AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Zvuková tvorba

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

NAHRÁVÁNÍ BICÍCH NÁSTROJŮ
Porovnání vnímaní zvukového obrazu soupravy bicích nástrojů z pohledu bubeníka a z pohledu zvukaře

Josef Krůšek

Vedoucí práce:	doc. MgA. Ing. Ondřej Urban, Ph.D.
Oponent práce:	MgA. Martin Pinkas, Ph.D.
Datum obhajoby:	8. září 2020
Přidělovaný akademický titul:	BcA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Sound production

BACHELOR THESIS

RECORDING OF A DRUMS
Comparasion of a perception of a drum set audio image between the perspective of a drummer and a sound engineer

Josef Krůšek

Thesis supervisor:	doc. MgA. Ing. Ondrej Urban, Ph.D.
Opponent:	MgA. Martin Pinkas, Ph.D.
Date of defence:	8th September 2020
Academic degree conferred:	BcA.

Prague, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma „Nahrávání bicí soupravy“ vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

V Praze dne . . . . . .

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Abstrakt

Práce se zabývá zvukovým obrazem soupravy bicích nástrojů (dále jen bicí soupravy) a jeho přenesením do podoby nahrávky. Zaměřena je však především na samotný nahrávací proces a srovnání vnímání tohoto procesu ze strany bubeníka a zvukaře.

Práce obsahuje krátkou historii bicí soupravy a jejího snímání, také však dnešní nejvyužívanější způsoby nahrávání tohoto nástroje. V druhé části pak pomocí rozhovorů s bubeníky a zvukaři zachycuje, jestli a jakým způsobem se jejich pohledy na danou problematiku mohou lišit.

Cílem této práce je tedy analýza vzájemné spolupráce bubeníků a zvukařů, jejich odlišných zkušeností, přístupu a očekávaného zvukového výsledku při nahrávacím procesu.

Abstract

The bachelor thesis deals with a drum set audio image and its transfering into the form of a recording. However, it focuses mainly on the recording process itself and a comparison of the perception of this process by the drummer and the sound engineer.

The thesis contains a brief history of the drum kit and its recording, but also today's most used methods of recording this instrument. In the second part, through interviews with drummers and sound engineers, it captures whether and how their views on a given issue may differ.

The purpose of this bachelor thesis is to analyze the mutual cooperation of drummers and sound engineers, their different experiences, approach and expected sound results in the recording process.

Obsah

1 Seznam pojmů....7
2 Úvod....8
3 Historie bicí soupravy....10
4 Snímání bicí soupravy....12
4.1 Velký buben....13
4.2 Malý buben....13
4.3 Hi-hat....14
4.4 Ride....14
4.5 Tomy....14
4.6 Overhead mikrofony....15
4.7 Prostorové mikrofony....15
5 Porovnání vnímaní zvukového obrazu soupravy bicích nástrojů z pohledu bubeníka a z pohledu zvukaře....17
5.1 Rozhovory s bubeníky....19
5.1.1 Marek Urbánek....19
5.1.2 Ondřej Pomajsl....25
5.1.3 Lukáš Doksanský....32
5.2 Rozhovory se zvukaři....39
5.2.1 Adam Pakosta....39
5.2.2 Thomas de Balder....49
5.3 Vyhodnocení rozhovorů....56
6 Závěr....61
7 Seznam literatury....63
8 Seznam příloh....64

1 Seznam pojmů

Velký buben	Velký, nebo také basový buben bývá největším bubnem celé soupravy, hraje se na něj obvykle nohou pomocí pedálu.
Malý buben; snare	Malý buben, anglicky zvaný snare, je z historického hlediska základním stavebním kamenem celé bicí soupravy. Jeho hlavní charakteristikou je struník na rezonanční bláně.
Hi-hat	Činel, který vznikl ukotvením párových činelů na společný stojan, který lze ovládat nohou pomocí pedálu.
Přechodový buben	Buben, který je obvykle menšího rozměru a ukotvený je na některém ze stojanů.
Kotel	Buben stejného typu jako přechodový buben, avšak obvykle většího rozměru. Vyznačuje se tím, že nebývá uchycen na stojanu, ale stojí samostatně na podlaze díky trojici nožiček (anglicky floor tom).
Tomy	Tento výraz jsem v bakalářské práci užíval jako souhrnný název pro všechny přechodové bubny a kotle.
Ride	Činel většího rozměru, na který se nejvíce hraje úderem hlavičky paličky o tělo činelu seshora.
Crash	Činel, na který se nejvíce hraje úderem paličky přes hranu těla činelu.
Splash	Činel podobného typu jako činel crash, avšak menšího rozměru. Obvykle má vyšší ladění, kratší doznívání a nižší hlasitost než činel crash.
China	Činel s charakteristickým prohýbaným tvarem.
Stack	Vrstvení nejčastěji dvou, někdy i více činelů na sebe.
Overheady	Mikrofony určené ke snímání činelů, případně celé soupravy seshora.
Roomy	Hovorový výraz z angličtiny pro prostorové mikrofony.
Attack	Anglický výraz pro nakmitávací stav (tranzient).
Sustain	Anglický výraz pro doznívání hudebního nástroje.
Komponent	Tento výraz jsem v bakalářské práci používal jako označení jednoho kusu v bicí soupravě, tedy například jednoho bubnu nebo činelu. Naopak výraz „část“ jsem užíval jako souhrnný název pro skupinu několika komponentů podobného typu nebo podobného umístění v soupravě.

2 Úvod

K tématu zvukového obrazu bicí soupravy jsem se v posledních letech opakovaně vracel, proto mi takové zadání absolventské práce přišlo naprosto přirozeným rozhodnutím. Jakožto aktivní bubeník se totiž zabývám tím, jak se bicí souprava chová a jak zní z pohledu samotného interpreta, jako aktivní posluchač znám zase odlišné formy a role tohoto nástroje napříč různými hudebními strukturami. Tyto dva pohledy (interpret a posluchač) se však mnohdy silně liší, a to právě na základě zvukového zpracování, ať už v podobě nahrávky, nebo při ozvučení živé produkce.

Cennou zkušeností mi pak bylo vytváření třetího pohledu na tento nástroj, tedy pohledu zvukaře, prostředníka mezi akustickým zvukem bicí soupravy a výsledným zvukem, který slyší posluchač. Zarážejícím zjištěním pro mě však byla skutečnost, že mé pohledy jakožto hráče a zvukaře se vzájemně neprolínaly a dlouho zůstávaly striktně oddělené. Uvědomil jsem si, že zvukaři a bubeníci si pravděpodobně kladou diametrálně odlišné otázky a na základě toho se i jejich vnímání zásadně liší. Zdá se mi však velmi důležité tyto dva přístupy pokud možno propojovat, protože i v případě nahrávání dochází k jejich spojení v jeden celistvý výsledek, tedy v nahrávku.

Na základě spolupráce s dalšími zvukaři jsem došel ke zjištění, že bicí souprava je pro mnoho zvukařů jakýmsi „strašákem" mezi hudebními nástroji. Předpokládám, že z toho důvodu se, dnes hlavně prostřednictvím internetu, šíří „osvědčené návody a tipy", jak bicí soupravu snímat. Tento přístup mi však přijde příliš strojový, nelidský a neosobní, zvukař je totiž naučen použít vyzkoušený a ověřený způsob, který sice může obstojně fungovat, ale zvukař není veden k aktivnějšímu poslechu a přemýšlení, rozvíjení se. Takový zvukař si zpravidla časem vybere pouze jednu filosofii, která se mu osvědčila, ale už se nedokáže přizpůsobit dané situaci. Bicí souprava může mít mnoho podob a funkcí, zvukový obraz nástroje by se tedy měl lišit dle přihlédnutí k velkému množství proměnných. Každá situace, ať už ve studiu, nebo na pódiu, je svým způsobem naprosto výjimečná, proto se tedy nabízí ustoupit od samotného „zamikrofonování", opakovaně si zodpovídat na otázky plynoucí z těchto proměnných a při každém zvukovém zpracování vytvořit individuální přístup.

Tato práce se v první části zaměřuje na historický kontext bicí soupravy, její samotný vznik a vývoj do dnešní podoby nástroje. Dále se v této části práce nachází stručná historie snímání bicí soupravy a dnešní obvyklé metody a způsoby. Druhá část se skládá z rozhovorů s profesionálními bubeníky a zvukaři. V případě bubeníků jsou rozhovory zaměřené na znalost jejich nástroje a na zvukový obraz, který od něj ve výsledné nahrávce očekávají. Zvukaři pak vycházejí pouze z fotografií nástrojů těchto bubeníků, jejich žánrového zaměření

a vlastních zkušeností k dané problematice. Vzájemným porovnáním těchto rozhovorů by mělo dojít ke zjištění, jestli a jakým způsobem se mohou názory obou skupin respondentů lišit a co z toho vyplývá.

Práce má tedy v první řadě dokázat, do jaké míry je vzájemná komunikace mezi bubeníkem a zvukařem důležitá a co může tuto komunikaci nejvíce komplikovat.

3 Historie bicí soupravy

Počátek soupravy bicích nástrojů, dále jen bicí soupravy, se datuje k přelomu 19. a 20. století. Přesnější časový údaj však lze vyhodnotit jen stěží, protože je komplikované říci, který z vývojových stupňů již lze opravdu nazvat onou bicí soupravou. Stejně tak jako hovoříme o vzniku ragtime (později též jazzu, swingu, bebopu) v souvislosti s pochodovými kapelami v New Orleans, můžeme stejně tak hovořit o jednom z hlavních důvodů vzniku bicí soupravy. Když se totiž hudebníci začali přesouvat do klubů, barů a dalších menších podniků, kde dali vzniknout již zmíněným žánrům, mimo jiné potřebovali vyřešit pár logistických záležitostí. V původních pochodových kapelách se totiž tradičně nacházela (a dodnes obvykle nachází) trojice bubeníků, tedy hráč na malý buben, druhý hráč na velký buben a třetí na párové činely. Bicí souprava tedy vznikla pravděpodobně hlavně kvůli zredukovanému fyzickému místu a rozpočtu pro hudebníky. Jinými slovy jeden bubeník zabírá méně místa a stojí méně peněz než bubeníci tři.

Ačkoli tento důvod vyvolává zpočátku spíš negativní pocity, spojení více nástrojů do jedním člověkem obsluhované skupiny nástrojů znamenalo mnoho výhod i z dalších hledisek. Obsluha více bicích nástrojů je sice koordinačně náročnější, na druhou stranu ale zkušený hráč na bicí soupravu bude vždy sám se sebou sehranější než seskupení více bubeníků. Je to vlastně logické, hráč na bicí soupravu věnuje podstatnou část své přípravy tomu, aby souprava zněla co nejlépe jako jeden celek, na soupravu již pohlíží jako na jeden velký a komplexní hudební nástroj. Vytvořením bicí soupravy tedy mimo jiné došlo k velkému rozvoji způsobů frázování a vzájemné interakce jednotlivých bicích nástrojů.

Základem bicí soupravy je tedy spojení tří hlavních stavebních prvků: malého bubnu, velkého bubnu a dvojice činelů, v dnešní době zvané hi-hat. Další vývoj soupravy se specializoval hlavně na ergonomii, aby jeden hráč dokázal na soupravu zahrát pokud možno stejně jako původní trojice bubeníků. Činely a basový buben se tedy mohli ovládat pomocí nohou, čímž měl bubeník volné obě ruce pro malý buben, tedy mohl hrát technicky složitější party, mohl například vířit atd. Do dnešní doby se však bicí souprava transformovala v mnoha ohledech – velikostí, technologií výroby a kvalitou zvuku počínaje a novými technikami a účelem celého tohoto nástroje konče.

V dnešní době je bicí souprava obvykle podstatně větší, „minimem" jsou malý a velký buben, dále pak z bubnů ještě tzv. tomy, které obsahují více tónové složky. K původní hi-hat se dále přidalo mnoho dalších činelů, z těch základních tzv. ride a crash, ale také splash, china, stack a další. Tím se ale celé téma bicí soupravy velmi komplikuje. Jde tedy o kombinaci nástrojů, které původně

obsluhovalo více hudebníků, dnes je však bicí souprava vnímána spíš jako jeden komplexní hudební nástroj. Současně se v soupravě nacházejí nástroje samozvučné a blanozvučné, můžeme s nadsázkou hovořit i o kombinaci nástrojů tónového a perkusního typu, v dnešní době ale v některých případech třeba i o seskupení akustických a elektronických nástrojů. Bicí souprava se liší od většiny ostatních hudebních nástrojů také tím, že bubeník si svou soupravu skládá dohromady a o nástroj se stará sám, čímž se každý nástroj stává „jedinečným".

4 Snímání bicí soupravy

Poprvé se bicí souprava jako součást nahrávky objevila pravděpodobně na počátku 20. století. V tomto období byly nahrávky pořizovány na Berlinerův gramofon, který musel najednou a v monofonní podobě nasnímat veškerý obsah nahrávky. První bicí soupravy tedy nebyly snímány samostatně, avšak jedním mikrofonem společně se zbytkem kapely. Šlo tedy hlavně o zaměření se na postavení jednotlivých hráčů a přesných instrukcí, jak má který muzikant hrát, aby se nahrávka na jeden „take" a bez jakýchkoli možných úprav povedla.

S přechodem na analogový záznam na magnetickou pásku a s možností nahrávat více mikrofonů současně dostávala i bicí souprava bohatší mikrofonové osazení. Od jednoho mikrofonu určeného na bicí soupravu a okolní nástroje (snímání „rytmiky") přes snímání celé soupravy jedním mikrofonem až po snímání sekcí až jednotlivých komponentů soupravy. Postupně se u snímání bicí soupravy poměrně ustálilo použití dvou typů snímání, tedy snímání nástroje jako celku z větší vzdálenosti a kontaktního snímání jednotlivých částí a komponentů.

Za zmínku určitě stojí technika snímání Glyna Johnse. Ten ve spolupráci s kapelou Led Zeppelin „omylem" vytvořil specifickou techniku, na jejíž použití stačí pouze čtyři mikrofony. Jeden mikrofon se umístí k velkému bubnu, jeden k bubnu malému. Specifické je ale použití mikrofonů snímajících soupravu jako celek. Jeden se umístí nad soupravu, konkrétně nad malý buben. Druhý mikrofon se umístí za kotel a snímá soupravu ze strany. Oba mikrofony však musejí mít stejnou vzdálenost od malého bubnu, aby byl jeho zvuk v obou mikrofonech zaznamenaný se stejnou polaritou, bez fázového posunu. Nastavení panoramatu mikrofonů je takové, že mikrofony na malý i velký buben se umístí na střed, mikrofon nad soupravou na 50% doprava a mikrofon za kotlem na 100% doleva. Technika je zajímavá tím, že by málokterého zvukaře napadlo takto mikrofony umístit a očekávat ze stereofonního hlediska vyrovnaný zvuk. Glyn Johns na tento systém snímání údajně přišel náhodou, mikrofon za kotlem byl prý na svém místě zapomenutý z předchozího nahrávání a Johnse napadlo zkusit ho takto použít. Tato metoda však vytváří zvukový obraz, který se blíží dnešnímu použití overhead mikrofonů v kombinaci s prostorovými mikrofony snímajícími vyzařování bubnů do stran.

V dnešní době se však nejvíce kombinují dva způsoby snímání. Jedním je snímání soupravy jako celku doplněného o spotové mikrofony, druhým způsobem je vytvoření zvukového obrazu v první řadě ze spotových mikrofonů, mikrofony nad soupravou (overheady) potom slouží spíš jako způsob snímání činelů.

Nyní se zaměřím na jednotlivé části soupravy a jejich snímání. V případě pořadí, v jakém budu jednotlivé části uvádět, nevycházím z hlediska důležitosti snímání, protože takové pořadí není stabilizované a může se měnit z hlediska počtu použitých mikrofonu, jejich výběru a umístění, v neposlední řadě ale také z hlediska žánru a konkrétní podoby dané hudební struktury. Uvedené pořadí se tedy více blíží poměrně ustálené podobě, ve které jsou obvykle mikrofony zapojovány do mixážního pultu, případně do zvukového rozhraní.

4.1 Velký buben

Snímání velkého bubnu je velmi podstatné hned z několika důvodů. Zaprvé je velký buben obvykle na okraji frekvenčního spektra soupravy, až na výjimky jde o nejníže laděný buben v soupravě. Jeho zvukový charakter je tedy velmi obtížné snímat například overheady nebo jinými prostorovými mikrofony, které snímají soupravu jako celek. Zadruhé je velký buben orientovaný jiným směrem než zbytek soupravy, liší se tak směr jeho vyzařování.

Používají se mikrofony dynamické i kondenzátorové, obvykle s větší membránou. V případě velkého bubnu lze použít i tzv. PZM (pressure zone microphone) mikrofony, které se umísťují přímo dovnitř korpusu bubnu. Velký buben mnohdy obsahuje výřez v rezonanční bláně, který plní funkci radiátoru, tedy místa, ve kterém se kumuluje velké množství akustického tlaku. Mikrofon tedy lze umístit jak před blánu rezonanční, tak k jejímu otvoru, případně až dovnitř korpusu. Výjimečně se v případě snímání basového bubnu používá tzv. subkick, který však slouží pouze jako doplnění zvuku o nejhlubší frekvenční pásmo. Mnohdy se používá více mikrofonů naráz, v takovém případě je však téměř nutností jednotlivé signály časově posunout tak, aby při jejich kombinaci nedocházelo k fázovým posunům. Fázový posun a jím vzniklý hřebenový filtr může způsobit výrazný úbytek basových frekvencí, což není v případě velkého (basového) bubnu příliš žádoucí.

4.2 Malý buben

Malý buben je v dnešní době snímán téměř vždy, protože v mnoha žánrech se právě kombinace malého a velkého bubnu nejvíce podílí na celkové rytmické pulzaci hudby. V případě snímání malého bubnu se používají mikrofony dynamické i kondenzátorové, většinou s menší membránou. Nezřídka se v případě nahrávání používají oba typy současně a zvukař si až ve fázi mixu vybírá, ze které z nahraných stop bude vycházet (případně použije oba nahrané signály).

