

Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta
Katedra hudební výchovy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**Studiové nahrávání z komplexního a pedagogického pohledu
interpreta**

Ve studiu Sono Records

Recording at studio from comprehensive and educational perspective of interpreter

(At Sono Records)

Hana Melcrová

Vedoucí bakalářské práce: prof. PaedDr. Michal Nedělka, Dr.

Studijní program: ČJ - HV

2017

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma „Studiové nahrávání z komplexního a pedagogického pohledu interpreta“ vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Místo a datum odevzdání práce

.....

podpis

Poděkování

Ráda bych tímto vyjádřila poděkování vedoucímu práce, prof. PaedDr. Michalu Nedělkovi,
Dr.

Děkuji za pomoc a ochotu při vytváření této bakalářské práce.

Zároveň bych ráda poděkovala všem, kteří nějakým způsobem pomohli k vzniku této
práce.

Datum:

Podpis:

ANOTACE:

Předmětem bakalářské práce je studiové nahrávání z komplexního a pedagogického pohledu interpreta. Cílem bakalářské práce je zmapovat přípravu, proces a konečnou fázi vytváření nahrávky z pohledu interpreta. V kapitolách se objeví návody a rady, jak postupovat v procesu studiového nahrávání. Bude zde zahrnuta i vlastní zkušenost, která bude užita, jako příklad nebo inspirace. Práce je určena především pro začínající muzikanty, kteří si nevědí rady a hledají o studiovém nahrávání informace. Závěr bakalářské práce se opírá o obsah a měl by celý výčet shrnout. Při psaní práce vycházím především z vlastních zkušeností a z příložených zdrojů.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Nahrávání, nahrávací studio, začínající kapela

ANNOTATION:

Subject of bachelor thesis is recording at studio from comprehensive and educational perspective of interpreter. Tendency of this thesis is to map preparation, process and final stadium of creating a record. I will use a manuals and advice to show how to progress in process of recording at studio. I will also use my own experience as an example and inspiration. This thesis is mainly for young musicians, who are searching for some new information. The conclusion is connected with contents inside the thesis and it should summarize it. I will use my own experience and resources.

KEYWORDS:

Recording, studio, musician

Obsah

1 Úvod	7
2 Nahrávací studio Sono Records.....	9
2.1 O studiu.....	9
3 Než půjdeme do studia	10
3.1 Příprava na nahrávání	10
3.2 Čtyři základní pilíře	10
3.3 Materiál.....	10
3.3.1 Konzultace.....	11
3.3.2 Vlastní kritická úvaha.....	12
3.3.3 Příprava materiálu na nahrávání.....	14
3.3.4 Všeobecná příprava materiálu.....	18
3.3.5 Příprava nástrojů a potřebných pomůcek	20
3.4 Výběr studia, producenta	20
3.4.1 Výběr místa nahrávání	21
3.4.2 Producent.....	24
3.5 Distribuce.....	28
3.5.1 Co je to OSA a Intergram, a k čemu je budete potřebovat.....	29
3.5.2 Album, EP nebo singl	32
3.5.3 Problematika (ne)nosiče.....	33
3.5.4 Propagace	34
3.6 Rozpočet a časový harmonogram	35
3.6.1 Možnosti financování nahrávání	36
3.6.2 Časový harmonogram nahrávání.....	37
3.7 Shrnutí.....	38
4 Ve studiu.....	39
4.1 Zvučení	39

4.1.1	Důležité faktory při zvučení	40
4.1.2	Zvučení jednotlivých nástrojů a zpěvu.....	48
4.1.3	Celkové vyladění zvuku	53
4.2	Nahrávání.....	54
4.2.1	Způsoby nahrávání	54
4.2.2	Nahrávání jednotlivých nástrojů	57
4.2.3	Psychika při nahrávání	63
4.3	Konečná fáze.....	64
4.3.1	Mix a mastering.....	64
4.3.2	Porovnání nahrávání v Čechách a v zahraničí	68
4.3.3	Vlastní nahrávací zkušenost v SONO RECORDS.....	71
5	Závěr.....	73
6	Seznam zdrojů	76
7	Seznam příloh.....	78
8	Slovníček pojmů.....	97
8.1	Terminologie OSA.....	97
8.2	Terminologie Intergram.....	99

1 Úvod

Již několik let se aktivně věnuji hudbě. Jako každý aktivní muzikant jsem i já narazila na nutnost prezentace své hudby v podobě nahrávek. Bez nahrávek je dnes hudba velice těžko přenosná pro běžného posluchače. Jsme zvyklí mít ji vždy při ruce, ve svém telefonu či hudebním přehrávači. Pokud muzikant nevyprodukuje kvalitní nahrávku, která v posluchači rozvíjí touhu pustit si píseň ještě jednou, ztrácí tak velkou šanci svou hudbu rozšířit a dostat na místa, kam by se jednoduše dostat nemohla.

Existuje mnoho možností, jak svou hudbu vyprodukovat do podoby nahrávky. Záleží na prioritách a možnostech interpreta, kterou si zvolí. Když jsem já jako interpret byla v této fázi, trvalo nějaký čas, než jsem došla ke konečnému rozhodnutí, kde svou hudbu chci vlastně vytvořit. Většinou stojí před každým muzikantem rozhodnutí, ve kterém musí vybalancovat finanční dostupnost studia a jeho kvalitu. Najednou také začnete tápat, zda si k nahrávání vzít producenta, nebo zda není vlastně nejjednodušší si nahrávku udělat doma. A z ničeho nic se na vás hrne velké množství otázek a nevíte, co dřív řešit. Snažila jsem se hledat odpovědi v literatuře či na internetu, ale jelikož tato problematika není dodnes příliš popsána, musela jsem hledat odpovědi jinde. Kontaktovala jsem osoby v oboru a od nich získávala informace z jejich vlastní zkušenosti. Setkávala jsem se s muzikanty, kteří nahrávali v různých studiích, s producenty či sami, nahrávali doma, ale i v zahraničních studiích. Mnoho informací jsem se ale musela stejně naučit při samotném procesu. Z tohoto důvodu se naše nahrávání rozprostřelo do čtyř let. I když to byla skvělá zkušenost, na mysli mi vyvstala otázka, jaké to mohlo být, kdybych některé věci věděla už předtím. Proto jsem se při vytváření práce co nejvíce snažila tuto problematiku popsat.

Využila jsem svých zkušeností, ale hlavně všech svých kontaktů, které jsem za tu dobu, co se hudbě věnuji, získala, a pomocí dotazníkového šetření a osobních rozhovorů jsem k tématu shromáždila potřebné informace. Použila jsem také literaturu, která byla však většinou soustředěna pouze na menší část některého z témat, nebo se nedotýkala tématu aktuálně (viz příručka, kde se objevuje ještě kazeta jako hudební nosič). Také jsem sháněla informace na webech, v internetových magazínech a časopisech. Použití informací z blogů, stránek a webů je však často problematické, protože je nutné zjistit, jak moc jsou informace podložené. Proto jsem se snažila veškeré znalosti, které jsem zde získala, ještě vyhledat jinde nebo si je potvrdit u osob ve věci poučených. Nejvíce mi ale byly oporou

rozhovory a konzultace s hudebníky, producenty, sponzory a dalšími lidmi v oboru. Svě zdroje více rozvedu v závěru práce.

V této práci bych se ráda věnovala problematice nahrávání s ohledem na studio, které jsme si vybrali s kapelou – SONO RECORDS. Proto zde často využiji a popíši vlastní zkušenost právě s tímto studiem.

Cílem této práce je zmapovat proces nahrávání – jeho přípravu, samotný akt a částečně také distribuci – pro muzikanty a začínající kapely. Ráda bych touto prací pomohla hudebníkům, kteří se ještě v poli nahrávání nevyznají a rádi by se vyhnuli zbytečným chybám nebo by se chtěli inspirovat v rámci mých zkušeností.

Účelem této práce je vyřešit problém informovanosti v oblasti současného nahrávání začínajících muzikantů. Měla by odpovědět na otázky, s čím by měl hudebník začít, než se do studia vydá, jak by měl vybírat materiál, jak by měla vypadat příprava materiálu a hudebních nástrojů, jak se připravit na financování, distribuci a propagaci skladeb a jak udělat celkový nahrávací harmonogram. Tuto část rozdělím na čtyři základní pilíře. *Materiál, výběr studia a producenta, distribuci, financování a časový harmonogram.* V těchto kapitolách bych ráda odpověděla na otázky přípravy. V druhé části by práce měla přednést problematiku samotného nahrávání, kde se bude věnovat problematice nahrávání různých nástrojů a zvláštností, které k nahrávání patří. Tato část bude rozdělena na tři základní celky: *Zvučení, nahrávání a finalizaci.* Zároveň zde nastíním problematiku odlišnosti nahrávání v České republice a v zahraničí. V této kapitole by také práce měla ukázat několik zajímavých technik, kterými se lze při nahrávání inspirovat. Jelikož je text určen především pro začínající muzikanty, klade si za cíl popsat základní postupy a procesy a předat veškeré nabyté zkušenosti a znalosti, které jsem díky průzkumu získala. Detailně bych se každé z těchto problematik chtěla věnovat v navazující práci.

Obě části se však zákonitě propojují, a proto je důležité je brát spíše jako celek, než jako samostatné části.

Cílem práce naopak není obsáhnout veškeré potřebné znalosti o nahrávání, ale přiblížit proces nahrávání z pohledu interpreta dalším hudebníkům, kteří se na nahrávání chystají.

Východím sdělením by mělo být především vyhodnocení každé kapitoly pro většinovou část začínajících českých hudebníků, kteří na scéně nahrávání tápou stejně, jako jsem zpočátku tápala já.

2 Nahrávací studio Sono Records

2.1 O studiu

Nahrávací studio Sono Records se nachází v Nouzově u Unhoště. Bylo založeno v devadesátých letech minulého století Milanem Cimfem a Pavlem Karlíkem. Oba zakladatelé fungovali dlouho jako muzikanti. Po nějaké době investovali do koupě svého prvního nahrávacího vybavení, a jako nadšenci si začali nahrávat vlastní písně. Hlavním posunem vpřed byla živá nahrávka skupiny Lucie, kterou pořídili v Lucerně v Praze. Později se jejich činnost rozrostla, a jejich služby chtěly využít i další kapely. Místo nahrávání se několikrát změnilo. Nakonec zakotvili právě v Nouzově, kde objevili starou zchátralou stavbu, která dříve sloužila jako hospoda „U Spalů“. Tento prostor si speciálně upravili, aby se všemi vlastnostmi shodoval s jejich představou dobrého prostoru pro nahrávání.

Ve studiu se vystříдалo nespočet kapel a interpretů. Mezi nimi studio vyhledalo i mnoho předních českých, ale i zahraničních kapel, zpěváků a zpěvaček. Mezi nimi například David Bowie, Joss Stone, Linkin Park, Glen Hansard a Markéta Irglová, Lenka Filipová, Lenny, skupina Kabát a další.

Díky Sonu vzniklo velké množství skvělých nahrávek, které byly i několikrát oceněny.

Studio disponuje skvělým vybavením a zázemím.

3 Než půjdeme do studia

Přípravná fáze

3.1 Příprava na nahrávání

Ač se to nezdá, jednou z nejdůležitějších součástí nahrávání je samotná příprava. Proces, který celé nahrávání předjímá. Z vlastního pohledu vnímám, že je příprava na nahrávání jedna z nejvíce podceněných částí procesu. Obvykle nemají kapely jasno, co s nahrávkou provedou, a k čemu má vlastně sloužit. I výběr materiálu bývá zásadní problematikou při procesu nahrávání. Mnoho kapel ztroskotalo na tom, že místo toho, aby si vybralo méně opravdu dobrých skladeb, rozhodli se nahrát vše. Pak se často stává, že hudebníci po prvním nezdaru hudební cestu vzdávají, ptají se, proč to nevyšlo, kde se stala chyba. V těchto kapitolách popíši řešení podobných situací a poskytnu několik rad a návodů, jak lze přípravu pojmut. Opět je určeno především pro začínající muzikanty a kapely.

3.2 Čtyři základní pilíře

Přípravu na nahrávání rozdělila do čtyř částí, kterými by se kapely měli zabývat. Jsou to **Materiál, Výběr studia a producenta, Distribuce a Rozpočet a časový harmonogram**. Možná vás napadne, že některé kapitoly je zbytečné řešit předběžně, ale opak je pravdou. Všechny tyto čtyři pilíře jsou mezi sebou propojené, proto je nutné mít vyřešený každý z nich, aspoň částečně, aby hudebníci měli určitou představu o tom, co na konci nahrávání budou mít v ruce, co s tím chtějí udělat, a proč to vlastně celé chtějí vytvořit.

3.3 Materiál

Co chci nahrát a proč

Základním stavebním kamenem nahrávání je to, co se bude nahrávat. Je to nejdůležitější složka celého nahrávání, smysl celého procesu. Proto je materiál, který se bude nahrávat, tak důležitý, a je třeba jej pečlivě promyslet a připravit. V této fázi je nutné, aby k sobě byl každý muzikant upřímný a dostatečně sebekritický. Není vhodné, aby kapely nahrávaly

vše, co v repertoáru mají. Mnohem produktivnější je vybrat to nejlepší, a soustředit se pouze na to. Problém může nastat v tom, jak takový materiál má hudebník sám vybrat. Často již nemá objektivní vhled na věc, a nedokáže sám věci posoudit.

3.3.1 Konzultace

Pro výběr toho, co bude hudebník nahrávat, je v prospěch každého muzikanta požádat o pomoc další osoby. Pokud si přímo nezvolí producenta, doporučuje se najít někoho, kdo je v branži zkušenější než on sám. Od velké většiny profesionálních muzikantů uslyšíte často doporučení skladby konzultovat aspoň v počáteční fázi. Tento proces je někdy psychicky náročný a mnoho citlivějších povah se mu podvědomě snaží vyhnout, kvůli kritice, která se může snést na jejich hlavu. Je ale potřeba k tomu přistupovat z pohledu objevitele, průzkumníka, který hledá svůj poklad. Kritika by se měla podle zpěvačky a učitelky Nad'y Wepperové rozlišovat na pozitivně konstruktivní, čili tu, která nás dokáže posunout dopředu, a negativní. Konstruktivní kritika je přínosná a dá se použít, negativní by neměla ovlivnit další vývoj, jelikož její počátek se nezakládá na dobře míněných připomínkách. Je přínosné získat názor jiného člověka, ale pořád je nutné mít na paměti, že každý jsme jiný a máme jiné představy o tom, co se nám líbí a nelíbí. Proto může být i pohled na věc zcela odlišný, ale to neznamená, že ten náš je okamžitě ten horší.

Názor na věc by měl muzikant hledat u člověka, který má rád podobné věci, poslouchá podobné interprety a písně nebo vytváří hudbu, která se hudebníkovi líbí, a tak se může více shodnout s jeho představou. Není nutné následovat představu jiného člověka na úkor představy vlastní, pokud je si hudebník jistý, že ta jeho má potenciál uspět. Když si pro tento úkol zvolí producenta, je nutné si hned na začátku dohodnout způsoby, jakými se bude rozhodovat, jakou váhu bude mít čí slovo, a hned na začátku si ujasnit, co se od jeho role očekává (více v kapitole o producentech¹). Konzultovat je možné i s více lidmi. Mnoho muzikantů zkouší skladby pustit okruhu svých přátel, a poté sledují, jak budou reagovat. Například zpěvák Chester Bennington z Linkin Park nechal první singl vybírat svého pětiletého syna, protože měl pocit, že děti mají na hudbu čistý a ničím neovlivněný pohled. Zde se ale již dostáváme k další části určování repertoáru, ve které je vhodné si

¹ Kapitola 3.4.2 Producent

položít několik otázek. Tyto otázky jsem dávala dohromady s hudebníky, producenty a sponzory.

3.3.2 Vlastní kritická úvaha

Proč chci skladby nahrát?

Pro koho jsou určeny?

Co chci skladbami říct?

Jaké s nimi mám další plány?

To jsou otázky, které se mohou zdát docela banální. Když si na ně ale každý zkusí odpovědět, často zjistí, že ve spoustě věcech ještě tápe, a nemá jasno. S Karlem Teleckým, který se již několik let zabývá reklamou, financováním a osobním rozvojem, jsem zkusila malý experiment a požádala jsem ho, aby se mě na tyto a podobné otázky ptal, a podle mých odpovědí vedl konverzaci dál, než se dostaneme k jasnému výsledku. Byl to jeden z nejnáročnějších rozhovorů, ale také jeden z těch nejužitečnějších. Domluvili jsme se, že na konci chceme, abych si na tyto otázky dokázala odpovědět jednou větou. Často totiž máme tendenci věci „okecávat“, abychom se vyhnuli jádru výpovědi, které buď nevíme, nebo ho z nějakého důvodu nechceme říct na rovinu. V rámci zdokonalení materiálu a lepší volbě repertoáru doporučuji něco podobného vyzkoušet s druhou osobou. Lze vše vyzkoušet i sám, ale je možné, že se nedobereme tak jasných odpovědí. Druhý člověk je zde totiž v pozici vůdce, který by nás neměl nechat sejít z cesty, popřípadě by si měl všimnout našich odboček.

Proč chci skladby nahrát?

Jednoduchá otázka, ale přesto asi ze všech nejsložitější. Důležité je si uvědomit, že žádná odpověď, která bude upřímná, není špatná. Důvody mohou být různé. *Chci svou tvorbu šířit do světa. Chci se dostat do rádií. Chci si dát nahrávky na stránku. Chci natočit klip. Chci natočit první album, které pak budu prodávat na koncertech. Chci mít prezentaci pro sponzory, producenty, festivaly nebo manažery.* Je možné chtít vše zároveň. Zásadní je ale rozlišit, zda bude nahrávka sloužit pro veřejnost nebo jen jako prezentace. Od toho se totiž odvíjí kvalita nahrávky, a další úkony, které budou pro nahrávání třeba.

Pro koho jsou skladby určeny?

Každý hudebník by si měl aspoň rámcově určit, jaká je jeho cílová skupina, kterou by nahrávky měly oslovit. Jinými slovy, komu jsou nahrávky určeny k poslechu. Pokud se jedná o DEMO nahrávku, je jasné, že by se měl vypíchnout hlavně nápad skladby, protože se počítá s tím, že se píseň bude nahrávat znovu, a že se v ní udělají ještě určité změny. Pokud je směřována veřejnosti, je vhodné vyřešit, kdo by si ji vlastně měl chtít pustit a PROČ. Tento bod počítá s tím, že hudebník chce skladby úspěšně šířit. V této části mi Karel Telecký zdůraznil nutnost zjištění potřeb posluchačů, jelikož pokud chce mít hudebník své odběratele, musí dokázat poskytnout kvalitní a účelový produkt.

Co chce skladbou říct?

Na to navazuje i další otázka, co by chtěl hudebník skladbou sdělit, pokud něco sdělit chce. Není nutné skladbou předávat moudra, spíše se zamyslet nad tím, jaký pocit nebo myšlenku by měl posluchač v hlavě při poslechu mít. To souvisí i s celkovým vystupováním kapely nebo interpreta, protože to, co skladby říkají nebo dávají najevo, je prezentace samotných hudebníků. Je to tedy propojení s celkovou image muzikanta. Při této otázce se dá také jednoduše zjistit cílový posluchač. Většinou si totiž posluchač vybírá hudebníka či skladby podle kritérií vlastního přesvědčení a zásad (viz veganské kapely, kapely, které zastávají straight edge, kapely proti rasismu).

Jaké mám další plány?

Tato otázka bude částečně zodpovězena, pokud si hudebník odpoví na otázky předchozí. Pokud je nahrávka mířena do rádií, je nasnadě promyslet, jak to udělat, jaké nahrávky mají vůbec šanci se tam dostat, do kterých rádií by měla být mířena, atp. Kapela nebo interpret by měl také zvážit další možnosti ohledně nahrávky. Zda se bude distribuovat na nosiči nebo na internetu, co k tomu je potřeba (více v kapitole o distribuci²), pro koho jsou nahrávky určeny, a jak je k němu dostat, možnosti natočení videoklipu, finanční rozpočet atd.

Když si tyto aspekty hudebník promyslí, je vhodné vše sepsat na papír. Díky tomu by měl vzniknout plán, podle kterého později může jednat. Navíc to také často ukáže další fakta ohledně plánů a záměrů. Pokud se vše řeší s více lidmi, měl by se k tomu vyjádřit každý člen, a na konci by měla nastat shoda, pokud některý z nich není ve vůdčí pozici.

² Kapitola 3.5 Distribuce

3.3.3 Příprava materiálu na nahrávání

Materiál na nahrávání by měl být doveden do fáze, ve které působí uceleně. Může se stát, že se bude při nahrávání ještě měnit, ale nemělo by se na to spoléhat. Výhodou a specifikem nahrávání je, že má hudebník většinou více pokusů, a lze tvořit i na místě. Je ale nutné nepřekročit hranici, kdy je příprava již nedostačující a do studia nevhodná. Pokud jde muzikant nahrávat a nemá jasno, jak má písnička vypadat, je to pro všechny kolem i pro něj velmi vyčerpávající. Zde se budeme zabývat body, které je před nahráváním vhodné řešit.

3.3.3.1 Hudba

Hudba je základní stavební prvek díla. Pokud je ve skladbě text, tak spolu často tvoří nerozlučné přátele, které není radno oddělovat. Hodně záleží na tom, zda hudba vznikala před textem, po textu nebo současně. Podle toho by se mělo zhodnotit, jak do sebe tyto dvě složky zapadají, jak se doplňují, která má vůdčí pozici, nebo jestli jsou na stejno. O textu se budeme bavit v další kapitole. Nyní projdeme problematiku hudby.

Hudební materiál musí být připravený předem. To je asi každému jasné. Někdy ale nastává situace, kdy muzikanti podcení přípravu materiálu, protože mají za to, že už si repertoár tisíckrát ohráli na koncertech, nebo třeba doufají, že stačí mít hotový nějaký „základ“ a zbytek se dotvoří ve studiu. Tak se někdy opravdu stane, ale je nutné najít hranici toho, kdy jde o základ ucelený, a kdy je základ nedostatečný. Zde jsou tři body, které by bylo vhodné zkontrolovat před nahráváním:

1. *Zkontrolovat, zda jsou připraveny všechny hudební linky. (Melodie, harmonie (akordy), pěvecká linka, vokály, kytarové riffy, rytmus, basová linka, či další nástroje a zvuky)*
2. *Zkontrolovat, jestli máte představu o formě písně (sloky, refrény, bridge, intro...), a zda máte představu o hudební aranži.*
3. *Zkontrolovat, zda jste si ucelili představu, jak chcete, aby nahrávka na konci zněla.*

1. Zkontrolovat, zda jsou připraveny všechny hudební linky

Každý hráč by měl mít připravenou svou vlastní linku. Měl by mít představu o tom, co chce v nahrávce mít a jak by to mělo znít. Pro jistotu je dobré mít ve studiu nějaký zápis skladby, pokud ne noty, tak třeba text s akordy. Může se stát, že se ve skladbě bude něco měnit, přearanžovávat, nebo že bude nahrávat někdo, kdo píseň nezná. Zkušeností hudebních inženýrů je, že mnoho začínajících kapel si žádný notový zápis nedělá. Občas se objeví textový zápis, který je někdy doplněn akordy. Ve většině případů to hudební inženýr vyhodnotil jako nepřipravenost a zdržení v procesu. Zde je několik přípravných bodů, na kterých se většina hudebních inženýrů ve studiích shoduje:

Zpěvák by měl mít připravenou melodickou linku, měl by si ujasnit frázování a text (o tom v samostatné kapitole), a pokud chce do nahrávky nazpívat vokály, měl by si předem vyzkoušet, zda vokály ladí. Pokud bude zpěvák chtít do nahrávky přidat nějaké feelingové pasáže, může být užitečné si vyzkoušet feelingy při zkoušce, aby věděl, jestli se do určitého místa hodí, a jak by mohly vypadat. V tomto případě jde hlavně o schopnosti samotného zpěváka, jak moc dokáže improvizovat, zda se na něm na místě podepíše nervozita nebo jak rychle dokáže přijmout změny.

Bubeník by měl mít připravený rytmus, měl by vědět, kdy chce použít jaký přechod, kde jsou gradace písně, a především (a na to dávám velký důraz, protože se setkávám s neznalostí dnes a denně) by měl vědět, jaké je tempo každé skladby.

Kytarista by měl vědět, jaké harmonie bude v písni nahrávat. Pokud chce nahrát víc kytar na sebe, určitě je dobré mít představu, jak by do sebe měly zapadat. V tomto případě je vždy příhodné vytvořit si demo nahrávku, ve které si zkusí, jak různé kytary zní dohromady.

Basista by měl mít připravenou basovou linku, která bude korespondovat s bubenickým rytmem a podpoří hudební podklad písně.

