

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ДЬЯЧЕНКО ВОЛОДИМИР ВАЛЕРІЙОВИЧ

УДК 130.2:681.841(091)(477)

**ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ ЗВУКОРЕЖИСЕРІВ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ:
теорія, історія, практика**

26.00.01 – теорія та історія культури

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
(доктора філософії)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

В. В. Дьяченко

Науковий керівник:

Белявіна Наталія Дмитрівна,
кандидат педагогічних наук, професор

Київ – 2018

АНОТАЦІЯ

Дьяченко В. В. Творча діяльність українських звукорежисерів другої половини ХХ – початку ХХІ століття: теорія, історія, практика. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури. – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, 2018.

Дисертаційна робота присвячена дослідженню творчої діяльності звукорежисера в українському культурному просторі. Розвиток і трансформації культури та мистецтва ХХ століття зумовлені впровадженням у життя людства нових відкриттів і технологій, що, своєю чергою, сприяє появі нових засобів виразності у творчості музикантів, архітекторів, художників і представників інших творчих професій. Звукозапис стає новим культурним феноменом, який впливає на посилення міжкультурних взаємозв'язків та підносить їх на якісно вищий рівень.

У дослідженні проаналізовано монографії, дисертації, наукові статті, підручники, науково-педагогічні розвідки та науково-популярні видання за такими напрямками: теорія творчої діяльності; історія звукозапису; визначення понять «звукорежисер», «звукорежисура» та характеристика дуалізму техніки й мистецтва в діяльності звукорежисера; звукотехнічні основи звукорежисури; комп'ютерні, мультимедіа та звукові технології; звукорежисура в театральному, кіно-, радіо-, теле- та музичному мистецтвах.

У ході дослідження теоретичних засад творчої діяльності звукорежисера нами визначено, що творча діяльність є процесом створення якісно нових матеріальних і духовних цінностей культури, а звукорежисура визначається як поліфункціональна сфера творчої професійної діяльності.

У дисертації запропоновано авторську класифікацію діяльності звукорежисера, диференційовану за такими критеріями: за звуковими

технологіями, особливостями здійснення творчо-практичної діяльності, принципами оцінки якості фонограм, творчо-технологічною інтерпретацією.

Ми зазначаємо, що творчо-технологічна інтерпретація звукорежисера є одним з основних видів творчої діяльності, під час якої відбувається реалізація за допомогою технологічних засобів структури, форми, авторської концепції твору. Це мистецький процес, у якому звукорежисер є активним і творчим співавтором разом з іншими суб'єктами – виконавцем, композитором, диригентом.

У дисертації окреслено загальні тенденції й підгрунття виникнення звукозапису та професії звукорежисера в Україні в другій половині ХХ століття. Нами визначено декілька основних важливих етапів у становленні звукорежисури в українському культурному просторі. Серед них: використання фонографу фольклористами, музикознавцями й іншими творчими діячами; розвиток звукового мистецтва в радіоефірі та виникнення радіостудій; формування вітчизняної звукотехнічної інфраструктури (до середини ХХ ст.), створення та будівництво студій звукозапису і радіобудинків, зокрема Київського будинку звукозапису (1952 р., 1971–1972 рр.), філій Всесоюзної студії грамзапису фірми «Мелодія» (1964 р.), у тому числі представництва в місті Києві.

Проаналізовано творчий доробок українських звукорежисерів другої половини ХХ – початку ХХІ століття на основі архівних матеріалів Республіканського будинку радіомовлення та звукозапису Державного комітету УРСР по радіомовленню та телебаченню (надалі в тексті анотації – РБРЗ), а також уведено в науковий обіг архівні матеріали (ф. 4915, спр. 4–15, 4–18, од. зб. 480, 327, 6) щодо творчої діяльності РБРЗ.

Серед архівних матеріалів нами знайдено та проаналізовано постанови й положення, документацію відділу кадрів РБРЗ, а також творчі картки звукорежисерів (ф. 4915, спр. 4–15, 4–18, од. зб. 480, 327, 6). Згідно із зазначеними вище документами було визначено характеристики «моделі особистості звукорежисера» РБРЗ, а саме: освітній, творчий і кваліфікаційний рівні, особистісні професійні риси.

Вивчення творчого доробку звукорежисерів РБРЗ допомогло нам виявити жанрову спрямованість їх звукозаписів, а саме: звукозаписи музики різних жанрів і складу; звукозаписи творів великої форми – симфонії й інструментальні концерти; інструментальна ансамблева та сольна музика; звукозаписи у виконанні естрадно-симфонічного, народного та симфонічного оркестрів; звукозаписи оперних вистав та окремих оперних інструментальних і вокальних номерів; уривків з оперет; звукозаписи вокально-хорових творів великої форми, вокально-інструментальних творів; звукозаписи камерної інструментальної та вокальної музики; пісні, зокрема романси; виїзні звукозаписи, трансляційні звукозаписи концертів, вистав; озвучення телепередач.

У дисертації поняття «інтерпретація» визначено як таке, що означає загальне та спеціалізоване вузьке явище. У широкому розумінні інтерпретація є результатом дії психічних процесів, мислення, під час яких суб'єкт вибудовує своє бачення тексту, смислу, знаку та образу. У вузькому значенні інтерпретація є спеціалізованою, а саме – композиторською, виконавською, редакторською, а також звукорежисерською.

Наше дослідження спирається на теорії інтерпретації О. Колесник (художня інтерпретація), В. Москаленка (виконавська інтерпретація), а також Н. Корихалової (фонографічна інтерпретація). Про інтерпретацію музичного твору засобами звукорежисури зазначають і звукорежисери та дослідники технологій звукозапису. Серед них – польський науковець і звукорежисер Я. Урбанський («інтерпретація музичного твору мовою звукозапису»), а також А. Ананьєв, Ю. Козюренко, О. Харуто й ін.

Стверджено, що інтерпретація є основою будь-якого процесу комунікації. Під час здійснення творчої діяльності звукорежисер стає суб'єктом художньої комунікації в новій ролі – звукорежисера-інтерпретатора зі звукозаписом (варіант) і фонокомпозицією (інваріант). Таким чином, звукорежисер за допомогою технічних засобів фіксує і трансформує первинну акустичну форму реалізованого автором і виконавцями звукового твору, одночасно здійснюючи творчо-технологічну інтерпретацію цього твору у віртуальну звукову композицію.

Упорядковано поняття, пов'язані з об'єктивними і суб'єктивними параметрами звуку – *звуковий об'єкт*, *звукоелемент*, *звукове поле* (первинне і вторинне), визначено зміст поняття «інформація» в досліджуваному нами аспекті (звукова інформація та одиниця звукової інформації). Таким чином, у роботі сформовано теоретичне підґрунтя для виявлення та подальшого викладу сутності фонокомпозиції.

Простір віртуальної звукової композиції ми визначаємо як акустичну часо-просторову форму, яку звукорежисер створює за допомогою програмно-апаратних засобів. Такий простір постійно змінюється та має багатовимірну структуру, яка залежить від кількості звукових об'єктів і їх звукоелементів у ній: ми пропонуємо назвати такий *простір фонокомпозицією*. Рівнями просторового представлення фонокомпозиції є її виміри: ширина, довжина та глибина.

Фонокомпозиція є структурою-схемою, що існує в певній акустичній часо-просторовій формі. Простір фонокомпозиції – віртуальна часо-просторова форма, зіставлена з окремих структурних частин (звукових об'єктів, звукоелементів, фоноформацій, фоноконструкцій і фонокомплексів, які існують у просторі та часі в трьох вимірах – горизонтально-часовому, вертикальному та просторовому) в єдину звукову композицію, яка є творчо-технологічною інтерпретацією цілісного звукового образу твору мистецтва (додаток Б).

За допомогою порівняльного аналізу нами досліджено вплив творчо-технологічної інтерпретації звукорежисера на звуковий образ музичного твору у звукозаписі з використанням засобів виразності у звукорежисурі класичної музики на прикладі звукозаписів першої частини Симфонії № 5 П. Чайковського, здійснених звукорежисерами таких фірм, як: «EMI», «DG», «DECCA Music Group Limited», «Комора», НФУ, РБРЗ, а також на прикладі творчо-технологічного аналізу звукозапису першої частини Симфонії № 3 Б. Лятошинського, здійсненого звукорежисером Л. Більчинським у великій концертній студії РБРЗ.

У порівняльному аналізі використано програмні засоби об'єктивного представлення характеристик звукових сигналів, а саме: амплітудно-частотні характеристики звуку в графічно-візуальній формі амплітуд спектру.

Встановлено, що засобами мікрофонної техніки звукорежисер здатен змінювати тембрально-динамічні якості звучання окремих інструментів, голосів або груп інструментів. Відстань від джерела звуку до мікрофона впливає на прозорість звучання й тембр, динаміку та, навіть, штрихи. У результаті змінюються такі важливі елементи художнього образу твору, як великий, середній і дальній плани, прозорість та оркестровка, тембрально-інтонаційний зміст звучання, точність музичної мови, виразність музичної форми та композиції.

На практиці підтверджено, що на прозорість звучання фонокомпозиції впливають такі фактори, як площа (об'єм) приміщення студії та відстань від мікрофона до джерела звуку, рівні гучності окремих музичних інструментів у загальному звучанні, кількість низьких частот у звукозаписі, його монофонічність чи стереофонічність тощо, плановість і узгодженість розташування музичних джерел в просторі фонокомпозиції, способи й стилі мікшування тощо. Прозорість, своєю чергою, створює умови для посилення ефекту естетичного сприйняття інтонаційних структур твору.

Ключові слова: звук, звукорежисура, українська звукорежисура, фонокомпозиція, інтерпретація, художня комунікація, творча діяльність звукорежисера, творчо-технологічна інтерпретація звукорежисера.

SUMMARY

Diachenko V. V. Creative Activity of Ukrainian Sound Directors in the Second Half of the Twentieth – Beginning of the Twenty-First Century: Theory, History, Practice. – The qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Thesis for the Degree of Candidate of Art Criticism (Ph.D.) by specialty 26.00.01 «Theory and History of Culture». – The National Academy of Managerial Staff of Culture and Art, Ministry of Culture of Ukraine. – Kyiv, 2018.

The thesis is dedicated to the research of the creative activity of the sound engineer in the Ukrainian cultural space. The development and transformation of the 20th century culture and art is due to the introduction of new discoveries and

technologies into mankind, which in turn contributes to the emergence of new means of expressions in the work of musicians, architects, artists and representatives of other creative professions. Sound recording becomes a new cultural phenomenon, that affects the enhancement of intercultural relationships and elevate them to a qualitatively higher level.

The thesis analyzes the scientific works in the following areas: the theory of creative activity; the history of recording; definition of the concepts of "sound engineer", "sound director", "sound supervisor" and the characteristics of the dualism of technology and art in the creative work of the sound engineer; theoretical basics of sound processing; computer, multimedia and audio technologies; sound recording in theatre, cinema, radio, television and musical arts; articles, monographs, textbooks, including scientific works and scientific and pedagogical intelligence on sound processing.

During the study of the theoretical foundations of the sound engineer creative activity, we determined that creative activity is a process of creating qualitatively new material and spiritual values of culture, and sound engineering is defined as a multifunctional sphere of creative professional activity.

In the thesis, we proposed an author's classification of the work of a sound engineer, compared with four types differentiated by the way of work, characterized by sound technologies, peculiarities of performing creative activity, principles of evaluating the quality of phonograms, creative and technological interpretation.

We noted that the creative and technological interpretation of the sound engineer is one of the main types of creative activity during which the technological means of structure, form, and author's concept of a work are realized. This is an artistic process in which the sound engineer cooperates actively and creatively with others individuals - performer, composer, and conductor.

The thesis outlines the general tendencies and grounds for the sound recording and the profession of sound engineer in Ukraine in the second half of the twentieth century. We identified several major important stages in the establishment of sound engineering in the Ukrainian cultural space. Among them are the use of a phonograph

by folklorists, musicologists and other creative activists; the development of sound art in radio and the emergence of radio studios; the formation of the national sound-technical infrastructure (by the middle of the twentieth century) and the construction of sound recording studios and radio stations. For example: the House of the Kiev sound recording (1952); branch (filiation) of the All-Union studio recording company Melody (1964), including a representative office in the city of Kiev.

We analysed the creative work of Ukrainian sound engineers of the second half of the 20th and the beginning of the 21st century on the basis of the archival materials of the "The Republican House of Radio Broadcasting and Sound Recording" of the State Committee of the USSR for Radio Broadcasting and Television (hereinafter in the text of the annotation and dissertation of the RHRBSR), as well as archival materials entered into the scientific circulation (4915, 4-15, 4-18, vol. 480, 327, 6) concerning the creative activity of the RHRBSR.

Among the archive materials, we have found and analysed the decrees and regulations, the documentation of the personnel department of the RHRBSR, as well as the cards of creativity of the sound engineers (4915, 4-15, 4-18, units 480, 327, 6). According to the above-mentioned documents, we defined the characteristics of the model of personality of the sound engineer of the RHRBSR, namely: the educational level (corresponding education - conservatory, music school), creative level and special professional features (own manner and style in creativity).

The study of the creative work of the sound engineers of the RHRBSR helped us investigate the genre lines of their sound recordings. Namely: sound recordings of music of different genres and syllables; sound recordings of large-scale musical form - symphonies and instrumental concerts; instrumental ensemble and solo music; recordings performed by variety-symphonic, folk and symphonic orchestras; recordings of opera performances and separate opera instruments and vocal numbers; fragments from the operetta; sound recordings of vocal-choral works of the large-scale musical form, vocal-instrumental works; recordings of chamber instrumental and vocal music; songs and romances; outbound recording, broadcasting recordings of concerts, performances; TV programs.

In the thesis, the term "interpretation" is defined as a general broad phenomenon and a specialized narrow one. In the broad sense, the interpretation is a model of mental and psychological reflection of the subject of the text, of meaning, of the sign and of the image. In the narrow sense, the interpretation is defined specifically, namely, a composer, an executive, an editorial, as well as sound engineer.

Our research is based on the theory of interpretation by O. Kolesnik (artistic interpretation), V. Moskalenko (performing interpretation), and N. Korichalova (phonographic interpretation). The sound engineers and researchers of sound recording technologies are also referring to the interpretation of a musical instrument by means of sound recording. Among them, the Polish sound engineer and professor Y. Urbansky ("interpretation of a musical composition in the language of the recording"), as well as A. Ananiev, Y. Kozyurenko, O. Haruto and others.

We argue that interpretation is the basis of any communication process. During the creative activity, the sound engineer becomes the subject of artistic communication in a new role – the sound engineer-interpreter, with sound recording (option) and phonocomposition (invariant). The sound engineer first fixes the sound work performed by the author and performers with the help of technical means; then he interprets the acoustic form of the musical work and translates it into a sound composition.

We arrange the concepts associated with the objective and subjective parameters of the sound – the sound object, the sound element, the sound field (primary and secondary), and also the definition of information in our aspect (sound information, information environment and unit sound information). Thus, the theoretical basis for further description of the essence of the phonocomposition is formed in the work.

We define the space of the sound composition as a virtual sound time-space form, which the sound engineer creates using software and hardware. Such a space is constantly changing and has a multidimensional structure, which depends on the number of sound objects and their sound elements in it. We propose to call this space a phonocomposition.

The levels of the spatial representation of the phonocomposition are its measurements: width, length and depth, what is help in its objective analysis and

representation of the sound composition in a graphic form, that is, already in the form of a phonographic composition (V. Dinov).

The phonocomposition is a virtual structure-scheme, that existing in a certain acoustic time-spatial form. The space of the phonocomposition is a multidimensional spatial-temporal form, that is formed from separate structural parts – sound elements, phonophormations, phonostructures and phonocomplexes into a single sound composition, interpreted by the sound engineer.

With the help of a comparative analysis, we investigated the influence of the creative and technological interpretation of the sound engineer on the sound image of a musical composition in the recording using the means of expressiveness in the sound reproduction of classical music by the example of the comparative analysis of the sound recordings of the first part of the Symphony No. 5 by P. Tchaikovsky by the sound engineers of such sound recording companies as "EMI", "DG", "DECCA Music Group Limited", "Komora", NFP, RHRBSR, and also on the example of creative and technological analysis of sound recording of the first part of Symphony No. 3 by B. Lyatoshynsky, made by the sound engineer L. Bilchinsky in the large concert recording studio of the RHRBSR.

In the comparative analysis we used the software to objectively represent the characteristics of the sound signals, namely, the amplitude-frequency characteristics of the sound in a graphically-visual form of amplitudes of the spectrum.

It has been established that by the means of the microphone technique the sound engineer is able to change the timbre-dynamic specifications of the sound quality of separate instruments, voices or groups of instruments. The distance from the sound source to the microphone affects the transparency of the sound and timbre, dynamics and even touches. As a result, there is a change in such important elements of the art image of the musical work as large, medium and distant plans, transparency and orchestration, timbral-intonational content of sound, expressiveness of musical form and composition, accuracy of musical language.

In practice, it has been confirmed that the transparency of the phonocomposition sound is influenced by such factors as the area of the studio and the distance from the

microphone to the sound source, the volume of the individual musical instruments in a track, the number of low frequencies in the recording, its monophonic or stereo sound, etc. Transparency, in turn, creates conditions for enhancing the effect of aesthetic perception of the work of art.

Keywords: sound, sound engineer, Ukrainian sound engineering, phonocomposition, interpretation, art communication, creative activity of the sound engineer, creative and technological interpretation of the sound engineer.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у фахових виданнях України, зокрема включених до науково-метричних баз

1. Дьяченко В. В. Виникнення і розвиток мистецьких технологій в звукорежисурі // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. пр. : наук. зап. Рівненського державного гуманітарного університету. У 2-х т. Т.1. Вип. 18. Рівне : РДГУ, 2012. С. 190–195.
2. Дьяченко В. В. Звук як фізичний процес і художня інформація // Питання культурології : зб. наук. пр. Вип. 24 / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2008. С. 186–192.
3. Дьяченко В. В. Інтерпретація у творчості звукорежисера та її ознаки в музичному звукозаписі // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв [Мистецтвознавство: № 2] : зб. наук. пр. / за ред. В. Я. Даниленка. Харків : ХДАДМ, 2017. С. 132–135.
4. Дьяченко В. В. Мистецькі та естетичні категорії в звукорежисурі // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. Вип. 9. Київ : Міленіум, 2010. С. 181–187.
5. Дьяченко В. В. Теорія фонокомпозиції як мистецька технологія // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв [Мистецтвознавство: № 2] : зб. наук. пр. / за ред. В. Я. Даниленка. Харків : ХДАДМ, 2012. С. 132–135.
6. Дьяченко В. В. Формування уявлень про музичний звук (історичний екскурс) // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр. Вип. 9. Київ : Міленіум, 2006. С. 74–81.

Стаття в зарубіжному науковому періодичному виданні

7. Дьяченко В. В. Творческая деятельность украинских звукорежиссеров на примере Киевского дома звукозаписи Национальной радиокompании Украины

1960–1980 гг. // Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. 2013. № 10 (88). С. 182–185.

Тези доповідей у збірниках матеріалів конференцій

8. Дьяченко В. В. Від фона до фонографа // Мистецька освіта та мистецтво освіти в контексті формування сталого суспільства : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., Київ, 12–13 травня 2005 р. Ч. 1. С. 51–55.

9. Дьяченко В. В. Звукорежиссура как художественно-творческая технология // Современные аудиовизуальные технологии в художественном творчестве и высшем образовании : материалы III Всероссийской научно-практической конференции, 26 марта 2011 г. Секция 2: Современные аудиовизуальные технологии в художественном творчестве. Санкт-Петербург : СПбГУП, 2011. С. 44–45.

10. Дьяченко В. В. Ретроспективный обзор звукорежиссуры классической музыки // Современные аудиовизуальные технологии в художественном творчестве и высшем образовании : материалы IV Всероссийской научно-практической конференции, 24 марта 2012 г. Секция 2: Современные аудиовизуальные технологии в художественном творчестве. Санкт-Петербург : СПбГУП, 2012. С. 49–51.

11. Дьяченко В. В. Дуалізм мистецтва і технології в звукорежисурі // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології : зб. матеріалів П'ятої міжнар. наук.-творчої конф., 11–12 листопада. Київ : НАКККіМ, 2012. С. 162–163.

12. Дьяченко В. В. Мистецькі технології, звукорежиссура і музика // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології : зб. матеріалів П'ятої міжнар. наук.-творчої конф., 11–12 листопада. Київ : НАКККіМ, 2011. С. 208–209.

13. Дьяченко В. В. Особливості створення звукорежисером звукового образу сучасних композицій // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології : зб. матеріалів Четвертої міжнар. наук.-творчої конф., 11–12 листопада 2010 р. Київ : НАКККіМ, 2010. С. 116-117.

14. Дьяченко В. В. Художньо-технологічний аналіз музичних фонограм // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології : зб. матеріалів Четвертої міжнар. наук.-творчої конф., 11–12 листопада 2010 р. Київ : НАКККиМ, 2010. С. 117–118.

15. Дьяченко В. В. Творче розташування звукового об'єкту в просторі аудіотвору // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології : зб. матеріалів всеукр. наук.-творчої конф., 11–12 листопада 2009 р. Київ : ДАКККиМ, 2009. С. 66–67.

16. Дьяченко В. В. Визначення творчої діяльності звукорежисера // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології : зб. матеріалів Восьмої міжнар. наук.-творч. конф., 16 квітня 2015 р. Київ : НАКККиМ. С. 135–137.

17. Дьяченко В.В. Питання впливу засобів звукорежисури на інтонаційний зміст музичних звучань // Культурно-мистецькі обрії – 2016 : зб. наукових праць / за заг. ред. К. І. Станіславської. Київ : НАКККиМ, 2016. Ч. I. С. 132–134.

18. Дьяченко В. В. До питання творчого впливу засобами виразності звукорежисури на стилістику та кінцевий варіант звучання музичного твору // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології : матеріали Десятої міжнар. наук.-творчої конф., 20 квітня 2017 р. / за заг. ред. К. І. Станіславської. Київ : НАКККиМ, 2017. С. 116–118.

ЗМІСТ

ВСТУП	18
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЗВУКОРЕЖИСЕРА	26
1.1. Звукові технології в мистецтві та їх творча складова	26
1.2. Особливості творчої діяльності звукорежисера	48
Висновки до розділу 1	60
РОЗДІЛ 2. РЕТРОСПЕКТИВНІ РОЗВІДКИ ТВОРЧОГО СПАДКУ УКРАЇНСЬКОЇ ЗВУКОРЕЖИСУРИ	64
2.1. Загальні тенденції й підгрунття виникнення звукозапису та професії звукорежисера в Україні	64
2.2. Творчий спадок українських звукорежисерів на прикладі діяльності «Республіканського будинку радіомовлення і звукозапису» України	84
Висновки до розділу 2	103
РОЗДІЛ 3. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ МОВОЮ ЗВУКОЗАПИСУ	105
3.1 Творчо-технологічна інтерпретація як вид творчої діяльності звукорежисера	105
3.2. Формування та інтерпретація простору фонокомпозиції	119
3.3. Принципи моніторингу творчо-технологічної інтерпретації фонокомпозиції	131
Висновки до розділу 3	141
РОЗДІЛ 4. АНАЛІЗ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЗВУКОВОГО ПРОСТОРУ ФОНОКОМПОЗИЦІЇ	143
4.1. Порівняльний аналіз фонокомпозиції на прикладі звукозапису	

першої частини Симфонії № 5 П. Чайковського.....	143
4.2. Аналіз просторово-тембрального вирішення фонокомпозиції на прикладі звукозапису першої частини Симфонії № 3 Б. Лятошинського, здійсненого звукорежисерами «РБРЗ».....	166
Висновки до розділу 4.....	188
ВИСНОВКИ	191
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	196
ДОДАТКИ	219
Додаток А. Список опублікованих праць за темою дисертації.....	220
Додаток Б. Теоретичні основи простору фонокомпозиції.....	224
Додаток В.1. Методи технологічного моніторингу фонокомпозиції.....	229
Додаток В.2. Об'єктивний моніторинг технологій обробки звуку.....	234
Додаток В.3. Методи технологічного моніторингу фонокомпозиції на прикладі загальної характеристики звукозаписів першої частини Симфонії № 5 П. Чайковського.....	241
Додаток Д. Творчо технологічний аналіз на прикладі звукозаписів: П. Чайковський, Симфонія № 5, ч. 1; Б. Лятошинський, Симфонія № 3, ч. 1..	253
Додаток Д.2. Об'єктивний моніторинг музичного та тембрального балансу між групами інструментів, а також визначення відстані від мікрофона до джерела звуку, яке записується.....	266
Додаток Д.3. Об'єктивний моніторинг динамічного діапазону звукозапису й інтенсивності звучання, які впливають на суб'єктивну гучність, ефект присутності, сприйняття тембру, потужність звучання тощо.....	276
Додаток Д.4. Об'єктивний моніторинг розташування інструментальних партій в фонокомпозиції – звукові об'єкти та звукоелементи.....	284
Додаток Д.5. Об'єктивний моніторинг амлітудно-частотної характеристики та обвідної миттєвого спектру звукозаписів.....	297

Додаток Д.6. Об'єктивний моніторинг просторовості та реверберації у звукозаписі	302
Додаток Ж. Звукозаписи естрадної і популярної музики звукорежисерів РБРЗ	307
Додаток З. Архівні матеріали РБРЗ та Національної радіокомпанії України ..	312
Додаток К. Диск з додатковими матеріалами до дисертаційної роботи	361

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Дослідження зумовлено необхідністю глибокого аналізу творчого складника діяльності українських звукорежисерів у сучасному культурному просторі. Культура й мистецтво ХХ століття, які переживають розвиток і трансформації, пов'язані зі світовими процесами глобалізації та взаємопроникнення культур. Світова художня культура набуває особливих рис з упродовженням у життя людства відкриттів у галузях науки та мистецтва, які зумовлюють появу нових засобів виразності. Сфера звукозапису стає новим культурним феноменом, який впливає на посилення міжкультурних взаємозв'язків і підносить їх на якісно вищий рівень. Так, упродовж ХХ століття відбувалося активне впровадження звукових технологій у мистецьку діяльність композиторів-постмодерністів (електроніка, механіка, комп'ютерна техніка). Звукозапис почали використовувати для накопичення фольклорного й історичного матеріалу, він став чинником збереження та поширення численних творів музичного мистецтва, драматургії, поезії, промов видатних діячів культури й політики. З появою нових видів мистецтв, що ґрунтуються на звуковому та зоровому синтезі, а саме кіно, телебачення тощо, звукорежисура починає перетворюватись на синтетичний вид діяльності, у якому повною мірою виявляється дуалізм мистецтва й технологій.

Вітчизняні науковці на сьогодні зробили вагомий внесок у вирішення актуальних питань теорії, історії та практики звукорежисури. Однак досі не розробленими залишаються питання творчо-мистецької суті та місця звукорежисера в художній комунікації автор – виконавець – слухач, де звукорежисерові часто відведено місце тільки технічного посередника; поза увагою вчених-дослідників залишалась історія української звукорежисури й творча діяльність вітчизняних звукорежисерів; не розроблено поняття звукової композиції як особливої структури, що змінюється в процесі творчої діяльності звукорежисера; потребують суттєвого уточнення способи інтерпретації звукового образу музичного твору у звукозаписі. Усе це зумовило вибір теми

наукового дослідження «Творча діяльність українських звукорежисерів другої половини ХХ – початку ХХІ століття: теорія, історія, практика».

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертацію виконано на кафедрі сценічного та аудіовізуального мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв відповідно до тематичного плану науково-дослідницької діяльності НАКККіМ. Вона відповідає комплексній темі «Актуальні проблеми культурології: теорія та історія культури» (реєстраційний номер 011511001572). Тему наукової роботи затверджено рішенням Вченої ради НАКККіМ (протокол № 1 від 17.02.2005).

Наукове завдання полягає в розкритті творчої діяльності українських звукорежисерів другої половини ХХ – початку ХХІ століття; розширенні меж категоріального апарату звукорежисури; визначенні впливу творчо-технологічної інтерпретації звукорежисера на звуковий образ музичного твору у звукозаписі.

Мета і завдання дослідження.

Мета дослідження – визначити чинники та складові розвитку української звукорежисури в культурі й мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Завдання дослідження:

- виявити мистецьку складову творчої діяльності звукорежисера в працях сучасних дослідників;
- визначити теоретичні засади творчої діяльності звукорежисера та розробити класифікацію її видів;
- окреслити загальні тенденції виникнення звукозапису та професії звукорежисера в Україні другої половини ХХ – початку ХХІ століття;
- узагальнити творчу діяльність українських звукорежисерів на підставі архівних матеріалів Республіканського будинку радіомовлення та звукозапису Державного комітету телебачення і радіомовлення України (надалі в тексті – РБРЗ);

– визначити роль інтерпретації у творчості звукорежисера та сформулювати поняття творчо-технологічної інтерпретації;

– охарактеризувати термін «фонокомпозиція», розробити поняття простору фонокомпозиції;

– виявити вплив творчо-технологічної інтерпретації звукорежисера на художні твори світової культури: фонокомпозиції класичної музики на прикладі порівняльного аналізу звукозаписів першої частини Симфонії № 5 П. Чайковського, здійснених звукорежисерами фірм «EMI», «DG», «DECCA Music Group Limited», «Комора», РБРЗ, і творчо-технологічного аналізу звукозапису першої частини Симфонії № 3 Б. Лятошинського, здійсненого звукорежисерами РБРЗ.

Об'єкт дослідження – мистецтво звукорежисури в Україні.

Предмет дослідження – творча діяльність українських звукорежисерів як чинник розвитку української культури другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Хронологічні межі дослідження охоплюють переважно час від середини ХХ до початку ХХІ століття, що пов'язано з розвитком звукотехнічної бази, здійсненням звукозаписів та офіційним визнанням професії звукорежисера в Україні. У питанні визначення підґрунтя становлення й розвитку українського звукозапису хронологічні межі дещо розширено. У тексті наукової роботи використано назву Республіканський будинок радіомовлення й звукозапису (РБРЗ) згідно з обраними часовими рамками дослідження.

Територіальні межі дослідження окреслено адміністративно-територіальним статусом УРСР у складі СРСР і статусом України як незалежної суверенної держави (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.).

Методи дослідження. Для розв'язання поставлених завдань було застосовано такі методи дослідження: *історико-культурний*, що зумовив цілісний підхід до аналізу процесу історичного розвитку звукорежисури як виду мистецької творчої діяльності (застосовано для вивчення творчого спадку української звукорежисури, досягнень окремих українських звукорежисерів);

порівняльно-історичний – використано для порівняльного аналізу наукових джерел щодо характеристики звукових технологій у мистецтві та мистецької складової творчої діяльності звукорежисера в різних країнах світу та в різний історичний період; *культурологічний* – актуалізовано для осмислення ролі загальнокультурних і глобалізаційних процесів у розвитку художньої комунікації та звукових технологій; *метод порівняльного аналізу і метод аналогії* використано для виявлення типологічних паралелей між звукозаписами музичних творів, здійснених українськими та зарубіжними звукорежисерами; *аналітичний метод* застосовано при аналізі творчої діяльності звукорежисера й дослідженні творчо-технологічної інтерпретації ним простору фонокомпозицій; за допомогою цього методу виявлено роль різних культурних ареалів, мистецьких стилів та індивідуальних творчих досягнень у процесах інтерпретації творів мистецтва; *музикознавчий* – для характеристики форматворчих процесів і композиційних структур симфонічних творів вітчизняної та зарубіжної класики; *метод теоретичного узагальнення* – для підбиття часткових і загальних висновків дослідження творчої діяльності українських звукорежисерів другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Теоретична база дослідження:

– культурологічні теорії (М. Каган, А. Лурія, А. Баканурський, І. Тюрменко, В. Чернець);

– праці з теорії діяльності (М. Бердяєв, Л. Виготський, А. Леонт'єв, Л. Єрмолаєва-Томіна, В. Лихвар, Є. Подольська); теорії творчої діяльності (Г. Батищев, В. Личковах, Я. Пономар'єв, О. Туриніна, Т. Шумілін, В. Чернець, О. Чумаченко); творчої діяльності звукорежисера (Н. Белявіна, Н. Дворко, Н. Єфімова, П. Ігнатов, Б. Меєрзон);

– роботи, присвячені теорії й історії музичного мистецтва: музично-теоретичні системи (Б. Асаф'єв, Ю. Борєв, Л. Мазель, Є. Назайкінський, Ц. Когоутек, О. Маркова, С. Скребков, Ю. Холопов), музична композиція та форма (Б. Асаф'єв, В. Бобровський, В. Задерацький, Ю. і В. Холопови, Л. Мазель, Н. Туманіна, В. Цукерман), інтерпретація (В. Москаленко, В. Холопова,

Н. Жукова, Є. Гуренко, Т. Адорно, Н. Корихалова, О. Колесник), інструментознавство (С. Газарян, Л. Гінзбург, Л. Сидельніков, М. Чулакі);

– праці з науково-теоретичних основ звукорежисури (І. Алдошина, А. Ананьєв, Н. Бєлявіна, А. Нісбет, В. Маньковський, Б. Меєрзон, Р. Приттс, А. Радзішевський), акустичних основ звукорежисури (І. Алдошина, А. Ананьєв, В. Кнудсен, І. Крендалл, Л. Кузнєцов, Ю. Порвенков, Р. Приттс, А. Радзішевський, М. Сапожков);

– роботи з питань професійної звукорежисури: історії звукозапису (Л. Волков-Ланніт, А. Железний, М. М. Зьола та М. Й. Зьола, Т. Коробка, І. Мащенко, Ю. Козюренко, Е. Регіреп), практичної звукорежисури (Д. Гібсон, Є. Давиденкова, Н. Дворко, В. Дінов, П. Ігнатов, Ю. Козюренко, А. Севашко, Ф. Ньюелл, В. Шликов), прикладної звукорежисури (О. Бут, Є. Власов, Н. Єфімова, Ю. Козюренко, З. Лісса, І. Мащенко, Н. і В. Павлови, Л. Рязанцев, Г. Фількевич);

– праці з інформаційних і комп'ютерних технологій у мистецтві та звукорежисурі (К. Аронова, В. Грищенко, А. Загуменнов, В. Козлін, Ю. і Р. Петеліни, Л. Рабінер, А. Харуто, В. Шульгіна); комп'ютерні технології в освіті й творчості (Н. Бєлявіна, І. Гайдєнко, В. Грищенко, В. Козлін, К. Черєвко, С. Шип, С. Шустов).

Джерельна база дослідження: архівні матеріали (ф. 4915, спр. 4–15, 4–18, од. зб. 480, 327, 6 щодо творчої діяльності РБРЗ).

Аналітичні матеріали дослідження: у порівняльному аналізі дисертації представлено партитури першої частини Симфонії № 5 П. Чайковського, першої частини Симфонії № 3 Б. Лятошинського, а також їх звукозаписи: Державного заслуженого симфонічного оркестру України (диригент – Н. Рахлін, звукорежисер – Ю. Віник (РБРЗ), 1963 р., Україна); Симфонічного оркестру Ленінградської філармонії (диригент – Є. Мравінський, звукорежисер – К.-Х. Шнейдер (К.-Н. Schneider), («DG»), 1960 р., Лондон, Англія); Симфонічного оркестру Віденської філармонії (диригент – В. Гергієв, звукорежисер – В. Дензмаур (W. Danzmaur), («DECCA Music Group Limited»), Зальцбург, Австрія, 1998 р.);

Симфонічного оркестру Національної філармонії України (диригент – С. Стадлер, звукорежисери – О. Мельник та О. Батьковський («Комора», НФУ), Київ, Україна, 2002 р.); Симфонічного оркестру Лондонської філармонії (диригент – Г. Караян, звукорежисер – Д. Лартер (D. Larter), («EMI»), Лондон, Англія, 1952–1953 рр.); Симфонічного оркестру Берлінської філармонії (диригент – Г. Караян, звукорежисери – М. Глотц (M. Glotz) і В. Гюлліх (W. Gülich), («EMI»), Берлін, Німеччина, 1971 р.); Симфонічного оркестру Берлінської філармонії (диригент – Г. Караян, звукорежисери – Х. Вебер (H. Weber) і Г. Херман (G. Hermans), («DG»), Берлін, Німеччина, 1966 р.); Симфонічного оркестру Берлінської філармонії (диригент – Г. Караян, звукорежисери – М. Глотц (M. Glotz) і Г. Херман (G. Herman), («DG»), Берлін, Німеччина, 1975 р.); Симфонічного оркестру Берлінської філармонії (диригент – Г. Караян, звукорежисери – М. Глотц (M. Glotz) і Г. Херман (G. Herman), («DG»), Відень, Австрія, 1980–1981 рр.); Національного симфонічного оркестру України (диригент – Т. Кучар, звукорежисер – Л. Бильчинський (РБРЗ), Київ, Україна, 1993 р.).

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що дисертантом:
уперше:

– виявлено мистецьку складову творчого доробку українських звукорежисерів другої половини ХХ – початку ХХІ століття на основі аналізу архівних матеріалів РБРЗ;

– уведено у науковий обіг архівні матеріали (ф. 4915, спр. 4–15, 4–18, од. зб. 480, 327, 6) щодо творчої діяльності звукорежисерів РБРЗ;

– визначено поняття простору фонокомпозиції та творчо-технологічної інтерпретації;

– розкрито вплив творчо-технологічної інтерпретації звукорежисера на звуковий образ твору мистецтва у звукозаписі;

уточнено:

– зміст понять «творча діяльність», «інтерпретація», «фонокомпозиція», «компоненти художньої комунікації»;

– особливості творчо-технологічної інтерпретації звукорежисера, які впливають на образну структуру музичного твору у звукозаписі;

набули подальшого розвитку:

– традиційна класифікація видів творчої діяльності звукорежисера;

– осмислення ролі українських фольклористів і музикознавців в історії українського звукозапису;

– дослідження професійних якостей звукорежисера, визначення спеціалізацій творчо-професійної діяльності, напрямів і жанрів звукозаписів українських звукорежисерів, таких як А. Белозьоров, Л. Бильчинський, Ю. Вінник, Т. Вінницька, М. Дідковський, В. Лещенко, А. Мокрицький, І. Прима, І. Ступка, О. Фокін, Д. Чешко, Ю. Щелковський;

– аналіз впливу звукотехнічних засобів художньої виразності звукорежисури на тембрально-просторові й інтонаційно-естетичні характеристики, на формування художнього образу музичного твору у звукозаписі; а також виявлення ролі програмних комплексів об'єктивного представлення звукових сигналів у вивченні акустичних характеристик звукозаписів музичних творів і їх подальшому творчо-технологічному дослідженні.

Теоретичне та практичне значення одержаних результатів полягає в можливості їх використати в подальших наукових дослідженнях, спрямованих на вивчення художньої діяльності звукорежисерів і міжкультурної інтеграції творчого досвіду вітчизняних спеціалістів окресленої професії в сучасний мистецький простір. Результати роботи можуть бути застосовані при викладанні дисциплін «Звукорежисура», «Мистецтво звукорежисури», «Студійна звукорежисура», «Основи звукорежисури», «Звукорежисура кіно і телебачення». Матеріал дисертації може стати основою для розроблення спецкурсів «Творчо-технологічний аналіз звукової композиції», «Історія звукорежисури» й ін.

Запроваджені в науковий обіг термінологічний апарат й історичні відомості можуть бути корисними у творчій діяльності сучасних звукорежисерів, які прагнуть досягти максимально позитивних результатів в окресленій

мистецькій діяльності. Окремі положення дисертації можуть знайти розвиток у наукових розробках мистецтвознавчого й культурологічного спрямувань.

Апробація результатів дослідження. Текст дисертації апробовано під час обговорення на засіданнях кафедри сценічного та аудіовізуального мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (2007–2017 рр.). Основні положення дослідження були викладені в доповідях на *міжнародних* («Міфологічний простір і час у сучасній культурі» (12–13.12.2003 р., м. Київ); «Україна – Світ: від культурної своєрідності до спорідненості культур» (25–26.05.2006 р., м. Київ); «Современные аудиовизуальные технологии в художественном творчестве и высшем образовании» (26.03.2011 р., м. Санкт-Петербург); «Человек – Культура – Искусство – Творческая личность» (02–04.02.2011 р., м. Київ); «Современные аудиовизуальные технологии в художественном творчестве и высшем образовании» (24.03.2012 р., м. Санкт-Петербург) і *всеукраїнських* («Мистецька освіта та мистецтво освіти в контексті формування сталого суспільства» (12–13.05.2005 р., м. Київ); «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (23–25.11.2007 р., м. Київ); «Культурно-мистецьке середовище: технології та сучасність» (11–12.11.2008 р., м. Київ); «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (11–12.11.2009 р., 11.12.2010, 11.12.2011, 11.12.2012, 16.04.2015, 20.04.2017 рр., м. Київ) наукових конференціях.

Публікації. Основні положення дисертаційної роботи висвітлено у 18 одноосібних публікаціях: 6 – у фахових виданнях України з мистецтвознавства (одна з яких включена до міжнародних науково-метричних баз); 1 – у зарубіжному науковому періодичному виданні (РФ); 11 – у збірниках матеріалів конференцій.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, десяти підрозділів, висновків, списку використаних джерел, додатків. Основний обсяг дисертації становить 178 с.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЗВУКОРЕЖИСЕРА

1.1. Звукові технології в мистецтві та їх творча складова

У працях, присвячених теорії, історії та практиці звукорежисури, а також її звукотехнічним основам, автори викладають власні теоретичні та практичні напрацювання. У їх роботах майже всебічно розглянуто технічні та мистецькі особливості професії, що дає нам змогу дослідити, зібрати й удосконалити детермінанти творчої діяльності звукорежисера.

З метою збору і дослідження аналітичного матеріалу нами проаналізовано монографії, дисертації, наукові статті, підручники, науково-педагогічні розвідки та науково-популярні видання за такими напрямками: теорія творчої діяльності людини; історія звукозапису; визначення понять «звукорежисер», «звукорежисура»; характеристика дуалізму техніки й мистецтва в діяльності звукорежисера; звукотехнічні основи звукорежисури; комп'ютерні, мультимедіа та звукові технології; звукорежисура в театральному, кіно-, радіо-, теле- та музичному мистецтвах.

У наукових працях, науково-популярних виданнях та історичних джерелах, у яких зазначено теоретичні аспекти та практичні надбання в галузі звукорежисури, обґрунтовано творчу діяльність звукорежисера як синтетичну, що поєднує в собі ознаки і техніки, і мистецтва. Серед таких ознак – взаємопов'язаний історичний розвиток звукових технологій і мистецтв; принципи використання апаратних і програмних комплексів (засобів художньої виразності звукорежисури) з метою творення мистецького доробку; науково-термінологічний і поняттєвий апарат звукорежисури, запозичений композиторами-теоретиками і вченими ХХ століття з мистецтвознавства й точних наук (фізика, акустика, математика); способи об'єктивної здійсненої інтерпретації звукорежисером твору мистецтва під час його перенесення в акустичну форму; здійснення творчої

діяльності звукорежисером у таких видах мистецтва, як кіно, театр, телебачення, радіо, музика, дизайн; становлення звукорежисури як науки, що охоплює різні сторони мистецтва, і як об'єктивного знання.

Проблематику історії українського звукозапису, а саме: перших етнографічних записів, каталогів фонографічних валиків і грамплатівок, грамофонних товариств, механічні й оптичні технології звукозапису початку ХХ ст., перші звукозаписи виступів таких митців, як М. Лисенко, О. Петляш, Леся Українка, М. Садовський, М. Кропивницький, Л. Сабініна, Л. Манько розкривають М. М. Зьола [79] у статті «Прижиттєві грамзаписи М. В. Лисенка на фоні проблем української дискографії», М. Й. Зьола [78] у статті «Унікальні українські грамплатівки дореволюційного і довоєнного періоду в приватних колекціях. Проблеми введення звукових реліквій України в культурний обіг», А. Железний у своєму історичному огляді аудіовидань на платівках «Наш друг – грамплатівка» [68], І. Клименко в статті «Дискографія української автентичної етномузики: проблеми першопрохідця» [95], С. Максимюк у книзі «З історії українського звукозапису та дискографії» [128]. Історію звукозапису від механічних музичних інструментів, грамзапису до магнітофона, а також поєднання техніки й творчості, мистецтва подано в книзі Л. Волкова-Ланітта «Мистецтво збереженого звуку» [43]. Історію грамофонної платівки, технології та способи звукозапису, особливості психологічного сприйняття звуку розглядає Є. Регирер у книзі «Грамофонна платівка» [180]. Історії становлення творчої професії звукорежисера від суто інженерної діяльності, на початку ери виникнення звукозапису, до появи перших незалежних звукорежисерів у другій половині ХХ століття присвячено один із розділів праці Ф. Ньюела «Звукозапис: акустика приміщень» [157]. Також періодизації та класифікації процесів історії звукозапису репрезентовано в дослідженнях Н. Рахманової «Звукорежисура джазової музики як стильовий феномен» [178; 179] та О. Коваленка «Музичний звукозапис як феномен культури».

Технічна частина праці Ю. Козюренка «Сучасні електропрограваючі пристрої» [101] присвячена технологіям звукозапису й історії вітчизняних і

зарубіжних технологій записування звуку (грамзапис, магнітний і цифровий звукозаписи). Автор висвітлює історію багатоканального звукозапису, починаючи від 4-х каналних пультів і закінчуючи 24–36-канальним звукозаписом. Окремо науковець акцентує увагу на огляді фірми «Мелодія», зокрема таких її параметрах: оснащення студій звукозапису, технологічні та творчі особливості процесу звукозапису класичної й естрадної музики. Автор наголошує на творчій ролі звукорежисера, особливо в процесі запису естрадної музики, де здебільшого від нього залежить якість звучання та художня цінність музичного твору.

Основні дати й події в історії українських радіо та телебачення викладено у монографії І. Машенка «Енциклопедія електронних мас-медіа», у якій розкрито історію розвитку вітчизняних і зарубіжних мас-медіа, зазначено науково-технічні передумови появи радіо і телебачення XIX століття, радіофікації України і появи перших радіостудій, зародження в Україні телебачення та кіно, а також розвиток телерадіопростору України після 1990-х років [135; 136].

У дослідженні музикознавця Т. Коробки «В ефірі хор українського радіо» на основі архівних матеріалів викладено історію творчого колективу «Хор Українського радіо» від початку його створення (у 1930-х рр.) і до сьогодення. Крім концертної діяльності хору, Т. Коробка описує звукозаписи виступів колективу (їх жанри), приміщення та студії, де вони відбувались, а також зазначає роль Л. Більчинського як звукорежисера РБРЗ [107].

Зміст понять «звукорежисер», «звукорежисура», «характеристика діяльності звукорежисера» визначали такі автори, як Є. Власов, Є. Куц, В. Маньковський, Ю. Козюренко, А. Нісбет та ін.

Дуалізм техніки та мистецтва в діяльності звукорежисера підтверджується терміном, що складається з двох коренів, а саме: «звук» і «режисер». Режисер (від фр. *régisser* – «той, що завідує» та лат. *rego* – «керую») [25, с. 1112] розшифровується як художній керівник спектаклю, телефільму, а режисура – як діяльність. Режисер – той хто керує, управляє [144, с. 47], постановник [199, с. 485]. Тож можна припустити, що звукорежисер – це керівник, завідувач групи робітників та/або той, хто відповідає за художню якість

результату кінцевого звукового твору. Схоже трактування понять «звукорежисер» і «звукорежисура» вказано у «Великому тлумачному словнику» за редакцією В. Бусела, а саме: «Звукорежисер, спеціаліст зі звукорежисури, а звукорежисура – це творче забезпечення запису на магнітну плівку звукового твору мистецтва» [37, с. 449]. Відомим також є визначення «звукорежисер – це той, хто вирішує творчі завдання за допомогою технічних засобів» [219].

В інтернет-джерелах зустрічаємо тлумачення: «звукорежисер – це творча професія, пов'язана зі створенням звукових художніх образів, формуванням драматургії звуку, концепції звуку, створенням нових звуків і їх обробкою» [10]. У перекладах є англійські інтерпретації терміна «звукорежисер» – *sound director*, *sound producer*, *sound designer*, *sound supervisor*, *sound mixer*, які в Західній Європі й Америці характеризують окремі вузькоспеціалізовані напрями професійної діяльності. Існують визначення цих термінів й в українських науковців. Наприклад, В. Чернець надає таке визначення терміна «саунд-продюсер» – «фахівець у сфері музичного звукозапису та звукової режисури музичного виконання, відповідальний за створення якісного й мистецьки вартісного звукового образу фонограми твору (аудіоальбому) або виконання (концерту)» [232, с. 478]. Однак найближчим до нашого дослідження визначенням, на нашу думку, є перша номінація, оскільки вона передає саму суть поняття (той, хто творчо керує звуком) [117].

Відомий звукорежисер І. Вепринцев зазначає: «Звукорежисура в студіях радіомовлення, телебачення, грамзапису – це творче керівництво та організація процесу запису на звуконосій (зазвичай, магнітну стрічку) музичного, драматургічного, літературного твору, документального, навчального й іншого матеріалу для подальшого неодноразового відтворення, передачі в ефір і зберігання. Звукорежисура включає також управління засобами озвучення в театрах і великих концертних залах, обладнаних електроакустичними системами» [24, с. 400].

Культурологічні й естетичні концепти звукозапису наявні в працях Є. Куца, Н. Рябухи, В. Сибірякова та ін.

Серед культурологічних термінологій уживаними є такі концепти, як: звуковий текст; форма що звучить; звуковий простір світу; звуковий образ, які розрізняє Н. Рябуха [186].

Мистецтвознавчі пошуки феномену музичного звукозапису в наукових працях українських та зарубіжних авторів різняться висновками. Так, В. Старікова поділяє авторів на тих, хто вважає звукозапис наслідком технічного прогресу, і прихильників «художнього феномену» звукорежисури [203].

Звукорежисура в культурному просторі відіграє роль своєрідного носія художніх звукообразів і звукосмислів. Так, Є. Куш зазначає, що «фонокультура» – це конгломерат високих технологій і мистецтва, технічних засобів і теоретичних знань у сфері звукозапису, культурних «об'єктів» (зафіксованих на фізичному носії звукових подій), діалектичних зв'язків, що виникають на стику естетичного й індустріальних витоків [115, с. 13]. Автор репрезентує звукорежисуру як феномен художньо-технічної культури, складну діяльнісно-комунікативну систему, у якій технічні засоби є посередником у комунікативних процесах [115, с. 23–24]. Збільшує межі об'єкту звукорежисури й В. Сибіряков, визначаючи звукорежисуру як суму художньо-звукових практик (композиція, аранжування, оркестровка, виконавство), трансформацію засобу фіксації звуку в «акустичний музичний твір»; використовує поняття «мімезис звуку» для характеристики ідеального акустичного простору і його естетичного потенціалу [196; 197].

В. Маньковський у навчальному посібнику «Основи звукооператорської роботи» зазначає: «Основна мета звукорежисера – здійснення звукопередачі на високому технічному та художньому рівнях. Вона досягається шляхом керування низкою параметрів звукових сигналів, що передаються, таких як рівень гучності, частотний спектр, часові властивості звуку та характеристика спрямованості звукового випромінювача» [130, с. 6-9].

Дослідник визначає два способи такого керування звуковими сигналами, а саме: суцільно-творче управління (диригентом, виконавцями та звукорежисером) акустичними джерелами звуку (музичними інструментами) й управління за

допомогою звукотехнічних засобів під час звукопередачі, якому властива об'єктивація акустичних параметрів звукового сигналу та контроль впливу на естетичну складову музичного твору. Як приклад автор розглядає значення технічних засобів у передачі художнього звуку, а саме: акустичні, стильові характеристики мови, елементи мовної виразності, виражальні засоби музики та її функції в кінематографі [130, с. 6-9].

У праці Ю. Козюренка «Звукозапис з мікрофона» описано дуалістичні принципи творчої роботи звукорежисера, зокрема: особливості технології звукозапису звукорежисером, принципи розташування мікрофонів, звукової перспективи і звукових планів, специфіка акустичного й музичного балансів. Крім того, «[...] музичний баланс у звукозаписі – це одне з найскладніших завдань, яке постає перед звукорежисером [...]» – зазначає Ю. Козюренко [99, с. 101]. Так, автор репрезентує вплив технологій звукорежисури на музичні засоби виразності (динаміку, частотний діапазон, просторовість): «[...] динаміка є одним із засобів художньої виразності в музиці [...]» [99, с. 69]. Окрім того, він розглядає об'єктивний і суб'єктивний контроль якості звучання, художньо-технічні якості фонограм й особливості монтажу фонограм [99].

За схожими принципами побудована праця А. Нісбета «Звукова студія». Творчої сторони професії автор торкається в розділах про мовний і музичний баланси, де він розповідає про звукозапис художньої мови, музичних інструментів та зазначає про залежність тембральних, динамічних характеристик звучань у фонограмі від розташування мікрофонів. Дослідник розкриває процес створення звукової картини фонограм за допомогою звукових ефектів, особливості монтажу фонограм на магнітній плівці залежно від жанру. Виявляє характеристики звучання: темпоритм, тембр, частотну характеристику, часові характеристики [154]. Поєднання звукотехніки, технологій і мистецтва досліджено в працях, що стосуються електронної музики, а саме: у дисертаціях К. Черевка «Електронна музика як феномен культурно-цивілізаційних процесів ХХ – початку ХХІ століття» [231] та С. Шустова «Електронна музика в системі студійних жанрів» [237].

Б. Меєрзон у виданні «Акустичні основи звукорежисури, обладнання студій», окрім звукотехніки й теоретичного підґрунтя професії, теж окреслює творчі завдання, які вирішує звукорежисер під час своєї діяльності. Так, учений характеризує звуковий тракт (мікрофони, мікшерний пульти, акустичні системи), через який проходить звук, що записується. Звукорежисер у процесі звукозапису класичної музики намагається створити подібні звукові умови до класичного концерту, але при роботі в популярній музиці він має адаптувати характеристики звучань відповідно до певного жанру і стилю музики [140].

Щодо творчого звукозапису музичних колективів, то таку інформацію ми знаходимо в колективній монографії «Сучасна звукорежисура» за редакцією С. Осколкова, у якій автори порушують такі питання: історичний огляд розвитку та приклади творчого використання технологій звукорежисури; принципи розташування музичних колективів на сцені; способи звукозапису музичних колективів академічних і неакадемічних стилів музики; основні тенденції розвитку аудіотехнологій (мікрофонів, пристроїв обробки, звукозапису і відтворення) і їх застосування в процесі звукозапису, відтворення та зведення фонограм [200].

Існує безліч видань – наукових, науково-популярних, навчальних – про акустику й електротехніку, звукотехнічні основи звукорежисури. Усі вони є стрижневим підґрунтям до окресленої професії. Серед них виділимо праці І. Алдошиної, А. Ананьєва, Ф. Ньюела, Б. Меєрзона, В. Павлова, М. Сапожкова та багатьох інших. Наприклад, у роботі В. Павлова «Електронна апаратура у творчості звукорежисера» представлено звукотехнічні основи діяльності звукорежисера, починаючи від комутації обладнання й закінчуючи суб'єктивною оцінкою звучань, шкалами відчуття звуку та сигнальних рівнів, технічними принципами оцінки інтенсивності звучання, обробкою сигналу за рівнем, контролем і корекцією спектру тощо [165]. Схожі дослідження таких авторів, як І. Алдошина, Е. Вологдін («Електроакустика та звукове мовлення») [7], М. Сапожков («Електроакустика») [194], Б. Меєрзон («Акустические основы звукорежиссуры. Оборудование студий») тощо [140].

Теоретичною основою діяльності звукорежисера стала ґрунтовна праця, підручник з музичної акустики І. Алдошиної та Р. Прітса «Музична акустика» [6]. Учені класифікують музичну акустику як синтетичну науку, яка поєднує в собі акустику музичних інструментів і співочого голосу, акустику концертних залів і приміщень прослуховування, психоакустики (акустику слуху), техніку звукозапису, комп'ютерні музичні технології.

Акустичні основи звукорежисури й акустичне проектування студій звукозапису визначає Ф. Ньюелл у своїй роботі «Звукозапис: акустика приміщень» [157], однак фахівець не наводить математичних основ акустики, а поєднує практичні принципи будови й акустичного розрахунку студій з історичним розвитком технологій звукорежисури та їх синтезом із музичним мистецтвом.

А. Ананьєв у посібнику «Акустика для звукорежисерів» [8] визначив звукорежисуру як засіб управління світлом за допомогою звуків і визначив базовий комплекс наук, що становлять основу звукорежисури, зокрема: акустика, музична акустика, електроакустика, акустика приміщень, фізика, психофізіологія слухового сприйняття й ін. А. Ананьєв розробив практикуми та завдання для студентів-звукорежисерів із розрахунку рівнів звукового тиску, енергії звукового поля, а також здійснив дослідження в галузі спектрального аналізу звуку. У вступі до посібника автор визначає творчу діяльність та обов'язки звукорежисера, репрезентує його як індивідуальну творчу одиницю, співавтора музичного твору [8].

У довіднику «Акустика» за редакцією М. Сапожкова [4] викладається теоретичний базис – акустичні й електротехнічні основи звукорежисури. Окремий розділ творчої діяльності звукорежисера присвячено мастерингу (від англ. *mastering*) як технологічному процесу підготовки мікшованої звукової композиції для її якісного відтворення крізь задані звукотехнічні засоби, особливості якого розкриває у своїй праці Ф. Ньюелл «Мастеринг: погляд зсередини». Отже, на основі власного досвіду й інтерв'ю з відомими інженерами автор допомагає

розкрити найкращі риси звукозапису, що, своєю чергою, впливає на її естетичне сприйняття [158].

Характерні ознаки творчої діяльності звукорежисера простежено в працях, у яких предметом дослідження є звукорежисура, звук і музика в кінематографі, театрі, телебаченні та радіо, теоретичні й естетичні категорії, визначення ролі звукорежисера в кінематографі, звуковий образ в кінематографі, синтез музики, шумів і звуку із зображальним рядом. Серед авторів таких праць можна назвати: О. Авербаха, О. Бут, Є. Власова, Ю. Закревського, Н. Єфімову, Ю. Козюренка, З. Ліссу, О. Лішафая, І. Мащенко, К. Ратмана, Л. Рязанцева, Г. Фількевич та ін.

Особливостям створення звукової образності в кінематографі і на телебаченні присвячено дослідження таких науковців: З. Лісса [122], Л. Рязанцев [187], О. Бут (звукозоровий синтез, звукова картина, синтез звукозорової образності) [34], Ю. Закревський (звукозора образність) [71], Н. Єфімова [67] (естетика звуку на телебаченні) та ін.

Для розуміння творчості звукорежисера стрижневою є поставлена З. Ліссою проблема музики в кінематографі, розкрита в її праці «Естетика кіномузики», зокрема там актуалізовано питання: інструментовки, принципів передачі мікрофоном тембральних характеристик інструментів, що згодом позначається на можливості їх синтезу із відеорядом [122, с. 332]. Автор перераховує особливості багатомікрофонного звукозапису кіномузики, що дають можливість виокремлювати важливі для драматургії інструменти (або їх групи) та створювати необхідний музичний баланс, чим користуються композитори (і звукорежисери): так технологія перетворюється на мистецтво [122, с. 337]. Шуми також відіграють свою роль, і за допомогою інструментовки посідають своє місце у звуковому образі кіномузики.

Велике значення відіграють технології створення образності в аудіовізуальних мистецтвах. Так, мистецьким категоріям, таким як звукозапис, аудіовізуальна культура, інформація, мультимедіа, монтаж, вертикальний монтаж у словнику свого посібника «Звукорежисура» відводить місце звукорежисер-практик і педагог Л. Рязанцев. Автор також розкриває сутність звуку в

кінематографі та телебаченні й методи його синтезу із зображенням, функції музики і шумів у кінематографі, звукові плани й звукову перспективу [186]. Звуковий образ, саунд-дизайн та аудіовізуальні мистецтва репрезентує у своїй статті «Саунд-дизайн і музична драматургія, кіно та телебачення» О. Лішафай [125].

О. Бут у дисертації «Звук як компонент образної структури фільму» характеризує звук за часовими та просторовими параметрами, а також за тембром, висотою і силою звучання. На її думку, звук – це образний компонент, який перебуває в синтезі з такими категоріями, як: образність, звукова картина, звукове поле, озвучування, звукоутворення. Дослідниця вивчає звукоряд, що розгортається в просторі і часі, має багаторівневу структуру та є основою звукозорового синтезу. Окрім того, у науковій роботі охарактеризовано зміст таких мистецтвознавчих термінів, як: звукова партитура, синтез звукозорової образності, вмотивована і невмотивована музика, технічно-творча й творчо-технічна дилеми [34].

Ю. Закревський у праці «Звуковий образ у фільмі» розкриває зміст поняття «звукозорова образність у кіно» як передачу крізь звучання інформаційної складової, що несе для людини художній зміст (шуми, музика). Наводить приклади асоціативних зв'язків, що виникають, коли людина чує той чи інший звук (наприклад шум залізниці, потяга). У зазначеній роботі використано такі терміни: «художній образ», «звукорежисер», «звукооператор», «звуковий фон», «звукова композиція», «багатопланова звукова композиція», «звукова перспектива», «звукові мізансцени», «просторовість і плановість звучання», «монтаж» [71].

Н. Єфімова в праці «Звук в ефірі» розкриває творчі технології звукорежисера при створенні телепередач, а саме: роль музики в житті суспільства та структурі телетворів, будову і характеристики музичного кліпу, типи звукових партитур, виразні особливості музики й вплив музичних форм, драматургію, відбивки та заставки, монтаж музичних фонограм, а також – використання шумів і шумомузику, жанри ефірних передач та їх звукорежисуру.

Автор аналізує принципи будови звукових партитур фондових програм, за допомогою яких (характеру і темпоритму музики) підкреслюється драматургія телепередач, і розкриває суть синтезу музики й театру, партитури у фільмі-спектаклі, багатосерійних телефільмах, творах «літературного театру», фільмах-концертах, художньо-документальних телепрограмах [66]. Дослідниця презентує звукорежисуру як мистецтво наповнення образу ефірної передачі звуком: музикою, шумами, словом, інтонацією та висвітлює творчий бік роботи звукорежисера, етапи становлення його професії; наводить зв'язки, що виникають між виробниками програм і слухачами, описує механізм створення звукового образу на телеекрані [66].

К. Станіславська в монографії «Мистецько-видовищні форми сучасної культури» наголошує на важливості синтезу зорового та звукового образів у «театральних» жанрах на екрані за допомогою трансляції, адаптації (екранної версії), екранізації, оригінальної екранної форми, музичного відеокліпу, рекламного відеоролика, комп'ютерних відеоігор [202].

І. Мащенко в «Термінологічному словнику основних понять і виразів: телебачення, радіомовлення, кіно, відео, аудіо» характеризує діяльність головного звукорежисера радіо і телебачення так: «[...] керує творчо-виробничим процесом звукового вирішення телерадіопередач [...]» [136, с. 84]. Окрім того, дослідник подає таке визначення: «Звукорежисер телебачення є одним із членів знімальної групи. Він керує роботою зі створення і здійснення звукового вирішення телепередач і відеофільмів відповідно до загального творчого задуму, забезпечує художню й технічну якість звуку в екранному творі. Разом із режисером-постановником і композитором звукорежисер розробляють план звукової побудови відеофільму, телепередачі. Бере участь у створенні режисерського сценарію (експлікації), розробці мізансцен» [136, с. 159].

Творчий процес звукорежисури в театрі вивчали декілька мистецтвознавців. Дослідник Г. Фількевич у праці «Музика в драматичному театрі» описує театральні звукотехнічні засоби як мистецьку палітру творчої діяльності звукорежисера: мовну фонограму, мікрофонну техніку та різні звукові ефекти,

зокрема реверберацію, ефект імітації, ефект транспонування звукових частот, ефект панорамування звуку, ефект звукової перспективи. Автор називає організацію звукового супроводу вистави тональним образом сценічного твору, характеризуючи поняття звукової партитури та експлікації [226, с. 67].

Є. Власов у праці «Музика у виставі» характеризує творчу діяльність звукорежисера в театрі, зокрема, акцентує увагу на важливості вміння музично-шумового озвучення вистави. Так, на думку науковця, звукорежисер поєднує в собі спеціаліста-музиканта, режисера й інженера-техніка, який, керуючись своїми знаннями музики та техніки, творчо формує музичну картину вистави [39].

Інша праця того ж дослідника під назвою «Музичне оформлення драматичної вистави» характеризує процес створення звукорежисером художнього образу вистави, ролі музики в ній як уміння «[...] створювати настрій, акомпанувати переживанням героїв або контрастно підкреслювати їх, посилювати емоційну насиченість вистави, впливати на розвиток дії, розкривати смисловий і емоційний підтексти, передавати характер подій і ставлення до них [...]» [38, с. 8]. Є. Власов описує специфіку художнього й музичного оформлення вистави, особливості управління тембром звучання твору за допомогою різних принципів сполучення музичних інструментів в ансамблі (може бути одним із завдань при здійсненні звукозапису), що створює настрій вистави [38, с. 17].

Схожої думки щодо визначення простору діяльності звукорежисури дотримується й М. Ужинський: «Звукорежисер – це професія, пов'язана зі створенням звукових художніх образів, концепції звуку, формуванням драматургії звуку, створенням нових звуків із подальшою їх обробкою» [220]. Зауважимо, що Ужинський у статті «До визначення сутності професії звукорежисера в сучасному мистецтві» наводить свою інтерпретацію визначень таких понять, як: звукорежисер, концертна звукорежисура, театральна звукорежисура, звукорежисура ТБ і радіо. Дослідник так характеризує діяльність звукорежисера: «Концертному звукорежисеру необхідно відчувати створення

«музичної картини» на крок попереду [...]», «[...] звукорежисер – це безпосередній учасник творчої роботи музиканта [...]» [218].

На взаємозв'язок технічного і художнього оформлень вистави (фонограма і мікрофони) як художній прийом вказує Ю. Козюренко в книзі «Основи звукорежисури в театрі». Він також наголошує на важливості діяльності звукорежисера під час звукового супроводу вистави, підбору й компіляції музики та створення звукошумової партитури, звукозапису художньої мови або музичних інструментів, колективів [100].

«Нові технічні засоби створювали нові художні методи» [122, с. 340], – ця думка З. Лісси та приклад зміни розташування мікрофонів на надвеликий план для здійснення художніх завдань звучання (різкий тембр), – яскравий приклад творчого застосування технологій звукорежисера в кінематографі. Автор наводить такі ефекти, як: модифікація формант та обертонів, звукозапис із накладенням, відтворення звуку навпаки та приклади застосування таких ефектів в кінематографі.

Графічна музика, за З. Ліссою, це ще одна технологія фіксації, генерації звуку (окрім звукозапису): «[...] осцилограми або спектри звуків і шумів для кожного зображального ряду окремо записуються прямо на плівку, і таким шляхом також утворюються звукові та шумові явища, аналогічні тим, що отримуються при звичайному магнітофонному звукозаписі» [122, с. 346]. Подібну проблематику графічної фіксації звуку та звукових образів у творчості звукорежисера за допомогою технічних засобів (зокрема комп'ютерних технологій) пізніше розвивали: В. Шликов, В. Дінов, П. Ігнатов, А. Севашко.

Дослідники А. Ананьєв, І. Гайденко, В. Грищенко, Н. Дворко, В. Козлін, Ю. та І. Петеліни, О. Радзішевський, А. Харуто й ін. у своїх працях розкривають принципи проблематики фіксації й графічного зображення звукової інформації у звукових редакторах, секвенсерах та аранжувальниках, у засобах мультимедіа простору.

В. Козлін і В. Грищенко зосереджуються на графічній фіксації та зображенні нот-символів і міді-інформації в таких програмних нотаторах, як

«Avid Sibelius», а також у «Steinberg Cubase», «Propellerhead Reason» та іншому програмному забезпеченні. А. Ананьєв, А. Бондаренко, О. Радзішевський, А. Харуто досліджують амплітудно-частотні характеристики спектру натуральних джерел звуку, теорії звукових коливальних процесів, зображення їх у графіках. А. Бондаренко репрезентує у графічно-візуальній формі амплітуд спектру записані в акустичній формі події музичного твору [26].

Ю. та І. Петеліні, а також В. Шульгіна й А. Бондаренко досліджують можливості звукових програмних засобів у звукозаписі, обробці звуку й створенні нових звуків тощо, а також засоби графічного зображення у програмних комплексах звукових подій, які змінюються. Н. Дворко розкриває теорію суб'єктивного слухового сприйняття звуку, оцінювання фонограм і підтвердження результатів дослідження за допомогою аналізу прослуханої музики засобами спектрального аналізу. І. Гайденко й І. Ракунова досліджують звукові програмні комплекси в межах композиторської творчості з позицій аналізу способів графічної фіксації, обробки та синтезу звуку.

Класикою досліджень творчої та мистецької діяльності звукорежисера є праці таких авторів: Д. Гібсон, В. Дінов, Н. Дворко, П. Ігнатов, Ю. Козюренко й ін., у яких порушено такі питання: звукорежисура як синтетичний вид мистецтва, як практичний і науково-практичний вид діяльності звукорежисера, а також звукові технології, створення звукової композиції. Так, у підручнику «Основи звукорежисури» за редакцією Н. Дворко описано принципи поєднання творчості й технологій у діяльності звукорежисера, суб'єктивні та об'єктивні параметри оцінки фонограм, принципи аналізу фонограм щодо якості виконання запису та її естетичного впливу на слухача, а також основи зведення фонограм. Таким чином, звукорежисура постає як вид художньої творчості, а її інструменти позиціонуються як художньо-технічні засоби виразності [164].

В. Шликов у дисертаційній роботі «Звуковий образ в сучасних музичних фонограмах» досліджує поняття фонограми та її носія, а також «традиційного і нетрадиційного звукового образу», його створення і драматургію за технологіями сучасної звукорежисури. В. Шликов називає параметрами звукового образу

критерії суб'єктивної оцінки фонограм, а саме: просторове враження, акустичний і музичний баланси та ін. Дослідник надає власну класифікацію звукових образів музичних фонограм, а саме: історична (за принципом звукозапису), порівняльна (за якістю звучання й уявленнями про технології роботи звукорежисера), класична й сучасна, окрім того, тлумачення останніх він окреслює на прикладі творчості звукорежисерів Ю. Кокжаяна та С. Пазухіна [235, с. 71].

Наслідуючи В. Шликова, О. Коваленко представляє звукозапис як інструмент художньої творчості і як нову ланку творчої діяльності, а також як «артефакт культури у вигляді комп'ютерного файлу» [96; 97]. Теорії звукового поля та звукового простору, звукового образу, об'єктивного та суб'єктивного аналізу звукового простору розробляли й інші вчені. Наприклад, С. Васеніна в дисертації «Феномен музичного простору в концертній практиці та звукозапису» [35; 36] зазначає, що звукорежисер модулює та керує процесом створення єдиного звукового простору фонограми; А. Рустамов у науковій роботі «Звуковий образ простору в структурі художньої мови звукорежисури» аналізує тривимірні звукові образи в просторі звукозапису (фонограми), теорію об'єктивного (за допомогою приладів) і суб'єктивного аналізу звукового простору та просторового музичного образу [184; 185].

Особливості мистецької складової звукорежисерських практик висвітлено в праці В. Дінова «Звукова картина» [56] і дослідженні П. Ігнатова «Еволюція засобів художньої виразності у творчості звукорежисера» [82]. Так, до характеристики творчих практик створення художнього звукового образу слід віднести термін «фонографія» (як особливий вид організації звукового матеріалу в фонограмі, як результат перетворення звукових явищ, мовних і музичних звуків у цілісну звукову картину, звукові зображення), сформульований у виданні В. Дінова. Автор активно використовує такі мистецькі категорії, як звукові мізансцени, звукова перспектива, багатоплановий звуковий простір, панорамування звуку, фоноколористика (використання тембральних особливостей звуку), фонографічна композиція.

Таким чином, В. Дінов аналізує фонограми класичної музики за обраною ним фонографічною концепцією. Дослідник засобами художньої виразності визначає такі категорії: джерела звучання (звукоутворення і характеристики направленості музичних інструментів), мікрофонний прийом акустичних об'єктів, фонографічну стилістику, режисерську організацію музичних записів і редагування фонограм [56]. Окрім того, дослідник у роботі «Звукова картина» проводить аналогію між візуальним і слуховим сприйняттям людини, вказуючи, що візуалізація сприяє кращому запам'ятовуванню та навчанню, тренуванню слухових відчуттів звукорежисера, здатності митця створювати фонографічну картину [56].

Важливе значення в контексті нашого дослідження має теорія графічного зображення й слухової візуалізації звукового простору, викладена Д. Гібсоним у його праці «Мистецтво зведення», у якій звукорежисера постає як творче моделювання та візуалізація звукових образів, що віртуально можуть бути позначені в звуковому полі, яке створюють акустичні системи. Фахівець пов'язує особливості звукозапису музичного твору з його мелодією, ритмікою, гармонією, аранжуванням, пісенною структурою, якістю обладнання й особливостями зведення. Він порівнює звукові хвилі, що генеруються акустичними системами, зі звуковими образами, визначає зміст понять гучності, частоти, панорами та візуалізує звукові образи [47].

А. Севашко у виданні «Звукорежисера і запис фонограм. Професійне керівництво» розкриває «фотографічну технологію» полімікрофонного звукозапису, де здійснює візуалізацію розташування віртуальних звукових об'єктів у фонограмі. Автор характеризує звук за музичними й технічними принципами, а саме: за тембром, динамічним і частотним діапазонами, тривалістю. Серед пропонованих ним технологій звукорежисери – багатомікрофонний звукозапис, візуалізація та локалізація віртуальних звукових об'єктів у фонограмі, створення правильного звукового поля для його моделювання [195].

П. Ігнатов у дисертаційній роботі «Еволюція засобів художньої виразності у творчості звукорежисера» визначає творчі й технічні завдання такого спеціаліста, розкриває зміст поняття «звукорежисер-інтерпретатор», аналізує загальний розвиток технічних засобів звукорежисури, характеризує її засоби художньої виразності. Автор вводить такі терміни: художній монтаж програм, полімікрофонний запис, звукоглядацький образ, просторовий звуковий образ; розглядає детерміновані (художня активність, закони побудови звукової програми тощо) і недетерміновані складові (смак, культуру, ерудицію, досвід) творчої участі звукорежисера в загальному процесі звукозапису. Автор наголошує на ефекті посилення суб'єктивного враження музичного твору через фонограму й використовує поняття «просторова локалізація» (розташування слухача у звуковому просторі). «Живим слухацьким досвідом» П. Ігнатов називає той «музичний образ» (гештальт-образ), який сформувався в слухача в процесі слухового сприйняття природних натуральних звуків у різних умовах [82].

Дослідник також характеризує детермінантні ознаки нових засобів художньої виразності звукорежисури, які пов'язані зі звуковим простором у мистецькій площині, а саме: повноцінне формування акустичного простору, уведення в музичну тканину нових тембрів, збагачення музичної фактури твору за рахунок регулювання його тональних характеристик, гучності, часових і просторових параметрів, що дозволяє забезпечити повноцінне сприйняття слухачем естетичної та семантичної інформації, синтезованого художнього звукового простору [82].

Віртуальний і музичний простір фонограм, стильові та жанрові особливості звукорежисури вивчає Н. Рахманова в дисертації «Звукорежисура джазової музики як стильовий феномен» [178; 179]. Посилаючись на Э. Назайкінського [152, с. 17], авторка вводить такі поняття, як «жанрово-стильовий алгоритм звукозапису», а також «звукорежисерський стиль» і «стиль звукозапису», що залежать від жанрово-стилістичної спрямованості музичного твору. Метод аналізу фонограм Н. Рахманова репрезентує як «компаративний», що повинен

проводитися в спеціальних умовах і головною відмінністю якого є опора на слухове сприйняття [178; 179].

Окрема ланка творчо-мистецької діяльності звукорежисера, а саме – її наукова складова, постає в науково-педагогічній діяльності таких учених, як: Н. Белявіна, В. Грищенко, В. Козлін, Є. Куц, А. Ананьєв, О. Бут та інших представників української школи звукорежисури. Слід згадати й про навчальні розробки В. Козліна «Організація моніторингу звуку на комп'ютері» та «Фізичні основи впливу смичка на струну скрипки», у яких професор пропонує впроваджувати в навчальний процес комп'ютерні програми-тренажери, що здійснюють моніторинг якості звуку (висота, ритм) у вокалістів і виконавців на струнних інструментах; допомагають виконувати технічні вправи на розвиток пальцевої й іншої технік виконання; імітують справжній оркестр і замінюють акомпаніатора; сприяють усвідомленню теорії музики та сольфеджіо [98]. В. Грищенко розкриває окремі аспекти в галузі звукорежисури у підручнику «Композиція та комп'ютерне аранжування» [49].

У дисертації Н. Белявіної «Педагогічні умови використання комп'ютерних технологій на початковому етапі музичної освіти» проаналізовано психологічні механізми впливу технології мультимедіа, які базуються на миттєвості та процесуальності слухового сприймання, синтезу вербалізованих і невербалізованих образів, синхронізації й інтеграції часово-просторових і візуально-просторових знань. До традиційного навчального комплексу «учень-викладач» додається технічний носій навчальної інформації – комп'ютер, який є комплексною навчальною системою [21]. Також науковець є автором підручника «Методологія та методика викладання фахових мистецьких дисциплін», у якому вперше зазначено методологічні та методичні основи мистецької освіти на прикладі виховання фахівця мистецької сфери – звукорежисера. Серед дидактичних основ навчального процесу та методів навчання як основи формування фахових знань автор представила «[...] принципи формування у звукорежисерів способів диференціації звукових уявлень, системи слухових

навичок та звукової орієнтації на основі використання звукослухової наочності» [20, с. 5-6].

Окрім того, дослідниця пропонує методи наукового виховання звукорежисера: «[...] звукорежисер розглядається як дослідник-мистецтвознавець, який повинен мати науково-технічні знання представлення про еволюцію засобів художньої виразності в мистецтві звукових технологій, а також володіти методологією аналізу аудіовізуального твору на основі музично-звукової та технологічної концепції твору» [20, с. 5-6]. Н. Белявіна визначає, що «[...] художньо-образне мислення звукорежисера відбувається в триєдності процесів сприйняття, оцінювання та творчості [...]», а також виявляє «[...] механізми утворення “звукового” та “слухового” образів й методологічні основи музично-звукового та творчо-технологічного аналізів [...]», пропонуючи «[...] педагогічну концепцію професійних компетентностей фахівця аудіовізуальної сфери – звукорежисера [...]» [20, с. 7].

Констатуємо, що наразі недостатньо спеціальних досліджень, у яких розкриваються особистісні якості звукорежисера та специфіка його творчо-практичної діяльності. Одним із дослідників творчої діяльності вітчизняних звукорежисерів був Б. Меєрзон, який у серії статей охарактеризував творчі портрети видатних звукорежисерів: Д. Гакліна, В. Бабушкіна та А. Гросмана [141; 142]. Так, В. Меєрзон вважає, що у творчій діяльності звукорежисера важливі: відмінне знання музики, «[...] уміння вільно орієнтуватися в будь-якій найскладнішій партитурі, володіти знаннями про особливості виконавського мистецтва у всіх його жанрах від сольного до оркестрового та хорового. Треба мати тонко розвинений музичний смак і пам'ять. Записи, зроблені Д. Гакліним, завжди вирізняються високим художнім рівнем, саме тому, що він досконало володіє всіма цими якостями» [142].

У творчому портреті ще одного відомого звукорежисера В. Бабушкіна Б. Меєрзон виокремлює такі риси: інтуїтивно створює новий стиль звучання студій; розуміє важливість технічної підготовки, оскільки неправильне використання технічних засобів призводить до погіршення звучання; знає, що

«[...] естрадна та танцювальна музика має величезну кількість стилєвих напрямів й історично сформованих тенденцій усередині жанру та звукорежисеру треба їх знати і враховувати під час запису [...]» [141; 142].

Творчість американських звукорежисерів, «індивідуальний звукорежисерський стиль» Ф. Плата, Г. Чапмана і Ф. Лайко репрезентує дослідниця Н. Рахманова [178; 179].

Серед дослідників творчості українських звукорежисерів слід назвати С. Максимюка, Р. Вахрамєєву, Б. Деменко, Н. Зінченко, В. Кузик, К. Луганську, О. Литвинову, І. Машенко, М. Ужинського. Так, Т. Омельченко в статті «До 90-річчя від Дня народження Леоніда Антоновича Бильчинського» розкриває постать видатного майстра звукорежисури, заслуженого працівника культури УРСР, звукорежисера вищої категорії РБРЗ, музикознавця, педагога, доцента Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Також про Л. Бильчинського писали Р. Вахрамєєва, Б. Деменко, Н. Зінченко, В. Кузик, К. Луганська [162].

О. Литвинова у виданні «Музика в кінематографі України» викладає коротку біографічну характеристику українського звукорежисера кіно О. Бут, у якій зазначає її творчі доробки, де вона є режисером і звукорежисером кінострічок та документальних фільмів, звукорежисером аудіоальбомів. Зокрема: режисер і автор музики документальних фільмів «Як вітер» (2001), «Відтінки» (2001); звукорежисер стрічок «Мій Гоголь» (2005), «Маєстро Стефан Турчак» (2006), а також аудіоальбомів гурту «Володар» (1999), ансамблю «Буття» (2000–2010) [123, с. 127].

Кінознавець Н. Махтіна в довіднику «Спілка кінематографістів України» надає інформацію про життєвий і творчий шлях таких звукорежисерів і звукооператорів кіно, як Л. Мороз, Л. Рязанцев, В. Лукаш. Наприклад:

1. Рязанцев Л. В. – український звукооператор і звукорежисер, викладач КНУКіМ, професор, доцент, заслужений працівник культури України (2008). З 1961 року – звукорежисер кіно і телебачення. Член Спілки кінематографістів СРСР. Працював інженером Мінської кіностудії науково-популярних і

документальних фільмів (1966–1967 рр.), старшим інженером «Київнаукфільму» (1967–1973 рр.), оператором «Укртелефільму» (1973–1977 рр.). З 1977 року працює на «Укркінохроніці». Член Національної спілки кінематографістів України з 1977 року [201, с. 135-136].

2. Лукаш В. М. – український звукорежисер, композитор, завідувач кафедри звукорежисури Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, доцент, президент Київського благодійного фонду сприяння телекіновиробникам «Мегаполіс», голова Асоціації звукорежисерів кіно і телебачення Національної спілки кінематографістів України [201, с. 96].

3. Мороз Л. М. – видатний український звукооператор, з 1967 року – звукооператор студії «Київнаукфільм», а також заслужений працівник культури України (1994 р.) [201, с. 109].

Дослідження творчості свого наставника, викладача і майстра здійснила випускниця магістратури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв Т. Маковій, проаналізувавши творчість українського звукооператора, заслуженого працівника культури України (1994 р.), члена Національної спілки кінематографістів України (1973 р.) Мороза Леоніда Аврамовича [127, с. 45-47].

Л. Мороз понад 40 років (1958–2000 рр.) брав участь у створенні понад 1 500 документальних фільмів, серед яких: «Чи думають тварини» (1970 р.; Гран-прі «Золотий голуб» МКФ м. Лейпциг, 1971 р.; Державна премія, 1973 р.; Диплом XXV МАНК м. Київ); «Як козаки у футбол грали» (1970 р.); «Залізний вовк» (1999 р.); Приз за кращий фільм у категорії фільмів для дітей МКФ «Крок», 1999 р.) та багато інших [127]. Митець майже п'ятнадцять років працював у Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв на кафедрі звукорежисури та кафедрі мистецьких технологій і випустив понад двохсот фахівців мистецької сфери – звукорежисерів.

У мережі Інтернет є окремі відомості про українських звукорежисерів і звукооператорів (на жаль, інформація там не завжди перевірена), а саме: Н. Домбругову, Н. Трахтенберга, В. Бебешка, К. Когана, В. Лукаша, Л. Мороза, В. Папченка, Л. Рязанцева, Ю. Щелковського, І. Нестеренка й ін. В електронному

виданні «Газета.ua» С. Брунь у статті «Найуспішніші звукорежисери – колишні музиканти» подає інтерв'ю зі звукорежисером українсько-британського спільного підприємства «Комора» К. Костенком [30].

Творчу діяльність Ю. Вінника (звукорежисера української філії фірми «Мелодія») описали в окремих статтях дослідники Т. Погасій, Д. Маринін у виданні «CN-Столичні новини», а також С. Максимюк. Біографію відомого звукорежисера фірми «Мелодія» і диригента Ю. Вінника Т. Погасій висвітлює також в «Енциклопедії сучасної України» [167]. С. Максимюк посилається на декілька найцінніших для української культури звукозаписів Камерного хору ім. Б. Лятошинського під керівництвом В. Іконника, здійснених Ю. Вінником: запис творів М. Березовського, А. Веделя та Д. Бортнянського 1986 року в Кирилівській церкві в Києві («Мелодія», СЮ 28633 001, 1989 р.); запис шістнадцяти концертів А. Веделя 1987 року в соборі Святої Софії в Києві на трьох довгограйних платівках («Мелодія», СЮ 29569 001, 1990 р.) [127, р 152].

Нами в статті «Творча діяльність українських звукорежисерів на прикладі Київського будинку звукозапису Національної радіокомпанії України 1960–1980 рр.» проаналізовано творчу діяльність звукорежисерів РБРЗ: Ю. Вінника, Л. Бильчинського, А. Белозьорова, Л. Кауфмана, Н. Ключник, В. Литновського, Є. Нефьодової, Г. Салова, Т. Вінницької, Д. Чешко, І. Прими, Ю. Щелковського, В. Лещенко, А. Мокрицького та Л. Дідковського [62].

Отже, нами визначено, що в працях українських і зарубіжних науковців, дослідників-практиків проаналізовано теорії творчої діяльності людини; описано історію звукозапису; визначено зміст понять «звукорежисер», «звукорежисура», охарактеризовано дуалізм техніки й мистецтва в діяльності звукорежисера; визначено звукотехнічні основи звукорежисури; окреслено роль комп'ютерних, мультимедіа та звукових технологій у звукозаписі; вказано місце звукорежисури в театральному, кіно-, радіо-, теле- та музичному мистецтвах; зазначено творчі доробки звукорежисерів. Названі автори заклали термінологічну, методологічну, теоретичну та практичну основи звукорежисури.

У роботах дослідників викладено творчо-мистецькі аспекти діяльності звукорежисера, зокрема зазначено історію звукозапису, описано механізм його здійснення; проте послідовність і логіка дослідження специфіки творчої діяльності звукорежисера, її ретроспективний огляд потребують суттєвого доповнення. Так, не до кінця визначено взаємозв'язки та закономірності, які впливають на результат творчої діяльності звукорежисера, а також кінцевий звуковий образ композиції. Не розкрито розуміння саме творчої діяльності в українській звукорежисурі, а також ґрунтовно не досліджено процес і можливості творчої інтерпретації звукорежисером звукового образу твору мистецтва. Окрім того, не описано історію творчої діяльності українських звукорежисерів другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

1.2. Особливості творчої діяльності звукорежисера

Поняття діяльності й творчості як складника мистецької діяльності в науці визначають з позицій антропології, мистецтвознавства, культури, психології, онтологічного й філософського змісту. Для теоретичного обґрунтування дослідження нами розглянуто культурологічні, мистецтвознавчі та психологічні теорії, а також витоки понять «діяльність» і «творчість».

Сучасні українські вчені ґрунтовно вивчають культурологічні фактори діяльності: феномен діяльності (Н. Больша, О. Будник, В. Вишняков, Н. Єфімчук, В. Лихвар, Є. Подольська); культуру як результат діяльності людини (А. Баканурський, Д. Берестовська, Н. Горбач, Я. Денісов, Л. Дещинський, Р. Зінкевич, Г. Краснокутський, Л. Сауленко, С. Терський, І. Тюрменко, В. Чернець, О. Чумаченко, М. Юрій). Так, Н. Больша, Н. Єфімчук у термінологічному словнику з культурології визначають діяльність як «[...] специфічну форму ставлення людини до навколишнього світу і до себе, яка виражається в доцільних змінах і перетворенні світу та людської свідомості [...]» [211]. Є. Подольська, В. Лихвар трактують діяльність як спосіб існування людини [168, с. 13]. О. Будник визначає діяльність у філософсько-культурологічному сенсі «[...] як

свідому активну взаємодію людини з навколишнім світом, кінцевим результатом якої є створення предметів матеріальної чи духовної культури» [33]. В. Чернець позначає сукупність сфер діяльності як об'єднувальний культурний чинник, певний культурний простір, «сукупність публічних сфер соціокультурної діяльності, які повною мірою здатні забезпечувати культурні, мовні, інформаційні потреби громадян» [232, с. 6; 110].

Поняття «діяльність» тісно пов'язане з творчістю, детермінацією соціальних взаємин, практикою, духовними пріоритетами людини [33]. Наприклад, на думку М. Юрія, людину від тварин вирізняє перетворювальна діяльність [236]. А. Баканурський стверджує: «[...] саме в культурі людина може визначити свої проблеми й цілі своєї особистої діяльності [...]» [113, с. 7], а І. Тюрменко зазначає, що «[...] культура через осмислену діяльність людини визначає міру людського в самій людині та суспільстві [...]» [217]. Д. Берестовська тлумачить діяльність «[...] як форму соціальної активності, що спрямована на перетворення дійсності [...]» [18]. Л. Дещинський й інші автори «Історії української та зарубіжної культури» визначають культуру як спосіб людської діяльності [85], а О. Будник у своїй дисертації значну увагу приділяє вітчизняному філософу С. Кримському, який вивчав питання сутності та змісту феномену діяльності [33].

Таким чином, діяльність постає як спосіб існування людини [168, с. 13]. Її здійснює особистість [23], яка свідомо ставить перед собою цілі [168, с. 13] щодо такої дії в онтологічній реальності. Більшість з проаналізованих визначень людської діяльності характеризують її як вищу форму активності людини, як такої, що відрізняється від звичайної життєдіяльності людини [210, с. 339]. Діяльність може бути практичною й охоплювати матеріально-практичні, інтелектуальні, духовні операції, зовнішні та внутрішні процеси. Також діяльністю є «[...] робота мислення, думки, пізнання та людське передбачення. Окрім того, через діяльність людина розкриває себе як соціальну істоту і знаходить своє місце у світі» [87, с. 36] [88, с. 6].

Діяльність можна поділяти на види та підвиди, як зазначає М. Каган і пояснює, що «[...] усі види діяльності подвоюються ще в одному відношенні,

постаючи як творча, продуктивна діяльність і репродуктивна, механічна». Крім того, він вважає, що існує діяльність комунікативна й та, що направлена на іншого об'єкта [87, с. 47].

Зауважимо, що діяльність людини у сфері культури визначає Закон України «Про культуру» від 2011 року: «Діяльність у сфері культури містить господарську, наукову, бібліотечну, інформаційну, музейну, освітню, культурно-розважальну діяльність, спрямовану на створення, тиражування, розповсюдження, демонстрування, популяризацію, збереження і використання культурних благ та культурних цінностей для задоволення культурних потреб громадян» [172].

Типізація діяльності залежить від способу інтерпретації людиною реальності, а саме: діяльність свідомості, матеріальна, мисленнево-творча, а також їх комбінації [193, с. 71]. Залежно від цілей суб'єкта існують перетворювальна та пізнавальна діяльність, а залежно від використовуваних засобів – матеріально-практична, практично-духовна, відображально-духовна [87, с. 47].

Серед видів діяльності виокремлюють: діяльність, яка породжує культурні цінності [236, с. 4]; [114], а звідси засоби й технології; діяльність як індивідуальне або колективне творення й інтерпретація творів, що мають культурну цінність [173]; стандартну діяльність з індивідуальними творчими ініціативами (винаходи, удосконалення технологій – система матеріально-технічного виробництва); постійний пошук індивідуального «творчого стилю»; художньо-творчу діяльність, у якій обов'язковою є наявність новизни, як і в будь-якому творі мистецтва [65, с. 42-43]. Діяльність у сфері культури містить різні види діяльності, зокрема й творчу діяльність, як зазначає В. Чернець [232, с. 462].

Є. Подольська вважає, що діяльність призводить до штучно створеного світу людської культури [168, с. 13]. Творча сторона діяльності породжує культуру, духовні форми активності людини – мислення, уяву, переживання, поведінку тощо [210, с. 340]. Продуктами людської діяльності (її творчості) є артефакти – феномени культури, народжені людиною речі, думки, винайдені технології або способи дії культури [168, с. 13]. Оскільки культура – це «друга

природа, створена людиною», «система матеріальних і духовних або ідеальних цінностей (сенси людського буття)» [217, с. 13]. Вона породжує не їх, а й саму людину як творця [81], перетворює природні і соціальні об'єкти (Є. Калюжна) [88, с. 6]. Отже, духовна культура є продуктом інтелектуальної й духовної творчості, а духовний світ людини – «суб'єктивно перероблений і своєрідно інтерпретований особистістю зовнішній світ у різних його проявах, що став ідеальним внутрішнім світом людини», зазначає В. Чернець [232, с. 455].

Діяльність суб'єкта – зовнішня та внутрішня – опосередковується та регулюється психічним відбиттям дійсності [118, с. 166]. Предметність діяльності виявляється у двох іпостасях: як чинник, який перетворює діяльність суб'єкта, і як образ предмета, психічне зображення його властивостей [118, с. 142]. М. Каган розглядає діяльність людини як соціальний, антропологічний, матеріалістичний фактори: «[...] під “діяльністю” слід розуміти спосіб існування людини і відповідно її саму правомірно визначити як дієву істоту» [87, с. 5].

Творчість – процес перетворення людиною природного матеріалу в нову реальність (Н. Бердяєв [17], А. Карпенко [110]), «[...] форма самодіяльності і саморозвитку людини, розгортання її сутнісних сил за мірками свободи, залучення до вищих смислів буття» (В. Чернець [232, с. 481]) й одночасно продуктивна форма інтелектуальної активності, результатом якої є нові знання, рішення, способи дії; утворення нового культурного феномену (форми, змісту, технології, смислу тощо).

Не можна ігнорувати той факт, що творчість, особливо наукова й художня, пов'язана зі створенням нового продукту, який оцінюється суспільством [83, с. 8]. Окрім того, творчість як діяльність спрямована на продукт, властивий людській праці [155], тобто культурний продукт. Саме тому продуктами творчості можна вважати будь-які «[...] відкриття, музичні й художні твори, рішення нових завдань в діяльності лікаря, вчителя, художника, інженера, а також штучне навколишнє середовище, духовні цінності, культуру [...]» [236, с. 1].

О. Чумаченко зазначає, що «[...] творча діяльність є чинником історичної динаміки соціокультурного розвитку [...]» і «[...] культурно-антропологічний потенціал творчої діяльності в межах предметного поля культурології [...]» може «[...] створювати альтернативу іншим різновидам діяльності, зокрема й негативним». Авторка також репрезентує поняття «інформаційна творчість» як те, що «[...] впливає на цінності й уявлення, норми і традиції та модель поведінки особистості в інформаційному суспільстві». А також виокремлює «[...] пізнавально-інтегративну та комунікативно-регулятивну функцію творчої діяльності, що забезпечує становлення інформаційного суспільства» [234].

Отже, згідно з розглянутими визначеннями, творча діяльність розглядається нами як процес створення якісно нових духовних і матеріальних цінностей культури [81]. У Законі України «Про культуру» творча діяльність визначається як «індивідуальна чи колективна творчість, результатом якої є створення або інтерпретація творів, що мають культурну цінність» [172; 232, с. 481]. «Естетичне освоєння і відтворення світу образно-символічними образами» включно із творчою художньою діяльністю визначається як мистецька діяльність [232, с. 466], а «засадничим моментом художньої творчості є акт самоідентифікації, який розгортається в процесі емоційно-образного, духовно-чуттєвого переживання як відтворення соціального, етичного та естетичного досвіду особи через вживання або перенесення в образ» [124].

Дослідники визначають звукорежисуру як *поліфункціональну сферу творчої професійної діяльності* (Н. Дворко, Р. Казарян, О. Русінова, Н. Єфімова) та виокремлюють три традиційні класифікації творчої діяльності звукорежисера:

1. *За видом мистецтва*, у просторі якого відбувається творча діяльність звукорежисера: екранні мистецтва (звукорежисура кінематографу, телебачення), музичне мистецтво (студійний, концертний, радіо-, архівний звукозапис), театральне мистецтво (звукорежисура театру, шоу), аудіовізуальне мистецтво.

2. *За сферами діяльності* звукорежисера: студія, концерт, театральна сцена, кіномайданчик, телевізійна студія, радіостудія, реставраційна діяльність,

концертний майданчик і театральна сцена, кіно-, теле-, радіостудія, студія звукозапису (звукозапис, мастеринг), архівний звукозапис (реставрація).

3. *За технологіями відтворення і фіксації звуку*: звукозапис (для концертів, кінематографу та телебачення й радіо; студійний, архівний і реставраційний перезаписи); відтворення та передача звуку в реальному часі (концерт, кіно, театр, телебачення і радіо); реставрація зразків давніх і пошкоджених фонограм – наприклад, що сформувався в 60-ті роки ХХ ст., коли виникла необхідність збереження фондових архівних звукозаписів; саунд-дизайн та обробка звуку [66, с. 20-24].

У нашому дослідженні ми пропонуємо доповнити традиційну класифікацію видів творчої діяльності звукорежисера їх підсумковими характеристиками, які уособлюють певні принципи роботи та вирізняються за такими ознаками: використання звукових технологій; творчо-практична діяльність; оцінка якості фонограм; творчо-технологічна інтерпретація.

Характеристика творчої діяльності звукорежисера за критерієм «використання звукових технологій» упорядкована відповідно до специфіки використання технологій у звукорежисурі:

а) за принципом фізичного перетворення звучань:

– перетворення акустичних звукових коливань у механічні (фонограф Едісона, грамофон); електромеханічних (сучасний програвач платівок) в електричні (мікрофон і гучномовець);

– перетворення електричних звукових коливань напруги в математичні значення, за допомогою яких фіксується інформація про стан звукової хвилі (аналого-цифрове і цифро-аналогове перетворення);

б) за джерелом звукового матеріалу:

– *музичний*: зустрічається в студії, трансляціях радіо й телебачення, запису саундтреків до кінофільмів, запису музичного супроводу до спектаклів у театрі;

– *мовний*: звукозапис побутової, художньої та дикторської мови на радіо, телеканалі, театрі, у кіно, для супроводу сценарію шоу-програми;

– *шумовий*: звукозапис, відтворення, обробка, музична редакція та підбір шумів, а також уже готових композицій з фонотеки радіо, телеканалу, театру;

в) *за типом технологічного процесу*:

– звукозапис, обробка, відтворення, реставрація;

– фіксація і видобування звучань (звукозапис, відтворення);

– обробка звучань за допомогою програмно-апаратного забезпечення або використання акустичних умов приміщення чи специфічних змін звучань акустичних випромінювачів.

Характеристика творчої діяльності звукорежисера за ознакою «творчо-практична діяльність» визначена тим фактом, що для здійснення творчої діяльності звукорежисер використовує цілий комплекс знань про мистецтво, техніку і технології, а також умінь і навичок роботи зі спеціалізованим обладнанням, зокрема комп'ютерним програмним забезпеченням. Набутий досвід і знання фахівець використовує для здійснення *творчо-практичної діяльності* (у цьому випадку нами вивчена можливість створення класифікації (або її наявність) творчих технологій звукозапису класичних музичних творів).

Низка авторів, зокрема П. Верна (P. Verna) та О. Зеленіна, пропонують одне з таких бачень принципів роботи звукорежисера під час звукозапису та мікшування класичної музики, поділяючи звукорежисерів на *пуристів (класиків), індивідуалістів і реалістів*. «Класифікацію напрямів класичного звукозапису першим застосував П. Верна в статті в журналі «Міх» в листопаді 2000 року» [73–75; 258],

Як зазначає П. Верна, істинний класичний звукооператор робить звукову фотографію, передаючи справжнє звучання лише за допомогою стереопари мікрофонів (два мікрофони) і не використовуючи багатодоріжковий і багатомікрофонний звукозаписи [258]. Наприклад, система просторового звукозапису «Дерево Декки» (*decca tree*, трикутник з трьох мікрофонів, які звисають над оркестром у точці диригента на високій стійці) використовували для запису класичної музики із середини ХХ ст. [74] (пуристи).

Реалісти використовують у роботі наявні технічні можливості, наприклад, багатомікрофонний роздільний звукозапис груп або інструментів симфонічного оркестру (на відміну від пуристів із двома мікрофонами загального плану). Крім того, вони застосовують у процесі міксування методики роботи з поп-музикою. Реалісти створюють власні способи імітації акустики приміщення та відтворення звукових композицій. Звукорежисери цього типу використовують техніки «підкреслення» проведення партій соло за партитурою або зміни загальної картини звукового простору твору, його тембральної й динамічної характеристики для комфортнішого прослуховування музики. Для них головне творче завдання – передача художнього образу, закладеного у звуковому просторі композиції, реальність тембрової характеристики звучання, яка передається без спотворень частотної та просторової складових.

Звукорежисери-реалісти використовують такі прийоми:

- *тембральну корекцію інструментів* для деталізації, чіткішого звучання інструментів оркестру, ансамблю тощо;
- *розташування багатьох мікрофонів* у потрібних точках приміщення;
- *змішування в необхідних пропорціях звуків ближнього, середнього і дальнього планів*, що дає можливість гнучкіше управляти просторовою звуковою картиною, розташовувати «віртуального виконавця» в її просторі.

Серед вітчизняних звукорежисерів, які використовують у своїй діяльності як класичні, так і змішані практики, слід вказати таких, як Л. Бильчинський, А. Мокрицький, М. Дідковський, а серед російських – Д. Гаклін, Д. Гросман, В. Віноградов тощо. У західній практиці зазвичай пуристами були звукоінженери та звукооператори, які мали обмежені технічні можливості епохи раннього звукозапису першої половини ХХ ст. Серед них – Ф. Гайсберг (F. Gaisberg), Ф. і М. Хампе (F. & M. Hampe), В. Дарбі (W. Darby), Б. Роял (B. Royal), Т. Райнеке (T. Peinecke), С. Уолкат (C. Walcutt), Ч. Шеуплейн (C. Scheuplein), Т. Нубл (T. Noble) та ін. «Класична музика – це, по суті, серія акустичних явищ, не підсилених і майже не оброблених, за винятком деяких авангардних композиторів ХХ ст.» – зауважує продюсер М. Хобсон (M. Hobson) [258].

Серед продюсерів і звукорежисерів, які використовують змішані практики, П. Верна (P. Verna) згадує К. Мунккасі (K. Munkacsi) [247] та М. Різмана (M. Riesman) [250]. Композитор, диригент і продюсер М. Різман та К. Мунккасі (продюсер класичної музики) співпрацюють з авангардними композиторами, зокрема, такими як: композитор П. Гласс (P. Glass) [90; 233; 249], композитор-мінімаліст С. Палестін (C. Palestine) [240; 250]. П. Верна так характеризує М. Різмана та К. Мунккасі: «[...] вони порушують усі правила класичної музики. Вони використовують запис у кілька доріжок, щоб захопити оркестр по частинах, а не як ансамбль. Крім того, вони застосовують у процесі мікшування методики роботи з поп-музикою. Вони створюють власні звукові ландшафти і реалістичні звукові композиції [...]» [258]. Зауважимо, що за цією характеристикою зазначені вище двоє спеціалістів навіть більше підпадають під другий тип класифікації.

Серед вітчизняних звукорежисерів, які використовують у своїй творчій діяльності змішані і традиційні практики звукозапису – Л. Мороз (звукорежисер, документаліст), Л. Дідковський (український музикант і звукорежисер), Н. Домбругова (звукорежисер, продюсер кіно і радіо), В. Лукаш (український звукорежисер, композитор), О. Мельник (український музикант і звукорежисер), Б. Міхневич (український звукооператор, звукорежисер); А. Мокрицький (український звукорежисер), Ю. Озиранський (український звукорежисер кіно), В. Папченко (український звукорежисер) та багато інших [201].

Отже, можна зробити висновок, що найбільш застосовуваним у сучасній звукорежисурі є *змішаний метод*, у якому залежно від творчих завдань використовують традиційні та сучасні практики. До традиційних практик зазвичай звукорежисери вдаються при звукозаписі класичної музики, де потрібні точна передача всіх тембральних особливостей і художнього звучання твору. У такому разі використовують мінімальні налаштування мікрофонів для передачі всіх нюансів звучання: просторовості, тембру, динаміки.

Характеристика творчої діяльності звукорежисера за ознакою «оцінка якості фонограм» спирається на принципи аналізу звукової цілісності художнього твору, коли звукорежисер повинен враховувати специфіку своєї

творчої діяльності, а саме – її *технічну та мистецьку складові* [61]. Перша стосується якісних показників обладнання і програмного забезпечення із запису, відтворення та обробки звуку. Отже, із технічного боку відбувається суб'єктивний та об'єктивний аналізи якості звучання та відтворення за допомогою звукотехнічного обладнання [61].

Аналіз якості звучання в технічній і творчій сферах здійснюють за допомогою *технологій об'єктивного і суб'єктивного аналізу*. Рекомендації щодо суб'єктивної оцінки якості музичних фонограм і методи експертної оцінки якості звучання були розроблені в рамках робіт міжнародних організацій радіо і телебачення CCIR (нині – ITU) [143; 241].

Оцінка якості звучання розглянута в роботах таких дослідників і практиків звукорежисури, як: Н. Флетчер (N. Fletcher) [242], В. Сноу (W. Snow), Д. Ганнета (D. Gannet), Дж. Керні (J. Kerny), А. Гілберт (A. Gilbert), Т. Грушеца (T. Grusec), М. Лавуа (M. Lavoie), Л. Тібо (L. Thibault), Дж. Джонстон (J. Johnston), І. Алдошина [7], Г. Аскінз, Н. Веселов, І. Горон, В. Грибов, В. Гученко, Н. Дворко, Ж. Дубовик, Ю. Ковалгін, Т. Міщанська, Б. Меєрзон, А. Понукалін, В. Ремізов, В. Уваров, А. Фадєєв, Е. Хрянін й ін. [80].

Суб'єктивні експертизи слухової оцінки якості фонограм були також запропоновані Б. Меєрзоном, І. Алдошиною, Н. Дворко [164]. У своїх працях дослідники спираються на стандарти «Щодо суб'єктивної оцінки якості музичних фонограм» таких міжнародних організацій радіо й телебачення, як Міжнародний союз електрозв'язку (МСЕ, англ. International Telecommunication Union, CCIR; нині – ITU) і Міжнародна організація радіомовлення і телебачення (Organisation Internationale de Radiodiffusion et de Télévision або OIRT – Євразійська організація національних державних телерадіокомпаній). Ці рекомендації пропонують аналізувати фонограми за такими характеристиками: просторове враження, прозорість, музичний баланс, тембр, стереофонічний ефект, художня якість (виконання), оркестровка, перешкоди, динамічний діапазон. Ці характеристики розроблено для оцінювання музичних фонограм, але, наприклад, за Н. Дворко, «[...] вони можуть бути використані з деякими поправками для оцінювання

звукової сфери аудіовізуального твору, який створений із різноманітних звукових компонентів – мови, музики, шумів» [164, с. 31; 245].

Серед стандартів суб'єктивного й технічного оцінювання якості звуку, а також звукотехнічного обладнання:

– «Перцептуальне вимірювання якості мовлення» (PSQM – Perceptual Speech Quality Measurement), у якому міститься вдосконалений алгоритм оцінки якості мови [253];

– ITU-R BS.1284-1 «Загальні методи суб'єктивної оцінки якості звучання» [239] від 12.2003 року;

– рекомендації МЕК 268-15 «Обладнання звукових систем» [223; 224];

– MCE-R BS.1679 (03/04) «Суб'єктивна оцінка якості звуку в додатках цифрового зображення для великого екрана для демонстрації в театральному середовищі» [166];

– AES-20-1996 та AES20-1996/2002 «Суб'єктивна оцінка акустичних систем», створений 1996 року, удосконалений і підтверджений 2002 року [5].

У методиці AES-20-1996 викладено вимоги й рекомендації з проведення слухових тестувань колонок – «Метод абсолютної оцінки якості звучання».

Вимоги:

– до умов прослуховування (вимоги до приміщення, порядку відбору та розміщення зразків і слухачів, вимоги до параметрів звуковідтворювального тракту);

– до процедури тестування (вибору програмного матеріалу, методів оцінки, порядку прослуховування, інтерпретації отриманих результатів);

– до підбору експертів (перевірка слухових порогів, досвіду прослуховування, способів тренування);

– до видів оцінювальних таблиць і способів статистичної обробки результатів.

Творча сфера аналізу стосується естетичної цінності і цілісності художнього твору, тобто тих параметрів, які характеризують твори мистецтва. Дослідники пропонують такі методи творчо-технологічного аналізу

звукорежисером художнього твору: експертиза, діагностика і оцінка [20, с. 187-188].

Експертиза поділяється на два види: «[...] суб'єктивна експертиза – аналіз “мовного”, “музичного” та “шумового” [...]» пластів, а також їх інтегральність. Синкретичність і поліфункціональність звукових пластів: «мови, музики, шумів і тиші»; «об'єктивна експертиза – експертиза акустичних параметрів приміщень, відкритих просторів та апаратурного комплексу» [20, с. 187-188].

Діагностика поділяється на: «[...] методи діагностики та вимірювання: спектральний аналіз, аналіз викривлень (спотворень) аналогового та цифрового сигналу (гучність, атака, спад); інформативні параметри зміни якості передачі сигналу (відносна середня потужність, амплітудно-частотна характеристика сигналу); встановлення виду технології запису, обробки та представлення “слухового образу” та моніторинг “особливостей звукозапису й специфіки обробки за допомогою програмних звукових процесорів”» [20, с. 187-188].

Естетична та семантична *оцінка* виявляє: стиль, жанр і форму організації звукового твору; принципи експозиції, розвитку та обробки звукового матеріалу; аналіз звукової композиції (музичний, драматургічний). Нами запропоновано поняття творчо-технологічного моніторингу фонограм – суб'єктивний аналіз у параметрах об'єктивних вимірів.

Характеристика творчої діяльності звукорежисера за ознакою «творчо-технологічна інтерпретація» стосується системи обробки звукової інформації, яка здійснює перетворення звичайної технічної дії на творчий процес, доводить загальне звучання фонограми не тільки до якісного стандарту за технічними характеристиками, але й до завершеної форми художнього твору, у якому наявні всі властивості, що характеризують його як витвір мистецтва. Так, Н. Корихалова розповідає про «фонографічну інтерпретацію», яка характеризує «[...] створюваний електроакустичним способом акустичний простір, перетворення тембру, динаміки, зміна атаки звуку, виділення окремих звукових планів [...]» [28, с. 63; 108, с. 197] і результатом якої є мистецький твір.

Творчо-технологічна інтерпретація звукорежисера – це створення або передавання за допомогою технологічних засобів структури, форми, авторської концепції, оскільки «[...] процес передачі, а особливо, запису музичного твору, не зводиться до техніки й уміння маніпулювати електроакустичною апаратурою [...]», оскільки це – художній процес, у якому «[...] звукорежисер є творчо активним співробітником виконавця і композитора [...]» [140; 141]. Саме під час «розпредмечування» – аналізу готових звукозаписів – та «опредмечування» – створення нового продукту – і здійснюється творчо-технологічна інтерпретація – процес творчо-технологічного «опредмечування», а саме – створення нового творчого продукту.

Висновки до розділу 1

У ході вирішення окреслених завдань нами визначено, що в працях (монографіях, наукових статтях, науково-педагогічних розвідках) українських і зарубіжних науковців, дослідників-практиків проаналізовано теорії творчої діяльності людини; описано історію звукозапису; визначено зміст понять «звукорежисер», «звукорежисура», охарактеризовано дуалізм техніки й мистецтва в діяльності звукорежисера; визначено звукотехнічні основи звукорежисури; окреслено роль комп'ютерних, мультимедіа та звукових технологій у звукозаписі; вказано місце звукорежисури в театральному, кіно-, радіо-, теле- та музичному мистецтвах; зазначено творчі доробки звукорежисерів, що стало термінологічним, теоретичним, методологічним і практичним підґрунтям для звукорежисури як виду творчої діяльності.

Історичні розвідки Ю. Козюренка, І. Мащенко, Е. Регірера й інших дослідників розкривають шлях, який пройшли техніка та технології звукозапису від зародження до рівня синтезу техніки й мистецтва у творчій діяльності звукорежисера.

Музично-теоретичні системи є теоретично-практичним базисом, у якому представлено термінологію (Ц. Когоутек), композиторів ХХ століття (нової

віденської школи, технічної й електроакустичної музики) і знання, необхідні звукорежисеру в мистецькій діяльності (Б. Асаф'єв, Є. Назайкінський, І. Способін).

Теоретико-практичні акустичні основи звукорежисури, викладені в працях І. Алдошиної, А. Ананьєва, Б. Меєрзона і М. Сапожкова, надають можливість встановити необхідні зв'язки між точними науками (фізикою й акустикою) і принципами використання звукотехнічних засобів, добору тих чи інших технологічних вирішень для досягнення конкретної творчої мети звукорежисером.

Використання цифрової звукотехніки, комп'ютерних технологій, програмного забезпечення є на сьогодні актуальним у діяльності музикантів і звукорежисерів. У процесі зародження інформатики виникла музична інформатика, нові технології цифрової обробки й запису звуку, комп'ютерного аналізу акустичних (об'єктивних) характеристик звукозапису (В. Бондаренко, В. Грищенко, В. Козлін, А. Харуто, В. Шульгіна й ін.).

Зазначено розробки авторів щодо визначення понять «віртуальний і музичний простір фонограм», «творча діяльність звукорежисера» й ін. Констатовано, що звукорежисери-дослідники використовують у своїх працях такі мистецькі категорії: «аудіовізуальна культура», «інформація», «мультимедіа», «монтаж», «вертикальний монтаж», «знак як звукова партитура», «синтез звукозорової образності», «вмотивована і невмотивована музика», «технічно-творча й творчо-технічна дилема» (О. Бут, Ю. Закревський, Н. Єфімова, Л. Рязанцев та ін.).

Виявлено дослідження зі звукорежисури в різних напрямках мистецтва, а саме: музика, кіно, театр, телебачення й радіо, у яких автори торкаються проблематики розкриття художнього образу, задуму композитора або режисера, драматургійних вирішень і виявлення художнього змісту звукового образу твору (О. Бут, Л. Рязанцев, Г. Фількевич).

Вивчено важливі для нашого дослідження поняття «фонографія» (В. Дінов), «мистецтво зведення» (Д. Гібсон). Також визначено засоби художньої виразності

звукорежисера, а саме: технічні та художні, детерміновані й недетерміновані, тобто фактичні зміни звукообразного стану в просторі композиції, який виражається через модифікації просторового розташування, тембру тощо (П. Ігнатов).

Виявлено окремий напрям української наукової думки у сфері звукорежисури, у межах якого вчені досліджують як теоретичні основи звукорежисури, так і методологічно-практичні сторони її побутування. Представлено низку досліджень щодо особистісних якостей звукорежисера та специфіки його творчо-практичної діяльності (С. Максимюк, Н. Махтіна, Б. Меєрзон, Т. Омельченко й ін.).

Проте аспекти творчої діяльності звукорежисера, становлення звукорежисури в Україні та світі потребують більш ґрунтовного дослідження. У наукових і науково-популярних виданнях творчі й мистецькі категорії переважно викладено разом із технічними характеристиками й термінами, історією звукозапису тощо. А отже, послідовність і логіку дослідження специфіки творчої діяльності звукорежисера не дотримано. Окрім того, не набув подальшого розвитку в наукових розвідках аспект поєднання техніки з мистецтвом за допомогою технології, а також не визначено взаємозв'язки, послідовності та закономірності, які впливають на результат творчої діяльності звукорежисера – на кінцевий звуковий образ мистецького твору. Відсутнє формулювання власне творчої діяльності в українській звукорежисурі, а також ґрунтовно не досліджено процес та можливості творчої інтерпретації звукорежисером звукового образу музичного твору. Відсутні праці з історії творчої діяльності українських звукорежисерів.

Визначено, що творча діяльність є процесом створення якісно нових матеріальних і духовних цінностей культури, а звукорежисура тлумачиться як поліфункціональна сфера творчої професійної діяльності. Представлено традиційну класифікацію видів творчої діяльності звукорежисера (за видом мистецтва, за сферами діяльності, за технологіями відтворення і фіксації), а також запропоновано доповнити традиційну класифікацію видів творчої діяльності

звукорежисера їх підсумковими характеристиками, що вирізняються за такими ознаками:

- використання звукових технологій (використання технологій і звукотехнічних засобів художньої виразності);

- творчо-практична діяльність звукорежисера, відповідно до способів звукозапису (пуристи, індивідуалісти та реалісти), термінологічна характеристика способів реалізації звукорежисером його діяльності, яку ввели О. Зеленіна та П. Верна;

- оцінка якості фонограм та аналіз звукової цілісності художнього твору, серед яких – технології об'єктивного і суб'єктивного аналізу, технічна та мистецька складові творчої діяльності звукорежисера. Окрім того, визначено, що дослідники пропонують такі методи творчо-технологічного аналізу звукорежисером художнього твору, як експертиза (суб'єктивна та об'єктивна); діагностика (методи діагностики та вимірювання, моніторинг особливостей звукозапису та специфіки обробки за допомогою програмних звукових процесорів); оцінка (естетична й семантична);

- творчо-технологічна інтерпретація як процес створення структури, форми, авторської концепції за допомогою технологічних засобів, оскільки запис музичного твору не зводиться до техніки і вміння маніпулювати електроакустичною апаратурою. Творчо-технологічна інтерпретація – це художній процес, у якому звукорежисер є творчо активним «співробітником виконавця і композитора» (Б. Меєрзон).

РОЗДІЛ 2

РЕТРОСПЕКТИВНІ РОЗВІДКИ ТВОРЧОГО СПАДКУ УКРАЇНСЬКОЇ ЗВУКОРЕЖИСУРИ

2.1. Загальні тенденції й підґрунтя виникнення звукозапису та професії звукоорежисера в Україні

Звук і музичне мистецтво, зумовлені рівнем розвитку техніки й технологій, супроводжують людину впродовж всієї історії, вони уособлюються в предметах матеріальної та духовної культури. Технології звукозапису пройшли складний і довгий шлях еволюції, корелюючи із давніми способами фіксації звукових коливань, починаючи від експериментів піфагорійців у Давній Греції, східного невменого запису, нотного стану Гвідо Д'Ареццо в XI ст. та закінчуючи вдосконаленням акустичних музичних інструментів у XVII–XVIII ст. і винайденням Т. Едісоном 1877 року фонографа [58; 64].

У кінці XIX – на початку XX ст. спостерігався активний культурний обмін, який стосувався не тільки сфери науки, але й техніки та мистецтва. Це зумовило творчі пошуки в мистецтві нових способів створення художнього образу та більш досконалих прийомів художньої виразності й, відповідно, спонукало опановувати новітні технічні засоби й технології. Завдяки таким тенденціям з початку й до кінця XX століття відбувались удосконалення музичного інструментарію (у тому числі електронного), поява технічної та електроакустичної музики (завдяки, також, і розвитку електроакустичної апаратури), винайдення способів синтезу звуку, штучної реверберації, аналогового і цифрового представлення звукових коливань.

У дослідженні виникнення творчої діяльності звукоорежисера на терені України ми окреслили вироблену нами для зручності хронологію розвитку технологій звукозапису, на яку спираємося в ході викладення матеріалу [58]. Так, з історичних оглядів нами зроблений висновок, що з 1880 по 1930 рік у звукозаписі переважають відносно прості музичні жанри (пісенні та мовні). Вони

відрізняються невеликою тривалістю звучання, яка збігається з об'ємом носія, а їх якість залежить від акустико-механічного перетворення.

У 1930–1950-х роках активно застосовують звукозапис для театрів, кіно, радіо; розпочинається історія телебачення.

У 1950–1980-х роках важливого значення набуває професія звукорежисера, її творча складова, чому сприяє виникнення великих студій звукозапису та вдосконалення і збільшення кількості звукової техніки.

У 1990 роках – на початку ХХІ ст. відбувається інтенсивний розвиток комп'ютерних технологій, нових цифрових способів запису, передачі та редагування звуку, творчих підходів у звукорежисурі.

Виявлено, що творча спадщина української звукорежисури починається ще на початку ХХ ст. із першими фонографами та діяльністю перших етнографів, фольклористів, а також членів Музично-етнографічної комісії. Відомо, що фонограф як перший пристрій для фіксації й відтворення звуку, виник завдяки Т. Едісону 1877 року, а звукозаписи, зроблені на ньому, були основою для наукових досліджень і розвитку музичної етнографії [170, с. 127]. Тому із цим пристроєм фактично пов'язують виникнення етномузикології 1880 року (термін «етномузикологія» увів голландський учений Я. Кунста 1950 року) [112, с. 1129]. Розвиткові музичної етнографії сприяв А. Дж. Елліс у 1884–1885 роках, який запропонував систему вимірювання відносної висоти тону в центах – сотих частках темперованого півтону [91, с. 572-573].

На теренах України та Росії розвиткові звукозапису за допомогою фонографа сприяв етнограф Ю. Блок, який співпрацював із фірмою Т. Едісона, а також фольклористи й етнографи: український фольклорист, етнограф, краєзнавець і педагог Г. Танцюра (1901–1962, 2700 творів); український музикознавець-фольклорист К. Квітка (1880–1953, 6000 творів); російський етнограф М. Миклухо-Маклай (1846–1888); російський учений-етнограф, член-співробітник Імператорського російського географічного товариства В. Мошков (1852–1922); етнограф, філолог і перекладач з Галичини О. Роздольський (1872–1945); славіст, мовознавець, фольклорист, етнограф, педагог, український

письменник М. Янчук (1859–1921) [170, с. 164]; письменники: Л. Толстой (1828–1910) [187]; Леся Українка – Лариса Косач, українська письменниця, перекладачка, громадська діячка (1871–1913) [164, с. 164]; музиканти: радянський фольклорист-музикант, хоровий діяч О. Листопадов (1873–1949) (1300 творів, 75 українських пісень) [24]; співачка, хоровий диригент і знавець усної народної творчості Є. Ліньова (1853–1919) [183], [120]; етнограф, фольклорист, композитор, музикознавець і літературознавець, дійсний член Наукового товариства імені Тараса Шевченка (з 1909), ВУАН (з 1929), засновник українського етнографічного музикознавства Ф. Колеса (1871–1947); український композитор, етнограф і музичний критик Б. Підгорецький (1873–1919); російський збирач і дослідник народної музики, член Музично-етнографічної комісії Московської спілки аматорів природознавства, антропології й етнографії О. Маслов (1876–1914) [170, р 164]; художник і графік, етнограф і педагог О. Сластіон (1855–1933), [170, р 164]. Також у своїй діяльності використовували фонограф такі дослідники, як хореограф і музикант М. П'ятницький (1864–1927) [183]; український композитор М. Лисенко (1842–1912); дослідник українського фольклору та поет Ю. Яворський (1873–1937).

Є. Ліньова увела в науковий обіг фонографічні записи народного багатоголосся 1897 року та збрала велику фонотеку [170, с. 170]. 1901 року завдяки їй було створено Музично-етнографічну комісію, яка займалась збором музичного фольклору в Україні та його популяризацією. До складу згаданої вище організації входили: композитор і хоровий диригент О. Кастальський (1856–1926), композитор А. Лядов (1855–1914), композитор і диригент М. Іполитов-Іванов (1859–1935), композитор, піаніст, педагог і музикознавець С. Танєєв (1856–1916), композитор, педагог, громадський діяч Д. Аракішвілі (Аракчієв) (1873–1953), композитор, педагог, фольклорист В. Прокунін (1848–1910), фольклорист О. Листопадов (1873–1949), композитор М. Лисенко (1842–1912), фольклорист і співачка Є. Ліньова (1853–1919), письменник, педагог і фольклорист О. Маслов (1876–1914), теоретик музики, фольклорист і піаніст Ю. Мельгунов (1846–1893), музикознавець, етнограф, композитор, учений В. Пасхалов (1878–1951),

хореограф М. П'ятницький (1864–1927), музикознавець, перекладач, фольклорист, композитор Ю. Енгель (1868–1921), музикознавець, піаніст, композитор і педагог, доктор мистецтвознавства Б. Яворський (1877–1942). Головою цієї комісії був славіст, мовознавець, фольклорист, етнограф, педагог, український і білоруський письменник М. Янчук (1859–1921) [170, с. 172].

Розвиток технологій звукового кіно та музичного звукозапису відбувався внаслідок комерційних пропозицій і попиту, що сприяло появі фірм-розробників звукового обладнання та звукозапису. Першими у світі продавали фонографи, грамофони та робили звукозаписи компанії Т. Едісона (Edison Speaking Phonograph Company, 1878; National Phonograph Company, 1896) та Е. Берлінера (Columbia Phonograph company, 1889; American Gramophone Company, 1891; United States Gramophone Company, 1893). Початком для культурної інтеграції майбутньої індустрії звукозапису стала компанія Columbia Graphophone Company, яка 1899 року відкрила свої філії в Лондоні та Парижі. Наслідуючи її, «Грамофон» Е. Берлінера відкриває відділення по всій Європі (Deutsche Grammophon в Німеччині) і Росії, Columbia – у США, Odeon, Parlophone – Європі; «Екстрафон» – Росії, а згодом – Україні) [212, с. 346].

Це сприяло появі нової хвилі спеціалістів зі звукозапису по всьому світу. У той час творчі працівники поєднували в собі обов'язки особи, яка контролювала технічний стан обладнання, якість звукозапису і його художнє навантаження, тобто звукоінженера, звукоорежисера та звукооператора.

Перші спеціалісти, які займалися безпосередньо звукозаписом, працювали на відомі компанії Європи й Америки: Ф. Гайсберг (F. Gaisberg), Ф. і М. Хампе (F. & M. Hampe), У. Дарбі (W. Darby), Б. Рояль (B. Royal), Т. Рейнеке (T. Reinecke), К. Уолкетт (C. Walcutt), Ч. Шойплейн (C. Scheuplein); Т. Нубл (T. Noble) й багато інших [252].

Звукозаписи за допомогою фонографа у Франції здійснювали Шарль та Еміль Пате, які відкрили 1896 року компанію «Pathé» («Pathé Frères»). 1909 року запрацювала їх філія в Росії, представником якої був Р. Якоб. «Брати Пате» – генеральна компанія фонографів, сінематографів і точних апаратів, одна з

найбільших фірм, що займалися виробництвом фільмів і їх прокатом, продажем кіно- й фонообладнання. Також серед звукоінженерів, які працювали в Росії, були В. Ребікова, Ф. Кречмера [68].