Obvykle však dochází i ke snímání rezonanční blány a struníku, který se této blány dotýká, struník totiž velmi definuje zvuk malého bubnu. Malý buben s vypnutým (prověšeným) nebo úplně odstraněným struníkem může zvukově připomínat tomy, případně timbales (závisí na použitých hracích blanách a ladění). Struník však zkracuje sustain nástroje a přidává ke zvuku bubnu

perkusní charakter, bubínek se tedy díky struníku od zbytku bicí soupravy charakterem zvuku zásadně liší, je obvykle více ostrý a průrazný.

4.3 Hi-hat

Mnoho lidí považuje hi-hat za třetí z trojice nejdůležitějších komponentů bicí soupravy. Roli pravděpodobně hraje právě výše zmíněné historické hledisko. Na hi-hat se obvykle používají mikrofony kondenzátorové, které na rozdíl od dynamických mikrofonů velmi dobře snímají vysoké frekvence.

Dvojice hi-hat a malý buben je však problematická z hlediska přeslechů. Komponenty se obvykle nacházejí v bezprostřední blízkosti (obzvlášť v případě nejpoužívanější cross-handed techniky hry), je tedy v podstatě nemožné tyto zdroje zvuku od sebe izolovat a zabránit tak nežádoucím přeslechům. Mikrofon na hi-hat umístěný nad činely je od malého bubnu stíněný samotnými činely, významnější roli však hraje přeslech hi-hat do mikrofonu určeného pro malý buben. Obzvlášť pokud jde o mikrofon kondenzátorový. Pracuje se tedy se směrovostí mikrofonů tak, aby byl mikrofon na malý buben orientovaný směrem od hi-hat. Lze také mikrofon na malý buben obalit zvukovou izolací v podobě molitanu nebo jiného pohltivého materiálu, čímž se zvýrazní směrovost mikrofonu, obzvlášť v případě vysokých frekvencí, které jsou pro hi-hat typické. Možné je také umístit mezi malý buben i hi-hat pohltivou plochu menších rozměrů.

4.4 Ride

Ride je typ činelu, který je snímaný jen zřídka a názor na jeho důležitost z hlediska snímání kontaktním způsobem se velmi liší. Postup je však podobný jako v případě snímání hi-hat, oba činely totiž mají obdobnou funkci. Používají se tedy mikrofony kondenzátorové. Ride činel je možno snímat seshora i zezdola, roli hrají přeslechy blízkých komponentů a fázové vztahy s okolními mikrofony.

4.5 Tomy

Počet tomů se velmi různí u jednotlivých souprav. Můžeme je však rozdělit do dvou skupin, a to na přechodové bubny a kotle. Tyto bubny mívají obvykle větší podíl tónové složky než velký a malý buben. Jejich účel se v jednotlivých žánrech může lišit, ve speciálních případech se můžou lišit i zvukové vlastnosti a účel jednotlivých tomů mezi sebou. Ke snímání se opět používají dynamické i kondenzátorové mikrofony.

Přeslechy mezi jednotlivými mikrofony na tomy bývají značné, což může a nemusí hrát velkou roli. V případě méně výrazného postprodukčního zpracování přeslechy příliš nevadí, u větších zásahů do zvuku však často dochází ke zvýraznění přenosů rezonancí mezi jednotlivými bubny. Přechodové bubny se často nacházejí na stejném stojanu, nezřídka tento stojan také vychází z velkého bubnu, což způsobuje značné rozeznívání bubnů, na které nebylo zahráno.

Řešením tedy může být efekt gate, který tiší jednotlivé stopy, pokud nejsou dostatečně hlasité. Nastavení gatu však může být velmi komplikované, obzvlášť v případě co do počtu not hustší hry nebo u větších dynamických rozdílů mezi jednotlivými údery. Někteří zvukaři také nahraný materiál ze studia „pročistí" a zachovají pouze ty úseky, ve kterých bubeník na tomy skutečně hraje.

Velmi nepříjemné také mohou být interference mezi malým bubnem a blízkými přechodovými bubny, obzvlášť v případě, že mají bubny podobné ladění. Zvukově výrazné je tedy třeba rozeznění rezonanční blány malého bubnu jiným bubnem, což zapříčiní chrastění struníku.

4.6 Overhead mikrofony

Overhead mikrofony, nebo také „overheady", byly původně mikrofony určené na snímání celé soupravy seshora. Umístění těchto mikrofonů plyne již z názvu „Overhead", čili nad hlavou (bubeníka). V dnešní době se jejich určení může lišit, například při ozvučování jsou tyto mikrofony někdy zaměřené primárně na činely a jsou zbaveny hlubokých a nižších středních frekvenčních pásem pomocí high pass filtru. Nejčastěji se používají mikrofony dva, u větších souprav jich však může být i více. Výhodou těchto mikrofonů je to, že na rozdíl od blízkého snímání jednotlivých komponentů vytvářejí přirozenější stereofonní obraz. V jejich případě lze vytvářet stereofonii intenzitní (metoda XY), fázovou (metoda AB), i jejich kombinace.

Mikrofony se používají kondenzátorové, někdy i páskové. V případě ozvučování se hojně používají mikrofony malomembránové, při natáčení ve studiu však často i mikrofony velkomembránové. V případě absence prostorových mikrofonů lze zaznamenat přirozený dozvuk prostředí zvětšením jejich vzdálenosti od soupravy. Někteří zvukaři si také dávají záležet, aby byly mikrofony stejně vzdálené od malého bubnu, lze pak snadněji sjednotit fázi těchto mikrofonů s mikrofonem na malý buben a zlepšit tak jeho zvukový výsledek. V případě hřebenového filtru mezi overheady a mikrofonem u velkého bubnu se častěji používá ořezu hlubokých frekvencí. V tomto ohledu může být výhodou i skutečnost, že zvuk velkého bubnu overheady mnohdy příliš nesnímají. Velký buben má od mikrofonů větší vzdálenost, je stíněný dalšími komponenty a orientovaný jiným směrem než zbytek soupravy.

Není na škodu dát si s nastavením polohy těchto mikrofonů opravdu záležet. Jelikož snímají soupravu jako celek, není možné s takto zaznamenaným zvukem radikálněji pracovat, téměř každá operace za účelem vylepšit zvuk jednoho z komponentů může současně zapříčinit zhoršení zvukového výsledku ostatních zdrojů zvuku.

4.7 Prostorové mikrofony

Jak už plyne z názvu, jde o mikrofony určené na snímání akustických vlivů prostředí. Používají se mikrofony kondenzátorové a páskové. U těchto mikrofonů

je nejméně doporučení ohledně jejich umístění, protože každé nahrávací prostředí má své vlastní naprosto jedinečné akustické vlastnosti.

Tyto mikrofony mohou mít hned několik funkcí. Kromě záznamu akustického vlivu například snímají soupravu z větší vzdálenosti, jejich zvukový výsledek tedy nebývá nepodobný tomu, jak souprava ve skutečnosti opravdu zní pro posluchače v akustickém prostředí. Obvykle také snímají soupravu vodorovně, oproti overhead mikrofonům tedy více snímají vyzařování korpusů bubnů do stran.

Zvukový výsledek nahraný těmito mikrofony se může velmi lišit na základě postprodukčního zpracování. Někteří očekávají větší hutnost nebo vzdušnost, někteří zase jejich použitím chtějí do nahrávky vrátit něco jako „přirozenou špínu".

5 Porovnání vnímaní zvukového obrazu soupravy bicích nástrojů z pohledu bubeníka a z pohledu zvukaře

Tato část práce se skládá z rozhovorů s bubeníky a zvukaři. Vzhledem k okolnostem (COVID-19 v ČR a s ním spojená opatření) většina rozhovorů proběhla formou hovorů a videohovorů přes internet. Zvolil jsem formu polostrukturovaných rozhovorů. Měl jsem tedy připravené schéma a některé otázky, na které jsem chtěl u všech respondentů znát odpověď, aby bylo možno tyto odpovědi vzájemně porovnávat. Současně jsem však chtěl docílit toho, že respondenti budou mít v průběhu rozhovoru větší volnost, a pokud budou chtít nějaké téma více rozvést a budou mít v tomto ohledu co říci, dostanou k tomu dostatek svobody a prostoru.

Rozhodl jsem se pro záznam všech rozhovorů na základě předchozí domluvy, abych se mohl v průběhu rozhovorů na respondenty maximálně soustředit a aktivně reagovat na jejich odpovědi. Následně jsem tyto rozhovory zpracoval do písemné podoby a zaslal respondentům ke schválení, připomínkám a korekturám. Jednotliví respondenti také otvírali nové otázky, které jsem později zahrnul do dalších rozhovorů, některé otázky jsem také doplnil do již proběhlých rozhovorů a požádal o jejich zpětné zodpovězení v rámci korektur. Šlo tedy spíše o kvalitativní výzkum, jehož definitivní struktura se formovala až v jeho průběhu.

Bubeníci

V první fázi tohoto výzkumu jsem absolvoval rozhovor se třemi bubeníky. Úmyslně jsem zvolil tři bubeníky, jejichž styl hry a žánrové zaměření se zásadně liší. Vycházel jsem mimo jiné z poslechu nahrávek, na kterých se tito bubeníci podíleli, a na rozdílnosti v jejich působení. Jeden z bubeníků (Marek Urbánek) byl například donedávna studentem na HAMU, zatímco jiný respondent (Lukáš Doksanský) naopak dlouhodobě pedagogicky působí na Konzervatoři a VOŠ Jaroslava Ježka. Jeden respondent (Ondřej Pomajsl) se vyznačuje širokým hudebně žánrovým rozptylem a působením v mnoha uskupeních, ať už jako stálý člen, nebo jako profesionál vyznačující se výjimečnou schopností pohotově zaskočit za jiného bubeníka. Jiný respondent (Lukáš Doksanský) se naopak vyznačuje dlouhodobým působením v jedné kapele úzkého žánrového zaměření. Tímto způsobem jsem se snažil získat bohatý soubor různých názorů a pohledů na danou problematiku. Také jsem si od bubeníků vyžádal fotografie jejich souprav, kterých jsem následně využíval při rozhovorech se zvukaři. (Obrázek 1, 2 a 3)

Zvukaři

Zvukaře jsem zvolil pouze dva, protože tyto rozhovory probíhaly formou reakce na tři fotografie zaslaných souprav (Obrázek 1, 2 a 3), jejich rozsah je tedy velmi dlouhý. Tyto fotografie pak měly zvukaře motivovat k rozsáhlejším odpovědím, které se neměly vztahovat pouze k úzké hudebně žánrové výseči. Opět jsem záměrně zvolil dva zvukaře, o kterých vím, že pracují jiným způsobem, zastávají odlišnou filosofii práce se zvukem a jejich zvukové modely se liší, stejně tak i postup tvorby nahrávky, role při nahrávání (zvuk, produkce, režie) atd.

Záměr

Samotným účelem těchto dotazníků je analýza vnímání zvukového obrazu bicí soupravy a jejího nahrávání ze strany bubeníka a naopak ze strany zvukaře. Hlavním zdrojem informací jsou tedy různé odpovědi na stejné otázky a tématické okruhy, různé postřehy a názory na stejnou problematiku.

Důležitou součástí těchto dotazníků je vyjadřování bubeníků vzhledem k vlastnímu stylu hry a podobě vlastní bicí soupravy. Z toho důvodu jsem si vyžádal fotografie těchto souprav. Zvukaři se pak v rozhovorech snaží odpovídat na základě těchto fotografií a znalosti žánrového zaměření majitelů souprav. Tímto způsobem se snažím vytvořit takový model, jak by vypadala spolupráce bubeníků se zvukaři bez vzájemné komunikace. Zvukaři jsou navíc dotazováni bez možnosti si tyto bicí soupravy osobně poslechnout. Tato část má tedy zjistit, do jaké míry lze predikovat zvukové vlastnosti bicích souprav pouze na základě jejich vzhledu a zkušeností ze strany zvukařů. A také do jaké míry lze vytvářet zvukové modely na základě znalosti žánrového zaměření bez konzultace s bubeníkem. Jde tedy o snahu nastínit míru důležitosti vzájemné komunikace mezi bubeníky a zvukaři.

V neposlední řadě jde také o analýzu vyjadřovacích schopností. Otázky v rozhovorech jsou kladeny tak, aby byly v rámci možností podobné v případě obou skupin respondentů a analyzovaly tak různé uchopení těchto otázek bubeníky a zvukaři.

5.1 Rozhovory s bubeníky

5.1.1 Marek Urbánek

Profesionální bubeník zaměřující se na rozličné odvětví jazzové hudby – Hlavně na tradiční a historickou podobu, a naopak na podobu dnešní, moderní. Působí například v Project Event Horizon (Kristýna Bárta - klavír), Marta Kloučková Quartet, David Dorůžek Trio, Stay In Tune (Jiří Levíček Trio), Martin Konvička Trio, Najponk trio, dále pak v Rozhlasovém Big Bandu Gustava Broma, v duu s JeNem Hovorkou, v projektu Zorba že ja Buddha, ve svérázném projektu TokDat, který hraje elektronicky složenou hudbu na čistě akustické nástroje, a v mnoha dalších.

Fotografie příslušné bicí soupravy: Obrázek 1

Jaký preferujete basový buben? Jaké jsou jeho zvukové vlastnosti, mimo jiné například poměr attacku a tónové složky?

Mým oblíbeným rozměrem je 18x14 palců, tradičně používaný v Beebopové éře, takový buben je pro tyto žánry naprosto typický. Nepoužívám rezonanční blány s výřezem, obě blány jsou pískované, jednovrstvé a tenké (Remo Ambassador Coated, tloušťka 10 tisícin palce). Takový buben má velmi měkký zvuk. Buben postrádá pro jiné žánry typický attack a svým tónovým charakterem spíš připomíná další, velmi hluboký kotel, tedy další melodický prvek.

Jaký preferujete malý buben a jaké má zvukové vlastnosti? Máte v oblibě spíš ostřejší, nebo hutnější zvukový charakter?

Používám vesměs dřevěné bubínky, mám rád hluboké (6,5 palce), do tradičního jazzu se zase víc hodí mělčí (5 palců). Velmi si dávám záležet na strunění, jeho kvalita a seřízení má velký, často podceňovaný vliv. Z toho důvodu preferuji, když je u každého malého bubnu snímán i struník, který pak lze v nahrávce použít. Zvuk mám v oblibě obecně spíš ostřejší než hutnější.

Co byste mi prozradil o tomech? Jaké používáte rozměry a jaký mají zvukový charakter? Mají všechny tomy stejnou funkci?

Používám rozměry 12, 14 a 16 palců (v případě 14" a 16" jde o kotle), aktuálně nepoužívám žádné tlumení a důležitá je pro mě jejich „tónovost", jsou pro mě melodickými prvky, jejich zvuk nemá být vzhledem k žánru žádným způsobem agresivní. Funkci mají většinou obdobnou, dobře tedy funguje, když jsou obdobným způsobem snímané a dále zvukově zpracované. Pokud používám různé doplňky pro zásadní změnu zvuku, obvykle platí skutečnost, že například shodný způsob snímání funguje jako sjednocující prvek jinak rozličných zvuků.

Jaké obecně používáte blány?

Preferuji jednovrstvé pískované blány. Ten písek trochu tlumí zvuk, aby nebyl příliš ostrý a agresivní, zvuk je pak takový sjednocený a kultivovaný. Hlavně se díky pískování vytrácí ze zvuku takové to „mlasknutí", které na mě působí plastově. Teď zrovna používám blány Remo Ambassador X. Mám sice rád docela vysoké ladění, jednovrstvé blány a žádné tlumení, tyhle blány jsou ale o něco málo tlustší než klasické Ambassador, takže zvuk neobsahuje až příliš mnoho alikvot a „nepíská".

Můžete mi něco prozradit o ladění Vaší soupravy? Co se Vám nejvíce osvědčilo?

Vzhledem k tomu, že bubny považuji spíš za melodické prvky, ladím je do určitých intervalů, díky čemuž se pak mezi sebou zvukově lépe pojí, bicí souprava je pak jeden velký harmonický prvek.

Co mi můžete říct o činelech? Jaké používáte typy, rozměry, tloušťky a celkové zpracování?

Mám rád tenké činely větších rozměrů. Například hi-hat používám nejradši patnáctipalcové [nejpoužívanější rozměr je 14 palců] a hojně používám větší počet činelů ride. Činely ride jsou v mé soupravě obvykle dva, vždy jeden 22" a druhý menší (obvykle 20") na místo, kde bubeníci jiných žánrů obvykle umísťují crash. Činely crash slouží už jen jako obohacení zvukové palety celé soupravy. Pokud se bavíme o tenčích činelech, tak crash činely větších rozměrů mohou zastávat i funkci činelu ride, v tomto žánrů od sebe tyto dva typy nejsou tak striktně oddělené. Jinak ale obecně crash činely většinou dobře fungují pro rychlé vyjádření expresivity, což v mém případě není tak žádoucí, ride činely dlouho zní a můžu si s jejich zvukem více hrát.

Z hlediska tloušťky určitě používám činely tenké. Jsou pro žánr typické jak zvukem, tak způsobem, jakým se při hře chovají. Tenké činely mají více alikvot a jejich zvuk na mě působí jako bohatší, současně však nepoužívám činely s příliš ostrým a cinkavým zvukem, takové činely nacházejí uplatnění zase v jiných žánrech.

Z hlediska samotného výběru, obvykle volím činely zvukově se řadící do éry 50. let, jde o tradiční, ale léty prověřenou a nijak zásadně neměnnou technologii výroby, která se vzhledem k žánru nejvíce osvědčila. Znám a používám i zvukově sušší činely s více „raw" nebo „dark" povrchovým zpracováním. Jejich dozvuk je sice kratší a hovoří se o „sušším" zvuku, ale charakter zvuku může být stále velmi světlý. Tyto činely jsou ale pocitově lehce ošetřené proti až příliš ostrému zvukovému charakteru. Záleží na konkrétní značce a její filosofii, výrobním postupům atd.

Hodně pak záleží i na tom, jak je činel vyhraný. O tomto jevu se hodně hovoří v případě hracích blan na bubnech, ale i činelu zvukově sluší, když je správným způsobem vyhraný. Rozhodně to není tak, že když si bubeník pořídí nový činel, tak ten kus už pouze stárne a zvukově se zhoršuje.

