

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ FAKULTA

Hudební režie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**PSYCHOLOGIE VZÁJEMNÉ KOMUNIKACE MEZI ČLENY
NAHRÁVACÍHO TÝMU A INTERPRETY**

Josef Zvěřina

Vedoucí práce: MgA. Sylva Stejskalová

Oponent práce: Prof. Jaroslav Rybář

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Bc.

Praha, 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

PSYCHOLOGIE VZÁJEMNÉ KOMUNIKACE MEZI ČLENY NAHRÁVACÍHO
TÝMU A INTERPRETY

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a
s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, 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.

Abstrakt:

Tento dokument se zabývá psychologií vzájemné komunikace mezi členy nahrávacího týmu a interprety. Zkoumá, jaké způsoby komunikace se používají při práci hudebního režiséra. Část dokumentu popisuje nahrávání koncertu. Popis slouží jako model pro budoucí komunikaci mezi hudebními režiséry a dalšími účastníky nahrávání – produkcí, nahrávacím týmem a interprety.

Klíčová slova: komunikace, nahrávací tým, hudební režisér, hudební režie, nahrávání

Abstract:

This document deals with the psychology of mutual communication between the members of the recording team and the performers. It examines the ways of communication used by the music director. Part of the document describes the recording of the concert. The description serves as a model for future communication between music directors and other recording participants - productions, recording teams and performers.

Key words: recording team, performers, music directors, communication

Obsah:

Úvod.....	6
1. Komunikace.....	7
1.1 Vymezení pojmu	7
1.2 Cíl komunikace	7
1.3 Motivace ke komunikaci	8
1.4 Dovednost komunikovat.....	9
1.5 Kontext komunikace	10
1.6 Zdroje a příjemci.....	11
2 Hudební komunikace	11
3 Komunikace ve skupině	14
3.1 Rozdělení skupin.....	15
3.2 Konformismus skupiny	16
4 Live záznamy komorních i orchestrálních koncertů.....	17
4.1 Rozhovor s Tomášem Koutníkem.....	21
4.2 Rozhovor s Kryštofem Pobořilem	23
Závěr	26
Literatura:	27

Úvod

Komunikace je prostředkem mezilidské interakce, z psychologického hlediska je toto téma podrobně zpracované. Z hlediska hudební režie je téma komunikace zajímavé, a jednoznačně ovlivňuje průběh nahrávání, na který může mít pozitivní nebo negativní dopad.

V teoretické části své bakalářské práce se zaměřím na komunikaci z obecného hlediska, vymezím vybrané termíny, které jsou k pochopení principu komunikace nezbytné. Dále také představím jednotlivé druhy komunikace, které jsou úzce spjaté s hudbou, hudebními tělesy, interprety a členy nahrávacího týmu.

Praktická část bude zaměřena na koncert Akademických komorních sólistů. Mým cílem bude popsat nahrávání koncertu. Popis slouží jako model pro budoucí komunikaci mezi režiséry a dalšími účastníky nahrávání – produkcí, nahrávacím týmem a interprety. Podklad pro svou bakalářskou práci budu čerpat za pomoci odborné literatury a ze své dosavadní praxe.

Chci, aby tato práce nebyla jen jednostranným pohledem, proto ji v závěru doplním o dva rozhovory. Ze zúčastněných a vlivných osob na celkové vyznění nahrávky jsem vybral zvukového mistra a dirigenta.

1. Komunikace

1.1 Vymezení pojmu

Mezilidská komunikace je založena na vysílání a přijímání verbálních i neverbálních informací mezi dvěma, třemi a více lidmi. Pro člověka je to jedna z nejužitečnějších a nejdůležitějších schopností.¹

Hudební režisér komunikací působí na členy nahrávacího týmu a interprety. Jeho úlohou je komunikovat co nejefektivněji a dosáhnout nejlepších výsledků.

1.2 Cíl komunikace

Můžeme se setkat s různými kulturními odlišnostmi (odlišné záměry či motivy), ale všichni mají tyto základní cíle:

- **Učit se** – poznávání nových informací a znalostí o sobě, druhých a světě.
- **Pomáhat** – nabízet ostatním řešení problémů, naslouchat jim, učit je, vést, zasvěcovat, dávat návody²
- **Informovat** - prohlašovat, předávat zprávu, oznamovat.
- **Dohodnout se, vyjednat** – řešit a úspěšně vyřešit, dohodnout se (například řešení interpretační problematiky umělců s hudebním režisérem).
- **Přesvědčovat** – manipulovat, snaha o to aby druhá strana změnila názor. Ovlivnit chování druhého. (Navození nálady interpreta hudebním režisérem, za cílem co nejlepšího výsledku)
- **Pobavit se** – rozveselení sebe nebo druhé osoby, rozptýlení.³ V nahrávacím studiu si humor můžeme dovolit, ovšem pouze mezi přáteli, na přátelské úrovni a jedině tehdy, neovlivní-li to negativně výsledek práce.

Existují lidé, kterým v různých situacích záleží víc na formě podání než na obsahu (předvádí se, kladou důraz na spisovné a zdvořilé komunikování, v projevech je vidět manýra). Další účely tedy jsou:

- **Kontaktovat se** – prožívání pocitů, že pro druhého má cenu semnou mluvit (sebepotvrzování)

¹ DEVITO, Joseph, Essential of human communication, 6.vydání, Pearson Education, Allyn and Bacon, 2008, 512 stran, ISBN 0205491464 s. 28

² DeVito, 2008, s. 51

³ VYBÍRAL, Zdeněk, Psychologie komunikace, 2.vydání, Praha, Portál, 2009, 320 stran, ISBN 978-80-7367-387-1 s. 31

- **Předvádět se** - zastrášovat, zalíbit se, snaha vyvolat dojem, prezentovat sebe.⁴

Zmíněné cíle komunikace jsou v menší i větší míře nedílnou složkou při práci v nahrávacích studiích.