Pokud se nahrávají do písně **další nástroje**, měly by mít stejně jako předchozí nástroje připraveno, co a kde budou nahrávat. Není nutné mít vše do puntíku sepsané, ale vždy je vhodné mít aspoň rámcový přehled.

2. Zkontrolovat, jestli máte představu o formě písně, a zda máte představu o hudební aranži.

Většina písní má nějakou hudební formu. Populární písně současnosti v sobě nesou většinou *sloky*, *refrén*, nějaký *bridge*, občas *intro* nebo *outro*. Každá kapela by měla mít jasno, jak chce, aby různé části šly za sebou. Většinou se usiluje o to, aby měla píseň gradaci, aby měla pasáž, kterou si každý zapamatuje, aby se logicky střídal refrén se slokou. To už závisí na tom, co každý považuje za vkusné, hezké, zajímavé (doplňte si podle svého). Stále je ale zásadní, aby hudebník věděl, kdy nastupuje jaký nástroj, kde začíná jaká pasáž, atp.

To souvisí i s hudební aranží. Na secvičování hudebního podkladu je vhodné nechat si dostatek času, ať se dají vyzkoušet různé možnosti. V tomto ohledu se mohou situace lišit podle toho, zda hudbu skládá jeden člověk, nebo celá kapela, nebo se možnosti kombinují. Také do toho může zasáhnout případný producent, který většinou aranž i formu písně řeší.

3. Zkontrolovat, zda jste si ucelili představu, jak chcete, aby nahrávka na konci zněla

Každý máme nějaké hudební vzory, rádi bychom, aby jednou naše písně zněly trochu jako tohle nebo tamto. V konečné fázi nahrávání se bude řešit finální zvuk nahrávky. Pro každého hudebníka je důležité ujasnit si v kapele nebo sami, co se mu vlastně na jeho oblíbených nahrávkách líbí a proč. Producenti i zvukoví inženýři doporučují mít vše sepsané, nejlépe donést ukázkou do studia. Tím by se mělo zároveň zabránit tomu, že se proces zasekne na mixu a masteringu.

3.3.3.2 Text

Text má v hudbě velmi často výpovědní hodnotu. Hudba se díky němu stává sdělovacím prostředkem, kterému může porozumět velká masa lidí. Příprava textu by měla zahrnovat to, že je text celý hotový, že je vytisknutý ve více kopiích, aby bylo možné jej mít v režii i v nahrávací místnosti.

Čeština

Složit dobrý text v Češtině bývá velmi tvrdý oříšek. Čeština není tolik zpěvná, jako například angličtina, navíc nelze v ní dokolečka opakovat jednu větu, a doufat, že to stačí (viz píseň „I gotta feeling“ od Black Eyed Peas). Mnoho současných kritiků však naráží na to, že české kapely češtinu málo používají. Neexistuje žádný návod na dokonalý text, ale

lze podstoupit několik kroků, které mohou hudebníkovi dopomoci k vylepšení českého textu. Je vhodné, aby text zněl přirozeně, proto se doporučuje si ho přeříkat, zjistit, kde jsou přízvuky (v češtině je většinou přízvuk vázán na první slabiku ve slově), a jestli text vypovídá o tom, o čem měl být.

Někdy se stává, že hudebník vymyslel nejdřív melodii se zkušebním textem, který často nedává smysl (ale bývá podobný angličtině), aby si udělal nějakou vizi písničky, ze které později bude vycházet. Pak se ale rozhodne, že text udělá český, a zde se dostáváme k problematice přízvuku. Přízvuk v angličtině totiž není vždy na první slabice jako u nás, a tak se může stát, že text v češtině může znít do písničky „napasovaný“, jako by tam byl vložen násilím. Základem je, aby se text dobře zpíval. To samozřejmě zvyšuje i možnost, že si ho zapamatují i posluchači, a na koncertech si ho budou zpívat.

Zpěvák by měl zkontrolovat frázování, doporučuje se navštívit odborníka na zpěv. Vždy je dobré mít pohled z dalšího zdroje, slyšet, jak by písničku pojal někdo další. Není však pravidlem, že text by měl vznikat promyšleně. Často velmi dobrý text vznikne intuitivně a promyšleně se dotvoří až ke konci, kdy se sleduje, zda je vše opravdu tak, jak má. Souvisí to s naší kreativní částí mozku, kterou není dobré rušit, když pracuje, tou rozumovou částí. Takže když se text teprve vytváří, moc by se nad ním nemělo přemýšlet. Po nějaké časové odmlce se pak k textu vrací a zjišťuje se, co je vhodné, a co ne. Pro detailisty je možné si text rozebrat na menší dílky a zkoumat, jestli různá slova korespondují s melodickými nebo harmonickými postupy, jestli souvisí melodie s emocí, kterou písnička vysílá, jestli je v písni vrchol, zda se používají symbolická nebo silná slova, atp. Ty se pak dají při nahrávání zdůraznit určitou nahrávací technikou. To je například odlišnost od živého vystoupení.

Angličtina

Pokud kapela zpívá v angličtině, a nemá ve svých řadách rodilého mluvčího, doporučuje se k tvorbě někoho takového přizvat. Za prvé, aby prošel gramatiku, zkontroloval, zda text říká opravdu to, co by měl vyjádřit, a celkově, aby pomohl najít zajímavá vyjádření nebo slova, která by samotné muzikanty nebo textaře nemusela napadnout. Za druhé, aby se zpěvákem prošel výslovnost. Z tohoto hlediska se doporučuje si tuto osobu pozvat i do studia. Na rozdíl od živého vystupování se při nahrávání objeví každá maličkost. Nemusí to být ale nevýhodou. Naopak se toho dá využít a výslovnost aplikovat jako prostředek výrazu a barevnosti nahrávky. Pro tento úkon jsem si do studia pozvala hned dva

odborníky. Jeden z nich, Jakub Hribík, se soustředil právě na estetiku výslovnosti a vhodnost použitých slov. Druhý, Lucien Zell, do popředí dával soudržnost melodie a slov. Problematika přízvuku a špatné výslovnosti je v České republice poměrně populární. V některých případech bych ji označila až za přehnanou. V některých případech je výslovnost opravdu velkou černou tečkou na celé nahrávce, někdy se ale odsoudí pěvecký výkon bez závažnějších příčin. Ve světě existuje mnoho příkladů umělců, kteří s přízvukem zpívají, a patří mezi světové idoly (Enrique Iglesias, ABBA). Důležité je zhodnotit, zda přízvuk v nahrávce vadí, zhoršuje její poslech, nebo zda nahrávku nijak nesnižuje.

Pokud se kapela rozhodne zpívat v jiném cizím jazyce (než je angličtina), měl by být postup stejný jako u angličtiny.

3.3.4 Všeobecná příprava materiálu

3.3.4.1 Příprava na nahrávání s producentem

Pokud si k nahrávání kapela přizve producenta (o volbě producenta v kapitole o producentech³), musí si s ním sladit představu o celém procesu. Po zkušenostech s producenty Milanem Cimfem, Richardem Scheuflerem, a po rozhovorech s dalšími muzikanty a producenty, jsem zkompletovala postup, který se většinou při práci s producentem opakuje. V některých krocích se postup může lišit, protože každý producent pracuje podle vlastních postupů. První by měla být schůzka, nejlépe na zkoušce, kde předvede kapela svůj repertoár a přednese svou představu. Většinou pak producent prezentuje své nápady a představy ohledně materiálu, popřípadě ho pomůže zvolit, přearanžovat, domyslet atp. Většina hudebních producentů uvítá demo verzi písní. Někteří ji dokonce vyžadují, aby se na práci mohli připravit předem. U těch populárnějších to pak také může být vodítko, zda s kapelou chce pracovat. V této fázi je také doporučeno se domluvit na tom, jak celé nahrávání bude probíhat, jaký bude časový harmonogram, jak se bude řešit platba, jak se budou rozhodovat důležitá rozhodnutí, kdo bude mít poslední slovo, a jestli je představa o písních společná. Každá kapela by se měla pokusit

³ Kapitola 3.4.2 Producent

vybalancovat kvalitu, kterou požaduje, své finanční a časové možnosti a představu o konečném produktu.

3.3.4.2 Příprava na nahrávání bez producenta

Pokud bude nahrávání probíhat bez producenta, je mnohem více důležité splnit předchozí kroky přípravy, jelikož už nebude mezi kapelou a vydáním repertoáru stát nic a nikdo, kdo by tyto kroky udělal. V tomto případě většina hudebníků doporučuje s představou seznámit člověka, který bude hudbu nabírat ve studiu. I on se totiž v tu chvíli stává součástí projektu, a do jisté míry je vlastně také „producentem“ nahrávky. Zde je ale nutné podotknout, že pokud ho tak kapela vnímá, je nutné se na tom s dotyčným domluvit. Mnoho zvukových inženýrů v této situaci pak mluví o nedorozuměních, která pramení z nedostatečné komunikace.

3.3.4.3 Demo nahrávka

Demo nahrávka je taková kapitola sama o sobě. Co to vlastně je? Je to nahrávka, která je určena pro pracovní nebo prezentační účely, a většinou se nedostane mezi širokou veřejnost. Hudebníci si ji mohou vytvořit doma, pokud mají dostatečné vybavení, nebo můžou i pro demo nahrávku zvolit nějaké nahrávací studio. Muzikanti často namítají, proč platit za demo nahrávku, když pak stejně budu chtít vytvořit nahrávku novou. Demo nahrávka může pomoci sehnat finance na nahrávání, získat dobrého producenta, který posune píseň na vyšší úroveň, nebo interpreta dostane na nějaké zajímavé akce. Také je dobrým vodítkem při nahrávání a může zmapovat, jestli fungují vymyšlené představy v reálu. Někteří muzikanti také doporučují ji pustit různým skupinám lidí, a zjišťovat, jak na ně působí. Příprava na demo nahrávku je téměř stejná s tím rozdílem, že je zde jistá tolerance nejistot. Pořád je ale nutné mít nějaký ucelený materiál. Při tvorbě dema je často dobrým pomocníkem banka zvuků, které mohou nahradit živé nástroje, a interpret nutně nemusí shánět někoho, kdo by například nahrál bicí atp. Jako demo může ale sloužit i samotná nahrávka ze zkušebny, nebo nahrání hlavní zpěvové linky s nějakým podkladem třeba na telefon.

3.3.5 Příprava nástrojů a potřebných pomůcek

3.3.5.1 Volba nástroje a aparátu

Každý muzikant nese zodpovědnost za svůj nástroj a jeho zvuk. Je důležité kriticky zhodnotit, zda je opravdu nástroj tak dobrý, že se hodí do studia, a také pro žánr nebo styl, který se bude nahrávat. Dobrou možností je si vhodný nástroj či aparát půjčit. Někdy se setkávám s případy, kdy se na jedno nahrávání půjčovalo víc aparátů i nástrojů, aby se vyzkoušelo, který se hodí lépe, nebo aby se docílilo kýženého zvuku. Když se nástroj nebo aparát půjčuje, většina muzikantů doporučuje si předem zjistit, jak se ovládá, a také si na něj dopředu zahrát a zvyknout si na jeho odlišnosti.

3.3.5.2 Kontrola nástroje a aparátu

Po výběru nástroje a aparátu je vhodné zkontrolovat, v jakém jsou stavu. U nástroje jsou důležité především dvě věci. Zda má nástroj **funkční vybavení** (struny, blány na bicích, trsátka, paličky, atp.), a zda je nástroj **naladěný**. Pokud se struny mění, mělo by se to udělat aspoň pár dní předem, aby se usadily, a trochu se ohrály. Pokud se mění blány u bicích, doporučuje se pak bici dobře naladit. Většina bubeníků doporučuje si napoprve nechat bubny naladit u zkušeného hráče. Studiové ladění může zahrnovat odlišnosti, které začátečníkovi nemusí být známé. Většina nástrojů se musí ladit častěji, proto každý hráč na nástroj zdůrazňuje pomůcky k ladění. Vhodná je i kontrola veškerého potřebného vybavení, od zesilovačů po kabely, správné koncovky (to často bývá dostupné ve studiu, ale ne vždy), atp.

3.4 Výběr studia, producenta

Jak to chci nahrát a s kým

Jak už jsem zmínila, všechny body spolu souvisí, a proto i výběr místa, kde se nahrávka bude tvořit, popřípadě s kým, je závislé na tom, co od nahrávky hudebník očekává. Možností nahrávání je v dnešní době spousta.

3.4.1 Výběr místa nahrávání

Při výběru místa nahrávání je doporučeno si odpovědět na následující otázky:

1. *Co se bude nahrávat a k čemu nahrávka bude sloužit?*
2. *Jak si nahrávku představujeme? Jak chceme, aby zněla?*
3. *Jaký máme rozpočet a kolik času?*

1. Co se bude nahrávat a k čemu nahrávka bude sloužit?

Tato otázka už tu jednou byla. Pokud si na ni každý odpověděl, je cesta k vyhledávání vhodného místa jasnější. Nahrávací prostory totiž můžeme hledat podle různých kritérií. Velkou roli hrají i osobnosti, které ve studiu působí, zda si hudebník zvolil ke spolupráci producenta, nebo si chce nahrávku dát dohromady sám, s pomocí zvukaře ve studiu. Možností je mnoho. Zde jsou možnosti podle velikosti a vybavenosti prostoru, s ohledem na průzkum studií v České republice.

Velké studio

Velká studia mají spoustu výhod. Hlavní výhodou je prostor, který lze různě využívat.

„...výhodou velkého studia je, že je tam, jako v tomto případě (Robert Langs studios, pozn. autora) pět akusticky izolovaných místností, v každé nazvučený jiný aparát a v režii pak "leze" z beden skoro finální sound.“⁴

Pokud se chystá nahrávat větší těleso, je velký prostor vhodný. Pokud běžná kapela, která chce nahrát bicí, kytary, basu a zpěv, může se velký prostor hodit k různým zajímavým technikám snímání zvuku. Často se například snímají bicí z místnosti vedle, protože zvuk s dozvukem z místnosti bývá zajímavější. Mohou se také nahrávat dva nástroje najednou tak, aby se zvuk z jednoho zároveň nesnímal přes ozvučení druhého. Velká studia bývají i velice dobře vybavená, proto se často volí také kvůli kvalitě nahrávky. Pokud je v plánu píseň vydat, kvalita by měla hrát ve výběru studia velkou roli. Někdy ale producenti upozorňují, že ne vždy je velké studio zárukou kvality. Často jde hlavně o osobnost, která bude při nahrávání působit. Setkala jsem se ale také se zkušeností, kdy byl k nahrávání

⁴Frontman. Magazín pro aktivní muzikanty [online]. Praha: © AUDIO PARTNER s.r.o., 2013 - [cit. 23.2.2017]. ISSN. Dostupné z: <http://frontman.cz/theswitch-vyridte-tem-co-tu-nejsou-ze-jsme-zpatky>

přizván skvělý producent, ale možnosti studia neumožňovaly nahrát především bicí tak, aby se s nimi dalo pracovat v potřebné kvalitě.

Další výhodou může být i to, že většina velkých studií má v rámci nahrávání i ubytování, což může mít velmi pozitivní vliv na celý proces. Nevýhodou ale bývá vysoká cena za pronájem studia. S tím už by se ale mělo u velkých studií počítat, a nutno podotknout, že ceny nahrávacích studií v České republice nebývají přemrštěné. Navíc, když se propočtou náklady na veškeré fungování studia, dojde se k výsledku, že nakonec kapely platí docela slušné peníze. I z tohoto důvodu si česká nahrávací studia volí zahraniční interpreti.

Mezi velká studia bych v Čechách zařadila například již zmíněné *Sono Records*, *Biotech*, *studio Svárov* atd.

Malé studio

Malá studia jsou v České republice poměrně běžnou záležitostí. Výhodou může být nižší cena za pronájem, pro někoho i příjemnější komornější prostředí. Muzikanti mají často pocit většího uvolnění a nebojí se tolik, že něco pokazí. Nevýhodou může být právě menší technická vybavenost, méně možností různých stylů nahrávání, a tím i nižší kvalita nahrávky. Každé studio je však nutné hodnotit zcela individuálně, ze všech stran možností, které nabízí. Pokud v menším studiu například působí šikovný producent, dá se i z malého prostoru vykouzlit kvalitní zvuk vhodný pro rádia. Vše je velmi závislé na kombinaci všech faktorů.

Domácí studio

Častou otázkou současných hudebníků je, zda je nutností využívat nahrávací studia pro dosažení skvělého zvuku. Nejen, že je možné si spoustu věcí dnes již vytvořit doma v dobré kvalitě, ale také je to méně finančně náročné a k nahrávání volný přístup. Domácí nahrávání jistě skýtá mnoho výhod. Otázkou však zůstává, zda dokáže překonat možnosti nahrávacích studií, která mají pro náběr kvalitního zvuku uzpůsobené prostory a jsou vybavena technikou za statisíce až miliony korun. V této problematice většinová hudební společnost souhlasí, že domácí nahrávání by nemělo být určeno k oficiální distribuci.

Velmi se ale domácí nahrávání doporučuje při vytváření DEMO nahrávky. Dnešní doba nám poskytuje již velmi dobré vybavení, které je i celkem finančně dostupné a na kterém dokážete vytvořit poslouchatelný materiál vhodný k prezentaci. Pokud je DEMO snímek určen producentovi, a má prezentovat především nápad písně, často mají producenti raději syrovou nahrávku ze zkušebny, nebo kousek nápadu nahraného na telefon, protože z něj

více vycítí možný potenciál písně. Pokud má ale hudebník v hlavě již nějaké aranže, nástrojové riffy atp., je domácí studio vhodnou volbou. Je samozřejmě možné v domácím studiu vytvořit i velmi kvalitní nahrávky. V některých případech se dá docílit zajímavějšího zvuku nasamplováním nástrojů z různých databank zvuků. To může ale také zapříčinit to, že nahrávka působí příliš strojeně a neživě.

Výhodou domácího studia tedy může být velká finanční dostupnost, přístup k nahrávání kdykoli potřebuji, možnost nahrát si své nápady, a tím urychlit proces vytváření písně. Nevýhody domácího studia mohou být malý prostor, horší technické vybavení, horší akustika místnosti, horší soustředěnost na projekt (další věci mohou odvádět naši pozornost od nahrávání), atp.

Kombinace

Všechna zmíněná místa se dají i kombinovat mezi sebou. To může být výhodou, pokud má kapela menší rozpočet nebo pokud se časově nemůže sejít na jednom místě.

Jak si nahrávku představujeme? Jak chceme, aby zněla?

Pro výběr studia je zásadní, jak si nahrávku kapela představuje. Při zvažování výběru studia se v několika příručkách doporučuje poslechnout si, co jaké studio vydalo, popřípadě kdo na nahrávce spolupracoval, protože ze stejného studia může vyjít zcela odlišná nahrávka. Také je vhodné mít připravené již zmíněné vzorové nahrávky. V této fázi bych také zdůraznila roli producenta, nebo aspoň člověka, který u nahrávky bude asistovat jako zvukař.

Jaký máme rozpočet a kolik času?

Této otázce se zde jen lehce dotknu, protože ji samostatně budu rozebírat v kapitole „Rozpočet a časový harmonogram“⁵. Je ale nutné zmínit, že při výběru studia či producenta hraje rozpočet velkou roli. Pokud se jedná o začínající kapelu, která nemá na účtu zrovna nepotřebných pár set tisíc korun, může být tento faktor velkou překážkou. V této chvíli jde především o vybalancování vlastních možností, schopností a přesvědčení.

⁵ Kapitola 3.6 Rozpočet a časový harmonogram

3.4.2 Producent

3.4.2.1 Role producenta

Než se budeme zabývat úlohou producenta v současné době, měli bychom si vymezit jeho roli v minulosti. Role producenta se totiž postupem času měnila a dnes, převážně v českém muzikantském podnebí, je jeho úloha často velmi rozmazaná a nejasná, rozměšňuje se mezi více funkcí, které by měl teoreticky zastávat další člověk.

České prostředí navíc neposkytuje muzikantům příliš velkou podporu pro využívání producentské práce, proto je tato pozice často velmi podhodnocená, nebo naopak extrémně nadhodnocená. Podle internetového časopisu *Frontman*:

„Profesionální hudebníci navíc mají jen velmi omezené možnosti grantů. Například na podporu realizace CD a DVD pro okruh "alternativní hudba" (dalším grantovým okruhem pak je už jen vážná hudba) bylo pro rok 2013 rozděleno 410 tisíc korun (zdroj: MK ČR), což nejsou častokrát náklady ani na release jednoho CD.“⁶

Je tedy velmi náročné si producenta dovolit. Mnoho muzikantů se proto ptá, zda je producent při nahrávce třeba.

V této kapitole se budu zabývat úlohou producenta v minulosti a v současnosti, a také úlohou producenta s přihlédnutím na českou hudební scénu. Zároveň zde proberu problematiku vhodnosti producentské práce.

3.4.2.2 Vznik producentské práce v České republice

Pro první producentskou práci v Čechách nemusíme chodit moc daleko. Historie tohoto postu se totiž píše zhruba od devadesátých let. Podle více zdrojů však lze vystopovat producentskou práci v Čechách již o něco dříve, pouze se řadila pod jiný název. Většina hudebníků ale vypovídá (např. Ota Balage, Vladimír Kočandrlé), že se nejednalo o čistě producentskou práci. Většinou šlo o tzv. hudebního režiséra nebo o zvukaře, kteří se

⁶*Frontman*. Magazín pro aktivní muzikanty [online]. Praha: © AUDIO PARTNER s.r.o., 2013 - [cit. 8.6.2013]. ISSN. Dostupné z: <http://frontman.cz/jak-se-hleda-producent-v-cesku>

nahrávání účastnili. Spoluzakladatel vydavatelské společnosti Monitor a současného vydavatelství Warner music, Vladimír Kočandrle, se k počátkům vyjadřuje takto:

„Funkce producenta latentně existovala i před rokem 1990, jen se jí tak neříkalo. Karel Wágner, Láďa Štáidl, Ota Petřina a mnoho dalších byli svého druhu producenty.“⁷

Jeden z prvních producentů v Čechách, Miloš Dodo Doležal, mluví o pojmu „hudební režisér“ jako o člověku, který sice kontroloval, zda vše hrají správně, ale většinou se nevyznal ve stylu, který hráli, proto si k mixážnímu pultu často sedl sám. Díky tomu se Miloš Doležal k postu producenta dostal.⁸

Posun od zvukařského křesla k producentskému komentuje také Milan Cimfe, který se producentské práci věnuje už pětadvacet let. Tato proměna mu přijde logická vzhledem k tomu, že většinu této práce již vykonával jako zvukař, jen se jí jednoduše neříkalo producentská.⁹

3.4.2.3 Vymezení práce producenta a její současná podoba

Většina muzikantů a zástupců hudebního světa se často nemůže shodnout, co je vlastně náplní takového producenta. Tyto protichůdné názory mohou být zapříčiněny tím, že každý producent pracuje jiným způsobem, a každý také zastává jiný názor, co všechno by měl mít producent na starosti, a především, jak moc by do procesu měl zasáhnout. To většinou záleží na dohodě se samotným producentem a na stylu jeho práce. Lze ale rámcově vyjádřit primární aspekty práce producenta.

Časopis Headliner práci producenta popisuje takto:

„Jednoduše lze říct, že hudební producent je člověk, který se v době před nahráváním a v čase realizace desky nebo skladby stará o to, aby byl konečný výsledek kvalitní a úspěšný.“¹⁰

⁷Headliner. [online]. Praha: OPTIO CZ s.r.o., 2014- [cit. 11.2015]. ISSN 2464 - 6849. Dostupné z: <http://casopis.headliner.cz/2015-11/producenti>

⁸Headliner. [online]. Praha: OPTIO CZ s.r.o., 2014- [cit. 11.2015]. ISSN 2464 - 6849. Dostupné z: <http://casopis.headliner.cz/2015-11/producenti>

⁹Headliner. [online]. Praha: OPTIO CZ s.r.o., 2014- [cit. 11.2015]. ISSN 2464 - 6849. Dostupné z: <http://casopis.headliner.cz/2015-11/producenti>

¹⁰Headliner. [online]. Praha: OPTIO CZ s.r.o., 2014- [cit. 11.2015]. ISSN 2464 - 6849. Dostupné z: [http://casopis.hhttp://casopis.headliner.cz/2015-11/producentieadliner.cz/2015-11/producenti](http://casopis.headliner.cz/2015-11/producentieadliner.cz/2015-11/producenti)

Producent by měl být součástí projektu, měl by dokázat z muzikantů vytáhnout to nejlepší, a to způsobem, který individuálně odhadne pro každého interpreta zvlášť. Zároveň by měl mít stejné nebo alespoň podobné představy o konečném produktu práce, a měl by dokázat veškerou práci směřovat k tomuto cíli.