На початку ХХ ст. (перше десятиліття) звукозапис тільки проникав на український простір із США та Європи. На той час в Україні не було своєї технологічної бази – фабрик грамзапису. Отже, до відкриття «Екстрафону» цей ринок займали російські фірми та товариство «Грамофон». Таким чином, цілком можливо, що перші звукозаписи російських та українських виконавців у ці роки робились під час їх гастролей у Європі [68; 160].

Грунтовніше говорити про перші українські звукозаписи можна на прикладі даних про сім українських платівок, що вийшли 1901 року (на відміну від російських, близько 500 в 1900-му). У статті М. Зьола «Прижиттєві грамзаписи М. В. Лисенка на фоні проблем української дискографії» [79] знаходимо відомості про ці грамплатівки: K22I20 «Сонце низенько» наспівав А. Романченко; K22I44 «У гаю, гаю» (пісня Яреми з «Гайдамаків» Т. Шевченка) – Г. О. Морської; C23I75 «Віють вітри» – М. Михайленко; K23276 «Ой не світи, місяченьку» – О. Гвоздецька [79]. Ще одне посилання на ті самі звукозаписи робить І. Клименко в статті «Дискографія української автентичної етномузики: проблеми першопрохідця». Авторка також згадує факти, які подає С. Максимюк, про експедиції в 1903–1904 роках до України фірми «Грамофон» [95; 128; 190].

У 1902–1903 роках у грамофонних каталогах з'являється відділ українських записів. 1903 року в Петербурзі зроблено декілька українських звукозаписів звукоінженером товариства «Грамофон» Ф. Гампе [68, с. 53], зокрема творів у виконанні П. Платонова (Цесевича) та М. Борченка.

Звукозаписи співака П. Цесевича (1879–1958) робили в Петербурзі – «Грамофон» 1903 року, під псевдонімом Платонов; «В. І. Ребіков» 1904 року; «Колумбія» 1907 року та Києві – «Інтернаціональ Екстра Рекорд» 1911 року; «Екстрафон» 1912 року. Серед записів співака – дві арії Карася («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського), кілька українських дуетів (1903 р., з М. Борченком) й українські народні пісні («Ой зйди, зйди, ясний місяцю», «Ой

не спиться й не лежиться», «Ой не шуми, луже», «Реве та стогне Дніпр широкий», «У сусіда хата біла» [176; 177].

У 1904–1905 роках у Львові звукоінженери фірми «Грамофон» записали українські народні пісні у виконанні Г. Крушельницької (сестри С. Крушельницької) [68; 79; 121, с. 158; 137]. У 1906–1907 роках звукоінженер «Грамофону» Сінклер Дарбі записав у Полтаві голос актора, драматурга і режисера М. Кропивницького й українського оперного співака М. Швеця [79]. 1909 року у Львові відбувся запис трьох фрагментів з опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» у виконанні української співачки Філомени Лопатинської [68, с. 53].

Значно збільшилась кількість українських записів уже в 1910–1917 роках. Так, значний внесок у розвиток українського звукозапису зробила фірма «Екстрафон», фабрику якої було збудовано в Києві 1911 року. На цій фабриці випускалися платівки під двома етикетками: «Артистотипія» із репертуаром переважно оперних арій та «Екстрафон» з танцювальною, народною музикою, романсами й аріями з оперет [161]. На платівках фабрики «Екстрафон» записувалися такі кийівські артисти: П. Цесевич, П. Слівце, Л. Зінов'єв, Р. Лімонов, О. Каміонський, О. Монська та ін.

У репертуарі «Екстрафону» зустрічаються записи інструментальної музики, наприклад таких виконавців, як скрипаль С. Покрасс, бандурист П. Дривченко, скрипаль М. Ерденко й ін., а також фрагменти з опер «Борис Годунов» М. Мусоргського, «Ріголетто» Дж. Верді, «Лакме» Л. Деліба, «Демон» А. Рубінштейна у виконанні соліста Великого імператорського театру Г. Бакланова (соліст театру 1905–1909 рр.) [68, с. 76].

В Україні одним з артистів, який записувався найбільше, був М. Лисенко. За його життя було зроблено понад 100 платівок [146]. У каталозі фірми «Екстрафон» за 1913 рік є записи української оперної співачки О. Петляш (1890–1971) з трупи М. Садовського, зроблені 1909 року з акомпанементом М. Лисенка. Це твори на вірші Т. Шевченка, серед яких: «Понад полем іде», «Реве та стогне Дніпр широкий», «Садок вишневий», «Дощик капає дрібненько» та народні пісні

в обробці М. Лисенка: «Без тебе, Олесю», «Ой не шуми, луже», «Ой важу я, важу» [79]. Також у 1909–1911 роках на студії «Екстрафон» у такому ж складі (М. Лисенко і О. Петляш) були зроблені такі записи: «Гандзя», «Лугом іду, коня веду» (обробка М. Лисенка), «Віють вітри» (арія Наталки з опери М. Лисенка), «Карі очі» («Нащо мені карі очі», обробка М. Лисенка), «Ой казала мені мати» (аріозо Одарки з опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського), «Не вернувся із походу» (з «музики М. Лисенка до «Кобзаря» Т. Шевченка») [79].

Ці видання збережені завдяки колекціонерам, серед яких А. Железний і М. Зьола. Значна кількість записів зберігається в музеї М. Лисенка (повна назва – Музей Миколи Лисенка, відділ Музею видатних діячів української культури), де також знаходяться записи хору під керівництвом П. Шереметинського (Полтава, 1907; Вільно, 1913), а також хору під керівництвом О. Кошиця [79].

Тоді вже відбувалися звукозаписи українських виконавців, щоправда, їх 1917 року часто здійснювали на фабриці грамзапису філіалу лондонської грамофонної компанії Е. Берлінера (Berliner's Gramophone Company) в Ганновері, Німеччина, яку очолив Ф. Гайсберг [51, с. 53]. З часом з'явилися каталоги саме української музики [68].

Репертуар звукозаписів тих років був здебільшого створений із найбільш популярних творів: арії з опер та оперет, циганські романси, куплети, скетчі, народні пісні. Також зустрічались записи класичної музики та джазу. В оркестровому репертуарі були модні танцювальні мелодії, у вокальній і хоровій музиці – духовні, народні пісні, оперні співаки з аріями та романсами, серед інструментальної музики – відомі виконавці, декламаційні записи включали вірші, анекдоти, скетчі, прозу.

У репертуарі з 1927 року з'являються перші українські платівки. Звукозаписи були зроблені московськими операторами під керівництвом А. Бегичевої в Києві в спеціально обладнаному автомобілі «Тонвагенс». Запис звуку виконувався оптичним способом на спеціальній стрічці «тонфільмів» шириною 4 мм, яку одразу ж проявляли для того, щоб перевірити якість запису [68, с. 127]. У 1920–1930 роки українська музика була переважно представлена

лише перевиданнями дореволюційного періоду. Репертуар платівок представлений записами опер, інструментальної та хорової музики, літературно-драматичними записами, звукозаписами сільських самодіяльних хорів. Наприклад, записи опер «Запорожець за Дунаєм» і «Наталка Полтавка» з головними виконавцями – О. Петрусенко, М. Донцем, М. Литвиненко-Вольгемут, І. Паторжинським [68, с. 127].

Першими українськими радіостудіями були: Харківська окружна державна радіостудія (1924), Донецьке радіо (1927), Одеська окружна (обласна) радіостудія (1928), Миколаївська (1929), Сімферопольська (1930), Вінницька (1932), Чернігівська (1933), Житомирська (1937), Полтавська (1937), Хмельницька, Запорізька, Сумська, Львівська і Рівненська радіостудії. У 1938 та 1940 роках було утворено Тернопільську і Волинську обласні радіостудії [135, с. 57, 81, 82, 85, 92, 94, 106, 107, 109, 112, 115, 117, 118].

Як відомо, виникнення й розвиток радіомовлення пов'язаний із винайденням обладнання запису і відтворення звукових коливань, побудованого на вакуумних лампах, підсилювачах потужності (УНЧ), а також мікрофонів. Отже, перші звукорежисери мали інструмент для трансляцій і передавання звукових повідомлень в ефір. А для фіксації використовували технології механічного (шорінофон) й оптичного (тагерофон) звукозапису на кіноплівку. І тільки в студійних умовах виробничого комплексу або заводу була можливість здійснювати звукозаписи на платівки та тиражувати їх.

До цього часу вітчизняне радіо здійснювало запис звуку на грамплатівки, тонфолієві диски й кіноплівку механічним та оптичними способами. Зазначимо, що «Тонфолі» – це американська технологія, що дає можливість відтворювати записаний звук одразу, без проведення додаткових технічних процесів, як при стандартному виробництві платівок [139].

З виникненням в Україні 1925 року музичного радіомовлення розпочинається розвиток професійної діяльності звукорежисера [134, с. 57-58]. Перше десятиліття існування радіо (за відсутності портативного обладнання для звукозапису) було пов'язано переважно з трансляціями.

У 1920-х роках в Україні відбувались трансляції концертів і театральних постановок з Росії та Німеччини. 1926 року починаються регулярні трансляції з театрів України. Учасниками перших радіоконцертів СРСР були Державний український хор імені Леонтовича, О. Петрусенко і З. Гайдай, М. Литвиненко-Вольгемут та І. Паторжинський, М. Гришко і П. Білинник. Пізніше в 1930-х роках слухачі почули голоси письменників П. Тичини, О. Копиленка, П. Усенка, Л. Первомайського [65; 83; 102; 104; 135, с. 60].

З винаходом і впровадженням у радіомовлення конденсаторних мікрофонів у 1930-х роках [254] звучання трансляцій перевершувало за якістю звукозапис до введення у виробництво студійних магнітофонів у 1950-х роках.

У 1930-1940-х роках на українському радіо відбувались трансляції музичного та літературно-драматичного творів. Наприклад, «основною формою діяльності хору українського радіокомітету довоєнного періоду були прямі ефіри на радіо» – отже, виконання творів не фіксувалося в записі [107, с. 22]. Тривалість концертних програм хору була 28–40 хвилин, хор виконував твори самостійно або разом із симфонічним оркестром. Тематика концертів-трансляцій була досить різноманітною (політична, суспільна), виконувались народні пісні або твори українських композиторів М. Лисенка, М. Леонтовича, а також хорові твори російських композиторів М. Римського-Корсакова, А. Лядова, О. Глазунова, А. Рубінштейна [107, с. 24].

Цікаво, що програми харківської радіостанції 1931 року були переважно спрямовані на класичну музику. Т. Коробка згадує, що «хором українського радіокомітету 1930 року було виконано 9-ту симфонію Л. Бетховена на харківській радіостанції» групи [107, с. 15].

З'являються нові жанри радіопередач: інформаційні, аналітичні, публіцистичні, а також радіотеатр, радіоконцерт і радіовистава, радіоопера, радіокомпозиція, радіофільм, репортаж, радіомітинг, ефірний переклик, документальний жанр передач [135].

На нашу думку, іншим чинником (окрім розвитку звукотехнічних засобів і появи радіобудинків), що стимулював розвиток звукорежисури в Україні, є

організація при радіостудіях художніх колективів. Наприклад, 1929 року при столичному Харківському радіокомітеті було створено симфонічний оркестр (нині – це Заслужений симфонічний оркестр Національної радіокомпанії України) [135, с. 77].

Одночасно із симфонічним було створено й оркестр народних інструментів радіокомітету. А 1930 року було створено Великий симфонічний оркестр Всесоюзного радіо [135, с. 84]. Є також відомості про існування вже в 1929–1930-х роках творчих колективів при київському радіомовленні, а саме: симфонічного оркестру, вокально-хорового ансамблю, оркестру народних інструментів, літературно-драматичної групи [107, с. 15]. 1932 року в Харкові при Республіканському радіокомітеті створено хор – нині Академічний хор імені Платона Майбороди Національної радіокомпанії України) [135, с. 91].

Діяльність українського радіомовлення в період 1940–1945 років можна відстежити на прикладі радіотрансляцій з репертуару хору українського радіокомітету 1944 року, який знаходився в евакуації в Саратові. Виконувались пісні воєнної тематики: «Священна війна», «Ой Дніпро, Дніпро», «Катюша», «Землянка», твори на слова Т. Шевченка «Заповіт», «Рече та стогне Дніпро широкий», «Думи мої», обробки народних пісень, хорові опуси сучасників. Наприклад, Б. Лятошинський 1942 року зробив обробки 15 українських народних пісень [107, с. 32].

На той час здебільшого ще відбувались прямі ефіри у формі окремих концертних програм, зокрема в складі літературно-музичних композицій. «В останніх почергово виконувалися прозові фрагменти, вірші, музичні композиції і журналістські коментарі, підпорядковані певній ідеї або тематиці» [107, с. 34]. Як зазначає Т. Коробка: «Упродовж 1945 року по радіо передано понад 6 тисяч концертів включно із колективами радіокомітету» [107, с. 38].

Професійна звукорежисура як творча діяльність розвивається також і на базі українських кіностудій. Першою в Україні 1919 року було створено Одеську кіностудію, а 1929 року Одеську кінофабрику «Українфільм». 1927 року в Києві було організовано кіностудію, яку 1957 року було названо на честь О. Довженка.

У 1930-х роках було створено Київську студію «Кінохроніки», а 1941 року – студію «Київнаукфільм» на базі відділення «Техфільму» Київської кінофабрики. Розвиваються такі види кінематографу, як кінофільм, документальний фільм (наприклад перша кінострічка Київської кіностудії «Ванька і Месник» (режисер А. Лундін). 1930 року виходить чорно-білий німий художній кінофільм «Земля» – третій фільм української трилогії відомого кінорежисера О. Довженка: «Звенигора», «Арсенал», «Земля». Першим звуковим фільмом в Україні була документальна стрічка Д. Вертова «Ентузіазм», яка вийшла 1930 року [55].

З виникненням звукового кінематографу в Україні починає розвиватися й кіномузика, що стає поштовхом до нових творчих пошуків і технічних вирішень. Наприклад, під час зйомок кінофільму музичну фонограму, зафіксовану на кінострічці разом із відеорядом, переписували спочатку на іншу кіноплівку, потім «вирізували» музику, яка ставала окремим твором, і нарешті монтували та записували на платівку.

З розвитком механічного телебачення починається ера нових технологій, у яких використовується синтез звуку й зображення.

1938 року в Україні з'являється механічне телебачення із використанням поліпшеної техніки на базі диска «Ніпкова» (англ. Nipkow disk), що являв собою механічне обладнання для сканування зображень, винайдене німецьким техніком П. Ніпковим 1884 року.

У цей час відбуваються перші звуко- й відеозаписи видатних акторів і співаків. Наприклад, 1940 року в Києві актори МХАТу К. Єланська та В. Качалов читають зі студії Київського телебачення вірші російських поетів. Того ж року в телепередачах виступають такі відомі українські артисти, як: М. Донець, Ю. Лавров, М. Литвиненко-Вольгемут, І. Паторжинський, О. Петрусенко й ін. [135, с. 111, 119].

У 1945–1950-ті роки провідними були такі жанри передач: інформаційні, музичні й літературні, трансляції (концертів тощо), телепередачі. Зокрема, серед музичних і літературних передач можна виокремити виступи митців: В. Владко, О. Гурєєва, О. Довженка, Я. Качури, А. Малишка, Ю. Мартичо, С. Олійника,

Л. Первомайського, В. Сосюри, В. Ткаченка, П. Тичини, М. Рильського, І. Цюпи, О. Ющенко, А. Шияна й ін.

Звучали звукозаписи музичних творів, серед яких популярними були: пісня М. Фрадкіна «Ой, Дніпро, Дніпро...» (автор віршів Є. Долматовський, соліст О. Дарчук) й українські пісні; а також голоси співаків З. Гайдай, К. Лаптева, М. Платонова й інструментальна музика (скрипалька Б. Притикіна).

1950–1970-ті роки в Україні, як і в усьому світі, ознаменувалися активним розвитком творчих технологій звукозапису й відтворення у всіх сферах діяльності звукорежисера: радіо й телебачення, кіно, театр, концерти й студії.

У цей час відбувається:

- широке впровадження технологій магнітного звукозапису, що відкриває нові можливості в художній обробці фонограм і звукозапису;

- упровадження нових принципів просторової обробки звуку (створення ліній затримки сигналу, дилей, хорус), виникнення цифрових технологій обробки, звукозапису і відтворення звукових сигналів (1978–1982 рр.), що, своєю чергою, позначається на творчому результаті, звуковому образі композиції.

Запис і перезапис фонограм здійснювалися як способом накладання однієї на іншу, так із виникненням у 1960–1970 роках багатоканальних технологій і масового впровадження мікшерних пультаів, принципів балансування мікшування фонограм (як наживо, тобто в реальному часі, так і в процесі зведення фонограми). На радіо, телебаченні та кіно з'являється нова можливість швидкого монтажу дикторської мови (вирізання прямо на плівці потрібних вдалих фрагментів звукозапису). Наприклад, більший динамічний діапазон магнітної плівки дозволяє додавати до запису декілька фонових музичних або шумових ліній, що дає можливість гнучкого художнього варіювання звуковим простором аудіовізуального твору на радіо або телебаченні.

З 1950 року починається активний розвиток електронного телебачення в Україні як ще однієї потужної технологічної бази для звукорежисерів. Наприклад, у Києві розгортається будівництво Київського телецентру – це студійно-апаратний комплекс на Хрещатику 26, і вежа передавальної станції на

Малопідвальній 13. Також відкривають районні та обласні телецентри, телестудії, при деяких будують студії звукозапису. Звукозапис паралельно із записом відео відбувається в студійних павільйонах, на майданчиках або відкритому просторі.

Завдяки дослідженню І. Мащенка ми відтворили хронологію появи основних телестудій в Україні, а саме: Київський телецентр (1951); Харківський телецентр (1955); Харківська телестудія (1964); Донецька обласна студія телебачення й Одеська телестудія (1956); Львівський телецентр (1957); Дніпропетровська студія телебачення (1958); Луганська, Кримська, Запорізька, Херсонська й Миколаївська телевізійні студії (1959); Кіровоградська студія (1960); Сумська, Чернівецька телестудії й міське телебачення в Конотопі (1961); а 1962 року було затверджено проект будівництва Республіканського телецентру в Києві.

З 1948 року завдяки технологіям магнітного запису з'являються нові можливості швидкої редакції фонограм, і застосування нових принципів роботи в різних сферах діяльності звукоорежисера набувають масового характеру. Так, 1948 року в СРСР починається випуск перших студійних магнітофонів СМ-45 для радіомовлення, а 1949 року – серійне виробництво перших українських (у СРСР) магнітофонів «Дніпро», а також студійних звукових агрегатів МЕЗ-2 (1949), МЕЗ-6 (1951), МЕЗ-15 (1954), моно- та стереомоделі. Наприкінці 1950-х років з'являються портативні моделі магнітофонів – «репортер», що сприяє підвищенню якості репортажних записів і виїзних трансляцій. Таким чином, поява перших моделей професійних студійних магнітофонів стає потужним інструментом для творчих працівників, пов'язаних зі звуковими технологіями [135, с. 173].

Завдяки новим технологіям, електронне телебачення підкорює вищий щабель популярності, ніж радіомовлення. Так, виникнення портативної аудіо- й відеотехніки сприяє розвитку репортерської діяльності, де, звичайно, в одній ланці працювали оператор, ведучий і звукооператор. Однак з упровадженням портативних камер, які мали можливість записувати і звук, потреба в окремому звукооператорі починає зменшуватись при проведенні простих репортажів. При

цьому звукорежисер завжди буде потрібен для озвучення складних проектів, таких як телеконцерти, музичні трансляції тощо.

Покращення технологічної бази сприяє збільшенню кількості випусків і передач на радіо й телебаченні та якіснішій роботі художніх колективів над такими жанрами, як: теле- й радіовистава, концерт, опера. З'являються перші записи трансляцій концертів на відеоплівку; набуває популярності жанр телефільму; відбувається збільшення обсягу виробництва та художньої якості звукозаписів, телепередач, телефільмів і кінострічок тощо.

Бурхливий розвиток технологій з 1950-х років стимулює виникнення нової ери – творчого звукозапису. В Україні будують творчо-виробничі об'єкти, наприклад, у Києві в 1952–1953 роках організують Київський будинок звукозапису, а в 1959–1980 роках зводять радіобудинок із двома студіями в Миколаєві [135, с. 207].

Дійсно, 1952 року з метою виробництва й розмноження звукозаписів музичних і літературно-драматичних творів у виконанні українських артистів, музичних і театральних колективів був організований Київський будинок звукозапису, згідно з наказом № 617 голови Комітету радіоінформації при Раді Міністрів СРСР від 1952 року [169] (рис. 3.35.).

В архівах Українського радіо було знайдено копію постанови № 2625 від 15 серпня 1952 року Ради Міністрів УРСР «Про організацію Київського будинку звукозапису Комітету радіоінформації при Раді Міністрів СРСР», згідно з якою було вирішено розмістити Київський будинок звукозапису в приміщенні по вулиці Жертв Революції № 14 (теперішня вулиця Трьохсвятительська) у місті Києві. Третім і четвертим пунктами цієї постанови було: «3. [...] сприяти Київському будинку звукозапису в залученні артистів і театральних колективів республіки для проведення записів кращих музичних і літературно-драматичних творів»; «4. Доручити Держплану Ради Міністрів УРСР передбачити в плані розподілу молодих спеціалістів випускників ВНЗ для роботи в Київському будинку звукозапису» [169], (рис. 3.36).

Згідно з наказом міністра культури СРСР № 1418 від 14 серпня 1953 року, «Про підприємства й організації, які підпорядковані Головному управлінню радіоінформації», Комітету були підпорядковані такі структури: Київська студія телебачення Головного управління радіоінформації Міністерства культури СРСР; Київський будинок звукозапису Головного управління радіоінформації Міністерства культури СРСР [103] (з 1958 р. в документах зустрічається вже інша назва – Республіканський будинок радіомовлення й звукозапису, або РБРЗ), (додаток 3).

Окрім того, у наказі від 8 вересня 1958 року № 275 Комітету з радіомовлення й телебачення при Раді міністрів Української РСР зазначено: «Працівників Комітету з радіомовлення й телебачення при Раді Міністрів УРСР від 01.09.1958 року перевести в Республіканський будинок радіомовлення й звукозапису», що свідчить про зміну структурного підрозділу й перейменування будинку звукозапису в Республіканський будинок звукозапису [153; 181, с. 27].

В іншому джерелі було знайдено інформацію про «[...] доповідну записку (від 1962 р.) міністра зв'язку УРСР Георгія Сінченка й голови Комітету по радіомовленню і телебаченню УРСР Миколи Скачка до ЦК КПУ та Ради Міністрів УРСР [...]», з якої стає відомо про незадовільний стан звукотехніки та приміщень РБРЗ, а саме: замалий об'єм концертної студії (690 м³), що вдесятеро менше від мінімальних норм; погана шумоізоляція; перезавантаження будівлі виробничими групами (1–2 поверхи – радіомовлення, 3–4-й – телебачення) [107, с. 42]. Звукозаписи та трансляції великих творчих колективів, таких як хори й оркестри, здійснювали здебільшого в концертних приміщеннях із відповідною акустикою, а саме: у клубі на вулиці Прорізній, залі Республіканської філармонії [107, с. 46], а також у БК «Дніпро» Київського радіозаводу, що на Дарниці [167].

1971 року будівництво було завершено, а 1972 року запустили в експлуатацію новий будинок звукозапису на вулиці Мельникова, 5а (нині – Леоніда Первомайського). Нова будівля РБРЗ мала велику концертну студію (об'єм 9600 м³, зал на 320 місць, сцену) для звукозапису великих музичних колективів, а також студію для запису колективів до 35 чоловік і студію для

запису літературно-драматичних творів, декілька обладнаних апаратних для монтажу й мікшування записів, радіопередач [107, с. 66].

1991 року Кабінет Міністрів України видав наказ № 239 «Про ліквідацію державного комітету УРСР по телебаченню й радіомовленню (Держтелерадіо УРСР) й створення державної телерадіомовної компанії України» від 12 грудня 1991 року [57] (рис. 3.47.).

У наказі № 24 від 21 лютого 1992 року наголошено: «На підставі наказу Держтелерадіокомпанії України від 30.12.1991 року № 265 та від 14.02.1992 року № 18 Республіканський будинок радіомовлення та звукозапису Держтелерадіо УРСР з 28.02.1992 року вважати Головним технічним центром українського радіомовлення (ГТЦР) Державної телерадіомовної компанії України (Укртелерадіокомпанії) [57] (рис. 3.49.).

Як зазначено в листі віце-президента Національної радіокомпанії України начальника Печерського РУГУ МВС України в місті Києві, 28 лютого 1995 року була створена Національна радіокомпанія України на базі ліквідованих структурних підрозділів Українського радіо, а також Головного технічного центру Українського радіомовлення, унаслідок чого повна назва будинку звукозапису стала такою – Будинок звукозапису Національної радіокомпанії України [54]. У результаті останніх змін Національна радіокомпанія України стає Українським радіо та філіалом Національного суспільного телерадіомовлення України (НСТУ), а РБРЗ отримує назву – Концертно-студійний комплекс Українського радіо [54].

Окремими документами з 1952 року за Київським будинком звукозапису закріплюються музичні колективи, які й зараз виконують і записують твори українських композиторів, народної та класичної музики. Серед них: Заслужений академічний симфонічний оркестр Українського радіо й Оркестр народної й популярної музики, які були створені 1929 року, Академічний хор імені П. Майбороди (заснований у 1933 р.), Великий дитячий хор, заснований 1980 року, а також Тріо бандуристок [2; 3; 72; 106; 214; 229].

Згідно з наказом Міністерства культури УРСР від 6 червня 1953 року № 116 «Симфонічний оркестр колишнього Комітету Радіоінформації переводиться до складу Української Республіканської Філармонії на умовах повної самооплатності. Основною діяльністю оркестру вважати обслуговування кіностудій України (Київської студії художніх фільмів, студії учтехфільмів, студії Української Кінохроніки, Київського будинку звукозапису та Головного Управління Радіоінформації [...]. Головному Управлінню по виробництву кінофільмів, дирекції Київського будинку звукозапису та Головного Управління Радіоінформації скласти виробничі плани до кінця 1953 року та договори з Українською Республіканською Філармонією для забезпечення виробничого завантаження та виконання фінансового плану оркестру, користуючись виключно його послугами при озвученні кінофільмів, музичних записів тощо [...]. Начальнику Головного Управління Радіоінформації Міністерства культури УРСР тов. Скачко М. А. надати можливість філармонії користуватись бібліотекою Радіо для потреб оркестру на загальних підставах» [171, с. 7]. Отже, з цього наказу можна зробити висновок, що з 1953 до 1971 рік (завершення будівництва сучасного комплексу РБРЗ) звукозаписи оркестрової музики для потреб Київського будинку звукозапису здійснювали звукорежисери в концертному залі Української республіканської філармонії (тепер колонний зал ім. М. Лисенка) [171, с. 7].

Зазначені вище колективи брали участь у звукозаписах творів:

– зарубіжних композиторів: Й. Баха (1685–1750), Л. Бетховена (1770–1827), Й. Брамса (1833–1897), Г. Генделя (1685–1795), Дж. Верді (1813–1901), Л. Деліба (1836–1891), В. Моцарта (1756–1791), Д. Мура (1893–1969), Д. Перголезі (1710–1736), Д. Раттера (1945 р. н.), Ш.-К. Сен-Санса (1835–1921), Г. У. Форе (1845–1924);

– російських композиторів: С. Рахманінова (1873–1943), П. Чайковського (1840–1893);

– радянських композиторів: Д. Шостаковича (1906–1975);

– українських композиторів: Ю. Алжнева (1949 р. н.), М. Березовського (1745–1777), Д. Бортнянського (1751–1825), Л. Дичко (1939 р. н.), Б. Лятошинського (1895–1968), Ж. Колодуба (1930 р. н.), І. Кириліної (1952 р. н.), В. Птушкіна (1949 р. н.), Є. Станковича (1942 р. н.), В. Степурка (1951 р. н.), Б. Фільц (1932 р. н.), В. Шаповаленка (1932–1996), І. Щербакова (1955 р. н.) та українських народних пісень в обробці М. Леонтовича (1877–921), М. Лисенко (1842–1912), К. Стеценка (1822–1922).

Створення виробничої організації з багатьма підрозділами й основним напрямом діяльності з підтримки української музики та культури свідчить про значне зростання споживчого попиту на такий продукт і розвиток української культури, а також важливість ролі, яку відіграє творчий персонал цього виробничого об'єкта.

За архівними матеріалами Національної телерадіокомпанії України (наразі Українське радіо), у РБРЗ з 1952 року (тоді Київський будинок звукозапису) працювало й досі працює багато звукорежисерів. Зокрема: А. Белозьоров, С. Бондаренко, Л. Бильчинський, Ю. Вінник, Т. Вінницька, також Л. Воробйова, А. Дугіна, Є. Єфимчук, Л. Кауфман, Н. Ключник, Л. Колодуб, В. Лещенко, В. Литновський, А. Лук'янова, Л. Маруліна, А. Мокрицький, Є. Нефьодова, І. Прима, С. Розенштейн, Г. Салов, О. Ступка, Н. Сичевська, А. Толчанов, О. Фокін, Д. Чешко, Ю. Щелковський, М. Дідковський та ін. [133; 134; 175] (додаток 3).

Важливим фактом на шляху до визнання професії звукорежисера в Україні є присвоєння категорії «звукорежисер» творчим одиницям, які працювали в державних студіях звукозапису, кіно- та телерадіомовлення. Наприклад, за 1950–1980-ті роки вищу категорію надали таким звукорежисерам: А. Белозерову, Л. Бильчинському, Ю. Віннику, Л. Кауфману, Н. Ключник, В. Литновському, Е. Нефьодовій, Г. Салову (додаток 3). При цьому контроль над якістю записів проводився за допомогою художньої ради, яка була створена 1953 року (рис. 3.40).

За наказом № 62 голови Комітету радіоінформації при Раді Міністрів УРСР від 16 березня 1953 р.: «[...] для прослуховування вироблених художніх творів і для оцінки їх з художньої точки зору якості виконання й звучання, створити тимчасову художню раду» (яка існує й досі). Головою ради був призначений директор Київського будинку звукозапису П. Поляков [93, с. 8].

До складу ради входили (за наказом від 1953 р.): народний артист СРСР М. Романов; заслужений діяч мистецтв Б. Лятошинський; народний артист УРСР Д. Мілютенко; заслужений артист УРСР Ю. Таранченко; відповідальний редактор музичного мовлення Українського комітету радіоінформації А. Новська; старший редактор музичних записів РБРЗ Н. Рибальченко; редактор літературних записів РБРЗ А. Ярошенко; художній керівник літературного мовлення Українського комітету радіоінформації, заслужена артистка УРСР Л. Лісова; секретар художньої ради В. Дресвянникова.

Голові художньої ради надавалося право запрошувати до участі в засіданнях ради із правом голосу майстрів мистецтва, музикознавців та інших фахівців у галузі мистецтва. У зв'язку із прослуховуванням звукозаписів, де необхідно було контролювати художню й технічну якість фонограм, до ради запрошували звукорежисерів, які проводили звукозапис, головного звукорежисера (Л. Бильчинський) і керівника відділу фондів звукозаписів. Художня рада давала оцінку записам творів, які були зроблені як для основного фонду, так і для обмеженого використання в радіомовленні [93, с. 8].

Про технологічні можливості вже сучасного РБРЗ говорить його структура підрозділів і кількість студій. Зокрема: велика концертна студія для запису всіх видів академічної музики, оркестру й хору, інструменталістів, ансамблів і солістів; мала концертна студія, призначена для запису колективів до 35 осіб, зокрема естрадно-симфонічного оркестру, камерного хору, камерного ансамблю; студія для записів літературно-драматичних творів, радіопостановок та окремих солістів. Та кілька студій для запису естрадної музики, студії для виробництва радіопередач, технічні приміщення для прослуховування й монтажу фонограм [31; 32]. РБРЗ пізніше був оснащений студійними магнітофонами для

стереозапису й монтажу фонограм, мікрофонним парком і приладами для обробки звуку, мав у своєму розпорядженні спеціалізований автобус для виїзних записів.

Відомо, що 1964 року на базі Всесоюзної студії грамзапису була організована фірма «Мелодія». Цей етап став важливим кроком до становлення професії звукорежисера в Україні, популяризації української музики та до виникнення українського комерційного звукозапису музики. Філії й студії звукозапису «Мелодії» були в багатьох містах тогочасного СРСР, зокрема: у Москві, Ленінграді, Ризі, Таллінні, Вільнюсі. На жаль, у Києві не було створено філію, а лише представництво фірми «Мелодія», головним редактором якої був М. Кузик. У багатьох звукозаписах і музичних проектах фірми «Мелодія» він зазначений як музичний редактор, також він був посередником між замовником фірми «Мелодія» та творчими робітниками й виробничими об'єктами в Україні. Натомість, власне, звукорежисером від фірми «Мелодія» в Україні вважався Ю. Вінник (1931) [207].

Ю. Вінник багато років працював звукорежисером на різних телерадіостудіях України: Держтелерадіо України, Київська студія хронікально-документальних фільмів, Укртелефільмі, Кіностудії імені О. Довженка та РБРЗ. Вважається, що Ю. Вінник став першим в Україні звукорежисером, який опанував нові методи звукозапису, а саме: стереофонічний і багатоканальний [167].

1972 року в Україні почалося впровадження стереорадіомовлення, що розширювало технологічні можливості звукорежисера. Звукооператорами в цій справі стали працівники Республіканського радіо, Харківського, Луганського, Миколаївського обласних комітетів та зв'язківці [135, с. 250].

Отже, нами здійснено ретроспективні розвідки творчого спадку українського звукозапису, які допомогли виявити такі аспекти:

1. Світові глобалізаційні процеси активно вплинули на появу в різних країнах технічних засобів фіксації та відтворення звуку. У світі фактично однаково виникає та розвивається професійний звукозапис, використовуються схожі звукотехнічні засоби й технології. У роботі нами визначено етапи змін у технологіях звукозапису й узгоджено їх з подібними процесами в Україні: 1880–

1930 роки – акустично-механічний період, 1930–1950 – електромеханічний період, 1950–1980 – електромагнітний період, 1990-ті роки – початок ХХІ ст. – період суттєвого розвитку комп'ютерних технологій, нових цифрових способів запису, передачі та редагування звуку, творчих підходів у звукорежисурі.

2. Виявлено, що в українському культурному просторі дуже важливу роль відіграли фольклористи, музикознавці та збирачі стародавніх обрядів й пісень. У своїй дослідницькій діяльності вони використовували фонограф як перший засіб звукозапису. Надалі розвиток радіо, телебачення, кіно зумовив не тільки появу великої кількості нових жанрів у мистецтві, організацію нових творчих колективів, але й сприяв активному пошуку нових технічних засобів фіксації та відтворення звуку, нових видів діяльності звукорежисера, будівництву радіобудинків і студій звукозапису, становленню звукорежисури як нової професійної творчої діяльності в Україні.

2.2. Творчий спадок українських звукорежисерів на прикладі діяльності «Республіканського будинку радіомовлення і звукозапису» України

У нашому дослідженні ми виокремили декілька видів творчої діяльності звукорежисера, які вирізняли за окремими ознаками, що характеризують модель особистості звукорежисера:

– використання технологічного ресурсу людини, а саме – знань, умінь, досвіду (технології суб'єктивного й об'єктивного аналізу звучань; розвинутий музичний, балансний, частотно-відносний слух; знання сучасних технологій запису та звуковідтворення);

– застосування знань з галузі точних наук і мистецтва: математика (знання логарифму, інтегралу, функцій, таблиці множення), фізика (фізика газів, закони Ньютона, звукові хвилі), акустика (усе що, пов'язано зі звуком і характеристиками звукового поля), музична акустика (характеристики різних джерел звучання, наприклад музичних інструментів), психоакустика

(характеристики сприйняття звучань людиною), електротехніка (основи електроніки, знання будови й особливостей використання мікрофонів, акустичних систем, мікшерних пультів, магнітофонів, приладів обробки звучань тощо), знання музичної грамоти й основ аранжування (у музичній звукорежисурі володіння музичним інструментом), знання особливостей будови структури музичного твору певного стилю, розуміння поєднання візуального ряду зі звуковим (особливо – для спеціалізації телебачення та кіно), розуміння основ візуалізації віртуальних звукових об'єктів у просторі (звукобачення й фонографії) [56];

– володіння процесами створення синтезованих звучань комп'ютерними або електронними засобами, імітації акустичних інструментів і голосів; звукозаписом і мікшуванням фонограм, включаючи елементи аранжування; здатність створювати аудіовізуальний продукт (синхронізація, синтез відео- й аудіоряду) [34];

– наявність розвинутого музичного, балансного, частотно-відносного слуху, який надає можливість чути і створювати: необхідні музичні баланси при звукозаписі (наприклад класичної музики багатомікрофонним способом), тембральні спотворення й частотні конфлікти у фонограмі. Спотворення тембру можуть виникати при некоректному розташуванні мікрофонів відносно один одного (фазові спотворення, що викликають акустичне явище інтерференції) і відносно музичного інструмента, що призводить до близького або надблизького звучання (чутно всі шуми та поскріпування смичка по струні), або надмірно далекого (багато зайвих звучань; реверберації, що не стосуються цього інструмента або групи інструментів).

Моделі діяльності звукорежисера нерозривно пов'язані з його психологічним портретом [20, с. 194]. Для дослідження таких моделей нами вивчені особистісні характеристики обраних звукорежисерів. Так, в одному з інтерв'ю відомого звукорежисера Ю. Вінника, він демонструє свій досвід та характеризує свою творчу діяльність так: «Я мав славу відомого звукорежисера, працюючи на радіо, студії «Укртелефільм» і кіностудії ім. О. Довженка. Мені

легко вдавалися як камерні, класичні, симфонічні записи, так і естрадні, джазові, хорові. Крім того, я маю консерваторську освіту і це зіграло, напевно, основну роль» [131].

Ю. Вінник – звукорежисер і диригент (закінчив Київську консерваторію в 1956 р. у класі Н. Рахліна), один з небагатьох українських звукорежисерів, який отримав міжнародну премію «Греммі» (Париж, 1986). Він працював звукорежисером на Держтелерадіо України (до 1966 р.), на Київській студії хронікально-документальних фільмів (1967–1969), а також на «Укртелефільмі» та Кіностудії ім. О. Довженка. Одночасно у 1980–1990 роках був диригентом камерного оркестру солістів Київського театру опери та балету ім. Т. Шевченка [167].

На честь визнання значного внеску у прогрес ХХ ст. Американський біографічний інститут вніс біографію Ю. Вінника до довідника «Життя видатних» [131].

Ю. Вінник означував свою творчу діяльність як намагання зробити для виконавців усе, що було в його силах. Він по-різному характеризував виконавців, але ставився до кожної творчої особистості з повагою, позитивно відгукувався про артистів, які робили запис із першого разу (В. Купріна, Н. Яремчук). З теплотою згадував про співпрацю з О. Екімяном, В. Івасюком, І. Поповичем, С. Ротару, Л. Сандулесою, Я. Табачником (записали разом чотири платівки-гіганти), а також із вокально-інструментальним ансамблем України «Кобза» (у 1970–1980-х рр.) та із відомим вокальним квартетом «Явір» (заснований у 1966 р. при Київській філармонії).

Багато теплих, позитивних характеристик про Ю. Вінника можна було почути від відомих музикантів (виконавців, композиторів, диригентів). Серед них Я. Табачник, Р. Кофманн, В. Бесфамільнов, Н. Яремчук, А. Солов'яненко. Наприклад, відомий диригент Р. Кофманн характеризує Ю. Вінника як «на жаль, незамінний», що свідчить про важливість звукозапису в збереженні культурного спадку [109]. Так, Н. Яремчук згадував співпрацю із Ю. Вінником, результатом

якої стала платівка «Незрівнянний світ краси», що вийшла одночасно з платівкою Я. Табачника [207].

Народний артист України, професор кафедри народних інструментів Національної музичної академії України В. Бесфамільнов означає Ю. Вінника як свого товариша по навчанню і як відомого звукорежисера фірми “Мелодія” [205; 159]. Багато звукозаписів Ю. Вінник зробив у РБРЗ, а також виконав чимало замовлень для фірми «Мелодія» в Дарницькому будинку культури «Дніпро» Київського радіозаводу.

Наведемо ще декілька прикладів професійних рис на прикладі українських звукорежисерів РБРЗ, які ми виокремили на основі архівних матеріалів Національної радіокомпанії України.

Одною з визначних особистостей українського національного звукозапису є Л. Бильчинський, який працював у РБРЗ з 1956 року на посаді звукорежисера. За час своєї роботи він проявив себе як *грамотний музикант*, який володіє *тонким художнім смаком*. Він вирізняється високою *працьовитістю і закоханістю у свою професію*. У процесі вдосконалення своєї звукорежисерської майстерності затвердив властивий йому *творчий почерк*: його записи вирізняються високою *професійністю і художнім рівнем*. Здійснив велику кількість складних записів різних жанрів. Багато з них здобули «відмінну» оцінку художньої ради й рекомендовані для запису на грамплатівки. Л. Бильчинський здійснив записи опер «Орфей» В. Глюка, «Щорс» Б. Лятошинського, «Втікачі» й «Украдене щастя» Ю. Мейтуса (рис. 3.8–3.10).

А. Белозьоров (працював у РБРЗ з липня 1965 р.) відзначається високою працездатністю, *серйозним і вимогливим ставленням до своєї роботи* (рис. 3.19–3.22, Рис. 3.7).

Б. Єфімчук багато років працювала у сфері творчих бригад на записах фондових радіопередач редакції спочатку звукооператором, а потім звукорежисером РБРЗ. Вона записала до фонду низку радіопостановок і радіокомпозицій, літературно-музичних передач, які високо оцінила художня рада редакції.

Зарекомендувала себе як *талановитий творчий режисер*. Тонко і майстерно користувалась *технічними прийомами виразності*.

В. Лещенко (працює з 1966 р.) – технік, механік, закінчив Київське музичне училище ім. Р. М. Глієра. Відповідально та сумлінно ставиться до справи, опанував нову багатоканальну звукозаписну техніку. Багато працював над розвитком *свого музичного смаку, розумінням функції музичних ліній у партитурі, переймав досвід провідних звукорежисерів. Працьовитий, добрий виконавець* (рис. 3.28–3.31.).

А. Лук'янова (працює на посаді оператора магнітного запису з червня 1977 р.). За час роботи нею були освоєні практично всі види робіт на ділянці фондових записів: тиражування в моно- і стереорежимах, перезапис грамплатівок, монтаж трансляційних записів та ін. З перших днів роботи Лук'янова *виявила зацікавленість* до літературно-драматичних записів. Була оператором на записах літературної редакції в м. Львові, самостійно знайомилася із записами в РБРЗ. 1978 року вступила і 1984 року успішно закінчила факультет журналістики Київського державного університету ім. Т. Шевченка. Тема дипломної роботи була присвячена літературному радіотеатру, А. Лук'янова *працює сумлінно, якісно, творчо ставиться до справи* (додаток 3, рис.3.24–3.26.).

І. Прима працює асистентом звукорежисера з червня 1989 року в цеху фондових записів. Закінчив оркестровий факультет Київської державної консерваторії. За час стажування та роботи в цеху зарекомендував себе *ерудованим, відповідальним і сумлінним працівником. Опанував усі види записів, багатоканальну техніку, постійно працював над підвищенням свого професійного рівня*. Низку його робіт прийнято у фонд художньою радою (додаток 3, рис. 3.33.)

О. Фокін працював з 1981 року спочатку на посаді звукорежисера 3-ї категорії, а з 1986 року – звукорежисером 2-ї категорії. За час роботи показав себе *фахівцем, швидко опанував багатоканальну техніку звукозапису. Виробничі завдання виконував з доброю технічною якістю* (додаток 3, рис. 3.11.).

Ю. Щелковський, розпочавши свою роботу із записів самодіяльності, поступово перейшов до записів для студії «Укртелефільм» і фондів запису радіо.

Опанував роботу на всіх трансляційних пунктах РБРЗ і в автозвукопересувці «Шкода». Із запровадженням багатоканальної техніки 1982 року Ю. Щелковський наполегливо її опанував, його роботи прийнято у фонд із реставрації та стереофонізації записів видатних виконавців минулих років (додаток 3).

Таким чином, основні творчі характеристики звукорежисерів РБРЗ 1960–1980-х років можна розділити на категорії, а саме:

– *творчий рівень*: грамотний музикант, який володіє тонким художнім смаком; має власний творчий почерк; здійснює професійні звукозаписи з високим технічним і художнім рівнем; талановитий творчий звукорежисер; тонко й майстерно користується технічними прийомами виразності; творчо ставиться до справи;

– *освіта*: консерваторія або музичне училище; працює над розвитком свого музичного смаку; розуміє функції музичних ліній у партитурі; переймає досвід провідних звукорежисерів; опанував усі види записів, багатоканальну техніку, постійно працює над підвищенням свого професійного рівня; працював на всіх трансляційних пунктах РБРЗ і в автозвукопересувці «Шкода»;

– *професійні риси*: працьовитий і закоханий у професію; ставиться до роботи відповідально; добрий робітник і виконавець; виявляє зацікавленість; працює сумлінно, якісно; ерудований; за час роботи показав себе фахівцем; виробничі завдання виконував з хорошою технічною якістю; до виконавців завжди вимогливий; упевнений у собі.

Однією з найточніших характеристик творчої діяльності звукорежисера є його посадові інструкції. Так, нами було досліджено документ «Посадова інструкція звукорежисера», який зберігається в архівних матеріалах РБРЗ і в якому вказано основні обов'язки звукорежисера [93, с. 25] (рис. 3.42).

На основі цього документа виокремимо основні правила, яких має дотримувати звукорежисер у процесі запису, а саме:

- звукорежисер відповідає за художню й технічну якість запису;
- асистенти й звукооператори підпорядковуються звукорежисерові й здають налаштоване устаткування за 15 хвилин до запису, перевіряючи його готовність;

– під час запису звукорежисер повинен бути забезпечений нотним матеріалом (що свідчить про його музичну підготовку), без якого він не має права приступати до запису;

– під час звукозапису звукорежисер проводить акустичну репетицію з музикантами й перевіряє остаточну якість звучання, після чого робить низку дублів (три основні й декілька додаткових);

– у разі неготовності виконавців до запису складає акт і запис припиняється;

– після запису відбувається остаточне прослуховування матеріалу;

– під час процесу монтажу відбувається зіставлення записаних уривків твору в один цілий музичний твір;

– разом з нотним матеріалом звукорежисер подає запис на художню раду, на якій має бути присутнім і він сам [93, с. 25] (рис. 3.42).

Відповідно до цих правил можна зробити висновок про високу відповідальність, яка була покладена на звукорежисера під час звукозапису.

Ми провели окреме дослідження репертуару звукозаписів, здійснених українськими звукорежисерами, інформацію про яких знайшли в архівах РБРЗ. Завдяки творчим карткам та іншим документам компанії можна говорити про різноманітність у жанровому й стилістичному відношенні художніх звукозаписів, які потребують від звукорежисера різних творчих, технічних і технологічних вирішень. Наприклад, у документі «Тимчасове положення про порядок виробництва й приймання художніх записів для радіомовлення» від 15 жовтня 1953 року була виявлена класифікація звукозаписів, яка поділяє їх на художні, музичні, літературно-драматичні. Звукозаписи за змістом можуть бути фондovими, обмеженого або разового використання, трансляційні або документальні. Або: художні фондovі, концертні, фольклорні, тимчасові копії [93, с. 38].

Інформацію про творчий доробок, надбання, звукозаписи звукорежисерів надають дані творчих карток з архіву РБРЗ. Вони відкривають широкий простір для опису музичних жанрів і напрямів звукозаписів, знання про які є важливими в діяльності звукорежисера [62].

Передусім опишемо творчу діяльність Л. Більчинського (1924–2011) [111], який є одним з корифеїв українського звукозапису: він працював практично в усіх жанрах і здійснив на виробництві близько 7 700 звукозаписів. Цікаво, що один із найбільш ранніх його звукозаписів зроблений ще 1956 року: видатний український співак Б. Гмиря співає в супроводі оркестру народних інструментів під керівництвом М. Хіврича [62].

Серед доробку Л. Більчинського багато камерних творів російської й зарубіжної класики, сучасних композиторів, зокрема й українських: романси та пісні в супроводі фортепіано, інших інструментів і камерних ансамблів усіх видів (зокрема й склади, що рідко зустрічаються), а також музика для сольних інструментів із супроводом і без. Завдяки цим записам багато творів, а також низка виконавців і колективів, одержали всесоюзне визнання і навіть перші премії. Низку записів прийнято в золотий фонд для виробництва грамплатівок РБРЗ (15 січня 1966 р.) [133].

Представимо творчу діяльність й інших звукорежисерів РБРЗ.

А. Белозеров здійснював записи всіх жанрів від камерної й естрадної музики до складних симфонічних та оперних записів провідних музичних колективів. Багато записів зроблені ним на виїзді в містах Харкові, Одесі, Ужгороді та Львові. Роботи отримали високу оцінку художньої ради українського Держтелерадіо.

Т. Вінницька робила звукозаписи всіх жанрів від камерної, естрадної музики до складних симфонічних та оперних творів. Вона є лауреатом 2-ї премії Міжнародного конкурсу звукорежисерських робіт в м. Братислава (Чехословаччина, 1980). Т. Вінницька здійснила звукозаписи провідних українських колективів: Державного академічного симфонічного оркестру УРСР (під керівництвом Ф. Глуценка), Державного естрадно-симфонічного оркестру УРСР (під керівництвом А. Ануфрієнка), симфонічного оркестру Держтелерадіо УРСР (під керівництвом В. Гнедаша), естрадно-симфонічного оркестру Держтелерадіо УРСР (під керівництвом Р. Бабича), оркестру народних інструментів (під керівництвом

А. Бобиря) і Державного дитячого музичного театру (диригент Є. Дущенко, директор І. Дорошенко [84]).

В. Лещенко здійснював записи симфонічної, камерної, народної музики, багато працював з естрадно-симфонічним оркестром Українського радіо і телебачення, солістами та вокально-інструментальними ансамблями. Серед його записів багато пісень, інструментальної музики.

О. Ступка й О. Фокін спеціалізувались на творах сучасної популярної естрадної та рок-музики. Вони також працювали над записами творів класичної музики, зокрема симфонічної та камерної, активно записували хорові, вокальні твори та народну музику. У доробку О. Фокіна (працює з 1981 р.) є виїзні фондіві записи, звукозаписи для телебачення, а саме записи для телепередач і разові записи для програм радіо.

Ю. Щелковський здійснив звукозаписи самодіяльних колективів, а також фондіві звукозаписи для радіо та роботи для студії «Укртелефільм». Необхідно підкреслити, що він займався реставрацією, стереофонізацією записів видатних виконавців минулих років.

Таким чином, згідно з переліком видів діяльності звукорежисерів РБРЗ звукозаписи поділяють на:

- звукозаписи класичної й народної музики у виконанні симфонічних, естрадно-симфонічних, духових оркестрів і камерних колективів, хорових колективів, солістів у супроводі або без нього, змішаних складів, а також солістів й колективів оперних театрів, які записували арії й музичні фрагменти опер і театральних вистав, звукозаписи естрадної музики, музичних груп і ВІА;

- створення радіопередач, вистав, постановок з музичним супроводом або без нього;

- звукозапис, створення, озвучення тематичних телепередач (музичних, інформативних);

- робота з кінофільмами, звукозапис музики для кіно різних жанрів, озвучення кінофільмів;

- телетрансляції й виїзні звукозаписи;

– звукозаписи в студіях Радіокомітету, театральних і концертних залах та інших приміщеннях;

– копіювання звукозаписів і забезпечення ними організації радіомовлення України згідно з виробничими планами;

– реставрація звукозаписів [62].

Зазначимо, що основною характеристикою творчої діяльності звукорежисера є її безпосередній результат, а саме – записаний твір і рівень творчої інтерпретації, який вкладено в художній звуковий образ твору інтерпретатором-звукорежисером.

Про творчий рівень звукорежисера та його внесок в українську музичну культуру свідчить його мистецький доробок, який нами представлено згідно з переліком записаних творів колективів і виконавців, з якими вони працювали.

Наприклад, Ю. Вінник записав понад 50 дисків серії «Золоті голоси України» (зокрема твори у виконанні Ю. Гуляєва, М. Кондратюка, Є. Мірошниченко, А. Мокренка, А. Солов'яненко, Г. Циполи), платівки та золоті диски Національного українського народного хору ім. Г. Верьовки, золотий диск Камерного хору ім. Б. Лятошинського, Національної заслуженої академічної хорової капели України «Думка», Національної заслуженої академічної капели бандуристів України ім. Г. Майбороди, хорів духовної музики «Фрески Києва», «Дзвони», «Київ», фольклорних колективів, кращих естрадних виконавців України, вокально-інструментальних ансамблів «Смерічка», «Кобза», «Водограй». Співпрацював із композиторами: В. Золотухіним, І. Карабицем, Г. і П. Майбородами, Є. Станковичем, І. Шамо; диригентами: Ф. Глущенком, В. Гнедашем, В. Кожухарем, К. Сімеоновим, С. Турчаком. Також Ю. Вінник здійснив звукозаписи на замовлення для журналу «Кругозор». Про Ю. Вінника створено 10 радіопередач «Звукорежисер» (автор і ведуча – Т. Погасій, 1-й канал Національного радіо)» [167; 199].

Кожен із видів звукозапису має свої особливості: технічні і творчі. Наприклад, на виїзних, трансляційних, концертних звукозаписах звукорежисер має продемонструвати, як і в інших умовах, максимально якісний результат

творчої діяльності, але в незнайомих акустичних обставинах, що обумовлюють нові технічні завдання. Фактично на виїзному записі поєднуються різні напрями творчої діяльності звукорежисера – від запису народної музики або естрадної пісні до трансляцій симфонічного оркестру.

Наприклад, такі звукорежисери, як А. Белозьоров, А. Мокрицький, Т. Вінницька та Л. Бильчинський робили прямі трансляції важливих передач з Палацу мистецтв «Україна», Колонного залу ім. М. Лисенка Київської державної філармонії, Київському Академічному театрі опери і балету УРСР, Республіканському будинку органної і камерної музики Міністерства культури УРСР й інших трансляційних пунктів, багато з яких були прийняті художньою радою у фонд Держтелерадіо. Приклади звукозаписів органної музики знаходимо в Л. Бильчинського: зокрема твори Й. Баха, Г. Генделя, Б. Чорногорського. У картках О. Фокіна зазначені такі роботи, як трансляції авторського концерту Є. Доги та концерту дитячого хору Держтелерадіо УССР і симфонічного оркестру (1984).

Звукорежисер Д. Чешко практикував виїзні звукозаписи фестивалів «Оберіг», «Червона рута» (сmt Нововоронцовка, Херсонська область). Щодо виїзних звукозаписів театральних та оперних вистав, то серед театральних постановок Т. Вінницькою було здійснено виїзний запис твору М. Гоголя «Ніч перед Різдвом» у виконанні артистів львівських театрів, а також звукозапис вистави за Т. Шевченком «Гайдамаки» Львівського театру ім. М. Заньковецької, виконаний звукорежисером І. Примою.

Серед робіт Ю. Щелковського слід назвати трансляційні записи опер, а саме: Дж. Верді «Отелло», «Ріголетто», «Аїда», Ол. Бородіна «Князь Ігор», Дж. Гершвіна «Поргі та Бесс» у Дніпропетровському театрі опери і балету (1981), трансляційний стереозапис опер Р. Вагнера «Лоенгрін», С. Прокоф'єва «Дуенья» у Ленінградському театрі опери і балету ім. С. Кірова (1982).

Також Ю. Щелковський виконував трансляційні записи (стереофонічні) з Колонного залу ім. М. Лисенка Київської державної філармонії і Республіканського будинку органної і камерної музики, зокрема концерти

Державного симфонічного оркестру УРСР, Київського камерного оркестру, Литовського камерного оркестру, заслуженого академічного народного хору України ім. Верьовки, ансамблю «Хортус Музикус», А. Солов'яненка, Е. Вірсаладзе, П. Серебрякова й інших солістів виконавців та оркестрів.

Серед творчого доробку звукорежисера В. Лещенка є звукозаписи для озвучення телепередач. Наприклад, звукозапис творів у жанрах: естрадна пісня: ВІА «Краяни», передача «З піснею по життю» (для Центрального телебачення); ВІА «Синтез», спортивна редакція телебачення, новорічний випуск; ВІА «Синтез», новорічний випуск музичної редакції телебачення; ВІА «Синтез», фонограми для телепередачі «Екран молодих»; звукозапис фонограм для телепередачі «Інтерклуб»; запис вокального дуету «Два кольори» для передачі «Призначається побачення».

Ю. Щелковський також здійснював звукозаписи до телепередач. Його творчий доробок – телефільм «Грає Микола Сук» (замовлення студії «Укртелефільм», 1980); пісня Л. Ревуцького «Чуєш, брате мій» до телефільму «Левко Ревуцький», виконує Д. Гнатюк у супроводі оркестру народних інструментів Держтелерадіо УРСР (1980).

Звукорежисер В. Лещенко здійснював звукозаписи інструментальної музики й естрадних оркестрів для телебачення та радіо, а саме: Керченського естрадно-симфонічного оркестру для передачі «Таланти твої, Україно»; запис естрадного оркестру театру естради для новорічної програми; музичний супровід у телепередачах ансамблю «Дніпрові зорі», а також ансамблю під керівництвом Г. Татарченка.

Багато звукорежисерів, наприклад В. Лещенко, А. Мокрицький, Ю. Щелковський, робили звукозаписи фонограм для дитячої передачі «Золотий ключик» (радіоконкурс «Золоті ключі»): ансамбль під керівництвом Г. Татарченка, дитячий хор і солісти Українського радіо, а також колективи в Івано-Франківську, Вінницькій, Кіровоградській, Чернігівській, Харківській, Донецькій, Запорізькій областях. Цікаво, що Ю. Щелковський зробив понад 100

звукозаписів самодіяльних фольклорних колективів для радіоконкурсу «Золоті ключі» (1984).

Звукозаписи творів великої форми (сонати, симфонії), симфонічної творчості композиторів здійснювали такі звукорежисери, як А. Белозьоров, Л. Бильчинський, Т. Вінницька, Ю. Вінник, А. Мокрицький та ін. Той факт, що вони успішно проводили такі записи свідчить про те, що вони розвинули власне бачення великої форми академічної музики.

Характерним є те, що в РБРЗ відбувалось багато записів великої форми саме українських композиторів, членів Національної спілки композиторів України.

Серед творів українських авторів можна навести такі записи Л. Бильчинського, як кантата-симфонія С. Людкевича «Кавказ», а також симфонії Б. Лятошинського, А. Штогаренка.

Звукозаписи Т. Вінницької українських авторів (Г. Майборода, С. Людкевич, «Прикарпатська симфонія» (вересень 1980 р.); Є. Станкович, симфонія №5 «Пасторалі» (лютий 1982 р.) і «Камерна симфонія № 2» (вересень 1982 р.); Г. Ляшенко «Симфонія № 3»; А. Штогаренко «Симфонія № 52 (вересень 1983 р.) у виконанні Державного оркестру УРСР; Б. Буєвський «Симфонія №5» у виконанні Державного оркестру УРСР (листопад 1983 р.); В. Зубицький «Камерна симфонія № 3»; І. Карабиць, симфонія №1 «5 пісень про Україну».

А також звукозаписи симфоній А. Мокрицького, серед яких твір О. Яковчука у виконанні Київського камерного оркестру, диригент А. Винокуров (роки його керування оркестром – 1987–1991 рр.) [189].

Звукозаписи великої сонатної форми українських авторів робив й А. Белозьоров, зокрема А. Штогаренка «Симфонія № 2», Ю. Іщенка «В'єтнамська сюїта», В. Губаренка «12-я ніч».

Серед звукозаписів Т. Вінницької симфоній зарубіжних авторів є такі твори: В. Калинников, «Симфонія № 1» у виконанні симфонічного оркестру Укртелерадіо (квітень 1984 р.); А. Глазунов «Симфонія № 5» – симфонічний оркестр Укртелерадіо (листопад 1985 р.); Д. Шостакович, «Симфонія № 15» у виконанні симфонічного оркестру Укртелерадіо (листопад 1981 р.).

Серед записів Л. Бильчинського є симфонії зарубіжних композиторів: Й. Гайдна, В. Моцарта, Ф. Шуберта, Р. Шумана, а також П. Чайковського, С. Рахманінова, С. Танєєва, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича. Записи симфоній Д. Шостаковича, О. Глазунова робила також і Т. Вінницька.

Звукозаписи великої форми отримали продовження у творах інструментальної музики в жанрі концерту. Технічні складності та технологічні особливості звукозапису такого жанру в музиці часто схожі на запис симфоній, великих оркестрів. Однак усе залежить від оркестрового складу, кількості інструментів, солістів, наявності тембральних додатків, наприклад хору, нетипового інструментарію тощо, саме тому ми зупинимося на записах концертів. Отже, звукозаписи концертів для інструментів з оркестром активно здійснювали Л. Бильчинський, А. Белозьоров, Т. Вінницька, Д. Чешко. Із сучасників – М. Дідковський, А. Мокрицький.

У творчому доробку А. Белозьорова (1966–1988) є такі записи концертів сучасних авторів: С. Мамонов, концерт для фортепіано з оркестром (жовтень 1983 р.); М. Скорик, концерт для фортепіано з оркестром (жовтень 1983 р.); Я. Лапинський, концерт для баяна із симфонічним оркестром; В. Гомоляка, концерт для тромбона із симфонічним оркестром; концерт для саксофона з оркестром, композитор В. Золотухін, у виконанні естрадно-симфонічного оркестру Українського радіо і телебачення. А також концерти для фортепіано з оркестром М. Скорика, Б. Бартока і С. Мамонова, (звукорежисер А. Белозьоров).

Серед записів Т. Вінницької – твори українських авторів: В. Загорцев, камерний концерт № 1 для альтової флейти, арфи і струнних (1981) і камерний концерт № 2 для скрипки, фортепіано та струнних; А. Ешпай, «Концерт для оркестру» в супроводі Державного оркестру УРСР (серпень 1985 р.); Г. Майборода «Концерт для віолончелі з оркестром»; Ф.-І. Бах «Полонез» (запис джазового дуету Львівської філармонії, соліст Б. Фальков, фортепіано); Ф.-І. Бах «Концерт для скрипки з оркестром № 1» (соліст А. Мельников), а також концерти для фортепіано з оркестром М. Скорика, О. Білаша; концерт для труби з оркестром О. Красотова (соліст Т. Докшіцер).

Звукозаписи творів зарубіжних авторів здійснював звукорежисер А. Белозьоров (записи 1966–1988 рр.): концерт Б. Бартока, концерт № 3 для фортепіано із симфонічним оркестром, виконує лауреат міжнародних конкурсів Муза Рубацките в супроводі симфонічного оркестру українського телебачення й радіомовлення. Також є записи А. Белозьорова концертів таких авторів, як: А. Хачатурян («Концерт для скрипки з оркестром»), П. Чайковський («Концерт для скрипки з оркестром», 1 частина).

До переліку можна додати ще декілька записів концертів: концерт для органа та симфонічного оркестру Т. Мансуряна у виконанні В. Стамболуяна (серпень 1982 р.), звукорежисер О. Фокін; концерт для гітари з камерним оркестром у виконанні В. Жадько, звукорежисер Д. Чешко.

Серед ансамблевих записів та інструментальних соло ми знайшли інформацію про записи Л. Бильчинського, А. Мокрицького, Ю. Щелковського, О. Фокіна, І. Прими. Наприклад: звукозапис А. Мокрицького – В. Сокальський. Південно-слов'янська рапсодія «На берегах Дунаю» у виконанні А. Гудько (фортепіано); п'єси українських композиторів у виконанні квартету саксофоністів, звукозапис І. Прими; інструментальні п'єси «Прелюдія» Л. Ревуцького, «Російські наспіви» Н. Різоля та «Марш-Гротеск» В. Білецького у виконанні ансамблю народної музики «Рідні наспіви», звукорежисер О. Фокін.

Інші звукозаписи інструментальної та народної музики О. Фокіна: «Наспів та танець», «Віночок на старовинні весільні теми», «Пісня молодички» соліст Н. Кузьменко, а також «Женчичок-бренчичок» у виконанні ансамблю сопілкарів (фольклорно-інструментальний ансамбль Українського радіо, художній керівник Д. Попічук), бразильський танок «Чорос», «Етюд № 17» композитора Е. Вілла-Лобоса у виконанні А. Нікіфорова (гітара, 1982).

Щодо невеликих інструментальних складів, то вони представлені записами класичної й народної музики звукорежисера Ю. Щелковського таких композиторів, як: Л. Бельман («Готическая сюита»), О. Тактакішвілі («Юмореска»), Л. Вільчик («Табакерочный вальс»), Л. Боккеріні («Менует» у виконанні дуету баяністок Л. Гаценко і Т. Мурзіної); А. Костін («Русский дубок» у виконанні

В. Козлова, фортепіано); Ф. Надененко («Танцевальная сюита»), Й. Брамс («Варіація на тему Шумана» у виконанні С. Чепіги, фортепіано, 1983); Я. Верещагін («Мозаїки»), П. Хрістосков («12 каприсів» у виконанні О. Клочкова, скрипка); програма скрипкової музики – твори А. Шнітке та В. А. Моцарта у виконанні О. Клочкова (скрипка) та А. Вінокурова (скрипка) (1983).

Л. Бильчинський, В. Лещенко, А. Мокрицький, І. Прима, О. Фокін, Д. Чешко здійснювали звукозаписи у виконанні естрадно-симфонічного, народного та симфонічного оркестрів. Серед записів інструментальної музики В. Лещенком є записи камерного оркестру Донецької філармонії, зокрема: М. Скорика «Гуцульський танок»; А. Магаваріані «Далур»; І. Дунаєвського «Фантазія на теми»; П. Маккартні «Вчора». А. Мокрицький здійснив запис Гайдучьких танців № 1, № 2 І. Берка у виконанні оркестру народних інструментів української телерадіокомпанії. У репертуарі О. Фокіна є записи у виконанні оркестру народних інструментів української телерадіокомпанії: «П'ять закарпатських пісень», «Вилітали орли» (1984).

Щодо записів п'єс у виконанні Естрадно-симфонічного оркестру Держтелерадіо УРСР, то доцільно згадати роботи звукорежисерів: І. Прими: Х. Хіменес, «Інтермедія»; В. Шевченко, «Погоня»; Є. Льонок, «Експромт», «Інтермецо»; О. Фокіна: п'єса «Ти і море»; М. Скорик, «Танець»; І. Хуторянський, «На гірській галявині»; Н. Брукс «Одного разу»; Д. Чешка: п'єса для кларнета (О. Лаптев); Р. Глієр, танок з балету «Мідний вершник»; О. Грибоедов, «Вальс», Ф. Папетті, «Босанова».

Звукорежисер Ю. Щелковський здійснив записи оркестру народних інструментів: О. Масний, «Концертна п'єса»; І. Шамо, «Дума і танок», «Вашковская хора»; А. Сенченко, п'єса на теми українських народних пісень; Д. Попічук, «Концертна п'єса на українські народні теми»; Д. Попічук «Концертна п'єса на молдавські народні теми»; О. Левицький, «Дівчачий танок»; О. Левицький, «Казачок»; Ю. Шевченко, «Елегія».

Серед звукозаписів п'єс у виконанні духових оркестрів слід вказати «Український марш» у виконанні духового оркестру штабу Київського військового округу, звукорежисер В. Лещенко.

У звукозаписах українських звукорежисерів також є оперна тематика. Серед звукорежисерів, які робили такі записи: Л. Бильчинський, А. Белозеров, Т. Вінницька, А. Мокрицький, А. Фокін, Ю. Щелковський.

Серед звукозаписів А. Белозьорова, Т. Вінницької зустрічаються записи симфонічного оркестру із такими солістами Оперного театру ім. Т. Шевченка, а також філармонії, як: Є. Мірошніченко, А. Солов'яненко, А. Мокренка, Г. Циполи, Д. Гнатюка, Г. Туфтіної, В. Третьяка, В. Пивоварова, А. Кочерги, Л. Остапенко, Є. Акритової, Н. Кондратюка, а також І. Захарко, Л. Забілястої, В. Тимохіна, Н. Суржиної. Зазначимо також про такі записи Т. Вінницької: сюїта з опери «Кавалер Троянди» Р. Штрауса у виконанні Державного оркестру УРСР; М. Маліков, «Чарівна музика» – комічна опера у виконанні артистів та оркестру Державного дитячого музичного театру УРСР.

Звукозаписи В. Лещенка в оперному жанрі: арія Ленського з опери «Євгеній Онегін» у виконанні О. Дяченка та Заслуженого симфонічного оркестру України; арія Єлецького з опери «Пікова дама» у виконанні Н. Ковалю та Заслуженого симфонічного оркестру України.

Творчий доробок А. Мокрицького становлять такі звукозаписи: І. Кальман, арія Одетти, арія Нінон у виконанні Естрадно-симфонічного оркестру (солістка В. Гренова), диригент Р. Бабич; дует Ельзи та Лоенгріна з опери «Лоенгрін» Р. Вагнера, виконавці Н. Петренко (сопрано), В. Коваль (тенор), Заслужений симфонічний оркестр. В. О. Фокіна є звукозапис арій з опери «Одруження Фігаро» у виконанні Є. Мильної.

Ю. Щелковський зробив звукозаписи солістів Львівського театру опери і балету в супроводі Заслуженого симфонічного оркестру Держтелерадіо УРСР: Дж. Верді, балада герцога з опери «Ріголетто», монолог з опери Умберто Джордано «Андре Шеньє» у виконанні П. Ончула (баритон) у супроводі

симфонічного оркестру Держтелерадіо УРСР; балада герцога з опери Дж. Верді «Ріголетто» у виконанні В. Косенка в супроводі оркестру Держтелерадіо УРСР.

Жанр оперети представлено в записах А. Белозьорова та Л. Бильчинського, наприклад: запис А. Белозерова оперети Я. Цегляр «Дівчина і море» у виконанні хору Українського радіо, а також запис Л. Бильчинського оперети І. Штрауса «Гаряча кров» та оперет Ж. Оффенбаха.

Звукозаписи вокальних творів великої форми, вокально-інструментальних творів представлено у творчих доробках Т. Вінницької, А. Мокрицького, В. Лещенка, Л. Бильчинського. Наприклад, звукозаписи Т. Вінницької в цьому жанрі – Ораторія Й. Гайдна «Пори року», фрагменти з ораторії Г. Генделя «Пори року» у виконанні камерного хору ім. Б. Лятошинського та Державного оркестру УРСР; кантати для хору та оркестру українських композиторів Я. Зубцова, К. Домінчена.

Серед звукозаписів великих вокально-інструментальних творів А. Мокрицького – М. Кузан – «Давидові псалми», сюїта для солістів мішаного хору та симфонічного оркестру на вірші Т. Шевченка, виконавці – Заслужений симфонічний оркестр України, хор Національної радіокомпанії України, диригент Г. Гамкало, солісти: В. Світильник і В. Омельченко, диригент Іван Гамкало, запис 1991 року [221; 94]; К. Стеценко, «Літургія Святого Іоанна Златоустого» у виконанні хору «Фрески Києва», диригент О. Бондаренко.

Також велика вокально-інструментальна форма представлена у звукозаписах Л. Бильчинського, зокрема: М. Лисенко, «Заповіт» на слова Т. Шевченка, виконавці – І. Бурко, хор ім. П. Майбороди в супроводі симфонічного оркестру Українського радіо, диригент – В. Жадько (грудень 2003 р.); ораторія Д. Шостаковича «Песнь о лесах»; ораторія С. Жданова «Київська епопея» (слова Б. Палійчука), ораторія «Жовтень» К. Данькевича; симфонія-кантата «Кавказ» С. Людкевича; кантата Д. Січинського «Лічу в неволі дні й ночі» на вірші Т. Шевченка.

Приклади звукозаписів вокальних творів малої форми у супроводі фортепіано (або без супроводу) ми знайшли в картках А. Мокрицького та

І. Прими: вокальні дуети з фортепіано А. Аренського та П. Чайковського – звукорежисер А. Мокрицький; К. Сен-Санс, «Вокаліз» (із фортепіано) – звукорежисер І. Прима.

Хорові твори невеликої форми знаходимо у В. Лещенка, Ю. Щелковського та Л. Бильчинського. Наприклад, у звукозаписах звукорежисера В. Лещенка є записи пісень Т. Дикарьова у виконанні дитячого хору в супроводі групи «Синтез»; сюїта для дитячого хору та солістів у супроводі групи «Міраж», а також твір О. Спиранського «В країні дітей» у виконанні Закарпатського народного хору. У записах Ю. Щелковського є програма хорових творів у виконанні Поліського ансамблю «Льонок».

Серед творчого доробку хорової музики Л. Бильчинського цикли пісень і хорів, а сарела видатних українських композиторів М. Леонтовича і М. Лисенка.

Значний масив робіт звукорежисерів РБРЗ відноситься до творів малих вокальних форм, а саме: пісня, романс, популярна естрадна музика. Окрім Ю. Вінника, такі звукозаписи здійснювали Л. Бильчинський, А. Белозьоров, Т. Вінницька, В. Лещенко, І. Прима, Д. Чешко, Ю. Щелковський, В. Лещенко. Особливо багато з естрадними творами працювали І. Ступка й О. Фокін (додаток Ж).

Отже, нами на основі архівних матеріалів РБРЗ вивчено та класифіковано особистісні характеристики українських звукорежисерів та узагальнено їх творчий доробок [62].

Визначено, що творчий процес звукозапису є складним і відповідальним; звукорежисер під час звукозапису використовує технічні знання, уміння й навички, широку ерудованість й обізнаність у тому напрямі мистецтва, до якого належить записуваний твір. Про це свідчать численні архівні документи та посадові інструкції, знайдені в архівах РБРЗ, зокрема Тимчасове положення про порядок виробництва й приймання художніх записів для радіомовлення від 15 жовтня 1953 року [93, с.38], «Посадова інструкція звукорежисера» [93, с. 25], а також творчі картки звукорежисерів.

Висновки до розділу 2

У ході аналізу процесу еволюції звукорежисури на теренах України встановлено, що вирішальним чинником її розвитку стало заснування радіо й телеорганізацій, студій звукозапису та художніх колективів на території СРСР і безпосередньо в Україні.

У кожній з галузей мистецтва (телебачення, кіно, радіо, музика, театр) розвиваються нові жанри (радіовистава, телеопера й ін.), стилі (джаз, рок тощо) і напрями (електронна, електроакустична й ін. музика), які безпосередньо пов'язані з творчою діяльністю звукорежисера. Уперше проаналізовано й уведено в науковий обіг архівні матеріали про творчу діяльність РБРЗ та здійснено огляд творчих персоналій звукорежисерів України. На основі архівних матеріалів РБРЗ було виявлено, що українські звукорежисери зробили значний внесок у культурний розвиток держави, здійснили записи кращих акторів і виконавців і таким чином зберегли їх творчий доробок, розвинули основні принципи діяльності звукорежисера як творчої особистості. Це виявилось одним із найбільших надбань для української культури і мистецтва [54; 57; 93; 103; 133; 171; 175; 181].

Звукорежисерами в РБРЗ накопичено велику кількість фондів звукозаписів української й зарубіжної музики у виконанні творчих колективів радіокомпанії. Серед них варто відзначити Заслужений академічний симфонічний оркестр Національної радіокомпанії України, Оркестр народної й популярної музики, Академічний хор ім. П. Майбороди, а також Тріо бандуристок.

Було досліджено творчість таких звукорежисерів РБРЗ, як: А. Белозьоров, С. Бондаренко, Л. Бильчинський, Ю. Вінник, Т. Вінницька, а також Л. Воробйова, А. Дугіна, Є. Єфимчук, Л. Кауфман, Н. Ключник, В. Лещенко, В. Литновський, А. Лук'янова, Л. Маруліна, А. Мокрицький, Є. Нефьодова, І. Прима, С. Розенштейн, Г. Салов, О. Ступка, Н. Сичевська, А. Толчанов, О. Фокін, Д. Чешко, Ю. Щелковський, М. Дідковський та ін. [175].

На основі проаналізованих архівних матеріалів творчих карток звукорежисерів визначено їх спеціалізацію, основні технічні й творчі принципи роботи фахівців, художні напрями й жанри звукозаписів [62]. Звукорежисери здійснювали звукозаписи: творів великої форми (симфонії й інструментальні концерти) у виконанні симфонічного, естрадно-симфонічного та народного оркестрів; інструментальної, ансамблевої та сольної музики; оперних вистав та окремих оперних інструментальних і вокальних номерів; уривків з оперет; вокальних творів великої форми, вокально-інструментальних творів; камерної інструментальної та вокальної музики, пісень та романсів, естрадних творів. Позначені такі види звукозаписів: виїзні, трансляційні звукозаписи концертів, вистав, озвучення телепередач; звукозаписи музики різних жанрів і складів.

Здійснені нами дослідження еволюції звукових мистецьких технологій, теорії, технології та практики звукорежисури в Україні вкотре засвідчили дуалізм мистецтва і технологій у галузі звукорежисури на теренах сучасного українського простору.

РОЗДІЛ 3

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ МОВОЮ ЗВУКОЗАПИСУ

3.1. Творчо-технологічна інтерпретація як вид творчої діяльності звукорежисера

Поняття «інтерпретація» було визначене ще Г. Лейбніцем (1646–1716) наприкінці XVII – на початку XVIII ст., однак увійшло в науковий обіг лише в 60-ті роки XIX ст. [228, с. 235]. Отже, інтерпретація (від лат. Interpretario – роз'яснення, тлумачення), як зазначається в багатьох словниках – це «фундаментальна операція мислення, надання сенсу будь-яким виявам духовної діяльності людини, об'єктивації в знаковій чи чуттєво-наочній формах» [225, р 220].

Науковці вважають, що «інтерпретація» має багато визначень, але в широкому сенсі, це пояснення сенсу, тексту, знаку, певна сторона бачення смислу твору. Культурологічний зміст інтерпретування виражений в гуманітарному знанні щодо тлумачення текстів, це фундаментальний метод роботи з текстами як знаковими системами [145]. В роботах Т. Адорно інтерпретація представляється як смисл, зміст, творча діяльність виконавця [1; 198, с. 54]

За способом і характером, інтерпретування поділяють на наукове, художнє, буденне і повсякденне. За Є. Гуренко визначаються такі типи інтерпретації: буденна, наукова та художня: під *художньою* інтерпретацією ми розуміємо виконавське трактування продукту первинної художньої діяльності» [28, с. 10]. Інтерпретація відбиває всі характеристики особистості, її досвід, смаки тощо.

Велику роль відіграє зміст та характер інтерпретованого матеріалу, відповідно до особливостей творчої діяльності та завдань, які поставлені перед інтерпретатором [147, с. 4].

Н. Жукова «припускає посередництво інтерпретатора між текстом (в широкому смислі – певним явищем культури) і сприймачем» [69]. О. Колесник пише, що «класична художня інтерпретація» – це «тлумачення вже наявних творів

мистецтва». Інтерпретація має вигляд «виконавської діяльності у таких видах мистецтва, онтологія яких вимагає посередника між твором і реципієнтом». Тобто «виконавські мистецтва», такі як музика, на її думку, передбачають «обов'язкову» наявність інтерпретатора [102, с. 156-157].

Справді, в музичній енциклопедії зазначається, що «інтерпретація – це художнє тлумачення співаком, інструменталістом, диригентом, камерним ансамблем музичного твору в процесі його виконання». Інтерпретація означає «розкриття ідейно-образного змісту музики засобами техніки і виконавського мистецтва» [150, с. 549].

В. Холопова зазначає, що музична інтерпретація невіддільна від евристики або творчого відкриття [147; 198; 228, с. 227]. Вона також розуміє інтерпретацію як випадок вираження музикантом смислу твору крізь його особисте індивідуальне бачення [228, с. 235]. Інтерпретація з точки зору диригента Е. Ансерме – це виявлення смислу музики, а Л. Стоковський вбачав у партитурі розкриття змісту твору диригентом-інтерпретатором [119; 198; 205, с. 161-162]. Г. Малер писав, що «інтерпретацією є творче виконання художнього твору, основане на самостійному тлумаченні цієї теми» [129, с. 205].

У світлі будь-якого мистецтва існують різні форми інтерпретації. В музичному мистецтві це композиторська, виконавська, музикознавча інтерпретації. В. Москаленко виокремлює також редакторську, виконавську, композиторську і музикознавчу інтерпретації [147, с. 6-7]. Він вважає, що виконавська діяльність знаходиться в синтезі із «музичним інтерпретуванням – інтелектуально організованою діяльністю музичного мислення, спрямованою на розкриття виразного потенціалу музичного твору», і тому «у широкому сенсі інтерпретаторами музики є її слухачі» [14 с. 5; 147, с. 6]. Таку думку висловлює й Н. Корихалова – сприйняття твору вже є його інтерпретацією [108, с. 159].

Своєю чергою, «виконавський процес розподіляється на окремі частини, де перша – це *духовне проектування результату* виконавського мистецтва, а друга – *матеріальна реалізація результату* виконавського мистецтва» [52, с. 53]. Дослідники вже давно звертали увагу на зв'язок виконавської діяльності та

інтерпретації. Так, наприклад, Л. Мазель вважав, що «кожен виконавець – це індивідуальність, яка інтерпретує музичний твір крізь своє сприйняття [198, с. 11; 248, с. 55].

Як зазначає В. Чернець «музика – вид мистецтва, що зображає дійсність у художніх звукових образах [232, с. 468]». На думку В. Холопової, виконавство розкриває музику як мистецтво слухове із всіма його характерними властивостями жанру або стилю [228, с. 226] – тобто перетворює (інтерпретує) музику з графічної форми на акустичну. Учена зазначає, що звичайно, виконавська інтерпретація пов'язана із низкою теоретичних питань щодо нотного запису, тексту, знаків, суті музичного твору, його форми, авторського задуму тощо. Тож музичний текст, який потрібно осмислити виконавцю, поділяється на *графічний та акустичний*. Текст розуміється як «цілісна система знакових одиниць у синтезі із їх значеннями» [147; 198; 228, с. 230], В. Холопова під інтерпретацією розуміє випадок вираження музикантом смислу твору крізь його особисте індивідуальне бачення [228, с. 235].

Італійським філософом У. Еко (1932-2016) уведено у науковий обіг поняття «відкритої інтерпретації», де «кожен твір мистецтва може мати нескінченний ряд прочитань» зазначає О. Бензюк [15; 16].

Так, автор цього дослідження висловлює гіпотезу, що творча діяльність звукорежисера подібна до виконавської інтерпретації. Актуалізація цього питання виникає при дослідженні літературних джерел та висловлювань відомих науковців, звукорежисерів щодо творчого процесу звукозапису. Так, самі звукорежисери, наприклад польський звукорежисер та професор Я. Урбанський пишуть про «інтерпретацію музичного твору мовою звукозапису» [28, с. 63; 244; 246].

Зокрема, Б. Меєрзон вважав, що музичний звукозапис – це художній процес, в якому звукорежисер є творчо активним колегою виконавця і композитора [139]. П. Ігнатов схиляється до думки про те, що звукорежисер є інтерпретатором музичного твору. Враховуючи можливості сучасного дискретного мікшування музики, він розуміє звукорежисуру як вид «технічного

мистецтва», нової естетики звукозапису як живого слухацького досвіду та підтверджує свою позицію, посилаючись на думки таких провідних звукорежисерів, як В. Дінов, В. Виноградов, Р. Прітс, Р. Штрайхер, С. Шугалія [82, с. 136-138].

Дослідник звукового простору аудіовізуальних засобів інформації Н. Єфімова вважає, що звукорежисер телебачення і радіо є інтерпретатором режисера, який створює концепцію програми [67]. Ю. Козюренко підкреслює важливий в взаємозв'язок таких митців в роботі над спектаклем, як режисер, композитор, художник, музиканти оркестру, диригент і звукорежисер [100]. Є. Давіденкова наголошує на тому, що звукорежисер, який створює звукову картину, є автором цього простору та об'єктів, що існують в ньому [53, с. 133], перетворюючись на повноцінного співавтора музичного твору [53, с. 135]. Т. Зінська наголошує, що виконавство включає «музично-творчу діяльність виконавця, його виконавську майстерність та музично-комунікативну взаємодію всіх учасників музично-виконавського процесу» [76, с. 36], [102, с. 158].

Є. Давіденкова зазначає, що звукорежисер в процесі майстерингу фонограми (а також звукозапису і мікшування – від автора) керується доцільністю та відповідністю кінцевого звучання твору і його авторському задуму; інтерпретації музикантів, драматургічній і естетичній картині; власній інтерпретації звукорежисера, яка свідчить про його смак і самостійність думки [53, с. 133]. Звукорежисер також має корегувати і обирати головний тембр у фонограмі, робити темброві нюанси, тому вона уводить поняття «фактурної інтерпретації акустичної виразності простору кадру» [53, с. 111].

В. Холопова пише, що текст, який інтерпретується зберігається в музичному мистецтві в текстовій або звуковій формах. Однак, нотний текст – це система мнемонічних знаків, за допомогою якої виконавець відтворює музичний твір, а «акустична фіксація», тобто звукозапис «відтворює художній текст твору як є» [228, с. 213].

Н. Корихалова у дослідженні процесів інтерпретації констатує, що «звучання твору в звукозаписі – не копія, не репродукція з “живого” виконання.

Це виконання, здійснене в спеціальній студії перед звукозаписною апаратурою, [...] за участю цілого колективу», а також у процесі «створення звукозапису як неодмінний його учасник виявляється долученим звукорежисер» [28, с. 63; 108, с. 197].

Комунікативне значення інтерпретації представлено в працях В. Москаленка, де «інтерпретація – основа будь-якого процесу комунікації, в ході якого відбувається тлумачення намірів і дій людей, їх слів і жестів, творів художньої літератури, музики, мистецтва, знакових систем» [147; 148; 228, с. 230].

Для тлумачення цієї тези звернемося до поняття художньої комунікації у тріадах - «автор – твір – слухач» та «автор – виконавець – слухач», які є традиційними схемами художнього сприйняття. Однак в умовах глобалізації сучасного світу, постійного розвитку соціокультурних технологій та їх технічних можливостей відбувається виникнення нових суб'єктів творчого процесу та додавання нових факторів у творчо-виробничу діяльність людини. Поступово, з ускладненням структури взаємовідносин в художній культурі, тріада «автор – виконавець – слухач» перетворюється на нові моделі комунікації, до яких долучаються нові компоненти.

Є. Назайкінський пропонує складнішу систему взаємовідносин, центральне місце у якій відводиться *автору і тексту*, наступним є *інтерпретатор (критик)*, а завершує трикутник *слухач*. Однак безпосередньо до тексту має відношення й *виконавець*, під яким вчений розташовує об'єднані в одному змісті – інструмент, зал, звукооператора, радіоапаратуру. Він, на нашу думку, створює нову додаткову тріаду: *виконавець – звукорежисер – слухач* [151, с. 21], оскільки із розвитком технічних засобів у всі традиційні ланки, окрім суб'єктів творчого процесу, додаються, залежно від виду діяльності, ще й технічні засоби.

О. Колесник вказує, що процес інтерпретації у виконавських видах мистецтва передбачає відповідну комунікативну модель: *автор – інтерпретатор – аудиторія; твір – відтворення – сприйняття*» [102, с. 157]. Давно усталені відносини виробника та споживача мистецтва виявили й нову еднальну ланку –

менеджера чи продюсера, спеціаліста, який є учасником творчого процесу в художній комунікації – саме таку проблематику розкриває Н. Белявіна. У схему художньої комунікації вона додає новий елемент у процес сприйняття: *автор – художній твір – споживач мистецтва*, яким рівнозначно можуть бути *виконавець – слухач – менеджер* [19, с. 11]. Автор пропонує й інші компоненти «художньої комунікації», але вже навчальної, де в акті творчості виявлено нові суб'єктні відносини у тріаді: звукорежисер (автор-викладач), художній твір (навчальна звукова інформація, звуковий носій художнього твору), звукорежисер (виконавець, інтерпретатор) – звукорежисер (слухач) [20, с. 174].

Дійсно, як пише Ю. Борєв «до усталеної опосередкованої ланки між композитором і слухачем, – виконавцем, – додалась ще одна – диск, що фіксує та відтворює виконуваний твір» [27, с. 205], при цьому новий учасник художньої комунікації – звукорежисер, який створив цей диск і здійснив внесок у інтерпретацію виконуваного твору.

Т. Терентьев так представляє трансформацію традиційної тріади, в якій нотний текст замінено звукозаписом: «Якщо у вигляді, що раніше склався, він містив етапи “композитор – нотний запис – виконавець – звучання – слухач”, то із застосуванням звукозапису на сьогодні він може мати такий вигляд: “композитор – звучання – звукозапис – слухач – нотний запис”. В умовах електронної музики цей процес коротшає до чотирьох ланок: “композитор – звукозапис – звучання – слухач”» [28, с. 79].

Наприклад, В. Старікова згадує слова Л. Гінзбурга «[...] в процесі звукозапису симфонічного твору ми маємо справу [...] з комунікативною ланкою “композитор – диригент – звукорежисер – слухач”» [48, с. 191; 203].

О. Колесник акцентує увагу на тому, що «у ХХ ст. змінилася онтологія музики: ретрансляція та звукозапис радикально перетворили процес художньої комунікації, розділивши виконання та сприйняття твору. Проте звукозапис розширив використання музики як підрядного мистецтва в складному синтезі (театр, кіно телебачення тощо)», а також слухач отримав змогу при особистому прослуховуванні порівнювати різні виконавські інтерпретації одного й того ж

твору [228, с. 237]. Є. Гуренко констатує, що розвиток науково-технічного прогресу «в мистецтві ХХ ст. дав привід деяким дослідникам говорити про епоху технізації художньої культури». Остання спричинила «появу нового вигляду мистецтва, впровадження нової форми художньої комунікації – *трансляції*, а також проникнення способу тиражування» [28, с. 9].

Поняття реінтерпретації у якості художньої системи, яке уводить П. Волкова. Процес реінтерпретації відбувається у просторі таких типових для сучасної культури явищ, як «симулякр, ремейк, апгрейт» у театральній та кіномузиці [41; 42], як один із видів творчого переосмислення та тиражування.

Н. Корихалова пише про «електронну еру» коли «починає складатися тип виконавця, що більш охоче грає для запису, ніж у концертному залі. Найяскравішим прикладом може слугувати Г. Гульд, що повністю відмовився свого часу від концертної діяльності, або Р. Крафт, характерний представник “мікрофонних диригентів”» [28, с. 62; 108, с. 193].

В. Холопова вважає, що «музичний твір за його онтологічним статусом є інваріантом, із заздалегідь варіативними текстовими межами». У такому випадку звукозапис є «єдиним виконавським точним варіантом, а концерт – одним з безлічі можливих варіантів виконання» [228, с. 231]. Інваріантно-варіантні відносини в музичному творі, за В. Холоповою, підтверджують участь звукорежисера у творчому процесі музичного виконавства: внутрішній задум (інваріант) – твір, його графічний текст (варіант, інваріант) – виконання твору, його акустичний текст (варіант) [228, с. 232]. Як вже зазначалось до комунікаційного процесу виконавства активно долучається звукорежисер-інтерпретатор, з його звукозаписом (варіант) та фонокомпозицією (інваріант).

В. Холопова стверджує, що «оскільки музика – “мистецтво інтонаційного сенсу”, то можливість передати в нотному тексті саму інтонацію робить графічний запис принципово нездатним зафіксувати емоційно-музичні зміни, адресовані слуху», тому для «нормального існування твору потрібно створити його інтонаційний еталон» [228, с. 233]. Так вважав, наприклад І. Стравінський, який зауважував, що звукозапис надає «єдиний, схвалений композитором

еталон» [102, с. 158]. Цей еталон «найуспішніше все-таки здійснює сам автор музики, особливо якщо він рівновеликий як виконавець» [228, с. 233]. Так відбувалось, коли виступали такі композитори-виконавці-інтерпретатори як: піаністи – А. Гензельт, Ф. Ліст, А. Рубінштейн, П. Чайковський; диригенти – Г. Берліоз, Г. Караян, І. Мравінський, А. Рубінштейн, Л. Стоковський, І. Стравінський, В. Фуртвенглер, П. Чайковський, І. Штраус, Р. Штраус тощо.

Є. Гуренко стверджує, що «у зв'язку з диференціацією виконавської творчості на окремі класи, сімейства, види й підвиди», у виконавській практиці виявився ряд «приватних, специфічних функцій (режисерської, диригентської, власне, виконавської)». Вона нагадує також, що «диригент – основний тлумач і координатор художніх зусиль цілого колективу» [28, с. 7-8]. Диригент, як вважає В. Холопова, найбільш цікава і важлива професія з боку виконавської інтерпретації [228, с. 235]. Наприклад, відомо, що Г. Караян сам був автором диригентських інтерпретацій, за своїм баченням вибудовуючи естетичну лінію художнього твору.

На нашу думку варто висунути гіпотезу щодо ідентичності процесів творчої діяльності диригента-інтерпретатора та звукорежисера-інтерпретатора. Останнє спричинено тим, що в професіях диригента і звукорежисера є спільні та відмінні риси. Для прикладу розглянемо характеристику діяльності диригента:

– диригент керує оркестром та трактує музичний твір, і важливим аспектом є використання ним великої кількості виконавських засобів, при цьому диригентська техніка є аналогом мови (диригент, викладач М. Аносов) [11; 198, с. 15];

– Г. Берліоз вважав, що «диригент повинен вміти відчувати й читати партитуру, володіти швидкою реакцією, бути рішучим, знати мистецтво композиції», що робить його вмілим інтерпретатором [198, с. 51];

– за допомогою простих рухів диригент створює характер ритму, звучання, експресії всього ансамблю (В. Фуртвенглер) [198, с. 53];

– виконавство, яке є мистецтвом інтерпретації, ставить за завдання точно, правдиво, але індивідуально-неповторно, втілити композиторський задум (М. Овчинніков) [198, с. 15];

– диригування – це вид виконавства (І. Мусін), диригент і музиканти інструменталісти, поєднані виконавською діяльністю, симфонічним виконавством (Л. Сідельніков) [198, с. 17-18];

– диригент складає звукову картину із кількістю музикантів більше ніж 100 із використанням всієї палітри засобів музичної виразності [198, с. 65];

– диригент має співвіднести музику давніх часів із сприйняттям сучасного слухача, щоб той почув «дух того часу»;

– порядок роботи диригента: постановка завдань, обробка партитури, врахування результату, впливу на аудиторію, індивідуальна робота із індивідуальним внутрішнім уявним оркестром (А. Рубінштейн, І. Стравінський, П. Чайковський);

– «ідеальний оркестр реалізується у розумінні виконавцями та диригентом оркестрової культури: знання технічних можливостей інструментів (окремо і в купі), розуміння принципів поєднання оркестрової звукової тканини, тембрів, фразування, оркестрової техніки і засобів виразності (Л. Стоковський) [198, с. 19].

Спільні риси творчої діяльності диригента і звукорежисера:

– диригент – це «звукорежисер» первинного звукового простору, який сформовано за допомогою виконавців;

– звукорежисер, як і диригент, – вихователь, творець, пропагандист кращого мистецтва та його представників;

– звукорежисер, як і диригент, працює із партитурою для передачі й інтерпретації задуму композитора в звуковій інформаційно-художній мові в звуковому просторі (диригент у первинному, звукорежисер – у вторинному);

– у ході командної роботи диригент, виконавці оркестру та звукорежисер поєднані в процесі інтерпретації музичного твору [198, с. 19];

– звукорежисер створює вторинний звуковий простір музичного твору, розташовуючи мікрофони певним чином, використовує знання про акустичні й

технічні властивості інструментів (окремо і в купі), принципів цілісного звучання оркестру, його тембральних і динамічних характеристик, технік і засобів виразності оркестру. В іншому випадку звукорежисеру буде важко природно передати звучання інструментів оркестру;

– диригент створює цілісний звуковий образ з окремих партій виконавців в первинному звуковому просторі, а звукорежисер за допомогою мікрофонів – у вторинному звуковому просторі;

– якщо диригент та виконавці інтерпретують, відтворюють ідею композитора [198, с. 55-56], то звукорежисер теж саме робить із ідеєю композитора, а також диригента, виконавців (послідовна інтерпретація), входячи до ланки *автор – виконавець – звукорежисер – слухач*, що не заважає бути кожному з них незалежним об'єктом творчої діяльності;

– «виконавець реконструює бачення композитора, що керувало написанням твору» (В. Фуртвенглер) [198, с. 53].

Нашу думку підтверджує історія творчої діяльності першого продюсера в компанії ЕМІ В. Легга (Walter Legge). За думкою письменника Н. Лебрехта Г. Караян та В. Легг суттєво вплинули на виникнення, розвиток й історію класичної музики за допомогою технологій звукозапису: «всупереч усім досягненням промислової революції та Т. Едісона (T. Edison), Ф. Гайсберга (F. Gaisberg) і К. Маккензи (C. Mackenzi) в створенні ринку звукозапису класична музика була народжена 19 січня 1946 р., коли В. Легг і Г. Караян зустрілися у Відні» [255].

В. Легг, як продюсер, розвинув нову тенденцію в звукозаписі, поставивши перед собою завдання робити записи, що «перевершують» живий виступ. У післявоєнні роки В. Легг створює філармонію, при якій організовує симфонічний оркестр. З В. Легг співпрацювали Р. Штраус, В. Фуртвенглер, І. Добровейн, А. Гальєра, П. Клецки, Г. Караян. Завдяки В. Леггу відбулись звукозаписи більшості їх концертів», стверджував Н. Лебрехт [116, с. 369].

З 1955 р. лідером ринку класичної музики стає Г. Караян (Heribert Ritter von Karajan). «Зайнявши в 1955 р. командні пости в Берліні, Відні і Зальцбурзі,

Верховний маестро успадкував контракти, укладені відповідними установами з «Douche Gramophone», і поставив перед собою завдання перетворити німецьку фірму на лідера на світовому ринку» [116, с. 369].

Г. Караян поєднав в собі керівника проекту, диригента, продюсера, звукорежисера і менеджера, він намагався повністю контролювати процес звукозапису. Вивчаючи його біографію, можна побачити неймовірну працю над створенням художнього звукового образу, який, на його думку, мав нести в собі музичний твір. Як досвідчений музикант, диригент він повністю формував первісний звуковий простір, а як продюсер за допомогою звукорежисерів контролював створення вторинного звукового простору того самого твору музичного мистецтва, але який вже був у звукозаписі. Як зазначає Н. Лебрехт, «починаючи з бетховенського циклу, записаного з Берлінським оркестром в 1962 р., Г. Караян прагнув затвердити себе і записані ним платівки з жовтою етикеткою («Douche Gramophone») як еталон акустичної досконалості і творчої майстерності» [116, с. 373].

Г. Караян був одним з тих, хто вірив в успіх звукових технологій, які виведуть мистецтво на новий рівень якості, стануть рішенням усіх проблем художньої творчості. Диригент за життя зробив по декілька варіантів записів творів відомих композиторів із різними фірмами звукозапису і на різних носіях, а саме: цифрова платівка великої тривалості, відеоплівка, компакт-диск, лазерний диск. Він працював із фірмами «Дойче Грамофон» («Douche Gramophone»), «Декка» («Десса»), «ЕрСіЕй» («RCA»), «ЕМІ». Н. Лебрехт посилається на естетичну специфіку звучання звукозаписів фірми «Десса», позначаючи їх як «дивну просторову акустику, що надає особливу природність стереозвучанню», а також зазначає «ілюзорний перфекціонізм В. Легга (W. Legge) і реалізм «Деки» («Десса») стали основними складовими так званого «караянівського звуку» [116]. Г. Караян виступав як інтерпретатор творів, намагаючись передавати вкрай точно звучання музичних творів, а в пізньому періоді своєї діяльності навіть вносив певні корекції до характеру виконання творів деяких композиторів [182; 257].

В. Легг та Г. Караян стають основоположниками «студійного чистого» ідеалізованого за характером виконання й естетикою звукозапису. Вони ставились до звукозапису вже не як до простої фіксації звуку, а як до створення ідеалізованого твору мистецтва. Отже, проведена аналогія двох видів творчої діяльності, а саме звукорежисера та диригента, виявляє дуже багато спільних рис: використання технічних засобів і прийомів в процесі інтерпретування для досягнення творчого результату. Спільна діяльність диригента та звукорежисера є взаємодоповнювальною [60].

Диригент як виконавець в своїй діяльності інтерпретує графічний музичний текст в акустичний. Партитура – це лише знаки-символи, в яких закладений композитором смисл звукового образу. Коли музика відтворюється музикантами, перетворюється із знаків на художньо-емоційну звукову форму то «диригент та музиканти акустично реалізують партитуру, перетворюючи символи нотного запису на звукову реальність. До цього музика існує в уяві» [198, с. 50-51].

Коли при виконанні музикантами твору відбувається звукозапис, то до їх творчої групи додається ще один суб'єкт – звукорежисер, який фіксує в аналоговій чи цифровій формі за допомогою технічних засобів реалізований композитором і музикантами звуковий музичний твір. Звукорежисер використовує технічні пристрої, які є засобами художньої виразності [82]. За їх допомогою він здійснює, так звану, вторинну інтерпретацію акустичної форми твору у звукову композицію.

Художність і глибина творчої інтерпретації звукорежисера залежать від складності поставленого перед ним завдання як технічного, так і творчого. Так, «інтерпретація партитури диригентом складається з виконавського прочитання, вибору складу, кількості виконавців та аранжування, яке може стати повноцінним перестворенням першоджерела» – зазначає О. Колесник [102, с. 159].

Інтерпретація партитури звукорежисером починається з визначення головних партій інструментів, відповідним розташуванням мікрофонів, акустичним наближенням інструментів, що виконують партію соло, у вторинному звуковому полі, розташування їх в просторі відповідно до локалізації на сцені або

концертному залі. Він здійснює загальні баланси між інструментами, імітує акустичний простір концертного залу, в деяких випадках робить тембральну корекцію звукозапису – всі наведені дії впливають на кінцеве звучання фонограми, її тембральні характеристики, а також на точність передачі творчого задуму композитора, інтерпретації виконавців тощо.

За ствердженням диригента Л. Сідельнікова в оркестрі народжується індивідуальність колективу, коли «окремі партії нівелюються» [198, с. 14]. Якщо в оркестрі це відбувається десь в переносному смислі, то аналогічно, в буквальному сенсі відбувається й в звукорежисурі, коли окремі звукові віртуальні джерела (музичні інструменти) обробляються при мікшуванні таким чином, що окремі їх тембральні характеристики буває важко розпізнати. Але в цілому акустичні обставини вторинного звукового поля стають подібними до первинного поля, тобто отримана в звукозаписі звукова картина відповідає реальному звучанню симфонічного оркестру.

За нашою думкою, існує декілька рівнів складності здійснення звукорежисером творчо-технологічної інтерпретації. Перший рівень включає специфіку класичного звукозапису одним-двома мікрофонами із вибором звукорежисером потрібної акустичної точки в приміщенні, в якій існує правильне відношення прямого (основного) звуку (від виконавця, музичного колективу) й реверберації приміщення. Другий рівень – використання звукорежисером різноманітної багатомікрофонної техніки й складання в процесі звукозапису цілісного звукового образу музичного твору. Третій – використання додаткових засобів обробки звуку в процесі зведення, формування специфічного або навіть синтезованого звукового простору. Четвертий рівень – звукозапис і зведення класичної чи популярної, електронної, рок-музики із використанням всіх сучасних технічних засобів обробки, звукового синтезу, із всіма подальшими діями з корекції, покращення, зміни тембрально-динамічних, темпо-ритмічних характеристик музичного твору залежно від специфіки жанру й стилю музики, а також побажання авторів, виконавців, продюсера тощо [60].

Музиканти та науковці широко займались вивченням «інтерпретації музичного твору» як її знакового, смислового, так й інтонаційного змісту. Автори, які здійснюють дослідження в сфері звукорежисури, розвивають думку, що звукорежисер стає співавтором виконавця та інтерпретатором музичного твору «фактурної інтерпретації акустичної виразності простору» [34; 122]. Проте ми не тільки стверджуємо, що звукорежисер є автором інтерпретації звукового образу музичного твору (можливо й художнього образу, а й докладніше вивчаємо це питання, використовуючи евристичний, практичний, порівняльний методи та науковий аналіз.

Порівняльна характеристика двох видів творчої діяльності диригента і звукорежисера підтверджує можливість послідовної взаємодоповнювальної інтерпретації в єдиному творчому колективі. Наші аналітичні розвідки щодо послідовності творчого інтерпретування у суб'єктів творчого процесу підтверджує теорія О.Колесник про первинну і вторинну інтерпретації. Авторка стверджує, що існують первинна інтерпретація авторського тексту із представленням якостей твору в поліпшеному вигляді та вторинна інтерпретація, де виникають вторинні знакові системи, завдяки яким твір може бути представлений у новій, іноді більш яскравій формі ніж оригінал [102, с. 156].

На прикладі творчості відомих українських та зарубіжних диригентів творчих особливостей звукозапису, інтерпретованих ними творів, можливе проведення паралелі між діяльністю музиканта-диригента та звукорежисера в створенні музичних балансів і частотно-спектральної тембральної рівноваги між музичними інструментами та голосами. Тільки диригент керує видобуванням звуку з інструментів-пристроїв виконавцями-музикантами, а звукорежисер створює архітектоніку вторинного звукового простору (звукове поле, яке створене акустичними системами), мистецьку звукову композицію, та здійснює творчо-технологічну інтерпретацію мистецького твору [60] (проверить себя).

Отже, інтерпретація може бути розглянута як в широкому, так і у вузькому сенсі. Широкий сенс цього поняття закладено в розуміння інтерпретації як певної моделі психічного відбиття суб'єктом тексту, смислу, знаку і образу. У вузькому

баченні інтерпретація розрізняється залежно від діяльності, а саме композиторська, виконавська, редакторська, а ми додаємо – звукорежисерська. А саме творчо-технологічна інтерпретація — створення або передавання за допомогою технологічних засобів структури, форми, авторської концепції.

Творча діяльність і комунікація здійснюються в синтезі із творчою інтерпретацією. Там, де існує музичний твір, крім композитора, завжди є виконавець і слухач, а там, де існує фіксація музики на носій (звукозапис) виникає творча діяльність звукорежисера, в якій звукорежисер є творчо-активним співавтором виконавця і композитора.

3.2. Формування та інтерпретація простору фонокомпозиції.

В умовах сучасної інформатизації суспільства сформувалось нове уявлення про навколишнє середовище як про *інформаційний простір*, в якому кожен предмет, явище або подія відповідають певному значенню (символу). «Звук» в цьому випадку відіграє роль носія інформації або «звукової інформації», що передається від однієї людини до іншої.

Інформація – це відомості про навколишній світ та процеси, що в ньому відбуваються [46, с. 5]; зображення предметного світу за допомогою знаків та сигналів [44, с. 15]; повідомлення і відомості, що передаються в просторі та часі; показ фактів матеріального або духовного світу в процесі комунікації; зміст, значення даних, що бачить у них людина [213].

Таким чином, *звукова інформація* – це дані що передаються за допомогою звуків, зміст яких розуміє людина, і в яких містяться відомості, факти та події про навколишній світ, чи, які несуть естетичне і художнє навантаження, а процес передачі звукової інформації – це комунікативний процес передавання або відтворення даних в просторі і часі [59].

Інформаційне середовище – це місце, в якому людина створює, перетворює, споживає інформацію [12], у тому числі і звукову образну чи/або смислову інформацію (мовленнєва інформація, шуми, музика тощо). Після слухового

сприйняття звукового сигналу, звук стає для нас *одиноцею звукової інформації*, тобто звуковим символом, який розшифровується людиною у певний зміст, образ тощо.

Одиноцею інформації є мінімальна прийнята за стандарт людиною в різних системах счислення величина, як то секунда, сантиметр. Наприклад, в обчислювальній техніці одиноцею інформації є біт [46, с. 11]. За аналогією *одиноця звукової інформації* – це звук, який відповідає певному змістовному значенню, що сприймається людиною як символ (буква, дифтонг); означає для неї певну подію, яка відбувається у навколишньому середовищі (сигнал, фон, шум); відповідає звуку музичному. А *носієм звукової інформації* можна вважати будь-який матеріальний об'єкт чи середовище, яке може бути основою для зберігання та передачі звукової інформації [59], а також і звук як фізичний процес у випадку передачі акустичного тексту (мовлення).

Усі наявні у навколишньому середовищі звуки або «звукові сигнали» з точки зору соціально-інформативної моделі слухового сприйняття людини можна поділити на *комунікативні*, тобто ті, які є безпосереднім інформаційним зв'язком між комунікатором (той, що говорить) та комунікантом (тим, що слухає) та *сигнальні* – вони надають нам інформацію про стан та події, які відбуваються в навколишньому світі [19, с. 29].

Термін «звук» характеризує фізичне явище – це коливальний рух часток пружного середовища, зображений приладами у хвилеподібній формі, і який людина сприймає органами слуху. Отже, поняття «звук» може вивчатися з двох позицій – з точки зору точних наук, зокрема фізики і акустики (та інших), а також з позиції людського сприйняття (суб'єкта) [59].

У дослідженні І. Алдошиної наголошується на акустичних об'єктивних та суб'єктивних параметрах звуку [6]. Так, до *об'єктивних параметрів* звуку можна віднести характеристики простих коливань, зокрема амплітуду, частоту і період, а також амплітудно-частотну характеристику складних коливань [4; 163], яка характеризується, так званою «обвідною миттєвого спектру». Спектр звуку є

загальним відбиттям складного звукового коливання, його частотних складових, виражених в окремих гармонійних коливаннях.

Тембр, гучність, висота, тривалість співвідносяться із суб'єктивним сприйняттям людини. У фізиці вони порівнюються з об'єктивними параметрами такими, як амплітудно-частотна характеристика, амплітуда коливання, частота, просте гармонійне коливання певної частоти, тривалість. Наприклад, окремий звук залежно від частоти коливань сприймається як високий або низький (звідси непряме відтворення різних «підйомів» і «спусків»), акорд залежно від його структури, регістру, динаміки – як світлий або темний. Різні тембри голосів і інструментів здатні викликати асоціації з оптичними явищами («світлі» й «темні», «блискучі» й «тьмяні», «матові» тембри), а рух та темп визначаються як швидкий або повільний. Згадаємо «звукопис», який є втіленням музичними засобами об'єктивного «предметного» світу та викликає у людини під час слухання музики суб'єктивні асоціації про звукові явища природи (спів птахів), навколишнього середовища тощо [149, с. 452-453].

Відомо, що звукові хвилі розповсюджуються в фізичному просторі, який науковці називають *звуковим полем* [4, с. 6]. Однак поняття «простір» має широке значення і зустрічається як у природничих, так і в гуманітарних науках, наприклад, філософії, мистецтвознавстві тощо. Зокрема, у філософії існує декілька теорій визначення простору. Так, представники суб'єктивного ідеалізму (Д. Берклі, І. Кант, І. Фіхте, Д. Юм) розглядають час і простір як *«суб'єктивні форми упорядкування наших відчуттів»*, об'єктивного ідеалізму (Аврелій Августин Іппоннійський, Фома Аквінський, Гегель, Піфагор, Платон) вважали, що простір і час існують об'єктивно, є породженням світового розуму, певного абсолюту. Демокріт, Епікур, Ньютон розглядали простір як вмістилище для матерії, яке може бути наповненим або порожнім, нематеріальним. На думку діалектиків (К. Маркс, Ф. Енгельс), простір і час – це об'єктивні форми існування матерії, які характеризуються певними фізичними параметрами, що не залежать від людини. Матерією можна назвати все, що входить в простір та має різні фізичні властивості (вага, коливальний рух тощо) [81; 225].

Визначення простору, що важливо для нашого дослідження, в цілому поділяються на два великих напрями, а саме:

– простір як тривимірна структура об'єктивного матеріального світу, в якому зумовлено певне розташування і рух об'єкту, що дає нам змогу використовувати в дослідженні «простір» як об'єктивний параметр [174];

– простір як абстрактне поняття, як певна віртуальна структура-схема, що формується на суб'єктивному рівні сприйняття у слухача, який знаходиться в межах дії звукового поля в точці прослуховування між акустичними системами.

Виходячи з вищезазначеного, можна визначити, що *звукове поле* є матеріальним втіленням простору. Якщо в об'єктивному просторі визначається розташування матеріального об'єкта та інші його характеристики, то такі самі властивості має звукове поле. Відомо, що звукове поле характеризується лінійними та енергетичними параметрами такими, як звуковий тиск та інтенсивність звукової хвилі. Отже, звукове поле, яке прирівнюється до фізичного простору, характеризується також напрямом (вектором) руху звукових хвиль в ньому та кількістю енергії, яка ними переноситься. Якщо матеріальний об'єкт (наприклад, музичний інструмент) як певне джерело звукових коливань визначений час випромінює звукові хвилі в одному напрямі, то можна казати про певний звуковий об'єкт в звуковому полі. Якщо таких джерел (об'єктів) декілька то відповідно їх хвилі поєднуються в єдиному просторі, як і низка звукових об'єктів в одному звуковому полі (додаток Б, рис. Б.1.1.).

Звукове поле поділяється на *первинне звукове поле* (в первинному приміщенні) та вторинне, тобто таке, що формують акустичні системи (звукові колонки) внаслідок електроакустичного перетворення. Отже, вторинне звукове поле та віртуальні звукові джерела в ньому знаходяться в умовному просторі. На думку В. Носуленка, *вторинне звукове поле* – це простір акустичних сигналів, що штучно утворений за допомогою технічних засобів прийому-передачі звуку. Його завдання – сформувати слуховий образ, ідентичний тому, який виникає в умовах первинного поля» [156].

Цю думку підтверджує М. Сапожков в тезі щодо «пов'язаних приміщень», згідно з якою *первинним приміщенням* є те, в якому знаходиться *первинне джерело звуку* (виконавець з музичним інструментом, колонка, комбопідсилювач тощо), а *вторинним приміщенням* є те, в якому знаходяться слухачі – звук проникає в нього з первинного (зі зворотним зв'язком) або за допомогою електроакустичного каналу (без зворотного зв'язку) [4].

На нашу думку, у вторинному звуковому полі, сформованому акустичними системами, звукорежисер створює імітацію (віртуальну картину) первинного звукового поля за допомогою доступних йому звукотехнічних, електроакустичних засобів й комп'ютерних програм. Звукорежисер управляє *звуковими об'єктами та звуковими елементами* у вторинному звуковому полі, з яких складає композиційну віртуальну структуру-схему, яка є *комунікативним засобом прийому-передачі смислової або художньої інформації* [60; 63].

Звуковим об'єктом є усвідомлене слухачем матеріальне джерело звукових коливань, яке генерує їх в первинному звуковому полі (співак, музичний інструмент, інше акустичне, електронне або віртуальне цифрове джерело звуку), (додаток Б, рис. Б.1.2.).

Звуковим елементом є окрема мінімальна складова звукової інформації в акустичній формі, впізнаваним звукоелемент роблять слухове відчуття та психічне сприйняття (додаток Б, рис. Б.1.3.).

Декілька звукових об'єктів та їх звукоелементів, які звучать в акустичній формі, складаються у свідомості людини (слухача) в цілісну віртуальну картину [138]. При цьому слухач здатен диференціювати, розрізнити окремі елементи звукової картини, виявити на слух їх акустичний баланс та тембральні співвідношення й побудувати (уявити) акустичну часово-просторову форму – *віртуальну звукову композицію*.

Отже, звукові хвилі, згенеровані електроакустичним способом (акустичними системами), розповсюджуються у вторинному звуковому полі та уособлюють певні звукові події в їх акустичній формі, – є усвідомленими слухачем звуковими

об'єктами та їх елементами, які вцілому утворюють певну акустичну часово-просторову форму або *віртуальну звукову композицію*.

У дослідженні ми спираємось на термін «композиція» для характеристики акустичної часо-просторової форми звукозапису музичного твору, яка існує у *вторинному звуковому полі*.

Визначення терміну «композиція» зустрічається в різних сферах наукового знання та прикладної діяльності людини, особливо мистецькій. Зокрема, в образотворчому мистецтві, дизайні та архітектурі; в літературі, театральному та музичному мистецтві, екранних (кіномистецтві) й аудіовізуальних мистецтвах тощо.

В образотворчому мистецтві та архітектурі найпоширенішими є такі визначення терміну «композиція»:

а) (*compositio* – складання, створення) – побудова художнього твору, співвідношення окремих елементів, зумовлених його творчим задумом, змістом, характером і призначенням, створенням художнього образу [211, с. 57];

б) композиція в архітектурі в своїй основі – гармонійне співвідношення ідейно-художніх принципів, функціонального призначення, конструктивних особливостей і містобудівної ролі будівель, споруд та їх комплексів» [104];

в) в образотворчому мистецтві художня композиція складається з окремих елементів до єдиного цілого [105; 29, с. 907];

г) М. Волков визначає композицію твору мистецтва як замкнену структуру з фіксованими елементами, пов'язану єдністю смислу [40, с. 27];

г) композиція – це закономірно влаштований організм, усі частини якого знаходяться в нерозривному зв'язку і взаємозалежності; характер цього зв'язку і взаємозалежності визначається ідейним задумом художника [92, с. 3];

д) у дизайні композиція утворюється просторовою організацією її елементів [222, с. 451];

е) композиція в живописі об'єднує окремі елементи побудови художньої форми (реальне або ілюзорне формування простору і об'єму, симетрія і асиметрія,

масштаб, ритм й пропорції, нюанс та контраст, перспектива, угруповання, колірне рішення тощо) [86];

є) у літературі композиція теж означає взаємозв'язок, побудову різнорідних компонентів художньої форми літературного твору [104], а також сукупність прийомів, використаних автором для будови свого твору [77].

Композиція є не тільки готовим мистецьким продуктом, але й самим процесом складання цілісної картини, *структури художнього твору*. За визначенням Т. Каблової композиція представлена як «транспірна система яка є гармонійною та характеризується структурованістю, симетричністю, повторністю та періодичністю в розподілі інформативності в музичному творі та виходом на новий вищий рівень» [86, с. 135]. На думку О. Горкіна, під структурою твору маються на увазі всі його елементи у їх взаємозв'язку, в тому числі це стосується змісту (сюжетні ролі персонажів, співвідношення героїв між собою, авторська позиція, система мотивів, зображення руху часу тощо) [105]. А. Воронін характеризує композицію як поняття ключове для дослідження перетворення в будь-якій системі, що трансформується. У мистецтві автор визначає композицію як «розташування частин універсуму в просторі твору незалежно від їх “реальної” сумісності» [45].

У музикознавстві теж активно вивчають поняття «композиції», оскільки вона пов'язана із формою музичного твору та процесом його створення, аналізом й інтерпретацією. Зокрема, назвемо: Б. Асаф'єва [13] «Музична форма як процес»; В. Бобровського [22] «Функціональні основи музичної форми»; Ю. і В. Холопова та Л. Мазель [126] «Будова музичних творів»; Е. Назайкінського [151] «Логіка музичної композиції»; В. Задерацького [70] «Музична форма»; В. Москаленка «Творчий аспект музичної інтерпретації» [148].

Так, Б. Асаф'єв визначає предмет музики як нематеріальну субстанцію, що є втіленням або відтворенням, процесів-станів звучання, або, виходячи із сприйняття, переходу до стану прослуховування [13, с. 106]. Він зауважує, що «музична форма як процес» і форма як «кристалічна конструкція» – дві сторони одного й того ж явища: «організація руху соціально корисних (виразних)

звукосполучень» [13, с. 22-23]. Л. Мазель стверджує, що музична форма завжди має дві сторони: процесуально-динамічну, що зумовлена часовою природою музики, процесом розгортання твору в часі, і архітектонічну, «кристалічну», пов'язану з підсумковим сприйняттям форми як закінченої і цілісної структури [126, с. 21-22].

В. Задерацький наголошує, що композиція – це форма у вузькому значенні слова: вона включає синтаксичну організацію, характер пропорцій, розміщення контрастів, кульмінацій та цезур, ритм, чергування стійких та нестійких структур, відношення до симетрії [70, с. 17]. В. Бобровський уводить поняття «композиційна форма» як ритмічно і тонально-гармонійно організований процес тематичних зіставлень та тематичного розвитку» і розрізняє два її види: «композиційна форма як принцип» і «композиційна форма як даність» [22, с. 29].

Є. Назайкінський вивчає також і проблеми матеріальної фіксації твору: «запису, що розгортається в часі, та запису, що застигає в просторі матеріального носія». Він також зауважує, що «композиція є тією специфічною частиною творчого процесу, яка не лише визначає результат – композиційну структуру твору, але й складає центральну ланку самої роботи композитора» [151]. Зокрема, В. Москаленко прирівнює процес аналізу та композиції твору до його виконавської інтерпретації [147].

Дослідник В. Степурко стверджує, що композиція – це конгломерат конструктивних засобів виразності, що їх обрано для створення художнього образу [204, с. 13]; поняття «композиція» означає наявність структурних елементів, укладених за певною логікою [204, с. 15]; музичною формою композиція стає лише в процесі виконання [204, с. 12].

Отже, *музична композиція* – це інтонаційна та синтаксична структура, що розгортається в просторі і часі; композиція – «конгломерат» конструктивних засобів виразності, розгорнута схема, яка розвивається за певною логікою – «композиційна форма як принцип» і «композиційна форма як даність».

У межах цього дослідження композиція розглядається як структура-схема, що існує в певній акустичній часо-просторовій формі вторинного звукового поля.

У дослідженні В. Дінова «Звукова картина» «звукова композиція» розглядається за аналогією до композиції зображальної. Автор наголошує, що між образотворчим мистецтвом та зображальністю звукового ряду є багато спільного. Тому вивчення законів видовищних жанрів багато в чому допомагає звукорежисерам в художній організації звукового матеріалу, зібраного в фонографічну картину [56, с. 28-29]. Згідно з *фонографічною теорією дослідника, фонографічна композиція* утворюється у вторинному звуковому полі електроакустичним способом (в області дії акустичних систем) та має межі умовного екранного простору, на якому фокусується слух людини (слухова візуалізація). Зорові відчуття образотворчої перспективи, глибини (просторовості), створюють графічні, світлотональні й колористичні елементи образотворчої композиції, ракурс, а також кутові масштаби деталей. Відтак, В. Дінов наголошує, що за аналогією до візуальних картин можливе створення й звукової картини засобами електроакустики [56, с. 28-29].

Як відомо, «фон» (від грец. *phone* – звук, голос) є частиною складних слів, яка вказує на відношення їх до голосу, звуку (мегафон, патефон). Якщо ж додати корінь «графо» (малюю), то за термінологією В. Дінова, «фонографія» – це *фонографічна композиція* або намальована звукова композиція. Термін «*фонокомпозиція*» використовується В. Діновим як скорочений варіант від фонографічна композиція. Схожа теорія представлена в книзі американського звукорежисера та викладача Д. Гібсона, її суть полягає в узгодженні звукових об'єктів, які розташовуються у вторинному звуковому полі за інтенсивністю (суб'єктивний параметр, гучність), висотою (частота, тембр), перспективою, глибиною (просторовістю і шириною) звучання та панорамою [47].

Н. Корихалова, називає «серед виразних засобів “фонографічної інтерпретації” – створюваний електроакустичним способом акустичний простір, перетворення тембру, динаміки, зміна атаки звуку, виділення окремих звукових планів» [108, с. 197].

Таким чином, фонокомпозиція утворюється електроакустичним способом у вторинному звуковому полі за допомогою акустичних систем, є уособленням

звукової картини музичного твору і одночасно процесом звукорежисерського творення. Вона містить звукові об'єкти та комплекс їх звукових елементів, розташованих в її тривимірному просторі.

На суб'єктивному рівні фонокомпозиція формує у людини певний слуховий образ, який містить смислову та естетичну інформацію. Інформативними є звукові об'єкти, звукоелемент, їх об'єктивні (інтенсивність звучання, частота і спектр, розташування в просторі) та суб'єктивні (тембр, гучність, тривалість) характеристики тощо [60; 63].

Наприклад, відомо, що мова інформативна за своєю природою, а музичний звук зафіксований у графічному вигляді символів, нотних знаків, музичного тексту. Таким чином, коли музикант інтерпретує текст в акустичну форму, підсумкове звучання складається з окремих акустичних форм – звукоелементів, звуків певної висоти. Змінюючись під впливом фізичних дій виконавця, акустичні характеристики звуків трансформуються у свідомості слухача в темпоральний інтонаційно-семіотичний ряд послідовних звукових об'єднань, фоноформацій, поєднаних в смислові фрази фонокомплекси.

Фоноформація – вертикальне об'єднання окремих звукоелементів (частотна група звуків), які існують в акустичній формі та описуються амплітудно-частотною характеристикою спектру, де вертикаль збігається із частотним діапазоном звукового сигналу. Фоноформації, як і звукоелементи, уособлюються в звукових хвилях, які виникають шляхом відтворення на музичному інструменті виконавцем нотного тексту (тонів, інтервалів, акордів) представленого в графічній формі. Тобто, фоноформації це акустичне представлення простих тонів або складних гармонійних звуків, які в об'єктивному графіку амплітудно-частотної характеристики аудіо спектру мають форму складного періодичного коливання звукової частоти (додаток Б, рис. Б.1.4.).

У разі виконання музичного твору ряд звуків перетворюється в послідовний ряд фоноформацій, об'єднаних загальним смисловим контекстом, естетичною ідеєю, і підпорядкованих одному принципу тембрального утворення, який підкоряється вольовому та фізичному впливу виконавця. Отже, звукосмисл, звук

як одиниця інформації в нотах перетворюється в акустичну одиницю інформації, акустичний текст, який в контексті музичного твору характеризується інформаційною та естетичною складовими [14]. Під час відтворення запису фонокомпозиції музичного твору, звуки (ноти, акорди) послідовно виникають у темпоральному просторі, розгортається звукова тканина, окремі звукові об'єкти та звукоелементи поєднуються у художнє ціле. В процесі мікшування всі звукоелементи узгоджуються в єдину звукову картину засобами мистецьких технологій організації й структурування схеми композиції в цілому.

Остаточний варіант звукозапису твору мистецтва утворюється наслідок слухового сприйняття всіх його акустичних обставин людиною (звукових об'єктів, звукоелементів та їх характеристик).

Суть *віртуальної звукової композиції* акустично-часо-просторова, яка репрезентується в об'єктивному світі за допомогою програмно-апаратних комплексів вимірювання й графічного представлення характеристик звукових коливань.

Простір віртуальної звукової композиції ми визначаємо як акустичну часо-просторову форму, яку звукорежисер створює за допомогою програмно-апаратних засобів. Такий простір постійно змінюється та має багатовимірну структуру, яка залежить від кількості звукових об'єктів та їх звукоелементів в ній. Ми пропонуємо назвати такий простір *«простором фонокомпозиції»* [56, с. 15]. Рівнями просторового представлення фонокомпозиції є її виміри: ширина, довжина та глибина, а вектори допомагають у об'єктивному її аналізі та представленні звукової композиції у графічній формі, тобто вже у вигляді фонографічної композиції (В. Дінов) (додаток Б, рис. Б.1.2.).