1.3 Motivace ke komunikaci

Každý člověk má potřebu a motivaci komunikovat. Motivace se má kolísající intenzitu v závislosti na řadě okolností. Například zda je nám druhá osoba příjemná a sympatická, jestli ovládáme stejný jazyk, zda jsme odpočatí nebo unavení, atd..

Druhy motivace ke komunikaci:

- **Kognitivní** - Potřebujeme nebo chceme něco vyjádřit, sdělit. Sdílet vědění, myšlenky, znalosti a názory.
- **Zjišťovací a orientační** – Chceme se co nejvíce dozvědět o názorech druhého člověka nebo o tématu, o kterém se bavíme. Zjišťujeme informace a také se ptáme na názor druhého člověka, jaký má k informacím postoj.⁵
- **Sdružovací** – Touha navázat vztah, potřeba člověka pravidelně zažívat pocity sounáležitosti, mít jistotu, že má někoho, ke komu patří a s kým si rozumí. Z toho plyne přirozená potřeba nezávazně povídat si o čemkoli. Zde přechází obsah sdělení do pozadí a konverzace slouží více k realizaci vztahových záměrů: navázání, udržování, rozvinutí a obnovování kontaktu.
- **Sebepotvrzovací** – Ochota druhého člověka se mnou mluvit je největší důkaz toho, že pro něj mám cenu. Tím cena mojí osoby ve vlastních očích stoupá. V komunikaci s ostatními nalézáme, potvrzujeme si a udržujeme mínění o sobě. Jestliže si například ve sporech stojíme za svým názorem, upevňujeme se v tom, kým jsme.⁶
- **Adaptační** – Vyjádření naší pozice v sociálním nebo profesním světě. Komunikace neprobíhá jen slovy ale i vystupováním (například oděvem, řečí těla). Snahou vzepřít se nebo přizpůsobit se stereotypům se sociálně integrujeme. Chceme se začlenit a přizpůsobit okolí, aby nás druzí neodmítali, ale přijímali.

⁴ Vybíral, 2009, s. 32

⁵ Vybíral, 2009, s. 33

⁶ Vybíral, 2009, s. 34

- **Požitkářská** – Potřeba se něčím rozptýlit, přesměrovat myšlenky od starostí, odpočívat. Hrát si a užívat si okamžitých zážitků.⁷
- **Motivace k hudbě** – Hudební chování člověka je také motivováno. Třeba už ve velmi mladém věku slouží naše nejbližší rodina jako model sociálního chování.⁸

Způsob komunikace, který si hudební režisér volí je velice důležitý, odráží se na výsledném znění nahrávky, ovlivňuje práci nahrávacího týmu i výkony interpretů. Je potřeba se vyvarovat nadbytečných informací, které nevedou k požadovanému výsledku.

1.4 Dovednost komunikovat

Dovednost efektivně komunikovat ovlivňuje náš profesní i soukromý život. Do základních dovedností interpersonální komunikace můžeme zařadit:

- **Dovednost sebe prezentování** jako sebejistou, důvěryhodnou a sympatickou osobu. Hudební režisér musí působit sebejistě, aby jeho cenné poznámky k interpretům a členům nahrávacího týmu nebyly podhodnoceny.
- **Dovednost vztahová** napomáhá spolupráci s kolegy v nahrávacím studiu, upevňuje vztahy s přáteli a rodinnými příslušníky.
- **Dovednost vést hovory a pohovory** pomáhá komunikovat s druhým za účelem zisku informace.
- **Dovednost komunikovat v malé skupině** napomáhá efektivitě při řešení problémů, hledání nových nápadů (platí také v hudebních tělesech a nahrávacích týmech, viz kapitola komunikace ve skupině).
- **Dovednost prezentace** umožňuje předávat informace a ovlivňovat názory jednotlivců v malých i velkých skupin.
- **Mediální gramotnost** pomáhá uživateli chápat analyzovat a hodnotit rozmanité informace masových médií (hudba, film, televize, rozhlas, časopis, noviny, internet, atd.).⁹

⁷ Vybíral, 2009, s. 35

⁸ POLEDŇÁK, Ivan, ABC - Struční slovník hudební psychologie, 1. vydání, Praha 1984, 459 s., s. 195

⁹ DeVito, 2008, s. 28

Hudební režisér musí v interpretovi vzbudit důvěru, být mu oporou. Při nahrávání by měla být komunikace věcná, profesionálně vedená k cíli nahrávání.