S názorem, že producent by měl přihlížet na přání interpreta, souhlasí i výrok Milana Cimfého:

„Každý interpret, každá kapela mají jiné potřeby, jiný přístup k tvorbě, jiné vnímání věcí, jinou hierarchii hudebních hodnot. Producent by toto všechno měl vycítit a přizpůsobit se. Je kormidelník na lodi, která není jeho.“¹¹

Dříve role producenta často zahrnovala i tzv. můstek mezi interpretem a gramofonovou firmou a dramaturgií. Tato role se ale s ustupující tendencí vydavatelství smazává. Jiný přístup zaručuje logicky i generační posun. Kromě jiných faktorů je udáván také hudebními a komerčními tendencemi. Po devadesátých letech se do popředí masivně dostávají digitální technologie a počítače. Dřívější producenti měli výhodu v tom, že stačilo, aby uměli hrát na nějaký hudební nástroj. Dnes je samozřejmostí, že každý bude umět s nahrávacími programy, syntetizátory či samplem. V současnosti je zcela běžné, že producent je zároveň i zvukařem a majitelem studia. V osmdesátých a devadesátých letech byla práce více rozdělena mezi různé lidi.¹²

3.4.2.4 Vhodnost a výběr producenta

Mezi muzikanty, především pak v České republice, není shodný názor na to, zda je producent nutnou součástí nahrávání nebo ne. Spousta kapel v České republice si nahrávky vytváří sama bez producenta, nebo je svěří právě zvukaři, který celou nahrávku nabírá. Důvody jsou různé. Může to být přesvědčením nebo také nedostatkem financí, jelikož jak nahrávání, tak producentská práce něco stojí, a pro nevýdělečné kapely to často bývá nedosažitelná částka.

Na druhé straně však v České republice vidíme vzestupnou tendenci najímání producentů u známějších kapel a interpretů, nebo právě u těch, kteří díky své spolupráci se zkušeným

¹¹Headliner. [online]. Praha: OPTIO CZ s.r.o., 2014- [cit. 11.2015]. ISSN 2464 - 6849. Dostupné z: <http://casopis.headliner.cz/2015-11/producenti>

¹²Headliner. [online]. Praha: OPTIO CZ s.r.o., 2014- [cit. 11.2015]. ISSN 2464 - 6849. Dostupné z: <http://casopis.headliner.cz/2015-11/producenti>

nebo šikovným producentem prorazili. Příkladem může být zpěvák Sebastian, který do své práce na singlu „Toulavá“, díky kterému prorazil, vložil veškeré své finance a ke spolupráci si přizval producenty Lukáše Chromka a ODD z Atmo music. Jak sám říká v rozhovoru pro Jack Daniels Musician Factory:

„První věc, kterou musíte udělat je investovat všechno.“¹³

Zároveň hned ale vidíme i příklad, kdy producent je součástí kapely, jako je to v případě ODD z Atmo music. Na tomto příkladu lze vidět, že pokud kapela či interpret ví, kam směřuje a má jasnou představu o tom, co chce, a zároveň to dokáže realizovat, není další člověk k procesu třeba. Naopak by je mohl od jejich úmyslu odvést.

Základ je ale vždy především v materiálu, který se má vytvářet. Proto i dobré směřování, či sebelepší úpravy, nemusejí znamenat jasný postup do rádií. Nebo i naopak, dobrý nápad lze „utopit“ špatnou úpravou písně.

Problematika volby a výběru producenta je proto velmi citlivá záležitost. Kapela či interpret by si v první řadě měli určit, co od nahrávky, popřípadě producenta očekávají. Podle toho by měli poté buď vyhledat vhodného kandidáta, nebo se do práce pustit sami.

Je vždy dobré si svého producenta vybírat pečlivě a podle jasných kritérií – jakou hudbu produkoval, jakou hudbu bychom chtěli produkovat my, zda máme podobné představy o projektu atp. Velmi užitečné je vypracovat pre verze písní, tzv. dema, na kterých si účastníci ukáží vlastní představy o skladbě a jednodušeji si představí své myšlenky. Producent bude mít navíc možnost si nahrávku předpřipravit.

Producenta bych volila určitě ve chvíli, kdy se chce hudebník do nahrávání pustit s cílem, že touží prorazit díky hitu. I sebelepší hudebník postupem času ztrácí vhléd do projektu a nedokáže pak píseň objektivně posoudit. Pro další volby je pak nutné znát veškeré okolnosti nahrávání.

¹³ Musician Factory, 2016. Jak napsat píseň roku. In: *Jack Daniels Musician Factory* [online]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=_a4ZLGwsze0

3.4.2.5 Finanční dostupnost producenta

Častým kamenem úrazu v rozhodování zda přizvat producenta nebo při jeho výběru bývají právě finance. Většina českých kapel není ochotna za práci producenta zaplatit vysoké částky, které jsou například v zahraničí běžné. Producenti tak buď svou práci podhodnocují, tím pádem si jí většinou nabírají více, než jsou schopni zvládnout, nebo jsou dostupní jen pro určitou skupinu lidí. Často se proto kapely a interpreti přiklání k levnější variantě.

Reálná cena producenta je velice různá. Hudební producent může stát od pár tisíc po statisíce a výše. Cena se rozlišuje především podle odvedené práce, kvality, množství, možností, které producent nabízí, a také času, který nad daným projektem stráví. Dalším dost nepřehlédnutelným aspektem je také popularita producenta a jeho již odvedená práce na jiných projektech.

Jsou různé možnosti financování nahrávání a producentské práce. O možnostech financování více v kapitole o financování¹⁴.

3.5 Distribuce

Co s nahrávkami posléze udělám

V této kapitole bych se chtěla věnovat samotnému účelu nahrávky. Pokud byla nahrávka vytvořena jen pro účely prezentace, tak je celkem jasné, co se s nahrávkou bude dít dál.

Pokud je nahrávka určena k veřejnému užití, je třeba rozhodnout, jak bude vydána, popřípadě na čem, a jak se bude propagovat. Hned na začátek představím pojmy jako je OSA a Intergram, protože v procesu distribuce představují kroky, které bývají pro mnoho hudebníků složité a nepříjemné.

¹⁴ Kapitola 3.6.1 Financování nahrávání

3.5.1 Co je to OSA a Intergram, a k čemu je budete potřebovat

Tímto se dostáváme na odvrácenou stranu hudebního průmyslu – k byrokracii. Podle českého autorského zákona, se osobnostních práv autor vzdát nemůže, jsou tedy nepřevoditelná. Tím se dostávám ke **kolektivním správcům**. V České republice mohou kolektivní správu autorských práv vykonávat pouze organizace na základě licencí vydaných Ministerstvem kultury ČR. Těmi jsou právě OSA, Intergram, a další organizace, jako například Dilia nebo OAZA. Tyto organizace pod sebou sdružují tvůrce a výkonné umělce, kteří podle MK ČR v této oblasti působí. Na základě licenčních smluv tito správci mají povinnost vybírat autorské odměny pro své zastupované nositele. A to všude tam, kde dochází k veřejné produkci. Odměny poté rozúčtovávají podle rozúčtovacích řádů samotným nositelům práv. Mají také smlouvy uzavřené se zahraničními partnerskými organizacemi, což umožňuje výběr odměn pro české autory ze zahraničí. Odměna se dá vybrat pouze tehdy, pokud je produkce řádně ohlášená.¹⁵

3.5.1.1 OSA

V této kapitole si přiblížíme, co je to OSA, a jeho využití.

„OSA je neziskové občanské sdružení Ochranný svaz autorů, který zastupuje autory hudby, textaře a nakladatele při správě jejich autorských práv.“¹⁶

Vznik OSA se datuje roku 1919, a od té doby ušel kus cesty. Nyní zastupuje kolem 7 000 českých skladatelů, textařů, hudebních nakladatelů a dědiců autorských práv. V rámci nahrávek to v praxi funguje tak, že pokud kapela nahraje autorskou tvorbu a pustí ji do světa, OSA se stará o to, aby dostala odměny za veškeré užití nahrávky. Může to být například přehrání skladby v rádiu nebo v televizi. OSA se stará i o živou produkci, čili pokud své skladby kapela někde hraje, nebo je hraje někdo jiný, vybírá pro autora za toto přehrání odměny. Je ale nutné si uvědomit, že OSA je sdružení pro **autory** (neplést si s Intergramem, který je pro výkonné umělce). Pokud je autor jeden, jde odměna pouze jemu, když je autorů více, je nutné rozdělit podíl na díle při ohlašování skladby na OSA.

¹⁵Muzikantův průvodce byrokracií, 2011. SAI – Svaz autorů a interpretů. Praha: SAI 2011, str.8.

¹⁶Muzikantův průvodce byrokracií, 2011. SAI – Svaz autorů a interpretů. Praha: SAI 2011, str.8

Registrace a ohláška díla

Jak se na OSA registrovat, a jak zaregistrovat své dílo, nalezneme na webových stránkách www.osa.cz.

Ohlásit dílo je možné dvěma způsoby – *papírově* nebo *online* přes portál Infosa.

Výhody a nevýhody registrace

Existují odlišné názory na to, zda je dobré se u OSA registrovat, či nikoli. Pro uvážení je třeba promyslet faktory, které by pro autora mohly být výhodou či nevýhodou. Výhodou by mohlo být to, že jako autor máme nárok na odměnu za užití díla veřejně, ale není v naší moci dohledat, kde všude k veřejnému užití došlo. Nevýhodou, především pro autory, kteří svou hudbu sami reprodukují, se může zdát někdy odmítavý postoj organizátorů klubových akcí vůči zastupovaným sdružením OSA.

Pro účely nahrávání není nutné být registrován na OSA. Pokud ale nahrávku kapela plánuje šířit, a rádi by, aby se investice do nahrávání aspoň částečně vrátila, je výhodou své dílo ohlásit.

3.5.1.2 Intergram

Sdružení OSA je určeno autorům, a tak se mnoho muzikantů ptá, kam se mají obrátit umělci, kteří se podílejí na vytváření nahrávky. Říká se jim **výkonní umělci** a je pro ně určena *nezávislá společnost výkonných umělců a výrobců zvukových a zvukově obrazových záznamů – Intergram*.

Intergram chrání práva výkonných umělců kolektivními smlouvami s uživateli, inkasuje peníze za veřejné provozování v ČR, ale i v zahraničí, a posléze je rozděljuje. Odměny vybírá od všech subjektů, „kteří při provozování své činnosti sdělují hudební výkony a záznamy veřejnosti – rozhlasové stanice, televize, pořadatelé koncertů, a všichni podnikatelé, kteří využívají hudby jako podkres ve svém podnikatelském veřejném prostředí (obchody, restaurace, diskotéky, sportovní areály atp.).“¹⁷

Pokud chceme, aby se k nám odměny dostaly, je nutné mít s Intergramem uzavřenou smlouvu, jako výkonný umělec. Tuto smlouvu lze nalézt na webových stránkách

¹⁷Muzikantův průvodce byrokracií, 2011. SAI – Svaz autorů a interpretů. Praha: SAI 2011, str.16

<http://www.intergram.cz/cs/prihlasovaci-formular/>. Zde je popsán i celý postup, jak se stát zastupovaným Intergramem.

Intergram a nahrávání

Pro téma této práce se zaměříme na roli Intergramu v rámci nahrávání. Pokud totiž kapela chce získávat odměny od Intergramu za své nahrávky, je nejjednodušší možností přidělit jim **ISRC** kód (International Standard Recording Code), což je uznávaná identifikace nahrávek po celém světě. Tento kód však může přidělit pouze Intergram, a to ještě za určitých podmínek. Zde se pak rozlišuje, zda nahrávku bude hudebník vydávat sám, nebo zda ji vydá pod někým jiným (vydavatelství, producent aj.).

Pokud nahrávku **vydává pod jiným subjektem**, o ISRC kód se tím pádem stará tento subjekt, a práce hudebníka tím je ulehčena. Nevýhodou ale mohou být nevyvážené podmínky, které si vydavatel ustanovil, jako například velké procento podílu na odměnách od společnosti Intergram.

Pokud se rozhodne si nahrávku vydat sám, musí se registrovat na Intergramu jako *výrobce zvukových záznamů*. To probíhá podobně, jako registrace výkonných umělců. Více naleznete opět na stránkách Intergramu. Po registraci získá *kód výrobce*, který později použije k vytvoření vlastních ISRC kódů pro své skladby. Jak vygenerovat ISRC kód naleznete na stránkách Intergramu.

Tento jedinečný kód je pak potřeba **zaevidovat do protokolu**, který se odevzdá na Intergram, kde jej zaregistrují. Do nahrávky se **dostává při masteringu**. Programy na úpravu zvuku mají pro tento kód speciální pole, kde jej vepíše člověk, který mastering dělá. Proto je praktické si veškeré potřebné úkony zařídit před dokončením nahrávky, aby byly kódy před masteringem připraveny. Podle těchto kódů se pak rozdělují příjmy z veřejného provozování.

Podíl na nahrávce se určuje při evidenci samotné nahrávky. Rozděluje se většinou procentuálně, a stejně jako u rozdělování autorství u OSA se musí kapely řídit svým nejlepším vědomím a svědomím.

3.5.2 Album, EP nebo singl

Možností formátu nahrávek je mnoho. Zde jsou ty nejdůležitější z nich:

Klasické **album** bývá finančně nejnáročnější, protože ve studiu stráví hudebník nejvíce času, všechny skladby také musí projít finálními úpravami, a navíc musí popřemýšlet, jak bude album distribuovat. Většinou se více vyplatí řídit se heslem „méně je více“, a spíše než na úkor kvality nahrát co nejvíce skladeb, nahrát raději méně, ale skvěle. Navíc, v dnešní zrychlené době se většinou očekává, že kapela bude mít materiál hned, tím pádem by museli buď celý proces urychlit, nebo vybrat aspoň jeden singl, který by mezitím propagovali před samotným vydáním CD, nebo by museli být opravdu trpěliví, a museli by zvolit jiný způsob propagace tvorby, dokud nebude CD hotové. Proto bych tento formát doporučila spíše v pokročilejší fázi, kdy už za sebou má interpret více zkušeností, či nějaké vydavatelství nebo sponzora.

EP je poměrně šikovný formát, který dovoluje hudebníkovi, či kapele ukázat více ze své tvorby, nezabere mu to tolik času, a tím pádem by to teoreticky mělo ušetřit i finance. Pro začínající muzikanty je to většinou nejzajímavější volba, jelikož mohou vybrat to nejlepší ze své tvorby, kvalitně to zpracovat, a prezentovat se tak při různých příležitostech.

Singl je potom vhodný, pokud chce muzikant vsadit vše na jednu píseň. Výhodou singlu je především to, že se v celém procesu soustředí jen na jednu píseň, což bývá zárukou propracované hudby. Finančně by se mělo nahrávání pohybovat níže než u předchozích formátů, a proto si většina kapel plánuje se singlem zároveň klip, díky kterému se píseň mnohem lépe šíří a propaguje. To samozřejmě nevylučuje klip ani u předchozích formátů. Stále se musí balancovat finanční dostupnost zamýšlené práce. Nevýhodou singlu může být to, že muzikant vsadil na špatnou kartu v repertoáru, nebo že neukázal vše, co mohl. Otázkou je ale především účel nahrávky, a jak moc nahrávce dotyčný věří. Pokud ji chce nabídnout nějakému vydavatelství, je lepší udělat více ukázek, díky kterým si mohou udělat představu o tvorbě. Pokud má spíše v plánu zaútočit na rádia a hudební kanály, je singl vhodnou formou. Tyto formáty jde i kombinovat. Lze si samozřejmě tedy zvolit singl na albu, či EP, nebo z alba vytáhnout písně na EP.

3.5.3 Problematika (ne)nosiče

Před nahráváním se také rozhoduje, jak materiál vyjde, popřípadě na čem.

3.5.3.1 CD, flash disk, online stahování, vinyl

Mnoho kapel v dnešní době volí stále formu **CD**, přestože možnosti přehrání tohoto nosiče čím dál více mizí. Hudba se více stahuje z internetu, posloucháme ji především z telefonů nebo mp3 přehrávačů, a v podstatě dnešní mládež už ani neví, co je to discman. Přehrávání CD zůstalo poměrně často součástí automobilových rádií, ale zde už se také objevuje více USB vstup, skrz který si můžeme hudbu pustit z menšího nosiče. Přesto je ale forma CD u kapel velmi populární a to především na koncertech, kde si nosič fanoušci nejvíce koupí. Nadstandard oproti online verzi nebo flash disku by v tomto případě mohl být booklet, který bývá součástí většiny CD. Mezi další časté důvody, proč stále vyrábět CD patří také jistá tradice ve vydávání alb, a to, že si můžeme výrobek vzít pevně do ruky, a také, pokud chceme album pokřtít, není úplně vhodné polévat flash disk nebo chytrý telefon. K rozhodnutí také patří, zda necháme CD **pálit** nebo **lisovat**. Většinou se doporučuje do 300 kusů pálit a nad 300 kusů lisovat, jelikož i většina společností má možnost lisování CD pouze při objednávce nad 300 kusů. Osobně však doporučuji CD vždy lisovat, jelikož kvalita lisovaného nosiče je vždy vyšší než páleného.

Mnoho kapel dnes také uvažuje o vydání svých písní na **USB flash disku**. Většinou se jedná o větší investici, než při výrobě stejného počtu kusů CD. Výhodou flash disku je především to, že si jej můžeme snadno přehrát téměř kdekoli a hudbu dostaneme rychle do dalších zařízení. Navíc je malý a dobře přenosný. Nevýhodou může být právě finanční stránka, ale také chybějící booklet, který sice můžeme na flash disk také vložit, ale ztrácí se zde výhoda „hmatatelnosti“ produktu, a pokud je součástí bookletu plakát, tak také možnosti fyzického užití, pokud si dotyčný booklet sám nevytiskne.

Nejvíce se ale rozmáhá postoj, že hudbu hudebník nebude poskytovat na žádném fyzickém nosiči, ale pošle ji do světa přes brány **internetu**. V tomto případě jsou dvě možnosti, jak hudbu šířit. **Zdarma** nebo za **poplatek**. Kolem této problematiky se v současnosti rozproudila velká diskuze, zda by hudba měla být placená nebo ne. V této práci však tuto problematiku necháme stranou.

Šířit hudbu **zdarma** na internetu bývá jedna z nejsnazších možností. Hudebník může hudbu naložovat na veškeré profily na různých stránkách pro kapely (např. Bandzone.cz, Facebook, Musicmap, atd) nebo na další portály, jako je Youtube, Soundcloud, atd., kde si ji posluchač může online přehrát nebo stáhnout zdarma. Nebo lze využít prostory pro ukládání a stahování různých souborů a dat (ulož.to, atd.)

Pokud se kapela rozhodne hudbu vložit na **internet za poplatek**, je proces trochu složitější. V České republice vznikl pro tyto účely portál **prodejhudbu**(prodejhudbu.cz), který založila společnost *Supraphon*. Tento portál dokáže hudbu dostat téměř do celého světa, skrz velmi známé online prodeje hudby, jako je *iTunes*, *Spotify*, *Supraphonline*, *Deezer* atd.

Je však nutné splnit několik kroků, aby se hudba mohla takto šířit. Prodejhudbu má samozřejmě několik možností. Celý proces najdete popsáný na stránkách prodejhudbu. Zde bych si dala jen pozor na to, zda určit jako výrobce Supraphon, jelikož by tím pádem získal padesát procent z našeho zisku od společnosti Intergram.

Popularita **vinylových desek** v současnosti velmi vzrůstá. Posluchači se k nim rádi vracejí, protože mají pocit, že hudba je živější, teplejší, jde také o jistou tradici a dojem, který v nás poslech z gramofonu zanechá. Mnoho známých kapel proto vydává svou hudbu i na těchto nosičích. Výroba vinylu je ale velice nákladná, proto bych tuto možnost volila ve chvíli, kdy buď má kapela dostatek financí, nebo ve chvíli, kdy ví, že bude mít pro nosič odběratele, kteří výrobu zpětně zaplatí. Pokud jde o odlišnost zvuku, nelze srovnávat vinyl a CD. Jde především o vkus a vlastní preference, můžete mít zvukově velmi dobré CD, ale i velmi dobrý vinyl, a naopak. Pro oba tyto nosiče je ale nutné jinak pracovat při mixu a masteringu. Buď se musí rozhodnout předem, jaký nosič se zvolí, nebo je nutné udělat dva mixy a masteringu. Zajímavostí je, že největší výrobce vinylových desek na světě sídlí v Čechách. Jmenuje se GZ media a najdeme jej v Loděnicích u Berouna.

3.5.4 Propagace

Ve chvíli, kdy se kapela rozhodne, že nahrávka je určena pro veřejnost, je na místě vymyslet tzv. „*propagační plán*“, nebo aspoň promyslet, jak s nahrávkou naloží. Mnoho kapel má pocit, že píseň prostě vydají a „něco“ se stane. Tak to bohužel nebývá. Proto je nutné se vrátit ke kapitole „Materiál“, a znovu se podívat, zda si všichni odpověděli na

otázky, které pak určí, co s nahrávkou plánují udělat. Podle toho by měli vymyslet svůj propagační plán.

3.5.4.1 Co můžeme do plánu zahrnout

Pokud si nejste jisti, co se takovým plánem myslí, v této kapitole se to pokusím vysvětlit. Takových plánů může být nespočet, protože každá kapela i interpret mají v plánu různorodé věci, chtějí jít různými cestami, a tak se i k propagaci staví jinak. Co tedy můžeme zahrnout do našeho plánu:

Jak nahrávku poprvé zveřejníme – Postup před vydáním a prvním zveřejněním nahrávky

- *Koncert k vydání (křest) a jeho propagace*
- *Vydání na internetu a propagace*

Jak dostat nahrávku mezi širokou veřejnost – Postup propagace po oficiálním vydání nahrávky

- *Propagace nahrávky na internetu a koncertech (internet, CD, koncerty, tour...)*
- *Propagace nahrávky v rádiích*
- *Propagace nahrávky s klipem v televizi*

Problematika propagace je velmi rozsáhlá, a proto ji nelze celou probrat v této práci.

3.6 Rozpočet a časový harmonogram

Kolik na to mám času a peněz

Jak už jsem několikrát zmínila, mnoho věcí při nahrávání závisí na finanční situaci. Záměrně jsem si tento bod nechala v přípravě na nahrávání na konec. Je to z toho důvodu, že bych chtěla zdůraznit, že finance jsou jistě důležitou součástí hudební cesty, ale neměly by být zásadní. Hlavní je především hudba a nadšení, díky kterému jdeme vpřed a milujeme to, co děláme. Pokud tuto hnací sílu hudebník má, může to při shánění financí dost pomoci, a zároveň to může pomoci získat mnoho věcí bez velké finanční zátěže právě

tím, že do procesu vtáhne dotyčný ostatní. V této kapitole bych se chtěla dotknout tématu možností financování nahrávání.

3.6.1 Možnosti financování nahrávání

Je nespočet možností, jak sehnat finance pro projekt. Mnohem složitější je se ale k těmto financím reálně dostat. Po přímých rozhovorech a setkáních se sponzory a hudebníky, kteří podporu získali, jsem došla k závěru, že nejdůležitější je být ve shánění financí aktivní a neodbytný. Hudebník by se neměl bát jít i cestou, která není běžná. Zde je několik možností, které lze při shánění financí využít:

Vlastní zdroje

Sponzorské dary

Granty

Crowdfunding

Vlastní zdroje

Ve většině případů bude nutné, aby alespoň část výdajů pokryl muzikant z vlastních zdrojů. Především pokud jde o začínající kapelu, za kterou nestojí žádné vydavatelství nebo sponzor. Dobrým řešením je ukládat si část peněz, které získá kapela z koncertů do kapelní „kasičky“, a ty pak použít. Bohužel, realita je často taková, že si mnoho začínajících kapel na koncertech vydělá pouze na náklady koncertu. Z toho důvodu bude potřeba, aby si v kapele ujasnili, kolik peněz jsou ochotni dát z vlastních zdrojů, a podle toho se rozhodovali dál.

Sponzorské dary

Pokud vlastní zdroje nedosahují tak vysoko, aby si hudebníci mohli dovolit vysněné studio, je na místě promýšlet další finanční zdroje. Jednou z možností je sehnat sponzora. Sponzor se dá shánět různými způsoby, stejně jako může projekt různými způsoby podpořit. Vhodné je promyslet, koho by bylo možné oslovit a proč a co mu může hudebník nabídnout (propagaci na koncertech, webech, CD, product placement v klipu, na CD, stránkách, soc. sítích, koncert zdarma, workshop, znělku do reklamního spotu...). Možností je nespočet. Samotní sponzoři radí si vše připravit přehledně sepsané (doporučuji

webovou prezentaci, kterou můžete jednoduše poslat do emailu). Vymyslet lze různé cenové balíčky. Spíše než samotný email zdůrazňují sponzoři osobní komunikaci, která může vyzdvihnout originalitu projektu. Osobní kontakt je vždy lepší než pouhý email, který může v korespondenci zapadnout. Email je vhodný zaslat až po předchozí domluvě.