Фонокомпозиція архітектонічно утворюється з умовних вимірів [60; 63].

Перший вимір (*горизонтальний*) охоплює весь час звучання фонокомпозиції, вміщує всі звукові події (об'єкти і звукоелементи), які звучать. Даний вимір характеризується в цілому (за часом) та за поступово-послідовним горизонтальним низхідним чи висхідним рухом звукоелементів.

Другий вимір (*вертикальний*) є дискретним, містить вертикальні об'єднання звукоелементів (фоноформації), які знаходяться у поступовому русі, залежить від їх послідовного руху у часі. Цей вимір утворюється внаслідок поєднання фоноформацій двох або більше звукоелементів, частин спектру (тон, гармоніка, обертон), які розміщуються вертикально і одномоментно. Вигляд і характеристики вертикального виміру залежать від того, яка фоноформація звучить в даний момент часу. Другий вимір охоплює одразу усі площини простору фонокомпозиції, а також вимірюється не вцілому, а в обраний момент часу.

Третій вимір (*просторовий*) утворюється за рахунок розташування звукових об'єктів та їх звукоелементів у часо-просторі фонокомпозиції. Звукові об'єкти в цьому вимірі розташовуються стаціонарно або тимчасово у трьох напрямках (горизонталь, вертикаль та відстань або глибина), а також розгортаються у часі.

У фонокомпозиції звукові об'єкти та їх звукоелементи рухаються за певним напрямом. Тотожні трьом вимірам напрями розгортання звукових подій в просторі фонокомпозиції: часовий, миттєвий та просторовий. Виміри мають просторове об'єднувальне значення, а напрями задають розгортання (рух) звукоелементів, а також їх вертикальних (спектральних) груп – *фоноформацій*.

В архітектоніці звукової композиції може існувати *фоноконструкція* – послідовності звукових елементів та об'єднаних певними формоутворюючими рамками. Декілька звукоелементів та їх фоноформацій поєднуються у *фонокомплекс*, який розгортається у просторі і часі (додаток Б, рис. Б.1.5.).

Наведемо схему послідовного утворення простору фонокомпозиції:

– *звуковий об'єкт* – усвідомлене слухачем матеріальне джерело звукових коливань, яке генерує їх в первинному звуковому полі (співак, музичний інструмент, інше акустичне, електронне або віртуальне цифрове джерело звуку);

– *звуковий елемент* – окрема мінімальна складова звукової інформації в акустичній формі;

– *фоноформація* – вертикальне об'єднання окремих звукоелементів (частотна група звуків), які існують в акустичній формі;

- *фоноконструкція* – послідовності фоноформацій;
- *фонокомплекс* – декілька фоноконструкцій;
- *фонокомпозиція* – структура-схема, що існує в певній акустичній часо-просторовій формі;

– *простір фонокомпозиції* – віртуальна часо-просторова форма зіставлена з окремих структурних частин (звукових об'єктів, звукоелементів, фоноформацій, фоноконструкцій та фонокомплексів, які існують у просторі і часі у трьох вимірах – горизонтально -часовому, вертикальному та просторовому) в єдину звукову композицію, яка є творчо-технологічною інтерпретацією цілісного звукового образу твору мистецтва (додаток Б).

Отже, ми визначили та упорядкували термінологічну основу дослідження пов'язану з об'єктивними та суб'єктивними характеристиками звуку, а також такими поняттями як інформація, звук, звуковий об'єкт, звукоелемент, звукове поле і звуковий простір, композиція і фонокомпозиція. Звук характеризується об'єктивними (інтенсивність, динамічний діапазон, частота, спектр) та суб'єктивними (тембр, сила, висота) параметрами. Фонокомпозиція є структурую-схемою, що розгортається у просторі-часі і формується з окремих структурних частин – звукових об'єктів, звукоелементів, фоноформацій, фоноконструкцій та фонокомплексів в єдину звукову композицію. Процес компонування фонокомпозиції є творчо-технологічною інтерпретацією цілісного звукового образу твору.

3.3. Принципи моніторингу творчо-технологічної інтерпретації фонокомпозиції

Розробки новітніх інформаційних технологій та технічних засобів в кінці ХХ на початку ХХІ століття уможливили здійснення нового виду дослідження — комп'ютерного аналізу звукозаписів в потребах культурології та мистецтвознавчих експертиз. Практична реалізація ідеї комп'ютерного аналізу

висловлені у працях А. Ананьєва, А. Бондаренко, В. Гріщенко, В. Козліна, О. Харуто тощо.

Так О. Харуто запропонував аналіз звуку – народного горлового співу за допомогою програми SPAX [227, с. 336]. А. Ананьєв аналізував звукозаписи видатних виконавців – співаків та здійснював спектральний аналіз, так зване «документування звукового матеріалу» [8, с. 7]. В. Козлін та В. Грищенко досліджують комп'ютерний моніторинг звуку, звуковисотного інтонування у вокалістів, впливу смичка струни скрипки та якості настройки струнних щипкових інструментів [50; 98].

А. Бондаренко аналізує електронну музику засобами спектроаналізу, репрезентує можливості даної технології в об'єктивному зображенні окремих складових музичного тембру [26].

В нашому дослідженні запропоновано вивчити деякі можливості і здійснити комп'ютерний аналіз звукозаписів симфонічного оркестру, а також багатоголосне оркестрове звучання інструментів (духових, струнних, ударних).

Автори наголошують, що «професійне сприйняття виконання музичних творів музикознавцями або педагогами пов'язано передусім зі специфічним аналізом звуку» [227, с. 316-317]. Наприклад, О. Харуто характеризує процеси дослідження звучання творів академічної музики як такі, що є більш об'єктивованими, коли до суб'єктивного аналізу додаються об'єктивні звукотехнічні засоби [227, с. 316-317]. Він наголошує на можливості виявлення за допомогою комп'ютерних технологій в звукозаписах таких параметрів, які раніше визначалися тільки при спеціалізованому прослуховуванні фонограми контрольною групою музикантів.

Отже, аналіз використаних способів запису, технік обробки й технології побудови фонокомпозиції ставить перед дослідником низку завдань. Зокрема аналіз структури музичного твору, задуму композитора, особливостей виконання, а також творчо-технологічної інтерпретації звукорежисера.

В роботі запропоновано способи аналізу фонограм: об'єктивний технічний аналіз за допомогою програмних комплексів; технологічний аналіз використаних

технологій для зміни або імітації просторово-тембральних, темпоритмічних, динамічних характеристик фонокомпозиції; естетичний аналіз — встановлення художньої якості твору та принципів створення його цілісного звукового образу [132]. В цьому випадку дослідник визначає ступінь збереження цілісності задуму автора в звукозаписі та виявляє особливості виконавської інтерпретації звукорежисера.

Технічний аналіз. Аналізуючи звукозапис, звукорежисер оцінює його в цілому та в певний момент часу. Такий принцип також пов'язаний зі спектральним аналізом. Як відомо, в спектральній формі існують миттєве обвідної амплітудно-частотної характеристики аудіо сигналу (обвідна миттєвого спектру) та її часове усереднене значення, що характеризує фонокомпозицію в цілому за весь час звучання. Спектрограма існує двох типів: у вигляді двовимірного (або тривимірного) графіку *амплітудно-частотної характеристики дискретних амплітуд спектру* та в формі *обвідної миттєвого спектру* (додаток В, рис. В.1.2., В.1.3.).

Отже, аналіз звукозапису в цілому (перший вимір, горизонталь) дозволяє визначити його усереднені характеристики. Аналіз звукозапису в одномоментному значенні (другий вимір, вертикаль) дозволяє визначити об'єктивні та суб'єктивні характеристики фонокомпозиції дискретно, послідовно за ходом руху в певні моменти або проміжки часу.

В дослідженні ми спираємось на такі об'єктивні характеристики звукових сигналів, як: частотний діапазон (Гц), динамічний діапазон (дБ) уособлені в обвідній миттєвого спектру (рис. В.1.1., В.1.2.). Також визначаються стереофонічність звукозапису та його моноsumісність за допомогою таких пристроїв, як стереогоніометр та фаз-скоп (рис. В.1.4.).

Визначення характерних місць і звукових подій у фонокомпозиції для вимірювання її вертикалі (миттєве значення) відбувається за характерним об'єктивним аналізом звукозапису, а також за обраними критеріями в музичному творі, які, на думку дослідника, мають значення для виявлення факторів здійснення творчої діяльності звукорежисера. Отже, необхідний додатковий

музичний аналіз, за допомогою якого будуть визначені місця змін характеру-тембру звучання, кульмінаційні-динамічні, темпоритмічні характеристики розгортання фоноформацій в часопросторі композиції (рис. В.1.3.).

Технологічний аналіз. За допомогою сучасних засобів суб'єктивного (на слух) та об'єктивного аналізу звукорежисер може визначити технологію використання звукового обладнання для вирішення творчих завдань.

Підкреслимо, що звукозапис музичного твору характеризується такими параметрами, як час (тривалість, темп, ритм), частотний діапазон (висота), тембр (спектр), сила, динаміка та інтенсивність (гучність). Звукові об'єкти та їх звукоелементи розташовуються в просторі фонокомпозиції у трьох вимірах: горизонтальному, вертикальному, просторовому. Просторовий вимір відповідає за панораму, плановість та віддаленість, ефект присутності. Горизонтальний вимір – за тривалість звуку або всієї композиції, а вертикальний – за частотний діапазон, спектр, тембр, ефект присутності (додаток В, рис. В.1.5., В.1.3.).

Для нашого дослідження важливим є розуміння музичного тембру, останній відіграє важливу роль в художньому сприйнятті музики. З точки зору звукорежисера частотний діапазон звукового сигналу впливає на розбірливість мови, а на музикальність сприйняття вокалу впливають особливості передачі тембру звуковим трактом [9, р 9], оскільки тембр є «підсумком характеристики якості звучання співочого голосу (або музичного інструменту)» [227, с. 314].

Дійсно, тембр є «забарвленням музичного звуку (інструментального або вокального), що визначається сукупністю факторів: матеріалом і формою звукової частини інструменту, або специфікою голосового апарату, резонатора, акустикою приміщення [208]. Тембр один з важливих засобів музичної виразності, «одна з ознак музичного звуку (поряд з висотою, гучністю і тривалістю), за яким розрізняють звуки однакової висоти і гучності, але виконані на різних інструментах, різними голосами або на одному інструменті, але різними способами, штрихами» [208, с. 488-489].

Для цілей нашого дослідження важливими є взаємозв'язки тембру із фізико-акустичними об'єктивними параметрами звуку. А саме, що тембр «визначається

матеріалом, з якого виготовлене джерело звуку; на тембр впливає акустика приміщення; він характеризується кількістю обертонів у складі звуку та формант; залежить від сумарної гучності звуку, регістру, «биття» між звуками. Також звертаємо увагу на суб'єктивних ознаках тембру, оскільки слухач характеризує тембр за допомогою асоціативних уявлень, порівнює якість звуку зі своїми зоровими, чуттєвими, смаковими й іншими враженнями від різноманітних предметів, явищ і їх співвідношень; тембр сильно впливає на здатність людини визначати висоту тону чи складного періодичного звукового сигналу» [208, с. 488-489].

Зв'язок між амплітудно-частотною характеристикою звукового сигналу та тембром знаходиться на рівні зародження звуку під час музичного виконання, електроакустичного відтворення тощо. Як зазначають музикознавці «натуральний звукоряд є одним із фізико-акустичних обґрунтувань тембру, здійснив великий вплив на розвиток гармонії в цілому; [...] а композитори використовують в творчості такі технології, як темброві поєднання (темброва гармонія), зміни, рух, розвиток тембру (темброва драматургія)» [208, с. 488-489].

Об'єктивація музичного тембру відбувається шляхом зображення графіку амплітудно-частотної характеристики складного періодичного (неперіодичного) звукового коливання у вигляді амплітуд спектру: «спектром цього коливання називають набір значень частот, амплітуд і початкових фаз елементарних гармонійних коливань, які треба скласти для отримання досліджуваного коливання; [...] форма коливання і його спектр є двома рівнозначними способами опису коливання». Необхідно наголосити «на взаємозв'язку таких фізичних параметрів гармонійного коливання, як частота й амплітуда [...], де «[...] частота звукового коливання визначає наше сприйняття висоти звуку, а амплітуда – інтенсивність звукових коливань і сприймається як гучність звуку» [227, с. 209-210].

Отже, спектром є дискретна форма представлення амплітуд простих гармонійних коливань звукового сигналу, з яких складається форма складного періодичного коливання. Так, спектр музичних інструментів має лінійну форму,

тобто ряд яскраво виражених амплітуд, що складається з основного тону і гармонік, резонансів корпусу, формант тощо [9; 227, с. 216].

В амплітудно-частотній характеристиці спектру показані всі складові коливання, залежно від заданих параметрів. Наприклад, у фонокомпозиції вертикальні фоноформації утворюються з одного чи декількох тонів, партій інструментів в акустичній формі (звуків), які при мікшуванні складаються у єдине звучання, що характеризується сумарною амплітудно-частотною характеристикою. Акордові утворення, звук музичного інструменту, чоловічий чи жіночий спів характеризуються власним спектром, а в процесі мікшування складаються у єдине звучання. Акустична форма музичного твору складається звукорежисером з окремих частин і його тембр, внаслідок внесених коректив, може бути істотно змінений, що також можна зафіксувати в двовимірному графіку *амплітудно-частотної характеристики або обвідній миттєвого спектру*.

В порівняльному аналізі акустичних форм звукозаписів музичних творів нами використовується поняття «фоноформація», яка є сумою амплітуд всіх тонів і їх гармонік в спектрі, які звучать в один і той же момент часу і є, в підсумку, складним періодичним (має певну висоту тону) або неперіодичним (тобто таким що не має висоту тону) сигналом.

Спектр звуку: «є ще однією формою подання інформації, що міститься в фонограмі, причому настільки ж повної, як первісна, і несе в собі всю інформацію про тембр» [227, с. 314]. А відтак, амплітудно-частотна характеристика сигналу, виражена в графіках амплітуди спектру, репрезентує нам основні об'єктивні параметри звукового сигналу.

Отже, спектр характеризується такими параметрами, як *мінімальний час вимірювання* для отримання миттєвого, але найінформативнішого уявлення про звук в окремий момент часу, а також *обвідна миттєвого спектру*, яка має вигляд горизонтальної лінії, що окреслює рівні амплітуд всіх простих гармонійних складових звукового сигналу. Обвідна миттєвого спектру характеризується

«сукупністю формант - ділянок частот спектра, в яких складові мають значну потужність порівняно з сусідніми по частоті ділянками» [227, с. 315].

Звукорежисер здійснює вплив засобами звукотехніки на акустичну версію музичного твору, у тому числі на музичний баланс, тембр, темп, а у сучасному звукозаписі також на ритм і метр. Він за необхідністю проводить зміни темпу музичної композиції, визначає сильні долі в ритмі, висоту окремих тонів й акордів, проводить багато інших технічних та музичних операцій зі звуком. Отже, після прослуховування або об'єктивного аналізу такої композиції дослідник може зробити нові висновки щодо якості виконання, тембральної драматургії композиції тощо. А під час слухового аналізу твору необхідно бути уважним та звертати увагу на виконавську інтерпретацію, яка може зафіксована за допомогою програмних комплексів вимірювання таких об'єктивних параметрів звуку, як повний спектральний склад, інтенсивність і динамічний діапазон [227, с. 316-317].

У звукорежисурі існує загальноприйнята теорія про розподіл слухового діапазону на декілька частотних зон, яка враховує поняття критичних смуг та частотних зон слухового сприйняття музичного тембру людиною [9, с. 9-10].

Як відомо, частотний діапазон слуху людини складає 20 Гц – 20 кГц, а частотний діапазон від 100 Гц до 2 кГц містить майже всі частоти музичних звуків та голосів. За енергетичними параметрами найпотужнішими є низькі частоти до 100 Гц, а також основні звукові діапазони (уособлені в графічному вимірі нотного запису) інструментів симфонічного оркестру, що розташовані в області 100-800 Гц – це відповідно позначається на амплітудних графіках спектру при об'єктивному аналізі звукозаписів. Область частот 2-4 кГц відповідає за різкість тембру та силу співочого голосу співака, співочу форманту. Підвищення звукової енергії в області 4-8-10 кГц надає звуку «різкості», «металевості», додаткових шумів та призвуків. Частотна область 12 кГц із шириною частотної смуги 2-6 кГц відповідає за ефект «прозорості» і «польотності» звучання, але й може надати звуку небажаної «різкості» та «сипучості» (додаток В.2, рис. В.2.1.).

Наведемо декілька прикладів взаємозв'язків між тембром та емоційним станом, який він може викликати, утворюючи у свідомості слухача певні образні

асоціації, інформативні повідомлення. Збільшення гучності в області високих частот викликає у людини відчуття прозорості звучання чи навпаки, як говорять звукорежисери «старого лампового звуку» (імітація старих пристроїв звуковідтворення). Підйом в області низьких частот утворює у слухача низку образних вражень: від загрозливого гуркотіння до масивних ударів бойової армади, канонади.

Зміна суб'єктивної гучності та тембру під час застосування еквайзера призводить до збільшення гучності в області середніх частот 1 кГц або 3-4к Гц викликає у людини наступні асоціації: звуковий образ, що відтворюється стає різким, чітким, поривчастим, в звуці відчувається підкреслена вокальна форманта, сила голосу, який стає чіткішим та ближчим. Внаслідок таких асоціацій виникають конкретні образи, такі як зухвалість, сміливість, теми зла в симфонічній музиці.

Впливаючи на динамічний діапазон звуку звукорежисер змінює характер звучання, пов'язаний як з динамікою твору, так і з тембром звуку. Характерні слухові уявлення, що складаються про звук після динамічної обробки (компресії звуку): м'який, оксамитовий, гудючий, а образ, що виникає, у слухача звуковий образ – співучість, теплість звучання. Зазвичай, в такому тембральному вигляді представлені фонокомпозиції певних напрямів в музиці 50-80-х років ХХ ст. як рок, джаз, блюз.

Інші прикмети використання динамічної обробки звукорежисером (компресії звуку) – «стріляючий», а також чіткий, різкий звук, з підкресленою атакою, мінімальним резонансом основного тону. Наприклад, у тембральному відношенні такий звук більше підходить під ритмічні партії в стилі фанк, а саме: барабани, акустичні й електронні гітари, труби. У симфонічній музиці такі технологічні рішення підкреслюють художні образи зла, різкі сигнальні звучання, весілля, радість, танок тощо (рис. В.2.2., В.2.3.).

Компресія звуку призводить до виникнення в звуковому образі відбиття таких емоцій, як «стабільність», «остинатність», «погроза», «наростання», «потужність», «статика», а зміни гучності виконання тієї чи іншої партії

інструменту або голосу може вплинути на музичний або тембральний баланс твору. Наведені приклади доводять, що в творчій практиці звукорежисури існують технічні можливості та технологічні вирішення для підкреслення динамічних засобів виразності в акустичній версії звукозапису музичного твору (фонокомпозиції), а також в окремих партіях музичних інструментів, співів тощо.

Проте існує ще одна технологія за допомогою якої звукорежисер може змінити звукову картину – розташування окремих звукових об'єктів та їх звукоелементів у просторі фонокомпозиції. Це передача, копіювання за допомогою звукозапису або імітація цифровими програмними комплексами первинного акустичного простору та створення цілісної звукової картини, розташування в її просторі окремих звукових елементів (об'єктів), співвідношення, балансування, мікшування, компонування їх у кінцеву структуру-схему (рис. В.2.4., В.1.5.).

До технологій управління просторовими характеристиками звучання можна віднести: використання акустики приміщення (концертного залу) за допомогою розташування мікрофонів відносно акустики зали та виконавців (за відстанню відносно стін, стелі, підлоги, відбиваючих чи поглинаючих звукові хвилі елементів і конструкцій). Ще один принцип зміни просторовості – використання панорами, а саме – переміщення джерела звуку ліворуч праворуч від умовного горизонтального центру між двома акустичними системами.

На розташування звукового об'єкта в просторі фонокомпозиції за глибиною впливає його частотна характеристика: виходячи з особливостей суб'єктивного сприйняття звуку людиною. Наприклад, про близьку відстань до джерела (великий план) слухач дізнається за достатньою кількістю високих частот в тембрі звуку. За іншими обставинами акустичний простір великої зали (тривалої реверберації) в звуковому образі передає такі відчуття як просторовість, уявлення (візуалізація) гірського краєвиду, далечини. При звукозаписі класичної музики використовується такий параметр реверберації, як «велика зала» (hall) із досить великим часом реверберації до 3-х секунд. Наприклад, звукорежисер П. Гебріела Д. Чепейл стверджує, що зміна кількості реверберації (умовна зміна розміру

приміщення) для оркестру істотно впливає на художнє сприйняття композиції [251].

При естетичному аналізі здійснюється аналіз впливу творчо-технологічної інтерпретації звукорежисера на твір мистецтва в акустичній формі звукозапису. Наприклад, В. Сибіряков пропонує аналіз «естетичного статусу акустики», представленої через звукозапис, який розглядається як «мімесис звуку» – ідеального акустичного простору [196; 197].

Для естетичного аналізу необхідною є інформація про музичний твір, за якою звукорежисер обирає технічні засоби, що переважають в цьому жанрі (напрямі, стилі), звукові мистецькі технології. Інформація про твір містить в собі основні дані, в яких закладені жанр і стилістика твору, період чи епоха, композитор, виконавці. Також важливими передумовами створення твору є ідея, споживач і слухацька аудиторія [61].

Додатково слід визначити (що вкрай важливо) чи передає фонограма задум, ідею композитора, інтерпретацію диригента і музикантів, наприклад, у випадку класичного звукозапису [132].

Таким чином, нами пропонується використовувати в аналізі такі відомі суб'єктивні параметри:

- просторове враження, прозорість, музичний баланс, тембр, стереофонічний ефект, перешкоди, динамічний діапазон, динаміку, потужність, комфортність всього звучання в цілому;

- передачу натуральності звучання, музичних балансів та тембральних характеристик музичних інструментів;

- створення музичного балансу та цілісного, художнього звучання в умовах звукового поля, яке створюють багатоканальні системи (2.0; 2.1; 5.1; 7.1...);

- кінцеву якість візуалізації звукового простору фонограми.

У кінці проведеного аналізу звукорежисер має проводити повторну перевірку художнього значення фонограми, тепер вже із впливом своєї мистецької діяльності, його інтерпретування твору. Перевіряються такі

параметри: інструментовка, аранжування, композиція; відповідність жанру, стилю, стильовому напрямку й епосі; художня якість; виконання [63].

Висновки до розділу 3.

В розділі розглянуто загальне поняття інтерпретації в роботах Т. Адорно, Є. Гуренко, Н. Жукової, О. Колесник, Н. Корихалової, В. Холопової, В. Москаленка.

Визначено, що творча діяльність звукорежисера подібна до виконавської інтерпретації, посиляючись на вислов польського звукорежисера Я. Урбанського: «інтерпретація музичного твору мовою звукозапису», а також на дослідження інших авторів, серед яких праці Є. Давіденкової, Н. Корихалової, В. Холопової.

Презентована наша гіпотеза, яка стосується ідентичності процесів діяльності творчих діячів на прикладі характеристики і порівняльного аналізу способів здійснення творчо-практичної діяльності звукорежисерами та диригентами, а також виявлення спільних рис в такій діяльності. Ця гіпотеза розглядається на прикладі творчості Г. Караяна і У. Легга.

Нами виявлено, що в процесі творчої діяльності й взаємодії з іншими її суб'єктами розвивається художня комунікація. Активний розвиток техніки, технологій та мистецтва в ХХ ст. змінив комунікативні зв'язки, на які звернули увагу такі автори як Н. Белявіна, Ю. Борев, Є. Гуренко, О. Колесник, Є. Назайкінський, Т. Терентьев та ін.. В триаді автор – виконавець – слухач з'являється нова структурна одиниця — звукорежисер.

Розглянуто поняття звукової інформації, одиниці звукової інформації, «звук» та його об'єктивні і суб'єктивні параметри, звукове поле (первинне і вторинне), простір звукової композиції. Простір віртуальної звукової композиції ми визначаємо як акустичну часо-просторову форму, яку звукорежисер створює за допомогою програмно-апаратних засобів. Ця форма може бути багаторазово відтворена та є комунікативним засобом прийому-передачі смислової або художньої інформації. Для визначення поняття «фонокомпозиція» вивчена

характеристика терміну композиція в дослідженнях таких вчених, як Б. Асаф'єв, В. Бобровський, В. Задерацький, Л. Мазель, В. Москаленко, Є. Назайкінський, В. Холопова, Ю. Холопов. У межах цього дослідження композиція розглядається як віртуальна структура-схема, що існує в певній акустичній часо-просторовій формі вторинного звукового поля.

В роботі ми використовуємо поняття «фонокомпозиція» звукорежисера і науковця В. Дінова, однак якщо в фонографії звуковий простір представлений у вигляді аналогії зображальному ряду, тобто образному малюванню звуком (ближче до графічної форми), то ми визначаємо «фонокомпозицію» як віртуалізовану структуру-схему, що існує в певній акустичній часо-просторовій формі вторинного звукового поля. Акустична версія твору мистецтва характеризується об'єктивними (інтенсивність, динамічний діапазон, частота, обвідна миттєвого спектру) та суб'єктивними (тембр, гучність, висота) параметрами, що утворює умови для наступного її творчо-технологічного аналізу.

Простір фонокомпозиції – віртуальна часо-просторова форма зіставлена з окремих структурних частин (звукових об'єктів, звукоелементів, фоноформацій, фоноконструкцій та фонокомплексів, які розгортаються у просторі і часі у трьох вимірах – горизонтально-часовому, вертикальному та просторовому) в єдину звукову композицію, яка є творчо-технологічною інтерпретацією цілісного звукового образу твору мистецтва (додаток Б).

РОЗДІЛ 4

АНАЛІЗ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЗВУКОВОГО ПРОСТОРУ ФОНОКОМПОЗИЦІЇ

4.1. Порівняльний аналіз фонокомпозиції на прикладі звукозапису першої частини симфонії № 5 П. Чайковського.

В підрозділі здійснено порівняльний аналіз фонокомпозицій першої частини 5-ї симфонії П. Чайковського 1950-2000 рр. у виконанні різних диригентів, звукорежисерів і країн, зафіксованих у звукозаписах:

– звукозапис Ю. Вінника, здійснений в Києві (Україна) у 1963 році, симфонія виконана Державним заслуженим симфонічним оркестром України під управлінням диригента Н. Рахліна;

– звукозапис фірми «DG» 1960 р. (видано «Polydor International GmbH Hambur», 1961) здійснений в Лондоні (Англія) в міському залі Уемблі (Wembley Town Hall) продюсером (Recording Supervision) К.-Х. Шнейдером (К.-Н. Schneider) та звукооператором Г. Баутісом (Н. Baudis), сам твір виконано ленінградським філармонічним оркестром під управлінням Є. Мравінського;

– звукозапис фірми «Декка» («DECCA Music Group Limited»), (видано у 2004 р.), звукорежисер В. Дензмаур (W. Danzmaur), звукооператор – М. Хофер (M. Hofer), мастеринг-інженер – Х.-У. Бастін (Н.-У. Bastin), здійснений в Зальцбурзі (Австрія) в липні 1998 р. під час концерту на фестивалі в ORF у Великому фестивальному залі (Grosses Festspielhaus) в Hofstallgasse, збудованому в період з 1956 по 1960 рр. за проектом архітектора Клеменса Холмейстера (Clemens Holzmeister) [243; 256], п'яту симфонію виконує оркестр віденської філармонії під управлінням В. Гергієва;

– звукозапис фірми «Комора» (Україна), звукорежисери О. Мельник та О. Батьковський, помічник звукорежисера В. Дьяченко, звукозапис здійснено у Національній філармонії України (НФУ) у м. Києві у 2002 р. Твір виконує симфонічний оркестр НФУ під управлінням С. Стадлера, а фонограма є власністю філармонії;

– звукозапис, зроблений V і VII. 1952 та VI. 1953 в Лондоні у залі Kingsway Hall продюсером У. Леггі (W. Legge), тонмейстер (баланс-інженер) – Д. Лартер (D. Larter), виконує оркестр Лондонської філармонії під керівництвом Г. Караяна. Звукозапис симфонії пройшов ремастеринг в 1990 р. (виданий фірмою ЕМІ у 2008), під час якого були поліпшені динамічні якості фонограми: відношення сигнал-шум та її частотний діапазон. Слід також вказати на те, що відбір записаних дублів та кінцевий музичний баланс контролював сам Г. Караян, це засвідчено у його біографії та хроніці [89; 182];

– ще один звукозапис здійснено під керівництвом Г. Караяна звукоорежисерами фірми «EMІ» в 1971 р. в церкві Ісуса Христа (Jesus-Christus-Kirche) в Берліні продюсером М. Глотцем (M. Glotz) та звукооператором (баланс-інженер) В. Гюлліхом (W. Gülich), симфонію виконує Берлінський філармонічний оркестр (Berliner Philharmoniker) під керівництвом Г. Караяна;

– відомо, що Г. Караян зробив декілька версій записів одного й того ж самого твору у різних виконаннях або із залученням декількох технологій (платівка, магнітна плівка, відео, аналоговий або цифровий запис). З фірмою «EMІ» він робив два записи симфонії № 5 П. Чайковського, однак відомий диригент робить також ще три записи вищезазначеної симфонії для фірми «Deutsche Grammophon» («DG»). Перший з них зроблений продюсером Х. Вебером (H. Weber), а також звукооператором Г. Херманом (G. Hermans). Запис здійснено в жовтні 1966 р. в церкві Ісуса Христа (Jesus-Christus-Kirche) в Берліні у виконанні Берлінського філармонічного оркестру під управлінням Г. Караяна;

– другий запис зроблений в 1975 р. («Deutsche Grammophon», Hamburg) в Берлінській філармонії за допомогою продюсерів Х. Хірша (H. Hirsch), продюсера М. Падберг (M. Padberg), продюсера М. Глотца (M. Glotz), звукооператора (баланс інженера) Г. Хермана (G. Hermans) у виконанні Берлінського філармонічного оркестру під управлінням Г. Караяна;

– третій звукозапис здійснено фірмою «DG» у Відні в залі Гросера (Grosser Saal, Musikverein, Wien, Austria) продюсерами Г. Брістом (G. Breest), М. Глотцем

(M. Glotz), звукорежисером Г. Херманом (G. Hermans), твір представлено у виконанні Берлінського філармонічного оркестру під керівництвом Г. Караяна у 1980-1981 рр. (видано в 1982 р.).

За основу теоретично-практичного аналізу структури першої частини симфонії №5 П. І. Чайковського ми обрали праці відомих вчених В. Цукермана [230] та Н. Туманіної [215; 216]. У ході дослідження ми керуємось головним завданням звукорежисера, яке полягає в підкресленні лірико-драматичного художнього образу симфонії № 5 П. І. Чайковського за допомогою технічних засобів та технологій формування звукового образу. Такт за тактом ми викладемо результати суб'єктивного та об'єктивного аналізу фонокомпозицій, спробуємо виявити застосовані звукорежисером технології і зміни просторово-тембральних характеристик звучання музичних творів, а також визначимо наявність його творчо-технологічної інтерпретації.

Тема вступу починається в тональності мі мінор з теми інтродукції (теми зла), в якій інтонаційні риси образу зла закладені композитором за допомогою низьких тембрів кларнету і хорального поступу у струнної групи інструментів. У 00-24 тактах мелодія має проведення у першого та другого кларнетів (строй Ля). Низькі ноти кларнетів і фаготів звучать в тісному розташуванні акордів в низькому регістрі. Акомпанемент теми побудовано на хоральному поступі у групи струнних інструментів (альтів, віолончелей та контрабасів).

У звукозаписі «ЕМІ» (1971 р., Г. Караян) в темі інтродукції відчувається, що дерев'яні духові й струнні інструменти оркестру розташовані звукорежисером у віртуальному приміщенні (просторі фонокомпозиції) із великим часом реверберації. Про це кажуть наступні факти: звук кларнета, який знаходиться в середині оркестру, до мікрофона доходить значно реверберованим. А група струнних інструментів, яка є тембральною основою композиції, знаходиться в реверберації, хоч і розташована найближче до передніх мікрофонів. Реверберація відчувається й в низькочастотному діапазоні (2.20 – контрабаси) внаслідок нечіткої локалізації звукових об'єктів в просторі фонокомпозиції.

В 14-15 тактах симфонії виконується хоральний поступ у струнних і кларнета, а в 18 такті оркестр наближається до зупинки на ферматі в 20-му такті. На рисунках Д.4.1 та Д.4.2 (1971, ЕМІ, Г.Караян) можна побачити, що в фонокомпозиції у 14, 15, 18 тактах превалює звучання інструментів, розташованих близько мікрофонів, а саме: скрипок, альтів і віолончелей, за якими в акустичному просторі розташовується кларнет, що виконує ноту мі за нюансом *p* (піано). Завдячуючи реверберації утворюється об'єм звукової композиції, який зафіксовано «вектроскопом». І навпаки, в 18 такті превалюють звукові сигнали, сформовані реверберацією приміщення, в якому тихі акорди струнних в низькому регістрі (позиції) доповнюються мелодією у кларнетів. Вона (мелодія), своєю чергою, розчиняється у просторі, утворюючи інтонації тривоги, закладені П. Чайковським у його твір. Схожі інтонаційні характеристики вступу ми спостерігаємо і в записах фірми «Дойче Грамофон» (DG) 1975 та 1982 років (Г. Караян).

Концертні звукозаписи фірм «Декка» (В. Гергієв, 1998 р.) та «Комора» (С. Стадлер, 2002 р.) відрізняються один від одного за динамічним діапазоном, тембром звучання, темпом виконання й інтерпретацією диригента. Якщо В. Гергієв інтерпретує симфонію № 5 ближче до Г. Караяна, то С. Стадлер втілює свій творчий задум в швидших темпах у її вступі. Також доречно вказати на відмінності музичних балансів в фонокомпозиціях: якщо у виконавській інтерпретації В. Гергієва в 14-20 тактах превалюють струнні інструменти, то у С. Стадлера домінує кларнет, що впливає на задум композитора, який міститься в творі. Стерефонічність та тембральна насиченість фонокомпозицій фірми «Декка» (В. Гергієв, 1998 р.) (більша просторовість) та фірми «Комора» (С. Стадлер, 2002 р.) також мають різницю, що впливає на виразні властивості твору мистецтва (рис. Д.5.5, Д.5.6, Д.5.7, Д.4.3).

Проте найбільша виразність фонокомпозиції на слух вирізняється в записі «ЕМІ» (1952-53, Г. Караян), звукозапис якої був здійснений ще в монофонічному вигляді (рис. Д.1.1., Д.1.2.): на прикладі 14-20 тактів, показання фазокорелометра і вектроскопа підтверджують монофонічність запису, спектр схожий за

розташуванням фоноформацій на інші записи, амплітудно-частотна характеристика має постійний спад від 100 Гц в бік низьких частот, а від 500-1000 Гц – в бік високих частот.

Безумовно, відомий факт про якість і прозорість монфонічного звукозапису не зменшує ролі творчо-технологічної інтерпретації звукорежисера у створенні звукового образу музичного твору, але, й підтверджує її, враховуючи сучасні можливості стереофонічних і багатоканальних звукозаписів. Згідно до нашої думки, суб'єктивний слуховий аналіз з 14 по 20 такти підтверджує ускладненість перцепції окремих партій інструментів. На слух присутні деякі проблеми в прозорості звучання через просторову віддаленість інструментів оркестру, що знаходяться, за оцінкою автора, ближче до середнього плану композиції. Інтонації звучання кларнета та струнних сприймаються ще більш похмуро завдяки віддаленості звучання, меншій кількості високочастотних складових у струнних. В цьому випадку кларнети краще локалізовані в просторі відносно звукозапису «ЕМІ» (1971, Г. Караян), в якому кларнети звучать в реверберації приміщення й сприймаються нібито з усіх боків, що підтверджується рисунками (рис. Д.1.3, Д.4.4.).

Повертаючись до перших тактів симфонії № 5 в звукозаписі Ю. Вінника (1963, Н. Рахлін), слід вказати, що, трактуючи П. Чайковського, Н. Рахлін відтворює швидкість виконання помітно повільніше, ніж, наприклад, Є. Мравінський («DG», 1960 р.)¹. Щодо інтерпретації звукорежисера – інтонації звучання кларнета та струнних сприймаються по-іншому, ніж в записах «ЕМІ» (1952-53, 1971, Г. Караян) або «DG» (1960 р., Є. Мравінський). Так, у записі Ю. Вінника (1963, Н. Рахлін) кларнет за балансом відчувається гучніше за струнні але не є тихішим за них. Струнні же інструменти, зважаючи на спад в бік низьких частот, звучать не настільки масивно-хорально, як в стереофонічному звукозаписі «ЕМІ» (1971, Г. Караян). В просторі фонокомпозиції відчувається акустика невеликого залу, а також наявність правильного музичного балансу між кларнетом та струнними. Таким чином, ефект присутності за рахунок гучності

¹ Deutsche Grammophon, 1960 рік, Англія, Wembley Town Hall, звукоінженер музичного балансу Harald Baudis, творче управління (звукорежисера) Hartmut Pfeiffer...

звучання виразніший завдяки яскравому тембру кларнету з акомпанементом хоралу струнних інструментів, що може викликати відчуття смутку більше, ніж очікування майбутньої трагедії (рис. Д.2.1); окрім того, на сприйняття повної звукової картини впливає і монофонічність звукозапису.

28-й такт містить сфорцандо в партіях струнних і дерев'яних духових інструментів – у партитурі позначене дімінуендо, яке поступово спадає до двох піано у 35-37 тактах, а також уповільнення теми вступу. У звукозаписі «ЕМІ» (1971, Г. Караян) в 28-му такті (сфорцандо) відчувається на слух якісне тембральне забарвлення альтів, віолончелей, контрабасів, кларнетів і фаготів в низькому регістрі, що є заслугою звукорежисера. При цьому в записі «ЕМІ» (1952-53, Г. Караян) інструментальний акцент менш яскраво виражений завдяки монофонічності та зменшенню кількості низьких частот у звуковій композиції.

У звукозаписі «DG» (1975, Г. Караян, 28 такт), відбувається спад обвідної миттєвого спектру в бік високих частот від 100 Гц (зменшення високих частот), що свідчить про меншу тембральну насиченість, а також про суб'єктивно низький глухий тембр в звучанні композиції, за що відповідає зона 100-300 Гц (цей факт підтверджується суб'єктивно). Останнє пов'язане з тим, що за суб'єктивну потужність звучання відповідає зона 20-120 Гц, якої не вистачає в цілому в записі «DG» (1982, Г. Караян).

У концертному записі «Декка» (1998, В. Гергієв) гучніше за балансом представлені віолончелі, які розташовані ближче до мікрофонів, а об'єктивної інтенсивності і суб'єктивної гучності звучання в фонограмі менше, що передає відповідне емоційне враження. Найбільші показники інтенсивності звуку -25 дБ в зоні 100-300 Гц ми визначили за амплітудно-частотними характеристиками звукозапису. У звукозаписі фірми «Комора» (2002, С. Стадлер) найбільше значення інтенсивності звуку -40 дБ, що свідчить про відносно тихе звучання твору. Припущення підтверджується суб'єктивним відчуттям на слух динамічного піано оркестру та відсутністю сфорцандо в 28 такті (інтерпретація диригента, який не акцентує інтонації зла).

У звукозаписі Ю. Вінника (1963, Н. Рахлін кардинально змінюється тембр фонокомпозиції в 21-31 тактах, особливо в 28, 30 тактах (сфорцандо). Отже, диригент змінює баланс, й підвищується інтенсивність звучання струнних інструментів. Щодо творчо-технологічної інтерпретації звукорежисера, на тембральну характеристику загального звуку чинять свій вплив такі значення як розташування мікрофонів і резонансні частоти залу (попередньо 100-200 Гц), які можна почути на довгих нотах кларнета та струнних інструментів. Частотні максимуми, складаючись з різних мікрофонів, підсилюються в моно, додаючи відчуття потужності та гулкості в низьких частотах. В цілому, утворюється потрібний ефект і характер звучання стає схожим на той, що є в задумі композитора, але цей приклад спрацьовує тільки в цьому випадку (рис. Д.1.4, Д.1.5).

На 2.49 хвилині звучить головна партія (Г. П.) (*Allegro con anima*), 38-115 такт першої частини симфонії № 5 П. Чайковського. Тема Г. П. звучить у виконанні кларнетів та фаготів (з 49 такту – флейта і кларнет) під кроковий акомпанемент у групі струнних інструментів.

Г. П. у записі «ЕМІ» (1971 р., Г. Караян) дерев'яні духові розставлені у віртуальному просторі звукової композиції звукорежисером на середньому (флейта) і дальньому планах (кларнет, фагот) внаслідок їх тембральних особливостей, гучності виконання та розташування відносно мікрофонів. Струнні інструменти із нюансом у виконанні три піано розташовані найближче до мікрофонів та є інтонаційно-тембральною основою фонограми. В цілому вертикальні фоноформації дерев'яних і струнних інструментів складаються разом із реверберацією приміщення до єдиного звучання, що створює просторову картину і музичний баланс фонокомпозиції.

На прикладі 54-56 тактів симфонії звукозапису фірми «ЕМІ» (1952-53, Г. Караян) є можливість визначити відмінність даного фрагменту від записів фірми «ЕМІ» 1954, 1971 рр. (Г. Караян). В монофонічному записі внаслідок розташування мікрофонів й потім складення в процесі мікшування всього звучання, звук флейти та кларнета отримав підсилення на резонансних частотах

приміщення, що виражається збільшенням гучності спектру в цьому діапазоні частот, а звідти й самих інструментів.

У записі фірми «Комора» (2002, С. Стадлер) технічними засобами виділяється дерев'яна група, що інтонаційно підкреслює розвиток теми. Навпаки, від запису С. Стадлера більш рішучої інтонації та ритму в звукозаписі фірми «Декка» (1998, В. Гергієв) додають струнні інструменти, які знаходяться на передньому плані за музичним балансом (дуже яскраво), а дерев'яні духові – за ними на середньому плані.

У звукозаписі Ю. Вінника (1963, Н. Рахлін) у 38-71 тактах присутні певні акустичні властивості фонограми² та принципи розташування мікрофонів на такій відстані, щоб музичні інструменти знаходились в чутному акустичному просторі. У порівнянні з записом «ЕМІ» (1952-53, Г. Караян)³ дерев'яні духові інструменти в записі Ю. Вінника (1963, Н. Рахлін) відчуються ближче до струнних та знаходяться з ними в одному акустичному просторі. Натомість сольні партії кларнета, фагота і флейти утворюють потрібний тембральний колорит Г. П., на відміну від динамічніших контрастів в інших фонокомпозиціях симфонії № 5.

У цифрі «В» Г. П. має проведення у струнних інструментів: фігури шістнадцятими у фагота та кларнета в акомпанементі непогано чутні за рахунок реверберації й резонансу приміщення, а також того, що ці інструменти за партитурою не беруть участі в проведенні мелодії, вони займають (окремо) свою нішу в загальному спектрі фонокомпозиції. І тільки на високих нотах відчувається зміна балансу в 68-му та 72-му тактах, цифра С (наближення скрипок до слухача), що може бути викликано знову-таки динамічною обробкою фонограми (рис. Д.1.5). Саме починаючи з цифри «С», відбувається розробка теми у верхніх регістрах у скрипок, що надає точнішого уявлення про їх розташування відносно мікрофонів. Партії кларнета і фагота разом із вертикальними акордами-формаціями, а також кроковий ритм восьмими струнних інструментів сприяють накопиченню інтонаційної енергії.

² можливе додаткове використання реверберації, але ймовірноше використовувалась акустика студії – зали

³ в якому дерев'яні духові знаходяться на значній відстані та тихіше за балансом від струнних інструментів, які знаходяться близько мікрофонів, що відчувається на слух за рахунок меншої кількості відбиттів – реверберації.

Як зазначає Туманіна «*D-cis* доповнений інтонаціями квінти, що мають низхідну інтонацію *cis-fis* (в результаті хід *d-cis-fis* утворює типовий мелодійний оборот Чайковського). Тут також є октавні фігури дерев'яних духових» [216] – октавні фігури дерев'яних духових, (наприклад в 66-му та 70-71 тактах), що сприймаються точніше в просторі фонокомпозиції звукозапису «DG» (1975, Г. Караян), також як і партія заклик у струнних інструментів, що свідчить про використання ближніх мікрофонів. Партія акомпанементу в струнних інтонаційно визначається в кожному записі інакше: наприклад, цифра «С» (68-69 такти), звукозапис «EMI» (1952-53, Г. Караян), в якому погано сприймається інтонаційний акцент, задуманий автором, а саме – стакато на першій восьмій 68-го такту ноти соль у скрипок та крещендо до двох форте в 69-му такті. В цьому випадку, починаючи з цифри «В», відбувається проведення головної теми у скрипок у високій позиції (регістрі), тембр яких найгучніший за інші інструменти групи в монозаписі «EMI» (1952-53, Г. Караян). Найкращий баланс і відповідно відчуття поліфонії струнної групи оркестру сприймається в записі фірми «Декка» (1998, В. Гергієв), де звучать партії скрипок, альтів, віолончелей і контрабасів (68-69 такти). У записі «EMI» (1971, Г. Караян) за рахунок просторовості, резонансу приміщення добре чутна низхідна партія контрабасів (68-69 такти). Це додає потужності запису та узгоджує тембральний баланс інструментів, а саме – контрабасів і скрипок у високій позиції (регістрі), а також всієї фонокомпозиції (включаючи дерев'яні духові інструменти) та підкреслює функції музичної виразності партії струнних інструментів.

Потрібно також позначити першу кульмінацію частини, в якій вступає тема зла П. Чайковського (88 такт, цифра D – 114 такт, цифра F). Її інтонаційними елементами є партії струнних, духових дерев'яних та мідних інструментів, тромбонів, труб і валторн. У слухача формується відчуття присутності завдяки підсиленій гучності середніх частот у міді, які підсилені резонансом розтрубу мідних духових, а також різко спрямовані розтрубом в зал і на мікрофони. Звук мідних духових розповсюджується на велику дистанцію (має далекобійність) (рис. Д.6.1, рис. Д.1.23).

У записі «ЕМІ» (1971, Г. Караян) завдяки його просторовості, частотній характеристиці акустики зали, особливостям розташування мікрофонів, зведення та мастерингу, інтонаційні елементи сприймаються в кульмінації збалансовано й вона звучить потужно, тепло, передає задум композитора, проте в ній не відчуються всі елементи. У звукозаписі фірми «Декка» (1998, В. Гергієв), в якому було використано більшу кількість ближніх мікрофонів та приміщення з меншим часом реверберації всі інтонаційні елементи (музичні інструменти) звучать в фонограмі ближче, чіткіше, але прозорість в цьому випадку стає гіршою, ніж у запису Г. Караяна. Мідні інструменти під час кульмінації звучать агресивніше та різко по високій середині, що підкреслює задум композитора – тему зла. Акценти у В. Гергієва гостріші, як постріли, але в записі Г. Караяна (1971 р., «ЕМІ») щільність звукоелементів в фонокомпозиції більша завдяки акустиці приміщення.

У звукозаписі Ю. Вінника (1963, Н. Рахлін) в тактах 80-115 відчувається насиченість оркестрового звучання, яке заповнює приміщення. В першій кульмінації симфонії, остаточно визначаються розташування струнної та мідної груп оркестру від мікрофонів (струнні інструменти на першому плані), їх спектральні баланси, напруженість первинного звукового поля в явно невеликому за площею приміщенні, компресія фонограми – все створює ефект рівномірного розподілення звукової енергії в спектрі фонокомпозиції, що суб'єктивно відчувається як потужне й збалансоване звучання оркестру (рис. Д.1.6, рис. Д.1.24). Подібний ефект зустрічається також в звукозаписі «ЕМІ» (1952-53, Г. Караян), але в звукозаписі «ЕМІ» (1971, Г. Караян) яскравіше представлені мідні інструменти. Отже, в записі Ю. Вінника (1963, Н. Рахлін) тема зла звучить дещо м'якше за інші стереофонічні звукозаписи фірми «ЕМІ».

Тему головної партії доповнює з'єднувальна тема, яка виражає ліричні скорботні почуття (цифра F, 115-132 такти), серед характеристик даного фрагменту фонокомпозиції: струнна група і мікрофони ближнього поля, які створюють відповідні естетичний образ звукової картини. Її ре-мажорні інтонаційні елементи в стилі П. Чайковського – ліричні підйоми, подихи, фон

октавних фігур у виконанні струнних, мотивів «покликів» дерев'яних духових (119, 121, 123, 125 такти).

Ліричні інтонації з'єднувальної теми (115-132 такти) точніше передають збалансовані партії струнної групи (однакові за гучністю в мікрофонах) в записах «DG» 1975 і 1982 рр. (Г. Караян) та фірми «Декка» (1998, В. Гергієв), (рис. Д.1.7, рис. Д.1.25). У записі «ЕМІ» (1971, Г. Караян) більшу інтонаційно-емоційну складову перебирають на себе скрипки, а в записі фірми «Комора» (2002, С. Стадлер), навпаки, гучніше звучать низхідні інтонації у віолончелей, які підтримують тему у скрипок, що додає інтонацій трагізму до фонокомпозиції (рис. Д.1.8, Д.1.9, Д.1.26, Д.1.27).

116 такт, *Un rochetino più animato*, – тема побічної партії (П. П.), – це контраст до теми інтродукції, яка звучить, після з'єднувальної теми, у груп духових та струнних інструментів (13-й такт цифри G), 152-153 такт. У ній в звукозаписі «ЕМІ» (1971, Г. Караян, 05.42-05.52) чітко відчуваються центр фонокомпозиції із групою дерев'яних духових інструментів та її сторони із віолончелями та скрипками. Причому створені диригентом та звукорежисером музичні баланси створюють цілісний естетичний звуковий образ твору, в якому ясно відчуваються основні партії та акомпанемент.

Переглянемо також монозвукозапис Ю. Вінника (1963, Н. Рахлін), тема П. П., 116-131 такти (рис. Д.1.10), в якому наявна тембральна цілісність всієї струнної групи інструментів (без контрабасів), тоді як в записі «ЕМІ» (1952-53, Г. Караян) в музичному балансі фонокомпозиції існує перевага скрипок та віолончелей (не зважаючи на експресивніше виконання). В стереозаписі Г. Караяна (1971 р., «ЕМІ») окремо чутні групи струнних інструментів (ліворуч – скрипки, альти – по центру, праворуч – віолончелі). Відповідно, кожна фонокомпозиція викликає інші слухові відчуття у людини, зокрема: в записі Ю. Вінника (1963, Н. Рахлін) більше слов'янських інтонацій, що передається цілісним звучанням струнних, в записах «ЕМІ» 1954 та 1971 рр. (Г. Караян) – більше емоційної складової.

Ще один приклад представлення просторового розташування групи дерев'яних духових та мідних інструментів (валторн, у порівнянні зі струнною групою) у фонокомпозиції знаходимо в звукозаписі Ю. Вінника (1963, Н. Рахлін) в темі П. П. в 131-151 тактах. Відчуття відстані до інструментів виникає внаслідок параметра гулкості (умовної кількості реверберації, що додається до основного звучання інструменту або групи) та частотної характеристики сигналу. Попри монофонічність звукозапису, завдяки слуховій перцепції таких звукових параметрів як гулкість та тембр (амплітудно-частотна характеристика музичних джерел) в фонкомпозиції, в ній відчуваються музичний баланс, цілісність звучання, і, відповідно, реалізується задум композитора та інтерпретація диригента.

Вищезазначене підтверджується й перехідною темою остинатних перегуків струнних та дерев'яних духових в 152-169 тактах (рис. Д.6.2). Найсильніше за все підкреслена звукоорежисерами в записі фірми «DG» (1975, Г. Караян) лірична хоральна тема (132-140 такти), яка виконується дерев'яними духовими у супроводі валторн та піцикато струнних інструментів, але за музичним балансом в ній не вистачає тембру фаготу (рис. Д.6.3, Д.6.4, Д.1.11).

У звукозаписі «EMI» (1971, Г. Караян) ре-мажорна мелодія П. П. має свій розвиток та кульмінацію в тому місці, де мелодія ведеться групою скрипок, яка в цьому випадку стає найгучнішою. Можливо проведення скрипок підкреслюється звукоорежисером за допомогою технічних засобів (7-й такт цифри Н). Оркестр звучить збалансовано завдячуючи мелодії в скрипок у верхній позиції (регістрі), які розташовані ліворуч та активних триольних формацій у мідних духових, в тому числі труб із правого боку, що створює рівномірний частотний і музичний баланс кульмінації музичного твору у просторі фонокомпозиції.

У 188-210 тактах першої частини у всього оркестру проводиться тема долі, року, яка є кульмінацією частини й де інтонаційну роль зла виконують мідні інструменти, труба соло. У 194 такті Темро I оркестр звучить три форте, мідні інструменти виконують тему зла, а в 196 такті звучить партія труби соло. Сольна партія труби підкреслена в звукозаписі фірми «DG» (1982, Г. Караян), що

підтверджується рисунком рис. Д.5.1, де в миттєвому спектрі превалюють середні частоти, та рисунком спектрограми рис. Д.3.1, де фоноформації мідних духових інструментів відповідають мелодійному й ритмічному рисунку виконання.

У записі «ЕМІ» (1971, Г. Караян) переважають струнні інструменти, а мідні інструменти знаходяться в реверберації на середньому плані фонокомпозиції, що створює такі естетичні асоціації: (1971 р., «DG» – різкий злий звук, тема зла; 1982 р., «DG» – потужність, рок, доля). Найбільш різко та швидко звучить кульмінаційна тема зла (188-210 такти) у мідних інструментів в інтерпретації В. Гергієва (1998 р.), що можна побачити на рисунку, на якому полоса частот в зоні 5 кГц (відповідають за різкість звучання) в середньому на 3-5 дБ гучніше (рис. Д.5.2). (У 213 такті превалює звук струн віолончелі та скрипки, відчувається ближній мікрофон).

У монофонічному записі «ЕМІ» (1952-53, Г. Караян, 195-201 такти, тема зла) над струнними за музичним балансом переважає металевий тембр мідних духових (високі частоти). Навпаки, в монофонічному записі Ю. Вінника (1963, Н. Рахлін) мідні духові і струнні звучать збалансовано, навіть струнні дещо переважають за музичним балансом, що зумовлено ймовірно особливостями розташуванням оркестру в приміщенні, розташуванням мікрофонів, та, звісно, інтерпретацією самого Н. Рахліна (рис. Д.2.9, Д.2.10, Д.3.2).

Після кульмінації П. П. знову повертається змінена тема зла, яка переходить у розробку. Розробка починається з 214 такту, в ній декілька разів поступово, яке закінчується кульмінаційними варіаціями теми [214; 215].

Початок розробки характеризується темою (214-226 такти), яка пов'язує між собою П. П. та розробку першої частини. Для неї характерні висхідні проведення у скрипок і альтів октавно-квінтових фоноформацій у валторн та акцентованих низхідних послідовностей (чверть і восьма) у дерев'яних духових інструментів. Послідовні перегуки відбуваються між групами інструментів оркестру, які знаходяться в різних просторових позиціях кожної з фонокомпозицій, які розглядаються, а також у відмінних акустичних обставинах мікрофон-виконавець. Найяскравіший приклад (на контрасті) – це монофонічний запис «ЕМІ» (1952-53,

Г. Караян), за яким неможливо визначити просторове розташування інструментів, окрім віртуальної відстані у просторі фонокомпозиції.

Відмінність запису Ю. Вінника (1963, Н. Рахлін) від запису фірми «ЕМІ» (1952-53, Г. Караян) полягає в ймовірному мастерингу останньої, який змінив деякі тембральні властивості фонограми. Наприклад, суб'єктивна гучність високих частот, що відбилось на звучанні струнних інструментів, а також на ефекті присутності – їх близькості до слухача. У Ю. Вінника (1963, Н. Рахлін), який знаходився в фонотеці Українського радіо, майже не змінені тембральні властивості фонокомпозиції. Отже, ми маємо можливість порівняти два звукозаписи на предмет плановості (відстані) та музичного балансу між струнними і духовими інструментами, орієнтуючись на творчий доробок звукорежисера.

Фонокомпозиція у звукозаписі фірми «ЕМІ» (1952-53, Г. Караян) характеризується більшим віртуальним простором приміщення та досить великим часом реверберації, а також різницею динаміки між дерев'яними духовими та струнними інструментами. У фонокомпозиції Ю. Вінника (1963, Н. Рахлін), навпаки, відчувається менший простір залу та менша різниця гучності між групами інструментів. В цьому випадку слід згадати про компресію фонограми, що може частково вплинути на перцепцію часу реверберації та слухове відчуття розміру (площі) приміщення. Тож, не зважаючи на можливі фактори впливу на якість, динаміку і тембральний склад фонокомпозицій, завдяки суб'єктивній оцінці можна зробити висновки, що вони були записані в різних акустичних умовах. Це можна підтвердити, порівнявши щільність звукових структур на спектральних зрізах згаданих записів (рис. Д.1.15, Д.1.12).

Щодо українського звукозапису Ю. Вінника (1963, Н. Рахлін), то можна вказати на менший динамічний діапазон, але на більшу динаміку та тембр, які виявлені у звучанні груп музичних інструментів. Ці умови сприяють більшій доступності для слухового сприйняття людиною звукової й естетичної інформації (інтонаційного змісту), але зменшують динамічну та емоційну контрастність записаного твору.

Найбільш деталізовано в просторі фонокомпозиції розташовані інструменти оркестру в записі фірми «DG» (1975, Г. Караян), що підкреслює нестримність долі, а також розвиток тематичної лінії в звуковому тексті фонограми. Струнні інструменти в цьому випадку розташовані найближче до мікрофонів. Отже, чіткість елементів в звуковому просторі фонокомпозиції створює умови для посилення ефекту естетичного сприйняття інтонаційних структур – ритму, нюансів, фонокомплексів. На прикладі розробки ми бачимо, як відбувається покрокове нашарування звукових тем у різних інструментів одна на одну (рис. Д.1.21, Д.1.22).

Кульмінація розробки в цифрі М в звукозаписі «ЕМІ» (1971, Г. Караян) є найповнішою за динамічним діапазоном, тембральним й акустичним наповненням звучання всього оркестру та реверберації приміщення, силою сприйняття потужності теми року, зла. *Це зумовлено інтерпретацією диригента, кількістю музикантів в оркестрі, якістю музичних інструментів. Інтерпретація звукорежисера включає принципи розташування мікрофонів, локалізацію записуваних інструментів у віртуальному звуковому просторі, а також частотну і динамічну обробку, мішування звукових сигналів в цілісну фонокомпозицію.*

Наприклад, цифра О, 5 такт – кульмінація розробки, із гучністю три форте, динаміка оркестру не перевищує максимальний рівень гучності фонограми за рахунок динамічної обробки, компресорів (зважаючи на динамічний діапазон оркестру 110 дБ). Це підтверджується рисунком рис. Д.1.13, на якому ми бачимо динамічні градації звукового поля, де знаходились мікрофони. На цій спектрограмі можна побачити розвиток кульмінації, представлений у вигляді вертикальних фоноформацій струнних і духових інструментів, що сформовані в горизонтальні фонокомплекси. Тут чітко простежуються часові межі розгортання формацій мідних духових та струнних, а в 297-301 тактах зафіксовано тему зла, яка проводиться тут і у всього оркестру. А група мідних духових інструментів панує за інтенсивністю звучання над всім оркестром, що можна побачити на спектрограмі (рис. Д.1.50). Слід повторно зауважити, що найбільша суб'єктивна

наповненість і потужність звучання характерна для звукозапису фірми «ЕМІ» (1971, Г. Караян), (рис. Д.1.14).

За спектрограмою звукозапису Ю. Вінника (1963, Н. Рахлін) (рис. Д.1.15) 254-292 такти, наявна така ж рівномірність спектральної звукової енергії вертикальних фоноформацій різних груп інструментів оркестру, як і в першій кульмінації. В монофонічному звукозаписі відчувається потужність звучання оркестру, яке передає характер теми зла, але не караянівської із залізним звуком мідних інструментів, а більш слов'янського потужного звучання теми року.

Порівнюючи такти кульмінації в репризі 293-309 (цифри О-Р) в записах Ю. Вінника (1963, Н. Рахлін) та «ЕМІ» (1971, Г. Караян), можна зробити висновок про більшу наповненість, реверберованість звукозапису 1971 р., натомість для фонограми Ю. Вінника (1963, Н. Рахлін) (рис. Д.3.4) властива виразна чіткість та тембральна насиченість. У репризі (цифра Q, 320 такт) тема Г. П. звучить в мі мінорі у проведенні фагота соло, надалі вона отримує розвиток та доходить до своєї кульмінації: проведення у всієї групи струнних інструментів при спадних ходах у мідної групи.

У звукозаписі «ЕМІ» (1971, Г. Караян) баланс між дерев'яними духовими та групою струнних інструментів в репризі здійснюється диригентом, струнні виконують два піано, підтримуючи соло фагота, а потім кларнета та флейти. Коли тема переходить до скрипок (цифра R, час 10.24) відбувається наступний крок в її розвитку, підсилюється гучність проти вказаного піано у партитурі. Тим більше, що нюанс два піано був тільки у фагота, але із такою ж динамікою грають і струнні (рис. Д.2.2).

Провідну роль в темброутворенні фонокомпозиції відіграють струнні інструменти в кульмінаціях головної і початку П. П. репризи в першій частині симфонії № 5 П. Чайковського. На рисунках представлений спектр кульмінації репризи, в якій на першому плані розташована струнна група оркестру, а мідні духові знаходяться на другому плані – 365-372 такти на рисунку (рис. Д.2.3, Д.2.4).

Г.П. з 330 такту має проведення у виконанні струнних інструментів із пасажами в акомпанементі у дерев'яних духових та хоральними кроками-відповідями у мідних духових інструментів.

Також в кожному із записів ця тема звучить в своєму ракурсі з естетично-художньої точки зору. Наприклад, в українському монозвукозаписі Ю. Вінника (1963, Н. Рахлін) звук струнних інструментів насичений та натуральний за тембром. Струнні разом із акомпанементом духових звучать в одному просторі але трохи далі, ніж в записі «ЕМІ» (1952-53, Г. Караян). Якщо в звукозаписі Ю. Вінника (1963, Н. Рахлін) є цілісність та національний колорит, то в записі «ЕМІ» (1952-53, Г. Караян) струнні розташовані на більшій відстані у просторі фонокомпозиції від дерев'яних духових, звукозапис більш різкий (в процесі мастерингу підкреслені високі частоти), група струнних інструментів суб'єктивно сприймається ближче до слухача.

Таким чином, вищезазначені приклади дозволяють простежити як змінюється цілісне сприйняття фонокомпозиції музичного твору. В обох монозаписах в цьому фрагменті замала роздільність сприйняття груп оркестру (як в інших частинах)⁴, що, з одного боку добре для цілісності звучання, а з іншого – заважає глибшому проникненню слухача в акустичні обставини фонокомпозиції. Така сама ситуація відбувається в записах фірм «ЕМІ» (1971, Г. Караян) та «DG» (1960 р., Є. Мравінський), в фонокомпозиції якого музичні інструменти найбільш наближені до слухача (фагот та акомпанемент струнних), а починаючи з 337 такту (тема у струнних), в записі понад усе чутний акомпанемент – пасажі у дерев'яних духових інструментів. У звукозаписі «ЕМІ» (1971, Г. Караян) відчуваються прозорість та ускладнене сприйняття музичного тексту, який закладений в акомпанементі духових.

Зрозумілим є той факт, що не завжди є очевидною різниця між трактуваннями диригентів та звукорежисерів в звукозаписі але темпоритмічні характеристики твору – завдання диригента. Наприклад, починаючи з 337 такту в записах «ЕМІ» (1952-53, Г. Караян) та Ю. Вінника (1963, Н. Рахлін), відчувається

⁴ Що спричинено обладнанням тих часів й самим принципом монозвукозапису...

різниця в темпі і виконанні твору, що підкреслюється звукорежисером за допомогою звукотехнічних засобів. У звукозаписі «ЕМІ» (1952-53, Г. Караян) наявний «важкий поступ» – акомпанемент духових і струнних інструментів (валторн, флейт, гобоїв, віолончелей і контрабасів). Мелодія має проведення у альтів, 1-х і 2-х скрипок та задає «тривожний із закликком питанням» характер.

В інтерпретації Н. Рахліна звукозапис Ю. Вінника (1963 р.) відчувається дещо інший характер звучання внаслідок жвавішого темпу, що вже не такий трагічний завдяки більшій відстані струнних від мікрофонів, які не так підкреслюють тембрально «трагізм» виконання у скрипок. Також дуже важливим фактором є виконання теми скрипками без акцентів на сильних долях та без «присідання» у темпоритмі із неслов'янськими інтонаціями (із глісандо, що ближче до угорської пісні), які присутні в записі «ЕМІ» (1952-53, Г. Караян) (337-342 такти).

У кульмінації (347-372 такти) головної теми зла в репризі знову-таки відчувається різниця у відстані до мікрофонів і музичних балансах, розмірів приміщення та принципів зведення й обробки фонокомпозицій «ЕМІ» (1952-53, Г. Караян) і Ю. Вінника (1963, Н. Рахлін). Це виражається тембрі інструментів мідної групи, які більш різкі і явно прослуховуються в записі «ЕМІ» (1952-53, Г. Караян) в 363-364 тактах, і, навпаки, практично не відчуються в записі Ю. Вінника (1963, Н. Рахлін), де баланс мідної і струнної груп вирівнюється ближче до 373 такту (піку кульмінації).

У фонокомпозиції звукозапису «ЕМІ» (1952-53, Г. Караян) вертикальні фоноформації мідних інструментів займають положення над струнними і за музичним балансом вони практично рівні, що створює ефект різкого звучання теми зла. У звукозаписі Ю. Вінника (1963, Н. Рахлін) відчувається м'якість звучання, більший «емоційний надрив» завдяки струнній групі (і звукотехнічних засобів). Якщо навести як приклад стереофонічний звукозапис фірми «DG» (1960 р., Є. Мравінський), в тих же тактах кульмінації спостерігається ще швидший темп, що надає темі рішучого характеру маршу, струнні інструменти і тема звучать за панорамою близько ліворуч, а акомпанемент у мідних – праворуч.

За просторовим розташуванням музичні інструменти ще ближче, ніж в звукозаписі «ЕМІ» (1952-53, Г. Караян) внаслідок обмеження динамічного діапазону фонограми (компресії) вже після запису. Такі особливості фонокомпозиції створюють у слухача відповідні естетичні відчуття: рішучості і неминучості трагедії, а також легкість перцепції звучання завдячуючи прозорості, розташуванню звукоелементів фонокомпозиції на своїх місцях та відповідно легкості їх слухового сприйняття.

П. П. в репризі першої частини (373-470 такти). звучить в мі мажорі, в романтичному стилі повільно, 373-388 такти – перехідна частина П. П. [214; 215; 229]. У звукозаписі «ЕМІ» (1971, Г. Караян) на малюнку рис. Д.2.3. відбувається розвиток кульмінації й перехід від головної партії до П. П., в якій тембральною основою фонокомпозиції є струнна група інструментів. У виконанні груп оркестру створюються перегуки, зміни інтонації, що визначається й за партитурою та спектральним аналізом. На спектрограмі присутні динамічні контрасти між групою струнних інструментів та дерев'яних духових в 347-355 тактах та перегуки у струнних, дерев'яних та мідних в 356-363 тактах.

У звукозаписі «ЕМІ» (1971, Г. Караян) в 383 такті струнні виконують сфорцандо на два форте та продукують спад до мецо-піано за партитурою, але сильніше, емоційніше, ніж в аналогічному місці раніше, що свідчить про поступове наростання динаміки. У 373-379 тактах репрезентовані акценти крещендо у струнній групі інструментів, мотив-запитання, який підкреслює диригент і оркестр.

У звукозаписі Г. Караяна «ЕМІ» (1971, Г. Караян) на кульмінації в 365-370 тактах поєднуються фоноформації струнної групи інструментів, які виконують головну тему та фоноформації мідної групи інструментів з їх хоральним поступовим акомпанементом. У цьому разі у верхній частині спектру стає більше гармонійних складових мідних духових, що може бути пояснено їх акустичними характеристиками спрямованості звучання та акустичної потужності. Струнні інструменти, внаслідок близького розташування до мікрофонів, складаються із мідними майже однаково в основному частотному

(нотному) діапазоні, але превалюють в середніх частотах, поєднуючись із трубами, тромбонами й валторнами шляхом їх розташування на середньому плані фонокомпозиції (у відносно більшому відношенні реверберації до основного звучання, ніж скрипки). Таким чином, внаслідок кульмінації репризи відбувається зміна її тембрального складу під час переходу від головної до П. П. у порівнянні з початком симфонії. Це підтверджується рисунком рис. Д.1.23, на якому наявна перехідна тема П. П., інтонаційними елементами якої є фоноформації перших та других скрипок.

Прикладом темброутворення в фонокомпозиції є також 373 такт першої частини симфонії. У записі «ЕМІ» (1971, Г. Караян) ми споглядаємо дещо неповну тембрально-просторову картину фонокомпозиції: превалює Г. П. скрипок, які знаходяться на першому плані фонкомпозиції, а низхідні дуолі дерев'яних духових майже не прослуховуються, окрім верхніх нот флейт. Найкраще, але не повністю, прослуховується партія дерев'яних духових в звукозаписі «DG» (1982, Г. Караян) (рис. Д.1.24).

Аналіз 389-408 тактів першої частини дозволяє зробити висновок про музичний баланс між дерев'яними та мідними духовими в різних звукозаписах. У звукозаписі «ЕМІ» (1971, Г. Караян) (рис. Д.1.16) велика площа віртуального приміщення у просторі фонокомпозиції зумовлює більшу відстань мікрофон-виконавець: дерев'яні духові (середній план) – мідні духові (дальній план). На рисунках рис. Д.4.5 та рис. Д.6.5 амплітудно-частотні характеристики миттєвого спектру валторн, невелика гучність та просторовість звучання підтверджують нюанси два і три піано, розташування інструментів на дальньому плані композиції.

Такі самі принципи темброутворення й взаємовідношення музичних балансів між групами інструментів виникають в 409-437 тактах першої частини симфонії, де звучить перехідна тема-поклик між темами П. П. в репризі у виконанні дерев'яних духових, 3 і 4 валторн та струнної групи оркестру (рис. Д.2.5). У монофонічних звукозаписах «ЕМІ» (1952-53, Г. Караян) та Ю. Вінника (1963, Н. Рахлін) також відчутна різниця в 410-426 тактах. Простір

фонокомпозиції у звукозаписі Ю. Вінника (1963, Н. Рахлін) характеризується деякою гулкістю приміщення (малий концертний зал), а також завдяки звукорежисеру наповненістю й тембральною натуральністю звучання дерев'яної групи інструментів.

У звукозаписі «EMI» (1952-53, Г. Караян) наявні швидший темп, нижчий стрій та інше акустичне розташування інструментів в глибшому і вузькому залі (дерев'яні духові розташовані далі ніж в записі Ю. Вінника 1963 року). Відповідно група дерев'яних духових інструментів звучить тембрально більш чітко, цілісно, створюючи відчуття епохи відродження (танок), а за виконанням гостріше. Фонокомпозиція Ю. Вінника (1963, Н. Рахлін) менш прозора, відчувається резонанс в частотному просторі фоноформацій фаготу: таким чином, складається інша тембральна основа цього фрагменту (фагот є основою, над якою надбудовані фоноформації гобоїв), що, своєю чергою, утворює художній звуковий образ, естетичну картину народного гуляння, свята.

Розвиток теми П. П. та зворотна модуляція призводить до кульмінації частини (цифра W). Кульмінацією перед кодою симфонії є ствердження основної теми симфонії тутті всього оркестру. Так, за суб'єктивною оцінкою найточніше тему зла у кульмінації (цифра W) відтворено в творчо-технологічних інтерпретаціях фонокомпозицій у звукозаписах «EMI» (1971, Г. Караян), «DG» (1982, Г. Караян), «Комора» (2002, С. Стадлер), та Ю. Вінника (1963, Н. Рахлін).

У монофонічному звукозаписі Ю. Вінника (1963, Н. Рахлін) точніше відчуття тембрального й музичного балансу інструментів оркестру, цілісності звучання, внаслідок творчо-технологічної інтерпретації звукорежисера відчувається національний колорит звукозапису, який створюється інтерпретацією диригента та музикантів, підкреслюються ноти трагізму, що виражені у високій партії скрипок, акцентуванні на четвертній ноті сі із трьома форте, прослуховується також в акомпанементі остинатний ритм мідних духових інструментів. В монофонічному звукозаписі «EMI» (1952-53, Г. Караян) акценти розмитіші, тембр фонокомпозиції скорегований звукорежисером так, що підкреслені високі складові (частоти) для чіткості звучання, а ідея композитора

сприймається гірше, ніж в стереофонічних записах «ЕМІ» (1971, Г. Караян) чи «DG» (1982, Г. Караян). У останніх за допомогою технічного рішення звукорежисери формують тембральну й динамічну картину простору фонокомпозиції, що впливає на емоційну складову сприйняття характеру теми зла.

У звукозаписі «ЕМІ» (1971, Г. Караян), в кульмінації (цифра W) присутні «металеві ноти» мідної групи та струнних, що підкреслено близьким розташуванням мікрофонів до струнних інструментів та акустичною потужністю звучання мідних духових інструментів (рис. Д.2.6, Д.2.7). Сам звукозапис, як уже зазначалося, сприймається найбільш наповнено завдяки акустиці приміщення, складу оркестру, розташування мікрофонів та музичних балансів. На нашу думку, це відбивається й на емоційній силі теми зла, яка міститься в фонокомпозиції твору і має в цьому випадку найбільшу динаміку й наповненість серед звукозаписів у виконавській інтерпретації Г. Караяна.

У звукозаписі «DG» (1982, Г. Караян) відчувається близьке розташування мідних інструментів до мікрофонів, розташування різких акцентованих труб за панорамою ліворуч в просторі фонокомпозиції, об'ємного остинатного акомпанементу міді й оркестру. У концертному звукозаписі фірми «Комора» (2002, С. Стадлер) інструменти віддаленіші від мікрофонів, тому звуковий й емоційний образи кульмінації зосереджені в акустичному полі приміщення, на відміну від звукозаписів, в якому інструменти максимально наближені до мікрофона.

У коді симфонії ще раз стверджується тема всієї симфонії: поєднуючись з ще одним проведенням теми головної партії, вона все ж таки перемагає та завершує першу частину симфонії. У монофонічному звукозаписі Ю. Вінника (1963, Н. Рахлін) відчувається акустичне перевантаження приміщення, це можна побачити на спектрограмі й почути при прослуховуванні – основне тембральне навантаження, як і в інших випадках, лежить на групі струнних інструментів з оркестровим акомпанементом у міді. Звукозаписи «ЕМІ» (1952-53, Г. Караян) і Ю. Вінника (1963, Н. Рахлін) передають майже однаковий емоційний настрій

теми зла, року, відрізняючись, як зазначалося, тембральними та акустичними властивостями фонограм. У стереофонічному звукозаписі «ЕМІ» (1971, Г. Караян) й монофонічному звукозаписі Ю. Вінника (1963, Н. Рахлін) присутня ревербераційна наповненість, яка схожа за своєю насиченістю, що можна побачити на спектроаналізаторі (рис. Д.6.6).

Проте в інтонаційному змісті, тембральній насиченості та потужності звучання перше місце серед інших фонограм займає саме звукозапис «ЕМІ» (1971, Г. Караян) внаслідок стереофонічності, що дає більший простір для розташування звукоелементів в просторі фонокомпозиції, та, відповідно, більшої суб'єктивної гучності і якості звучання (рис. Д.2.8). Наприклад, у 531 такті звучить підголосок з теми зла у віолончелей і контрабасів, за якою можна простежити їх точне розташування та проаналізувати їх частотну характеристику (рис. Д.2.11).

Отже, під час аналізу в фонокомпозиціях першої частини симфонії № 5 П. Чайковського виявлено такі відмінності: музичний баланс, акустично-просторова характеристика, тембральний баланс, обвідна миттєвого спектру різних музичних інструментів та груп інструментів, а також динамічний діапазон, темпоритм виконання. Якщо на темпоритм виконання впливає диригент та самі виконавці, то на музичний баланс впливає і творчо-технологічна інтерпретація звукорежисера, змінюючи одночасно фоноколористику, просторовість й інтонаційну складову музичного твору.

Таким чином, нами доведено, що звукорежисер за допомогою найпростіших технічних рішень та творчої технології може вплинути на звуковий образ музичного твору. В нашому випадку – це фонокомпозиції першої частини симфонії № 5 П. Чайковського, записані в різні часові проміжки звукорежисерами фірм «ЕМІ», «DG», «РБРЗ», «Комора». Підтверджено, що відомі принципи розташування мікрофонів в приміщенні концертної студії звукозапису або зали надають звукорежисерові можливості впливати на просторові та тембрально-динамічні якості звучання окремих інструментів, голосів або груп інструментів.

Доведено, що використання програмних комплексів об'єктивного зображення характеристик звукових сигналів надає досліднику творчо-технологічної інтерпретації додаткові інструменти для аналізу, порівняння, пошуку фактологічного матеріалу та здійснення висновків щодо виявлення в досліджених фонокомпозиціях характерних ознак впливу звукотехнічних засобів та творчих рішень звукорежисера на художній образ музичного твору.

4.2. Аналіз просторово-тембрального вирішення фонокомпозиції на прикладі звукозапису першої частини симфонії № 3 Б. Лятошинського, здійсненого звукорежисерами «РБРЗ»

Симфонія № 3 Б. Лятошинського була обрана для аналізу за декількома факторами: по-перше, тому що це твір одного з всесвітньо відомих українських композиторів, який відомий своєю симфонічною творчістю. По-друге – для мистецького аналізу творчості українських звукорежисерів «РБРЗ», які здійснили цей запис. По-третє, для дослідження способів втілення звукорежисером задуму композитора у просторово-тембральній формі фонокомпозиції засобами творчо-технологічної інтерпретації, керуючись тим фактом, що сам композитор у своїй творчості (наприклад, в експонуванні матеріалу), за словами В. Самохвалова у книзі «Риси симфонізму Б. Лятошинського», використовує оркестрові групи чи окремі інструменти як засоби формування так званого «чистого тембру» [191; 192, с. 115].

Б. Лятошинський, як і П. Чайковський часто застосовує групу мідних інструментів, але не тільки в темах зла та року, а і для створення кульмінацій, управління динамікою. Отже, він робить оркестрове планування: додає до одних інструментів інші, поступово збільшуючи наростання динаміки, поєднує різні інструменти для створення певного емоційного стану у слухача, щоб передати окремий художній образ. Наприклад, сум і стурбованість в першій частині представлені композитором в поєднанні тембрів басових дерев'яних духових (бас-кларнет, фагот чи контрафагот), у другому ж такті експозиції поєднані

тембри віолончелей і контрабасів. Тобто саме використання автором технології оркестрового тембру (особливості цієї технології) та лаконічність викладення музичного матеріалу, талановитість і образність музичного мислення привернули нашу увагу. Такі особливості архітектоніки музичної форми зумовили питання: як саме звукорежисер вирішив поставлене перед ним творче завдання з експонування просторово-тембральних особливостей фонокомпозиції.

Отже, виходячи з вищезазначеного, автор обрав спосіб подвійного аналізу звукозапису 3-ї симфонії Б. Лятошинського, а саме – просторового та тембрального вирішень фонокомпозиції. Аналіз зроблено два рази з різних підходів, однак вони в результаті характеризують цілісний просторово-тембральний звуковий образ твору в записі.

Симфонію № 2 та № 3 Б. Лятошинського у виконанні Національного симфонічного оркестру України (НСОУ) під керівництвом Т. Кучара записано у великій концертній студії «РБРЗ» в Києві з 4 по 9 червня 1993 р. звукорежисерами Л. Бильчинським, К. Баженовою та А. Герасименком. Відомо, що більшість записів класичної музики зробив саме Л. Бильчинський, під керівництвом якого працювало й навчалось багато звукорежисерів-початківців. У випадку симфонії № 3 Б. Лятошинського, за даними музичного архіву Українського радіо, звукозапис робив саме Л. Бильчинський.

Проаналізуємо заданий фонокомплекс та зробимо певні висновки про часову складову фонокомпозиції, її фактуру, архітектоніку та музичну форму. Також за допомогою аналізу просторових, тембральних і динамічних властивостей фонокомпозиції, ми спробуємо дійти висновків щодо принципів розташування звукорежисером мікрофонів під час звукозапису. Аналіз фонокомпозиції дає можливість оцінити важливість творчого вирішення звукорежисера, яка має збігтися із задумом композитора й інтерпретацією виконавців тощо.

Ознайомившись із відповідною літературою про першу частину симфонії № 3 та симфонічну творчість Б. Лятошинського, ми дійшли висновку про структуру (форму) твору, що розглядається [191; 192]. Отже, перша частина

симфонії побудована за класичною сонатною формою, в яку вплетені три лейтмотиви, а саме: тема зла, тема печалі з пісні «Журба за журбою, туга за тугою», які представлені у вступі експозиції та народна колядка – тема побічної партії, що також використовується композитором в опері «Золотий обруч» (в основу покладено образ Дажбога-сонця). Вступ має тричасну репризну форму із динамічними контрастами між двома темами. Експозиція архітектонічно майже схожа на вступ – Г. П. (тема «пориву», розвитку) переходить до теми суму (другий лейтмотив), а потім до теми зла, після чого йде проведення П. П. (третього лейтмотиву) [191; 192].

Розробка утворюється з головної партії, лейтмотиву та трьох кульмінацій, остання кульмінація виростає з теми суму (другого лейтмотиву). Закінчує розробку П. П., яка проводиться в струнній групі інструментів. У репризі головної партії та П. П. представлені у контрапункті, а в коді стверджується конфлікт добра та зла, що представлено у зміні тональної колористики мінорного й мажорного ладів. Закінчується перша частина проведенням теми зла, схожою на тему зла у вступі, тільки вона звучить як запитання, заклик до подальшого розвитку.

У першій частині симфонії № 3 присутні характерні тенденції підйому та спаду за висотою звучання в мелодійній лінії, лінії розвитку, часовій лінії, динаміці – тобто всіх факторах, які відповідають нашому розумінню першого горизонтального виміру фонокомпозиції. Композитор користується оркестровими засобами виразності для створення динамічних контрастів, тембральної колористики лейтмотивів, а також поступових наростання та спаду динаміки, для побудови музичної драматургії. Такий прийом спаду-наростання Б. Лятошинський використовує між вступом головної партії, а також в П. П. перед розробкою і в П. П. перед репризою. Сама реприза побудована на динамічних та тембральних контрастах, підводить до головної кульмінації першої частини та проведення вирішальної теми боротьби у коді. У фіналі коди також є динамічний спад-запитання до двох піано у контрабасів, що пророкує подальший розвиток боротьби в наступних частинах симфонії [191; 192].

Аналіз загальної амплітудно-частотної характеристики твору виявив основну «резонансну» превалюючу за інтенсивністю звучання частотну смугу в області 100 Гц. Причину того однозначно визначити складно – або резонансні характеристики акустичних обставин приміщення концертної студії на час запису, або внесена звукорежисером темброва корекція. Однак ми зробили висновок, що отриманий результат задовольнив Л. Більчинського і був прийнятий художньою радою. Отже, підйом в області полоси частот 100 Гц підкреслює низькочастотні партії музичних інструментів, стимулюючи відчуття тривоги, суму, року, важкості (хоча в деяких випадках викликає ефект тембрального тиску на вуха) (рис. Д.5.3, Д.5.4, Д.3.5).

Так, 1-4 такти першої частини симфонії № 3 Б. Лятошинського містять фоноформації туби, тромбонів, литавр, контрафаготу, фагота, бас-кларнету, валторн. У темі зла Б. Лятошинського тембральна вертикаль простору фонокомпозиції побудована на основі звучань бас-кларнету, фаготів та контрафаготу, а також віолончелей і контрабасів. У верхній частині оркестрового акорду (за партитурою) композитором оркестровані тромбони, туби і валторни, які звучать на двох форте, а у просторі фонокомпозиції вони відчуються ближче та вище за інші групи інструментів внаслідок наявності великої кількості обертонів (гармонік, частотних складових в спектрі) та інтенсивності звучання.

У 3-4-му тактах немов відповідь звучить на одному акорді фанфарна тема у труб, а в акомпанементі виконується тривалий бас у перерахованих груп духових та тремоло у виконанні групи струнних інструментів. За вертикальним розташуванням труби на середньому плані найвищі за висотою звуку, але поряд з ними в акорді низькі мідні на утриманому звуці (рис. Д.3.6). У 5-6-му тактах у фоноформації із нюансом два форте звучать труби (верхній-середній спектральний шар), тромбони та валторни (середній спектральний шар). Чисті за тембром акорди, за концепцією Б. Лятошинського, звучать холодно та різко (рис. Д.3.7).

У 10-11 тактах презентована єднальна тема у виконанні контрабасів, віолончелей і фаготів, за композицією всі інструменти складаються в оркестровці:

за побудовою оркестрового акорду зверху знаходяться фаготи, знизу – струнні. В такому випадку, значну роль у просторі фонокомпозиції відіграє частотна складова кожного інструменту (який є частиною фоноформації), на яку великий вплив здійснюють такі фактори, як відстань до мікрофону, амплітудно-частотна характеристика акустики приміщення, інтенсивність звучання, які корегуються звукорежисером.

Отже, якщо фагот і контрабас завдяки звукорежисерові зазвучать в унісон на одній відстані, вони почнуть заважати одне одному, зміниться музичний баланс, прозорість і музичність звучання композиції буде втрачено. Але, в даному випадку, правильне відношення відстані й музичного балансу між інструментами, яке зробив звукорежисер, узгоджують їх спектральні характеристики в фонокомпозиції. У просторі фонокомпозиції контрабаси розташовані ближче просторово і тембрально, займають більше віртуальної площі, у тембрі збільшується кількість обертонів і призвуків смичка та струни (каніфоль), а вищі, за виконуваними нотами, фаготи займають середній більш віддалений план (ніж контрабаси) та в основному тільки середню частину спектру.

14-18 такти (тема суму) – вертикаль звукової композиції вибудована так: контрабаси, віолончелі, литаври, англійський ріжок, флейти, а в 18-23 тактах (тема суму): контрабаси, віолончелі, литаври, кларнет, флейти. В цьому випадку вертикаль і фоноформаційні утворення збігаються з оркестровкою. У відповідь до англійського ріжка додаються акценти валторн, а до кларнета – акцентовані акорди флейт, що в цілому формує тембральний простір фонокомпозиції лейтмотиву (рис. Д.1.17). У 24-му такті труби перегукуються з валторнами та з дерев'яними духовими, окрім фагота. У 25-му такті на передньому плані їм тематично відповідають інструменти струнної групи, валторни на затриманому звучанні та фаготи (рис. Д.1.18).

У 32-му такті тема Г. П. – тема «пориву», побудована таким чином: зверху тембральної складової фонокомпозиції звукорежисером розташовані скрипки, нижче – альти, віолончелі фаготи і контрабаси, валторни додають акценти на слабку долю. З початку активного розвитку Г. П. в 40-50-х тактах до тембральної

колористики додаються валторни і флейти з низхідними пасажами. Отже, флейти тепер займають верхню ланку частотного діапазону, але до них додаються верхні обертони мідних духових, які виконують акцентовані остинатні партії (рис. Д.2.12, Д.2.13).

Початок теми суму побудований на тембральній основі скрипок та інших струнних в акомпанементі. В середині вертикального виміру фонокомпозиції розташовані кларнети, а верхню його частину займають репліки флейт та гобоїв. З 55-го такту тема суму переходить до дерев'яних духових: кларнети, англійський ріжок, гобой, флейти. З 62-го такту картина знов змінюється, тема суму повертається до струнних, а до духових додається флейта-пікколо, яка в тембрі поєднується із високими струнними та займає верхню ланку частотного діапазону. Партії віолончелей та контрабасів традиційно є тембральною основою фонокомпозиції.

Середину вертикального виміру займають альти, кларнети та гобої, а з 63-го такту відбувається накопичення динаміки та насичення тембральної складової фонокомпозиції за допомогою теми суму у валторн – у скрипок вона переходить на октаву вище. У кульмінації теми суму знов звучить остинатний ритм у всього оркестру, а мідні духові інструменти презентовані на передньому плані і верхній частині спектру у просторово-тембральній картині фонокомпозиції (рис. Д.2.14, Д.3.8).

У 82-94 тактах розгортається тема П. П. – верхню частину вертикалі фонокомпозиції займають тріольні ходи скрипок трохи нижче альтів. В середині – дві флейти виконують тему П. П. в октавний акорд разом із фаготами. Підкреслює тембрально та динамічно тему П. П. проведення у арфи соло, яка займає басову основу та середину частотного діапазону й складається у вертикальні фоноформації разом із валторнами, фаготами та флейтами. З 95-го такту картина змінюється, тема П. П. переходить до скрипок, які тепер займають верхню частину тембральної вертикалі фонокомпозиції разом із пасажами у флейт, але поступово тема П. П. у струнних переходить у регістр першої октави.

Надалі тема П. П. втрачає динаміку та кількість партій інструментів, залишаючи проведення в альтя соло (114-115 такти), а потім й у віолончелей і контрабасів. Тобто, часова мелодійна лінія П. П. поступово зробила низхідний рух аж до лінії віолончелей і контрабасів, що часто зустрічається у принципах музичної композиції симфонії № 3 Б. Лятошинського (рис. Д.3.9, Д.2.15, Д.2.16).

121-й такт, початок розробки, новий цикл боротьби. Акорди у контрабасів, віолончелей, альтів та контрафаготу, фаготів, кларнетів укладаються у вертикальні фоноформації та слідує остинатному ритму. Відповіддю є остинатна ритмічна тема у контрабасів і віолончелей. Струна група стає тембральною основою фонокомпозиції завдяки звукорежисеру, що наявно у 123-му такті, а саме: звук атаки, смичка, який чутно від мікрофонів ближньої зони.

У 124-125-му тактах звучать у відповідь низхідні пасажі у кларнета та фагота, ближче звучить тремоло контрабасів, але все одно звукова картина оркестру переходить на середній і трохи віддалений план, тембральна основа побудована на низькому тремоло контрабасів, віолончелей, литавр. Фагот та кларнет займають середину тембральної вертикалі фонокомпозиції, а її верх – ледь чутні призвуки від смичка струнних інструментів (рис. Д.2.17).

З 130-го такту починається накопичення динаміки звучання для першої кульмінації в розробці. Звучить остинатна поривчаста тема у струнних, в якій верх тембральної складової займають скрипки, а через кожний такт «вриваються» висхідні пасажі флейт. Ритмічна тема у струнних інструментів поступово піддається остинатним тріолям фанфарної теми боротьби у валторн і труб, пізніше до яких долучаються тромбони й туба (отже, різкий верхній діапазон труб превалює над скрипками).

У 140-150-х тактах відбувається позмінна боротьба між інструментами – темою зла у бас-кларнета та акомпанементом піцикато у контрабасів, пасажами фаготів, кларнетів та флейт, а також висхідними тріолями з подвійними тремоло на кожній тріолі у струнних, що збільшує динаміку звучання, 147-149 такти – нова хвиля, в якій тембральний верх композиції займають знов поривчасті мідні духові (рис. Д.2.16).

У 168-му такті у підготовці до головної кульмінації розробки у перших, других скрипок, флейт, гобоїв, альтів, англійського ріжка та кларнетів звучить лейтмотив суму (тема суму), а у мідних духових, фаготів, контрафаготу, віолончелей та контрабасів звучать знов остинатні тріольні ритми теми боротьби. Оркестр, таким чином, поділяється на дві лінії – суму та боротьби із злом. У верхній частині тембральної вертикалі фонокомпозиції опиняються фоноформації струнних інструментів ліворуч та мідних духових – праворуч. Низькочастотною основою фонокомпозиції є віолончелі та контрабаси, контрафагот і туба. У кульмінаційних оркестрових сплесках сфорцандо (наприклад 170-й такт) верхню частотну складову доповнюють сплеск тарілок, звук яких завдяки їх акустичним характеристикам потрапляє до всіх інших мікрофонів, що зумовлює розташування тарілок на середньому плані у просторі фонокомпозиції (рис. Д.1.19).

З 178-го такту починається розвиток кульмінації, проведення теми відбувається у скрипок, альтів та віолончелей, у валторн остинатні шістнадцяті, у флейт і кларнетів низхідні мелодійні лінії (горизонтальні формації), у контрабасів, туб, тромбонів, контрафаготу й фаготів витриманий бас половинками (розмір 4/4). Тобто, верхня частина тембральної вертикалі фонокомпозиції починає вирівнюватись за динамікою з серединою та низом із наближенням до головної кульмінації розробки. Верхній шар вертикальних фоноформацій займає мелодійна лінія у скрипок та низхідні горизонтальні формації у флейт (рис. Д.1.25).

З 190-го такту кульмінація розробки набирає повної сили, тепер вирівнюється звучання у струнної та духової груп інструментів (відповідно інтенсивність складових спектру також); відбувається битва добра (173-175, 200 такти) і зла (191-195, 201 такт). Мідна група та струнні інструменти по черзі вибудовують вертикальні фоноформаційні ряди, а верхню ланку займають або скрипки або верхні обертони труб, валторн або тромбонів (рис. Д.3.10). П. П. в 204-222-му тактах проводиться у хорала струнних із виходом на передній план скрипок або віолончелей з контрабасами (рис. Д.1.20).

З 224-го такту в репризі тема суму звучить у труб і тромбонів, а в контрапункті тема боротьби у кларнетів, фаготів, віолончелей, інших тромбонів і туб, контрафаготу й контрабасів. Оркестр знову ділиться на два вертикально-горизонтальні потоки, дві тембральні групи, які знаходяться у стані постійної боротьби та нарощування динаміки, аж до кульмінації в репризі (рис. Ж.1.21). До кульмінації в репризі в 270-280-му тактах звучать перекликання дуолей й тріолей у струнних та висхідні пасажі у флейт та кларнетів. У самій кульмінації звучить весь оркестр, в якому тембрально й динамічно превалюють мідні духові з остинатним фанфарним ритмом, пасажі і трелі у флейт та кларнетів, а також тріольні акцентовані удари малого барабана та тремоло литавр (рис. Д.3.11).

З 288 такту починається кода, в якій тембральна вертикаль фонокомпозиції побудована на хоралі мідних духових інструментів із тембральною основою на віолончелях, контрабасах, тубі, контрафаготі, фаготах і бас-кларнеті. Литаври звучать над оркестром, утворюючи додатковий ефект битви, ефект масивності, заповнюючи низькочастотний та середньо-частотний діапазони фонокомпозиції. Отже, темброва фактура коди починаючи з верхніх партій – скрипки, труби і валторни; альти, тромбони; віолончелі, контрабаси, туби, контрафагот, фаготи і бас-кларнет (рис. Д.3.12, Д.3.13).

Аналіз тембральної складової фонокомпозиції першої частини симфонії № 3 Б. Лятошинського дає можливість зробити такі висновки:

1. Тональною і тембральною опорою в симфонії № 3 Б. Лятошинського є партії контрабасів (що, звісно, відповідає законам музичної композиції), які підкріплені звучанням віолончелей, туб і тромбонів в кульмінаційних моментах, в проведеннях лейтмотиву зла, боротьби, зіткнення тощо. Цей факт підтверджено об'єктивними показниками зафіксованими у графічній формі зображення обвідної миттєвого спектру і амплітудно-частотної характеристики звукозапису.

2. Мікрофон та музичний баланс, творчий процес мікшування є об'єктивними факторами формування просторово-тембральної характеристики фонокомпозиції. Звукорежисер за допомогою технічних засобів впливав на тембральну структуру фонокомпозиції, реалізував таким способом свою творчо-

технологічну інтерпретацію – варто згадати підкреслення окремих партій соло арфи, флейт, кларнета, англійського ріжка, груп контрабасів та скрипок за допомогою ближніх мікрофонів, музичного балансу в процесі мікшування.

3. Засобами просторового, планового, динамічного (музичний баланс) розташування інструментів в фонокомпозиції звукорежисер вплинув на їх тембральні якості та взаємосумісність, а саме: на тембральний баланс звукової картини, динаміку тих чи інших інструментів, баланс звуку з мікрофонів ближньої зони та мікрофону приміщення, віддалення або наближення у просторі звукових об'єктів, а також на тембр засобами тембральної корекції (еквалізації).

4. Завдяки спектральному аналізу наочно виявлені принципи групування фоноформацій у тембральній вертикалі фонокомпозиції, що відповідає законам оркестровки музичних творів. Але додамо, що звукорежисер має технічні можливості та застосовує їх для змін у структурі-схемі звукової композиції, просторового-тембрального розташування звукових об'єктів та елементів в ній.

Аналіз просторового вирішення фонокомпозиції на прикладі першої частини симфонії № 3 Б. Лятошинського.

Виходячи з цілісного аналізу фонокомпозиції першої частини симфонії № 3 Б. Лятошинського, ми зробили висновок про стандартні принципи використання звукорежисером мікрофонів ближньої зони та загальних мікрофонів, розташованих в точці реверберації приміщення (де зустрічаються в рівних пропорціях звукові хвилі від джерел та реверберація приміщення). Ближній мікрофон звичайно необхідно розташовувати близько до кожної групи музичних інструментів симфонічного оркестру, або окремих інструментів, наприклад, у кожного пульта контрабасів для підкреслення того ефекту ближньої зони, який ми почули в звукозаписі. На наш погляд під час звукозапису *симфонії № 3 Б. Лятошинського* окрім загальних мікрофонів по одному мікрофону було використано для запису кожної з груп струнних інструментів, один чи два мікрофони використовувались для звукозапису дерев'яних духових інструментів, один чи два – для мідних духових, один мікрофон – для арфи соло, а також є

ймовірність використання звукорежисером одного мікрофону для барабанів, тарілок та перкусії.

Просторовий фактор залежить від розміщення звукорежисером мікрофонів в студії та їх відстані від джерела звучання відносно до мікрофона та стін (та акустичних перепон). Плановість та принципи розташування інструментів симфонічного оркестру в фонокомпозиції відповідають канонам класичного звукозапису із використанням сучасних технологій суміщення мікрофонів ближньої, середньої та дальньої зон відносно виконавців. Також звукорежисер в цьому звукозаписі застосовував різні творчі способи художнього розташування музичних інструментів в просторі фонокомпозиції: розглянемо їх детальніше.

Перші та другі скрипки розташовуються ближче до лівого краю фонокомпозиції, другі скрипки – лівіше. Великий план у скрипок використовується у випадку проведення головних партій, а середній план – в оркестрових туті, кульмінаціях тощо. Таке розташування скрипок дає можливість управління тембрально-просторовими характеристиками звучання скрипкових партій, наближаючи їх за допомогою ближнього мікрофона та додаючи, таким чином, чіткості й високих частот до загального звучання сольних партій, створюючи певну агресивність звучання. У зворотному випадку, коли прибирається ближній мікрофон, група інструментів віддаляється, пом'якшується її загальне звучання, вона вже виконує функцію акомпанементу.

Альти розташовуються трохи лівіше від центру фонокомпозиції, відносно глибини – на великому плані, у випадку соло або в сукупності зі струнною групою – на середньому плані. Вони займають середню тембральну ланку в групі скрипкових, додаючи близькості й теплоти звучання. Віолончелі розташовуються ближче до правого краю або між серединою та правим краєм простору фонокомпозиції, додаючи тембрального колориту в області низьких частот, наповненості звучання й доповнюючи верхню тембральну зону звучання контрабасів. Але в першій частині симфонії № 3 Б. Лятошинського віолончелі часто виконують партію, відмінну від контрабасів, отже звукорежисер має чітко розуміти важливість кожної із цих груп.

Щодо плановості звучання, віолончелі також розташовуються у фонокомпозиції на великому або середньому плані, що має таку ж специфіку – чим ближче, тим більше специфічного звучання, призвуків, обертонів й насиченості тембру відповідного цьому інструменту. Контрабаси частіше розташовані ближче до великого плану, у зв'язку із тим, що звукорежисер в фонокомпозиції симфонії активно використовує колорит віолончелей та контрабасів в низьких темах суму, зла, сольних проведеннях групи струнних інструментів або окремо контрабасів. Використання ближнього мікрофона поряд із кожним пультом контрабасів додає можливість підкреслити всі низькочастотні проведення оркестрових тем, додати смаку звучанню як всього оркестру, так і групі струнних інструментів.

Група мідних інструментів здебільшого розташована на середньому та дальньому планах фонокомпозиції. Валторни – на дальньому плані й майже з лівого краю, навіть у кульмінаціях, тромбони – на середньому плані ближче до лівого краю, але правіше від валторн, туби за тромбонами, а труби між центром та правим краєм фонокомпозиції. У зв'язку із тим, що композитор в симфонії активно використовує мідні інструменти, звукорежисер творчо їх розташував в звуковому просторі композиції у вузьких зонах, і під час запису підкреслював сольні проведення окремих інструментів або, навпаки, робив загальний баланс всієї групи, що можна почути в кодї симфонії в проведенні теми мажорного хоралу у виконанні труб, тромбонів і туб.

Група дерев'яних духових інструментів зазвичай розташовується по середині фонокомпозиції, а її просторове розташування середній або дальній план. Такий дальній план є у прозорих тихих проведеннях соло англійського ріжка. Потім – кларнета в темі суму на початку першої частини симфонії № 3, де він укладається з іншими інструментами в якусь просторово-сумну, а десь і чарівну картину (на думку автора, деякі тембральні образи Б. Лятошинського нагадують казковий світ А. Лядова, наприклад, в кодї першої частини симфонії № 3). Але у дерев'яних духових в симфонії є місця, де вони переводяться звукорежисером на середній, а навіть і на великий план, як,

наприклад, у випадку флейт, які режисерський досвід підказує майстру підкреслювати за допомогою ближніх мікрофонів.

Арфа в цьому творі використана звукорежисером тільки на великому плані та розташована кардинально по лівій стороні звукової картини. У такий спосіб звукорежисер зміг підкреслити її звучання та збалансувати його зі скрипками, дерев'яними духовими інструментами тощо. Барабани, тарілки і перкусія за просторовим розташуванням знаходяться на дальньому плані фонокомпозиції. Литаври найбільше викликають відчуття масивності та величності перед фінальним проведенням теми боротьби (зла) на початку коди першої частини.

Отже, вступ симфонії № 3 Б. Лятошинського починається з проведення теми зла у валторн в першому такті, у другому – у тромбонів, віолончелей і контрабасів, а також фаготу, контрафаготу та бас-кларнету переважно в нижньому регістрі, що створює відчуття напруги, тривоги. Валторни в фонокомпозиції розташовані в дальньому плані (просторовому вимірі), низькі струнні та дерев'яні духові (бас-кларнет, два фаготи та контрафагот), які вступають у другому такті також звучать у єдиному цілому просторі (дальній план), що надає відчуття єдності образу. Над всім оркестром за динамікою звучать тромбони (як залізо, за рахунок своєї спрямованості звучання) та туби (рис. Д.3.6).

Атака валторн в першому такті має чіткішу структуру, але потім окреслюється характерними відбиттями звукових коливань від стін та інших поверхонь студії, що дає можливість припущення про баланси між загальним стереомікрофоном, за допомогою якого звукорежисер отримав загальний план звучання всього оркестру та ближніми мікрофонами, які додають основному звуку чіткості та тембро-динамічні властивості звучання, що втрачаються на відстані (ефект присутності). Як результат – музичний баланс, отриманий з загального стереомікрофону кращий, ніж у ближніх мікрофонів, що позначається на просторовості звучання, але звук завжди приходиться трохи раніш до ближніх мікрофонів, що, своєю чергою, надає чіткішу атаку звуку (рис. Д.4.6, Д.4.7).

У третьому ж такті вступає вся струнна група із тремло – у виконанні дерев'яних духових низький протяжний тон, у тромбонів – високі акцентовані дуолі (ля, фа, до, ля 1-2-ї октав), а також тремоло у литавр. Тобто, таке тембральне насичення оркестрового звуку передає характер зіткнення двох сил (рис. Д.4.8). Труби знаходяться на середньому плані, але поряд з ними в акорді звучать низькі мідні на утриманому звуці, які внаслідок своєї кількості та інтенсивності звуку знаходяться суб'єктивно ближче до слухача. У 5-6-му тактах партії тромбонів, туби й труб утворюють динамічне нашарування, а у випадку фонокомпозиції відчуття більш злого, гострого звучання, особливо внаслідок спрямованості звучання труби (рис. Д.4.9). У 7-му такті відгук теми у контрабасів, віолончелей, туб, тромбонів, контрафаготу, фаготу та бас-кларнету, які розташовані звукоорежисером зліва та по центру за панорамою у просторі фонокомпозиції, що підкреслює колористику й важкий поступ теми зла (рис. Д.4.10).

У 8-му такті знов звучать струнні тремоло, труби, тромбони та дерев'яні інструменти, але вже із меншою динамікою та акцентами, кажучи не стільки про конфлікт, а скільки про запитання. За відстанню (плановість) інструментів до мікрофона, ми чуємо що тремоло скрипкової групи ближче за все, а тремоло віолончелей і контрабасів зливається із тремоло у литавр, які розташовані на дальньому плані оркестру.

Тривожність теми підкреслюється розсипним тремоло на дальньому плані оркестрової тарілки (piatti). *Тобто творче коригування звукоорежисером музичних балансів відповідає загальній акустичній картині в приміщенні студії, партії соло й проведення інструментів підкреслюються технічними засобами, виконуючий соло інструмент робиться гучнішим, сигнал, який приходить з ближнього мікрофона наближається з рівня середнього до великого плану. Зазначимо, що внаслідок такого розташування мікрофонів в просторі концертної студії й таких дій із балансом звукоорежисер отримує потрібну тембро-просторову характеристику звучання вступу, що відповідає темі зла Б. Лятошинського.*

У 10-му такті відбувається поступовий хід (*mf*, *portamento*) чвертями в унісон у фаготів, віолончелей та контрабасів – в цьому випадку в струнних

превалює звук з ближніх мікрофонів, який гучніше за фаготи, які знаходяться на середньому плані, ближні мікрофони дерев'яних духових видає лише клацання клапанів у фагота (рис. Д.4.11, Д.4.12). Цікавий перехідний момент між затуханням звуку віолончелей і контрабасів та соло фаготів наявний у 11-му тактах, що зображено у рисунках (рис. Д.4.13, Д.4.14); фагот на середньому плані і його партію ми бачимо на рисунку (рис. Д.4.15).

За спектрограмою 10-14-ти тактів наочно виявляється музичний баланс між інструментами, в яких ми бачимо нижні ноти контрабасу (соль-дієз великої октави третя чверть в 10-му такті дорівнює 103.80 Гц) – за спектром ця нота наближається до жовтого кольору, тобто найбільша за інтенсивністю за інші (інтенсивність звуку на спектрограмі позначена від малого рівня в чорно-синьому до великих рівнів жовто-білого кольору) (рис. Д.1.26).

У 12-му такті позначений поступовий хід контрабасів соло, за яким точно простежується просторове розташування інструментів, а також принцип зображення вектроскопом прямих та відбитих звукових сигналів (реверберації) (рис. Д.4.16). Тема суму у вступі експозиції (за партитурою 15-18 такти) представлена в партії соло англійського ріжка (*pp*) та з акомпанементом партій фаготів, тремоло литавр та витриманого баса у віолончелей та контрабасів. У 18-23-му тактах головну мелодію (соло) перехоплює перший кларнет, який починає з *p* та закінчує на *pp*. Завдання звукорежисера полягає в правильній передачі акустичних обставин та музичного балансу між партією соло та акомпанементом (рис. Д.4.16, Д.2.18). Реалізація самої теми суму відбувається спочатку в англійського ріжка в 14-18 тактах (рис. Д.4.16), а потім у кларнета у 18-23 тактах (рис. Д.1.17.). Тремоло у віолончелей, контрабасів і литавр (середній план, *pp*) (рис. Д.4.17) стає основою для проведення теми суму соло у англійського ріжка, який знаходиться на середньому плані (рис. Д.4.18).

З партією кларнета ситуація стає ще цікавіша в просторовому плані: він наче знаходиться на середньому плані за флейтами, які відповідають йому терцовим акордом, але в 22-23 тактах на димінуендо до двох піано є відчуття, що звукорежисер трохи його віддаляє. Це також може бути результатом природного

затухання прямого сигналу до ревербераційних відбиттів, що утворило такий художній ефект. Прикладами в цьому випадку є рівномірніше віддалена реверберація в 22-му такті (рис Д.4.19), кларнет в 21-му такті (рис. Д.4.20), а також кларнет в 23-му такті (рис. Д.4.21, Д.4.22).

Тема зла теж цікава музичними балансами та плановістю розташування між інструментами струнної групи, які виконують у нюансі форте й знаходяться на ближньому плані, підкреслюючи характер злого поступу. Перед тягучим проведенням теми струнних у дерев'яних духових, труб та валторн на форте відбуваються перегуки, але внаслідок відстані та меншої кількості інструментів виникає відчуття різкого поклику тривоги, яка наростає. За розташуванням у просторі фонокомозиції дерев'яні духові та мідні знаходяться ближче до центру (рис. Д.4.23), а струнні духові ширше за стереобазою та ближче (рис. Д.4.24).

У 29-31 тактах ми також бачимо різницю в плановості й просторовості контрабасів піцикато та литавр, що було задумано композитором як поступове затихання динаміки та реалізовано в розташуванні груп інструментів оркестру та логічній локалізації мікрофонів, а також їх правильному балансу один відносно одного (рис. Д.4.25, Д.4.26, Д.4.27).

Г. П. починається з тривожної теми (пориву, назва за старою партитурою), проведення якої починається у струнної групи маркато і акцентів у труб піано та переходить у низхідні відгуки у групи дерев'яних духових інструментів та валторн у 34-35 тактах, надалі кількість мідних інструментів збільшується, в їх партіях відбувається крещендо, зростає динаміка теми і тривожного стану, духові презентують на першому плані, що ми бачимо на рисунках (рис. Д.2.11, Д.2.12, Д.4.28). На останніх пасажах флейт після кульмінації теми відбувається затухання реверберації, за яким можна приблизно встановити її час 3-4 секунди (рис. Д.6.7).

Лейтмотив суму та туги представлений в цьому випадку у групі струнних (скрипок) інструментів. Сумна тема із запитом-закликом, який постійно повторюється, супроводжується пасажами шістнадцятими у кларнета, який трохи зникає у загальній масі струнних інструментів. Але в 54-му такті вступають гобої,

кларнети та англійський ріжок, вони вже майже на одному рівні динаміки зі струнними та перехоплюють головну тему. За панорамою дерев'яні духові розташовуються звукорежисером лівіше від центру, а кларнет по центру фонокомпозиції.

У 62-му такті тема повертається до струнних, оскільки відповідь звучить у валторн, але переграші у дерев'яних духових залишаються у контрапункті до струнних майже на тій ж гучності, а також додаються акордові структури валторн, що поступово динамічно насичують композицію. У 65-му такті тема двічі звучить у валторн на дальньому плані в контрапункті до скрипок, крізь насичене масивне звучання струнних прослуховуються флейтові пасажі. Поступово тема набирає динамічної сили й дістає своєї кульмінації – оркестр при цьому звучить гармонійно і збалансовано (рис. Д.3.8, Д.2.13, Д.2.19). Тема суму у скрипок звучить на середньому плані, а у дерев'яних духових – ближче, підкреслено (рис. Д.4.29).

Коли тема переходить до струнних, вони стають ближчими та гучнішими, а флейти переходять на середній план за звуком, тобто звукорежисер супроводжує проведення теми у кожній групі інструментів й *динамічно підкреслює* або *вирівнює* кульмінаційні моменти композиції (рис. Д.2.13). Після кульмінації в темі зла знов звучить поклик у мідних духових на середньому плані (валторни найближче) та відповідь у струнних інструментів, які знаходяться (скрипки, альти, віолончелі і контрабаси) ближче до переднього плану фонокомпозиції. На прикладі труб та валторн добре прослуховуються їх просторові розташування, зроблені звукорежисером, що підкреслюють потрібний характер звучання (рис. Д.3.9, Д.4.30, Д.4.31).

П. П. звучить у флейт, фаготів і контрафаготу, а також у арфи. У просторі фонокомпозиції скрипки розташовані на середньому плані, арфа – на передньому, флейти – дещо ближче, таким чином, знаходячись над басовим підголоском фаготів та контрафаготу. Флейти позиціоновані посередині фонокомпозиції, арфа з лівого краю, а перші та другі скрипки на своїх місцях ближче до лівого краю (рис. Д.4.32, Д.4.33). Тобто звукорежисер оперував ближніми мікрофонами

арфи та флейт (83-94 такти), потім тема переходить до хоралу струнних (рис. Ж.1.14), арфа присутня на передньому плані, (99 такт), і це є виявом художнього смаку звукорежисера (рис. Д.4.34). У 113-116 тактах підкреслюється за допомогою ближніх мікрофонів соло альтів (рис. Д.4.35).

Наведемо ще один принцип управління Б. Лятошинським і Л. Бильчинським динамікою композиції – в цьому випадку від альтів тема знов переходить до контрабасів та віолончелей, відбувається ніби затишшя перед наступною боротьбою, що триватиме у розробці. Розробка починається модифікованою темою тривоги в альтів, віолончелей і контрабасів, розташованих в звуковому просторі на ближньому і середньому планах, а також у контрафаготу, фаготів і кларнетів на дальньому плані, що утворює специфічний колорит зла, але і зберігає прозорість звучання (123-124 такти). Приклад просторового звучання – фагот і кларнети, тремоло контрабаси і литаври (рис. Д.4.36).

У фонокомпозиції контрабаси з віолончелями звучать в 123-у такті в унісон й підкреслено завдяки оркестровці та ближнім мікрофонам – різка поривчаста тема звучить в низькому регістрі (позиції) на першому плані. Така фонокомпозиційна архітектоніка вдало формує розбірливе звучання оркестру й зберігається майже у всій розробці. Кульмінаційні місця, динамічне навантаження на собі несуть не тільки струнні, але і валторни, що знаходяться більше на дальньому плані. Таке навантаження тримають також труби й валторни з тромбонами, які вирівнюють тембральну й частотну картину лівого й правого флангів простору фонокомпозиції, доповнюючи скрипки, труби і контрабаси. Такий баланс презентовано в 167-170 тактах розробки, де у скрипок в проведенні звучить тема суму, у труб і валторн, тромбонів та туб – остинатні перегуки. Нарощування теми є підґрунтям для головної кульмінації розробки (рис. Д.2.16).

У головній кульмінації, у тому числі й всіх інших, всі групи оркестру вирівнюються за музичним балансом та просторовим розташуванням за рахунок балансування внутрішньої динаміки на ближніх мікрофонах та загальному стереомікрофоні в оркестрі (рис. Д.3.10). П. П. в кінці розробки проводиться у струнних в унісон із литаврами на дальньому плані (рис. Д.1.20).

У репризі обидві партії (Г. П. та П. П.) звучать в оркестрі у контрапункті. Г. П. проводиться у струнних інструментів, які розташовані ближче до слухача. Проведення П. П. відбувається у мідних духових, розташування яких в просторі фонокомпозиції є незмінним – валторни на дальньому плані, а труби, валторни, тромбони – на середньому за струнними. Барабани, литаври, перкусія в цілому розташовані на дальньому плані, але в кульмінаціях тарілки суб'єктивно виростають до середнього плану. Все це утворює тембральний масив, стіну звуку, якої домагався композитор, а звукорежисер передає в звуковому просторі фонокомпозиції (рис. Д.3.11).

У кульмінації репризи в 270-280 тактах соло литавр перегукується зі всім оркестром і задум композитора передається у вторинному звуковому полі, як і в концертній студії (первинному звуковому полі), яка «наповнюється» повним звуком оркестру. Звичайно, в такі моменти (кульмінація, тутті оркестру) в студії звукозапису формується однорідне звукове поле. Такі обставини дозволяють звукорежисеру в подібних випадках орієнтуватися більше на звучання стереомікрофона, ніж на всі інші мікрофони ближнього поля, що додає цілісності та повноти звучання всім проведенням тутті, кульмінацій й інших тем на повному звучанні оркестру. Звукорежисер майже не змінює балансів, але це не впливає на загальну характеристику звучання.

У перехідній темі між репризою та кодою звучить соло литавр в 285-288 тактах, що несе певне смислове навантаження, як певний підсумок перед завершальною битвою із злом. Але для нас цей відрізок корисний в акустичному змісті та просторовому розташуванні литавр в фонокомпозиції, а саме дальній план, який в цьому разі ясно прослуховується (рис. Д.3.12).

За литаврами у хоралі мідних духових (валторни, тромбони й труби) в супроводі висхідних пасажів у скрипок, альтів та низхідних пасажів у відповідь у флейт, гобоїв, кларнетів звучить тема зіткнення, боротьби. Її проведення відбувається спочатку в мінорному ладу, але потім композитор переходить в мажорний лад, ніби підкреслюючи, що все буде добре й добро перемаже (рис. Д.3.13). Сильні акцентовані долі підкреслюються малим

барабаном, тарілками й литаврами разом із акцентованою фанфарною темою-вставкою у труб, валторн і тромбонів в 295-му такті.

За просторовими якостями, оркестровою й позицією інструментів в фонокомпозиції є можливість чітко побачити ідею композитора, яка підкреслена звукорежисером. В ній тромбони й туби розташовані ближче до правого краю звукової картини, скрипки – до лівого краю, а пасажі-відповіді у групі дерев'яних духових інструментів знаходяться по центру композиції. Таким чином здійснюється тембрально-просторовий розподіл усіх інструментів оркестру, що дозволяє виконувати їх партії повним звуком на два форте та залишити прозорим звучання, загальну цілісність всього твору.

У 307-314 тактах в кінці коди знову звучить у вигляді питання-заклику фанфарна тема зла, у якій використаний улюблений в цій симфонії Б. Лятошинським прийом перегуків між групами інструментів на фоні тремоло литавр – група дерев'яних духових інструментів разом із валторнами, потім відповідь у труб та висхідне запитання тріолями у тромбонів та валторн, що формує сумну, насторожену картину майбутніх битв, боротьби із злом.

У коді відбувається затвердження теми боротьби у всього оркестру. Тут динаміка досягає свого апогею та максимально вирівнюється. Група мідних духових звучить максимально масивно та чисто, литаври та фразові проведення у струнних і дерев'яних духових інструментів прослуховуються, утворюючи повну картину твору. Зберігається динаміка і просторово-тембральна звукова картина. Завершується перша частина симфонії № 3 Б. Лятошинського низьким протяжним акордом та двома піцикато (312-314 такти) у нюансі два піано в унісон в мі мінорі у контрабасів та віолончелей, що також передбачає майбутній розвиток подій (рис. Д.6.8).

Аналіз першої частини симфонії № 3 Б. Лятошинського дозволяє зробити такі висновки.

Звукорежисер повинен бути музично освіченим, з великим слуховим досвідом та володіти принципами творчо-технологічної інтерпретації просторово-тембральної структури фонокомпозиції.

Процес підготовки до запису складається з ознайомлення з творчістю композитора та його стилістикою роботи, а також жанром, стилем, драматургією твору, задумом автора та його засобами виразності, які він використав. Отже, ми дійшли висновку, що звукорежисер використав свої знання та досвід, щоб підкреслити художній образ та драматургію симфонії.

Звукорежисер використав мікрофони та інші технічні засоби для впливу на просторово-тембральні характеристики фонокомпозиції: використання ближніх та загальних мікрофонів, штучної реверберації, способів міксування і обробки дає можливість просторового розташування звукового об'єкту в просторі фонокомпозиції, впливу на його тембр, гучність, просторову характеристику, що впливає на звуковий образ музичного твору.

Музичний баланс між мікрофонами дає можливість звукорежисерові змінювати такі важливі елементи художнього звукового образу твору, як великий, середній і дальній плани, прозорість, тембрально-інтонаційний зміст звучання, а також певним чином впливати на оркестровку, виразність музичної форми та композиції, точність музичної мови, драматургію тощо.

Використання звуку з ближніх мікрофонів дає змогу звукорежисерові підкреслити звучання сольного інструменту, вивести його на перший план, зробити його настільки важливим, на скільки не зможе зробити жодне просторове розташування виконавця в залі або студії, інакше, ніж як розташування виконавця прямо перед слухачем. У такий спосіб виникає додаткова можливість домішувати в звук такі звукові нюанси та тембри, що не будуть почуті при звичайних умовах. Це, своєю чергою, покращує загальну тембрально-інтонаційну виразність твору, приносить більше естетичне задоволення слухачу.

Професійне розташування звукових об'єктів в просторі фонокомпозиції, яке відповідає класичній посадці симфонічного оркестру на сцені, надає природної відповідності звуковій картині. Але внесення додаткових коректив звукорежисером в розташування окремих інструментів чи груп інструментів у віртуальному просторі фонокомпозиції, (ліворуч, праворуч, по центру, далі або ближче), частотна корекція звуку (вище, нижче) утворює новий естетичний

елемент у свідомості слухача, нову звукову подію, творчо-технологічну інтерпретацію, новий творчий підхід до відбудови архітектоніки музичного твору у електроакустичній формі, а також звукового художнього образу музичного твору у віртуальному просторі звукової композиції.

Таким чином, від звукорежисера та правильності його прийнятого рішення залежить кінцевий результат. Наприклад, використання технології багатомікрофонного звукозапису надало звукорежисерові можливість підкреслити задум Б. Лятошинського в симфонії № 3, який виражається в звукообразній характеристиці, інтонаційному змісті трьох лейтмотивів – боротьби і зла, суму, пориву, а також теми народної П. П.

Лейтмотиви та інтонаційні образи постійно зіштовхуються у виконанні окремих груп музичних інструментів (або сольних партій) у вигляді основної мелодійної лінії або контрапункту, підголосків, фанфарних остинатних ритмів, низхідних та висхідних пасажів, покликів, запитань тощо. Така диференціація оркестрових груп та інструментів утворює дуже красиву просторову тембрально-динамічну колористику, яку звукорежисер може підкреслити та вийняти на передній план, представити як основну інтонаційну перевагу в оркестровці композитора. Це і відбулося в цьому звукозаписі; також збережена прозорість та задум композитора й підкреслені окремі деталі художнього образу симфонії.

Здійснення звукорежисером правильних музичних балансів між окремими інструментальними проведеннями соло та групами оркестрових інструментів, плюс їх правильне просторове розташування, утворюють умови, за яких тембральна вертикаль фонокомпозиції, фоноформаційні утворення вирівнюються за інтенсивністю звучання, вибудовується правильний чистий акорд всієї групи (мідної, духової) інструментів, оркестрового акорду. Такий принцип дає можливість передати в звукозаписі всю масивність звучання оркестру в тутті або в кульмінаціях, одночасно зберігаючи прозорість звучання музичної композиції. Додатково вдається зберегти правильну тембральну колористику звучання, яку заклав композитор в оркестровці твору, утворення нових тембрів за рахунок розподілення частин акорду серед музичних інструментів різних груп оркестру.

Висновки до розділу 4

Отже, здійснивши порівняльний аналіз фонокомпозицій на прикладі звукозаписів першої частини симфонії № 5 П. Чайковського, а також просторово-тембрального вирішення фонокомпозиції на прикладі звукозапису першої частини симфонії № 3 Б. Лятошинського ми дійшли таких висновків:

1. Доведено, що під час здійснення творчо-технологічної інтерпретації звукорежисер звукотехнічними засобами впливає на просторову характеристику, музичний і тембральний баланс фонокомпозиції, а також на амплітудно-частотну характеристику звучань музичних інструментів та їх груп.

2. Досліджено поняття «прозорість фонокомпозиції», а саме – чіткість звукоелементів в звуковому просторі фонокомпозиції, що створює умови для посилення ефекту естетичного сприйняття музичного твору. На прозорість звучання фонокомпозиції впливають багато факторів, зокрема: акустичні властивості приміщення студії, відстань мікрофон – джерело звуку, музичний і тембральний баланс (наприклад, кількість низькочастотних інструментів, низьких частот в звукозаписі), плановість і узгодженість розташування музичних джерел в просторі фонокомпозиції, способи й стилі мікшування тощо.

3. На практиці досліджені способи управління простором фонокомпозиції, а саме: технології мікшування із розташуванням звукових об'єктів у горизонтальному (панорама), вертикальному (частотна обробка) і просторовому (реверберація, об'єм приміщення, відстань мікрофон-виконавець) вимірах; принципи управління просторовою характеристикою звукової композиції за допомогою мікрофону, який є технічним засобом художньої виразності звукорежисера.

Визначено, що кількість виконавців, реверберація і площа (об'єм) приміщення впливають на щільність звукових структур, особливо під час кульмінацій, коли починає додатково звучати (резонувати, підсилювати) увесь об'єм приміщення у ролі окремого резонатору (інструменту).

У четвертому розділі дисертації під час порівняльного аналізу фонокомпозицій продемонстровані способи об'єктивного аналізу просторовості звукозапису та розташування звукових об'єктів у просторі фонокомпозиції засобами програмних комплексів фазскоп, вектроскоп, стереогоніометр.

4. Розглянуто монофонічні звукозаписи першої частини симфонії №5 П. І. Чайковського, здійснені Ю. Вінником (1963, Н. Рахлін) та фірмою «ЕМІ» (1952-53, Г. Караян). Виявлено недоліки монофонічних технологій. Серед них поєднання всіх звукових джерел фонокомпозиції у одній центральній площині, що ускладнює слухове сприйняття партій музичних інструментів. Одночасно виникають проблеми із прозорістю звучання та плановістю, локалізацією звукових джерел та сприйняттям загального тембру чи окремих інструментів. Наявні труднощі із визначенням об'єму (площі віртуального приміщення), просторовості звукозапису. Але, незважаючи на складності технології, потрібно відзначити професійні навички та великий рівень художнього смаку звукорежисерів, які здійснили ці звукозаписи, втілили в них художній образ музичного твору та передали задум композитора.

5. Розглянуто стереофонічні звукозаписи першої частини симфонії №5 П. Чайковського, здійснені фірмами: «DG» (1960 р., Є. Мравінський); «Декка» (1998, В. Гергієв); «Комора» (2002, С. Стадлер); «ЕМІ» (1952-53, Г. Караян); «ЕМІ» (1971, Г. Караян); «DG» (1966, Г. Караян); «DG» (1975, Г. Караян); «DG» (1982, Г. Караян); а також стереофонічний звукозапис першої частини симфонії №3 Б. Лятошинського здійснений звукорежисером Л. Більчинським у 1993 році у великій концертній студії РБРЗ.

