

Akademie múzických umění v Praze

Hudební a taneční fakulta

Zvuková tvorba a hudební režie

Hudební režie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Postupy hudebního režiséra při nahrávání artificiální hudby

Petr Strejc

Vedoucí práce: doc. MgA. Sylva Stejskalová, Ph.D.

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, červenec 2024

The Academy of Performing Arts in Prague
Music and dance faculty

Sound design and recording direction
Recording direction

MASTER'S THESIS

**Procedures of the Recording Director when Recording
Classical Music**

Petr Strejc

Thesis supervisor: doc. MgA. Sylva Stejskalová, Ph.D.

Academic title: MgA.

Prague, July 2024

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci s názvem

Postupy hudebního režiséra při nahrávání umělé hudby

vypracoval(a) 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

.....

Petr Strejc, podpis

Poděkování

Rád bych touto cestou vyjádřil svou vděčnost za možnost studovat na Hudební a taneční fakultě AMU v Praze. Během svého studia jsem získal nejen kvalitní vzdělání, ale také patřičný rozhled, který mě připravil do další životní etapy. Rovněž bych zde chtěl poděkovat všem pedagogům za obohacení mých vědomostí a cenné rady v oboru hudební režie.

Konkrétně bych rád svůj dík věnoval mé vedoucí magisterské práce paní doc. MgA. Sylvě Stejskalové, Ph.D., za poskytnutí rad, ochotu a vstřícný přístup v průběhu zpracování této práce. Dále pak panu MgA. Jiřímu Gemrotovi, který se na mém nově vzniklém portfolio hudebního režiséra podílel již řadu let a to nejen pedagogicky, ale také lidsky a přátelsky. Největší poděkování však směřuje k mé manželce Lucii za neuvěřitelnou podporu při studiu a při psaní této závěrečné práce. Její tolerance a trpělivost mě provázela celou cestou poznání.

Abstrakt

STREJC, Petr. *Postupy hudebního režiséra při nahrávání umělé hudby*. Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, 2024. 55 s. Diplomová práce.

Diplomová práce se zabývá postupy hudebního režiséra při nahrávání umělé hudby. Práce se zaměřuje na hudební režii ve stručném historickém kontextu, popisuje hudební režii a její využití v tzv. vážné hudbě, hudebně teoretické znalosti a dovednosti hudebního režiséra, zároveň zahrnuje opomíjený vztah hudební režie a hudební estetiky. Dále se zabývá strukturou nahrávacího procesu, ve kterém zohledňuje jednotlivé pracovní fáze a postupy se zaměřením na oblast time managementu. Součástí práce je využití dosavadních zkušeností z praxe s ohledem na konfrontaci hudební vize hudebního režiséra a interpretačního názoru hudebníka v nahrávacím studiu, vývoj estetiky zvukového obrazu a time managementu dvou vybraných projektů. Jako první model slouží rozbor nahrávek vydaných na CD v podání flétnistky Lenky Kozderkové – *Goelan*, jenž se podrobně zaměřuje na analýzu skladeb, specifické nahrávací postupy, shrnutí a zhodnocení zpracovaného hudebního materiálu určeného pro sólovou flétnu a elektroniku. Jedná se o soudobé skladatele a jejich skladby: Hanuš Bartoň – *Shapes of Night*, Miroslav Pudlák – *Paradise Lost*, Jaroslav Šťastný – *Goelan*, Lukáš Sommer – *Plea for Light* a František Chaloupka – *Sonata for Flute and Loopers*. Poslední kapitola zahrnuje komparaci interpretačního vývoje a je zaměřena na předehru k opeře *Sicilské nešpory* Giuseppe Verdiho. Výsledkem shrnutí bylo docíleno přehledu činností hudební režie a potvrzení jejího nesporného vlivu na výsledné umělecké vyznění nahrávky vážné umělé hudby při studiovém nahrávání.

Abstract

STREJC, Petr. *Procedures of the Recording Director when Recording Classical Music*. The Academy of Performing Arts in Prague, Music and Dance Faculty, 2024. 55 p. Diploma thesis.

The diploma thesis deals with the procedures of a recording director when recording classical music. The thesis focuses on recording direction in a brief historical context, describes recording direction and its use in so-called serious music, discusses the theoretical knowledge of music and the skills required of a recording director, which includes the neglected relationship between recording direction and musical aesthetics. It also deals with the structure of the recording process, in which are taken into account individual work phases and procedures, with an emphasis on the field of time management. One part of the work uses previous practical experience with regard to the possible confrontation of the recording director's musical vision and the interpretive opinion of the musician in a recording studio, the development of aesthetics, sound image and time management of two chosen projects. The first one is an analysis of recordings released on the CD entitled *Goelan*, performed by flutist Lenka Kozderková, which focuses in detail on the analysis of compositions, specific recording procedures, the summarizing and evaluation of processed musical material intended for solo flute and electronics. The contemporary composers and their compositions analysed in the thesis are: Hanuš Bartoň – *Shapes of Night*, Miroslav Pudlák – *Paradise Lost*, Jaroslav Šťastný – *Goelan*, Lukáš Sommer – *Plea for Light* and František Chaloupka – *Sonata for Flute and Loopers*. The last chapter includes a comparison of interpretation development, which is focused on the overture to the opera *The Sicilian Vespers* by Giuseppe Verdi. The thesis concludes with an overview of the activities of recording direction and a confirmation of its indisputable influence on the resulting artistic tone of serious classical music recording during a studio recording.

Obsah

Úvod	1
1 Hudební režie ve stručném historickém kontextu	3
1.1 Hudební režie a její využití v artificiální hudbě	5
1.2 Hudebně teoretické znalosti a dovednosti hudebního režiséra	8
1.3 Hudební estetika promítající se v hudební režii	10
2 Hudební režie a struktura nahrávacího procesu	13
2.1 Jednotlivé fáze nahrávacího procesu	15
2.2 Time management v procesu nahrávání	19
3 Rozbor nahraného CD Lenky Kozderkové – <i>Goelan</i>	22
3.1 Analýza skladeb a přípravná fáze nahrávání	24
3.2 Specifické postupy nahrávacího a postprodukčního procesu	26
3.2.1 Hanuš Bartoň – <i>Shapes of Night</i>	26
3.2.2 Miroslav Pudlák – <i>Paradise Lost</i>	28
3.2.3 Jaroslav Šťastný – <i>Goelan</i>	29
3.2.4 Lukáš Sommer – <i>Plea for Light</i>	31
3.2.5 František Chaloupka – <i>Sonata for Flute and Loopers</i>	32
3.3 Shrnutí a zhodnocení zpracovaného hudebního materiálu	34
4 Komparace interpretačního vývoje – G. Verdi: předehra k opeře <i>Sicilské nešpory</i>	36
4.1 Nahrávka č. 1 – Berliner Philharmoniker	37
4.2 Nahrávka č. 2 – Filharmonica della Scala	38
4.3 Nahrávka č. 3 – Česká studentská filharmonie	40
Závěr	44
Použitá literatura	46
Prameny	47
Studijní materiály	47
Internetové zdroje	47
Přílohy	47

Přílohy

I. Ukázky notového materiálu

- A) Hanuš Bartoň – *Shapes of Night*
- B) M. Pudlák – *Paradise Lost*
- C) J. Šťastný – *Goelan*
- D) L. Sommer – *Plea for Light*
- E) F. Chaloupka – *Sonata for Flute and Loopers*

II. Rozhovor s flétnistkou Lenkou Kozderkovou

III. Seznam obrázků

Obrázek č. 1 – Časová osa time managementu

Obrázek č. 2 – Legenda od Hanuše Bartoně uvedená u skladby *Shapes of Night*

Obrázek č. 3 – Editační okno softwaru ProTools, H. Bartoň – *Shapes of Night*

Obrázek č. 4 – Editační okno softwaru ProTools, M. Pudlák – *Paradise Lost*

Obrázek č. 5 – Editační okno softwaru ProTools, J. Šťastný – *Goelan*

Obrázek č. 6 – Editační okno softwaru ProTools, L. Sommer – *Plea for Light*

Obrázek č. 7 – Editační okno softwaru ProTools, F. Chaloupka *Sonata for Flute and Loopers*

Obrázek č. 8 – Hierarchie rolí během nahrávacího procesu

Úvod

Předmětem diplomové práce jsou *Postupy hudebního režiséra při nahrávání umělé hudby*. Toto téma jsem si zvolil především ze svého hlubokého zájmu o hudební režii, a dále pro získání nového úhlu pohledu na tento obor. Jelikož jsem od roku 2019 externím zaměstnancem Českého rozhlasu, měl jsem tu čest a možnost účastnit se nahrávání zejména tzv. vážné hudby. Ačkoliv jsem se ve své režisérské praxi doposud většinou setkával s nahráváním klasického repertoáru, v poslední době se čím dál častěji setkávám s moderními kompozicemi, k nimž se vážou specifické nahrávací postupy. To mě přivedlo k úvaze a zamyšlení, zaměřit se ve své diplomové práci právě na tuto problematiku a rozvést v ní mé myšlenky a postřehy, které by mohly být podnětné nejen pro mou osobu, ale i další hudební režiséry. Rád bych se také v této práci okrajově zaměřil na vývoj interpretace, hudební estetiky a time management promítající se v hudební režii.

Diplomová práce je rozdělena celkem do čtyř stěžejních kapitol. První kapitola je zaměřena na hudební režii ve stručném historickém kontextu. Popisuje hudební režii v obecném slova smyslu a její využití v klasické tzv. vážné hudbě. Dále se zabývá teoretickými znalostmi a dovednostmi hudebního režiséra. V neposlední řadě hledá jisté analogie a souvislosti vyskytující se v hudební estetice, které se promítají v hudební režii. Druhá kapitola s názvem *Hudební režie a struktura nahrávacího procesu* se zaměřuje na jednotlivé pracovní fáze při procesu nahrávání, a dále se blíže zabývá problematikou time managementu v procesu nahrávání.

Třetí kapitolou je *Rozbor nahraného CD Lenky Kozderkové – Goelan*, obsahující skladby určené pro sólovou flétnu a elektroniku, jehož hudebním režisérem je autor diplomové práce. Kapitola zahrnuje přípravu hudebního režiséra, specifické nahrávací postupy, shrnutí a zhodnocení zpracovaného hudebního materiálu. Specifické hudební analýzy byly podrobeny skladby soudobých autorů: Hanuš Bartoň – *Shapes of Night*, Miroslav Pudlák – *Paradise Lost*, Jaroslav Šťastný – *Goelan*, Lukáš Sommer – *Plea for Light* a František Chaloupka – *Sonata for Flute and Loopers*.

Poslední kapitola je věnována komparaci interpretačního vývoje, přičemž hlavní pozornost je zaměřena na předehru k opeře *Sicilské nešpory* Giuseppe Verdiho. Předmětem zkoumání jsou tři vybrané nahrávky, které byly pořízeny v různých časových obdobích, a to v letech 1996, 2012 a 2024. Konkrétně se jedná o zvukové záznamy provedené evropskými hudebními tělesy jako jsou: Berliner Philharmoniker, Filharmonica della Scala a Česká studentská filharmonie. V posledním jmenovaném případě se stal hudebním režisérem autor diplomové práce, který toto dílo zaznamenal ve dnech 17.-19. ledna 2024 v provedení České studentské filharmonie, kterou řídil Marko Ivanović.

Součástí příloh jsou notové ukázky všech pěti soudobých skladatelů, jejichž kompozice byly zaznamenány na CD *Goelan*. Čtenář tak může získat lepší představu o různorodosti hudebního zápisu jednotlivých autorů, neboť každý se vyjadřuje svým osobitým rukopisem. V úplném závěru příloh je uveden rozhovor s flétnistkou a hlavní protagonistkou projektu *Goelan* Lenkou Kozderkovou, která přináší významnou osobní výpověď a názor na interpretaci a pojetí těchto soudobých skladeb.

Práce si klade za cíl detailně popsat postupy hudebního režiséra při všech nahrávacích fázích, přinést nový úhel pohledu na hudební režii, a to zejména v kontextu nekonvenčních způsobů při zaznamenávání moderní soudobé hudby s využitím elektroniky. Dalším vytyčeným cílem je zaměření se na organizaci času neboli time management, který by měl být nedílnou součástí všech nahrávacích fází, zejména fáze nahrávací. Rád bych skrze tuto práci posunul a obohatil svůj přístup při nahrávání o nové estetické hodnoty, a zároveň upozornil na rozšířený způsob uvažování při vykonávání této profese, neboť každé nahrávání se stává ve své podstatě unikátní záležitostí.

1 Hudební režie ve stručném historickém kontextu

Hudební režie je velmi úzce spjata s historií zvukového záznamu. Dějiny sahají až do 50. let 19. století, kdy se mnoho vynálezců snažilo vyvinout přístroj na záznam zvuku. Konkrétně se to podařilo pařížskému tiskaři a vynálezci, kterým byl Édouard-Léon Scott de Martinville. V téže roce si nechal patentovat *fonautograf*.¹ Jednalo se o první technické zařízení, které dokázalo zaznamenat zvukové vlny. Nejstarší nahrávky lidského hlasu tzv. *fonautogramy*, jsou listy papíru pokryté jemnou vrstvou prášku, do kterého speciální jehla zaznamenávala zvukové vlny. Přístroj jako fonautograf však nebyl tak dokonale zkonstruovaný a neměl takovou citlivost, aby se nahrané snímky daly reprodukovat. Důvodem vzniku bylo prozkoumání, jak se chová záznam zvukových vln a na jakém principu funguje lidské ucho.²

Fonograf byl první přístroj, kterým bylo možné zaznamenat a reprodukovat lidský hlas. Tento přístroj byl vyvinut z původní myšlenky zaznamenávat telefonické hovory, který vynalezl v roce 1877 Thomas Alva Edison.³ To vše v reakci na vynález telefonu, který byl světu představen již v roce 1876, vynálezcem Alexandrem Grahamem Bellem.⁴ O jedenáct let později v roce 1888 vynalezl Emile Berliner gramofon, který až v průběhu 20. století nahradil *fonograf*.⁵ Gramofon měl v průběhu své historie mnoho podob. Původní model disponoval speciálním mechanismem pro přehrávání zvuku v podobě otočné desky a čtecí jehly. Zvuk byl přenášen a zesilován velmi primitivním způsobem, a to na podobném principu jako roztrub žesťových nástrojů. Některé modely byly dokonce vybaveny i záznamovým mechanismem. Přístroje tohoto typu se přes svou komplikovanost užívaly pouze v profesionálním prostředí. Gramofon byl popoháněn ručně, a sice v podobě kličky a natahovacího péra. Jeho postupné uvolňování poté roztáčelo přehrávanou gramofonovou desku. S příchodem elektrifikace odpadla povinnost ručního natahování, a zároveň bylo možné zvukový signál náležitě zesílit. Dosud hudební režie existovala pouze v latentní podobě. Hudební kvalitu posuzoval přizvaný hudební odborník, který dokázal rozhodnout, jestli se záznam zdařil či nikoliv.

Ve 20. letech minulého století proběhl zásadní zlom v oblasti zvukového záznamu v podobě elektrického nahrávání. Současně s ním se rozšířila distribuce signálu v podobě rozhlasového vysílání. Ve stejné éře došlo k významnému zdokonalení nahrávacího řetězce.

¹ PISKO, Franz Joseph. Die neueren Apparate der Akustik: für Freunde der Naturwissenschaft und der Tonkunst. Wien: Druck und Verlag von Carl Gerold's Sohn, 1865, s. 72.

² RYBÁŘ, Jaroslav. *Nahrávání, hudba, režie.: Texty pro obor hudební režie.* Praha, 2013, 136 s. Odborný text – nepublikovaná odborná literatura. HAMU, s. 7.

³ Thomas Alva Edison si dne 19.2.1878 nechal tento přístroj – fonograf patentovat. Prvním záznamem na fonograf byla dětská říkanka s názvem *Mary had a little lamb*.

⁴ RYBÁŘ, Jaroslav. *Nahrávání, hudba, režie.: Texty pro obor hudební režie.* Praha, 2013, 136 s. Odborný text – nepublikovaná odborná literatura. HAMU, s. 8.

⁵ RIESS, Curt. *Knaurs Weltgeschichte der Schallplatte.* Zürich: Knauer, 1966, s. 27.

Od mikrofonů přes zesilovače až po reproduktory, přestože mikrofony v té době nebyly nikterak technicky vyspělé. „Nejslabším článkem řetězu byl mikrofon. Nedostatečná kvalita tehdejších uhlíkových mikrofonů však byla již v roce 1922 zdokonalena vynálezem kondenzátorového mikrofonu.“⁶

Ve 30. letech 20. století se záznam zvuku začíná prosazovat i v kinematografii. Dokladem tohoto faktu je první zvukový film z roku 1927 *The Jazz Singer*⁷ (*Jazzový zpěvák*), který využíval k reprodukci zvukové stopy gramofonové desky.⁸ Jelikož první černobílé filmy neobsahovaly původní zvukovou stopu, byla jim dodána stopa v synchronizaci, ať už se jednalo o hudbu původní či převzatou. Je možné se proto domnívat, že vhodný výběr skladeb měla na starosti osoba s hudebním přehledem, která dokázala film doplnit vhodně vybranou hudbou. Z tohoto úhlu pohledu lze usuzovat, že tento proces objektivně prokazuje známky hudební režie.

Dne 18. května 1923 proběhlo první vysílání Československého rozhlasu.⁹ Zde se poprvé setkáváme s funkcí, ale nikoliv profesí, kterou bychom mohli nazývat hudební režie. Do této fáze vývoje neměla pozice hudebního režiséra doposud žádné uplatnění. První zmínku o této profesi zaznamenáváme až při zavedení elektroniky při pořizování zvukového záznamu. Díky tomuto pokroku se kvalita záznamu významně zvýšila, a současně byl kladen větší důraz na provádění nahrávané hudby. Pracovní náplní tohoto postu bylo dohlížení na správnost vysílání a nahrávání. To vše za pomoci notové předlohy. Jelikož každé ohlášení vysílané skladby vyžadovalo správné a úplné informace o vysílané skladbě. K tomu bylo rovněž zapotřebí vytvořit adekvátní dokumentaci. Součástí archivace odvysílaných snímků bylo nahrávání a posuzování zvuku. Při přenosu hudebního díla bylo žádoucí, co nejdříve přenést zvukovou kvalitu ke koncovým uživatelům neboli posluchačům. Právě tohoto procesu se zúčastňovali pracovníci obsluhující technickou složku, a dále hudební režisér, který se podílel na výsledném produktu skrze svou hudební odbornost. Tento model hudebně technické spolupráce nahrávacího týmu setrval až do příchodu dalšího technologického vývoje, který nově umožňoval nahraný materiál postprodukčně zpracovávat.

„Výrobu hudebních nahrávek zajišťovaly nejen rozhlasové stanice, ale i soukromá nahrávací studia. Ta byla po roce 1948 zestátněna a přešla pod firmu Supraphon.“¹⁰

⁶ RYBÁŘ, Jaroslav. *Nahrávání, hudba, režie.: Texty pro obor hudební režie.* Praha, 2013, 136 s. Odborný text – nepublikovaná odborná literatura. HAMU, s. 11.

⁷ Hudbu k tomuto filmu zkomponoval Louis Silvers, který zároveň nahrávaný orchestr dirigoval. Byl tedy současně skladatelem, dirigentem a někým, komu v dnešní době říkáme hudební režisér.