Na fotografii vidím, že máte činely postavené poměrně vysoko. Co Vás k tomu vedlo?

Už to tak používám delší dobu. Dobře na mě působí, že jsou dvě základní kategorie bicí soupravy, a to bubny a činely, od sebe trochu oddělené.

Ano, to je věc, kterou jistě cení i řada zvukařů, kteří preferují co nejméně přeslechů mezi bubny a činely. Jelikož máte i hi-hat poměrně vysoko, hrajete na ni spíš přes hranu, nebo používáte údery hlavičkou paličky seshora?

Na hi-hat lze vyloudit strašně moc rozličných zvuků. Způsob hry také hodně souvisí s tím, jak moc hráč sešlápne pedál. Pokud hi-hat sešlápnu hodně, v takovém případě tomu sluší spíš hraní hlavičkou seshora. Většinou ale mám hi-hat lehce povolenou a hraji přes hranu.

Dokázal byste odpovědět, která část soupravy je nejdůležitější?

To je otázka, na kterou se určitě nedá zcela jednoznačně odpovědět. Každý zvuk má svůj vlastní účel a svojí funkci. Pokud se bavíme vyloženě o jazzu jako tradici, tak tam bývá nejdůležitější činel ride, v něm se nachází ten specifický rukopis každého jazzového bubeníka.

Měla by mu při snímání být věnována nějaká speciální péče?

To si myslím, že není nutnost. Tím, že je zvukově ostřejší, obvykle krásně proleze, například přes barvou zvuku odlišné bubny.

A co hi-hat a další činely s podobnou funkcí? Potřebují od zvukaře nějak zvukově „pomoci"?

To záleží. Já třeba kromě hi-hat používám takový malý stack, který je ale zvukově velmi krátký a výrazný, ten obvykle krásně proleze i bez pomoci. Při ozvučování někdy hi-hat potřebuje přizvučit, v případě venkovních akcí téměř vždy. Ten stack to tolik nevyžaduje, ale když bych používal ještě jinou hi-hat nebo jiný stack, mohlo by se stát, že bude ve zvuku soupravy bez pomoci lehce zanikat.

Mají hi-hat a ride stejnou funkci?

Ačkoli jsou zvukově rozdílné, tak mají obvykle stejnou funkci.

V případě snímání všech činelů jedním párem mikrofonů preferujete spíš dva overheady, nebo jeden overhead a jeden spot na hi-hat?

V takovém případě určitě spíš dva overheady a hi-hat nesnímat.

Používáte nějaké doplňky k soupravě?

Nejrůznější perkuse. Ořechy, skořápky a další, ty dodávají takový šumový zvuk, když se umístí na hi-hat nebo na bubny. Také vozím malý 10" gong, který položím třeba na malý tom nebo na kotel. Dále pak vlastním všechna tlumítka značky Big fat, která se dají pokládat na bubny, tímto způsobem měním jejich barvu, dozvuk a chování. Obdobně může posloužit třeba ručník. Při pokládání nejrůznějších předmětů na hrací blány dokáže bubeník kromě obohacení zvuku o perkusní charakter (skořápky, ořechy) například zkrátit dozvuk nebo lehce změnit ladění nástroje. Malá sada takových doplňků dokáže výrazně rozšířit zvukovou variabilitu jinak z hlediska počtu komponentů menší soupravy. Akorát jejich použití musí mít smysl, navíc ve chvíli, kdy toho bubeník používá příliš mnoho a příliš často, snadno se v tom pak začne ztrácet.

Co považujete za nejdůležitější části soupravy z hlediska pulzace pro diváky?

Určitě velký a malý buben. Všechno ostatní jako „tikání" hi-hat nebo ozdoby na ride činelu není tím, co by s člověkem začalo hýbat.

Co považujete za nejdůležitější pro orientaci v kapele?

To už právě může být to „tikání". Hi-hat, ať už v případě hry paličkou, nebo v případě šlapání, bývá často sjednocujícím prvkem kapely.

A je nějaká část soupravy, kterou byste považoval za více tvůrčí a uměleckou?

Na to se asi nedá jednoznačně odpovědět, perkuse by se možná daly považovat za tvůrčí.

Myslíte, že by se měl zvukový obraz Vaší soupravy tvořit na základě kombinace jednotlivých prvků, nebo by se Vaše souprava měla vnímat spíš jako jeden celek?

To je složitá otázka. Mně v první řadě přijde, že zvukař by si měl soupravu poslechnout, případně ji alespoň konzultovat s bubeníkem jako s člověkem, který tu soupravu dobře zná. V ideálním případě obojí, konzultace i poslech. Je sice logické, že na živých akcích není na poslech soupravy čas, přestavby musejí být rychlé a je málo času na přípravu. Na druhou stranu systém, kdy se zvukař snaží soupravu zamikrofonovat už ve chvíli, kdy ještě není úplně postavena, je docela úsměvný. A pro mě jako hráče velmi nepříjemný. Na počátku je vždy ten

samotný bubeník, který má vlastní zvukovou představu. Pokud zvukař tuto představu zná a sám si udělá obrázek o tom, jak zní souprava bez nazvučení, jistě pak dokáže zvolit správný postup, jak soupravu snímat a jak s ní zvukově pracovat.

Abych odpověděl na otázku, v mém případě je asi více žádoucí napřed správně zachytit zvuk soupravy jako celku a výsledku tohoto zachycení až následně přizpůsobit kontaktní snímání jednotlivých částí soupravy. V případě jazzu si myslím, že jde zvukař sám proti sobě, když začíná pracovní proces od basového bubnu, aniž by měl sebemenší představu, jak zní souprava jako celek, v širším měřítku potom jak zní kapela jako celek. Tento postup je běžný hlavně při ozvučování živé produkce.

Stručně řečeno si myslím, že je špatně, když zvukař pracuje proti bubeníkovi, tedy když zvukové zpracování bicí soupravy je v rozporu s tím, jak souprava původně skutečně zněla. Bohužel k tomu dochází poměrně běžně.

Máte rád kontaktní snímání?

Znám jak snímání soupravy jako celku z větší vzdálenosti, tak pouze kontaktní snímání. V obou případech to může znít skvěle, když se ví jak na to. Postup „na jistotu" je asi jejich kombinace, protože každý způsob snímání má své, ale jejich správné kombinaci obvykle nic neschází. Ale zase, záleží na žánru a na tom, jaký to má mít zvukový výsledek, od toho se to odvíjí.

Preferujete dynamické nebo kondenzátorové mikrofony v případě snímání bubnů?

Já jsem radši pro „kondenzátory".

Můžete mi něco říct o prostoru a o jeho snímání ve studiu?

Mám rád, když ta místnost trochu hraje, když má pěkný přirozený dozvuk. Stejně tak mám tedy rád, když se při natáčení místnost snímá a stejně tak potom hraje i ta nahrávka.

Co používáte za odposlech?

V případě hudby stojící na „groovu" mám radši in-ear monitoring – i z bezpečnostního hlediska, z hlediska ochrany sluchu. V případě jazzu mám radši klasický odposlech, ideálně za sebou a výš než na podlaze.

Necháváte si něco ze soupravy dát do odposlechu?

Opět, v případě více „groove" hudby je to trochu jinak, to rád slyším dobře velký buben. V případě jazzu nepotřebuji z vlastní soupravy nic a vycházím z toho, jak souprava ve skutečnosti hraje, a mám možnost na to aktivně reagovat.

Co považujete za osu celé soupravy z hlediska stereofonie?

Myslím, že středem soupravy je malý buben.

A velký buben?

Ten může být klidně lehce vychýlený do strany.

Máte na nahrávkách z hlediska stereofonie radši soupravu z pohledu hráče nebo z pohledu posluchače?

Určitě mám radši soupravu z pohledu hráče. Pro mě a pro další bubeníky je to přirozenější, zatímco běžný posluchač v tom rozdíl ani nepozná.

Máte rád široký zvuk, nebo klidně užší a stabilnější zvuk soupravy?

Mám radši široký zvuk soupravy, posluchačsky mě to víc baví.

Je nějaké snímání nebo obecně zvukové zpracování soupravy, které se Vám nelíbilo a neosvědčilo?

Nelíbilo se mi použití overheadů tím způsobem, že jsem měl mikrofony po stranách hlavy. Předpokládám, že tento způsob snímání měl simulovat můj vlastní poslech, ale zvukový výsledek mě vlastně moc nebavil. Ale může to být tím, že je člověk tak zvyklý na to klasické široké snímání seshora, že tenhle alternativní způsob nedokáže na první dobrou přijmout. Ale bylo tam víc věcí, špatně jsme se tehdy pochopili se zvukařem. Vždycky záleží na tom, o jakou hudbu se jedná, jak široce a třeba i moderně to má znít. A je podstatné o tom se zvukařem hovořit, ani ten nejzkušenější zvukař na světě nemá na pracovním stole věšteckou kouli.

Je něco, co byste zvukařům rád vzkázal?

Určitě to, že bubeník by si měl napřed soupravu postavit, pak by teprve mělo přijít na řadu umísťování mikrofonů. Nemám rád ten závod o to, kdo zabere lepší místo pro svůj stojan, na to jsem strašně alergický.

5.1.2 Ondřej Pomajsl

Velmi univerzální bubeník, který se věnuje žánrům od jazzu a swingu přes pop, funk a fusion až po rocková odvětví. Jako hráč je Ondřej Pomajsl velmi vytížený, obvykle se podílí na desítkách koncertů, nahrávání a nejrůznějších typů akcí každý měsíc. Spolupracuje například s kapelami Vltava, Los Quemados, Boom!Band, Top Dream Company (jeden ze zakládajících členů), Roman Dragoun and His Angels nebo s Jazz Efterrätt (spolupráce s Českým národním symfonickým orchestrem). Jelikož je jako bubeník velmi univerzální a spolehlivý, pravidelně hostuje v mnoha dalších projektech, například v pořadu Máme rádi Česko (s kapelou Boom!Band), doprovázel třeba Helenu Vondráčkovou, Hanu Zagorovou, Petra Koláře a mnoho dalších známých interpretů.

Fotografie příslušné bicí soupravy: Obrázek 2

Jak byste mi hned v úvodu představil svoji soupravu? Čím je běžná, a čím naopak charakteristická?

Já jsem při výběru soupravy docela konzervativní. Oblíbil jsem si bubny z javorového dřeva, které jsou takové univerzální a obecně asi nejpoužívanější. Soupravy z jiných dřev často mají nějaký specifický charakter, který se nemusí hodit do každé muziky. Oproti tomu javorové bubny slouží výborně bez ohledu na to, jaké blány na nich jsou, jaké mají ladění a co z nich bubeník zrovna potřebuje dostat za zvuk. Na základě toho mám několik souprav, které jsou ale všechny stejného typu, jen různé rozměry [Ondřej Pomajsl je firemní hráč značky Pearl]. Díky tomu mohu docílit opravdu velké soupravy, současně ale mám možnost rozdělit si jednotlivé bubny do skupin tak, že mohu mít několik menších souprav. Mohu s tím pracovat, mohu si s tím libovolně hrát a nenapadá mě hudba, které bych tu soupravu nedokázal v rámci možností uzpůsobit.

Jaký preferujete basový buben? Jak ho ladíte a jak je pro Vás důležitý attack, nebo naopak tónová složka?

Basových bubnů používám několik. Na jazz a swing mám malý 18" basový buben, který mám velmi málo utlumený. Přední blána je bez otvoru. Když by ale bylo třeba, tak mohu vyměnit rezonanční blánu za jinou, která je s výřezem, a to přesně ve středu, tedy proti beateru. Pak mám větší 20" basový buben. Ten je asi můj nejpoužívanější, na tom mám hrací blánu Remo Powerstroke 3 pískovanou [jednovrstvá blána s tlumícím prstencem], která je velmi univerzální. Buben je trochu víc zatlumený než v případě jazzového 18" bubnu, má vzájemně poměrně vyvážený attack a sustain. A nakonec mám ještě velký 22" buben, na kterém mívám Powerstroke 3 čirou (více attacku a hutného zvuku, ale nekonkrétní tónová složka), ten mám víc na bigbeat a na venkovní hraní. A tyhle tři basové bubny různě střídám a upravuji podle toho, čeho zrovna potřebuji zvukově dosáhnout a jak to zrovna logisticky vychází, třeba z hlediska transportu souprav atd.

Nemám moc rád nadbytečné tlumení, tam už pak tolik není znát zvuková kvalita toho nástroje, s výrazným tlumením potom zní všechny bubny téměř stejně. Těch možností je samozřejmě spousta, ale já mám v oblibě tlumit basový buben spíš méně a nezabít, ale naopak nechat vyznít typický zvukový charakter toho nástroje.

V mém případě basový buben ideálně nemá konkrétní tón, jde spíš o hluboký perkusní zvuk.

Jaký preferujete malý buben?

Stejně jako v případě velkého bubnu, používám jich víc. Jeden je dřevěný tenkostěnný, kombinace javoru a mahagonu, rozměrově 14" na 5" - Pearl Reference Pure. Pak mám mosazný Pearl Sensi tone, rozměrově 14" na 6,5". A tyhle dva střídám.

A nějaký efektový?

Javorový 10" Pearl Popcorn.

A preferujete spíš ostrost, nebo hutnost?

Používám Remo Ambassador pískovanou (jednovrstvá jednoduchá blána, žádné tlumení), pouze používám jeden moongel pro utlumení nežádoucího přeznívání. Malé bubny ladím na takové vyšší střední ladění, výsledek je potom spíš ostřejší, ale kontrolovaný díky tomu moongelu.

Jinak zvuk bubnu hodně definuje nastavení struníku, ten mám většinou napnutý tak, aby reagoval i na to nejslabší hraní, čili rozhodně nedotahuji nijak na krev.

A myslíte, že je při nahrávání struník tak důležitý, že je třeba ho vždy snímat?

Určitě ano. Něco jiného je při ozvučování na koncertech, kde není dostatek času a prostoru, ale v případě studia až na úplné výjimky je snímání struníku pro zvuk naprosto zásadní. A to u všech bubnů bez ohledu na to, jestli na ně odehraji celou písničku, nebo jestli jde pouze o pár úderů na efekt. Struník definuje zvuk toho nástroje.

Ještě mě napadá jedna specialita, kdy se mikrofonem snímá vzduchový průduch v těle korpusu. Ten zvuk je velmi zajímavý a tímto způsobem člověk snímá obě blány i struník vzájemně poměrně vyváženě. Ale to je jen pro speciální případy, tradiční způsob je jeden mikrofon na hrací a jeden na rezonanční blánu a struník.

Co byste mi prozradil o tomech? Jaké používáte rozměry a jaký mají zvukový charakter? Mají všechny tomy stejnou funkci?

Z hlediska rozměrů mám vlastně velkou škálu a vybírám si ty, které se pro ten daný projekt zrovna hodí, od malého 8" tomu až po 16" kotel. Blány střídám podle situace, hlavně pískované Ambassadorky [jedna vrstva], pak ale i čiré jednovrstvé, někdy i dvouvrstvé (Remo Emperor). Blány většinou bez tlumících prstenců nebo jiného tlumení, mám rád jasný tón a dlouhý sustain. Ale vozím sadu moongelů, které používám jen podle situace. Občas si souprava žádá kvůli akustickým podmínkám lehce zatlumit přeznívání, hlavně kvůli příliš výrazným rezonancím. Experimentům se meze nekladou, ale většinou vycházím ze standardního způsobu, kdy jsou všechny tomy osazené stejným typem blány, obdobným způsobem naladěné a mají stejný účel, pouze různé ladění a z toho plynoucí velký tónový rozsah.

Máte ve výběru blan obecně nějakou pravidelnost?

Blány měním velmi často a střídám různé typy, vždy na základě projektů, které podle kalendáře vidím, že mě čekají. V oblibě mám sice jednoduché jednovrstvé pískované blány, ale třeba na letní festivaly většinou používám naopak blány čiré. Záleží na žánru, na prostoru a na celkové situaci, jaké blány si ten koncert nebo natáčení zrovna žádá. Výběr druhu blan a typu ladění je ze zvukového hlediska velmi mocný, obvykle daleko výraznější než samotné vlastnosti dřeva toho nástroje. Ale to je asi normální. Člověk si vybere nástroj, který mu zvukově sedne, ale pak už pracuje s dalšími parametry tak, jak je zrovna potřeba.

Jak svoji soupravu ladíte?

To je různé. Obvykle mám soupravu naladěnou na takový zlatý střed, kompromis. Takže v případě, že mě čeká trochu specifické hraní, tak bez ohledu na to, o co zrovna půjde, se k požadovanému zvuku z toho svého výchozího nastavení velmi snadno dostanu. Prošel jsem si nejrůznějšími experimenty, ale nakonec se mi osvědčilo utahovat všechny ladící šrouby stejně, takový způsob je velmi funkční, zaručuje dlouhý sustain, ale také velkou stabilitu ladění, což je pro aktivního bubeníka určitě velké plus.

Obvykle mám hrací blánu povolenější než blánu rezonanční, ale jak říkám, je to pouze výchozí univerzální řešení, vždy si s tím mohu dál hrát.

Co mi můžete říct o činelech? Jaké používáte typy, rozměry, tloušťky a celkové zpracování?

Používám činely značky Zildjian, konkrétně hlavně sérii K dark. Tyhle činely jsou spíš tenčí, jsou jasné, ale nejsou přehnaně cinkavé nebo ostré. Myslím si, že pokud chce člověk univerzální sadu činelů tak, jako to mám třeba já, tak musí jít

hlavně po čistotě zvuku. Ty činely prostě nesmí obsahovat žádné zvukové fragmenty navíc. Přeci jen, při snímání soupravy pomocí overheadů člověk snímá mnoho různých zdrojů zvuku naráz a každým zasažením do spektra kvůli jednomu činelu zvukař současně může naopak zhoršit zvuk těch ostatních zvukových zdrojů. Takže činely si vybírám tak, aby byly jasné, ale aby nebyly příliš ostré a řezavé, aby se prosadily, ale současně aby nebyly příliš hlasité. A hlavně aby byly zvukově čisté a ušlechtilé, bez nežádoucích zvukových složek.