Підтверджено, що технологія стереофонічного звукозапису утворює три площини у просторі фонокомпозиції: центр, ліворуч та праворуч. Завдяки двом каналам звуковідтворення та бінауральній системі слухового сприйняття людини значно покращуються можливості втілення і перцепції звукового образу. Зростають всі показники суб'єктивної якості звуку: просторовість, прозорість, гучність та тембр; покращується слухова диференціація окремих звукових об'єктів в просторі віртуальної звукової композиції.

6. Визначені способи практичного застосування інформації щодо тембральних характеристик фонокомпозиції (фоноформацій), яка відбивається у об'єктивних графіках обвідної миттєвого спектру та загальної часової амплітудно-частотної характеристики звукозапису у програмних комплексах.

Уточнено, що амплітудно-частотна характеристика музичних інструментів, а також акустика приміщення (враховуючи його резонансні частоти), насамперед, характеризує тембральне забарвлення звучання інструментів, реверберації, всієї фонокомпозиції в цілому.

Досліджені практичні способи використання програмних комплексів графічного зображення спектру для об'єктивного аналізу акустичних характеристик звукових джерел під час звукозапису, мікшування, а також компаративного аналізу фонокомпозицій щодо творчо-технологічної інтерпретації звукорежисера.

7. Уточнено практичне значення поняття «музичний баланс» – важлива технологія мікшування, яка використовується звукорежисером в процесі творчо-технологічної інтерпретації простору фонокомпозиції, під час створення звукового художнього образу музичного твору. Від музичного балансу залежить динамічна, частотна і просторова узгодженість музичних партій інструментів та їх груп, а також цілісність сприйняття звукового образу музичного твору, його відповідність задуму композитора із врахуванням виконавської інтерпретації музикантів.

8. У четвертому розділі опробовано термінологію: фонокомпозиція і простір фонокомпозиції, звуковий об'єкт і звукоелемент, фоноформація, фонокомплекс, творчо-технологічна інтерпретація.

ВИСНОВКИ

Відповідно до поставленої мети та визначених завдань, результати дослідження творчої діяльності звукорежисера дозволяють зробити наступні висновки:

1. У межах аналітичного огляду сучасних досліджень виявлено мистецьку складову творчої діяльності звукорежисера. Визначено, що в працях відомих українських і зарубіжних науковців досліджено історію звукорежисури та звукових технологій, закладено термінологічну, методологічну та теоретико-практичну основи звукорежисури, проте відсутні ґрунтовні розвідки творчої діяльності звукорежисера й не прослідковуються наукові підходи до її аналізу.

2. Уточнено теоретичні засади творчої діяльності звукорежисера, визначено, що вона є процесом створення якісно нових матеріальних і духовних цінностей культури, а звукорежисуру визначено як поліфункціональну сферу творчої професійної діяльності. Доповнено традиційну класифікацію видів творчої діяльності звукорежисера, які диференційовано за такими ознаками: використання звукових технологій; творчо-практична діяльність; оцінка якості фонограм; творчо-технологічна інтерпретація. Творчо-технологічну інтерпретацію звукорежисера ідентифіковано як створення або передавання за допомогою технологічних засобів структури, форми й авторської концепції твору. Унаслідок творчої діяльності звукорежисера виникає якісно новий продукт не тільки матеріального, але й духовного значення, оскільки фонограма містить у записі звукову інформацію художнього твору мистецтва.

3. Окреслено загальні тенденції виникнення звукозапису, а також професії звукорежисера в Україні другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Визначено, що фольклористи, музикознавці та збирачі стародавніх обрядів і пісень першими в українському культурному просторі для звукозапису використовували фонограф. У 20–30 роках ХХ століття в Україні здебільшого звукове мистецтво розвивалося в радіоефірі (радіоспектаклі, радіоопери тощо). У період формування вітчизняної звукотехнічної інфраструктури (до середини ХХ ст.) діяли студії звукозапису при радіобудинках і фабриках грамплатівок. З 1950-х років в Україні

професія звукорежисера, її технічна й творча база, особливо на телебаченні, стали активно розвиватися. Окремо слід відзначити будівництво й діяльність професійних студій звукозапису, будинків звукозапису і великих радіостудій: 1952 року організовано Київський будинок звукозапису; 1964 року запрацювали філії Всесоюзної студії грамзапису фірми «Мелодія», зокрема її представництва в м. Києві; у 1971–1972 роках у Києві було завершено будівництво студійного комплексу РБРЗ.

4. Узагальнено творчу діяльність українських звукорежисерів на підставі архівних документів РБРЗ (ф. 4915, спр. 4–15, 4–18, од. зб. 480, 327, 6). Так, згідно з архівними матеріалами (інструкціями, картками, наказами, документацією відділу кадрів) було визначено характеристики «моделі особистості звукорежисера» РБРЗ, а саме: освітній, творчий і кваліфікаційний рівні, професійні риси.

Узагальнено творчий доробок звукорежисерів РБРЗ та обґрунтовано, що особливістю їх діяльності є жанрова різноманітність звукозаписів. А саме: *виїзні звукозаписи, трансляційні звукозаписи концертів, вистав, озвучення телепередач* – А. Белозьоров, А. Мокрицький, Т. Вінницька, Л. Бильчинський, О. Фокін, Д. Чешко, Ю. Щелковський; *звукозаписи музики різних жанрів і складів* – В. Лещенко, А. Мокрицький, Ю. Щелковський. Здійснено звукозаписи: *творів великої форми* (симфонії й інструментальні концерти) у виконанні *симфонічного, естрадно-симфонічного та народного оркестрів* – А. Белозьоров, Л. Бильчинський, М. Дідковський, Т. Вінницька, Ю. Вінник, В. Лещенко, А. Мокрицький, І. Прима, О. Фокін, Д. Чешко; *інструментальної, ансамблевої й сольної музики* – Л. Бильчинський, А. Мокрицький, Ю. Щелковський, О. Фокін, І. Прима; *оперних вистав та окремих оперних інструментальних і вокальних номерів* – А. Белозьоров, Л. Бильчинський, Т. Вінницька, А. Мокрицький, О. Фокін, Ю. Щелковський; *уривків з оперет* – А. Белозьоров, Л. Бильчинський; *вокальних творів великої форми, вокально-інструментальних творів* – Л. Бильчинський, Т. Вінницька, А. Мокрицький, В. Лещенко; *камерної інструментальної та вокальної музики, пісень і романсів, естрадних творів* –

Л. Бильчинський, А. Белозьоров, Ю. Вінник, Т. Вінницька, В. Лещенко, І. Прима, І. Ступка, О. Фокін, Д. Чешко, Ю. Щелковський, В. Лещенко.

Виявлено, що українські звукорежисери зробили значний внесок у культурний розвиток України: здійснили звукозаписи творів української мистецької спадщини у виконанні кращих артистів і таким чином зберегли їх доробок, розвинули основні принципи професійної творчої діяльності звукорежисера.

5. Інтерпретацію музичного твору мовою звукозапису, за тезою польського науковця та звукорежисера Я. Урбанського, охарактеризовано як фонографічну.

Визначено місце інтерпретації у творчості звукорежисера: з одного боку, інтерпретація є моделлю мисленнєво-психічної трансформації суб'єктом тексту, смислу, знаку та образу, а з іншого – інтерпретація стає вузькоспеціалізованою відповідно до виду творчої діяльності (композиторської, виконавської, звукорежисерської).

Стверджено, що в умовах глобалізації сучасного світу, постійного розвитку соціокультурних технологій і їх технічних можливостей відбувається ускладнення структури взаємовідносин у художній комунікації: до тріади автор – виконавець – слухач додаються нові компоненти. До комунікативного процесу активно запроваджуються такі структурні елементи, як: звукорежисер-інтерпретатор зі звукозаписом (варіант) і фонокомпозицією (інваріант). Звукорежисер фіксує за допомогою технічних засобів реалізований автором і виконавцями музичний твір, інтерпретує його акустичну форму, створює структуру звукової композиції.

Визначено, що творчо-технологічна інтерпретація – це вид творчої діяльності звукорежисера, під час якої відбувається створення структури й акустичної форми звукової композиції, реалізується авторський задум за допомогою технологічних засобів; це художній процес, у якому звукорежисер є творчо активним співавтором виконавця та композитора.

6. Розроблено поняття «простір фонокомпозиції», для чого уточнено зміст понять: «звукова інформація», «інформаційне середовище» й «одиниця звукової інформації», «звук» (об'єктивні та суб'єктивні його параметри), «звукоелемент»,

«звукове поле» (як матеріальне втілення простору, що може бути первинним і вторинним). Зазначено, що звукорежисер, який перебуває в точці прослуховування в просторі вторинного звукового поля, управляє звуковими об'єктами й елементами звукової композиції, з яких складає віртуальну структуру-схему, що є комунікативним засобом прийому-передачі смислової або художньої інформації. Таким чином, звукова композиція постає як віртуальна структура-схема.

Простором віртуальної звукової композиції є часо-просторова акустична форма. Він постійно змінюється та має багатовимірну структуру, яка залежить від кількості звукових об'єктів і звукоелементів у цій структурі. Такий простір запропоновано назвати фонокомпозицією.

Підтверджено, що термін «фонокомпозиція», уведений В. Діновим, це простір звукової композиції, представлений в уявній графічній формі. У дисертації фонокомпозицію розглянуто як інтерпретовану акустичну версію звукозапису твору мистецтва, яка характеризується об'єктивними (інтенсивність, динамічний діапазон, частота, спектр) і суб'єктивними (тембр, гучність, висота) параметрами.

Охарактеризовано фонокомпозицію як віртуальну структуру-схему, що існує в певній акустичній часо-просторовій формі. Простір фонокомпозиції – віртуальна часо-просторова форма, складена з окремих структурних частин (звукових об'єктів, звукоелементів, фоноформацій, фоноконструкцій і фонокомплексів, які розгортаються в просторі й часі у трьох вимірах – горизонтально-часовому, вертикальному та просторовому) у єдину звукову композицію, яка є творчо-технологічною інтерпретацією цілісного звукового образу твору мистецтва.

Доведено необхідність використання у творчо-технологічному порівняльному аналізі фонокомпозицій програмних комплексів об'єктивного вимірювання звукових сигналів, які надають дослідникові додаткові інструменти для характеристики звукозаписів музичних творів.

Зазначено, що звукорежисер впливає на такі акустичні характеристики фонокомпозиції, як: музичний баланс, акустично-просторова характеристика, тембральний баланс, амплітудно-частотна характеристика різних музичних інструментів і їх груп, а також динамічний діапазон звукозапису.

7. Розкрито вплив творчо-технологічної інтерпретації звукорежисера на спадщину художньої світової культури, фонокомпозицію музичного твору у звукозаписі за допомогою засобів виразності у звукорежисурі класичної музики на прикладі порівняльного аналізу звукозаписів першої частини симфонії № 5 П. Чайковського звукорежисерами таких фірм звукозапису, як «ЕМІ», «DG», «DECCA Music Group Limited», «Комора», НФУ, РБРЗ, а також на прикладі творчо-технологічного аналізу звукозапису першої частини симфонії № 3 Б. Лятошинського, здійсненого звукорежисером Л. Бильчинським у великій концертній студії РБРЗ.

Обґрунтовано, що засобами звукотехніки звукорежисер здатен впливати на тембрально-динамічні якості звучання окремих інструментів, голосів або груп інструментів. Відстань від джерела звуку до мікрофона, плановість і панорама впливають на прозорість звучання й тембр, динаміку та штрихи. У результаті змінюються такі важливі елементи твору, як великий, середній і дальній плани, прозорість та оркестровка, тембрально-інтонаційний зміст звучання, виразність музичної форми та композиції.

На практиці підтверджено, що встановлення звукорежисером правильних рівнів за гучністю між окремими інструментальними проведеннями соло та групами оркестрових інструментів, а також влучне їх просторове розташування, створюють умови, коли фоноформаційні утворення (частотні групи) вирівнюються за інтенсивністю звучання, при цьому вибудовується правильна вертикаль усієї групи музичних інструментів або всього оркестру. Такий принцип дає можливість передати у звукозаписі весь масштаб звучання оркестру в туті або в кульмінаціях. Одночасно зберігається прозорість, чіткість звучання елементів у просторі фонокомпозиції, виникають умови для посилення ефекту естетичного сприйняття мистецького твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. Социология музыки / за ред. С. Я. Левит, С. Ю. Хурумов. Москва ; Санкт-Петербург : Университетск. книга, 1999. 445 с.
2. Академічний оркестр народної та популярної музики Українського радіо. Українське радіо : веб-сайт. URL: <http://www.nrcu.gov.ua/Narorchestra> (дата звернення: 21.02.18).
3. Академічний хор ім. П. Майбороди Національної радіокомпанії України. Українське радіо : веб-сайт. URL: <http://www.nrcu.gov.ua/Acadchorus> (дата звернення: 21.02.18).
4. Акустика : справочник / за ред. М. А. Сапожков, А. В. Никонов, А. П. Ефимов. Москва : Радио и связь, 1989. 336 с.
5. Алдошина И. Субъективная оценка акустических систем. All Pro Sound : веб-сайт. URL: <http://www.allprosound.ru/teoriya/Measuring/subektivnaya-ocenka-akusticheskikh-sistem.html> (дата звернення: 21.02.18).
6. Алдошина И., Приттс Р. Музыкальная акустика. Санкт-Петербург : Композитор, 2006. 720 с.
7. Алдошина И. А., Вологдин Э. И., Ефимов А. П. Электроакустика и звуковое вещание : Специальность. Для высших учебных заведений. Москва : Научно-техническое издательство «Горячая линия – Телеком», 2007. 872 с.
8. Ананьев А. Акустика для звукорежиссеров : пособие. Киев : Феникс, 2012. 255 с.
9. Ананьев А. Б. Акустика музыки и речи для звукорежиссера : учебное пособие. Киев : КНУКіМ, 2014. 97 с.
10. Ананьев А. Б., Барба И. Д. Несколько слов о звукорежиссуре (Выпуск 1) : учебное пособие. Київ : КНУКіМ, 2013. 32 с.
11. Аносов Н. П. Литературное наследие : переписка. Воспоминания современников. Москва, 1978. 216 с.
12. Арский Ю. М., Гиляревский Р. С. Инфосфера : Информационные структуры, системы и процессы в науке и обществе. Москва : Винити, 1996. 489 с.
13. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Львів : Музыка, 1971. 376 с.

14. Аудиотекст. Словари и энциклопедии на Академике : веб-сайт. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_synonims/5346/аудиотекст (дата звернення: 21.02.18).
15. Бензюк О. О. Відкрита інтерпретація в логіці творчого процесу: культурологічний аналіз : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. культурології : 26.00.01. Київ, 2017. 19 с.
16. Бензюк О. О. Відкрита інтерпретація в логіці творчого процесу: культурологічний аналіз : дис. ... канд. культурології : 26.00.01 / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2017. 197 с.
17. Бердяев Н. Смысл творчества : текст печатается по изд. : Философия творчества, культуры и искусства : в 2 т. Харків : Фолио; Москва : АСТ, 2002. 678 с.
18. Берестовская Д. С. Культурология : учебное пособие. Симферополь : Бизнес-Информ, 2003. 392 с.
19. Белявіна Н. Д. Концертний менеджмент. Питання музичного менеджменту (матеріали для обговорення) / упор. М. Д. Копиця, І. А. Котляревський. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1996. С. 8–25.
20. Белявіна Н. Д. Методологія та методика викладання фахових мистецьких дисциплін : підручник. Київ : НАКККіМ, 2015. 250 с.
21. Белявіна Н. Д. Педагогічні умови використання комп'ютерних технологій на початковому етапі музичної освіти : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : 13.00.02. Київ, 1999. 18 с.
22. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1978. 333 с.
23. Богоявленская Д. Б. Интеллектуальная активность как проблема творчества. Ростов на Дону : Изд-во РГУ, 1983. 172 с.
24. Большая советская энциклопедия / гл. ред. А. М. Прохоров. Изд. 3-е, в 30 т., Т. 9. Москва : Сов. энциклоп., 1972. 623 с.
25. Большой толковый словарь русского языка / ред. С. А. Кузнецов. Санкт-Петербург : Норинт, 2000. 1536 с.

26. Бондаренко А. І. Виявлення і аналіз акустичних подій в електронній музиці (на прикладі «Мотус» А. Загайкевич). Питання культурології. 2015. № 31. С. 22-28.
27. Боров Ю. Б. Эстетика : учебник. Москва : Высшая школа, 2002. 511 с.
28. Брайченко Т. Ф. Музична інтерпретація : хрестоматія. Київ : НАКККіМ, 2011. 92 с.
29. Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. Композиция в начертательных искусствах. Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. Т. XVa : Коала – Конкордия : в 86 т. Санкт-Петербург : Типо-Литография И. А. Ефрона, Прачешный пер., № 6, 1895. Т. 15. С. 907, 964.
30. Брунь С. Найуспішніші звукорежисери – колишні музиканти. Gazeta.ua : веб-сайт. URL: http://gazeta.ua/articles/money-newspaper/_najuspishnishi-zvukorezhiseri-mdash-kolishni-muzikanti/118728 (дата звернення: 21.02.18).
31. Будинок звукозапису НРКУ. Мій дім Україна : веб-сайт. URL: <http://mydim.ua/companies/music/home-recording-NRCU/> (дата звернення: 21.02.18).
32. Будинок звукозапису Українського радіо. Українське радіо : веб-сайт. URL: http://www.nrсу.gov.ua/Bud_zvuk (дата звернення: 21.02.18).
33. Будник О. Б. Теоретичні і методичні засади професійної підготовки майбутніх учителів початкових класів до соціально-педагогічної діяльності : дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.04 / Житомир. держ. ун-т ім. І. Франка. Житомир, 2015. 552 с.
34. Бут О. В. Звук як компонент образної структури фільму : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.04 / Київський національний ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2007. 196 с.
35. Васенина С. А. Феномен музикального пространства в концертній практиці і звукозаписи : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. наук : 17.00.02. Нижний Новгород : Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2012. 22 с.
36. Васенина С. А. Феномен музикального пространства в концертній практиці і звукозаписи : дис. ... канд. наук : 17.00.02 / Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2012. 128 с.

37. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / уклад., і голов. ред. В. Т. Бусел. Київ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2005. 1728 с.
38. Власов Є. Музичне оформлення драматичної вистави : хрестоматія для спеціальності 7.020.201 «Театральне мистецтво» : навчальний посібник. Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2003. 96 с.
39. Власов Є. О. Музика у виставі : Теорія і практика музично-шумового оформлення вистави : навч. посіб. для студ. режисерської спеціалізації / Рівненський держ. гуманітарний ун-т. Інститут мистецтв. Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2001. 100 с.
40. Волков Н. Н. Композиция в живописи. Москва : Искусство, 1977. 263 с.
41. Волкова П. С. Реинтерпретация художественного текста : (на материале искусства XX в.) : автореф. дис. на соискание учен. степени д-ра искусствоведения : 17.00.09. Саратов : Краснодарский университет культуры и искусств, 2009. 50 с.
42. Волкова П. С. Реинтерпретация художественного текста : (на материале искусства XX в.) : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.09. Саратов : Краснодарский университет культуры и искусств, 2009. 346 с.
43. Волков-Ланнит Л. Ф. Искусство запечатленного звука : Очерки по истории граммофона. Москва : Искусство, 1964. 231 с.
44. Воройский Ф. С. Информатика : энциклопедический словарь-справочник : введение в современные информационные и телекоммуникационные технологии в терминах и фактах. Москва : ФИЗМАТЛИТ, 2006. 768 с.
45. Воронин А. А. Миф техники. Москва : Наука, 2004. 200 с.
46. Гаевский А. Ю. Информатика 7-11 кл. : учебное пособие. Киев : А.С.К., 2006. 536 с.
47. Гибсон Д. Искусство сведения : визуальное руководство по звукозаписи и продюссированию / ред. Г. Петерсен. [Б. м.] : [Б. в.]. 162 с.
48. Гинзбург Л. Избранное : дирижеры и оркестры. Вопросы теории и практики дирижирования. Москва : Советский композитор, 1982. 304 с.

49. Грищенко В. І. Композиція та комп'ютерне аранжування. Київ : НАКККіМ, 2016. 500 с.
50. Грищенко В. І. Методика організації та роботи підліткового класичного ансамблю гітаристів : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2003. 23 с.
51. Грюнберг П. Н., Янин В. История начала грамзаписи в России. Каталог вокальных записей Российского отделения компании «Граммофон». Москва : Языки славянской культуры, 2002. 736 с.
52. Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации : (философ. анализ) / ред. М. Ф. Овсянников, В. В. Целищев. Новосибирск : Наука. Сиб. отд-ние, 1982. 256 с.
53. Давиденкова Е. А. Тембр как категория современного искусствоведения и его значение в практике музыкальной звукорежиссуры : дис. ... канд. иск. наук : 17.00.09 / С.-Петербург. гуманитар. ун-т профсоюзов. Санкт-Петербург, 2011. 211 с.
54. Державна телерадіомовна компанія України / Головний технічний центр Українського радіомовлення / Матеріали з ліквідації Головного технічного центру Українського радіомовлення». Ф. № 4915, оп. № 1, спр. № 266, арк. 67 арк., С. 1.
55. Дзига Вертов. : Вертов - это... Что такое Вертов? веб-сайт. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/974/
56. Динов В. Г. Звуковая картина : записки о звукорежиссуре : учебное пособие. Санкт-Петербург : Лань; Планета музыки, 2012. 486 с.
57. Документи з ліквідації Республіканського будинку радіомовлення і звукозапису / Державна телерадіокомпанія України. Головний Технічний Центр Українського Радіомовлення // Ф. № 4915, оп. № 1, спр. № 256, арк. 82. с. 7.
58. Дьяченко В. В. Виникнення і розвиток мистецьких технологій в звукорежисурі. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. праць : Наук. зап. Рівненського державного гуманітарного університету. У 2-х т. Т. 1 : Вип. 18. Рівне : РДГУ, 2012. С. 190–195.
59. Дьяченко В. В. Звук як фізичний процес і художня інформація. Питання культурології : збірник наукових праць. Випуск 24. Київ, 2008. С. 186–192.

60. Дьяченко В. В. Інтерпретація у творчості звукорежисера та її ознаки в музичному звукозаписі. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв [Мистецтвознавство : № 2] : зб. наук. пр. / за ред. В. Я. Даниленка. Харків : ХДАДМ, 2017. С. 132–135.
61. Дьяченко В. В. Мистецькі та естетичні категорії в звукорежисурі. Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. Вип. 9. Київ : Міленіум, 2010. С. 181–187.
62. Дьяченко В. В. Творческая деятельность украинских звукорежиссеров на примере Киевского дома звукозаписи Национальной радиокompании Украины 1960-1980 гг. Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. 2013. № 10 (88). С. 182–185.
63. Дьяченко В. В. Теорія фонокомпозиції як мистецька технологія. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв [Мистецтвознавство : № 2]: зб. наук. пр. / за ред. В. Я. Даниленка. Харків : ХДАДМ, 2012. С. 132–135.
64. Дьяченко В. В. Формування уявлень про музичний звук (історичний екскурс). Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. Вип. 9. Київ : Міленіум, 2006. С. 74–81.
65. Ермолаева-Томина Л. Б. Психология художественного творчества : учеб. пособие для вузов. Москва : Академический Проект : Культура, 2005. 299 с.
66. Ефимова Н. Н. Звук в эфире : учебное пособие для вузов. Москва : Аспект Пресс, 2005. 140 с.
67. Ефимова Н. Н. Художественно-эстетический анализ звукового эфирного пространства телерадиовещания : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.03 / Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания. Москва : РГБ, 2006. 280 с.
68. Железный А. И. Наш друг – грампластинка : записки коллекционера. Киев : Музична Україна, 1989. 279 с.
69. Жукова Н. А. Інтерпретація як компонент музичної творчості : естетичний аспект : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософ. наук : 09.00.08. Київ, 2003. 14 с.

70. Задерацкий В. В. Музыкальная форма. Москва : Музыка, 1995. 544 с.
71. Закревский Ю. А. Звуковой образ фильма. Москва : Искусство, 1970. 126 с.
72. Заслужений академічний симфонічний оркестр Українського радіо. Українське радіо : веб-сайт. URL: <http://www.nrcu.gov.ua/symforchestra> (дата звернення: 21.02.18).
73. Зеленина А. Творческие направления в европейской звукорежиссуре. Часть 1. Звукорежиссер. 2011. № 8. С. 39–44.
74. Зеленина А. Творческие направления в европейской звукорежиссуре. Часть 2. Звукорежиссер. 2011. № 9. С. 53–58.
75. Зеленина А. Творческие направления в звукорежиссуре. All Pro Sound : веб-сайт. URL: <http://prosound.ixbt.com/recording/styles-recording.shtml> (дата звернення: 21.02.18).
76. Зінська Т. В. Музично-виконавське мистецтво в соціо-культурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2011. 18 с.
77. Зунделович Я. Композиция. Литературная энциклопедия : словарь литературных терминов. Москва; Львов: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. 576 стб.
78. Зьола М. Й. Унікальні українські грамплатівки дореволюційного і довоєнного періоду в приватних колекціях. Проблеми введення звукових реліквій України в культурний обіг. Електронні зображення та візуальні мистецтва. 2002. № 1. С. 92–97.
79. Зьола М. М. Прижиттєві грамзаписи М. В. Лисенка на фоні проблем української дискографії. Коллегіум. 1998. Т. 1(7/8). № 7. С. 95–107.
80. Иванов А. И. Разработка и исследование метода объективной оценки качества кодеков с компрессией цифровых аудиоданных : дис. ... канд. техн. наук : 05.12.04 / Санкт-Петербургский гос. университет телекоммуникаций имени профессора М. А. Бонч-Бруевича. Санкт-Петербург, 2007. 206 с.
81. Ивин А. А. Философия : энциклопедический словарь. Гардарики, 2004. 1072 с.

82. Игнатов П. В. Эволюция средств художественной выразительности в творчестве звукорежиссера : дис. ... канд. иск. наук : 17.00.09 / Санкт-Петербургский государственный университет профсоюзов. Москва, 2006. 192 с.
83. Ильин Е. П. Психология творчества, креативности, одаренности : Мастера психологии. Санкт-Петербург : Питер, 2009. 434 с.
84. Історія – Київський театр опери і балету для дітей та юнацтва. Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва : веб-сайт. URL: <http://www.musictheatre.kiev.ua/history/theatre> (дата звернення: 21.02.18)
85. історія української та зарубіжної культури : підручник для студ. вищих навч. закл. / ред. Л. Є. Дещинський та ін. Ленінград : Бескід Біт, 2008. 252 с.
86. Каблова Т. Б. Золотий перетин як композиційний принцип трансмірності в музичній культурі : монографія. Київ : НАКККіМ, 2015. 161 с.
87. Каган М. С. Человеческая деятельность (Над чем работают, о чем спорят философы). Москва : Политиздат, 1974. 328 с.
88. Калюжная Е. Г. Художественно-творческая деятельность как средство формирования профессиональной компетенции в области имиджмейкинга. Современные проблемы науки и образования : веб-сайт. URL: www.science-education.ru/116-12296 (дата звернення: 21.02.18).
89. Караян Э. Ф. Он был моей жизнью / пер. Н. Федорова. Москва : КоЛибри, 2010. 222 с.
90. Кастальский С. Филипп Гласс. Рок-энциклопедия. Москва : ЗАО «Ровесник», 2003. 888 с.
91. Келдыш Ю. В. Музыкальная энциклопедия : Советская энциклопедия, 1973-1982 : в 6 т. Том 6 : Хейнце-Яшугин : Дополнения А-Я. Москва : Советская энциклопедия, 1982. 1002 с.
92. Кибрик Е. Объективные законы композиции в изобразительном искусстве. Электронная библиотека RoyalLib.com : веб-сайт. URL: http://royallib.com/book/kibrik_evgeniy/obektivnie_zakoni_kompozitsii_v_izobrazitelnom_iskusstve.html (дата обращения: 21.02.18).

93. Киевский дом звукозаписи главного управления информации Министерства культуры УССР. Ф. № 4915, оп. № 1, ед. хр. № 6, 72 арк.
94. Кияновська Л. О. Українська музична культура : навч. посіб. Львів : Тріада плюс, 2009. 356 с.
95. Клименко І. Дискографія української автентичної етномузики : проблеми першопрохідця. Вісник львів. ун-ту. Серія філол. 2010. № 43. С. 272–293.
96. Коваленко О. А. Музыкальная звукозапись как феномен культуры : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. культурологии : 20.00.01. Санкт-Петербург, 2012. 23 с.
97. Коваленко О. А. Музыкальная звукозапись как феномен культуры : дис. ... канд. культурологии : 20.00.01. Санкт-Петербургский государственный ун-т культуры и искусств. Санкт-Петербург, 2012. 228 с.
98. Козлін В. Й. Фізичні основи впливу смичка на струну скрипки. Наукові записки Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія: Фізико-математичні науки / М-во освіти і науки України, НПУ ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2002. № 3. С. 152–157.
99. Козюренко Ю. И. Звукозапись с микрофона : Массовая радиобиблиотека. Москва : Энергия, 1975. Вып. 875. 119 с.
100. Козюренко Ю. И. Основы звукорежиссуры в театре : [учеб. пособие для театр. учеб. заведений]. Москва : Искусство, 1975. 246 с.
101. Козюренко Ю. И. Современные электропроигрывающие устройства : Новое в жизни, науке, технике. Радиоэлектроника и связь. Вып. 4. Москва : Знание, 1984. 64 с.
102. Колесник О. С. Феномен інтерпретації в художній культурі : монографія. Київ : НАКККиМ, 2014. 264 с.
103. Комитет по радиовещанию и телевидению при Совете Министров УССР / Отдел кадров. Спр. №4/18, ф. № 4915, оп. №8-Л, ед. хр. № 3276, арк. 32.
104. Композиция. Большая советская энциклопедия / ред. Б. А. Введенский. Т. 22: Коллиматор – Коржины. Москва, 1953. С. 299–301.

105. Композиция. Искусство : Современная иллюстрированная энциклопедия / гл. ред.: А. П. Горкин. Т. 2. Москва : Росмэн, 2007. 312 с.
106. Коробка Т. Діяльність Академічного хору імені Платона Майбороди Національної Радіокомпанії України з початку 1930-х до 1945 року. Українське музикознавство. 2014. Вип. 40. С. 223–245.
107. Коробка Т. С. В ефірі хор українського радіо. Київ : Музична Україна, 2015. 157, [3] с.
108. Корыхалова Н. Интерпретация музыки : теоретические проблемы и анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Ленинград : Музыка, 1979. 208 с.
109. Кофман Р. Незабываемый Маэстро. Еврейський обозреватель : веб-сайт. URL: http://www.jewukr.org/observer/eo2003/page_show_ru.php?id=986 (дата звернення: 21.02.18).
110. Краткий психологический словарь / ред. Л. А. Карпенко, А. В. Петровский, М. Г. Ярошевский. Ростов-на-Дону : Феникс, 1998. 512 с.
111. Кузик В., Луганська К. Бильчинський Леонід Антонович / В. Кузик, К. Луганська // Енциклопедія сучасної України / НАН України. Т. 2. К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2004. С. 192–193.
112. Культурология. XX век : Энциклопедия : Т. 2: Л-Я. / ред. С. Я. Левит. Санкт-Петербург : Алетейя, 1998. 447 с.
113. Культурология : курс лекцій / ред. А. Г. Баканурський, Г. Є. Краснокутський, Л. Л. Сауленко. Київ : ВД «Професіонал», 2004. 208 с.
114. Кураков Л. П., Кураков В. Л., Кураков А. Л. Экономика и управление, финансы и право : словарь-справочник. Москва ; Чебоксары : Вуз и школа, 2004. 1288 с.
115. Куш Є. В. Електромузичний інструментарій як еволюційний фактор музичної культури ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2013. 200 с.
116. Лебрехт Н. Кто убил классическую музыку? : История одного корпоративного преступления. Москва : Классика-XXI, 2004. 588 с.

117. Левин Л. И. Звукорежиссер. Уварова Е. Д. Эстрада России, XX век : энциклопедия. Москва : ОЛМА Медиа Групп, 2004. С. 235–236.
118. Леонтьев А. Н. Избранные психологические произведения : в 2 т., 1 т. Москва : Педагогика, 1983. 320 с.
119. Леопольд Стоковский (Leopold Stokowski). Belcanto.ru : веб-сайт. URL: <http://www.belcanto.ru/stokowski.html> (дата звернення: 21.02.18).
120. Линева (урожденная Паприц), Евгения Эдуардовна (1854-1919) / гл. ред. Б. А. Введенский. Большая советская энциклопедия. Москва : БЭС, 1949-1958, 1954. – Т. 25. Лесничий. 632 с.
121. Лисенко І. Крушельницька Анна Амвросієвна : Словарь. Київ : Рада ; Джерзі Сіті : Вид-во М. П. Коць, 1997. 354 с.
122. Лисса З. Эстетика киномузыки / пер. А. О. Зеленина, Д. Л. Каравкина. Москва : Музыка, 1970. 495 с.
123. Литвинова О. У. Музыка в кінематографі України. Автори музики художньо-ігрових фільмів, які створювалися на кіностудіях України. / О.У. Литвинова. Київ: НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського., 2009. 453 с.
124. Личковах В. А. Мистецька самоідентифікація в художній творчості. Наукові записки [Національного університету Острозька академія]. Сер.: Культурологія. 2011. № 7. С. 127–134.
125. Лішафай О. О. Саунд-дизайн і музична драматургія, кіно та телебачення. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. Київ, 2015. Вип. 35. С. 177–187.
126. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1979. 536 с.
127. Маковій Т. О. Творча та педагогічна діяльність вітчизняних звукорежисерів (на прикладі творчості заслуженого працівника культури України звукорежисера Леоніда Мороза) : дип. робота на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня «Магістр» : 8.02020101 / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ : НАКККіМ, 2013. 129 с.

128. Максимюк С. З історії українського звукозапису та дискографії. Львів; Вашингтон : Видавництво Українського Католицького Університету, 2003. 288 с.
129. Малер Г. Письма. Воспоминания. Москва : Музыка, 1968. 606 с.
130. Маньковский В. С. Основы звукооператорской работы : учеб. пособие для вузов. Москва : Искусство, 1985. 240 с.
131. Винник Ю. Юрий Винник : Я никогда не жалел себя... / интервью вел Д. Маринин. Обозреватель : веб-сайт. URL: http://news.uaclub.net/print_117197.html (дата звернення: 21.02.18).
132. Маркова Е. Н. Эстетический аспект интонационной теории и анализ музыкальных произведений : автореф. дис. на соискание науч. ст. канд. искусствоведения : 17.00.03. Киев, 1983. 21 с.
133. Материалы и протоколы тарифно-квалификационной комиссии за 1966 год, на 105 листах. Комитет по радиовещанию и телевидению при Совете Министров УССР / Отдел кадров. Дело №4/18, ф. № 4915, оп. № 8-Л, ед. хр. № 480 (180), 105 с.
134. Материалы и протоколы тарифно-квалификационной комиссии по тарификации художественно-производственного персонала : работников Комитета по радиовещанию и телевидению при Сов. Министров УССР и Республиканского Дома радиовещания и звукозаписи 1961-1962 года. Комитет по радиовещанию и телевидению при Совете Министров УССР. Дело № 4/18, ф. № 4915, оп. № 8-Л, ед. хр. № 3276, 73 с.
135. Мащенко І. Г. Всесвітній відеоаудіолітопис : дати, події, факти, цифри, деталі, коментарі, персоналії : енциклопедія електронних масмедіа : в у 2 т., Т. 1. Запоріжжя : Дике Поле, 2006. 384 с.
136. Мащенко І. Г. Термінологічний словник основних понять і виразів : телебачення, радіомовлення, кіно, відео, аудіо : енциклопедія електронних масмедіа : в 2 т. Т. 2. Запоріжжя : Дике Поле, 2006. 511 с.
137. Медведик П. Крушельницька Ганна Амвросіївна. Тернопільський енциклопедичний словник : у 4 т., Т. 2: К — О. / редкол.: Г. Яворський та ін. Тернопіль : Видавничо-поліграфічний комбінат «Збруч», 2005. С. 253.

138. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва : Музыка, 1976. 254 с.
139. Меерзон Б. Я. 70 лет ГДРЗ. Юбилей, который не состоялся. Звукорежиссер. 2008. № 8. С. 66.
140. Меерзон Б. Я. Акустические основы звукорежиссуры. Оборудование студий / ред. Л. Е. Чирков. Москва : Ред. «625», 1996. 199 с.
141. Меерзон Б. Я. Из истории российской звукозаписи. Звукорежиссер. 2006. № 6. С. 70.
142. Меерзон Б. Я. Из истории российской звукозаписи. Часть 2. Звукорежиссер. 2006. № 4. С. 74.
143. Меерзон Б. Я. Методи експертної оцінки якості звучання записів. Звукорежиссер. 1999. № 8. С.15
144. Мельничук О. С. Етимологічний словник української мови : словники України : в 7 т. Т. 5: Р–Т. Київ : Наукова думка, 1982. 704 с.
145. Микешина Л. А. Культурология. XX век. Энциклопедия. / ред. В. Н. Басило [и др.]. Санкт-Петербург : Университетская книга, ООО «Алетейя», 1998. 447 с.
146. Микола Лисенко. Бібліографія : наук.-допом. бібліогр. покажч. / уклад.: І. О. Негрейчук, Р. М. Скорульська, М. В. Чуєва. Харків : Фоліо, 2009. 223 с.
147. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации. Київ : Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского, 2002. 61 с.
148. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Київ : Гос. конс. им. П. И. Чайковского, 1994. 157 с.
149. Музыкальная энциклопедия : Советская энциклопедия, 1973-1982 : в 6 т., Т. 2: Гондольера-Корсов / ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Советский композитор, Советская энциклопедия, 1974. 960 с.
150. Музыкальная энциклопедия : Советская энциклопедия, 1973-1982 : в 6 т., Т. 3: Корто-Октоль / ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия, 1976. 1104 с.
151. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с., нот.

152. Назайкинский Е. В. Стил ь и жанр в музыке : Учебное пособие. Москва : Владос, 2003. 248 с.: нот.
153. Наказ голови комітету по радіомовленню і телебаченню при раді міністрів Української РСР № 268 від 30 серпня 1958 року. Республіканський Дом Звукозаписи Комітета по радіовещанию и телевидению при СМ УССР / Приказы и постановления Комитета по радиовещанию и телевидению при СМ УССР за 1958 год. Дело № 43, ф. № 4915, оп. № 1, арк. 29., С. 27.
154. Нисбет А. Звуковая студия : техника и методы использования. Москва : Связь, 1979. 464 с.
155. Новая философская энциклопедия : в 4-х т., Т. 2. Изд. 2-е, испр. и допол. / ред. В. С. Степин. Москва : Мысль, 2010. 2816 с.
156. Носуленко В. Н. Психология слухового восприятия / ред. Б. Ф. Ломо. Москва, 1988. 214 с.
157. Ньюэлл Ф. Звукозапись : акустика помещений / пер. А. Кравченко. Москва : Шоу-Мастер, 2004. 182 с.
158. Ньюэлл Ф. Р. Мастеринг : погляд зсередини / ред. О. Кравченко; пер. О. Кравченко. Київ : Комора, 2015. 200 с.
159. О мелодии. Мелодия : веб-сайт. URL: <http://melody.su/melody/about/> (дата звернення: 21.02.18).
160. Обзор фондов Российского государственного архива фонодокументов Часть I-II. Выпуск I. Звуковой архив. Архивы России : веб-сайт. URL: http://www.rusarchives.ru/guide/zvuk_v1/gl1.shtml (дата звернення: 21.02.18).
161. Обзор фондов Российского государственного архива фонодокументов Часть I-II. Выпуск I. Звуковой архив. Фонд «Экстрафон». Архивы России : веб-сайт. URL: http://www.rusarchives.ru/guide/zvuk_v1/fond34.shtml (дата звернення: 21.02.18).
162. Омельченко Т. А. До 90-річчя від дня народження Леоніда Антоновича Бильчинського : маестро звука. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. 2014. № 1 (22). С. 109–114.

163. Основи звукорежисури : навч. посіб. Ч. I. / ред. Н. Д. Белявіна. Київ : НАКККіМ, 2011. 84 с.
164. Основы звукорежиссуры : творческий практикум / ред. Н. И. Дворко; Библиотека Гуманитарного университета; Вып. 24. Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУП, 2005. 168 с. + 1 эл. опт. диск (CD-ROM).
165. Павлов В. Н. Электронная аппаратура в творчестве звукорежиссера : учеб. пособие. Санкт-Петербург : СПбГУП, 2011. 268 с.
166. Перечень действующих рекомендаций МСЭ-R. АНО «Радиочастотный центр МО» : веб-сайт. URL: http://www.rfcmd.ru/sphider/docs/ITU-R_Rec_List_ANO_R.htm (дата звернення: 21.02.18).
167. Погасій Т. С. Вінник Юрій Павлович. Енциклопедія сучасної України : веб-сайт. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=34629 (дата звернення: 21.01.18).
168. Подольська Є. А., Лихвар В. Д. Культурологія : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Харків : Вид-во НФаУ: Золоті сторінки, 2003. 248 с.
169. Положение о Киевском Доме звукозаписи Комитета радиоиформации при СМ СССР за 1952 год. Киевский дом звукозаписи комитета радиоиформации при СМ СССР. Фонд № 4915, оп. № 1, ед. хр. № 2, на 4-х листах, С. 1.
170. Правдюк О. А. Українська музична фольклористика. Київ : Наукова думка, 1978. 328 с.
171. Приказы председателя комитета по радиоиформации при СМ УССР, министра Гл. Управления культуры УССР за 1953 год. Киевский Дом звукозаписи Главного Управления информации Министерства культуры УССР. Фонд № 4915, оп. № 1, ед. хр. № 6, 72 арк.
172. Про культуру : Закон України від 14.12.2010 № 2778-VI. Відомості Верховної Ради України. 2011. № 24. Ст. 168.
173. Про професійних творчих працівників та творчі спілки : Закон України від 07.10.97 № 554/97-ВР. Відомості Верховної Ради України. 1997. № 52. Ст. 312.
174. Пространство в физике. Словари и энциклопедии на Академикe : веб-сайт. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1606698> (дата звернення: 21.02.18).

175. Протоколы заседаний тарифно-квалификационной комиссии Комитета по радиовещанию и телевидению при Совете Министров УССР за 1968 год. Комитет по радиовещанию и телевидению при Совете Министров УССР / Отдел кадров. Дело № 4/18, ф. № 4915, 66 арк.
176. Пружанский А. М. Отечественные певцы : 1750-1917 : словарь : [в 2 ч.]. Москва : Совет. композитор, 1991. 423, [1] с.
177. Пружанский А. М. Отечественные певцы. 1750–1917 : Словарь: В 2 ч., Ч. 2: Р–Я. Москва : Сов. композитор, 1991–2000. Москва, 2000. 394 с.: ил.
178. Рахманова Н. Н. Звукорежиссура джазовой музыки как стилевой феномен : автореф. дис. на здобуття науч. ступени канд. искусствоведения : 17.00.02. Нижний Новгород, 2016. 21 с.
179. Рахманова Н. Н. Звукорежиссура джазовой музыки как стилевой феномен : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2016. 249 с.
180. Регирер Е. И. Грамофонная пластинка. Москва : Госхимиздат, 1940. 396 с.
181. Республиканский Дом звукозаписи Комитета по радиовещанию и телевидению при СМ УССР. Фонд № 4915, ед. хр. № 43, оп. № 1, на 29 листах, арк. 27.
182. Робинсон П. Караян. Москва : Прогресс, 1981. 168 с.
183. Российский государственный архив фонодокументов Перечень «Звуковой архив» Выпуск XXXXIV «Русские песни в грамзаписях начала XX века». Архивы России : веб-сайт.
URL: http://www.rusarchives.ru/guide/perech_09/perech20061220238_p_005.shtml
(дата звернення: 21.02.18).
184. Рустамов А. Р.-О. Звуковой образ пространства в структуре художественного языка звукорежиссуры : автореф. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения : 17.00.09. Санкт-Петербург, 2013. 23 с.
185. Рустамов А. Р.-О. Звуковой образ пространства в структуре художественного языка звукорежиссуры : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Санкт-

Петербургский гуманитарный университет профсоюзов. Санкт-Петербург, 2013. 190 с.

186. Рябуха Н. А. Звуковой образ как феномен культуры : опыт междисциплинарного синтеза. Культура і сучасність. 2014. № 2. С. 112–119.

187. Рязанцев Л. В. Звукорежиссура : навч. посіб. Київ : ДАКККиМ, 2009. 144 с.

188. Сабанеев Л. Л. Воспоминания о России. Москва : Классика-XXI, 2005. 263, [3] с., [6] л. ил. с.

189. Савицкая О. Киевскому камерному оркестру – 50! Свой юбилей музыканты отмечают креативно и с размахом. День : веб-сайт. URL: <http://m.day.kyiv.ua/ru/article/kultura/tochnost-nastroyki> (дата звернення: 21.02.18).

190. Савченко О. А. Кінофотофонодокументи : історія і сучасний стан : курсова робота. Київ : ДАКККМ, 2000. 20 с.

191. Самохвалов В. Борис Лятошинский : Творчі портрети українських композиторів / В. Самохвалов. Київ: Музична Україна, 1974. 48 с.

192. Самохвалов В. Черты симфонизма Б. Лятошинского / В. Самохвалов. Киев: Музична Україна, 1977. 180 с.

193. Самохвалова В. И. Культурология : краткий курс лекций. Москва : Юрайт-Издат, 2002. 269 с.

194. Сапожков М. А. Электроакустика. Москва : Связь, 1978. 272 с.

195. Севашко А. Звукорежиссура и запись фонограмм. Москва : Альтекс, 2004. 432 с.

196. Сибиряков В. Н. Звукозапись как форма эстетической интерпретации : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. философ. наук : 09.00.04. Москва, 2017. 20 с.

197. Сибиряков В. Н. Звукозапись как форма эстетической интерпретации : дис. ... канд. философ. наук : 09.00.04 / Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова. Москва, 2017. 168 с.

198. Сидельников Л. С. Симфоническое исполнительство : Теория и эстетика : Ист. очерк. Москва : Советский композитор, 1991. 284 с.

199. Словник української мови / ред. І. К. Білодід, А. А. Бурячок, В. О. Винник. Київ : Наукова думка, 1977. 928 с.
200. Современная звукорежиссура : творчество, техника, образование / ред. С. А. Осколков. Санкт-Петербург : СПбГУП, 2013. 142 с.
201. Спілка кінематографістів України : довідкове видання. Спілка кінематографістів України / ред. Є. Н. Махтіна [и др.]. К.: Мистецтво, 1985. 178 с.
202. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури. Київ : НАКККіМ, 2016. 320 с.: іл.
203. Старикова В. В. Звукозапись музыкального произведения : к теории вопроса. Веснік Беларускага дзяржаўнага універсітэта культуры і мастацтваў. 2009. № 2 (12). С. 72–77.
204. Степурко В. І. Основи музичної композиції : Навчальний посібник. Київ : НАКККіМ, 2011. 152 с.
205. Стоковский Л. Музыка для всех нас. Москва : Советский композитор, 1963. 216 с.
206. Табачник Я. Современники о Яне Табачнике. Ян Табачник : веб-сайт. URL: <http://yan-tabachnik.com.ua/indexfbd6.html>. (дата звернення: 21.02.18).
207. Табачник Я. Народный артист Ян Табачник : «Я сотни раз мог поменять фамилию и национальность, но душу, совесть и мозги не изменишь...» / интервью вела Т. Бахарева. Ян Табачник : веб-сайт. URL: <http://yan-tabachnik.com.ua/index50f6.html> (дата звернення: 21.02.18).
208. Тембр. Музыкальная энциклопедия : энциклопедии. Словари. Справочники : в 6 т., Т. 5 Симон-Хейлер / ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Издательство «Советская энциклопедия»; Издательство «Советский композитор», 1981. С. 488–489.
209. Тембр. Словари и энциклопедии на Академике : веб-сайт. URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc1p/47034> (дата звернення: 21.02.18).
210. Теоретическая культурология / ред. В. П. Визгин, А. А. Воронин, В. П. Ахутин. Москва : Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга; РИК, 2005. 624 с.

211. Термінологічний словник з культурології / ред. Н. Ю. Больша, Н. І. Ефімчук. Київ : МАУП, 2004. 141 с.
212. Техника в её историческом развитии (70-е годы XIX начало XX в) / ред. С. В. Шухардин. Москва : Наука, 1982. 511 с.
213. Толковый словарь по вычислительной технике : более 50 000 терминов. Пер. с англ. Москва : Рус. ред., 1995. 478 с.
214. Тріо бандуристок Українського радіо. Українське радіо : веб-сайт. URL: http://www.nrсу.gov.ua/Trio_bandurystok (дата звернення: 21.02.18).
215. Туманина Н. В. П. И. Чайковский. Великий мастер. 1878-1893 / ред. Б. М. Ярустовский. Москва : Наука, 1968. 488 с.
216. Туманина Н. В. Чайковский. Путь к мастерству. 1840-1877 / ред. Б. М. Ярустовский. Москва : Издательство Академии наук СССР, 1962. 560 с.
217. Тюрменко І. І. Культурологія : навч. посіб. Київ : ЦНЛ, 2010. 369 с.
218. Ужинський М. Ю. До визначення сутності професії звукорежисера в сучасному мистецтві. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. 2013. Т. 1. № 19. С. 61.
219. Ужинський М. Ю. Мистецькі технології та звукорежисура у драматичному театрі. Наукова періодика України : веб-сайт. URL: irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/tsm_2013_3_18.pdf (дата звернення: 21.02.18).
220. Ужинський М. Ю. Театрально-видовищна звукорежисура. Актуальні питання культурології. Альманах наукового товариства «Афіна» кафедри культурології Рівненського державного гуманітарного університету. 2010. Т. 2 (№ 10). С. 25.
221. Українська музична культура. Музика української діаспори. Сергій Борткевич. Олександр Кошиць. Микола Фоменко. Михайло Гайворонський. Василь Безкоровайний. Юрій (Джордж) Фіала. Ігорь Соневицький. Мар'ян Кузан. Вірко Балей. Андрій Гнатишин. Classical music : веб-сайт. URL: <http://classicalmusic.uol.ua/text/9039680/> (дата звернення: 21.02.18).

222. Учебный курс по культурологии / ред. Г. В. Драч. Ростов на Дону : Феникс, 1999. 576 с.
223. Каталог МЭК – публикации Международной электротехнической комиссии – ИЕС. ФГУП «СТАНДАРТИНФОРМ» : веб-сайт. URL: <http://www.gostinfo.ru/catalog/ieclist/> (дата звернення: 21.02.18).
224. ИЕС 60268-4(2014) : Оборудование звуковых систем. Часть 4. Микрофоны. ФГУП «СТАНДАРТИНФОРМ» : веб-сайт. URL: <http://www.gostinfo.ru/catalog/Details/?id=5389581> (дата звернення: 21.02.18).
225. Философский энциклопедический словарь / ред. С. С. Аверинцев, Э. А. Араб-Оглы, Л. Ф. Ильичев. Москва : Сов. энциклоп., 1989. 814 с.
226. Фількевич Г. Музыка в драматичному театрі. Київ, 2004. 71 с.
227. Харуто А. В. Музыкальная информатика : теоретические основы : учебное пособие для муз. вузов РФ. Москва : УРСС, 2009. 400 с.
228. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие для вузов искусств и культуры. Санкт-Петербург : Лань, 2000. 319 с.
229. Художні колективи. Українське радіо : веб-сайт. URL: <http://www.nrcu.gov.ua/Collectives> (дата звернення: 21.02.18).
230. Цуккерман В. А. Выразительные средства лирики Чайковского. Москва : Музыка, 1971. 245 с.
231. Черевко К. П. Електронна музика як феномен культурно-цивілізаційних процесів ХХ – початку ХХІ століття (до питання методології аналізу) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2012. 20 с.
232. Чернець В. Г. Держава і культура: онтологія теоретичного й історичного виміру : Монографія / В.Г. Чернець. – Київ: НАКККиМ, 2016. – 552 pp.
233. Чернышов А. В., Неретина М. С. Филипп Гласс : Музыка Экрана. ЭНЖ «Медиамузыка» : веб-сайт. URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/1_2.html (дата звернення: 21.02.18).

234. Чумаченко О. П. Творча діяльність в історико-культурологічних вимірах (західноєвропейський контекст) : автореф. дис. ... на здобуття наук. Ступеня канд. культурології : 26.00.01. Київ, 2015. 16 с.
235. Шлыков В. А. Звуковой образ в современных музыкальных фонограммах : дис. ... канд. иск. наук : 17.00.02 / Магнитог. гос. консерватория им. М. И. Глинки. Москва, 2010. 153 с.
236. Шумилин А. Т. Проблемы теории творчества. Москва : Высш. шк., 1989. 144 с.
237. Юрій М. Ф. Людина і світ. Київ : Дакор, 2006. 458 с.
238. Шустов С. Л. Електронна музика в системі студійних жанрів: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / С. Л. Шустов. Одеса, 2012. 16 с.
239. BS.1284 : General methods for the subjective assessment of sound quality. International Telecommunication Union: web-site. URL: <https://www.itu.int/rec/R-REC-BS.1284-1-200312-I/en> (date of treatment: 21.02.18).
240. Daniel V. Charlemagne Palestine. Perfect Sound Forever: web-site. URL: <http://www.furious.com/perfect/charlemagnepalestine.html> (date of treatment: 21.02.18).
241. EBU Technology & Innovation – Assessment Methods for the Quality of Sound Material – Music. Tech. 3286–E. EBU, 1997. 35 p.
242. Fletcher H. Hearing, the Determining Factor for High-Fidelity Transmission. Proceedings of the IRE. 1942. Vol. 30 (№ 6). Pp. 266–277.
243. Großes Festspielhaus. Salzburger Festspiele > INSTITUTION > SPIELSTÄTTEN > Spielstätten Details :web-site. URL: <http://www.salzburgerfestspiele.at/institution/spielst%C3%A4tten/spielst%C3%A4tten-details/oid/129> (date of treatment: 21.02.18).
244. Historia Wydziału Reżyserii Dźwięku. Uniwersytet Muzyczny Fryderyca Chopina : web-site. URL: <http://www.chopin.edu.pl/pl/wydzialy/vi/historia-wydzialu-rezyserii-dzwieku> (date of treatment: 21.02.18).

245. Hoeg W., Christensen L., Walker R. Subjective assessment of audio quality – the means and methods within the EBU. EBU : web-site. URL: https://tech.ebu.ch/docs/techreview/trev_274-hoeg.pdf (date of treatment: 21.02.18).
246. Janusz Urbański. Discogs : web-site. URL: <http://www.discogs.com/artist/792181-Janusz-Urbański> (date of treatment: 21.02.18).
247. Kurt Munkacsi. Discogs : web-site. URL: <http://www.discogs.com/artist/224855-Kurt-Munkacsi> (date of treatment: 21.02.18).
248. Leinsdorf E. The Composer's Advocate : A Radical Orthodoxy for Musicians. The Composer's Advocate. New Haven : Yale University Press, 1982. 224 p.
249. Maycock R. Glass : A Biography of Philip Glass. London : Sanctuary Publishing, 2003. 191 p.
250. Michael Riesman. Michael Riesman : web-site. URL: http://www.michaelriesman.com/about_michaelriesman.html (date of treatment: 21.02.18).
251. New Blood interview with Peter Gabriel engineer, Dickie Chappell. Bowers & Wilkins : web-site. URL: <http://blog.bowers-wilkins.com/music/new-blood-interview-with-peter-gabriel-engineer-dickie-chappell/> (date of treatment: 21.02.18).
252. Olsen E., Verna P. The Encyclopedia of Record Producers. New York : Billboard Books, 1998. 893 p.
253. P.861 : Objective quality measurement of telephone-band (300-3400 Hz) : speech codecs. ITU : web-site. URL: <http://www.itu.int/rec/T-REC-P.861-199802-W/en%5D> (date of treatment: 21.02.18).
254. Petersen G. Neumann Celebrates 75 Years. Mix Professional Audio & Music Production : web-site. URL: <http://www.mixonline.com/news/news-articles/neumann-celebrates-75-years/425318> (date of treatment: 21.02.18).
255. Quantrill P. Karajan – A God among Conductors. Gramophone : web-site. URL: <http://www.gramophone.co.uk/feature/karajan-a-god-among-conductors-gramophone-january-2008-by-peter-quantrill> (date of treatment: 21.02.18).
256. Salzburger Festspiele > INSTITUTION > SPIELSTÄTTEN > Spielstätten Details. Salzburger Festspiele : web-site. URL: <http://www.salzburgerfestspiele.at/institution/spielst%C3%A4tten/spielst%C3%A4tten-details/oid/129> (date of treatment: 21.02.18).

257. Svejda J. The Record Shelf Guide to Classical CDs and Audiocassettes : Fifth Revised and Expanded Edition. The Record Shelf Guide to Classical CDs and Audiocassettes. Rocklin, CA : Prima Lifestyles, 1996. 880 p.
258. Verna P. The Changing Landscape of Orchestral Recording. Mix Professional Audio & Music Production : web-site. URL: <http://www.mixonline.com/news/profiles/changing-landscape-orchestral-recording/375743> (date of treatment: 21.02.18).

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у фахових виданнях України, у тому числі включених до науково-метричних баз (5)

1. Дьяченко В. В. Виникнення і розвиток мистецьких технологій в звукорежисурі // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Зб. наук. праць: Наук. зап. Рівненського державного гуманітарного університету. У 2-х т. Т.1 : Вип. 18. Рівне: РДГУ, 2012. С. 190–195.
2. Дьяченко В. В. Звук як фізичний процес і художня інформація // Питання культурології: збірник наукових праць. Випуск 24 / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2008. С. 186–192.
3. Дьяченко В. В. Інтерпретація у творчості звукорежисера та її ознаки в музичному звукозаписі // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв [Мистецтвознавство: № 2]: зб. наук. пр. / за ред. В. Я. Даниленка. Харків: ХДАДМ, 2017. С. 132–135.
4. Дьяченко В. В. Мистецькі та естетичні категорії в звукорежисурі // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр. – Вип. 9. – Київ: Міленіум, 2010. С. 181–187.
5. Дьяченко В. В. Теорія фонокомпозиції як мистецька технологія // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв [Мистецтвознавство: № 2]: зб. наук. пр. / за ред. В. Я. Даниленка. – Харків: ХДАДМ, 2012. С. 132–135.
6. Дьяченко В. В. Формування уявлень про музичний звук (історичний екскурс) // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр. – Вип. 9. – Київ: Міленіум, 2006. С. 74–81.

Стаття в зарубіжному науковому періодичному виданні

7. Дьяченко В. В. Творческая деятельность украинских звукорежиссеров на примере Киевского дома звукозаписи Национальной радиокompании Украины 1960-1980 гг. // Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. 2013. № 10 (88). С. 182–185.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

8. Дьяченко В. В. Від фона до фонографа // Мистецька освіта та мистецтво освіти в контексті формування сталого суспільства: Зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., Київ, 12-13 травня 2005 р. Ч.1. С. 51–55.

9. Дьяченко В. В. Звукорежиссура как художественно-творческая технология // Современные аудиовизуальные технологии в художественном творчестве и высшем образовании : материалы III Всероссийской научно-практической конференции, 26 марта 2011 г. Секция 2 Современные аудиовизуальные технологии в художественном творчестве СПб. : СПбГУП, 2011. С. 44–45.

10. Дьяченко В. В. Ретроспективный обзор звукорежиссуры классической музыки // Современные аудиовизуальные технологии в художественном творчестве и высшем образовании : материалы IV Всероссийской научно-практической конференции, 24 марта 2012 г. Секция 2 Современные аудиовизуальные технологии в художественном творчестве СПб. : СПбГУП, 2012. С. 49–51.

11. Дьяченко В. В. Дуалізм мистецтва і технології в звукорежисурі // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: Зб. матеріалів П'ятої міжн. наук.-творчої конференції 11-12 листопада К.: НАКККіМ, 2012. С. 162–163.

12. Дьяченко В. В. Мистецькі технології, звукорежиссура і музика // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: Зб. матеріалів П'ятої міжн. наук.-творчої конференції 11-12 листопада К.: НАКККіМ, 2011. С. 208–209.

13. Дьяченко В. В. Особливості створення звукорежисером звукового образу сучасних композицій // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології:

- Зб. матеріалів Четвертої міжн. наук.-творчої конференції 11-12 листопада 2010 р. К.: НАКККіМ, 2010. С. 116-117.
14. Дьяченко В. В. Художньо технологічний аналіз музичних фонограм // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: Зб. матеріалів Четвертої міжн. наук.-творчої конференції 11-12 листопада 2010 р. К.: НАКККіМ, 2010. С. 117-118.
15. Дьяченко В. В. Творче розташування звукового об'єкту у просторі аудіо твору // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: Зб. матеріалів всеукр. наук.-творчої конференції., 11-12 листопада 2009 р. К.: ДАКККіМ, 2009. С. 66-67.
16. Дьяченко В. В. Визначення творчої діяльності звукорежисера // Матеріали Восьмої міжнародної наук. творч. конф. Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: тези доповідей / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. К., 16 квітня 2015. С. 135–137.
17. Дьяченко В. В. Питання впливу засобів звукорежисури на інтонаційний зміст музичних звучань // Культурно-мистецькі обрії — 2016 : зб. наукових праць / за заг. ред. К. І. Станіславської. К. : НАКККіМ, 2016. Ч. I. С. 132-134.
18. Дьяченко В. В. До питання творчого впливу засобами виразності звукорежисури на стилістику та кінцевий варіант звучання музичного твору // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології : матеріали Десятої міжн. наук.-творчої конф., м. Київ, 20 квітня 2017 р. / за заг. ред. К. І. Станіславської. К. : НАКККіМ, 2017. С. 116-118.

Апробація результатів дисертації

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри сценічного та аудіовізуального мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (2002-2017 рр.). Основні ідеї та положення дослідження були викладені в доповідях на міжнародних («Міфологічний простір і час у сучасній культурі» (12-13.12.2003 р., м. Київ,

форма участі — очна); «Україна – Світ: від культурної своєрідності до спорідненості культур» (25-26.05.2006 р., м. Київ, форма участі — заочна); «Современные аудиовизуальные технологии в художественном творчестве и высшем образовании» (26.03.2011 р., м. Санкт-Петербург, форма участі — заочна); «Человек – Культура – Искусство – Творческая личность» (2-4.02.2011 р., м. Київ, форма участі — заочна); «Современные аудиовизуальные технологии в художественном творчестве и высшем образовании» (24.03.2012 р., м. Санкт-Петербург, форма участі — заочна); та всеукраїнських («Мистецька освіта та мистецтво освіти в контексті формування сталого суспільства» (12-13.05.2005 р., м. Київ, форма участі — заочна); «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (23-25.11.2007 р., м. Київ, форма участі — очна); «Культурно-мистецьке середовище: технології та сучасність» (11-12.11.2008 р., м. Київ, форма участі — очна); «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (11-12.11.2009 р., м. Київ), форма участі — очна; «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (11.12.2010, 11.12.2011, 11.12.2012, 16.04.2015, 20.04.2017 рр., м. Київ, форма участі — очна) наукових конференціях.

ДОДАТОК Б

Теоретичні основи простору фонокомпозиції.

Відомо, що звукові хвилі розповсюджуються в фізичному просторі, який науковці називають звуковим полем.

Якщо джерело звукових коливань постійно випромінює звукові хвилі в одному напрямі, то можна казати про певний звуковий об'єкт в звуковому полі. Якщо таких джерел (об'єктів) декілька то відповідно їх хвилі поєднуються в єдиному просторі звукового поля.

У звуковому полі, сформованому акустичними системами, звукорежисер створює акустичну віртуальну імітацію первинного звукового поля за допомогою доступних йому звукотехнічних, електроакустичних засобів й комп'ютерних програм. Звукорежисер управляє звуковими об'єктами та звуковими елементами у вторинному звуковому полі, з яких складає акустичну віртуальну композиційну структуру-схему, яка є комунікативним засобом прийому-передачі смислової (та) або художньої інформації.

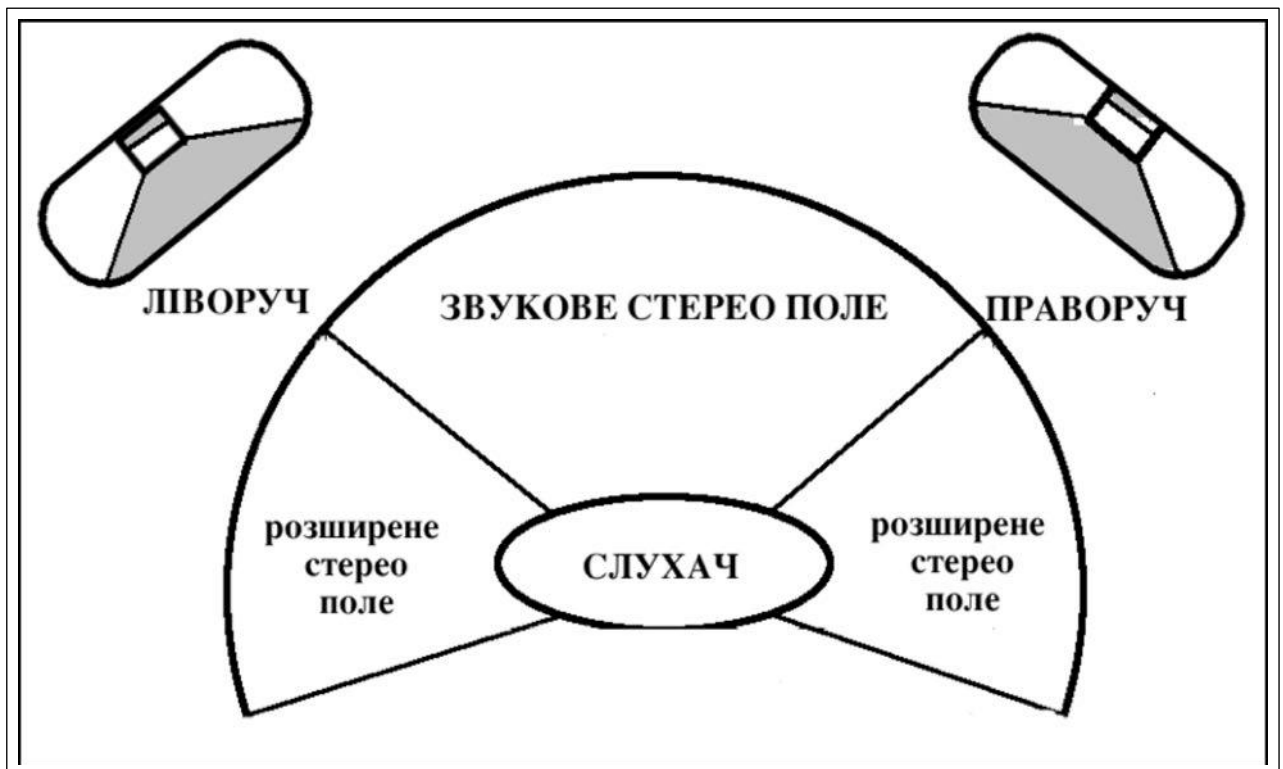


Рис. Б.1.1. Звукове поле

Звуковий об'єкт - усвідомлене слухачем матеріальне джерело звукових коливань, яке генерує їх в первинному звуковому полі (співак, музичний інструмент, інше акустичне, електронне або віртуальне цифрове джерело звуку).

Звукові об'єкти розташовані в просторі фонокомпозиції (їх звукові хвилі розповсюджуються у вторинному звуковому полі) і уособлюють звучання музичних інструментів, голосів, шумів чи інших інформативних звукових джерел.

Звукові хвилі, згенеровані електроакустичним способом (акустичними системами), розповсюджуються у вторинному звуковому полі та уособлюють певні звукові події в їх акустичній формі – є усвідомленими слухачем звуковими об'єктами та їх елементами, які в цілому утворюють певну акустичну часово-просторову форму або віртуальну звукову композицію.

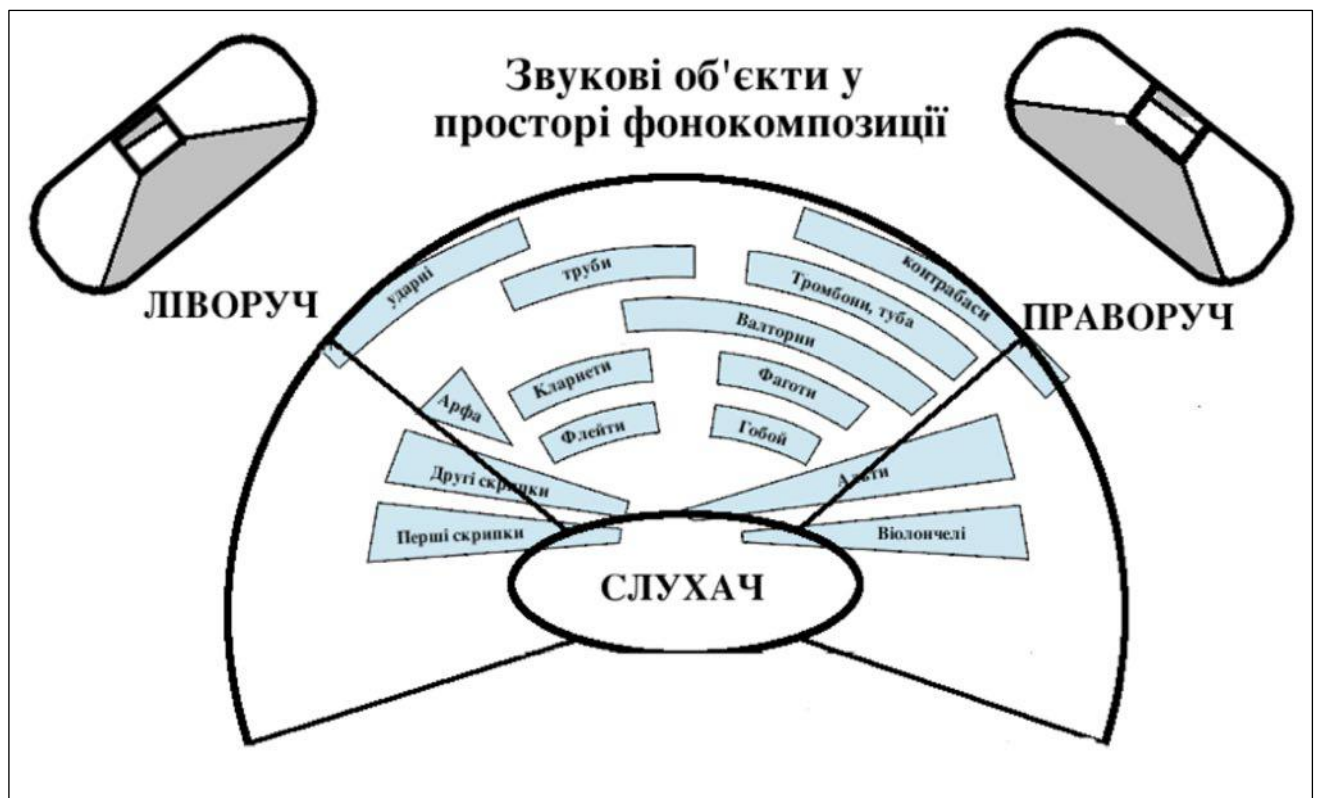


Рис. Б.1.2. Звукові об'єкти у просторі фонокомпозиції

Звуковий елемент — окрема мінімальна складова звукової інформації, що існує в акустичній формі. В наступному прикладі репрезентовано звукоряд (мелодія) представлений у нотах та графічному зображенні його акустичної форми (осцилограма, спектрограма) (рис. Б.1.3).

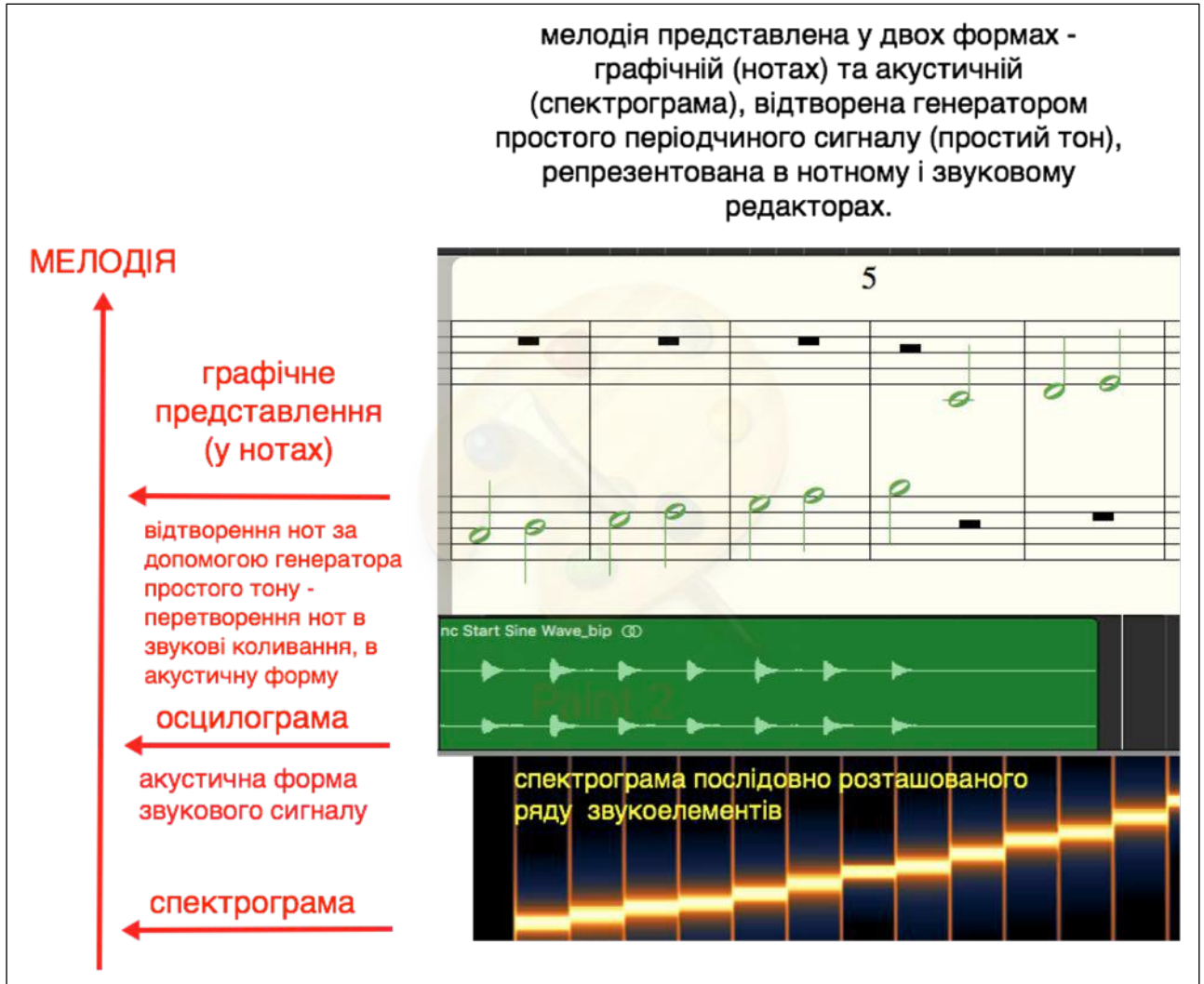


Рис. Б.1.3. Звукоряд (мелодія) відтворений генератором простого періодичного сигналу

Фоноформація – вертикальне об'єднання окремих звукоелементів (частотна група звуків), які існують в акустичній формі та описуються амплітудно-частотною характеристикою спектру, де вертикаль збігається із частотним діапазоном звукового сигналу. Фоноформації, як і звукоелементи, уособлюються в звукових хвилях, які виникають внаслідок відтворення на музичному інструменті виконавцем нотного тексту (тонів, інтервалів, акордів) представленого в графічній формі. Тобто, фоноформації це акустичне представлення простих тонів або складних гармонійних звуків, які в об'єктивному графіку амплітудно-частотної характеристики аудіо спектру мають форму складного періодичного коливання звукової частоти.

В наступному прикладі репрезентовано акорди у нотному редакторі, представлені у вже акустичній послідовності фоноформацій, які відтворені віртуальним музичним інструментом «рояль Босендорфер» та представлені у графічному вигляді спектрограми (рис. Б.1.4).

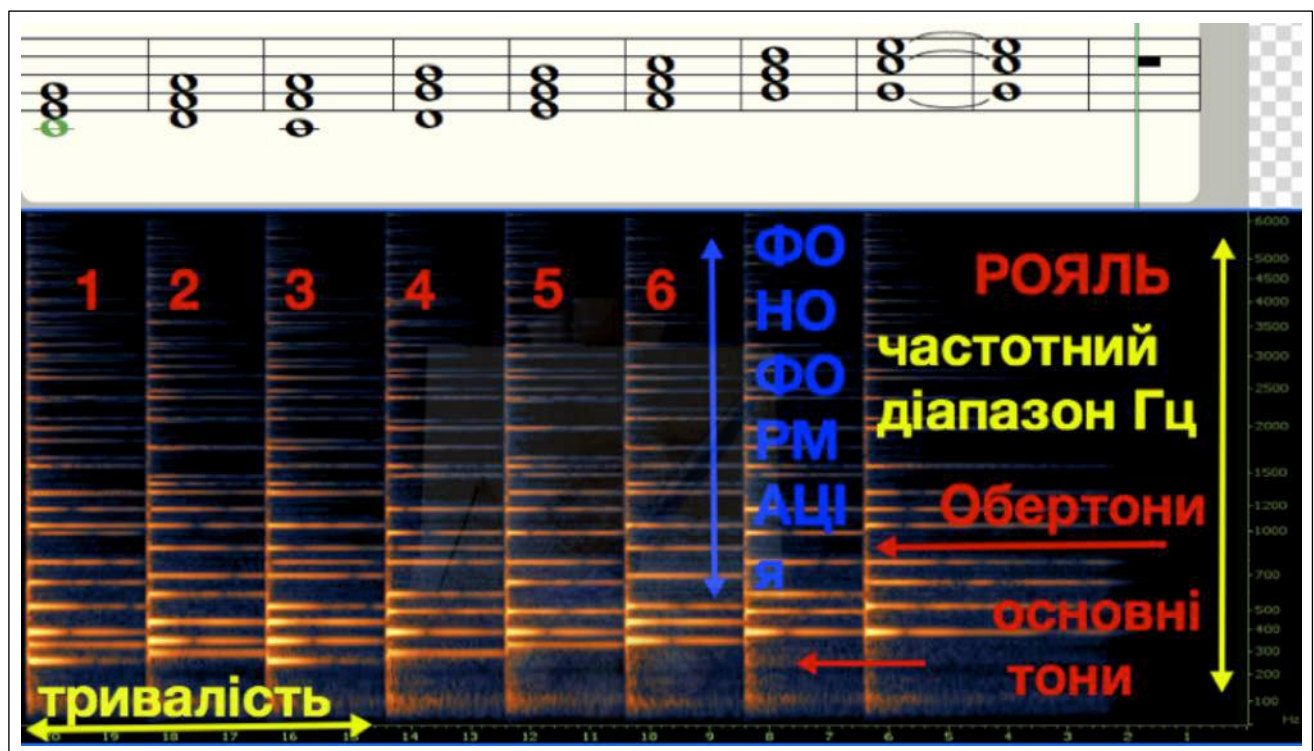


Рис. Б.1.4. Фоноформації

Фоноконструкція – послідовності фоноформацій. Фонокомплекс – декілька фоноконструкцій, які розгортаються у просторі і часі у трьох вимірах (горизонтально-часовому, вертикальному та просторовому). Фонокомпозиція – структура-схема, що існує в певній акустичній часо-просторовій формі вторинного звукового поля. Простір фонокомпозиції – віртуальна часо-просторова форма зіставлена з окремих структурних частин (звукових об'єктів, звукоелементів, фоноформацій, фоноконструкцій та фонокомплексів) в єдину звукову композицію, яка є творчо-технологічною інтерпретацією цілісного звукового образу твору мистецтва.

Наступна аудіо спектрограма містить фонокомплекс, який складається зі звукоелементів та їх фоноформацій (фоноконструкцій) розташованих у часовому векторі музичного твору (рис. Б.1.5).

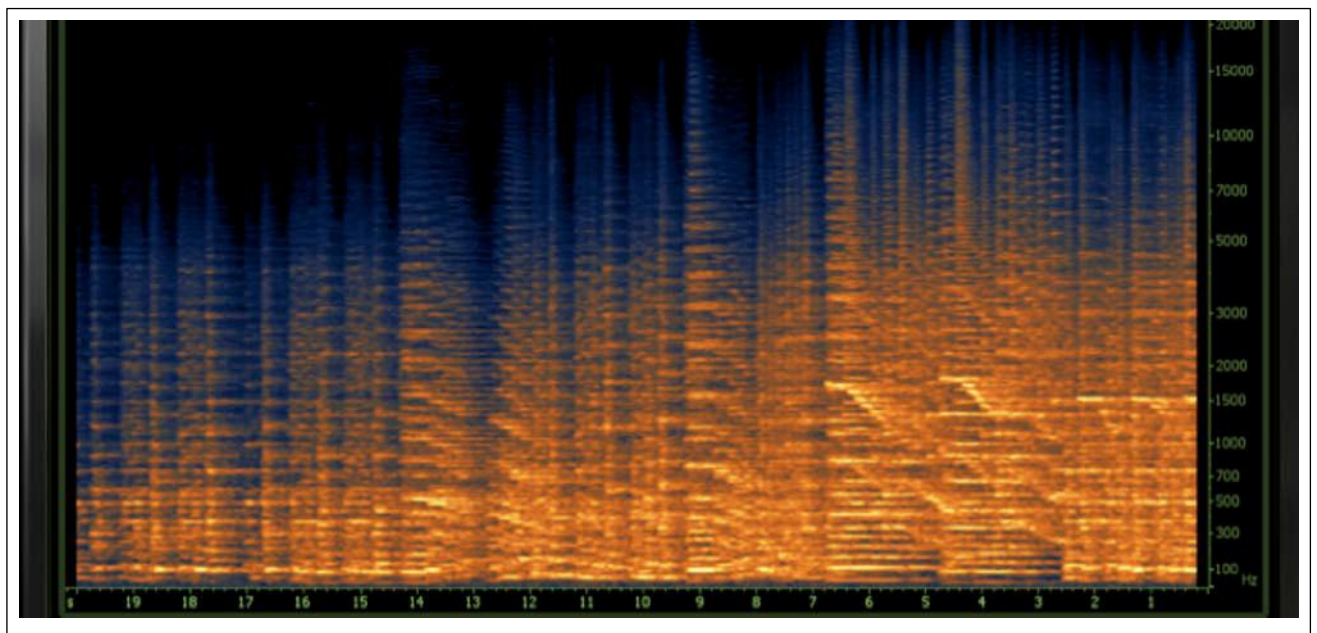


Рис. Б.1.5. Б.Лятошинський, симфонія №3, частина №1, струнні, дерев'яні та мідні духові інструменти.

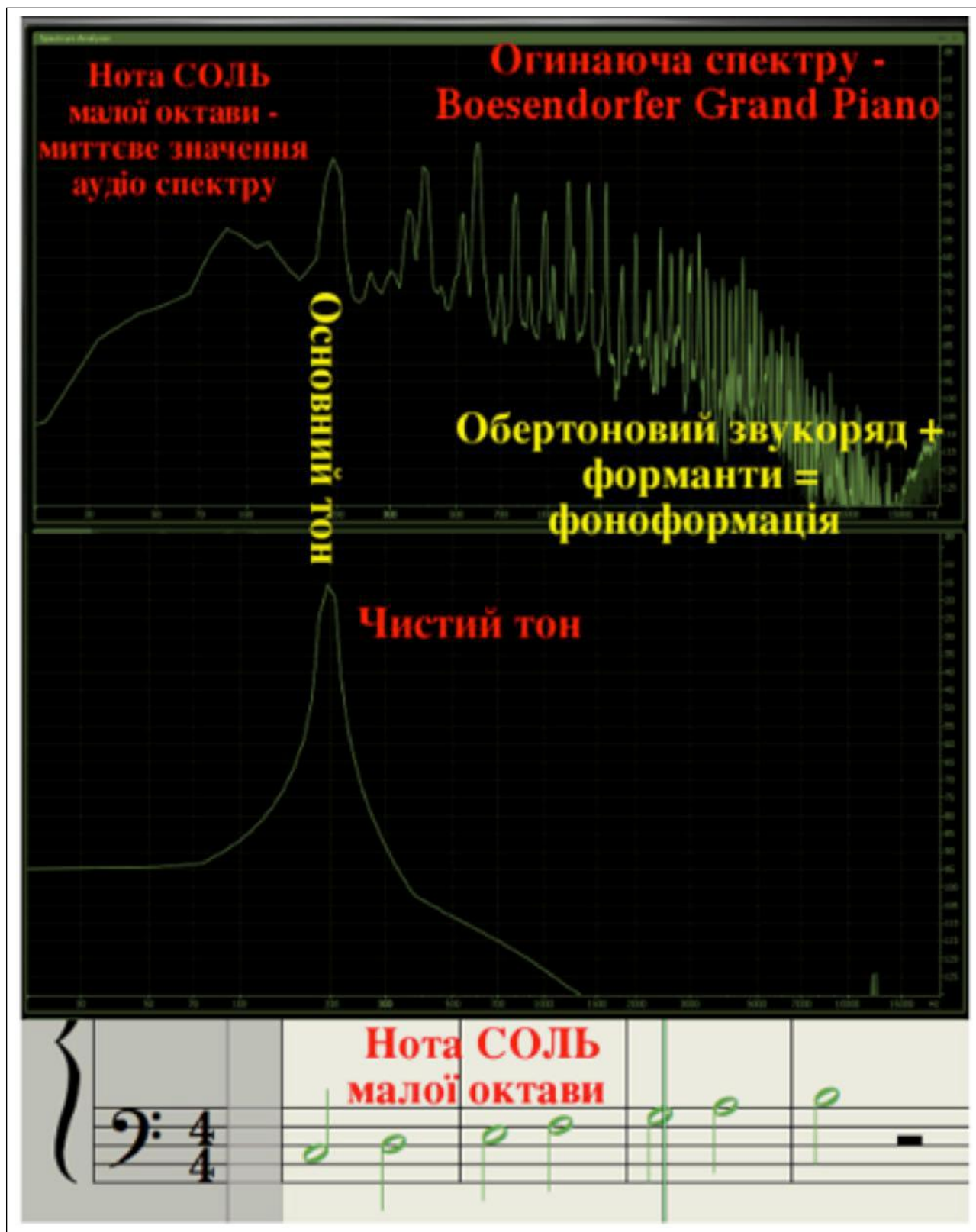


Рис. В.1.2. Обвідна миттєвого спектру.

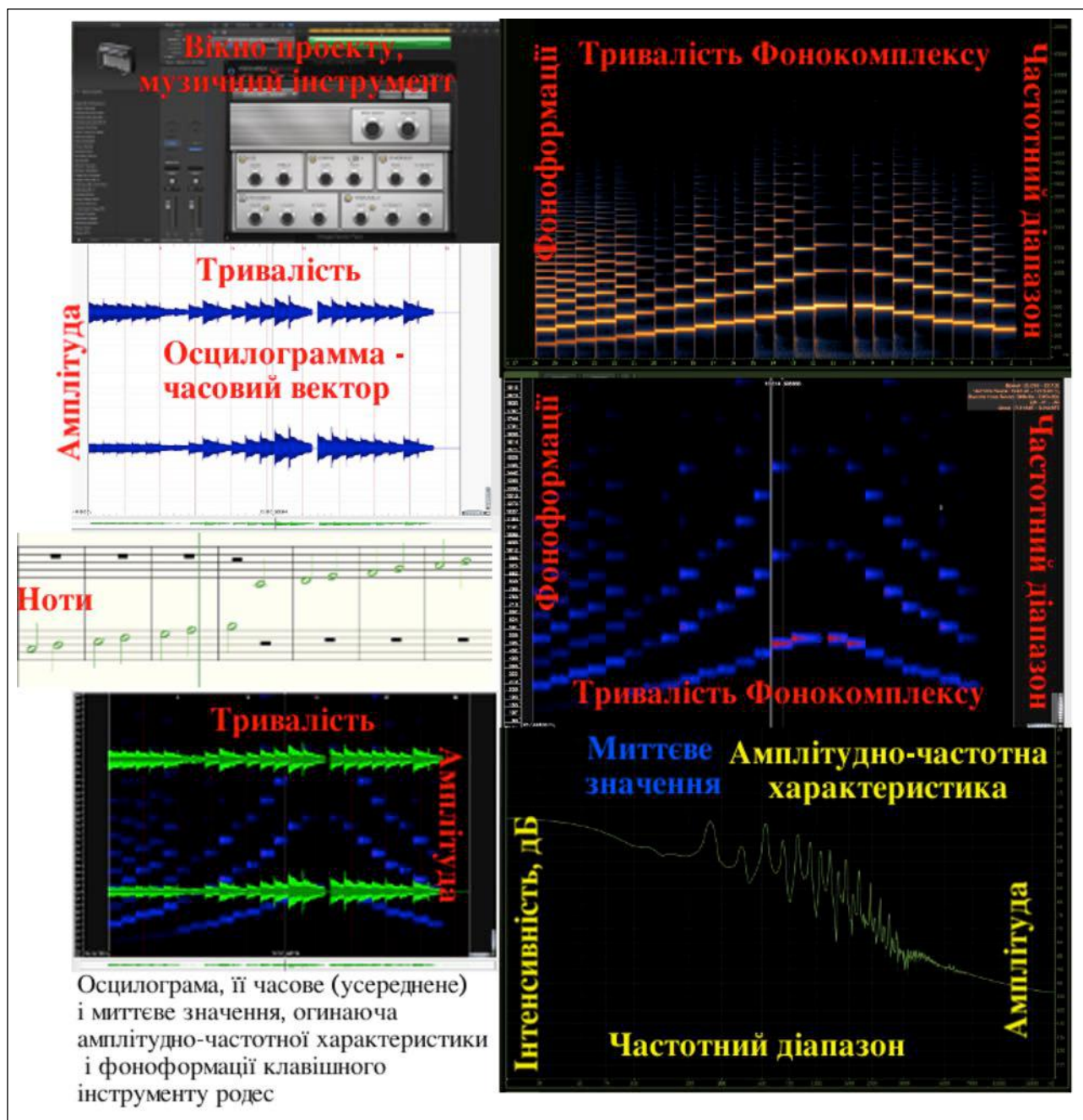


Рис. В.1.3. Способи об'єктивного моніторингу фонокомпозиції

Наступний малюнок репрезентує особливості моніторингу стерефонічного та монофонічного аудіо сигналу в звукозаписі за допомогою таких пристроїв, як стерео гоніометр та фазо корелометр, які є складовими програмного комплексу Вектроскоп (Vectorscope).

Vectorscope – це пристрій який зближує два канали стереосигналу з осью x-y для зображення подібності або різниці між двома каналами, а також містить пристрої, які здійснюють моніторинг панорами – співвідношення лівого та правого каналів фонограми. У випадку моно сигналу вектроскоп зображає пряму вертикальну лінію, тоді як сигнали з ширшим стереозображенням дадуть більше горизонтальних фігур (рис. В.1.4.).

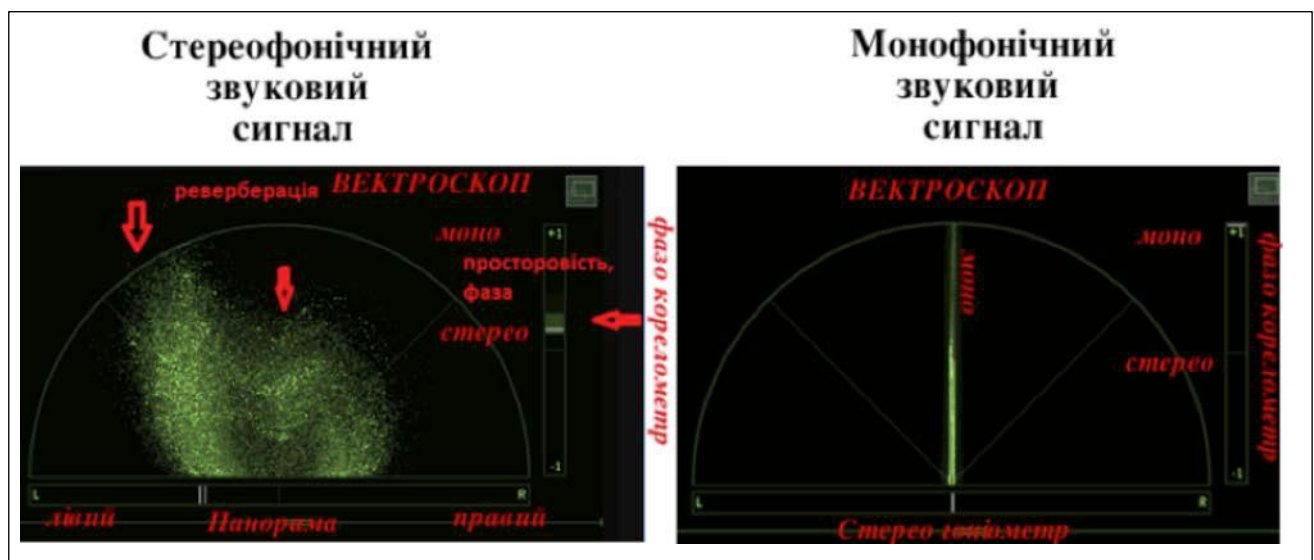


Рис. В.1.4. Моніторинг стерефонічного та монофонічного аудіо сигналу в звукозаписі.

На наступному малюнку ми бачимо приклади просторового розташування звукового об'єкту в фонокомпозиції. У прикладі представлені два звукових об'єкти: класичне семпльоване фортепіано із додаванням реверберації, а також монофонічний звуковий сигнал простого тону без реверберації у вигляді синусоїди (рис. В.1.5.).

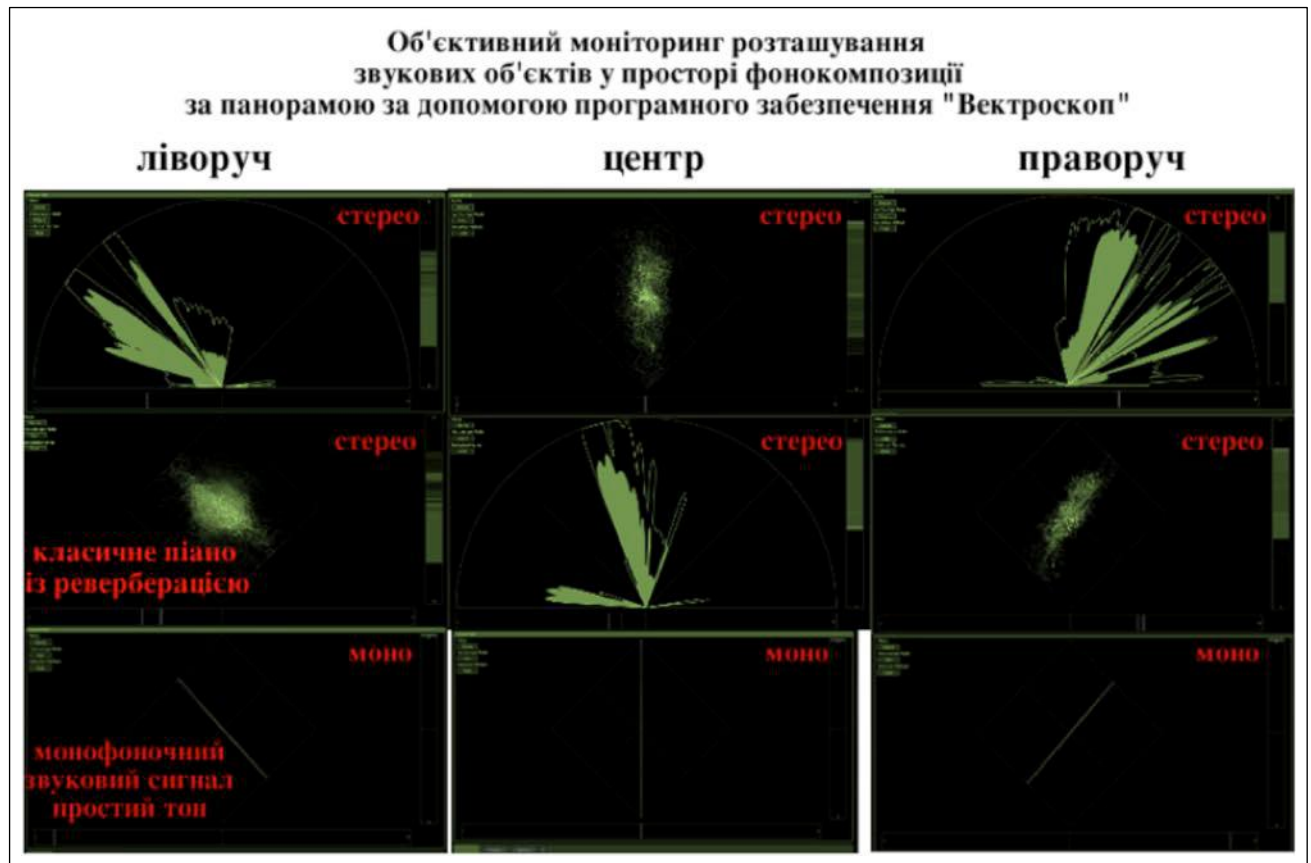


Рис. В.1.5. Об'єктивний моніторинг розташування звукових об'єктів у просторі фонокомпозиції за панорамою

ДОДАТОК В.2

Об'єктивний моніторинг технологій обробки звуку.

Звукорежисер, використовуючи технічні засоби, має можливість змінювати спектральну характеристику звуку, прибираючи частину звукоелементів із формації, наприклад основний тон, що створить гіпотетично нове звучання.

Також варіюючи гучність партій тих чи інших інструментів або видаляючи їх із партитури, можна істотно змінити тембральне звучання композиції та її художній зміст.

У випадку частотної корекції звукових сигналів в них змінюється не тільки обвідна миттєвого спектру, але і тембр, оскільки ці поняття напрямку взаємопов'язані. Наприклад, якщо додати вокалу гучності в смузі частот основного тону або нижче, ми отримуємо або відчуття бубніння, або масивності, теплоти вокалу, але, можливо із меншою розбірливістю мови. У зворотному випадку, при підкреслюванні зони частот 3-5 кГц, або 10-12 кГц, ми відповідно підкреслимо дикцію, форманту співочого голосу, або у другому випадку, прозорість звучання (бріліансе), що викликає відповідний психофізіологічний ефект. Кількість високих частот нам дає відчуття чіткості, прозорості, або їх недостатність – відчуття тьмяності, нерозбірливості мови. Підвищена кількість низьких частот дає суб'єктивне відчуття густини й насиченості звучання, а їх занадто великий рівень призведе до втрати суб'єктивної гучності, мутності, поганої розбірливості мови, що, наприклад, створить враження втрати цілісності художнього образу.

Якщо за допомогою еквайзера підняти смугу низьких частот 20-150 Гц, в спектрі збільшиться інтенсивність низьких частот, звук стане масивним, низьким, гудким (рис. В.2.1). У випадку зрізання еквайзером низьких частот 20-150 Гц, в спектрі зменшується кількість низьких частот, звук стане менш насиченим, сухим, майже різким. Суб'єктивно звук частково стане віддаленим, що нагадує звуковий образ вулиці, підвищених тонів мови, криків (рис. В.2.1)

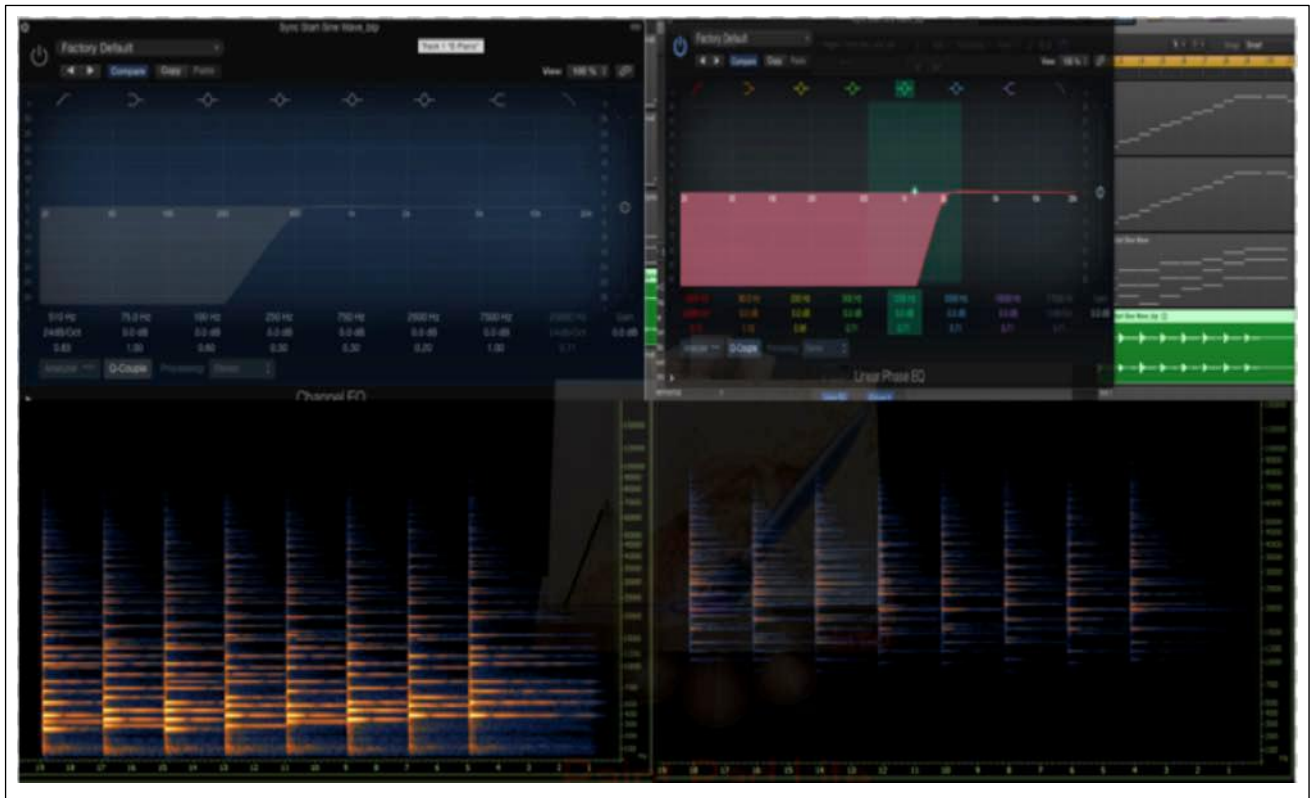


Рис. В.2.1. Еквалізація, класичне піано, тризвук – з фільтром (з права) та без фільтра (з ліва).

Під час застосування еквайзера, у випадку піднімання полоси високих частот 10-20кГц, відбувається підвищення високих частот в спектрі фонограми, а в звуці з'являється відчуття прозорості. Такий ефект використовується в багатьох образах – ніжність, легкість, чіткість аж до різкості або м'якості.

Впливати на динаміку звуку звукорежисеру допомагають пристрої динамічної обробки, а також інші пристрої й технологічні прийоми, що управляють динамічними, часовими та тембральними властивостями звуків.

Отже, у випадку динамічної обробки – компресії, звукорежисер отримує ще один інструмент впливу не тільки на суб'єктивну гучність звукового сигналу, але й на його прозорість, тембральну характеристику залежно від налаштування параметрів атаки й відновлення (рис. В.2.2.).

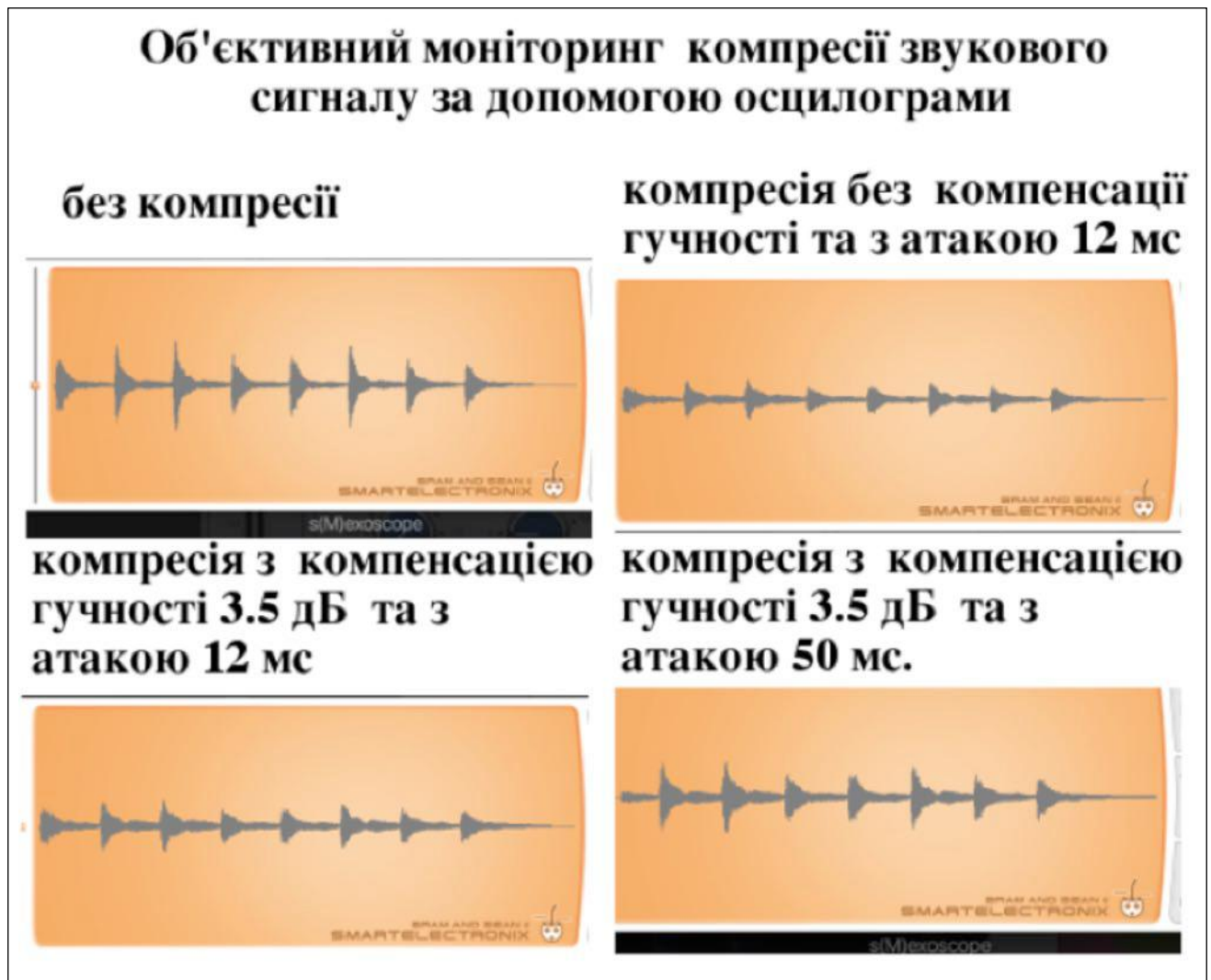


Рис. В.2.2. Об'єктивний моніторинг компресії звукового сигналу за допомогою осцилограми.

Чим більше атака – тим пізніше починає спрацьовувати пристрій, а, як відомо, всі високочастотні сигнали, які утворюють високочастотну складову сигналу розташовуються на початку звучання (наприклад, щипок по струні). Тож пропускаючи атаку і компресуючи іншу частину звучання, наприклад гітари, ми робимо тихіше її основний тон та резонанс корпусу – тобто низькочастотну складову її спектру. Якщо застосовувати параметри компресора навпаки – швидка атака та відновлення – ми зробимо тихіше атаку звучання (менше високих) та більш гучним резонанс й після-звучання (сустейн), що додасть звуку більш низького «оксамитового» звучання (рис. В.2.2.).

На наступному малюнку (рис. В.2.3.) показано приклад компресії тризвуків роялю «Босендрофер». Налаштування компресора: атака 50 мс, автоматичний режим відновлення, компенсація зменшеної компресором амплітуди звукового сигналу 3.5 дБ. За малюнком спектри обробленого та необробленого сигналів майже едентичні (рис. В.2.3.).

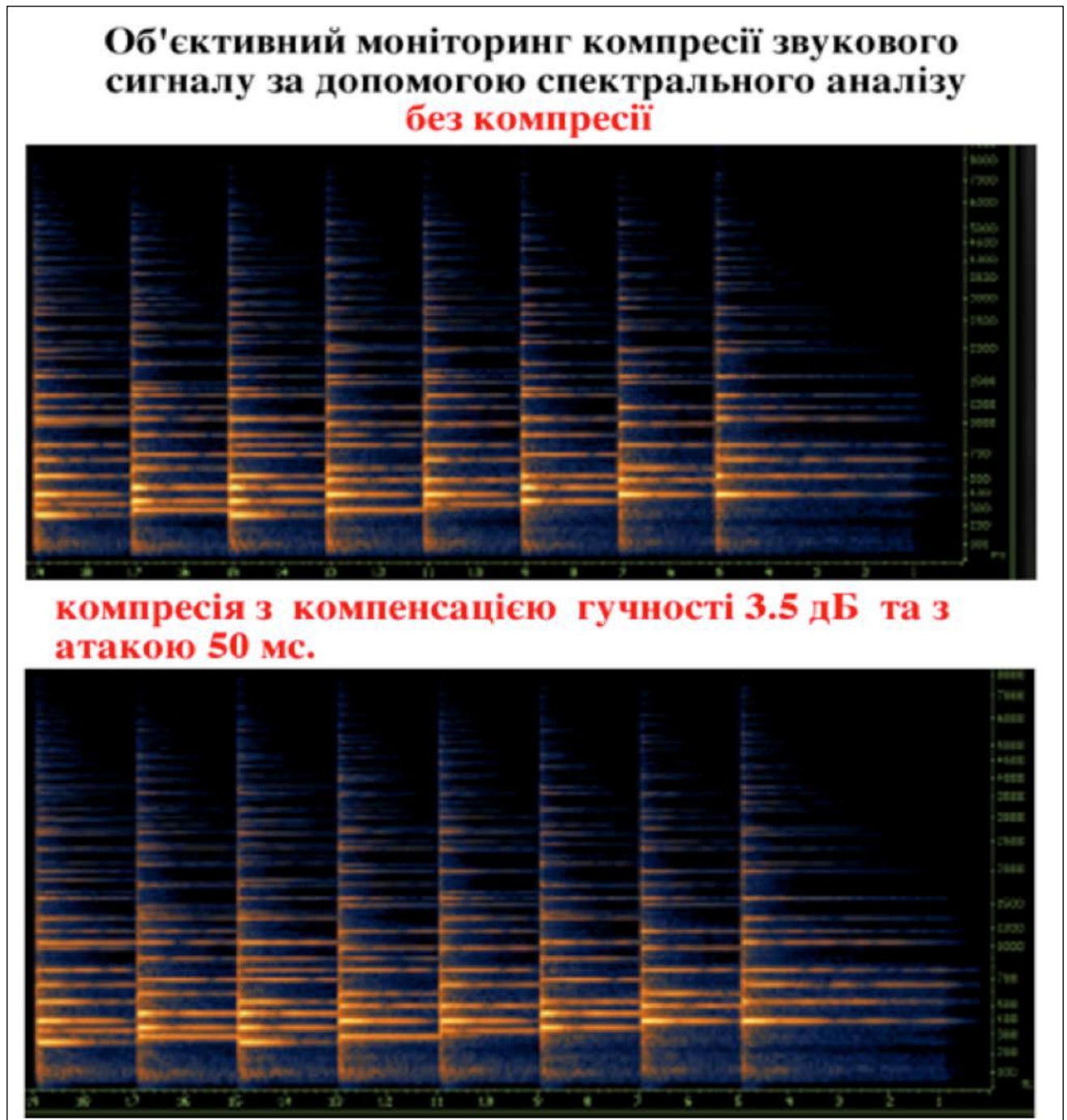


Рис. В.2.3. Об'єктивний моніторинг компресії звукового сигналу за допомогою спектрального аналізу.

В обробленому сигналі ми бачимо меншу кількість високих частот, що свідчить про результат дії компресора, який зробив атаку сигналу тихіше, а також більш рівномірні за кольором лінії звукоелементів як наслідок вирівнювання динамічного діапазону роялю (рис. В.2.3.).

Наприклад, компресія із такими налаштуваннями спрацювання компресора, як швидка атака та встановлення – в сигналі об'єктивно тихішою стає атака звуку, що впливає на кількість високих частот в музичному тембрі. На слух це позначається як м'який гітарний звук, більш мутний гудячий м'який тембр. У випадку із такими налаштуваннями режиму спрацювання компресора, як повільні атака та встановлення, на слух відчувається більша кількість високочастотних складових в музичному тембрі, а об'єктивно – на спектроаналізаторі. А компресія сигналу із такими налаштуваннями спрацювання компресора, як режим жорсткого обмеження сигналу, вирівнюється амплітудно-частотна характеристика звуку, нівелюється атака, стають виразнішими резонанси, а також звук стає постійним за динамічною градацією.

Відношення в розташуванні мікрофона ближче або далі від виконавця буде призводити до зміни акустичних обставин у звукозаписі, при яких у звуковому просторі фонограми «віртуальний виконавець» буде знаходитись на передньому плані (гучніше) відносно до акустики зала або тихіше, що призведе до суб'єктивного віддалення звучання виконавця в фонограмі і створення ефекту просторовості, реверберації. Також ефекту просторовості можна домогтися за допомогою імітації – додавання ефекту реверберації, яка імітує певні акустичні обставини приміщення (тип, розмір, об'єм, характер реверберації чи відбитків тощо).

Музичний інструмент поряд із яким розташовано мікрофон автоматично стає на великий план у фонокомпозиції. Серед об'єктивних параметрів такого записаного звуку – ефект присутності, підвищена кількість низьких, середніх та високих частот. На слух відчуються такі зміни в тембрі музичних інструментів, як: гучний низ, яскрава середина, підкреслена буква «С» у дикторів, відчуття перенасиченості тембру, відчуття присутності віртуального звукового джерела

прямо між колонками. Суб'єктивні відчуття та звуковий (художній) образ внесуть відчуття нав'язування, тісного контакту, агресії, мовної комунікації, пострілів, жахів, інструменту який виконує соло, емоційного пориву.

Розташування мікрофону в точці поєднання прямого звуку та відлуння від стін дає в результаті у вторинному звуковому полі середній план. Технічні параметри такого запису – амплітудно-частотна характеристика звуку пом'якшена із додаванням реверберації приміщення (рис. В.2.4.).

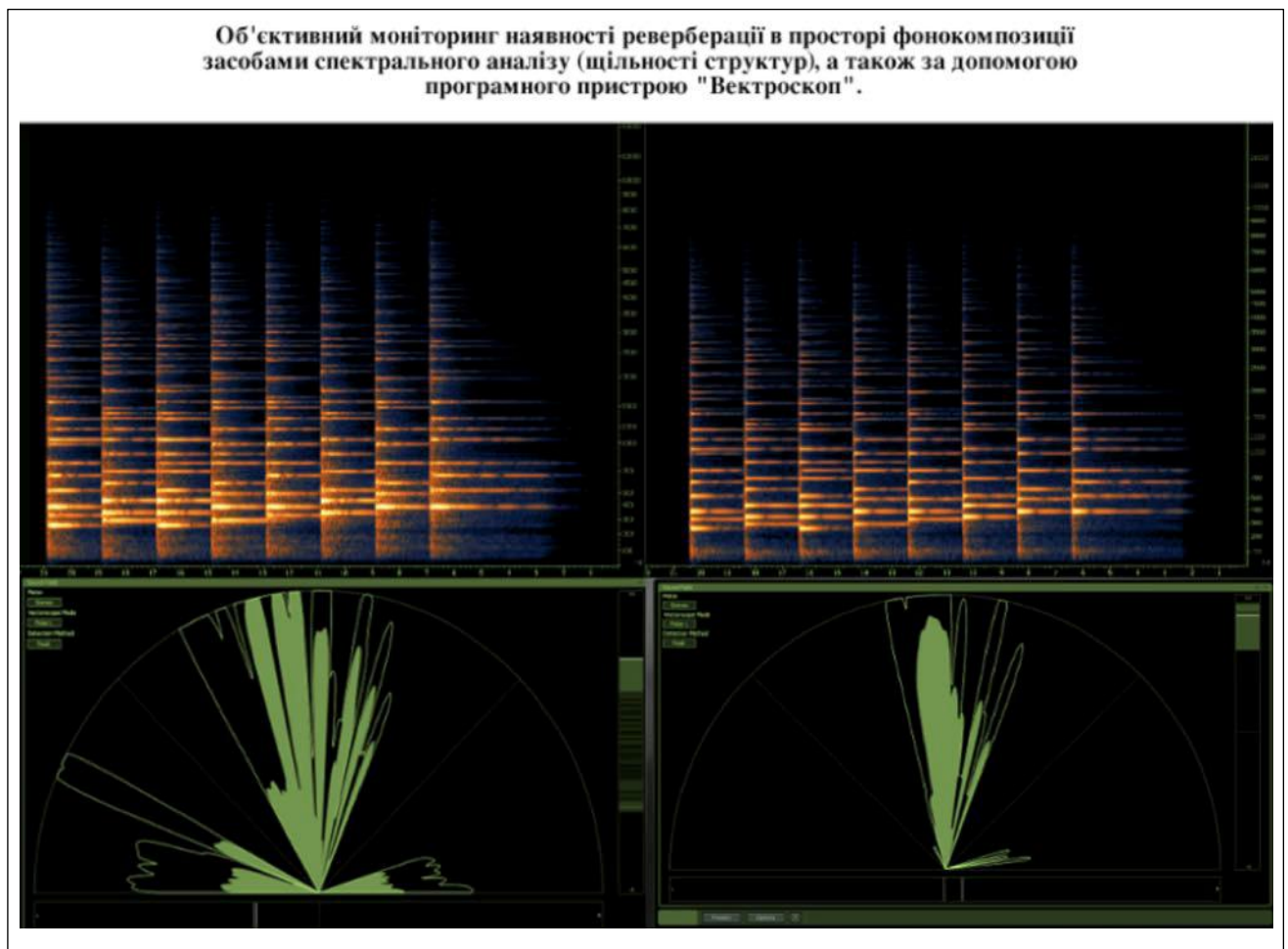


Рис. В.2.4. Об'єктивний моніторинг реверберації

В слуховому образі – відчуття рівної кількості реверберації приміщення та основного звучання інструменту, цілісність і рівномірність звучання й тембрального окрасу інструменту або голосу. В художньому плані відбувається суб'єктивне заглиблення в атмосферу твору, виникає відчуття об'ємності звуку.

Дальній план виникає у випадку розташування мікрофону в точці, де превалує реверберація приміщення. Ревербераційні відгуки утворюють амплітудно-частотну характеристику звуку, ущільнену реверберацією, відсоток якої значно перевищує основний звук інструментів. В слуховому образі присутня в основному тільки реверберація приміщення, а в слуховому – просторовість, казковість, далекість.

Отже, в просторі звукової композиції за панорамою ми можемо розмістити в горизонтальній площині 15 нерухомих та 45 рухомих звукоелементів, кожен з яких має відповідати логіці теорії музичної композиції, аранжування (музичне мистецтво) та теорії спектрального (амплітудно-частотного) узгодження звуків в звуковому просторі фонокомпозиції.

На розташування звукоелементу за глибиною в просторі впливає також його частотна характеристика (зменшення високих та низьких частот сприймається людиною як віддалення) та співвідношення прямого і реверберованого сигналів (перші відбиття, які слідують за основним сигналом надають людині інформацію про розміри приміщення, а їх гучність (у порівнянні з основним джерелом звуку) – про віддалення об'єкта від слухача.

Умовна ширина віртуального звукоелементу, стереобазис звукозапису залежить від розміру приміщення, кількості реверберації (природної або штучної), відстані між мікрофонами, відстані мікрофону до основного джерела звуку, а також кількості використаних мікрофонів. Наприклад, звукорежисер П. Гебріела Д. Чепейл стверджує, що зміна кількості реверберації (умовно зміна розміру приміщення) для оркестру істотно впливає на художнє сприйняття композиції [251].

ДОДАТОК В.3

Методи технологічного моніторингу фонокомпозиції на прикладі загальної характеристики звукозаписів першої частини симфонії № 5 П. Чайковського

На інтерпретацію звукорежисером звукового простору класичного музичного твору значний вплив має склад оркестру та його розташування на сцені. Як відомо, за партитурою П. Чайковського симфонія №5 має парний склад. А саме: дерев'яні духові – флейта пікколо, 2 флейти, 2 гобої, 2 кларнети (А), 2 фаготи; мідні духові – 4 валторни (F), 2 труби (А), 3 тромбони, туба; ударні – литаври (G, D, E); струнні – I і II скрипки, альти, віолончелі, контрабаси. Залежно від розташування оркестру (розсадження, німецьке або американське), інструменти розташовуються на сцені (відповідно в записі також).

Основні принципи аналізу та деяку термінологію автор пояснює на прикладі звукозапису фірми «ЕМІ» (1952-53, Г. Караян). Отже, одним з перших записів симфонії № 5, зроблений фірмою ЕМІ. Інтерпретація симфонії №5 П. Чайковського Г. Караяном чуттєва та емоційна, але в цьому записі (як й в інших інтерпретаціях маестро) присутня німецька педантичність та хронометрична точність, прагнення до ідеалізованого звучання фонокомпозиції.

Наступним етапом аналізу є визначення усереднених динамічних та частотних діапазонів фонограми. Чотири частини симфонії являють собою звуковий матеріал, що постійно розвивається за різними відтінками, в тому числі й динамічними. Для повноти картини вимірюють їх загальний динамічний рівень, суб'єктивну гучність, що сприймається, амплітуду звучання за піковим максимальним значенням, середньоквадратичний рівень амплітуди звукових коливань фонограми.

Вимірювання динамічних властивостей фонограми показали, що середня суб'єктивна гучність (Loudness Value) -17.10 LUFS, динамічний діапазон гучності (Loudness Range) дорівнює 23.19 LU, максимальне пікове значення

(Max True Peak Level) -0.89 dBTP, максимальне миттєве значення по гучності (Max Momentary Loudness) -8.07 LUFS, максимальна середня гучність за короткий відрізок часу (Max Short Term Loudness) -9.84 LUFS, верхній поріг середньоквадратичного значення загальної інтенсивності звучання фонограми (Max. RMS) -10.07 dB.

Максимальне пікове значення амплітуди коливання – це об'єктивний параметр, що свідчить про максимальну гучність (інтенсивність) звучання фонограми, яка була досягнута в певний момент часу. Максимальне і мінімальне пікові значення амплітуди характеризують відтінки звучання, музичні баланси і нюанси виконання (піано чи форте), їх межі, які закладені в фонограмі звукорежисером або обмежені технічними особливостями носія (обладнання). Дуже тихі (три піано) та гучні (три форте) градації виконання – одна з характерних особливостей інтерпретації Г. Караяна.

Середньоквадратичні значення амплітуди коливання позначають той динамічний діапазон, який має фонограма, в даному випадку він доходить до 58 дБ. Дуже складно передати великий динамічний діапазон симфонічного оркестру в 120 дБ за допомогою звукозапису, тим більше за допомогою технологій тих часів.

Також показники середньоквадратичного значення амплітуди сигналу надають наближене уявлення про суб'єктивну гучність сигналу, а динамічний діапазон про динаміку самого твору, нюанси, музичальність виконання. В даному випадку динамічний діапазон твору ми бачимо на рівні -60 та -10 дБ. Це свідчить про певну якість обладнання тих часів, що забезпечило цей динамічний діапазон, і, про майстерність звукорежисерів звукозапису та ремастерінгу, які привели звукозапис до сучасних стандартів класичної музики. Цілком можливо, що в процесі ремастерінгу динамічний діапазон звукозапису було збільшено. Наприклад, динамічний діапазон сучасної популярної (електронної) музики часто не перевершує 6 дБ від найбільш тихого до найбільш гучного звуку.

Суб'єктивна гучність – це параметр, який фіксує сумарну гучність, яку відчуває людина. Звичайно, в сучасних звукозаписах цей параметр наближується

до середньоквадратичного значення амплітуди сигналу, але в ідеалі, суб'єктивна гучність повинна перевищувати значення RMS, тоді в людини буде відчуття комфортності прослуховування і збережуться художні особливості нюансування музичного твору.

Суб'єктивна якість звукозапису, що виражена в такій категорії, як тембр, характеризується такими параметрами як обвідна миттєвого спектру та амплітудно-частотна характеристика звукозапису.

Частотний діапазон цього звукозапису має характерний спад від 10кГц (10002.17 Гц: лівий канал -80.81дБ, правий -80.69дБ, середня гучність -80.75дБ) до 20кГц (20001.65Гц, лівий канал -113.63дБ, правий -113.51дБ, середнє значення -113.57дБ). Тож виходить спад на 32,82 дБ. Максимальне спектральне навантаження знаходиться в зоні тонів й гармонік, які розташовані в частотному діапазоні 50-100 Гц - 1 кГц, далі відбувається спад від -47 дБ на 1 кГц до - 80 дБ на 10 кГц, що свідчить про серйозний спад в область високих частот фонограми від 1 кГц. Це може говорити як про стиль звукозапису, так і творчий підхід звукорежисерів, що виконували мастеринг. Під час звукозапису можливе дальнє розташування мікрофонів від джерела, що призводить до меншої кількості високих частот в записаному сигналі. У процесі мастерингу звукозапису інженери не змінювали звичне звучання класичної музики в звукозаписі 1952 р., залишивши його тембральні особливості.

Об'єктивну інформацію про просторові складові фонограми можна отримати за допомогою таких пристроїв аналізаторів, як стереокорелометр та стереогоніометр, а також за допомогою спектроаналізу й суб'єктивного аналізу фонограми. Стереокорелометр та стереогоніометр допомагають визначити ступінь моносумісності фонограми і ширину її стереобазы. Відрізняються вони тим, що корелометр вказує на наявність протифази в сигналі за допомогою рисочки, яка переміщається між крайніми значеннями -1 та +1. В даному випадку на стереофонічність фонограми вказує її положення по центру, значення 0. Гоніометр – це спрощений осцилограф, що вказує кореляцію лівого та правого каналів один відносно одного, їх когерентність.

У середині ХХ ст. розпочинається масовий магнітний звукозапис, але звукооператори та звукоінженери багатьох фірм дотримуються старих правил запису, в тому числі використання невеликої кількості мікрофонів та розташування всіх інструментів в моно (в центрі) просторі фонограми. Таку ситуацію ми бачимо на прикладі даного звукозапису – гоніометр і корелометр вказують на повну монофонічність фонограми, що підтверджується її прослуховуванням, а також однаковими характеристиками спектру лівого і правого каналів взятих в певний відрізок часу і з цілої фонограми, на прикладі тактів 14-20, показання фазокорелометра і вектроскопа підтверджують монофонічність запису).

