

Ім'я користувача: Кафедра академічного естрадного вокалу та звукор... ID перевірки: 1009425015

Дата перевірки: 30.11.2021 11:31:32 EET Тип перевірки: Doc vs Internet

Дата звіту: 30.11.2021 11:32:58 EET ID користувача: 100004420

Назва документа: Семенуха диплом Перевірка 30.11

Кількість сторінок: 81 Кількість слів: 19702 Кількість символів: 141068 Розмір файлу: 2.34 MB ID файлу: 1009441767

8.35% Схожість

Найбільша схожість: 4.21% з Інтернет-джерелом (<http://ukrbanki.com.ua/blog/2019/12/26/uk/brejk-ak-v-ukraini-z39avi...>)

8.35% Джерела з Інтернету

57

Сторінка 83

Пошук збігів з Бібліотекою не проводився

3.71% Цитат

Цитати

25

Сторінка 84

Не знайдено жодних посилань

0% Вилучень

Немає вилучених джерел

Модифікації

Виявлено модифікації тексту. Детальна інформація доступна в онлайн-звіті.

Замінені символи

13

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Сучасна культура – складний і строкакий простір який відзначається неоднорідною структурою, у якій знаходять нові можливості для розвитку різноманітні форми і практики культур. Результатом їх взаємодії нерідко є виникнення нових культурних форми, що інтегрують в собі різноманітні стилі та напрями. Однією із таких форм є хіп-хоп культура, що увібрала в собі різні субкультури соціуму, народжені в процесі міжкультурної взаємодії з різними візуальними, музичними, тілесними, графічними художніми практиками.

Хіп-хоп, з англійської мови перекладається як «стриб-скок». Цей напрям культури зародилася в Америці, в місті Нью-Йорк. У класичному розумінні, до поняття «хіп-хоп культура» включаються п'ять основних складових: емсіінг (MCing), діджеїнг (DJing), брейкінг (Breaking), графіті (Graffiti writing) і відповідна філософія (knowledge).

Розвиток хіп-хопу нерозривно пов'язаний із контр-культурним рухом. Напрямок зародився у 60-х роках ХХ століття, будучи по суті засобом самовираження серед афроамериканців, які розпочали описувати в текстах історії зі свого життя у несприятливих соціально-політичних умовах, які породжують «темні» аспекти цього життя (вживання наркотиків та алкоголю, заняття криміналом тощо).

Із 90-х років ХХ ст. хіп-хоп стає частиною культури серед молоді багатьох країн світу. На сьогодні усі основні елементи, що складають хіп-хоп як субкультуру, живуть вже і окремим життям, а поняття культури хіп-ХОПВ найпершу чергу асоціюється зі стилем музики.

Елементи хіп-хоп культури у нашій країні починають з'являтися також на початку 90-х років і породжують цілу плеяду молодих музикантів. Щодо історії хіп-хоп культури в Україні, то вона розпочинається втілюючи кращі традиції «чорних кварталів» Нью-Йорку, організовуються студії в підвалах, проводяться танцювальні і реп-батли у нічних клубах. У

сьогоденні український реп і хіп-хоп – поняття набагато більш глибоке, ніж мистецтво вулиць. Хіп-хоп поставив повноцінний пласт культурного простору України. Із середини 90-х бурхливо розвивається хіп-хоп у великих містах – Києві, Донецьку і Харкові. Український хіп-хоп отримує відповідну назву з етнічною спрямованістю «укра-хоп» чи «укр-хоп». Українська хіп-хоп культура на сьогодні доступна і популярна серед найбільш різних представників соціуму.

Метою магістерської роботи є дослідження особливостей аранжування та запису композицій у стилі хіп-хоп.

Виходячи з мети, було встановлено **ряд завдань дослідження**:

- Розглянути історію виникнення хіп-хоп культури;
- Окреслити особливості жанру хіп-хоп;
- Визначити віхи розвитку реп-музики;
- Виокремити особливості українського хіп-хопу;
- Дослідити національні течії хіп-хопу;
- Розглянути особливості архітектури приміщення студії звукозапису;
- Визначити особливості планування студійного приміщення та звукоізоляції;
- Вказати особливості обладнання студії звукозапису;
- Простежити особливості звукозапису вокалу та інструментів;
- Розглянути роботу звукорежисера над зведенням і мастерингом музичного матеріалу.

Об'єктом дослідження магістерської роботи є музичний напрям хіп-хоп у сучасному культурному просторі.

Предметом дослідження є особливості аранжування та запису композицій у стилі хіп-хоп.

Методи дослідження включають набір загальнонаукових методів наукового пізнання, зокрема – джерелознавчий пошук, історіографія,

історичний метод, спостереження, аналіз та синтез, термінологічний аналіз і теоретичне узагальнення.

Наукова новизна дослідження полягає в тому що:

- виокремлено історичні передумови виникнення музичного стилю хіп-хоп;
- досліджено особливості технічного забезпечення звукорежисера для роботи у студії звукозапису;
- визначено напрями практичної діяльності звукорежисера під час запису вокальних музичних композицій у стилі хіп-хоп.

Практичне значення дослідження полягає в тому, що комплексне дослідження соціокультурного явища хіп-хопу, має значно доповнити існуючий науковий наробок у даному напрямі, а виокремлення особливостей аранжування та запису композицій у стилі хіп-хоп дозволить по новому оцінити і вдосконалити цей процес.

Структура магістерської роботи. Магістерська робота має у своєму складі вступ, три розділи з підрозділами, висновки список використаних джерел.

РОЗДІЛ I. ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ МУЗИЧНОГО СТИЛЮ ХІП-ХОП

1.1. Історія виникнення хіп-хоп культури

Хіп-хоп як субкультурний феномен зародився наприкінці 1960-х років і на сьогодні продовжує активно розвиватися. Те, що почалося більше 30 років тому, втілюється у власну течію і культурну систему. Культура хіп-хопу виникає в негритянських та латинських гетто у Нью-Йорку. Поряд з тим, зауважимо, що самі по собі вуличні культури існували з давніх часів і в різних країнах. Проте, в Америці, де був такий феномен як гетто, вона була особливо ізольованою від решти соціуму. І в решті решт вона знайшла вихід і виринула на вулиці білих кварталів, що послужило поштовхом для закладки в ній ґрунту масової культури, яку підхопили і в шоу-бізнесі, розважальній сфері, кінематографі.

Культуру хіп-хоп було визнано міжнародною спільнотою у 1970-х роках. Вона ділиться на безліч напрямків, кожен з яких досить самостійний і несе свій власний сенс. «Так можна виділити три основні напрямки:

- музичний (реп, фанк, бітбокс);
- танцювальний (брейк данс, крамп, вейвінг);
- образотворчий (Графіті)»[5].

Незважаючи на те, що хіп-хоп як стиль життя зародився давно в самих різних куточках Північної Америки, істинної батьківщиною вважається Південний Бронкс – чорне гетто Нью-Йорка, один з найбідніших кварталів. Але слова хіп-хоп тоді ще не було, його придумав через декілька легендарний DJ Африка Бамбата, коли культура, що подорослішала, вже потребувала загальної назви.

В Південний Бронкс у 1967 році приїхав з Ямайки Clive Campbell, що отримав прізвисько Кул Херк. Він вважається одним із засновників хіп-хопу. «Кул Херк став тим, що пізніше отримало назву «ді-джей». Він привніс з

собою ямайський стиль, де головною і провідною була роль ді-джея. На Ямайці DJ був сполучною ланкою музичної системи, навколо якої складалася молодіжне життя. Він сам влаштовував вечірки, вимовляв в мікрофон цікаві мови-маївки. Незабаром його стали називати MC (ем-сі майстер церемонії) – він підбирав платівки, програвав, анонсував їх. А коли ді-джей став крім анонсування вимовляти під музику ритмічні тексти, це стало називатися словом реп»[16].

Кул Херк не програвав поп-хіти, він надавав перевагу більш жорсткому чорному фанку, типу Джеймса Брауна, соулу і ритм-енд-блюзу (R'n'B). Вплив Кул Херка з подібним стилем поширювалося і незабаром він, Grandmaster Flash, Afrika Bambaataa і Grandmaster Caz почали грати на вечірках по всьому Бронксі, а також у Брукліні, Манхеттені. Незабаром Кул Херк для зручності танцюристів починає повторювати інструментальні перерви – так звані брейки – між куплетами, під час яких на танцпол виходили танцюристи і показували свою майстерність. Кул Херк помітив ентузіазм танцюристів до брейк-денсу і придумав термін «В-Воу» (бі-бой), «Break boys» - для тих, хто рухається в манері брейк, а сам танець отримав назву breakdancing style.