Granty

Další možností je porozhlédnout se po vypsaných grantech pro účely, které by mohly korespondovat se záměrem kapely. Hledat se dá ve městě, na ministerstvu kultury, atp. Podobné granty vypisují i velké firmy (např. O2, banky,...). Nejprve je vhodné projít si podmínky, za kterých si o podporu lze zažádat, a poté se pustit do práce. Žádosti bývají často zdlouhavé, ale pokud se správně vyplní, může přijít velká finanční záplata.

Crowdfunding

Velmi populární se stala metoda crowdfundingu. V podstatě jde o způsob financování, kdy se na větší částku složí více lidí. V České republice funguje už několik firem, které tuto službu poskytují. Mezi nejznámější patří Hithit.cz a Startovac.cz. Peníze na projekt lze přidat jen tak, ale přispěvatelům se dá nabídnout i něco na oplátku, jako například už hotové CD, vstupenky na koncert, ale třeba i setkání s kapelou na nějakém zajímavém místě, jízdu dodávkou na koncert, nebo nástroj, na který se na koncertech hrálo. Částky za tyto balíčky lze upravit podle hodnoty balíčku.

3.6.2 Časový harmonogram nahrávání

Často jedna z nejsložitějších součástí nahrávání je jeho časové rozložení a naplánování. Aby mohli všichni členové kapely, další hudebníci, aby bylo ve studiu volno, aby se vše stihlo včas. Tyto a další myšlenky se každému, kdo bude nahrávání plánovat, budou objevovat v hlavě, a strašit, než je konečně dá dohromady. Ani poté se nedá koloběh plánování zcela vypnout, protože často se při nahrávání musí pracovat se zpožděním. To, že je nutné nahrávání naplánovat od přípravy až po vydání jsem již zmiňovala. V této kapitole bych ráda upozornila na několik věcí, na které je dobré si při plánování dát pozor.

Znát všechny termíny

Naplánovat si celý postup od začátku do konce

Časové rezervy

Znát všechny termíny

Aspoň jeden člen kapely by měl znát všechny termíny, které je potřeba dodržet, a měl by kontrolovat, jestli se všechny stíhají, popřípadě je podle potřeby upravit. Důležité termíny by měly být zapsány na místě, kde se na ně celá kapela může kdykoli podívat (Google kalendář, skupina na Facebooku, atp.). Pro přehlednost není na škodu je vytisknout a vyvěsit ve studiu či zkušebně, kde na ně všichni vidí, a mohou si sami kontrolovat, jestli jde vše podle plánu.

Naplánovat si celý postup od začátku do konce

Promyslet celý postup od první schůzky po poslední známé termíny zveřejnění či propagace. Samozřejmě se vše dá zvládnout bez velkého plánu, ale nemusí se dosáhnout takových výsledků, jako když se práce propracuje do detailů. Doporučuje se určit si záchytné body, jako jsou různé schůzky před nahráváním, termíny nahrávání – kdy se bude nahrávat jaká píseň, kdy bude nahrávat kdo, kdy se bude dělat mix, a kdy mastering, kdy dojde ke zveřejnění, atd. Při plánování se musí také rozhodnout, zda budou nahrávat všichni společně nebo zvlášť. Hodně závisí na finančních a časových možnostech. Každému vyhovuje jiný postup, proto je v pořádku zvolit hlavně to, co nejvíce vyhovuje hudebníkovi.

Časové rezervy

Na každou činnost je nutné dát si dostatek času. Zní to jako jasná věc, ale mnohokrát už se stalo, že si kapela řekla, že mají vše tak připravené, že nahrají 3 písně za den, a nakonec zjistili, že zvládnou sotva jednu. Hodně záleží, jak velká příprava předcházela samotnému vstupu do studia, ale vždy je správné se připravit na to, že se něco nemusí dařit, někdo se může zpozdít, může se dostavit únava, něco bude potřebovat uležet do druhého dne, atd. Vždy je lepší myslet na kvalitu než na kvantitu.

3.7 Shrnutí

Všechny tyto kapitoly pojednávají o přípravě na nahrávání. V některých už jsem se dotkla i samotného nahrávání, protože jedno bez druhého nemůže existovat, a vše je proto velmi propojené. Než se pustíme do kapitol o nahrávání, chtěla bych upozornit, že veškeré rady jsou orientační, a lze je různě měnit, vybrat si jen něco podle své potřeby. Vždy pracujte podle vlastních potřeb a zkušeností.

4 Ve studiu

Dostáváme se k samotnému procesu nahrávání. Nahrávání se bude lišit podle odlišností zvolených možností z předchozích kapitol. V těchto kapitolách přiblížím nahrávání především z pohledu vlastní zkušenosti, která nejvíce pramení z nahrávacího studia Sono Records a použiji zkušenosti dalších hudebníků, producentů a zvukařů. Kapitoly hlavně sledují popis různých technik a možností nahrávání.

Proces nahrávání by se dal rozdělit do tří základních celků. Prvním je příprava na samotné nahrávání. V tuto chvíli se ale už nebudeme zabývat přípravou, jako v předchozích kapitolách, ale o procesu těsně před nahráním zvuku. Hromadně bych tento proces nazvala *zvučení*.

Po zvučení logicky přichází samotné *nahrávání*. Tyto dvě části se vzájemně proplétají, jelikož není běžnou praxí nahrávat vše hromadně. V kapitole o nahrávání se budu věnovat problematice posloupnosti nahrávání, problematice hromadného nahrávání a nahrávání zvlášť, či po skupinách. Také se budu věnovat způsobům nahrávání, rozeberu zde stručně nahrávání nejběžnějších nástrojů pro kapelu a zpěvu, dotknu se problematiky analogového a digitálního nahrávání, nebo také psychiky při nahrávání.

Poslední součástí je *finalizace* nahrávek. Sem patří neodmyslitelně mix a mastering písní.

4.1 Zvučení

Nastavení zvuku může mít zásadní dopad na celou nahrávku, proto je velmi důležité ho nepodcenit a věnovat mu dostatek času. Jednou z věcí, které je dobré se vyvarovat, je přístup „nevadí, že to teď moc nehraje, vše se dodělá v postprodukci“. Většina zkušených hudebníků se shoduje, že v rámci nahrávání je stále nejvíce důležité nespoléhat na efekty a technické vymoženosti doby, ale naopak na vyladění zvuku hned na začátku.

Existuje mnoho přístupů nahrávání, které se odvíjí od různých faktorů. Proto berte tyto kapitoly, jako jednu z možností.

4.1.1 Důležité faktory při zvučení

Každé reálné nahrávání začíná zvučením. Jedná se o proces, kdy zvukový inženýr připravuje zázemí pro samotné nahrávání. Proces může být odlišný podle toho, zda nahrává **velké těleso** (orchestr, sbor,...), **malé těleso** nebo **kapela**. Také se liší podle **stylu a žánru**, jaký se bude nahrávat, což většinou určuje i výběr nástrojů, které se k nahrávce použijí. Dá se také odlišit nahrávání **pouze instrumentální, pouze vokální**, nebo **vokálně – instrumentální**. Odlišit můžeme i to, zda bude skupina nahrávat **dohromady, po skupinách, nebo po jednom**. Podle toho se vybírají specifické mikrofony, aparáty, nástroje, řeší se různé možnosti nahrávání, které se mohou použít, nebo jsou vhodné použít.

Mikrofony

Než se pustím do samotných nástrojů a zpěvu, chtěla bych ještě přiblížit problematiku mikrofonů a jejich druhů, jelikož se zde budou různé druhy mikrofonů často objevovat. Pro přehlednost tedy uvádím základní rozlišení mikrofonů.

Základem mikrofonu je citlivá membrána, která se díky zvuku rozkmitá.

Mikrofony můžeme rozdělit podle různých charakteristik. Zde uvedu některé z nich.

Rozdělení mikrofonů dle typu snímání zvuku

V této části si mikrofony rozdělíme do tří skupin (existuje i více mikrofonů, zde se ale podíváme na ty zásadní):

Dynamické

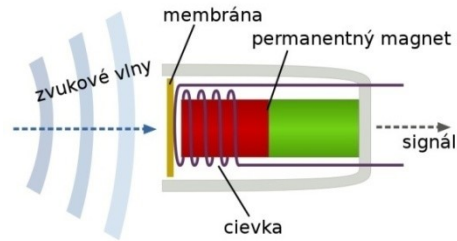
Kondenzátorové

Páskové

Dynamické

Dynamický mikrofon svůj název získal díky tomu, že pracuje jako dynamo. Pro svou funkci využívá elektromagnetickou indukci. Zvukové vlny rozhýbou cívku okolo permanentního magnetu, čímž vzniká indukované napětí. Oproti kondenzátorovému mikrofonu nevyžaduje napájení zvlášť, ale jeho součástí je předzesilovač.¹⁸

¹⁸Admin. „*Ako to funguje*“. Ako funguje mikrofon [online]. , 2017. [2015]. Dostupné z: <http://www.akotofunguje.sk/ako-funguje-mikrofon/>



obr. 1¹⁹



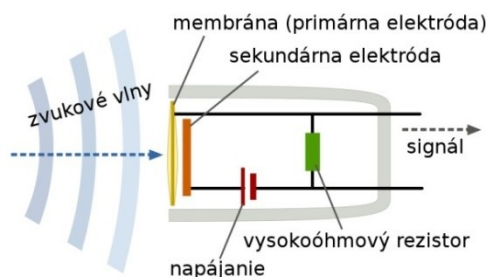
Obr. 2²⁰

Dynamický mikrofón sa najviac používa pri živom vystúpení, jelikož není tak citlivý a má barvitý zvuk. Cenově býva dostupnejší než kondenzátorový. Pro údržbu je nenáročný.

Kondenzátorové

Hlavní součástí kondenzátorového mikrofónu je kondenzátor. Ten se skládá ze dvou kovových desek, které jsou od sebe odděleny vzduchovou vrstvou nebo jiným izolantem. „Když kondenzátor připojíme k mřížkovému přepětí, desky se nabíjí a okolo nich se vytvoří elektrostatické pole. Jedna z desek slouží jako membrána, její hmotnost je přitom dvacetkrát menší než u dynamického mikrofónu, takže se pohybuje rychleji a s lepší odezvou.“²¹

Vzdálenost těchto stran se mění podle rozkmitání membrány akustickým signálem, a tím se také mění kapacita kondenzátoru. Tento typ mikrofónu vyžaduje vlastní napájení.



Obr. 3²²



Obr. 4²³

¹⁹ Admin, 2017. *Dynamický mikrofón* [náčres].

²⁰ Autor: Původně soubor načel Erik Baas na projektu Wikipedie v jazyce nizozemština – Na Commons přeneseno z nl.wikipedia., CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=4027737>

²¹ COULTER Leo, JONES Richard, 2009. *Jak nahrávat svoje skladby. ...a umířovat je na internet přeložil Petr Stříbrný*. Praha: Nakladatelství Slovart. 192 s. Czech edition, ISBN 978-80-7391-504-9

²² Admin, 2017. *Kondenzátorový mikrofón* [náčres].

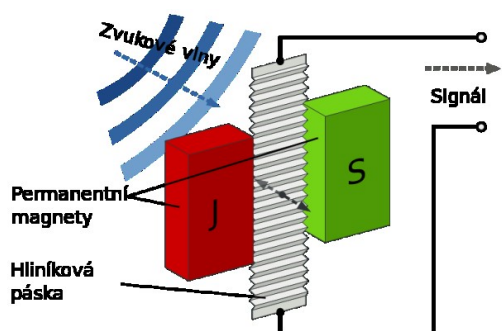
²³ Autor: Equationaudio – Vlastní dílo, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=7171216>

Tento typ mikrofonu je vhodný pro nahrávání hlavně pro svou citlivost a rychlou reakci. Má velký dynamický rozsah. Nevýhodou může být vyšší cenová relace, složitá údržba a křehkost, nebo také to, že potřebuje napájení.

Páskové

Páskové mikrofony se řadí mezi dynamické mikrofony. Stejně jako u dynamických vytváří trvalý magnet silové pole, ale na rozdíl od dynamických není obalen kovovou cívkou, ale je uvnitř něj zavěšen jemný vlnitý pásek. Když se pásek rozkmitá, indukuje díky přítomnosti magnetického pole elektrické napětí.²⁴

Tyto mikrofony jsou velice křehké, ale jejich zvuková reprodukce je velmi dobrá. Není vhodný pro živá vystoupení, cenově se pohybuje ve vyšší relaci.



Obr. 5²⁵

obr. 6²⁶

Rozdělení mikrofonů dle směrové charakteristiky

V této kategorii rozliším mikrofony na tři typy:

Kardioida

Osmička

Kulová charakteristika

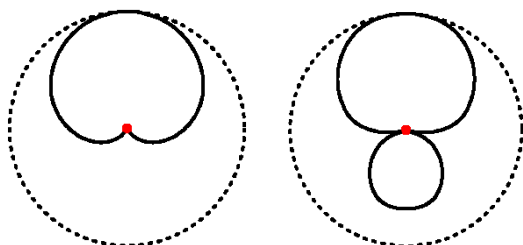
²⁴COULTER Leo, JONES Richard, 2009. *Jak nahrávat svoje skladby. ...a umisťovat je na internet* přeložil Petr Stříbrný. Praha: Nakladatelství Slovart. 192 s. Czech edition, ISBN 978-80-7391-504-9

²⁵ Autor: Bändchenmikrofon.svg: Arne Nordmann (norro)derivative work: Amunak (talk) – Bändchenmikrofon.svg, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=17988823>

²⁶ Reprofoto, Lidovky.cz, [fotografie] Dostupné z: http://www.lidovky.cz/foto.aspx?r=ln_kultura&foto1=HLM105559_mikrofon.jpg

Kardioida

Kardiodní nebo hyperkardiodní směrová charakteristika znamená, že mikrofon bude zvuk snímat „zepředu“ a je utlumen zvuk ze stran a zpoza mikrofonu.

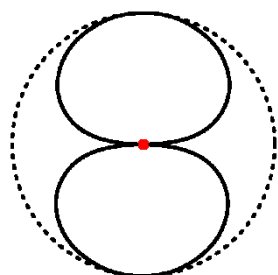


Obr. 7²⁷

obr. 8²⁸

Osmička

Osmičková směrová charakteristika znamená, že mikrofon snímá „zepředu“ a „zpoza“ mikrofonu a zvuk je tlumen ze stran mikrofonu.



Obr. 9²⁹

Kulová charakteristika

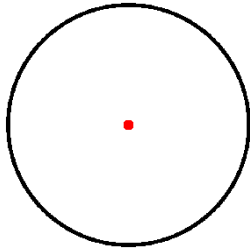
Kulová charakteristika znamená, že zvuk je snímán ze všech stran mikrofonu.³⁰

²⁷ CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=327731>

²⁸ CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=327732>

²⁹ CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=327730>

³⁰KADLEC Luke. „*Hudební nástroje*“. Pár osobních zkušeností [online]. Praha: webnode, 2011. [2011]. Dostupné z: <http://test-nastroju.webnode.cz/nahravani/nahravani-zvuku-pres-mikrofon/>



Obr.10³¹

Fáze (phase)

Při zmínce o mikrofonech je nutné zmínit i pojem fáze. Jedná se o jev, který se může projevit při používání dvou a více mikrofonů najednou, tzv. fázový posun. Zvuk do jednoho z mikrofonů dorazí dřív než do druhého. To může způsobit, že se signály od sebe odečtou a výsledný zvuk bude nepřírozený nebo zabarvený.³²

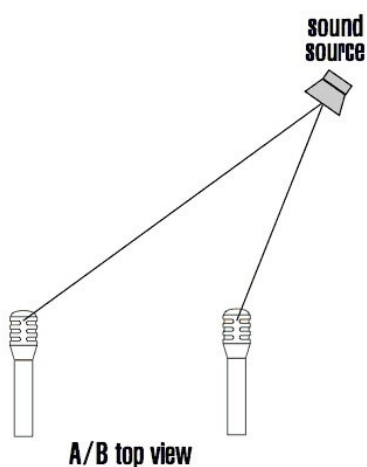
Aby se tento jev neobjevoval, používají se různé nahrávací techniky, např. technika X/Y, metoda A/B, metoda ORTF a další. Tyto metody přikládám v příloze.

³¹ Autor: Omegatron – Vlastní dílo, Volné dílo, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=327729>

³²KADLEC Luke. „*Hudební nástroje*“. Pár osobních zkušeností [online]. Praha: webnode, 2011. [2011]. Dostupné z: <http://test-nastroju.webnode.cz/nahravani/nahravani-zvuku-pres-mikrofon/>

Příloha 3

Metoda A-B



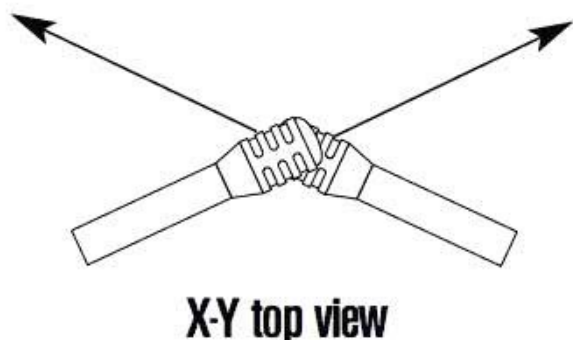
Obr.11³³

„Dva všesměrové mikrofony jsou umístěné paralelně vedle sebe (např. 50cm) naproti zdroji zvuku. U tohoto typu záznamu se však fázová interference projevuje dost výrazně, pokud budete výslednou nahrávku poslouchat v monu. Poučka říká, že vzdálenost mezi mikrofony by měla být zhruba třinásobek vzdálenosti mezi nahrávaným zdrojem a polohou mikrofonů. Pokud tedy takto nahráváte pěvecký sbor vzdálený 3m od mikrofonů, vzdálenost mezi nimi by při použití této techniky měla být zhruba 9m.“³⁴

³³KADLEC Luke. „Hudební nástroje“. Pár osobních zkušeností [online]. Praha: webnode, 2011. [nákres]. Dostupné z: <http://test-nastroju.webnode.cz/nahravani/nahravani-zvuku-pres-mikrofon/>

³⁴KADLEC Luke. „Hudební nástroje“. Pár osobních zkušeností [online]. Praha: webnode, 2011. [2011]. Dostupné z: <http://test-nastroju.webnode.cz/nahravani/nahravani-zvuku-pres-mikrofon/>

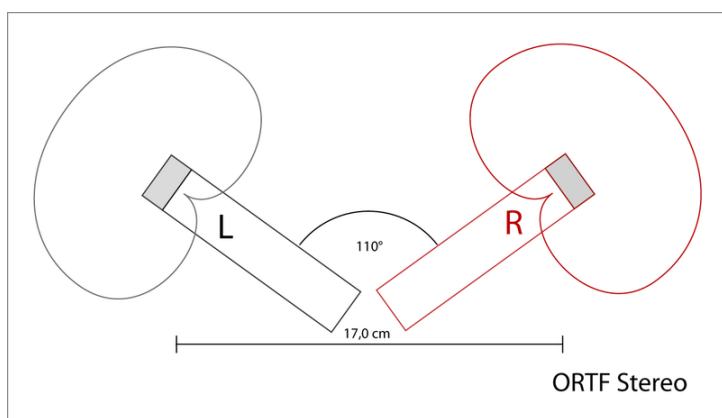
Metoda X/Y



Obr. 12³⁵

„Dva mikrofony s kardioidovou charakteristikou umístěné "křížem" přes sebe v úhlu 90 - 135 stupňů. Tato technika poskytuje velmi dobrou kompatibilitu při mono poslechu nahrávky, neboť jsou membrány mikrofonů blízko sebe a časový rozdíl audiosignálů je mezi nimi nepatrný.“³⁶

Metoda ORTF



Obr. 13³⁷

„Dva mikrofony s kardioidovou charakteristikou vzdálené od sebe 17cm pod úhlem cca 110 stupňů. Jedná se o modifikaci X/Y metody - rozdíl je ve větší šířce stereo záznamu. Může

³⁵KADLEC Luke. „Hudební nástroje“. Pár osobních zkušeností [online]. Praha: webnode, 2011. [nákres]. Dostupné z: <http://test-nastroju.webnode.cz/nahravani/nahravani-zvuku-pres-mikrofon/>

³⁶KADLEC Luke. „Hudební nástroje“. Pár osobních zkušeností [online]. Praha: webnode, 2011. [2011]. Dostupné z: <http://test-nastroju.webnode.cz/nahravani/nahravani-zvuku-pres-mikrofon/>

³⁷KADLEC Luke. „Hudební nástroje“. Pár osobních zkušeností [online]. Praha: webnode, 2011. [nákres]. Dostupné z: <http://test-nastroju.webnode.cz/nahravani/nahravani-zvuku-pres-mikrofon/>

*být ale problém s menší hlasitostí audiosignálu, který se nachází uprostřed stereo obrazu.*³⁸

Další metody:

Mid/Side - M/S - tato metoda kombinující dva mikrofony. Jeden s osmičkovou charakteristikou a jeden všesměrový. Otočením fáze se "dopočítají" jednotlivé kanály.

³⁸KADLEC Luke. „*Hudební nástroje*“. Pár osobních zkušeností [online]. Praha: webnode, 2011. [2011]. Dostupné z: <http://test-nastroju.webnode.cz/nahravani/nahravani-zvuku-pres-mikrofon/>

4.1.2 Zvučení jednotlivých nástrojů a zpěvu

V této kapitole bych chtěla přiblížit zvučení a přípravu jednotlivých nástrojů. Zaměřím se především na nástroje, které se vyskytují běžně v kapelách v současné době. O přípravě nástroje jako takového jsem psala již v předchozích kapitolách. Nyní se zaměříme na přípravu těsně před aktem nahrávání. O valnou většinu úkonů by se měl postarat zvukař, proto následující řádky berte jako informativní a určené pouze pro základní přehled. Je také užitečné mít o nahrávání povědomí, pokud jdeme do studia bez producenta, nebo si chceme něco nahrát sami. Nástroje jsem volila dle pořadí, v jakém se běžně nástroje nahrávají (pokud nahráváme po stopách).

4.1.2.1 Bicí

Pokud se budou nástroje nahrávat po stopách (o tom více v dalších kapitolách), většinou se jako první nahrávají bicí (poté, co se udělá pilotní nahrávka, podle které se pak nahrává). Nastavit a nazvučit správně bicí je jedna z velmi složitých, ale zásadních věcí. Hodně záleží na možnostech studia, a jak se bicí budou nahrávat. Pokud jde o velké studio, většinou je k dispozici speciální místnost, která je pro nahrávání bicích uzpůsobena. Bicí se pak nahrávají jak v ní, tak i ve vedlejší místnosti, čímž lze dosáhnout dalších zajímavých možností zvuku (taková místnost se například nachází v Sono Records, kde se bicí pak snímají i z hlavní místnosti vedle, která je zajímavá svou akustikou). V menších studiích se většinou nachází pouze jedna nahrávací místnost. Pokud si bicí chceme udělat doma, volí se různé programy, v kterých si celkem slušně znějící bicí lze „naklikat“ v počítači, a následně nesamplovat nějakým zajímavým zvukem, protože většinou každý nemá možnost si bicí živě nahrát.

Podle možností studia se také liší, kolika mikrofony se budou snímat. Pro bicí soupravu se většinou používá sada mikrofonů, která se rozmístí k určitým bubnům a činelům. Zároveň se pak postaví ještě tzv. *ambientní mikrofony*, které celé bicí snímají z dálky. Většinou se používají dynamické mikrofony pro bubny a kondenzátorové pro činely.³⁹

Cca od 70. let minulého století se používá k nahrávání bicích více jak 4 mikrofony (až např. 16). Velmi revoluční a používanou metodou byla *metoda Glyna Johnse*, což byl

³⁹KADLEC Luke. „*Hudební nástroje*“. Pár osobních zkušeností [online]. Praha: webnode, 2011. [2011]. Dostupné z: <http://test-nastroju.webnode.cz/nahravani/jak-nahravat-nastroje/>

uznávaný zvukař a producent, který spolupracoval s velikány, jako například Rolling Stones nebo Bob Dylan. Jeho metoda se proslavila především díky tomu, že pro získání velkého „živého“ zvuku bicích použil čtyři mikrofony.⁴⁰ Více o této metodě můžete zhlédnout například v tomto videu:

<https://www.youtube.com/watch?v=BdiPLpXASgo>

Dnes bývá běžným postupem snímat bicí více mikrofony (cca 10), které se rozmístí tak, aby se snímal zvlášť velký buben (kopák), hi – hat, snare (někdy bývá snímán seshora i zespona, kvůli tomu, aby se nahrál jak úder, tak struník bubnu), přechody, kotle a činely. A k tomu mikrofony, které berou celé bicí z větší dálky. Zde se můžete podívat na jeden z příkladů zvučení bicích:

<https://www.youtube.com/watch?v=ryLgoPy1UNw>

Můžete se také setkat s pojmem **drum triggering**. Trigrování bicích je metoda, která se dnes již celkem hojně používá. Většinou se na bicí nasadí trigger – snímač (<https://kytary.cz/2box-trigit-trigger-kit/HN160246>), který podle impulzu vytvoří nový zvuk přes elektronický modul. Tento zvuk pak můžeme nesamplovat zvukem, který si sami vybereme ze zvukové banky. Tím získáme zvuk klasických akustických bicích, ale i zvuk například nějakých profesionálních bicích. Tyto dva zvuky můžeme použít zvlášť, ale můžeme je i kombinovat. Výhodou může být to, že zvuk je vyrovnanější při rychlých úderech, a máme pak více možností při mixu. Manipulace není ale vždy jednoduchá, proto trigrování používají často profesionální kapely k tomu, aby jejich výsledný zvuk byl vždy stejný.