1.5 Kontext komunikace

Komunikaci zasazujeme do určitých kontextů, které ovlivňují naše verbální i neverbální sdělení. Kontext může měnit významy vět. Například otázku „Jak se daří?“ vyslovenou někde na ulici můžeme vnímat jako zdvořilostní formalitu, ale ta samá otázka vyslovená v nemocnici se bude týkat zájmu o zdravotní stav. Také mrknutí na někoho atraktivního vyznívá jinak, než mrknutí jako náznak lži nebo podvodů. Pokud jsou signály vysílány bez kontextu je velice komplikované, ba dokonce až nemožné odhadnout jejich přesný význam. Rozlišujeme minimálně čtyři hlavní typy kontextu:

- **Fyzický kontext** – Představuje konkrétní prostředí, například parky, koncertní sál, nahrávací studio. V tichém prostředí budeme komunikovat jinak než třeba na stadionu při fotbalovém nebo hokejovém utkání.¹⁰
- **Kulturní kontext** - zahrnuje způsob chování, přesvědčení, stupnice hodnot i životní styl. Určité skupiny lidí si stanovují pravidla, která považují za správná.
- **Sociálně-psychologický kontext** – je vázán na přátelské, pracovní nebo jiné vztahy. Také souvisí s normami organizací nebo skupin a formálností situací. Například komunikace s nadřízeným bude odlišná od komunikace s přáteli.
- **Časový kontext** – odvíjí se od posloupnosti situací, které plynou časem. Po smrti příbuzného budeme komunikovat jinak než po naší výhře v loterii. Také bude komunikace v jiném charakteru při nahrávání nějaké klidné mše za zemřelé než při živém scherzu.

Kontexty jsou na sobě závislé a vzájemně se ovlivňují.¹¹

Komunikace hudebního režiséra je specifická. Probíhá s interprety před a po nahrávání fyzicky, ale v průběhu nahrávání je komunikace zprostředkována dorozumívacím zařízením. Hudební režisér se musí vcítit do situace interpreta, volit formulace, které budou správně působit i přes dorozumívací zařízení. Je to komunikace neosobní, přesto je potřeba interpreta intenzivně psychologicky

¹⁰ DeVito, 2008, s.34

¹¹ DeVito, 2008, s. 34

ovlivňovat, aby jeho rozpoložení bylo zcela zaměřeno na vlastní výkon a nic ho od něho neodvádělo.

1.6 Zdroje a příjemci

Každý člověk, který komunikuje je současně posluchačem (příjemcem) a zdrojem (mluvčím).

Když mluvíme, gestikulujeme nebo píšeme, vysíláme sdělení. Pokud se díváme, čteme, posloucháme, sdělení přijímáme. Sdělení vysíláme a přijímáme zároveň. Současně přijímáme svá sdělení (vnímáme sami sebe) i sdělení ostatních (reakce druhých – sympatie, pochopení, souhlas).

Převádíme-li naše myšlenky do slov, provádíme kódování. Zvuk, který dorazí k naším uším potom dekódujeme. Kódování a dekódování provádíme současně, stejně jako vysílání a přijímání informací.¹²

2 Hudební komunikace

Ivan Poledňák ve Stručném slovníku hudební psychologie popisuje komunikaci jako „*mezisystémový proces přenosu informace*“. Teorie komunikace proniká v různých modifikacích i do psychologie, hudební psychologie a celkově do muzikologie.¹³

Komunikační řetěz představuje přenos zprávy, k němuž je zapotřebí expedient (kodér, vysílající, autor, vysílač) a recipient (dekodér, adresát, příjemce, přijímač, posluchač). Úplný řetěz má tyto články:

- informační zdroj
- kodér
- kanál (může také představovat cestu od mikrofonu k reproduktoru)
- dekodér
- oblast určení (využití zprávy)

¹² DeVito, 2008, s. 34,35

¹³ Poledňák 1984, s. 179,180

Řetěz nemusí být vždycky úplný. Při hudební (umělecké) komunikaci může chybět například oblast určení – v takovém případě je zpráva sice přijata ale na recipienta nijak nepůsobí (hudební projev zůstává bez ohlasu – nepřijatý, nepochopený). Kanál zasahuje do zprávy svým prostředím. To může být například šum nebo zkreslení, které může vznikat i u příjemce například jeho nesoustředěním nebo inkompatibilitou. Přesné posouzení rozdílnosti zprávy od šumu je relativní. V případě, že bude opravář opravovat telefon tak právě šum bude pro něj hlavní zprávou, že je telefon „živý“. Tuto relativnost nacházíme i v hudbě. Například závěr skladby Zee Zee od Gila Evanse končí šumem. Na tomto místě šum představuje vyvrcholení dezintegrace hudebního proudu a je tedy obsahově důležitou zprávou.¹⁴

Teorie komunikace také zahrnuje pojmy:

- informace (vlastnost zprávy)
- entropie (míra neurčitosti zprávy)
- negetropie (odstraňování neurčitostí u recipienta po příjmu zprávy)
- redundance (informace, která je nadbytečná. Pomáhá s rekonstrukcí a pochopením zprávy narušené šumem)
- kód (vybavení kodéru a dekodéru. Je to třeba abeceda a pravidla syntaktických vazeb mezi písmeny)

K interpretaci informace je zapotřebí aby dekodér znal (aspoň pasivně) kód, který používá kodér.¹⁵ Například pokud hudební režisér použije z italské hudební terminologie slovo „*dolce*“ a interpret toto slovo nezná, tak k dekódování nedochází.

Hudební režisér musí komunikovat co nejpřesněji, vyvarovat se nadbytečných informací a hudebník by měl být obeznámen, co se po něm při nahrávání chce.

Zpráva a informace: Zpravidla nám zprávy nesou informaci, ale objevují se i zprávy, jež žádnou informaci neobsahují. Sdělení obsahující minimum informací jsou z estetického a psychologického hlediska nezajímavé a nehodnotné. Například i odtud může pramenit negativní vztah hudebního posluchače. I přes to, že je naladěn přijímat informačně obsažnou hudbu, nebude pozitivně vnímat hudbu užívající limitovaný počet informací. Opačný případ ale neplatí. To znamená, že působivost a hodnota není dána jen kvantitou informace ani samotnou její nečekaností.¹⁶

¹⁴ Poledňák, 1984, s. 180

¹⁵ Poledňák, 1984, s. 180

¹⁶ Poledňák, 1984, s. 181

Zpráva a sdělení: Zpráva se může stát sdělením, dochází-li k příjemci a je-li dekodovaná. Existují i pseudozprávy (nevzniká jako zpráva, ale je jako zpráva interpretovaná). Často se tak stává v různých momentech hudebních projevů (například jiné agogické pojetí interpreta).