Слово «ем-сі» стало синонімом репу вже тоді, коли реперами стали не тільки ді-джеї, а і виконавці, які вмюють рухатися в спеціальній манері, притаманній представникам хіп-хоп культури. В кінці 60-х брейк-денс існував у вигляді двох самостійних танців - нью-йоркського акробатичного стилю, який у нас називається нижній брейк, і лос-анджелеській стиль пантоміми, він же верхній брейк. Саме акробатичний стиль брейкінгу спочатку впровадили бі-бої у брейк-денс. Популярний він став після того, як в 1969 Джеймс Браун написав фанк-хіт «The Good Foot» і виконав на сцені елементи цього танцю. Цей стиль започаткував танцювальні змагання з хіп-хоп танцю [25].

В кінці 70-х відбулося розширення впливу і географії хіп-хопу, спочатку в Нью-Йорку. У районах Harlem, Bronx, Queens почали виступати діджеї та групи брейкерів. Почалися «батл-битви» між діджеями, батл-

змагання танцюристів. Різні вуличні спільноти танцюристів стали відомими як брейкінг-команди, які практикувалися, виступали і розвивали свою майстерність.

Усі ці тенденції розвитку хіп-хоп культури, призводять до позитивних наслідків – знизилася агресивність в відносинах між вуличними угрупованнями, негативна енергія стала реалізовуватися в іншій мирній формі. Хіп-хоп культура представляла політично вмотивовану альтернативу злочинів, насильства. Хіп-хоп танцювальні битви утримували дітей і молодь Нью-Йорка від наркотиків, алкоголю і вуличного насильства, оскільки заняття брейк-денсом вимагало ведення здорового способу життя. Хіп-хоп оздоровив обстановку в кримінальних кварталах Нью-Йорка. Музика і танець стали універсальними засобами для подолання бар'єрів між людьми різних національностей і соціального статусу. Зазначається, що «Бамбаатаа навіть заявляв, що коли вони створювали хіп-хоп культуру, то створювали її, думаючи і сподіваючись, що ця нова ідея буде стояти поруч з поняттями мир, любов, братерство, дружба, єдність, щоб люди могли піти від того негативу, який заповнював вулиці. І незважаючи на те, що негативні речі все ще траплялися, хіп-хоп культура, прогресуючи, грає велику роль у вирішенні конфліктів, а також все більше зміцнює свій позитивний вплив» [2].

Бамбаатаа сформував свою власну брейкерську команду що мала назву «Zulu Nation». Даний гурт в процесі розвитку зростав і перетворився у організацію, в межах якої плідно працювали репери, диджеї, художники у стилі графіті, брейк-денсери. «Zulu Nation» разом з іншими колективами сприяли розвитку і росту популярності брейк-денсу. Диджеєм Бамбаатою до хіп-хоп культури було віднесено п'ять елементів: МС-інг (Rapping – реп), Діджеїнг, Графіті (Writing), Танці (Breaking, Up-Rocking, Popping, Locking) і філософія.

Лос-анджелеська пантоміма, під назвою «boogie», пішла від негритянської традиції. Знаменитий «ticking» - ламаний танець, в якому танцюриста ніби то «заклинає» в різних положеннях, - має африканське

походження. Стиль «Waiving», в якому тіло рухається вільними хвилями, виник, як ритмічний приспів до тикінгу. У 1969 танцюрист Дон Кемпбел створив «кемпбеллоккінг» як попсовий варіант танцю. Незабаром його назва трансформувалася в «locking». У 1973-1977 Lockotron Jon і Shabadoo вводили «locking» і «popping» в Нью-Йорку. Це була перша реальна форма хіп-хоп танцю. У 1978 хіп-хоп танець продовжує розвиватися за стилями «popping» і «the robot». Відзначимо, що «B-boy команди Breakmachine, Uprock, а також мотор-команди Rock Steady Crew, Dynamic Rockers, Floormasters Incredible Breakers і Magnificent Force розвивалися, покращували свою майстерність і виходили на сцену. У дискотечний брейк лос-анджелеське бугі увійшло у вигляді стилю робот» [28].

Richard Colon на прізвисько "Crazy Legs" – ветеран хіп-хопу і провідний бі-бой 70-х років XX століття. Його брейк група "Rock Steady Crew" - одна з найгучніших, велична за популярністю, яка мала вплив і витягнула нову культуру хіп-хопу на якісно новий рівень розвитку. Брейк і реп стали синонімами хіп-хопу, до якого відноситься також і графіті, як один з факторів, який сприяв популяризації хіп-хопу.

Мовою сленгу людина, що займається графіті, називається «tag». Спочатку вуличні художники розмальовували стіни будинків, вагони метро фарбою-спреєм. Поступово найбільш цікаві картинки перекочували в арт-галереї. Ставши модною течією, культура хіп-хоп вийшла із Америки і охопила на певний час частину молоді в усьому світі. Інтерес білої молоді до хіп-хопу як в Америці, так і в інших країнах, почався швидше за все з брейк-денсу, де не потрібно було знання мови, тому що мова рухів є універсальною. Новий дивовижний спосіб рухатися викликав колосальний інтерес в середині 80-х, після виходу двох кінофільмів «Breakin» і «Beat Street». Молоді люди стали перейматися ідеями філософії хіп-хоп культури. Відзначимо, що «у молодіжному середовищі багатьох країн виник яскравий спалах інтересу до найбільш різноманітних її проявів, проте у другій половині 80-х захоплення перейшло в більш спокійне русло» [7].

В середині 80-х реп виходить за рамки хіп-хоп культури в мейнстрім американської музичної сфери, відтоді і білошкірі музиканти починають сприймати та опанувати новий стилістичний напрям. Поп-групи стали в якійсь мірі пропагандистами хіп-хопу, знайшовши у ньому щось цікаве і нове для себе. Виникала творча співпраця, що сприяла розширенню міжнародної популярності хіп-хопу. У цей час історія хіп-хопу продовжує розвиватися швидкими темпами.

У 90-х роках ХХ ст. спостерігається друга хвиля інтересу до хіп-хопу, особливо до реп-музики. Брейк як мистецтво виявилось складним для більшості молодих людей і стає долею невеликої групи молоді. У 90-х елементи хіп-хоп мистецтва стають все більш еkleктичним, демонструючи безмежну здатність вбирати в себе «семпли» з будь-якої іншої музичної форми. Деякі реп-виконавці запозичили семпли із джазу, так і елементи живої музики. У міру того, як хіп-хоп поширюється у американському мейнстрімі в музиці в 90-х, політичний реп стає менш помітним, в той час як гангстерський реп, представлений Geto Boys, Snoop Doggy Dogg, і Tupac Shakur, стає більш популярним. З середини 1980-х реп музика сильно вплинула на чорну і білу культури в Північній Америці. Багато що з сленгу хіп-хоп культури, ставало звичною частиною словника значної частини молодих людей різного етнічного походження. Прихильники гангстерського репу вважали, що «не має значення, хто слухає музику, репери виправдані тим, що вони точно відображають життя в бідних районах Америки» [16].

Танець у стилі хіп-хоп може бути розділений на два основних типи залежно від історичного періоду розвитку:

- old school (стара школа хіп-хопу)
- new style (нова школа хіп-хопу) [17].

Old school брейк-денсу містить такі напрямки: popping, locking, breakdance. Popping в свою чергу ділиться на boogaloo, electric boogaloo, tetris, waiving, robot, egyptian, pop corn. Стиль "locking" став сценічним стандартом

для багатьох виконавців і зірок, наприклад Janet Jackson, багато інших артистів також рухаються саме в цьому стилі.

У 90-х відбулася поява нової форми хіп-хопу, який з'єднує рухи із стилів старої школи: попінг, локкінг, брейкденсінг (але більше концентрується на роботі ніг, на противагу акробатичному стилю). Надалі спеціалісти визначають елементи цього стилі як «new school». Розвиваючись, відбувається проникнення до популярної культури, хіп-хоп танець вбирає в себе все нові елементи і стилі, і трансформується стаючи сучасним, популярним напрямом танцю і формується в окрему направленість – «hip-hop new style». В умовах сьогодення, у відеокліпах відомих зірок хіп-хоп і R'n'B музики, можна спостерігати танцюристів, що рухаються в стилі «new style hip-hop». Хіп-хоп як танцювальний напрям став у сучасному світі настільки популярним, що він проник в життя людей повсюдно – в ток-шоу, кліпи, школи і центри танців, фітнес-клуби, кіно, театр і т.д. [2]

Отже, від виникнення хіп-хопу як мистецтва і до його розвитку на сучасному етапі, цей феномен стає лише все більш популярним, і її спаду не відчувається. Наперед, можливо точно відзначити, що в майбутньому буде відбуватись подальший розвиток цієї культури світле, оскільки історія хіп-хопу має ще багато не написаних сторінок. Хіп-хоп сьогодні є модним та популярним трендом у молодіжній культурі, який ввібрав у собі культуру вуличної філософії афро-американців, багатий елементами фанк, брейк-денс, джаз. Культура хіп-хопу є символом сучасного молодіжного середовища, яка була і досі лишається актуальною, оскільки сучасна молодь цінує її енергійність, емоційність, пристрасність, почуття натхнення та свободи. Через це, можна сказати, що хіп-хоп це відмінна можливість для висловлювання своїх емоцій, почуттів та бажань.