Zvučení bicích je alchymie, která nemá jediný postup. Hledání správného zvuku může zabrat hodně času, a cíl hledání se může lišit podle různých faktorů. V procesu zvučení je skvělé být kreativní a důsledný. Hledat a zkoušet, dokud nenaleznu ten správný kýžený zvuk, nebo aspoň něco, co se tomu podobá.

⁴⁰COULTER Leo, JONES Richard, 2009. *Jak nahrávat svoje skladby*. ...a umístit je na internet přeložil Petr Stříbrný. Praha: Nakladatelství Slovart. 192 s. Czech edition, ISBN 978-80-7391-504-9

4.1.2.2 Kytary

Po bicích se většinou zvučí basová kytara nebo elektrická či akustická kytara.

Elektrická kytara

Kytary se mohou snímat mikrofonom nebo linkou. Zase jde hlavně o možnosti studia a preference hráče či zvukaře. V Sono Records jsme výhradně snímali zvuk mikrofonom z aparátu. Někdy byl kytarista s kytarou v režii, někdy přímo v místnosti, kde se aparát nahrával. Pokud je k dispozici dobrý aparát, je dobré ho využít a zvuk nahrát přes něj. Samotné nastavení předzesilovače a aparátu může výsledný zvuk hodně změnit, proto se doporučuje se v něm hned na začátku „pošťourat“, a dostat z něj to nejlepší. Pro nahrávání kytar se používá často mikrofón SHURE SM57. Výběr mikrofónu může zvuk hodně ovlivnit, proto se nebojte zkoušet a hledat výsledný zvuk. Hodně také záleží na pozici mikrofónu. Zvuk se může podle umístění lišit například takto: střed reproduktoru – jasný a výrazný zvuk, mimo střed – teplejší a vyváženější zvuk.⁴¹

Akustická kytara

Akustická kytara se snímá podobně jako elektrická. Nedoporučuje se snímat přes vestavěný snímač a výstup, protože tím neobsáhnete celkový zvuk kytary, ale pouze jeho část. U akustické kytary je důležité vědět, čeho se chce v závěru docílit. Jestli by měla být kytara pouze jako podklad nebo barva, která doplňuje celek, nebo jako hlavní podkladový nástroj. Podle toho se také volí mikrofóny, kterými se kytara snímá a jejich vzdálenost. Může se někdy snímat i dvěma mikrofóny, ale vždy se musí dát pozor na fázi mikrofónu.

Basová kytara

Basová kytara je specifická hlavně tím, že by měla hudbu podtrhnout. Celkově se doporučuje basovou linku nahrávat bez sluchátek v režii, protože potřebujete slyšet i nízké frekvence basy.

Basu můžete nahrát více způsoby. Například přes DI výstup přímo do nahrávacího zařízení, což bývá ta jednodušší varianta, nebo snímáním reproduktoru basového komba. Také se tyto možnosti dají kombinovat.

⁴¹COULTER Leo, JONES Richard, 2009. *Jak nahrávat svoje skladby*. ...a umístit je na internet přeložil Petr Stříbrný. Praha: Nakladatelství Slovart. 192 s. Czech edition, ISBN 978-80-7391-504-9

4.1.2.3 Klávesové nástroje a klavír

Klavír

Pro zvučení klavíru existuje nespočet možností. Jde hlavně o hledání zvuku a zkoušení, kde klavír hraje nejlépe pro váš účel. Vhodné bývají membránové kondenzátorové mikrofony. Většinou se při zvučení odklopí vrchní deska klavíru a mikrofon se umísťuje shora. Blíž ke klavíru bývá zvuk ostřejší a naopak. Můžete vyzkoušet odklopit i jiné části klavíru a mikrofon umístit tam.

Elektrické klávesy a klavíry

Zvučení elektrických kláves a pian nebývá žádnou složitostí, jelikož se většinou nehledá zvuk nástroje při zvučení, ale až později, když se nástroj sampluje.

4.1.2.4 Zpěvy a vokály

Dost zásadní, a tak trochu ojedinělou kapitolou je zvučení zpěvu a pěveckých vokálů. Odlišnost je hlavně v tom, že se nejedná o nástroj vnější, ale vnitřní, a to takový, který je součástí samotného člověka. Většinou se proto zpěvy nahrávají na konec a dost často i zvlášť, aby byl zpěvák v pohodě a dostatečně odpočínutý. Pro nahrávání zpěvu ve studiu bývá nejvíce používán velkomembránový kondenzátorový mikrofon, který je velmi citlivý. Takový mikrofon by například při klasickém koncertu nejspíše neobstál hlavně pro svou křehkost a citlivost. Před samotným nahráváním zpěvu je velmi zásadní si určit, který mikrofon se pro zpěváka nejlépe hodí. Nebojte se požádat o to, abyste vyzkoušeli mikrofonů víc. Každému hlasu vyhovuje jiný typ mikrofonu, a proto je dobré, aby si zvukař podle nějaké nahrávky dopředu promyslel, jaké mikrofony by se pro zpěváka mohly hodit, ty připravil pro zkoušku, a udělal si zkušební náběry, podle kterých se pak rozhodne, který se v závěru použije. Možná se to zdá zdlouhavé, ale kvalita nahrávky se často nejvíce odvíjí od prvního nabrání zvuku, a znovu zdůrazňuji, že na postprodukci už bych se tolik nespolehala.

Při mluvení a zpívání používáme často tzv. **explozivy**, což jsou souhlásky s prudkým uvolněním vzduchu (např. t, d, b, p). K utlumení těchto a dalších parazitních zvuků se používá **pop filtr**, což je jemná síťka, která se umístí mezi zpěváka a mikrofon.

Pro nahrávání zpěvu se také používají různé tlumící stěny, podle povahy prostoru. I když nejste kapela, která se zrovna hraje v rádiích, není nic špatného na tom chtít veškerou možnou péči zvukařů.

V Sono Records jsem zpěvy nahrávala v obrovské místnosti, takže jsme často s tlumící stěnou pracovali. Některá studia mají pro nahrávání zpěvu samostatnou kabinu. Pokud se zpěv nahrává doma, doporučuje se vyzkoušet více variant. Možností může být třeba podle zvukového technika Davida Solaře i nahrávání v šatní skříni.

Velmi zásadní je také zvuk, který půjde zpěvákovi do sluchátek jako podklad k nahrávání. Už několikrát jsem si vyzkoušela, že výkon může být diametrálně jiný, pokud se použije odlišné nastavení zvuku či premixů, které jdou do uší. Zkušený zvukař by měl vědět, jaké nastavení bývá pro jeho studio nejlepší, ale vždy pozorujte, jak působí zvuk na vás, jak na něj dokážete reagovat, jestli vás dokáže „nabudit“ k dobrému výsledku, a zda dokážete správně intonovat a frázovat. Někdy je nutné i v polovině nahrávání zvuk předělat, aby zpěv dobře fungoval.

Při nahrávání zpěvu je vhodné dodržet několik zásad, které jsou právě pro proces nahrávání specifické a liší se od veřejného vystupování. Některé z nich se mohou zdát zcela jasné, ale pro problematiku nahrávání je nutné je uvést.

- **Mikrofon by měl být umístěn na stojanu.** Při studiovém nahrávání by se mikrofon nikdy neměl držet v ruce, jako je to často při veřejném vystupování, protože se tím celé nastavení zvuku znehodnocuje. Jakýkoli pohyb může na nahrávce vyvolat šumy a přeslechy, navíc když budeme měnit vzdálenost našich úst od mikrofonu, zvuk se bude měnit. Proto i naše vzdálenost při nahrávání by měla být přibližně stále stejná. Práce s mikrofonem při nahrávání je tedy dost odlišná od živého vystupování, kdy vzdálenost volíme podle síly hlasu.
- **Při nahrávání by měl zpěvák stát.** Pokud zpěvák při nahrávání stojí, mnohem lépe fungují všechny potřebné funkce při zpívání (bránice, dýchání, energie, pěvecký postoj, střed a centrum těla, ad.). Navíc je častou praxí, že je zpěvák mnohem více aktivní a do zpěvu se dokáže více dostat. Samozřejmě mohou existovat i výjimky, které potvrzují pravidlo.

- **Text, noty, tužka, VODA.** Pro dobrý výkon zpěváka by měly být všechny materiály dobře připravené. Text by měl být umístěn na dobře viditelném místě, ke kterému se nebude muset nijak otáčet, po ruce by měl mít tužku, kdyby se mělo něco měnit, a hlavně zdůrazňuji, že je zásadní mít hodně čisté pitné vody. Odlišnost nahrávání oproti živému vystoupení je právě možnost dotváření textu nebo také třeba návrat k pasážím, které se nepovedly.

Většina těchto věcí zasahuje již do procesu nahrávání.

Vokály

Vokály se většinou nahrávají po dokončení hlavní zpěvové linky. Je to hlavně proto, že se potřebujeme držet hlavního hlasu. V současnosti se vokály nahrávají spíše postupně, a vrství se na sebe. Proto zde platí velmi podobné principy, jako u hlavní zpěvové linky. Někdy je možné brát více zpěváků najednou tak, že se použije mikrofon s všesměrovou charakteristikou a vokalisté se rozmístí pravidelně kolem mikrofonu. Pokud se v nahrávce objevují sbory, snímají se většinou několika citlivými kondenzátorovými mikrofony.

4.1.2.5 Další nástroje

Do nahrávky mohou samozřejmě přibýt i další nástroje. Zde je nutné se řídit specifiky každého z nich. Většina se bude nahrávat přes různé typy mikrofonů, podobně jako akustická kytara nebo piano. Vždy je nutné hledat ten správný zvuk a nebát se experimentovat. Před nahráváním je vždy nutné zkontrolovat, zda je nástroj naladěný a vše funguje jak má.

Pro vlastní nahrávku v Sono Records jsme použili několik dalších nástrojů, jako například housle, různé druhy akustických kytar, violoncello, různé druhy klavírů a křidel, marimbu ad. Každý z nástrojů se zvučil odlišným způsobem především kvůli tomu, že měl ve skladbě jinou funkci.

4.1.3 Celkové vyladění zvuku

Důležité je hledat jak samostatně kvalitní zvuk, tak ale i hromadný soulad. Zvuk je nutné si nastavit tak, aby mezi sebou nástroje korespondovaly, a nemuseli se v závěru řešit nějaké

větší úpravy nebo přehrávání některých nástrojů znovu. Jelikož jsme nahrávku z finančních důvodů dělali 4 roky, zvuk některých skladeb se od sebe lišil. Někdy to nebylo na škodu, ale někdy nám to vadilo a v polovině nahrávání jsme dokonce museli přetočit některé nahrávky bicích. Proto velmi zdůrazňuji přípravu, abyste se podobné situaci vyvarovali.

4.2 Nahrávání

Pokud je vše připraveno k nahrávání, přichází se k samotnému nabírání zvuku. Zde je potřeba říct, že technik a možností nabírání zvuku je velké množství, a není v možnostech této práce je všechny popsat. V těchto kapitolách bych se tedy chtěla věnovat především základním kritériím a zvláštnostem nahrávání ve studiu.

4.2.1 Způsoby nahrávání

Několikrát jsem zmiňovala, že existuje velké množství způsobů nahrávání, zvučení, postprodukce a tak dál. Tyto kapitoly si nedávají za cíl vás se všemi způsoby seznámit, ale ráda bych v nich představila základní stavební kameny nahrávání kapely.

4.2.1.1 Dohromady, ve skupinách, nebo zvlášť?

Jedna ze základních otázek je, jak se bude nahrávat. Každá z možností skýtá jisté výhody a nevýhody.

Dohromady

Nahrávání všech nástrojů dohromady může sice navodit živý zvuk, jako na koncertě, ale zároveň je dost náchylné na více chyb. Hráči ani zvukař se nesoustředí pouze na sebe, ale ani nedokážou zcela vnímat ostatní nástroje. Navíc ne mnoho studií má tu možnost nahrávat všechny nástroje v různých místnostech, aby nedošlo k přeslechům, a tím pádem pokud jeden udělá chybu, musí se vše nahrát úplně celé znovu. Pokud se bavíme o zpěvu, ten je vhodné nahrát vždy zvlášť. Hlasivky jsou sval, který se rychle unaví, proto není vhodné je při nahrávání přepínat dlouhým zpíváním. Tento způsob se pro kapely příliš nedoporučuje. Mohou si ho dovolit většinou profesionální kapely, jejichž hráči mají

s nahráváním nějaké zkušenosti. Nahrávání dohromady může přinést úsporu času, ale ta by se neměla podepsat na kvalitě. Pro příklad uvádím zkušenost kapely The.Switch ze studia v Seattlu:

„John na začátku řekl, že na tu desku máme dost málo času, se kterým by rád hospodařil. A že z demáčů cítí, že jsme dobří muzikanti, a proto by rád rovnou všechno nahrával – s tím, že to klidně hned použijeme. Bohužel zas tak dobří hráči nejsme. Jediný, co bylo super, byly bicí. Nakonec jsme tedy šli standardní cestou, kdy se zachovaly jen bicí a všechno jsme pro jistotu znovu přehráli. Dali jsme tomu trochu víc péče. Už to není tak syrový, jako když kapela hraje ve studiu společně na živo, ale pořád trochu jo.“⁴²

Ve skupinách

Nahrávání ve skupinách má svou logiku. Především pro žánr jako je například jazz, může být nahrávání po skupinách užitečné. Někdy hráči mezi sebou potřebují cítit nějaké souznění, sílu. Proto se volí nahrávání některých nástrojů dohromady. Pro některé hráče je nutné hrát s někým dalším, aby ze sebe dokázali dostat to nejlepší. Zajímavé je, že mnoho kapel ze sebe nedokáže dostat tak dobrý výkon jako na pódiu. O této problematice jsem hovořila při nahrávání s Milanem Cimfem, který přesně takto popisoval nahrávání jedné nejmenované známé kapely. Kvůli kvalitě byla kapela nucena nahrávat všechny nástroje zvlášť, ale zpěvák se nemohl dostat do své koncertní formy, když za sebou necítil energii spoluhráčů a před sebou neměl natěšené obecenstvo. Milan tehdy přišel s nápadem, že kapela uspořádá koncert v místní hospodě hned vedle studia, kde se všichni dostanou do potřebné nálady. Po druhé hodině ranní se kapela vrátila do studia a všechny zpěvy byly do oběda hotové.

Zvlášť

Velmi častou metodou je v současnosti nahrávání každého nástroje zvlášť. Tato volba je výhodná v tom, že se hráč může soustředit pouze na svůj nástroj. Také se dají přetáčet jen určité party, protože se lehce nasadí na již nahranou část. S materiálem se také dobře pracuje dál. Aby ostatní hráči nemuseli neustále hrát podklad či zpěv pro zrovna nahrávajícího hráče, nahraje se tzv. PILOT. Ten se pak použije pro orientaci a pocit kapely nahrávajícímu do sluchátek nebo odposlechů. Nevýhodou může být někdy až přehnaně dokonalý zvuk, příliš statický a neživý pocit z nahrávky. Nebo také, jak je vidět z příkladu

⁴²Frontman. Magazín pro aktivní muzikanty [online]. Praha: © AUDIO PARTNER s.r.o., 2013 - [cit. 23.2.2017]. ISSN. Dostupné z: <http://frontman.cz/theswitch-vyridte-tem-co-tu-nejsou-ze-jsme-zpatky>

v předchozím odstavci, neschopnost ze sebe dostat standardní nebo až nadstandardní výkon. Někdy jde také o přehnané vrstvení nástrojů na sebe.

Posloupnost nahrávání

Mnoho hudebních režisérů zdůrazňuje důležitost naplánování, jaká bude posloupnost nahrávání. To ovlivňuje i rozhodnutí, zda se bude nahrávat dohromady nebo zvlášť.

Většinou se začíná s *pilotní nahrávkou*, která má být vodítkem pro pozdější nahrávání a usnadní tak všem hráčům jejich práci. Navíc to vyřeší problém s únavou hlasivek nebo rukou.

Po pilotní nahrávce se většinou začíná s *bicími nástroji*, po nich nastupuje *basa* (někdy nahrávají dohromady). Následují většinou *kytary, klavír a další nástroje*, které mají v nahrávce být. Na konec se nechává nahrávání *zpěvu a vokálů*. Dělá se to především proto, aby byl hotový podklad, do kterého se pak vokál bude nahrávat. Bez jasného podkladu se těžko bude zpěvák orientovat a navíc nelze vymýšlet jakékoli další části, jako jsou třeba feelingy a improvizace.

4.2.1.2 Celou skladbu nebo na části?

Při nahrávání se také často řeší, zda se bude nahrávat celá skladba dohromady, nebo se rozdělí na části, které se nahrají zvlášť. Oba způsoby mají své výhody, a nejlepší volbou je podle mě je zkombinovat. Zvukoví režiséři se shodují, že na počátku nechají hráče nebo zpěváka nahrát píseň v celku, a poté si ji rozdělí na sloky, refrény a menší části. Každá z metod má jiný „feel“ a hudebníci si mohou vybrat, který se líbí víc jim. V některých případech nemáme na vybranou a některé části se musí nahrát zvlášť. Odlišností od živého vystupování totiž je, že ve studiu se mohou stopy, které hráč normálně dohromady nezahraje, překrývat. Dává to hráči prostor pro kreativitu a invenci, kterou na pódiu nezíská.

4.2.1.3 Odlišnosti v nahrávání podle stylu a žánru

Jinak bude vypadat nahrávání metalu a jinak nahrávání popu. Nejsem moc zastánce škatulek, ale před nahráváním je dobré si udat směr našeho stylu. Není nutné se řadit do některého ze žánrů nebo stylů, ale spíš si promyslet, jak chceme znít. K tomu může

dopomoci nějaká oblíbená nahrávka, vzor, který ukáže, co je hráčova představa. Rozhodně není vhodné ji kopírovat. Použít by se měla pro inspiraci, motivaci a jako vzor pro konečnou fázi.

4.2.1.4 Analog vs. Digital

Často kladenou otázkou je, zda je lepší nahrávat analogově nebo digitálně. V dnešní době jde spíše o vlastní vkus a preference. Existuje názor, že analogový zvuk nebyl digitálním překonán, a ve většině velkých studií se na analogové pásky stále nahrává (viz Sono Records). Na druhou stranu digitální zvuk se lépe upravuje a v konečné fázi většinou stejně analogový zvuk digitalizujeme. Tato problematika je velmi složitá, proto se jí v této práci nelze dopodrobna zabývat. Pouze bych podotkla, že je více důležité, aby se vám líbilo to, co ze studia vyšlo, než abyste zkoumali, zda nahráváte analogově nebo digitálně.

4.2.2 Nahrávání jednotlivých nástrojů

Kapitoly o nahrávání jednotlivých nástrojů jsou blízce svázané se samotným zvučením. Proto je dobré se u těchto kapitol občas vrátit ke kapitole o zvučení a propojit si veškeré informace.

4.2.2.1 Bicí

Nahráváním bicích se většinou začíná. Je to hned z několika důvodů. Jeden z nich je určitě **tempo skladby**. Dobrý bubeník by měl mít napsána všechna **tempa skladeb**. Někdy se může stát, že kapela není zvyklá hrát na metronom (klik). Pokud to skladbě nevedí, lze udělat v písni *tempomapy*, podle kterých se bude řídit. Celkově ale nedoporučuji hraní a nahrávání bez metronomu, to si mohou dovolit jen opravdu skvělí bubeníci. I my jsme zvolili v několika skladbách při nahrávání v Sonu tempomapy, ale později jsme od nich upustily, jelikož i když píseň může někdy znít živěji, konečný výsledek pro nás nebyl až o tolik lepší. Navíc, čím přesněji bude bubeník hrát, tím méně bude třeba pozdějších úprav. Při hledání dokonalého zvuku snare a velkého bubnu jsme se někdy dost zapotili, proto

znovu zdůrazňuji, že je lepší zvuk vyladit už na začátku. Pro inspiraci doporučuji kapitulu o nahrávání v zahraničí, kde je zajímavý příklad nahrávání bicích kapely The.Switch.

Bicí nástroje také většinou „tlačí“ celou skladbu, takže je důležité, aby je měli ostatní hráči v uších, až budou nahrávat své party.

Hra na bicí nástroje je velmi náročná, proto by měl být hráč odpočinitý a v dobré náladě. Vše také závisí na stylu, který bude hrát a na vlastních schopnostech a preferencích.

Pokud se nahrává album o 10 písních, není většinou v silách bubeníka všechny skladby nahrát najednou. Nejspíše by to zvládl, ale otázkou je, jak by to ovlivnilo jeho výkon. Při studiovém nahrávání se totiž často setkáme s tím, že skladbu nebo určitý úsek budeme muset zopakovat. Nejde tedy o to přehrát veškeré skladby za sebou, jako na koncertě. Bubeník by měl hrát v souladu s podstatou písně, a měl by se snažit píseň dynamicky vystihnout.

4.2.2.2 Kytary

Elektrická kytara

Elektrická kytara byla v našich nahrávkách stěžejním nástrojem, protože ve většině skladeb vytvářela specifický zvuk. V našem případě měl kytarista připraveno hned několik kytar, které postupně nahrál na sebe. Později se vybíralo, které se nechají a naopak. Vždy jedna nebo více kytar vytvářely harmonii a základní podklad, a další kytary měly spíše úkol vyhrávek a doplňujících riffů. Nadto se občas dohrály ještě party, které se na kytaru vybrnkávaly. Při podobném vrstvení stop je důležité vybalancovat, zda už se nepřekročila hranice snesitelnosti. Studiové nahrávání v této výhodě schovává i nevýhodu toho, že se budeme snažit skladbu přearanžovat.

Akustická kytara

Akustická kytara se objevila v našich nahrávkách několikrát, a pokaždé plnila trochu jinou funkci. Využili jsme ji jako *klasický podklad*, a jako *atmosférické zbarvení*.

Pro podklad jsme si vypůjčili kvalitní akustickou kytaru z hudebnin. U nahrávání akustické kytary je velmi důležité vědět, jaký chceme zvuk, protože někdy se dá zajímavě využít třeba i drnkání prstů o struny, a někdy je tento zvuk nežádoucí. Při našem nahrávání akustická kytara plnila většinou funkci harmonického podkladu, který píseň ucelil.

Pro atmosférické zabarvení jsme zvolili hned několik akustických kytar. Představa byla taková, že se chceme přiblížit „špinavému zvuku kytary“, který by navodil atmosféru osamocené holky, sedící na schodech, jen se starou kytarou, v zapadlé uličce v New Yorku. Jedna z kytar měla dokonce pouze jednu strunu. Pro tento účel jsme udělali malý experiment, a zkusili jsme kytaru nahrát všichni, i když úplně hru na kytaru neovládáme. Výsledkem byla opravdu zajímavá atmosféra nahrávky, která dávala pocit, že na kytaru si opravdu někdo hraje „jen tak“. Na této ukázce bych ráda zdůraznila, že při nahrávání můžeme zvolit mnoho zajímavých možností, v kterých se dá využít netradičních postupů. Není nutné hned hledat kýžený efekt v rámci postprodukce. Podobný příklad uvádím i v kapitole o nahrávání klavíru.

Basová kytara

Basová kytara přichází většinou na řadu jako druhá, protože by měla držet rytmus a krok s bicími nástroji. Při nahrávání v Sono Records jsme někdy kvůli časovým důvodům otočili nahrávání basy a kytary. Na výsledek to nemělo velký vliv.