Zpráva a znak: Samotný znak nemusí být vždycky zprávou. Za zprávu považujeme až vyšší znakový systém (superznak). Na rozdíl od zprávy je znak více spjat s materiálním nositelem a uplatňuje se u něj prezentační efekt, což je hlavním důvodem takzvané nepřeložitelnosti umění do jiného druhu umění nebo do jakéhokoli mimouměleckého vyjádření. Tato skutečnost platí pro hudbu nejvíce ze všech druhů umění.

Hudební projev je nejvíce naplňován sdělováním emocí. Výrazný a lehce dekodovatelný je například v lidové hudbě.

Komunikace neprobíhá pouze mezi dvěma lidmi, ale i nečlověk s člověkem a naopak člověk s nečlověkem (například stroj, zvíře). Vztáhneme-li mimolidskou komunikaci k souvislosti s hudbou, zjistíme, že muzikologie zkoumá některé jevy, jako je například ptačí komunikace a nabývá přesvědčení, že jde o komunikační systémy, které jsou obdivuhodně paralelní s hudbou.

Komunikace se pojímá za stavební kámen mezilidské interakce. Obvykle se odehrává v určité společnosti, ve které panuje určitý konsensus (shoda). Lidská komunikace se vyvíjí jak fylogeneticky, tak i ontogeneticky, přičemž souvisí především se způsoby a potřebami života. Písemné a jiné způsoby záznamu (například nahrávka) zprávy umožňují jednosměrnou komunikaci, která je více trvalá, může se dostat od jedince až k masám lidí. Jde tedy o nový posun v informovanosti člověka. Přestože je komunikace interakcí, existuje i komunikace dialogická, ke které dochází mezi hudebním režisérem a umělcem, interpretem při práci na studiovém snímku. Tento moment se opomíjí, neboť je prchavý, stejně jako živé provedení skladby na koncertě. Při koncertní praxi chybí možnost opakování, diskuze nad hudebními momenty, které je možno zaznamenat v různých verzích – podobách. Nahrávací proces tuto rovinu nemůže, kromě zmíněného live záznamu, obejít. Při živé produkci komunikuje interpret s posluchačem, ať to nazýváme komunikací nebo jen vysíláním informací a příjmem na straně publika. Stimulace interpreta k vyššímu výkonu spadá zcela do roviny psychologického působení hudebního režiséra formou komunikace. Hudební nahrávka je „záznamem“ projevu uměleckého výkonu, „záznamem“ hudební informace, záznamem času a akustického prostoru.

Komunikaci můžeme rozdělit i na behaviorální (sdělování emotivních obsahů – emocí) a kognitivní (viz kapitola Motivace ke komunikaci). Z hlediska kanálu ještě rozlišujeme komunikaci například na akusticko-auditivní, opticko-vizuální. Nejvýraznějším komunikačním prostředkem je lidská řeč.¹⁷

Hudbu je tedy možné chápat jako osobitou auditivní nonverbální komunikaci behaviorálního charakteru. Najdou se odpůrci, kteří s tímto pojetím hudby polemizují. Jestliže bude hudba bez obsahu, je pravda, že by nemělo smysl uvažovat o zařazení hudby do kategorií komunikace a sdělování. Tito odpůrci se také domnívají, že mezi skladatelem a posluchačem nedochází k interakci, a že jde pouze o jednosměrné působení, a že se tedy o komunikaci nejedná. Poukazují na novodobou vážnou hudbu a tvrdí, že daleko přirozenější je přímá a plná účast všech členů pospolitosti na hudební produkci – interakci (například při folklórních projevech).¹⁸

3 Komunikace ve skupině

Základní lidskou formou organizace je skupina. Skupiny (zahrnující například nahrávací tým nebo hudební tělesa) a jejich fungování je významné i pro studium hudby.

Člověk není od přírody samotářem, ale je členem rodiny, pracovního kolektivu, okruhů přátel, známých či dalších skupin. V nahrávacích studiích se často setkáváme s malými sociálními skupinami, které nepřesahují počet třiceti lidí. V těchto menších skupinách se lidé blíže znají a osobně spolu komunikují. Osobnost člověka se formuje i na základě skupiny. Její inspirace, požadavků, tradic a zažitých postupů. Nejen skupina ovlivňuje jedince, ale i jedinci formují skupinu.

Pro skupiny je charakteristické, že jsou jejich příslušníci spjatí trvalejšími vztahy, jsou do určité míry na sobě závislí a ve skupině nacházejí uspokojení svých potřeb. Dochází také k dělbě rolí a práce.¹⁹

¹⁷ Poledňák, 1984, s. 182

¹⁸ Poledňák, 1984, s.182,183

¹⁹ Poledňák, 1984, s. 349

Pro hudebního režiséra je výhodou, když spolupracuje dlouhodobě s jedním tělesem, komorním souborem, sólistou a podobně. Mohou si lépe vyjít vstříc, znají své možnosti a reakce.

3.1 Rozdělení skupin

Skupiny můžeme dělit podle různých kritérií.

1. Podle vazby mezi členy:

- Primární – pevné svazky, často s emocionálními vazbami. Patří sem například rodina.
- Sekundární – různé organizace, kluby nebo zájmové skupiny.
- Formální – osazenstvo pracoviště, vojenská jednotka.
- Neformální – okruh přátel, dobrovolně utvořený pracovní tým.