Jakou používáte hi-hat a ride?

Tam je to trochu složitější než u crash činelů. Nestřídám jich tolik jako dřív a stejně jako u „crashů" vycházím z univerzálních Zildjian K. Ale na rozdíl od „crashů" se hi-hat a ride činely zaobírám o trochu víc. Na jazzové hraní třeba vezmu vyloženě tenkou jazzovou hi-hat, stejně tak ride. U ride činelu nemám rád, když je zbytečně příliš hlasitý, také nemám rád příliš ostrý a průrazný pupek, to pak musím při hře neustále dynamiku kontrolovat.

Mají hi-hat a ride stejnou funkci?

Ano, mají stejnou funkci.

A jaké máte zkušenosti s jejich snímáním?

Ani jedno není nutnost, pokud ale jde o nahrávání ve studiu nebo o ozvučování opravdu velkých akcí, tak když je ta možnost, určitě to není na škodu. Ale vycházím spíš z toho, že hraji dynamicky tak, jak to sám slyším. Takže pokud zvukař použije radši více overheadů a hi-hat a ride nesnímá, tak tím nic nezkazí. Ale naopak, pokud budeme zvukově vycházet z kontaktního snímání hi-hat a ride činelů na úkor overheadů, tak tam se výsledek pak rozchází s tím, jak to sám bubeník zamýšlel. Už to není tak zlé jako dřív, ale bývaly doby, kdy se česká nahrávka dala poznat podle toho, že v ní právě bylo příliš mnoho hi-hat. A to si myslím, že je přesně z toho, že i když je bubeník génius a hraje dynamicky jak je třeba, tak když potom zvukař snímá zvlášť hi-hat a přimíchá jí ke zbytku příliš mnoho, naboural tím to, co původně akusticky fungovalo skvěle samo o sobě. Méně je někdy více.

V případě snímání všech činelů jedním párem mikrofonů preferujete spíš dva overhedy, nebo jeden overhead a jeden spot na hi-hat?

Pro mou soupravu nemá snímání hi-hat na úkor jednoho ze stereofonního páru overheadů smysl.

Jak si ty činely stavíte vysoko?

Vystřídal jsem mnoho různých variant. Ale protože často vozím větší a početnější soupravu, činely stavím spíš výš. Nelze mít velkou soupravu a

logisticky ji postavit tak, aby bubny a činely byly všechny v jedné linii, to se dá pouze u menších souprav.

Má to vliv na techniku hry na hi-hat? Hrajete spíš hlavičkou paličky seshora, nebo naopak přes hranu činelu?

Vliv to nemá, hraji na oba způsoby, vždy podle toho, co si hudba žádá. Ale ve výsledku o tom při hře nepřemýšlím a dělám to tak nějak automaticky.

Co považujete za nejdůležitější části soupravy z hlediska pulzace pro diváky?

Určitě velký a malý buben.

Dokázal byste odpovědět, která část soupravy je nejdůležitější?

Stejná odpověď, velký a malý buben, a to kvůli té pulzaci. Ale co považuji za opravdu nejdůležitější, je zvuková vyváženost. Nikdy nesmí nic zvukově trčet nebo chybět, vyvážený zvuk celé soupravy je na prvním místě.

Co považujete za nejdůležitější pro orientaci v kapele?

To bude asi hi-hat. Já i když hraji rukou na ride nebo jinou část soupravy, tak hi-hat stále šlapu nohou, takže se z ní dá dobře vycházet při orientaci v kapele.

A je nějaká část soupravy, kterou byste považoval za více tvůrčí a uměleckou? Máte nějakou vlastní specialitu, která Váš styl hry definuje a odlišuje od průměru?

Mým oblíbeným prvkem je práce se splash činely. Většinou vozím dva, a zatímco na zbytku soupravy dělám to opravdu nezbytné, splash činely mám jako něco speciálního navíc.

Myslíte, že by se měl zvukový obraz Vaší soupravy tvořit na základě kombinace jednotlivých prvků, nebo by se Vaše souprava měla vnímat spíš jako jeden celek?

Myslím si, že souprava hlavně musí znít dobře jako celek. K dobrému zvuku soupravy samozřejmě kontaktní snímání jednotlivých částí může pomoct, ale na první místo bych ho vyloženě nestavěl.

Máte rád kontaktní snímání?

Dnes se asi většinou používá kontaktní snímání. Při ozvučování téměř vždy, když nahrávám ve studiích, tak má také vlastní mikrofon téměř všechno na soupravě. To už je dnes takový standard. Na druhou stranu se pak ale třeba

stane, že člověk točí nějaký speciální projekt, přijede profesionální zvukař ze zahraničí, přiveze si jeden svůj vlastní mikrofon, umísťuje ho nad soupravou třeba dvě hodiny, zatímco já hraji, ale výsledek zní až neuvěřitelně dobře. A to na jeden mikrofon. Ale to tak je, v první řadě se to musí umět.

Preferujete dynamické nebo kondenzátorové mikrofony v případě snímání bubnů?

Zažil jsem mnoho různých mikrofonů, ale nikdy jsem do této problematiky nevstupoval, čili nedokáži odpovědět.

Můžete mi něco říct o prostoru a o jeho snímání ve studiu?

Prostorové mikrofony jsou skvělé. Ke kontaktnímu snímání, které může působit trochu ploše a prázdně, vrátí takovou tu přirozenou špínu. Na prostorových mikrofonech se ale hodně pozná kvalita bubeníka. Zatímco u kontaktního snímání má zvukař se zpracováním zvuku asi celkem volnost, tak pokud v mikrofonu stojícím třeba tři metry od soupravy něco trčí nebo chybí, těžko se to dá opravit. To potom každá úprava něco zlepší, ale něco zase zhorší. Je to něco za něco, přitom zvukař za to vlastně nemůže.

Co používáte za odposlech?

Používám to, co je zrovna třeba. Různé kapely to mají různě nastavené a nejschůdnější pro všechny je, když přijedu a přizpůsobím se ostatním, než abych si vymýšlel něco speciálního. Většinou to ale vyjde tak nějak logicky, vyloženě jazz jsem s in-ear monitoringem ještě nehrál, naopak když se musím držet nějakých loopů nebo smyček, tak jsou sluchátka nejlepší volbou. In-ear monitoring mám rád, ale zase třeba zhorší verbální komunikaci v kapele, trochu nás to od sebe odstřihne. Obojí má své a já jsem zvyklý na všechno.

Necháváte si něco ze soupravy dát do odposlechu?

Když mám klasický odposlechový monitor, tak většinou jen velký buben, na velkých pódiích i malé bubny. Když mám in-ear monitoring, naopak preferuji ve sluchátkách soupravu celou, abych měl opravdu přehled o tom, co z toho nástroje leze za zvuk, a mohl na to reagovat.

Co považujete za osu celé soupravy, hlavně z hlediska stereofonie?

Pro mě jako pro hráče je středem soupravy moje hlava. Pokud bych měl ale ukázat na soupravě, kde se nachází její střed, tak bych ukázal na velký buben.

Máte na nahrávkách z hlediska stereofonie radši soupravu z pohledu hráče nebo z pohledu posluchače?

Nemůžu říct, že bych se tím nějak zabýval, ve výsledku na tom zase tolik nezáleží. Ale samozřejmě, že když něco natáčím ve studiu a jdu si do režie kousek poslechnout, tak se mnou šije, když je souprava zrcadlově obráceně, než jak jsem to před chvilkou sám hrál.

Máte rád široký zvuk, nebo klidně užší zvuk soupravy se stabilním středem?

Baví mě široký zvuk soupravy. Rozměrově široká (rozsáhlejší) souprava může široce znít, ale současně vyplnit celou bázi.

Je nějaké snímání nebo obecně zvukové zpracování soupravy, které se Vám nelíbilo a neosvědčilo?

Konceptu snímání hi-hat samostatným mikrofonem na úkor jednoho ze stereofonní dvojice overheadů nerozumím. Ano, hi-hat je důležitá, na druhou stranu jde o součást skupiny nástrojů zvané činely. A nerozumím tomu, jak by bylo možné tímto způsobem snímání očekávat vytvoření alespoň trochu realistického zvukového obrazu nástroje ze stereofonního hlediska.

5.1.3 Lukáš Doksanský

Český metalový bubeník, dnes známý především jeho aktuálním působením v kapele Arakain, jejíž bubeníkem je 16. rokem. Jde o velmi specifického respondenta, který zvuk soupravy, způsob snímání a zpracování zvuku konzultuje se zvukařem kapely Ondřejem Martínkem. Systém zvukového zpracování jeho nástroje je tedy hluboce promyšlený a vyzkoušený, současně však již poměrně stálý a stabilní.

Fotografie příslušné bicí soupravy: Obrázek 3

Jaký preferujete basový buben?

Hned v případě basového bubnu se zásadně liší práce se zvukem ve studiu a při živé produkci. Zatímco v případě nahrávání používám basové bubny s výřezem a nahrávám klasicky mikrofonem doplněným subkickem, tak na koncertech mám oba basové bubny zavřené a osazené triggery. Signál z triggerů jde do modulu, který oba basové bubny sloučí a přiřadí jim elektronicky vytvořený zvuk. Tuto metodu používáme kvůli žánru, v metalu je totiž použití triggeru na basový buben celkem běžné, v první řadě ale kvůli rychlosti přípravy, která je při zvukových zkouškách, obzvlášť na festivalech, velmi žádoucí.

Jinak v případě metalové hudby se v dnešní době často používá dvou basových bubnů, jde o tradici a o estetickou stránku při pohledu na soupravu z publika. Zvučení dvou basových bubnů je však velmi náročné, je téměř nemožné naladit a nazvučit oba bubny se stejným zvukovým výsledkem, o to spíš v případě omezeného času na zvukovou zkoušku. Z toho důvodu se nabízela pouze varianta vozit jeden basový buben s dvojpedálem a druhý pouze na efekt, druhým, též námi zvoleným způsobem je použití triggerů.

A něco ohledně samotného zvuku? Je pro Vás důležitý attack, nebo naopak tónová složka?

V tomto žánru se určitě používají velmi podladěné bubny. Takový buben nemá jasně definovaný tón, ale zvukově tlačí a je velmi konkrétní, „mlaskavý". Jde o hlasitou hudbu, zvuk tedy musí být uzpůsoben tak, aby se v první řadě dobře prosadil přes ostatní nástroje.

Co byste mi prozradil o malém bubnu? Kolik jich používáte a jak byste charakterizoval jeho zvukové vlastnosti?

Malé bubny vozím dva, ale to jen pro případ nehody, tedy protržení hrací blány. Rychlejší je buben vyměnit než vyměnit pouze blánu a buben znovu ladit. Jeden je javorový a druhý mosazný. Poměrně pravidelně je střídám, líbí se mi totiž zvukově oba, ale baví mě zpravidla ten, který jsem zrovna delší dobu neslyšel (smích). Tak to mám aspoň zvukově pestré. Podobně to mám i obecně

s výběrem blan, kdy různě experimentuji, abych se pak zase vracel ke svým oblíbeným.

Buben mám spíš naladěný výš, v oblibě mám blány jednovrstvé s terčem uprostřed. Taková blána lze dobře použít na vysoké ladění s ostrým zvukem, díky terči ale současně vydrží déle. Krátce jsem zkusil blánu čirou, ale pískovaná blána mi přijde kultivovanější.

Jinak zrovna u výběru malého bubnu jsem měl zajímavou zkušenost, kdy jsem dostal tři bubny na vyzkoušení. A zatímco dva z nich mě zvukově velmi bavily, tak ten třetí nakonec vyzněl nejlépe s celou kapelou. Je to důležité brát v potaz asi u každého nástroje. To, že se nějaký nástroj zalíbí třeba v prodejně, to ještě vůbec neznamená, že je to ten pravý třeba pro konkrétní projekt.

Jakým způsobem ho snímáte?

Za těch patnáct let jsme toho vyzkoušeli mnoho, teď se nám nejvíce osvědčil mikrofon DPA 4099 (kondenzátorový), na spodní blánu používáme mikrofony dynamické.

Kolik používáte hi-hat a typově jaké?

Hi-hat vozím vždy dvě. Souprava přeci jen není úplně dobře vymyšlená z hlediska ergonomie a křížení rukou může být dost omezující a svazující. Používám tedy ještě druhou, která je stabilně pootevřená a dovoluje mi větší svobodu a otevřenější způsob hry. Opět jde o v žánru často používanou věc. Přeci jen, způsob hry je v metalu trochu razantnější a je třeba mít svobodu pro napřažení. Jinak někteří bubeníci používají dvakrát stejný typ hi-hat, ale já si říkám, že když už vozím dva kusy, tak by se mohly zvukově trochu lišit a obohatit zvukový repertoár. Používám tlustší činely, protože jsou průraznější, s „plechovějším" charakterem.

Jakým způsobem je ozvučujete?

Ozvučujeme vždy obě, a to stejným způsobem. V obou případech jde o malomembránový kondenzátorový mikrofon.

Jak to máte s činelem ride?

Tak zrovna ten snímáme spolu s hi-hat, která je hned vedle. Ale můj ride je celkem masivní a s velkým pupkem, jde o velmi hlasitý činel, který se tedy dobře prosadí, krásně proleze do overheadů a nepotřebuje vyloženě svůj vlastní mikrofon. Občas na to musím myslet i při samotné hře, kdy zatímco na malý buben hraji velmi hlasitě, tak současně pravou rukou musím být u ride činelu o dost opatrnější, trochu s ním šetřit.

Jaké používáte další činely a jak je snímáte?

Na koncerty mám činely typu medium (středně silné), zatímco třeba při nahrávání používám tenčí sadu. Tenčí sadu s sebou vezu taky na menší pódia a na místa s nižším stropem. Když jde o velký festival, hlasité a průrazné činely jsou výhodou, než když jde o studiové nahrávání, tam musí být souprava zvukově více vyrovnaná a vyvážená. Používám crash činely, potom splash činely, jeden malý stack na efekt a dvě chiny. Do budoucna mám v plánu používat víc stacků, ale zatím jsem ještě nenašel ty pravé. Potřebuji hlavně kompromis, kdy se mi činel líbí, ale současně vydrží déle než pár koncertů, což se mi v případě stacku bohužel zatím nepodařilo nalézt.

Overheady naživo používáme takovým dnes populárním způsobem, kdy overheady jsou vlastně před soupravou a snímají činely zespodu, směrem vzhůru. Mikrofony jsou tedy otočené od bubnů, takže se pak nabízí více možností pro odlišné zvukové zpracování bubnů a činelů.

Baví Vás činely dry, tedy se „sušším" zpracováním?

S věkem mě tyto činely baví stále víc a víc, ale opět jde hlavně o to, co nejvíce sedí danému projektu. Dry činely mám tedy v oblibě, ale ve vlastní kapele bych je nepoužil, protože by nepřinesly to, co je v té hudbě potřeba.

Jak to máte s výškou činelů?

Činely mám celkem vysoko, pouze musím dodržet správný úhel úhozu. Větší výška činelů má lepší zvukový výsledek, protože činely a bubny jsou více oddělené. Když zvuk činelů příliš leze do mikrofonů pro tomy, tak potom efekty typu gate nepracují jak by měly. Ale i když se může zdát, že mám činely nepohodlně vysoko a daleko, tak ve skutečnosti je to docela ergonomické. Ono je zdravé si ty ruce občas trochu protáhnout, mít ruce stále ohnuté není úplně přirozené, snažím se vyhnout jednostranné zátěži.

Co byste mi řekl o tomech? Jaký preferujete zvuk, jaké ladění? Mají tomy ve Vašem případě stejný účel?

U tomů používám často dvouvrstvé blány s tím, že u kotlů používám speciální dvouvrstvé, které jsou složené ze dvou tlustších blan než v případě přechodových bubnů. Vzhledem k žánru se hodí, aby byly tomy spíš podladěnější a dunivější, v případě dvouvrstvých blan, obzvlášť tedy u těch kotlů, se dostanu s laděním níž. Je to stejný princip jako u kytar. Když si chce kytarista podladit kytaru, také většinou sáhne po tlustších strunách, u bicích a výběru blan je to tedy stejné. Zvuk musí být opět velmi konkrétní, ale v případě tomů nejsem zase tak extrémní. Chci, aby tón každého toho bubnu také zazněl, aby třeba nebyly blány příliš prověšené. V tom mi právě pomáhá správný výběr hracích blan.

S laděním mám jednu speciální zkušenost. Zjistil jsem, že se může stát, že jiné ladění zní lépe pro mé uši, tedy stejně tak i pro snímání pomocí overheadů nebo roomů, ale jiné ladění zase lépe vyzní pro blízké snímání. Jelikož v metalové hudbě hraje kontaktní snímání větší roli než v případě jiných žánrů, tak se snažím ladění uzpůsobit právě tomuto snímání.

Na tomy teď používáme také mikrofony DPA 4099. Nyní uvažuji, že bychom se vrátili k použití triggerů, což jsme v minulosti už používali. Jde však o jiný způsob použití než v případě basového bubnu. Tyto triggery pouze ovládají efekty gate, které pak dostávají jasné instrukce, kdy jsem na který buben opravdu zahrál. Je to sice víc práce při přípravě, ale zvukový výsledek určitě stojí za to.

Používáte takto triggery i ve studiu?

Ne, tam je nepoužívám. Při postprodukčním zpracování je možnost upravit takové věci ručně, takový způsob je více citlivý. Při ozvučování ale tahle možnost samozřejmě není, proto tedy triggery.

Co byste považoval za nejdůležitější v soupravě?

Za nejdůležitější bych určitě považoval trojici velký buben, malý buben a hi-hat. Hi-hat možná není až tak důležitá, na druhou stranu na ni ale lze vytvořit tolik různých zvuků, že jí lze napodobit činely jiných typů, ostatní činely tuto schopnost nemají. Bicí jsou ale doprovodný nástroj a tahle trojice slouží nejlépe právě na doprovody. Pokud nezahraji v písničce jediný break na tomy, v zásadě se nic nestane, ale pokud by ve výsledném zvuku chybělo něco ze zmíněné trojice, tak by šlo pravděpodobně o velký problém.

Co považujete za nejhlasitější ve Vaší soupravě?