Velkou výhodou pro nás bylo, že Milan Cimfe, s kterým jsme nahrávali, je skvělý hráč na basovou kytaru, proto i nahrávání basy měl do puntíku vyřešené. Přímo ve studiu jsme si zapůjčili aparát, a Milan často i basovou linku předělával. Často zdůrazňoval, že basová kytara by měla v nahrávce udělat ty správné dunivé frekvence, k čemuž se sama přikláním. Je určitě zajímavé udělat někdy originální propracovanou basu, ale stále je vhodné myslet na to, že v základu by měla být basa jako pevné trámy u domu. Měla by držet celou stavbu spolu s rytmikou. Na tom se shoduje většina hráčů na basu. Zároveň zde podle zvukařů hrají také roli specifické frekvence, které mohou v některých lidech vzbuzovat zajímavé pocity. Tyto frekvence se ale vnímají velmi podprahově, proto si je při poslechu neuvědomujeme.

Občas se dá do nahrávky basa zdvojit. Může to udělat zajímavý výsledný efekt.

4.2.2.3 Klavír

Klavír jsme v Sono Records nahrávali jako tři různé doprovodné složky. Jako *hlavní doprovod, krátké klavírní plochy a jako zabarvení*.

Klavírní doprovod jsme nahrávali na dvou křídlech. I když sama na klavír obstojně vše zahrají, pro jistotu jsem požádala profesionálního hráče. Myslím, že se to vyplatilo,

především proto, že jsme tím nestrávili tolik času, a také do klavírního partu dokázal vložit zajímavé postupy.

Krátké klavírní plochy jsem si již nahrávala sama, jelikož bylo snazší jen sednout a nahrávat, než vše dlouze vysvětlovat. Někdy se tyto plochy v postprodukcí proměnily v jiné zvuky, nebo se upozadily jen jako cosi v pozadí, co dokresluje atmosféru písně.

Pro zabarvení jsme klavír použili do písně, kde jsme chtěli mít starý „hospodský“ klavír. Pokoušeli jsme se takové zabarvení najít v bance zvuků a na nahraný part jej nasadit. Nakonec jsme ale zvolili složitější cestu a vytáhli opravdu velmi staré piano, kterému dokonce chyběly některé klávesy. Tímto bych chtěla zdůraznit, že ve výsledném uvažování se ve většině případech vyplatilo použít původní zvuky, s co nejmenší úpravou. V tomto ohledu je nutné vyjmout elektronickou hudbu.

4.2.2.4 Zpěvy a vokály

Obecná problematika

Nahrávání zpěvu a vokálů spadá většinou až na samotný konec nahrávání. Některé tipy pro nahrávání zpěvů jsem zmínila již v kapitole o zvučení. Zde si tyto tipy doplníme.

Pokud je připravené místo na nahrávání, dobrý zvuk v uších a mikrofon, který zpěvákovi sedí, může se začít. Jako u všech předchozích nástrojů doporučuji i u zpěvu skladbu nejdříve nahrát celou, a poté projít po částech. Nemažte zatím žádný „take“, jen si označte ty, které se vám v tu chvíli nejvíce líbí.. Také (což je spíš práce zvukaře a člověka v režii) se často dělá jeden poslední náběr „jen tak“. Někdy v tu chvíli opadne nervozita, a náběr získá nový rozměr. Mnoho producentů označilo jako jeden z nejlepších první nebo úplně poslední náběr. V těchto případech jde spíše o umění a zkušenosti samotného člověka, který hudbu nabírá. I na něm někdy záleží, jelikož může zpěváka vyburcovat k lepšímu výkonu, nebo naopak demotivovat, a jeho výkon tím zhoršit. U práce se zpěvákem je ještě o něco víc důležité být opatrný, jelikož hlas je přímou součástí člověka, a pokud se člověk necítí dobře, tak to často má dopad i na jeho hlas. Vždy je samozřejmě nutnost individuálního přístupu, protože každému vyhovuje něco jiného.

Pokud se setkáte s tím, že nahrajete první „take“, a zvukař řekne, že nahrajete ještě jeden a stačí, nebojte se ozvat a vyžadovat další náběry. Nikdy nevíte, co se ještě může objevit.

Naopak, pokud hledáte dokonalý part moc dlouho, je na čase to odložit na jindy, nebo vybrat z něčeho, co už máte.

Zpěvy by se neměly naplánovat všechny na jeden den (pokud se nahrává více skladeb). Hlasivky jsou sval, a tak podléhají únavě stejně jako ostatní svaly. Je důležité nechat zpěváka, aby si odpočinul, když potřebuje. Existují případy, kdy zpěvák naopak lépe pracuje, když je pod tlakem, nebo jeho hlas zní zajímavěji, když už je unavený. Znovu zdůrazňuji, že vždy jde o individuální potřeby jednotlivce.

Před nahráváním zpěvu se také příliš nedoporučuje jíst, aby vše mohlo dobře fungovat (bránice, dýchání, atp.), a aby zpěvák nebyl unavený.

Výslovnost, intonace, frázování a výraz

Při nahrávání by si zpěvák měl dát pozor na **výslovnost, intonaci, frázování a výraz**.

Výslovnost jsme řešili již v kapitole o jazyce písní. Zde tedy uvádím zkráceně, že je dobré skladbu zkontrolovat, pokud zpíváme v jiném než rodném jazyce, a přizvat si rodilého mluvčího, a pokud nám to finance a čas dovolí, přizvat ho i k samotnému nahrávání.

Intonace se dá sice v nahrávce upravit, ale není vhodné to s úpravami přehánět. Hlas pak může znít nepřírozně. Někdy je ale naopak lepší dát přednost „taku“, který nebyl tak intonačně dokonalý, ale měl v sobě něco zajímavého, co nás zaujalo.

Frázování by mělo být připravené předem. Zpěvák by měl vědět, kde se bude nadechovat, kde slova a věty rozdělí atp. Nepodceňujte frázování, i když zpíváte v rodném jazyce. Při nahrávání v Sono Records jsme některé české skladby částečně přetextovali, aby zněly víc přirozeně a frázování bylo kompaktnější.

Výraz je často nejsložitěji uchopitelná vlastnost pěveckého projevu. I když máte skladbu přezpívanou milionkrát na koncertě, nebojte se vyzkoušet jiný styl zpěvu. Udělejte si několik verzí a po nějakém čase se k nim vraťte a jednu vyberte. Při nahrávání některých písní jsme například zkoušeli je nahrát velmi silným hlasem, pak světle zabarveným hlasem, dyšným hlasem a někdy třeba i šeptem, nebo mluveným hlasem. Každý zpěvák by měl prozkoumat své možnosti a neměl by se bát experimentovat. Nakonec se dají třeba dva typy smíchat dohromady a vznikne zajímavý souzvuk. V této věci často pomůže například producent, který by měl mít pro podobné věci cit.

Vokály

Při nahrávání **vokálů** se dá pracovat různými způsoby. Vždy je dobré mít vokály připravené, ale někdy na místě zjistíme, že nezní úplně tak, jak jsme čekali. Někteří hudebníci a producenti doporučují improvizaci, jelikož při ní může vzniknout něco, co by mohlo být originální, nebo intuitivní, tím pádem do skladby vhodné.

Vokály by většinou neměly přebít hlavní zpěvovou linku, i proto je nutné je volit s ohledem na zpěv. Často si je zpěvák nahrává sám, ale někdy doporučuji zkusit i další hlasy, které by mohly barevně píseň obohatit. Pokud v písni chcete mít vokály, které působí jako dav, je dobré využít různé hlasové polohy a barvy. V tomto případě někdy nezáleží až tolik na intonaci, jako na samotné barvě hlasu. Ve výsledku by ale samozřejmě měly vokály intonovat stejně, jako hlavní linka.

Vokálů se dá vymyslet obrovské množství. Můžeme dozpívat klasické *terciové druhé hlasy*, *druhé hlasy v různých harmoniích*, *můžeme zdvojit refrény*, *dozpívat vokály s textem a bez textu*, *udělat hlasy v pozadí*, *feelingy*, *šepot*, *křik*, *barvu na pozadí*, *zdůraznění některých slov atd.* Je jich obrovské množství a záleží jen na kreativitě a vkusu, jaké zvolíme. Pokud budeme zdvojovat refrény, což je poměrně běžná praxe, můžeme si vybrat, zda hlas jednoduše nenakopírujeme nad ten, co tam už je, nebo zda ho znovu nahrajeme. Doporučuji z vlastní zkušenosti druhou variantu, jelikož výsledný refrén pak získá větší drive.

4.2.2.5 Další nástroje

Do nahrávky se často přidávají další nástroje nebo nasamplované zvuky. Pokud jde o nástroje, nahrávání probíhá velmi podobně, jako u už zmíněných nástrojů. Když nahrává externista, je v našem zájmu mu dodat co nejvíce materiálu, nejlíp se s ním sejít a nazkoušet vše dohromady. Nastane ale i situace, kdy si v půlce nahrávky najednou řeknete, že by se tam hodily smyčce. Podobná situace nás potkala právě v Sono Records. Jelikož nám na pomoc přijela profesionálka, a part nebyl nijak složitý, vše dopadlo nad očekávání. Situace se ale mohou lišit, a proto bychom měli zhodnotit vhodnost dalšího postupu.

Pokud do nahrávky chceme přidat další zvuky, které se ale nebudou nahrávat, je potřeba sehnat člověka, který se v tomto odvětví pohybuje. Většinou se mu pošle rozdělaná skladba, a on do ní vloží své party. Až poté se celá píseň může poslat k finalizaci.

Zajímavostí nahrávání je, že můžeme využívat různé banky zvuků, nebo vyloženě elektronické zvuky. V písni „Neví“, která se nachází na přiloženém CD, se například celý orchestr vytvářel v postprodukci u Petra Zemana, který tyto zvuky dotváří do všech různých populárních nahrávek.

4.2.3 Psychika při nahrávání

Tato kapitola by vydala na celou knihu, proto se zde jen lehce dotknu některých témat.

Při nahrávání se často může stát, že psychika či nervozita může ovlivnit výkon hráče. Proto je vhodné už dopředu přemýšlet, jak na vás může působit velké studio, nebo naopak malé studio, zda jste nervózní, když hrajete sami, nebo jak na vás působí třeba i doba, kdy hrajete. Někteří zpěváci například nejsou schopni zpívat do deseti hodin ráno.

Je jasné, že někdy nemůžete dopředu vědět, co s vámi udělá to, když si uvědomíte, že v tomhle studiu před vámi nahrávali velikáni, nebo to, že spolupracujete s váženou osobou. V tomto případě se hudebníci snaží postupovat dle přísloví „risk je zisk“. Snažte se vše uchopit jako proces, dívat se na vše z pohledu zvenku, a co nejvíce se na tom naučit. Chyby jsou důležité, protože díky nim se učíme.

Při nahrávání se snažte mezi sebou vzájemně podpořit a udržovat se v pohodě. Hodně pomůže, když celý kolektiv táhne za jeden provaz, a všechny úkoly nespádají na jednoho člověka. V této problematice mám bohaté zkušenosti, jelikož v kapele zastávám veškeré vedoucí funkce.

Pokud cítíte, že vám něco neseďí, nebojte se ozvat a hledat cestu, jak docílit lepšího výsledku. Z vlastní zkušenosti vím, že je skvělé, když je ve studiu celá kapela pohromadě, ale někdy je také fajn, když je člověk při nahrávání sám, jen se zvukařem, někdy dokonce pomůže, když i zvukař na chvíli odejde. V rámci prohlubování vztahů jsme si ve studiu často bookovali více dní najednou a ubytovali jsme se na místním hotelu. Ty dny jsou pro mě nezapomenutelná zkušenost a každé kapele doporučuji podobné „soustředění“. V tomto bodě má například Sono Records velkou výhodu, jelikož je zde možnost ubytování hned vedle studia. Navíc se také dokážete lépe ponořit do práce a můžete se vrátit k rozdělané práci, pokud jste si s ní den před tím nevěděli rady, nebo už jste jednoduše nestihli vše dokončit.

Psychika dokáže ovlivnit i sebelepšího muzikanta, proto ji při nahrávání nepodceňujte a berte ji v potaz i při výběru producenta, muzikantů, nebo i člověka, který vám bude hudbu nabírat.

4.3 Konečná fáze

Pokud je všechno nahrané a připravené, přichází na řadu finalizace písní. Jedná se o konečné úpravy před vydáním. A těmi jsou mix a mastering skladeb.

4.3.1 Mix a mastering

Jednou z hlavních součástí nahrávání, a zároveň konečná fáze, jsou mix a mastering nahrávky. Hudebníci se shodují, že jde o jednu z nejdůležitějších fází, i když ne každý vidí tyto dva úkony na stejné úrovni důležitosti. Tyto fáze dotvoří produkt do konečné podoby, a často také může velmi změnit celý „sound“ písně. Hodně také závisí na tom, zda bude mixovat a masterovat stejný člověk, nebo někdo jiný, a zda to bude člověk, co nahrávku nabíral. Mix a mastering tedy většinou nebude naší prací, pokud si tak nezvolíme. Je tedy hlavně starostí zkušeného zvukaře, producenta, muzikanta, prostě někoho, kdo to zvládne na jedničku. Samozřejmě, že do procesu by měl hudebník také zasahovat, jen je otázkou jak moc. Někdy chce kapela vytvářet mix a master přímo se člověkem, který na nich pracuje, ale většinou tento člověk pracuje sám a později hotové skladby kapele pošle k hodnocení. Rozdělení těchto úkonů se také liší u nás a v zahraničí.

I v České republice se samozřejmě objevuje více možností. Hodně se pracuje s finančními možnostmi. Pokud máme k dispozici lepší finanční volnost, bývá zvykem tyto úkony rozdělit mezi různé osoby. Je také velký rozdíl v tom, zda si zvukař nabírá nahrávku pro svůj vlastní mix, nebo už předem ví, že mix bude dělat někdo jiný. Pokud si totiž zvuk nabírá pro svůj mix, většinou tzv. „mixuje za běhu“, takže si v podstatě dělá tzv. „*premix*“, který pak už jen dotvoří. Pokud ale ví, že mix bude dělat někdo jiný, tak je běžnou praxí, že se zvuk snaží nabírat spíše syrově, aby vše bylo čisté a jasné pro další postprodukcii. Častou metodou v České republice bývá to, že mix a master dělá jeden a ten samý člověk,

který nahrávku nabíral. Pokud si kapela k nahrávání přizve producenta, dělá tyto úkony většinou on, nebo je předá lidem, se kterými spolupracuje.

Někdy se dokončení projektu předává do rukou některého **zahraničního studia či producenta**. Důvodem někdy bývá domněnka, že nahrávka pak nabude světovějšího formátu. Jak ale upozorňuje Milan Cimfe v časopise Headliner, zahraniční producent určitě nahrávku nespasí.⁴³ Jak ale vidíme i z druhé strany, například od Michala Nováka z kapely The.Switch, která podnikla cestu za oceán do světového nahrávacího studia Robert Langs studio v Seattlu, zahraniční produkce se v lecčem liší. V případě mixu už od počátku kapela počítala s producentem Johnem Goodmansonem, kterého k nahrávce zvolila, jelikož si zvuk už nabíral s jasnou představou, jak mix udělá, a navíc, jak sami říkají, vybrali si ho především díky jeho „*mixing skills*“.⁴⁴

To bývá častý postup i v České republice. V rámci masteringu se kapela rozhodla pro dražší variantu, která je v USA častější, a to předat nahrávku dalšímu člověku. Sám Michal se k takovému rozhodnutí vyjadřuje:

„Co se masteringu týče, tak nám nabídnul, že to může udělat bud' in the box, to znamená, že tam doma v kompu naháže nějaký pluginy, nějak to „zmástruje“, pošle nám to a více méně to bude takový low cost řešení. Nebo že to může poslat svému kámošovi, který se jmenuje Troy Glessner a je taky ze Seattlu. Dělal spoustu metalovejch nahrávek, ale i popových a countryových – a John říkal, že je to fakt borec.“⁴⁵

Pro kapelu to byla zlatá střední cesta. V USA se totiž mastering předává většinou profesionálnímu masteringovému studiu (např. Silver Sound nebo Master disc). Takové studio se zabývá pouze masteringem a vychází z něj většina známých nahrávek (např. nahrávky Metallicity, Muse nebo Björk). Master v těchto studiích se však pohybuje od 60 do 80 tisíc českých korun, což je pro běžného českého muzikanta zcela nedostupná částka, pokud za sebou nemá podporu vydavatelství nebo sponzora. Pro představu, jak takový mastering může třeba vypadat, jsem vybrala tuto ukázkou:

⁴³Headliner. [online]. Praha: OPTIO CZ s.r.o., 2014- [cit. 11.2015]. ISSN 2464 - 6849. Dostupné z: <http://casopis.headliner.cz/2015-11/producenti>

⁴⁴Frontman. Magazín pro aktivní muzikanty [online]. Praha: © AUDIO PARTNER s.r.o., 2013 - [cit. 23.2.2017]. ISSN. Dostupné z: <http://frontman.cz/theswitch-vyridte-tem-co-tu-nejsou-ze-jsme-zpatky>

⁴⁵Frontman. Magazín pro aktivní muzikanty [online]. Praha: © AUDIO PARTNER s.r.o., 2013 - [cit. 23.2.2017]. ISSN. Dostupné z: <http://frontman.cz/theswitch-vyridte-tem-co-tu-nejsou-ze-jsme-zpatky>

„Ten skok od mixu k tomu reálnému masteru byl tak obrovskej! Takhle velkej posun jsem ještě nikdy neslyšel! Pro něj to není o nastavení nějakého kompresoru, limiteru, ekvalizéru ala „projedu to tím a čau“. Pásková saturace pro něj znamená, že to fakt přehraje na pás do svýho „kotoučáku“, starýho Sony, a pak to přehraje zpátky. V refrénu něco zdubluje, přidá basovou frekvenci a tak dále. Nakonec ta cena nebyla vůbec vysoká – za 900 dolarů zmástrovat celý album, to je v podstatě česká cena.“⁴⁶

Mnoho českých muzikantů ale tvrdí, že mastering s nahrávkou už toho příliš neudělá. V tomto ohledu jsem došla k závěru, že hodně záleží na mixu nahrávky a na tom, co pro každého mastering vlastně znamená. Jak ale můžeme vidět v případě kapely The.Switch, opak může být pravdou. Vhodnost rozdělení těchto úkonů a konečná kvalita produktu však nakonec nejvíce záleží na šikovnosti lidí, kteří se na něm podílí a na možnostech techniky, kterou používají.

Oba procesy se v této kapitole pokusím stručně přiblížit.

4.3.1.1 Mix

Míchání je poměrně zdlouhavý proces. Ze skladby se stává koherentní celek, který půjde dál ke zpracování při masteringu. Musí se vybrat ty správné stopy, a finálně je upravit a sestříhat. Také se nastavují jednotlivé úrovně stop tak, aby byl konečný produkt vyváženým mixem. To může znamenat třeba vyvážení pěvecké linky vůči podkladu, srozumitelnost, vyvážení vokálů a nástrojů atp.

Při míchání se používají často různé druhy zpracování a pomůcek. Zde jich několik uvedu.

Fadery – zde lze nastavit výraznost zvuku jednotlivých stop mixu

Kompresse – srovnání hlasitosti zvuku na stejnou úroveň. S kompresí se to nesmí přehánět, aby nebyl zvuk příliš neživý a plochý. Hodně závisí na žánru, jak kompresi využijeme. Existuje také *paralelní komprese*. Někdy se také používá na odstranění sykavek.

⁴⁶Frontman. Magazín pro aktivní muzikanty [online]. Praha: © AUDIO PARTNER s.r.o., 2013 - [cit. 23.2.2017]. ISSN. Dostupné z: <http://frontman.cz/theswitch-vyridte-tem-co-tu-nejsou-ze-jsme-zpatky>

Ekvalizér – je nějaký počet filtrů, které lze použít na úpravu zvuku. Většinou se rozděluje na *korektivní a kreativní*. Korektivní odstraňuje problematické frekvence ze stopy (např. odstranění sykavek – de – essing), kreativním se upravuje zvuk dle naší představy.

Ladění – ladění a doladování se při mixu také hojně používá. Je potřeba si ale hlídat, kdy už je doladování moc, a kdy to ještě nahrávce neškodí.

Efekty – pro úpravu nahrávky se také používá velká škála efektů. Mezi ty nejznámější patří: reverb (dozvuk), delay (ozvěna), chorus

4.3.1.2 Mastering

Mastering nahrávky je opravdu už konečná úprava. Pokud je třeba, při masteringu se dá ještě lehce doupravit nedokonalosti z mixu, ale především se mastering snaží o vyváženost frekvenčního spektra, aby všechny písně zněly podobně, aby byly mezi všemi stejně dlouhé pauzy, atp.

Soustředí se na rovnováhu dynamiky, hlasitosti a stereo obrazu, úkolů, na které se při mixu nelze soustředit. Při masteringu jde také o to, aby nahrávka zněla dobře v každém přehrávači.

Mastering se také liší podle toho, jak nahrávku vydáme. Jinak se masteruje na vinyl a jinak na CD.

Často se objevují názory, že mastering není tak důležitý jako mix, ale opak je pravdou. Je to sice detail, ale právě na těch u nahrávky záleží.

Pro jednodušší pochopení jsem si vypůjčila ilustrační fotku:



Obr. 14⁴⁷

4.3.2 Porovnání nahrávání v Čechách a v zahraničí

V Čechách existuje již nějakou dobu tendence prosazovat především zahraniční nahrávky a jejich zvuk. Celkově zde vládne teorie: „Co je zahraniční, to je lepší“. Otázkou je, zda je to pravda. Česká hudební scéna to neměla v historii lehké. Její vývoj se zabrzdil, až někdy zcela zastavil kvůli dění, které neovlivnilo pouze hudbu. Proto dnes často vnímáme zahraniční hudbu jako tu „lepší“ „promyšlenější“, „kvalitnější“. V současné době se ale rozdíl mezi českou a zahraniční scénou začínají smývat a Češi znovunabývají ztraceného sebevědomí. V této kapitole se budu věnovat porovnání zkušeností současného nahrávání českých interpretů v tuzemsku a v zahraničí.

K sepsání této kapitoly jsem využila zkušeností dvou českých kapel, které se rozhodly nahrávat ve velkých zahraničních studiích. Jsou jimi **The Switch**, kteří nahrávali v Seattlu ve **studiu Robert Langs studios** s producentem **Johnem Goodmansonem** a kapela **Android Astroid**, kteří zvolili Londýnské **studio Abbey Road**. Tuto kapitolu bych chtěla

⁴⁷ZBOROVJAN, Ján. Mastering – mix – no – mix, Mix vs Mastering [fotografie]. 2017. Dostupné z: <http://audiowizzards.sk/mix-vs-mastering/>

označit spíše za doplňující, jelikož není možné pojmout veškerá fakta nahrávání v zahraničí. Toto téma navíc není v této práci zásadní.

Obě kapely si pro nahrávání zvolily legendární prostory, ve kterých nahrávalo mnoho známých osobností, jako například Kurt Cobain (Nirvana), nebo Adele, The Beatles atp.

Nahrávání v zahraničí může skýtat mnoho výhod i nevýhod. Jak sami respondenti říkají, zvuk, kterého docílili, by se těžko dal vytvořit v některém z českých studií, především proto, že ve studiích, kde byli, je speciální technika za milióny korun, která se navíc už často ani nevyrobí.

„... stále mají např. mikrofony ze 30. let, které ještě vyráběli opravdoví vědci v pláštích ve studiích EMI. A ty mikrofony byly skutečně zapojeny při nahrávání. Mají tam pult Neve, který se nesmí nikdy vypnout. Kdyby to někdo udělal, zařízení by dostalo takový energetický šok, že už by ho nikdo nemusel znovu spustit.“⁴⁸

Vypráví své zkušenosti Jan Pospíšil a Tomáš Konůpka, kteří zavítali do Abbey Road, aby si splnili sen.

Odlišnost může být také v technikách, jakými osobnosti ve studiích nahrávají, díky možnostem, které prostory umožňují a zkušenostem, které mají. Takovou zkušenost má Michal Novák ze skupiny The.Switch. Popisuje nahrávání basové kytary (dále jen basa) a bicích, jako zcela odlišné od toho, co zažil v Čechách. Basa se například nenahrávala přes linku, ale pouze přes mikrofony. K tomu se používaly pouze dva aparáty (Ashdown, a staré kombo). Pak se ještě nahrávalo přes mini Ampeg, ze kterého se zvuk snímal mikrofonom SM57 pouze pro barvu zvuku. Zvukově tak basa získala další rozměr, který pak v celkové nahrávce dělá zcela jedinečný dojem.