⁸ RYBÁŘ, Jaroslav. *Nahrávání, hudba, režie.: Texty pro obor hudební režie.* Praha, 2013, 136 s. Odborný text – nepublikovaná odborná literatura. HAMU, s. 13.

⁹ První rozhlasové vysílání se vysílalo ze stanu, který patřil skautům v Praze – Kbelích. Vedení rozhlasu žádalo vysokou uměleckou úroveň rozhlasového vysílání a největší důraz byl kladen na klasickou hudbu.

¹⁰ STEJSKALOVÁ, Sylva. *Hudební režie jako umění interpretační.* Habilitační práce. Praha 1: Hudební a taneční fakulta akademie múzických umění v Praze, 2015., s.6.

V 50. letech 20. století se začal používat k zaznamenávání hudby páskový magnetofon. S příchodem této techniky se významně mění proces zpracování, jelikož pásku s nahráním materiálem bylo možné rozstříhnout a opětovně slepit k sobě. Ačkoliv se důraz na interpretační preciznost kladl i dříve, nebylo možné ji vždy stoprocentně dosáhnout. Postprodukční zásahy nově umožňovaly snáze dosáhnout požadované kvality. Na základě tohoto pokroku, se začal klást větší důraz na preciznější hudebně interpretační výsledek. Tímto se zdatelně proměňuje role hudebního režiséra a vznikají nové principy a postupy při nahrávacím a postprodukčním procesu.

„Zlepšování mechanických i elektromagnetických vlastností pásku umožňovalo snižovat rychlost jeho pohybu a dělením původní rychlosti se dospívalo postupně k dvojnásobku a čtyřnásobku času (40 minut, 80 minut na jednom tisícimetrovém kotouči).“¹¹

Profese hudebního režiséra, jak jí známe dnes, byla spojována především s Českým rozhlasem, jelikož nahrávací technologie byla v té době natolik nákladná a komplikovaná, že se vyskytovala převážně v tomto institutu. K prvním hudebním režisérům v Českém rozhlase se řadili Miloslav Kabeláč a Klement Slavický.¹² Dalšími významnými režiséry působícími v rozhlase byli Ladislav Šíp, Eduard Herzog, Václav Trojan, Otmar Mácha, Jaroslav Krček, Vlastimil Hála, Jan Slimáček, Jaroslav Zich, Radek Rejšek, Emil Skoták,¹³ Zdeněk Zahradník, Milan Slavický, Milan Puklický a Jiří Gemrot.

1. 1 Hudební režie a její využití v umělecké hudbě

Uplatnění profese hudební režie na poli umělecké hudby nacházíme nejen v nahrávacím studiu, ale také mimo něj. Tento obor hraje zásadní roli při záznamu nahrávaného díla. Jedná se o klíčovou osobu dohlížející na celý tvůrčí proces. Zároveň je také zodpovědná za správnost provádění skladatelova díla, které by mělo být v souladu s notovým zápisem. S klasickou hudbou se setkáváme při různých společenských událostech. Těmi nejfrekventovanějšími jsou abonentní řady všech symfonických orchestrů v České republice, které bývají často zaznamenávány či přímo živě vysílány. Dále se může jednat o koncerty, které jsou součástí hudebních festivalů, a to zejména koncerty zahajovací. V neposlední řadě do tohoto výčtu spadají hudební představení související s aktuálním děním, nebo s odkazem na historické události. Existuje také varianta živého ozvučení hudební produkce bez vysílání či bez záznamu, kde je angažován hudební režisér.

¹¹ ŠÍP, Ladislav. *Nahrávání a reprodukováná hudba*. Praha 1: Státní hudební nakladatelství n. p. Praha, 1962. ISBN 02-013-62., s. 54.

¹² RYBÁŘ, Jaroslav. *Nahrávání, hudba, režie.: Texty pro obor hudební režie*. Praha, 2013, 136 s. Odborný text – nepublikovaná odborná literatura. HAMU, s. 53.

¹³ HEPFELOVÁ, Kateřina. *Významní čeští rozhlasoví hudební režiséři po roce 1945*. Bakalářská práce, vedoucí doc. MgA. Jiří bezděk, Ph.D. Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni fakulta pedagogická Katedra hudební kultury, 2015., s.18, s. 23, s 27, s. 29, s. 31, s.33, s. 35, s. 37,

Jedním z případů, kde je nezbytná pozice hudebního režiséra, je přenášení zvukového signálu v reálném čase do éteru. Jedná se o přímý přenos neboli živé vysílání. Tento druh přenosu se nejčastěji vyskytuje ve vysílání rozhlasovém nebo televizním. V rozhlasovém vysílání se jedná pouze o přenášení zvukového signálu, zatímco vysílání televizní zprostředkovává zvuk společně s obrazem. Dále se může jednat o přenos neboli streamování na sociální síti. I v tomto druhu vysílání se zpravidla jedná o audiovizuální způsob přenosu. Hudební režisér v tomto případě zastává roli jakéhosi navigátora či průvodce partiturou, který svým přístupem informuje zvukového mistra o veškerém hudebním i nehudebním dění na pódiu. V případě proměnlivého obsazení v různých skladbách uváděných na koncertě či při nahrávání ve zvukovém studiu, vyplývá povinnost zvukového mistra provést tzv. přestavbu pódia.

Při live koncertu odpadá hudebnímu režisérovi možnost přímé komunikace s interprety, jejich ovlivňování a jakákoliv možnost opravy během vysílání. Zachytává se tím nejvyšší interpretační hodnota v podobě čistého otisku umělce provedení. To jest myšleno jak v pozitivním, tak bohužel i v negativním slova smyslu. Vysílání neúprosně přenáší autentickou úroveň interpretace. Tento věrný výsledek vzniká bez jakéhokoliv zásahu techniky, která se podílí pouze na přenosu daného výkonu. Zcela zásadním postupem v tomto nahrávacím způsobu je tzv. mixování hudby¹⁴ v reálném čase. Zatímco tato specifická práce se zvukovou stopou je ve studiovém nahrávání součástí postprodukce, při živém vysílání se mixování hudby odehrává již při produkci samotné. V tomto ohledu se tato činnost stává velmi náročnou na koncentraci obou režisérů, kteří musí být v permanentním postřehu po celou dobu prováděné skladby.

V kompetenci hudebního režiséra coby „navigátora“, je bedlivé sledování partitury a včasné informování zvukového režiséra o jakýchkoliv specifikách týkajících se mixu zvuku. Dále o změnách instrumentace, která se mění s každou skladbou a někdy i v jejím průběhu. Obdobným způsobem se upozorňuje na přítomnost sólového hráče či hráčů. V návaznosti na již zmiňované mixování probíhá případné balanční zvýhodnění nástrojů, které jsou nositeli významných hudebních motivů a frází. Zpravidla se jedná o hlasitostní podpoření orchestrálních sól či nástrojových skupin.¹⁵ Stejně tak, jako je důležité jejich ohlášení, neméně důležité je jejich odhlášení neboli nahlášení jejich začátků a konců. Tento princip kooperace obou režisérů je aplikován po celou dobu přímého přenosu. Nahráný materiál se z těchto koncertů zpravidla needituje. Nejzásadnějším přínosem tohoto typu nahrávání je zachycení a přenos autenticity.

¹⁴ Mixování hudby je proces, při kterém se spojují jednotlivé zvukové stopy do jednoho celku. Tento proces zahrnuje vyvážení hlasitosti, ekvalizaci a další technické postupy pro dosažení požadovaného zvuku.

¹⁵ Dále se může jednat o zvukově znevýhodněné nástroje jako jsou harfa, celesta, či nástroje exotické – kytara, mandolína apod.

Obdobnými způsoby vzniká spolupráce mezi hudebním a zvukovým režisérem při pořizování záznamu koncertu. Veškeré postupy a principy jsou zde převzaty a zachovány z procesu nahrávání přímého přenosu. Z logických důvodů zde na nahrávací tým nedoléhá zodpovědnost v takovém rozsahu. Předpokládá se, že záznam koncertu bude před uveřejněním podroben kontrolnímu poslechu a postprodukcí. Zásadní až fatální selhání ze strany interpretů tedy dolehne na posluchače pouze v koncertním sále. Podobně jako u přímého přenosu, i v tomto procesu je zaznamenávána generální zkouška, na které zazní celá dramaturgie koncertu, nebo alespoň zkouška akustická, při které je časový prostor pouze pro nastavení zvuku. V těchto přípravných fázích, vzniká díky záznamu velmi cenný materiál, který je možný použít v postprodukční činnosti, avšak v omezené míře. O tom rozhodují dva zásadní aspekty vztahující se k akustické a umělecké problematice. Z hlediska akustiky se jedná o fakt, že generální zkouška se koná bez účasti posluchačů a dozvuk v koncertním sále bývá delší. Zatímco při koncertním provedení přítomnost publika dozvuk zkracuje. Druhým aspektem je umělecká výpověď z generální zkoušky, která může být po technické stránce téměř dokonalá, avšak pravidlem bývá, že energie a to právě hráčské nasazení zaznamenáváme až při koncertě samotném za účasti publika. Z těchto důvodů se nedají oba snímky kombinovat v plném rozsahu. Oba problémy nalézají řešení pouze v případě uskutečnění veřejné generální zkoušky. V následné postprodukcí se zkombinují zdařilé pasáže, a to za užití nahraného materiálu. Pokud se podaří zachytit a zkombinovat záběry s výjimečnou umělecko-technickou výpovědní hodnotou, může vzniknout výsledek studiové kvality. Tento snímek je možné nazývat jako nahrávku semi-live.

Studiové nahrávání je dalším možným způsobem nahrávání hudby, který se neobejde bez přítomnosti hudebního režiséra. Jedná se o nejsofistikovanější způsob zaznamenávání hudby, který vyžaduje všechny klíčové kompetence a dovednosti. Při studiovém nahrávání probíhá přímá interakce s nahrávaným subjektem a přímé ovlivňování výsledného znění snímku. Tento druh procesu bychom mohli nazývat jako *reakční* způsob nahrávání, kdy režisér reaguje na provádění díla, okomentuje ho a následně hudebník reaguje na režiséra. To vše za užití komunikačních, motivačních a psychologických prostředků. Zároveň si hudební režisér musí zachovat patřičný odstup tím, že si nebude plést svou roli s funkcí uměleckého vedoucího. Záleží však na individuální domluvě s nahrávanými interprety, protože někdo naopak významně stojí o okomentování a konkrétní radu včetně vlastního interpretačního názoru.

„V každém případě je hudební režisér partnerem interpreta, usměřňuje jeho výkon, ve smyslu, který je dán specifikou nahrávání. Musí ovšem poznat záměry interpreta a

*odhadnout možnosti jejich realizace. Umělecká úroveň je tedy částečně i výsledkem vzájemné komunikace mezi hudebním režisérem a interpretem ve studiu.*¹⁶

Oproti předchozím dvěma nahrávacím procesům, a to přímému přenosu a záznamu koncertu, kdy probíhá velmi intenzivní komunikace mezi hudebním a zvukovým režisérem, probíhá ve studiu komunikace převážně mezi hudebním režisérem a interpretem. V průběhu nahrávání se skladba a její interpretace zaznamenává a cizeluje, ať už postupem od problému k problému nebo od celku k detailu. Tento způsob nahrávání, jaký známe dnes, vznikl v poválečných letech, kdy se objevila první možnost editu.

S postupem času se proces vyvíjel a přizpůsoboval k zdokonalující se nahrávací technice. Digitální doba umožňuje provádění oprav mikroskopických rozměrů v porovnání s možnostmi předchozích médií. Avšak je nezbytné mít stále na paměti, že je potřeba preferovat zaznamenávání hudebních celků. Za ideální způsob můžeme považovat kombinaci dvou vývojových epoch, a to pracovat digitálně – myslet analogově. Oba způsoby přemýšlení (digitální i analogový) existují v dnešní době paralelně. Mohou být využívány v úplnosti a zároveň s naplněním zamýšlených uměleckých záměrů. Při studiovém nahrávání je vhodné dodržovat prve zmíněný způsob uvažování (pracovat digitálně a myslet analogicky) i při postprodukční fázi. Určit si vlastní morálně etické hranice při editování výsledného snímku. Primárním cílem je maximální snaha zachovat interpretační celistvost a totožnost. Technologie by měla zůstat jako prostředek k nahrávání umělecké výpovědi, nikoliv jako významný faktor (ovlivňovatel) výsledného snímku.

1.2 Hudebně teoretické znalosti a dovednosti hudebního režiséra

Obor hudební režie je možno vnímat jako kombinaci hudebně–teoretických znalostí a specifických, praktických a uměleckých dovedností, které jsou v ideálním případě v rovnováze a vzájemně se doplňují. Za všeobecný předpoklad pro profesi hudebního režiséra lze považovat zájem a pozitivní náklonnost k hudbě již v raném věku. Významně ovlivňujícím faktorem se stává prostředí, ve kterém daný jedinec vyrůstá a bezprostředně na něho působí. V tomto ohledu je výhodou, když mladý začínající muzikant vyrůstá v zázemí hudební rodiny, kde bezděčně získává pozitivní vztah k hudbě. Toto tvrzení však nemusí být pravidlem. Zcela přirozeným postupem je hra na hudební nástroj, skrze který se získávají první zkušenosti s aktivním provozováním hudby. Žádoucí je docílit ve vybraném oboru co možná nejvyšší možné hráčské úrovně, ať už se jedná o jakýkoliv nástroj. To z důvodu získání uměleckých zkušeností a interpretačního názoru na provozovanou hudbu. A dále také pro získání představy, jaké úsilí je zapotřebí vynaložit k ovládnutí hudebního nástroje,

¹⁶ RYBÁŘ, Jaroslav. *Nahrávání, hudba, režie.: Texty pro obor hudební režie.* Praha, 2013, 136 s. Odborný text – nepublikovaná odborná literatura. HAMU, s. 58.

řízení orchestru apod. Jelikož práce hudebního režiséra znamená zodpovědnost za hudební, interpretační i zvukově-estetickou kvalitu nahrávaného díla. Za velmi vyhovující volbu lze považovat hru na smyčcový nástroj, kde jsou kladeny vysoké nároky na intonaci a třibení sluchu. Avšak zcela ideální nástrojovou kombinací je vhodné se k sólovému nástroji paralelně věnovat hře na klavír. Při této činnosti se významnou měrou rozvíjejí základy harmonického cítění a čtení zápisu klavírního partu v podobě vícevrstvé vizualizace hudby dvou notových osnov.

Soustavné umělecké vedení se dá získat na základních uměleckých školách, kde současně probíhá výuka hudební nauky, jakožto předstupeň hudebně teoretických disciplín. Následné prohlubování veškerých znalostí a dovedností zahrnující kompetence hudebního režiséra je možné získat na vyšších odborných školách – konzervatořích, či hudebních gymnáziích. Na těchto vzdělávacích stupních se dají také studovat obory jako jsou dirigování či skladba, které by se daly vnímat jako nejpříbuznější odvětví oboru hudební režie. A to s přihlédnutím k obdobně komplexnímu vnímání hudby. Konkrétně se jedná o hudebně teoretickou analýzu, orientaci v komorních i orchestrálních partiturách, znalost organologie a instrumentace. Všechny uvedené dovednosti napomáhají k hlubokému pochopení autorových záměrů. Schopnost komplexní analýzy, melodiky, tektoniky, harmonie, hudebních forem či kontrapunktu, jsou nezbytnou součástí teoretických znalostí každého hudebního režiséra.

Za vysoce užitečné benefity lze považovat získané zkušenosti při nahrávání v pozici interpreta. Hlavním výstupem tohoto procesu je komunikace mezi interpretem a hudebním režisérem, která při nahrávání probíhá. Díky tomuto poznání se hudební režisér dokáže lépe vcítit do role umělce a jeho pocitů, jelikož jiným způsobem probíhá komunikace v komorním tělese a jinak v symfonickém orchestru, nebo se sólovým hráčem.

V současné době se dá tento studijní program *Zvuková tvorba a hudební režie – specializace Hudební režie* studovat na Akademii múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakultě, kde je tento obor vedený v bakalářském, následně navazujícím magisterském studiu, a také v doktorském stupni studia. Dále je možné se v této obdobné aprobaci vzdělávat na Janáčkově akademii múzických umění v Brně, kde je však tento obor zahrnut v studijním programu pod názvem *Multimediální tvorba*.¹⁷ Rovněž se jedná o vysokoškolský typ vzdělání v bakalářském a následně navazujícím magisterském stupni. Jedinou školou v České republice, která nabízí středoškolské vzdělání s maturitou v oborech

¹⁷ *Multimediální tvorba* se vyučuje na *Katedře kompozice a multimediální tvorby*. Tato multioborová katedra připravuje budoucí tvůrce pro širokou škálu uplatnění od tradiční soudobé kompozice přes scénickou a elektronickou hudbu až po multimédia a učí je spolupracovat s interprety, dirigenty, sbormistry, operními režiséry a audio inženýry.

Odkaz na webové stránky JAMU a sylaby specializace: https://is.jamu.cz/predmety/studijni_plan?plan_id=283

Hudební režie a Zvuková tvorba je zcela nově akreditovaný studijní program Hudební gymnázium v Českých Budějovicích.¹⁸

1.3 Hudební estetika promítající se v hudební režii

Hudební estetika jako nauka o krásnu a profese hudební režie, jsou dvě úzce propojené oblasti, které mají zásadní vliv na konečný výsledek nahrávaného díla. Každá nahrávaná skladba je individuálním objektem a ve své struktuře a obsahu se stává zcela originální. S touto skutečností souvisí každý proces nahrávání, který se v návaznosti na danou skladbu stává rovněž unikátním. Každé nahrávané dílo reprezentuje svůj druh, styl, autorovu tvorbu a epochu.¹⁹ Ke všem skladbám bychom proto měli při jejich nahrávání takto přistupovat a uvědomovat si jejich jedinečnost. I přesto, že se v hudební režii neustále používají tytéž principy, pokaždé se jedná o individuální a originální přístup ke skladbám a nahrávaným subjektům s vlastním interpretačním názorem.

Hlavním instrumentem hudebního režiséra jsou jeho uši při průběžné zvukové analýze nahrávaného hudebního díla, jeho vnitřní představa interpretace a schopnost komunikace spolu s užíváním odborné terminologie. Dále také notový zápis, který současně zpřístupňuje autorovu kompozici interpretům, posluchačům živého koncertu nebo zvukového záznamu. Samotný notový zápis neobsahuje všechny zvukové detaily, a proto je musí hudební režisér ve spolupráci s interpretem na nahrávce zaznamenat, v mnoha případech diskutovat a v ideálním zvukovém tvaru zaznamenat. V procesu nahrávání je zapotřebí objevit a zachytit hloubku autorovy hudební výpovědi.

*„Nejhorší je taková hudba, která nemá žádný charakter. Může být sice ve všech tónech přesně „vypočítaná“, v harmonii odpovídat nejpřísnějším zákonitostem gramatiky, postrádá-li však zřetelného významu, pak nechává srdce chladné a stává se jalovou, planou nádherou.“*²⁰ Jistou analogii lze vnímat v interpretační rovině, kdy může vzniknout nudná a bezmyšlenkovitá nahrávka skladby nejvyšší kvality.