Nejhlasitější je určitě ride činel a činely obecně. Je to občas trochu problém. Činely jsem si vybral tak, že se mi barevně velmi líbí, ale jsou určitě hlasitější než bubny, z toho důvodu by jistě nešlo snímat soupravu pouze menším počtem mikrofonů, třeba dvojicí nebo trojicí. Ale to je v metalu normální, tam hraje kontaktní snímání velkou roli.

Co si myslíte, že nejvíce přenáší pulzaci hudby pro diváky?

Ta nejdůležitější trojice, tedy velký a malý buben a hi-hat.

Co si myslíte, že je nejdůležitější pro rytmickou orientaci v kapele?

To se v tomhle případě asi nedá říct. Vozíme si vlastní pult, ve kterém máme připravené stereofonní in-ear odposlechy, takže není problém, aby měl každý v uších přesně to, co potřebuje. Každý má tedy svůj vlastní mix bicí soupravy, ale každý tam má více méně všechno. Snad kromě overheadů, ty

pro orientaci až tak důležité nejsou a naopak můžou zamaskovat něco jiného, důležitějšího.

Co ze soupravy si dáváte do odposlechu Vy?

Já mám v odposlechu celou soupravu. Celý odposlech mám udělaný tak, aby v něm z hlediska panoramatu bylo vše tak, jak je to na pódiu. Všichni tedy máme stereofonní odposlech, což je dobré proto, že je tomu velmi dobře rozumět. Monofonní zvuk může spoustu věcí „zamazat", není to tak čitelné.

A nemáte problém, když třeba při hře otočíte hlavou a zvuk tedy přestane odpovídat tomu, jak to vidíte?

To jsem nezaregistroval. Možná jste mi to neměl říkat, protože to teď budu zkoumat (smích).

Když jsme u toho sterea, jak široká souprava se Vám na nahrávkách líbí?

V tomhle jsem asi konzervativní, ale nemám rád úplně extrémně roztažený zvuk soupravy. Může to být líbivé, ale jsem radši, když se to blíží reálu. Teď je tedy ale moderní zpracovávat zvuk bicích do nahrávek tak, že jsou z pohledu bubeníka. Zatímco dřív bylo standardní, aby byla souprava z pohledu diváků. Pro mě je to zvláštní, nejsem na to zvyklý. Jsem zvyklý hrát na bicí a slyšet soupravu tak, jak ji slyším. A když si pak jdu poslechnout do režie výsledek, jsem zvyklý slyšet ji obráceně. Když pak slyším v nahrávce bicí z pohledu hráče, připadám si pořád jako v práci (smích).

Jak důležité je snímání prostoru?

V metalu pro to není tolik místo, tam je určitě nejdůležitější to kontaktní snímání. Na druhou stranu, s dnešními možnostmi není problém si ten prostor nahrát a teprve při mixu se rozhodnout, jestli v nahrávce bude nebo ne. A většinou tam asi je, jen ne v takové míře jako v jiných žánrech.

Používá se v metalu resampling?

Ano, asi více než jinde. V metalu to dobře funguje. Akorát mě mrzí, že resampling trochu zastavil vývoj zvukového zpracování toho nástroje, soupravy tohoto žánnru z posledních let znějí v nahrávkách všechny více méně stejně. Už je to trochu nacvičený a neměnný postup.

Není problém, když se bicí resamplují a kombinují se třeba s overheady nebo s prostorovými mikrofony, které snímají tu skutečnou soupravu?

Tak velkou zkušenost s tím nemám, mixing nedělám, ale neslyšel jsem, že by to bylo nějak problematické. Jednou jsem to doma zkoušel, že jsem smíchal

půl napůl původně nahraný zvuk a „sampl". A i když měl můj buben jiné ladění než ten „sampl", tak mi to vůbec nevadilo, nijak výrazně se to neprojevilo.

Máte radši dynamické nebo kondenzátorové mikrofony?

To je nekonečný boj, výsledek kondenzátorových mikrofonů se nám [se zvukařem Ondřejem Martínkem] zvukově líbí víc, ale dynamické mikrofony mají daleko menší přeslechy. Ještě jsou ve studiu hodně používané třeba Sennheisery MD 441 U, ty jsou z hlediska přeslechů podobně příjemné jako běžné dynamické mikrofony, ale zvuková kvalita je zase daleko lepší a více se blíží těm kondenzátorovým mikrofonům. Já jsem se většinu svého hráčského působení setkával spíš s použitím dynamických mikrofonů, dnes však používáme pro snímání tomů kondenzátorové DPA 4099.

Myslíte, že na základě způsobu snímání a zpracování zvuku bicí soupravy zní Váš nástroj ve výsledku lépe než ve skutečnosti?

Myslím si, že určitě. Z toho důvodu se právě používá kontaktní snímání, skutečný zvuk soupravy totiž není pro tuto hudbu příliš žádoucí.

Spolupracujete s nějakým producentem?

Pár let už tahle otázka visí ve vzduchu, ale žádného producenta nemáme. Používáme takový systém, kdy se každý sám natočí, materiál pak zašleme zvukaři a ke zvuku písně se vždy vyjadřuje její autor, ten má hlavní slovo.

Jaké má tenhle systém výhody a nevýhody?

Nahrávání je dlouhý a náročný proces, někteří zvukaři jsou pak nerudní a nepříjemní, což je dost demotivující. Když se člověk nahrává sám, tak se tomu samozřejmě vyhne. Výhodou je, že člověka netlačí ani čas, ani peníze. Standardně se pracuje tak, že muzikant dostane informaci: „V 9 ráno máš natáčení ve studiu." Člověk tam pak musí přijet nahrávat bez ohledu na to, jak se zrovna cítí. Pak třeba natáčí ve stresu, že má vyhrazené tři natáčecí dny, během kterých to prostě musí zvládnout. Bez ohledu na to, jestli ho něco bolí, jestli se dobře vyspal, jestli má adekvátní psychické rozpoložení… Tak tomuhle se člověk taky vyhne, protože když točí sám, je pánem svého času. Ráno se vzbudím a zkusím něco nahrát. Když to jde, tak toho natočím víc, když to nejde, tak se vlastně nic neděje, zítra je taky den. Člověk samozřejmě musí být pečlivý, aby využil toho, že neplatí studio od hodiny a že ho čas netlačí, aby se tento způsob nějak vyplatil. Problém je ale často i opačný. Při tomto způsobu nahrávání chybí nezávislý člověk, který řekne: „Tohle se ti nepovedlo, zahraj to jinak, zahraj to takhle, zahraj to líp.", ale který současně řekne, že takhle je to dobré a že je hotovo. Občas se prostě zaseknu a nejradši bych něco stále dokola přehrával. Také se vytratila ta atmosféra toho studia, ve kterém se sejde celá kapela a na albu společně pracuje, je to takové neosobní.

Je nějaké snímání nebo obecně zvukové zpracování soupravy, které se Vám nelíbilo a neosvědčilo?

V kapele máme vlastního zvukaře (Ondřeje Martínka) právě proto, abychom nepřicházeli do styku s nevyhovujícím zvukovým zpracováním. Společně se snažíme, aby každá změna vedla ke zlepšení a celkový systém se pokud možno stále posouval směrem vpřed. Z toho důvodu si už nevzpomínám na žádné zvukové zpracování, které by se vyloženě neosvědčilo, dlouho jsem se s žádným takovým osobně nesetkal.

Je něco, co byste zvukařům rád vzkázal?

Tady asi také není příliš o čem hovořit. Náš zvukař má mimo jiné i funkci prostředníka ve spolupráci s dalšími zvukaři. Mohu se pouze pokusit vypíchnout výhody spolupráce s jedním stálým zvukařem. Jde o souznění po osobní stránce, dlouhodobou známost a na jejím základě vzájemnou důvěru. Jde o aspekty, ve kterých může jakýkoli jiný zvukař tomu našemu jen stěží konkurovat. To ale samozřejmě neznamená, že snaha není na místě. Pouze jsem tím chtěl říct, že komunikace je důležitá. Mezi zvukařem a hudebníky by při spolupráci mělo dojít k vzájemnému porozumění a vybudování důvěry. Když se tak stane, dojde k symbióze, která je k nezaplacení.

5.2 Rozhovory se zvukaři

5.2.1 Adam Pakosta

Studiový zvukař, který spolupracuje s nahrávacím studiem 3bees. Jde o studio, které zastává svou vlastní filosofii pod taktovkou hlavního „čmeláka" Petra „Kakaxy" Fleissiga. Jde o větší a vybavenější nahrávací studio, které vedle nahrávání jednotlivých nástrojů nabízí také možnost natáčet i v případě početnějších kapel všechny nástroje současně. Petr „Kakaxa" Fleissig je také aktivní v pedagogické činnosti, kdy pořádá pod společností Disk nejrůznější workshopy, nejčastěji se zaměřením na postprodukční zpracování nahrávek, tedy hlavně na proces mixu a masteringu. Tyto kurzy, pravidelné veřejnosti přístupné akce se zaměřením na porovnávání studiových sluchátek a monitorů, a další akce jsou ideálními příležitostmi pro soustavné rozvíjení zvukařů nahrávacího studia 3bees a naladění na společnou filosofii. Toto soustavné rozvíjení má v případě zvukového zpracování velké opodstatnění, protože jde o stále se rozvíjející oblast po technické stránce, na základě toho i po stránce samotných metod a pracovních postupů.

Studio 3bees také vytváří databázi zvukařů, kteří si mezi sebou posílají rozpracované nahrávky a vzájemně si je posuzují. Tento proces vychází z myšlenky, že víc hlav víc ví, navíc zvukař při dlouhodobější práci na nahrávce ztrácí objektivní nadhled. Poskytnutím výsledků své práce tomuto seskupení zvukařů tak získává od ostatních posudky, které jsou svěží a zaměřené na nenahraditelný a neopakovatelný první dojem.

Adam Pakosta je velmi talentovaným mladým zvukařem s kořeny ve vážné hudbě, jelikož vystudoval hru na housle na Pražské konzervatoři. V dnešní době se však zabývá v první řadě procesy nahrávání a zvukového zpracování těchto nahrávek. Pod studiem 3bees se věnuje jak samotnému nahrávání, tak postprodukčnímu zpracování v podobě mixu a masteringu.

Hned v úvodu bych se rád zeptal, máte nějakou specializaci z hlediska nahrávacího procesu, případně v oblasti hudebních druhů a žánrů?

Ve studiu máme velmi bohatý a pestrý program, jelikož mám vystudovanou Pražskou konzervatoř, natáčím tedy asi více než ostatní kolegové vážnou hudbu. Jinak v oblibě mám určitě spíše natáčení akustických nástrojů, což je mi jako člověku určitě bližší než například elektronická hudba, která funguje na jiných principech.

Jinou specializaci nemám a z hlediska celkového procesu tvorby nahrávky se věnuji jak nahrávání, tak mixu a masteringu.

Dokázal byste pro začátek charakterizovat, jakým způsobem by se lišilo Vaše zvukové zpracování těchto souprav? (Zaslání fotografií)

V případě jazzové bicí soupravy více než u jiných žánrů kladu důraz na kvalitní snímání činelů. Činely musejí znít příjemně, také chci mít dobře nahranou hranu (tranzient). U tomů více než v jiných žánrech používám mikrofony kondenzátorové, které dobře fungují na dynamicky slabší a barevnější jazzový způsob hry na nástroj.

Jazzoví bubeníci mají obvykle velmi vychytaný zvuk svého nástroje už v akustické rovině, nabízí se tedy zvolit takovou strategii, která povede k co nejvěrohodnějšímu zaznamenání tohoto zvuku, bez výraznějšího podílu samotné postprodukce. Jinými slovy na prvním místě je maximálně přirozené zachycení skutečnosti.

Ke druhé soupravě se nedokáži tak jednoznačně vyjádřit, protože jde o širší žánrové vymezení. Například populární hudba je sama o sobě velmi rozličná z hlediska zvukového zpracování, netroufám si tedy vytvářet jednoznačné závěry. Předpokládám, že pracovní postup bych zvolil až na základě většího množství informací, tedy například znalosti nahrávané hudby, osobního poslechu nástroje a bubeníka, případné konzultace s producentem a tak dále.

Se zvukem bicí soupravy se v populárních odvětvích hudby často velmi manipuluje. V některých případech se třeba soupravy zkracují a zvukově kultivují již v akustické rovině, aby se pak paradoxně zase prodlužovaly výraznou kompresí. V některých případech se také vyplatí nahrávat zvlášť bubny a zvlášť činely – Tento postup nalézá opodstatnění obzvlášť v případech, kdy se celková hudební aranž dotváří až v průběhu tvorby nahrávky.

V případě třetí, tedy hardrockové a metalové soupravy, dochází asi k nejvýraznějšímu zvukovému zpracování a překrucování původní skutečnosti, je to nejdál od toho původního přirozeného zvuku. Proto se v tomto žánru hojně volí použití samplů, pro většinu zvukařů je jejich používání určitě snazší než tak výrazné zpracování zvuku nástroje, který je ve své původní přirozené podobě vlastně takřka nežádoucí.

Ačkoli se tato hudební odvětví považují za nejtvrdší, tak paradoxně mi zvuk bicí soupravy v tomto žánru tak tvrdý nepřipadá.

Co v tomto ohledu považujete za tvrdost zvuku?

Já osobně vnímám tvrdost nejvíce zřejmou v hraně zvuku. Metalová bicí souprava je však obvykle natolik zkomprimovaná, že výsledný zvuk má tuto hranu méně výraznou než zvuk soupravy v jiných žánrech.

Jakým způsobem se liší zvuk a na základě této odlišnosti i Vaše zvukové zpracování velkého bubnu vzhledem k jednotlivým soupravám a jejich žánrovému uplatnění?

Jazzový basový buben bývá menších rozměrů, obvykle také vyššího ladění a většího zastoupení tónové složky oproti attacku. Bubny často neobsahují výřez v rezonanční bláně, což zvuk charakterově odlišuje od jiných oblastí. Takový buben pak nezřídka zastává funkci dalšího, laděním hlubšího kotle.

U druhé soupravy a její žánrové výseče se to velmi liší a nelze dopředu predikovat, jak bude basový buben akusticky hrát a jak by měl znít v dané hudební struktuře ve výsledném zvukovém zpracování. I z toho důvodu používám kombinaci dvou mikrofonů, jednoho uvnitř (dynamický) pro lepší zachycení attacku a druhého venku (kondenzátorový) pro lepší zachycení tónové složky.

Obdobným způsobem pak nahrávám i v případě tvrdších hudebních odvětví. Metalový basový buben musí obsahovat charakteristický mlask (attack), tedy frekvenčně oblast vyšších středů. Obzvlášť při použití dvojšlapky je důležitá konkrétnost jednotlivých úderů. Tónová složka je pak spíše potlačená.

Jakým způsobem se liší zvuk a na základě této odlišnosti i Vaše zvukové zpracování malého bubnu vzhledem k jednotlivým soupravám a jejich žánrovému uplatnění?

U malého bubnu jsou v podstatě dvě základní typologie, ze kterých se hodně vychází a které se kombinují. Jedním extrémem je spíš výš naladěný buben s vyšším poměrem struníku ve výsledném zvukovém zpracování. V druhém případě jde o spíš níž naladěný buben, který je méně ostrý, zvukově spíš hutnější.

V jazzové hudbě bych očekával spíš vyšší ladění, v populární hudbě se dnes zase vrací do módy hluboké ladění a hutný zvukový charakter. V metalu bych pak očekával spíš vyšší ladění kvůli agresivnímu a rychlému nástupu.

Jinak má zkušenost je taková, že každý malý buben mívá obvykle jednu nepříjemnou zázněj v oblasti vyšších harmonických, která způsobuje, že buben zní trochu nečistě. Ve většině případů se frekvenční pásmo nesoucí tuto frekvenci více či méně ubírá. Ale například funk je typický tím, že se v něm často i tato nečistota úmyslně zachovává, což vytváří zvukovou jedinečnost a zní to svým způsobem zábavně. Tuto rezonanci lze řešit i přímo při nahrávání, nabízí se použití moongelu, případně tlumících prstenců, lepící pásky atd. Moongely mají však výhodu v tom, že jelikož jde vlastně o želatinu, nelze jím vytvořit žádný nežádoucí ruch. Oproti tomu gafa nebo tlumící prstenec může různě drnčet a vytvářet další nežádoucí zvukové složky.

V populární hudbě se dnes často setkáváme s technikou, kdy se malý buben akusticky téměř umrtví, obvykle pomocí moongelů, peněženky, telefonu,

utěrky – zkrátka toho, co je po ruce. To pak zajišťuje zvukaři velkou svobodu v dalších fázích nahrávání a v mixu, kdy v těchto žánrech často stále probíhá proces tvorby aranže. Já mám obecně nejradši kompromis, tedy kultivovaný, ale ne zcela umrtvený zvuk.

Jakým způsobem byste se stavěl v případě použití více malých bubnů? Cítil byste spíš nějaké rozdělení na hlavní a vedlejší malý buben, nebo byste se je snažil zvukově zpracovat jako rovnocenné?

V tomto ohledu se vždy vyplatí zeptat se přímo bubeníka. V některých případech jsou bubny rovnocenné, tedy oba důležité. V některých případech si zase bubeník sice postaví dva malé bubny, ale hraje pouze na jeden a na druhý téměř nebo dokonce vůbec nezahraje. V případě, že vím, že bubínek zazní pouze výjimečně, případně že hrozí, že nezazní vůbec, snímám pouze vrchní, tedy hrací blánu. Když vím, že jsou oba malé bubny důležité, snímám je oba stejně, tedy seshora i zespoda.

Jak se stavíte k důležitosti snímání struníku?

Myslím si, že struník je ze strany bubeníku v některých případech podceňovanou částí malého bubnu. Velmi záleží na jeho výběru a nastavení. Možná ani nejde o to, že by si to bubeníci neuvědomovali. A samozřejmě jde jen o některé případy. Avšak mnoho bubeníků se v první řadě zaobírá naladěním hrací blány, avšak už méně laděním blány rezonanční a nastavením struníku. Někteří bubeníci dokonce považují spodní část bubnu za nastavenou už z výroby. Příliš utažený struník málo reaguje na hru, povolený struník sice reaguje, ale neadekvátně, tedy obvykle pomalu a příliš dlouho.