1.2. Особливості жанру хіп-хоп

Хіп-хоп є танцювальним і музичним напрямком молодіжної культури. Виникнувши у першій половині XX ст. хіп-хоп мав яскраво виражений соціальний підтекст, виконавці хіп-хопу воліли висловити протест несправедливості, пануванню грошей, корупції. У процесі розвитку хіп-хоп набував рис модного віяння, через що поступово ставав комерційною течією. Проте, серед виконавців хіп-хопу і на сьогодні є багато виконавців, що прагнуть до дотримання первісних рис, лінії протесту в творчих проявах.

Зауважимо, що «слово хіп прийшло з афро американського діалекту і служило для позначення рухливих частин людського тіла. Крім цього, слово хіп вживалося в значенні - придбання знань, удосконалення. Слово хоп означає – стрибок» [19]. Таким чином, об'єднавшись, ці два слова виражають ідею усього хіп-хоп напряму – розвиток, просування, рух, розуміння сучасних проблем, виконавці хіп-хопу піддають гострій критиці негативні проблеми в соціумі що турбують їх особисто і інших людей.

Основні елементи хіп-хопу, яких загалом існує 5, було сформульовано ди-джеєм Afrika Bambaataa у другій половині XX ст. Подальшому розвитку новоутвореного напряму хіп-хопу сприяли репери Keith «Cowboy» Wiggins, та Grandmaster Flash. Зауважується, що почалося все з жарту, коли «молоді люди, проводжаючи свого друга в армію, наспівували в джазовій манері слова хіп-хоп, хіп-хоп, імітуючи при цьому, кроки марширування солдатів. Так і народився ритм нового музичного напряму. Колеги молодих експериментаторів, артисти диско, глузливо називали їх хіп-хоперами, не підозрюючи, що саме завдяки їм народжується нова молодіжна культура, яка знайде шанувальників у всьому світі» [5].

Відтак, основу хіп-хоп культури складають п'ять елементів: «ді-джеїнг», «ем-сінг», «брейкінг», «графіті» та «knowledge». Афро американські диджеї хотіли урізноманітнити одноманітні дискотечні композиції і вигадали

експерименти з платівками, вибудовуючи звуки в композиціях на свій лад. Музична область хіп-хопу широка, але його суть для всіх течій одна: начитування репу – ритмічного речитативу – на основі мелодійної і ритмічної музики. Вважається, що «Grandmaster Flash створив технічну основу хіп-хопу, яка зараз використовується багатьма ді-джеями. Вона складається із зведеного комплекту програвачів, з'єднаних так, що можна звук однієї платівки накладати на звук інший» [7].

В 1980-х роках технічні прийоми диджеїв збагачуються новими знахідками, відтак, починає використовуватися техніка скретчу. Ця техніка передбачає вміння диджея рухати платівкою так, щоб не порушити ритм малюнку. Варто зауважити, що саме це допомогло віднайти найбільш прийнятну музику для «вуличних танців».

Відтак, хіп-хоп є не лише музикою або стилем танцю, він являє собою молодіжний субкультурний феномен, в середині якого існують певні правила, що дозволяють прибічникам даної субкультури проявляти свою індивідуальність. В зв'язку з цим, композиційні хіп-хоп елементи танців і можуть мати кардинально різні елементи і дуже різнитись між собою. Хіп-хоп культура включає в себе такі напрямки:

1. Музичний стиль «реп»;
2. Танцювальний стиль «брейк-денс»;
3. Образотворче мистецтво – графіті, малювання на стінах;
4. Спорт – баскетбол і стрітбол [30].

В проміжку 1980-1990 років у мистецтві хіп-хопу виникає нова течія, що отримала назву «гангста-реп» (або гангстерський). У цьому стилістичному напрямі присутні агресивні, жорстокі тексти пісень, що мали на меті пропаганду кримінальних цінностей.

Хіп-хоп же в цілому, виник як засіб самовираження афроамериканського населення Америки. Ця течія вперше торкнулася гострих соціальних, політичних та расових проблем, що існували в тодішньому американському соціумі. Культура хіп-хопу передбачала і

особливу стилістику в одязі. Зауважують, що «атрибутами одягу в стилі хіп-хоп вважаються широкі штани, кросівки, бейсболки, толстовки з капюшонами. Доповнювали образ різними аксесуарами – масивними ланцюгами, бляхами, напульсниками, широкими шнурками тощо» [21].

На сьогодні хіп-хоп є одним з найуспішніших з комерційної точки зору, напрямків сучасної культури, відповідно, і музики і танцю.

Розглянемо більш детально поняття ді-джеїнг, графіті, емсіінг, брейкінг у системі хіп-хопу як мистецького феномену.

В першу чергу виділяють ди-джеїнг, як «вчення про створення реп-музики і ведення радіомовлення. Зазвичай під ним розуміють роботу диск-жокеїв. Однак хіп-хоп диджеї не лише програють вінілові пластинки, касети і диски, хіп-хоп диджеї артистично прикрашають виконання записаної пісні нарізками, міксингом та скретчингом пісні у всіх її записаних форматах» [5].

Іншим напрямом є ем-сіінг, що передбачає «вчення про ритмічну розмову, поезію та проповідкування. Зазвичай називається репом. Послідовники, які його практикують, відомі як MC або репери. MC читає про те, що його оточує, а репер читає про себе самого» [21].

Щодо мистецтва виконання графіті, то під цим розуміють «вчення про вуличну каліграфію, малюнки та письмо. Слово графіті пішло від італійського *graffio*, що значить подряпина. Це напис або малюнок на різноманітних поверхнях, зроблений шляхом розбризкування, шкрябання тощо» [2].

Наступним поняттям є брейкінг, що має означати «вчення про форму вуличного танцю. Зазвичай зветься брейк-денсом або бі-боїнгом. Зараз включає колись самостійні форми танцю – Up-Rockin, Poppin and Lockin, Jailhouse або Slap-Boxing, Double Dutch, Electric Boogie та Capoeira martial arts. Під брейкінгом також розуміють вільний стиль вуличних танців» [37].

Заключним поняттям, стосовно феномену хіп-хопу є вуличні знання, що являють цілу систему зводів і правил, і визначаються як «вчення про передачу життєвої мудрості. Переважно представляє собою так звану

накопичену мудрість жителів великого міста. Складається з технік, фраз, кодів та термінів, що використовуються для виживання у місті. Включає здатність вголос висловлювати ідеї та міркування, навіть якщо вони не відповідають загальноприйнятим догмам більшості. Вуличне знання – це сукупність знань, накопичених культурою хіп-хопу» [46].

Таким чином, хіп-хоп культура, є складним соціокультурним феноменом, що поєднує в собі різні мистецькі напрями – музичне, хореографічне, образотворче мистецтво, що проявляються згідно із своєрідною філософією, що склалася в процесі історичного розвитку суспільства в різних країнах.

1.3. Історія та розвиток реп-музики

Реп-культура вмістила в свою не надто довгу історію безліч важливих для культури подій, і здається наче б то цей жанр музики існує набагато довше ніж насправді.

Перший реп-сингл з'явився спонтанно. Під час виступу колективу «The Chic» у 1978 році в нью-йоркському «Palladium» на сцену вискочили троє молодих афроамериканців, які почали зачитувати текст поверх сету. Їх почула Сільвія Робінсон, власниця «Sugar Hill Records», і запросила музикантів записати перший трек. 14-хвилинний «Rapper`s Delight» було зроблено за день, а колектив став називатися «The Sugarhill Gang».

Назву майбутньому жанру дав Wonder Mike, один із членів тріо. У першому куплеті він зачитав: «Now, what you hear is not a test; I'm rapping to the beat» («Те, що ви чуєте – не перевірка, я читаю реп під біт»). Також вже у першому тексті хлопці встановили теми, які стануть основними для хіп-хопу: «гроші, тачки, секс»[5].

Трек «Rapper`s Delight» вийшов у 1979 році і піднявся у чартах до 36-го місця. Незважаючи на це, багато хто не сприймав появу нового жанру і

вважав це жартом. Натомість ЗМІ та американська громадськість вперше почули про реп.

Примітним є те, що задовго до запису «Rapper`s Delight» італійський співак Адріано Челентано створив музичний номер «Prisencolinensinainciusol», де виконував речитативом пісню вигаданою мовою у подібному стилі. Сам артист пізніше розповів, що таким чином хотів донести думку про нездатність багатьох людей спілкуватися[25].