V režisérské praxi se setkáváme se skutečností, kdy může být jedna skladba nahrávána pokaždé jinými interpretačními způsoby. Notový zápis totiž umožňuje více hudebních výkladů a postupem času se do interpretace nevyhnutelně promítá tradice, jak konkrétní skladby hrály předchozí generace interpretů, ačkoliv se notový zápis mohl dokonce lišit. Proto vznikají stále nové nahrávky již několikrát zaznamenaných skladeb, jelikož každý umělec by měl chtít v novém nastudování zachytit svůj osobitý otisk. Primárně se jedná o

¹⁸ Odkaz na webové stránky Hudebního gymnázia v Českých Budějovicích: <https://www.hgcb.cz/hudebni-a-zvukova-rezie/>

¹⁹ LISSA, Zofia. *Nové studie z hudební estetiky*. Praha 1: Editio Supraphon, 1982. ISBN 09/22 02–197–82. s. 45.

²⁰ VÍT, Petr. *Estetické myšlení o hudbě (České země 1760-1860)*. Praha: Academia, Nakladatelství Československé akademie věd, 1987. ISBN Řada společenských věd, řada SV, ročník 97 - sešit 1., s. 23.

stylové provedení, ve kterém se může měnit tempo, dynamika a agogika, avšak rytmus, metrum a text zůstávají stále stejné.

Hudebního režiséra tak v jistém ohledu můžeme vnímat jako sekundárního interpreta hudebního díla, který se na základě předem stanovených strategií a vytyčených cílů, významně podílí na výsledném snímku a jeho hudebně estetických hodnotách. Lze proto předpokládat, že pokud se při nahrávacím procesu bude postupovat jednotně, ve smyslu dodržení a ucelení estetického názoru, v pozitivním ohledu se to projeví i na kvalitě nově vzniklé nahrávky.

Polská muzikoložka Sofia Lissa ve své knize *Nové studie z hudební estetiky* uvádí: „Každé hudební dílo se odehrává v čase, v médiu ticha, které předchází jeho první fázi a následuje po posledním zvuku díla.“²¹ Ačkoliv se jedná o ryze hudebně estetickou myšlenku, toto tvrzení se částečně promítá i v technologickém postupu nahrávání. V běžné nahrávací praxi se dá tento jev zpozorovat v podobě koncentrace před zahájením natáčení záběru, kdy je nezbytné, aby bylo naprosté ticho. Dále při docílení žádoucího dozvuku a přirozeného ticha, které na doznění skladby bezprostředně navazuje. Neboť každá skladba začíná a končí tichem.

Hudbu můžeme považovat za univerzální jazyk, který oslovuje a zároveň propojuje kulturní tradice. Hlavním aspektem této specifické komunikace jsou mimo jiné hudební symboly, jež autoři používají jako způsob vyjádření svých vizí a ideí. Hudební symboly zde můžeme vnímat jako původní myšlenky hudebních skladatelů nebo se naopak mohou původní myšlenky hudebními symboly stát. Jako konkrétní příklad můžeme uvést fanfáry Bedřicha Smetany z opery *Libuše*, které zastávají dvě různé funkce. V té zcela původní se jedná o součást operního děje a fanfáry jsou zasazeny do hudebně scénického kontextu. Stejný hudební fragment je zároveň užíván při příchodu hlavy státu České republiky a stává se jedním ze symbolů české státnosti.

Z hlediska hudební režie se zde nabízí zamyšlení a úvaha nad tím, jakým způsobem je vhodné přistupovat k nahrávání obou možných variant. Zdali rozlišovat způsob interpretace za účelem záznamu operního díla nebo za účelem zaznamenání hudebního symbolu, který je určen pro zcela jiné příležitosti. Úloha hudebního režiséra je v obou případech stejná s ohledem na korekci hudebního zápisu v podobě rytmu, metra, dynamických znamének, souhry a intonace. Avšak co může svým přístupem významně ovlivnit, je nový způsob interpretace.

Podobný případ, nad kterým by se mohl hudební režisér zamýšlet je, jak správně uchopit provádění absolutní a programní hudby. Do jaké míry ovlivňuje název, podtext či

²¹ LISSA, Zofia. *Nové studie z hudební estetiky*. Praha 1: Editio Supraphon, 1982. ISBN 09/22 02–197–82. s. 48.

podpůrný příběh způsob nazírání na interpretaci hudebního díla. Zdali není absolutní hudba absencí mimohudebních vyjádření při jejím provádění ochuzena. Hudební režisér by měl v ideálním případě umět nacházet ve spolupráci s interpretem autorovu výpověď i v hudbě absolutní. Veškeré jeho počínání by mělo být profesionální s ohledem na nejvyšší hudební kvality, které jsou určeny všem posluchačům i těm nejnáročnějším.

Hans Heinrich Eggebrecht ve své knize *Hudba a krásno* píše: „*Domnívám se, že je třeba mít jasno v tom, že člověk jako hudební pedagog může a má dělat především jedno: vyjasňovat si sám a objasňovat jiným to, co je, jaké to je, a proč je to takové – uchopit vše v myšlení, poznávání a výuce, a přitom rozpoznat vlastní pozici.*“²²

Obdobnou analogii je možné vnímat v roli hudebního režiséra, který by rovněž měl umět při nahrávání rozpoznávat partnerskou pozici v rámci nahrávacího týmu i ve vztahu k interpretům a dokázat během nahrávacího procesu zachytit to nejlepší, čeho je v daném časovém rozmezí možno docílit. Pracovat s interpretem tak, aby podal maximální výkon, a zároveň volit takový postup, který zaručí výslednou nahrávku na profesionální úrovni po technické i umělecké stránce.

²² EGGEBRECHT, Hans Heinrich. *Hudba a krásno*. Praha 2: Nakladatelství lidové noviny, 2001. ISBN 80-7106-479-3. s. 79.

2 Hudební režie a struktura nahrávacího procesu

Zvukový záznam artificiální vážné hudby je specifický proces, který vyžaduje technickou i uměleckou odbornost a úplné pochopení záměrů skladatele a interpreta. Součástí nahrávacího týmu je vedle mistra zvuku hudební režisér, jenž v rámci vývoje profese postupně získával stále vyšší odpovědnost za hudební kvalitu zvukového záznamu, a to při procesu nahrávání i při jeho zpracování. To vyžaduje nejen znalosti hudební teorie a celkový přehled v dějinách hudby, ale také bystrý smysl a cit pro tento specifický způsob analytického myšlení. Neopomenutelnou částí znalostí hudebního režiséra jsou základní vědomosti o hudební akustice, záznamové technice a obeznámenost postupů při postprodukcí. Na základě vedení hudebního režiséra, by měly výsledné nahrávky dosahovat profesionálních kvalit. Na základě jeho hudební erudice a zkušeností k němu získávají hudební umělci důvěru a stávají se rovnocennými partnery. Hudební režisér navrhuje svou interpretační vizi a je zároveň otevřen názoru, který interpret přednáší. Zkušený režisér může mnohdy napomoci méně zkušeným hudebníkům, aby jejich interpretační výkon vyzněl na zvukovém záznamu ideálně v rámci daných možností. Interpret ve zvukovém studiu před mikrofonem nedokáže upřít svou pozornost k hudebním detailům tak, jako hudební režisér se svým nezaujatým názorem na probíhající proces.

Nezbytnou součástí hudebně režisérských kompetencí je znalost technického prostředí, ve kterém se nahrávání odehrává. Hudební režisérka Sylva Stejskalová se ve svém textu *Hudební režie v procesu nahrávání* se pokusila stanovit míru rozdělení kompetencí mezi hudebním režisérem (HR) a zvukovým režisérem (ZR),²³ zejména ve vztahu k pedagogické činnosti.

- 1) znalost instrumentace – HR 100 %,
- 2) znalost obsazení hudebních těles a jejich umístění na pódiu – ZR 100 %
- 3) znalost mikrofonů – HR 50 % / ZR 100 %
- 4) znalost nahrávacího řetězce – HR 50 % / ZR 100 %
- 5) znalost techniky střihu – HR 90 % / ZR 100 %
- 6) zkušenost s mixem – HR 100 % / ZR 100 %
- 7) zkušenost s masteringem – HR 50 % / ZR 100 %

Z výsledných dat je patrné, které kompetence a v jaké procentuální míře by měli hudební a zvukový režisér kooperovat a ovládat jednotlivé dovednostní kategorie. Za povšimnutí jistě stojí, že znalost hudebního režiséra v plném rozsahu se týká ryze hudebně teoretických znalostí a dovedností. Dále znalost, která se týká části postprodukčního procesu, tedy mixu neboli upravování hlasitostních úrovní všech nahraných

²³ AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE. ÚSTAV TEORIE HUDBY a OPLIŠTILOVÁ, Iva, ed a BULÍNOVÁ, Karolína, ed *Živá hudba* 8, 2017: časopis pro studium hudby a tance. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2017. 154 stran. ISBN 978-80-7331-460-6.

zvukových stop. Neopomenutelnou znalostí je technika střihu užívaná rovněž ve fázi postprodukce. Tato znalost techniky je nesmírně cenná již při samotném procesu nahrávání, protože hudební režisér musí vědět, ve kterých místech skladby je možné provést střih. Jelikož počítačová gramotnost nastupující generace je mnohem vyšší, pochopení principů, na jakých funguje editační SW²⁴ v mnohém navazuje na již získané znalosti v jiných SW. Proto je logické, že se studenti specializace Hudební režie v nové akreditaci seznamují se základy zvukové tvorby a se základy záznamové techniky i digitálním střihem.

Zbylé technické a technologické znalosti si může hudební režisér dovolit ovládat na nižší procentuální úrovni, jelikož spadají do přímých kompetencí zvukového režiséra. Avšak kromě výše uvedeného, je řešení akustických problémů v různých nahrávacích prostředích, společným zájmem obou režisérů. Akustické vlastnosti nahrávacího prostoru mohou významně ovlivnit zvukový obraz nahrávky, a proto je nezbytné, aby přístup k nahrávání byl zcela přizpůsoben těmto podmínkám. Ať už se tento proces koná v koncertní síni, ve studiu nebo v otevřeném venkovním prostoru, musí oba režiséři bezprostředně reagovat na tyto jedinečné akustické vlastnosti.

Komunikační dovednosti a vhodné vyjadřování by měly být nezbytnou výbavou každého hudebního režiséra, na jejímž základě se může uskutečnit efektivní vedení umělců v celém nahrávacím procesu. Dále by měl být schopen interpretům jasně a výstižně formulovat za pomoci odborné terminologie, co je potřeba udělat k dosažení nejlepšího výsledku. Nepsaným pravidlem je střídání pochvaly a požadavků na zlepšení. V neposlední řadě umět správně podpořit umělce, a to zejména v situacích, když se mu v danou chvíli nedaří. Rovněž by měl být schopen je inspirovat a dodávat jim patřičný entuziasmus. Za vysoce významnou složku spadající do kompetencí hudebního režiséra můžeme považovat znalost cizích jazyků. Nejenom, že je zapotřebí umět vést nahrávací proces minimálně v anglickém jazyce, ale rovněž je nezbytné, ovládat alespoň elementární úroveň jiných jazyků. Nejčastěji se v českém prostředí setkáváme s angličtinou, němčinou, francouzštinou a italštinou.

Jednou z nejtěžších výzev, kterým hudební režisér čelí, je zachování umělecké integrity a dosažení perfektního zpracování. To vše ve spolupráci s interpretem a mistrem zvuku. Vzhledem k výše uvedeným informacím lze tvrdit, že hudební režie hraje zásadní roli v procesu nahrávání umělé hudby. K pochopení významu této profese, a to způsobem prozkoumávání jednotlivých přístupů k vedení nahrávání, je možné získat hlubší porozumění pro tento obor. Součástí osobnosti hudebního režiséra je diplomatické chování a vystupování, řešení kritických situací, cit pro komunikaci s umělci, a v neposlední řadě kolegiální přístup ve spolupráci se zvukovými mistry, technikou i produkcí.

²⁴ SW = software = počítačový program

2.1 Jednotlivé fáze nahrávacího procesu

Tato subkapitola se zaměřuje na strukturu nahrávacího procesu a její jednotlivé fáze. Ze sémantického pohledu by mohlo toto ustálené sousloví evokovat pouze samotné nahrávání, nicméně ve svém širším kontextu dále zahrnuje proces, do kterého neodmyslitelně spadá příprava a zpracování pořízeného záznamu. V prvopočátku každého projektu je stanoven finanční rozpočet a rozhodnutí, jakým způsobem ho chce producent využít. V návaznosti na to je osloven interpret, nahrávací tým, zvolen repertoár a vhodný prostor. Dále je zapotřebí rozhodnout, kde a jakým způsobem bude nahrávka publikována.²⁵ Rozvrhnout časovou dotaci na jednotlivé fáze – přípravu, nahrávání a postprodukcí. Definitivní rozhodnutí o rozsahu projektu opět určuje rozpočet.

Důležitým aspektem je konkrétní vyčlenění časové dotace pro nahrávání, s ohledem na celkovou minutáž nahrávané skladby nebo nahrávaných skladeb. V této fázi bychom neměli opomenout rezervní časovou dotaci pro případ, že nahrávání by bylo z jakéhokoliv důvodu pozdrženo. Mohlo by se například jednat o déle trvající postup zapříčiněný nedostatečnou přípravou nahrávaného subjektu, technickými komplikacemi, nebo nepředpokládatelnými rušivými elementy všedního dění. Zvolený repertoár je zapotřebí umístit do nejvhodnějšího a nejpřirozenějšího prostředí, odpovídajícího charakteru skladby a danému žánru, s přihlédnutím na vhodné akustické podmínky. Hudební režisér a mistr zvuku by měli mít možnost se podílet na rozhodnutí, v jakých prostorách a na jakém místě se bude natáčení realizovat. Tato produkční fáze se týká širokého nahrávacího týmu, jenž zahrnuje produkci, interprety či uměleckého vedoucího, hudebního režiséra a mistra zvuku.

Po stanovení termínu natáčení v produkční fázi, se každý člen nahrávacího týmu již připravuje individuálně. Interpret v podobě nácviku nahrávané skladby, mistr zvuku v podobě příprav technického zázemí a nahrávací techniky, hudební režisér v podobě detailního poznání nahrávaných skladeb. Zevrubné nastudování skladeb probíhá na základě hlubokých hudebně teoretických znalostí. Pokud existuje zvukový záznam, je vhodné si skladbu poslechnout bez užití notové předlohy, pro získání prvotního ryzího vjemu tektoniky, a také estetiky zpracování zvukového obrazu. Neboť s upřeným pohledem do partitury, mohou být přehlédnuty významné hudební předěly, které se podílejí na celkové výstavbě hudebního díla. V rámci poslechové přípravy je rovněž vhodné vybrat co nejvíce vzorků s různými interpretačními názory a také s různým datem vzniku. Na to navazuje ověření stavby skladby za užití partitury a detailní pohled na formální a harmonický rozbor. Za pomoci klavírní hry je vhodné si nastudovat melodickou a harmonickou složku, pokud se jedná o repertoár, který hudební režisér podrobně nezná.

²⁵ U studijních snímků problematika publikování odpadá.

Nahrávání vokální hudby

Pokud nahrávaná skladba obsahuje textovou předlohu, a to zejména v cizím jazyce, je nezbytné být v jejím obsahu zcela zorientován. Pakliže se jedná o jazyk, kterému nerozumíme, je zapotřebí si udělat překlad textu. Mnohdy i hudebního názvosloví, často např. u francouzské nebo německé literatury. To buď za pomoci slovníků, jazykového konzultanta, anebo přímo s nahrávaným sólistou. Obzvláště nutné je zaměřit se na výslovnost, která bude v průběhu natáčení kontrolována, ideálně jazykovými poradci. Jak již bylo řečeno, v kompetenci každého hudebního režiséra by mělo být vedení nahrávacího procesu alespoň v jednom světovém jazyce, ideálně v jazyce anglickém.

Jedním z dalších způsobů přípravy natáčení, je návštěva zkoušek sólistů, ansámblu či jiných nahrávaných subjektů, kde může proběhnout konzultace přímo s umělci o skladbách, problematických místech a interpretačních názorech. Tento postup je téměř nevyhnutelný, pokud se jedná o soudobé kompozice, které nebyly doposud ještě zaznamenány. Případnou alternativou může být návštěva koncertu, na kterém je skladba premiérována. Bohužel se hudební režisér setkává i se situací, kdy z časových i finančních důvodů skladby nejsou připraveny interprety na patřičné úrovni a o to větší podíl na výsledné podobě nahrávky hudební režisér nese.

Proces nahrávání zahrnuje řadu zásadních kroků, které přispívají ke kvalitě a autenticitě výsledného zvukového snímku. Zcela zásadní je zvolit si vyhovující strategii, jakým způsobem bude natáčení probíhat. Základním předpokladem dobrého výsledku je bedlivá kontrola technických a hudebních kvalit, aby konečný výsledek byl v ideálním souladu s notovým zápisem. Nejčastějšími chybami, se kterými se setkáváme v průběhu natáčení jsou nedokonalá intonace, volba tempa a jeho udržení při opakovaných záběrech. U některých nástrojů a zejména u zpěváků dodržení ladění. Nepřesná souhra, pokud se nejedná o pořizování nahrávky sólového hráče. Dále je nezbytná důsledná kontrola správnosti not, které se mohou objevovat buď z nedostatečné přípravy interpreta, nebo z postupné únavy a ztráty koncentrace v průběhu nahrávání. Výjimečně se také můžeme setkat s chybami v notovém zápise, kdy nesouhlasí partitura s party. Tento problém je zapotřebí promptně vyřešit, aby nahrávací proces a jeho průběh nebyl významně přerušen. V tomto ohledu je žádoucí, aby hudební režisér dokázal správně a rozhodně zareagovat. Nedílnou součástí korektury nahrávaného materiálu je kontrola textové předlohy společně s její výslovností.

Komunikace při nahrávacím procesu

Každý hudební režisér musí být do jisté míry také dobrý psycholog, jelikož spolupracuje s osobnostmi pracujícími pod jistým emočním tlakem. Měl by umět pozitivně motivovat, a zároveň se stát jejich dobrým rádcem. Rovněž by měl být schopen velmi rychle odhadnout výkonnostní hranice interpreta, aby ho zbytečně nenutil překračovat jeho limity, ale zároveň ho motivoval k jeho uměleckému maximu. Rozložení sil je čistě záležitostí umělce, ale hudební režisér může na základě svého nadhledu lépe odhadnout, že výkon již ztrácí požadovanou kvalitu a je žádoucí udělat pauzu. Případně místo, které se nedaří, v tuto chvíli opustit a vrátit se k němu později, ať už po přestávce nebo další nahrávací den. Velmi často se stává, že interpret se v průběhu vylepšování technicky náročných míst nechtěně vzdálí od hudebního obsahu. V tomto případě je opět zapotřebí, aby režisér svým přístupem neustále zasazoval umělcův výkon do hudebního kontextu výstavby celé skladby.

Takticky náročné pasáže při studiovém nahrávání

Častým úskalím se stávají místa, která jsou motorického charakteru a současně jsou technicky velmi náročná. Z těchto důvodů bývají tyto úseky opakovány, a tím vzniká riziko, že stálým vrácením se může zpomalovat či zrychlovat tempo. Tento negativní aspekt se následně projevuje v postprodukční činnosti, kde povedený záběr nelze kombinovat s předchozím a následujícím, jelikož mají odlišná tempa. Proto je nezbytné těmto situacím předcházet již při natáčení za pomoci metronomu. Další možností je zahrát přes komunikační zařízení předchozí záběr, na který by se mělo navázat ve správném tempu. V případě, že na konci nahrávací frekvence zbyde časový prostor, je dobré ho využít pro přehrání celé skladby nebo nahrávaného hudebního úseku pro získání autentické interpretace. Tímto krokem je zároveň získána definice veškerých agogických částí, délky pauz, fermat a času mezi jednotlivými větami. Při editaci jsou tato definovaná místa velmi cenným materiálem, jelikož se v tomto procesu pracuje s fragmenty různé délky, které se spojují v editačním programu. Tímto přehráním se zároveň jednotliví hráči odpoutají od dílčích problémů ve svých partech a může tak vzniknout zcela přirozený projev i technicky náročných míst.