Так, монофонічна фонограма – це єдина звукова просторова вертикальна площина посередині композиції. Різниця в сприйнятті інтонаційної виразності монофонічних та стереофонічних фонограм виникає завдяки особливостям будови слухового апарату людини, бінауральна характеристика дозволяє сприймати одночасно два різні сигнали та орієнтуватись в просторі. Тож коли всі звучання сприймаються з однієї просторової точки, всі інтонаційні елементи фонокомпозиції (звукоелементи, фоноформації) складаються для нас в єдину звукову просторову горизонтальну площину посередині композиції, що заважає роздільності сприйняття окремих її звукоелементів. Відповідно погіршується прозорість звучання та сприйняття музичної інформації, а також, ускладнюється процес естетичного й художнього проникнення слухача в твір.

Постійний спад амплітудно-частотної характеристики від 100 Гц в бік низьких частот та від 500-1000 Гц в бік високих підтверджує тембральну суб'єктивну характеристику звучання.

Прозорість композиції дещо ускладнена за рахунок резонансів реверберації приміщення. Флейта та кларнет отримали резонанс-підсилення реверберації на їх основних частотах. Кларнет та струнні сприймаються похмуро за відсутності високих частот та деякої віддаленості звучання. Плановість розміщення груп інструментів оркестру дещо змазана та знаходиться ближче до середнього плану композиції. В музичному балансі відчувається перевага скрипок та віолончелей.

Стерефонічний звукозапис фірми «ЕМІ» (1971, Г. Караян) симфонії №5 П. Чайковського у виконанні берлінського філармонічного оркестру під управлінням Г. Караяна. Основна амплітудно-частотна характеристика запису починає свій спад в сторону високих частот від 500 Гц. А спад в бік низьких починається від 62 Гц, що на порядок нижче за інші звукозаписи. Це відповідно має вплив на сприйняття низьких частот, масивність звучання фонокомпозиції. Середня суб'єктивна гучність -15.74 LUFS, а діапазон гучності (від мінімальної до максимальної) 22.40 LU. Максимальний миттєвий піковий рівень фонограми (Max True Peak Level) -0.97 dBTP, а миттєвий рівень максимальної гучності (Max Momentary Loudness) -8.02 LUFS. Верхнє середньоквадратичне значення інтенсивності звучання фонограми (Max. RMS) дорівнює -8.43 dB.

Суб'єктивно в записі відчувається площа приміщення, тембральні та динамічні баланси, потужність звучання в кульмінаціях та соковитість проведення сольних партій. Оркестр знаходиться в єдиному звуковому просторі, що є ознакою професійності та художнього смаку звукорежисера.

За суб'єктивним слуховим сприйняттям головної партії першої частини в записі «ЕМІ» (1971, Г. Караян) дерев'яні духові знаходяться на середньому (флейта) і дальньому планах (кларнет, фагот) внаслідок їх тембральних особливостей, гучності виконання та розташування відносно мікрофонів. Струнні інструменти із нюансом три піано розташовані найближче до мікрофонів та є інтонаційною тембровою основою фонограми. В цілому вертикальні фоноформації дерев'яних і струнних інструментів складаються разом із реверберацією приміщення до єдиного звучання, що створює просторову картину і музичний баланс в фонокомпозиції. Отже, скрипки, альти та віолончелі розташовані близько до мікрофонів, а дерев'яні духові знаходяться на середньому (флейта) і дальньому планах (кларнет, фагот).

Кульмінація першої частини звучить потужно, тепло, передає задум композитора шляхом виконавської інтерпретації музикантів та гармонійного балансування мікрофонів звукорежисером, а також правильного використання технологій при мікшуванні й мастерингу. В звукозаписі першої частини симфонії

№5 не прослуховуються прозоро всі елементи. Інтонаційно тема зла яскраво представлена групою мідних інструментів (як й в інших його інтерпретаціях, «караянівська мідь»). Але в даному запису мідні звучать прозоріше, м'якіше та розташовані далі ніж в монофонічній фонограмі «ЕМІ» (1952-53, Г. Караян). Утворені звукорежисерами музичні баланси під управлінням Г. Караяна створили цілісний звуковий образ твору.

Початковий суб'єктивний аналіз запису фірми «DG» (1960 р., Є. Мравінський) дає змогу зробити висновок про здійснений багатомікрофонний звукозапис, завдяки якому інструменти, групи оркестру звучать ближче до слухача. Спад амплітудно-частотної характеристики також починається від 500 Гц, але він дещо крутіший, ніж в записі «ЕМІ» (1971, Г. Караян). Спад в бік низьких частот також починається від 62 Гц, що свідчить про можливість близького розташування мікрофонів на групу контрабасів, а також амплітудно-частотні характеристики акустики приміщення, кінцевий мастеринг фонограми. Сприйняття такої інтерпретації звукового образу дещо відрізняється від фонокомпозицій із більшою кількістю реверберації. Загальна тембральна характеристика звуку композиції підтверджується такими об'єктивними параметрами як середня суб'єктивна гучність (Loudness Value) -15.37 LUFS, діапазон гучності (Loudness Range) 24.10 LU, середнє значення максимального пікового рівня гучності (Max True Peak Level) -1.03 dBTP, максимальне значення миттєвої гучності (Max Momentary Loudness) -6.58 LUFS, верхнє значення середньоквадратичної інтенсивності звуку (Max. RMS) -7.21 dB. Отже, середньоквадратичне значення вище на 1 дБ за запис 1971 року, але це не є великою різницею, що відчувається на суб'єктивній гучності (вона в цих двох записах рівна).

Близьке розташування мікрофонів та пізніша обробка призвели до деякого тембрального напруження у верхній частині спектру, що досить чутно в звуці струнних інструментів, та наприклад кларнету. У порівнянні з записами Г. Караяна в тембрі даної композиції присутня деяка «каніфоль». Близьке розташування інструментів додає деталізації у сприйнятті партій груп та окремих

музичних інструментів, але при цьому розсипається цілісне сприйняття звукової картини, трохи втрачені динамічні напруження. Отже, загальна картина дещо гірше впливає на слухача в кульмінаційних моментах, але ясність та емоційність, ніжність проведення світлих за настроєм партій, побічної партії, переданий в записі «емоційний надриг у партії скрипок» утворює неповторюваність інтерпретації маестро Є. Мравінського та підтверджує професійний підхід звукорежисерів.

Диригентська інтерпретація Н. Рахліна у монофонічному звукозаписі Ю. Вінника (1963, Н. Рахлін) засвідчується слов'янськими інтонаціями, манерою виконання, його темпоритмічними характеристиками, збалансованістю та напругою звучання кульмінаційних місць в першій частині 5-ї симфонії. В звукорежисерській творчо-технологічній інтерпретації Ю. Вінника цієї фонокомпозиції майже не змінені закладені музикантами тембральні властивості твору.

Об'єктивні параметри звукозапису Ю. Вінника (1963, Н. Рахлін) виражені в середній суб'єктивній гучності (Loudness Value) -15.86 LUFS, в динамічному діапазоні суб'єктивної гучності (Loudness Range) 18.79 LU, в максимальному значенні пікового рівня (Max True Peak Level) -2.88 dBTP, а також максимального миттєвого рівня гучності (Max Momentary Loudness) -7.95 LUFS, максимального короткострокового рівня гучності (Max Short Term Loudness) -9.80 LUFS, верхнього значення загального середньоквадратичного рівня інтенсивності фонограми (Max. RMS) -9.47 dB: середній пік за амплітудою (Peak Amplitude) -2.99 dB.

Показання фазокорелометра і вектроскопа підтверджують монофонічність запису 5-ї симфонії П. Чайковського Ю. Вінника (1963, Н. Рахлін) (на прикладі тактів 80-100 (рис. В.2.1)). Обвідна миттєвого спектра даної звукової композиції схожа на такі ж спектральні характеристики інших записів – амплітудно-частотна характеристика має постійний спад від 260 Гц в сторону низьких частот, а від 500-700 Гц в сторону високих (частотний діапазон фонограми 20 Гц – 16 кГц, виключаючи частотну характеристику шуму плівки). Отже, насиченість

низькочастотними складовими нижче ніж у стереофонічних записах, і різниця істотно відчувається на слух. Даний запис має трохи покращений варіант за рівномірністю частотно-амплітудної характеристики у порівнянні з монофонічним звукозаписом 5 симфонії «ЕМІ» (1952-53, Г. Караян), але автор це відносить до результату ремайстерингу або компресії під час зведення фонограми (український варіант гучніше, менший динамічний діапазон фонограми та відповідно більший рівень шумів).

Внаслідок меншого динамічного діапазону інструменти сприймаються суб'єктивно ближче ніж в первісному акустичному полі, а реверберація приміщення гучніше та з більшими резонансами, які надають характерного окрасу загальному звучанню, впливаючи на якість тембрального забарвлення, прозорості і характеру звучання, його загального настрою.

Всі звукові джерела (групи інструментів оркестру) розташовані в одному акустичному просторі звукової композиції, що засвідчує відповідність до стандартів вітчизняної школи звукорежисури тих часів. За плановістю (розташуванням в просторі) дерев'яні інструменти відчувано ближче до струнних та знаходяться з ними в одному акустичному просторі. Сольні партії кларнета, фагота і флейти утворюють потрібний тембральний колорит головної партії. У всієї струнної групи прослуховується тембральна цілісність звучання.

Також в записі відчувається використання мікрофонів приміщення (загальних) на певній відстані від оркестру, які передавали кількість прямого звуку і акустики приміщення збалансовано і в потрібних пропорціях. Після чого фонограма (вже пізніше) піддавалася динамічній обробці, а саме компресії та нормалізації рівня.

В кульмінаціях першої частини відчувається динамічне напруження акустичного простору приміщення, що свідчить про його досить невеликі розміри для симфонічного оркестру (можливо запис відбувся в Дарницькому будинку культури). Але всі тембральні характеристики та музичні баланси збереглися (також завдяки й компресії), що дає результат потужного та збалансованого звучання в кульмінаціях.

У звукозаписі фірми «DG» (1975, Г. Караян) спостерігається спад в бік високих частот, починаючи від 100 Гц – суб'єктивний брак низьких частот. За амплітудно-частотною характеристикою обвідна миттєвого спектра має спад від 100 Гц в бік низьких, та від 500 Гц в бік високих частот. Суб'єктивно цей звукозапис має більш близько розташовані мікрофони, які передають більше високих частот, обертонів, а отже звук є більш різким. Це підкреслює різкий сухий характер теми зла, але тут із низькими частотами випадає деяка монументальна сила важкого поступу неспинної долі людини. Це свідчить, що тембр змінює естетику слухового сприйняття, звуковий образ твору.

Об'єктивні параметри звукозапису наступні: загальне значення суб'єктивної гучності (Loudness Value) -18.21 LUFS; діапазон суб'єктивної гучності (Loudness Range) 22.14 LU, що є більшим за запис Ю. Вінника та каже про вищу якість звукової техніки; максимальне пікове значення (Max True Peak Level) 0.07 dBTP, максимальна миттєва гучність (Max Momentary Loudness) -9.11 LUFS, а максимальна короткочасна гучність (Max Short Term Loudness) -10.82 LUFS;

Верхнє значення середньоквадратичного рівня інтенсивності звучання фонограми дорівнює -10.32 dB. Отже, технічна якість даної фонограми є вищою за старіші видання, але на художню якісну оцінку це не дуже впливає і тут виникають деякі питання.

Звукозапис фірми «DG» (1982, Г. Караян) за суб'єктивним сприйняттям має трохи іншу тембральну характеристику, більше середніх частот, що накладається на підсумковий слуховий образ. Змікшований та пізніше підданий мастерінгу запис має такі об'єктивні характеристики, як: загальне значення суб'єктивної гучності (Loudness Value) -18.18 LUFS; діапазон суб'єктивної гучності (Loudness Range) 23.47 LU ще більший за попередні записи; максимальне пікове значення (Max True Peak Level) -0.05 dBTP, максимальна миттєва гучність (Max Momentary Loudness) -9.19 LUFS, а максимальна короткочасна гучність (Max Short Term Loudness) -11.09 LUFS; верхнє значення середньоквадратичного рівня інтенсивності звучання фонограми дорівнює (Max. RMS) -10.53 dB.

Амплітудно-частотна характеристика має спад в сторону низьких від 100 Гц, а в сторону високих від 500 Гц – параметри не відрізняються суттєво від інших записів, але низьких і високих частот менше, що дає свій окрас звуку фонокомпозиції, а саме не такий різкий звук мідної групи інструментів та тембрально-інтонаційне навантаження переходить до струнної групи, що дуже важливо в кінцевому підсумку естетично-художньої характеристики звукового образу фонокомпозиції.

В звукозаписі першої частини симфонії П Чайковського фірми «Декка» (1998, В. Гергієв) струнні інструменти розташовані на передньому плані за музичним балансом, а дерев'яні духові знаходяться за ними на середньому плані. За першим суб'єктивним прослуховуванням відчувається використання звукорежисером великої кількості ближніх мікрофонів та невеликої кількості реверберації. Це знову таки впливає на різкість звучання високих частот, мідної групи та появи каніфолі у групі струнних інструментів. Підкреслюються акценти та кульмінаційні проведення в оркестрі. Також необхідно відзначити кращу якість використаних звукових технічних засобів, технологій цифрового запису тощо. Все це позначається на динамічному та частотному діапазоні фонограми, але тембральні та естетичні характеристики звукового образу композиції все ж таки залежать від звукорежисера, і це ми починаємо розуміти із кожним аналізом ще однієї звукорежисерської інтерпретації.

Об'єктивні параметри звукозапису наступні: загальне значення суб'єктивної гучності (Loudness Value) -19.02 LUFS; діапазон суб'єктивної гучності (Loudness Range) 21.50 LU; максимальне пікове значення (Max True Peak Level) - 0.34 dBTP, максимальна миттєва гучність (Max Momentary Loudness) -11.45 LUFS, а максимальна короткочасна гучність (Max Short Term Loudness) -12.19 LUFS;

Верхнє значення середньоквадратичного рівня інтенсивності звучання фонограми дорівнює -11-12 dB.

Амплітудно-частотна характеристика має спад в сторону низьких від 80-200 Гц, а в сторону високих від 500 Гц – отже параметри також не відрізняються суттєво від інших записів.

Звукозапис 5-ї симфонії П. Чайковського фірми «Комора» (2002, С. Стадлер) здійснювався звукорежисером за допомогою двох загальних та декількох ближніх мікрофонів, що були встановлені по групах інструментів оркестру. За рахунок трохи збільшеної відстані інструмент-мікрофон загальний звук стає більш об'ємним, оркестр знаходиться в єдиному просторі, хоч й загальна тембральна характеристика містить меншу кількість високих частот, що позначається на прозорості звуку.

Об'єктивні параметри звукозапису такі: загальне значення суб'єктивної гучності (Loudness Value) -17.85 LUFS; діапазон суб'єктивної гучності (Loudness Range) 22.80 LU; максимальне пікове значення (Max True Peak Level) -0.51 dBTP, максимальна миттєва гучність (Max Momentary Loudness) -11.45 LUFS, а максимальна короткочасна гучність (Max Short Term Loudness) -12.19 LUFS;

Верхнє значення середньоквадратичного рівня інтенсивності звучання фонограми дорівнює -10 dB.

Спад амплітудно-частотної характеристики починається від 250-100 Гц в бік низьких частот, та від 500 Гц в бік високих. Тобто присутня менша насиченість загальної тембральної картини фонокомпозиції в зоні низьких частот, що може відповідати саме концертним звукозаписам.

Загальний тембр звукової композиції та її динамічний діапазон, амплітудно-частотна характеристика схожі на параметри інших фонограм, що вказує на проведений мастеринг. Однак є ще один важливий момент, який стосується основних частотних діапазонів та обертонів музичних інструментів, які розташовані в зоні 100-800-1200 Гц. Насичений інструментами оркестр має свою характерну обвідну миттєвого спектру, що і можна спостерігати на прикладі звукозаписів першої частини симфонії №5 П. І. Чайковського. Доказом такої думки є порівняльний аналіз обвідної миттєвого спектру сучасної музичної композиції М. Джагера, в якій основний піковий рівень за амплітудою припадає на 50-100 Гц, звідки починається поступовий спад в сторону високих частот.

Проте не зважаючи на схожі амплітудно-частотні характеристики звукозаписів, у кожній фонокомпозиції проявляється характер творчо-

технологічної інтерпретації звукорежисера. Головними її ознаками стають тембр, динаміка, плановість музичних джерел звуку, на які впливають характер звучання звукотехнічних засобів, різновид технології, обраної звукорежисером в процесі творчої діяльності.

Додаток Д.

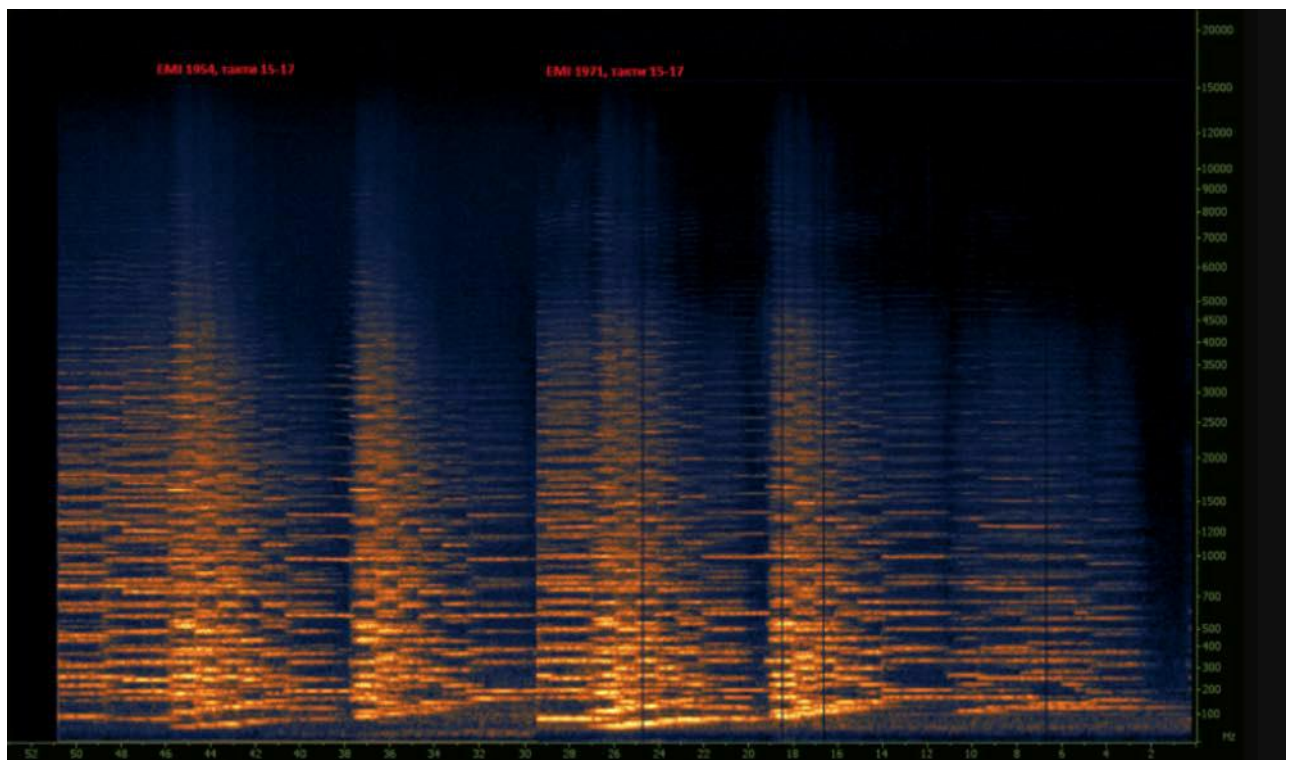
Творчо технологічний аналіз на прикладі звукозаписів:

П. Чайковський, симфонія №5, Ч.1; Б. Лятошинський, симфонія №3, Ч.1.

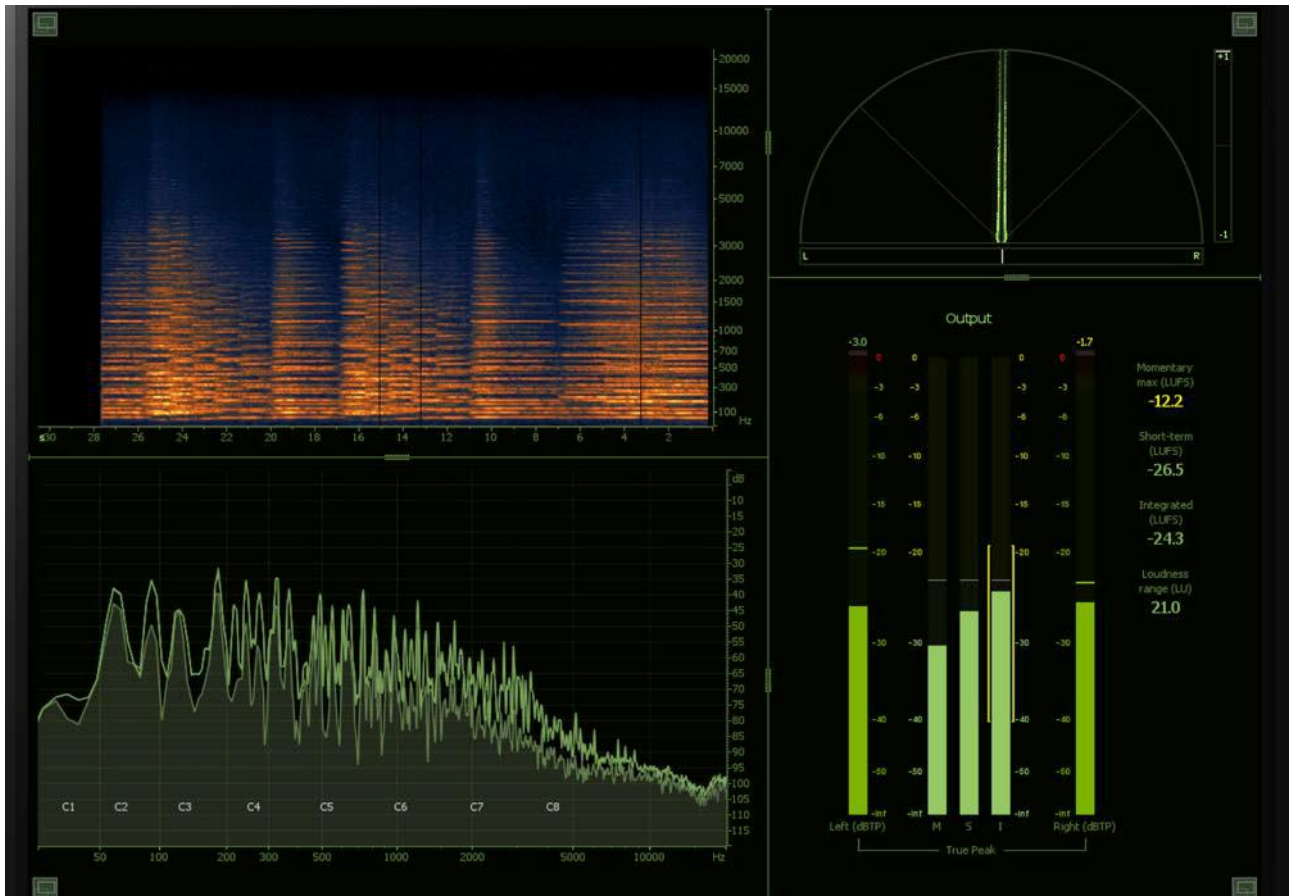
Під час здійснення творчої діяльності звукорежисер за допомогою звукотехнічних засобів впливає на музичний баланс, акустично-просторову характеристику, тембральний баланс, амплітудно-частотну характеристику музичних інструментів та ансамблів, а також динамічний діапазон звукозапису.

Додаток Д.1.

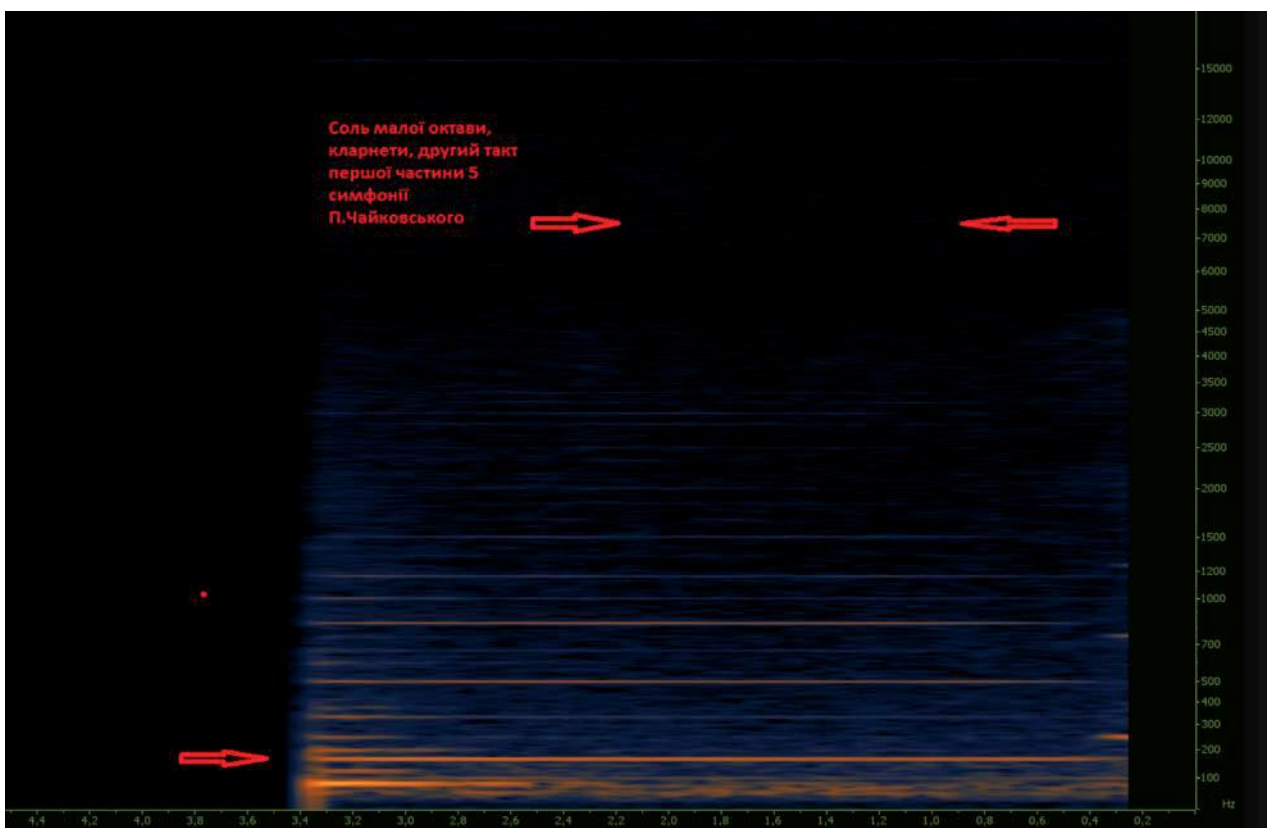
Об'єктивний моніторинг тонального і тембрального балансу, фоноформацій, музичні інструменти та групи інструментів



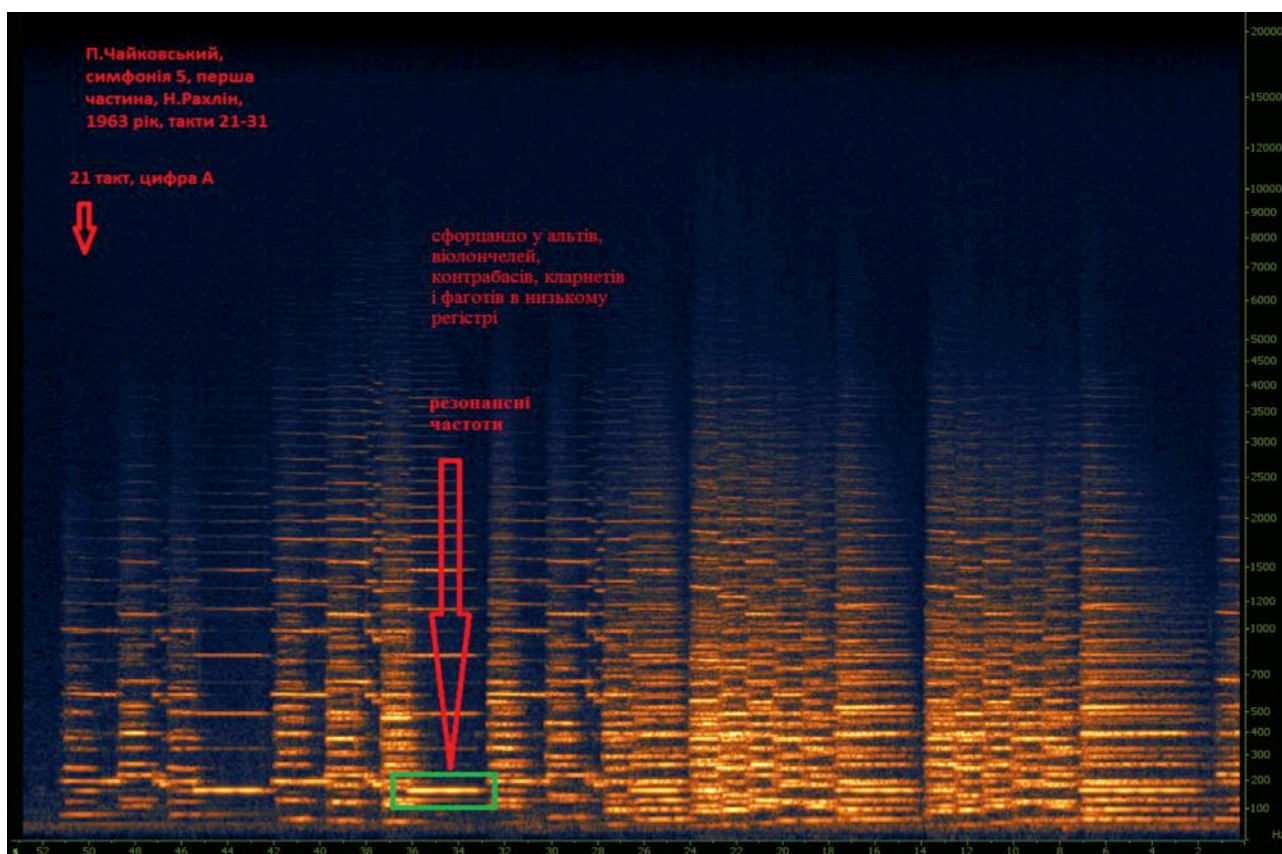
(Рис. Д.1.1.) П.Чайковський, Симф. №5, ЕМІ, 1954 та 1971, Г.Караян, Ч.1., такти №15-17, хорал групи струнних інструментів.



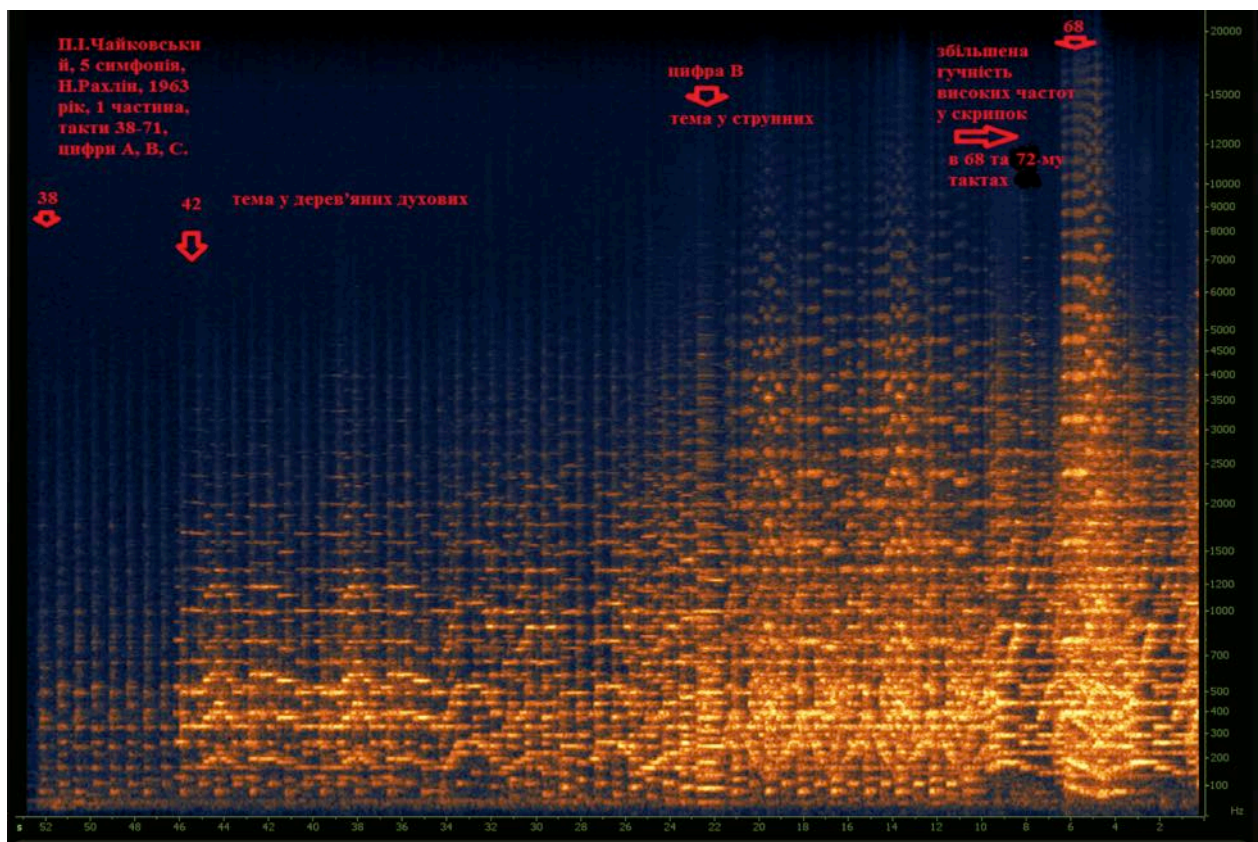
(Рис. Д.1.2.) П.Чайковський, Симф. №5, ЕМІ, 1954, Г.Караян, Ч.1., такти №15-20, хорал групи струнних інструментів.



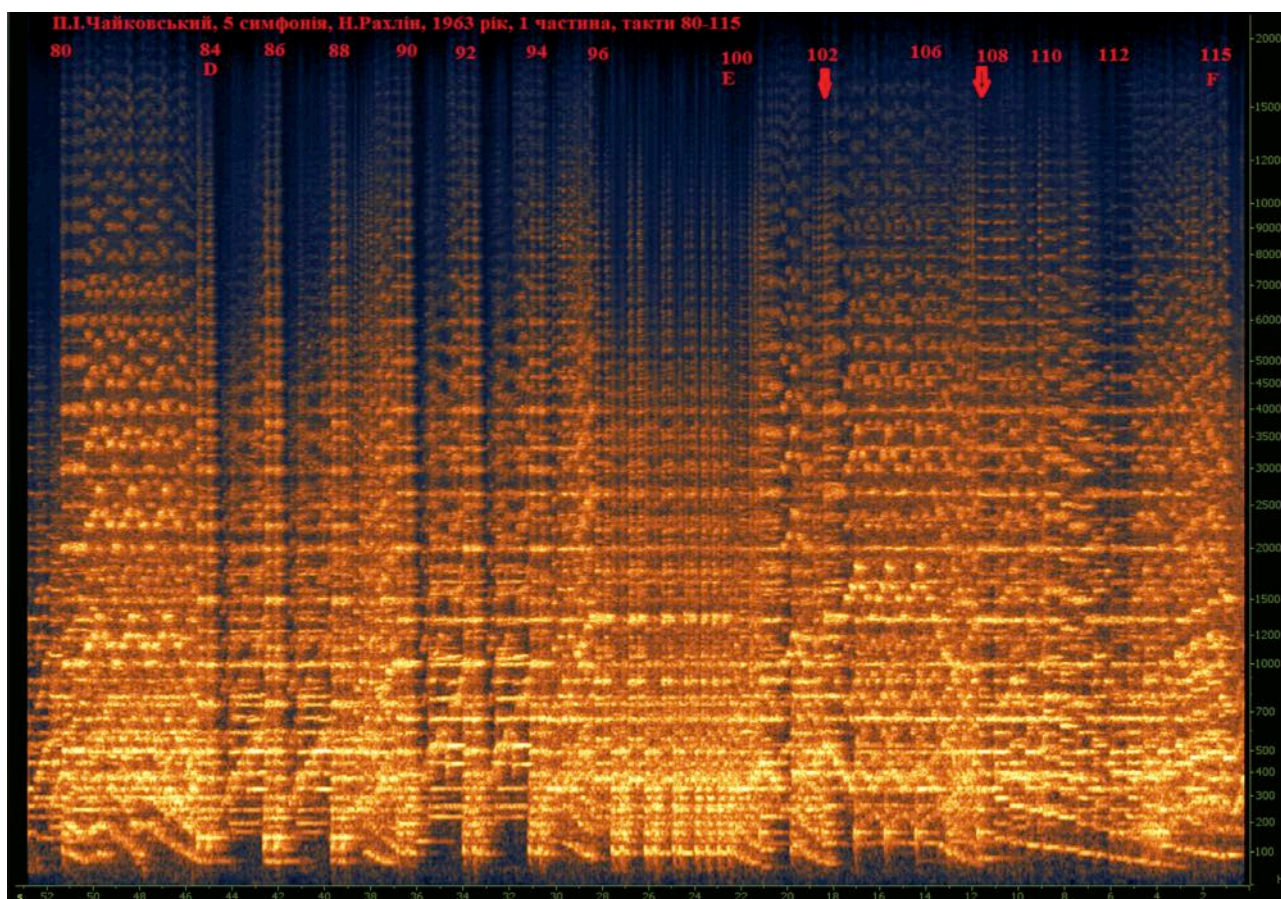
(Рис. Д.1.3.) П.Чайковський, Симф. №5, ЕМІ, 1971, Г.Караян, Ч.1., такт №2, кларнети, нота "Соль".



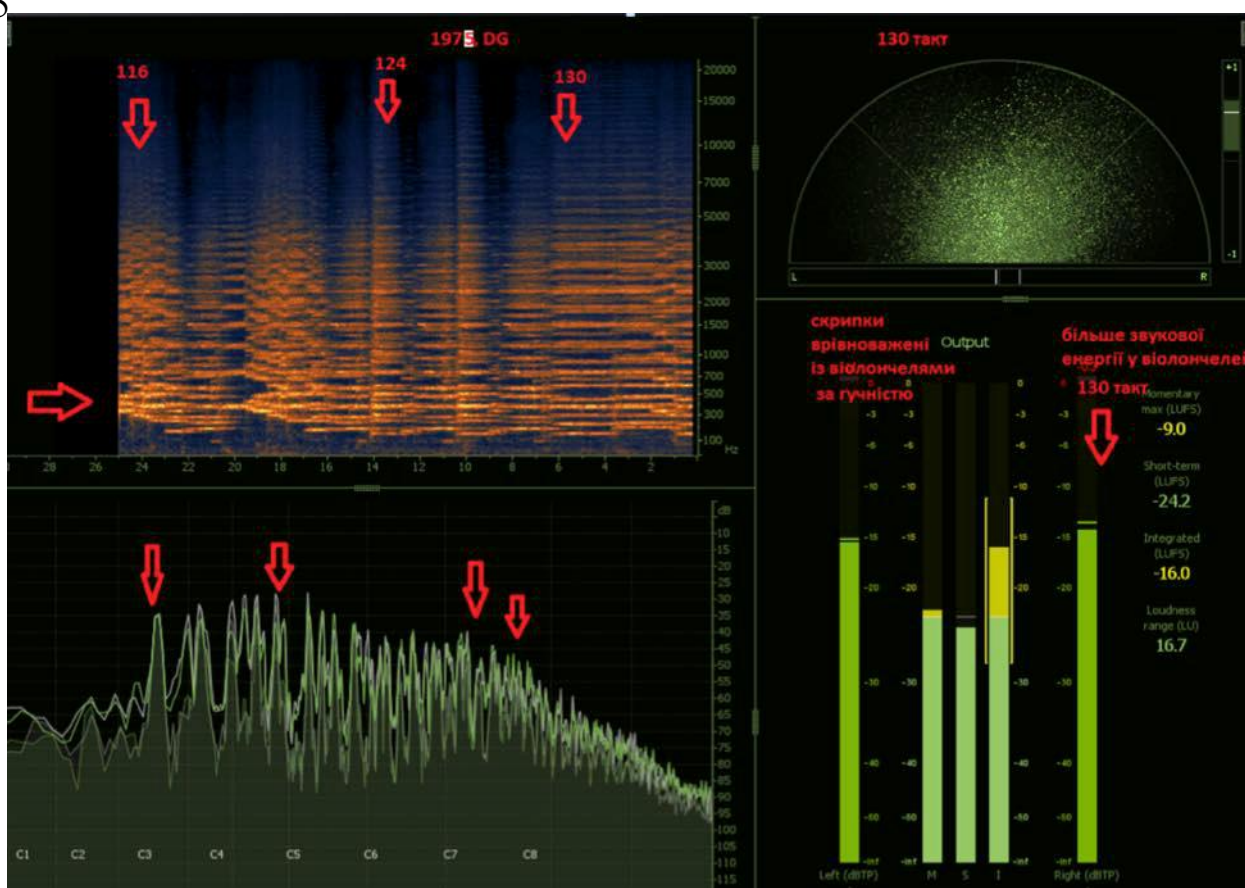
(Рис. Д.1.4.). П.Чайковський, симф., №5, РБРЗ, 1963, Н.Рахлін, Ч.1., такти №21-31, кларнети, хорал групи струнних інструментів



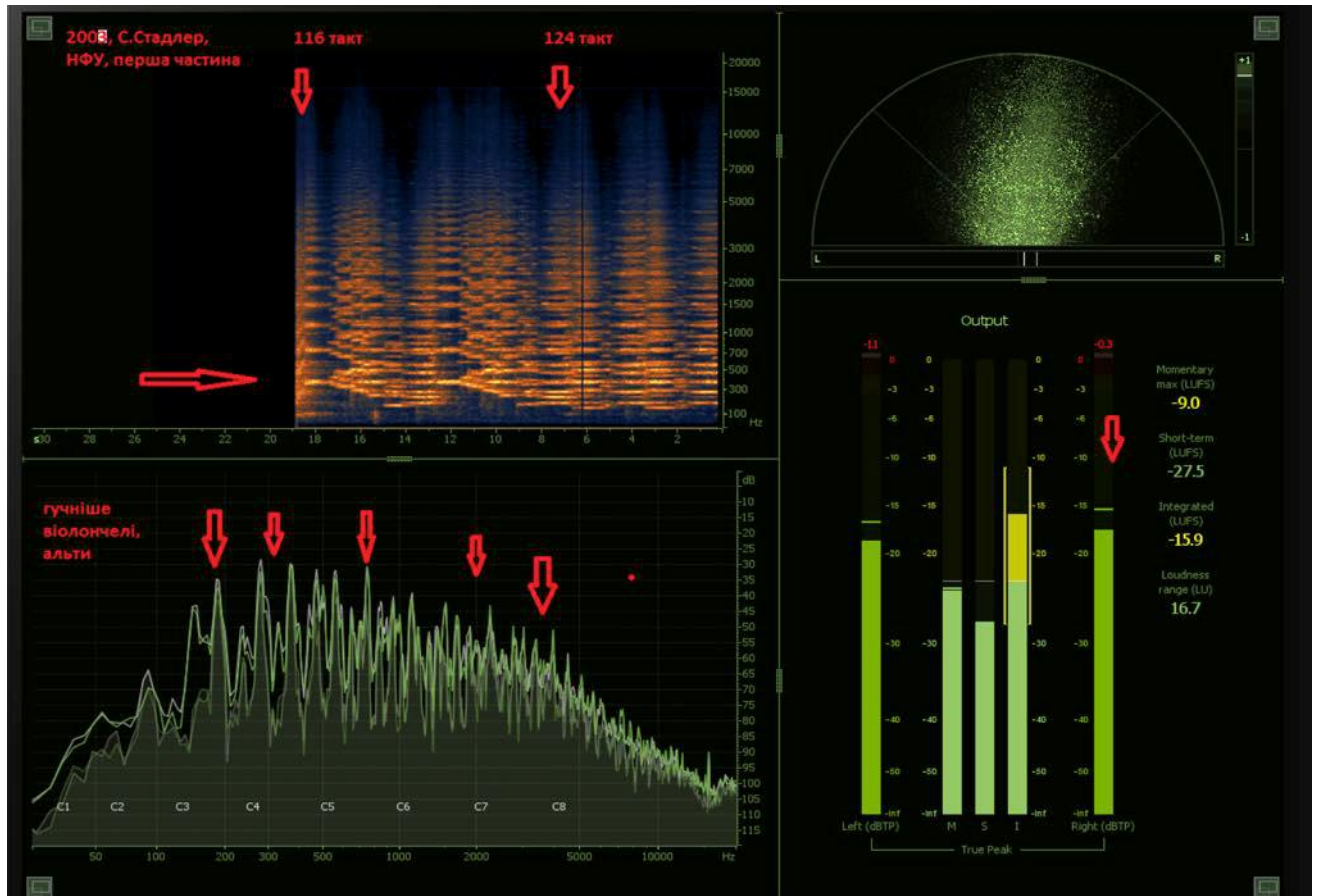
(Рис. Д.1.5.). П.Чайковський, Симф. №5, РБРЗ, 1963, Н.Рахлін, Ч.1., такти №38-71.



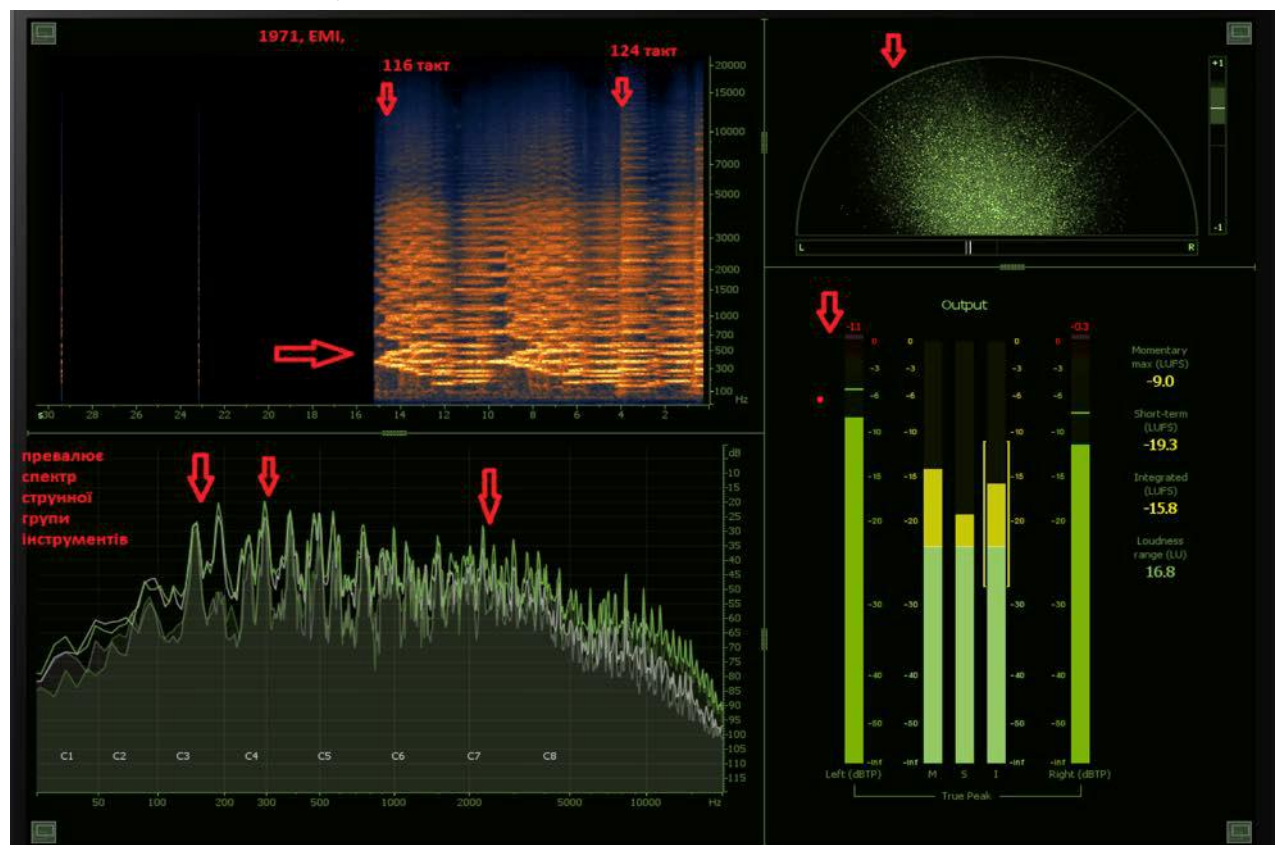
(Рис. Д.1.6.). П.Чайковський, Симф. №5, РБРЗ, 1963, Н.Рахлін, Ч.1., такти №80-115



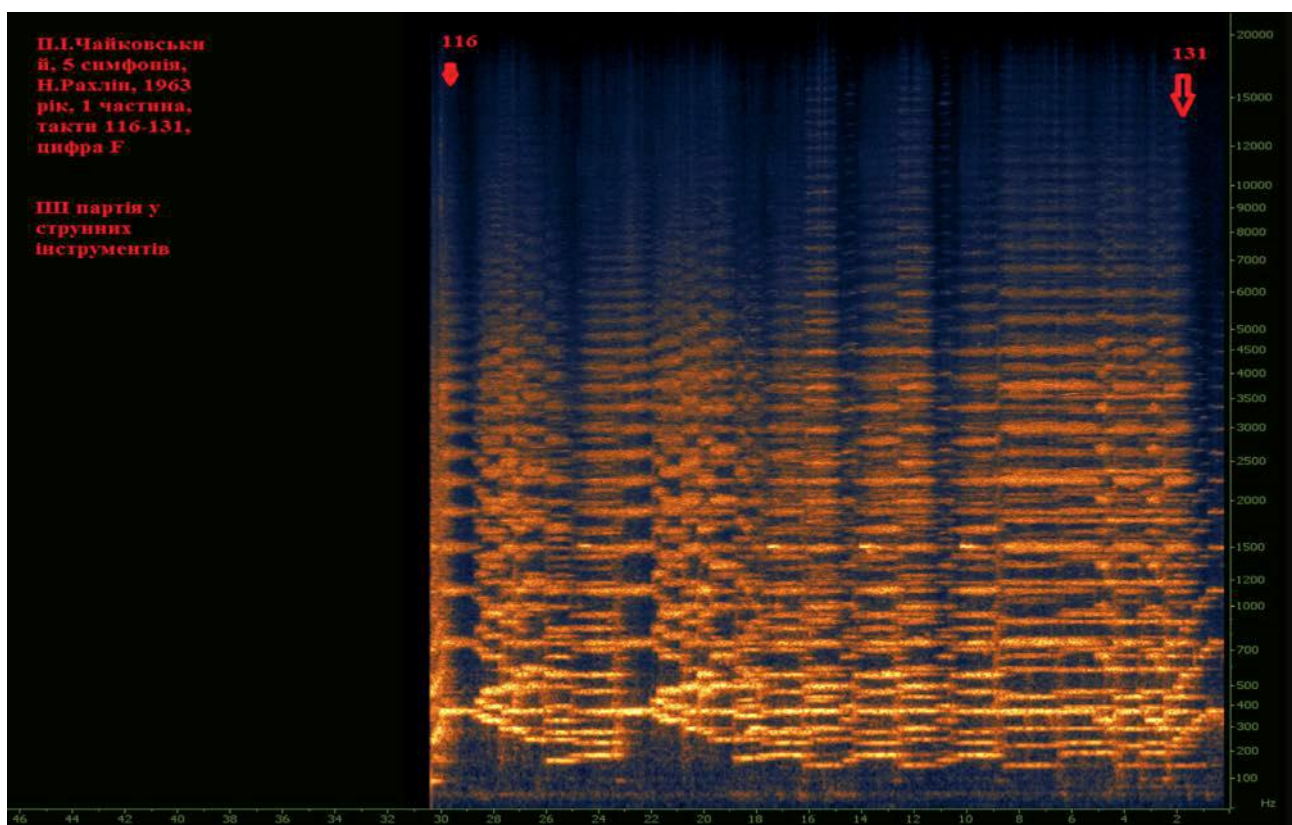
(Рис. Д.1.7.). П.Чайковський, Симф. №5, 1975, DG, Г.Караян, Ч.1., такти №116-132, П.П., вступ.



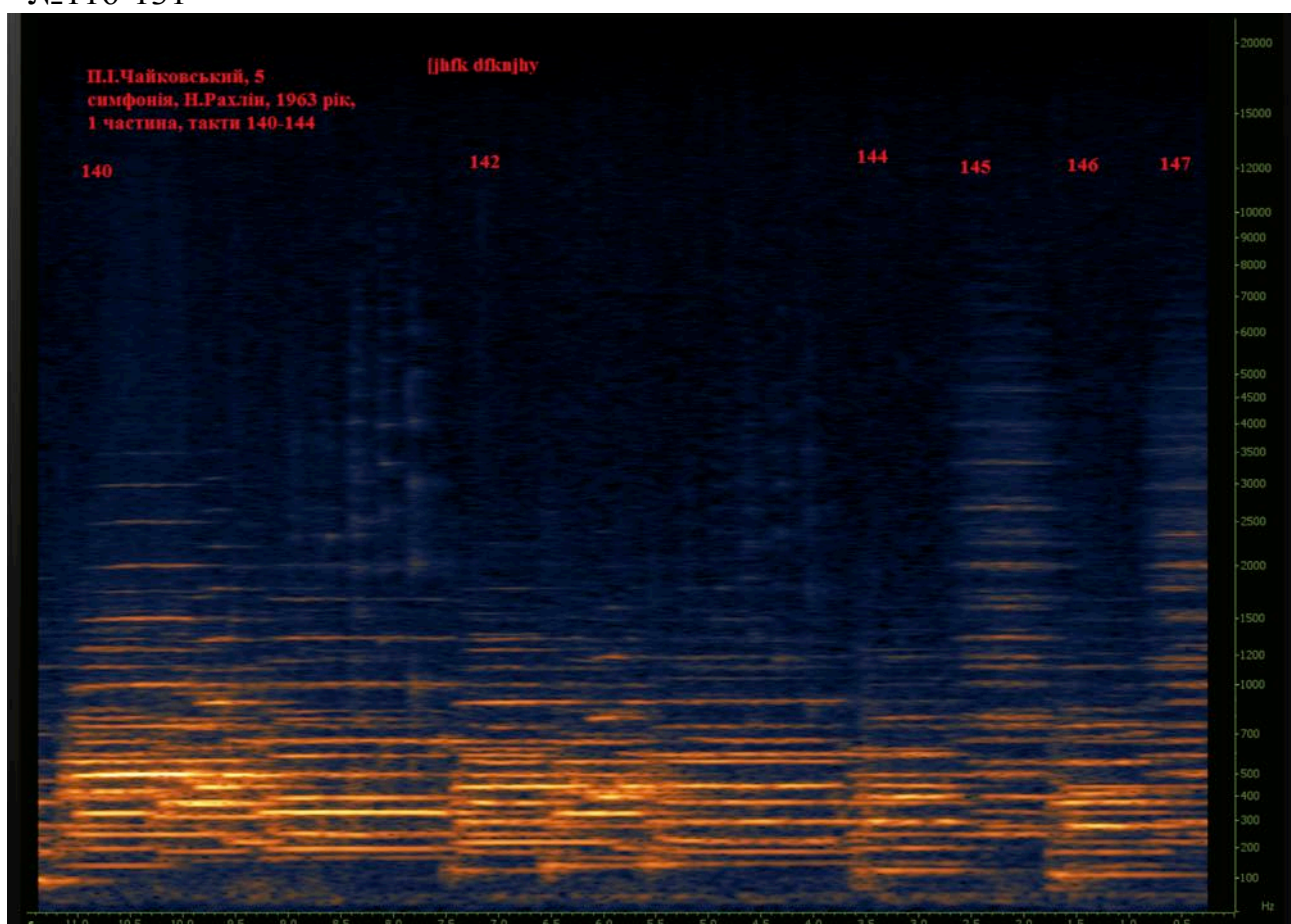
(Рис. Д.1.8). П.Чайковський, Симф. №5, 2003, НФУ, С.Стадлер, Ч.1., такти №116-124, П.П., вступ.



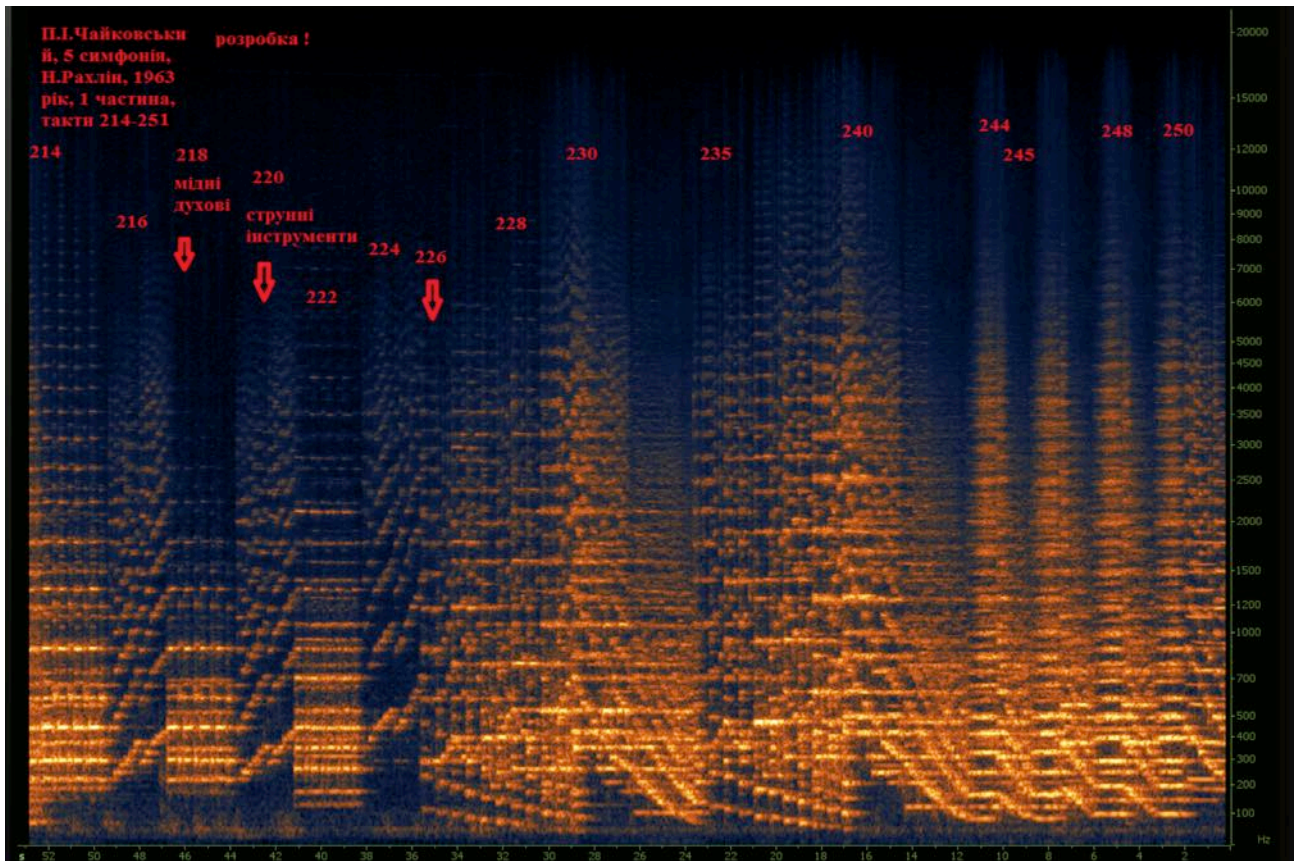
(Рис. Д.1.9). П.Чайковський, Симф. №5, 1971, ЕМІ, Г.Караян, Ч.1., такти №116-124, кларнети, П.П., вступ.



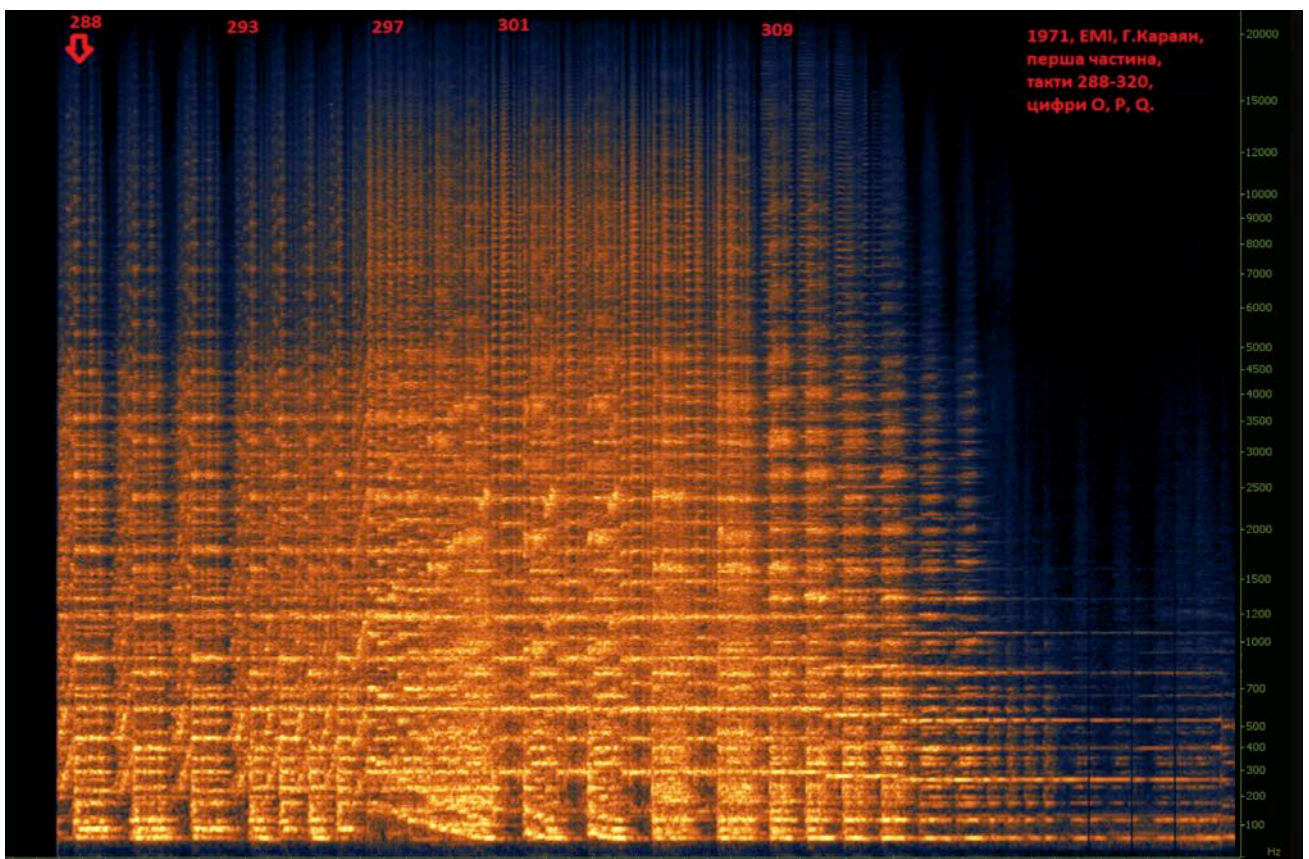
(Рис. Д.1.10.). П.Чайковський, Симф. №5, РБРЗ, 1963, Н.Рахлін, Ч.1., такти №116-131



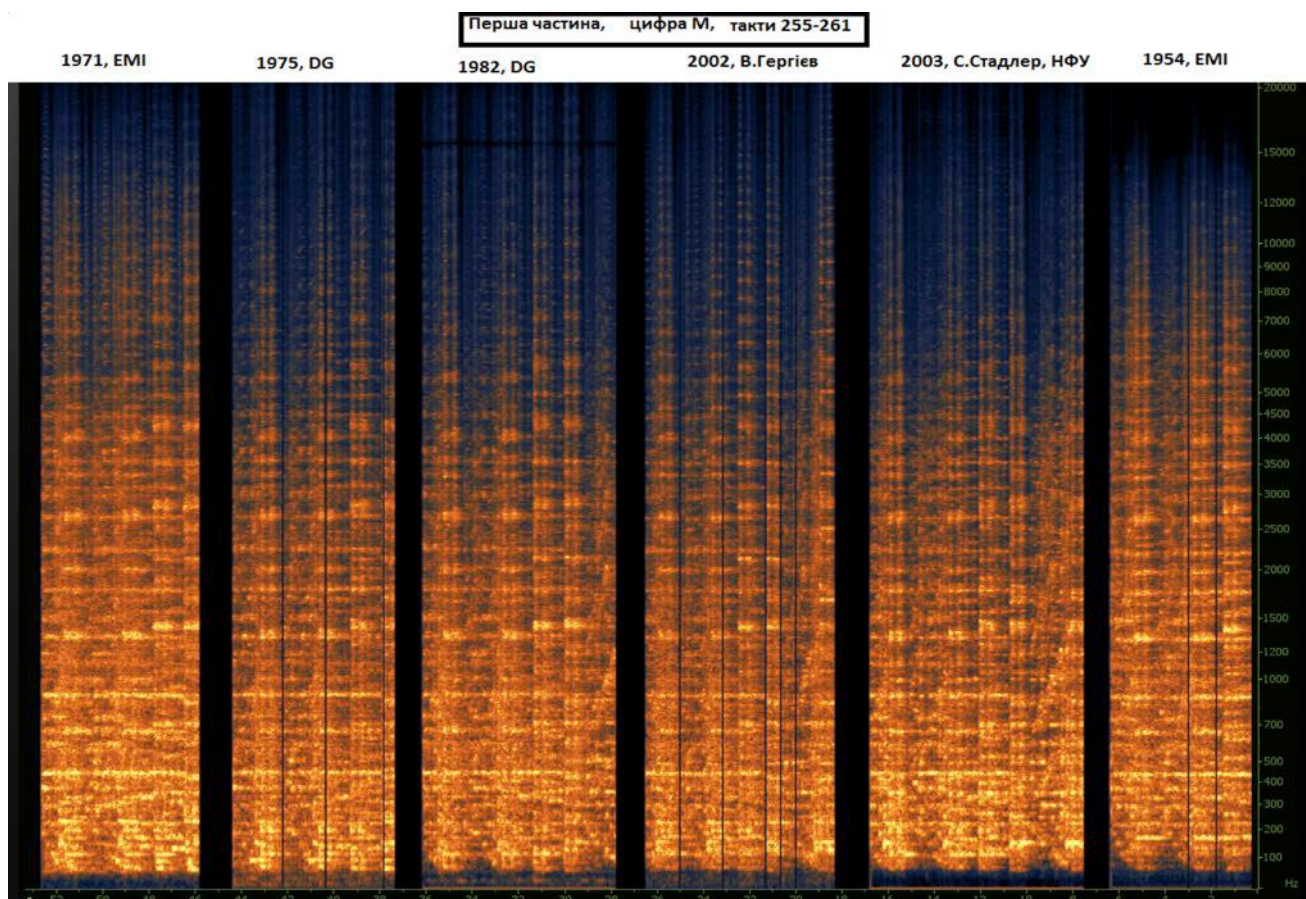
(Рис. Д.1.11.). П.Чайковський, Симф. №5, РБРЗ, 1963, Н.Рахлін, Ч.1., такти №140-147, валторни.



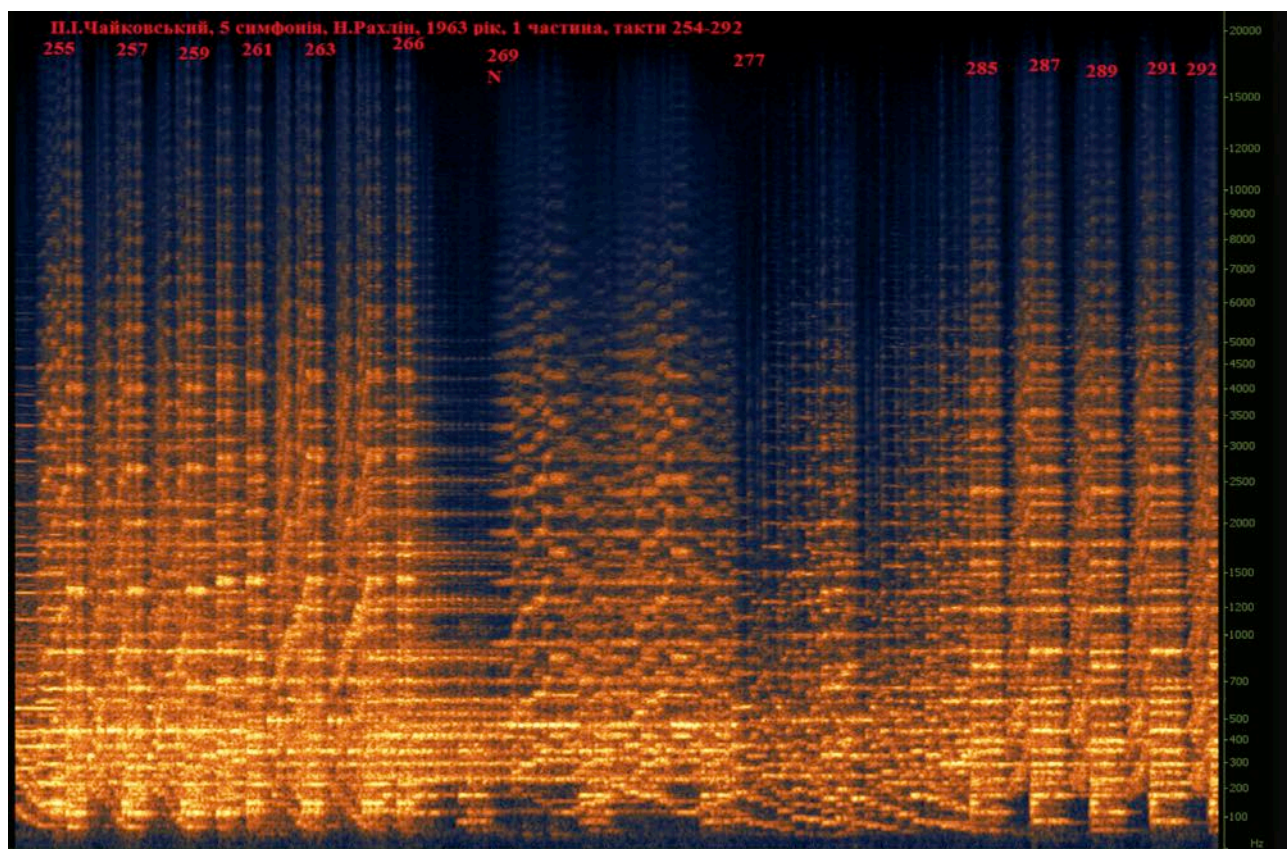
(Рис. Д.1.12.). П.Чайковський, Симф №5, РБРЗ, 1963, Н.Рахлін, Ч.1., такти №214-251, групи струнних та духових інструментів



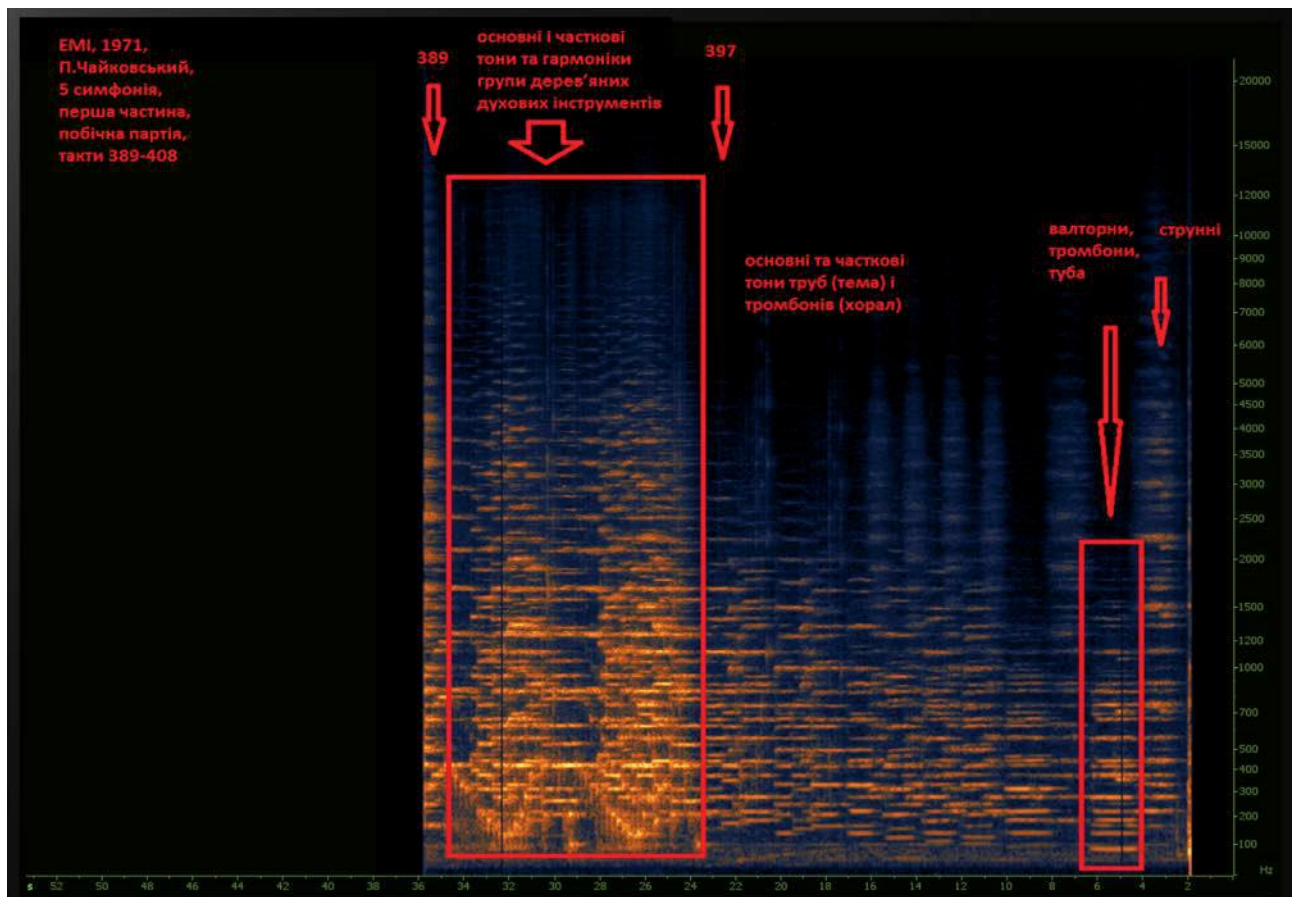
(Рис. Д.1.13.). П.Чайковський, Симф. №5, ЕМІ, 1971, Г.Караян, Ч.1., такти №288-320



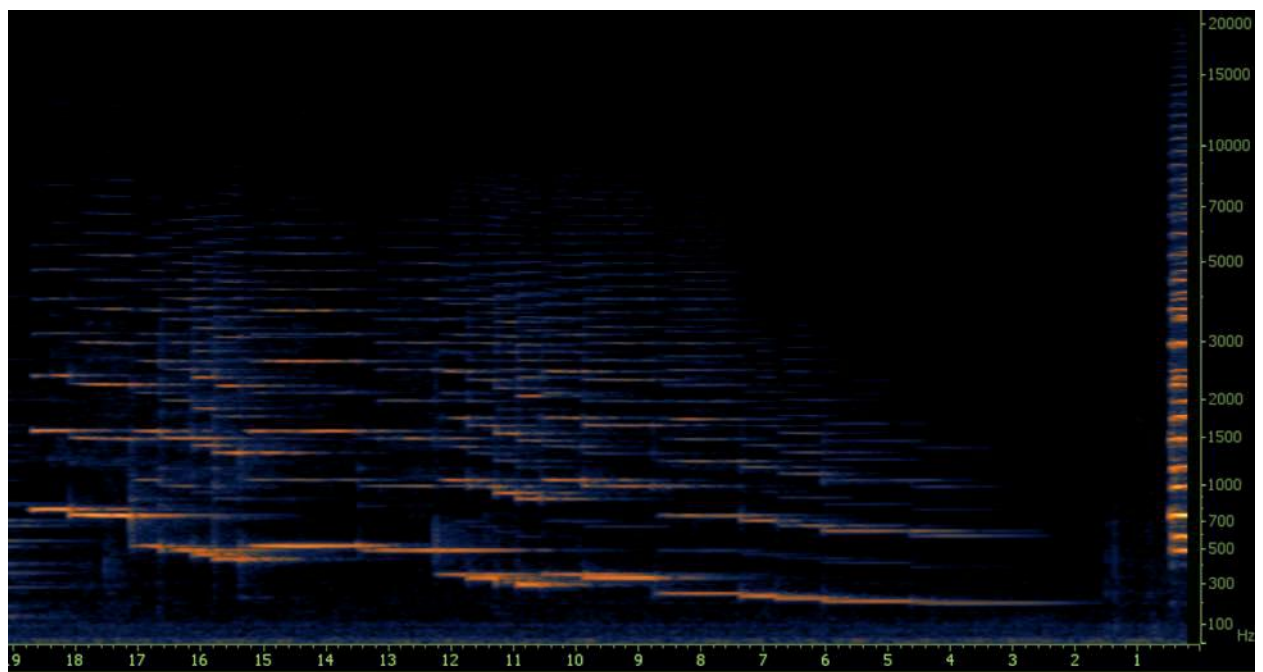
(Рис. Д.1.14.). П.Чайковський, Симф. №5, Ч.1., такти №255-261



(Рис. Д.1.15.). П.Чайковський, Симф. №5, РБРЗ, 1963, Н.Рахлін, Ч.1., такти №254-292

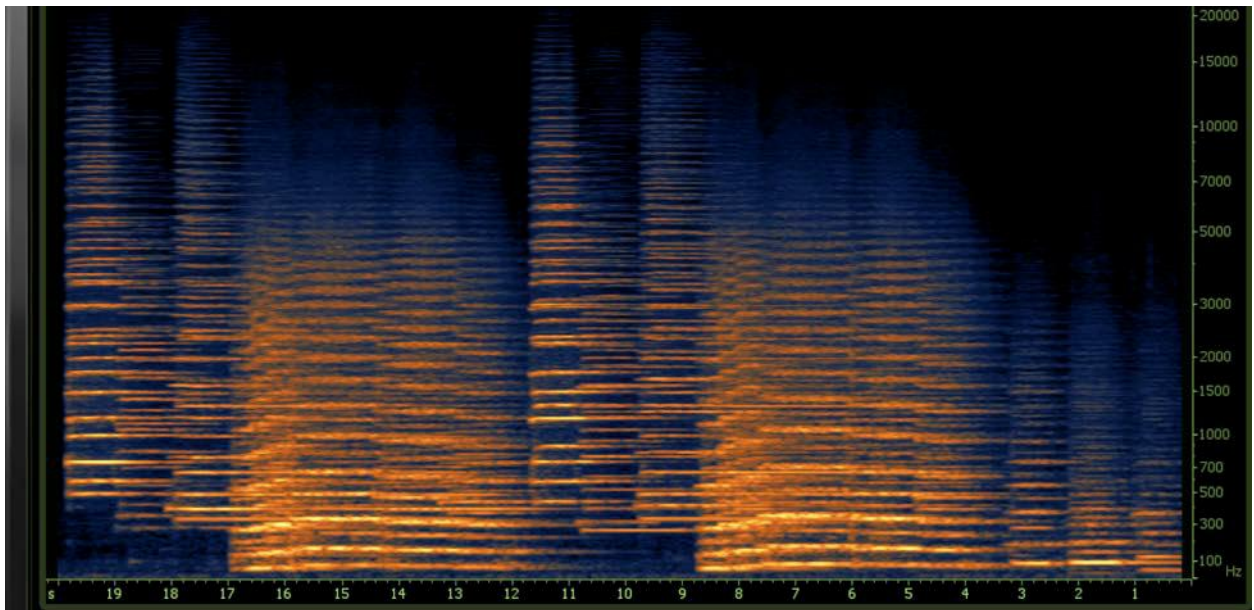


(Рис. Д.1.16.). П.Чайковський, Симф. №5, ЕМІ, 1971, Г.Караян, Ч.1., такти №389-408

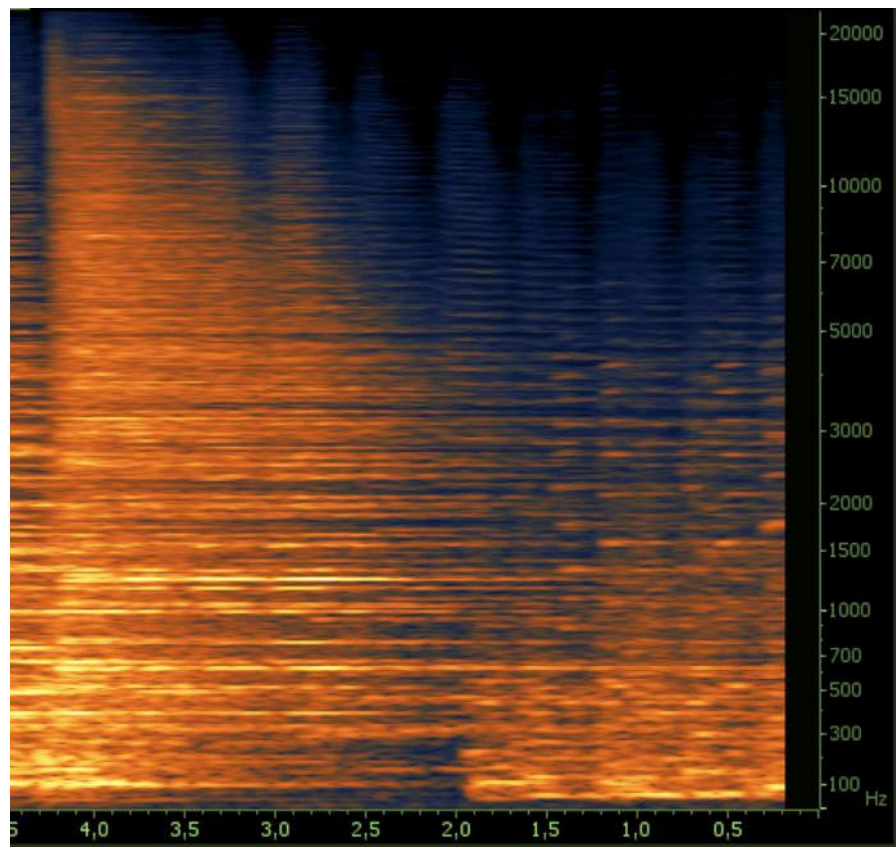


(Рис. Д.1.17.). Б.Лятошинський, Симфонія №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1, такти №20-23, соло першого кларнету.

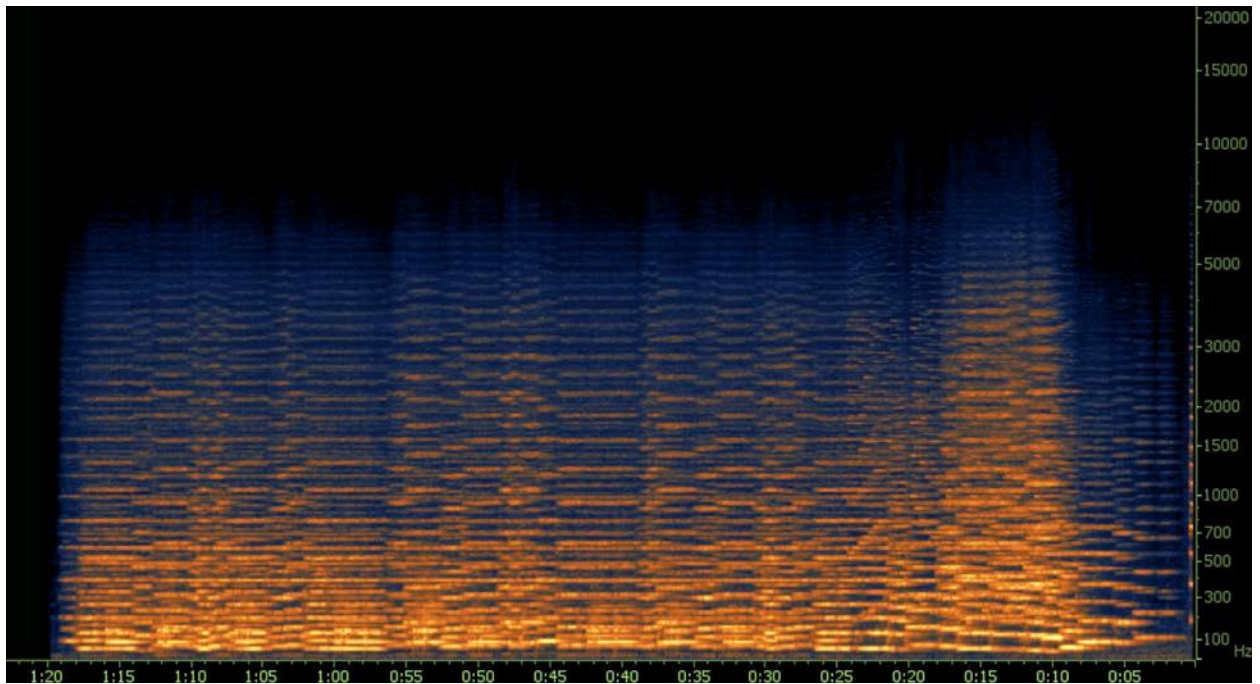
Гармонічні складові мідних духових в спектрі більш ярко виражені (виокремленні), займають меншу ширину частотної смуги ніж струнні інструменти, які ближче до мікрофонів й більш насичені за тембром.



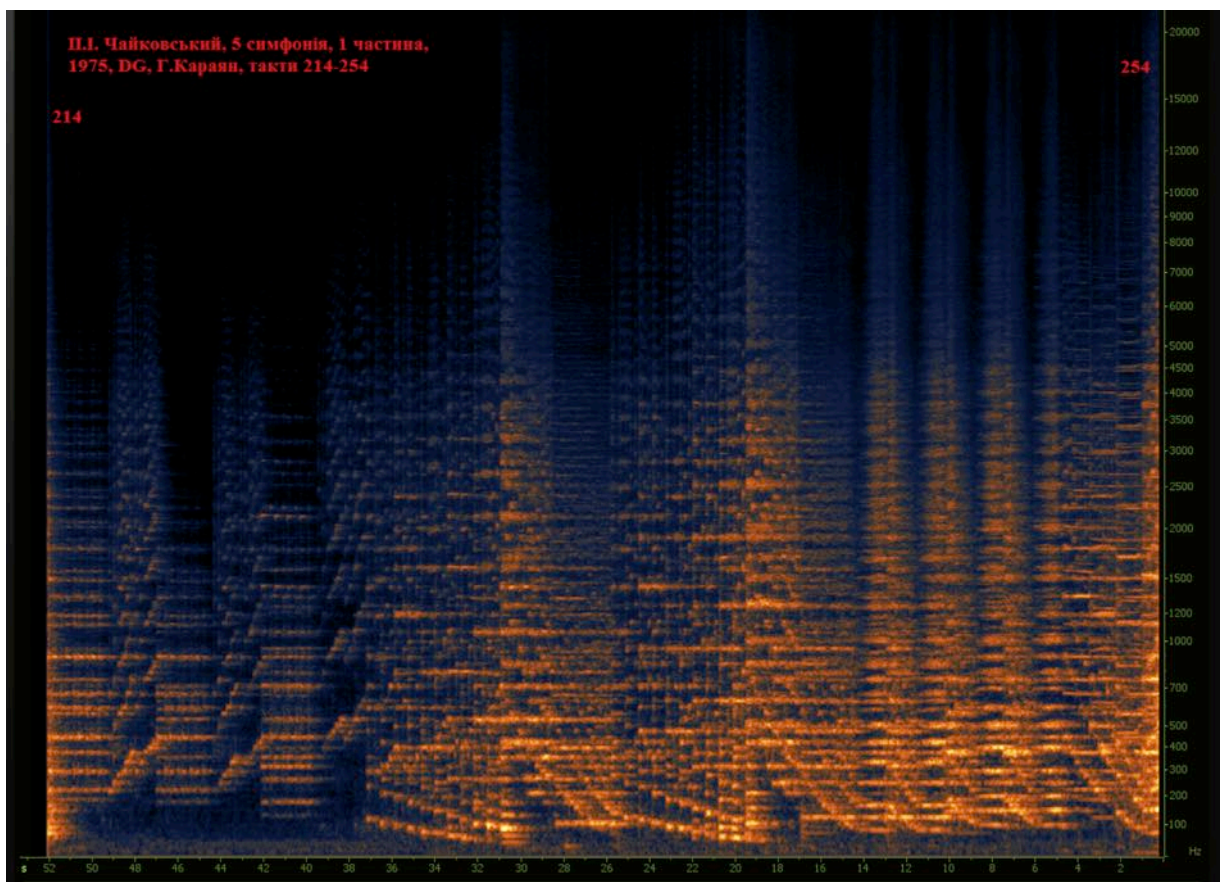
(Рис. Д.1.18.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, ч.1, такти №24-28, тема зла.



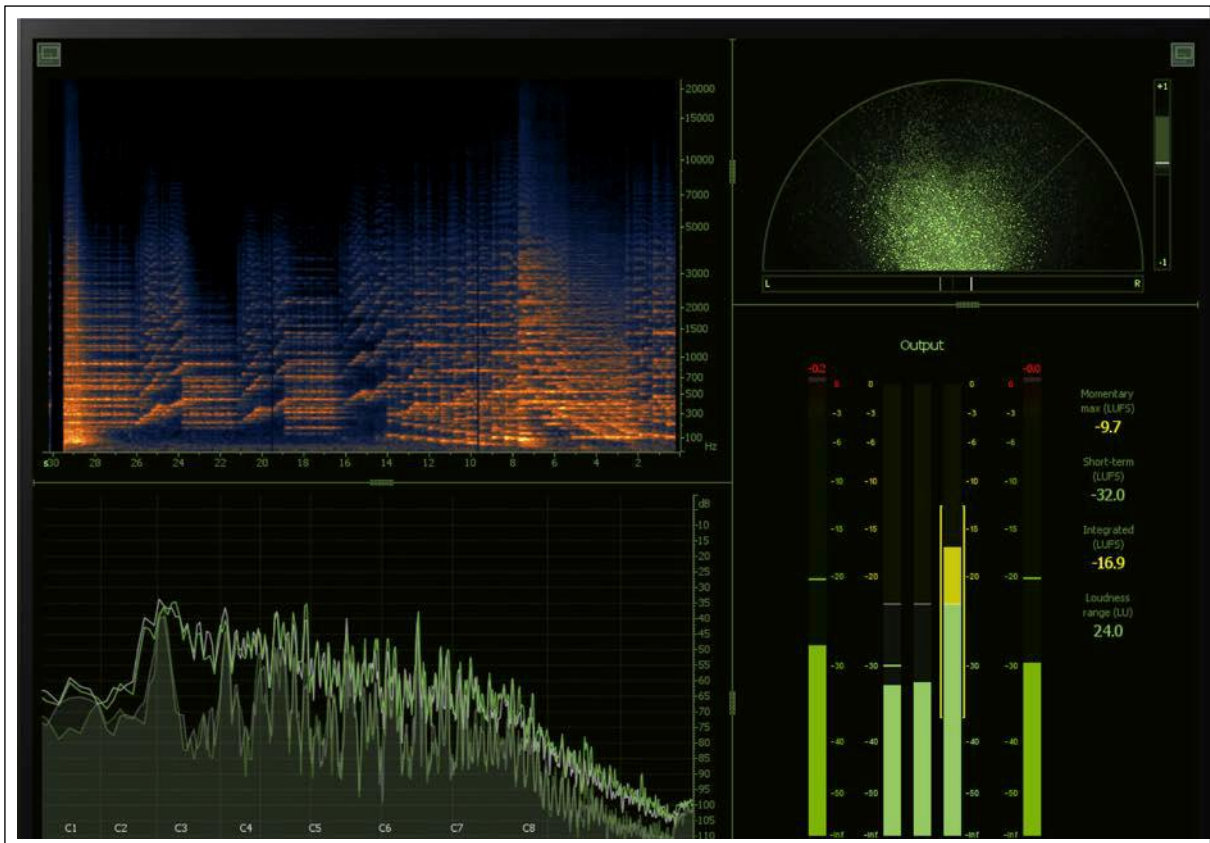
(Рис. Д.1.19.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1, такти №170, piatti



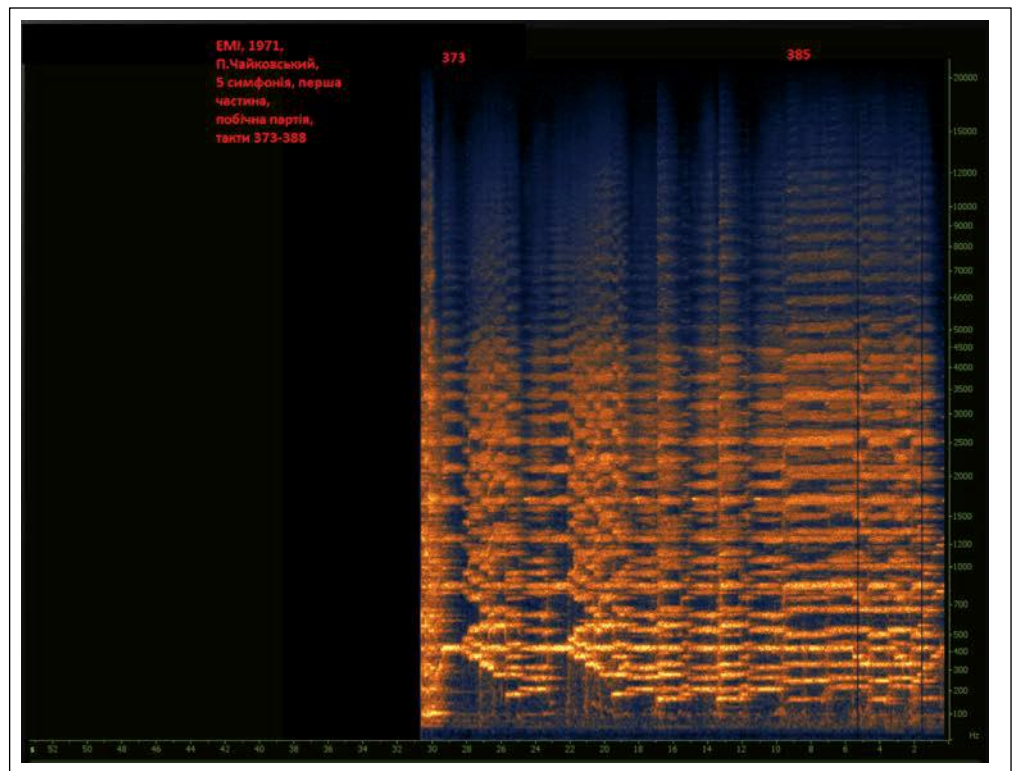
(Рис. Д.1.20.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, ч.1, такти №204-222, П.П.



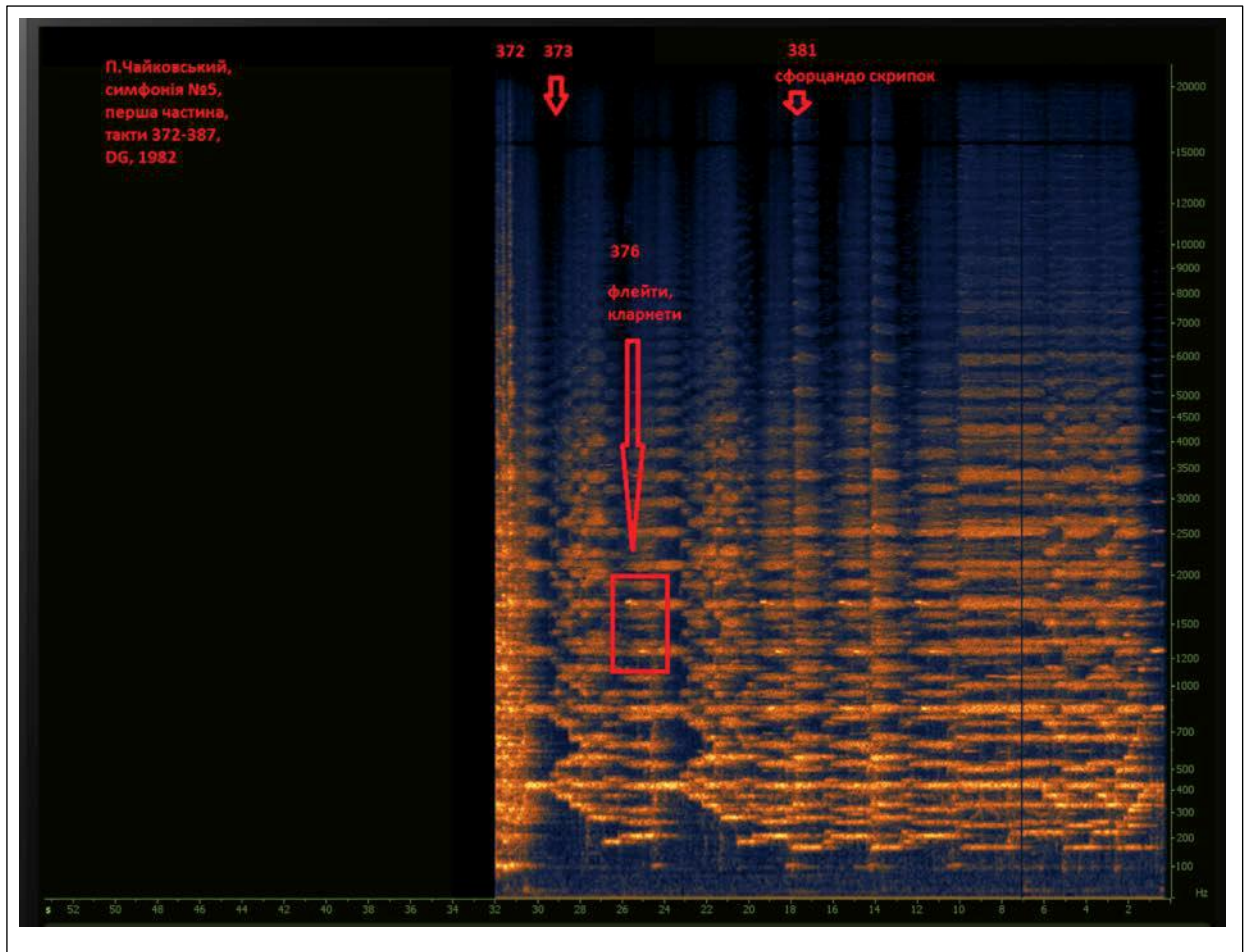
(Рис. Д.1.21.). П.Чайковський, Симф. №5, 1975, DG, Г.Караян, Ч.1., такти №214-254.



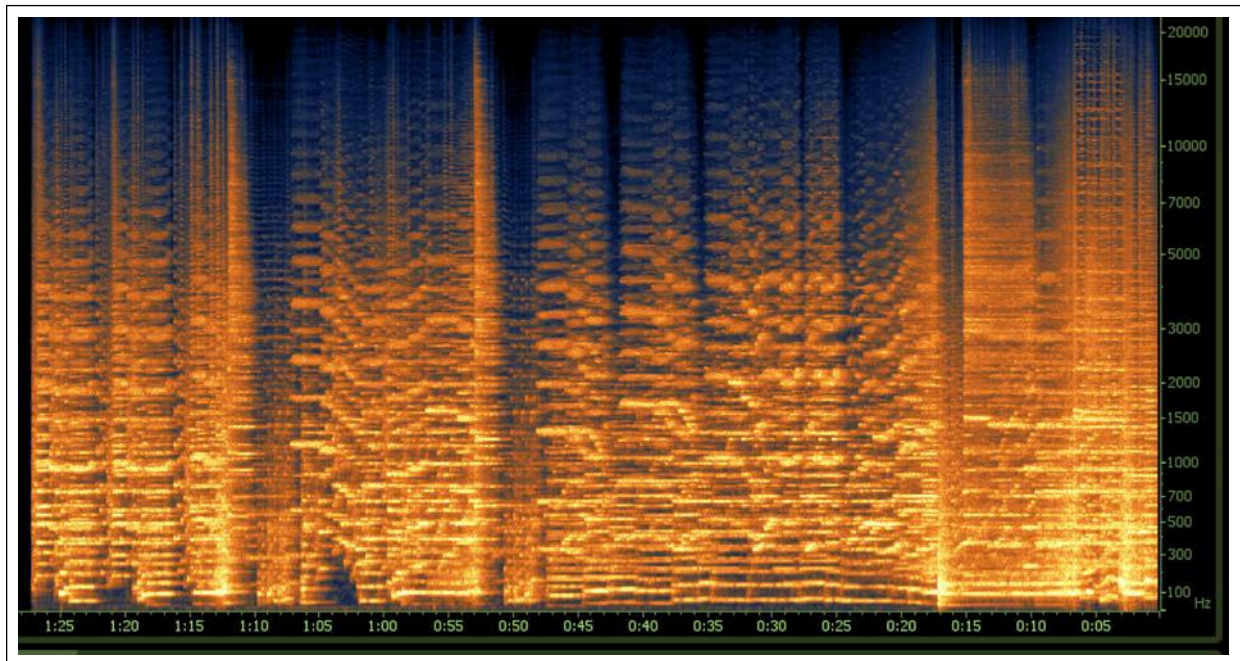
(Рис. Д.1.22.). П.Чайковський, Симф. №5, DG, Г.Караян, Ч.1., такти №214-237.



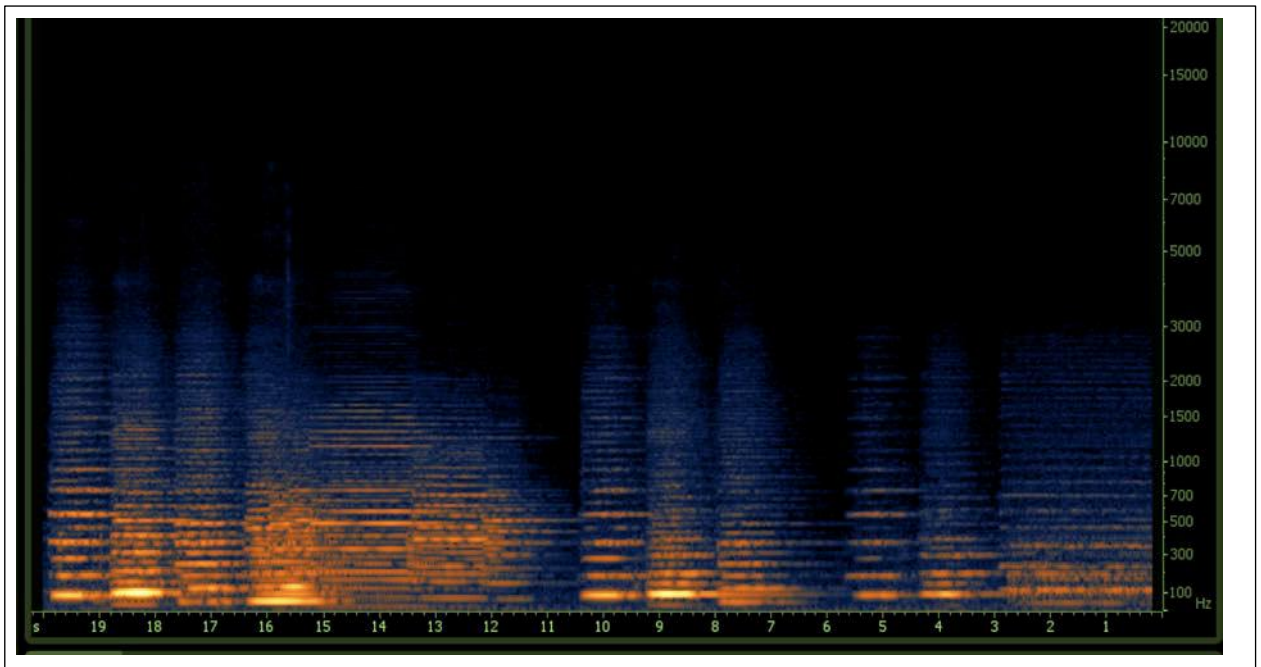
(Рис. Д.1.23.). П.Чайковський, Симф. №5, EMI, 1971, Г.Караян, Ч.1., такти №373-388



(Рис. Д.1.24.). П. Чайковський, Симф. №5, 1982, DG, Г. Караян, Ч.1., такти №373-388.



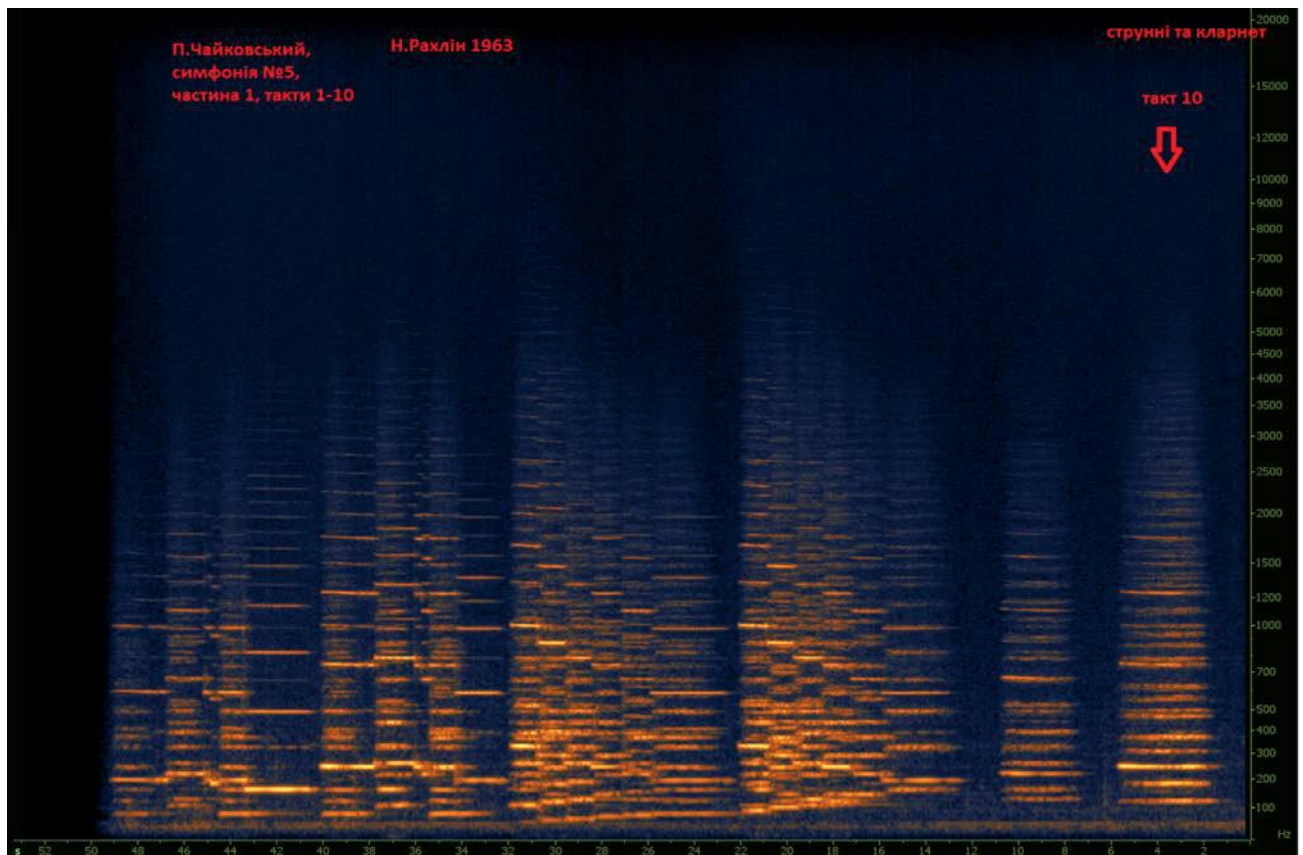
(Рис. Д.1.25.). Б. Лятошинський, Симф. №3, Т. Кучар, Л. Бильчинський, БЗЗ НРУ, 1993, ч.1, такти №167-190.



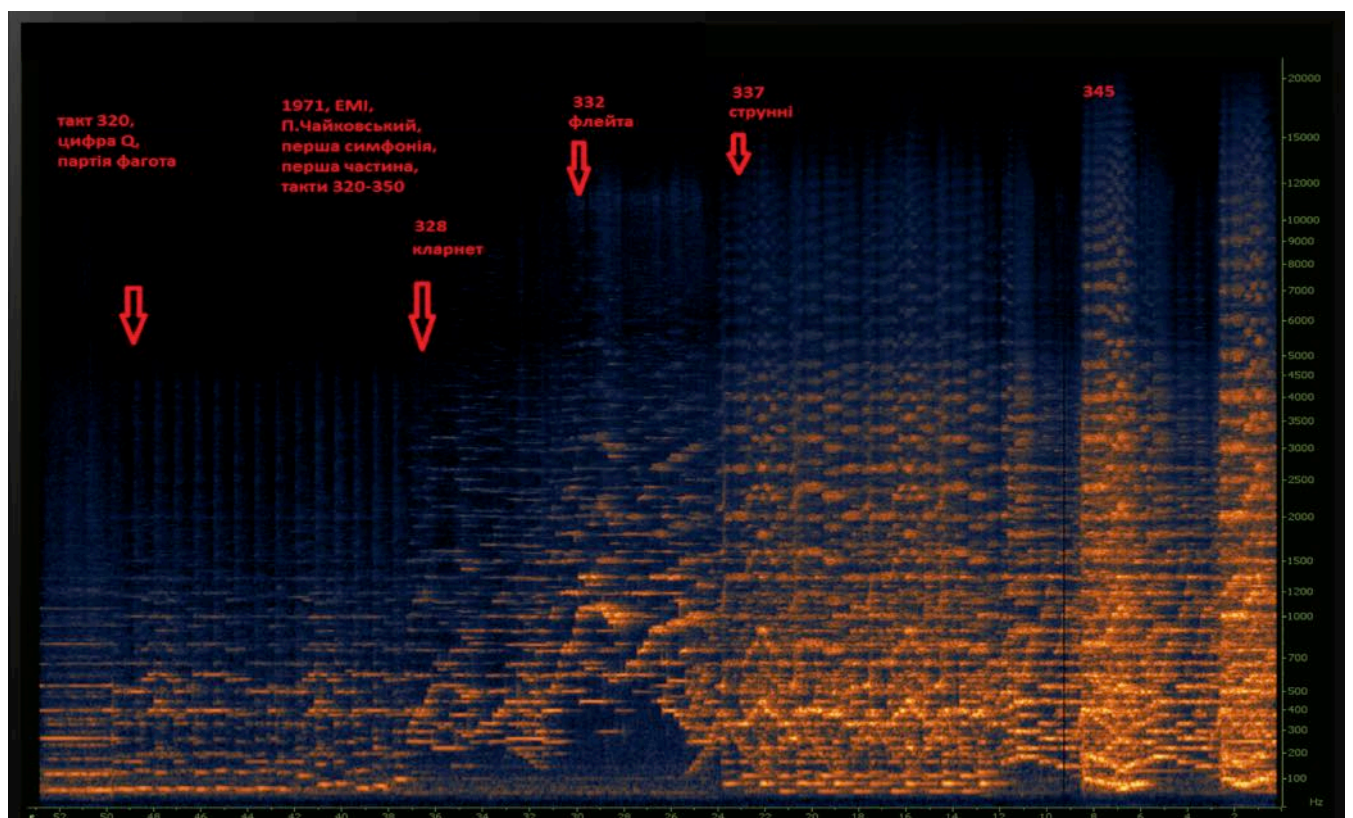
(Рис. Д.1.26.). Б.Лятошинський, Симфонія №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, БЗЗ НРУ, 1993, ч.1, такти №10-14.

Додаток Д.2.

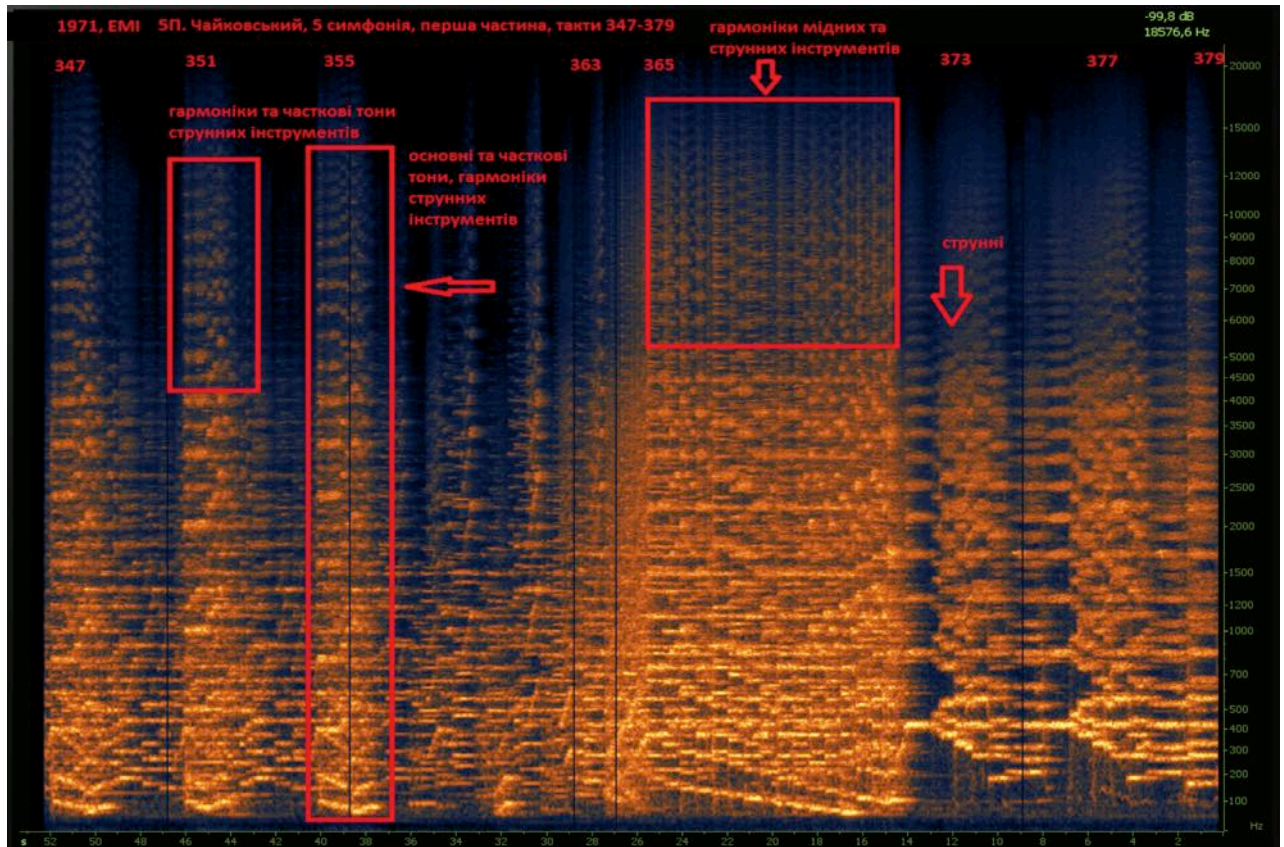
Об'єктивний моніторинг музичного та тембрального балансу між групами інструментів, а також визначення відстані від мікрофону до джерела звуку, яке записується.



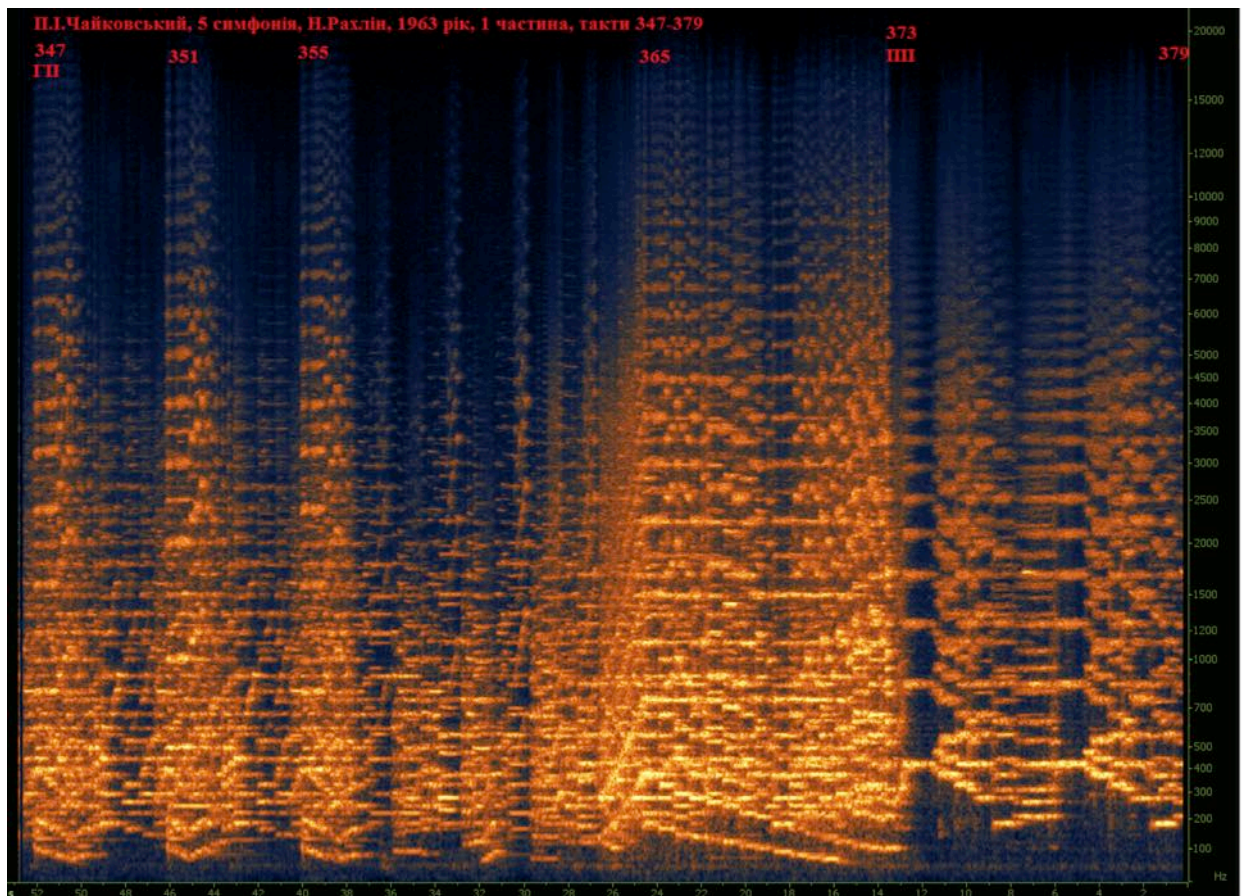
(Рис. Д.2.1.) П.Чайковський, Симф. №5, РБРЗ, 1963, Н.Рахлін, Ч.1., такти №1-10, кларнети, хорал струнних.



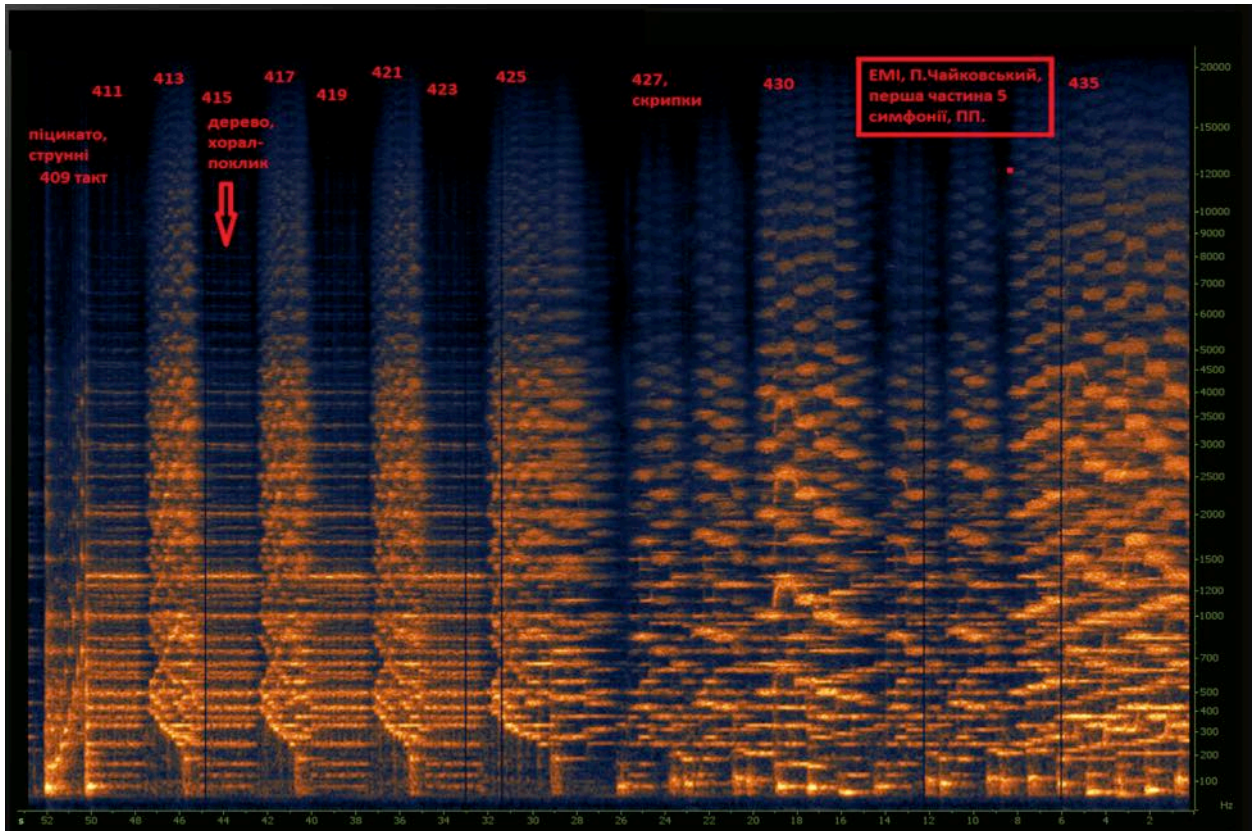
(Рис. Д.2.2.) П.Чайковський, Симф. №5, EMI, 1971, Г.Караян, Ч.1., такти №320-350



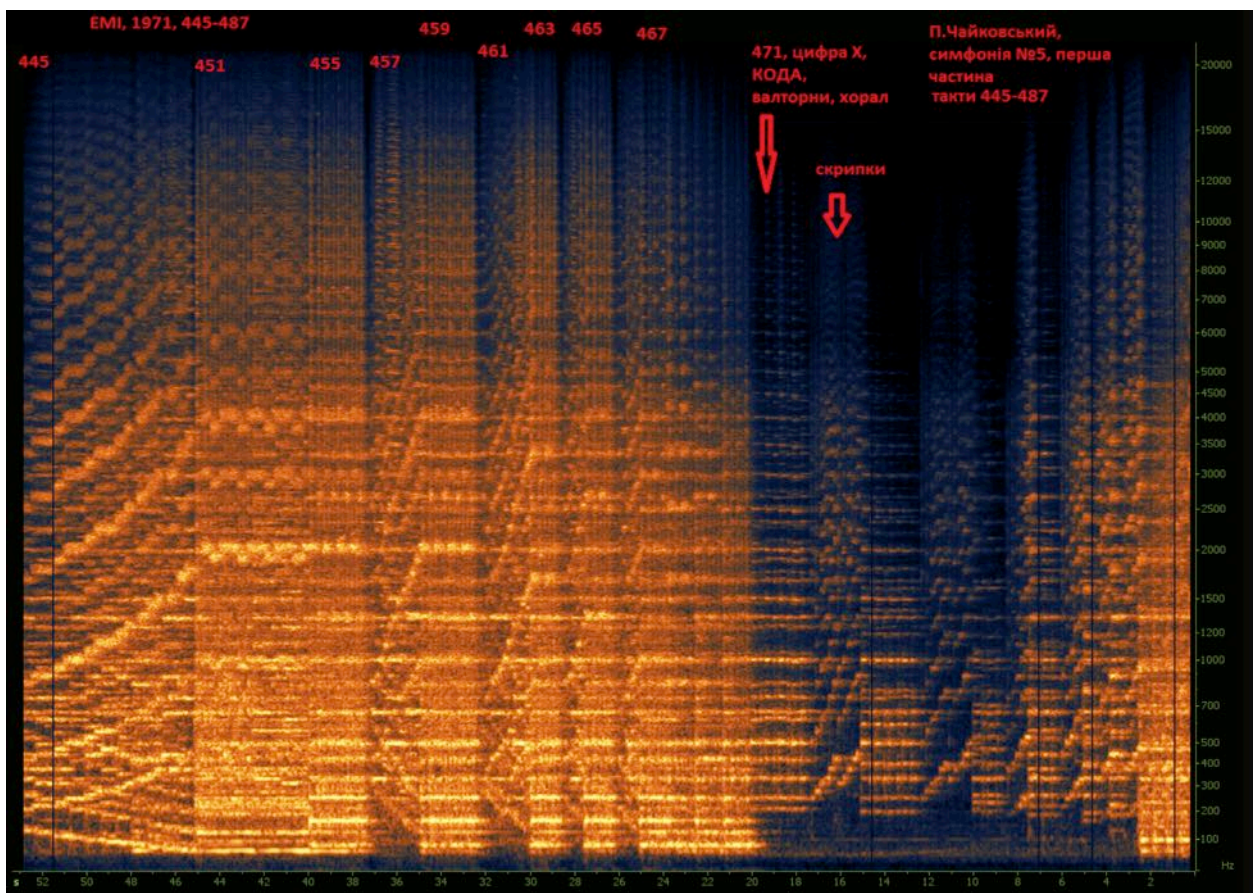
(Рис. Д.2.3.). П.Чайковський, Симф. №5, ЕМІ, 1971, Г.Караян, Ч.1., такти №347-379.