2. dle struktury vztahů:

- Kruhová a řetězová struktura – jedinec komunikuje pouze se sousedními jedinci.
- Hvězdovitou – vztahy jedinců jsou propletené.
- Ypsilonovou – komunikace s centrálními a periferními jedinci.

Vztahy ve skupině mohou být dále děleny na:

- přímé a nepřímé
- vůdčí a podřízené

Téměř všechny uvedené typy vztahů můžeme aplikovat v různé míře do prostředí nahrávacího týmu a vztahu hudebního režiséra a interpreta.

Každý člen skupiny má svou roli, která do jisté míry souvisí s postavením ve skupině (statusem), dále zde figuruje prestiž. Postavení ve skupině a prestiž nemusí odpovídat. Například nejlepší houslista nemusí být na pozici prvních houslí.²⁰

²⁰ Poledňák, 1984, s. 349

Výkon jedince ve skupině může být vyšší než mimo skupinu. Některé činnosti jsou realizovatelné pouze ve skupině a naopak některé aktivity jsou ve skupině neuskutečnitelné.²¹

3.2 Konformismus skupiny

Skupina (například orchestr nebo skupina posluchačů) má značný význam pro pochopení a ovlivňování hudby, všeho co hudbu umožňuje a čemu slouží. Skupinová konformita²² má velký vliv na vnímání mnohých věcí, mimo jiné také hudby.

Skupinový konformismus je tvořen:

- atraktivitou, která přináší danému jedinci uspokojení potřeb
- možností sankce skupiny vůči nekonformnímu jedinci
- přesvědčením, že skupina jedná přiměřeně a správně
- autoritou skupiny z pohledu jedince

Konformita je tvořena řadou specifických faktorů (například složení a velikost skupiny, atmosféra nahrávacího týmu,...). Jedinec občas podléhá tlaku skupiny, i přesto, že se mu názor nezdá správný. Může tak dojít k podlehnutí i ve věcech, které mají pro jedince osobní význam. Vyskytují se však i tací jedinci, kteří jsou téměř nekonformní či absolutně nekonformní. Většina lidí však konformismu podléhá. Někteří jedinci se postupem času stávají více konformními či nekonformními. Jestliže přichází tlak opakovaně, mohou se stávat dané osoby více odolnými nebo naopak snadněji podléhat. Když se nějaký jedinec ocitne mimo skupinu, má tendenci se navracet k původním názorům, protože se snižuje efekt skupinových tlaků, ovšem nemizí úplně. Vztah mezi konformismem a nekonformismem je složitý a nelze je hodnotit.²³

Vliv skupiny na hudebnost člověka je patrný již od narození. Hudebnost dítěte je ovlivňována příkladem a vzorem dospělých lidí. Později na jedince působí vlivy dalších skupin a kolektivů, které přispívají k utváření postojů k hudbě. Mezi nimi se může jednat také o vliv učitelů, pedagogů, dirigentů, hudebních režisérů v různých

²¹ Poledňák, 1984, s. 350

²² „*Ta se chápe jako vliv, který má skupina na jedincovo hodnocení, a jeho přijetí tohoto vlivu.*“ (Poledňák, 1984, s. 350)

²³ Poledňák, 1984, s. 350

zařízeních (základní umělecké školy, konzervatoře, hudební akademie, nahrávací studia) a také dění v různých hudebních uskupeních jako jsou orchestry, komorní soubory a další. Skupina ovlivňuje lidské názory, postoje a ty se dále promítají do prožívání hudby, do její interpretace i do recepce.²⁴

4 Live záznamy komorních i orchestrálních koncertů

Koncertu Akademických komorních sólistů, který se odehrál 24. 2. 2017, jsem se zúčastnil jako student hudební režie. Po přípravě na nahrávání pátého koncertu z abonentního orchestrálního cyklu „TI NEJLEPŠÍ“ byl vytvořen záznam části generální zkoušky a celého koncertu. Koncert se podařil. Pro studijní účely, k lepší reprezentaci sólistů, orchestru AKS (orchestr složený ze studentů HAMU, pod taktovkou pedagoga katedry dirigování) a nakonec celé školy, by mohlo být přínosné zamyslet se nad několika zkušenostmi, které jsou založeny v nemalé míře také na komunikaci. Doposud je účast hudebních režisérů dobrovolná, což je vzhledem k možnosti získání mnoha zkušeností škoda.

Příprava na koncert

Příprava je nedílnou součástí celkového průběhu nahrávání koncertu. Hudební režisér musí mít připravené partitury, vědět o změnách v obsazení a musí se seznámit s nahrávanými skladbami. Během celého procesu je nezbytné komunikovat s interprety i s kolegy z nahrávacího týmu. V rámci projektu „TI NEJLEPŠÍ“ jsme měli k dispozici 4 dny zkoušek, v den koncertu také generální zkoušku. Aby bylo možné generální zkoušku nahrát, je potřeba promyslet koncepci nahrávky ve spolupráci s kolegy zvukovými mistry předem. Studenti hudební režie připraví detailní obsazení jednotlivých skladeb i jejich částí. Je nutné zjistit od

²⁴ Poledňák, 1984, s. 351

kustodů rozmístění nástrojů na pódiu. Jen tak mohou zvukoví mistři nachystat mikrofony ještě před začátkem generální zkoušky (ideálně den předem). Nemělo by se opomenout naladění nástroje (klavíru nebo cembala). Dodnes to není běžnou praxí.