Не менш важливим для реп-культури є ім'я Grandmaster Flash. Діджей зі своєю командою «The Furious Five» став одним із засновників хіп-хопу. Вважається, що він першим вигадав термін «хіп-хоп», а також започаткував реп-батли. Також у своєму треку «The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel» діджей розкрив усі можливості мікшування та відкрив скретчинг, який став важливою частиною реп-музики тих років.

Талановитий ді-джей отримав світове визнання: відомий журнал «Rolling Stone» визнав його трек «The Message» найважливішим в історії хіп-хопу, а 2007 року Grandmaster Flash and the Furious Five стали першим реп-колективом, який увійшов до Зали слави рок-н-ролу.

У березні 1984 року група «Run-D.M.C.» випустила свій дебютний реліз за назвою «Run-D.M.C.», який змінив хіп-хоп назавжди. На зміну легкому фанковому звучанню прийшов агресивний речитатив із простими бітами. Після виходу релізу з'являється чітка грань між старою та новою школами репу.

Run-D.M.C. стали справжніми першопрохідниками хіп-хопу. До їх релізу жодна платівка у цьому жанрі не отримувала у США золотої сертифікації (за 500 тисяч проданих копій). «Sucker M.C.'s» став одним із перших дисків в історії, «It`s Like That» – першою піснею в стилі хардкор-реп, а «Rock Box» – першим треком у стилі рок-реп[21].

Музиканти також відмовилися від шкіряних костюмів, що обтягують, капелюхів зі стразами та інших диско-атрибутів, популярних тоді у реп-виконавців. Натомість вони одягали шкіряні куртки та джинси, а білі кеди

«Адідас» без шнурків стали однією із головних фішок колективу. Завдяки Run-D.M.C. «вуличний стиль» став провідним для усіх шанувальників хіп-хопу в наступні десятиліття.

Наступною реп-групою, яка серйозно вплинула на розвиток жанру, стала N.W.A (Niggaz With Attitudes). Її заснував Eazy-E у Комптоні на гроші виручені від продажу наркотиків. Незабаром до складу увійшли Ice Cube, Dr.Dre, Dj Yella та MC Ren.

У серпні 1988 року гурт випустив найголовніший альбом у жанрі гангста-репу «Straight Outta Compton» («Просто з Комптону»). Робота викликала величезний резонанс у суспільстві через велику кількість насильства та агресії в текстах. Найбільше уваги привернула до себе пісня «Fuck tha Police», після виходу якої поліцейські, які мали підтримувати порядок на концертах колективу, почали зривати виступи.

Діяльністю N.W.A відразу ж зацікавився уряд США та ФБР. Не дивно, що незабаром на жодній радіостанції не можна було почути треки колективу. Але всі дії уряду привертали дедалі більше уваги до колективу, тому навіть без медіапідтримки реліз став двічі платиновим. Також альбом був одним із перших, на якому було відоме на сьогодні маркування «Parental Advisory», що вказує на непристойність текстів[30].

Критики висловлювали думку, що репери згущують фарби, а насправді все не так погано. Члени групи відповідали: «Ми просто розповідаємо про реальне життя в Комптоні».

І все ж таки з плином часу громадськість визнала «Straight Outta Compton» важливою частиною музичної культури, а журнал «Rolling Stone» у 2003 році помістив реліз на 144 місце до рейтингу найкращих альбомів усіх часів. Також у 2015 році вийшов фільм «Голос вулиць», що розповідає про зліт та падіння N.W.A. За оригінальний сценарій він був номінований на Оскар.

У 1991 році через фінансовий конфлікт Доктор Дре, як і Ice Cube, пішов з N.W.A і розпочав сольну кар'єру. Він підписав контракт з лейблом «Death Row Records», що належить гангстеру та бізнесмену Шуге Найту.

Цього ж року Dr. Dre випустив свій перший сингл «Deer Cover» разом із нікому не відомим тоді Снуп Доггом. То був саундтрек до фільму «Під прикриттям».

Через рік Дре випустив дебютний студійний альбом «The Chronic», у якому репер пройшовся по колишніми членами N.W.A. Реліз досяг третього місця в чарті «Billboard 200», а за рік було продано більше 3 мільйонів копій лише у США. За сингл «Let Me Ride» артист отримав свою першу статуетку «Греммі» за найкраще сольне реп-виконання[21].

«The Chronic», як і «Straight Outta Compton», потрапив до топ-500 найкращих альбомів усіх часів за версією «Rolling Stone», але критики оцінили роботу Dr. Dre вище (136 місце проти 144 у N.W.A).

«The Chronic» часто називають "альбомом-прабатьком" хіп-хопу всього Західного узбережжя. Dr. Dre не лише виконав усі треки на новому рівні, а й спродюсував роботу так, що поставив стандарт звучання на найближчі десятиліття.

Ще один із найбільш культових осіб в історії репу 2PAC розпочав свій шлях у жанрі ще у 1987 році. З перших треків 2pac підкорював шанувальників ширістю, розумом і бажанням достукатися до слухача.

Свій найуспішніший альбом «All Eyez on Me» Тупак випустив 13 лютого 1996 року, незадовго до смерті. На даний момент у світі продано близько 20 мільйонів копій релізу, що робить його одним із найбільш комерційно-успішних в історії музики. Багато критиків і фанатів вважають «All Eyez on Me» найкращим реп-альбомом усіх часів.

У середині дев'яностих між реперами Східного та Західного узбережжя був серйозний конфлікт. І ті, й інші не визнавали музику опонентів і вважали достойними лише себе. Справа не обмежувалася бійками фанатів – часто доходило до вбивств.

Через ці суперечки у вересні 1996 року загинув 2pac, лідер Західного узбережжя. У ніч на 7 вересня Тупака розстріляли, коли він їхав в автомобілі. Більшість людей, пов'язаних із розслідуванням, вважають, що репера було вбито на замовлення «The Notorious B.I.G.», лідера Східного узбережжя. Ця подія звела Шакура в ранг мучеників і змінила хіп-хоп назавжди[42].

Своїм натхненником Тупака пізніше називали такі великі виконавці як Емінем, Снуп Догг, Wiz Khalifa, Lil Wayne, Дрейк, Кендрік Ламар та багато ІНШИХ.

У 1997 році Dr. Dre почув у гаражі Джиммі Айовіна, генерального директора Interscope Records, тоді нікому не відомого Slim Shady. «За всю свою кар'єру я жодного разу не знаходив чогось цікавого на демозаписах, але коли Джиммі слухав цю касету, я сказав: Знайдіть мені його. Зараз же», - згадував потім Dr. Dre.

Через два роки Slim Shady, відомий сьогодні як Емінем, випустив «Slim Shady LP». Реліз одразу поставив білого репера на один щабель із темношкірими виконавцями. Публіка була в захваті від божевільного та агресивного хлопця настільки, що за перший тиждень лонгплей купили майже 300 тисяч разів. Загалом у світі було продано понад 18 мільйонів копій[5].

Альбом викликав у суспільстві справжній резонанс. Багато хто звинувачував Емінема у пропаганді насильства та жорстокості, але від усіх розмов популярність репера лише зростала. Пізніше Eminem отримав першу премію «Греммі» за реліз.

Своїм божевільним проривом Eminem довів світу, що реп можуть читати не тільки темношкірі музиканти.

Оскільки реп моменту своєї появи є одним із найпопулярніших, то цілком природно, що в процесі його розвитку виникла неймовірна безліч різних напрямків, кожний з яких має свою історію, характерні особливості та виконавців. Розглянемо їх більш детально.

Альтернативний реп (Alternative Rap) – для виконавців цього різновиду жанру не характерне суворе дотримання стандартів стилю. У своїх композиціях вони успішно поєднують реп із елементами таких напрямів популярної музики як джаз, соул, реггі та фолк. Серед найвідоміших виконавців варто відзначити Канье Омарі Уеста (Tyler, the Creator), Яна Бевітца (Aesop Rock), а також групи Outkast, Gorillaz, Flobots[46].

Британський реп (British Rap) – цей піджанр з'явився у Великій Британії і далі Європи не поширювався. Спочатку англійці взяли за основу звукові комбінації американської групи «Ворог суспільства» (Public Enemy), композиції якої відрізнялися текстами на політичну тематику. Потім виконавці стали додавати в музику басові звуки, зі сплесками і дуже низькі. У результаті виник стиль, який на сприйняття виявився більш важчим, ніж його американський «прабатько». Виконавці: Dizzee Rascal, Roots Manuva, Lethal Bizzle, Riz MC. Групи «Massive Attack», «Young Fathers».

Комедійний реп (Comedy Rap) – композиції цього напрямку призначаються для розваги. Вони відрізняються як гумористичним, так і інтелектуальним змістом. Виконавці: Biz Markie, Eminem, Hopsin. Групи: «The Lonely Island», «Beastie Boys».