Jakým způsobem vybíráte mikrofony pro malý buben? Používáte spíš dynamické nebo kondenzátorové?

Můj postup je většinou takový, že zvolím Shure sm57 [dynamický mikrofon], nějak se mi to nezdá, tak zkusím nějakou alternativu, načež se vrátím k sm57 (smích). Takhle, vyplácí se mi používat mikrofonů víc, protože mám z čeho vybírat v pozdějších fázích tvorby nahrávky. V případě dynamicky vyrovnanějších bubeníků působí dobře kondenzátorový mikrofon, ten totiž pocitově snímá víc než jen samotný úder, snímá spíš celý buben. Pokud mám pocit, že je hi-hat příliš nahlas, volím spíš dynamický mikrofon, tedy sm57. Mikrofony umísťuji co nejblíž k sobě, aby nedocházelo k fázovým posunům, tedy abych mohl v případě potřeby oba mikrofony kombinovat.

Jaký způsobem se liší zvuk a na základě této odlišnosti i Vaše zvukové zpracování tomů vzhledem k jednotlivým soupravám a jejich žánrovému uplatnění?

U tomů je nejvíce cítit má zkušenost, že bubnům z hlediska ladění v případě otevřeného a nezatlumeného zvuku sluší pouze omezená tónová výseč. Z toho důvodu se mi neosvědčilo používání ladiček, které sice ve studiu k dispozici máme, které ale neberou ohled na to, co danému bubnu nejvíce zvukově sluší. Jinak mám pocit, že větší rozměry tomů je snazší hezky naladit oproti menším rozměrům. Ale možná je to jen můj pocit.

Ohledně poměru attacku a dozvuku, respektive tónové složky toho bubnu se obvykle snažím dosáhnout adekvátního kompromisu žádoucího pro ten konkrétní účel. Tlumení ubírá dozvuk a nechává více se prosadit attack, ale když se to přežene, lze tím ten buben prakticky „zabít". Spíš je žádoucí jen zamezit nadměrnému přeznívání, ale není žádoucí to přehánět. A důležité je soustředit se na ladění rezonanční blány, nepodceňovat ji.

Ohledně zpracování, nemám rád používání efektu gate. Snažím se spolupracovat s bubeníkem tak, aby se bubny chovaly adekvátně už v akustické rovině a místo gatu, který často nelze nastavit tak, aby splňoval očekávání vzhledem k měnící se dynamice a dalším proměnným, radši tyto stopy edituji ručně. V tomhle ohledu se pečlivost vyplatí.

Z hlediska žánru to u tomů tolik neřeším. Používám stejný výběr mikrofonů, jen jich v případě metalu musím použít víc než u jazzu (smích). Respektive u jazzu občas použiji kondenzátorové mikrofony, to v jiných žánrech obvykle nedělám. Jinak ale nerozlišuji tolik žánry, jako spíš samotné situace. Výběrem mikrofonů se žánry tolik neliší (až na extrémní případy), nevlastníme kvanta specifických sad mikrofonů pro konkrétní hudební odvětví. Spíš se liší míra jejich užití ve výsledném mixu, jejich individuální postprodukční zpracování v každém projektu atd.

Ještě taková zajímavost, velkou roli hraje, na čem jsou bubny uchycené. Jinak hrají, když jsou na stojanu vycházejícím z basového bubnu, jinak hrají na samostatném stojanu. A kupodivu hrají jinak i ve chvíli, kdy je člověk drží v ruce. To je důležité si uvědomovat ve chvíli, kdy je bubeník ladí. Každá změna hraje roli. Když jsou přechodové bubny uchyceny na basovém bubnu, rozeznívají se vzájemně, navíc ještě spolu s basovým bubnem. Ale tenhle jev mám zrovna docela rád, jde totiž o jev, kterým se živé bubny zásadně liší od sterilně oddělených „samplů", obsahuje to takovou ryzí přirozenou živost. To souvisí i s tou editací. Někdo použije gate na všem, na čem může. Já preferuji spíš ruční editaci, ale občas se ukáže, že lepší výsledek vznikne právě tím, že ty bubny nechám stále všechny rezonovat se zbytkem soupravy, tedy po celou dobu hrát.

To mi připomnělo jedno setkání s „Kakaxou" (Petr Fleissig), který mi ukazoval, jaký je rozdíl, když bubeník hraje o ráfek a mikrofon snímající struník se nechá zapnutý, nebo když se naopak vypne. Od té doby sám jako bubeník struník téměř nikdy nevypínám (smích).

Na to setkání si také vzpomínám, to je hezký příklad.

Jakým způsobem pracujete s hi-hat?

Mikrofon u hi-hat bývá prvním mikrofonem, který vypínám (smích). Kontaktní zvuk na jednu stranu může být žádoucí, na druhou stranu je tohoto činelu obvykle dost v overheadech a v dalších okolních mikrofonech. Jinak mikrofon u hi-hat určitě nachází uplatnění v případě šlapání na pedál. Snažím se, aby mikrofon snímal primárně hi-hat a neměl zbytečně velké množství přeslechů ze zbytku soupravy. Občas snímám seshora, občas zespoda, to je různé. Každopádně tento mikrofon se dělí o první místo v soutěži o první nepoužitý mikrofon s mikrofonem snímajícím ride. Tyto dva mikrofony mohou najít uplatnění ve výsledném mixu, ale nebývají nezbytné.

Jak postupujete v případě, že bubeník používá více hi-hat, případně více činelů stejného účelu?

Tak na to už asi není žádné pravidlo vytesané do kamene, jak postupovat. Vždy záleží v první řadě na tom, jak dobře jsou činely zachycené pomocí overheadů. Další mikrofony jsou pak spíš pro jistotu nebo pro případy, kdy veškeré činely dobře zachytit pomocí overheadů ani nelze.

Je těžké snímat správně činely pouze pomocí overheadů?

To se vždy odvíjí od bubeníka. Je naprosto běžné, že do studia přijede bubeník, který buďto nemá činely, které jsou do studia vhodné, případně se k sobě jednotlivé činely zvukově nehodí. Běžnou situací je, že do studia přijede bubeník, který má ve svém arzenálu sice velmi kvalitní a cenný činel, který je ale dynamicky odlišný než činely ostatní, případně se jinak chová v časové rovině, má jinou barvu zvuku atd. Někdy to může být zvukově zajímavé, někdy jde naopak o zjevnou nesrovnalost a chybu při výběru činelů. Potom je velmi těžké takového bubeníka přesvědčit, že třeba jeho nejcennější kus mezi činely se do nahrávky nehodí.

Jinak za mě je v případě snímání činelů nejvíce opomíjená hrana. Nejde jen o nesouvislé syčení v nahrávce, tranzienty jsou důležité a snažím se je při nahrávání co nejlépe zvukově zachytit.

Kolik používáte overheadů?

Obvykle dva, někdy tři. Záleží na tom, jak široká souprava je, a také na tom, jak široce má souprava ve výsledném zpracování působit. Z hlediska

žánrů bych předpokládal, že v metalu je žádoucí spíš široký zvuk bicí soupravy. V případě populární hudby bych zase klidně volil užší zvuk z hlediska stereofonního obrazu. V jazzu bych se pak snažil o přirozený zvuk, kdy souprava zní jako jeden celistvý nástroj. Soupravu bych roztahoval a roztahoval do té míry, dokud se mi vzájemně nerozpojí, to už je totiž asi spíš nežádoucí. Ale to se odvíjí od kapely ke kapele, někdy i od písničky k písničce. Volba dle žánru je pouze orientační.

Jaké máte zkušenosti se snímáním perkuse? Někteří bubeníci je mají jako součást soupravy. Berete je spíš jako součást soupravy, nebo je radši nahráváte zvlášť?

Na to mám dvě protichůdné příhody z praxe. V prvním případě šlo o tamburínu položenou na hi-hat. Zvukařský instinkt mi říkal, abychom tamburínu nahráli zvlášť. Ukázalo se ale, že tamburína nahraná zvlášť se vůbec nepojí se zbytkem bicích nástrojů, tedy v tomto případě bylo naopak lepší zahrnout tento komponent do zbytku soupravy a nahrávat vše současně. Druhým příkladem byla má nezkušenost při nahrávání chimes, kdy jsem bubeníkovi řekl, ať je klidně používá v rámci soupravy. Následně se ukázalo, že chimes jsou nahrané ve všech mikrofonech natolik hlasitě, že už nebylo kde ubírat, přitom jich v nahrávce bylo stále až příliš. Každá situace je jedinečná a nelze zaujmout jedno univerzální stanovisko, jestli mají být perkuse součástí soupravy, nebo jestli by bylo záhodno nahrávat bicí soupravu a perkuse zvlášť.

Z jakého pohledu si myslíte, že by měla být souprava zvukově rozložená z hlediska stereofonie? Z pohledu bubeníka, nebo z pohledu diváka?

V jazzu se často setkávám s žádostí rozložit soupravu ve stereu z pohledu bubeníka. Naopak třeba v metalu to, myslím si, tak časté není.

Co si myslíte, že je u jednotlivých souprav nejdůležitějším komponentem nebo částí?

U jazzu bych považoval za důležité činely, obzvlášť ride. A to hlavně v porovnání s ostatními žánry. U populární hudby bych považoval za nejdůležitější malý buben a u metalu kombinaci malý a velký buben.

Co si myslíte, že je u jednotlivých souprav nejdůležitějším komponentem nebo částí z hlediska pulzace pro diváky?

U jazzu asi činel ride, u populární hudby malý buben a hi-hat, u metalu velký a malý buben a tomy.

Co si myslíte, že je u jednotlivých souprav nejdůležitějším komponentem nebo částí pro orientaci v kapele?

Tak to si netroufnu tvrdit.

V jakých situacích preferujete kontaktní a v jakých naopak vzdálenější snímání?

V tomto případě záleží hlavně na akustickém prostředí. Pokud je prostředí zvukově žádoucí, tak je žádoucí ho i snímat, protože jde o jedinečný prvek v nahrávce.

Co přidávají prostorové mikrofony do nahrávky?

Přidávají pocit přirozenosti, reality. A pokud je bubeník opravdu dobrý, tak souprava nahraná těmito mikrofony zní skvěle, v podstatě téměř hotově. Ale to spíš třeba u jazzu, u metalu se preferuje spíš kontaktní snímání. Kontaktní snímání je nepřirozené a je třeba si uvědomovat, že použitím pouze tohoto snímání si člověk přidává mnoho starostí do procesu postprodukce. Říká se, že vzduch, čili vzdálenost mezi zdrojem zvuku a mikrofonem je vlastně přirozený kompresor. Na druhou stranu to, že prostorový mikrofon zachytí věrně skutečnost, to ještě nemusí nutně znamenat, že tu skutečnost opravdu v nahrávce chceme.

Má znít bicí souprava v nahrávce tak, jak zní ve skutečnosti? Nebo má znít jinak?

U metalu určitě jinak, přirozený zvuk by ve výsledné nahrávce pravděpodobně vůbec nefungoval. U popu je to různé. Někdy je žádoucí skutečnost, někdy spíš originalita, kdy malý buben může klidně znít jako ťuknutí do stolu, velký buben zase jako kopnutí do krabice. U jazzu se preferuje skutečnost. Jazz má zvukově příbuznost s vážnou hudbou. A houslista chce na nahrávce také slyšet své vlastní housle a ne nějaké divoké zvukové úpravy.

Co považujete za stereofonní střed soupravy?

Obvykle je středem soupravy malý nebo velký buben, ideálně obojí. Myslím si, že důležitý je hlavně malý buben, protože bývá v nahrávkách (například z hlediska frekvenčního spektra) okatější, velmi přitahuje pozornost a jeho výraznější vychýlení od středu dokáže destabilizovat stereofonní obraz nahrávky. Také se snažím, aby mi ani další mikrofony netáhly malý buben k jedné nebo druhé straně. Můžou to způsobit overheady, ale také třeba mikrofon u hi-hat. Ne, že bych se tím vyloženě trápil, ale myslím na to a pokouším se toho pokud možno vyvarovat. Pokud možno, protože ve většině případů je bicí souprava vlastně nesymetrická, pak to tedy není úplně možné.

Poloha velkého bubnu ve stereofonní bázi je podle mě více skrytá, protože jde o basový nástroj. U nízkých frekvenčních pásem máme omezenou schopnost lokalizace, navíc tato pásma se při masteringu často záměrně usměrňují ke středu báze.

Snažíte se, aby byl malý buben v overheadech nahraný se stejnou fází?

Snažím se o to, někdy zkontroluji vzdálenost pomocí kabelu. Ale ne vždy to jde, jelikož souprava nebývá úplně souměrná. Vždycky jde tak trochu o kompromis.

Co byste bubeníkům doporučil před vstupem do studia? Jak by se podle Vás měli na nahrávání připravit?

Určitě bych bubeníkům doporučil rozhodnout si dopředu, jestli chtějí nebo nechtějí nahrávat s metronomem. A na zvolenou variantu se dopředu připravit. Potom samozřejmě zkontrolovat stáří a stav blan, zkontrolovat, že nic na soupravě nevrže, nedrnčí a tak dále. Vybrat správné činely, obvykle spíš méně hlasité. Dále komunikovat s nahrávacím studiem a udělat si přehled o tom, co je v nahrávacím studiu opravdu k dispozici. A přijet na nahrávání klidně s více různými nástroji, s rozličnými zvukovými variantami a hlavně s otevřeným přístupem tyto varianty zkoušet a vybrat tu nejlepší možnou.

Jaký máte postup při volbě mikrofonů a jejich umístění?

To je různé. Obvykle je problém s časovým omezením, kdy je striktně dané, co všechno se musí stihnout natočit za vymezený časový úsek. Přeci jen, při samotné přípravě ještě zvukař nemůže mít představu, jak plynule bude nahrávání probíhat. Pak jsou ale případy, kdy naopak víme, že máme dost času. V takovém případě zkoušíme se soupravou klidně cestovat po místnosti a vybrat místo ve studiu, kde zní nejlépe. Často také začínáme tím, že natočíme overheady, pak si je poslechneme, promluvíme si o zvuku s bubeníkem a až na základě tohoto rozhovoru se odvíjí filosofie, jakou si při dalším nazvučování zvolím.

Myslíte, že časové omezení při nahrávání může být nějakým způsobem ku prospěchu kapely? Vycházím z vlastní zkušenosti, kdy se zanedbaný nahrávací proces často promítne v obrovském nárůstu práce v procesu mixu a masteringu.

Přesně to je velký problém. Spousta kapel v dnešní době volí z počátku rychlý a levný nahrávací postup. Tato volba se však obvykle skutečně promítne v dalších fázích vytváření a zpracování nahrávky. Drobnost, kterou by zvukař mohl ve studiu vyřešit akusticky během chvilky, se pak často promítne v daleko větším množství práce během postprodukčního zpracování. Takže šetření času, tedy i peněz, v procesu nahrávání paradoxně dokáže snadno způsobit, že je

nahrávka nejen zvukově horší, ale dokonce i finančně nákladnější než v případě pečlivého a časově náročnějšího nahrávání. To je však věc, kterou si mnoho kapel uvědomí až ve chvíli, kdy už je příliš pozdě. Na druhou stranu je právě proto důležité o tom nemlčet a těm méně trpělivým muzikantům to už při nahrávání zavčasu vysvětlit.

Je tedy důležité s kapelami komunikovat?

Samozřejmě, ve všech ohledech. Je prostě nutné si uvědomit, že studio není pouze o mikrofonech, pluginech a tak dále. Dobrý studiový zvukař je součástí dobrého nahrávacího studia a pozná se právě tak, že má zkušenosti a že je během nahrávání uplatňuje. Že ví, kdy se vyplatí dát si opravdu záležet, a naopak pozná, která ulička je slepá, protože se po ní už v minulosti vydal. Správná komunikace s kapelou je v tomto ohledu naprosto zásadní.

5.2.2 Thomas de Balder

Majitel TdB Production, zvukař, producent, hudební skladatel, textař a kytarista se sídlem na Žižkově v Praze. Na rozdíl od mnoha nahrávacích studií poskytuje TdB Production plnohodnotný servis po všech stránkách. Thomas de Balder se vyznačuje hlavně tím, že obvykle nepůsobí čistě jako zvukař. Právě naopak, jeho služby si objednávají vesměs lidé, kteří nechtějí zvuk pouze kvalitně zaznamenat, ale s jeho pomocí například během nahrávacího procesu teprve doladit aranže, image, texty písní, instrumentaci a další. Obzvlášť ve spolupráci se sólovými interprety se Thomas de Balder často spolupodílí po stránce skladatelské. Ačkoli se jeho sídlo nachází v Praze, hojně navazuje spolupráci se zahraničními interprety, například z USA, Kuby, Francie, Rumunska, Německa atd. Jeho společnost TdB Production se věnuje také videoprodukci a tvorbě zvuku k filmům, dabingu nebo tvorbě filmové hudby.

Hned v úvodu bych se rád zeptal, máte nějakou specializaci z hlediska nahrávacího procesu, případně v oblasti hudebních druhů a žánrů?

Záběr mám asi poměrně široký a důvodů je mnoho. Jako zvukař jsem začínal na zelené louce, šel jsem si za svým snem, kterému jsem v začátcích musel obětovat prakticky vše, co jsem měl. Uživit se jako zvukař na volné noze není snadné, minimálně ze začátku si člověk asi nemůže moc vybírat. Ale byla to velká motivace se toho v krátkém čase hodně naučit. Natáčím kapely ve studiu, také však dělám hudbu a zvuk k filmům, dabingy, dělám elektronickou hudbu, jako producent se podílím na nahrávkách větším podílem než pouze samotným záznamem. Podílím se částečně jako skladatel, jako režisér atd. Ale je to součást služby, člověk si pak neobjednává pouze místnost a mikrofony, ale i člověka, jeho zkušenosti a názory. A pak už záleží jen na lidech. Jestli jdou do studia s hotovým produktem, který chtějí pouze kvalitně zaznamenat. Ke mně do studia ale chodí spíš názorově otevřenější typy lidí, při nahrávání pak více tvoříme, hrajeme si, zkoušíme, co si můžeme dovolit a jestli si to chceme dovolit.