Od manažerů, případně z jiných zdrojů, je potřeba obstarat partitury a nahrávky, aby se hudební režisér mohl předem seznámit s problematikou jednotlivých děl. Režisér komunikuje se zvukovými mistry, dirigentem, instrumentalisty a manažery. Zvukovým mistrům velmi ulehčuje práci konzultace o přítomnosti a umístění jednotlivých nástrojů. Je potřeba si všimnout, zda jsou všichni hráči a nástroje přítomné na zkouškách. Komunikací s dirigentem (případně manažerem, interpretem, zvukovým mistrem) si ověřit, zda se nevyskytují odlišnosti v partiturách (různá vydání, úpravy). Pokud nějakou nesrovnalost zjistíme, měli bychom konzultovat záměr těchto změn, které mohou být i velkým zásahem do hudebního díla. Tyto změny se mohou objevovat například v neopakování repetící, zkrácení celého úseku v notách (Vi-, -de), rozdílnosti v obsazení (počet harf, počet nástrojů ve skupinách, např. houslistů, atd..). To vše by měl hudební režisér před začátkem nahrávání zjistit. S podobnými problémy jsem se již během svého studia setkal. Jedním z velmi zajímavých momentů bylo ozvučení cembala v sále Martinů.

Díky komunikaci s Alešem Dvořákem PhDr. jsme se dozvěděli o ozvučení cembala a museli jsme si uvědomit a dobře vyhodnotit, jestli jsou tyto zásahy ku prospěchu snímku, a zda nejsou vůči kvalitě nahrávky kontraproduktivní (jako například přeslech do mikrofonů z cembalového komba).

Zde je krátká ukázka z reálné komunikace, která v tomto případě probíhala prostřednictvím mailu mezi pedagogy a studenty hudební režie:

„Z mého hlediska mistra zvuku je to naprosto nevhodné, jednak proto, že by došlo k narušení autorova akustického záměru, jednak proto, že přeslech z ozvučení nutně naruší zvuk nahrávky. V neposlední řadě F. Poulenc dobře věděl, jak instrumentovat cembalo s orchestrem jako autonomní skladbu a s ozvučením jistě nepočítal“

S odstupem času a z vlastní zkušenosti víme, že instrumentace orchestru je opravdu v mnoha úsecích skladby oproti zvuku cembala zvukově předimenzovaná. Jelikož i význam názvu „*Concert champêtre*“ není jasný, můžeme chápat obojí názor

za rovnocenný. Cembalo je v útlaku orchestru, nebo je „chrabrým bojovníkem“ v čele s ozvučením.

Hudební režisér má za úkol hlídat všechny chyby – odchylky od notové textu i zvukové nevyváženosti. Pokud se na zkouškách nějaké nedostatky opakují, je zásadní na ně instrumentalisty nebo dirigenta i zvukového mistra upozornit, aby výsledná nahrávka byla z pozice posluchače co nejkvalitnější. V případě orchestrů to jsou často například intonační chyby, rytmické nesouhry, nepřesná dynamika, vyváženost jednotlivých skupin orchestru při poslechu v sále a hudební režii.

Každé hudební dílo má svoji problematiku ve vztahu k nahrávání. Na programu večerního koncertu, který zazněl 24. 2. 2017 v Sále Martinů, byly i skladby, které vyžadovaly další specifické postupy. Například naladění orchestru musí být sjednoceno podle nástrojů, které nemohou své ladění změnit – cembalo a varhany. Byly to zejména varhany ve „*Slovácké svitě*“ Vítězslava Nováka. S interpretem, který hraje na varhany, bylo potřeba promluvit o přesné chvíli vypnutí nástroje po první větě (ukončení proudění vzduchu, které by mohlo být rušivé, trvá asi 20 sekund). Na generální zkoušce došlo k rozhodnutí mezi dirigentem a hráčem na varhany, jaká registrace bude použita, aby nástroj nejlépe vyzněl při souhře s orchestrem.

Sólista na cembalo se snažil nástroj alespoň částečně naladit před generální zkouškou a zejména před večerním koncertem (stejně jako klavír při jiných koncertech).

Ukázkou je skladba „*Péleas a Mélisanda*“ suite z hudby ke hře M. Maeterlincka od autora Jeana Sibelia – Ukázka 2. části – „*U moře*“ z partitury (obr. 1):

Am Meer.

Au bord de la mer.

På stranden vid hafvet.

At the seashore.

Adagio. (♩ = 44)

Kleine Flöte.
 2 Clarinetten (B).
 Gr. Trommel.
 Violine I.
 Violine II.
 Bratsche.
 Violoncell.
 Contrabass.

Mit Paukenschlägel.
 con sordino
 con sordino
 con sordino
 con sordino
 sul ponticello

Kl. Fl.
 2 Clar. (B)
 Gr. Tr.
 Viol. I.
 Viol. II.
 Br.
 Vcl.
 Cb.

13A
 Kl. Fl.
 Hob.
 2 Clar. (B)
 Gr. Tr.
 Viol. I.
 Viol. II.
 Br.
 Vcl.
 Cb.

attaca

Bei Konzertaufführungen kann dieses Stück nach Belieben ausfallen.
 Aux concerts, on peut omettre ce morceau.

RL 32710

V partitūře je součástí orchestru také velký buben. V místě uvedeném na obrázku č. 1, má být hráno tremolo paličkami na tympán, což má vliv na barvu zvuku snímaného nástroje. Zvuk by měl být ostřejší a trochu konkrétnější. Zvuk bicích

nástrojů bývá ve skladbách zajímavým fenoménem, který bychom neměli opomenout probrat s mistry zvuku. Důležitý je každý detail a hudební režisér může napomoci k odhalení mnoha zvukových nuancí.