U bicích pak například vůbec nepoužívali digitální reverby nebo haly, pouze přirozené dozvuky. K tomu bylo zapotřebí využít nahrávací místnost, která byla dostatečně veliká, kamenná a měla veliký dozvuk. K dispozici také byla tzv. *chamber room*, což je betonová místnost ve tvaru sloupu s průměrem 3 metry a komínem o výšce 6 metrů. Do této

⁴⁸„Ne“. Galerie – Ne, Galerie osobností, které se nebály jít proti proudu [online]. Praha: Creative Commons 2017 - [cit. 23.1.2014]. ISSN. Dostupné z: <http://www.galerie-ne.cz/profily/detail/id/99/android-asteroid-o-vyhranem-muzikantskem-wimbledonu>

místnosti, která je propojená s hlavní nahrávací místností, se pak umístil velmi citlivý kondenzátorový mikrofon, otevřely se dveře, a snímal se zvuk, který se v místnosti odrazil. Poté zvuk prošel SansAmpem (zkreslení používané pro basu), přikreslil se a přimíchal ke snare.⁴⁹

„Je to vlastně jedinej způsob, jak můžeš nabrat dlouhej dozvuk přirozeně – ne digitální cestou. John celou dobu kladl velkej důraz na to, aby do těch stop zasahoval minimálně. Radši jsme kroutili ekvalizéry na kytarách, preampy a mikrofony dokud to nebylo super.“⁵⁰

Až po všech těchto úkonech se trackoval kompletní zpracovaný zvuk, kde byli smíchány třeba i čtyři mikrofony do jedné stopy. Kytary si během trackování John „proháněl“ lampovým ekvalizérem.

„...a to z té kytary, která zněla jako ve většině českých studií, najednou udělalo ten obří tlustej sound, kterej jsem si vždycky přál a nikdy jsem nevěděl, jak to dělaj.“⁵¹

Při nahrávání zpěvu se dával velký důraz na výběr mikrofonu. Zvukař si dopředu vybral několik mikrofonů, které by mohly zpěvákovi sedět, a ty postupně zkoušeli.

Hodně se pracovalo na tom, aby bylo nastavení zvuku skvělé už ve fázi nahrávání a nemuselo se zasahovat příliš digitálními pluginy.

„Vůbec ne takovej ten český přístup: „Nahrajeme si všechno syrový a pak na to nasereme hromady ekvalizérů, kompresorů a kravin.“⁵²

Podobný postup není jen dílo techniky, ale především dílo člověka, který s ní pracuje. Při nahrávání v Seattlu byla osobnost Johna Goodmansona jasným prostředníkem ke skvělé

⁴⁹Frontman. Magazín pro aktivní muzikanty [online]. Praha: © AUDIO PARTNER s.r.o., 2013 - [cit. 23.2.2017]. ISSN. Dostupné z: <http://frontman.cz/theswitch-vyridte-tem-co-tu-nejsou-ze-jsme-zpatky>

⁵⁰Frontman. Magazín pro aktivní muzikanty [online]. Praha: © AUDIO PARTNER s.r.o., 2013 - [cit. 23.2.2017]. ISSN. Dostupné z: <http://frontman.cz/theswitch-vyridte-tem-co-tu-nejsou-ze-jsme-zpatky>

⁵¹Frontman. Magazín pro aktivní muzikanty [online]. Praha: © AUDIO PARTNER s.r.o., 2013 - [cit. 23.2.2017]. ISSN. Dostupné z: <http://frontman.cz/theswitch-vyridte-tem-co-tu-nejsou-ze-jsme-zpatky>

⁵²Frontman. Magazín pro aktivní muzikanty [online]. Praha: © AUDIO PARTNER s.r.o., 2013 - [cit. 23.2.2017]. ISSN. Dostupné z: <http://frontman.cz/theswitch-vyridte-tem-co-tu-nejsou-ze-jsme-zpatky>

práci. Jak sám Michal v rozhovorech říká, John byl člověk, který byl o několik úrovní jinde, než většina lidí, které potkal.⁵³

Postprodukce byla oproti většinovému českému přístupu jiná v tom, že se používala hodně automatizace levelu.

Výhody nahrávání v zahraničí mohou být tedy ve kvalitě techniky, kterou studio má, v možnostech prostor, ve zkušenostech techniků a producentů, ale i v tom, že se na nějaký čas dostanete do zcela jiného prostředí, kde se najednou můžete věnovat jen vaší hudbě. Jako velké plus bych připočetla profesionální a nadšený přístup producenta, který byl ochotný pro kapelu, kterou téměř nezná, udělat prvotřídní práci. Tento aspekt mi u českých hudebních producentů často chybí, a mnohokrát jsem se setkala s tím, že pokud nejste populární kapela nebo interpret, tak se vám ve studiu nevěnují tak, jak by mohli.

Nevýhodou nahrávání v zahraničí je vysoká finanční částka, kterou musíte za nahrávání zaplatit. Ta se navyšuje i nutností dopravit se na místo a zařídit si ubytování a stravu. Někdy může hrát roli i psychika, kdy hudebník není připraven na jiné prostředí, nezvládá se domluvit cizím jazykem, nebo (pokud jsou ve hře podobně slavná studia) na něj padne nervozita, že to nezvládne.

4.3.3 Vlastní nahrávací zkušenost v SONO RECORDS

V Sono Records jsem měla možnost nahrávat v letech 2011 – 2014, kdy jsem zde s kapelou Y? vytvářela debutové album „Tajemství“, které přikládám také jako přílohu k této práci. Pro Sono Records jsme se rozhodli po několika zkušenostech s jinými studii. Na toto studio jsme měli kladné hodnocení, navíc jsme chtěli docílit výsledku, který bude možné prezentovat zvukově v rádiích. Oslovili jsme producenta Milana Cimfeho, který se nás na 4 roky ujal. Práce v Sonu byla zdlouhavá především kvůli finanční stránce, která se samozřejmě volbou studia velice zvýšila.

V celé práci uvádím zkušenosti z tohoto studia pro ilustraci a přiblížení nahrávacího procesu.

⁵³Frontman. Magazín pro aktivní muzikanty [online]. Praha: © AUDIO PARTNER s.r.o., 2013 - [cit. 23.2.2017]. ISSN. Dostupné z: <http://frontman.cz/theswitch-vyridte-tem-co-tu-nejsou-ze-jsme-zpatky>

Velkou výhodou při nahrávání v Sono Records jsem cítila především ve spoustě možností, které studio nabízí. Prostory, techniku, zázemí, zkušenosti.

Nevýhodou byla vysoká cena, čímž se celý proces velmi prodloužil a zkomplikoval.

5 Závěr

Práce si kladla za cíl odpovědět na otázky přípravy a procesu nahrávání pro začínající muzikanty, a tento cíl splnila.

Když jsem práci začínala psát, myslela jsem, že popíši hlavně nahrávací proces. V průběhu se ale ukázalo, že nelze popisovat přímo tento akt bez toho, aniž bych popsala přípravu na něj. Řešení této problematiky také ukázalo, že všechny úkony při práci jsou nějakým způsobem propojené, proto je důležité brát přípravu i nahrávání jako kompaktní celek. Příprava je také velmi zásadním stavebním prvkem nahrávání a je důležité ji nepodcenit.

Na počátku jsme prošli problematiku samotného materiálu, který chceme nahrát, jak jej vybírat, měnit a připravit. Kapitola také nastínila řešení vhodnosti materiálu, jelikož, jak vychází najevo, je materiál zásadním stavebním prvkem při nahrávání. Úspěšnost nahrávky tedy začíná právě zde. V těchto kapitolách jsem hodně vycházela z osobních rozhovorů s hudebníky a producenty, také z dotazníkového šetření a z vlastních zkušeností. Nejvíce do kapitol přispěl rozhovor s Michalem Novákem, zpěvákem Sebastianem a jeho kytaristou Jakubem Mahdalem, producentem Lukášem Chromkem, letitá zkušenost s učitelkou zpěvu Nad'ou Wepperovou a s učitelem interpretace Otou Balagem. Také hodně přispěl internetový pořad Jack Daniels Musician Factory, kde jsem vyslechla mnoho rozhovorů, jedním z nich byl například rozhovor s jedním z nejžádanějších producentů v Čechách v současné době – ODD z Atmo music. Další kapitoly přiblížily možnosti, kde a s kým můžeme nahrávku vytvořit. Kapitoly dokazují, že je důležité dopředu vědět, k čemu je nahrávka určena, abychom mohli správně a bezproblémově volit studio i případného producenta a další důležité osoby, které přispějí k naší tvorbě. Při psaní kapitoly o producentech jsem narazila na problém, že v České republice není zcela jasné, kdo producent vlastně je a co dělá. Odpověď na tyto otázky jsem obsáhla především díky časopisu Headliner, který je v České republice teprve krátce. Různé typy studií jsem se snažila představit z pohledu velikosti a vybavenosti. Velice mi v této věci pomohlo dotazníkové šetření, díky kterému jsem měla možnost oslovit muzikanty a nashromáždit informace kolem studií. Také mi pomohla osobní zkušenost a rozhovor s producentem Milanem Cimfem a rozhovor s producentem Lukášem Chromkem.

V kapitole o distribuci jsem se věnovala praktickým možnostem šíření a vydání nahrávky. Odpověděla jsem zde na otázky, jak je možné naše nahrávky vydat a později šířit dál, co je

k tomu třeba a čemu bychom měli věnovat naši pozornost. Pro některé muzikanty jsem zde přiblížila i pojmy OSA a Intergram, se kterými se jako muzikanti často setkáváme. V této části jsem úzce spolupracovala s Jakubem Novým (zaměstnanec OSA), který mi poskytl příručku pro začínající muzikanty, ve které pojednává o kolektivních správcích atp. Také mi pomohl problematiku kolektivních správců hlouběji pochopit. Dále jsem čerpala z internetu a webových stránek samotných společností.

Pro kompletní přehled a finální řešení přípravy jsem na závěr této části umístila kapitolu o financování a časovém rozložení. Řešení těchto bodů jsem se snažila pojmut hlavně prakticky, jelikož hlavním cílem bylo pomoci dalším muzikantům zvýšit šance na kvalitnější zázemí. Možnosti financování jsem seskládala z vlastních zkušeností a ze zkušeností jiných muzikantů, především těch, kteří si vybrali pro nahrávání zahraniční studia (The.Switch, Android Astroid). Také jsem jednala se samotnými sponzory, kteří mi poskytli informace ohledně žádostí o příspěvek (Karel Telecký z O2, ad.)

V těchto kapitolách jsem také hodně čerpala z vlastní zkušenosti, jelikož jsem i já mnoho věcí před nahráváním nevyřešila tak, jak bych je vyřešila dnes. Tímto doufám, že tyto kapitoly dopomohou dalším začínajícím muzikantům k efektivnější práci a lepším výsledkům.

V kapitolách, které se již přesouvají do studia, jsem se snažila skrz vlastní zkušenost nastínit proces nahrávání od jeho počátku, kdy nástroje zvučíme a hledáme dokonalý zvuk, po jeho finální úpravu. V kapitole o nahrávání jsem se snažila nejvíce čerpat ze zkušeností, kterých jsem nabyla v nahrávacích studiích, nejvíce pak v Sono Records. Kapitoly řeší problematiku nahrávání z různých pohledů. Nejvíce jsem se snažila předat pohled na základní přípravu a dění při nahrávání. Proces nahrávání často vyžaduje speciální úkony, které v kapitolách zmiňuji. Také se zde snažím rozvinout problematiku studiového nahrávání z pohledu hráče, který je zvyklý na živý koncert. Z práce je pak jasné, že tyto procesy se od sebe velmi liší, a je nutné proto odlišit i celou přípravu a interpretaci. V každé části jsem propojila teoretickou a praktickou součást procesu, jelikož spolu vždy souvisí a jedna bez druhé by postrádaly smysl. Navíc je velmi důležitá návaznost těchto částí. Zde jsem využila i mnoho literatury knižní, především při popisu technických záležitostí a procesů. Také jsem hodně využila internetové stránky a časopisy nebo videa s návody na Youtube. Při řešení problematiky nahrávání jsem ale nejvíce čerpala z vlastní zkušenosti a ze zkušeností dalších hudebníků a zvukových inženýrů. Samotné nástroje

jsem konzultovala s hráči (například Lukášem Vaněčkem, Jakubem Mahdalem, Robertem Pickou, Karlem Jirmannem, Miroslavou Melcrovou, Ondřejem Klímkem, Terezou Kopáčkovou, Dominikem Smutným ad.) Při řešení otázek nahrávání jsem přišla na to, že ve většině případů je lepší zvuk nahrávky řešit od samého začátku nahrávání a nenechat vše až na konečnou fázi. Došla jsem také k závěru, že mastering může být velmi zásadním úkonem, který skladbě může dát opravdu konečný zvuk. Není to ale pravidlem. Zároveň jsem při psaní práce potvrdila svou domněnku, že kreativita je v procesu nahrávání jednou z nejdůležitějších složek.

Velkým přínosem byla celkově konzultace s producentem Milanem Cimfem ze studia Sono Records.

Problematiku některých kapitol zmiňuji záměrně jen okrajově, jelikož není v možnostech této práce ji pojmout. Je ale dobré o ní vědět.

Práce je určena začínajícím muzikantům, proto se snaží věnovat základním principům nahrávání. Případná další řešení problematiky, která by témata probrala více do hloubky, by se měla objevit v navazující práci. Tato práce je také určena k praktickému zpracování jako příručka pro začínající muzikanty.

Doufám, že touto prací pomohu začínajícím muzikantům zorientovat se, inspirovat se, motivovat se při nahrávání hudby a že se tak muzikanti dokážou posunout o krok dál a vyhnout se zbytečným chybám a časovým prolukám.

Mým přáním na závěr je, aby spolu muzikanti více spolupracovali a v jakémkoli procesu kolem hudby si pomáhali a předávali si zkušenosti. Hudba je přeci ten jazyk, který nás všechny spojuje.

6 Seznam zdrojů

1. Admin. „*Ako to funguje*“. Ako funguje mikrofón [online]. , 2017. [2015]. Dostupné z: <http://www.akotofunguje.sk/ako-funguje-mikrofon/>
2. BEDNÁŘ, Vojta. *Tyinternety.cz*. Hithit, Startovač, KreativciSobě, Fondomat. Změní Česko crowdfunding? [online]. 2013. 2014 Dostupné z: <http://tyinternety.cz/startupy/hithit-startovac-kreativcisobe-fondomat-zmeni-cesko-crowdfunding/>
3. BRABEC, Jan. *Mladá fronta*. Euro portál. [online]. 2005. Dostupné z: <http://www.euro.cz/archiv/megahity-z-polesi-796055>
4. COULTER ,Leo, JONES, Richard, 2009. *Jak nahrávat svoje skladby. ... a umisťovat je na internet* přeložil Petr Stříbrný. Praha: Nakladatelství Slovart. 192 s. Czech edition, ISBN 978-80-7391-504-9
5. FRONTMAN. Magazín pro aktivní muzikanty [online]. Praha: © AUDIO PARTNER s.r.o., 2013 - ISSN. Dostupné z: <http://frontman.cz/theswitch-vyridte-tem-co-tu-nejsou-ze-jsme-zpatky>
6. *HEADLINER*. [online]. Praha: OPTIO CZ s.r.o., 2014- [cit. 11.2015]. ISSN 2464 - 6849. Dostupné z: <http://casopis.headliner.cz/2015-11/producenti>
7. *IDNES.cz*. Kultura [online]. Praha: Mafra a.s.,1999 [20.3.2007]. ISSN. Dostupné z:http://kultura.zpravy.idnes.cz/vedci-ozivuji-hudbu-z-koncentracnich-taboru-fm3-/hudba.aspx?c=A070320_170437_hudba_ob
8. *Intergram- Nezávislá společnost výkonných umělců a výrobců zvukových a zvukově obrazových záznamů z.s.*, [online]. Greg Berry Studio. [cit. 2017]. Dostupné z: <http://www.intergram.cz/cs/terms-members/>
9. iREPORT.s.r.o. , [online].2017, Dostupné z: <http://www.ireport.cz/clanky/rozhovory/theswitch-interview-chtelo-by-to-i-par-hejtu>
10. KADLEC, Luke. „*Hudební nástroje*“. Pár osobních zkušeností [online]. Praha: webnode, 2011. [2011]. Dostupné z: <http://test-nastroju.webnode.cz/nahravani/nahravani-zvuku-pres-mikrofon/>
11. Musician Factory, 2016. Jak napsat píseň roku. In: *Jack Daniels Musician Factory* [online]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=_a4ZLGwsze0
12. *MUZIKANTŮV PRŮVODCE BYROKRACIÍ*, 2011. SAI – Svaz autorů a interpretů. Praha: SAI 2011, str.8
13. „Ne“. Galerie – Ne, Galerie osobností, které se nebály jít proti proudu [online]. Praha: Creative Commons 2017 - [cit. 23.1.2014]. ISSN. Dostupné z: <http://www.galerie-ne.cz/profilu/detail/id/99/android-asteroid-o-vyhranem-muzikantskem-wimbledonu>
14. *OSA- Ochranný svaz autorský*, 2011 [online]. OSA. [cit. 2011]. Dostupné z: <http://www.osa.cz>
15. SONO RECORDS, [online].2007. Dostupné z: <http://www.sonorecords.cz/?dokument=kontakt&language=czech>
16. SYROVÝ, Václav. *Hudební zvuk*.Praha: Akademie múzických umění, 2009. 302 s. ISBN 978-80-7331-161-2

17. SYROVÝ, Václav a GUŠTAR, Milan. *Malý slovník základních pojmů z hudební akustiky a hudební elektroniky*. Praha: Akademie múzických umění, 2012. ISBN 978-80-7331-237-4
18. TENZER, Michael a ROEDER, John. *Analytical and cross-cultural studies in World music*. New York: Oxford University Press, 2011. 461 s. ISBN 978-0-19-538457-4
19. VAZAL, Martin. *Střih záznamu hudby*. Praha: Akademie múzických umění, 2007. 103 s. ISBN 978-80-7331-114-8
20. VLACHÝ, Václav. *220 užitečných rad pro muzikanty, kteří se chystají natáčet v hudebním studiu*. Praha: Nakladatelství Muzikus, 2000. 73 s. ISBN 80-86253-06-6
21. ZBOROVJAN, Ján. *Mastering – mix – no – mix, Mix vs Mastering [fotografie]*. 2017. Dostupné z: <http://audiowizzards.sk/mix-vs-mastering/>

7 Seznam příloh

1. Příloha 1. – Technické vybavení a zázemí Sono Records
2. Příloha 2. – Slovníček pojmů
3. Příloha 3. – Techniky zvučení (umístěno přímo v práci)
4. Příloha 4. – CD Y? - Tajemství

Příloha 1.

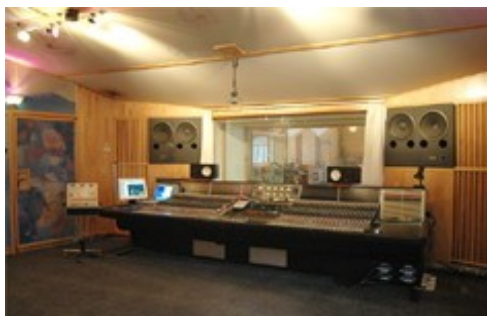
Technické vybavení studia

Sono Records má k dispozici tři místnosti k nahrávání, tzv. studia. Svými rozměry a vybavením je každé určené pro jiné typy nahrávání.

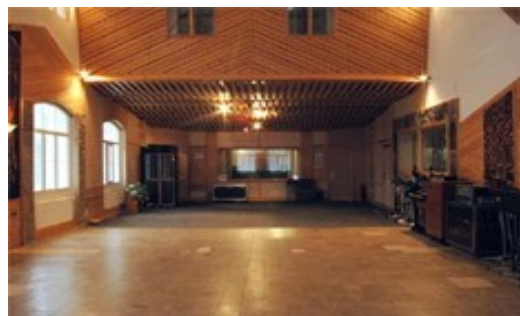
Studio 1

Nabízí na zhruba **582m²** studia, dokonalou režii, vybudovanou okolo **legendárního pultu NEVE VR 48**, dvě další oddělené místnosti a bar.

Studio je na ploše **285m²** a je **8m vysoké**. Břidlicová dlažba, v kombinaci se dřevem a pískovcem, v různých úhlech na stěnách vytváří skvělé akustické prostředí. Je vhodné k natáčení všech žánrů od rocku, lidové hudby, jazzu atd. až po nahrávky vážné hudby, do velikosti orchestru o cca. 100 členech.



Režie



Nahrávací místnost

Studio je zaplaveno **denním světlem a čerstvým vzduchem**. Ve studiu jsou dvě pohyblivé stěny, díky kterým lze měnit akustiku místností, a tři oddělené nástrojové komory. Ve studiu tak můžete používat až 5 akusticky oddělených míst a různou akustiku. Interiér studia vytváří kreativní atmosféru.

Podobnou atmosféru najdete i v bezhlučně klimatizované režii, také s denním světlem. Srdcem této režie je mixpult zn. **NEVE serie V 96 input/48 channel** console, automatizovaný motorizovanými fadery systému NECAM 96. Při konstrukci této režie byly použity nejmodernější poznatky z oblasti akustiky. Monitory TANNOY DMT 215 II jsou umístěny na milimetr přesně. Režie nabízí i 5.1 monitoring,

provedený pěti reproboxy Yamaha NS 10 N a subwoferem. Dále zde můžete použít ještě GENELEC 1037A, YAMAHA NS -10, a další dva páry komerčních reproboxů. Můžete zde natáčet do 24 track OTARI MTR-90III, bez nebo s DOLBY SR, a také můžete použít 192-track **PROTOOLS HD III** na G5 4x2.5 G až 192 kHz s převodníky APOGEE AD/DA 16 32in/out. Celkem více než 220 stop plně synchronních, jak mezi sebou, tak se všemi ostatními profesionálními audio a video standardy. Mastering je zde samozřejmě možný do všech standardních formátů, včetně **1/2" inch**. Patching systém v režii obsahuje i více než 150 tie lines, AES/EBU, SCSI, MIDI, World Clock, TC, video sync, a další signálové cesty. Tento fakt umožňuje klientům s nejrozmanitějším obsazením a nástroji snadné a rychlé propojení. Seznam rozsáhlého vybavení kvalitními dynamickými i digitálními procesory, mikrofony a vintage instrumenty typu Hammond Vox Fender apd. najdete na separátním equipment listu SONO 1.



Kvarteto



Nahrávací místnost

A jedna věc je **stoprocentní**. Váš mix bude i mimo studio znít **tak dobře**, jako v něm!

V Sono 1 najdete také **odpočinkovou místnost s kuchyňkou-barem**, a to i přesto, že do vlastní restaurace je to jen 10 metrů. Je to z toho důvodu, aby každé studio zůstalo privátní do té míry, kterou si klient přeje.

Studio 1 - Vybavení

Recording and mixing, control room, studio rooms

Mixing console

NEVE -V series mixing console

- 96 inputs-48 channels in line

- compressors and gates on every channel, four band eq+s Odpočinková místnost



- 48track routing with 8 main subgroups, NECAM 96
- automation motorised faders etc...

Analog recorders

OTARI MTR-90 III, 2" - 24 tracks, autolocator, remote or 3M 79 2" 24 tracks,remote,autolocator

DOLBY SR

STUDER A-80,1/2"inch,30 ips ,master recorder

TASCAM 112 MK II

Digital

PRO TOOLS HD III

- 24 bit,44.1 Khz - 192 KHz, up to 192 tracks 48 in/out and

APOGEE AD 16 with HD cards

APOGEE DA 16 with HD cards

APOGEE AD1000

APOGEE DA –1000

DIGIDESIGN 192 SYNCHRONIZER

SCSI drives, CANOPSUS,lot of video formats, DVD STUDIO

Mixing,5.1 plugins, AC –pack ,AC 3 5.1, AC 3 2.0, PCM ,DTS encoding, mastering and many more.....