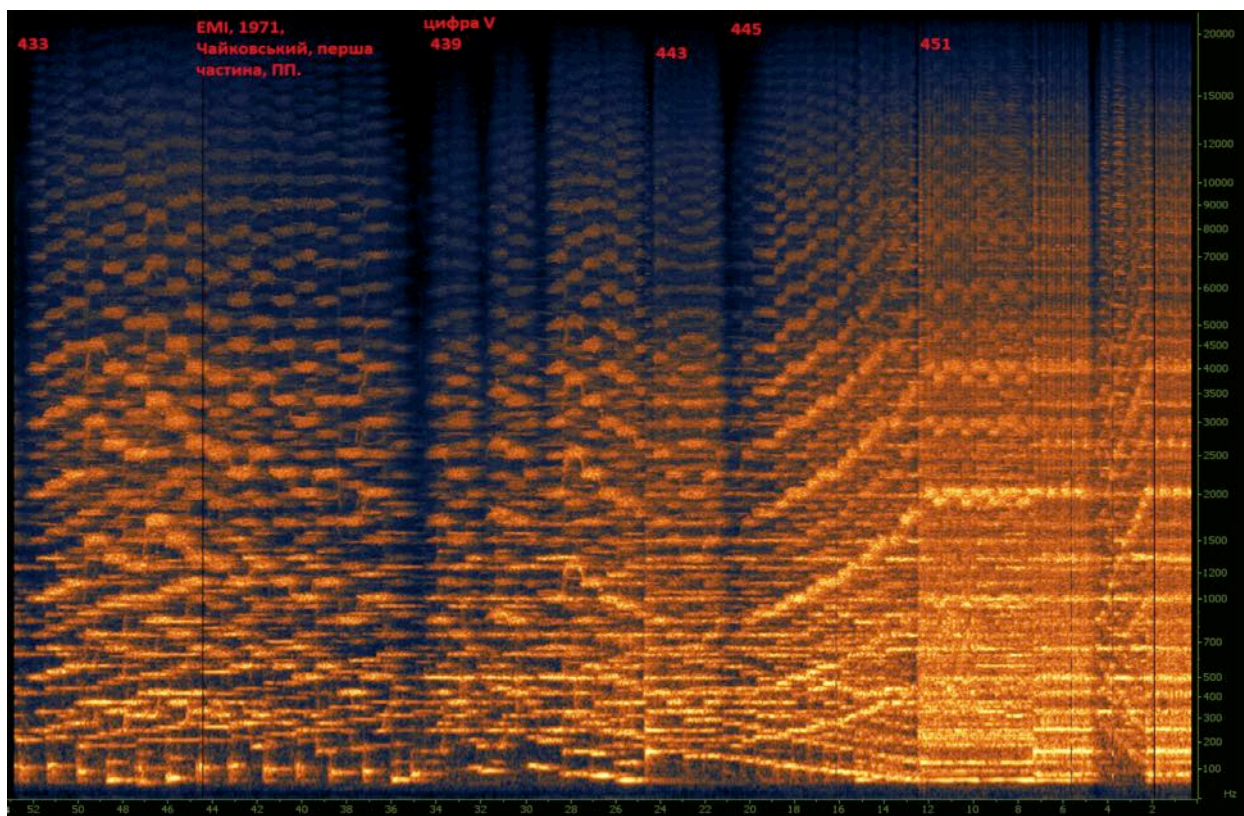
(Рис. Д.2.4.). П.Чайковський, Симф. №5, РБРЗ, 1963, Н.Рахлін, Ч.1., такти №347-379



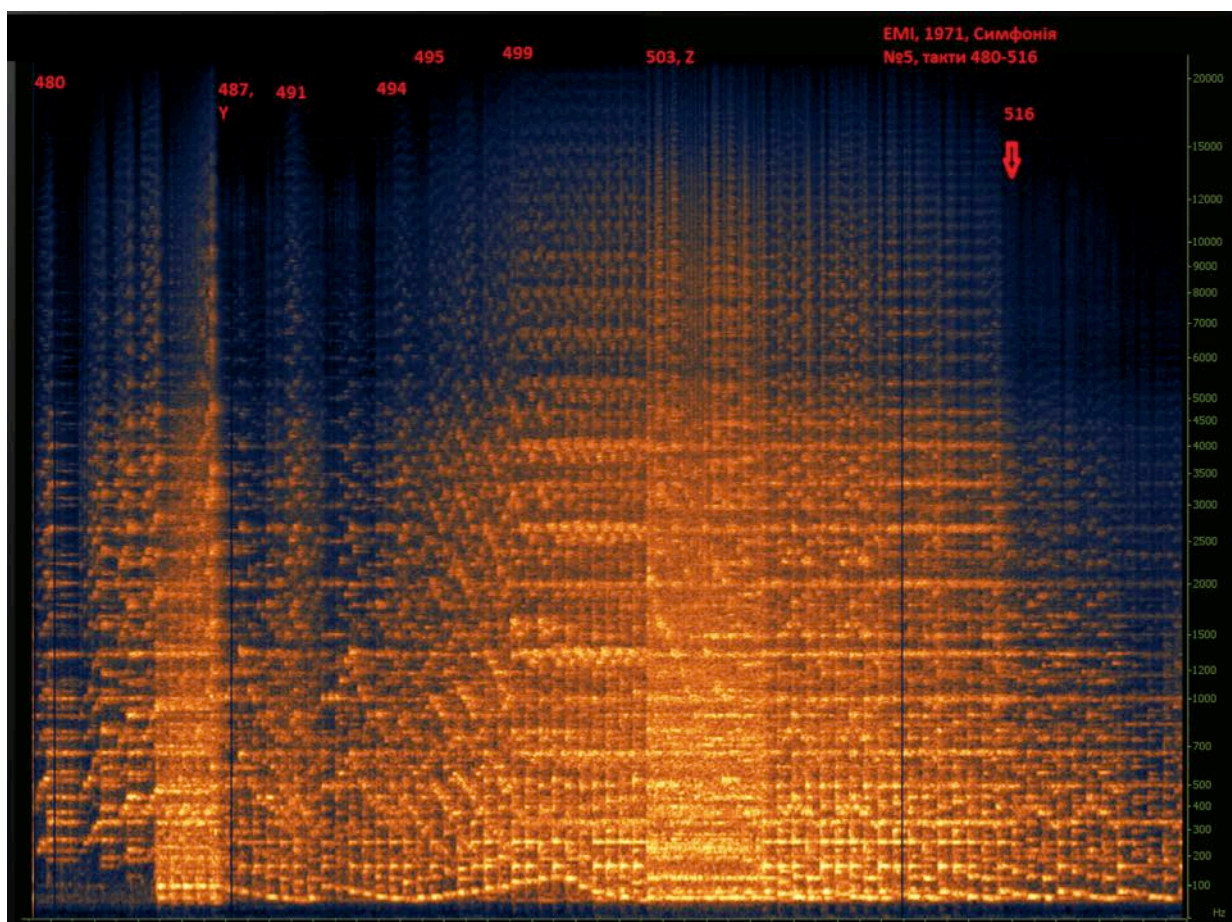
(Рис. Д.2.5.). П.Чайковський, Симф. №5, ЕМІ, 1971, Г.Караян, Ч.1., такти №409-437, П.П.



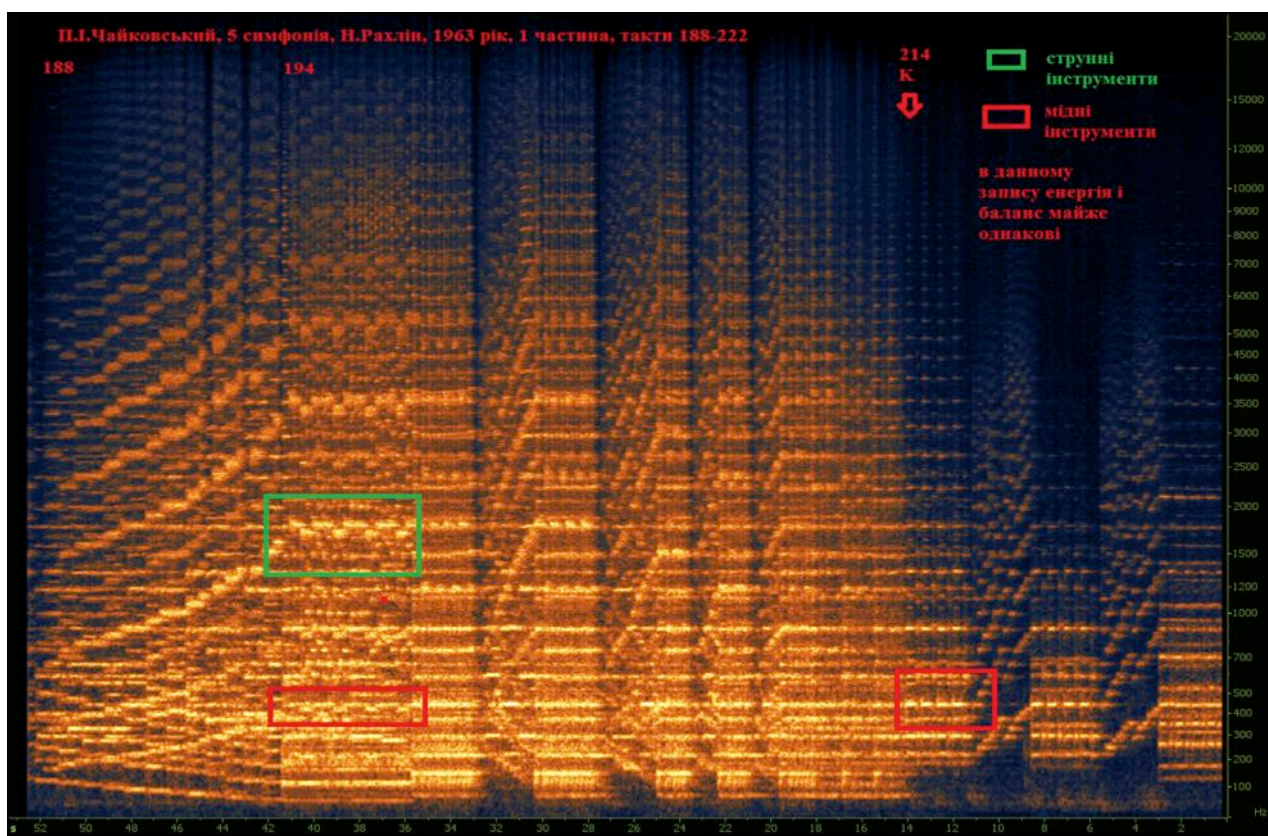
(Рис. Д.2.6.). П.Чайковський, Симф. №5, ЕМІ, 1971, Г.Караян, Ч.1., такти №445-487



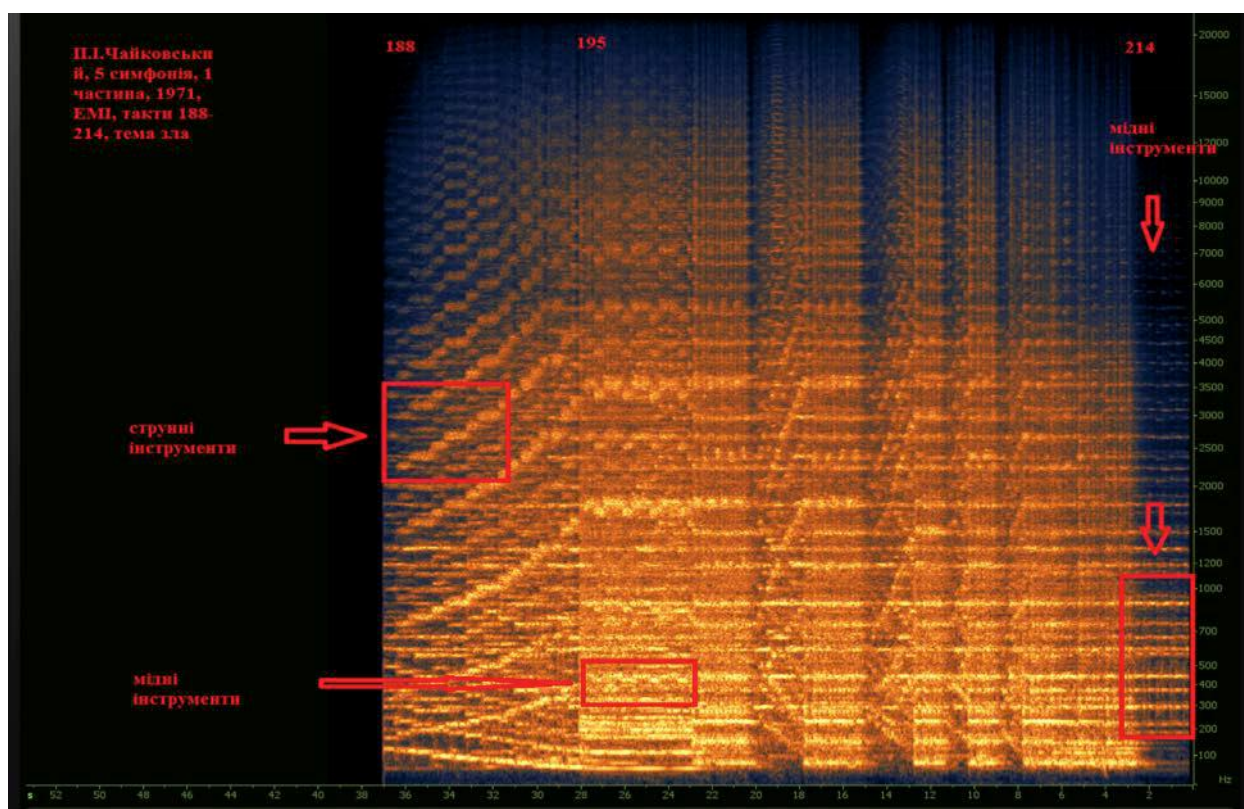
(Рис. Д.2.7.) П.Чайковський, Симф. №5, ЕМІ, 1971, Г.Караян, Ч.1., такти №433-451



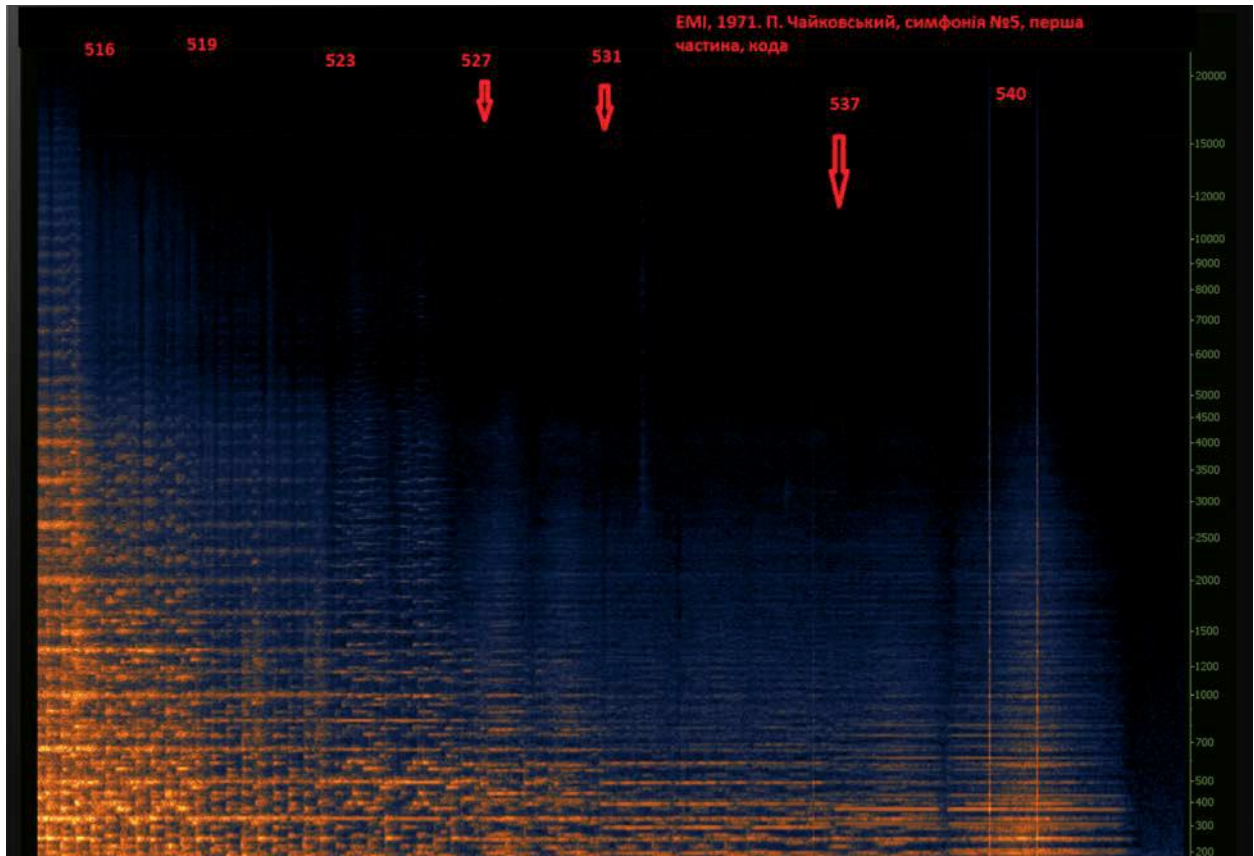
(Рис. Д.2.8.) П.Чайковський, Симф. №5, ЕМІ, 1971, Г.Караян, Ч.1., такти №480-516



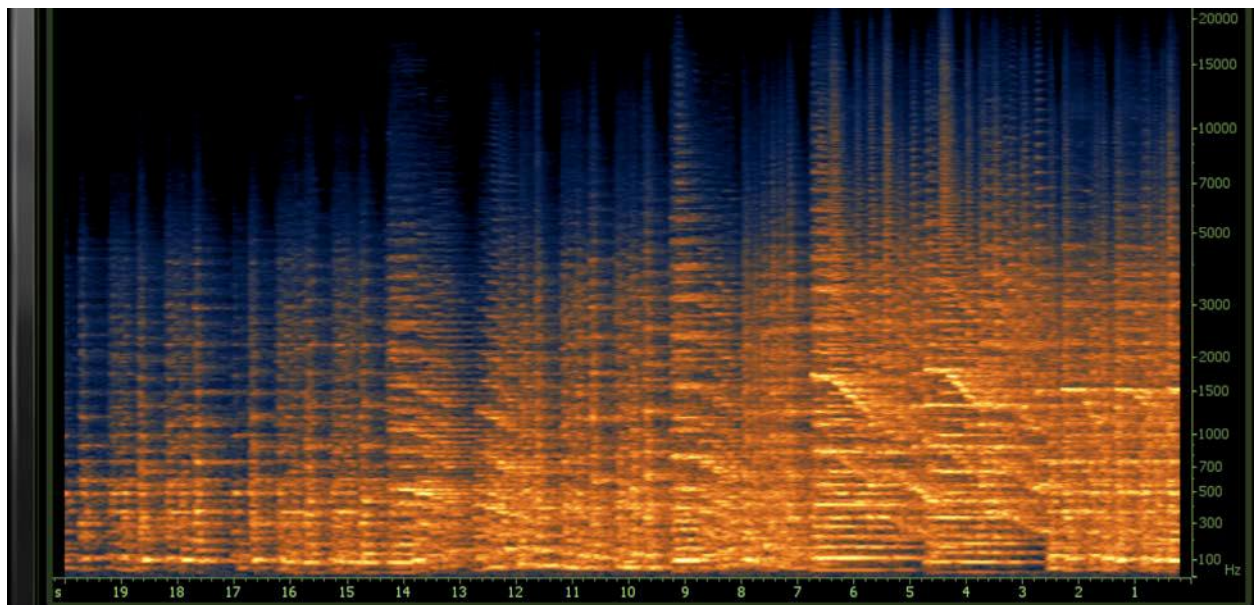
(Рис. Д.2.9.). П.Чайковський, Симф. №5, РБРЗ, 1963, Н.Рахлін, Ч.1., такти №188-222



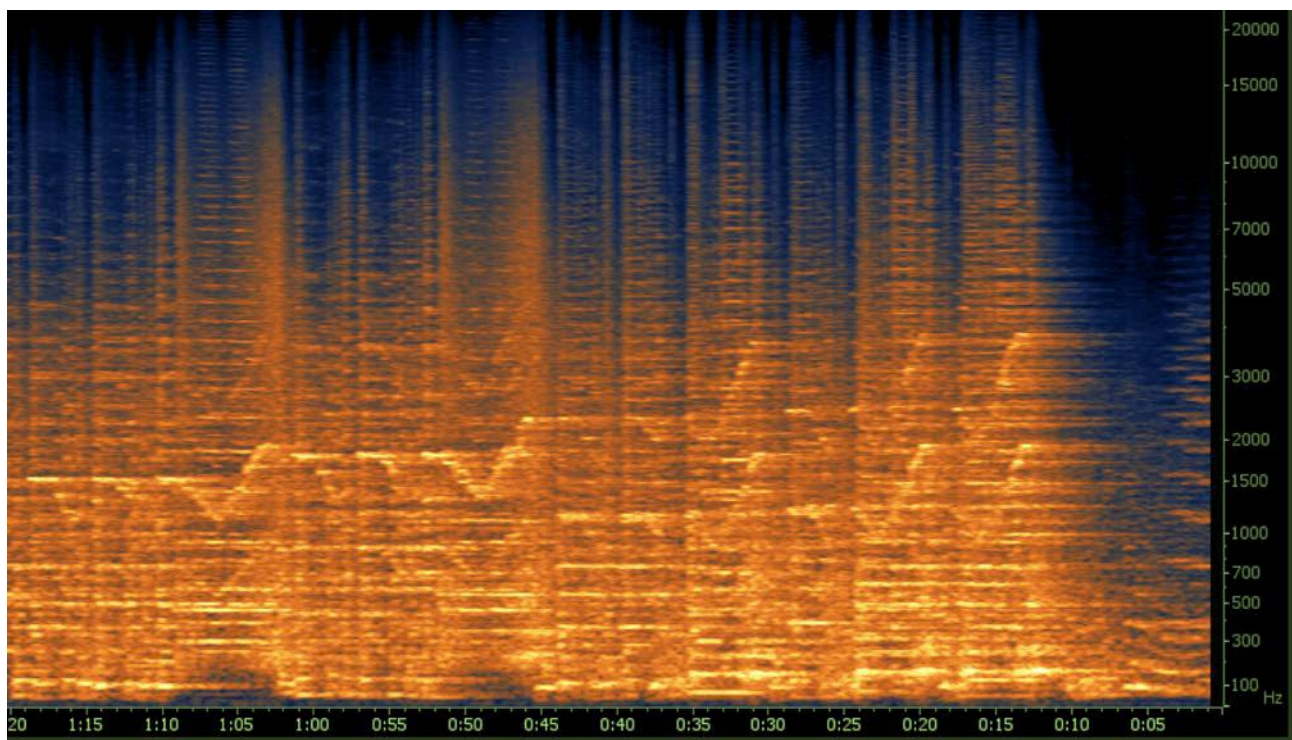
(Рис. Д.2.10.). П.Чайковський, Симф. №5, ЕМІ, 1971, Г.Караян, Ч.1., такти №188-214.



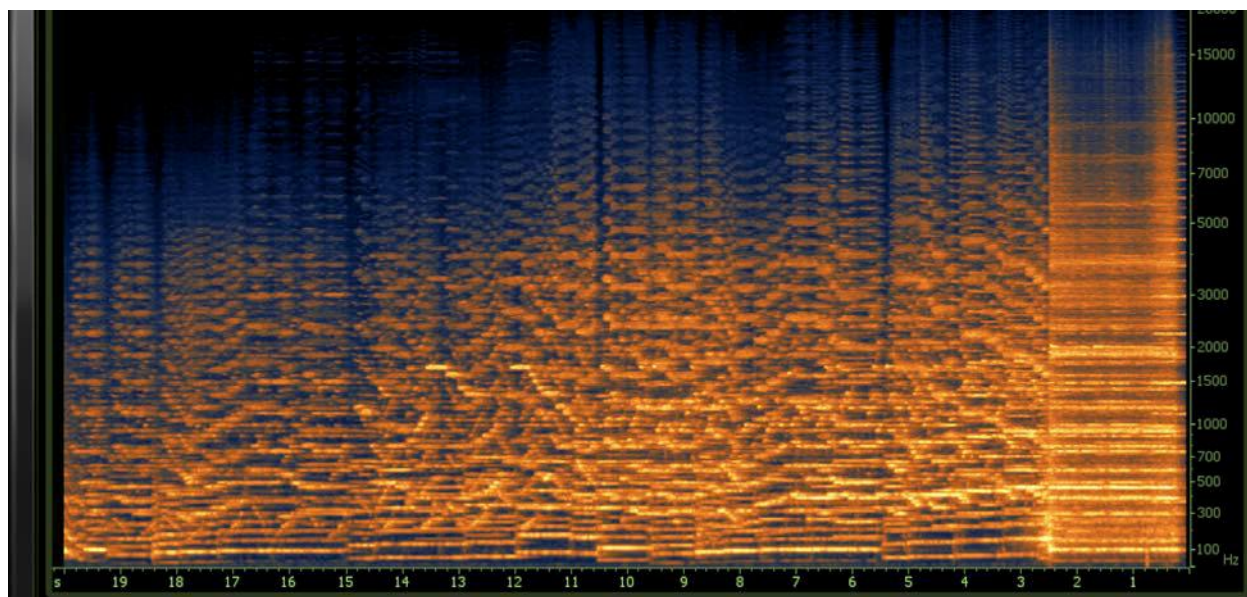
(Рис. Д.2.11.). П.Чайковський, Симф. №5, ЕМІ, 1971, Г.Караян, Ч.1., такти №516-542



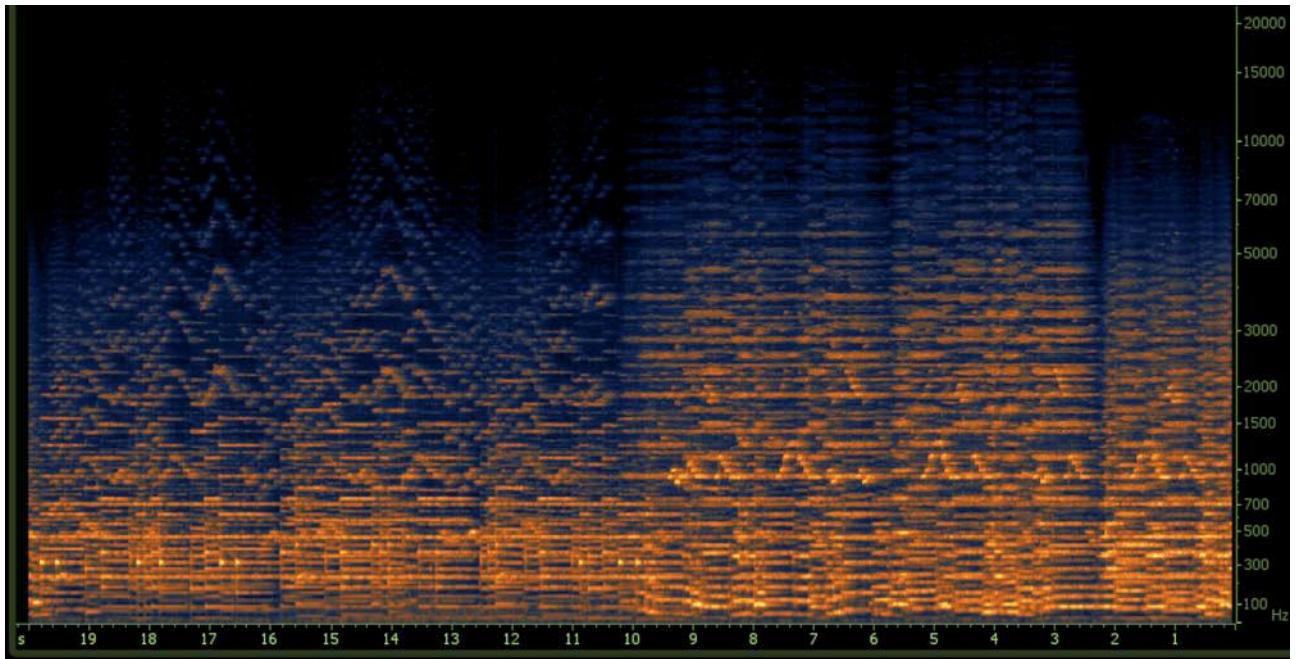
(Рис. Д.2.12.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1., такти №32-42, струнні, дерев'яні духові та мідні інструменти



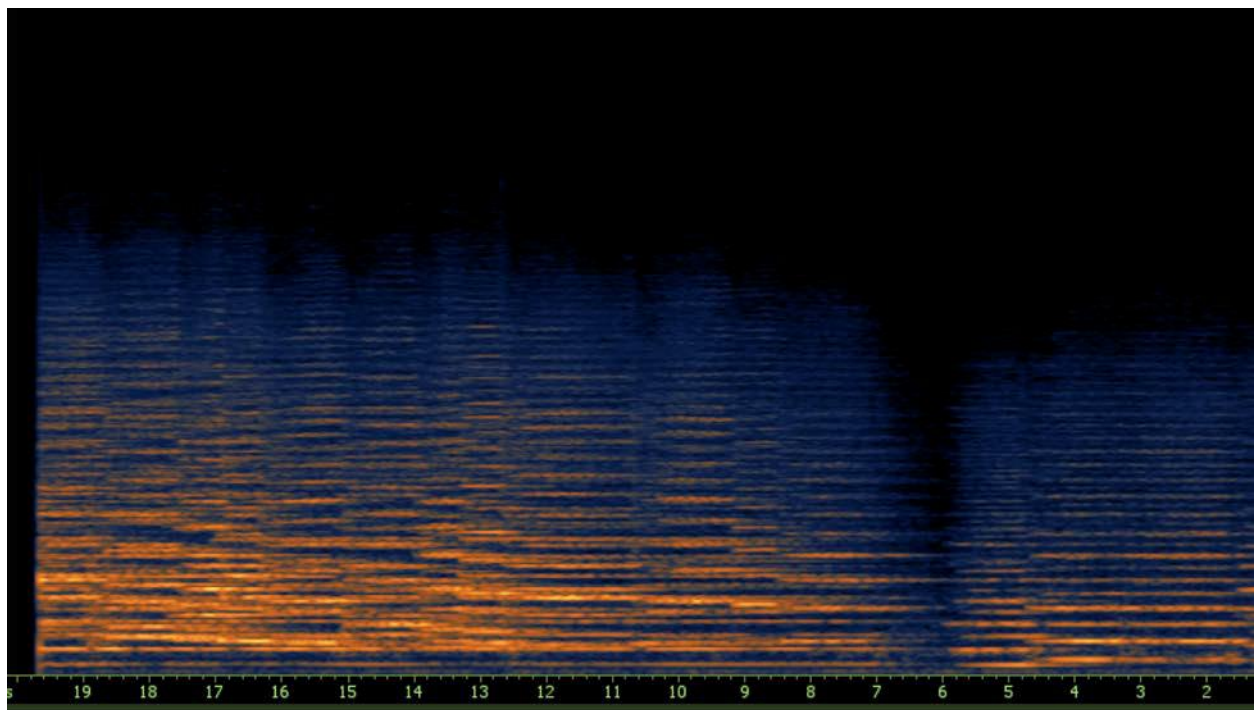
(Рис. Д.2.13.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1., такти №42-49, флейти і мідні духові стакато.



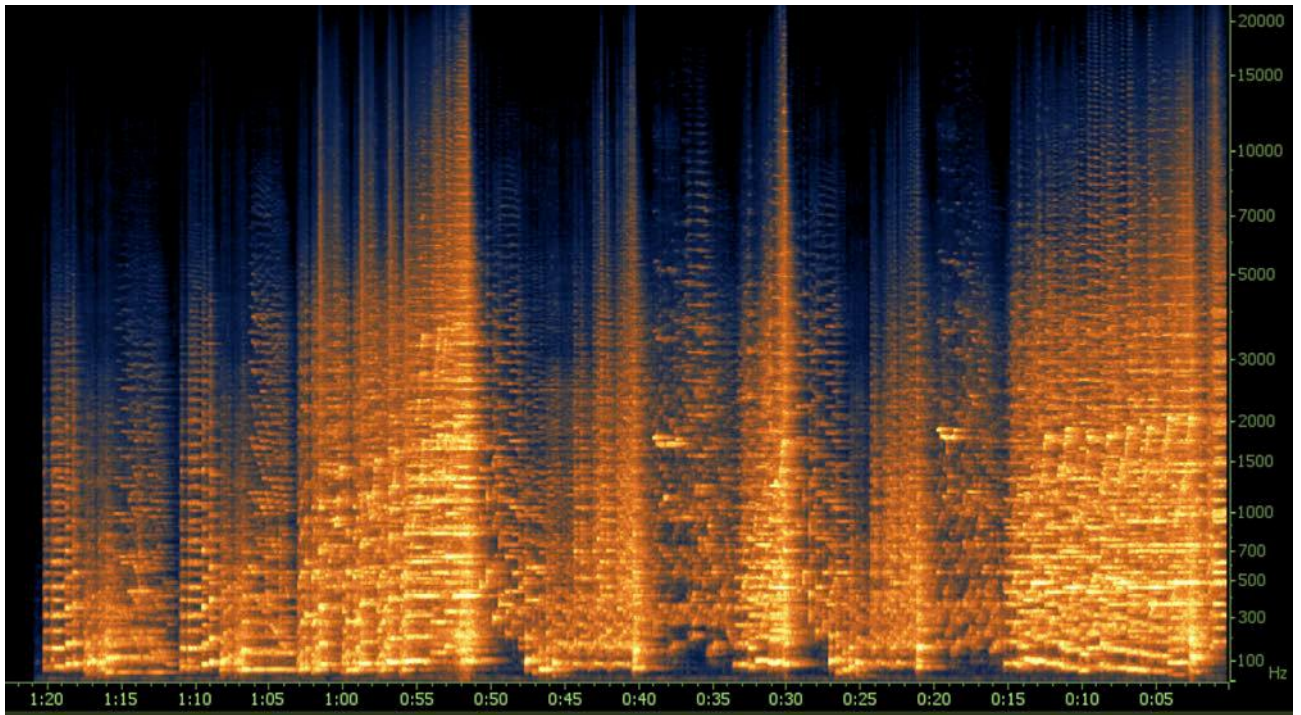
(Рис. Д.2.14.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1., такти №50-73, Г.П., сум.



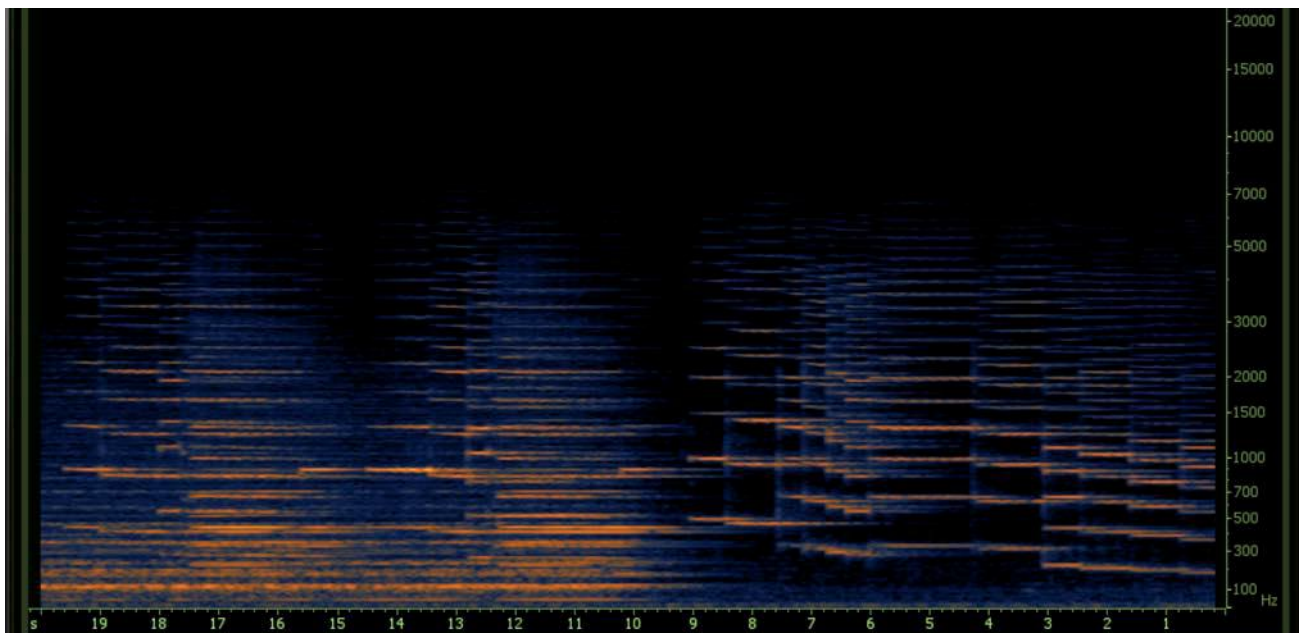
(Рис. Д.2.15.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1, такти №83-111, струнні та дерев'яні духові інструменти.



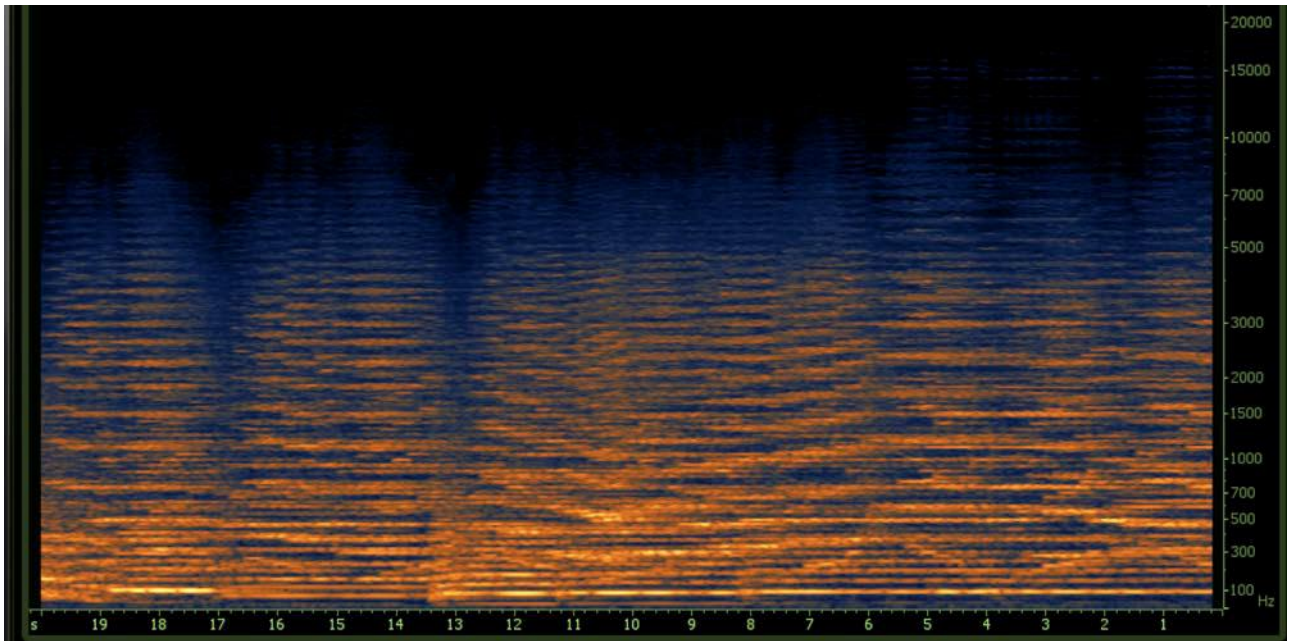
(Рис. Д.2.16.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1, такти №113-118, скрипка соло та низькі струнні.



(Рис. Д.2.17.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1, такти №120-167



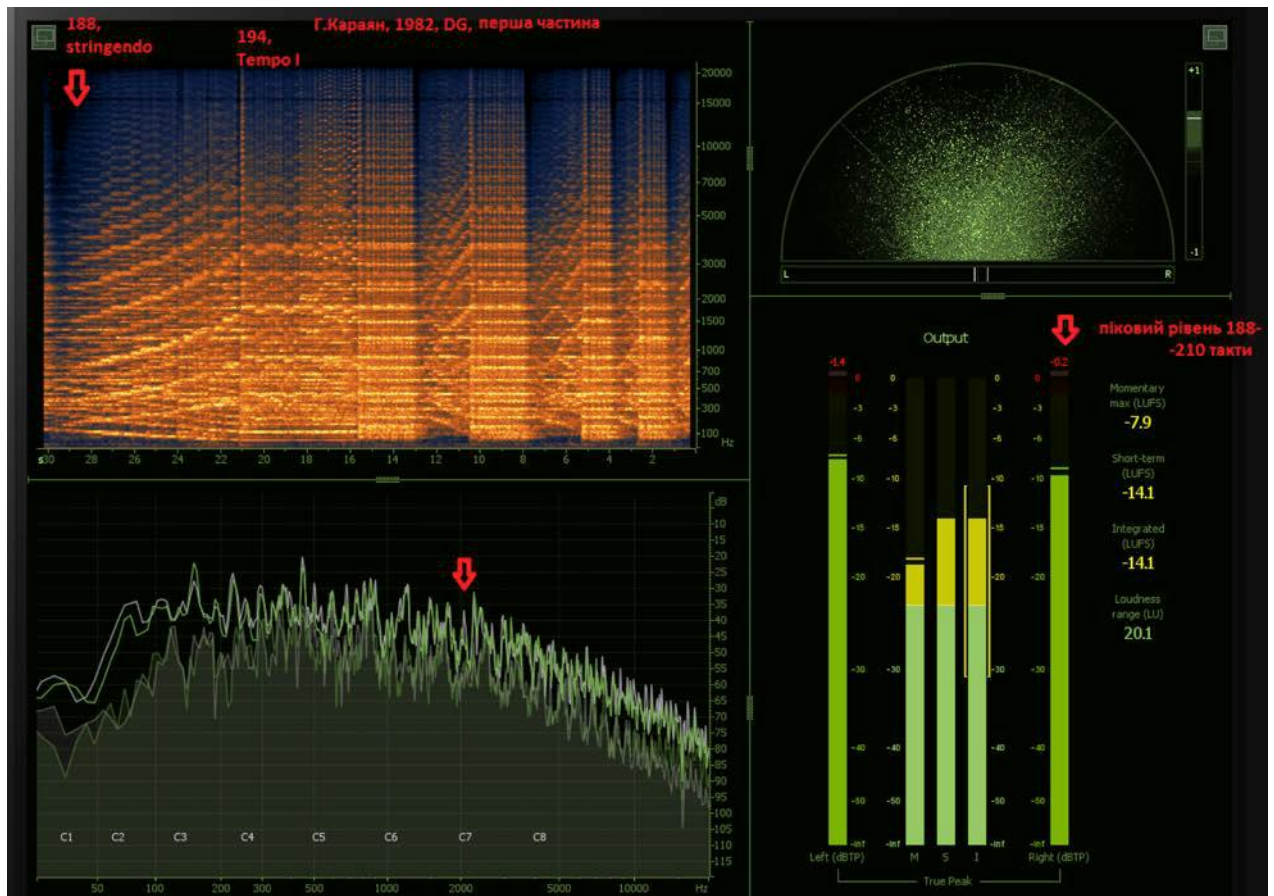
(Рис. Д.2.18.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1, такти №14-18, англійський ріжок №2.



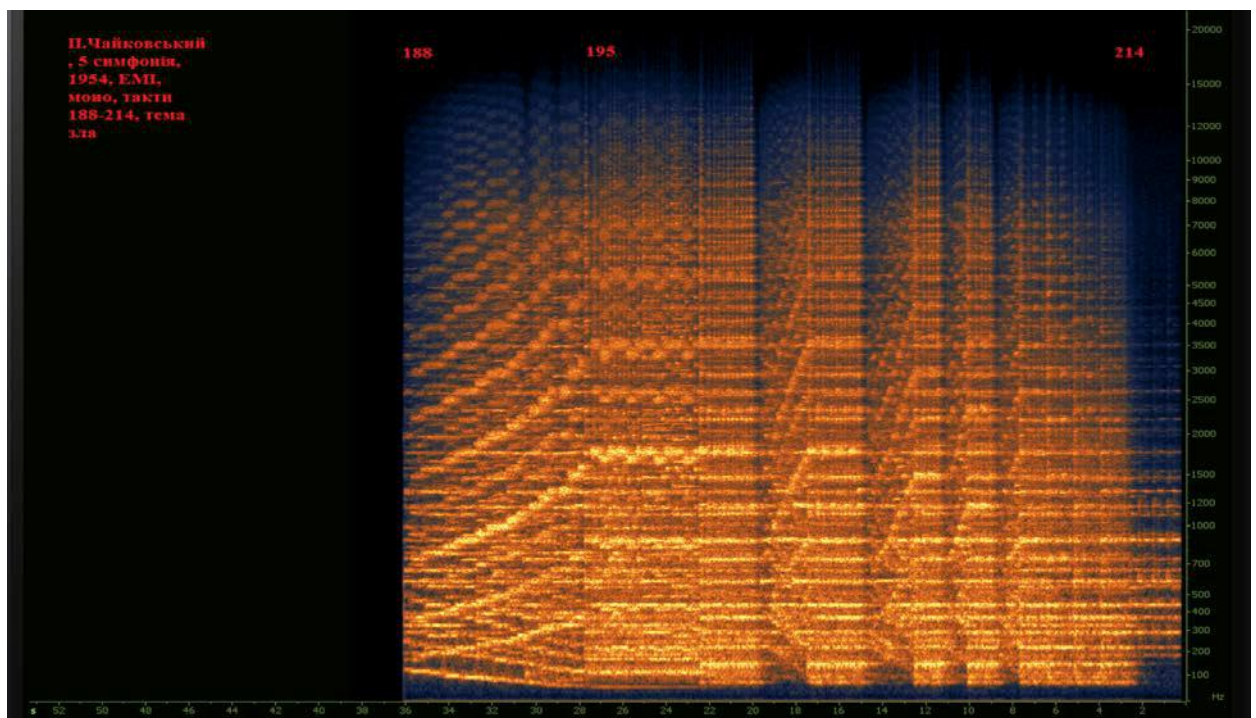
(Рис. Д.2.19.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1, такти №51-59, струнні та кларнет, флейти та гобой в тактах №57-
--

Додаток Д.3.

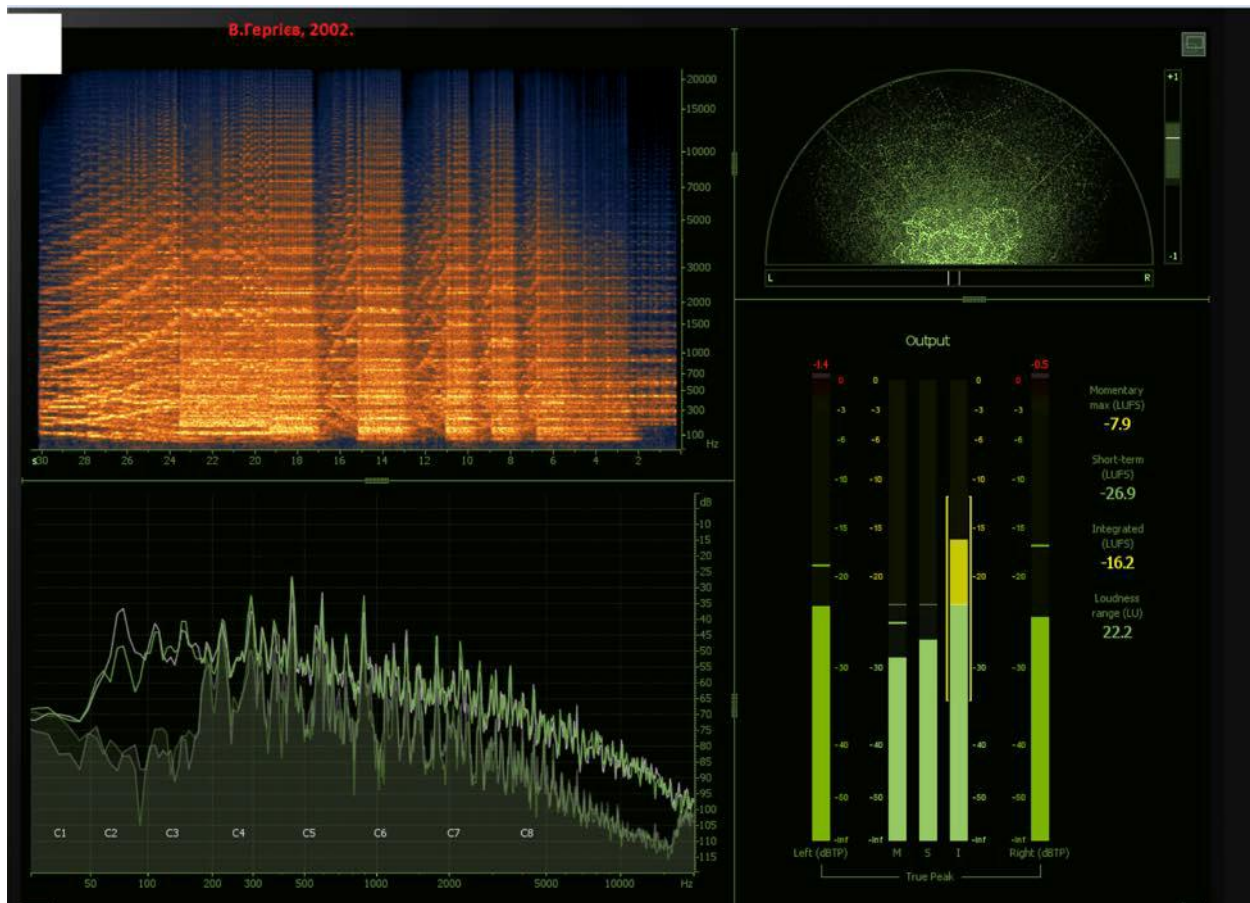
Об'єктивний моніторинг динамічного діапазону звукозапису й інтенсивності звучання, які впливають на суб'єктивну гучність, ефект присутності, сприйняття тембру, потужність звучання тощо.



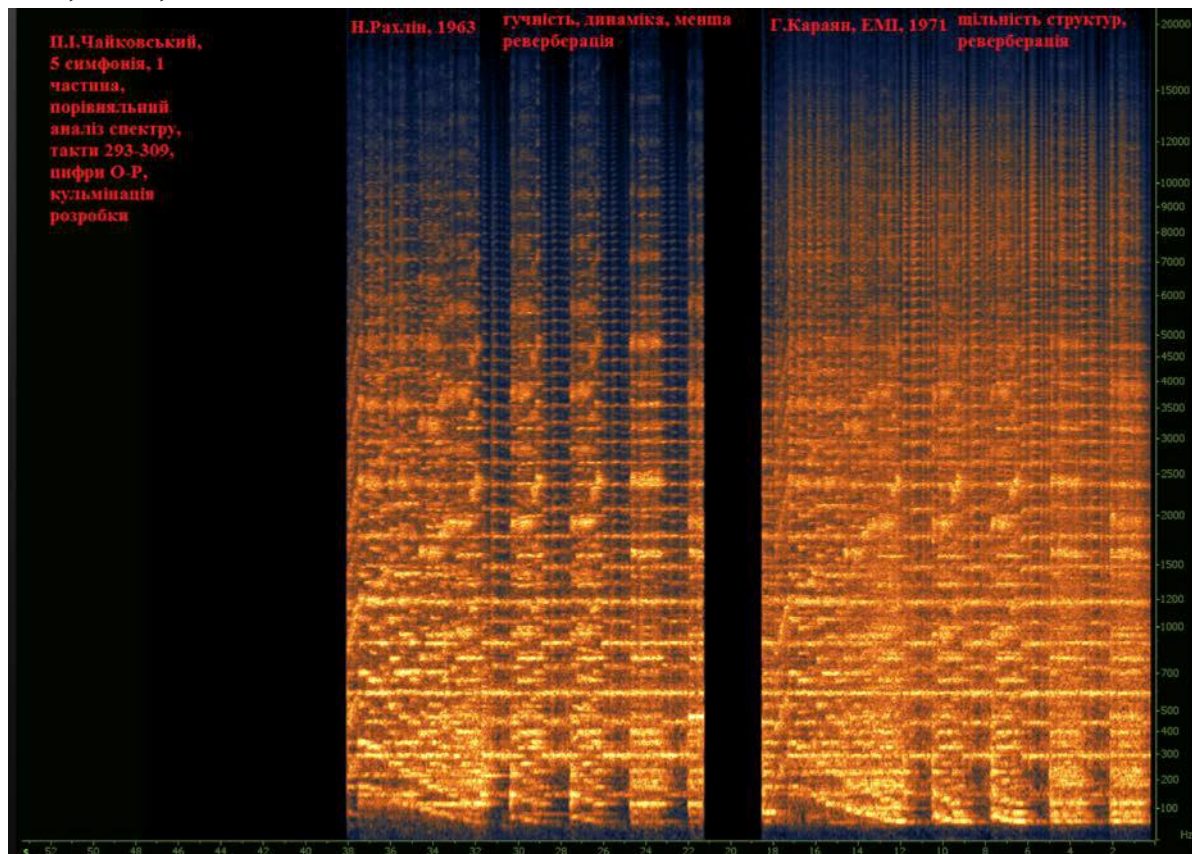
(Рис. Д.3.1.). П.Чайковський, Симф. №5, 1982, DG, Г.Караян, Ч.1., такти №116-132, П.П., тема зла.



(Рис. Д.3.2.). П.Чайковський, Симф. №5, ЕМІ, 1954, Г.Караян, Ч.1., такти №188-214, тема “Зла”.



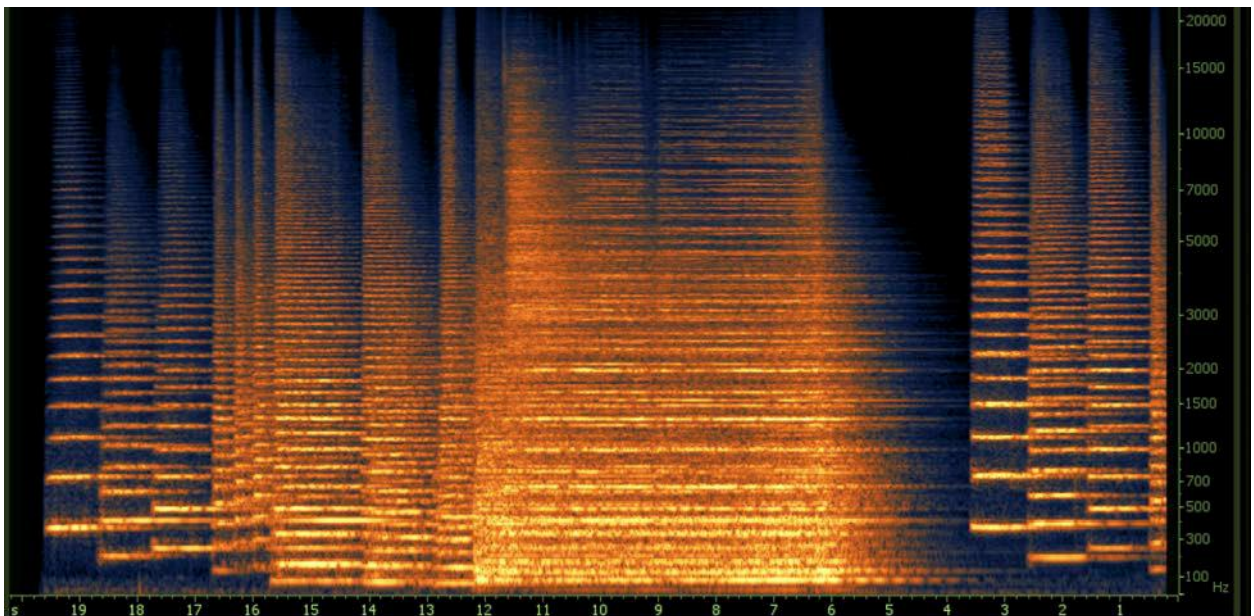
(Рис. Д.3.3.). П.Чайковський, Симф. №5, 2002, В.Гергієв, Ч.1., такти №188-210, П.П., тема “Зла”.



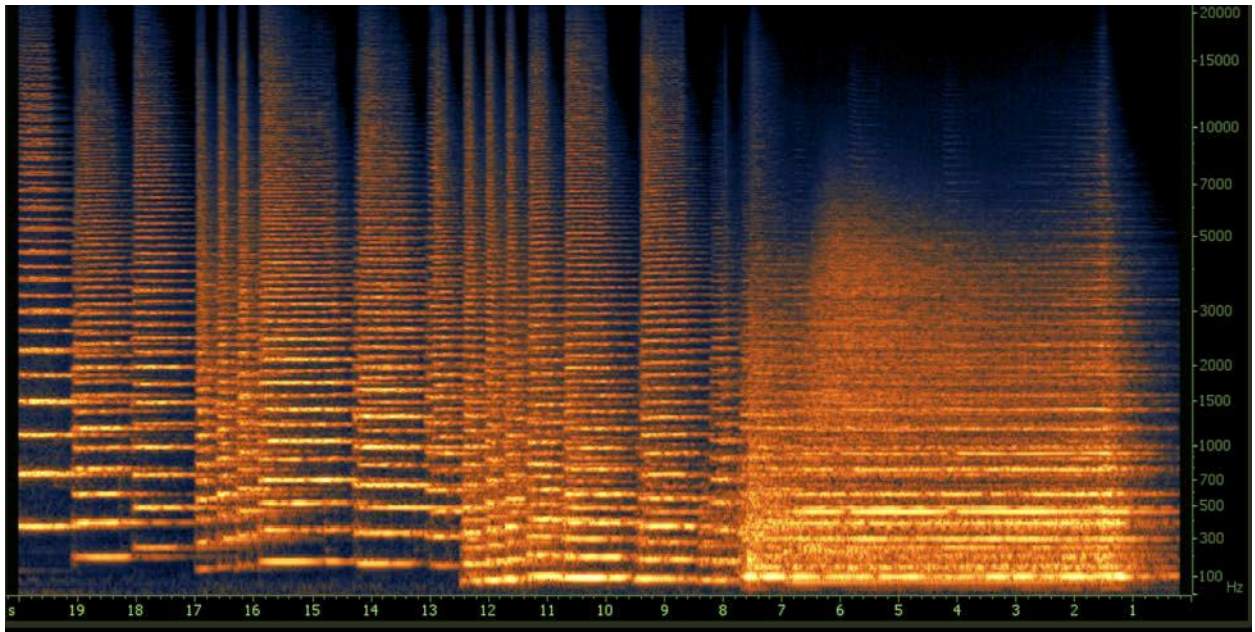
(Рис. Д.3.4.). П.Чайковський, Симф. №5, РБРЗ, 1963, Н.Рахлін, 1971, Г.Караян, Ч.1., такти №293-309, кларнети, хорал.

Канал	Левый	Правый
Мин. значение сэмпла	-0.20 dB	-0.20 dB
Макс. значение сэмпла	-0.20 dB	-0.20 dB
Пиковая амплитуда	-0.20 dB	-0.20 dB
Истинный пик	0.89 dB	0.01 dB
DC смещение :	0.70 %	1.01 %
	-66.36 dB	-62.55 dB
Разрешение	16 Bit	16 Bit
Расчётная высота тона	852.3Hz/G#4	741.8Hz/F#4
Частота дискрет.	44.100 kHz	
Усреднённое RMS (AES-17)	-61.56 dB	-55.08 dB
Макс. RMS	-4.55 dB	-5.00 dB
Макс. RMS для всех каналов	-4.55 dB	
EBU R 128		
Макс. Мгновенная громкость	-2.86 LUFS	
Макс. Кратковременная громкость	-6.52 LUFS	
Интегральная громкость	-13.76 LUFS	
Диапазон громкости	19.67 LU	
Макс уровень ист. пика	0.89 dBTP	

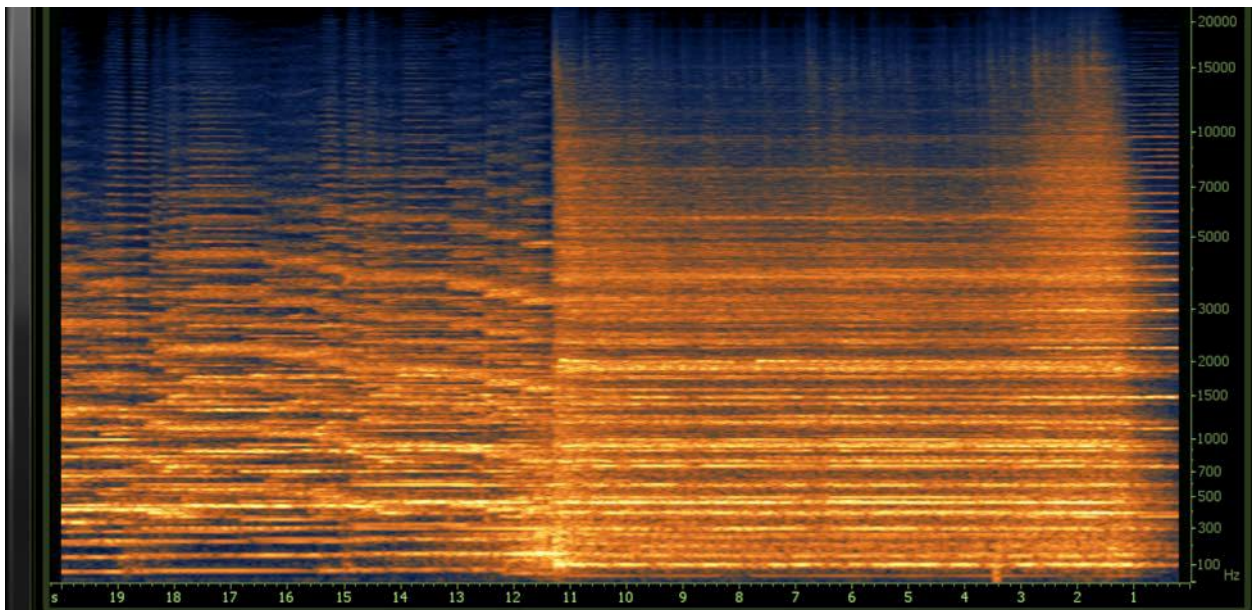
(Рис. Д.3.5.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, ч.1, статистика.



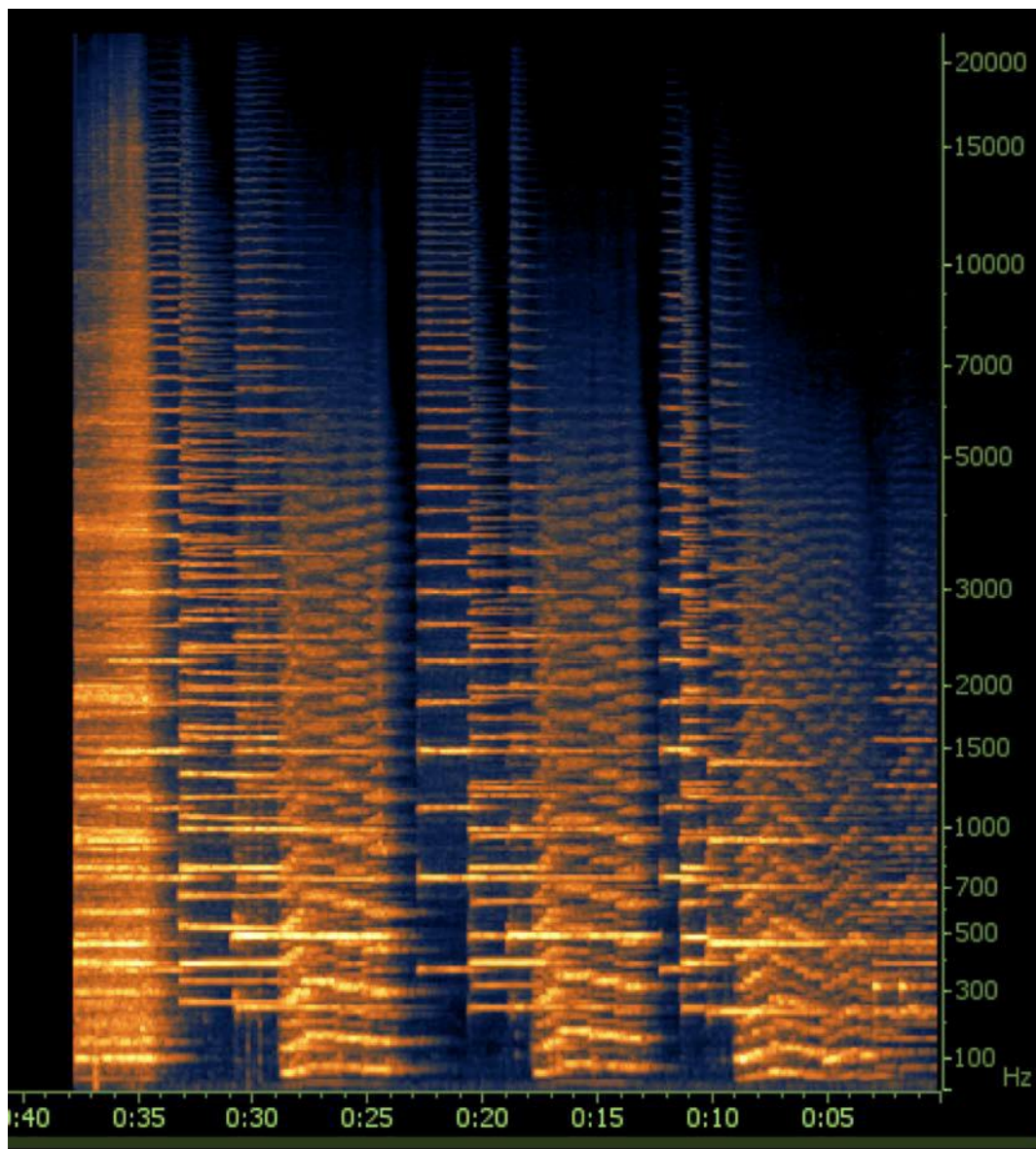
(Рис. Д.3.6.) Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1, такти №1-5, тема зла.



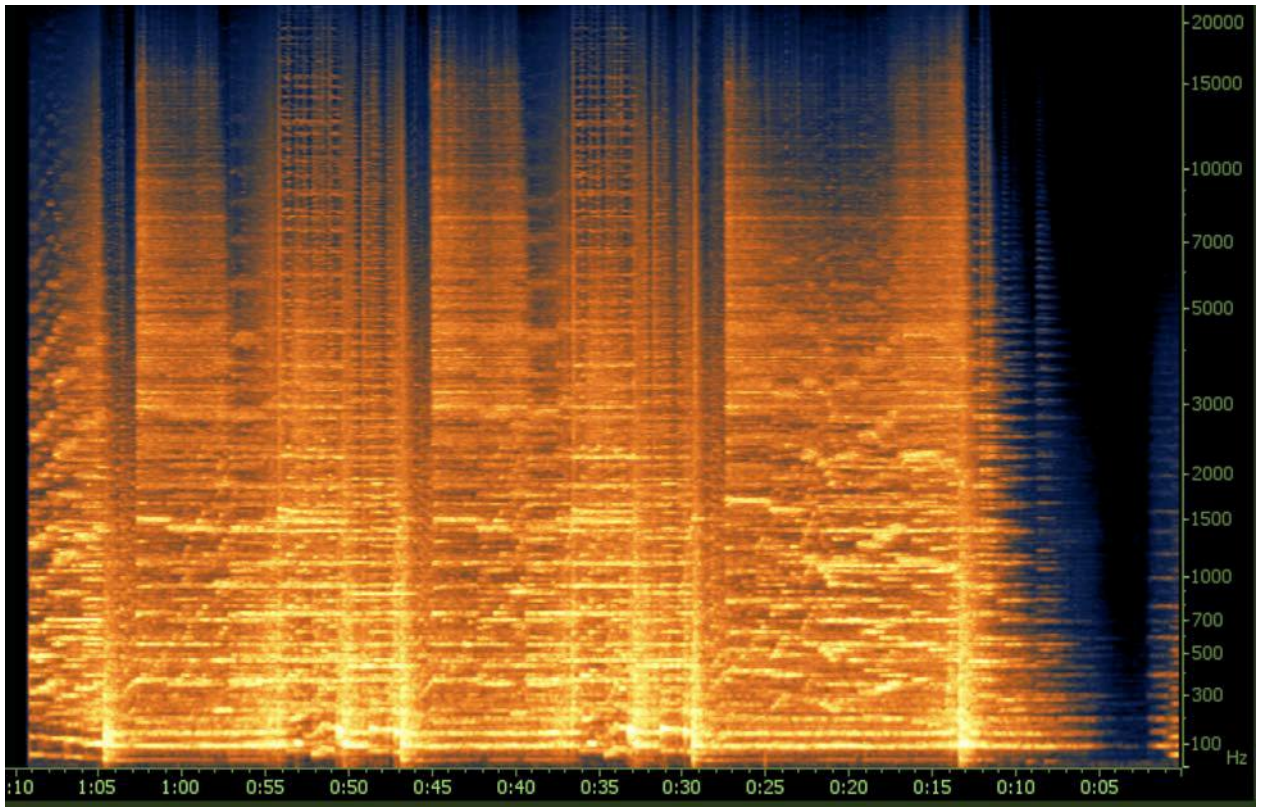
(Рис. Д.3.7.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1, такти №6-9, тема зла.



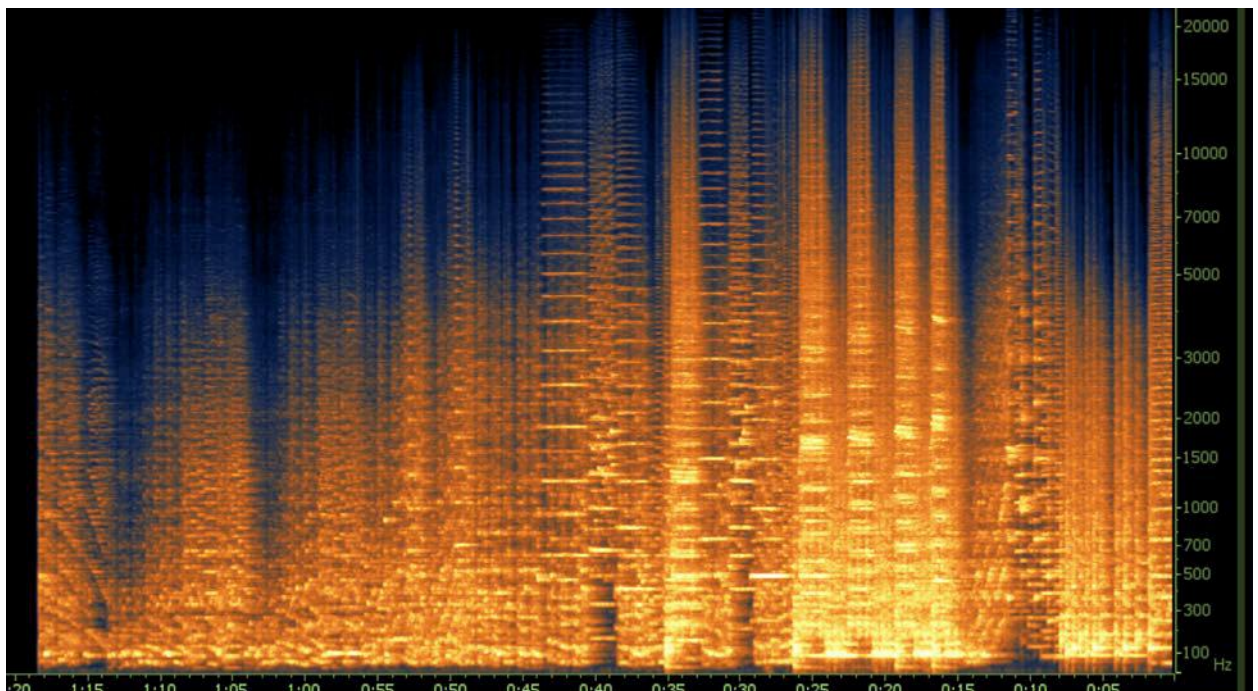
(Рис. Д.3.8.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1, такти №69-73, кульмінація.



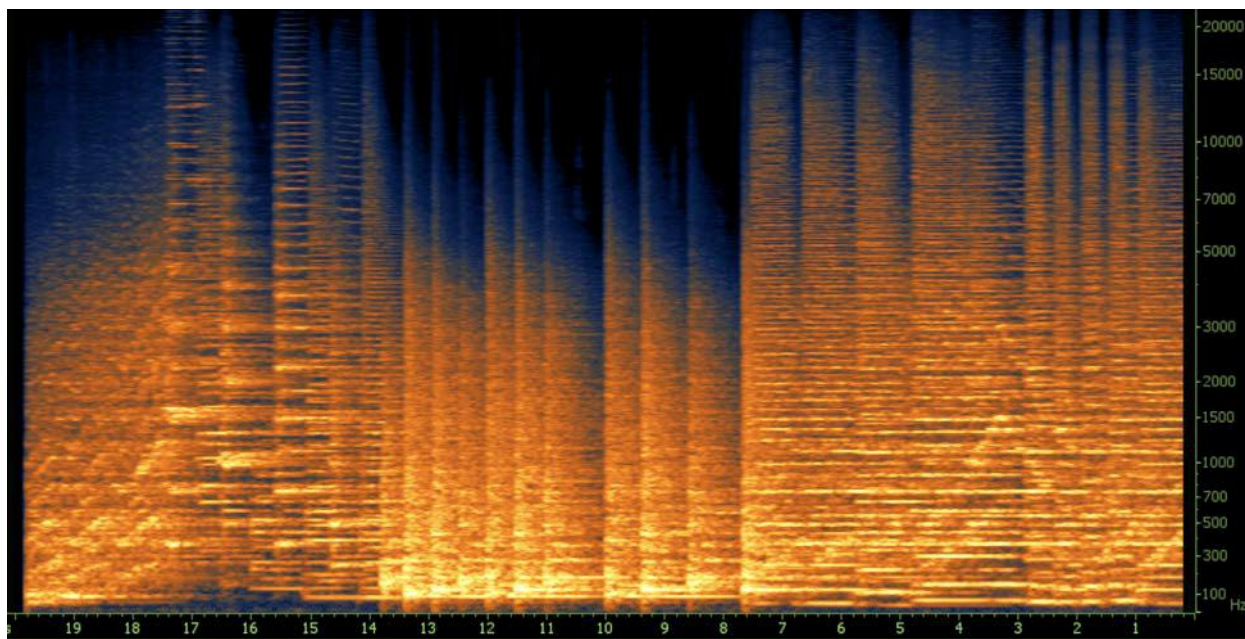
(Рис. Д.3.9.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1, такти №72-82, тема зла, струнні та мідні духові.



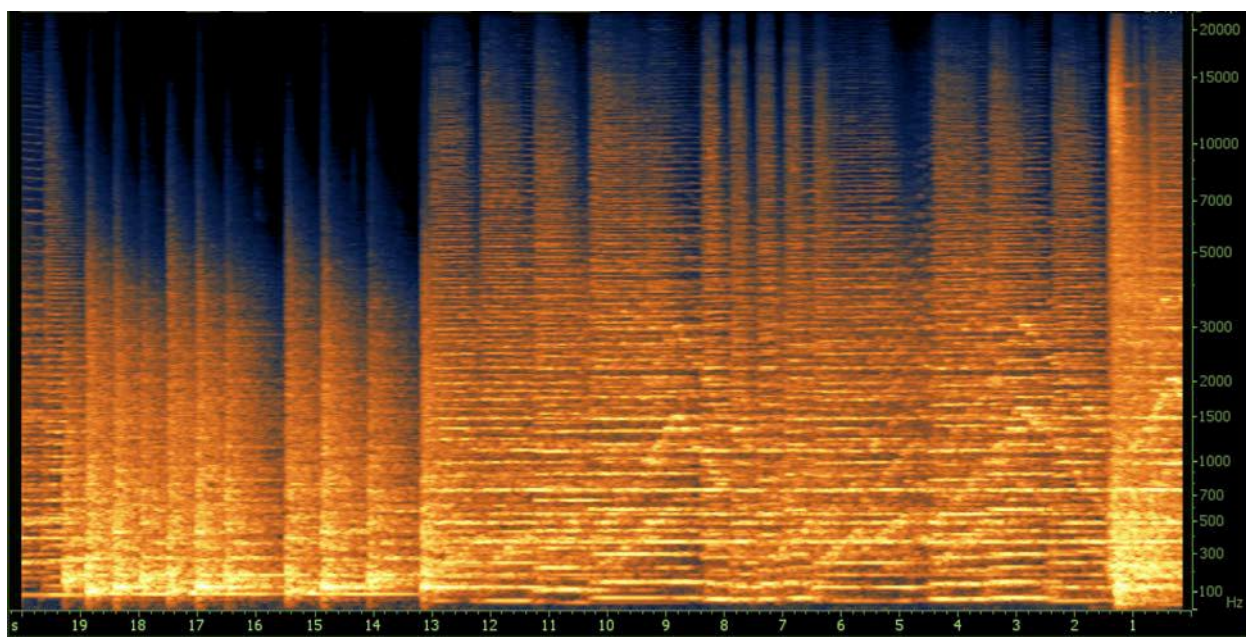
(Рис. Д.3.10.) Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1, такти №186-201, так №200 кульмінація



(Рис. Д.3.11.) Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1, такти №247-284

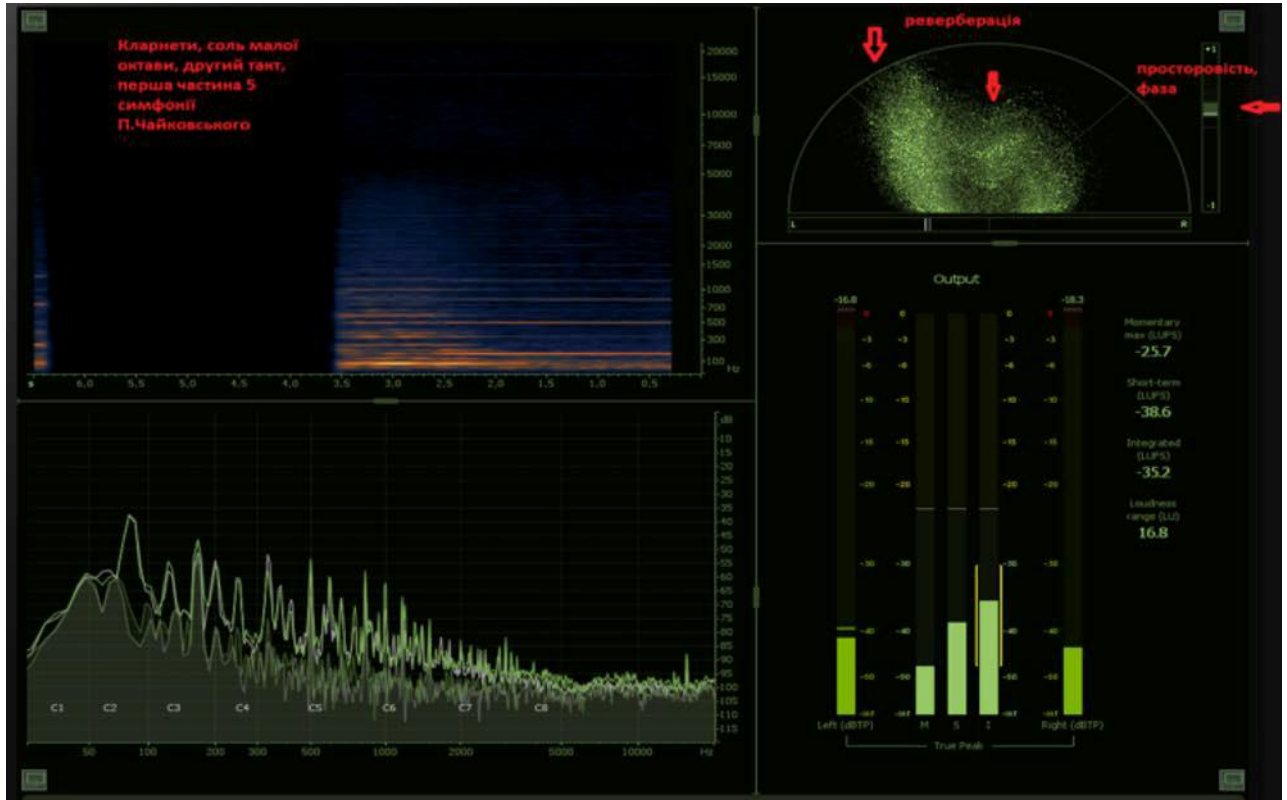


(Рис. Д.3.12.) Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1, такти №281-288.



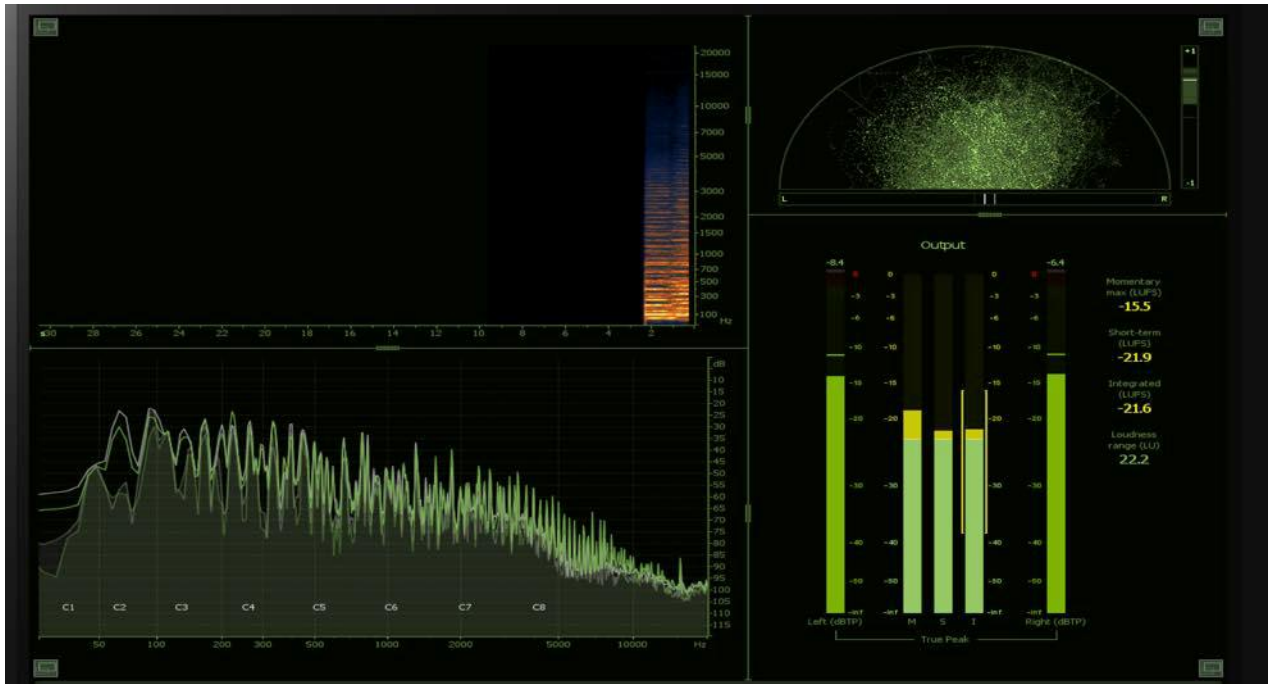
(Рис. Д.3.13.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1, такти №285-292, литаври соло і тема зла.

Додаток Д.4.
Об'єктивний моніторинг розташування інструментальних партій в
фонокомпозиції –
звукові об'єкти та звукоелементи.

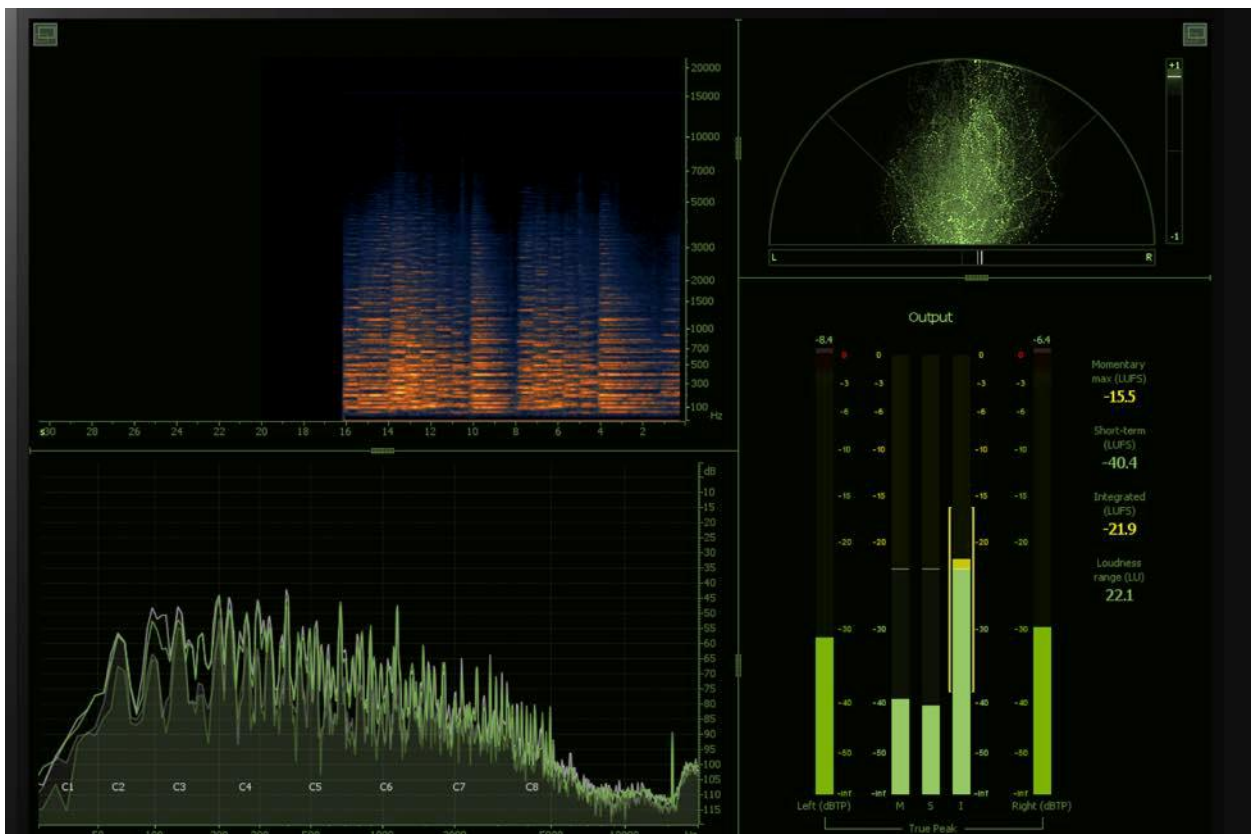


(Рис. Д.4.1.). П.Чайковський, Симф. №5, 1971, ЕМІ, Г.Караян, Ч.1., такт №2, кларнети

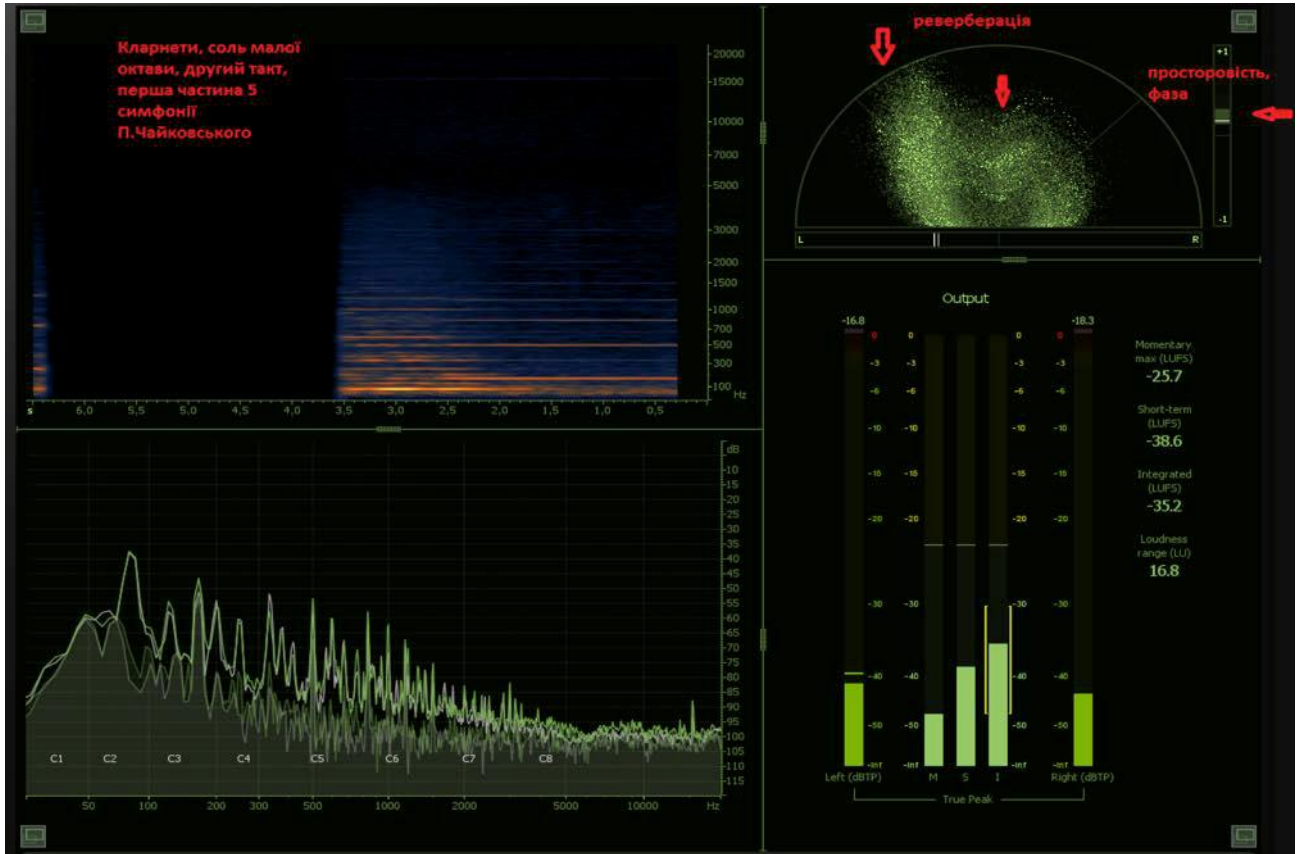
На наступному малюнку (рис. Д.4.2.). наявні характерні для гармонік кларнету підйоми в обвідній миттєвого спектру (наряду із гармоніками струнних інструменті). Вектроскоп відображає звук кларнету – дивись більш яскраві біліші вкраплення по центру та реверберацію й рівномірно розподілений хорал струнних інструментів представлених темнішими вкрапленнями рівномірно розподіленими по боках.



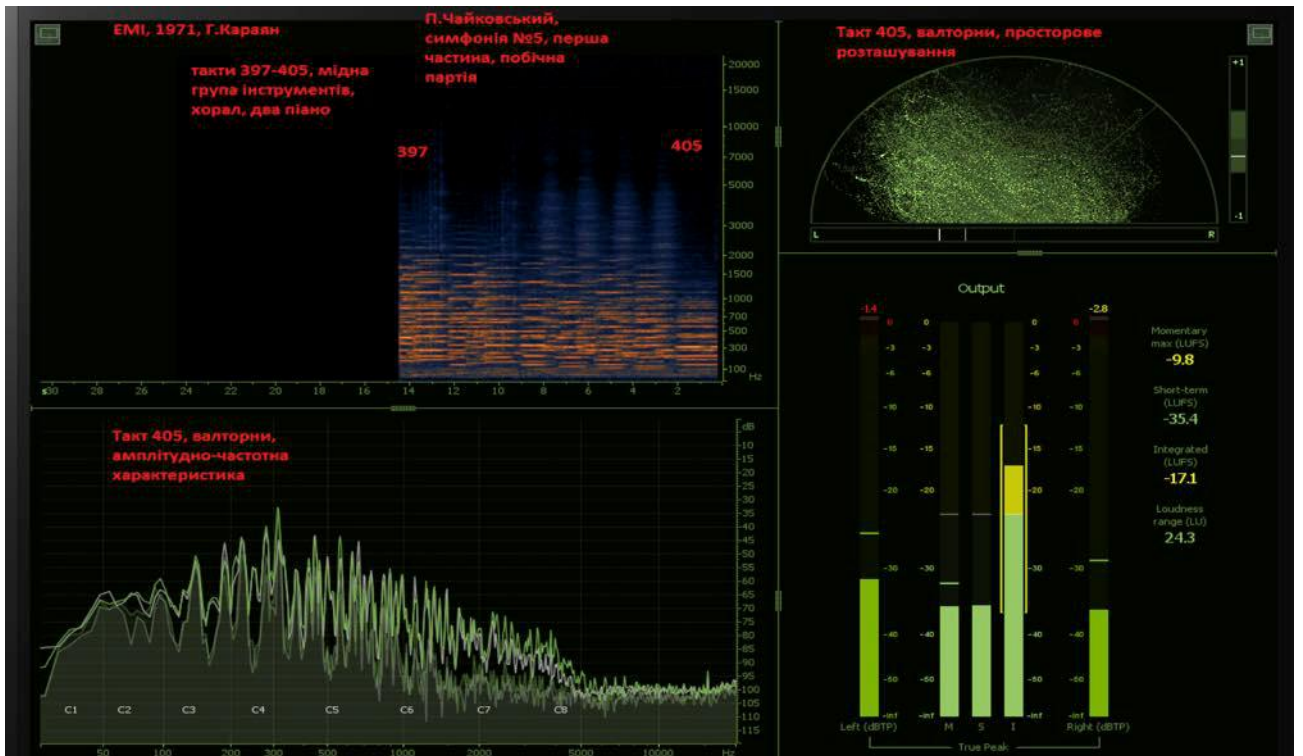
(Рис. Д.4.2.). Чайковський, Симф. №5, 1971, ЕМІ, Г.Караян, Ч.1., такти №14-15, хорал групи струнних, кларнети.



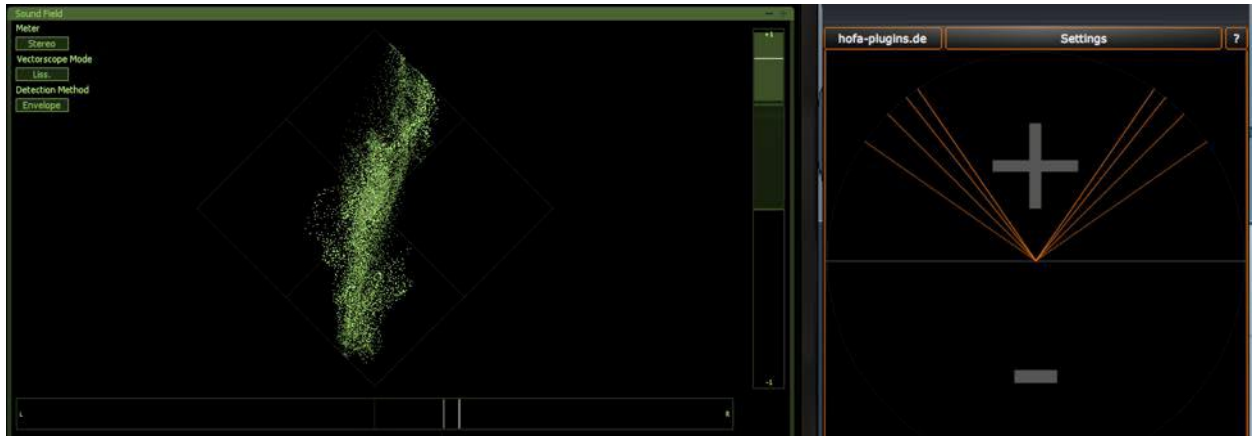
(Рис. Д.4.3.). П.Чайковський, Симф. №5, 2003, НФУ, С.Стадлер, Ч.1., такти №14-20, хорал струнних, кларнети.



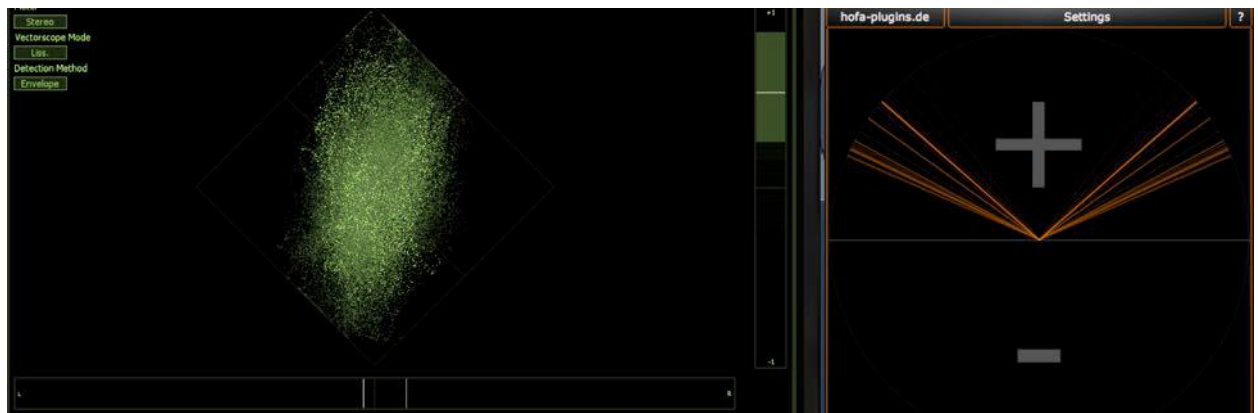
(Рис. Д.4.4.). П.Чайковський, Симф. №5, ЕМІ, 1971, Г.Караян, Ч.1., такт №2, кларнети, нота “Соль”.



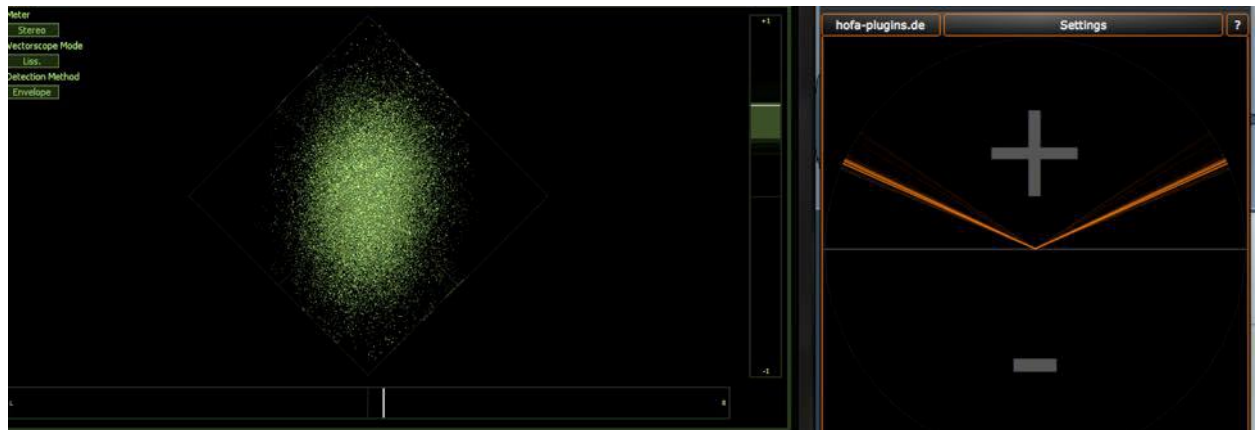
(Рис. Д.4.5.). П.Чайковський, Симф. №5, ЕМІ, Г.Караян, Ч.1., такти №397-405, Валторни.



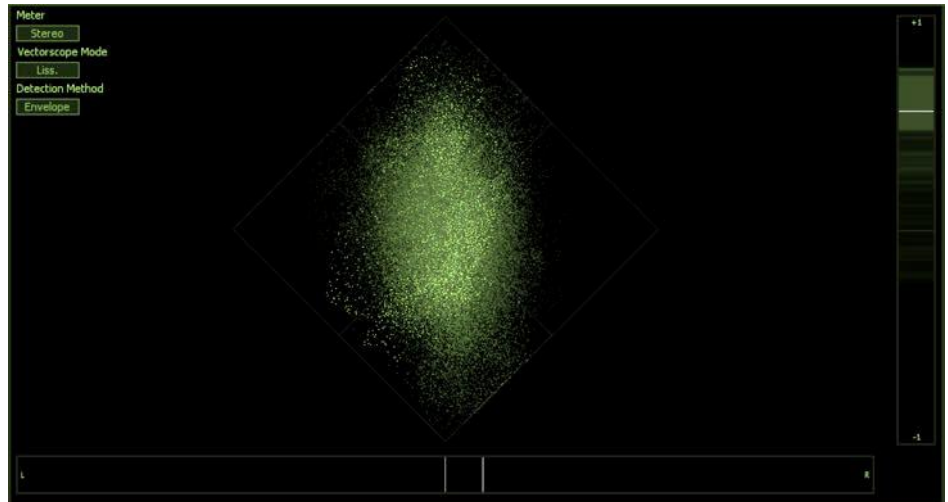
(Рис. Д.4.6.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1, такти №1, валторни, друга чверть такта, атака два форте, без реверберації



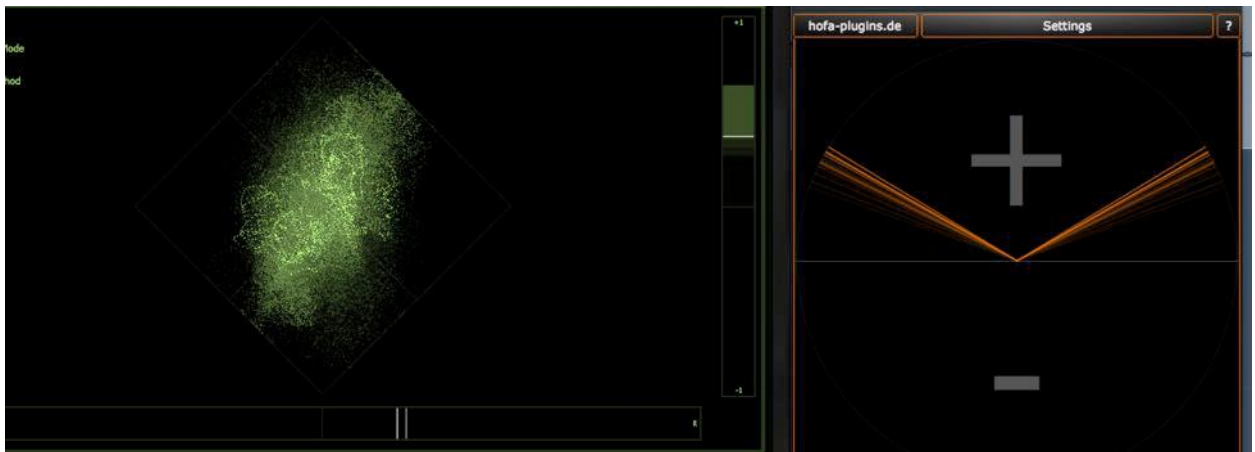
(Рис. Д.4.7.). Б.Лятошинський, Симфонія №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1, такти №1, четверта чверть, два форте, в реверберації.



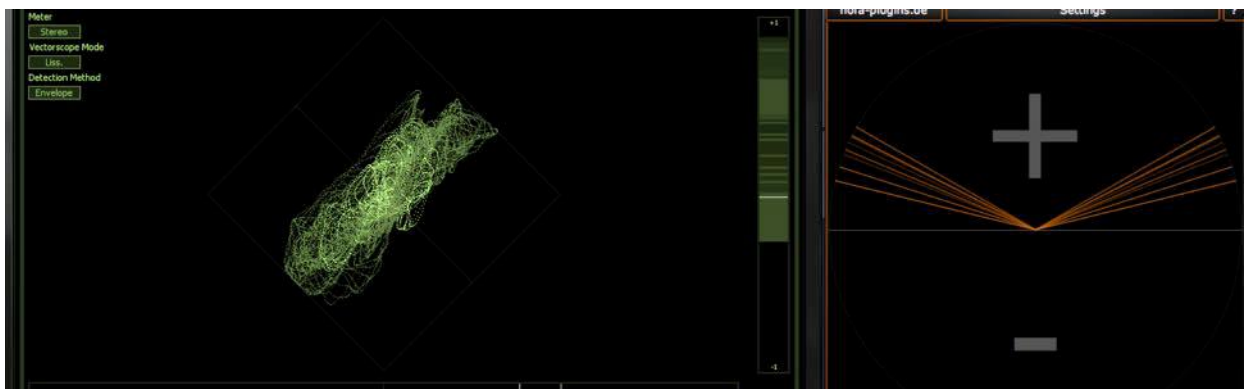
(Рис. Д.4.8.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1, такти №3, повний оркестр



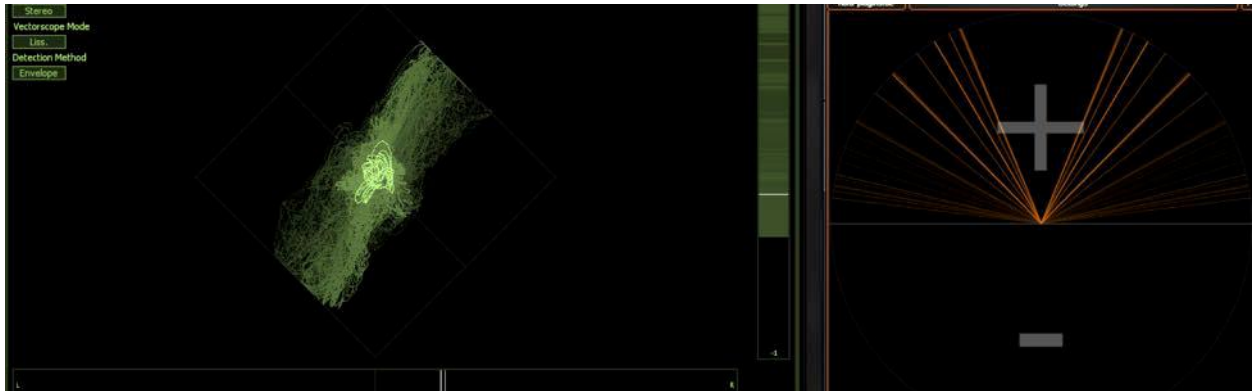
(Рис. Д.4.9.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1, такти №6, труби і тромбони



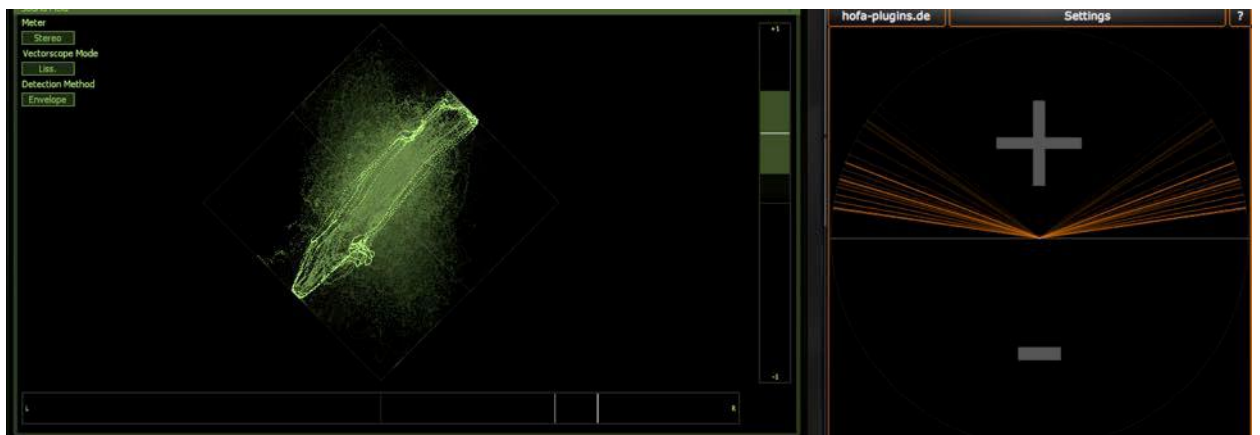
(Рис. Д.4.10.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1, такти №7, тромбони і туба, басові дерев'яні духові.



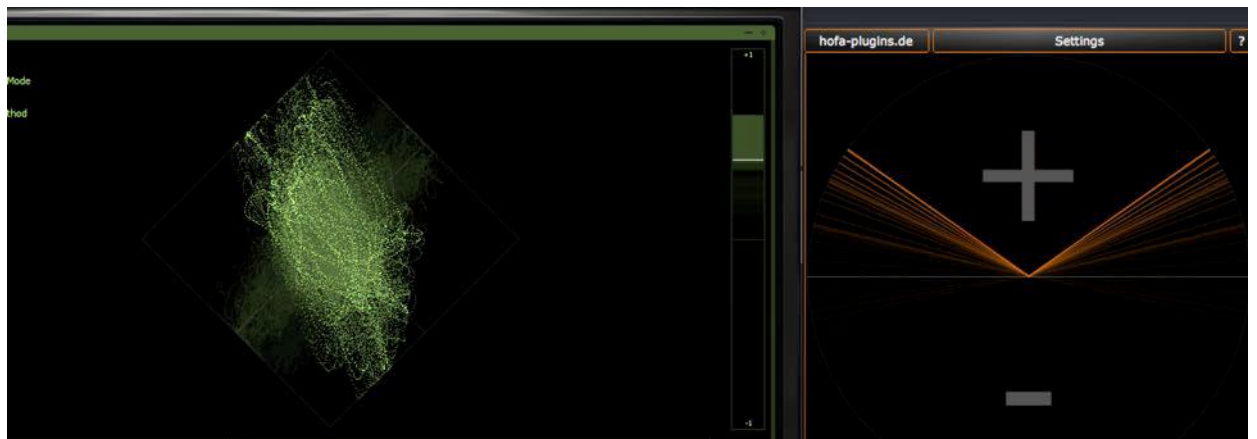
(Рис. Д.4.11.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1, такти №10, контрабаси.



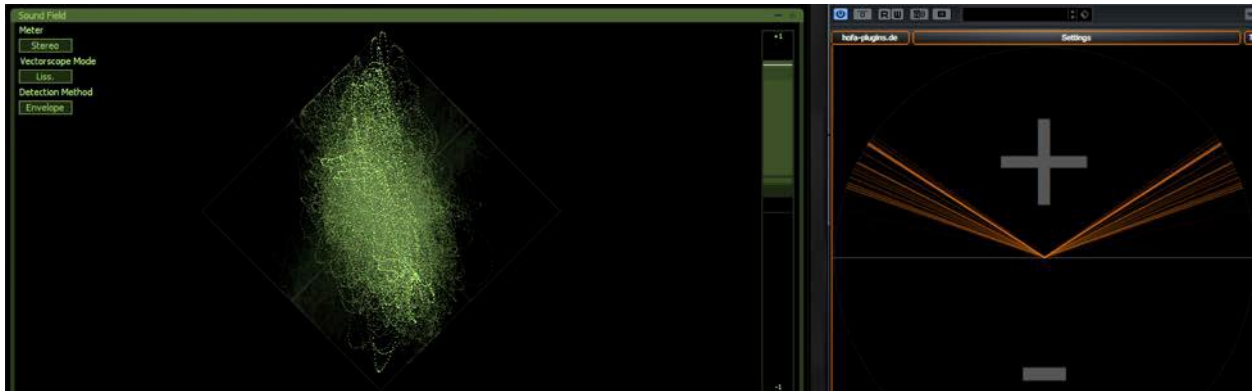
(Рис. Д.4.12.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1, такти №10, контрабаси і фагот, ноти чвертями, дерев'яні духові на дальньому плані в реверберації.



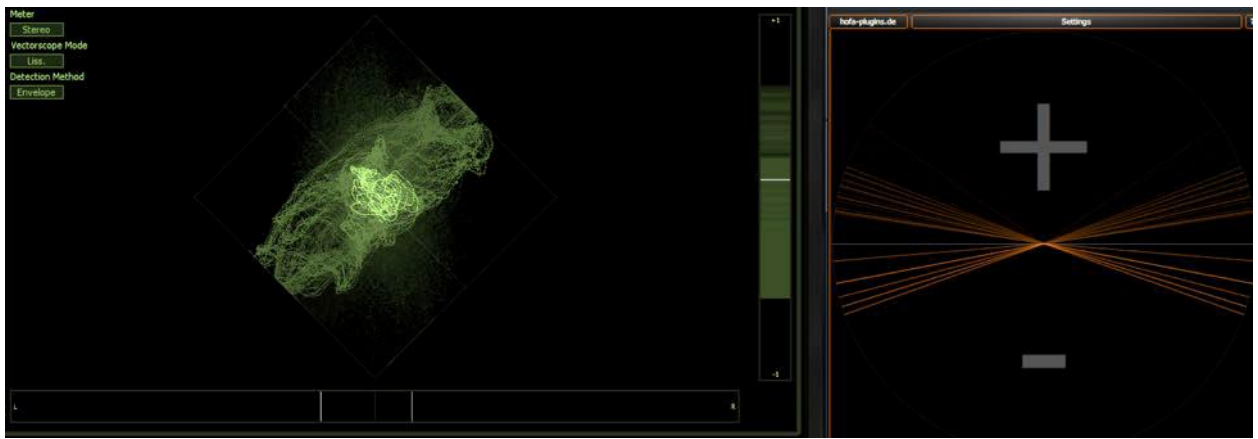
(Рис. Д.4.13.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1, такти №11, фагот, контрабаси в реверберації №2.



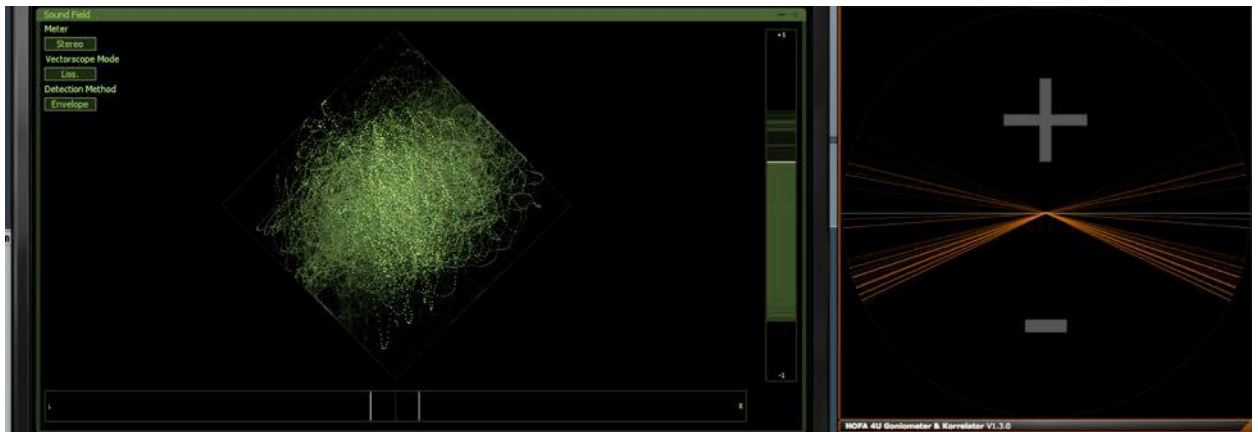
(Рис. Д.4.14.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1, такти №11, фагот, контрабаси в реверберації



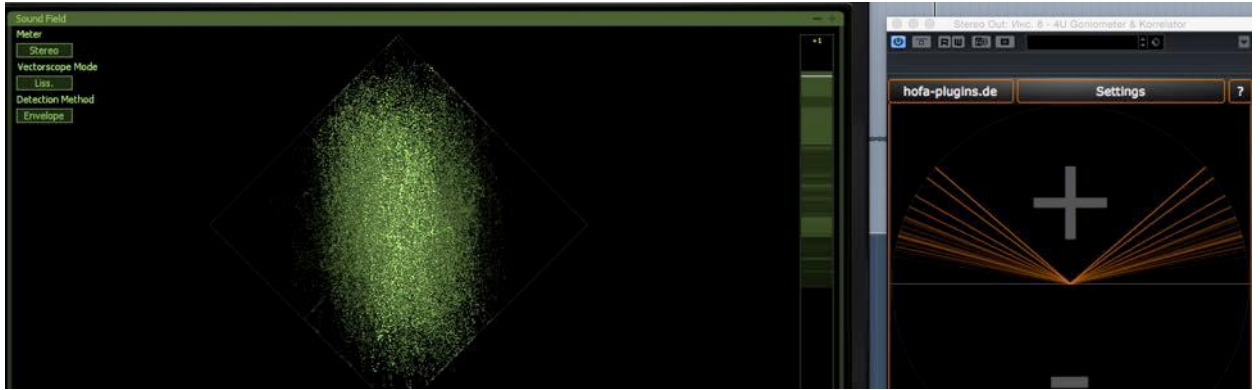
(Рис. Д.4.15.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1, такти №11, соло фагота в реверберації



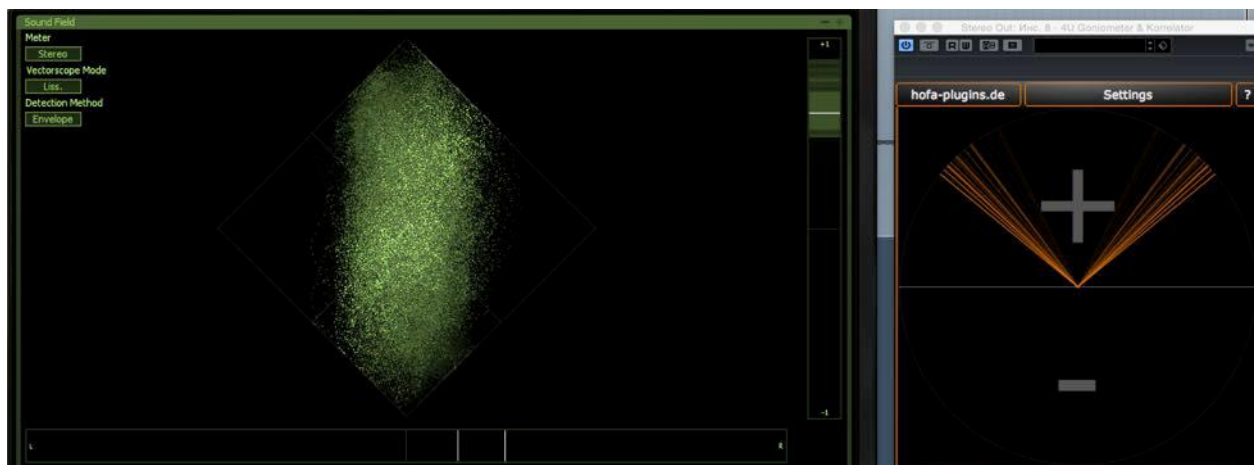
(Рис. Д.4.16.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1, такти №12, соло контрабасів по лівій частині.



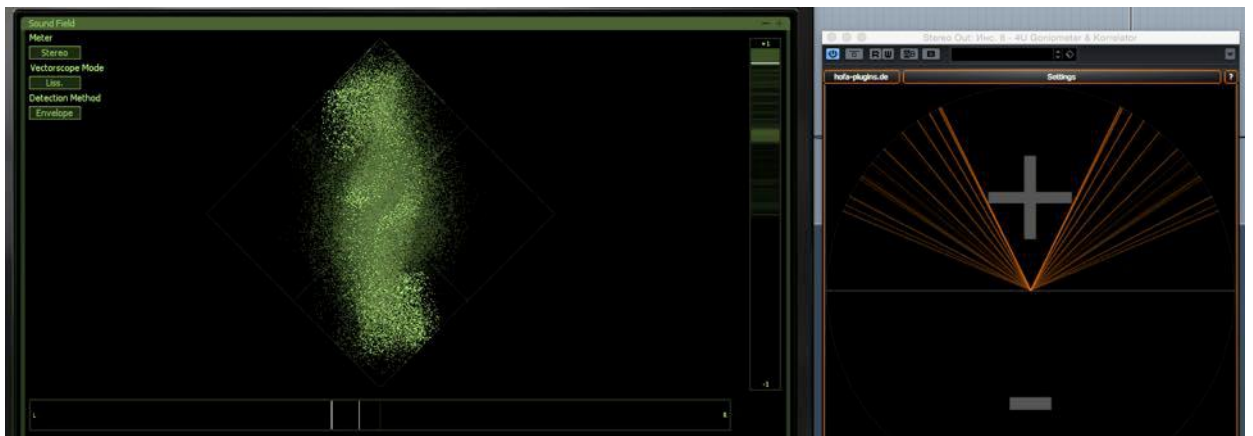
(Рис. Д.4.17.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1, такти №19, литаври, контрабаси, нота в реверберації.



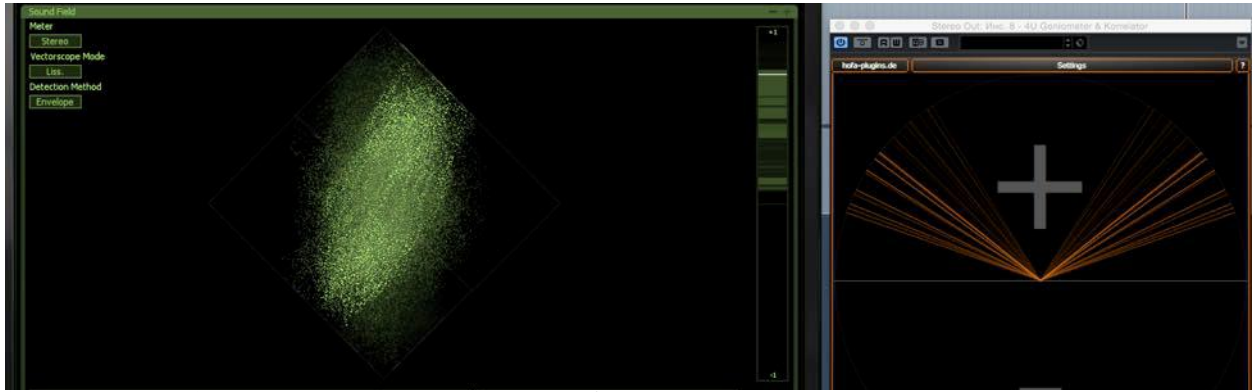
(Рис. Д.4.18.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1, такти №15, англійський ріжок.



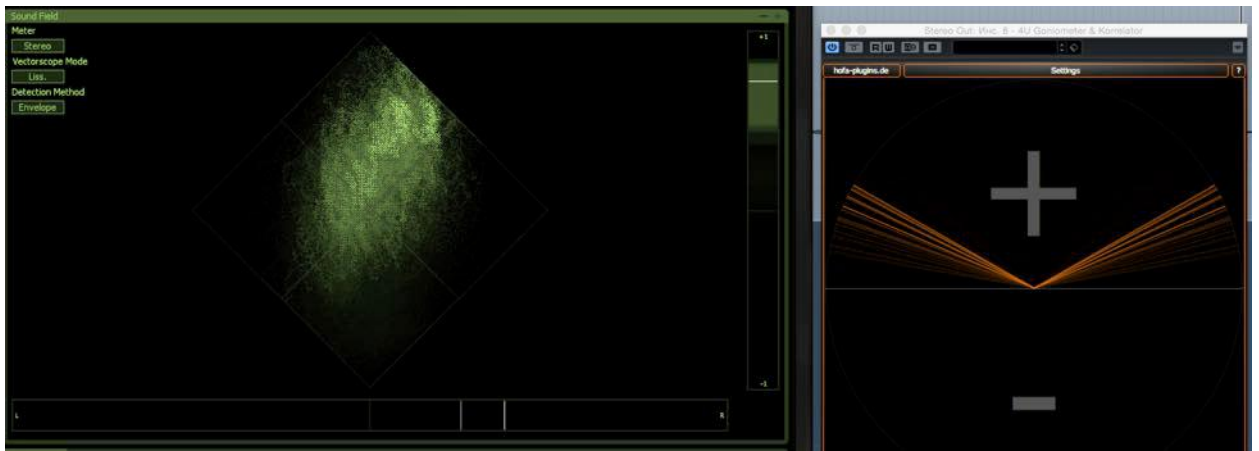
(Рис. Д.4.19.). Б.Лятошинський, Симфонія №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, ч.1, такти №22, кларнети, реверберація.



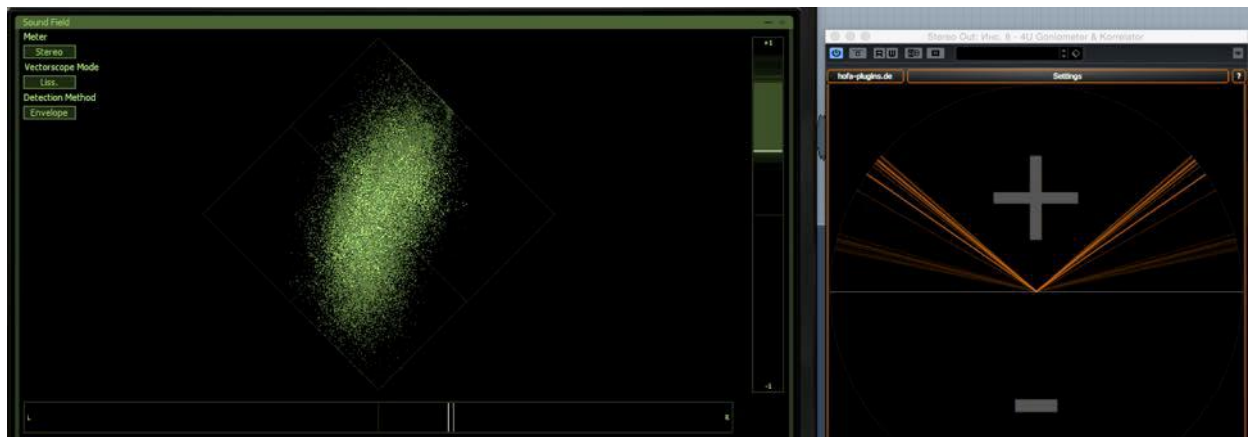
(Рис. Д.4.20.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1, такти №21, кларнети мі-бемоль.



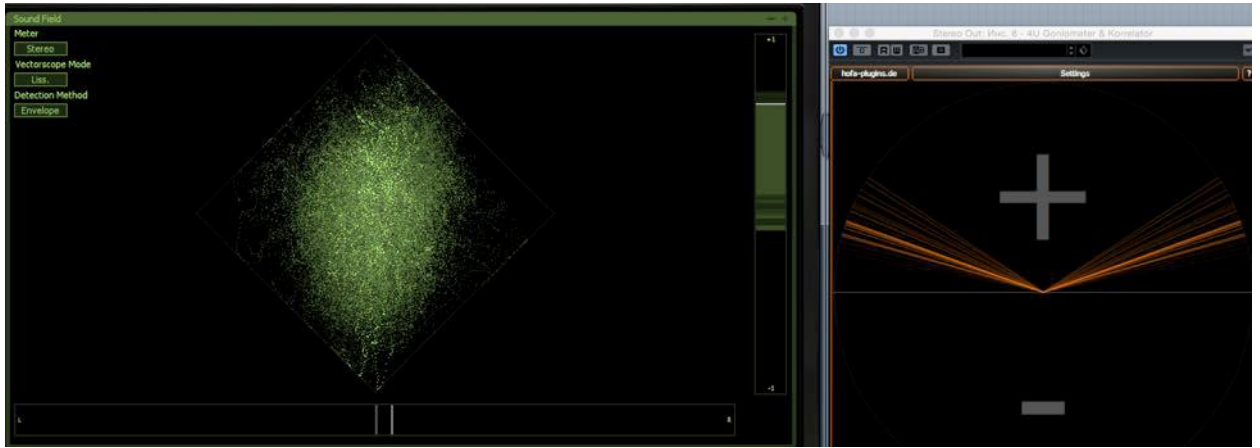
(Рис. Д.4.21.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1, такти №23, кларнети в реверберації №2.



