vivace e geloso!

Ma che mal c'è?  
Cangiando i miei vestiti con quelli di  
Susanna,  
e i suoi co'miei  
al favor della notte.  
Oh, cielo! A qual umil stato fatale

io son ridotta da un consorte crudel!  
Che dopo avermi con un misto inaudito  
d'infedeltà, di gelosia, di sdegno!  
Prima amata, indi offesa, e alfin tradita,  
fammi or cercar da una mia serva aita!

#### **Recitativ:**

A Zuzana nejde!  
Jsem netrpěliva dozvědět se,  
jak hrabě přijal ten návrh.  
Poněkud odvážný ten plán mi připadá,  
a pro manžela tak temperamentního a  
žárlivého!  
Ale co je na tom špatného?  
Když si vyměním své šaty se Zuzaninými,  
a její s mými  
za přízně noci...  
Ó, nebe! Do jak poníženého stavu  
osudového  
já jsem snížena manželem krutým!  
Jenž, poté co mě se směsicí neslýchanou  
nevěry, žárlivosti a pohrdání,  
nejprve miloval, pak ponížil a nakonec  
zradil,  
nechá mě teď hledat u mé služky pomoc!

---

<sup>23</sup> Autor textu: Lorenzo da Ponte

Text a překlad: KRONBERGEROVÁ, Marie. *Italština pro operní pěvce*. Vydání druhé, přepracované. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2018. ISBN 978-80-7331-463-7. Str. 244-245.

**Aria:**

Dove sono i bei momenti  
di dolcezza e di piacer?  
Dove andaro i giuramenti  
di quel labbro menzogner?  
Perchè mai, se in pianti e in pene  
per me tutto si cangiò,  
la memoria di quel bene  
dal mio sen non trapassò?  
Ah! Se almen la mia costanza  
nel languire amando ognor,  
mi portasse una speranza  
di cangiar l'ingrato cor!

**Árie:**

Kde jsou ty krásné chvíle  
lásky a potěšení?  
Kam odešly přísahy  
toho rtu prolhaného?  
Proč jen, když v pláč a v trápení  
pro mne vše se proměnilo,  
vzpomínka na to blaho  
z mé hrudi neodešla?  
Ach, kdyby alespoň má stálost  
v soužení a milování stálém  
mi přinesla naději,  
že změním to nevděčné srdce.

### **Příloha č. 3**

#### ***Udite, udite o selve (Domenico Obizzi)***<sup>24</sup>

Udite, udite o selve,  
i miei crudi martiri,  
i miei fieri sospiri.  
E voi aure, sentite  
i miei duti lamenti,  
i miei gravi tormenti.

E tu di queste grotte,  
romita e garrul' eco,  
prego, l'agniti meco.  
E mentre piango e grido,  
su i frondosi arboscelli,  
tacete, amici Augelli.

Aurilla cruda e bella,  
sempre, sempre mi fugge,  
sempre, sempre mi strugge.  
Sdegnata, l'orgogliosetta,  
ch'io la lusinchi e vezzi,  
sprezza ch'io l'accarezzi.

Quando ch'io la rimiro,  
chiude in ret'e asconde  
le sottil chiom'e bionde  
e con il bianco velo  
si copr' e cela a pieno  
il candidetto seno.

Slyšte, slyšte ó lesy,  
má krutá muka,  
můj smělý povzdech.  
A vy, větry, poslyšte  
mé smutné nářky,  
má závažná trápení.

A ty, ozvěno  
z těchto jeskyní,  
prosím, truchli se mnou také.  
A zatímco já pláču a křičím,  
na listnatých stromcích  
mlčte, ptáčci, moji přátelé.

Aurilla krutá a krásná,  
vždycky mi utíká,  
stále mě trýzní.  
Pohrdá, ta malá pyšnice,  
mými lichotkami a něžnostmi,  
odmítá mé pohlazení.

Když na ni pohlédnu,  
schová do síťky své  
jemné blond'até vlásy  
a pod bílým závojem  
skryje svá bujná  
běloskvoucí ňadra.

---

<sup>24</sup> Autor textu Pietro Michiel, volný překlad – HÁJEK, Benjamín. 2024. Text: LA MÚSICA SAS. *ETERNITÀ D'AMORE*. Online. Dostupné z: [https://www.lamusica.fr/dyn/produit/livret/livret\\_12.pdf](https://www.lamusica.fr/dyn/produit/livret/livret_12.pdf). [cit. 2024-04-27].

Disprezza ella il mio duolo  
e del mio mal si ride  
in guisa che m'ancide.  
Spesso per non udire  
il suon della mia voce,  
se ne fugge veloce.

Hor dite, dite un poco: v'è duol si forte e  
rio ch'agguagliar possa il mio?

Opovrhuje mou bolesti  
a mému trápení se směje  
způsobem, který mě zabíjí.  
Často, aby neslyšela,  
zvuk mého hlasu  
raději rychle uteče.