NUENDO TIMELOCK

DAT PANASONIC SV – 3800

YAMAHA CDX-593 cd with digital out

EMULATOR ESI 32 sampler with many CD+s for EMU II,III and IV

PC and semi-profesional softwares like ACID etc... if you would like to use it

Monitoring

TANNOY DMT 215 monitors 2x

YAMAHA NS 10 N for 5.1 monitoring

GENELEC 1030 A active nearfield monitors

JVC RX-FS140

SONY LBT-V102

DACS HPM 4 self mixing studio headphones system

CROWN power amp

TECHNICS power amp

Digital effects

LEXICON 480 L with Larc

EVENTIDE H 3000 SE ultra harmonizers

LEXICON PCM 80 multieffects

TC ELECTRONIC M2290 delay-reverb and eff

LEXICON MPX 100 reverb

KORG KAOSS pad-virtual multieffect

ENSONIQ DP-4 multieffect processor

ALESIS MIDIVERB

Valve and dynamic outboards

TUBETECH LCA 2B - DUAL COMPRESSOR LIMITER

SUMMIT AUDIO DCL 200 DUAL COMPRESSOR LIMITER

TLA C 1 DUAL VALVE PREAMP/COMP/LIMITER

KARLIK TP-1 DUAL TUBE MIC PREAMPLIFIER

DRAWMER 1961 TWO CHANNEL TUBE EQUALISER

DRAWMER DL 251 SPECTRAL COMPRESSOR

DRAWMER DS 201 GATES

UREI 1178 DUAL COMPRESSOR LIMITER

SPL TRANSIENT DESIGNER – 4 CHANNEL COMPRESSOR/EXPANDER

BEHRINGER SNR 2000 expander denoiser

EMT 140 VALVE PLATE

ROLAND RE 301 tape delay-chorus

Microphones

NEUMANN M 149 tube

NEUMANN U 87 2x

NEUMANN TLM 173

NEUMANN KM 83 i2x

NEUMANN KM 84 5x

NEUMANN KM 86 3xI

NEUMANN ZUM 64 tubes stereo

NEUMANN UM 57 tubes 2x

NEUMANN CMV 563 tubes 2x with legendary M7 capsules

NEUMANN M58 2x

SCHOEPS BLM 3

SCHOEPS CM-35U

SENHEISER MKH 816 T 2x

SENHEISER MD 421 M 10x

AKG C 414 5x

AKG D112 2x

AKG C 3000 2x

AKG C 1000 2x

AKG D 330 BT

AKG C535 2x

AKG C 480 B 2x

SHURE SM 57 5x

SHURE SM 58 4x

SHURE BETA 58 4x

SHURE BETA 57

SHURE 48 S

ATM 25 DYNAMIC BASS

Keyboards and organs

HOHNER D6 CLAVINET

HAMMOND L 100 AND ORIG. LESLIE BOX

HAMMOND ORGAN

WELSON ORGAN

FENDER RHODES 73 MKII

FENDER RHODES 88

KORG POLYSIX

WURLITZER 200 A

YAMAHA B205 ORGAN

HARMONA ORGAN

MOOG MULTI MOOG

DYNACORD DC 200H,DC200 LESLIE BOXES

ROLAND R8 DRUM MACHINE

Vintage instruments

FENDER TWIN REVERB

FENDER BASSMAN 50

FENDER BASSMAN 135 HEAD

GIBSON LES PAUL

LUDWIG DRUM SET :bass drum,snare,toms,floor tom,Paiste cymbals and hi hat

TUBULAR BELLS

and much more ...

Studio 2

Studio 2 je vystavěno na cca 400m² v prostoru pod střechou se všemi výhodami a krásou, které tato dispozice přináší. Srdcem zdejší režie je skvěle znějící mixpult NEVE V 51 s automatikou, comp/limitery na každém kanálu a 8smi kanálovým masterem. Navíc je zde rozsáhlá sbírka outbordů jako Lexicon, TC electronic, Summit valve Drawmer apd., která činí toto místo ideálním pro mixing a tracking. Jako hlavní monitory slouží opět Tannoy DMT 215II, pro které je režie pečlivě vyladěna. Poslech pro 5.1 je realizován pěti boxy YAMAHA NS 10-N a aktivním subwoferem.

Všechny natáčecí formáty zde jsou opět synchronní, jako všude v SONO. Otari MTR-80MX/2“ 24stop a Pro tools HD II na dvouprocesorovém Mac G5 jsou umístěny v odděleném machine roomu pro klid při práci, údržbu a komfort. Protools HDII dosahují až 192 zvukových stop, dokonalou práci s midi a množství nejlepších plug-ins.

Pro dokonalé automatizované sluchátkové mixy při trackingu, je Neve spřažen s digitální consolí Yamaha O1V. Tuto kombinaci lze využít i při mixu pro totálně automatizované míchání digitálních efektů. Stejně jako v SONO1 je i zde velmi rozvinutý patching systém umožňující rychlé propojení a synchronizaci se všemi formáty audio a video.



Legendární Pult NEVE VR51



Režie

Inspirativní interiér, bezhlučná klimatizace a denní světlo spojené s výhledem do okolních lesů činí z této režie mimořádně příjemné místo pro tvorbu hudby. Nahrávací místnost je ideální pro točení základů. Je obložena kombinací břidlice, pískovce, dřeva a skla. Má zajímavé architektonické řešení umocněné dispozicí pod střechou nabízející mimořádný, kontrolovaně rezonující prostor. Toto studio má cca 100m² a největší výšku okolo 5m. V přilehlém prostoru najdete ještě oddělenou místnost pro hlučné aparatury, bárek se satelitním příjmem pro uživatele tohoto studia a venkovní terasu s výhledem do lesů.



Nahrávací místnost



Bar

SONO 2 je úplným protipólem depresivních studií, kdesi ve sklepě, kde nemůžete dýchat a nevíte, jestli už se venku setmělo.

Přesný výčet equipmentu najdete na stránce vybavení.

V Sono 2 najdete také odpočinkovou místnost s kuchyňkou-barem.

Studio 2 - Vybavení

Recording and mixing, control room, studio rooms

Mixing consoles

NEVE V 51 with compressors and gates on every channel, formant spectrum equalisers

NECAM 96 automation motorised faders etc....

YAMAHA O1 V fully automated digital mixer for headphones and digital effects



Analog recorders

OTARI MX- 80 2" 24 tracks, remote, autolocator

DOLBY SR

STUDER A 80 1 " inch master recorder

PIONEER CT-W 806 DR

Digital

PROTOOLS HD II

- 24 bit, 44.1, 48, 96 KHz as standard but possible up to 192 KHz

- up to 192 Tracks

- 24 inputs/outputs all at once, possible up to 48 inputs/outputs

MACINTOSH G5

AD/DA converters DIGIDESIGN 192 a 96

WIF word clock interface synchroniser

MOTU USB micro express midi

YAMAHA CDX- 593 cd with digital out

Monitoring

TANNOY DMT 215 II. the main studio monitors

YAMAHA NS 10 M 5x as 5.1. monitoring and(or) nearfield monitors

SUBWOOFER for 5.1

GENELEC 1030 A studio monitors

PANASONIC RX – FT 530

CROWN power apm.

TECHNICS power amp.

Digital outboard

LEXICON 300 four channel processor

EVENTIDE H 3000 D/SX ultraharmoniser

T.C. ELECTRONIC M 5000

T.C. ELECTRONIC M 2000

YAMAHA PRO R 3

DYNACORD TAM 19

DYNACORD DDL 12

KAWAI RV- 4

Valve and Dynamic Outboards

SUMMIT AUDIO TLA- 100 A tube leveling amplifier

DRAWMER 1960 compressor preamp

NEVE 1081 mic preamp plus eq.

TL AUDIO CL 1 A dual valve preamp comp.

KARLIK TP- 1 dual tube preamp

UREI 1178 dual peak limiter

DRAWMER DS 201 gates

DRAWMER DC 404 quad gates

DBX 1086 recording channel

SPL PROMIC servodrive mic preamp

BSS DPR 402 comp./lim. de-esser

BSS DPR 901 II. dynamic equaliser

Microphones

NEUMANN U 87

NEUMANN KMI 83 2x

NEUMANN M 58 2x

NEUMANN M 62 2x

NEUMANN CMV 563

NEUMANN UM 57

SENNHEISER MD 421 5x

AKG C 414 2x

AKG D 112 2x

AKG C 48 B 2x

AKG C 3000 2x

AKG C 1000 S 2x

SHURE SM 57 3x

SHURE BETA 58 2x

Studio 3

Režie SONO 3 má **25 m²** a přiléhá k hlavní nahrávací místnosti SONO 1. Srdcem této režie je mixážní pult **NEVE 8128**, který se proslavil svým vynikajícím zvukem, stejně jako 24stopý dvoupalcový magnetofon OTARI MTR 90II, nebo 24stopý dvoupalcový magnetofon 3M79. Mixážní pult je automatizován systémem **NECAM 96** s motorizovanými fadery. V oblasti digitálního zvuku zde máte opět k dispozici **PRO TOOLS** systém na Macintosh G4.

Jako hlavní monitory slouží **TANNOY LOCKWOD 15**, dále pak **YAMAHA NS-10**, **NEVE** nearfields a komerční poslech. Detailní soupis efektů a zařízení najdete na stránce vybavení. Toto studio je nejčastěji používáno pro **míchání koncertů do televize** /synchronně s obrazem-DVD/ natáčení skupin a symfonických orchestrů.



Režie

V SONO 3 je opět možnost digitálního masteringu. Můžete použít speciální equalizery **NEVE**, elektronkové kompresory, apod. Pro nejlepší převod do digitální podoby zde najdete převodníky **APOGEE AD-1000 A/D**. A samozřejmě **PRO TOOLS** se svou kompletní digitální výbavou pro míchání, mastering a další potsprodukcí.

Studio 3 - Vybavení

Mixing and mastering control room

Mixing console

NEVE 8128 mixing console

- 64 inputs in mix with legendary four band equalizers
- automated by **NECAM 96** motorised fader automation



Efekty



Zesilovače

Analog recorders

OTARI MTR 90, 2“- 24 track with autolocator and remote

3 M 79, 2“-24 track machine with autolocator and remote

DOLBY SR if required

TASCAM 112 MK II. cassette recorder

SONY TCK 620

Digital

PROTOOLS with lot of plug-ins

APOGEE AD-1000 converter

DIGIDESIGN 882, 8 channel converter

TASCAM DA-20

YAMAHA COX 3 cd digital out

Monitoring

TANNOY LOCKWOOD 15 main monitors

YAMAHA NS-10 M

NEVE close-field monitors

Digital effects

EVENTIDE H 3000-D/SX ultra harmoniser

TC ELECTRONIC M 2000 multi effect processor

ROLLAND DEP – 3 digital deley

YAMAHA SPX 90

YAMAHA PRO R 3 multieffect

ENSONIQ DP 4 quad effect processor

AKG BX 20 spring reverb

LEXICON LXP 5

LEXICON LXP 1

ROLAND GR 50 guitar synthetizer

ROLAND PC 300 usb keyb. controller

TASCAM MTS 1000

AUDIOKINETICKS AMO 200

ALESIS MIDIVERB

Valve and dynamic outboards

UREI 1178 dual compressor, limiter

TLA C 1 dual tube mic preamp/compressor

NEVE 1081 preamp/equaliser

DRAWMER DL 251 spectral compressor

DRAWMER DL 241 dual compressor

DRAWMER DS 201 dual gate

DRAWMER DS 404 dual gate

KARLIK TP 1 dual tube mic preaplifier

SPL GOLD MIKE dual mic preamp

SPL SX 2 psychoacoustic equaliser

BEHRINGER MDX 8000 combinator multiband compressor

BEHRINGER SNR 2000 denoiser, expander

AKAI ME- 35 audio midi trigger

DBX 163 X compressor 3x

BSS DPR 404 four channel compressor limiter

BBE 862 maximiser

KARLIK TP 1 dual preamp mic/line preamp 6x

APHEX 107 thermonic mic/preamp

SPL SX 2 tube vitaliser

BEHRINGER RX 1

BSS FCS- 960 dual graphic eq.

ROLAND RE 301 tape chorus/echo

DYNACORD ECHOCORD tape delay

ROCKMAN sustainer

ROCKMAN chorus/delay

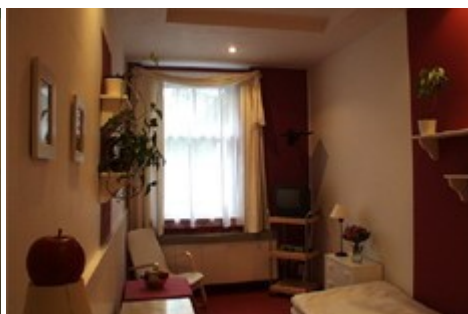
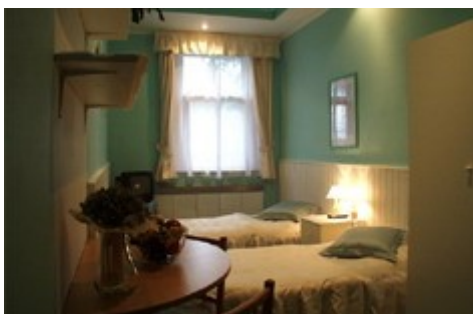
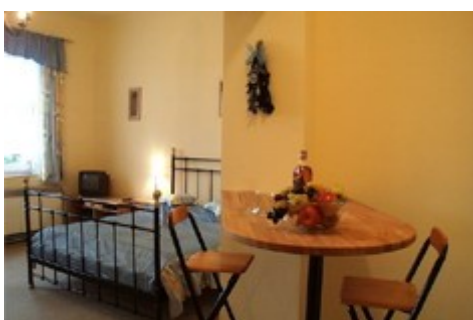
DACS- HPM 4 headphones self monitoring studio system

MITEC Q 20 B power amp.

Zázemí

Zázemí hraje při nahrávání velkou roli. Každého muzikanta inspiruje něco jiného, a každému vyhovuje jiný tvůrčí proces.

Kromě studií, kde se projekty vytvářejí je Sono Records vybaveno ještě hotelem, kde muzikanti mohou v průběhu procesu přespávat a soustředit se tak zcela na svou práci, a restaurací, která poskytuje rychle dostupné a plnohodnotné občerstvení. Veškerou práci na projektech tyto prvky zjednodušují a celý koncept vytváří velmi pozitivní prostředí pro kreativní zázemí a soustředěnost.





8 Slovníček pojmů

8.1 Terminologie OSA

Zde je výběr termínů, s kterými se nejspíše při práci s OSA setkáte. Další pojmy naleznete přímo na stránkách OSA.

Autor = „skladatel nebo textař, který dílo vytvořil. Pokud se na vytvoření díla podílelo více osob, jedná se o spoluautory.“

Autorská odměna jako "inkaso OSA" = „odměna inkasovaná za užití hudebních děl od uživatele na základě uzavřené licenční smlouvy.“

Ohláška díla = „elektronický nebo papírový dokument sloužící k přihlášení zveřejněného nebo autorem ke zveřejnění určeného díla do evidence OSA. Dílo je povinen ohlásit každý jeho autor (spoluautor), případně jiný nositel autorských majetkových práv. Papírovou ohlášku díla je třeba vyplnit čitelně ve všech požadovaných rubrikách a vlastnoručně podepsat skutečným jménem a příjmením. Řádně vyplněná ohláška díla je základním předpokladem vyplacení autorských honorářů.“

Playlist = „seznam užitých hudebních děl, včetně informace o počtu, délce a způsobu užití příslušného hudebního díla, který zaslá uživatel na základě licenční smlouvy uzavřené s OSA. OSA podle něj rozúčtovává zaplacené autorské odměny na jednotlivá užitá hudební díla z repertoáru OSA, které následně vyplácí oprávněným autorům / nakladatelům, včetně zastupovaných zahraničními partnerskými autorskými organizacemi.“

Skladatel = „fyzická osoba, která vytvořila hudební dílo.“

Spoluautor = „skladatel nebo textař v případě, že se na vytvoření díla podílelo více osob.“

Subnakladatel = „fyzická nebo právnická osoba, která v závislosti na druhu smluvního ujednání autora s původním nakladatelem na základě podlicenční smlouvy uzavřené s původním nakladatelem získala buď oprávnění k výkonu práva kolektivně spravovaného OSA a nebo oprávnění pouze k inkasu smluvené části autorských odměn za užití určitých děl. Rozhodující je pozice nositele majetkových práv.“

Subtextář = „fyzická osoba, která vytvořila lokální verzi textu v jiném než původním jazyku, příp. jinak upravila původní text.“

Textář = „fyzická osoba, která vytvořila text užívaný ve spojení s hudbou.“

Uživatel = „v nejširším pojetí každá fyzická nebo právnická osoba, která užije autorské dílo. Pro účely výkonu kolektivní správy OSA osoba, která repertoár OSA užívá způsobem, k němuž je povinna podle autorského zákona získat licenci od autora, potažmo OSA.“

Užití hudebního díla = „nakládání s dílem, jako např. jeho rozmnožování, rozšiřování, pronájem, půjčování, sdělování veřejnosti. Právo dílo užít náleží autorovi, stejně tak právo udělit jiné osobě souhlas s užitím jeho díla. Bez souhlasu autora lze jeho dílo užít jen v případech stanovených autorským zákonem (např. za určitých podmínek v rámci školního představení). Právo udělit jiné osobě souhlas s užitím díla je nepřevoditelné (s výjimkou práva na rozšiřování rozmnoženin), nevyčerpatelné a trvá po celou dobu života autora a dále 70 let po jeho smrti.“

Výplatní termín = „termín, ve kterém jsou vypláceny autorské honoráře. Výplatní termíny jsou v měsících březen, červen, září a prosinec.“

Zastupovaný autor / nakladatel = „fyzická či právnická osoba, na jejíž účet vybírá OSA svým jménem a v souladu s autorským zákonem odměny za užití autorských děl a příjmy z vydání bezdůvodného obohacení. Zastupovaným autorem se též rozumí autor zastupovaný zahraniční partnerskou autorskou organizací.“

Zisk = „OSA je nezisková organizace a v rámci kolektivní správy nevytváří žádný zisk. OSA je oprávněn od inkasovaných autorských odměn odečíst pouze účelně vynaložené náklady a zbývající část vyplatit autorům / nakladatelům. Dle autorského zákona nemůže žádnou část z inkasovaných autorských odměn darovat třetí straně.“

Infosa = „... nebo-li INFormační systém OSA je multifunkční elektronický osobní účet přístupný z internetového rozhraní, který autorovi i nakladateli výrazně usnadní a urychlí komunikaci s OSA na mnoha úrovních. Z pohodlí domova či kanceláře poskytuje zejména komplexní souhrn informací a dat, jež jsou z pohledu autora i nakladatele podstatné a důležité s ohledem na jejich autorskou či nakladatelskou činnost.“⁵⁴

⁵⁴OSA- Ochranný svaz autorský, 2011 [online]. OSA. [cit. 2011]. Dostupné z: <http://www.osa.cz>

8.2 Terminologie Intergram

ISRC kód = „nahrávky je jedinečný dvanácti místný alfanumerický kód identifikující audio nahrávky a videoklipy.“

Kolektivní správce = „společnost, která získala příslušné oprávnění od Ministerstva kultury k výkonu kolektivní správy. Každý kolektivní správce zastupuje určitou skupinu nositelů práv pro určitá práva.“

Licenční smlouva = „autor (výkonný umělec, výrobce) poskytuje nabyvateli oprávnění k výkonu práva dílo (výkon, záznam) užit k jednotlivým způsobům nebo ke všem způsobům užití, v rozsahu omezeném nebo neomezeném, a nabyvatel se zavazuje poskytnout autorovi odměnu, pokud není sjednáno jinak.“

Majetková práva výkonného umělce = „výkonný umělec má právo svůj umělecký výkon užit v původní nebo jiným zpracované či jinak změněné podobě a udělit jinému smlouvou oprávnění k výkonu tohoto práva, jiný může umělecký výkon užit bez udělení takového oprávnění pouze v případech stanovených autorským zákonem. Právem umělecký výkon užit je jeho právo na vysílání výkonu a jiné sdělování živého výkonu veřejnosti, právo na záznam živého výkonu, rozmnožování a znamenaného výkonu, rozšiřování, pronájem, půjčování a sdělování zaznamenaného výkonu veřejnosti. Výkonný umělec má právo na odměnu v souvislosti s rozmnožováním jeho zaznamenaného výkonu pro osobní potřebu. Majetková práva výkonného umělce trvají 50 let od vytvoření výkonu, nebo zveřejnění a jsou způsobilá být předmětem dědictví.“

Osobnostní práva výkonného umělce = „výkonný umělec má právo rozhodnout o zveřejnění svého uměleckého výkonu. Sólista vytváří-li výkon sám, a dirigent, sbormistr, divadelní režisér a sólista, vytváří-li výkon spolu s členy uměleckého tělesa, má právo rozhodnout, zda a jakým způsobem bude uvedeno jeho jméno při zveřejnění výkonu a dalším užití jeho výkonu. Výkonný umělec má právo na ochranu před každým znetvořením, zkomolením nebo jinou změnou svého výkonu, která by byla na újmu jeho pověsti. Osobnostní práva zanikají smrtí výkonného umělce.“

Právo výrobce zvukově obrazového záznamu = „výrobce zvukově obrazového záznamu má pouze majetková práva, výrobci zvukově obrazového záznamu patří právo svůj zvukově obrazový záznam užit a udělit jinému smlouvou oprávnění k výkonu tohoto práva, jiný

může zvukově obrazový záznam užít bez udělení takového oprávnění pouze v případech stanovených autorským zákonem. Právem zvukově obrazový záznam užít je právo na rozmnožování, rozšiřování, pronájem, půjčování, právo na vysílání a jiné sdělování zvukově obrazového záznamu. Výrobce zvukově obrazového záznamu má právo na odměnu v souvislosti s rozmnožováním jeho záznamu pro osobní potřebu. Právo výrobce je převoditelné a trvá 50 let od pořízení záznamu, popř. zveřejnění. “

Právo výrobce zvukového záznamu = *„výrobce zvukového záznamu má pouze majetková práva, výrobci patří právo svůj zvukový záznam užít a udělit jinému smlouvou oprávnění k výkonu tohoto práva, jiný může zvukový záznam užít bez udělení takového oprávnění pouze v případech stanovených autorským zákonem. Právem zvukový záznam užít je právo na rozmnožování, rozšiřování, pronájem, půjčování, právo na vysílání a jiné sdělování zvukového záznamu. Výrobce zvukového záznamu má právo na odměnu v souvislosti s rozmnožováním jeho záznamu pro osobní potřebu. Právo výrobce zvukového záznamu je převoditelné a trvá 50 let od pořízení záznamu, popř. zveřejnění. “*

Umělecký výkon = *„představuje výkon herce, režiséra, zpěváka, hudebníka, tanečníka, dirigenta, sbormistra, režiséra nebo jiné osoby, která hraje, zpívá, recituje, předvádí nebo jinak provádí umělecké dílo a výtvořiny tradiční lidové kultury. Uměleckým výkonem je též výkon artisty. “*

Uživatel = *„je fyzická či právnická osoba, která při provozování své činnosti zpřístupňuje díla, výkony či záznamy veřejnosti, např. pořadatel produkce. “*

Volná užití = *„za užití výkonu a záznamu podle autorského zákona se nepovažuje užití pro osobní potřebu fyzické osoby, jehož účelem není dosažení přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu, pokud nestanoví autorský zákon jinak. Užitím pro osobní potřebu uživatele je míněno soukromí fyzické osoby (úzký okruh osob blízkých uživateli) a k účelům, které nejsou ať již přímo či nepřímo komerční. Pro osobní potřebu je pak dovoleno zhotovení záznamu, rozmnoženiny nebo napodobeniny (výkonu, záznamu). Do práva autorského (a tedy podobně i do práva výkonného umělce a práva výrobce) nezasahuje ten, kdo užije dílo, výkon, záznam v souvislosti s předvedením či opravou přístroje zákazníkovi v rozsahu tomu nezbytném. “*

Výkonný umělec = *„fyzická osoba, která umělecký výkon vytvořila. “*

Výrobce zvukového záznamu = „fyzická nebo právnická osoba, která na svou odpovědnost poprvé zaznamená zvuky výkonu výkonného umělce či jiné zvuky, nebo jejich vyjádření, nebo pro kterou tak z jejího podnětu učiní jiná osoba.“

Výrobce zvukově obrazového záznamu = „fyzická nebo právnická osoba, která na svou odpovědnost poprvé pořídí zvukově obrazový záznam, nebo pro kterou tak z jejího podnětu učiní jiná osoba.“

Zvukově obrazový záznam = „je záznam audiovizuálního díla nebo záznam jiné řady zaznamenaných, spolu souvisejících obrazů vyvolávajících dojem pohybu, ať již doprovázených zvukem, či nikoli, vnímatelných zrakem, a jsou-li doprovázeny zvukem, vnímatelných i sluchem.“

Zvukový záznam = „je výlučně sluchem vnímatelný záznam zvuků výkonu výkonného umělce či jiných zvuků, nebo jejich vyjádření.“⁵⁵

⁵⁵Intergram- Nezávislá společnost výkonných umělců a výrobců zvukových a zvukově obrazových záznamů z.s., [online]. [Greg Berry Studio](http://www.intergram.cz/cs/terms-members/). [cit. 2017]. Dostupné z: <http://www.intergram.cz/cs/terms-members/>

Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta

M. Rettigové 4, 116 39 Praha 1

Evidenční list žadatelů o nahlédnutí do listinné podoby práce

Jsem si vědom/a, že závěrečná práce je autorským dílem a že informace získané nahlédnutím do zveřejněné závěrečné práce nemohou být použity k výdělečným účelům, ani nemohou být vydávány za studijní, vědeckou nebo jinou tvůrčí činnost jiné osoby než autora.

Byl/a jsem seznámen/a se skutečností, že si mohu pořizovat výpisy, opisy nebo rozmnoženiny závěrečné práce, jsem však povinen/povinna s nimi nakládat jako s autorským dílem a zachovávat pravidla uvedená v předchozím odstavci tohoto prohlášení.

Poř. č.	Datum	Jméno a příjmení	Adresa trvalého bydliště	Podpis
1.				
2.				
3.				
4.				
5.				
6.				
7.				
8.				
9.				
10.				