Řekl bych, že mé nahrávací studio není uzpůsobené pro nahrávání všech členů velké kapely naráz. Specializací je tedy spíš nahrávat nástroj po nástroji, ale každý nástroj pak zachytit mnoha způsoby. Použít různé mikrofony, různé mikrofonní systémy, různé preampy s různým nastavením. A při mixu je pak velká možnost selekce a následně jedinečného zvukového zpracování. Myslím si, že to kapely ocení, protože dát si před aparát Shure sm57 a takhle nahrát celou desku, to by dnes zvládl každý druhý muzikant sám doma a nemusel by jezdit do studia.

Dokázal byste pro začátek charakterizovat, jakým způsobem by se lišilo Vaše zvukové zpracování těchto souprav? (Zaslání fotografií)

Těžko říct. Rozumím škatulkování podle žánrů, lepší rozdělení jsme asi zatím nevytvořili. Ale moc nepracuji tímhle způsobem. Žánr je jen jedna

z proměnných, bicí souprava je druhou. Ale snad největší rozdíly jsou přímo v bubeníkovi. Je rozdíl nahrávat punkáče v děravém oblečení s obarvenými vlasy a piercingem, a potom strejdu, který „také umí" zahrát punkové rytmy. Vůbec to není totéž.

Postup nahrávání bicí soupravy mám vždy bez mála stejný. Vždy nechám bubeníka, aby si soupravu postavil a aby si na ni zahrál. V první řadě musí být souprava postavená a naladěná. Dokud to tak není, nemá smysl tancovat okolo soupravy s mikrofony. Bubeník se lehce rozehraje, já si soupravu poslechnu a začíná hra. Mám v oblibě prostorové mikrofony, používám často dva nebo tři páry těchto mikrofonů. Potom přidávám další a další mikrofony, na kontaktní snímání používám sadu Audix DP a tam naopak čaruji asi nejméně. Jsou to důležité mikrofony, ale umím si spíš představit nahrávání bicí soupravy pouze na prostorové mikrofony než spoléhat pouze na kontaktní snímání. Tím se liší studiové nahrávání od nahrávání ve zkušebně. A jelikož hojně využívám preampy, tedy zvukové úpravy signálů ještě před samotným záznamem, nepřichází v úvahu tuto fázi jakkoli odbýt.

Výhodou dnešní doby pak je skutečnost, že můžeme nahrávat klidně desítky signálů současně a ani nemusíme být milionáři. Takže na muzikantech nešetřím. Použiji hodně mikrofonů a se všemi si dám záležet. A pak už nemusím nosit v hlavě nahrávací postupy doporučené pro jednotlivé žánry, neomezuji se na predikce bicích souprav podle toho, jak vypadají. Vše si pořádně poslechnu, reaguji na základě toho samotného a jedinečného okamžiku, na základě toho, co mě zrovna napadne. Na základě toho pak očekávám, že i každá nahrávka bude jedinečně znít.

Jakým způsobem se liší zvuk a na základě této odlišnosti i Vaše zvukové zpracování velkého bubnu vzhledem k jednotlivým soupravám a jejich žánrovému uplatnění?

U jazzu mám v oblibě páskové mikrofony snímající velký buben na velkou vzdálenost, klidně metr a víc. U metalu se většinou vyplatí mikrofon snímající kontaktně úder beateru o blánu. Mikrofon v tomto ohledu musí být uvnitř velkého bubnu. Jednou mě napadlo zkusit snímat attack zvenčí, ale bylo tam více malého bubnu než toho velkého (smích). Ale jinak příliš predikovat nejde. Proto používám mikrofonů víc a mám v oblibě, pokud mohu slyšet kapelu, ideálně i samotnou nahrávanou písničku, ještě před nahráváním, abych vymyslel zvukové zpracování, které bude v symbióze se zbytkem nástrojů.

Jakým způsobem se liší zvuk a na základě této odlišnosti i Vaše zvukové zpracování malého bubnu vzhledem k jednotlivým soupravám a jejich žánrovému uplatnění?

V případě jazzu bych očekával vyšší ladění, ostřejší zvuk, ale nižší dynamiku hry… tedy kromě akcentů, na které musím být připravený, protože

jazzoví hráči mají obrovský dynamický rozsah hry. Struník musí být povolenější, aby reagoval i při těch nejcitlivějších úderech.

U populární hudby lze předvídat tak maximálně na základě toho, co je zrovna v módě (smích). U toho se pak vyplatí nejvíce si hrát s laděním, měnit ladění na písničky, měnit míru zatlumení a tak. Malý buben je v tomto ohledu velmi mocná zbraň.

U metalu je pak dnes moderní nízké ladění, ale je otázka, kolik metalových bubeníků tuto skutečnost stihlo zaregistrovat (smích).

Na malé bubny používám většinou dynamické mikrofony, také jsem si oblíbil snímat vyzařování malého bubnu do strany pomocí páskového mikrofonu. Vyvažuji tím skutečnost, že kontaktní snímání je sice mocné z hlediska postprodukce, ale získaná informace je velmi omezená a nerealistická. Tímto páskovým mikrofonem pak informace z kontaktního snímání blan doplním o další zajímavou informaci.

Jakým způsobem byste se stavěl v případě použití více malých bubnů? Cítil byste spíš nějaké rozdělení na hlavní a vedlejší malý buben, nebo byste se je snažil zvukově zpracovat jako rovnocenné?

To záleží podle situace. Ale při nahrávání se tím zase tolik netrápím. Dokud mám dost mikrofonů, tak prostě na všechny malé bubny pohlížím jako na rovnocenné. Spíš se vyplatí zamyslet se, jestli tam druhý bubínek musí být. Spousta bubeníků vozí některé komponenty jako takové talismany, na které pak ale vůbec nehraje. Takže buďto mít všechny malé bubny nahrané pořádně, nebo naopak zvážit, jestli ojedinělý, spíše náhodný úder na druhý malý buben má ve výsledné struktuře vůbec nějaký smysl.

Jaký způsobem se liší zvuk a na základě této odlišnosti i Vaše zvukové zpracování tomů vzhledem k jednotlivým soupravám a jejich žánrovému uplatnění?

V případě kontaktního snímání velké rozdíly nedělám. Ale opět jde o nějakou vlastní filosofii, kdy mé nahrávky na kontaktním snímání tolik nestojí. Mé mixy čím dál více stojí na použití prostorových mikrofonů a kontaktní snímání má v mém případě stále nižší a nižší zastoupení. A stejně tak jako v případě více malých bubnů stojí za zvážení, jestli jsou všechny tomy opravdu nutné. Snažím se jako producent bubeníky vést k tomu, aby nedělali zbytečné breaky, aby bylo breaků spíš méně co do počtu, ale aby jejich užití mělo nějaký smysl. Potom se mnohdy vyplatí nechat bubeníka celou písničku zahrát, pak si ho pozvat do režie a prokonzultovat s ním strukturu té písničky. Pokud je bubeník v tomto ohledu vstřícný a z prvního zkušebního záběru je patrné, že na některých komponentech písnička opravdu stojí a na některých naopak ne, tak se potom vyplatí nevyužité části prostě odmontovat a odnést pryč. Obzvlášť v populární hudbě je méně někdy více a často se pak některé písničky natáčí pouze na opravdu malou

soupravu. A nadbytečné tomy pak letí z nahrávací místnosti ven jako první. Ale to se vždycky odvíjí od dané situace.

Jakým způsobem pracujete s hi-hat?

V případě hi-hat jsem léta používal malomembránové kondenzátorové mikrofony, „protože se to tak dělá". Pak jsem jednou použil mikrofon velkomembránový a od té doby malomembránové mikrofony na hi-hat nepoužívám. Ale opět jde o mou filosofii, tedy o vzdálenější snímání, pokud je to možné. Hi-hat i ride snímám z větší vzdálenosti než většina zvukařů, nahraný zvuk mi přijde přirozenější a přeslechy mezi jednotlivými mikrofony nevnímám jako něco nežádoucího. Pokud mám například v mikrofonu u hi-hat v pozadí i trochu malého bubnu a zní to dobře, vůbec mi to nevadí.

Důležitá je pak samotná dynamika hry. Pokud hraje bubeník na hi-hat příliš nahlas, signálu z tohoto mikrofonu pak příliš použít nelze. Případně musí jít o účel, že ze soupravy má hi-hat opravdu trčet.

Jak postupujete v případě, že bubeník používá více hi-hat, případně více činelů stejného účelu?

Soupravu si vždy poslechnu, pak poslouchám výsledek pořízený prostorovými mikrofony. Tento postup mi vždy ukáže, co má a co nemá smysl snímat. Pokud jde například o metal a použití dvou hi-hat z důvodu vyvarování se věčného křížení rukou, obě hi-hat jsou pak většinou rovnocenné, vyžadují tedy i stejnou prioritu z hlediska snímání. U dalších prvků se stejným účelem pak záleží pouze na tom, jak jsou nahrané v prostorových mikrofonech.

Kolik používáte overheadů?

Stejně tak jako v případě prostorových mikrofonů používám i hodně overheadů. Většinou používám XY, protože je lze snadno a bez nežádoucích jevů zužovat až do monofonní podoby, což se někdy hodí. AB na činely téměř nepoužívám. Nějak jsem nepochopil, v čem je dobré snímat činely seshora. Většinou tedy použiji jednu dvojici prostorových mikrofonů tak, že je umístím do výšky činelů a snímám jimi činely vlastně ze strany, ze předu (jakoby z pohledu diváků) a mikrofony směřují na bubeníka, vzájemně svírají úhel zhruba 90 stupňů.

Jaké máte zkušenosti se snímáním perkuse? Někteří bubeníci je mají jako součást soupravy. Berete je spíš jako součást soupravy, nebo je radši nahráváte zvlášť?

Mám rád, když jsou perkuse součástí bicí soupravy. Ozvu se až ve chvíli, kdy mám na základě poslechu pocit, že výsledek zvukově dělá neplechu a nefunguje jak má. Pokud nahráváme perkuse zvlášť, osvědčilo se mi tuto činnost

svěřit někomu jinému než bubeníkovi, zvukový výsledek je o něco špinavější a nepřesnější, ale o mnoho zajímavější.

Z jakého pohledu si myslíte, že by měla být souprava zvukově rozložená z hlediska stereofonie? Z pohledu bubeníka, nebo z pohledu diváka?

V tomto ohledu používám jednoduchou pomůcku. Zeptám se, jestli má znít nahrávka evropsky, nebo americky (smích). U amerických nahrávek se více používá rozložení z pohledu bubeníka, u evropských naopak z pohledu diváků.

Co si myslíte, že je na soupravách nejhlasitější?

Z akustického hlediska nelze jednoznačně posoudit, protože záleží na bubeníkovi, jak hlasitě na kterou část soupravy hraje. Nejhlasitější obecně bývají činely typu china. Malý a velký buben bývají hlasité a bývá to žádoucí. Pokud je hlasité něco jiného, většinou je to spíš negativní jev. Například hlasitá hi-hat v kombinaci s tichým malým bubnem. Ale z hlediska snímání to tolik neřeším, řeším to radši přímo s bubeníkem. Přeci jen, nějak se to dozvědět musejí, že je něco špatně (smích).

Co si myslíte, že je na soupravách zvukově nejostřejší?

Zvukově ostré jsou asi hlavně činely. Ale záleží na výběru komponentů a stylu hry.

Co si myslíte, že je u jednotlivých souprav nejdůležitějším komponentem nebo částí?

U jazzu bývá důležitý ride a malý buben. U metalu je důležitý velký buben, obzvlášť dnes, kdy se na dvojšlapku nebo dva velké bubny kolikrát nehrají ani tak rychlé šestnáctiny, jako spíš složité rytmické celky společně se zbytkem kapely. No a potom malý buben, který strukturu více drží pohromadě, ale i hi-hat, tomy pro mohutné breaky… a vlastně tak nějak všechno (smích). Těžko říct. V odvětvích populární hudby je to čistě individuální, někdy jsou preference velmi překvapivé.

Co si myslíte, že je u jednotlivých souprav nejdůležitějším komponentem nebo částí z hlediska pulzace pro diváky?

Pro pulzaci pro diváky bývá důležitá kombinace velkého a malého bubnu. Ale může se to lišit.

Co si myslíte, že je u jednotlivých souprav nejdůležitějším komponentem nebo částí pro orientaci v kapele?

To záleží na tom, co kdo vyžaduje. Kdysi jsem hrál v jedné kapele, kde jsem chtěl jako kytarista do odposlechu z bicích pouze hi-hat. No a potom jsem

hrál v jiné kapele, kde jsem zase zásadně chtěl pouze velký buben. Je to individuální záležitost. Ostatně tak je to s bicí soupravou vždy.

Co přidávají prostorové mikrofony do nahrávky?

Prostorové mikrofony dodávají nahrávce přirozenost, vzdušnost, mohutnost, špínu… Je toho mnoho. Jednou jsem nahrával bicí soupravu pouze na jeden prostorový mikrofon a fungovalo to výborně, vůbec nic tomu nechybělo. Jen si zvukař musí dát záležet. Proto ale nejsou tyto mikrofony asi příliš oblíbené. Nacvakat na ráfky sadu mikrofonů na bicí a nad soupravu nějak umístit dvojici kondenzátorových mikrofonů by dokázal každý. Ale to by potom všechny nahrávky zněly úplně stejně a všem by chybělo to samé, a to prostorové mikrofony, prostorovost – to na co jsme od přírody nejvíce zvyklí.

Má znít bicí souprava v nahrávce tak, jak zní ve skutečnosti? Nebo má znít jinak?

Dnes platí takové přesvědčení, že jazzová bicí souprava má znít naprosto přirozeně (jako vážná hudba), zatímco v populární hudbě se se zvukem velmi postprodukčně pracuje a u metalu se používají samply. S tímto přesvědčením se nedokáži ztotožnit. Je opravdu žádoucí, aby všechny nahrávky v daném žánru zněly stejně? Snažím se vždy přistupovat naprosto otevřeně a individuálně, výsledky této práce bývají zvukově zajímavější. Jaký má smysl používat desítkami let prověřené stereotypy? Takový přístup bývá překážkou dalšího rozvoje. Naopak zajímavé je použít stereotyp z jednoho žánru v úplně jiném žánru. Nebo mít tu drzost a v roce 2020 umístit v části nahrávky soupravu v monofonní podobě natvrdo na jednu stranu. Vytvořit si jeden osvědčený způsob a pomocí něj pak nahrávat všechny bicí soupravy daného žánru, to potom nemá s uměním mnoho společného. Lidé se chtějí bavit. A dnes jsou zábavné kontrasty, které jsou až nepřirozené. Kontrast mezi monofonním zvukem a zvukem prostorových systémů, 5.1, 7.1 a dalších. Nebo nepřirozené kontrasty v oblasti dozvuku. Pracovat se zvukem je pro mě zábava. A má zkušenost je taková, že celý nahrávací proces je pro mě jedna velká hra. A pokud zvukový výsledek baví mě, tak obvykle baví i kapelu, i posluchače.

Co považujete za stereofonní střed soupravy?

V případě jazzové soupravy vidím střed někde mezi malým a velkým bubnem. U druhé soupravy bych viděl střed bicí soupravy v malém bubnu a stejně tak u té třetí. Ale to je jen takový první dojem. Ve chvíli, kdy bych se soupravami chvíli pracoval, možná bych nakonec sám sebe zpochybnil a zachoval se jinak.

Co byste bubeníkům doporučil před vstupem do studia? Jak by se podle Vás měli na nahrávání připravit?

V dnešní době, kdy je instruktážních videí o přípravě před nahráváním ve studiu plný internet, asi nemusím opakovat to, co se ve většině z nich nachází. Určitě bych rád zmínil to, že nové blány jsou nesmysl, pokud nejsou adekvátně rozehrané. Nová blána na bubnu dělá více neplechy než užitku, potřebuje si sednout a rozehrát se, aby nevytvářela nežádoucí přeznívání a aby držela stabilní ladění.

Pokud mi ale něco při nahrávání opravdu vadí, tak je to absence jakékoliv originality. Dnes si může nahrávání ve studiu, obzvlášť u nás, dovolit téměř kdokoli. Nahrávek vzniká tolik a tolik jich už v historii vzniklo, až se obávám, že nemá smysl hrát na hudební nástroje pořád stejným způsobem a hrát stále stejná žánrová zaměření bez jakékoli snahy o originalitu a očekávat, že to někoho zaujme. Stejně tak jako se dnes neproslaví skladatel, který se bude snažit skládat barokní hudbu, tak se neproslaví kapela, která se bude pokoušet sice o kvalitní, ale padesát let starý a neaktualizovaný heavy metal. Důležité je tedy zamyslet se, co bychom mohli dělat jinak, čím bychom mohli do široké palety možností přispět, o co bychom mohli dnešní hudební záběr rozšířit. Já třeba na živé koncerty téměř nechodím, protože mě omrzelo, že všechny vypadají stejně. Například bubeník má vždy téměř stejně postavenou soupravu a vždy se nachází vzadu uprostřed pódia. Přitom možností je dnes tolik, až z toho jde člověku hlava kolem. Jen je prostě třeba se zamyslet a nedělat věci jen proto, „že se to tak dělá“. To je celé.

5.3 Vyhodnocení rozhovorů

V případě basového bubnu se bubeníci se zvukaři shodovali, zvuková očekávaní obou skupin vzájemně korespondovala. Například až neuvěřitelně přesná shoda Marka Urbánka („…svým tónovým charakterem spíš připomíná další, velmi hluboký kotel…“) s Adamem Pakostou („Takový buben pak nezřídka zastává funkci dalšího, laděním hlubšího kotle.“). Ondřej Pomajsl popsal v rozhovoru své rozličné podoby bicích souprav, spolu s nimi i různé rozměry basového bubnu a používané blány. Nemá tedy jednoznačně specifikovaný a neměnný zvuk tohoto bubnu. Oba zvukaři pak popsali basový buben této žánrové výseče jako velmi nepredikovatelný. Respondenti se také shodovali v případě basového bubnu v hardrockových a metalových odvětvích – Tedy basový buben většího rozměru s výrazným attackem a kratším sustainem, snímaný obvykle mikrofonem uvnitř basového bubnu pro větší konkrétnost. Nezřídka v tomto případě dochází i k resamplingu.