Dokumentace zvukového záznamu

Zásadním aspektem pořizování záznamu je důsledná dokumentace jednotlivých záběrů v partituře i na samotném dokumentu,²⁶ neboť hledání záběrů v postprodukcí by nemělo zdržovat od umělecké práce při kombinaci mnoha hudebně náročných detailů. Pro orientaci slouží tzv. *markery* užívané v počítačových softwarech. Každému záběru je přiděleno číslo, které se stává společným jmenovatelem komunikace, mezi hudební režisérem a zvukovým mistrem v postprodukcí.

V této fázi se zpracovávají poznámky hudebního režiséra, které vznikají při nahrávání. V prvním kroku je zapotřebí vybrat a sesadit nejzdařilejší nahrané záběry, vytvořit a zkompletovat skladbu v jeden hudební celek. K tomu slouží vytvořené *markery* v nahrávací fázi, pomocí nichž se orientuje hudební režisér i mistr zvuku. Pro zachování velkých celků, bez narušení technickými střihy, se užívají tzv. *inserty*. Jedná se o co možná nejkratší délku záběru, který se vkládá do jednoho dlouhého záběru v místě detailní opravy. Všechny vytvořené střihy se následně tzv. zaleští, aby se zabránilo jejich slyšitelnosti. Tento proces je po technické stránce ovládán mistrem zvuku, avšak ve společné součinnosti s hudebním režisérem oba poslechem kontrolují jejich kvalitu. Zcela zásadní pro tuto činnost je docílit přirozeného toku hudby. Pro neslyšitelnost střihů je dobré provádět střih spojením slabého a silného hudebního detailu. V opačném případě se může vyskytnout problém, kdy dozvuk silnějšího záběru naráz ustane připojením slabého záběru s dozněním předchozího hudebního průběhu. Mohou se také objevit zcela jiné intenzity a barevnosti. Proto je důležité zvolit vhodné místo pro realizaci každého střihu tak, aby obě spojované části vykazovaly shodné hudební kvality – tempo, ladění, intonaci, rytmus, barvu či frázování.

Podobně kritická místa střihu nalezneme například v prodlevách, vyskytujících se v jednom z nástrojů. Na tomto zadržovaném tónu, se zpravidla prolínání dvou různých záběrů prozrazuje. Obdobně tomu tak je v případě dlouhých držených tónů či akordů, ať už v sekci dechových nebo smyčcových nástrojů. I když v podobných místech střiháme na změně akordů, může se projevit slyšitelná odlišnost intonace a barvy spojovaných záběrů. Nejnáchylnějším nástrojem měnící barvu tónu, je dechový dřevěný nástroj hoboj. Může nastat situace, kde je nutností kombinovat záběry z jiných nahrávacích dnů. Často se stává, že hráč na hoboj použije pro každý den jiný strojek, což může významnou měrou ovlivnit konstantnost barvy jeho nástroje. I v tomto případě se jedná o velmi rizikový zvukový materiál s omezenými možnostmi při postprodukcí. Obdobná a další specifika obnáší zvukový záznam varhan.

Na podobné úskalí narážíme při zpracování materiálu pěvecké linky. I když jsou spojovány záběry v intonační čistotě, může se projevovat odlišnost barvy lidského hlasu, což

²⁶ Dokument je vhodné vést pro případ, že by postprodukcí prováděl jiný člen nahrávacího týmu.

bývá zapříčiněno jinak otevřeným vokálem zpěváka. Může se však také jednat i o únavu hlasu. I v tomto případě je potřeba nalézt vhodnější místo střihu.

Mix a mastering

Po střihu přichází v rámci postprodukce mix a mastering. Mixování hudby je činnost, ve které se jednotlivé zvukové stopy kombinují do výsledného vyváženého poměru, aby vytvořily výsledný zvukový obraz. Tento proces vyžaduje cit pro detail a znalost postupu při nahrávání. Důležité je, aby hlasitostní úroveň každého nástroje zněla vyváženě. Následně se může pracovat s panoramatickým rozmístěním zvukových stop v rámci stereofonní nahrávky. Cílem je vytvoření, co možná nejpřirozenějšího stereo efektu. V zásadě by měl výsledný zvuk navodit atmosféru poslechu, který zažívá návštěvník koncertu při živém vystoupení. Zvuková nahrávka však umožňuje mnohem více než dokumentární odkaz z koncertního místa, byť by byl sebedokonalejší. Mistr zvuku dovede hudebnímu dílu dodat zvukové kvality, které by posluchač v koncertní síni nikdy nemohl zažít. Posledním krokem před *masteringem* je dodání patřičného prostorového efektu v podobě umělého dozvuku, který dodává výslednému znění hloubku a prostor. Tento postup se provádí, pakliže je to žádoucí.

Finální fáze postprodukce hudby je nazývána anglickou terminologií *mastering*, přičemž primárním cílem je zpracovat hudební nahrávku k odevzdání a distribuci. Vše je prováděno za cílem dosažení takového zvuku, který bude svou kvalitou konzistentní napříč různými přehrávacími zařízeními a médii. Tento krok zpravidla provádí masteringový inženýr.

2.2 Time management v procesu nahrávání

Time management je způsob organizování a plánování vykonané práce ve stanovené časové dotaci. Primárním cílem a smyslem je využít čas v plném rozsahu a maximálně efektivně. Napomáhá vykonat mnoho práce v krátkém časovém úseku bez extrémního pracovního vytížení a tlaku. V práci hudebního režiséra sehrává obzvláště významnou roli, jelikož se promítá jak v přípravné fázi, tak i ve fázi nahrávací. Správné plánování je důležité s ohledem na splnění vytyčených cílů, a to ve smyslu rozsahu nahrávaného díla, ale také jeho průběhu. S tímto faktem úzce souvisí dokonalá příprava před samotným nahráváním. Kromě standartního postupu studia partitur, je neméně důležité si rozvrhnout, v jakých přibližných časových úsecích se bude vybraný repertoár natáčet.

Vše se odvíjí od rozsahu nahrávaného projektu a zdali je nahrávání vícedenní. Je nutné počítat se skutečností, že součástí první nahrávací frekvence je nastavování zvukového obrazu, pořizování zkušební snímku a konzultace s interprety. Je zapotřebí brát na zřetel, že tento proces zabere nějaký čas, a to s ohledem na velikost nahrávaného subjektu. Vhodný výběr nahrávaného úseku pro zkušební snímek je zcela zásadní. Vybraný úsek by měl obsahovat několik parametrů jako jsou nejslabší a nejsilnější místa, ve kterých

v ideálním případě hraje veškeré nástrojové obsazení. V tomto ohledu je nezbytné jít cestou maximální výtěžnosti, kdy zkušební záběr nebude příliš dlouhý, ale bude obsahovat všechny potřebné parametry. Pokud se jedná o vícedenní nahrávání, je nutné si vytvořit plán na jednotlivé dny s ohledem na nahrávaný repertoár. To probíhá většinou ve spolupráci s dirigentem, produkcí či nahrávajícím sólistou.

Průběh nahrávání s ohledem na časovou osu je odvozen od přípravy, kterou si hudební režisér musí bezpodmínečně stanovit. Ačkoliv je naplánování časových obrysů pouze orientační, i tak hraje významnou roli. Začátek každého nahrávání obsahuje již zmiňované fáze v podobě nastavování zvuku a pořizování zkušebního snímku, přičemž bez těchto kroků nelze zahájit natáčení. V případě, že má hudební režisér dostatečnou časovou dotaci, je možné postupovat způsobem cizelování jednotlivých problematických úseků, a to lineárním způsobem od začátku skladby do konce. Tímto postupem se zpracovává nahrávaná skladba ve své přirozené posloupnosti. Každý problematický úsek s ohledem na svou závažnost zabere jinou časovou spotřebu. Dokonce i zdánlivě bezproblémová místa spotřebují několik pokusů, než se interpretům podaří zachytit ideální napětí a energii přednášené hudby. Doba strávená opravami jednotlivých úseků by měla být hudebním režisérem přibližně odhadnutelná. Neboť každá korektura potřebuje svou časovou dotaci. Hudební režisér získává s nabývajícím praxí cit pro správný odhad, kolik času je možno věnovat jednotlivým úsekům skladby, aby se stihl v rámci nahrávací frekvence zaznamenat vytyčený repertoár.²⁷

V běžné nahrávací praxi však může nastat zcela odlišná situace, kdy je nezbytné vybraný repertoár natočit během krátké časové dotace. Hudební režisér musí v tomto případě přeorganizovat strategii nahrávacího postupu. Právě za pomoci time managementu, se dá naplánovat nahrávání tak, aby vyhraněný čas byl maximálně využit. Nejsnadnějším způsobem pokrytí, je nahrát celou skladbu na jeden záběr. Během jeho pořizování, už by si měl hudební režisér dělat poznámky o problematických místech, ať už disponují technickými či uměleckými nedokonalostmi. Následně je vhodné skladbu rozdělit alespoň na dvě hudebně logické části, konstruktivně a efektivně je okomentovat a opětovně je zaznamenat. Při další úrovni fragmentování skladby je vhodné rozdělit skladbu do formálních dílů a následně pokračovat od celku k detailu, až do pokrytí všech hudebních úseků co nejkvalitnějšími záběry. Z časového hlediska je žádoucí, aby korektury závažnějších nedostatků byly upřednostněny. Naopak chyby méně významného charakteru je lepší zařadit do závěrečné části frekvence, aby v případě jejich nezrealizování nahrávka utrpěla co nejméně. Primárním cílem je stihnout všemi možnými motivačními postupy a podpůrnými prostředky provést všechny úpravy na nejvyšší možné úrovni i v rámci co nejkratšího času.

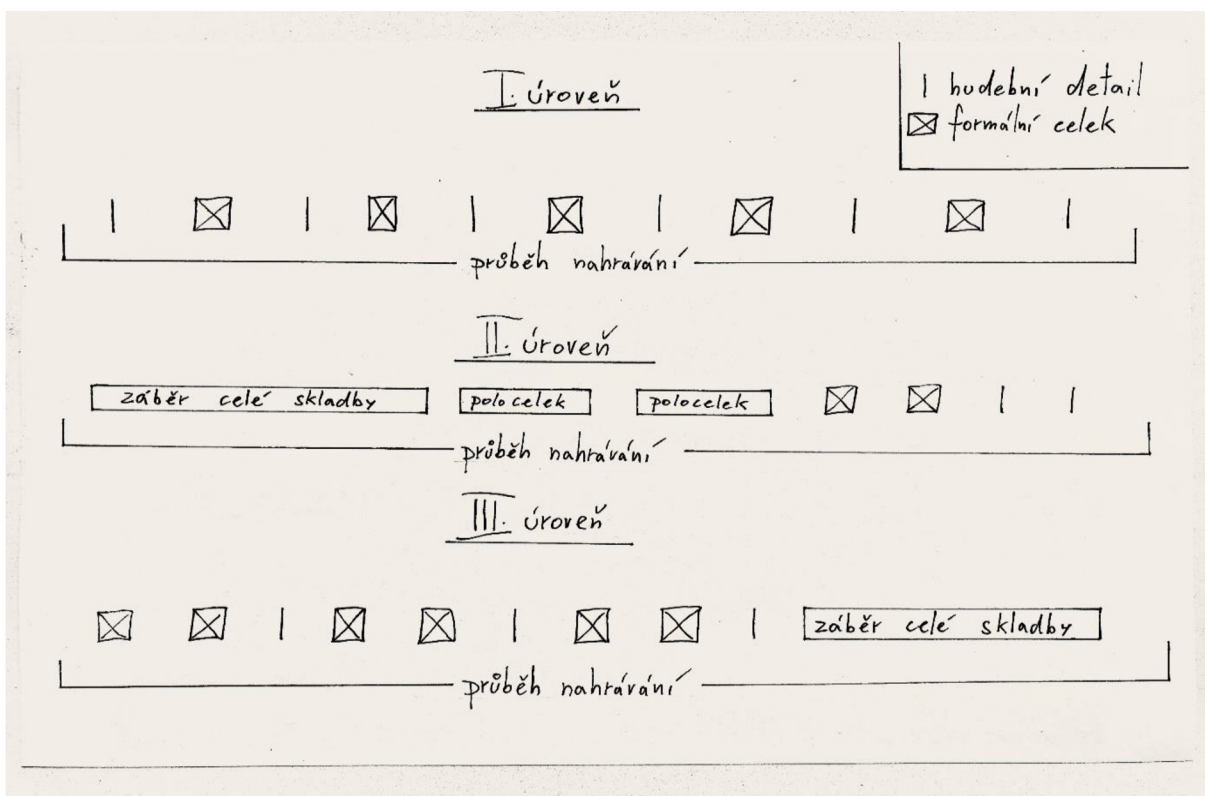
²⁷ Hovoříme zde o tzv. *latce*, za kterou již interpret svůj výkon nedokáže posunout a nemá cenu ho stále opravovat a vracet.

„Zásadní konvencí evropské hudby je, pokud jde o formu, že prezentuje dílo jako celek, jako předmět, jenž se rozvíjí v čase, jenž má svůj začátek, střed a konec, a je vývojové (průběhové), a nikoliv statické povahy.“²⁸

John Cage

Hudební kompozice by měla být prováděna v jednom celku. Posluchači jsou tak zvyklí tuto délku poslouchat a vnímat. Stejně tak bychom měli přistupovat k nahrávání hudebních děl a snažit se v maximální míře uchovat jejich přirozený vývoj a výstavbu, které jsou pro každého interpreta i každou jednotlivou interpretaci unikátní. Time management bychom mohli z hlediska hudební režie definovat jako správné rozvržení času v průběhu přípravy a jeho konkrétními postupy aplikovanými během nahrávání.

Obrázek č. 1 graficky znázorňuje průběh nahrávání, a to celkem ve třech úrovních. První úroveň popisuje postup, záběr za záběrem, bez celkového kontextu. Nelze se jí vyhnout při nahrávání nových skladeb či skladeb extrémně technicky náročných. Druhá úroveň se zaměřuje na dodržení soudržnosti hudebního celku s vypracováním detailů. Třetí úroveň můžeme vnímat jako ideál nahrávacího procesu, kdy je skladba detailně rozebrána a následně také zaznamenána v celém hudebním kontextu.



Obrázek č. 1 – Časová osa time managementu

²⁸ CAGE, John. *Silence*. Published by University Press of New England Hanover, NH 03755: WESLEYAN UNIVERSITY PRESS, 1959. ISBN 0-8195-6028-6., s. 72.

3 Rozbor nahraného CD Lenky Kozderkové – *Goelan*

Tato kapitola se zaměřuje na podrobný rozbor zvukového nosiče s názvem *Goelan*, natočeného v srpnu ve dnech 16.–18.8.2023 ve studiu S1 Českého rozhlasu v Praze. Následně bylo CD vydáno Radioservisem roku 2024 pod katalogovým číslem CR 1218–2. Hudebním režisérem byl Petr Strejc a zvukovými mistry byli Jaroslav Vašíček a Jan Šrajer. Jedná se o projekt zachycující soudobé skladby pro sólovou flétnu, přičemž hudebních partů se zhostila flétnistka Lenka Kozderková. Jde o iniciativu této umělkyně, která oslovila celkem pět skladatelů, kteří na její žádost zkomponovali jednotlivé skladby. Konkrétně se jedná o autory: Hanuš Bartoň (1960-2023)²⁹, Miroslav Pudlák (*1961), Jaroslav Šťastný (*1952), Lukáš Sommer (*1984) a František Chaloupka (*1981). Všechny nově vzniklé kompozice byly poprvé uvedeny až v rámci nahrávací frekvence Lenkou Kozderkovou. Výjimku tvořila skladba F. Chaloupky, která byla veřejně premiérována dne 22.6.2019 na Festivalu Forfest v Kroměříži též iniciátorkou projektu.

CD *Goelan* se stalo předmětem kvalifikační práce z důvodu přímé hudebně režisérské účasti autora. Skrze tento projekt byly zkoumány otázky zabývající se novou interpretací, spoluprací s autory a time managementem. Dále specifický přístup ke všem fázím nahrávacího procesu, jelikož se jednalo o novátorský přístup jak v kompozici, tak i adekvátně v postupech hudebního režiséra. Pro lepší přehled je u každé skladby přiložený obrázek z editačního SW s grafickým znázorněním, na kterém je vyobrazena celá skladba po všech editačních zásazích ve výsledném tvaru. Konkrétně se jedná o zobrazení jednotlivých stop flétnového partu, případně jejich vrstev, elektronické zvukové stopy a výsledného mixu. Při natáčení byly použity dva typy nahrávání, a to pořizováním jednotlivých záběrů a za pomoci tzv. playbacku. CD zahrnuje jednu skladbu jak pro sólovou flétnu bez zvukové stopy, tak i se zvukovou stopou a elektronikou (looper). Každá kompozice vyžadovala svůj specifický přístup během nahrávání a zpracování.

Hanuš Bartoň – *Shapes of Night*

Hanuš Bartoň – *Podoby noci (Shapes of Night, 2003)* pro flétnu a zvukovou stopu. Součástí autorovy skladby je audio stopa nesoucí zdánlivě nehudební zvuky, které vznikly při intenzivní spolupráci autora s interpretkou. Pracovní postup probíhal způsobem zpracování nahraných vybraných prvků soudobé flétnové techniky v předem promyšlených kombinacích. Zvuky byly dále upravovány. Již z partitury je zcela zřejmé, že k orientaci v ní neslouží pouze čísla taktů, ale také přesná časová osa, která je zobrazena v pěti-vteřinovém rastru. Tímto je patrný autorův záměr, kdy je audio stopa prokomponována tak, že její obsah musí zaznít při

²⁹ Hanuš Bartoň (1960-2023) – oproti původnímu záměru autor nemohl být účasten při průběhu nahrávání jeho skladby, které probíhalo dne 16. 8. 2023, jelikož na následky těžké nemoci dne 30. 7. 2023 zemřel.

jakémkoliv provedení či nahrávání ve stejný moment společně s flétnovým partem. V kontextu užití zvukové stopy se jedná o nejsostikovanější skladbu tohoto CD.