A teď mi pověz, pověz mi jen: je na světě  
bolest, která by se mé vyrovnala?

## **Příloha č. 4**

### ***Dimmi Filli, mio ben (Domenico Obizzi)***<sup>25</sup>

Dimmi Filli, mio ben,  
dimmi: nel tuo bel sen  
hor chi v'annida più,  
lo sdegno o la pietà?  
Che'l cor sperar non sa  
ma, se pur dee temer  
dimmelo tu.

S'a un bel sereno di,  
l'alba la luce aprì,  
perché 'l meriggio fu  
torbido poscia, ahimè?  
Perché cangiar la fè?  
Perché ritrosa star? Dimmelo tu.

Tra'l dolce balenar  
io sento fulminar  
da' tuoi begl'occhi giù  
dentro al misero cor  
saette di rigor.  
Se morte indi mi viene, dimmelo tu.

Fammi una voce udir  
che m'apra il tuo desir!  
Troppo, deh! Troppo or sù!

Řekni mi, Filli, mé blaho,  
řekni mi: zda v tvých krásných prsou  
má nyní více místa  
opovržení nebo milost?  
Neboť srdce neví, jak doufat,  
ale, i když se bojí tvých slov,  
řekni mi to.

Pokud jednoho krásného dne,  
rozžehne se světlo za úsvitu,  
proč pak bylo poledne  
bohužel nekalé?  
Proč měnit víru?  
Proč se zdráhat? Řekni mi to!

Mezi sladkými záblesky  
cítím se zasažený  
tvýma očima  
v mém ubohém srdci  
jako krutou ranou šípu.  
Přijde-li ke mně smrt, řekni mi to.

Dovol mi vyslechnout hlas,  
který mi podhalí tvou touhu!  
To je příliš, ach! Příliš mnoho!

---

<sup>25</sup> Autor textu Pietro Michiel, volný překlad – HÁJEK, Benjamín. 2024. Text: LA MÚSICA SAS. *ETERNITÀ D'AMORE*. Online. Dostupné z: [https://www.lamusica.fr/dyn/produit/livret/livret\\_12.pdf](https://www.lamusica.fr/dyn/produit/livret/livret_12.pdf). [cit. 2024-04-27].

Tu se' Filli crudel  
la voce a un tuo fedel  
negar; or s'io 'l so,  
non mel dir più.

Jsi krutá, Filli,  
když odepíráš hlas věrného,  
teď, když to vím,  
neříkej mi to.

## Příloha č. 5

### ***Ecco di dolci raggi (Claudio Monteverdi)***<sup>26</sup>

Ecco di dolci raggi il sol armato,  
  
del verno saettar la stagion florida.  
Di dolcissim'amor inebriato,  
dorme tacito vento in sen di Clorida.

Tal hor però, lascivo e odorato  
ondeggiar tremolar fa l'herba florida;  
l'aria, la terra, il ciel spiran amore:  
arda dunque d'amor, arda ogni core!

Io, ch'armato sin hor d'un duro gelo,  
  
degli assalti d'amor potei difendermi;  
né l'infocato suo pungente telo  
poté l'alma passar  
o 'l petto offendermi.

Hor che il tutto si cangia al novo cielo,  
a due begli occhi ancor non dovea  
arrendermi!  
Sì, si disarmo il solito rigore:  
arda dunque d'amor, arda il mio core!

Zde přichází slunce vyzbrojené sladkými  
paprsky,  
kvetoucí sezóna jarní záře.  
Opojen nejsladší láskou,  
spí tichý vánek v hrudi Cloridy.

Někdy však chlípnost a vůně  
způsobuje chvění kvetoucí trávy;  
vzduch, zem, nebe dýchají láskou:  
tak ať všechna srdce hoří, hoří láskou!

Já, který jsem byl vyzbrojen nejtvrdějším  
ledem,  
dokázal jsem se bránit útokům lásky;  
ani ohnivý hrot nemohl  
protít mou duši  
nebo mě udeřit v hrud'

Nyní se vše obrací k novému nebi,  
dvěma krásným očím jsem nemohl odolat!

Ano, ano, odzbrojena je samotná tvrdost:  
Tak hoří láskou, hoří mé srdce!

---

<sup>26</sup> Autor textu neznámý, volný překlad – HÁJEK, Benjamín. 2024. Text: LA MÚSICA SAS. *ETERNITÀ D'AMORE*. Online. Dostupné z: [https://www.lamusica.fr/dyn/produit/livret/livret\\_12.pdf](https://www.lamusica.fr/dyn/produit/livret/livret_12.pdf). [cit. 2024-04-27].



## Příloha č. 6

### ***Flow my tears (John Dowland)***<sup>27</sup>

Flow my tears, fall from your springs.  
Exiled forever, let me mourn.  
Where night's black bird her sad infamy  
sings,  
there let me live forlorn.

Down vain lights, shine you no more.  
No nights are dark enough for those,  
that in despair their lost fortunes deplore.  
Light doth but shame disclose.