Гангста-реп (Gangsta Rap) – це напрям репу, що отримав розвиток в кінці 80-х років і відрізняється особливою похмурістю. Він виділяється серед інших піджанрів агресивністю звучання, а також застосуванням у композиціях у великій кількості нецензурної лексики. У текстах, наповнених кримінальним змістом, наголошується на насильстві і грабежах, загалом, на тому, що називається злочинним способом життя. Групи, які виступають у цьому стилі, постійно привертають увагу органів правопорядку, а їх альбоми потрапляють під заборону, проте цей напрямок репу є одним із найбільш комерційно-успішних. Виконавці: Notorious B.I.G., Тупак Шакур, Ice Cube. Групи: «Geto Boys», «Bloods & Crips», «Young Soldierz»[46].

Реп Східного узбережжя (East Coast Rap) – трампліном до розвитку цього напрямку була Old School («Стара школа»). З розвитком стилю, який

ставав дуже багатолитим, «Реп Східного узбережжя» свого часу займав домінуючі позиції. Він відрізнявся професіоналізмом не тільки у музичному оформленні, а й у текстовому наповненні, тобто його художня форма була цілісно продумана. Виконавці: Afrika Bambaataa, Slick Rick, Kurtis Blow. Групи: «Eric B. & Rakim», «Boogie Down Productions», «The Sugarhill Gang».

Джаз-реп (Jazz-Rap) – напрямок, що з'явився у другій половині 80 – х років, і став результатом синтезу афро-американської музики і репу – сучасного стилю. Ритми цього стилю були запозичені з репу, а звукова текстура – з музики джазових стилів. Виконавці: Akua Naru, Kero One. Групи: «A Tribe Called Quest», «Jungle Brothers», «De La Soul», «Gang Starr»[42].

Латинський реп (Latin Rap) – стиль, у музиці якого переважають латино-американські ритми, а тексти читаються не лише англійською, а й іспанською мовою. Цей напрямок користується популярністю не тільки в США, а і у іспаномовних країнах, а також країнах Карибського басейну, Центральної та Південної Америки. Виконавці: Mellow Man Ace, Кід Фрост, Групи: «Latin Alliance», «The Beatnuts».

Крім цих напрямків репу існують ще й такі види як Contemporary R&B, Dirty Rap, Dirty South, Foreign Rap, Funk, G-Funk, Hardcore Rap, Narco-Rap, Old School Rap, Party Rap, Political Rap, Pop-Rap, Ragga, Rhytm'n'Blues, Southern Rap, Underground Rap та інші.

На сьогодні музичні стилі та напрямки, в основі яких лежить реп-музика, знаходяться на вершині популярності. Культура, яка зародилася колись у бідняцьких кварталах Нью-Йорку заради розваги, і яку вважають музикою гангстерів і бандитів, тепер підкорює слухачів у найкращих світових концертних залах, і з комерційного погляду вважається найвигіднішою.

1.4. Український хіп-хоп

Хіп-хоп-культура в Україні, як і в інші пострадянські країни, прийшла із США. Власне на сьогоднішній день, український хіп-хоп переживає третю хвилю розвитку [31].

Першу хвилю хіп-хопу в Україні очолила група Вхід у змінному взутті (ВУЗВ), що першою популяризувала даний напрям хіп-хоп та принесла реп-музику в масу.

У 1989 році з'явилася група Bad Balance, заснована донецьким Бібоєм Владом Валовим, який згодом стане одним з головних продюсерів в історії російськомовного хіп-хопу. Перші альбоми Bad B. заслужено вважаються класикою жанру. Незважаючи на деяку наївність, рання творчість Bad Balance не здається творінням аматорів. Вони виконали важливу роботу: не просто начитували під біт, наслідуючи стилю улюблених MC, а створили ідеологічний фундамент цієї музики.

Bad B. пропагували симбіоз мистецтв: в їх перекладенні реп-культури на місцеві стандарти графіті, брейк-данс, відточена читка, тернтейблзм (скретчі) і горезвісний «голос вулиць» становили одне ціле [32].

Приблизно в один час з Bad Balance (в 1989 році) в Україні з'явився свій флагманський колектив, якому приписують народження українського хіп-хопу, - «ВУЗВ». Зібрав його ідейний натхненник групи Олександр Стеганов. Спочатку колектив експериментував зі звучанням (і навіть називався по-іншому – AGet), але від незручного гітарного хардкору прийшов до хіп-хопу.

Перший склад «ВУЗВ» був сформований до 1995 року. Гурт виступив на фестивалі «Червона рута» - мало не єдиному музичному заході, на якому була можливість прославитись на всю країну. Що «ВУЗВ» з успіхом і зробили, кинувши в приємний культурний шок практично всіх гостей. Молоді хлопці в мішкуватих джинсах, бомберах і шапках виконали три пісні, серед яких була композиція «Сірко» - комедійний трилер, в якому подружилися український фольклор з хіп-хоп-стилістикою. Буквально через пару-трійку років «Сірко» стала, що називається, миттєвою класикою і народним шлягером [31].

Потім «ВУЗВ» підписують контракт з агентством «Територія А», що до невпізнання змінили обличчя української популярної музики, і їдуть в тривале турне по країні, а в 1997 році з'являється їх дебютний альбом «Планове Засідання». Платівка виявилася настільки новаторською, що була розпродана в кількості 100 тисяч копій, тобто отримала «платиновий» статус.

Говорячи про становлення українського хіп-хопу, треба згадати і про групу «Танок на майдані Конго», яку навряд чи можна назвати традиційно реперською, але їх вплив на популяризацію хіп-хоп-культури в країні не відзначити не можна. До моменту їх першого виступу (знову-таки на «Червоній руті») у колективу була всього одна пісня - «Чуваки». За два дні до виходу на сцену вони написали ще одну пісню, що згодом стала хітом - «Зроби мені хіп-хоп», і яка дала назву їх дебютному альбому [18].

Концептуальність групи проглядала навіть в назві, яке надсилало до старішої і дорослої джазової культури, у чомусь батьківською для хіп-хопу. Площа Конго в Новому Орлеані вважалася батьківщиною джазу. Спочатку на ній розташовувався ринок невільників, а трохи пізніше на тому ж місці раби брали участь в культурних змаганнях. Саме на майдані Конго африканські ритми породили спірічуел і блюз, що стали ідейною основою госпелу і джазу. Та і новомодний брейк-данс не був винаходом нової вуличної хіп-хоп-культури, а всього лише відображенням kongo square dance: на тій же площі невільники збиралися, щоб повеселитися, і виконували свої дивні ритмічні танці.

Не варто забувати, що кінець дев'яностих – це час, коли нарівні з хіп-хопом почалося завоювання нового піджанру «репкор», в якому гітарне звучання сполучалося з речитативом. «Танок на майдані Конго», якщо бути більш точним в формулюваннях, варто віднести саме до цього напрямку. Але група ніколи не приховувала своєї щирої любові до хіп-хопу, а у їх другому альбомі з іронічною (і в чомусь пророчою) назвою «Неформат» була пісня «ПоРАПалося серце», яка свідчить про одне з головних джерел натхнення «ТНМК». Далі вони пішли будувати власну автентичність, яку важко

віднести до якого-небудь жанру, а репкор-ініціативу підхопила група «Тартак».

Першу хвилю можна відзначити, як швидкоплинну, оскільки мало виконавців – її нечисленних представників і надалі працюють в напрямі хіп-хопу. Найбільш відомими є Потап, UGO і ТНМК. Зазначають, що «вклад виконавців тих часів не можна заперечити або забути – вони принесли хіп-хоп в Україну» [32].

Кінець 90-х років ХХ ст. ознаменувався другою хвилею хіп-хопу в Україні, власне вона продовжувалась на початку ХХІ с. і охоплювала вже значно більше міст країни.

Кінець дев'яностих ознаменувався остаточним торжеством репу як головної рушійної сили серед молоді. Так до початку нульових географія українського репу розподілилася по школам, сформованим в різних містах. Показово заявив про себе Харків, з легкої руки шанувальників хіп-хопу перетворився в Харків-реп-сіті. Його головними зірками були «Убиті репом» (згодом «У.ер.Асквад»), які робили ліричний при-джазовий хіп-хоп з фанковими відсилками. Їх дебютний альбом «Епізод 1... Від світанку до заходу» - це талановите переосмислення чисто бітмейкерського мистецтва в дусі легендарного тандему Pete Rock & CL Smooth з поетичними текстами, що розкривають думки і потяги українського фланера. Офіційно цей диск вийшов тільки в 2003 році, але пісні з нього поширилися кустарним шляхом (в ті роки піратська індустрія не знала собі рівних), і їх давно знали напам'ять усі любителі місцевого хіп-хопу [32].