Miroslav Pudlák – *Paradise Lost*

Miroslav Pudlák a jeho *Paradise Lost* pro flétnu a elektroniku (2020), je také skladbou s audio stopou, avšak v tomto případě není tak přísně zasazená do hudebního kontextu a nemá tak přímou hudební souvislost s nahrávaným notovým materiálem. Flétnový part zde po předepsaných pauzách intuitivně vstupuje s jednotlivými frázemi do předem nahrané zvukové stopy. Autor se vyjadřuje o své skladbě takto: „*Moje skladba pro flétnu se vleče na pozadí ptačího zpěvu nahraného v pralese na ostrově Guadeloupe. Je poskládaná z několika hudebních „slov“ různě seskupovaných do nesmyslných „vět“.*“³⁰

Jaroslav Šťastný – *Goelan*

Jaroslav Šťastný³¹ – skladba *Goelan* (Racek, 2003), je rovněž psána pro sólovou flétnu, ale za použití zcela odlišného kompozičního přístupu. Jedná se o zvukomalebné hudební prostředky vytvářené experimentováním se zvukem nástroje, v kombinaci s rozšířenými technikami. Forma skladby je otevřená a umožňuje různá čtení jejího průběhu. Autor popisuje charakter skladby těmito slovy: „*Organický charakter skladby a non mesure pojetí vyvolávají dojem volného plynutí v širokém prostoru.*“³² Počet fléten je libovolný, avšak pro uvedený projekt byla zvolena varianta s jednou flétnou. Výsledného efektu bylo docíleno specifickým postupem během postprodukční činnosti, který je podrobněji uvedený v subsubkapitole 4.2.3 *Jaroslav Šťastný – Goelan*. Jedná se celkem o tři hudební díly, jež mají znít současně, navzájem se hudebně doplňují a díky tomu vzniká vícehlasá skladba.

Lukáš Sommer – *Plea for Light*

Lukáš Sommer a jeho kompozice s názvem *Prosba o světlo* (*Plea for Light*, 2020) je skladba psaná pro sólovou altovou flétnu. Jedná se o hudební dílo fantazijního typu, tedy bez pevné hudební formy. Obsahuje aleatoriku a rozšířené techniky flétnové hry v podobě dýchání do nástroje, techniku hry *frullato*, *slap tongue*.^{33,34} Za mimohudební doprovodný prvek lze považovat tzv. *stamp foot* neboli dupnutí nohou do země v určitém momentu, který je uvedený autorem v energičtější části skladby. Autor se vyjadřuje o své skladbě těmito

³⁰0 Přímá citace autorových slov o skladbě *Paradise Lost* uvedená v bookletu *CD Goelan*.

³¹1 Autor Jaroslav Šťastný se v uměleckém světě prezentuje pod jménem Peter Graham.

³²2 Přímá citace autorových slov o skladbě *Goelan* (Racek) uvedená v bookletu *CD Goelan*.

³³3 Slap tongue – zvukový efekt, též nazývaný pizzicato. Jde o krátký perkusivní zvuk tvořený kombinací rtů a jazyka u hlavičky nástroje.

³⁴4 SPISAR, Jan. *Anglicko-český hudební slovník*. Ostrava: MONTANEX, 1996. ISBN 80-85780-53-4., s. 116.

slovy: „Možnost psát také pro altovou flétnu dokonale ladila k tomu, co se mi momentálně honilo hlavou – že je potřeba poprosit o světlo, uchovat si jej na horší časy.“³⁵

František Chaloupka – *Sonata for Flute and Loopers*

František Chaloupka – třívětá *Sonáta pro flétnu a looperu* (*Sonata for Flute and Loopers*, 2019). První věta *Presto prestissimo*, druhá věta *Largo*, a třetí věta nese název *Presto prestissimo – Andante – Lento*. První dvě věty jsou hudebně propojeny a označeny *attacca*. Hlavním stavebním kamenem této skladby je looper neboli přístroj, který nahrává v reálném čase part sólové flétny a následně je tato smyčka do pokračování flétnového partu hrána tzv. „playback“ způsobem. Vzniká tím podobný princip jako u hudební formy kánonu. Hlavní devízou je opakující se skladatelem definovaný *pattern*, jenž se v rozdílných technických obměnách ve flétnovém partu překrývá. Jsou zde použity techniky jako *slap tongue*, *frullato*, dýchání do nástroje a *bisbigliando*.³⁶ Skladbu lze provádět pouze za přítomnosti dvou umělců, a to hráče na flétnu a obsluhovatele looperu, který je součástí interpretačního výkonu. František Chaloupka se vyjadřuje o svém díle těmito slovy:

„Ve skladbě *Sonáta pro flétnu a looperu* jsem pokračoval v rozvíjení principu *aleatoriky* (náhody) a *asynchronicity* (míry ne-souhry). *Aleatorika* se v případě mých partitur odehrává většinou na poli metro-rytmických vztahů. Má role při provedení pak připomínala spíše *DJe* – s *looperu* jsem se snažil živě reagovat na Lenčinu skvělou interpretaci.“³⁷

3.1 Analýza skladeb a přípravná fáze nahrávání

Zásadní přípravnou fází pro hudebního režiséra před samotným natáčením je podrobná analýza nahrávaných skladeb. V tomto případě je rozbor o to složitější, jelikož neexistuje žádný hudební záznam, který by mohl sloužit jako studijní materiál. Je zde však naopak možné, že hudební režisér a interpret mohou využít konzultace přímo s autory skladeb pro přesné zachycení a zhmotnění jejich kompozičních představ. Pro hudebního režiséra je zcela zásadní porozumět notovému zápisu, který je v případě soudobých hudebních kompozic velmi rozmanitý a komplikovaný. V přípravné fázi je proto nezbytné nastudovat veškeré poznámky autora a vysvětlivky společně s legendami, které v důležité míře doplňují notovou předlohu. Na skladby tohoto typu je téměř nemožné se připravit za pomoci klavírní hry, jelikož se zde promítají ryze flétnové techniky současně se zvukovou složkou, která se nedá na žádný akustický nástroj zahrát. Avšak jedním ze způsobů přípravy je zapojení hudební fantazie pro získání představ výsledného znění nahrávané skladby








³⁵ Přímá citace autorových slov o skladbě *Prosba o světlo* (*Plea for Light*) uvedená v bookletu *CD Goelan*.

³⁶ *Bisbigliando* – speciální technika hry, kdy se střídají dva tóny stejné absolutní výšky, ale hrají se jiným hmatem, a tudíž mají jinou barvu tónu.

³⁷ Přímá citace autorových slov o skladbě *Sonáta pro flétnu a looperu* uvedená v bookletu *CD Goelan*.

podle notového zápisu. Za vysoce ceněnou lze považovat vlastní iniciativu hudebního režiséra, který by si ve spojení s interpretem či skladatelem domluvil návštěvu zkoušky nebo koncertu, případně požádat o individuální konzultaci. Tím by vznikla jasnější představa o znění hudebního díla. Pokud by tentýž interpret skladbu premiéroval a následně nahrával, mohl by svůj umělecký výkon konzultovat právě s hudebním režisérem a při záznamu docílit ještě vyšší hudebně estetické úrovně. I když se tento postup nezrealizuje, hudební režisér musí zvládnout svou úlohu v každém případě na profesionální úrovni. Legenda uvedená pouze u autora skladby *Podoby noci (Shapes of Night)* pro flétnu a zvukovou stopu od Hanuše Bartoně.

„Skladba se hraje z partitury, která je ve vteřinovém rastru. Metrická notace je jako doplňující princip použita tam, kde jde o přesné rytmické poměry. Zvuková stopa je zapsána tak, že na ní hráč může přímo reagovat, to je naznačeno přerušovanou čarou spojující zvukové objekty v osnovách zvukové stopy s partem flétny. Zvukové objekty jsou pojmenovány a při prvním výskytu nebo důležitém návratu je jejich nástup uveden v partituře. Jejich základní typy jsou rozlišeny různými typy hlaviček, aby bylo možné sledovat jednotlivé zvukové vrstvy. Pro zvukovou stopu stačí kvalitní stereo reprodukce. Tenká čára pod nebo nad osnovou znamená pokračování slovně popsané znějící zvukové vrstvy (vyskytuje se pouze na začátku). Tlustá čára pod nebo nad osnovou znamená pokračování vypsaného zvuku nebo tónu. To platí i ve flétnovém partu. Vlnovka znamená pokračování modelu v rámečku. Tyto modely je možno během opakování improvizčně obměňovat. V partu flétny jsou pro různé techniky hry použity také různé tvary hlaviček, které většinou odpovídají nejrozšířenějšímu způsobu zápisu.³⁸

	-	jet whistle
	-	
	-	pizzicato (způsob je na volbě hráče, důležitá je podobnost se zvukovou stopou)
	-	jen klapky (key clicks)
	-	„rytmické dýchání“ – rytmické nádechy a výdechy, vzdušné, akcentované tóny
	-	zpívání při současné hře
	-	vzdušné flažoletové tóny (aeolian sounds)

Nožička bez hlavičky znamená opakování předchozího tónu.

Obrázek č. 2 – Legenda od Hanuše Bartoně uvedená u skladby *Shapes of Night*

³⁸ Legenda uvedená autorem Hanušem Bartoněm v úvodu jeho skladby s názvem *Podoby noci (Shapes of Nights)* pro flétnu a zvukovou stopu zkomponovanou v roce 2020.

Nedílnou součástí přípravných fází je zajištění technického zázemí mistrem zvuku v podobě nastavení nahrávacího zařízení, přizpůsobení se nahrávacímu studiu, správná volba užití a nastavení mikrofonů. To vše v součinnosti a kooperaci s hudebním režisérem. Již v této fázi příprav byl tento projekt velmi specifický, jelikož bylo zapotřebí dostatečně včas získat autorské zvukové stopy, které se následně importovaly do nově založených projektů v programu *ProTools*.³⁹ Oproti pořizování záznamu umělé hudby se v tomto případě musel použít playbackový způsob nahrávání, což zapříčiňovala přítomnost zvukových stop, do kterých se obsah flétnového partu v reálném čase zaznamenával. Pro tento způsob záznamu byl pro interpretku využit sluchátkový odposlech. Úskalím tohoto postupu však bylo, aby se reprodukováná audio stopa nepřenesla do snímacích mikrofonů určených pouze pro příčnou flétnu. Tedy aby nezaznívala v prostoru zvukového studia, jak by se dělo při koncertním provedení.

3.2 Specifické postupy nahrávacího a postprodukčního procesu

Před samotným nahráváním první frekvence se uskutečnila finální příprava zvukového studia k maximálnímu komfortu interpretky. Dále postavení ve studiu, vhodná volba vyhovujících sluchátek a správné nastavení jejich hlasitosti. V návaznosti na výše uvedené postupy následovalo pořízení zkušební snímku. Při jeho poslechu probíhala konzultace s interpretkou a zvukovým mistrem ohledně výsledného zvukového obrazu. Následně se zvolila strategie postupu nahrávání jednotlivých skladeb, jelikož každá kompozice vyžadovala svůj specifický nahrávací přístup. V následujících subkapitolách jsou konkrétně popsány jednotlivé postupy při pořizování záznamů skladeb.

3.2.1 Hanuš Bartoň – *Shapes of Night*

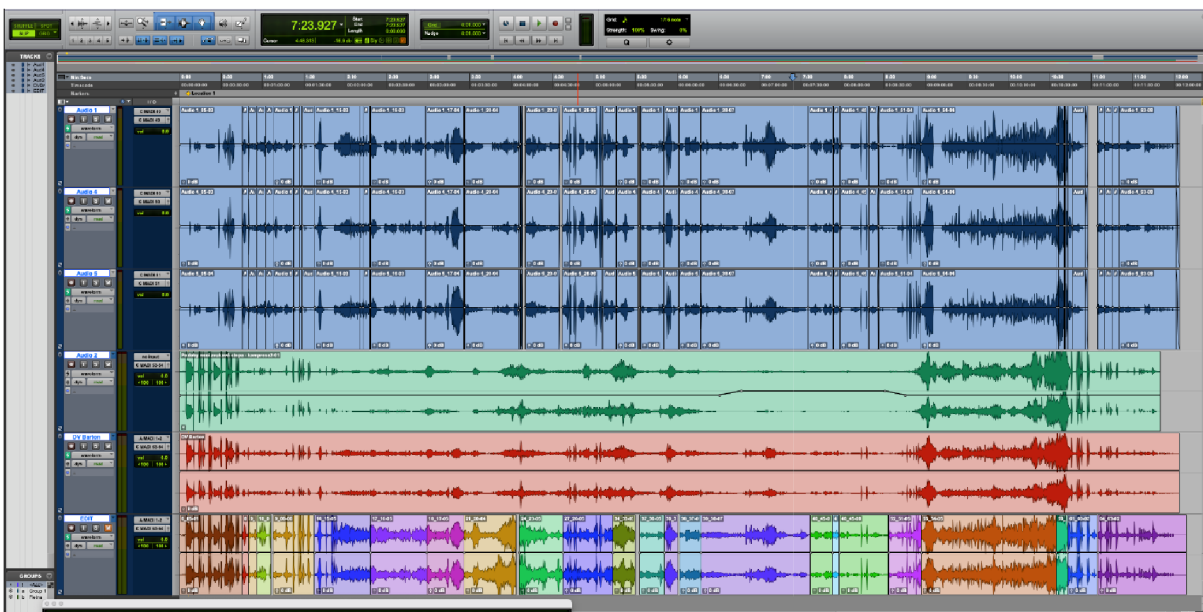
Skladba Hanuše Bartoně s názvem *Podoby noci* pro flétnu a zvukovou stopu byla nahrávána dne 16.8.2023. Pro nahrávání této skladby byly zvoleny dva nahrávací postupy. Jednalo se o kombinaci dvou způsobů nahrávání: pořizováním jednotlivých záběrů, jak je běžné při studiovém nahrávání a synchronní hrou se současně znějící zvukovou stopou, tedy opakováním totožných úseků způsobem „playback“. To v praxi znamená, že interpretka slyšela ve svém sluchátkovém odposlechu importovanou autorskou zvukovou stopu, do které nahrávala flétnový part. Délka nahrávaných záběrů se proto musela přizpůsobit jak flétnovému partu, tak zvukové stopě. Bylo zapotřebí zachovat celistvost jednotlivých hudebních frází, jak ve flétnovém partu, tak i ve zvukové stopě. Ta velmi často obsahovala dlouhá stoupající či klesající *glissanda*, která nebylo vhodné přerušit nahrávacího procesu rozdělovat. Z těchto důvodů bylo zapotřebí dbát na kvalitní přípravnou fázi a znát vhodná místa ke stříhu, aby tento technický zákrok neovlivnil flétnový part ani zvukovou

³⁹ DAW ProTools – <https://sp.amu.cz/cs/predmet171APT1.html>

stopu. Při nahrávání této skladby nebylo nutné se soustředit na udržení správně zvoleného tempa, jelikož zvuková stopa sloužila jako umělecky propracovaný metronom. Zároveň se však v partu flétny objevují prvky aleatoriky a prostor pro tempově osvobozené pasáže. V těchto místech je dána sólistce svoboda pro její osobité improvizaci vyjádření. Kýžený skladatelův záměr spočívá v naprosté originalitě při každém provádění či nahrávání jeho díla. K dispozici tedy nemáme absolutně přesnou notovou předlohu, a tudíž je obtížné hledat interpretační ideál. V průběhu nahrávání byla proto často vedena diskuse mezi umělkyní a hudebním režisérem o výsledném znění jednotlivých částí.

Dalším signifikantním prvkem objevujícím se ve skladbě je zpěv do nástroje. Opět se jedná o techniku hry zachycující autenticitu jednotlivého interpreta. Obrys i rytmus dané melodie zůstanou vždy zachovány, avšak barva hlasového projevu se bude lišit s ohledem na to, jestli bude interpretem skladby muž či žena. Přispěním každého z nich, vznikne rozdílná barva, která je odrazem jejich zabarvení hlasu. V samotném závěru skladby, konkrétně v 10. taktu od konce, autor předepisuje užití altové flétny *ad libitum*. Opět se zde setkáváme s možností volby, čímž vzniká jistý volný prostor pro interpreta, který může ovlivňovat vyznění a vyjádření nálady závěru skladby.

Postprodukční fáze navazovala na způsob pořizování zvukového záznamu. Jednalo se o vybírání a kombinování nejzdařilejších záběrů, které byly následně lineárně řazeny za sebe a kopírovaly tak hudební tok celé skladby. Hlavním úskalím při stříhové práci se stala místa, ve kterých se part příčné flétny a part stopy vzájemně zvukově prolínaly. I přes kvalitní přípravnou fázi, a to včetně přichystaného stříhového plánu, bylo nezbytné provést stříhy na jiných, méně vhodných místech. V některých momentech se nedalo zabránit hledání vhodného stříhu, a proto bylo využito grafického zobrazení hudby v editačním okně používaného softwaru.



Obrázek č. 3 – Editační okno softwaru ProTools, H. Bartoň – *Shapes of Night*

3.2.2 Miroslav Pudlák – *Paradise Lost*

Miloslav Pudlák a jeho kompozice s názvem *Paradise Lost* byla nahrávána dne 17.8.2023. Ačkoliv se jedná o skladbu s využitím zvukové stopy, nahrávací postup byl odlišný. Zvuková stopa zde plní funkci zvukomalebné kulisy bez nároku na přesnou časovou osu, která by byla vázána na předepsaný flétnový part. Z těchto důvodů bylo možné nahrát sólový part zcela samostatně bez ohledu na průběh zvukové stopy. Jednalo se o záběrový způsob pořizování záznamu. Kompozice se skládá z jednotlivých fragmentů a hudebních frází, které jsou od sebe odděleny jedním až čtyřmi prázdnými takty. Proto bylo možné pořizovat záběry hudebních frází v jejich plné délce bez narušení střihem. Tempové zadání skladby je dvakrát změněno, a proto bylo zapotřebí ověřit jejich proměny metronomem. Na přání autora se audio stopa vkládala ex post v postprodukční fázi. Autor byl při nahrávání své skladby přítomen a v přímé součinnosti s umělkyní a hudebním režisérem korigoval interpretační výkon.

Zpracování skladby s názvem *Paradise Lost*, se mohlo zaměřovat pouze na výběr správných záběrů flétnového partu. Tento postup byl zvolen s přihlédnutím k faktu, že nahrávání se uskutečnilo bez záznamu zvukové stopy, která se vložila pod sestříhaný hudební materiál sólového partu. Následně se upravila délka zvukové stopy, aby odpovídala autorově výpovědi celé skladby. Tento krok byl již konzultován se skladatelem během nahrávání a z poznámek hudebního režiséra se jeho požadavky zrealizovaly. Z konzultace hudebního režiséra a hudebního skladatele rovněž vzešel předběžný návrh hlasitostních poměrů a celkového mixu. V postprodukční fázi bylo maximální snahou vyhovět všem výše uvedeným požadavkům.

Na obrázku č. 4. Je možné vidět ve stopě zelené barvy upravenou hlasitostní křivku. Jedná se o zesílení zvukové stopy v závěru celé skladby. Zároveň je zde vidět fragmentovaný průběh flétnového partu (stopy 2 až 5).



Obrázek č. 4 – Editační okno softwaru ProTools, M. Pudlák – *Paradise Lost*

3.2.3 Jaroslav Šťastný – *Goelan*

Jaroslav Šťastný a jeho opus *Goelan*, jehož název se stal hlavní předlohou pro pojmenování kompaktního disku, byla nahrávána dne 17.8.2023. Tato skladba vyžadovala velmi specifický postup při nahrávání. Kompozice je rozdělena celkem do tří formálních částí, obsahující varianty „a“ a „b“, které se musely nahrávat zvlášť. První část byla zaznamenána ve své variantě „a“ na sopránovou flétnu, zatímco varianta „b“ – na flétnu altovou. Obě varianty druhé části byly zaznamenány na příčnou flétnu a třetí část na flétnu altovou. Z důvodu výměny nástroje bylo zapotřebí tento proces rozdělit střihem. Díky přítomnosti autora a jeho přesnému popisu jeho záměru, bylo zapotřebí průběh natáčení částečně přizpůsobit. Jednalo se o jiný druh uvažování ohledně toku hudby, který ve svém výsledku nesměřoval na časové ani vizuální ose zleva doprava, nýbrž shora dolů. Formální díly tak nebyly řazeny ve své posloupnosti za sebou, ale vytvářely vrstvy, které se navzájem hudebně doplňovaly.