4.1 Rozhovor s Tomášem Koutníkem

- **„Jak probíhala komunikace s produkcí koncertu, co nejvíce zdržovalo od hladkého průběhu?“**

„Ocenil jsem nadhled, protože se mi poprvé v životě stalo, že se mě někdo zeptal, jestli obsazení, které bude hrát, jestli odpovídá tomu, co je v notách. To je taková zajímavá otázka. Hned to rozvedu. Tam byl problém, jestli má hrát flétna nebo pikola nebo jestli pikola zahraje druhou flétnu. Je tam okamžik kdy hráč musí změnit nástroj a je na to velmi málo času. Čili díky této otázce jsem byl nucen se tímto zabývat. Technickou stránkou věci, nejenom kdo kdy hraje. Myslím, že ze strany produkce to byl docela dobrý výkon.“

- **„Jak probíhala komunikace s orchestrem při zkouškách a dělených zkouškách?“**

„Žádný problém nebyl. Jediné co jsem zaznamenal, jak jsem se později dověděl, že harfistka nekomunikovala česky, ale cizím jazykem. Jen v jednom případě jsem měl pocit, že trošku mluvím s cizincem. Jinak vše proběhlo bez problému.“

- **„Je možné, aby byla generálka totožná s koncertem?“**

„Myslím si, že ne. My se sice snažíme, aby byla, ale je to dáno tím, že ze sebe nemůžeme vydat všechno dvakrát. Je to přeci jenom trénink?“

- **„Bylo by lepší nahrát poslední zkoušku, než generálku, při které se většinou interpreti „šetří“ na koncert?“**

„Ne. Myslím, že ne. Běžně se dělá, že se nahrávají generálky, jako recenzní snímek. S tím mám dost zkušeností a myslím, že kdo kdy natáčel, tak to ví. Ale je to skutečně tak, že se dělají takzvané záložní snímky, kdyby se opravdu na koncertě něco nepovedlo, co by šlo dosadit z generálky tak šikovně, že se to nepozná. Což si myslím, že se docela mohlo i uskutečnit, protože na generálce nebylo to, co na koncertě. Bylo tam nedorozumění mezi mnou a sólistou na konci první věty a to bych

býval uvítal, kdyby to šlo vystříhnout a vyměnit tam přesně tohle místo z generálky, jeden takt. Nikdo to nepozná, protože tam je na konci akcent.“

Druhá ukázka z partitury - konec první věty z Poulencova cembalového koncertu (obr. 2):

56

Pt. Fl.

Fl.

Hrb.

Clar.

Bons 1
2

1
2
3
4

Cors

Trp.

Trb.

Tuba

Timb.

Gr. C.

Clav.

Bons

Allos

Vlles

C. B.

ff très sec

f très gai

très sec

R. L. 11752 & cie

- **„Kolik zkoušek by bylo potřeba pro realizaci tohoto programu, bylo jich dostatek?“**

„Počet zkoušek se vždycky odvíjí od kvality orchestru, nebo od času, který máte k dispozici. To může být provozní záležitost (protože orchestr zná repertoár nebo je mimořádně disponovaný viz PKF, která má dvě zkoušky velmi krátké, třetí takovou delší a pak už jenom akustickou zkoušku a koncert). To znamená, že orchestr je schopen ve velmi krátké době velmi pohotově dešifrovat veškerý materiál, který mají k dispozici, to znamená, že jdou na zkoušku připravení. Kdežto AKS je nepopsaný list. Má to své výhody. Právě proto, že jsou nezatíženi tradicí a tudíž si dirigent může vymyslet svoje smyky, věnovat větší péči tomu, na co profesionální orchestry nemají čas, nebo to dělají samy. To znamená ladění dechů, kvalita, souhra a tyto technické záležitosti. Takže z technického hlediska je výhodnější větší počet zkoušek, ale pokud to je orchestr, který (zase jsou různé typy a úrovně orchestrů) je někde uprostřed, a teď se vám podaří vytáhnout něco nahoru, ale protože nemají takové kvality jako profesionální těleso a pak to při koncertě spadne, tak je to někdy zbytečný. Někdy je lepší to nahradit nějakým entuziasmem, aby oni neměli špatný pocit. Čili ten počet zkoušek záleží na provozu daného orchestru a jeho dispozicích, není to vždycky stejné.“

4.2 Rozhovor s Kryštofem Pobořilem

Kryštof Pobořil je studentem 3. ročníku oboru Zvuková tvorba na Katedře zvukové tvorby HAMU. Za pedagogického vedení PhDr. Aleše Dvořáka měl funkci zvukového mistra při nahrávání koncertu Akademických komorních sólistů.