В цей же час в Донецькій області шуміла група «Голос Донбасу», яка, крім усього іншого, вела своє радіошоу в ефірі станції «Радіо Точка» і забезпечувала слухачів знаннями особливостей культури хіп-хопу. Гурт «Голос Донбасу» здобув перемогу на фестивалі Rap Music в 2001 році, і привернув до себе увагу Влада Валова, який взяв пробивних земляків під своє крило і підписав їх на легендарний лейбл «100%». «Голос Донбасу»

славилися своїми жорсткими треками, що пояснювали всю суть понять, на яких ґрунтується «справжнє пацанство».

Окрім ТНМК, на фестивалі «Червона Рута» було відкрито такі нові імена – гурт «Тартак», «Основний Показник» і інші. Дещо пізніше на мапі українського хіп-хопу з'являється Харків-Рапа-Сіті, Київ-Гетто-Сіті, Львів, Луцьк, Донецьк і ін. Виникають нові колективи, заснують реп-фестивальні заходи, та в цілому хіп-хоп культура буре розвиток у вірному напрямку. Друга хвиля розвитку хіп-хопу в Україні є найбільш тривалою [19].

Друга хвиля, що почалася в кінці 90-х на початку 00-х характеризувалася трьома етапами, що включали висхідний рух, пік та загасання.

Висхідний етап відзначився не лише ростом кількості, але й значним покращенням якісного складу, відтак, наряду зі зростанням кількості гуртів, виконавців та фанатів, зростав і їх рівень. Відзначимо, що в тогочасній Україні хіп-хоп культура реально розвивалась повністю як культурний феномен, не розділений на різні елементи. Пік другої хвилі в Україні відзначився виходом у міжнародну спільноту хіп-хопу, що відбулося стараннями українських бі-боїв Soul B, Ruffneck Attack, райтерів і MC «Інваліди Кунг-Фу», «Шнель Шпрехен», «CLC», «Епіцентр Унії» і інших. В цей час проходить обмін досвідом, задля чого організують комплексні фестивалі, які включають в собі усі елементні частини хіп-хоп культури.

Як відомо, всякий пік завжди завершується спадом, що настає після другої хвилі і визначається деякими тенденціями. Вони значно вплинули на подальший розвиток культури хіп-хоп в нашій країні, і вплинули також і на третю хвилю, яка власне розвивається саме зараз.

У Києві на рубежі дев'яностих і нульових теж визрівав власний стиль, який найяскравіше висловила група «Зелені каштани». Їх перший альбом «Світ, в якому ти живеш» - це квінтесенція столичного стилю, набагато більш розслабленого і м'якого по подачі. Ліниве фланування по Києву, красиві дівчата, які гріють душу простому реперу, матеріальні блага – важливий засіб,

але не самоціль, вірні друзі поруч. У чомусь наївна, але досить конкретна карта інтересів [31].

До середини нульових потенціал репу як однієї з головних рушійних сил субкультурної молоді почали помічати великі бренди (а точніше, їх піарники). В Україні успішно існувало кілька острівців хіп-хопу: журнал «Х3М» (видавався ще з кінця дев'яностих і часто робив вилазки на територію репу), кілька форумів, реп-тусовки в столичних клубах і культові збірники «Музиканти мікрофона». У 2004 році Потап випустив свій перший сольник - «На своїй хвилі або ано канешно потомушо шож», на якому вже тоді переглядав його фірмовий іронічний стиль [31].

Роком раніше в Києві був вперше проведений великий фестиваль вуличної культури «Snickers Урбанія», на якому, до речі, засвітився тоді ще 17-річний Ілля Капустін, він же 4attu, легенда київського реп-андеграунду і учасник популярного гурту «Гриби».

Важливо розуміти, що поріг входження в реп-культуру був низьким, а варіантів для проведення культурного дозвілля (особливо в провінції) було небагато: потрісканий асфальт шкільного спортивного майданчика, криве баскетбольне кільце, старі ворота для гри в футбол (без сітки), похмурі стіни хрущовок, які так і шепочуть «Розмалюй мене», ринкові розкладки з піратськими аудіодисками по чотири-п'ять гривень, мода на важкодоступні американські шмотки.

Тому український реп кінця дев'яностих – першої половини нульових важко назвати серйозною індустрією, крім окремих випадків на кшталт платиногового статусу «Планового Засідання» «ВУЗВ». З цих же причин він тепер може здаватися таким наївним, аматорським. Ніяких грошей не було, шоу-бізнес був відсутній геть або ж існував у вигляді культурної аномалії, попри все, якщо ми говоримо про «Території А».

Хіп-хоп був життєвим вибором і порятунком одночасно. А люди, які вибрали їм займатися в Україні в той непростий час, - герої, які вчинили подвиг. Подвиг мало ким оцінений: всі ці назви районних груп, клички,

синдикати, підв'язки, самі треки – все потонуло в архівах. Хтось виріс, влаштувався на роботу і забив на реперську молодість, у когось згорів вінчестер з усім добром, а забуті сайти на безкоштовному хостингу не знайде навіть Google. Тому про того ж Синтю (R. I. P.), групу «Інваліди Кунг-Фу» або, скажімо, кременчуцький колектив «Треті Грані» пам'ятають обрані [32].

Щодо третьої хвилі, то її початок відбувся нещодавно, проте точної дати визначити не можливо. Поряд з тим, спеціалісти наполягають, що дата нової хвилі припадає на вихід альбому «Гострослови» реп-групи з Луцька «Lezo Terezy». Знавці вважають, що це найуспішніший реп-проект в історії українського хіп-хопу. Третя хвиля сприяла народженню таких відомих гуртів і виконавців як «Ka.Re.», «Бодя Элей», «НЕформат», «Німий», «PVNCH», «ALCO Brothers» і ін. відзначається, що саме у третій хвилі відбувається перекваліфікація української реп-музики саме для власної сцени. Справа в тому, що до цього більшість виконавців мали за орієнтир діяльність реп-виконавців з Росії, проте на сьогодні враховуючи конфліктну ситуацію українські реп-виконавці формують свою творчість з урахуванням національних особливостей та не виступають в країні-агресорі.

Зауважимо, що реп-батли проводились в Україні між виконавцями ще за часів першої хвилі, але піку вони набули в другій хвилі. Одним із організаторів битв українських реп-виконавців є організація «ПідБіт». Цей проект спочатку мав формат онлайн реп-батлів. Популярність цього проекту породила організацію різних батлів для українських реп-виконавців з різних міст. Битви учасників проходили зазвичай в місті Київ або Львів. Організаторами менших реп-батлів в Україні вважаються WURB «UrbanLife» із Західної України, «Banderstadt Battle» (VERSUS) зі Львова та «#HVNGL» у Києві [32].

Професійні студії із запису реп-музики у нашій країні – це рідкість, переважно це приватні студії. На професійному рівні записом реп-музики займаються – студія Звукзапис у Чернівцях; Santander Records, Tanto

Sound records, Magic Music records, VAGON Records у Львові; Rec Me studio у Києві та Union Records в Івано-Франківську.

Сучасна ситуація в сфері українського репу не дуже оптимістична, оскільки радіостанції не бажають транслювати творчість українських реп-виконавців та гуртів, і лише підтримка фантів дозволяє більшості реп-гуртів розвиватися надалі.

Проте, на сьогодні намічаються позитивні тенденції у сфері української реп-музики. Зростає популярність нової зірки українського репу – «NazareN», Н.Котович, намагається переписати історію хіп-хопу України. Він працює у США, пише і виконує реп-композиції чотирма різними мовами, а іноді навіть змішує їх в одному тексті. Його перший альбом під назвою «Birth Of The Nazaren» світ побачив в 2012 р. [32]. У 2016 році репер та поет випускає альбом з політичним підтекстом «Partes Mendacii», а у 2017 р. «Wake Me When I Get To The Limbo». Він робить справжній прорив в українському репі, і за думкою критиків має поставити українське хіп-хоп мистецтво на рівень світових зірок хіп-хопу.

І хоч першими проектами були англомовні альбоми, серед них є і тексти українською мовою, такі що наголошують та прославляють українську історію, культуру та національні особливості. 10-ті роки XXI ст. знаменуються появою нових українських реп-виконавців, яскравими постатями тут є ЯрмаК, Артем Лоїк, Гіга, гурт БРДК та ін. Світові авторитетні репери старої школи визнають існування українського репу, та високо оцінюють здобутки українських реп-виконавців.

1.5. Національні течії хіп-хопу

Хіп-хоп культура - «вулична культура», одна з субкультурних форм, що набули широкого поширення з середини 1970-х рр. в США, а потім у багатьох країнах світу. Ця субкультурна форма передбачає засвоєння молодіжним середовищем соціальної суб'єктності за допомогою самовираження у

освоєнні, створенні та поширенні одного із основних напрямів хіп-хопу – брейк-денсу, реп-музики, мистецтва графіті або ди-джеїнгу. Спортивними елементами хіп-хопу являються ще вуличний футбол та ролерське уміння, що виражає певну техніку катання на роликівих ковзанах.