Autor byl po celou dobu nahrávání přítomen ve studiu, kde nonverbálně podporoval a dirigoval umělkyni. Primárním cílem bylo zaznamenat v nejvyšší kvalitě všechny části a jejich patřičné varianty, a to bez ohledu na to, zda na sebe části hudebně navazují či nikoliv. Kontext vznikl až v postprodukční fázi. Pro hudebního režiséra, který by daný postup musel dedukovat samostatně z předložené partitury, to byla přínosná opora a mohl také bezděky

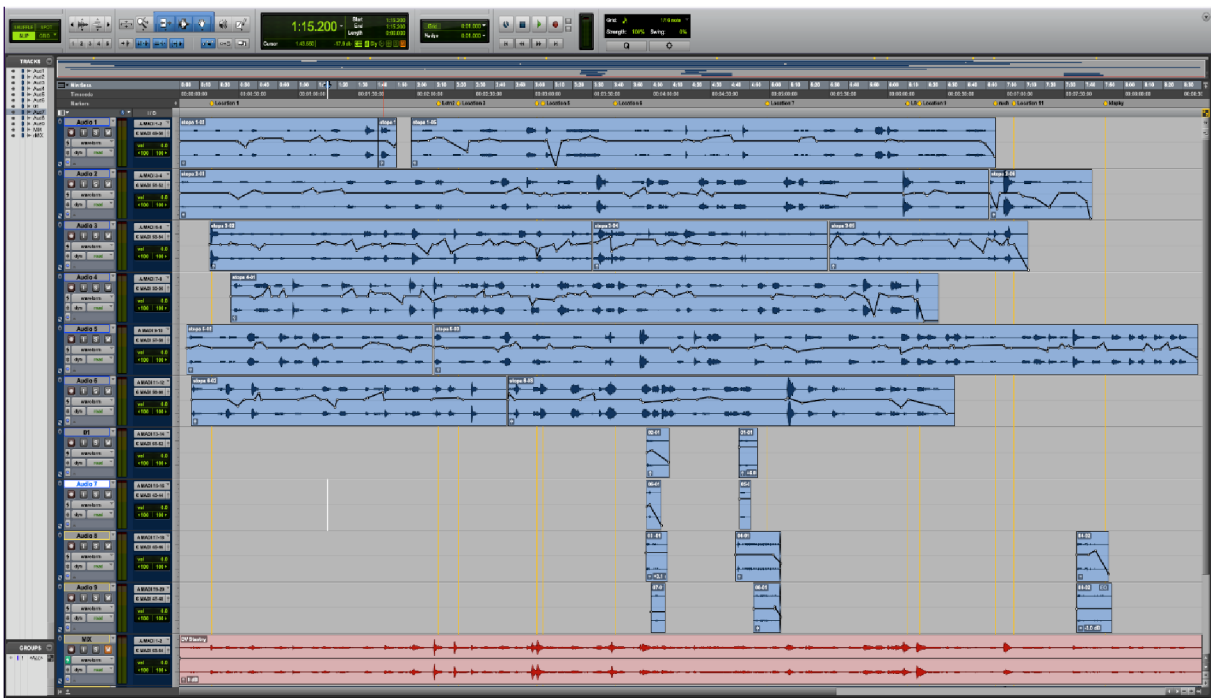
vnímat autorovy projevy uspokojení či nelibosti v konkrétních situacích během provedení před mikrofonem.

Postprodukční činnost skladby *Goelan*, měla v tomto případě zásadní a zcela ovlivňující vliv na vyznění celé skladby. Jednotlivé části, které se při standardním zpracování skládají za sebe, a to zleva doprava, se v tomto případě řadily zcela odlišným způsobem. Nahrané záběry se umísťovaly do vrstev tak, aby se vzájemně překrývaly. S tímto záměrem se již nahrané celky nahrávaly. Jelikož je skladba třídílná a každá z částí má dvě varianty, vzniklo tím šest překrývajících se vrstev nad sebou. Na obrázku č. 5 jsou viditelné ucelené stopy 1-6, což dokládá natočení tří částí ve dvou variantách. Ve stopách 7-10, jsou viditelné krátké hudební útvary, které v sobě skrývají zvukomalebné prvky připomínající cvakání zobáku racka.

Jednotlivé vrstvy se následně rozstříhaly na několika vteřinové fragmenty, se kterými se manipulovalo na časové ose. Cílem této fáze bylo vyplnit méně obsáhlá místa tří formálních celků, čímž byla docílena kýžená komplementarita. Nově vzniklé fragmenty se také upravovaly hlasitostně dle své významnosti ve skladbě. Pro koncertní provedení je tato koncepce nereálná a mohou tak vznikat nekomplementárně pokrytá místa. Proto je u skladby tohoto typu velmi důležité pořízení zvukového záznamu, který dokáže nejlépe ztvárnit autorovu ideální představu.⁴⁰

Pro tento účel velmi dobře posloužily způsoby tzv. *fade in* a *fade out*. V hudebním celku se tyto části postupně vynořují a následně ztrácejí. Všechny autorem předepsané ryze zvukomalebné prvky tak na sebe plynule navazují a vytvářejí nepřetržité znění hudební invence. Protože se jednalo o zcela nestandardní a specifický způsob zpracování, bylo zcela nezbytné tuto fázi provádět za přítomnosti autora. V rámci finalizace probíhala diskuse mezi autorem a hudebním režisérem, na jejichž základě se implementovaly postřehy a poznámky každého z nich.

⁴⁰ Tímto tvrzením není řečeno, že méně komplementární živé koncertní provedení postrádá základní autorovu myšlenku. Autor ponechává část realizace na náhodě, vzniká umělecký koncept.

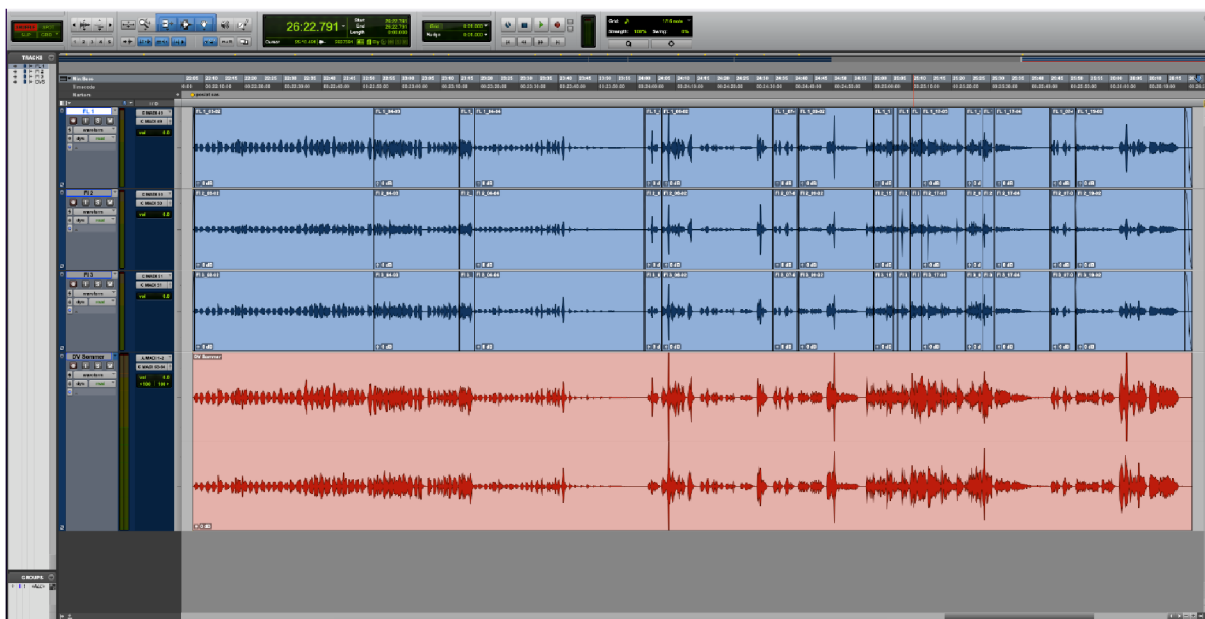


Obrázek č. 5 – Editační okno softwaru ProTools, J. Šťastný – *Goelan*

3.2.4 Lukáš Sommer – *Plea for Light*

Skladba Lukáše Sommer s názvem *Plea for Light*, se nahrávala dne 16.8.2023. Jedná se o nejtradičnější způsob kompozice ve svém zápise i provedení. Celá fantazie je napsána pro altovou flétnu, tudíž nebylo zapotřebí řešit vhodná místa střihu pro výměnu nástroje. Při nahrávacím procesu se v tomto případě jednalo o záběrové natáčení. Jelikož je skladba tempově velmi rozmanitá, za pomoci metronomu se dbalo na autorem předepsaná tempová označení. Za zajímavost lze považovat způsob zachycení dupání nohou o zem. Základní mikrofónové nastavení tomuto prvku dostatečně nevyhovovalo, a proto se následně musel přidat spotový mikrofón blíže k noze zachycující požadovanou intenzitu. Drobná technická úprava tohoto charakteru se stala neplánovanou součástí časového rozvržení nahrávací frekvence. Přestože úprava nezabrala příliš mnoho času, svým způsobem narušila hudební souvislost v interpretaci umělkyně a celkový pracovní tah. Avšak díky profesionalitě flétnistky Lenky Kozderkové, se plynulost nahrávacího procesu záhy vrátila zpět. Na obrázku č. 6. jsou z výsledného mixu v červené barvě patrná dupnutí svíslou čarou ve druhé půlce skladby. Celkem bylo pořízeno 20 záběrů pro pokrytí této skladby.

Postprodukční fáze ve skladbě *Plea for Ligh* probíhala zcela standardním postupem. Jelikož se jednalo o kompozici bez použití zvukové stopy a dalších doprovodných elementů, stačilo toto dílo zpracovat na základě zkombinování správných záběrů. Pro zachování celistvosti záběrů se zrealizovalo několik tzv. *insertů*, které nahrazovaly místa s dílčími nedostatky. Na tomto principu se zakládala postprodukční fáze celé skladby.



Obrázek č. 6 – Editační okno softwaru ProTools, L. Sommer – *Plea for Light*

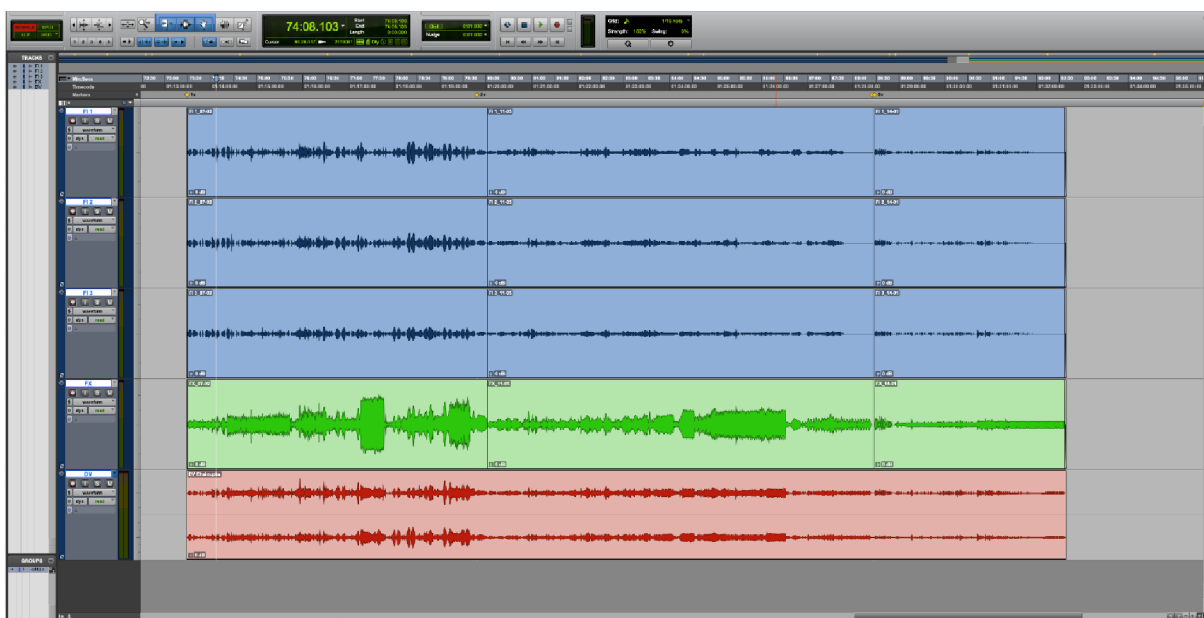
3.2.5 František Chaloupka – *Sonata for Flute and Loopers*

František Chaloupka – skladba s názvem *Sonata for Flute and Loopers* se nahrávala dne 15.8.2023. Role flétny a *looperu* jsou si vzájemně zcela rovnocenné. Elektronický element zde nesplňuje pouze roli doprovodného nástroje, ale zastává funkci s vlastní uměleckou hodnotou. O to více nabývá na hodnotě, kdy tento smyčkováč obsluhoval při procesu nahrávání sám autor František Chaloupka. Technicky bylo pořizování záznamu provedeno tak, že flétnový signál byl poslán do *looperu*, kde probíhal za asistence autora proces překrývání nahraných smyček, dále zvukové modulování a následné posílání do záznamové techniky. Jelikož se jednalo o první nahrávací den, bylo zapotřebí docílit zcela vyhovujícího technického nastavení. Tento proces zabral téměř čtvrtinu času první čtyřhodinové nahrávací frekvence, kde proběhlo nastavení intenzity sluchátkového odposlechu pro interpretku, instalace a zapojení *looperu* a jejich propojení se záznamovou technikou. I přesto, že nastavení odposlechové cesty a zapojování elektroniky zabralo neplánovaně více času, podařilo se splnit vytyčený cíl přirozeným tempem díky dobrému časovému rozvržení zbylé části nahrávací frekvence.

Orientace v notové předloze se stala kvůli repetování *patternů* velmi obtížná. Hudební režisér se tak mohl spoléhat pouze na změny technické hry flétny či změny vysokých nebo nízkých rejstříků. Konkrétně se jednalo o čtvrtý a devátý *pattern* v první větě. Tato místa se přibližně ve stejných časech objevovala a sloužila tak jako záchytné body pro případné jeho okomentování směřující k umělcům. Jelikož je první věta *Presto Prestissimo* a druhá věta *Largo psány attacca*, bylo žádoucí po konzultaci s autorem definovat přesný bod začátku druhé části. Po této diskusi následovalo pořizování záznamu druhé věty zcela stejným

postupem. Třetí věta *Presto Prestissimo – Andante – Lento*, se nahrávala obdobným způsobem jako věty předchozí. Tvůrčím procesem a podnětnou spoluprací mezi hudebním režisérem, interpretkou a skladatelem, se podařilo docílit ideálního postupu při nahrávacím procesu v podobě použití jediného záběru zachycujícího celou větu. K tomuto výsledku se došlo postupným cizelováním, kdy každým opakováním byl zaznamenán tvůrčí progres a interpretační vývoj dané věty.

Při zpracování skladby Františka Chaloupky se vycházelo z výsledku nahrávání a sice, kdy se sloučily tři vybrané záběry, jejichž obsahem se staly jednotlivé věty hudebního díla *Sonata for Flute and Loopers*. Každý nově přichozí *pattern* sólové flétny bylo žádoucí hlasitostně podpořit pro vyznění struktury celé skladby a autorova záměru. Opakovací smyčka se mírně zeslabilá, aby působila dojmem nejen obyčejné duplicity hudebního motivu, ale také repetování s přidanou ozvěnou – echem. Tento prvek docílil lepšího zvukového propojení jak flétnového partu, tak veškerých looperových složek.

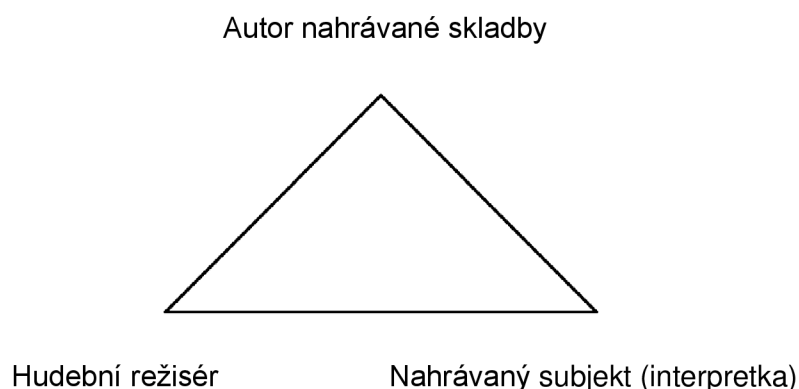


Obrázek č. 7– Editační okno softwaru ProTools,
F. Chaloupka – *Sonata for Flute and Loopers*

3.3 Shrnutí a zhodnocení zpracovaného hudebního materiálu

Nahrané album s názvem *Goelan*, se stalo zcela ojedinělým projektem, a to hned v několika ohledech. Hlavní iniciátorkou se stala flétnistka Lenka Kozderková, která si stanovila za cíl nahrát pěti novým skladbám od soudobých skladatelů. Jednalo se o české autory: Hanuše Bartoně, Miroslava Pudlák, Jaroslava Šťastného, Lukáše Sommera a Františka Chaloupku. Skladby byly vybrány tak, aby se představilo široké spektrum moderních skladeb od sólového jednohlasu, přes avantgardní díla, až po experimentální hudbu. Lenka Kozderková musela prokázat vynikající technickou zdatnost spolu s hudebním vyjádřením často velmi obtížného hudebního jazyka. Nedílnou součástí její přípravy bylo dokonalé pochopení veškerých autorových invencí. Její interpretace byla plná dynamiky a výrazových kontrastů. Za obdivuhodný můžeme považovat přístup interpretky během nahrávacího procesu. Po celou dobu průběhu natáčení si uvědomovala významnost daného okamžiku, při kterém vznikala nahrávka nových kompozic. Jednalo se o první zaznamenání této hudby a je možné se proto domnívat, že se pořízené nahrávky stanou jakýmsi odrazovým můstkem a interpretačním vzorem pro nadcházející generace flétnistů zabývajících se tímto repertoárem.

Celý proces nahrávání vznikl na základě kooperace mezi interpretkou, hudebním režisérem a ve většině případů i autorem. Výsledkem se stal názorový konsensus, který významnou měrou napomohl ideálnímu zachycení zkomponovaných skladeb. Tuto spolupráci graficky připodobňuje obrázek č. 8, na kterém je znázorněna hierarchie rolí během nahrávacího procesu.



Obrázek č. 8 – Hierarchie rolí během nahrávacího procesu

Pro nalezení nejideálnější verze se při záznamu vytvořilo několik možných variant každého jednotlivého místa. V následné postprodukci se rozhodlo o použití vyhovujícího návrhu. Za zajímavost je možné považovat, že již v průběhu pořizování záznamu v některých

specifických místech, bylo možné pozorovat interpretační vývoj a měnící se pohled na daný hudební detail. Z těchto důvodů probíhaly neustále konzultace i v průběhu natáčení mezi interpretkou a hudebním režisérem. Všechny uvedené snímky byly po zpracování mistrem zvuku vyčištěny od nehudebních ruchů a rušivých zvuků, dále dodána vhodná délka dozvuku. Před vydáním kompaktního disku proběhla poslední masteringová úprava.