Uvedu pouze úseky, které úzce souvisí s tématem práce. V tomto smyslu se K.Pobořil následovně:

- **„Jak probíhala komunikace s produkcí koncertu?“**

„Komunikovat s produkcí nemáme ve zvyku, protože to nikdo nevyžaduje. Pro mě jsou obecně důležité změny od původního plánu. Zejména v instrumentaci a obsazení orchestru. Většinou jsme se to dozvíдали až na zkoušce a to je pozdě.“

- **„Jak hodnotíš spolupráci s hudební režii?“**

„Jednoznačně pozitivně. Získali jsme podklady včas a mohli jsme se o všem společně poradit. Zejména v instrumentaci, ve které se režiséři orientují mnohem lépe.“

- **„Ocenil bys ještě větší množství poznámek od hudební režie, když se natáčí nebo při přípravě?“**

„Obecně bych uvítal, kdyby spolupráce s hudební režii probíhala od začátku každého projektu. Hudební režisér má k dispozici notový materiál a má představu o nahrávané hudbě. Při záznamu koncertu to není až tak potřeba, ale při studiovém nahrávání ano. Viděl bych i intenzivnější přípravu mezi interpretem a hudebním režisérem. Mnoho problémů se dá vyřešit ještě před samotným nahráváním, čímž by se pozitivně ovlivnila výsledná nahrávka. Při projektech AKS by se měli všichni účastnit již při zkouškách, komunikovat mezi sebou, s dirigentem, sólisty, hráči v orchestru. Právě ve škole by se takové koncepci měl dát prostor. V praxi to mnohdy nejde, ale kde si to mají studenti vyzkoušet jinde?“

- **„Jak jsi vnímal, že bylo přizvučené cembalo?“**

„Do této situace jsem se příliš nezapojil. Nějak se to vyřešilo mimo mě. Při zpracování nedošlo k žádné neschůdné situaci. Vzhledem k charakteru skladby to, myslím, dopadlo velmi dobře. Orchester by se měl příště více snažit „doprovázet“, v dynamice se cembalu „přizpůsobit“, alespoň, kde to je možné. Navíc mělo cembalo odstraněnou horní desku nástroje, které nemohla napomoci odrazu zvuku do sálu.“

- **„A proč měli sundanou desku?“**

„To nevím. Nástroj byl přizvučen a tím se tento nedostatek vyrovnal. S pomocí Aleše Dvořáka a Ondřeje Urbana jsme situaci vyřešili, jak to v daných podmínkách bylo možné.“

- **„Jaké rozdíly vnímáš mezi nahráváním AKS a hostujícími orchestry a samotným nahráváním. Je to v přípravě náročnější, když mají méně zkoušek?“**

„Výkony AKS jsou méně vyrovnané při zkouškách a koncertech. Někdy dirigent hráče „inspiruje“ k velmi výraznému projevu, v následující skladbě však energie nepochopitelně ochabne. To se u hostujících orchestrů nestává.“

- **„Co bys změnil, aby byla příprava a průběh nahrávání ideální?“**

„Nejvíce nás trápí nemožnost přípravy v komerčně využívaném Sále Martinů. Pokud se tam koná koncert den před koncertem školním, nelze den předem vše připravit. Tím přicházíme o možnost nahrávat při generální zkoušce, kterou musíme využít k přípravě. Pokud interpreti nehrají naplno, při koncertě máme o to ztíženou pozici. Využít materiál nahraný ze zkoušky pro případné vylepšení live snímku tak stále není reálné. Kéž by vznikla diskuze na toto téma mezi pedagogy, kteří to mohou ovlivnit.“

- **„Čemu bychom se měli obecně při komunikaci v nahrávacím týmu vyhnout?“**

„Myslím, že bychom měli pracovat jako jeden tým a tím pádem si umět slušně říct i nepříjemné věci. Z čehož vyplývá zbytečným nepříjemnostem. Takže říkat i nepříjemné věci, ale slušně a s respektem k druhému člověku.“

V rozhovorech zazněli dva různé pohledy na přípravu a průběh nahrávání live záznamu z koncertu. Díky komunikaci při přípravě na nahrávání a spoluúčasti na koncertě, nejsou odpovědi na otázky překvapivé, ale neubírá to na jejich zajímavosti.

Závěr

V teoretické části práce jsem zevrubně popsal obecnou komunikaci, a také zajímavosti, které nacházíme ve spojitosti v komunikaci s hudbou, hudebními tělesy a nahrávacími týmy. Díky těmto informacím jsem získal náhled na skutečnosti, které nám v hudebních tělesech a nahrávacích týmech pomáhají k úspěchu. V kapitole o komunikaci ve skupině mě překvapilo, kolika způsoby může hudební režisér zprávy předávat a jak zprávy mohou na přijímajícího působit.

V praktické části bakalářské práce, se povedlo popsat přípravu na nahrávání a stejně tak se zdařilo zaznamenat prvky, které by mohly být do budoucna při nahrávání těchto koncertů využity ke zdokonalování profesionálního přístupu nahrávacího týmu. Tento popis může sloužit jako model pro budoucí komunikaci mezi režiséry a dalšími účastníky nahrávání – produkcí, nahrávacím týmem a interprety.

Koncerty AKS jsou vhodnou průpravou pro natáčení profesionálních orchestrů a filharmoní. Díky nahrávání těchto koncertů (v nejlepším případě i s generálními zkouškami) mohou hudební režiséři své teoretické poznatky uvádět do praxe.

Literatura:

DEVITO, Joseph, Essential of human communication, 6.vydání, Pearson Education, Allyn and Bacon, 2008, 512 s. ISBN 0205491464

VYBÍRAL, Zdeněk, Psychologie komunikace, 2.vydání, Praha, Portál, 2009, 320 s. ISBN 978-80-7367-387-1

POLEDŇÁK, Ivan, ABC - Struční slovník hudební psychologie, 1. vydání, Praha: Supraphon, 1984, 459 s.

seznam vyobrazení:

SIBELIUS, Jean, Pelleas und Melisande op.46 Suite für kleines Orchester Partitur (RL 32710), Robert Lienau Musikverlag, ISMN 979-0-011-32710-4; obrázek č. 1

POULENC, Francis, Concert champêtre, Éditions Salabert, ISMN 979-0-048-05248-2; obrázek č. 2