Походження культури хіп-хопу пов'язують з розвитком бідних чорних кварталів у великих містах Сполучених Штатів Америки, що відбивало культурні засади деяких національностей. Відтак, «за основу брейк-дансу взяті афро-американський ритм і риси народного танцю в колі, елементи акробатики, афро-бразильської боротьби капоейри, прийоми китайського кунг-фу. На становлення хіп-хоп культури вплинуло масове поширення технічних новинок в області музичного обладнання, перш за все поява вінілових платівок і техніки, що дозволяла їх програвати на вуличних тусовках» [41].

На базі цього сформувалися перші підходи до діджеїнгу (від DJ – disk jockey – ведучий програми звукозапису). Можна відзначити, що П.Шеффером одним із перших почала використовуватись техніка програвання одразу двох пластинок, а також швидкого обертання дисків у 30-х роках ХХ ст. Ці техніки з плином часу увійшли в практичну діяльність диджеїв.

Культура хіп-хопу є складним культурним утворенням. Наприклад, у розвитку такого елемента хіп-хопу як графіті проявлялися контркультурні характерні риси даної практики. У реп-музиці, навпаки традиції мають тісний зв'язок з культурними особливостями, що сходять до мистецтва африканських патерів, а саме до формату швидко-ритмічного вимовлення тексту молитви чи проповіді, чим власне і характеризуються чорні протестантські громади Америки [5]

До витоків реп-музики відносять також і ритмічні хвалькуваті та загрозові промовляння, які застосовувались в боксі задля залякування противника. Так вчиняв відомий боксер Мухаммед Алі. Реп-музика є типовим зразком культури вулиць, яка багато взяла від естетизму вуличного життя, особливостей побуту тощо. Важливою рисою перших зразків реп-музики є

вихвалювання себе як спроба самоствердитись. Реп-музиці притаманна присутність не тільки жорсткої ритмічної основи, але й рими, що і визначає реп як різновид сучасної поезії. Щодо походження реп-музики, то дослідники вважають, що воно пов'язано із інноваційними винаходами диджея Kool Haeg. А саме він у 1975 році вирішив під час виконання танців вмикати мікрофон та вести розмову з танцюристами на танцполі. Спочатку це були односкладові вигуки або скандування якоїсь фрази, пізніше реп породив розгорнуті поетичні монологи.

До середини 1970-х років в Бронксі і Гарлемі діяло кілька сотень брейкерських команд, що ділили між собою територію міста і мали для танців кожен своє перехрестя. Відтоді «такі команди, як Rock Steady Crew і New York City Breakers, вели так звані ритуальні битви, які, будучи зняті на відео, набули широкого поширення в світі і породили хвилю наслідувань серед підлітків. У міру зростання популярності хіп хоп культури вона набуває рис молодіжної моди, стає частиною шоу-бізнесу: брейкери і репери з'являються в комерційних проектах» [18].

В другій половині 80-х років ХХ ст. хіп-хопу стає менш популярним проте його яскраві риси зберігаються в одному із субкультурних напрямів молоді. Хіп-хоп культура стає комерційною, про що свідчить спонсорство, що активно розвивається, так більшість великих хіп-хоп заходів, фестивалів та концертів беруться підтримувати великі і могутні організації, наприклад Пума, МакДональдс, Кока-кола тощо.

В СРСР перша хвиля хіп хоп культури прокотилася в середині 1980х рр. Хіп-хоп з'явився в СРСР у 80-х р ХХ ст. Першовідкривачем напряму хіп-хоп у радянському просторі став музикант року К.Кінчев. Його авторству належать такі пісні як «Атеїст», «Тоталітарний реп», «Меломан». Пізніше, куйбишевським диджеєм О. Астровим разом із місцевим гуртом «Час пік» була записана програма на 25 хвилин, що була культивована в альбом «Реп» що розійшовся всією країною [30].

Першою хіп-хоп групою СРСР стала реп-команда D.M.J., що читали реп-музику у стилі «олд скул». Від 90-х р XX ст. реп поширюється по СРСР, а також набуває популярності в країнах СНД.

Джерелом інформації про хіп хопу були фільми, які привозилися із-за кордону. Джазовий ансамбль «Арсенал» один із перших почав вибудовувати танцювальну концертну програму з використанням технік брейк-денс. З'явилися перші команди, орієнтовані на хіп хоп, що «не зустрічають опору влади в умовах соціальної аномії та підтримуються демократичною громадськістю, проводяться фестивалі брейк-дансу, зразки брейку з'являється у фільмах» [17].

В наступні роки в пострадянських країнах хіп-хоп культура не сприймається як контркультурне утворення. Спочатку вона розглядалася як пряме свідчення американізації суспільної свідомості радянської молоді, але пізніше оформлюється адаптивність хіп-хопу по відношенню до різних соціокультурних систем, зокрема менталітету народів союзних республік і згодом пострадянських країн. Часто молодіжні хіп хоп колективи запрошують на різні великі презентації, свята, форуми, фестивалі [2].

В ряді країн групам хіп-хопу надається підтримка органами державної влади, громадськими об'єднаннями.

Великого поширення набула хіп-хоп культура в Росії. Наприклад, в Чебоксарах протягом багатьох років проводяться міжнародні фестивалі хіп хоп культури «Кофемолка». В Якутії проходять фестивалі «Hip-hop live». На регулярній основі проводяться Московський відкритий фестиваль з брейкдансу «OPEN», міжнародний репфестиваль «RAPmusic та ін. [46]

У сучасному соціумі, батли між диджеями, битви майстрів брейк-денсу і реп-музики, приводять до цілком позитивного результату. Зокрема, відзначається що на фоні цього явища знижується загальний рівень агресії у розборках вуличних банд, через те, що негатив та тяжіння до протистояння реалізуються тепер у інших форматах. Молоді люди захоплені хіп-хоп культурою, втрачають інтерес до наркотичних речовин, алкогольної

продукції, через те, що брейк-денс вимагає наявності високої спортивної підготовки. Культура хіп-хопу оздоровлює кримінальні, неблагополучні квартали у великих містах США і Європи. Некомерційні форми хіп-хопу не вимагають від молодих людей значних фінансових затрат, дають можливість до організації активного дозвілля людей, що орієнтовані на сприйняття цінностей даної субкультури [42].

Брейк-денс є елементом хіп-хоп культури і видом «танцю в колі». Його позначають й іншими словами, які ввійшли до молодіжного сленгу, це – брейкінг, рокінг, бібоінг. Брейк-денс виникає в другій половині 50-х р. XX ст. в Нью-Йорку, а саме в умовах молодіжного середовища іммігрантських кварталів. Дослідники відзначають, що «в хіп-хоп культурі, кінця 60-х років брейк-денс існував ще у вигляді двох самостійних танців – лос-анджелеської пантоміми, що йшла від негритянської традиції, і нью-йоркського акробатичного стилю – нижній брейк латиноамериканського походження, власне breaking» [2].

Популярним брейк-денс став після 1969 року, коли співаком Дж.Брауном було створено хіт «Get on the Good Foot», що супроводжували нові танцювальні елементи. Це зумовило появу групувань молоді, які почали виконувати танець Good Foot на початку 70-х р. XX ст. Цей танець об'єднував різні елементи брейк-денсу:

- «тікінг» (**tickin**g - «цокання») – переривчасті рухи в танці, при яких відбувається фіксація тіла у різних позиціях;
- «вейвінг» (від англ. «wave» - хвиля), при виконанні цих елементів тіло вигинається подібно до хвилі;
- «локінг» (від англ. «locking» - гальмування) – певний трансформаційний різновид бугі-фортелів та подібного.

У дискотечному варіанті брейк-денсу, стверджується підстиль робота, що побудований на основі лос-анджелеського бугі. Новий танцювальний стиль поширювався в тісному зв'язку із активною діяльністю груп молоді. Команди, що танцювали брейк, розділили територію своїх міст на зони, і

кожна команда танцювала на своєму перехресті. Конкуренція груп породжувала ускладнення брейку «як танцю і його зростаюче значення як цінності в молодіжному середовищі. У цій частині брейкданс став компенсаторним засобом агресивності підлітків, один з лідерів хіп-хопу Afrika Bambaataa запропонував вуличним молодіжним групам розбиратися не зброєю, а танцями: хто станцював гірше, той програв» [2].