„Všech pět skladeb nejen nabízí nevšední hudební zážitek posluchačům, ale vzhledem k tomu, že soudobých skladeb pro sólovou flétnu není zase tak mnoho, mohly by se stát také obohacující součástí repertoáru dalších flétnistů.“⁴¹

Wanda Dobrovská, hudební publicistka

⁴¹ Přímá citace hudební publicistky Wandy Dobrovské uvedená v bookletu *CD Goelan*.

4 Komparace interpretačního vývoje – G. Verdi: předehra k opeře *Sicilské nešpory*

Čtvrtá kapitola se skrze rozbor zvukových nahrávek zaměřuje na komparaci interpretačního vývoje předehry k opeře *Sicilské nešpory* od Giuseppe Verdiho. Primárním cílem této analýzy je porovnat snímky po stránce tempové, dynamické a agogické. Předmětem zkoumání jsou tři vybrané nahrávky, které byly pořízeny v různých časových obdobích, a to v letech 1996, 2012 a 2024. Konkrétně se jedná o zvukové záznamy provedené evropskými hudebními tělesy jako jsou: Berliner Philharmoniker, Filharmonica della Scala a Česká studentská filharmonie. Předehra k opeře *Sicilské nešpory* byla vybrána z důvodu propojení teoretické a praktické diplomové práce. Jedním z vybraných hudebních vzorků je nahrávka České studentské filharmonie, na které se podílel autor práce jako hudební režisér.

Verdiho opera *Sicilské nešpory* (*Les Vêpres Siciliennes*) byla zkomponována na objednávku pařížského operního domu l'Opéra de Paris a její premiéra proběhla 13.6.1855. Autoři libreta jsou Eugène Scribe a Charles Duveyrier, kteří se nechali inspirovat skutečnou historickou událostí, která se odehrála v Palermu na Sicílii. Příběh je zpracován do pěti dějství po vzoru francouzské velké opery, s volnými zásahy sborů ve všech možných sestavách. Verdiho hudba je nejsilnější tam, kde není vázána libretem, zvláště ve vysoce dramatické předehře.⁴² Z hlediska instrumentace se jedná o klasické nástrojové obsazení symfonického orchestru, přičemž rytmická skupina je rozšířena o malý a velký buben. Po formální stránce se předehra dělí do tří dílů, které se od sebe liší svými charakterem a tempovými označeními: *Largo*, *Allegro agitato* a *Prestissimo*.^{43 44} Přičemž *Largo* je tempové označení na úplném začátku předehry, *Allegro agitato* se nachází mezi písmeny „B“ a „C“ a *Prestissimo* je zároveň označováno jako písmeno „M“. Celá předehra je protnuta motivy hlavních postav a tématy předjímající děj celé opery. Pro interpretační rozbor byly vybrány signifikantní místa předehry, představující nejvýznamnější interpretační difference vybraných nahrávek.

⁴² HOSTOMSKÁ, Anna. *Průvodce operní tvorbou*. Praha: Státní hudební vydavatelství, n. p., Praha, 1962. ISBN 02-136-62., s. 104.

⁴³ VERDI, Giuseppe. *I Vespri Siciliani: Sinfonia*. Publisher: Milan: G. Ricordi, n. d. MPR, Reprinted: New York: E. F. Kalmus, n. d. (1933-1970)., Catalog A4616, s. 11.-67.

⁴⁴ Ke zjišťování temp nahrávek sloužila aplikace *Pro Metronome* v chytrém telefonu Apple iPhone 8Plus

4.1 Nahrávka č. 1 – Berliner Philharmoniker

Orchester: Berliner Philharmoniker

Dirigent: Claudio Abbado

Název CD: Verdi – Abbado, Overtures et Preludes, Berliner Philharmoniker

Datum nahrávky: květen, 1996 (přesný datum neuveden)

Místo natáčení: Jesus–Christus–Kirche, Berlín

Hudební režie: Christopher Alder

Zvuková režie: Klaus Hiemann

Asistent zvukové režie: Jobst Eberhardt

Editace: Reinhard Lagemann

Vydavatelství: Deutsche Grammophon GmbH

Durata: 9:27

Vydáno: 1997

Katalogové číslo: 00028947916765

Technologie: DDD

Nahrávka č. 1 byla pořízena v květnu v roce 1996 a následně vydána v roce 1997 vydavatelstvím Deutsche Grammophon. Zvukový záznam se zrealizoval v berlínském kostele Jesus–Christus–Kirche. Orchester tuto skladbu nahráli společně s dalšími Verdiho předehrami k operám a preludii. To celé pod vedením italského dirigenta Cludia Abbada. Je možné se domnívat, že ve prospěch úplného pochopení skladby může nahrávat fakt, že dirigent a autor předehry jsou stejné národnosti.

Při prvním poslechu celé předehry na posluchače působí precizní práce s kontrasty, a to jak na tempové, tak i dynamické úrovni. Úvodní pomalá část celé předehry *Largo* je autorem předepsaná v tempu – nota čtvrtřová 52 BPM. Na nahrávce je introdukce hrána v pomalejším tempu 44 BPM. Ačkoliv se může zdát, že se jedná o velmi odlišné tempo, přináší tato volba žádoucí napětí, které má tato část evokovat. Atmosféra je současně podpořena důsledným zachováním pauz mezi jednotlivými motivy. Melodické vstupy dřevěných dechových nástrojů, klarinetů a fagotů disponují svou vnitřní dynamikou a agogikou. Za povšimnutí stojí melodie, která prezentuje „píseň o odvaze“ sicilského národa. Jelikož se jedná o jeden z hlavních dějových momentů, je zcela zřejmé, že dirigent nechává prostor této hudební myšlence, a to v podobě ponížení celkového tempa ve prospěch vyznění melodické linky. V partituře se toto místo nalézá mezi písmeny „A“ a „B“.

Další významnou hudební výpovědí je část s tempovým označením *Allegro agitato* znázorňující povstání sicilského národa. Tempové označení je zde dodrženo dle zápisu a odpovídá – nota půlová 88 BPM. Hudební pojetí této části je možné vnímat energicky a s obrovskou vnitřní silou. Svou interpretací zcela podtrhuje významnost tohoto hudebního

motiv. Obzvláště virtuózně působí interpretace technicky náročných míst, která znějí v naprosté souhře napříč nástrojovými skupinami. Hudební motiv v písmeni „D“ znázorňující setkání otce se synem vyznívá velmi kontrastně oproti předešlému toku hudby. Lyrický charakter zde dokresluje nástrojová skupina violoncell, která svým jednotným a sólistickým projevem významně podtrhuje danou dějovou linku. Všechna lyrická místa vyznívají díky vyklenutí jednotlivých melodií uceleně a dobře tak anticipují zpěvnost melodií, které se v průběhu opery stávají áriemi.

Následně zaznamenáváme velmi pozvolnou dynamickou gradaci až do písmene „F“. V této části je zapotřebí pozitivně hodnotit práci s rozvržením dynamiky tak, aby postupné zesilování působilo lineárně a neoslabilo tak kýžený vrchol. U první nahrávky je možné také vyzdvihnout celé její pojetí a zejména poté práci s vnitřní dynamikou. Dirigent zde pracuje se střídáním hlasitostí i v předepsaných silných dynamikách. Snímek tak nevyznívá pouze jako dlouhodobě valící se zvuková hmota, ale jako důmyslně promyšlené interpretační vyjádření za užití dynamické plasticity.

Závěrečná část *Prestissimo* (bez udání konkrétního tempa autorem) je ve svém provedení uchopena tak, že přechod do nového tempa zaznívá jednou tak rychleji oproti tempu předchozímu. Díky tomuto přístupu působí změna tempa naprosto přirozeným a plynulým dojmem. Brilantnímu vyznění v závěru předehry neubírá mírný pokles tempa, který napomáhá čitelnějšímu vyznění drobných rytmických hodnot v partech basových nástrojů. Poslední celá nota s korunou zní pět vteřin bez dozvuku a sedm vteřin s dozvukem.

4.2 Nahrávka č. 2 – Filharmonica della Scala

Orchestr: Filharmonica della Scala

Dirigent: Riccardo Chailly

Název CD: Viva Verdi, Overtures & Preludes

Datum nahrávky: 5.-11. června, 2012

Místo natáčení: Auditorium di Milano, Itálie

Hudební režie: John Fraser, Ruben Jais

Zvuková režie: Jonathan Stokes

Asistent zvukové režie: Danilo Giuffré, Domenico Cane

ProTools operator: Michele Conti

Editace: Simon Kiln

Vydavatelství: Decca Records

Durata: 8:48

Vydáno: 2012

Katalogové číslo: 00028947835608P

Technologie: DDD

Nahrávka č. 2 byla pořízena a vydána v roce 2012 vydavatelstvím Decca Records. Kompaktní disk byl nahrán v koncertním sále v Auditoriu v Miláně. Orchester Filharmonica della Scala vedl dirigent Riccardo Chailly, který již třicet let spolupracuje výhradně se společností Decca Records. Verdiho předehra byla stejně jako na předchozím CD nahrána společně s jinými předehrami oper a preludii Giuseppe Verdiho.

Předehra v pojetí italského dirigenta Riccarda Chailly se nese v duchu odhodlání. V úvodní části *Largo* je slyšitelná jistá interpretační nervozita v podobě nedůsledného dodržování pomlky, což má zásadní vliv na introdukci postrádající patřičné napětí. Krátké rytmické motivy, které se střídavě objevují v partech smyčcových a bicích nástrojů na sebe však plynule navazují. Jednotlivé vstupy dřevěných dechových nástrojů vyznívají bez vnitřní agogiky a podporují tím pevné pojetí interpretace. Z hlediska dodržení tempového označení je úvod hrán v tempu – nota čtvrtě 47 BPM, tedy mírně pomaleji v porovnání s předpisem 52 čtvrtka BPM. Následná „píseň o odvaze“ je zde interpretována ve stejném tempu jako hudba předchozí. Melodie tak vyznívá velmi celistvě a zároveň nebojácně.

Část přede hry *Allegro agitato* je hrána v tempu – nota půlová 83 BPM. I když je rychlost hry pomalejší oproti zápisu, nepostrádá svůj patřičný charakter, který vypovídá o sicilském národním povstání. Obzvláště na sebe upozorňují úseky, kdy první a druhé housle hrají *unisono sul G*. Ve zvukové jadrnosti těchto dvou nástrojových skupin je možné o to silněji vnímat odhodlání a bojovnost. Lyrická část přede hry znázorňující motiv setkání otce se synem se promítá v podobě melodické linky ve violoncellech, která tuto část podporují způsobem hry *molto espressivo*. Velmi kontrastně zde působí part viol, který na sebe upozorňuje ostrým charakterem doprovodných triol, jež znějí velmi pregnantně a stávají se tak téměř rovnocenným partnerem lyrického tématu. Současně tempo v této části nijak nezohledňuje změnu charakteru a zůstává neměnné.

Následující gradace před písmenem „F“ začíná v důsledném *pianissimu*, které na sebe upoutá pozornost posluchače. Zesilování je ve svém průběhu plynulé a patřičného vrcholu je docíleno díky neutuchající pozvolné výstavbě celé plochy. Poté je vrchol této gradace exponován ve velmi silné, a zároveň konstantní dynamice. Toto pojetí posluchači neumožňuje uniknout před stále silně znějícím tokem hudby. Dirigentův záměr zřejmě spočíval v tomto způsobu provedení, který měl podtrhnout obsah a dramatickosti dějové linky. Poslední část přede hry *Prestissimo* je opět připravena předchozí gradací, která napomáhá vyznění virtuóznímu úseku tohoto díla. Skrze postupné a nenápadné zrychlování je umocněno vyznění závěrečné části znázorňující vítězství Itálie nad Francií. Délka posledního akordu představuje 4 vteřiny bez dozvuku, a sedm vteřin s dozvukem.

4.3 Nahrávka č. 3 – Česká studentská filharmonie

Orchestr: Česká studentská filharmonie

Dirigent: Marko Ivanović

Název projektu: Bella Italia

Datum nahrávky: 17.-19. ledna, 2024

Místo natáčení: Dvořákova síň, Rudolfinum, Praha

Hudební režie: Petr Strejc

Zvuková režie: Filip Beneš

Asistent zvukové režie: Jan Krček

Editace: Petr Strejc, Filip Beneš

Vydavatelství: Projekt České filharmonie

Durata: 9:02

Vydáno: 2024

Katalogové číslo: není uvedeno

Technologie: DDD

Nahrávka č. 3 byla zrealizována ve dnech 17.-19. ledna 2024 ve Dvořákově síni pražského Rudolfinu. Snímek byl pořízen v rámci projektu *Kroky do nového světa*, který pochází z produkce České filharmonie. Výsledkem je tzv. semi-live snímek, který vznikl kombinací hudebního materiálu ze dvou koncertů. Předehru nastudovala a provedla Česká studentská filharmonie pod vedením českého dirigenta Marka Ivanoviče. Jedná se tedy o projekt pocházející z české produkce, kdy hudebním režisérem byl autor diplomové práce, a tuto nahrávku předkládá jako magisterský absolventský výkon.

Celkové pojetí předehry k opeře *Sicilské nešpory* Giuseppe Verdiho vystihuje všechny charaktery, které reflektují dějovou linku opery. Dirigent Marko Ivanović zde důsledně dodržuje předepsaná tempová a dynamická označení. První část *Largo* je hrána v tempu – nota čtvrtěová 53 BPM. Rovněž jsou zde přesně dodrženy pauzy mezi jednotlivými rytmickými motivy objevující se v prvních dvanácti taktech, což dodává introdukci patřičné napětí. Melodické vstupy klarinetů a fagotů na sebe nikterak neupozorňují, naopak jsou velmi klidné. Při provádění „písně o odvaze“ je skrze ponížení tempa kladen důraz na melodickou linku. I přes toto zpomalení znějí fráze uceleně, a zároveň si udržují jednolitý tah. Agogické změny jsou zde prováděny v podobě drobného „tempového zaváhání“ před významnými harmonickými změnami. Díky tomuto přístupu hudba disponuje nosnou kantilénou s prvky vnitřního napětí.

Energická část *Allegro agitato* je významně připravena předchozím *ritardandem* a *fermatou* na posledním akordu. Díky tomuto prvku následná změna tempa lépe vyzní ideálně. Avšak bohužel je možné si povšimnout mírného poklesu tempa v místě, kdy

nastupují v protimelodii hluboké žesťové nástroje. Jejich zpožděné ozývání tónů má zásadní vliv na jednotu tempa. Následně je však rychlost hry opětovně srovnána a do příchodu nového tématu tato část neztrácí ve své interpretaci patřičnou energii. Téma setkání „otce se synem“ je prezentováno v téměř stejném tempu jako hudba předchozí – nota půlová 80 BMP, což dodává tomuto pojetí plynulost a souvislost. Obsah druhého plánu v podobě triolového doprovodu ve violové sekci je prováděn melodicky a vhodně tím podporuje téma ve violoncellech. Nutno také podotknout, že v rytmickém triolovém motivu je možné slyšet detailní zesílení a zeslabení v rámci jednoho taktu, které není zaneseno v partitūře.

Gradace s vrcholem v písmeni „F“ společně vytvářejí dva hudební celky, které se díky této interpretaci vzájemně doplňují a podporují. V pojetí České studentské filharmonie dobře vyznívá tektonická stavba vyjadřující mimohudební děj. Druhá významná gradace je společně s dynamickou a tempovou složkou vystupňována do závěrečné části *Prestissimo*. Za negativní rys tohoto provedení můžeme vnímat významný pokles tempa v nadcházející části. Tento element společně s mírnou nesouhrou celého orchestru narušuje plynulý přechod do závěrečné části předehry. V jistém ohledu se může jednat o záměr dirigentovy hudební představy a jeho plánu postupného *acceleranda*, které se vyskytuje od nově předepsaného tempa až do závěru skladby. Nutno však vyzdvihnout precizní provedení prvních houslí, které jsou ve velmi rychlém tempu schopny jednotně v celé skupině zahrát technicky náročné pasáže virtuózního charakteru. Závěrečný akord s korunou je orchestrem držen necelé čtyři vteřiny bez dozvuku, a pět a půl vteřiny s dozvukem. Z toho vyplývá, že potlesk publika maskuje přirozenou délku dozvuku Dvořákovy síně, která má přibližně 2,1 vteřiny. Jednalo se totiž o záznam živého koncertu.

Srovnání interpretačního pojetí

Tato podkapitola se zabývá srovnáním tří nahrávek předehry k opeře *Sicilské nešpory* Giuseppe Verdiho. Pro rozbor byly vybrány studiové snímky z roku 1996, 2012 a zvukový záznam z live koncertu z roku 2024. Srovnávání bylo zaměřeno na interpretační pojetí a názory jednotlivých orchestrů a dirigentů, jimiž byli Berliner Philharmoniker a Claudio Abbado, Filharmonica della Scala a Riccardo Chailly a České studentské filharmonie pod vedením Marko Ivanoviće. Srovnávané snímky jsou jak po interpretační, tak po zvukové stránce na vynikající úrovni. Při detailním a opakovaném poslechu přirozeně nacházíme v každém hudebním vzorku dílčí nedostatky interpretačního charakteru jako jsou např. nejistá intonace, špatná souhra a výjimečně i technického rázu (slyšitelný stříh, nepřirozený zvukový balanc atd.), které však nebyly předmětem pozornosti této specifické analýzy sloužící pro potřeby hudební režie.

Nahrávka č. 1 je z hlediska dynamiky nejpestřejší a nepropracovanější. Její plasticita se projevuje jak v silných, tak i slabých intenzitách. Claudio Abbado se obzvláště zaměřuje

na stále měnící se dynamický průběh. Tímto přístupem vzniká častý hlasitostní kontrast, který posluchače stále udržuje v pozornosti. Oproti tomu nahrávky č. 2 a č. 3 pracují s dynamickou složkou více v blocích a větších hudebních úsecích. Zejména dirigent Riccardo Chailly používá ve svém uměleckém projevu rovněž dynamických kontrastů, ale převážně ve větších celcích. Obzvláště v silných dynamikách, kdy předepsané pasáže *fortissimo* pro celý orchestr je prováděno ve své síle beze změny. Všechny snímky se ve svém dynamickém plánu podobají na místech jako jsou úvod předehry ve velmi slabé dynamice a obě gradace spolu s následnými hudební vrcholy. Stupňování síly působí lineárně a plynule tak navazují na místa předepsané *tutti ff.* Nahrávka č. 3 je nejpropracovanější co se týká dynamiky objevující se ve vnitřních hlasech a podporují tak i přes svoji doprovodnou úlohu hlavní autorovy myšlenky, které jsou prováděny v ostatních nástrojích.

Nejvíce interpretačních rozdílností zaznamenáváme v celkovém vyznění charakterů jednotlivých témat a zvolených temp. Nejstarší nahrávka z roku 1996 výrazně vystihuje různé charaktery jednotlivých motivů, a to v podobě výstavby melodických linek v dřevěných dechových nástrojích. Dále tento snímek disponuje nejrozmanitějším tempovým rozvržením. Lyrické části jsou zde často prováděny pod předepsaným tempem, čímž získávají nejpůsobivější expresivitu. Na druhé straně zde máme dramatická místa, která vyznívají energicky až výbušně.