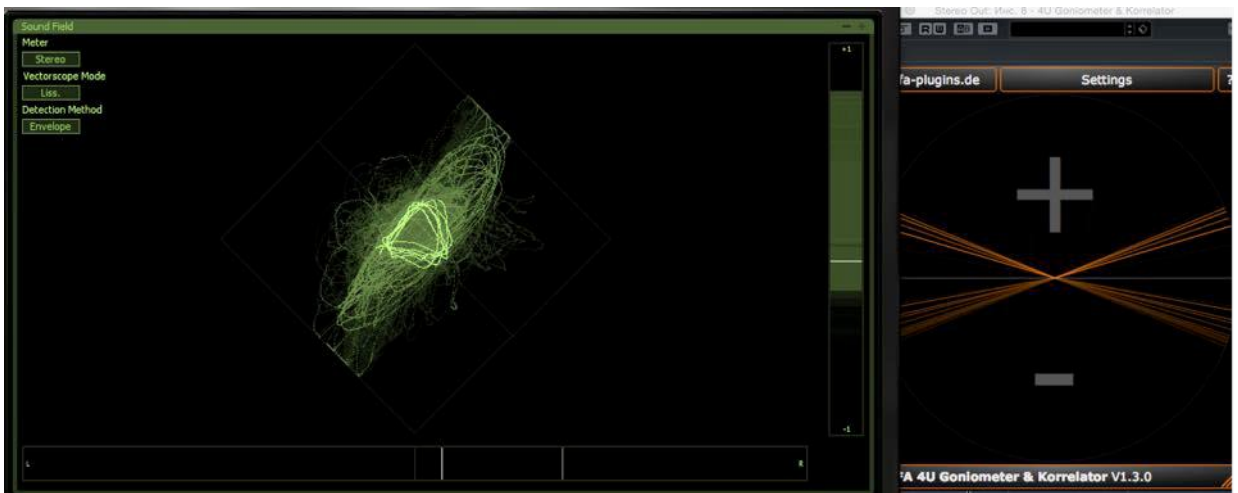
(Рис. Д.4.22.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1, такти №23, кларнети, реверберація.



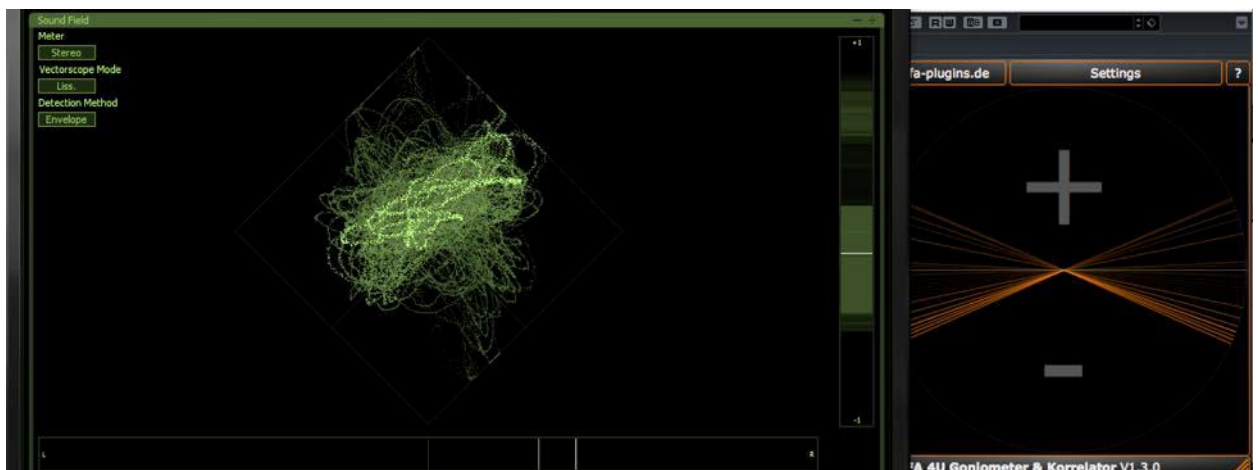
(Рис. Д.4.23.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1, такти №24, гобой, флейта, кларнет, труби.



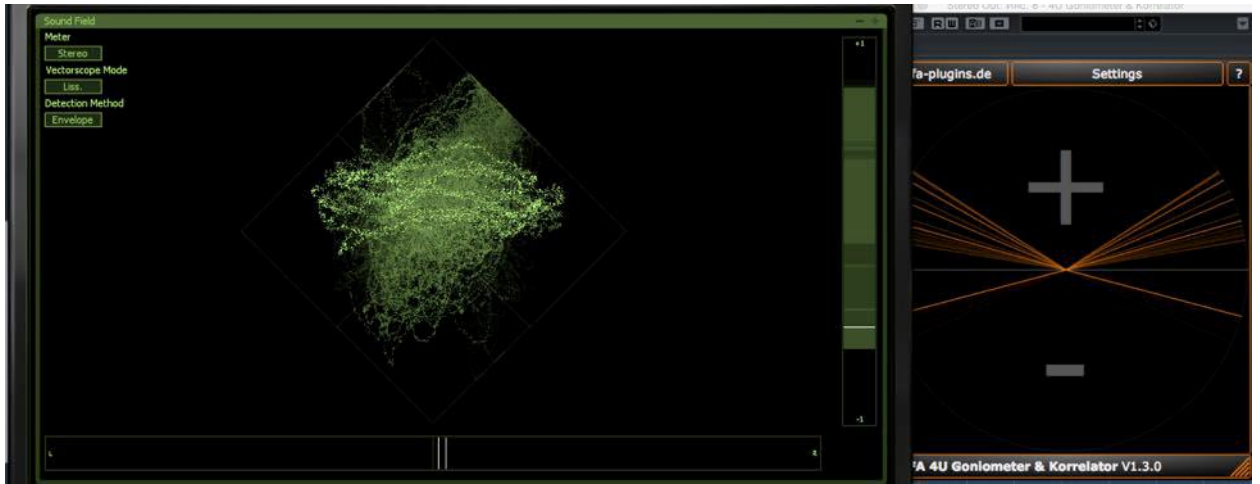
(Рис. Д.4.24.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1, такти №25, струнні, фагот, кларнет.



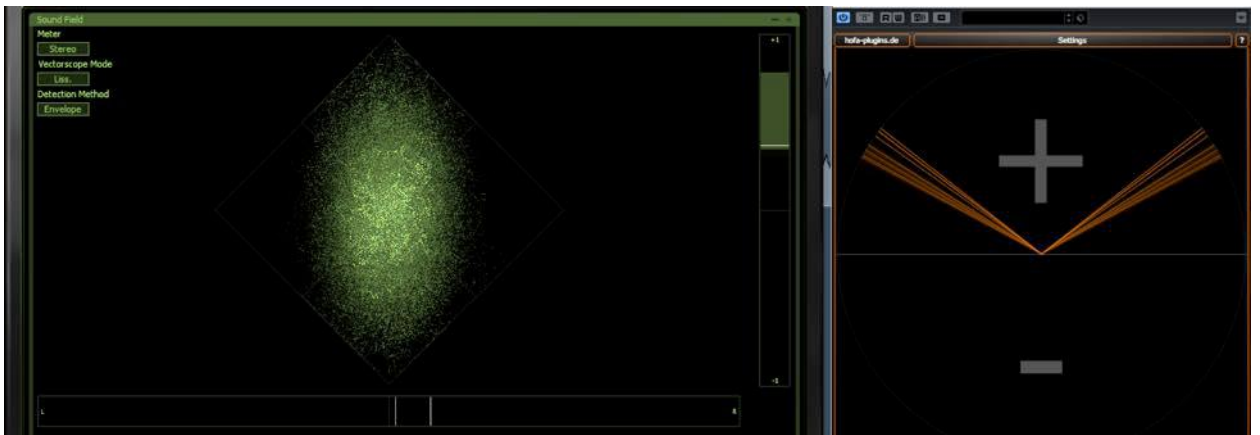
(Рис. Д.4.25.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1, такти №29, контрабаси піцикато №2.



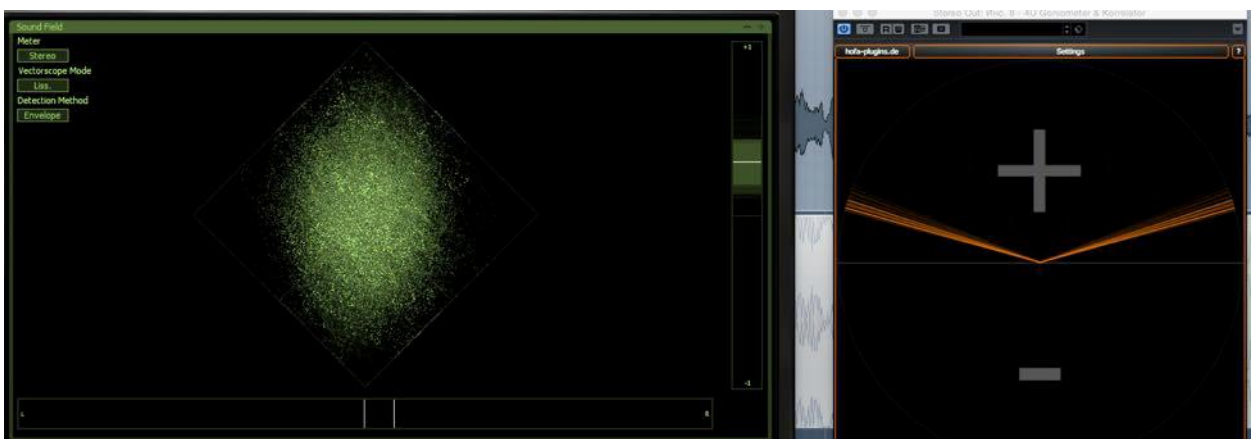
(Рис. Д.4.26.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1, такти №31, литаври.



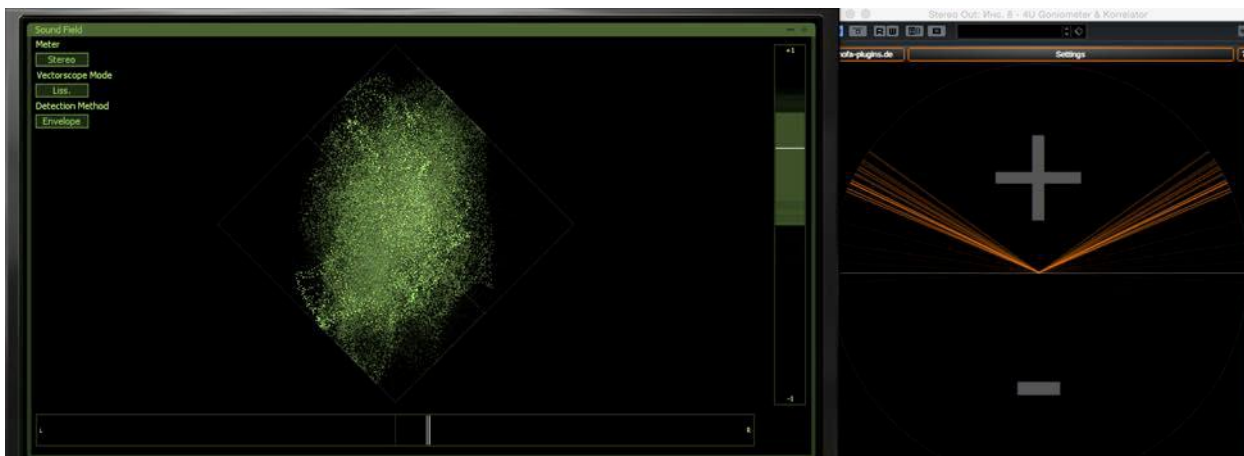
(Рис. Д.4.27.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1, такти №32, литаври,



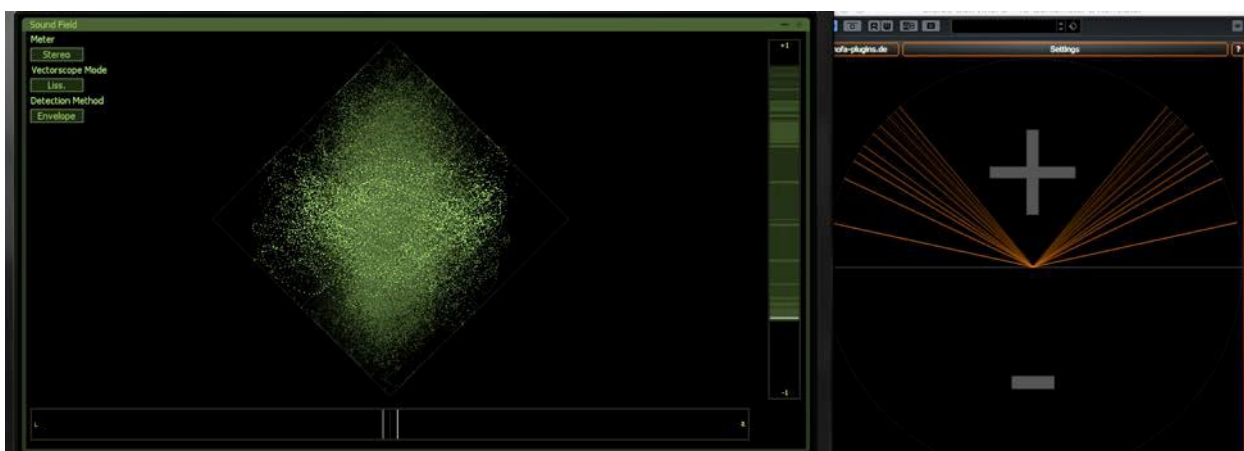
(Рис. Д.4.28.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1, такти №48-49, флейти пасажі, мідні духові стакато.



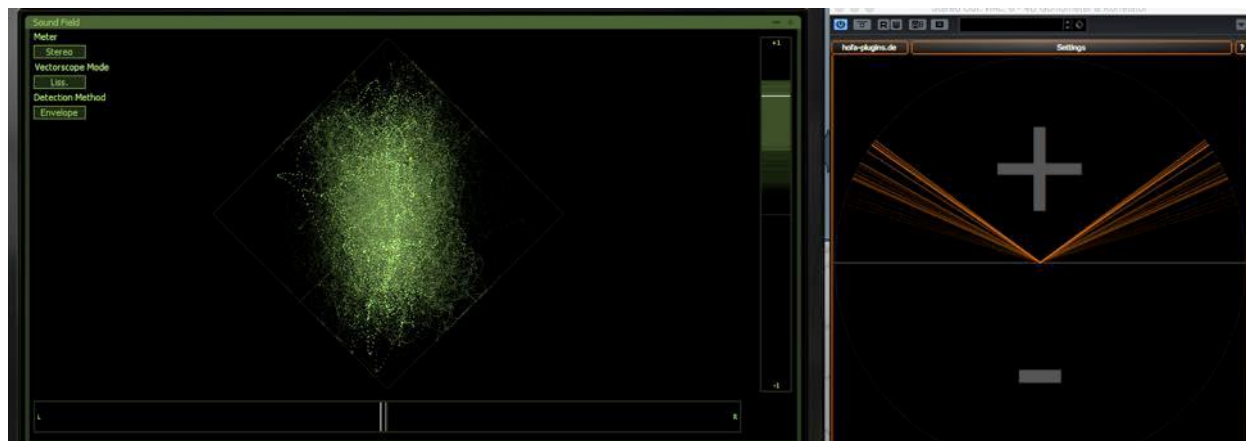
(Рис. Д.4.29.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1, такти №51, дві чверті, струнні реверберація, простір.



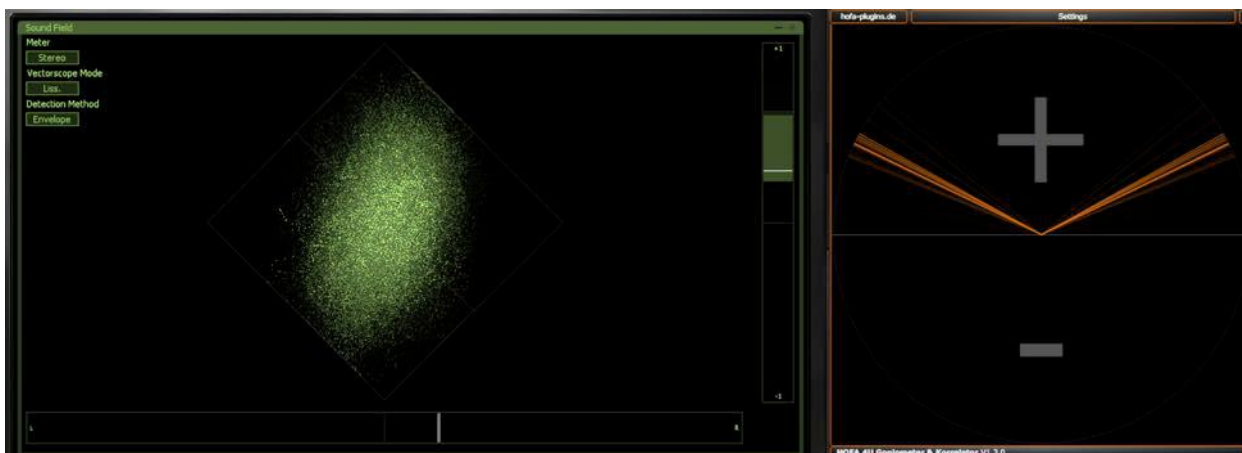
(Рис. Д.4.30.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1, такти №77, труби сфорцандо.



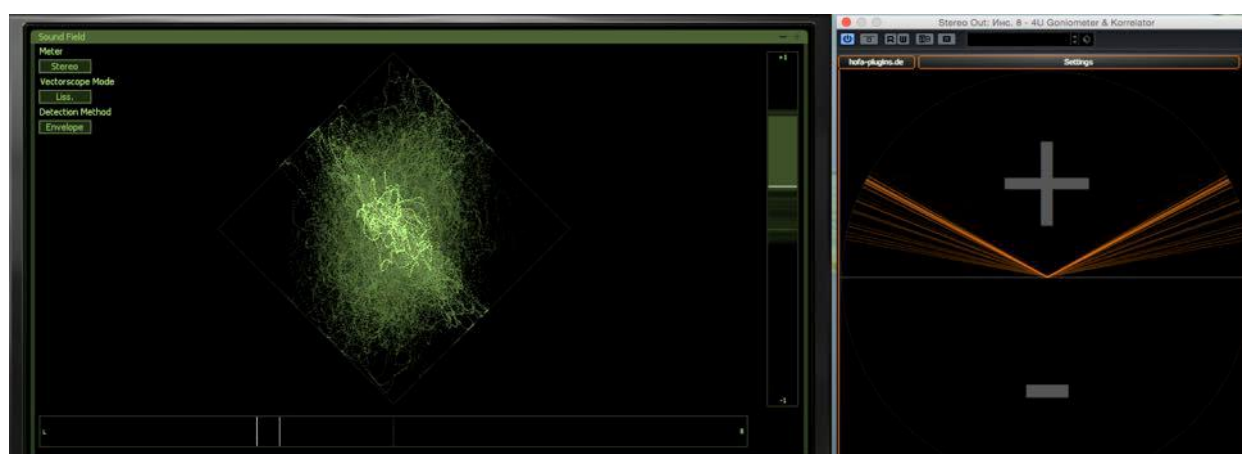
(Рис. Д.4.31.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1, такти №79, мідні духові в реверберації і струнні інструменти.



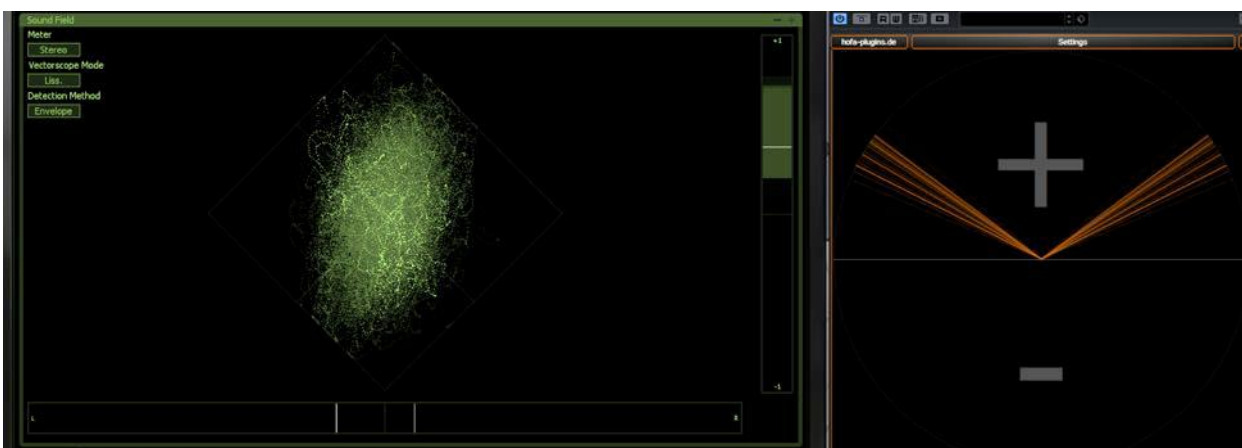
(Рис. Д.4.32.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1, такти №83, флейти мі-бемоль, корекція звукорежисера.



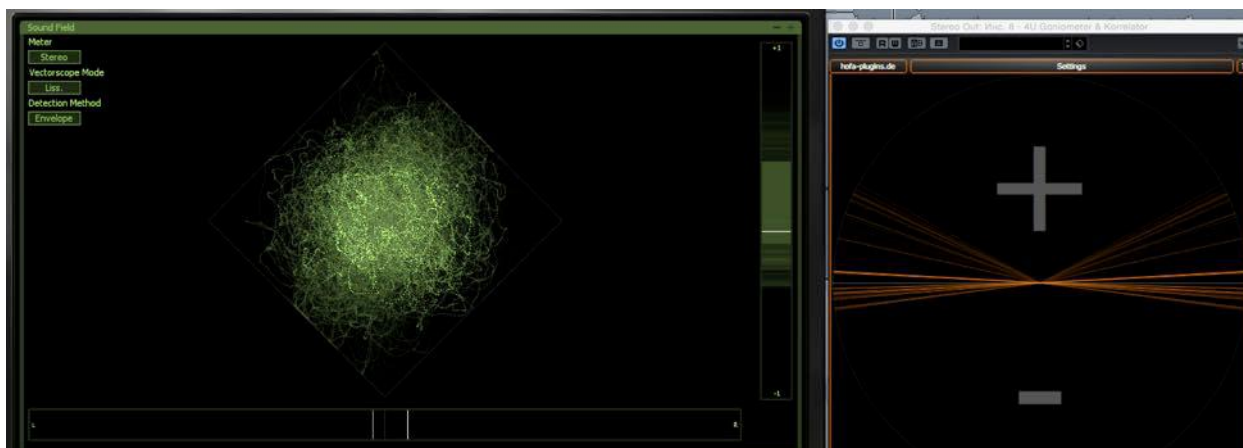
(Рис. Д.4.33.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1, такти №95-96, тема у струнних та дерев'яні духові інструменти.



(Рис. Д.4.34.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1., такти №82, кінець такту, Арфа Сі та Мі-бемоль, динамічна корекція арфи звукорежисером.



(Рис. Д.4.35.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1., такти №115. Альт, близький мікрофон.



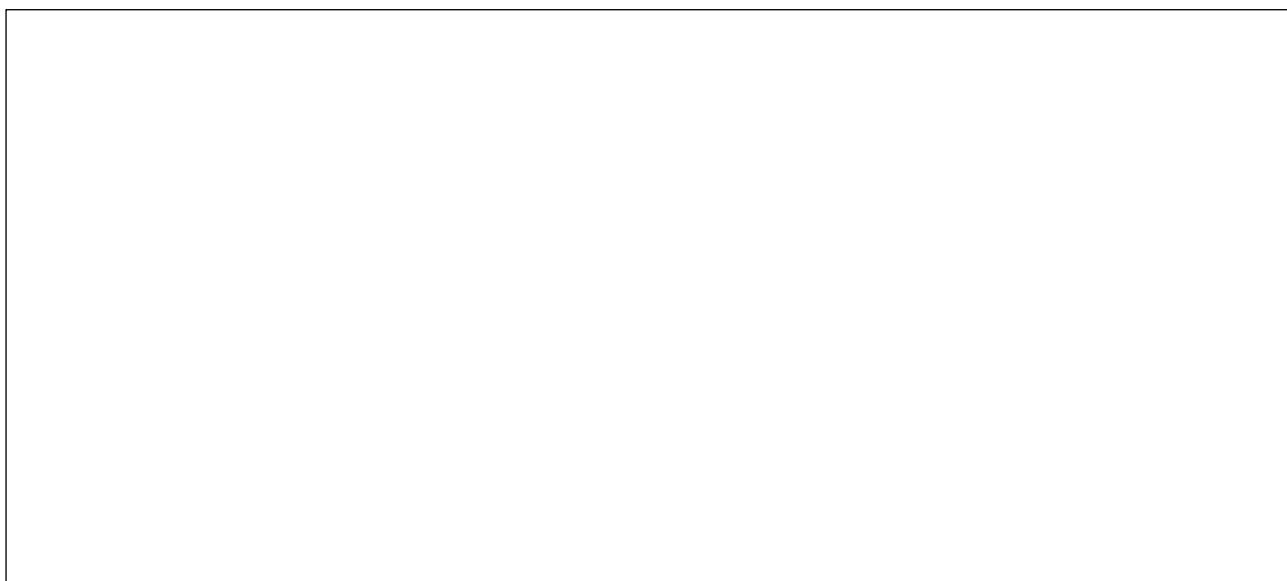
(Рис. Д.4.36.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1, такти №123-125, контрабаси, литаври, англійський ріжок, фагот, реверберація, корекція звукорежисера.

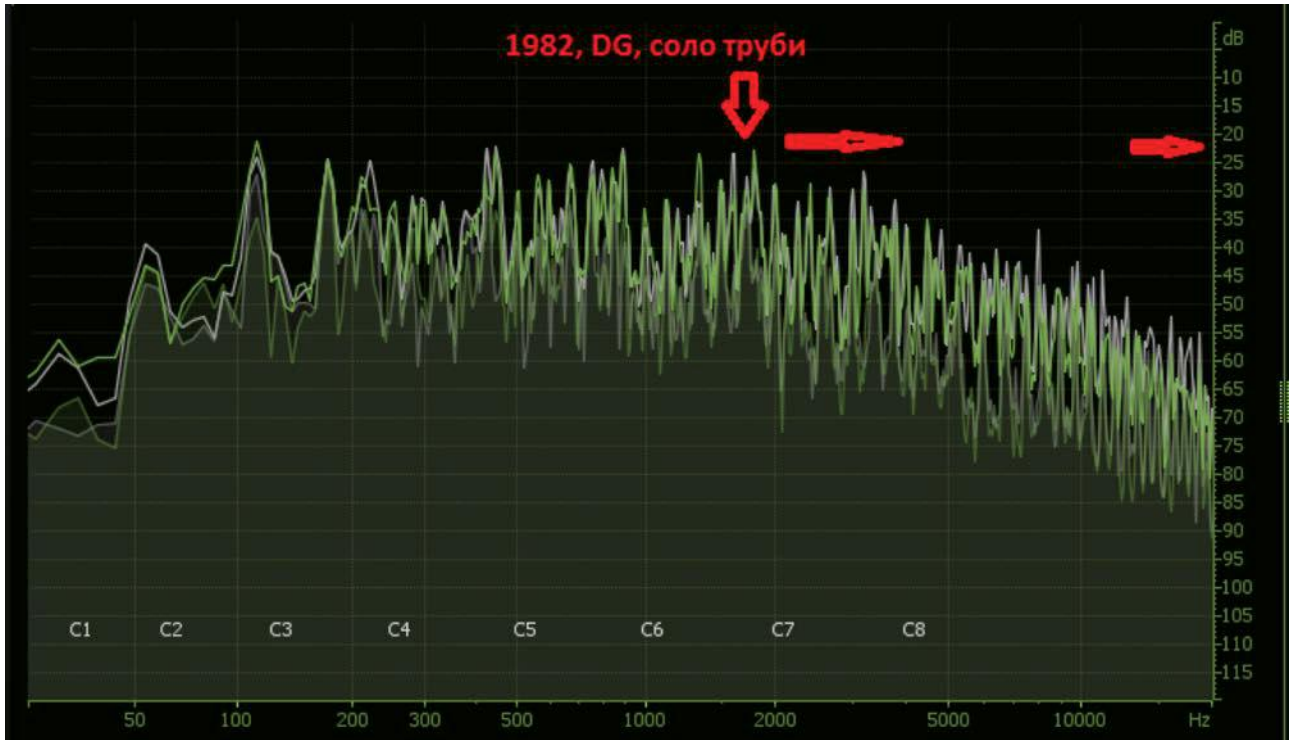


Додаток Д.5.

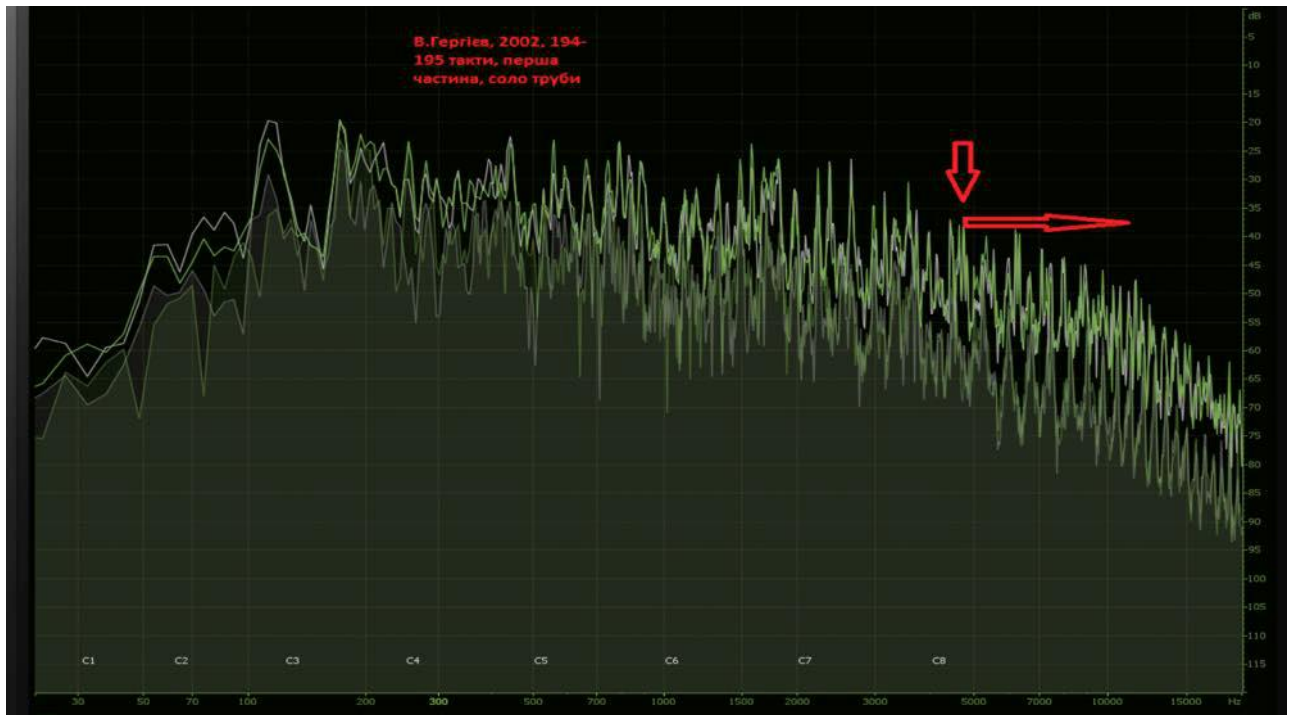
Об'єктивний моніторинг амлітудно-частотної характеристики та обвідної миттєвого спектру звукозаписів.

Амплітудно-частотні характеристики акустики приміщення (резонанси, моди), впливають тембральне забарвлення звучання інструментів, всієї фонокомпозиції в цілому.

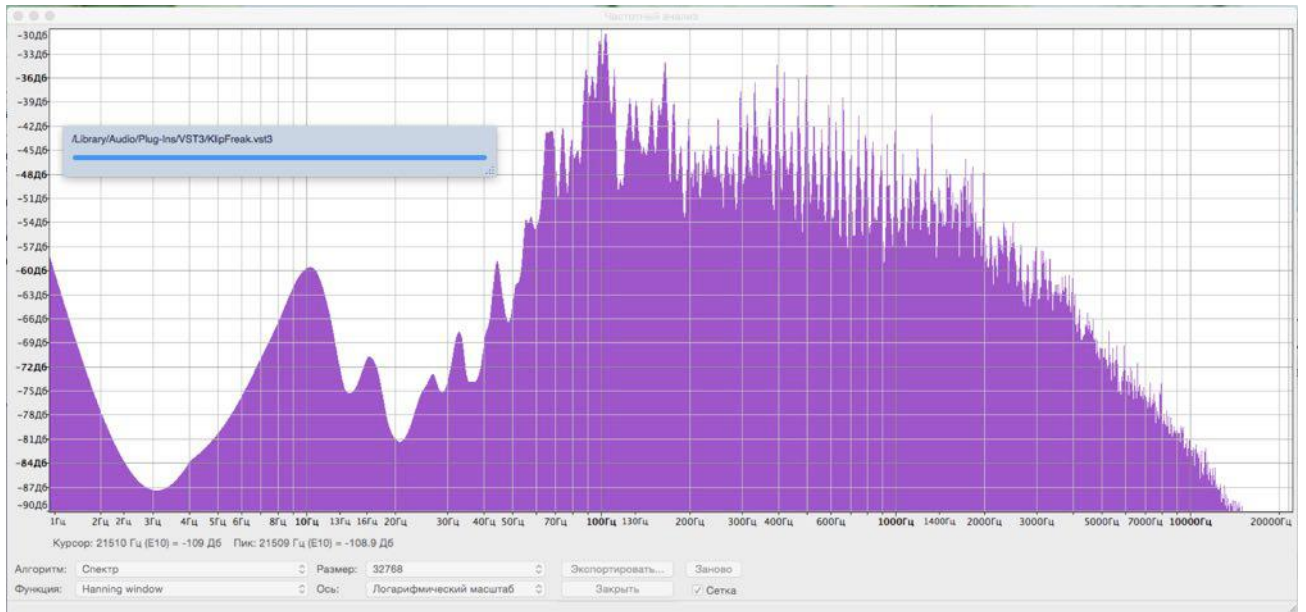




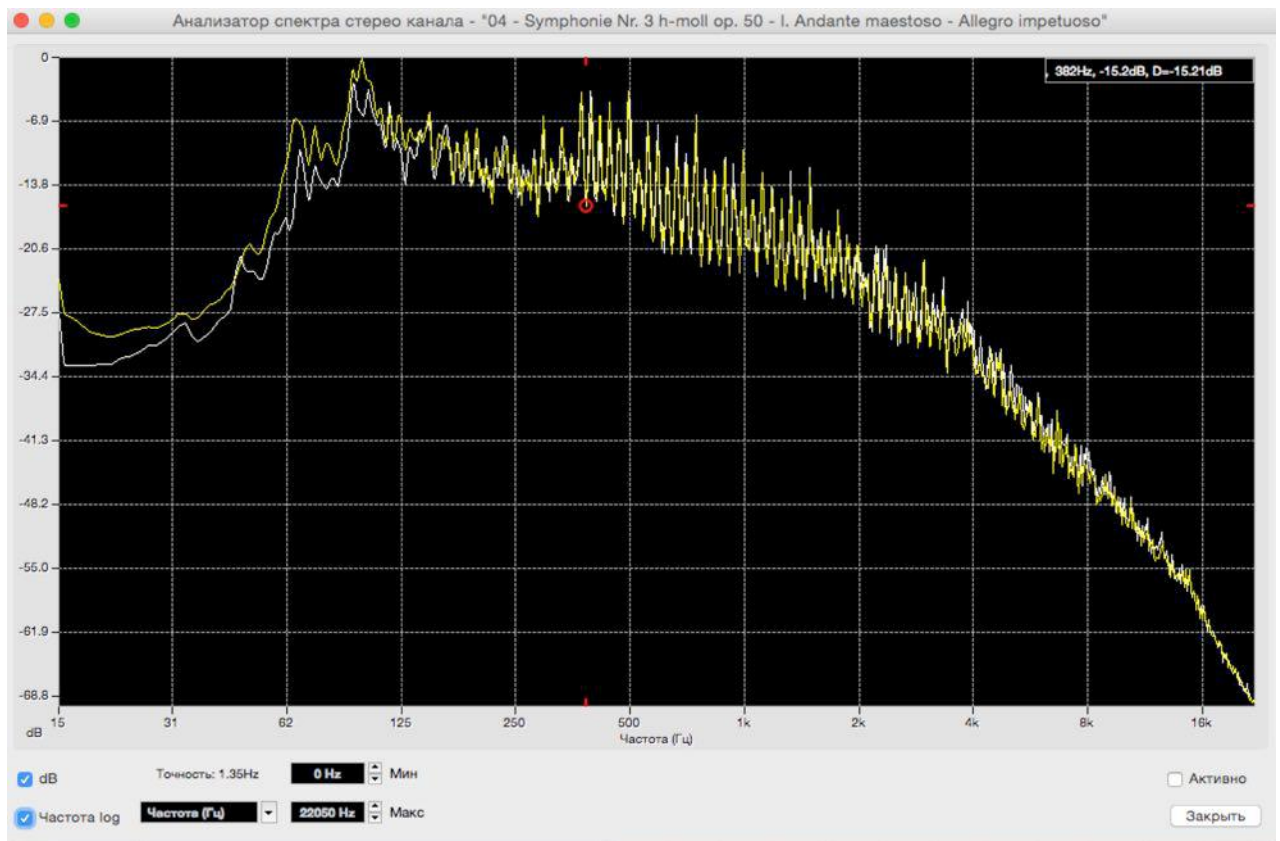
(Рис. Д.5.1.). П.Чайковський, Симф. №5, 1982, DG, Г.Караян, Ч.1., такти №196-197, П.П., соло труби.



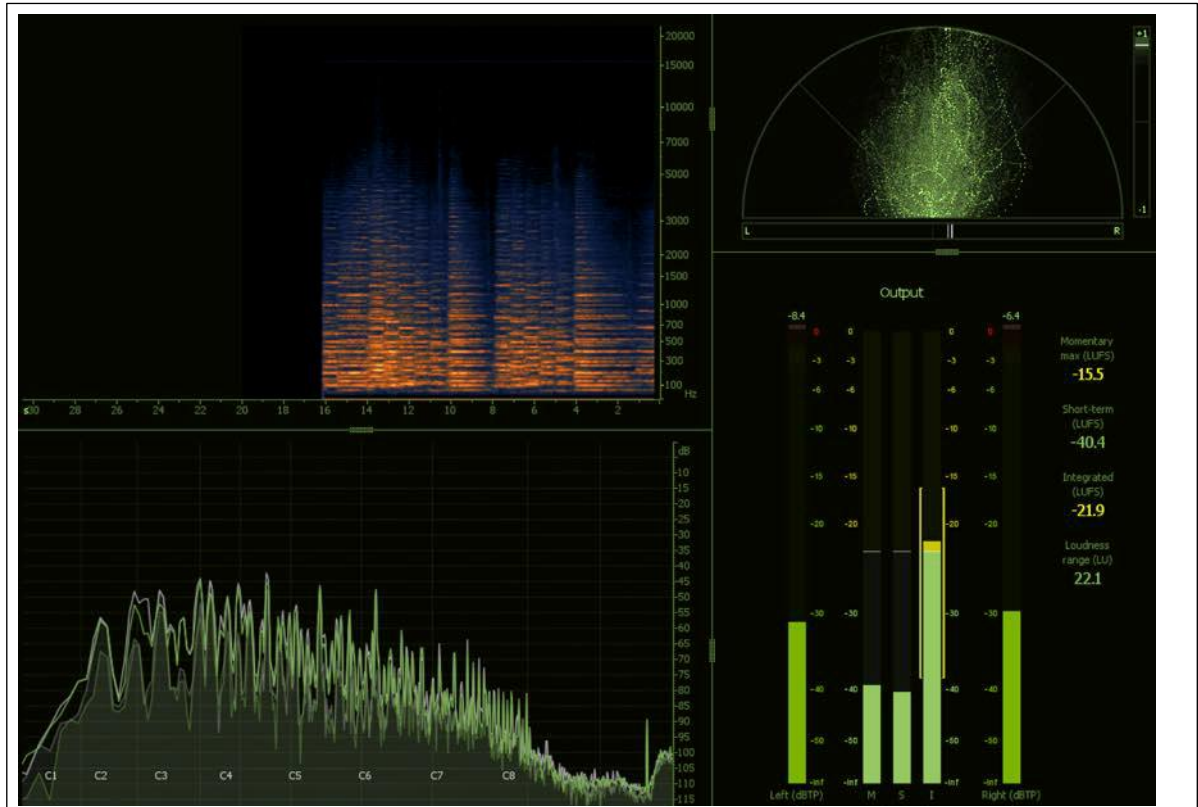
(Рис. Д.5.2.). П.Чайковський, Симф. №5, 2002, В.Гергієв, Ч.1., такти №196-197, П.П., соло труби.



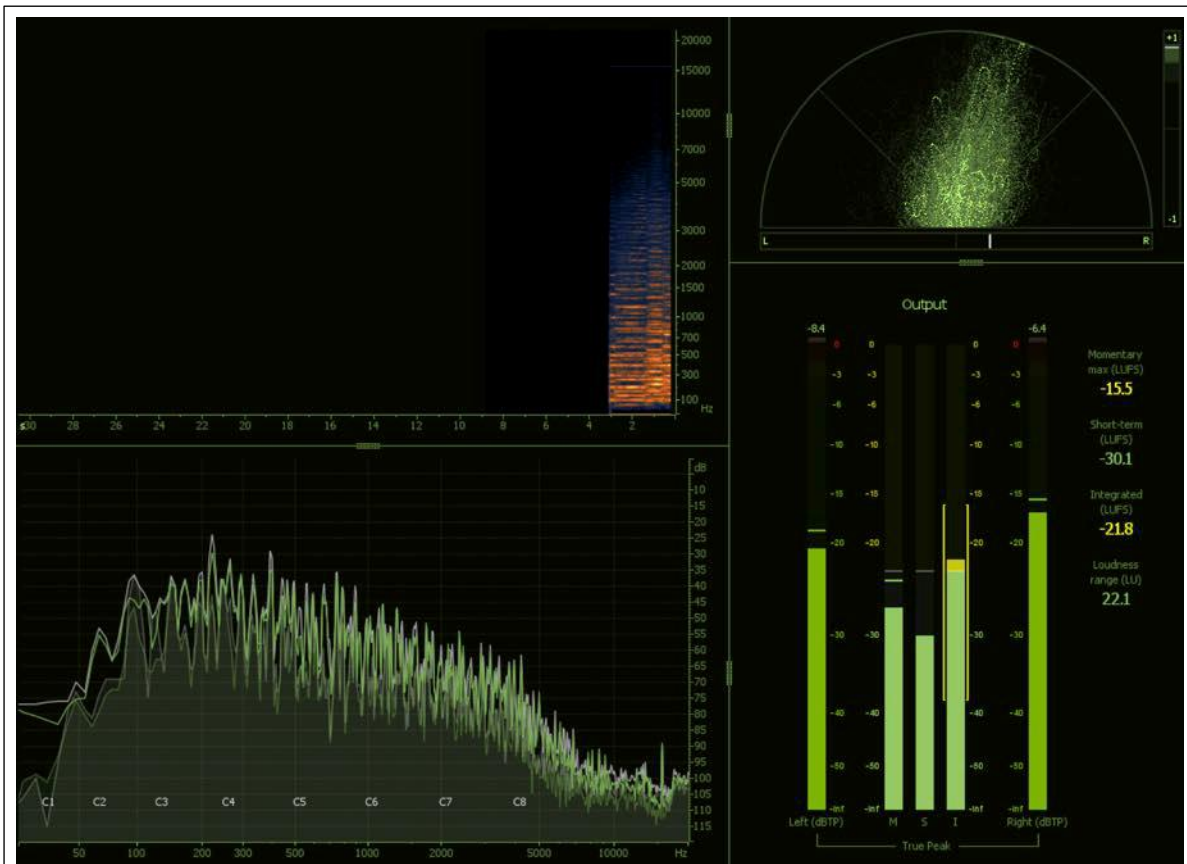
(Рис. Д.5.3.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1, загальна усереднена амплітудно-частотна характеристика.



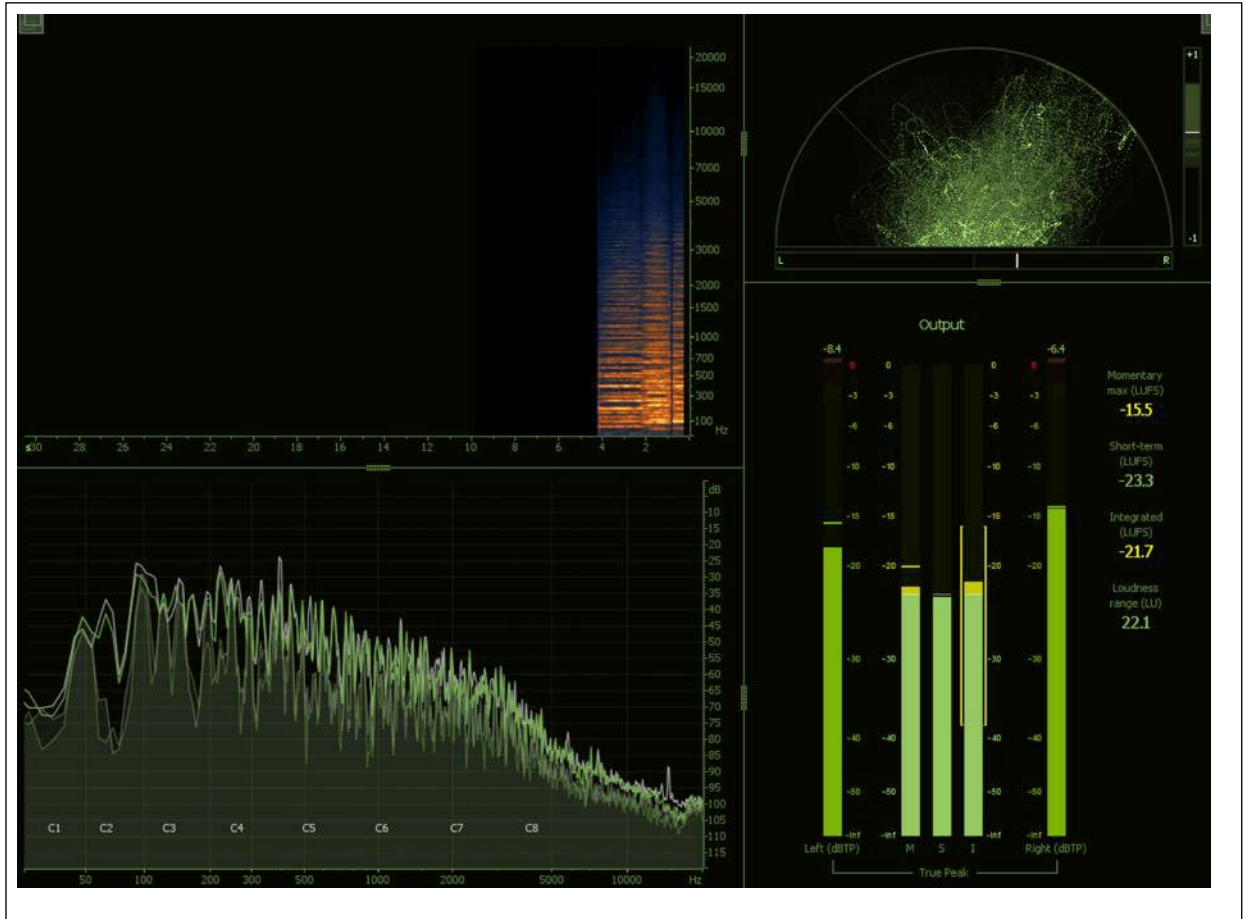
(Рис. Д.5.4.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1, загальна усереднена амплітудно-частотна характеристика №2.



(Рис. Д.5.5). П.Чайковський, Симф. №5, 2003, НФУ, С.Стадлер, Ч.1., такти №14-20, хорал групи струнних інструментів, кларнети.



(Рис. Д.5.6). П.Чайковський, симфонія №5, 2003, НФУ, С.Стадлер, Ч.1., такти №14-15, хорал струнних, кларнети.



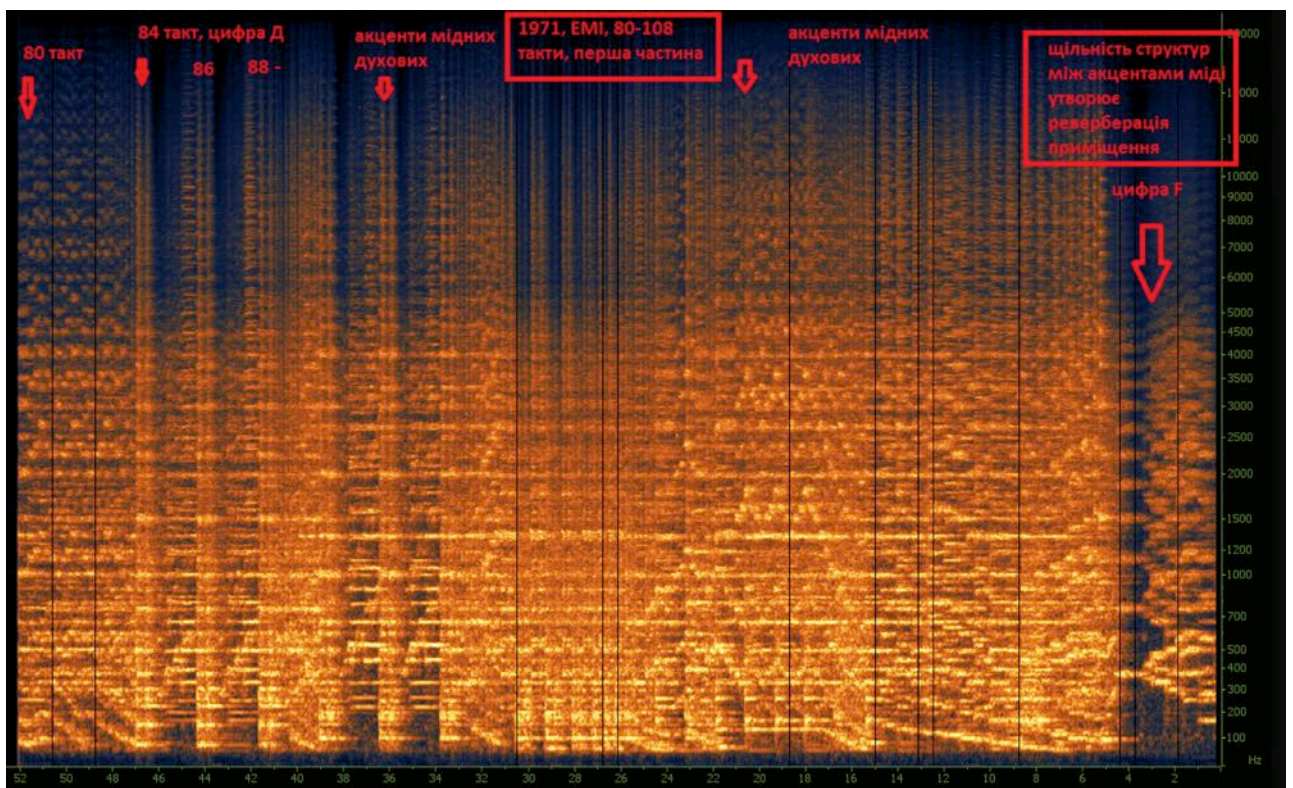
(Рис. Д.5.7). П. Чайковський, Симф. №5, 2002, В. Гергієв, Ч.1., такти №14-15, хорал струнних, кларнети.

Додаток Д.6.

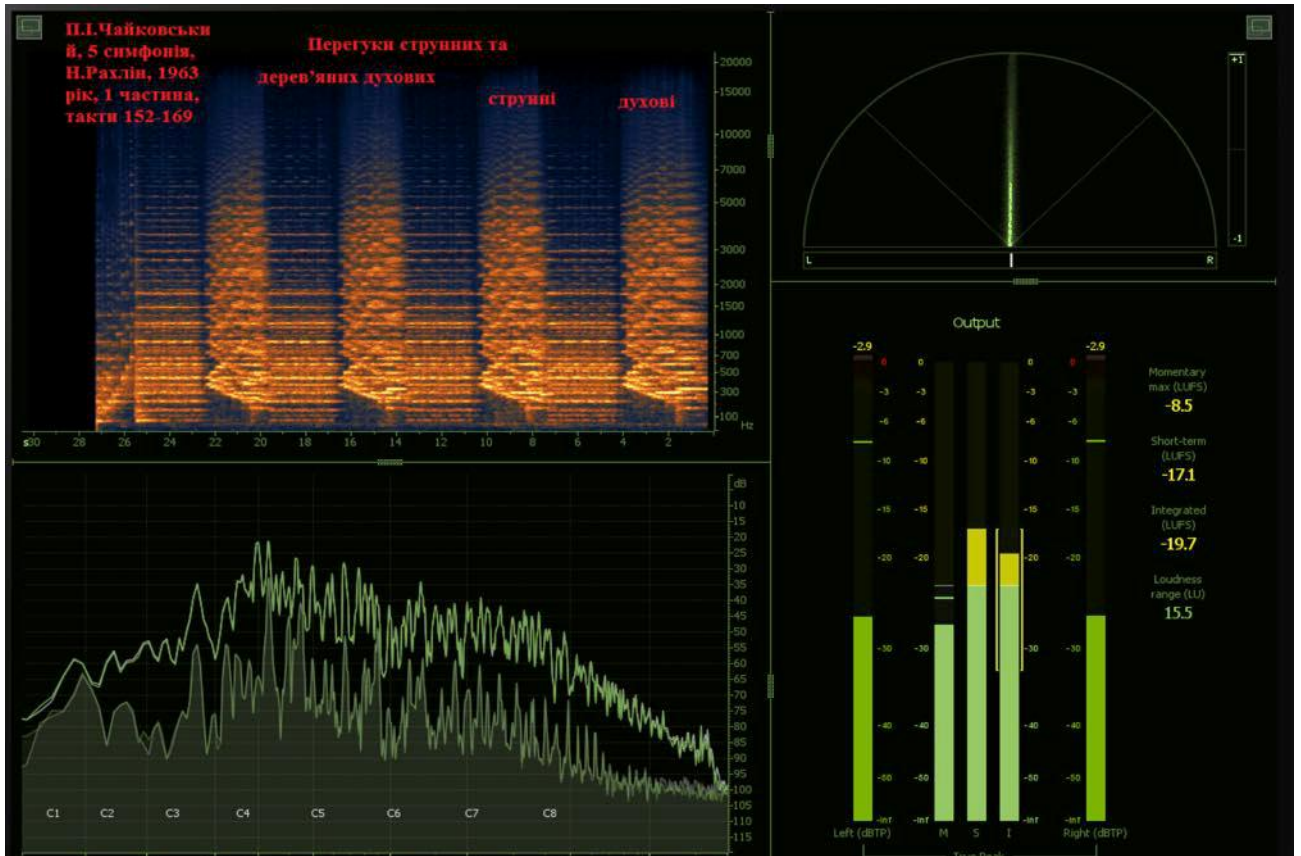
Об'єктивний моніторинг просторовості та реверберації в звукозаписі.

Кількість виконавців, реверберація і площа (об'єм) приміщення впливають на щільність звукових структур, особливо під час кульмінацій, коли починає додатково звучати (резонувати, підсилювати) увесь об'єм приміщення як окремий резонатор (інструмент).

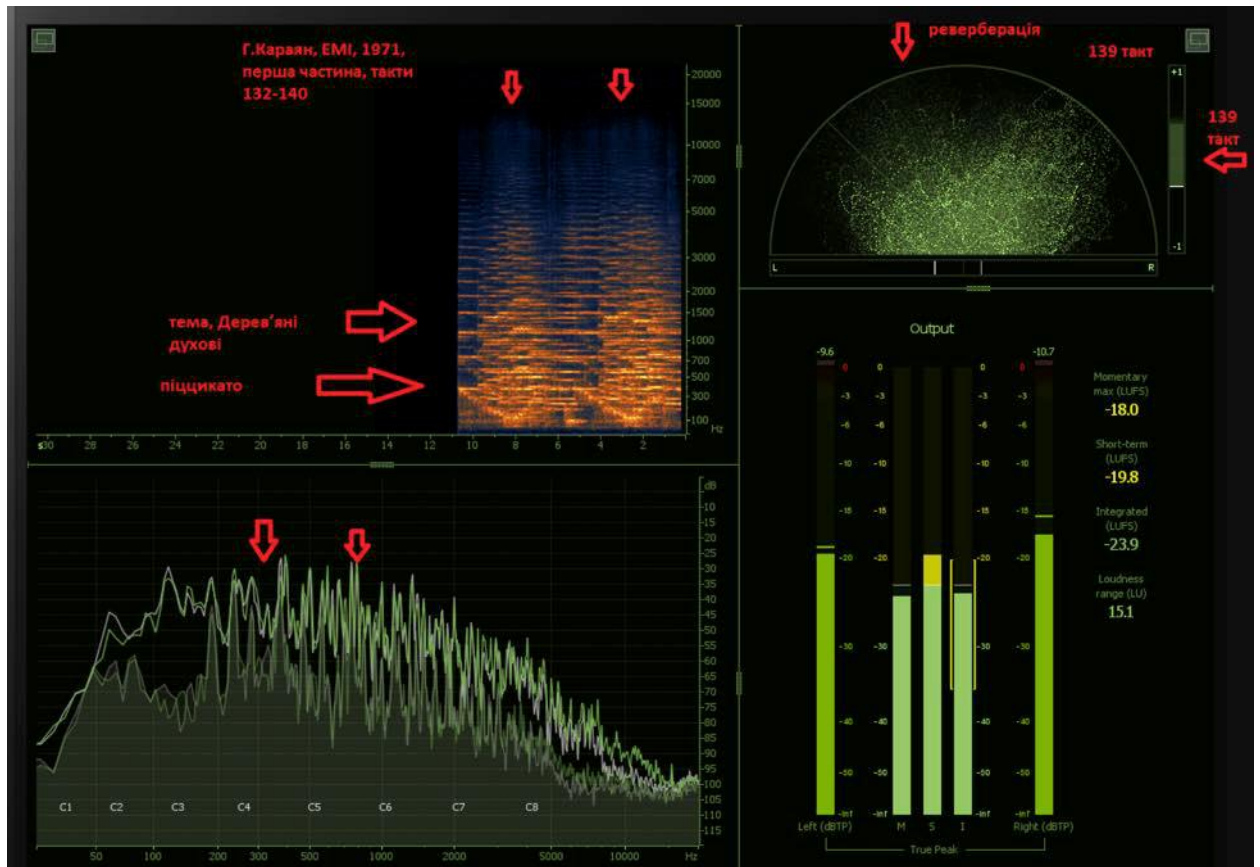
Стереофонія – завдяки двом каналам звуковідтворення значно покращуються можливості втілення звукового образу в фонокомпозиції, в якій утворюються три додаткові просторові площини, : центр, ліворуч та праворуч. Зростають всі показники суб'єктивної якості звуку: просторовість, прозорість, гучність та тембр.



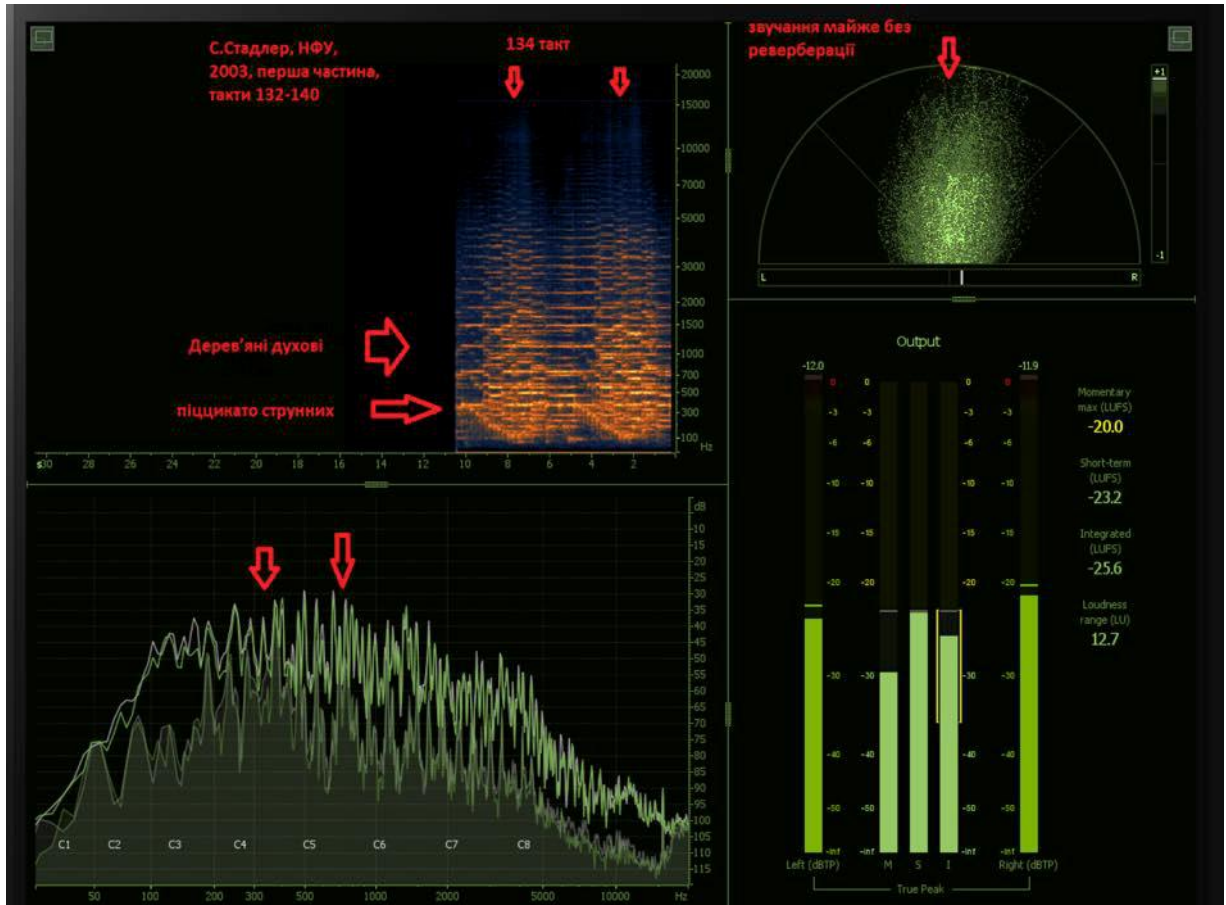
(Рис. Д.6.1.). П.Чайковський, Симф. №5, 1971, ЕМІ, Г.Караян, Ч.1., такти №80-115.



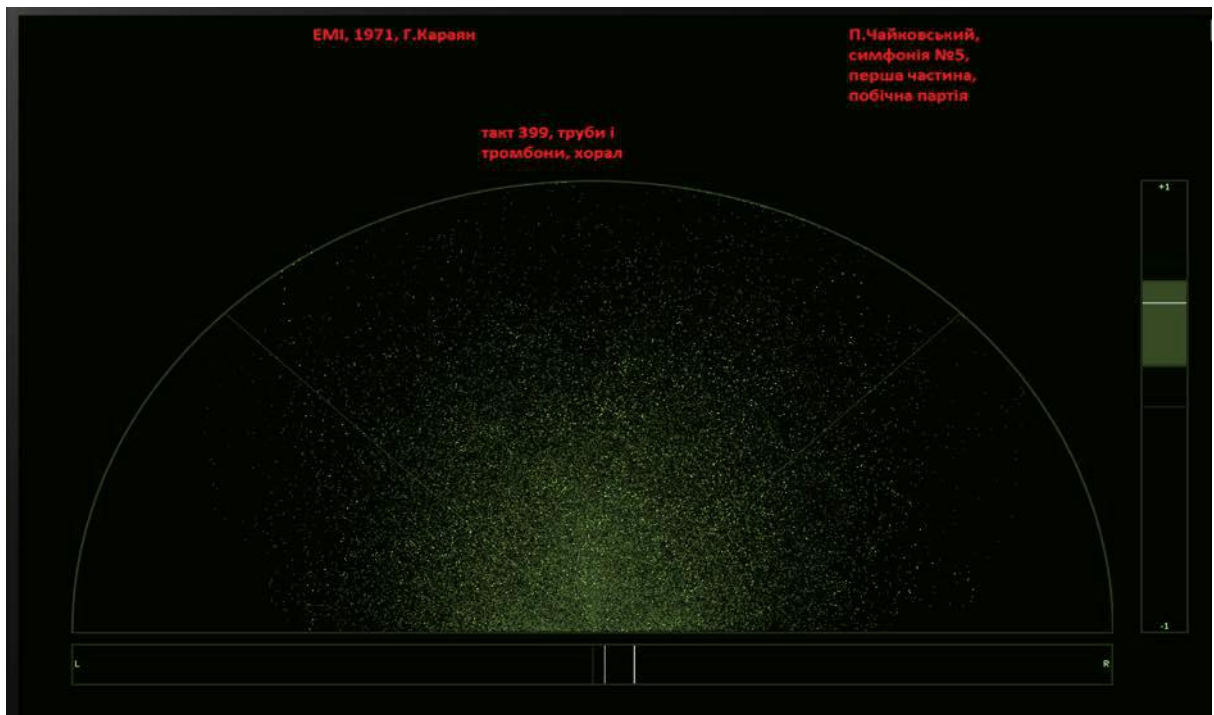
(Рис. Д.6.2.). П.Чайковський, Симф. №5, РБРЗ, 1963, Н.Рахлін, Ч.1., такти №152-169



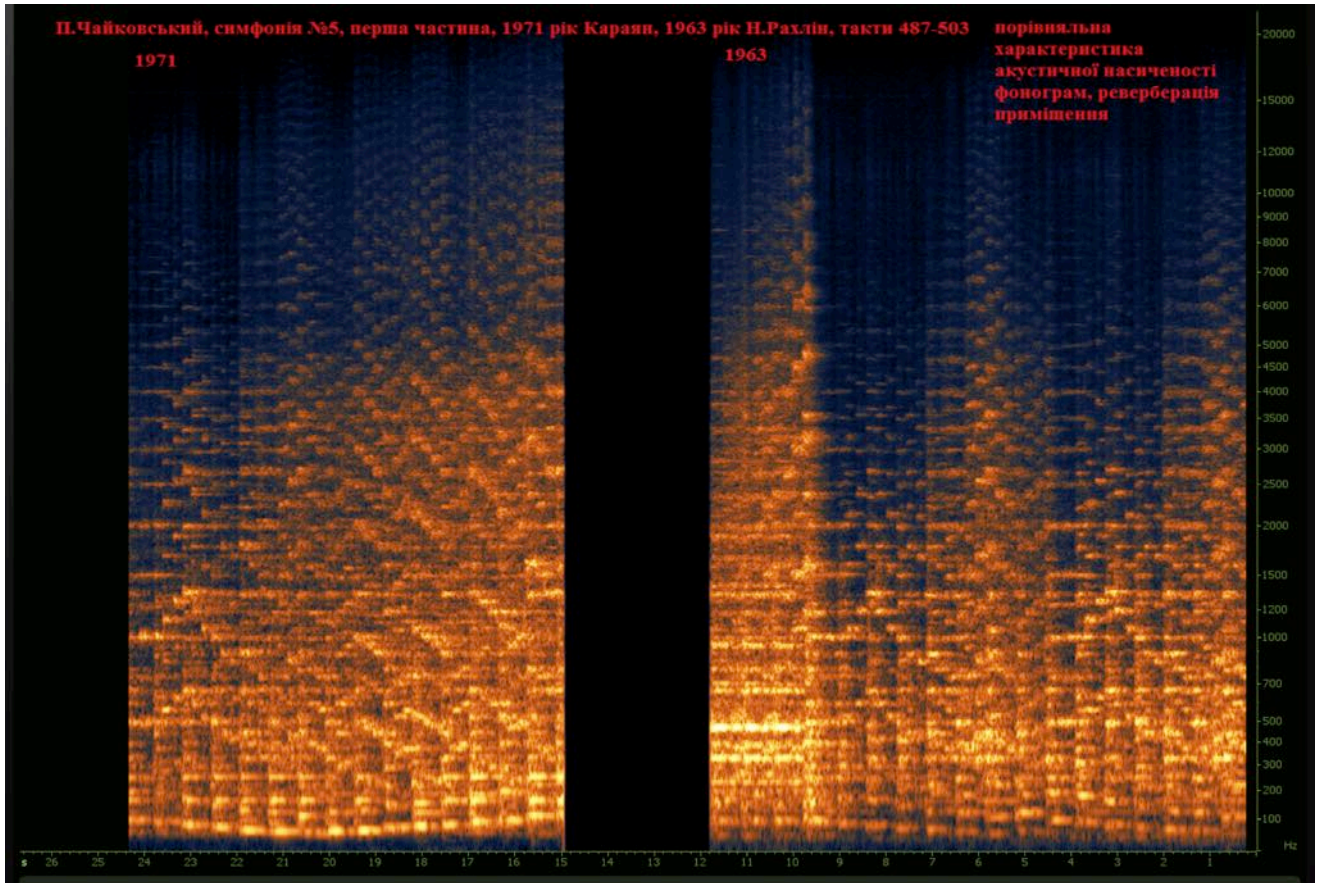
(Рис. Д.6.3.). П.Чайковський, Симф. №5, 1971, ЕМІ, Г.Караян, Ч.1., такти №132-140, П.П.



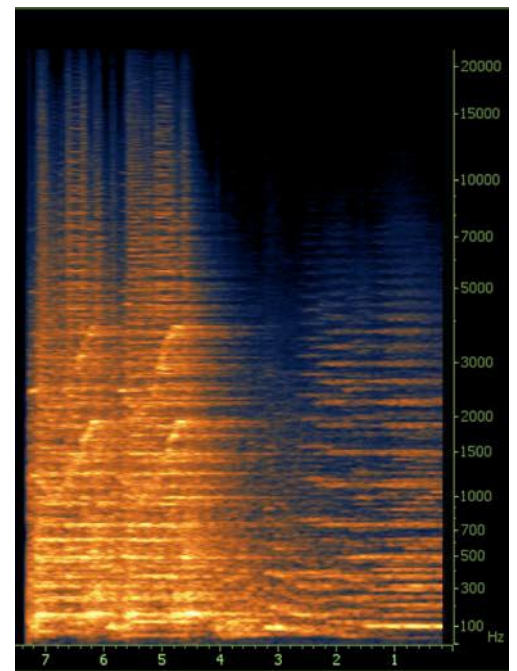
(Рис. Д.6.4.). П.Чайковський, Симф. №5, 2003, НФУ, С.Стадлер, Ч.1., такти №116-124, П.П.



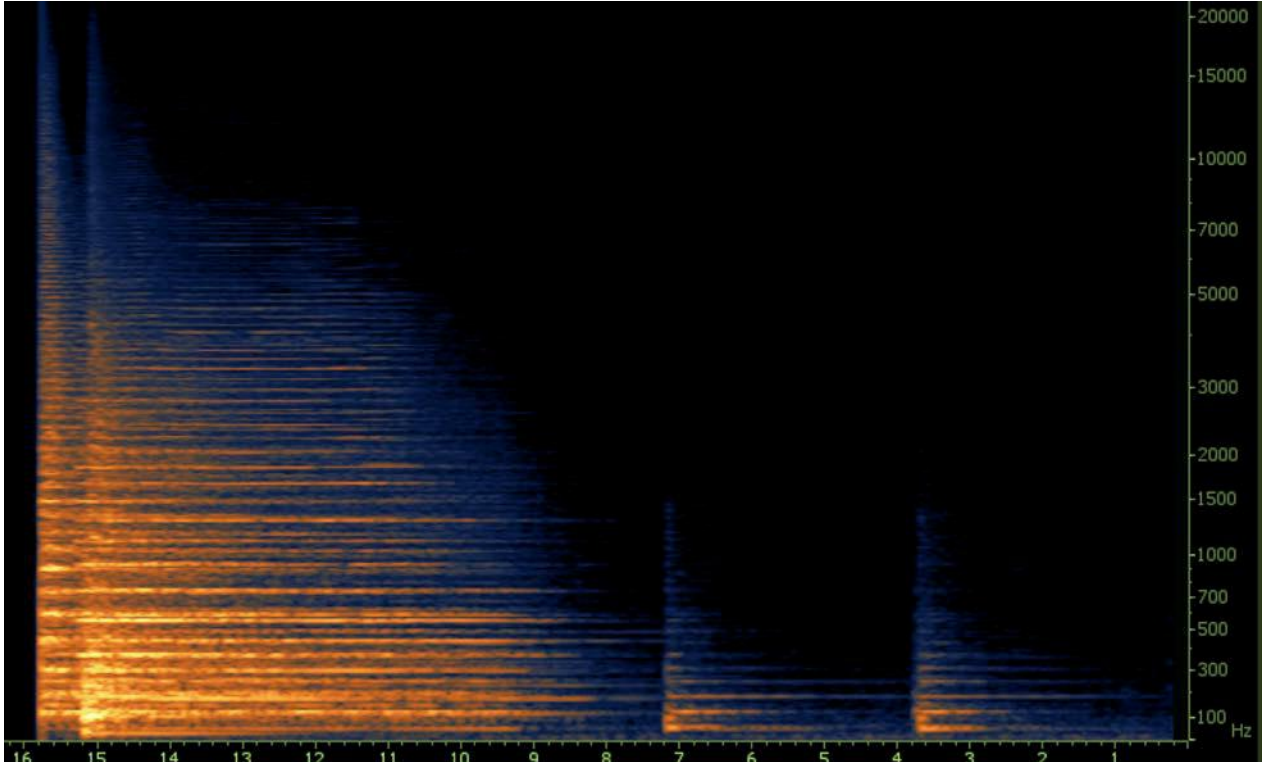
(Рис. Д.6.5.). П.Чайковський, Симф. №5, ЕМІ, 1971, Г.Караян, Ч.1., такт №399, вектроскоп, хорал групи Мідних духових інструментів.



(Рис. Д.6.6.). П.Чайковський, Симф. №5, ЕМІ, 1971, Г.Караян, Ч.1., такти №487-503,



(Рис. Д.6.7.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, ч.1, такти №48-49, Г.П., пассажи, кульмінація, реверберація



(Рис. Д.6.8.). Б.Лятошинський, Симф. №3, Т.Кучар, Л.Бильчинський, РБРЗ, 1993, Ч.1, такти №311-314

ДОДАТОК Ж

Звукозаписи естрадної і популярної музики звукорежисерів «Республіканського Будинку Радіомовлення й Звукозапису»

Окремо слід зупинитися на записах *малої музичної форми*, а саме таких жанрів, як пісня і романс. У пісенному жанрі працювало багато звукорежисерів як досвідчених, так і початківців. Зокрема Л. Бильчинський, А. Белозеров, Т. Вінницька, В. Лещенко, І. Прима, Д. Чешко, Ю. Щелковський, В. Лещенко. А з естрадним форматом працювали І. Ступка та А. Фокін.

Звукозаписи романсових творів ми знайшли в творчих картках А. Белозерова, Ю. Щелковського, Т. Вінницької. Серед цих звукозаписів романси російських та українських композиторів у виконанні А. Солов'яненка та інструментального тріо. Звукозапис А. Белозерова «Романси» композиторів В. Довженка та В. Кирейка у виконанні Одеського камерного оркестру і солістів опери з симфонічним оркестром. У Т. Вінницької є звукозапис циклу романсів у виконанні народного артиста СРСР В. Тимохіна та оркестру народних інструментів «Рідні наспіви». Також у Ю. Щелковського знаходимо інформацію про записи романсів М. Лисенка, С. Рахманінова, О. Даргомижського у виконанні Я. Гнатюка (1983). Наприклад, С. Рахманінов «Проходит все», М. Лисенко «Чого мені тяжко», «Нічого, нічого», О. Даргомижський «Влюблен я, дева красота».

Серед великої кількості звукозаписів в пісенному жанрі можна виділити окремі жанрові різновиди. Отже, пісенний жанр може містити такі диференціації, як народну, естрадну, популярну пісню та класифікуватися за видом колективу. Наприклад, на записи фольклорних колективів, поп-рок груп, ВІА та невеликих естрадних колективів, а також естрадно-симфонічних оркестрів. Складність звукозапису може сягати найвищих художніх щаблів незалежно від того, чи велика музична форма твору чи ні.

Наприклад, серед народної пісні ми звернули увагу на звукозапис А. Белозерова вокального квартету «Явір», який виконує народні пісні. Виконавці «Явору» народні артисти України, лауреати Національної премії України ім. Т. Шевченка – В. Дідух (баритон), В. Реус (бас), М. Гуменюк (тенор 1), Є. Ігнатов

(тенор 2). Професійні та різноманітні аранжування народних пісень, коли кожен голос співає свою партію, утворюють ситуацію із низкою технічних та технологічних завдань, які постають поряд із творчим вирішенням звукового образу звукорежисером.

Масштабними за складністю роботи є записи пісень здійснені звукорежисером В. Лещенком у виконанні заслуженого артиста УРСР В. Манолова у супроводі оркестру народних інструментів українського радіо і телебачення: українська народна пісня «О, темна та непримітна ніченька»; болгарська народна пісня «Місяць мій тонкий»; Вл. Панчо «Дев'ять козачків»; Д. Керн «Міссісіпі»; «Джо Хілл» американська народна пісня. Схожий запис є у А. Фокіна, а саме «П'ять закарпатських народних пісень» у виконанні В. Бокача та оркестру народних інструментів Держтелерадіо УРСР.

Звукозаписами народної пісні у виконанні соліста у супроводі оркестру займався і Ю. Щелковський: українські народні пісні у виконанні Д. Гнатюка (1981), Я. Гнатюка (1983) і оркестру народних інструментів Держтелерадіо УРСР. Наприклад, українська народна пісня «Ой сам же я та не знаю»; українська народна пісня «Побратався сокіл», соліст Я. Гнатюк, українська народна пісня «Краков'як», соліст В. Бокач.

Ю. Щелковський зробив запис програми українських народних пісень в обробці І. Марченко, у виконанні відомої виконавиці, народної артистки України Раїси Кириченко у супроводі Оркестру народних інструментів Держтелерадіо УРСР.

Звукорежисер О. Ступка також працював із народною музикою, серед його творчого доробку запис «Циклу народних пісень» із народною артисткою А. Кудлай в супроводі Всесоюзного оркестру народних інструментів Українського телебачення і Радіо.

Серед творчих карток звукорежисера Д. Чешко було знайдені помітки про його звукозаписи колективу «Тріо бандуристок» Українського телебачення і Радіо. Серед знайдених в архівах записів: українські народні пісні «Подоряночка», «Летіла перепілочка», «Заграй, ми гудочку» – звукорежисер

І. Прима; пісні «Куди їде орле», «На горі дубочки», «На Івана Купала», «Ми полинемо у казку» (Ол. Чухрай), «Україночко моя» (Вол. Костенко) у виконанні Тріо бандуристок Держтелерадіо УРСР. А. Фокін зробив звукозапис української народної пісні «Ой з-за гори кам'яної» у виконанні вокально-інструментального колективу «Кобза».

Серед українських композиторів, пісенників, популярна творчість яких виходила в записах здійснених в «Республіканському будинку радіомовлення й звукозапису»: П. Майборода, І. Поклад, Б. Буєвський, Є. Мартинов, С. Татієнко, Ю. Ісаров, О. Злотник, В. Ільїн, В. Кирейко та ін.

Більш монументальні пісні за масштабністю аранжування й композиції (складністю творчого завдання звукорежисера), яка була ближче до класичного формату, звукозапис звукорежисера Т. Вінницької «циклу пісень» П. Майбороди у виконанні симфонічного оркестру і хору Держтелерадіо.

Схожі за форматом записи робив звукорежисер Д. Чешко. Наприклад, пісня «Тридцять перше серпня» композитора С. Татієнка у виконанні В. Малезик, (М. Шевцов) у супроводі ансамблю «Ерудіт» (композитор С. Татієнко). Пісня «Не віддам тебе осені» (Кушнар'єв) у виконанні В. Бокача у супроводі ЕСО Держтелерадіо. А також пісні «Дощик», «Колисанка», «Історія», «Повернення», «Перехрестя», «Божа наречена» у виконанні барда О. Дяка (звукорежисер Д. Чешко).

Серед схожих за стилістикою записів є запис А. Белозеровим пісень українських композиторів у виконанні ансамблю прикордонних військ.

Р. Верещагін «Веснянка», О. Юренко «Краплина крові» у виконанні тріо бандуристок Держтелерадіо УРСР – звукорежисер Ю. Щелковський;

Також багато різноманітних записів пісень звукорежисера О. Ступки: «Краю мій лелечий» І. Поклада у виконанні С. Ротару; «Ехо любови» музика Є. Мартинова, вірші Р. Рождественського (1982-1983) у виконанні Л. Серебрянникова; «Дорога спадщина», музика О. Зуєв, слова Д. Луценка, виконувала Р. Кириченко; «Сині крила Дніпра», музика А. Левковича, виконує

В. Шпортко; цикл пісень Б. Буєвського у виконанні А. Мокренко; «Я забуду», «Нарисуй мне январь».

Записи звукорежисера Ю. Щелковського для музичної редакції телебачення (фонд радіо, 1982) такі: Ю. Ісаров «Солов'їна черемха», Ю. Шевченко «Тиша тишу доганяє» у виконанні Л. Антоненко; І. Карабиць «Пісні про матір» вокальний цикл у виконанні Н. Матвієнко, В. Бокача, В. Шпортка, В. Поддубінського, Н. Бучієва, І. Карабиця.

А також записи української класики звукорежисером А. Белозеровим: Л. Кнорозок, співає пісні В. Кирейко на вірші Л. Українки й М. Рильського (1965 р.).

Звукорежисери А. Фокін, В. Лещенко, І. Прима, Ю. Щелковський робили звукозаписи різної складності популярної пісні у виконанні таких відомих артистів, як Н. Яремчука, В. Зінкевича, Ю. Богатікова, С. Ротару та інших, які виступали у супроводі вокально-інструментальних колективів.

Композитори – О. Злотник, Р. Паулс, Г. Татарченко, І. Поклад, Л. Дутковський, В. Домшинський, І. Шамо та ін.

Наприклад, запис звукорежисером В. Лещенком пісень Т. Дикарьова у виконанні дитячого хору в супроводі групи «Синтез та записи народного артиста УРСР Н. Яремчука в супроводі ансамблю «Смерічка»: Баранчук «Мій край», Г. Татарченко «Полісяночка», О. Злотник «Наш Новий рік».

Звукозапис звукорежисером І. Примою пісні «Хрещатик» у виконанні групи «Візит» (музика О. Жилінського, слова Ю. Рибчинського). Його ж записи пісень у виконанні групи «Перон»: «Рятуйте», «Рекет». А також записи естрадно-симфонічного оркестру УТ і Р: Тимець «Танго», Мовчан «Все гаразд».

Ю. Щелковський здійснив звукозапис творів І. Поклада «Радуга», «Новорічна» у виконанні В. Ільїна, а також «Карнавал» – ВІА «Смерічка» та соліста Н. Яремчука (1983).

А. Фокін як звукорежисер працював багато із естрадною й популярною піснею. Зокрема із такими артистами, як Н. Яремчук та В. Зінкевич, Ю. Богатіков, С. Ротару та ін. Він зробив багато записів в жанрі популярної пісні. Це

звукзаписи у виконанні колективів та солістів: ансамбль «Медобори» виконує пісню «Три дороги» А. Зуєва; тріо бандуристок із піснями «Негритянська колискова», «Вій, вой, вітерець», «Ой не шумлять»; фольклорний дует «Два кольори» за участі А. Тримаської та О. Лезньова виконує пісні «Од Києва до Лубен», «Сам не знаю»; ВІА «Кобза» виконує пісню І. Шамо «Біля річки, біля Озера»; ВІА «Здравствуй, песня» із репертуаром «Ти скажи, промов», «Світи, зоря» музика О. Злотника; естрадно-симфонічний оркестр Держтелерадіо УРСР під управлінням Р. Бабича виконує пісню «Аист на крыше», «Романтика», солістка С. Ротару.

Також А. Фокін робив записи із Н. Яремчуком, який виконував пісню Р. Паулса «Море любові», «Гай, зелений гай» О. Злотника на слова Ю. Рибчинського (ансамбль «Смерічка»), та пісню «Квітка-розмарин» А. Пушкаренка.

Працюючи із В. Зінкевичем, А. Фокін здійснив такі записи у його виконанні: пісні І. Поклада «Скрипка грає», «Сині гори»; пісні «Горянка» (музика Л. Дутковського, слова М. Леонтюк), «Сині гори» (музика В. Домшинського, слова П. С Кунця), «Скрипка грає» (музика І. Поклада, слова Ю.Рибчинського).

З Ю. Богатіковим А. Фокін здійснив запис пісень «Твоє ім'я» музика А. Осадчого, а також «Женская верность» музика В. Камолікова. Працював звукорежисер із сестрами С. Ротару та А. Ротару. Він записав низку пісень у виконанні С. Ротару, а саме: «Грустная песня» музика Р. Паулса, «Романтика» А. Кириєка, «Костер» А. Макаревича, «Се вий» І. Теодоровича, «Ти, Земле моя» А. Осадчого та «Если в небе солнце светит», музика В. Ільїна у виконанні актриси та співачки Н. Рожкової.

ДОДАТОК 3

Архівні матеріали Республіканського будинку звукозапису
та Національної радіокомпанії України.

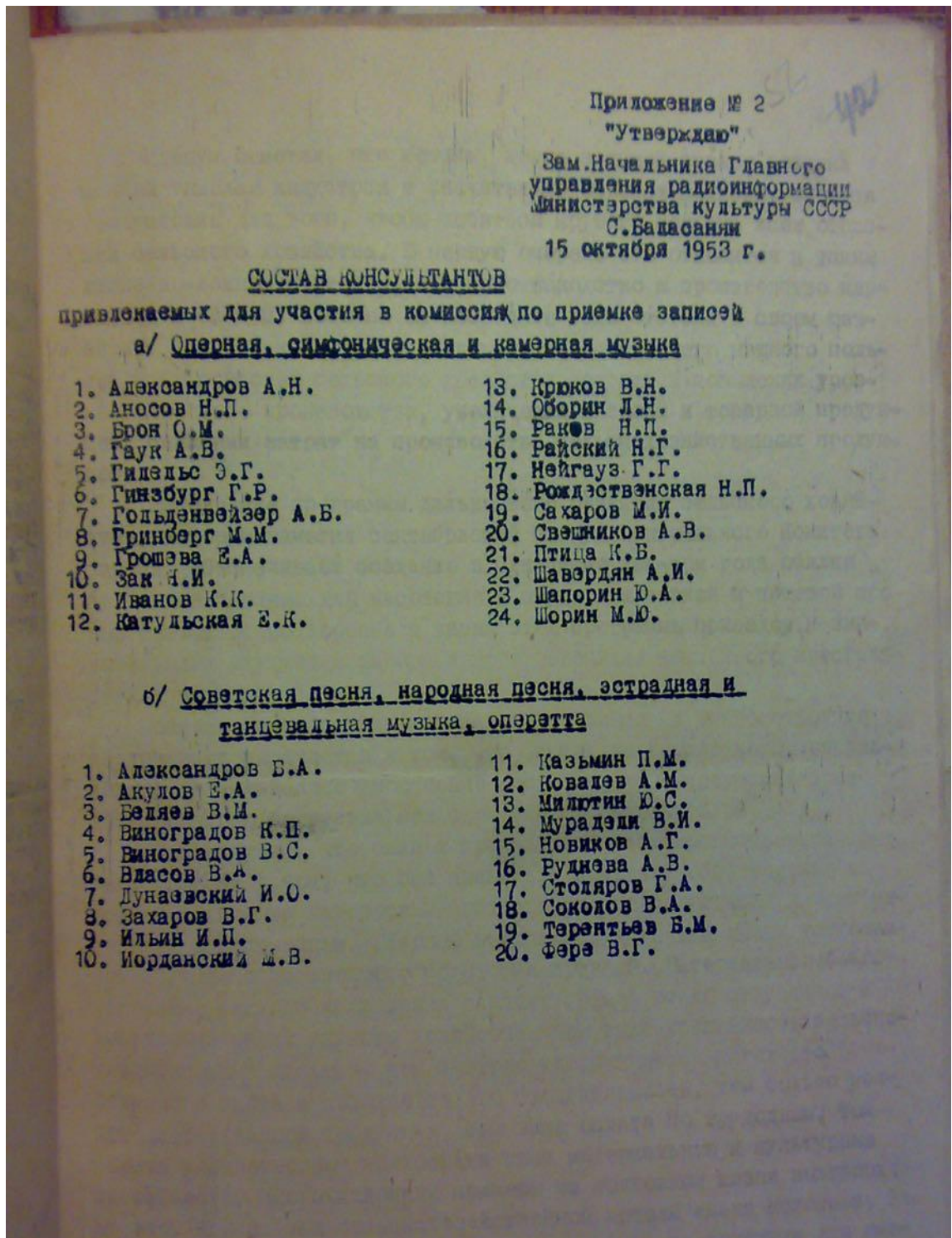


Рис. 3.1. Київський Будинок звукозапису Головного Управління інформації Міністерства культури УРСР / Накази голови комітету з радіоінформації при РМ УРСР, міністра Головного Управління культури УРСР 1953 року // Ф. № 4915, оп. № 1, од. зб. № 6, 72 арк.

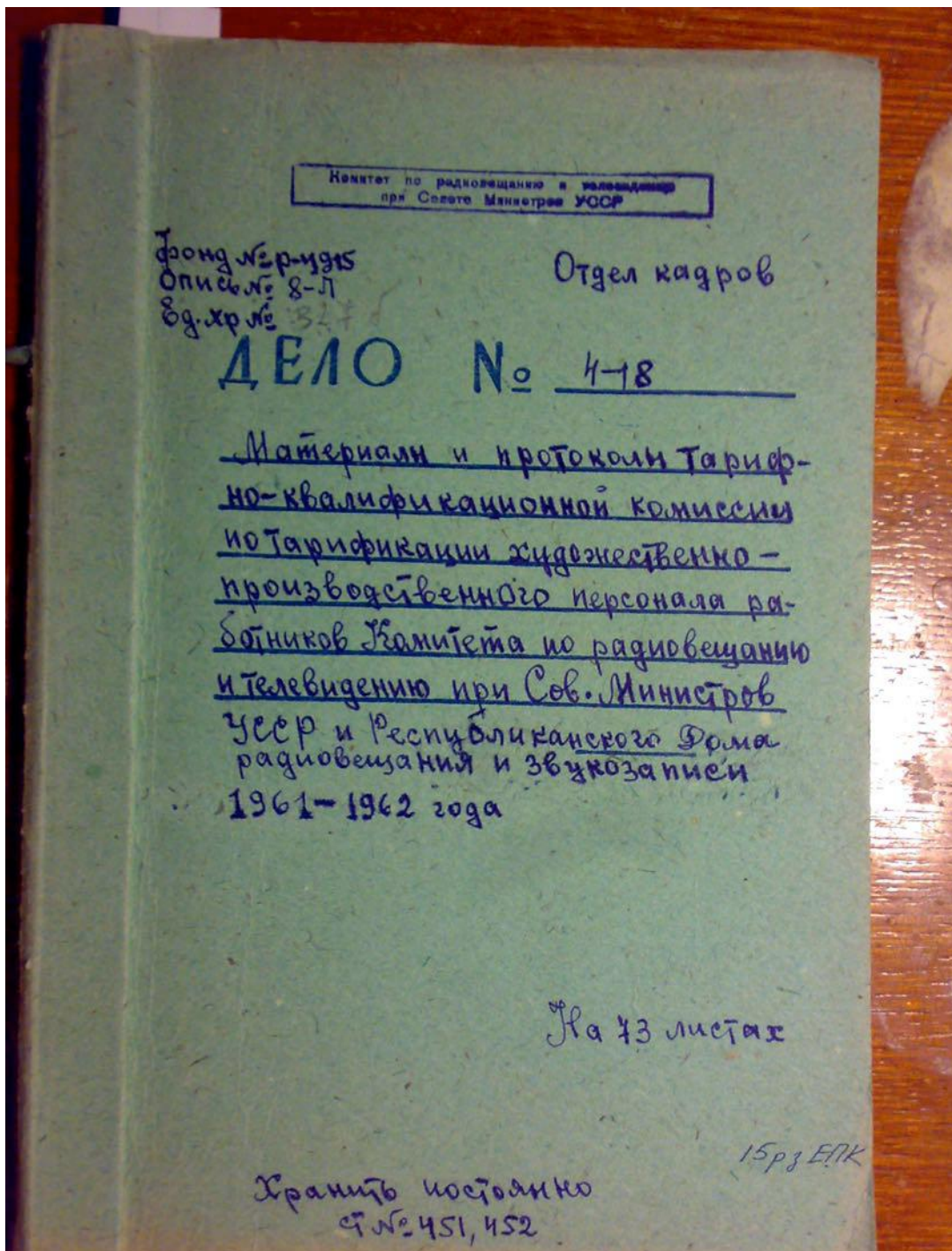


Рис. 3.2. Комітет з радіомовлення і телебачення при Раді Міністрів УРСР // Матеріали і протоколи тарифно-кваліфікаційної комісії по тарифікації художньо-виробничого персоналу працівників Комітету з радіомовлення і телебачення при Сов. Міністрів УРСР і Республіканського Будинку радіомовлення і звукозапису 1961-1962 року // Спр. №4-18, ф. 4915, оп. №8-Л, од.зб. №3276, 73 арк.

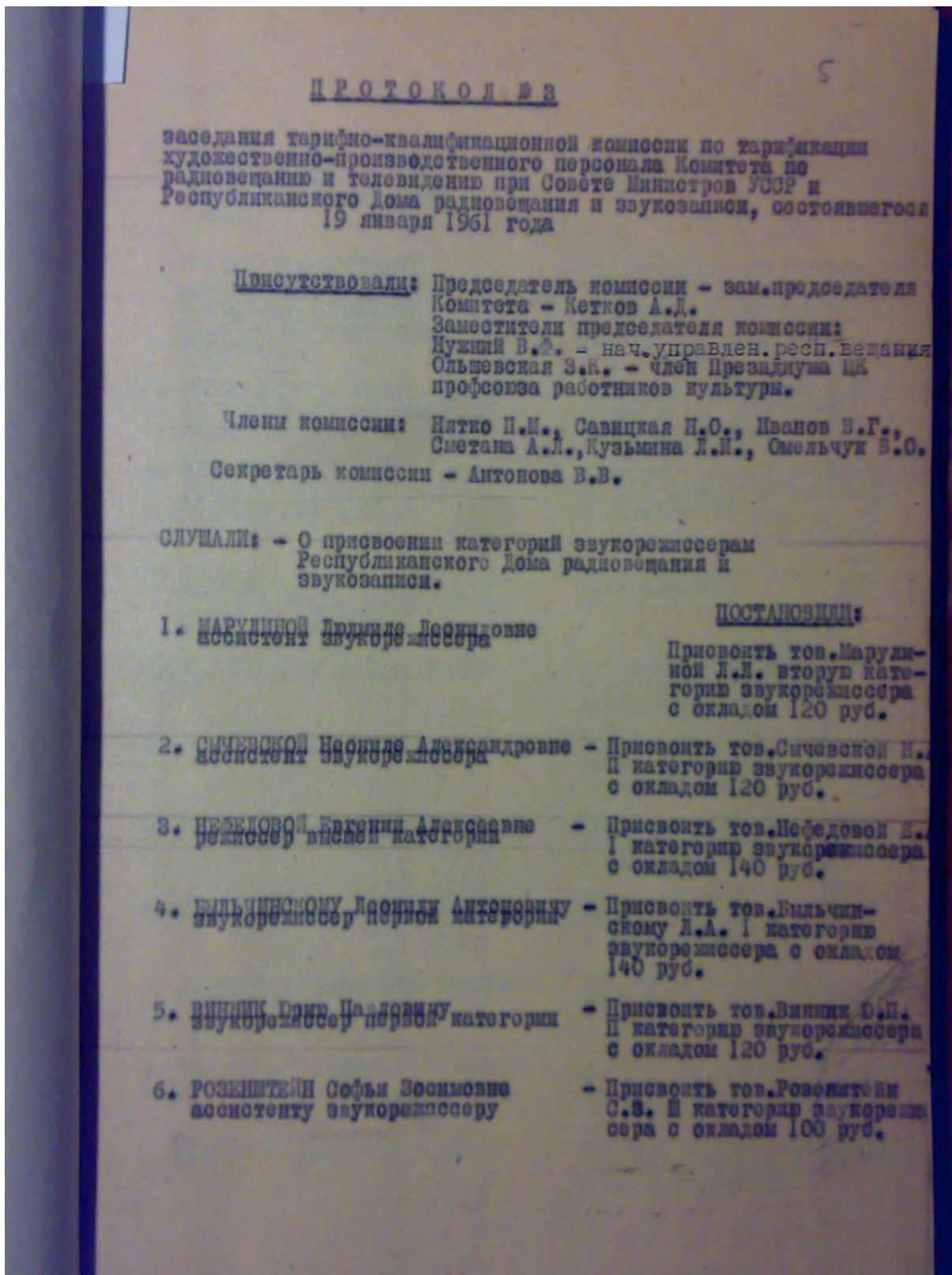


Рис. 3.3. Комітет з радіомовлення і телебачення при Раді Міністрів УРСР // Матеріали і протоколи тарифно-кваліфікаційної комісії по тарифікації художньо-виробничого персоналу працівників Комітету з радіомовлення і телебачення при Сов. Міністрів УРСР і Республіканського Будинку радіомовлення і звукозапису 1961-1962 року // Спр. №4-18, ф. 4915, оп. №8-Л, од.зб. №3276, 73 арк.

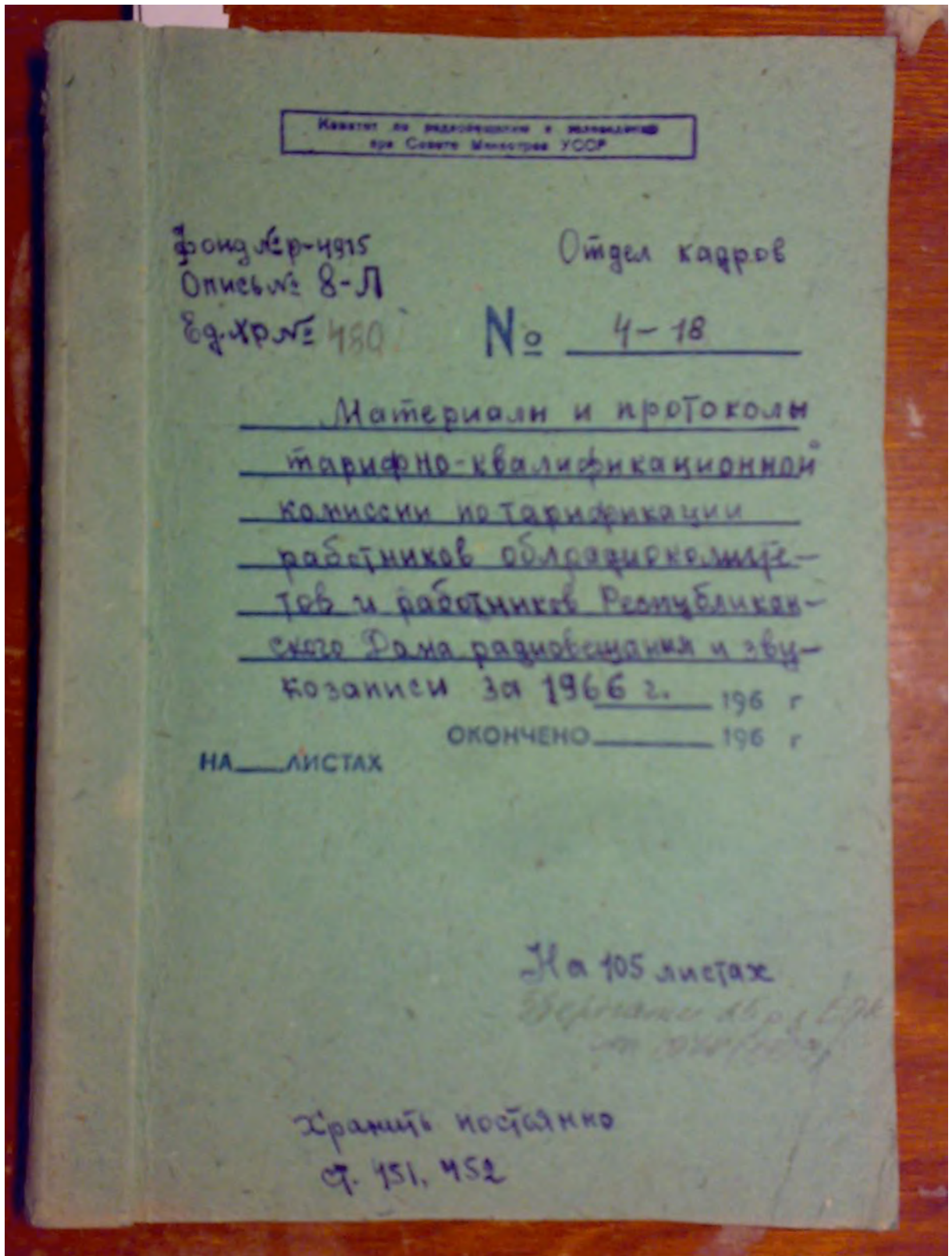


Рис. 3.4. Комітет з радіомовлення і телебачення при Раді Міністрів УРСР / Відділ кадрів. Матеріали і протоколи тарифно-кваліфікаційної комісії за 1966 рік // спр. №4-18, ф. 4915, оп. №8-Л, од.зб. №480 (180), 105 арк.

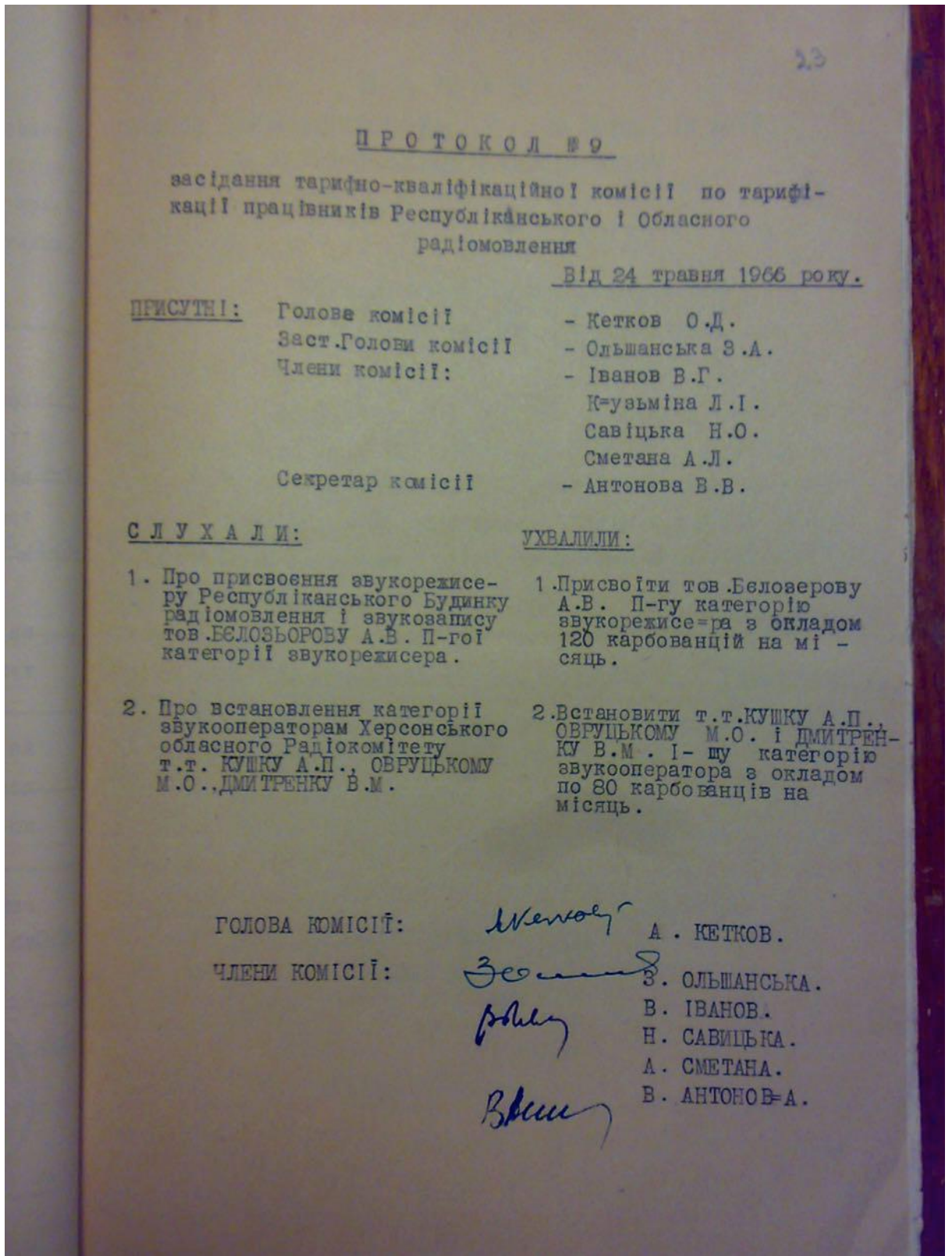


Рис. 3.5. Комітет з радіомовлення і телебачення при Раді Міністрів УРСР / Відділ кадрів. Матеріали і протоколи тарифно-кваліфікаційної комісії за 1966 рік // спр. №4-18, ф. 4915, оп. №8-Л, од.зб. №480 (180), 105 арк.

ТВОРЧЕСКАЯ КАРТОЧКА 45

/ Названия основных передач, постановок, записанных произведений, видов выполняемых работ и т.д. /

Вашеи кружковых драмы:

Многогранно "Симфония №2"; Музыкально-клеточная скала света; Сударесско "12¹ нот"

Капеллы "Концерт для скрипки с оркестром"; Чайковский "Концерт для скрипки с оркестром"; Мисси Малых драмы:

Камерный оркестр среднего класса Малю, Рамайтский для сов. хора и оркестра, Камерный оркестр Феррадио и Гембизский дир. Юриб; Опера Целлера "Фиваи и море"; Хор Украдио.

Ансамбли: Квартет Щелликема, Мико Кушара с Кюджонок, Ромашасе Яобменко, Курико.

Одесский камерный оркестр и совместно опера с симфоническим оркестром.

Представляется для присвоения второй категории с окладом 120 руб. в месяц

Название представляющей организации РДРЗ

Обязность и подпись Режиссер звукозаписи
представляющего лица Бенюров.

16 марта 1966 г.




Рис. 3.6. Комітет з радіомовлення і телебачення при Раді Міністрів УРСР / Відділ кадрів. Матеріали і протоколи тарифно-кваліфікаційної комісії за 1966 рік // спр. №4-18, ф. 4915, оп. №8-Л, од.зб. №480 (180), 105 арк.

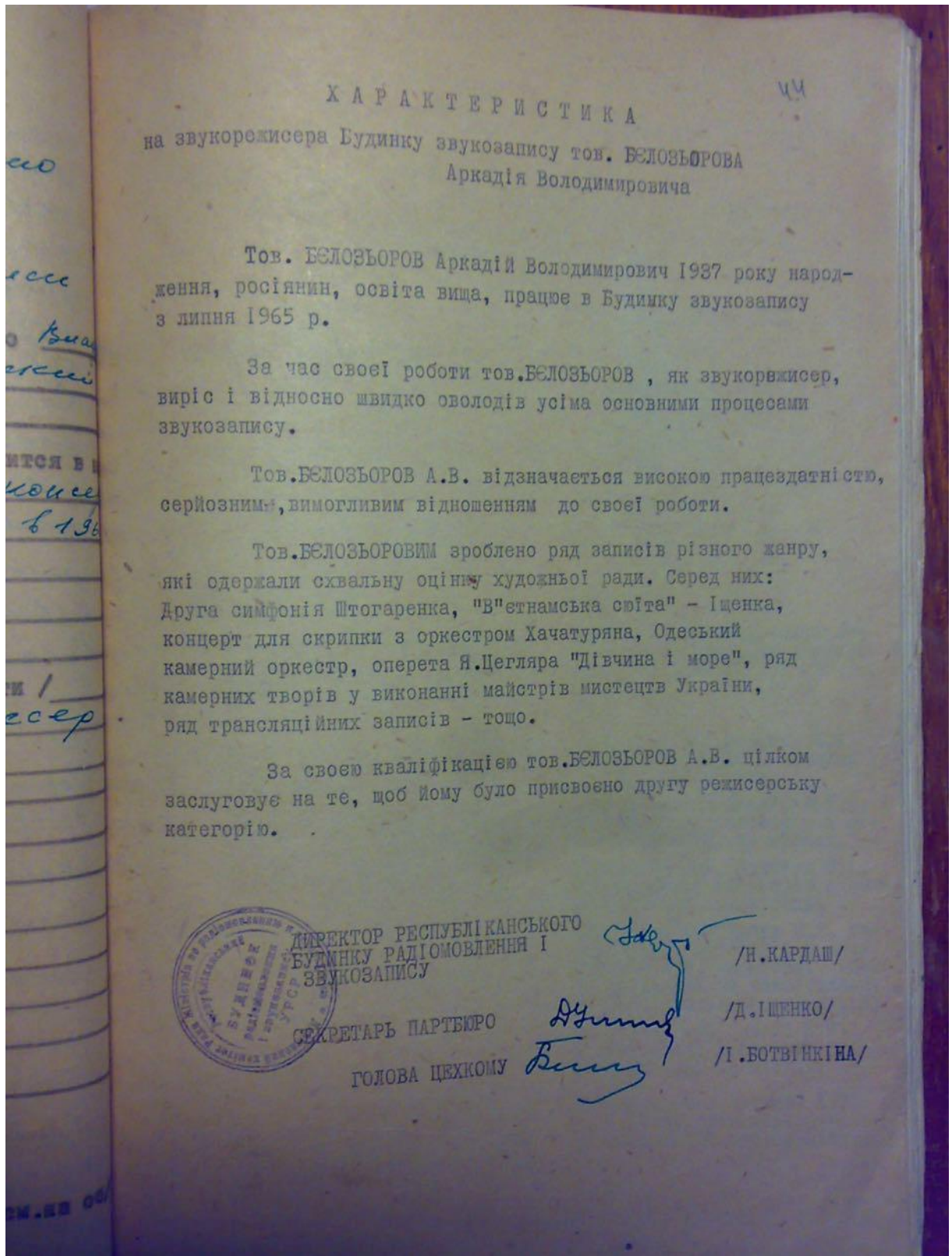


Рис. 3.7. Комітет з радіомовлення і телебачення при Раді Міністрів УРСР / Відділ кадрів. Матеріали і протоколи тарифно-кваліфікаційної комісії за 1966 рік // спр. №4-18, ф. 4915, оп. №8-Л, од.зб. №480 (180), 105 арк.

48

В ТАРИФИКАЦИОННУЮ КОМИССИЮ
Государственного
комитета Совета Министров
УССР по радио-
вещанию и телевидению.

ЛИЧНЫЙ ЛИСТОК
режиссера звукозаписи
/ДОЛЖНОСТЬ/

Фамилия Бобильгинский Имя Леонард Отчество Антонович

Год рождения 1924 Национальность русский

Партийность / стаж /

Какое и когда окончил учебное заведение, где учится в настоящее время Киевскую орден Ленина Госконсерваторию им. А.И. Ковалевского в 1951г.

Оркестровый факультет альпинист, диплом №759344-2
в настоящее время врач.

Делегатом утверждения марксизма, Фотометрии, марксистской эстетики II-й курс.

Производственный стаж / общий и по специальности /
Общий с 1949г., по специальности звуко-
режиссера с II 1956г.

Знание иностранных языков немецкий, польский, неинно-
атлийский.

Получаемый оклад 140 рублей.

Награды, почетное звание, грамоты Неоднократно
награждался почетными грамотами
дирекции РДРЗ, Государственного комитета Совета
Министров УССР по радиовещанию и телевидению,
Государственного Шевченковского Юбилейного комитета
УССР.

Рис. 3.8. Комітет з радіомовлення і телебачення при Раді Міністрів УРСР / Відділ кадрів. Матеріали і протоколи тарифно-кваліфікаційної комісії за 1966 рік // спр. №4-18, ф. 4915, оп. №8-Л, од.зб. №480 (180), 105 арк.

ТВОРЧЕСКАЯ КАРТОЧКА

Названия основных передач, постановок, записанных пр
дений, видов выполняемых работ и т.п./

Арии: "Орфей" Глинка, "Шорс" Лятовичского, "Птички
киевского", "Украдене щастя" Мейнуса и др.
Оратории: "Киевская эпопея" Муданова, "Песни о Мес
Мосинаковича, "Живитесь" Давидовича
Симфонии-кантаты: "Кавказ" Любкевича
Кантаты: "Лізу в неволі дні і ночі" Світлицького
Подобляється "Африка" Мясков
операции: Штрауца "Торжественные", Оффенбаха, Кос-Анни
Циклы песен и хоров, в том числе Солыши
на без сопровождения Леонидовича, Абсентко
Фирмена - Николая Толстого, Штрауца
Симфонии: Чайкова, Моцарта, Шуберта, Шумана, Де
Веса, Рахманинова, Фохманнова, Штатеева, Кибич
Лятовичского, Шарникова, Прокофьева, Шостаков
Все жанры камерных произведений русской и
зарубежной классики, современных композиторов
в том числе и украинских советских: романсы
и песни в сопровождении ф-но, группы инструме
нтов и камерных ансамблей, камерные ансамб
всех видов, в том числе и редко встречающиеся
составы, музыку для солистов и инструментали
с сопровождением - без.
Органично музыку Генделя, Баха, Гартвортера
Все виды работ в пределах функций звукорежиссера
Благодаря своим талантам многие из этих произв
дений - коллективов занимающихся впервые в
Министерстве культуры в доброй форме и для производства
Представляется для присвоения
с окладом _____ руб. в месяц

Название представляющей организации
Республиканский Дом радиовещания и звукозаписи

Должность и подпись
представляющего лица

15 Января 1966 г.

В. К. Карпов

Рис. 3.9. Комітет з радіомовлення і телебачення при Раді Міністрів УРСР / Відділ кадрів. Матеріали і протоколи тарифно-кваліфікаційної комісії за 1966 рік // спр. №4-18, ф. 4915, оп. №8-Л, од.зб. №480 (180), 105 арк.

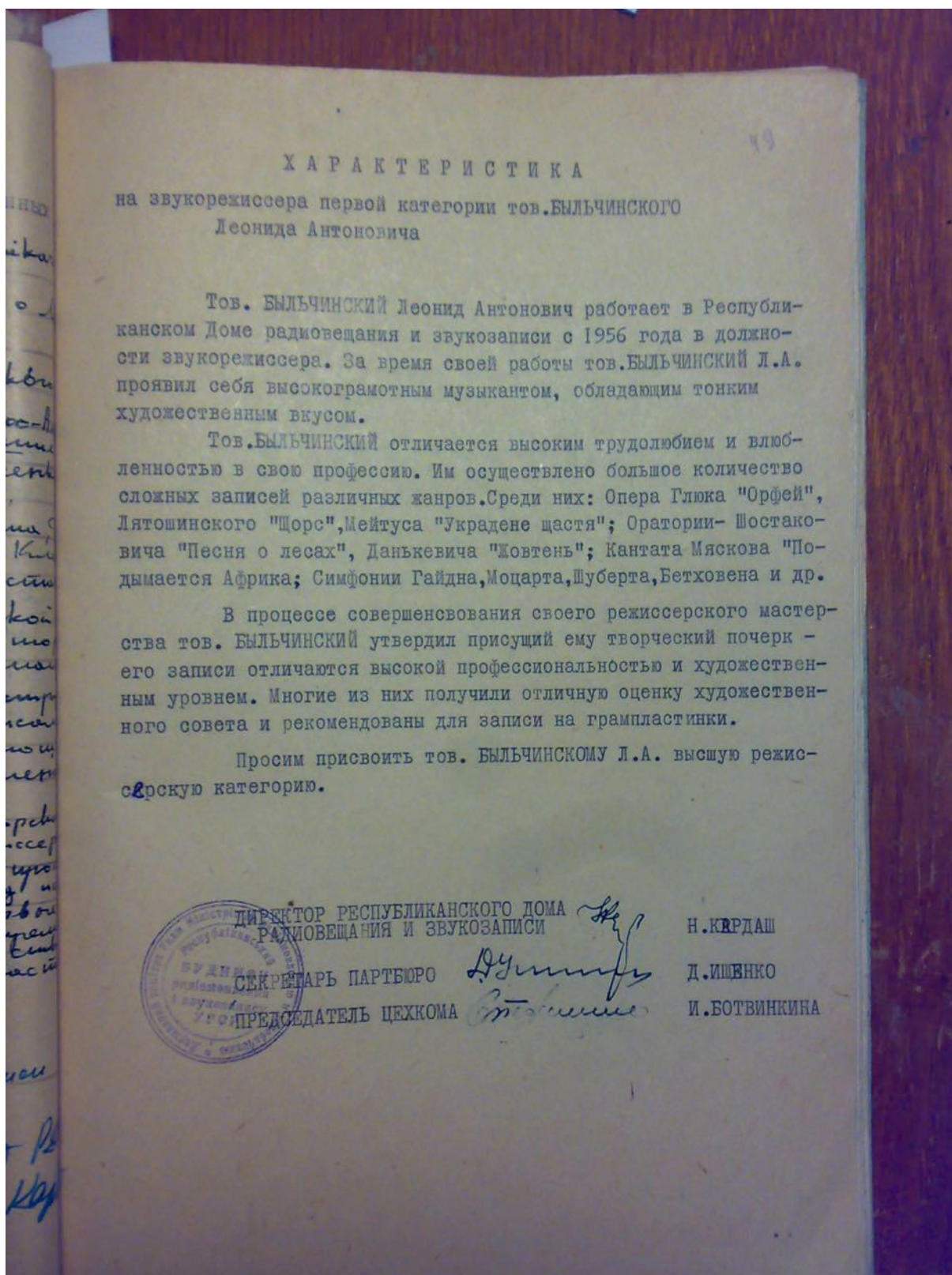


Рис. 3.10. Комітет з радіомовлення і телебачення при Раді Міністрів УРСР / Відділ кадрів. Матеріали і протоколи тарифно-кваліфікаційної комісії за 1966 рік // спр. №4-18, ф. 4915, оп. №8-Л, од.зб. №480 (180), 105 арк.

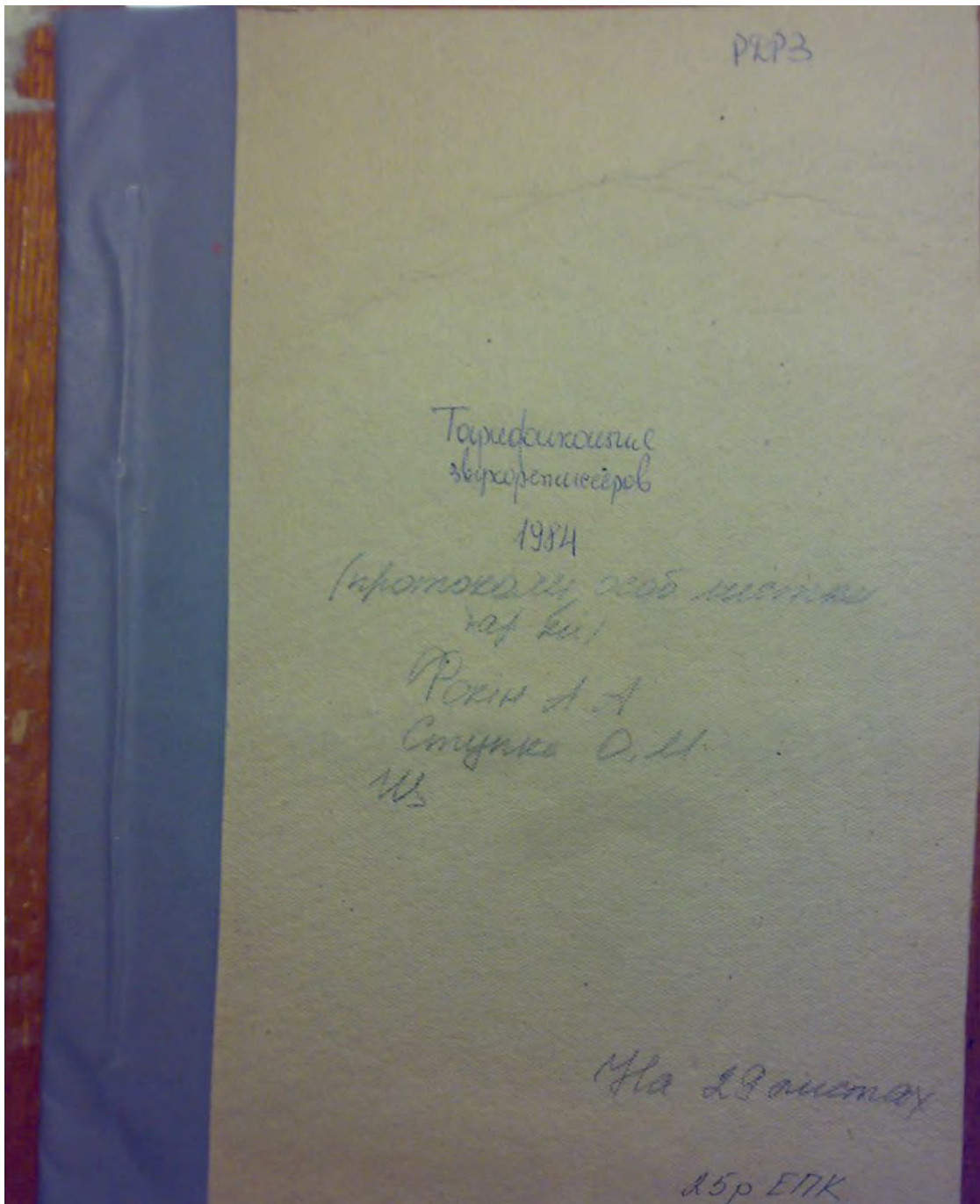


Рис. 3.11. Республіканський Будинок звукозапису Комітету по радіомовленню і телебаченню при РМ УРСР / Матеріали і протоколи тарифно-кваліфікаційної комісії по тарифікації художньо-виробничого персоналу працівників Комітету з радіомовлення і телебачення при Сов. Міністрів УРСР і Республіканського Будинку радіомовлення і звукозапису 1984 року / Протоколи, творчі картки, характеристики: Фокін А. А., Ступка О. М., Щелковський Ю. С. // ф. №4915, оп. №1, 29 арк.

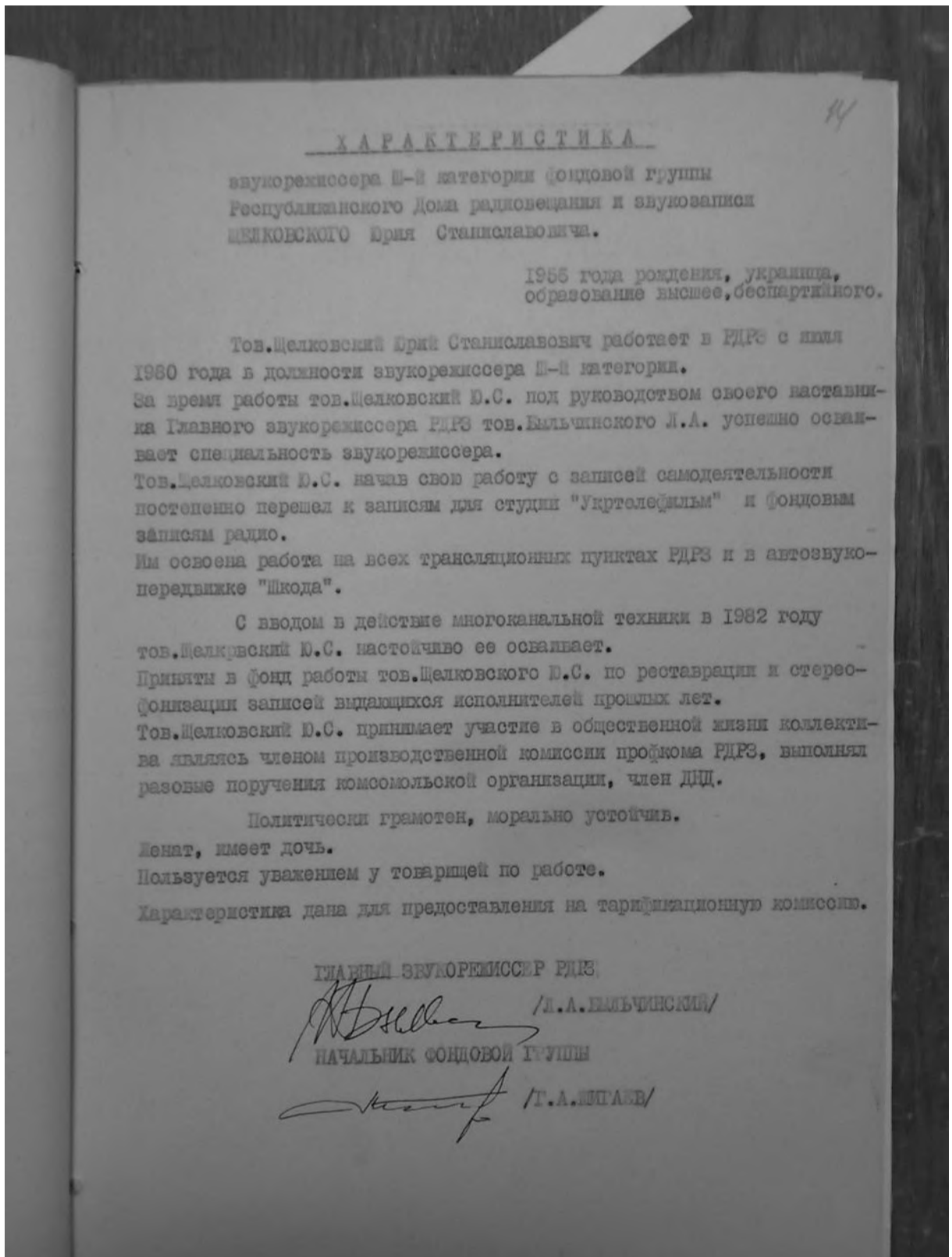


Рис. 3.12. Республіканський Будинок звукозапису Комітету по радіомовленню і телебаченню при РМ УРСР / Матеріали і протоколи тарифно-кваліфікаційної комісії по тарифікації художньо-виробничого персоналу працівників Комітету з радіомовлення і телебачення при Сов. Міністрів УРСР і Республіканського Будинку радіомовлення і звукозапису 1984 року / Протоколи, творчі картки, характеристики: Фокін А. А., Ступка О. М., Щелковський Ю. С. // ф. №4915, оп. №1, 29 арк.