Never may my woes be relieved  
since pity is fled.  
And tears and sighs and groans,  
my weary days of all joys have deprived.

From the highest spire of contentment my  
fortune is thrown  
and fear and grief and pain for my deserts,  
are my hopes, since hope is gone.

Hark, you shadows that in darkness dwell,  
learn to contemn light.  
Happy, happy they that in hell  
feel not the world's despise.

Tečte, mé slzy, ze svého pramene.  
Navždy ve vyhnanství, nechte mě truchlit.  
Kde černý pták noci zpívá hanebně,  
zde mě nechte žít v opuštění.

Zhasněte marná světla, nesvitte.  
Žádná noc není dost temná pro ty,  
kteří v zoufalství oplakávají své ztracené  
štěstí.  
Světlo jen hanbu odhaluje.

Nikdy se mi neuleví v mém trápení,  
soucit zmizel.  
A slzy a povzdechy a úpění,  
mé ubohé dny o všechnu radost připravily.

Z nejvyšší věže spokojenosti  
má štěstěna je svržena  
a strach a žal a bolest v té pustotě,  
jsou má naděje, když naděje zmizela.

Slyšte, stíny, které přebýváte v temnotách,  
naučte se opovrhovat světlem.  
Šťastni, šťastni jsou ti, kteří v pekle necítí  
světa opovržení.

---

<sup>27</sup> Autor textu neznámý, volný překlad – HÁJEK, Benjamín. 2024. Text: WIKIPEDIA. *Flow my tears*. Online. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Flow,\\_my\\_tears](https://en.wikipedia.org/wiki/Flow,_my_tears). [cit. 2024-04-27].

## **Příloha č. 7**

### **Zpráva z nahrávání č. 1**

**Datum:** 12. ledna 2024, 14:00 – 17:00

**Místo:** HAMU – Studio, 2056

**Interpreti:** Olena Khalina (zpěv) a Ahmad Jafar Hedar (klavír)

**Hudební režie:** Mgr. BcA. Benjamín Hájek, DiS.

**Zvuková režie:** Ludvík Hušek (3. ročník bakalářského studia)

**Pedagogická supervize:** doc. MgA. Sylva Stejskalová, Ph.D.

**Skladby:** Wolfgang Amadeus Mozart – *Dove sono*

Antonín Dvořák – *Měsíčku na nebi hlubokém*

Pietro Mascagni – *Voi lo sapete*

### **Příprava na nahrávání**

Studium notového materiálu, vyhledávání nahrávek, překlad italského textu, komunikace s interprety

### **Nahrávání**

Zkušební snímek, poslech a konzultace s interprety, live snímky s kamerou, na závěr nahrávání problematických míst

Konkrétní poznámky viz. notový materiál

Rozestavení mikrofonů, zkušební snímek, snaha o audiovizuální zaznamenání skladeb vkuse, následné dotáčky menších částí

### **Mikrofony**

Klavír: 2x Schoeps CMC6 Mk 4 (ORTF), Zpěv: 2x Neumann TLM 193 (AB), Hlavní systém: 2x Sennheiser MKH800 (ORTF)

### **Práce s nahrávkami**

Vytvoření stříhové soupisky, stříh se zachováním časové osy k videu, studiový stříh

## Příloha č. 8

### Zpráva z nahrávání č. 2

**Datum:** 6. března 2024, 14:00 – 17:00

**Místo:** HAMU – Studio, 2056

**Interpreti:** Jan Kukal (zpěv) a Jan Morávek (kytara)

**Hudební režie:** Mgr. BcA. Benjamín Hájek, DiS.

**Zvuková režie:** BcA. Juraj Mišejka (1. ročník navazujícího magisterského studia)

**Pedagogická supervize:** doc. MgA. Sylva Stejskalová, Ph.D.

doc. Ing. MgA. Ondřej Urban, Ph.D.

**Skladby:**

- Domenico Obizzi – *Udite, udite o selve*
- Domenico Obizzi – *Dimmi, Filli, mio ben*
- Claudio Monteverdi – *Ecco di dolci raggi*
- John Dowland – *Flow my tears*

### **Příprava na nahrávání**

Studium notového materiálu, vyhledávání nahrávek, překlad italského a anglického textu, komunikace s interprety

### **Nahrávání**

Zkušební snímek, poslech a konzultace s interprety, live snímky s kamerou

Konkrétní poznámky viz. notový materiál

Rozestavení mikrofonů, zkušební snímek, poslech a konzultace s interprety, audiovizuální záznamy celkových provedení

### **Mikrofony**

Kytara: 2x Schoeps Mk 4 (ORTF), Zpěv: 2x Schoeps Mk 4 (ORTF), Hlavní systém: 2x Sennheiser MKH800 (ORTF), Room: 2x B&K 4006 DPA Microphones

### **Práce s nahrávkami**

Vytvoření stříhové soupisky, stříh se zachováním časové osy pro video, studiový stříh