Nahrávka z roku 2012 působí ve svém pojetí celkově plynulejším dojmem, než nahrávka č. 1. Tento efekt zapříčiňují dva rozhodující faktory. Prvním z nich je zvolené tempo, které je rychlejší než na nahrávce č. 1. Druhým faktorem je častější užívání rámcové dynamiky, která pocitově urychluje slabá či silná místa. Celkový projev působí až militantním dojmem. Převažuje zde bojovný charakter, a to na úkor klidu přednášených melodických pasáží. V tomto snímku je z pohledu estetiky zvukového obrazu výrazně zachycen malý buben, který svým typickým zvukem evokuje bojechtivý charakter. Jedná se o nejrychlejší zvukový snímek s nejkratší minutáží.

Zvukový záznam č. 3 z roku 2024 má ve své interpretaci nejdetailněji propracovanou introdukci celé předehry, a to v podobě pregnantní artikulace a vojenské přesnosti. Prováděná agogika v průběhu celé skladby vytváří přirozené propojování tempově rozdílných částí, s výjimkou přechodu do části *Prestissimo*. Nejmladší nahrávka velmi pečlivě dodržuje autorův hudební zápis v podobě zvolených temp a dynamický průběh. Současně se jedná o jediný zvukový záznam, ve kterém je použit malý buben bez zapnutého strunění. Tato informace není v partituře přesně definována, tudíž záleží na osobní volbě každého dirigenta, který skrze tento postup zhmotňuje svou interpretační představu. V jednotlivých pojetích je možné najít osobitost každého z dirigentů na různých místech Verdiho předehry. To dokládá osobitý zájem každého dirigenta promítající se v jeho hudební výpovědi.

Snímek číslo 3. byl mezi srovnávanými nahrávkami ojedinělý ze dvou důvodů. Orchester byl složený ze studentů vyšších odborných škol – konzervatoří a vysokých uměleckých škol. Do jisté míry měli neporovnatelné podmínky s ostatními hudebními tělesy, jelikož předchozí orchestry jsou zcela profesionalizovány. K nácvičku sloužily pouze dvě zkoušky a následně probíhalo provedení při veřejné generální zkoušce a dvou koncertů. Tato provedení byla průběžně nahrávána za přítomnosti hudebního režiséra, který je autorem této diplomové práce.

Závěr

Diplomová práce s názvem *Postupy hudebního režiséra při nahrávání umělé hudby* si kladla za cíl popsat jak standardní, tak i specifické postupy nahrávání klasické tzv. vážné hudby. Práce byla napsána na základě osobních zkušeností diplomanta, které získal nejenom při studiích na HAMU v rámci předmětu Praxe ve studiu, ale také na základě úzké spolupráce s Českým rozhlasem. Práce se zaměřovala na hudební režii ve stručném historickém kontextu, hudebně teoretické znalosti a dovednosti hudebního režiséra, a dále se snažila detailně popsat dílčí problematiku v procesu nahrávání ve všech fázích. Zejména poté si kladla za úkol přinést nový úhel pohledu na hudební režii, a to v kontextu nekonvenčních způsobů při zaznamenávání moderní soudobé hudby s využitím elektroniky.

V návaznosti na to se také zabývala hudební estetikou, která by měla díky svému způsobu uvažování významně ovlivňovat myšlení hudebního režiséra. Zejména díky uvědomění si důležitosti vnímání estetiky zvukového obrazu a proniknutí do pochopení vnitřní struktury nahrávacího procesu ve smyslu jeho časového uspořádání bylo zachyceno mnoho detailních situací, které potvrzují konstantní vliv činností hudebního režiséra na průběhu všech fází nahrávacího procesu. Pro studenty i pedagogy tak vznikla zajímavá sonda do způsobu práce hudebního režiséra v rámci studiového nahrávání tzv. umělé hudby.

Třetí kapitola se zabývala rozborem nahraného CD *Goelan*, jehož protagonistkou se stala flétnistka Lenka Kozderková a hudebním režisérem byl Petr Strejc. Nahrávání všech skladeb se uskutečnilo ve studiu S1 Českého rozhlasu. Současně tím proběhlo jejich zcela první uvedení. Výjimkou byla skladba F. Chaloupky, která již byla veřejně premiérována dne 22.6.2019 na festivalu v Kroměříži. Z těchto důvodů se jednalo o unikátní projekt, kdy skladby byly nejprve natočeny a teprve poté veřejně premiérovány. Pozornost proto byla zaměřena na hudební analýzu skladeb v přípravné fázi nahrávání, přípravu hudebního režiséra, specifické nahrávací postupy a zpracování hudebního materiálu.

Poslední kapitola byla věnována komparaci interpretačního vývoje se zaměřením na předehru k opeře *Sicilské nešpory* Giuseppe Verdiho. Pro podrobnou interpretační analýzu byly zvoleny tři nahrávky pořízené v různých časových obdobích. Konkrétně se jednalo o evropská orchestrální tělesa jako jsou Berliner Philharmoniker (1996), Filharmonica della Scala (2012) a Česká studentská filharmonie (2024). Hudebním režisérem třetí zmiňované nahrávky se stal Petr Strejc. Srovnávací interpretační analýza odhalila různé umělecké přístupy dirigentů, které se týkaly dynamických, agogických a tempových nuancí, a které sloužily k získání uceleného názoru hudebního režiséra na interpretaci této jedinečné symfonické skladby při pořízení zvukového záznamu.

Součástí diplomové práce jsou přílohy, které zahrnují notové ukázky skladeb všech pěti soudobých skladatelů, jež kompozice byly zaznamenány na CD *Goelan*. Na základě vizuální předlohy lze získat lepší představu o hudebním zápisu a specifickém rukopisu každého skladatele. V úplném závěru práce je přiložený rozhovor s flétnistkou Lenkou Kozderkovou, přinášející osobitý vhled, jak současný interpret přistupuje k pojetí skladeb napsaných přímo pro něho, a jak se tento náhled promítá do interpretace skladeb historických stylů, které mají za sebou dekády, ne-li století interpretačního vývoje. Jednou z cest je experimentování se staršími i s novými skladbami v závislosti na invenci interpreta a jeho schopnostech vnímat specifika jednotlivých autorů.

Nutno podotknout, že flétnistka Lenka Kozderková byla na nahrávání výtečně připravená, a to ve smyslu, že nejen dokonale ovládala svůj part, ale na natáčení přicházela s jasnou představou o celkovém vyznění jednotlivých skladeb. Rovněž byl možný zaznamenat vývoj interpretace v průběhu nahrávání, jelikož převážná část interpretace spočívala v improvizaci. Každým nově vytvořeným záběrem vznikala hudební materiál, který mohl být variantou v jeho použití v postprodukční fázi. Tomuto improvizacímu procesu přikládala interpretko velkou pozornost.

V práci se podařilo detailně popsat postupy hudebního režiséra při všech nahrávacích fázích, a především přinést nový úhel pohledu na hudební režii, a to zejména v kontextu nekonvenčních způsobů při zaznamenávání moderní soudobé hudby s využitím elektroniky.

Největším přínosem a obohacením se stalo uvědomění, že cílem hudebního režiséra by měl být výsledný snímek dokonalý nejen po stránce technické, ale aby v něm současně byla zachycena podstata nahrávaného díla. Je téměř nemožné, aby sebedokonalejší nahrávka bez správného pochopení autorových záměrů dosáhla nejvyšších uměleckých a hudebně estetických kvalit. Zároveň by měla být zachycena interpretační autenticita a osobitý otisk nahrávaného umělce.

V současné době převážná většina posluchačů konzumuje reprodukovanou hudbu, a proto je stále aktuální rozvíjet a zdokonalovat zaznamenávání hudby, který se neustále technologicky vyvíjí. Stejně tak se vyvíjí interpretační názor na skladby již několikrát doposud zaznamenané. Současně vznikají hudební díla nová, kterým se skrze interpretaci snažíme porozumět, podrobovat analýze a hledat nové podoby zvukového ztvárnění.

Použitá literatura

CAGE, John. *Silence*. Published by University Press of New England Hanover, NH 03755: WESLEYAN UNIVERSITY PRESS, 1959. ISBN 0-8195-6028-6., s. 72.

EGGEBRECHT, Hans Heinrich. *Hudba a krásno*. Praha 2: Nakladatelství lidové noviny, 2001. ISBN 80-7106-479-3. s. 79.

HOSTOMSKÁ, Anna. *Průvodce operní tvorbou*. Praha: Státní hudební vydavatelství, n. p., Praha, 1962. ISBN 02-136-62., s. 104.

LISSA, Zofia. *Nové studie z hudební estetiky*. Praha 1: Editio Supraphon, 1982. ISBN 09/22 02-197-82. s. 45.

PISKO, Franz Joseph. *Die neueren Apparate der Akustik: für Freunde der Naturwissenschaft und der Tonkunst*. Wien: Druck und Verlag von Carl Gerold's Sohn, 1865, s. 72.

RIESS, Curt. *Knaurs Weltgeschichte der Schallplatte*. Zürich: Knauer, 1966, s. 27

RYBÁŘ, Jaroslav. *Nahrávání, hudba, režie.: Texty pro obor hudební režie*. Praha, 2013, 136 s. Odborný text – nepublikovaná odborná literatura. Hudební akademie múzických umění, s. 7.

SPISAR, Jan. *Anglicko-český hudební slovník*. Ostrava: MONTANEX, 1996. ISBN 80-85780-53-4., s.

ŠÍP, Ladislav. *Nahrávání a reprodukováná hudba*. Praha 1: Státní hudební nakladatelství n. p. Praha, 1962. ISBN 02-013-62., s. 54.

VÍT, Petr. *Estetické myšlení o hudbě (České země 1760-1860)*. Praha: Academia, Nakladatelství Československé akademie věd, 1987. ISBN Řada společenských věd, řada SV, ročník 97 - sešit 1., s. 23.

Prameny

Konzultace při nahrávání a osobní rozhovor s flétnistkou Lenkou Kozderkovou

Konzultace při nahrávání s Miroslavem Pudlákem

Konzultace při nahrávání s Jaroslavem Šťastným / Petrem Grahamem

Studijní materiály

HEPFELOVÁ, Kateřina. *Významní čeští rozhlasoví hudební režiséři po roce 1945*. Bakalářská práce, vedoucí doc. MgA. Jiří bezděk, Ph.D. Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni fakulta pedagogická Katedra hudební kultury, 2015., s.18, s. 23, s 27, s. 29, s. 31.

STEJSKALOVÁ, Sylva. *Hudební režie jako umění interpretační*. Habilitační práce. Praha 1: Hudební a taneční fakulta akademie múzických umění v Praze, 2015., s.6.

VERDI, Giuseppe. *I Vespri Siciliani: Sinfonia*. Publisher: Milan: G. Ricordi, n. d. MPR, Reprinted: New York: E. F. Kalmus, n. d. (1933-1970)., Catalog A4616, s. 11.-67.

Internetové zdroje

<https://sp.amu.cz/cs/predmet171APT1.html>

CD: Verdi – Abbado, Overtures et Preludes, Berliner Philharmoniker, Katalogové č. 00028947916765
<https://amup-naxosmusiclibrary-com.ezproxy.amu.cz/catalogue/item.asp?cid=00028947916765>

CD: Viva Verdi, Overtures & Preludes, Katalogové číslo: 00028947835608P
<https://amup-naxosmusiclibrary-com.ezproxy.amu.cz/catalogue/item.asp?cid=00028947835608>

Přílohy

I. Ukázky notového materiálu

A) Hanuš Bartoň – *Shapes of Night*

B) M. Pudlák – *Paradise Lost*

C) J. Šťastný – *Goelan*

D) L. Sommer – *Plea for Light*

E) F. Chaloupka – *Sonata for Flute and Loopers*

II. Rozhovor s flétnistkou Lenkou Kozderkovou

III. Seznam obrázků

Obrázek č. 1 – Časová osa time managementu

Obrázek č. 2 – Legenda od Hanuše Bartoně uvedená u skladby *Shapes of Night*

Obrázek č. 3 – Editační okno softwaru ProTools, H. Bartoň – *Shapes of Night*

Obrázek č. 4 – Editační okno softwaru ProTools, M. Pudlák – *Paradise Lost*

Obrázek č. 5 – Editační okno softwaru ProTools, J. Šťastný – *Goelan*

Obrázek č. 6 – Editační okno softwaru ProTools, L. Sommer – *Plea for Light*

Obrázek č. 7 – Editační okno softwaru ProTools, F. Chaloupka *Sonata for Flute and Loopers*

Obrázek č. 8 – Hierarchie rolí během nahrávacího procesu

Přílohy

I. Ukázky notového materiálu

A) Hanuš Bartoň – *Shapes of Night (Podoby noci)*

Partitura

Podoby noci
pro flétnu a zvukovou stopu

Hanuš Bartoň
*1960

→ 1, 3, 4, 5, 6 ✓

05 10 15

Stopa

hluboké hlasy

zvonivá flétna

cca. 0.5"

umělý buben

f

mf

nat.

frull.

pizz.

quasi gliss.

f

jet whistle

+3 +6

4

20 25 30

St.

hluboké hlasy klavírní

zvonivá flétna

hluboké hlasy pokračují

Fl.

naturale

zpívání do flétny

p

f

p

f

jet whistle

+3 +6

7

35 40 45

St.

hluboké hlasy pokračují

jako fujara

jet whistle

nat.

frull.

nat.

f

p

f

p

7, 8, 9, 10, 11

+6 -3

Posuvky platí po celý úsek mezi taktovými čarami i v úsecích bez taktového označení. Opakování posuvek je pro větší přehlednost pouze místy.

B) M. Pudlák – Paradise Lost

Flute

7:16 Paradise Lost Miroslav Pudlák

audio stops
pötkarit
(kance - hactur mols)

$\text{♩} = 120$

①

4

0:10

p *mf* *p* *f*

9

② 0:30

3

+10

p *mf* *pp*

16

③ 0:50

3

+10

ff *p* *pp* *f*

23

④ 1:10

3

+11

mf *f* *p*

C) J. Šťastný – Goelan

8:40

GOELAN 5&6 (Fl & Fl. alt.)

A a) + b)

Fl. *air sound* *řizně modulovat*

Fl. alt. *experimentovat se zvukem*

a) *troubení do otvoru*

D) L. Sommer – *Plea for Light (Prošba o světlo)*

- Lence Kozderkové, flétnistice tělem i duší -

Prosba o světlo
- pro altovou flétnu -

Lukáš Sommer

Naléhavě $\text{♩} = 45$

The image shows a handwritten musical score for alto flute. It consists of five staves of music. The first staff is marked *mf* and has a tempo of $\text{♩} = 45$. The second and third staves continue the piece. The fourth staff is marked *f* and has a tempo of $\text{♩} = 50$. The fifth staff concludes the piece. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and accents. Handwritten annotations in blue ink are present throughout, including circled notes, arrows, and markings like '+3', '+2', '-1', and '4'. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

E) F. Chaloupka – Sonata for Flute and Loopers

15-8.2023

19:07

I. 6:19 att.

II. 8:37 + 3rd puzza 4 lepsi (+)

III. 4:11 5 kroti (±)

6 mezeby (-)

7

Sonata for flute & loopers
I. Presto prestissimo

František Chaloupka, 2017

MIC 1

Presto prestissimo
pizz.

Flute 1
mf 6 6 6 6 6 6 +1

Flute 2
mf 6 6 6 6 6 6 +1
pizz. + frullato

Flute 3
poco f 6 6 6 6 6 6
témO naturale + blow, "air" (dubho)

MIC 2

MIC 3

FLUTE PLAYER

2 pizz.

Flute 1
6 6 6 6 6 6

Flute 2
6 6 6 6 6 6
pizz. + frullato

Flute 3
6 6 6 6 6 6
blow, "air" (dubho)
sfz

Flute 1
6 6 6 6 6 6
pizz.

Flute 2
6 6 6 6 6 6
pizz. + frullato

Flute 3
6 6 6 6 6 6
pizz. blow, "air"
sfz

7 cele!

II. Rozhovor s flétnistkou Lenkou Kozderkovou

1) Jaký byl Váš první kontakt s notovou předlohou?

„Vybrala jsem dvě velmi rozdílné skladby – Hanuše Bartoně (dále v textu HB) Podoby noci a skladbu Petera Grahama (dále v textu PG) Goelan.“

HB: *„Notová předloha je velmi podrobná a precizní. Specifické zvuky, zpěv a soudobé techniky jsem autorovi předvedla v rámci několika zkoušek a z těch vytvořil i zvukovou stopu. Flétnový part je technicky dost obtížný. Skladba je velmi promyšlený, sevřený útvar, mystická výpověď zralého autora.“*

PG: *„Notový zápis je zdánlivě jednoduchý, ale důležitá je verbální legenda, která přibližuje charakter a náladu skladby.“*

2) Do jaké míry byla Vaše interpretace svobodnou a do jaké míry byla ovlivněna autorskými poznámkami?

HB: *„Notový zápis je velmi přesný, autor neponechává interpretovi vlastní prostor, přesně vypsaná je návaznost na zvukový pás, délka, dynamika i agogika použitých soudobých technik, skladba respektuje klasický stavební oblouk s vrcholem ve zlatém řezu, se zklidněním a katarzí cody na konci skladby.“*

PG: *„Notový zápis ponechává interpretovi velkou svobodu, což je paradoxně obtížnější, než technicky náročný part. Je třeba, aby se interpret oprostil od těkajících myšlenek a dostal se do zenového stavu ne – konání. Pokud se to podaří, je šance skladbu pochopit a předat poselství posluchačům. Při natáčení bylo právě toto pro mě nejobtížnější a zároveň nejvíc vzrušující. Naprosto opačný pohled na interpretační "výkon“.*

3) Jaký interpretační vývoj jste zaznamenala od prvního seznámení se skladbou do zahájení nahrávání ve studiu?

HB: *„Velmi dlouhý a složitý, některé pasáže jsou technicky velmi náročné a zároveň musí přesně korespondovat s podkladem zvukové stopy.“*

PG: *„Byl to také dost složitý proces, hlavně po stránce oprostění se od všech klišé a zůstat v naprostém klidu. Nechtít hrát stále, ale čekat na správný moment pro správný tón. Notový*

zápis je třeba vnímat velmi pozorně, není tam "mnoho not", ale hrají se "napřeskáčku", opakují se v jiných souvislostech a dynamikách."

4) Zaznamenala jste nějaký interpretační vývoj v průběhu natáčení?

HB: „Ano, určitě, byla to skvělá příležitost slyšet podklad – zvukový pás ve vynikající kvalitě a doladit se k němu barevně. Velmi oceňuji práci hudebního režiséra Petra Strejce a jeho týmu, který se zabýval všemi jemnými zvukovými detaily a neváhal obětovat čas navíc, abychom dosáhli nejvyšší kvality nahrávky. Za to jim patří můj dík.“

PG: „Ano, v tomto případě se s tím vlastně počítalo. Skladba vznikala vrstvením jednotlivých stop na sebe a bylo nesmírně důležité představit si tento proces při natáčení, aby nedošlo k celkovému "přehuštění"... Znamenalo to trpělivě pracovat s časem a paузami, soustředit se na přítomný okamžik, zůstat v klidné meditaci. Velmi náročné a velmi zajímavé, krásná, neopakovatelná zkušenost. Opět oceňuji natáčecí tým, který vše respektoval, netlačil na čas a souzněl.“