20

Государственный комитет совета министров
/наименование комитета по телевидению и радиовещанию/
Уральский сор по телевидению и радиовещанию

ТВОРЧЕСКАЯ КАРТОЧКА
/для художественно-производственного персонала телевидения и радиовещания/

Фамилия Щелковский Имя Юрий Отчество Сташевлович
Звукорежиссер III категории
/должность, категория, каким комитетом /Зол. или Республиканским/
тарифицирован /дата и № приказа/.

Перечень работ
подготовленных с момента последней тарификации:

Месяц и год создания передачи	Наименование передачи	Продолжительность звучания	Оценка передачи	Кем работ-тал при создании передачи
1	2	3	4	5
август 1980г.	Стихи А. Блока и Вл. Маяковского читает Вешташи Смехов (фондовая детская редакция радио)		Принято в фонд	
сентябрь 1980г.	Телепередача "Меридиан Николай Сук" (Заказ студии "Центр- телефильм")	25 мин.		
октябрь 1980г.	Телепередача "Левко Ревуцкий" Левко Ревуцкого "Учен брате мой" "Спокой- ствием Дмитрия Туганок в сопровождении оркестра народных инструментов Телевидение СССР	15 мин.		
январь 1981г.	Защита фольклорного радиоспектакля "Золотой ключик" (фондовая радио)		Принято в фонд	
май 1981г.	Программа хоровых прои- зведений в исполнении поис- ского ансамбля "Лосос"		Принято в фонд	
июнь 1981г.	Программа дуэта Дмитрия Лодыгина, Таисии и Тамара Мур- зиной (фондовая радио 7348-7401 ВРС)		Принято в фонд	

Рис. 3.13. Республиканський Будинок звукозапису Комітету по радіомовленню і телебаченню при РМ УРСР / Матеріали і протоколи тарифно-кваліфікаційної комісії по тарифікації художньо-виробничого персоналу працівників Комітету з радіомовлення і телебачення при Сов. Міністрів УРСР і Республиканського Будинку радіомовлення і звукозапису 1984 року / Протоколи, творчі картки, характеристики: Фокін А. А., Ступка О. М., Щелковський Ю. С. // ф. №4915, оп. №1, 29 арк.

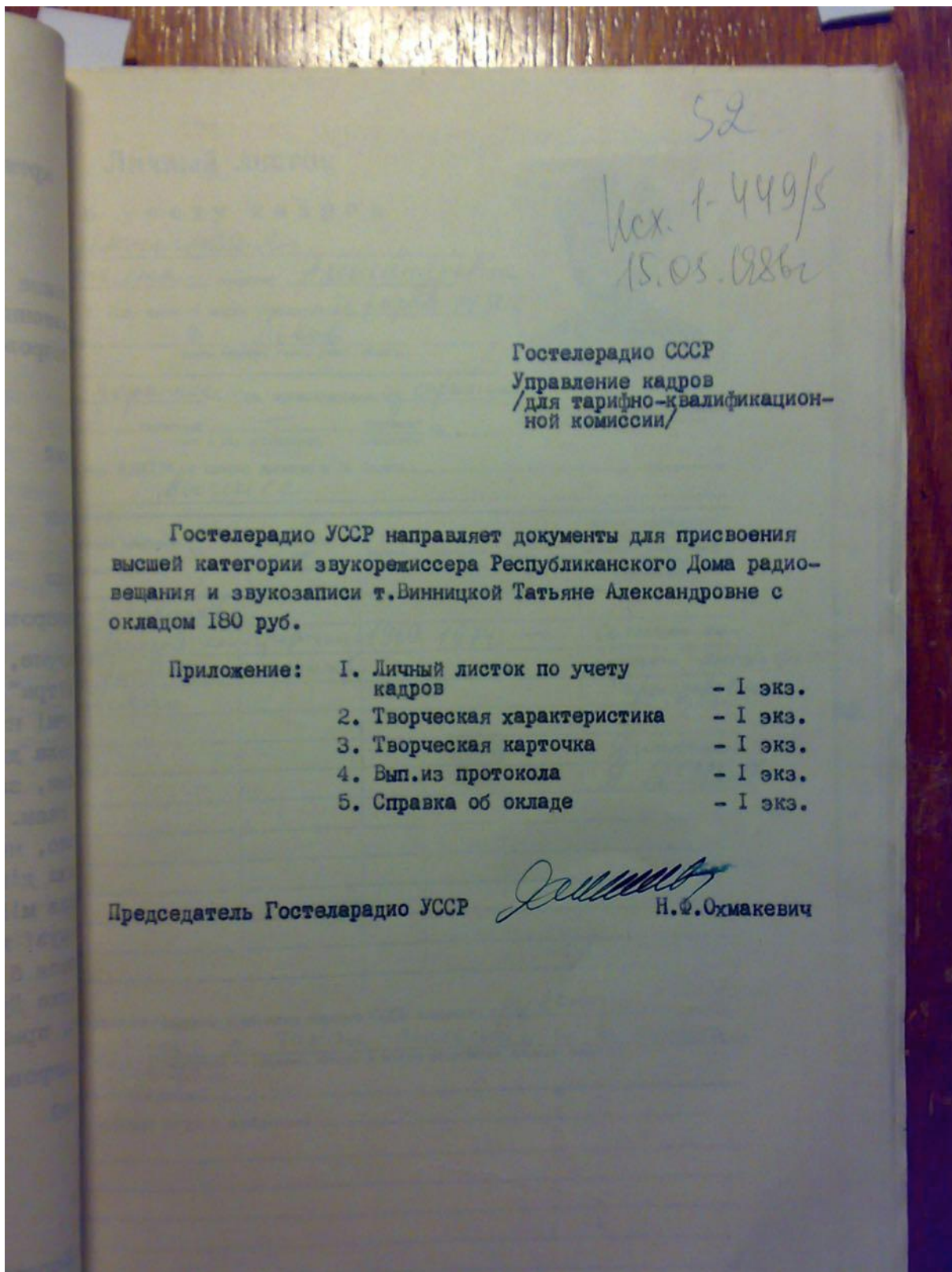


Рис. 3.15. Республіканський Будинок звукозапису Комітету по радіомовленню і телебаченню при РМ УРСР / Матеріали по тарифікації художньо-виробничого персоналу Держтелерадіо УССР і художньо-виробничого персоналу радіомовлення облтелерадіокомітетів РБРЗ за 1986 рік // ф. №4915, оп. №1, 132 арк.

53

Личный листок

по учету кадров

Фамилия Викнелка Я
 Имя Татьяна отчество Александровна
 Дата мес. 3. Год, число и месяц рождения 26 февраля 1950
 Место рождения 2 Львов
(село, деревня, город, район, область)
 Национальность украинка. Соц. происхождение из служащих
 Партийность парктаж партилет №
(м-ц и год вступления) к/карточка
 Состоит ли членом ВЛКСМ, с какого времени и № билета высшее
 Образование

Название учебного заведения и его местонахождение	Факультет или отделение	Год поступ- ления	Год окончания или ухода	Если не оконч., то с какого курса ушел	Какую специальность получил в результате окончания учебн. завед. указать № диплома или удостоверения
<u>Институт Государствен- ного радио имени сов. ветеранов и ПЧ Кавказского</u>	<u>фортени- онный</u>	<u>1969</u>	<u>1974</u>	<u>—</u>	<u>Солгет ка- мерного ансамбля преподаватель</u>
					<u>Финляндия № 11888614</u>

Рис. 3.16. Республіканський Будинок звукозапису Комітету по радіомовленню і телебаченню при РМ УРСР / Матеріали по тарифікації художньо-виробничого персоналу Держтелерадіо УРСР і художньо-виробничого персоналу радіомовлення облтелерадіокомітетів РБРЗ за 1986 рік // ф. №4915, оп. №1, 132 арк.

55

/наименование Комитета по телевидению и радиовещанию/

ТВОРЧЕСКАЯ КАРТОЧКА
/для художественно-производственного персонала телевидения и радиовещания/

Фамилия ВИННИЦКАЯ Имя Татьяна Отчество Александровна

звукорежиссер I-й категории
/должность, категория, каким Комитетом /Сол. или Республиканским/

24 июля 1980 года приказ № 281
тарифицирован /дата и № приказа/.

Перечень работ
подготовленных с момента последней тарификации:

Месяц и год созданная передача	Наименование передачи	Продолжительность звучания	Оценка передачи	Кем работал при создании передачи
1	2	3	4	5
Март 1980г.	Цикл песен П.Майбороды симфонический оркестр и хор Укртелерадио.	35,30"	Отл.	Звукорежиссер
Май 1980г.	Запись симф. оркестра с солистами оперного театра им. Шевченко и филармонии: Г. Труфина, А. Кочерга, Л. Остапенко, Э. Андригова, Н. Кондратик.	30,00"	"-	"-
Июль 1980г.	Запись цикла народных песен в исполнении нар. арт. СССР Л. Зыкиной и ансамбли "Россия".	20,15"	"-	"-
Август 1980г. Ноябрь	Записи произведений укр. авторов В. Кирейко, Н. Полюс, Л. Дычко и др. в исполнении Гос. оркестра УССР.	47,00"	"-	"-
Сентябрь 1980г.	С. Лядкевич "Прикарпатская симфония"	36,40"	Хорошо	"-
Октябрь 1980г.	И. Карабид "Пять песен об Украине"	42,50"	Отл.	"-
Декабрь 1980г.	Внезидные записки: Гоголь "Ночь перед рождеством". Артисты Львовских театров.	1 ⁰ 11,06"	"-	"-
Февраль 1981г.	Запись цикла песен советских композиторов сол. И. Кобзон	15,00"	"-	"-
Март 1981г.	Запись симф. оркестра с солистами оперного театра им. Шевченко: Д. Гнатюк, И. Захарко, Л. Забляста, А. Кочерга, В. Тимохин.	41,00"	"-	"-

Рис. 3.17. Республіканський Будинок звукозапису Комітету по радіомовленню і телебаченню при РМ УРСР / Матеріали по тарифікації художньо-виробничого персоналу Держтелерадіо УРСР і художньо-виробничого персоналу радіомовлення облтелерадіокомітетів РБРЗ за 1986 рік // ф. №4915, оп. №1, 132 арк.

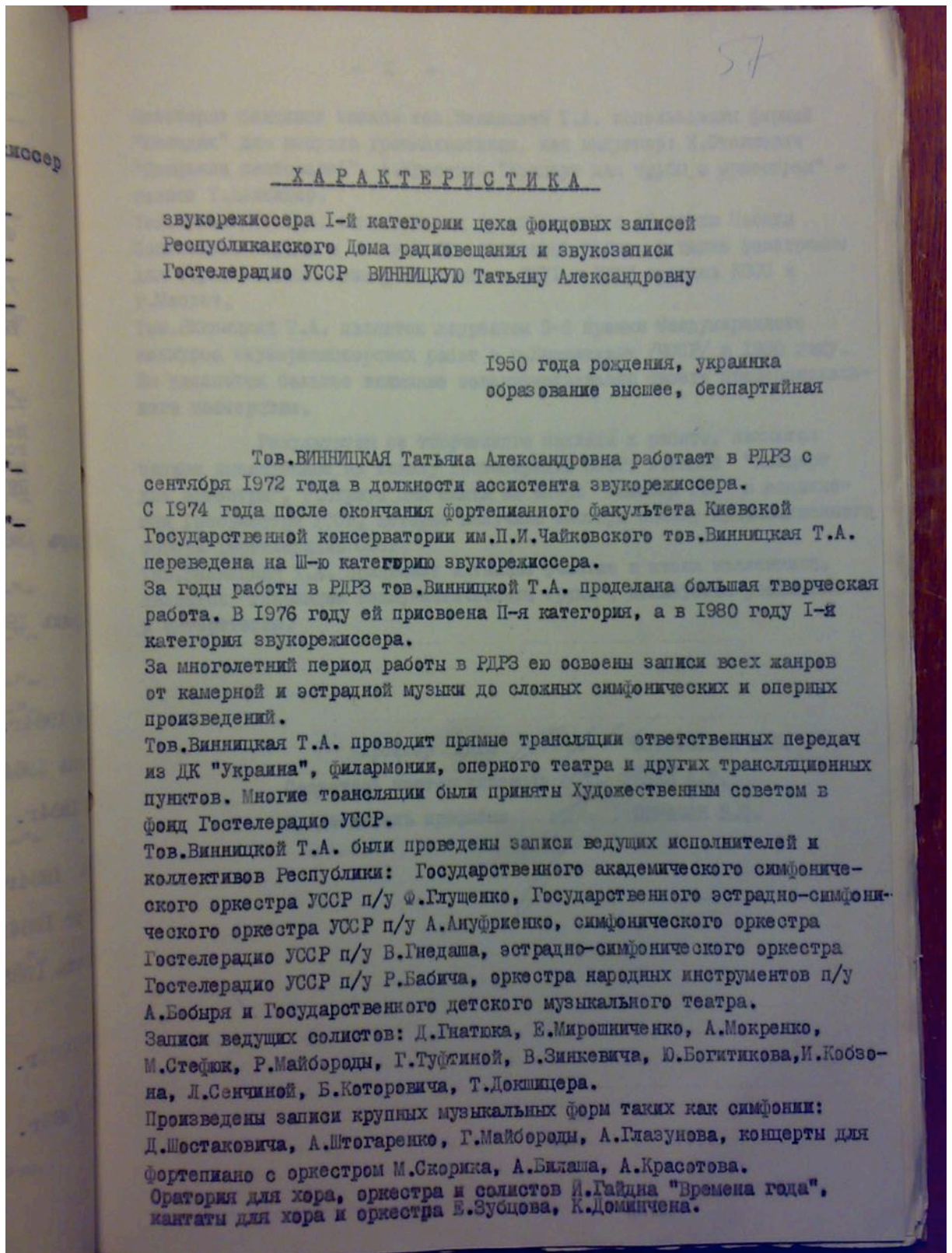


Рис. 3.18. Республіканський Будинок звукозапису Комітету по радіомовленню і телебаченню при РМ УРСР / Матеріали по тарифікації художньо-виробничого персоналу Держтелерадіо УРСР і художньо-виробничого персоналу радіомовлення облтелерадіокомітетів РБРЗ за 1986 рік // ф. №4915, оп. №1, 132 арк.

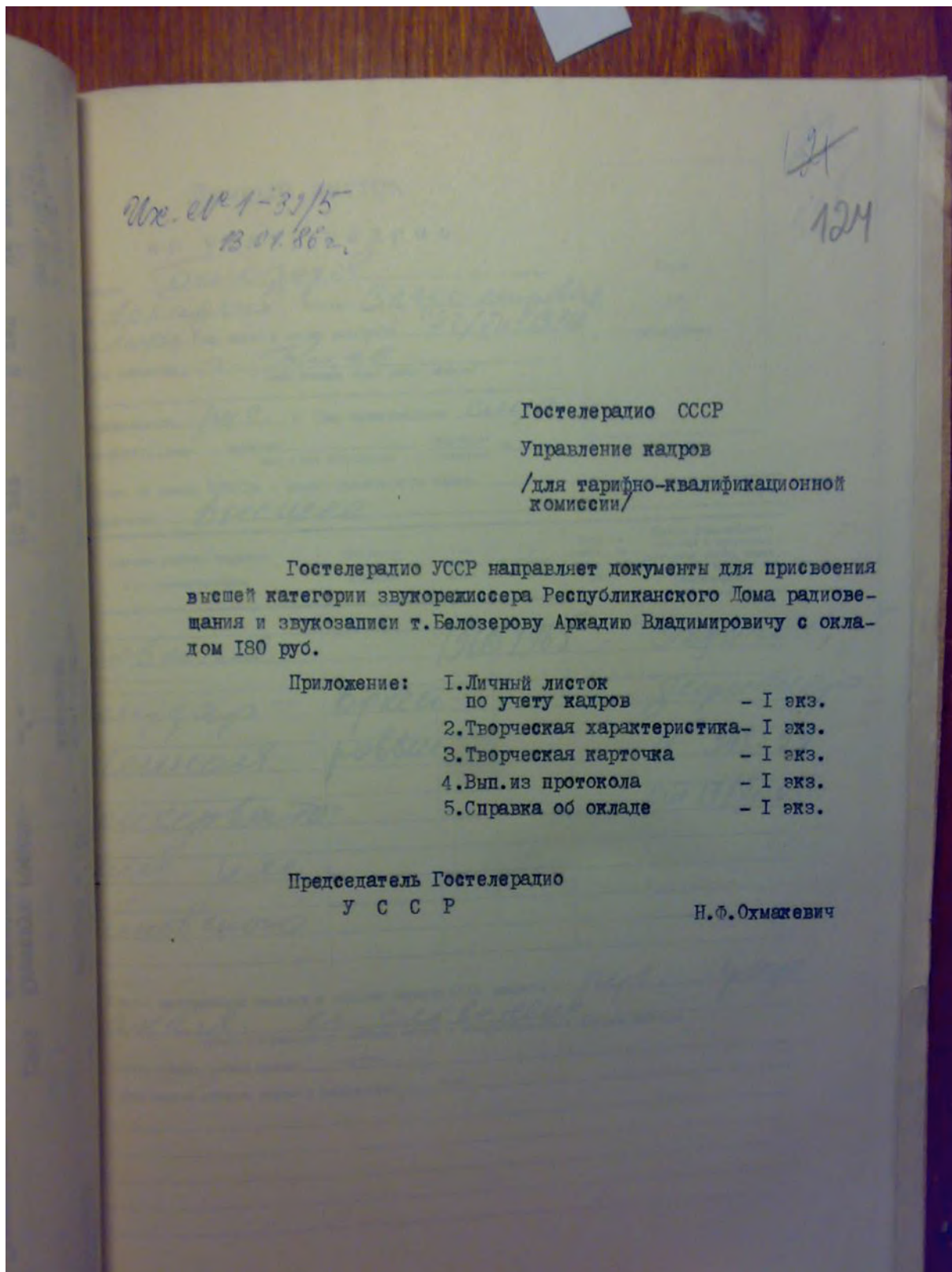


Рис. 3.19. Республіканський Будинок звукозапису Комітету по радіомовленню і телебаченню при РМ УРСР / Матеріали по тарифікації художньо-виробничого персоналу Держтелерадіо УССР і художньо-виробничого персоналу радіомовлення облтелерадіокомітетів РБРС за 1986 рік // ф. №4915, оп. №1, 132 арк.

Личный листок
по учету кадров

122
125

Фамилия Бенюзеров Место для фотокарточки

Имя Аркадий Отчество Владимирович

Пол муж Год, число и месяц рождения 27/VI-1937

Место рождения г. Киев
(село, деревня, город, район, область)

Национальность рус. б. Соц. происхождение Смущ.

Партийность — партактив — партбилет № —
(м-ч и год вступления) (карточка)

Состоит ли членом ВЛКСМ, с какого времени и № билета —

Образование высшее

Название учебного заведения и его местонахождение	Факультет или отделение	Год поступления	Год окончания или ухода	Если не оконч., то с какого курса ушел	Какую специальность получил в результате окончания учеб. завед. указать № диплома или удостоверения
<u>Киевский</u>		<u>1960</u>	<u>1965</u>		<u>Терапевт,</u>
<u>полудар-</u>	<u>оркестр</u>				<u>дирижер</u>
<u>белая</u>	<u>ровский</u>				<u>№ 945522</u>
<u>Консервато-</u>					<u>дии 17/VI-68г.</u>
<u>рии им.</u>					
<u>Радиовского</u>					

10. Какими иностранными языками и языками народов СССР владеете рус., укр.
англ. со словарем.
(читаете и переводите со словарем, читаете и можете объясняться, владеете свободно)

11. Ученая степень, ученое звание —

12. Какие имели научные труды и изобретения —

Рис. 3.20. Республіканський Будинок звукозапису Комітету по радіомовленню і телебаченню при РМ УРСР / Матеріали по тарифікації художньо-виробничого персоналу Держтелерадіо УССР і художньо-виробничого персоналу радіомовлення облтелерадіокомітетів РБРЗ за 1986 рік // ф. №4915, оп. №1, 132 арк.

127
128

/наименование комитета по телевидению и радиовещанию/

ТВОРЧЕСКАЯ КАРТОЧКА
/для художественно-производственного персонала телевидения и радиовещания/

Фамилия БЕЛОЗЕРОВ Имя Аркадий Отчество Владимирович

звукорежиссер I-й категории
/должность, категория, каким комитетом /обл. или Республиканским/
I апреля 1979 года приказ № 29
тарифицирован /дата и № приказа/.

Перечень работ
подготовленных с момента последней тарификации:

Месяц и год создания передачи	Наименование передачи	Продолжительность звучания	Оценка передачи	Кем работал при создании передачи
1	2	3	4	5
Ноябрь 1981г.	Духовой оркестр штаба КВО: марши и орк. песни укр. и сов. композиторов.	45,00"	Отл.	Звукорежиссер
Декабрь 1981г.	Ансамбль пограничных войск: патриотич. песни русск. и укр. сов. комп.	56,00"	"	"
Октябрь 1982г.	Квартет арф Московской филармонии: старинная музыка и музыка сов. комп.	30,00"	"	"
Сентябрь 1983г.	Записи симф. оркестра с солистами оперного театра им. Мевченко: В. Мирошниченко, А. Соловьяненко, А. Мокренко, Г. Ципола.	30,00"	"	"
Октябрь 1983г.	Записи симф. музыки: концерт для ф-но с орк. С. Мамонова и М. Скрябина	41,00"	"	"
	Концерт для балла с симф. оркестром Я. Лапинского и концерт для тромбона с симф. оркестром В. Гомоляки	28,00"	"	"
Февраль 1984г.	Записи симф. оркестра с солистами оперного театра: А. Гнатюк, Г. Туфтина, В. Третяк, А. Мокренко, В. Ливоваров.	45,00"	"	"
Сентябрь 1984г.	Записи эстрадно-симф. оркестра УТ и Р: к 40-летию Победы - песни военных лет в исполнении нар. арт. СССР А. Таранца и В. Заркова	1 ⁰⁰ "	"	"

Рис. 3.21. Республиканський Будинок звукозапису Комітету по радіомовленню і телебаченню при РМ УРСР / Матеріали по тарифікації художньо-виробничого персоналу Держтелерадіо УРСР і художньо-виробничого персоналу радіомовлення облтелерадіокомітетів РБРЗ за 1986 рік // ф. №4915, оп. №1, 132 арк.

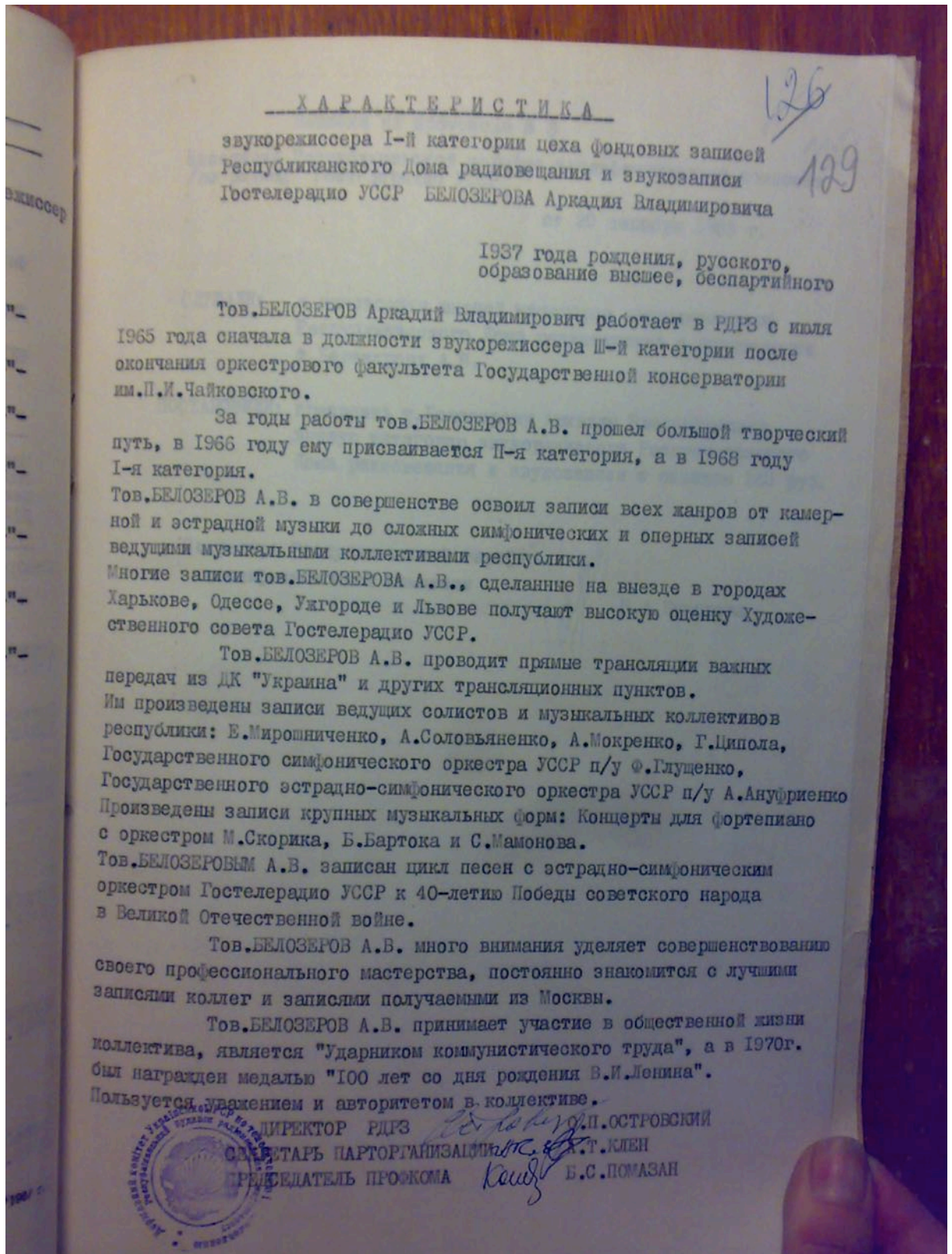


Рис. 3.22. Республіканський Будинок звукозапису Комітету по радіомовленню і телебаченню при РМ УРСР / Матеріали по тарифікації художньо-виробничого персоналу Держтелерадіо УРСР і художньо-виробничого персоналу радіомовлення облтелерадіокомітетів РБРЗ за 1986 рік // ф. №4915, оп. №1, 132 арк.

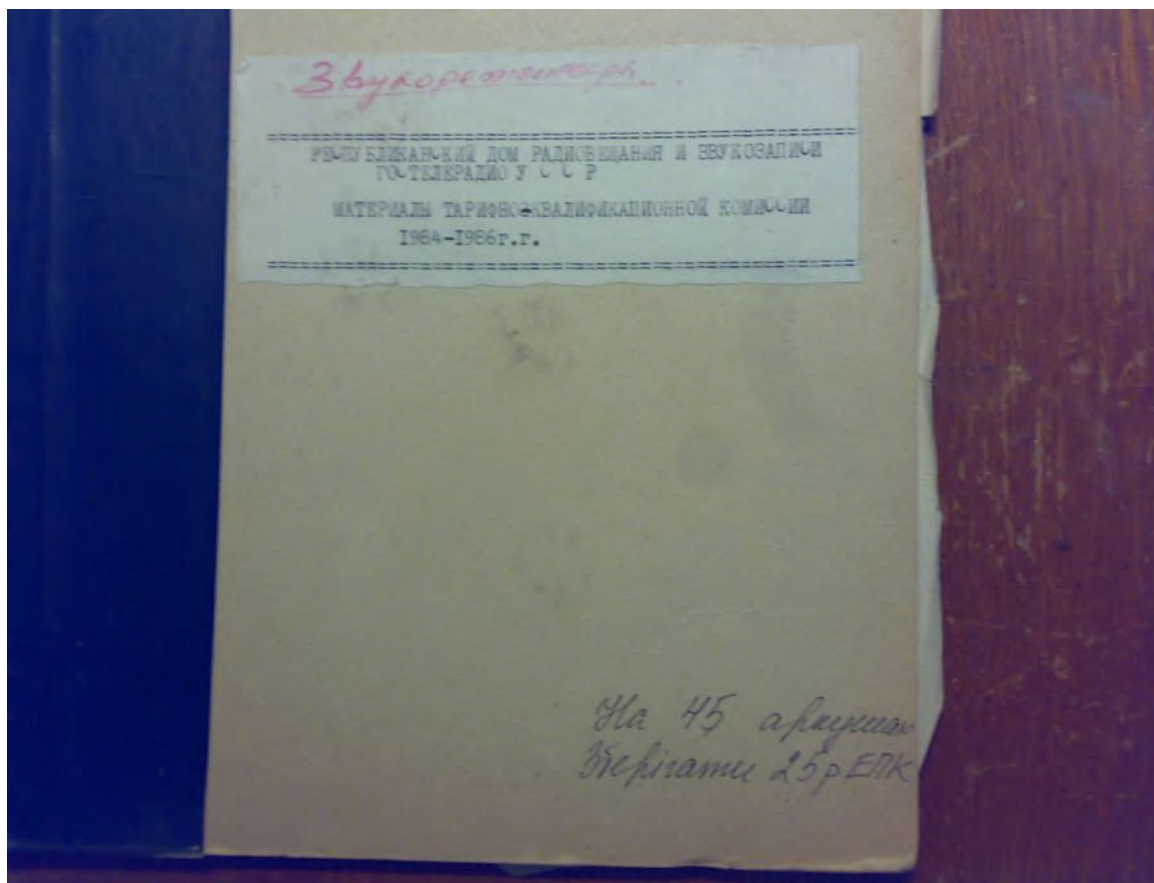


Рис. 3.23. Республіканський Будинок звукозапису Комітету по радіомовленню і телебаченню при РМ УРСР / Матеріали і протоколи тарифно-кваліфікаційної комісії по тарифікації художньо-виробничого персоналу працівників Комітету з радіомовлення і телебачення при Сов. Міністрів УРСР і Республіканського Будинку радіомовлення і звукозапису 1984-86 роки // ф. №4915, оп. №1, 45 арк.

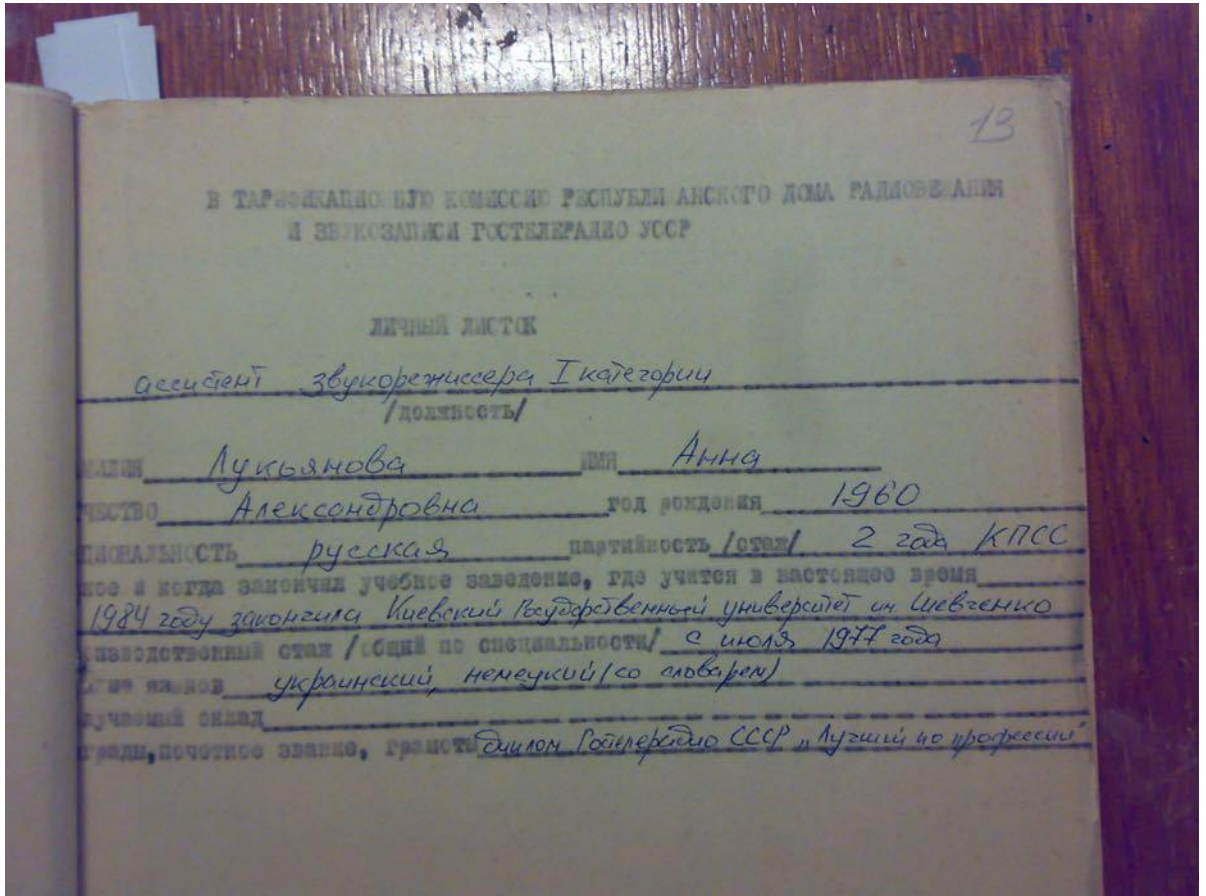


Рис. 3.24. РБЗ Комітету по радіомовленню і телебаченню при РМ УРСР / Матеріали і протоколи тарифно-кваліфікаційної комісії по тарифікації художньо-виробничого персоналу працівників Комітету з радіомовлення і телебачення при Сов. Міністрів УРСР і РБЗ 1984-86 роки // ф. №4915, оп. №1, 45 арк.

14

Государственный комитет по радиовещанию и телебачению при РМ УРСР
 (наименование организации)

ТВОРЧЕСКАЯ КАРТОЧКА
 /для художественно-производственного персонала/

Фамилия Лукьянова Имя Анна Отчество Александровна
ассистент звукорежиссера I категории РДРЗ
 (должность, категория, кем утверждена дата и № приказа)

Перечень работ
 подготовленных с момента последней тарификации:

№ и год внесения по- лучки:	Наименование передачи	Продол- жительность исполнения звучания	Сложность передачи	Кем работами или созданы передачи.
1	2	3	4	5
	Тов Лукьянова А.А. работает в РДРЗ в должности оператора магнитной записи с июля 1977 года. За время работы ею были освоены практически все виды работ на участке фондовых записей: тиражирование в моно и стерео режимах, перезапись грампластинок, монтаж трансляционных записей и др. С первых дней работы тов. Лукьянова А.А. проявила заинтересованность к литературно-драматическим записям. Была оператором на записях литературной редакции в г. Львове, много самостоятельно знакомилась с записями в ЛДБ. В 1978 году участвовала и в 1984 году успешно закончила факультет журналистики КГУ. Тема дипломной работы была посвящена литературному радиотеатру. Тов. Лукьянова А.А. работает добросовестно, как специалист, относится к делу творчески. Все годы занимается активной общественной работой. Была			

Рис. 3.25. РБЗ Комітету по радіомовленню і телебаченню при РМ УРСР / Матеріали і протоколи тарифно-кваліфікаційної комісії по тарифікації художньо-виробничого персоналу працівників Комітету з радіомовлення і телебачення при Сов. Міністрів УРСР і РБРЗ 1984-86 роки // ф. №4915, оп. №1, 45 арк.

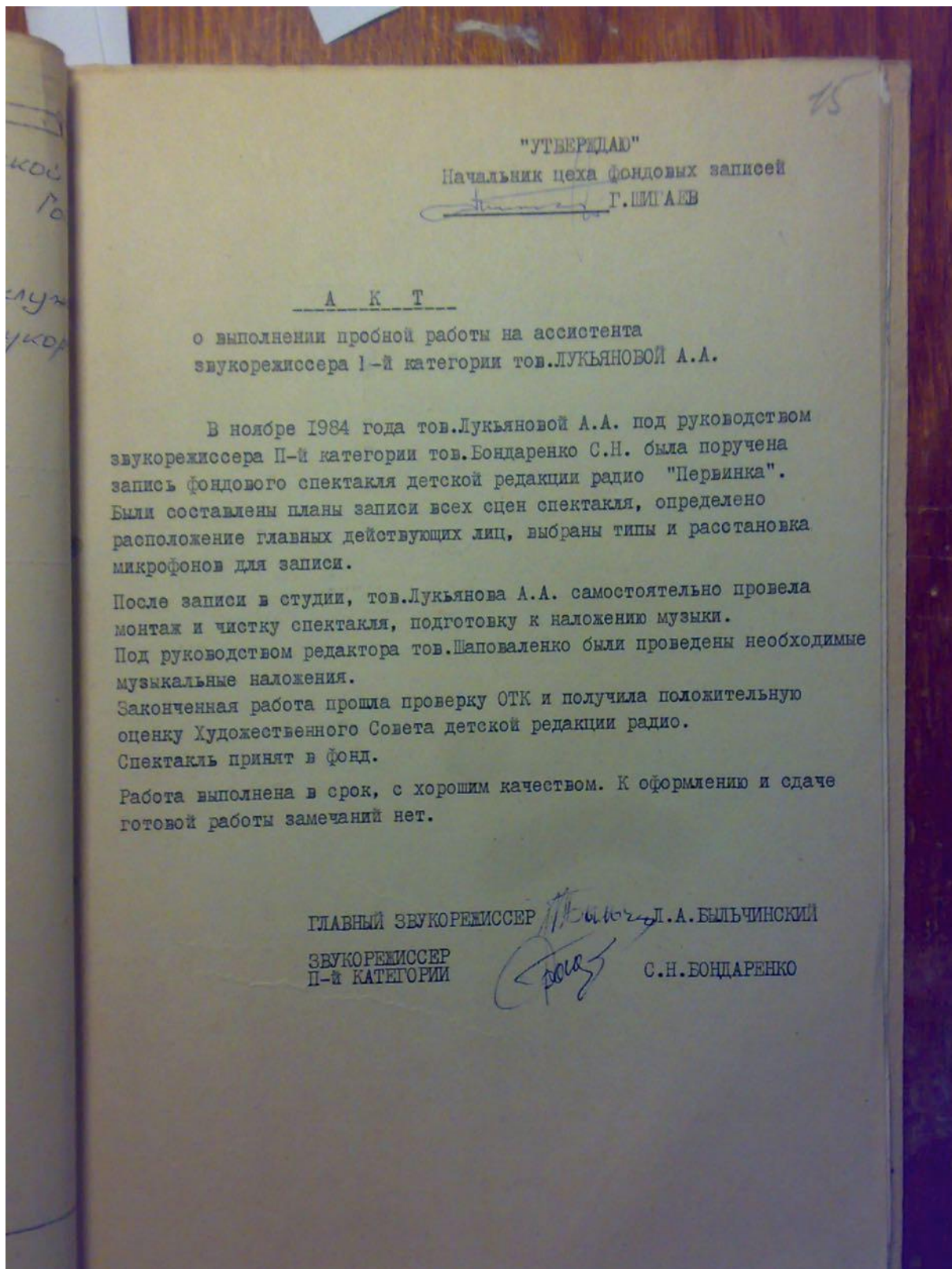


Рис. 3.26. РБЗ Комітету по радіомовленню і телебаченню при РМ УРСР /
Матеріали і протоколи тарифно-кваліфікаційної комісії по тарифікації
художньо-виробничого персоналу працівників Комітету з радіомовлення
і телебачення при Сов. Міністрів УРСР і РБРЗ 1984-86 роки // ф. №4915,
оп. №1, 45 арк.

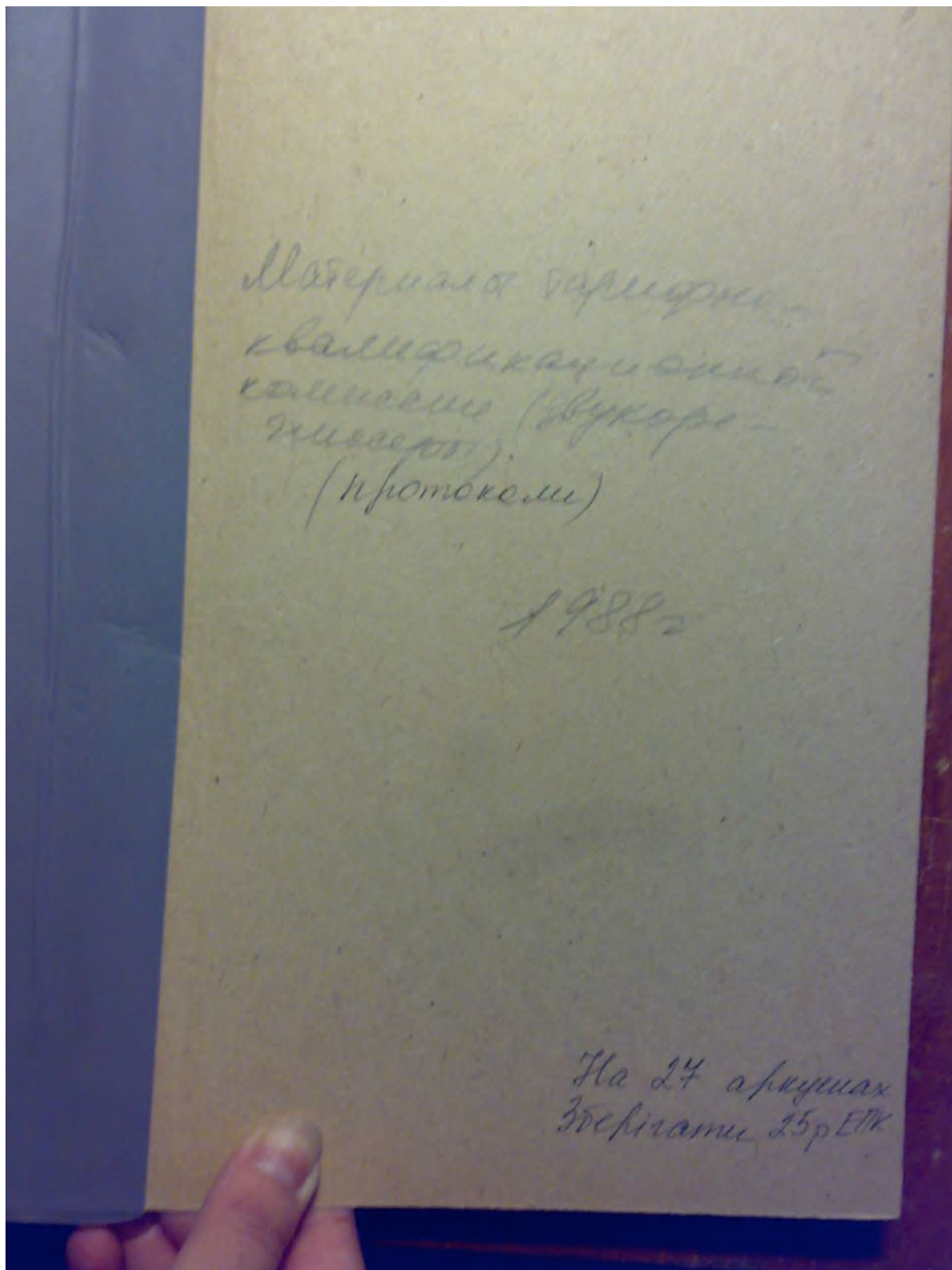


Рис. 3.27. Республіканський Будинок звукозапису Комітету по радіомовленню і телебаченню при РМ УРСР / Матеріали і протоколи тарифно-кваліфікаційної комісії по тарифікації художньо-виробничого персоналу працівників Комітету з радіомовлення і телебачення при Сов. Міністрів УРСР і Республіканського Будинку радіомовлення і звукозапису 1988 року / Творчі картки за 1988 рік // ф. №4915, оп. №1, 27 арк.

13

Личный листок по учету кадров

Фамилия Лещенко
 Имя Владимир отчество Константинович
 Дата рождения 31 мая 1948 г.
 Место рождения г. Киев
село, деревня, город, район, область

Гражданственность украинец 6. Соц. происхождение рабочий
 Политическая принадлежность член КПСС партбилет № 152 118 33
месяц и год вступления партбилет № карточка

Являетесь ли членом ВЛКСМ, с какого времени и № билета _____
 Образование среднее специальное

Название учебного заведения и его местонахождение	Факультет или отделение	Год поступления	Год окончания или ухода	Если не окончил, то с какого курса ушел	Какую специальность получил в результате окончания учебного заведения, указать № диплома или удостоверения
<u>Музыкальное училище им. Р.М. Глиэра</u>	<u>отделение народных инструментов</u>	<u>1975</u>	<u>1983</u>		<u>руководитель оркестра народных инструментов, преподаватель детской музыкальной школы.</u>
<u>Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания г. Москва</u>			<u>1987</u>		<u>по учебному плану звукорежиссера Р.В.</u>

Иностранными языками и языками народов СССР владеете _____
читаете и переводите со словарем, читаете и можете объясняться, владеете свободно

Ученая степень, ученое звание нет

Имеете ли научные труды и изобретения не имею

Рис. 3.28. Республіканський Будинок звукозапису Комітету по радіомовленню і телебаченню при РМ УРСР / Матеріали і протоколи тарифно-кваліфікаційної комісії по тарифікації художньо-виробничого персоналу працівників Комітету з радіомовлення і телебачення при Сов. Міністрів УРСР і Республіканського Будинку радіомовлення і звукозапису 1988 року / Творчі картки за 1988 рік // ф. №4915, оп. №1, 27 арк.

15

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОМИТЕТ УССР ПО ТЕЛЕВИДЕНИЮ И РАДИОВЕЩАНИЮ
/наименование комитета по телевидению и радиовещанию/

РЕСПУБЛИКАНСКИЙ ДОМ РАДИОВЕЩАНИЯ И ЗВУКОЗАПИСИ

ТВОРЧЕСКАЯ КАРТОЧКА

/для художественно-производственного персонала телевидения
и радиовещания/

Фамилия Лещенко Имя Владимир Отчество Константинович

Должность, категория, квалификация звукорежиссер II категории

Тарифицирован /дата и № Приказа/ Приказ №96 от 19.06.1984г

Перечень работ
подготовленных с момента последней тарификации:

Дата и номер передачи	Наименование передачи	Продолжительность звучания	Оценка передачи	Кем работан при создании передачи
09-12313	Золушкина арт. УССР А. Кудлай в сопровождении О.Н.И. УТчР цикл украинских народных песен	3л 9'41"		
12760	В. Шаповаленко ЗСО УТчР инструментальная музыка	3л 13'14"		
3020	Ария Лещенко из оп. "Евский Онегин" сол. Деленко, ЗСО УТчР	3л 6'28"		
3995	Ария Елецкого из оп. "Пиковая дама" сол. Коваль, ЗСО УТчР	3л 5'01"		
1768	Хор студентов Киевской консерваторской консерватории им. П.И. Чайковского	3л 2'33"		
1769	К. Дебюсси "Всехотрадно созвучие"	3л 2'14"		
1770	Б. Лятошинский "Менуэт"	3л 2'09"		
1753	Духовой оркестр К.В.О. П. Колодуб "Украинский марш"	3л 3'53"		
1761	П. Колодуб "Марш"	3л 2'12"		
1757	Камерный оркестр Донецкой филармонии			
1758	М. Скорин "Гуцульский танок"	3л 2'39"		
1759	А. Маславский "Вальс"	3л 3'10"		
1760	Фантазия на тему Ч. Дуняевского	3л 4'30"		
1761	П. Маскарини "Взгляд"	3л 4'07"		
1761	Э. Годе "Ревность"	3л 3'37"		

Рис. 3.29. Республіканський Будинок звукозапису Комітету по радіомовленню і телебаченню при РМ УРСР / Матеріали і протоколи тарифно-кваліфікаційної комісії по тарифікації художньо-виробничого персоналу працівників Комітету з радіомовлення і телебачення при Сов. Міністрів УРСР і Республіканського Будинку радіомовлення і звукозапису 1988 року / Творчі картки за 1988 рік // ф. №4915, оп. №1, 27 арк.

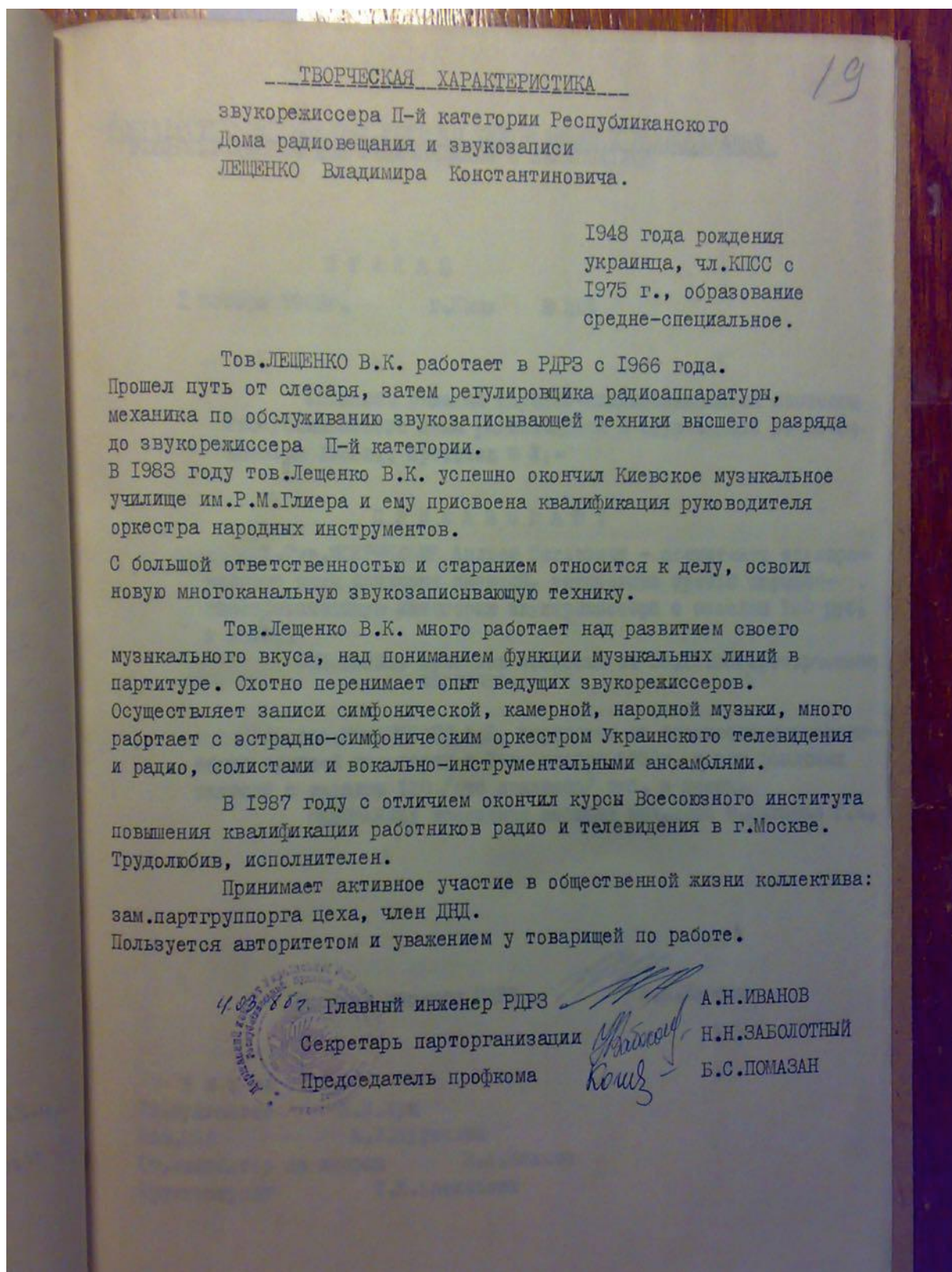


Рис. 3.30. Республіканський Будинок звукозапису Комітету по радіомовленню і телебаченню при РМ УРСР / Матеріали і протоколи тарифно-кваліфікаційної комісії по тарифікації художньо-виробничого персоналу працівників Комітету з радіомовлення і телебачення при Сов. Міністрів УРСР і Республіканського Будинку радіомовлення і звукозапису 1988 року / Творчі картки за 1988 рік // ф. №4915, оп. №1, 27 арк.

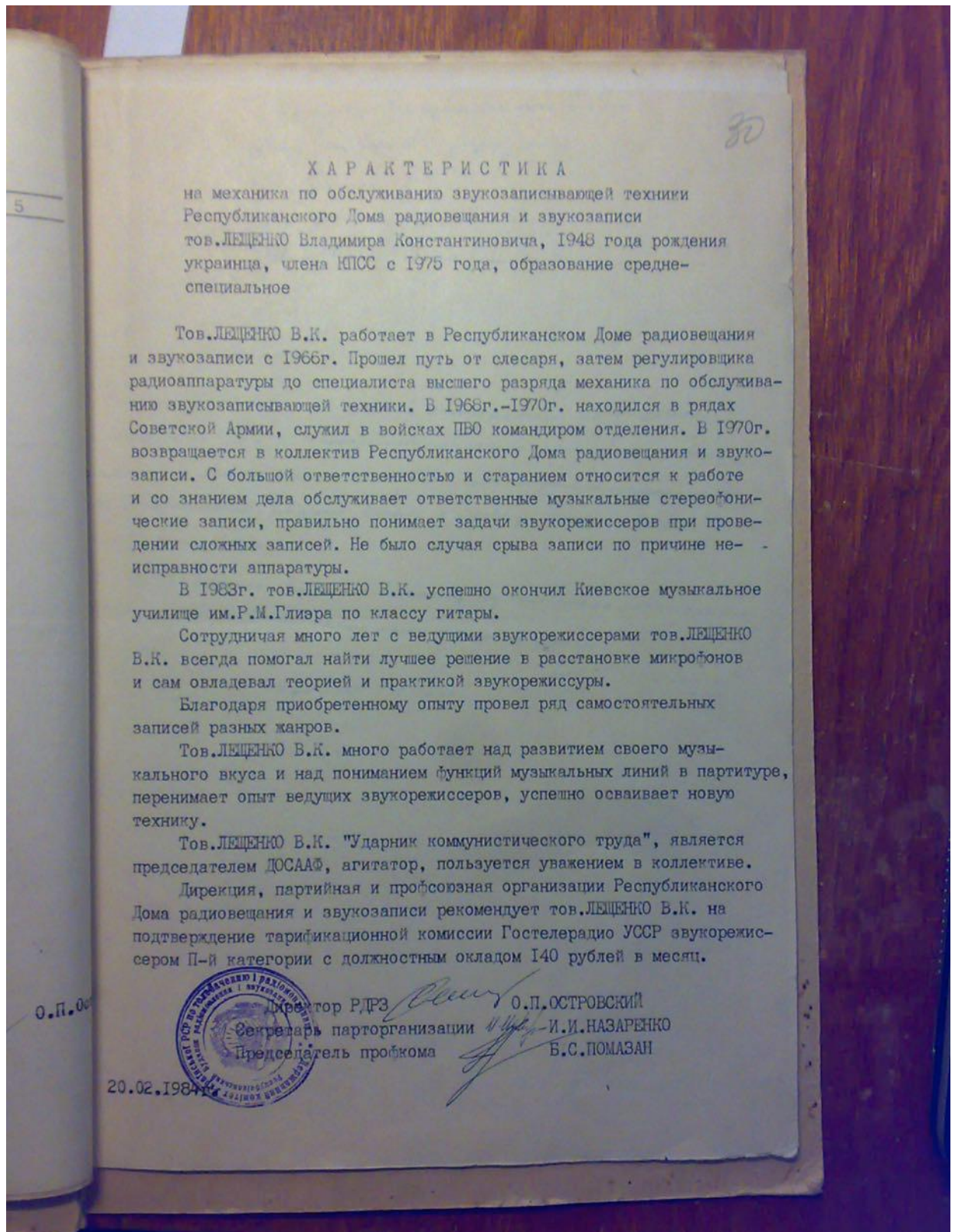


Рис. 3.31. Республіканський Будинок звукозапису Комітету по радіомовленню і телебаченню при РМ УРСР / Матеріали і протоколи тарифно-кваліфікаційної комісії по тарифікації художньо-виробничого персоналу працівників Комітету з радіомовлення і телебачення при Сов. Міністрів УРСР і Республіканського Будинку радіомовлення і звукозапису 1988 року / Творчі картки за 1988 рік // ф. №4915, оп. №1, 27 арк.

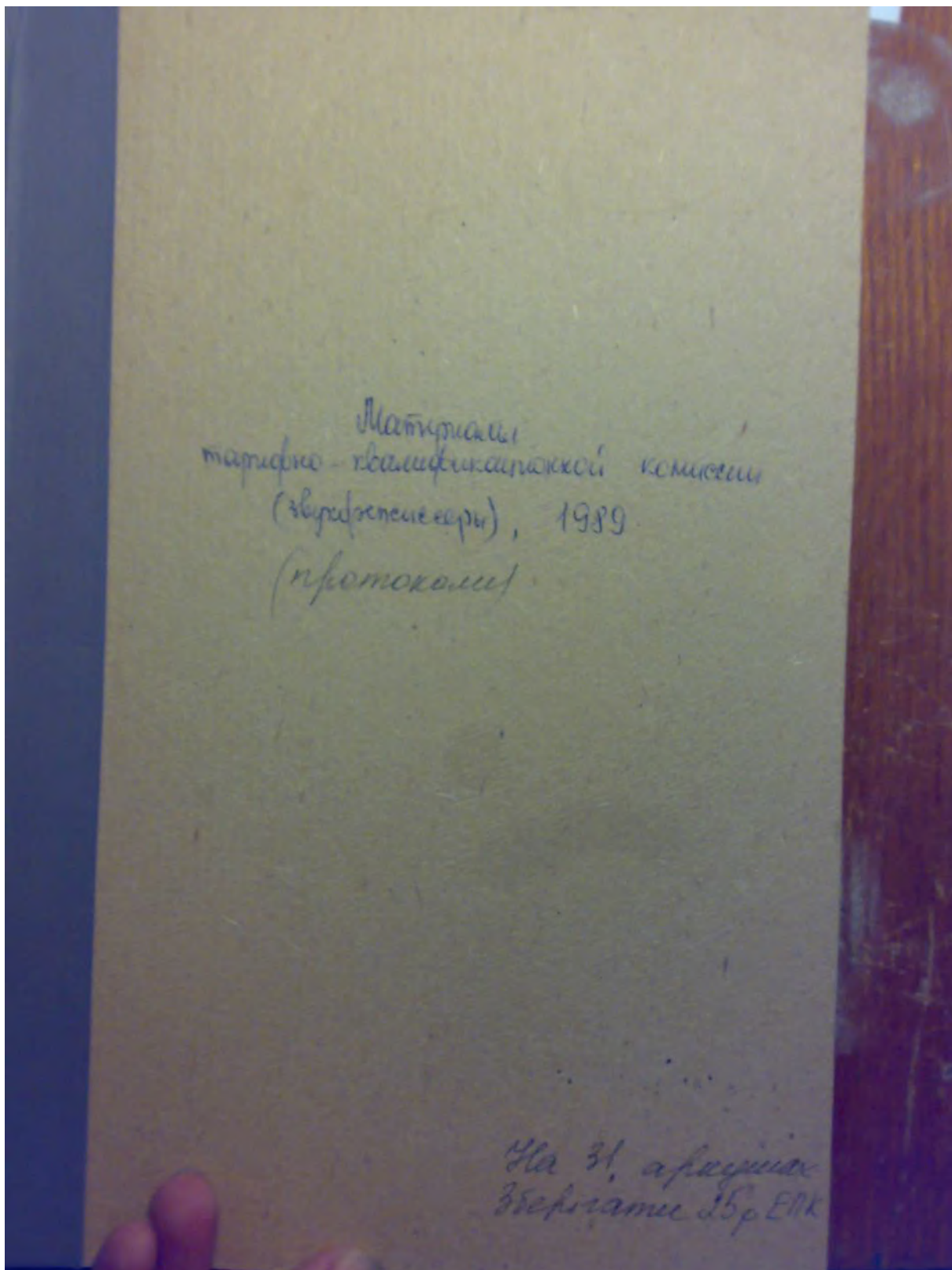


Рис. 3.32. Республіканський Будинок звукозапису Комітету по радіомовленню і телебаченню при РМ УРСР / матеріали і протоколи тарифно-кваліфікаційної комісії по тарифікації художньо-виробничого персоналу працівників Комітету з радіомовлення і телебачення при Сов. Міністрів УРСР і Республіканського Будинку радіомовлення і звукозапису 1989 року / Творчі картки від 1989 року // ф. №4915, оп. №1, 27 арк.

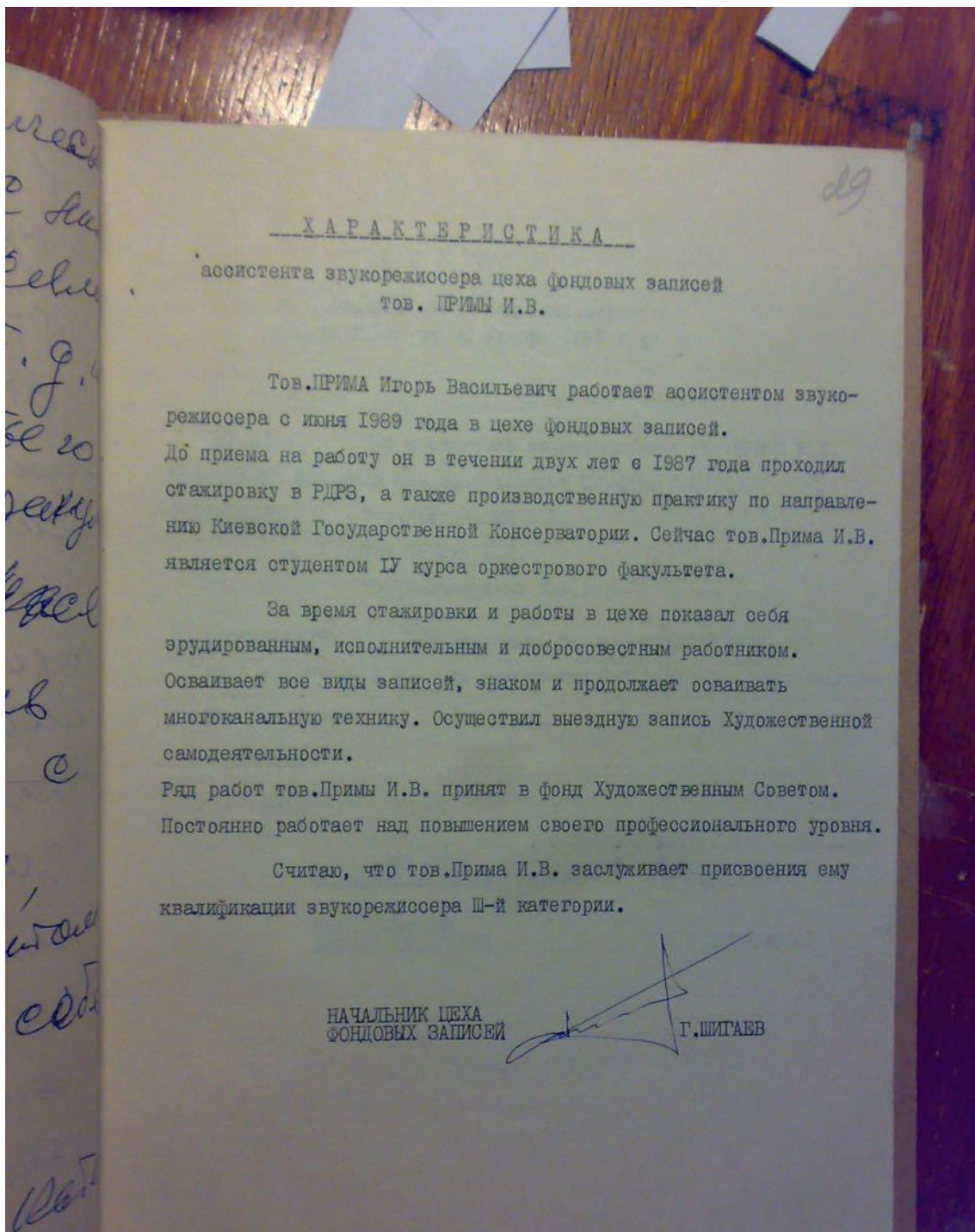


Рис. 3.33. Республіканський Будинок звукозапису Комітету по радіомовленню і телебаченню при РМ УРСР / матеріали і протоколи тарифно-кваліфікаційної комісії по тарифікації художньо-виробничого персоналу працівників Комітету з радіомовлення і телебачення при Сов. Міністрів УРСР і Республіканського Будинку радіомовлення і звукозапису 1989 року / Творчі картки від 1989 року // ф. №4915, оп. №1, 27 арк.

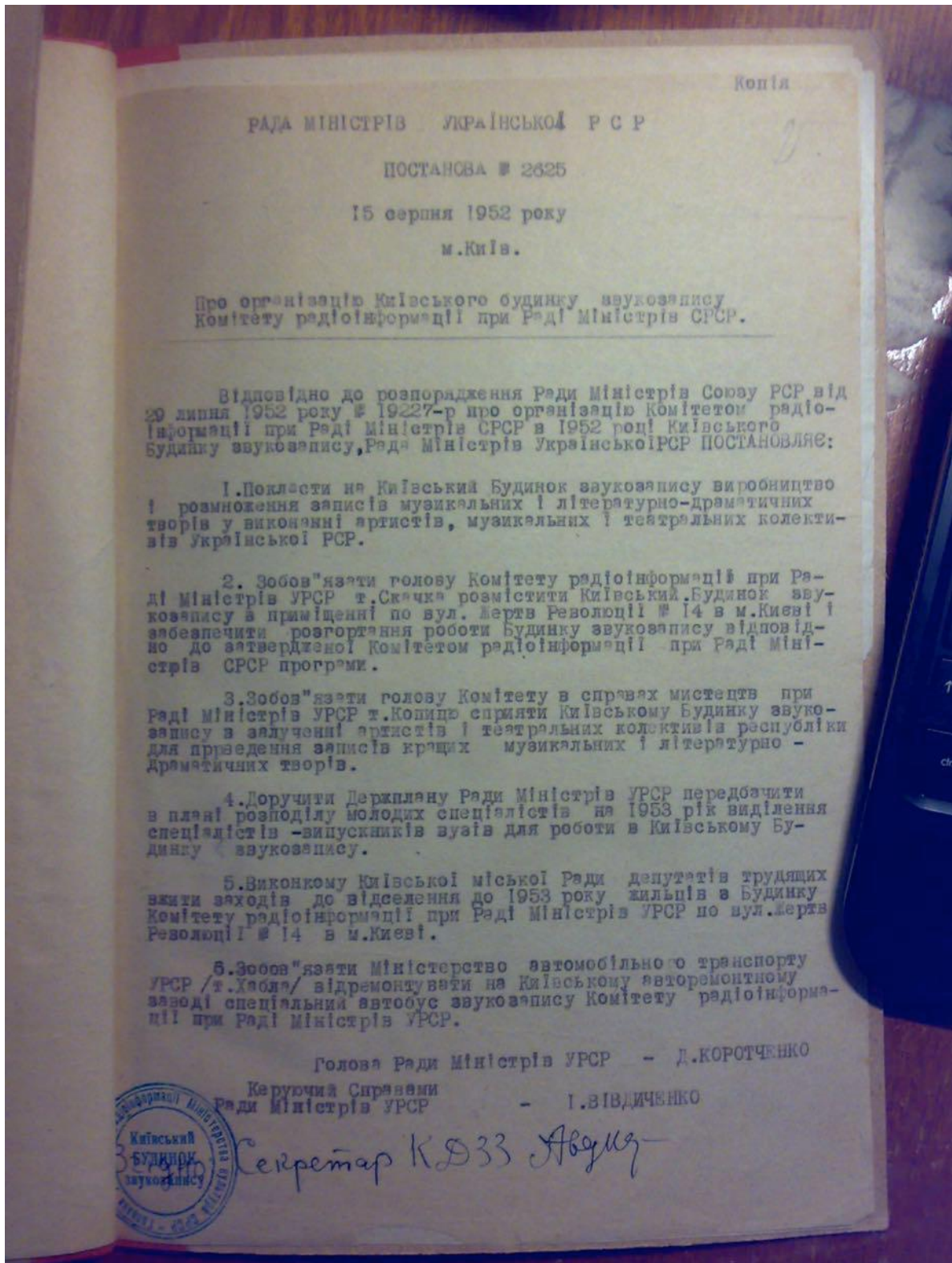


Рис. 3.34. Республіканський Будинок звукозапису Комітету по радіомовленню і телебаченню при РМ УРСР / матеріали і протоколи тарифно-кваліфікаційної комісії по тарифікації художньо-виробничого персоналу працівників Комітету з радіомовлення і телебачення при Сов. Міністрів УРСР і Республіканського Будинку радіомовлення і звукозапису 1989 року / Творчі картки від 1989 року // ф. №4915, оп. №1, 27 арк.

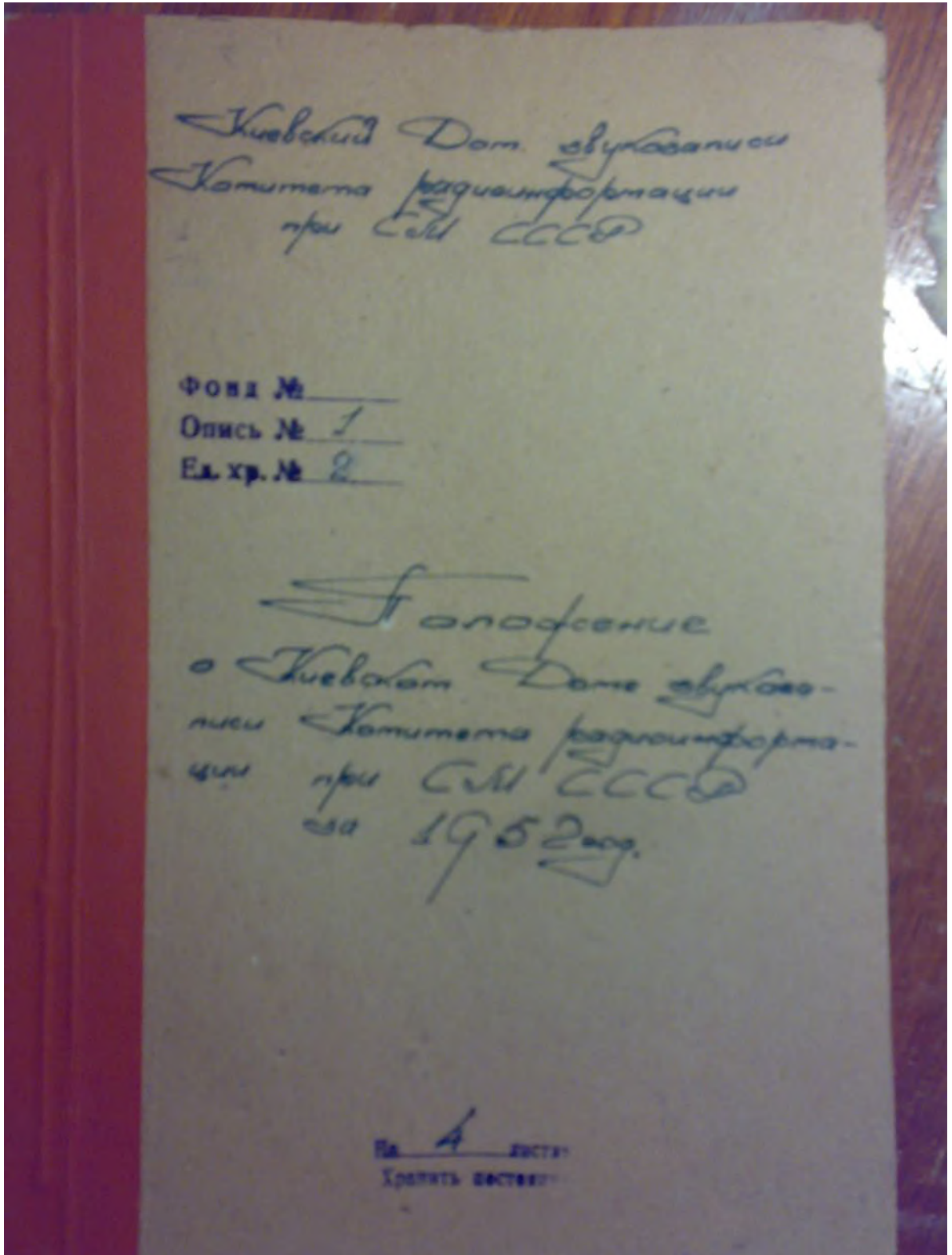


Рис. 3.35. Положення про Київський Будинок звукозапису Комітету радіоінформації при СМ СРСР за 1952 рік // Київський будинок звукозапису комітету радіоінформації при СМ СРСР // Ф. №4915, оп. №1, од. зб. №2, 4 арк.

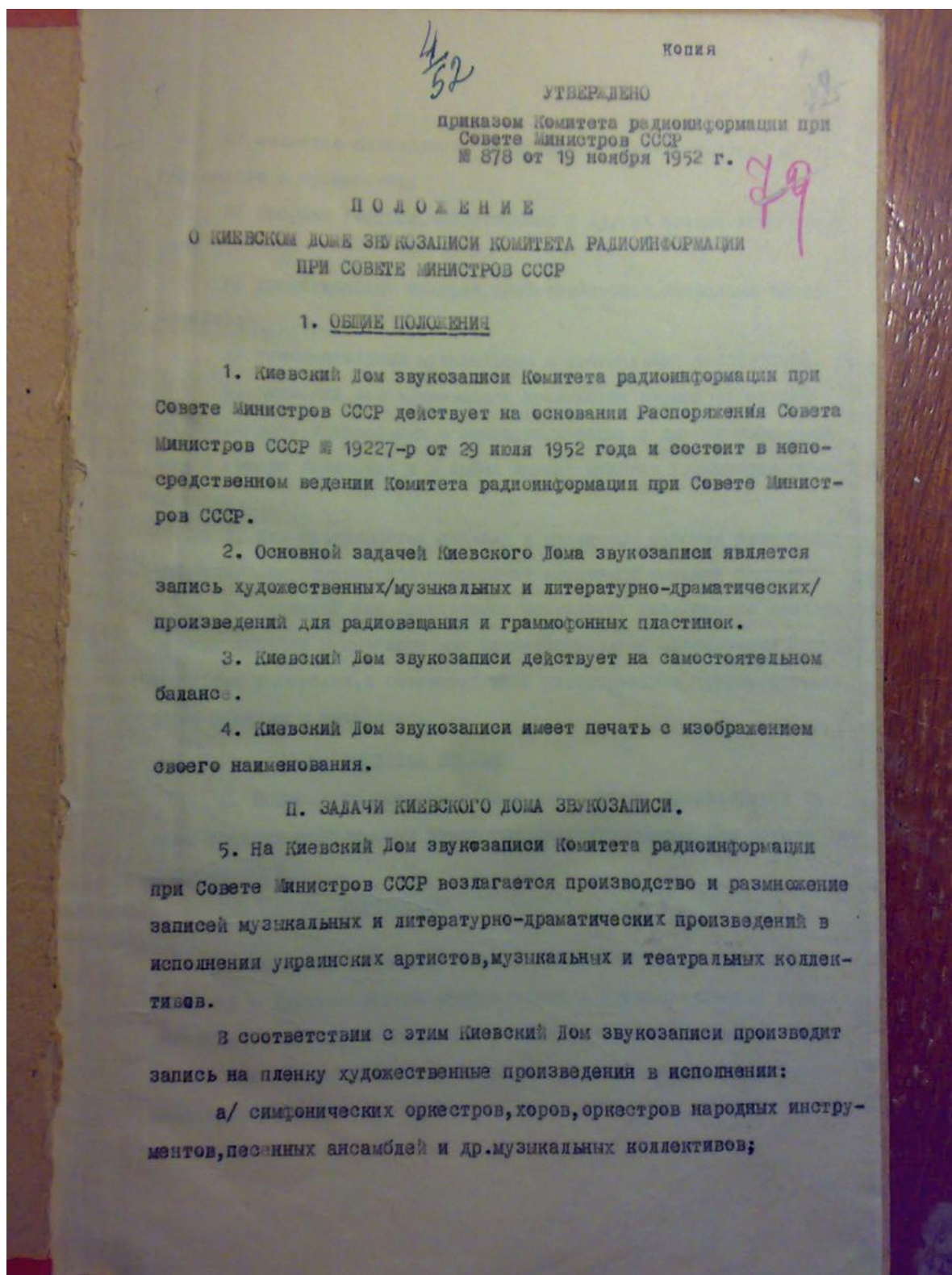


Рис. 3.36. Положення про Київський Будинок звукозапису Комітету радіоінформації при СМ СРСР за 1952 рік // Київський будинок звукозапису комітету радіоінформації при СМ СРСР // Ф. №4915, оп. №1, од. зб. №2, 4 арк.

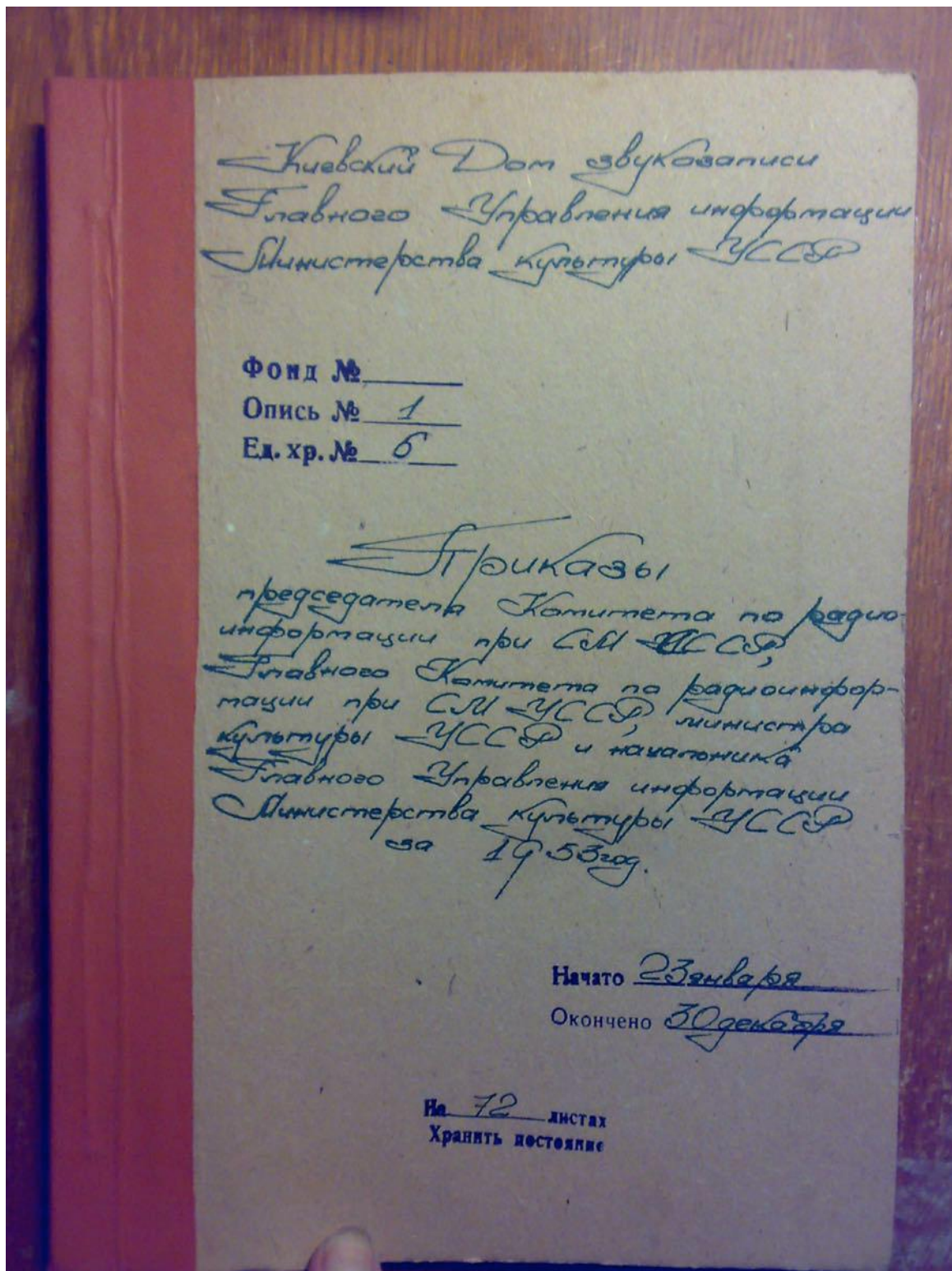


Рис. 3.37. Київський Будинок звукозапису Головного Управління інформації Міністерства культури УРСР / Накази голови комітету з радіоінформації при РМ УРСР, міністра Головного Управління культури УРСР 1953 року // Ф. № 4915, оп. № 1, од. зб. № 6, 72 арк.

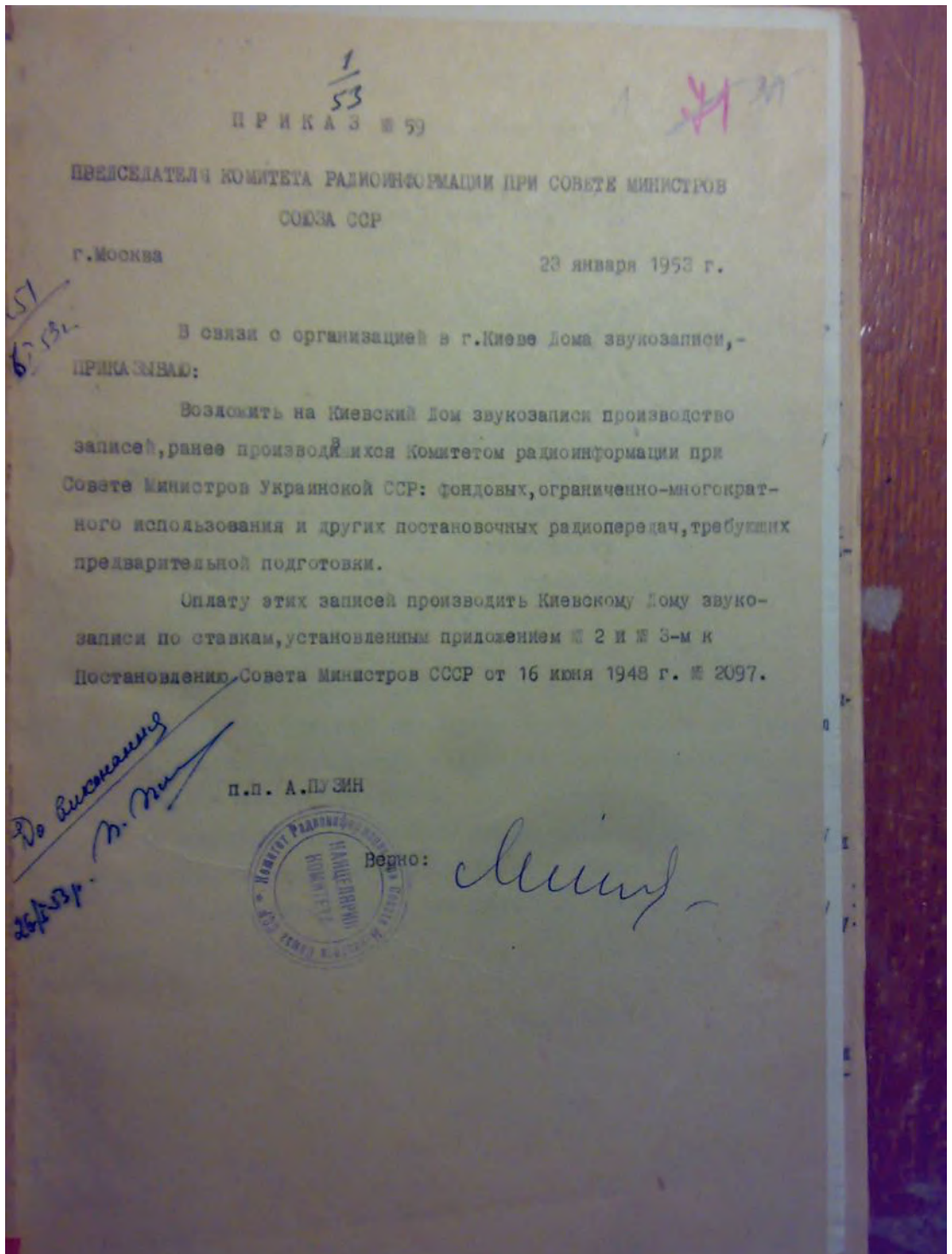


Рис. 3.38. Київський Будинок звукозапису Головного Управління інформації Міністерства культури УРСР / Накази голови комітету з радіоінформації при РМ УРСР, міністра Головного Управління культури УРСР 1953 року // Ф. № 4915, оп. № 1, од. зб. № 6, 72 арк.

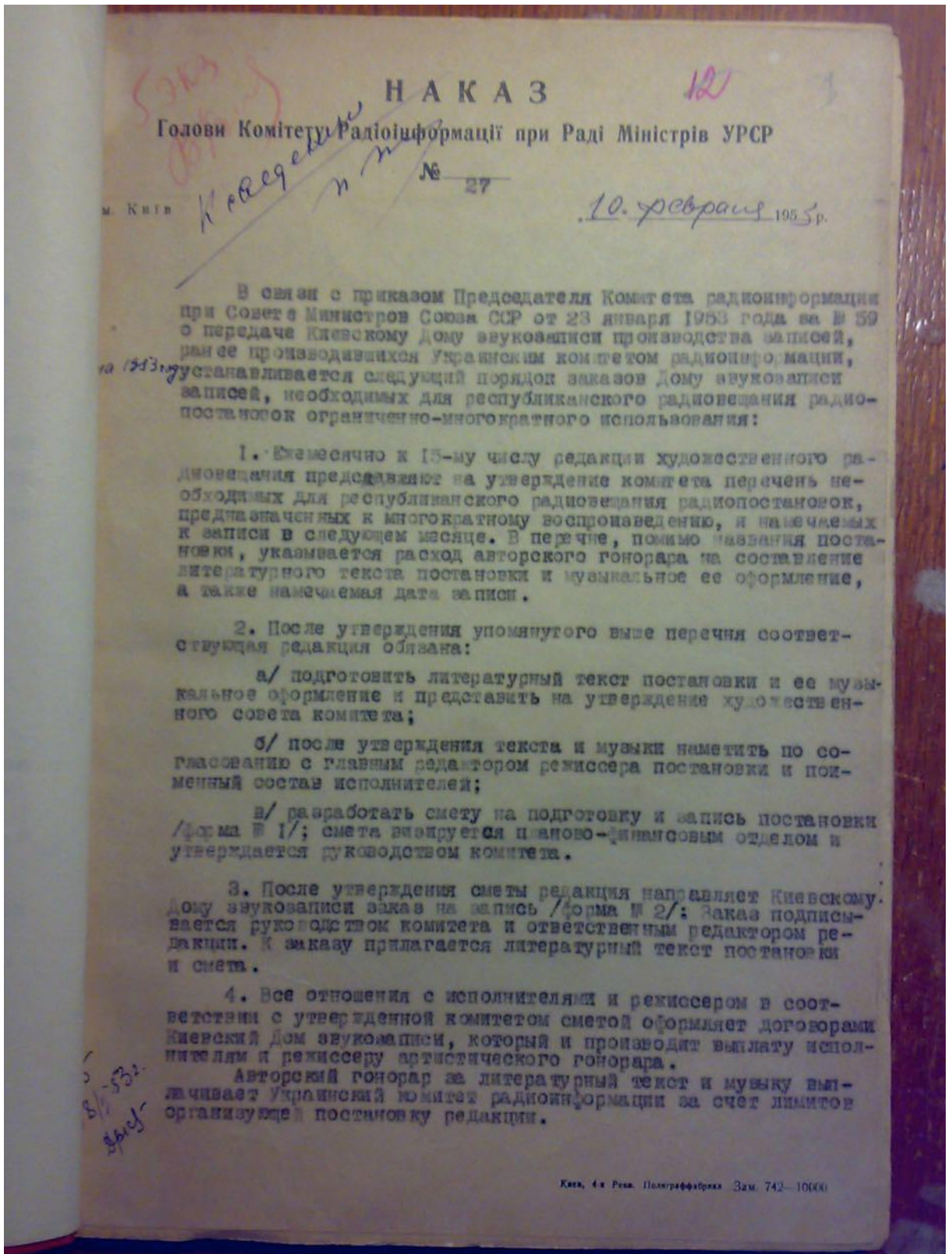


Рис. 3.39. Київський Будинок звукозапису Головного Управління інформації Міністерства культури УРСР / Накази голови комітету з радіоінформації при РМ УРСР, міністра Головного Управління культури УРСР 1953 року // Ф. № 4915, оп. № 1, од. зб. № 6, 72 арк.

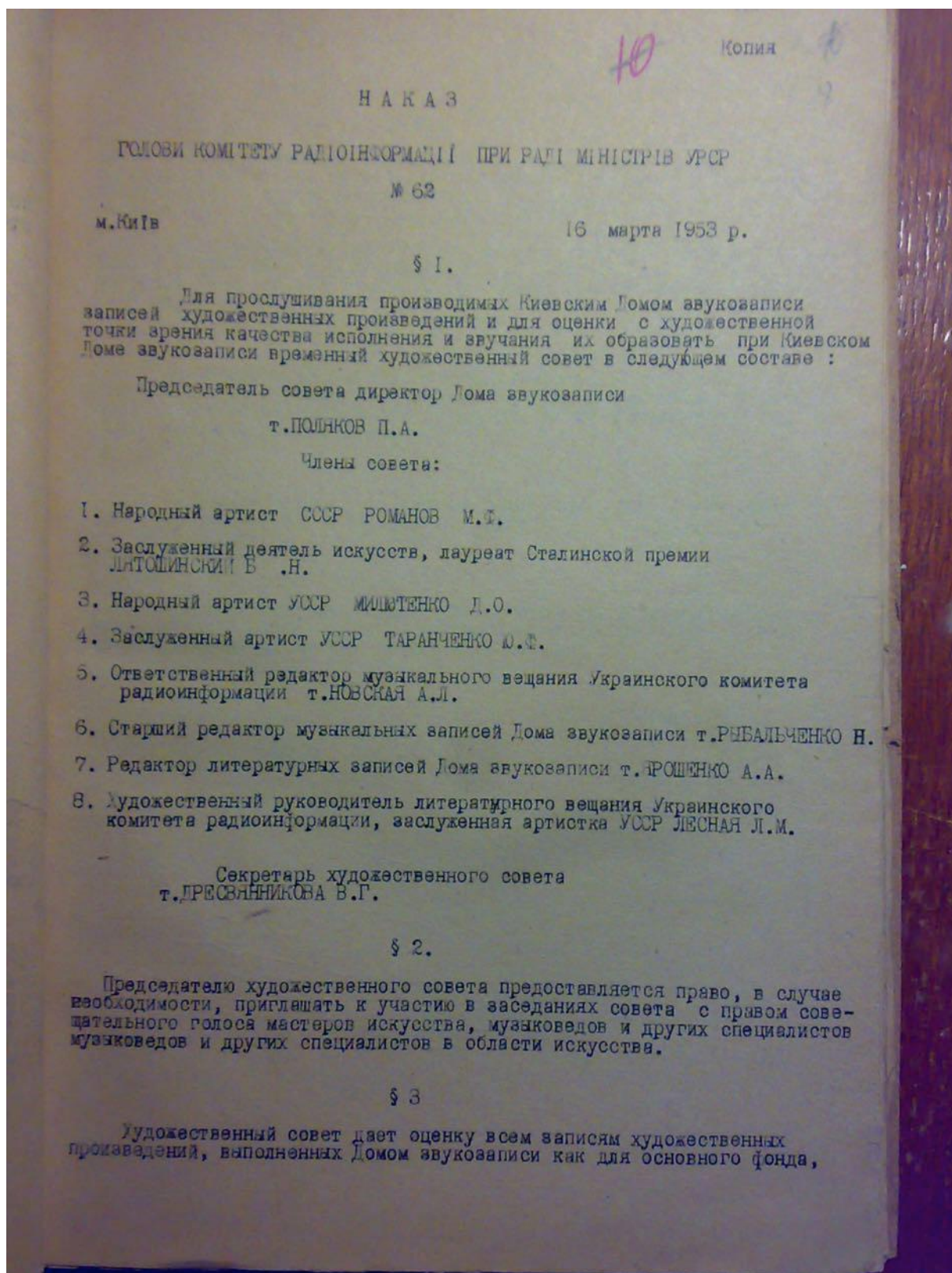


Рис. 3.40. Київський Будинок звукозапису Головного Управління інформації Міністерства культури УРСР / Накази голови комітету з радіоінформації при РМ УРСР, міністра Головного Управління культури УРСР 1953 року // Ф. № 4915, оп. № 1, од. зб. № 6, 72 арк.

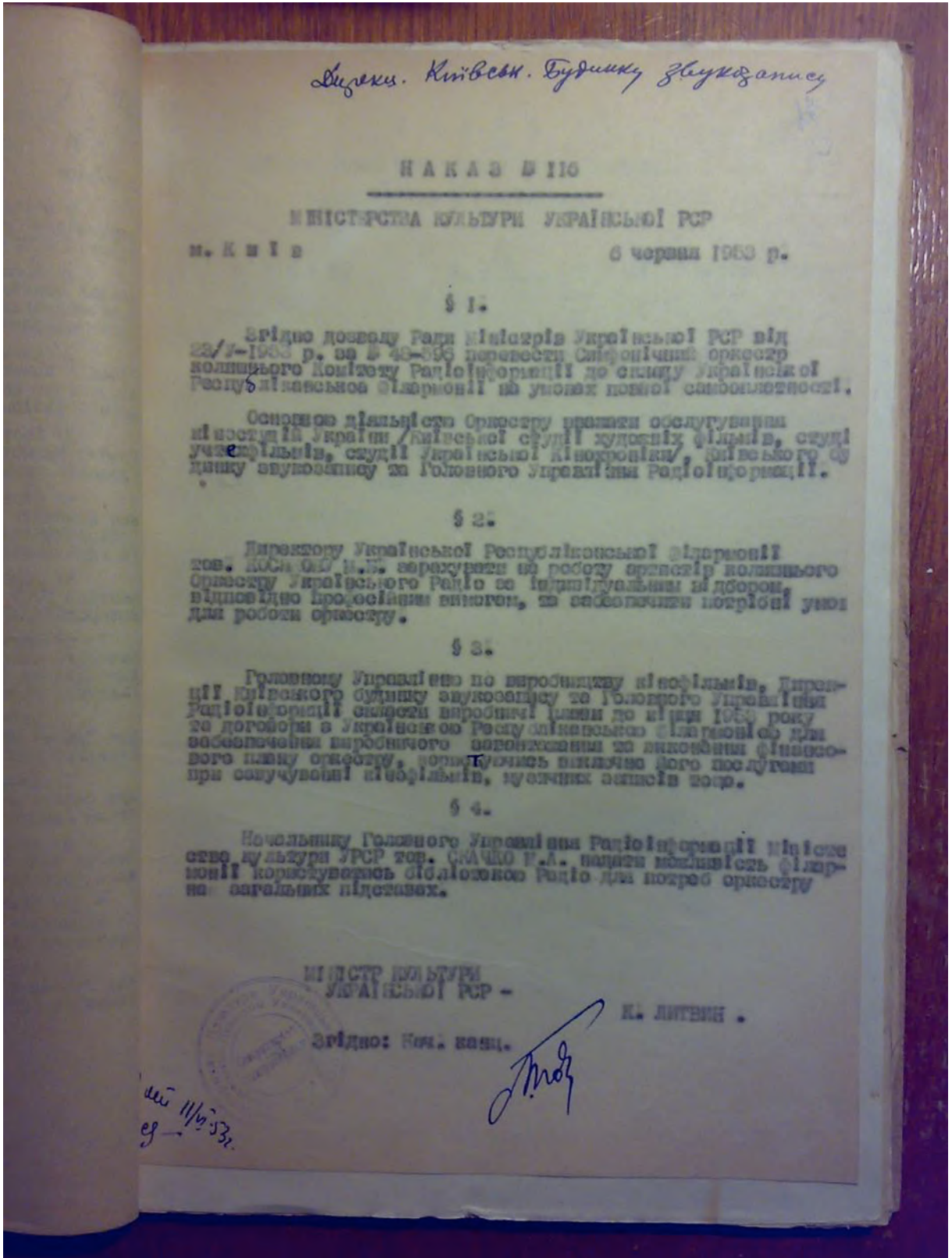


Рис. 3.41. Київський Будинок звукозапису Головного Управління інформації Міністерства культури УРСР / Накази голови комітету з радіоінформації при РМ УРСР, міністра Головного Управління культури УРСР 1953 року // Ф. № 4915, оп. № 1, од. зб. № 6, 72 арк.

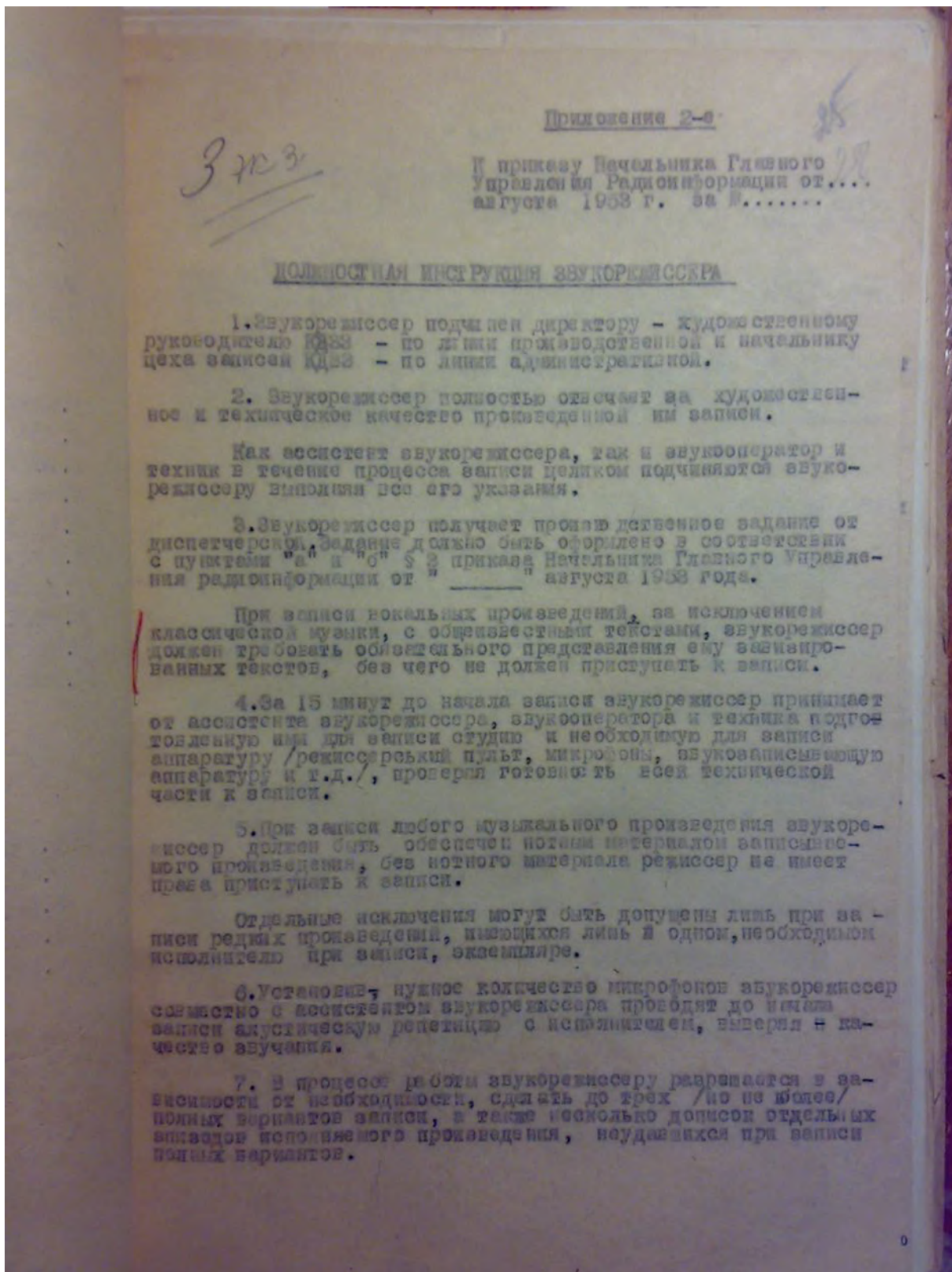


Рис. 3.42. Київський Будинок звукозапису Головного Управління інформації Міністерства культури УРСР / Накази голови комітету з радіоінформації при РМ УРСР, міністра Головного Управління культури УРСР 1953 року // Ф. № 4915, оп. № 1, од. зб. № 6, 72 арк.

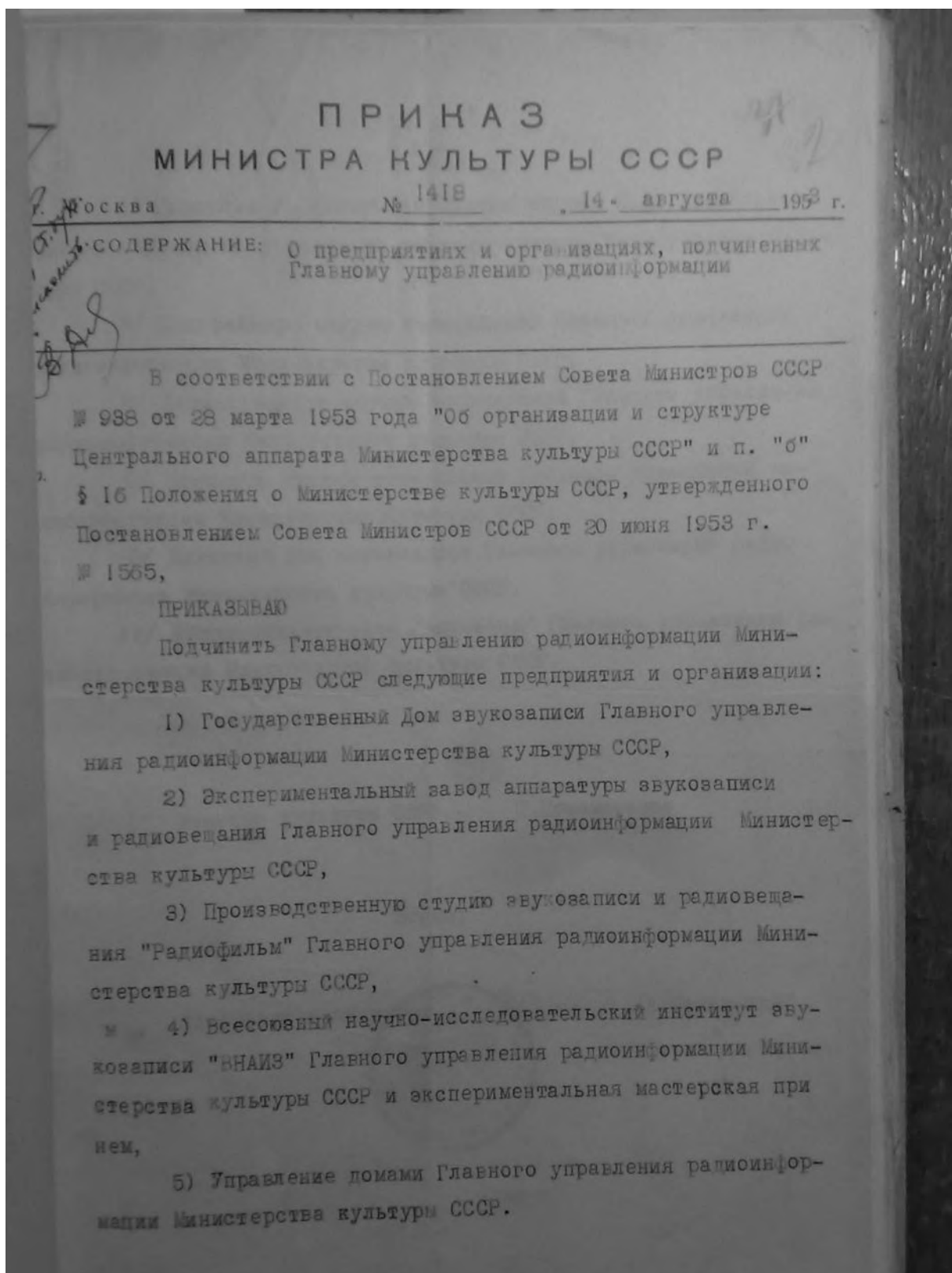


Рис. 3.43. Київський Будинок звукозапису Головного Управління інформації Міністерства культури УРСР / Накази голови комітету з радіоінформації при РМ УРСР, міністра Головного Управління культури УРСР 1953 року // Ф. № 4915, оп. № 1, од. зб. № 6, 72 арк.

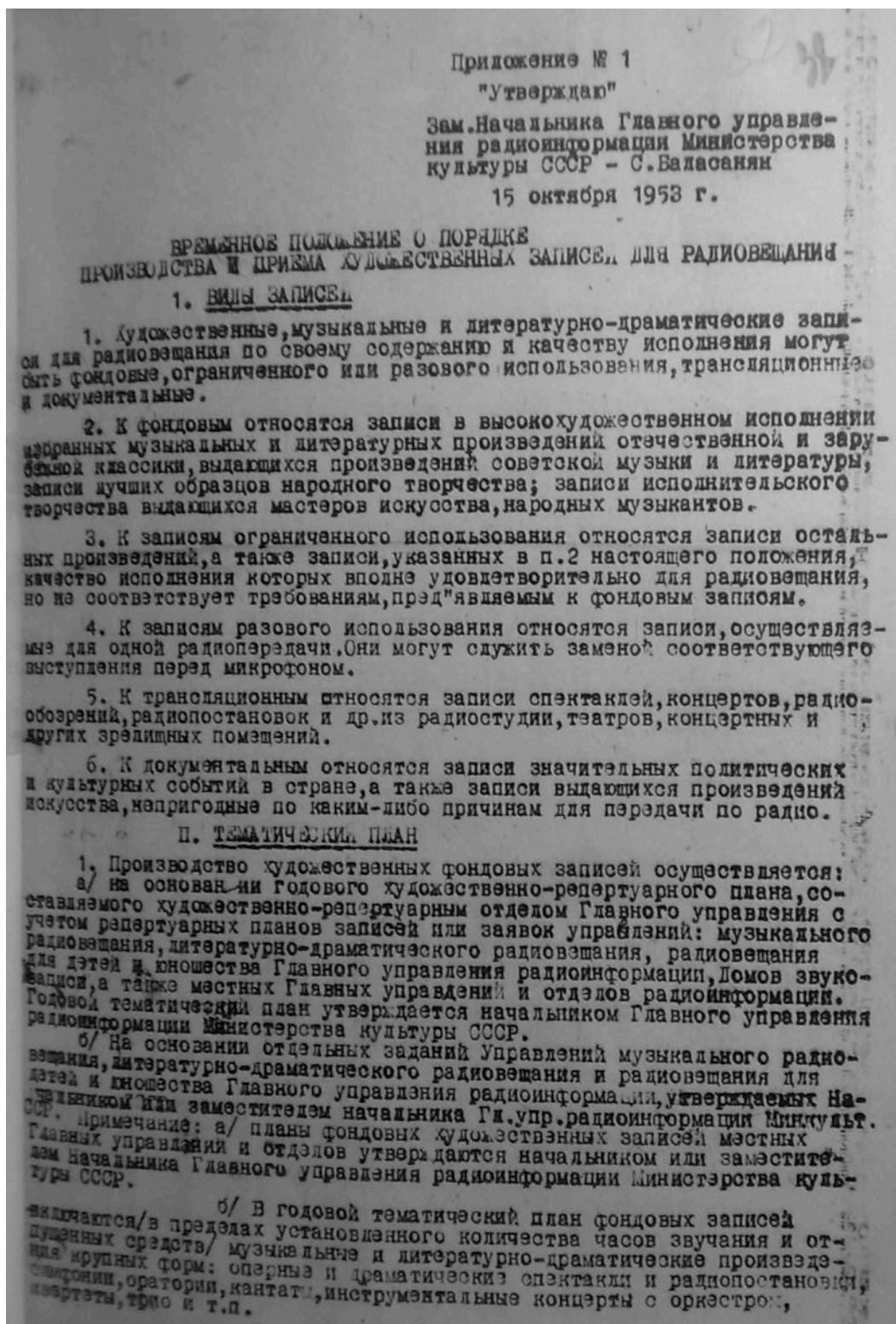


Рис. 3.44. Київський Будинок звукозапису Головного Управління інформації Міністерства культури УРСР / Накази голови комітету з радіоінформації при РМ УРСР, міністра Головного Управління культури УРСР 1953 року // Ф. № 4915, оп. № 1, од. зб. № 6, 72 арк.

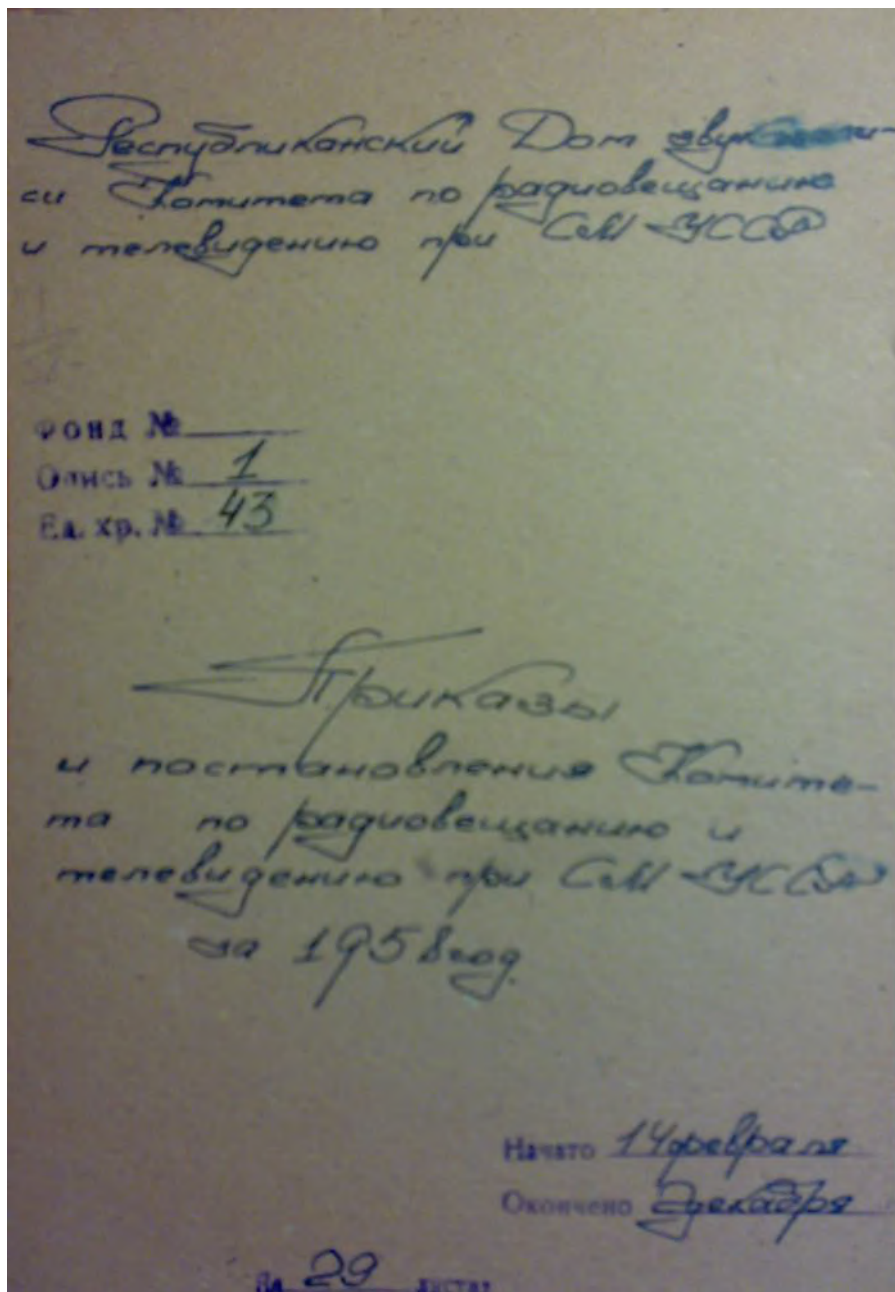


Рис. 3.45. Наказ голови комітету по радіомовленню і телебачення при раді міністрів Української РСР № 268 від 30 серпня 1958 року. - Республіканський Будинок звукозапису Комітету по радіомовленню і телебаченню при РМ УРСР / Накази та постанови Комітету по радіомовленню і телебаченню при РМ УРСР за 1958 рік // Справа № 43, ф. № 4915, оп. № 1, арк. 29.

Фонд № 4915
Оп. № 1
Спр. № 256

СКОРΟΣШИВАТЕЛЬ

Держава
телерадіомовна компанія
України

ГОЛОВНИЙ
ТЕХНІЧНИЙ ЦЕНТР
УКРАЇНСЬКОГО
РАДІОМОВЛЕННЯ

_____ 199 р.
№ _____
м. Київ, вул. Л. Перемогаєвського, 5а
телефон 229-56-11

ДЕЛО № _____

ДОКУМЕНТИ З ЛІКВІДАЦІЇ
РЕСПУБЛІКАНСЬКОГО БУДИНКУ РАДІОМОВЛЕННЯ
І ЗВУКОЗАПИСУ

1992
ГОД

хранить *постійно* лет
На 82 аркушах

Фонд

Рис. 3.46. Документи з ліквідації Республіканського Будинку Радіомовлення і звукозапису // Державна телерадіокомпанія України. Головний Технічний Центр Українського Радіомовлення // 1992 рік, Ф. №4915, Оп. №1, Спр. №256, 82 Арк., С.7.

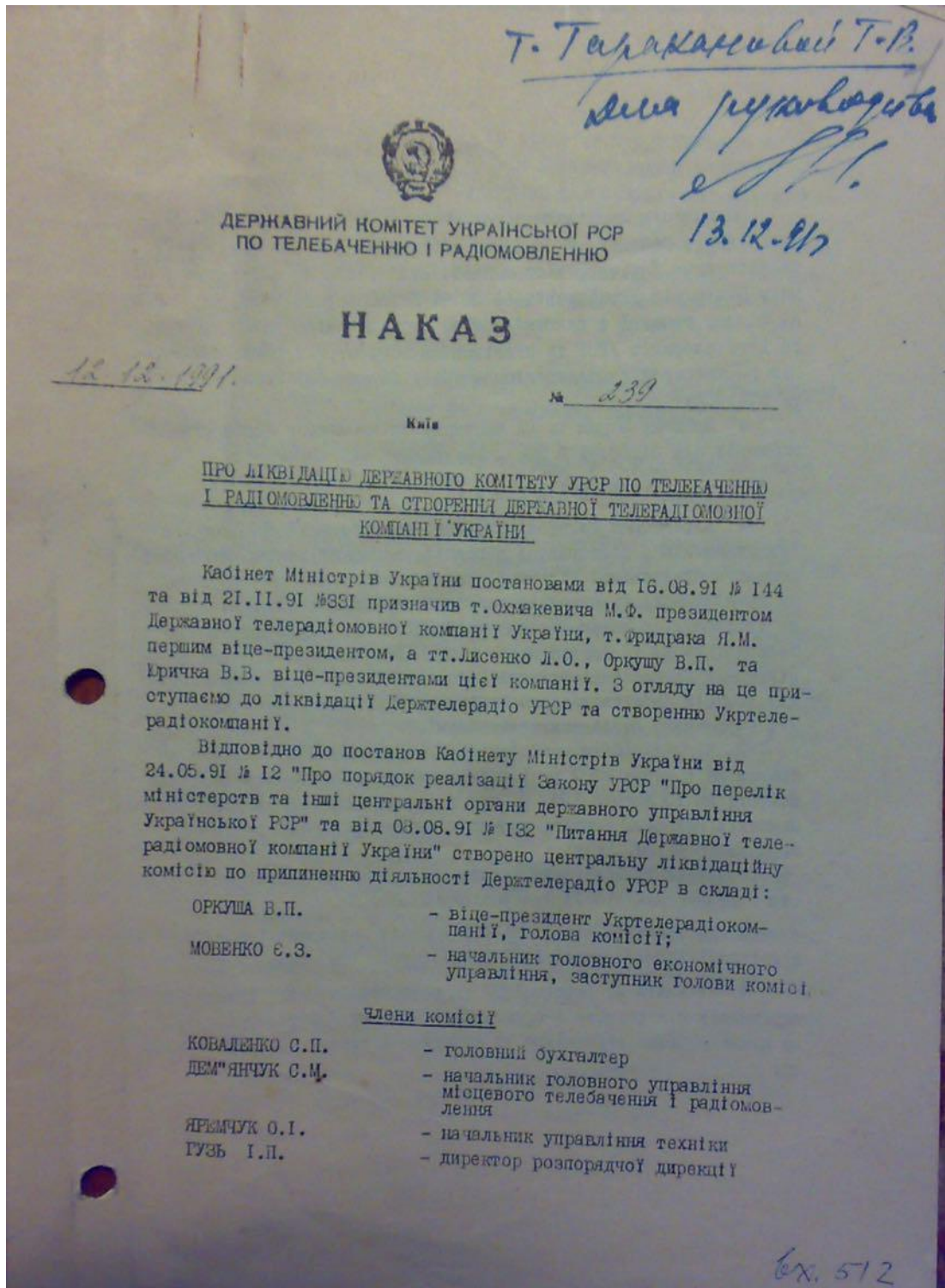


Рис. 3.47. Документи з ліквідації Республіканського Будинку Радіомовлення і звукозапису // Державна телерадіокомпанія України. Головний Технічний Центр Українського Радіомовлення // 1992 рік, Ф. №4915, Оп. №1, Спр. №256, 82 Арк., С.7.

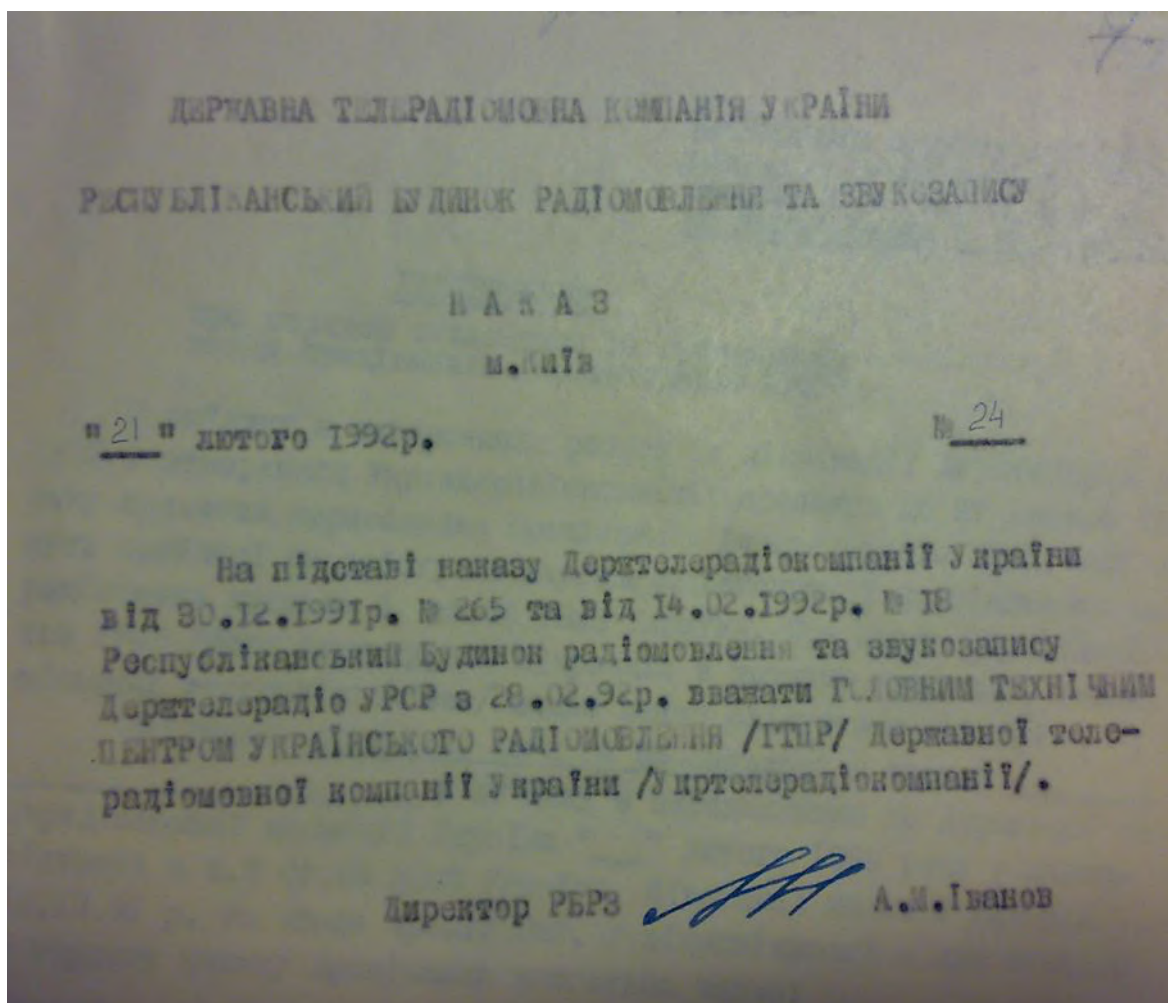


Рис. 3.48. Документи з ліквідації Республіканського Будинку Радіомовлення і звукозапису // Державна телерадіокомпанія України. Головний Технічний Центр Українського Радіомовлення // 1992 рік, Ф. №4915, Оп. №1, Спр. №256, 82 Арк., С.7.

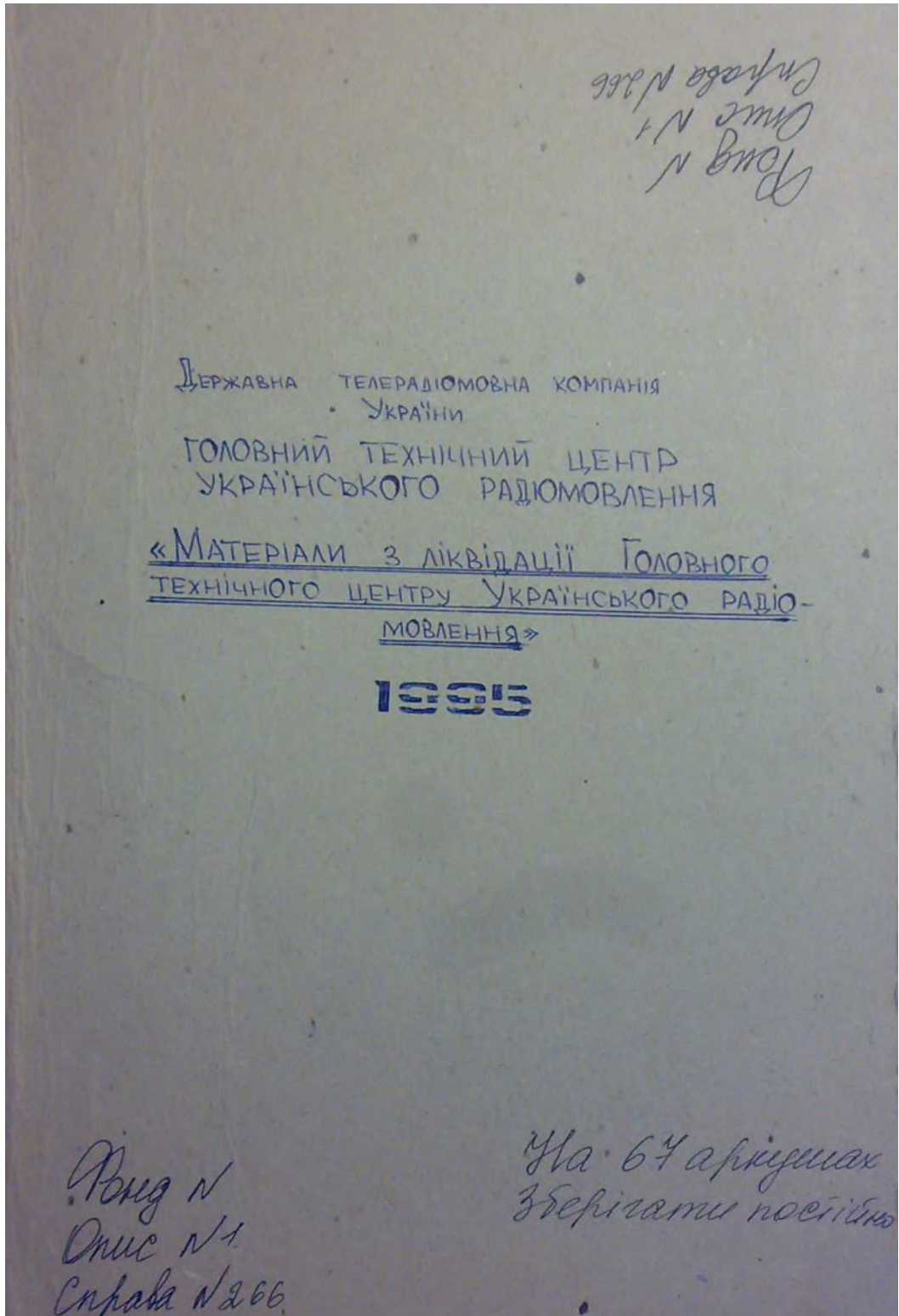


Рис. 3.49. Державна телерадіомовна компанія України / Головний технічний центр Українського радіомовлення / «Матеріали з ліквідації Головного технічного центру Українського радіомовлення» / 1995 рік / // Ф. № 4915, оп. № 1, спр. № 266, 67 арк.

ДОДАТОК К

Диск з додатковими матеріалами до дисертаційної роботи.