U malého bubnu bylo překvapivé, že zatímco většina respondentů ho charakterizovala jako jeden z nejdůležitějších prostředků, nikdo z dotazovaných bubeníků pravděpodobně nevnímá tento komponent jako prostředek k výraznějšímu zvukovému vymezení nebo experimentování, zatímco dotazovaní zvukaři by takovou skutečnost očekávali. Všichni bubeníci popisovali své bubny jako vysoko laděné a charakterem zvuku spíš ostřejší. Oproti tomu zvukaři očekávali daleko rozličnější zvukové vlastnosti:

Adam Pakosta:

„V populární hudbě se dnes zase vrací do módy hluboké ladění a hutný zvukový charakter.“

„…malý buben může klidně znít jako ťuknutí do stolu…“

Thomas de Balder:

„U metalu je pak dnes moderní nízké ladění…“

Na druhou stranu se však všichni respondenti shodli na tom, že snímání struníku by mělo být takřka samozřejmostí, a popisovali struník jako jeden z nejzanedbávanějších prvků soupravy.

Ondřej Pomajsl:

„V případě studia až na úplné výjimky je snímání struníku pro zvuk naprosto zásadní. A to u všech bubnů bez ohledu na to, jestli na ně odehraji celou písničku, nebo jestli jde pouze o pár úderů na efekt. Struník definuje zvuk toho nástroje.“

Thomas de Balder:

„Buďto mít všechny malé bubny nahrané pořádně, nebo naopak zvážit, jestli ojedinělý, spíše náhodný úder na druhý malý buben má ve výsledné struktuře vůbec nějaký smysl."

Ačkoli Lukáš Doksanský u své soupravy usiluje obecně spíš o konkrétní zvuk, v případě tomů se jeho odpověď blížila ostatním bubeníkům. Všichni vnímají tomy jako melodické prvky, v případě Marka Urbánka a Ondřeje Pomajsla je žádoucí dlouhý a jasný sustain s výraznou tónovou složkou. Lukáš Doksanský vyžaduje jasný a konkrétní attack, ne však na úkor sustainu. V případě volby blan na tomy preferuje Marek Urbánek do jazzu tenké pískované blány, Lukáš Doksanský naopak spíš čiré dvouvrstvé blány, Ondřej Pomajsl využívá širokou škálu různých blan dle aktuální potřeby. Marek Urbánek a Ondřej Pomajsl volí spíš vyšší ladění, Lukáš Doksanský naopak ladění nižší.

Bubeník Ondřej Pomajsl se zvukařem Adamem Pakostou považují hi-hat za důležitý, avšak mnohdy příliš zveličovaný prvek. Shodli se na tom, že vůči kontaktnímu snímání hi-hat má obvykle přednost věrné zachycení zvuku všech činelů pomocí overheadů. Zvukaři se pak shodovali v názoru, že snímat hi-hat kontaktně je sice žádoucí, avšak úzce souvisí se způsobem hry konkrétního bubeníka. Kontaktní snímání sice může vést k esteticky žádoucímu zvuku, avšak pokud hraje bubeník na hi-hat příliš necitlivě a hlasitě, použití takového mikrofonu potom nepřispívá žádoucímu poměru jednotlivých komponentů z hlediska hlasitosti.

V případě činelu ride z rozhovorů vyplynulo, že je důležité vnímat vzájemný poměr tohoto činelu s činelem hi-hat. Důležité je tedy vnímat oba činely jako komponenty se stejným účelem, tedy pravděpodobně s žádoucí vzájemnou rovnováhou z hlediska hlasitosti.

Bubeníci se shodovali v preferenci dark a raw zpracování činelů. Lukáš Doksanský však dodal, že tyto činely nepoužívá z důvodu nevhodných zvukových vlastností vzhledem k žánru.

Všichni tři bubeníci také staví činely poměrně vysoko, ať už pro lepší orientaci po soupravě, z ergonomického nebo z logistického hlediska (nedostatek místa). Takové postavení činelů preferují i zvukaři, avšak z důvodu menších přeslechů mezi bubny a činely.

Velmi zajímavé byly pohledy na rozložení nástroje ve stereofonní bázi. V případě šířky báze mají tázaní bubeníci v oblibě široký zvuk bicí soupravy, a to z estetického hlediska. Lukáš Doksanský k tomu však poznamenal, že příliš široký zvuk bicí soupravy už je ve skutečnosti nerealistický. Zvukaři vedle toho obsáhli rozptyl od velmi širokého rozložení nástroje až po monofonní zpracování efektně zapuštěné do celkového mixu. Lze soudit, že tato oblast stále nabízí velký prostor v tvůrčím přístupu vytváření nahrávek.

U otázky týkající se stereofonního středu soupravy se velmi projevila rozdílnost vnímání mezi respondenty. Zatímco zvukaři se touto problematikou prakticky nemohou nezabývat, tak bubeníky při samotné hře tato otázka tolik netrápí. Marek Urbánek vnímá v nahrávce malý buben jako střed soupravy, zatímco lehké odklonění basového bubnu od středu považuje za schůdné řešení. Vychází tedy pravděpodobně z vlastního pohledu, kdy se malý buben fyzicky nachází přímo před ním, zatímco velký buben před pravou nohou, tedy lehce vpravo. Mohlo by také jít o souvislost s vnímáním velkého bubnu z hlediska funkce jako dalšího, hlubokého kotle. V případě tomů (tedy i kotlů) totiž není žádoucí, aby se ze stereofonního hlediska vyskytovaly na stejném místě, jejich vychýlení ke stranám, tedy i lehké vychýlení velkého bubnu od středu, se jeví jako logické řešení. Ondřej Pomajsl naopak vnímá střed soupravy v nahrávce více z hlediska fyzického rozložení nástroje. Tedy považuje za přirozené lehké vychýlení malého bubnu ke straně vzhledem k jeho umístění v celé soupravě. Při samotné hře toto rozložení ale tolik necítí, respektive vnímá stereofonním středem nástroje přirozeně vlastní hlavu. Respondenti se však vesměs shodovali v tom, že malý a velký buben by se měly v nahrávce nacházet alespoň v blízkosti stereofonního středu zvuku nástroje.

Lišily se také názory na rozložení nástroje ve stereofonii z pohledu diváka a z pohledu bubeníka. Thomas de Balder popsal tyto metody jako evropskou a americkou, Lukáš Doksanský jako tradiční a moderní, Adam Pakosta zase vycházel z různých preferencí z hlediska žánru. Respondenti se však shodovali v tom, že pro posluchače tato problematika nehraje tak velkou roli, nejvíce ji pociťují právě bubeníci, kteří jsou zvyklí slyšet nástroj z vlastního pohledu. Pouze bych rád doplnil, že mnohdy je rozhodujícím prvkem vizuální vjem. Pokud jde tedy o zvukové zpracování k videu nebo ozvučování živé produkce, je žádoucí při rozložení zachovat skutečnost z pohledu diváka, aby spolu zvuk a obraz korespondovaly.

Respondenti se shodovali v důležitosti správného výběru a seřízení nástroje. U bubnů se nejvíce řešily rozměry, výběr blan, jejich naladění a v případě malého bubnu i výběr a nastavení struníku. Dále také tlumení, respondenti dávají přednost moongelům, které tlumí velmi citlivě a díky svému materiálu nevytvářejí nové rušivé zvukové složky. V případě činelů pak respondenti kladli důraz na správný výběr. Za nežádoucí pro účely nahrávání byly

považovány příliš hlasité činely. Zatímco Marek Urbánek vybírá činely po jednotlivých kusech a snaží se i z malého množství dostat širokou škálu různých, avšak vzájemně korespondujících zvukových barev, Ondřej Pomajsl dnes naopak používá sadu činelů stejné série, čímž si zachovává zvukovou jednotnost a stoprocentní kompatibilitu. Druhý jmenovaný se také domnívá, že kvalitní zvuk činelu úzce souvisí s jeho čistotou, tedy absencí nežádoucích zvukových složek.

Rytmické pulzaci pro diváky dle rozhovorů nejvíce napomáhá kombinace velkého a malého bubnu, případně s hi-hat. Hi-hat však často v odpovědích figurovala jako sjednocující prvek v případě rytmické orientace v kapele. V případě Ondřeje Pomajsla může funkce hi-hat dokonce připomínat metronom.

Preference dynamických a kondenzátorových mikrofonů u bubnů se velmi lišila a neobjevil jsem žádný z rozhovorů plynoucí vzorec. Marek Urbánek preferuje kondenzátorové mikrofony, pravděpodobně z důvodu věrnějšího zachycení zvuku celého bubnu. Ondřej Pomajsl této problematice nevěnuje větší pozornost a nechává tuto volbu na zvukaři. Lukáš Doksanský v dnešní době používá kondenzátorové mikrofony DPA 4099, zatímco v minulosti častěji přicházel do styku s dynamickými mikrofony. Marek Urbánek a Ondřej Pomajsl však pravděpodobně přicházejí do styku s širší paletou různých mikrofonů na základě nahrávání v různých nahrávacích studiích. Zvukaři naopak mají pouze omezené možnosti na základě toho, kterými mikrofony jejich pracoviště disponuje.

Bubeníci se dále shodli na tom, že je prospěšné při nahrávání slyšet ze sluchátek nahrávaný zvuk soupravy a nespoléhat pouze na přeslech skrz sluchátka. Případně poslouchat soupravu akusticky z vlastní perspektivy (Marek Urbánek, v některých případech i Ondřej Pomajsl). Bubeníci se domnívají, že tak mají lepší sluchovou kontrolu při hře, díky čemuž hrají vyrovnaněji z hlediska dynamiky. Jejich hra se tak už v akustické rovině více blíží žádoucímu zvukovému výsledku v nahrávce.

Respondenti se jednoznačně nevymezovali z hlediska preference kontaktního a vzdáleného snímání. Naopak se shodovali v oblibě jejich kombinování a využívání výhod obou způsobů snímání současně. Dalo by se pouze hovořit o větším podílu kontaktního snímání v případě metalové hudby, naopak vzdáleného snímání u jazzu ve výsledném zvukovém zpracování. Respondenti dále zdůrazňovali důležitost vhodných akustických vlastností nahrávacího prostředí a jejich snímání. Zvukaři se pak shodovali v tom, že z hlediska snímání dávají přednost prostorovým mikrofonům a overheadům,

zatímco kontaktní snímání si nechávají spíš na konec. Oba také souhlasili, že je dobré nechat napřed bubeníka, aby si připravil nástroj, využít tohoto času spíš pro vzájemnou komunikaci, následně si nástroj poslechnout a na základě poslechu teprve volit způsoby snímání. Tomuto postupu dávají přednost i bubeníci, kteří tak mají klid a prostor k přípravě nástroje.

Marek Urbánek: „…bubeník by si měl napřed soupravu postavit, pak teprve by mělo přijít na řadu umísťování mikrofonů.“

6 Závěr

Z rozhovorů s bubeníky jasně vyplynula skutečnost, že se zvukem svého nástroje, ale především svého stylu hry, velmi zabývají. Každý si svůj nástroj uzpůsobuje tak, aby se mu na něj hrálo sice příjemně z ergonomického hlediska, ale v první řadě aby se zvukový výsledek co nejvíce přibližoval jeho zvukovým modelům a ideálům. Výběr, nastavení a rozestavění sice může mít různou filosofii, avšak jde v první řadě o prostředek, pomocí kterého má znít souprava co nejlépe jako celek – Ať už jde o výběr komponentů, které se spolu dobře zvukově pojí, nebo o postavení komponentu v soupravě tak, aby korespondovaly se zvoleným stylem, frázováním a dynamikou hry.

Došel jsem tedy k závěru, že pokud k tomu je možnost, rozhodně se vždy vyplatí nahrát si nástroj i z větší vzdálenosti. Je obecně známo, že takový zvuk může mnohdy získat výrazné zastoupení ve výsledném zvukovém zpracování nahrávky. Mě však napadl ještě druhý důvod. Pokud mám nástroj nahraný i z větší vzdálenosti, mám pak kdykoliv možnost si připomenout, jak bicí souprava původně v místnosti zněla. Mohu si například kdykoliv poslechnout, s jakou dynamikou byl zvukový výsledek původně zamýšlen bubeníkem, což je věc, kterou kontaktním způsobem snímání nelze věrohodně zachytit. Nebo pokud mám v průběhu tvorby mixáže jakékoliv otázky a nejasnosti, mohu právě v této stopě najít na otázky odpověď.

Další výhodou záznamu soupravy z větší vzdálenosti může být přehled o zvuku soupravy ze strany zvukaře, aniž by byl nucen svůj citlivý sluch vystavovat hlasitému přímému poslechu tohoto nástroje v akustickém prostředí. Myslím si tedy, že zajímavým pracovním postupem při nahrávání by bylo nechat bubeníka postavit si nástroj a připravit si pouze tyto ze vzdálenosti snímající mikrofony. Myslím si, že může v tomto případě jít jak o prostorové mikrofony, tak o overheady snímající soupravu seshora. Zvukař si pak může v režii poslechnout zvuk z těchto mikrofonů a na základě toho se rozhodnout, jakou filosofii zvolí v dalším postupu.

Jedním ze zkoumaných okruhů byl vliv žánru na zvuk bicí soupravy. Každý bubeník se mi v rámci rozhovoru představil a sám sebe zařadil do jisté žánrové výseče. Zvukaři byli s žánrovým zaměřením jednotlivých bubeníků seznámeni a snažili se v rámci rozhovoru popsat jejich zvuková očekávání v daných žánrech. Zajímavé bylo, že v některých oblastech se obě skupiny respondentů shodovaly, zatímco v jiných se naopak výrazně rozcházely. Lze tedy soudit, že je možné do jisté míry predikovat očekávaný zvuk na základě znalosti žánru, avšak v některých naprosto neočekávaných otázkách se může tato predikce diametrálně lišit od skutečnosti. Nahrávat tedy bez vzájemné komunikace a reakce zvukaře na jedinečnost dané situace lze, avšak se zásadním vlivem na výslednou kvalitu nahrávky. Komunikace je tedy prostředkem pro nalezení

se všemi stranami korespondující vize, jak by měl zvukový obraz bicí soupravy vypadat.

V některých případech se velmi lišily odpovědi na otázky a až na základě mého dovysvětlení se dokázali respondenti k daným tématům adekvátně vyjádřit. Tento jev jsem se nakonec rozhodl z rozhovorů vypustit, jinak by totiž byly finální podoby rozhovorů daleko rozsáhlejší. Tímto způsobem se však ukázalo, jak náročná může někdy komunikace mezi bubeníkem a zvukařem být. U některých otázek si věděli rady spíš bubeníci, u některých naopak zvukaři. V případě, že respondenti nerozuměli otázce, musela být z mojí strany otázka dovysvětlena, doplněna o teoretické minimum potřebné k zodpovězení, případně přiblížena na základě přirovnání ke konkrétním případům. Respondenti také občas postrádali potřebnou slovní zásobu pro srozumitelné vyjádření. Z toho usuzuji, že jsou sice zvyklí jednotlivé vlastnosti vnímat, ale až v rámci komunikace s jiným člověkem jsou nuceni tyto vlastnosti slovně pojmenovat, což může tuto komunikaci velmi prodlužovat a komplikovat. Respondenti také hojně používali anglické pojmy. Soudím, že může jít o módní trend, současně však také o nárůst čerpání informací z anglických zdrojů prostřednictvím internetu. Také jsem zaznamenal, že respondenti si pro nedostatek informací vytvářejí teorie, které nemusejí být pravdivé. Pro vyvracení takových teorií se opět nabízí právě komunikace mezi bubeníky a zvukaři.

Závěrem bych chtěl říci, že všechny rozhovory proběhly velmi hladce a i když jsem v některých případech respondenty dopředu ani neznal, všichni byli velmi příjemní, snaživí v hledání odpovědí na mé otázky a zvídaví z hlediska vyústění této práce. Nezaznamenal jsem tedy jedinou výraznější komunikační překážku. Myslím si tedy, že vzájemná komunikace mezi zvukaři a bubeníky může být velkým přínosem, ostatně jako veškerá komunikace, ať už interní nebo mezioborová, která je jedním ze základních prostředků k získání nových poznatků a informací.

7 Seznam literatury

PROCHÁZKA, Antonín. *Stylovost hry a vývoj soupravy bicích nástrojů napříč hudebními žánry se zaměřením na americkou populární hudbu 20. století*. Praha, 2017. Absolventská písemná práce. Pražská konzervatoř. Hra na bicí nástroje. Vedoucí práce PhDr Roman MLEJNEK.

ČERVENKA, Jan. *Bicí souprava* [online] Praha: Muzikus, 20. 9. 2005. [cit. 6. 2. 2020].
Dostupné z: http://www.muzikus.cz/pro-muzikanty-clanky/

A Brief History of Recording to ca. 1950 [online] London: King's College London, ©2009 [cit. 12. 2. 2020].
Dostupné z: https://charm.rhul.ac.uk/history/p20_4_1.html

MICHALÍK, Jindřich. *Snímání bicích nástrojů* [online] Praha: Muzikus, 7. 1. 2003. [cit. 12. 2. 2020].
Dostupné z: http://www.muzikus.cz/pro-muzikanty-clanky/

The Glyn Johns Drum Recording Method [online] 10. 1. 2011. [cit. 12. 2. 2020].
Dostupné z: https://www.recordingrevolution.com/

JIRÁSEK, Ondřej. *Snímáme bicí soupravu: co za mikrofony a kam je umístit* [online]. 6. června 2019 [cit. 15. 2. 2020].
Dostupné z: https://magazin.disk.cz/

VLACHÝ, Václav. *Praxe zvukové techniky*, 3. vydání. Praha: Muzikus, 2008. 296 stran. ISBN 978-80-86253-46-5.

HARTMANN, Petr. *Snímání bicí sady*. Praha, 2014. 76 stran. bakalářská práce. České vysoké učení technické v Praze. Vedoucí práce František RUND.

8 Seznam příloh

Obrázek 1: Bicí souprava Ondřeje Urbánka

Obrázek 2: Bicí souprava Ondřeje Pomajsla

Obrázek 3: Bicí souprava Lukáše Doksanského