У 1980 роки в брейку посилюється інновація в області рухів (збільшення в ньому акробатичних елементів і рухів за східними єдиноборствами). Бі-боєм Крейзі Легзом було введено до брейк-денсу елементи обертальності: «windmill», «headspin», «turtle», «backspins» тощо. Ці складні за технікою танці привернули увагу засобів масової інформації, а з появою кінофільму «Flashdance» у 1983 році, в якому прийняла участь за команда RSC, брейк-денс перетворився у світовий напрям молодіжної моди. Цією обставиною тут же скористався шоу-бізнес, і брейкданс на кілька років стає неодмінною частиною телевізійних шоу-програм, рекламних роликів, кліпів і т. д. З 1987 року хвиля популярності брейку в комерції дещо спала, проте зберегла важливу роль у середовищі молоді [25].

В СРСР брейкданс став відомий в середині 1980 років. У 1985 році з'явилися перші команди брейкдансу «Меркурій» і «Магічне коло». Почалося проведення фестивалів брейкдансу (Таллінн, 1985; Москва, 1986; Рига, 1987 і ін.). Знову інтерес до танцю в молодіжному середовищі поширюється у 90 р. Тоді виникають нові колективи виконавців, а також з'являються перші школи танцю присвячені брейк-денсу, цей танцювальний стиль демонструється по телебаченню (особливо часто – по MTV).

Брейкданс – помітне явище в житті сучасних молодих людей, навіть тих, що не пов'язані із культурою хіп-хопу. Проте, «в соціології молоді воно не знайшло більш-менш серйозного відображення, а окремі сторони цього явища представлені в роботах по молодіжних субкультур» [21].

Графіті – вид художнього мистецтва, настінний символічний живописний жанр, в першу чергу передає текстову інформацію визначених

форм. У своєму смисловому навантаженні поняття графіті являється частиною феномену культури хіп-хопу, а також своєрідним напрямом арт-мистецтва, що став популярним у молоді завдяки тому що є ще одним фактом контркультури, яка мала змогу стати стійкою художньою практикою соціального спрямування.

Графіті як мистецький феномен виникає у другій половині 60-х р. ХХ ст. в американській Філадельфії. Саме там, вперше було зафіксовано випадки «бомбінгу», що на молодіжній мові позначає практику розписування стін будівель символами свого імені, або іншими художньо-оформленими текстами. Тих, хто виконував такі написи називали райтерами, від англ. «write» – писати. Увагащо приділялась у ЗМІ райтерам, після того, як по всьому місту з'явилися написи «CORNBREAD» і «COOL EARL», певним чином обумовила напрями розвитку цієї контркультурної соціальної практики в Нью-Йорку та інших містах США [30].

Особливо важливим для історії графіті вважається 1970 рік коли 16 річний негр Demetrius став розмальовувати стіни нью-йоркського метро написами зі своїм прізвиськом «Такі 183». Ця мітка називалася «тегом» і представляла собою типове прізвисько Бібой, що складається з псевдоніму і номеру вулиці, де проживав райтер. Спочатку «теги» писалися без спеціальних образотворчих засобів і відповідних інструментів і матеріалів. Зазначається, що «Такі був маніяком, своїм тегом він обмалював пів Нью-Йорка, заслуживши всенародну славу і кинувши виклик іншим бі-боям» [5].

Таким чином, спочатку захоплення графіті формувалося не тільки в протистоянні соціальним нормам, громадським устоям, а й у формі змагальної діяльності з подібними художниками, в якій показником «крутості» вважалося зобразити свою мітку на такому місці де ніхто не очікував, в екстремальному місці, на висоті або на стінах громадської споруди. У розвитку культури вулиці, графіті змінювалися за манерою виконання і застосовуваної техніки виконання. Спершу в якості основних інструментів графітчиків використовувались маркери власного виробництва,

а потрібний відтінок досягався за допомогою використання взуттєвих фарб чи штемпелів, значно пізніше вже виникають аерозольні автомобільні фарби, і малюнки райтерів стають різнокольоровими. Особливим чином художній образ втілюваний в графіті залежав від професійності райтера, тому що малюнок не можна було виправити, і від підбору розпилювачів, нерідко вкрадених з магазинів.

Вже на початку 1970 років такі соціальні практики втратили індивідуальний характер і графіті стали виконуватися цілими молодіжними бригадами. Ідея Бібоя Super Kool 223 надіти на пульверизатор розпилювач від крему «Gillett» розширила художні можливості райтера (широкі рівні смуги), що дозволило йому намалювати першу велику кольорову картину. Таким чином, графіті з 1972 року стали розвиватися як монументальне мистецтво із застосуванням оригінальних шрифтових стилів. В результаті з'явилися нові риси молодіжної субкультурної активності: конкуренція груп, які виконували «теги» в різній шрифтовій манері. «Теги» супротивників нерідко закреслювати або замальовували своїми. Відповідно, такі дії ставали частиною субкультур, орієнтованих на екстрим [2].

До кінця 1990-х років утвердилися інші форми змагання майстрів графіті (при арбітражі третьої сторони): конкурс двох груп, які малюють на своїй частині стіни, для з'ясування хто краще. Той, хто програв зазвичай розплачується з переможцем фарбами та матеріалами для роботи.

Графіті нерідко являють собою своєрідні індустріальні пейзажі, в них з'явилися персонажі (близькі за стилістикою до коміксів). У 1975 році Бібой Riff вперше розмалював повний вагон в нью-йоркському метро, в 1976 році райтерами був розмальований цілий потяг метро. Такого роду дії розглядалися як факти хуліганства, псування муніципального майна, що визначило посилення санкцій за самовільне нанесення написів і малюнків в громадських місцях. Це створило ефект бумерангу, і в 1981 році, коли репресії проти райтерів досягли найвищого напруження, з'явилося найбільше число нових графіті. Спроби влади зупинити молодих екстремалів виявилися

непродуктивними, і в суспільній свідомості жителів великих міст графіті утвердилися як неминуче зло. У багатьох містах для творців графіті були відведені спеціальні місця для їх творчості.

Стилi і техніки графіті швидко поширилися в Європі, та на інших континентах. З'явився «графіті туризм» - поїздки молоді в інші міста і країни з метою написати там свої імена. Стилiстика графіті разом з її молодими шанувальниками увійшла до поп-культури, вдосконалила комп'ютерний дизайн (особливо комп'ютерні ігри), стала широко застосовуватися в Інтернеті, рекламі [42].

В СРСР графіті почали освоюватися певною частиною молоді з 1985 року, коли в країні з'явилася мода на брейкданс. Це захоплення зберігається в країнах пострадянського простору та СНД, проте масовості, як в країнах Європи воно не набуло. Мистецтво графіті є однією із основ певного стилю життя у деяких з молодіжних спільнот, що зазнали впливу хіп-хоп культури.

РОЗДІЛ II. ТЕХНІЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ЗВУКОРЕЖИСЕРА ДЛЯ РОБОТИ У СТУДІЇ ЗВУКОЗАПИСУ

2.2. Архітектура приміщення студії звукозапису

В історії виникнення та розвитку діяльності студій звукозапису можна простежити такі періоди.

Перший період – з кінця 19 до 30-х років ХХ століття. В епоху акустичних записів (до появи мікрофонів, електроніки та засобів посилення) ранні звукозаписні студії були влаштовані дуже просто, і були по суті звуконепроникними кімнатами, які ізолювали виконавців від зовнішніх шумів. Протягом цього періоду нерідко музику записували у будь-якому доступному місці, наприклад, у бальній залі, використовуючи при цьому переносне акустичне обладнання для запису. У цей період основні записи були зроблені із використанням процесу безпосереднього нарізування на диск (direct-to-disc). Виконавці зазвичай групувалися навколо великого акустичного рупора (збільшений варіант знайомого рупора-фонографа). Акустична енергія від голосів або інструментів була спрямована через діафрагму рога на механічний різальний верстат, розташований у наступній кімнаті, який вписував сигнал у вигляді модульованої канавки безпосередньо на поверхню головного циліндра або диска[15].

Після винаходу і впровадження в музику мікрофонів, електронних підсилювачів, гучномовців та мікшерного пульта електричний запис поступово перетворює індустрію звукозапису. До 1925 року ця технологія замінила механічні методи звукозапису таких великих лейблів, як RCA Victor і Columbia, і до 1933 року акустичний запис повністю зникає.

Другий період – починаючи з 40-х до 70-х років ХХ століття. Електричний запис, що поширився на початку 1930-х років, і майстеринг запису був електрифікований, але майстер-запис все ж таки доводилося нарізати безпосередньо на диск (direct-to-disc). Відповідно до панівних

музичних напрямів студії у цей період були переважно призначені для живого запису симфонічних оркестрів і інших великих інструментальних ансамблів. Інженери незабаром виявили, що великі простори, що ревербують, такі як концертні зали, створюють яскравий акустичний підпис, оскільки природний ревербератор посилює звук запису. У цей період перевагу віддавали великим, акустично «живим» залам, а не акустично-«мертвим» стендам і студійним залам, які почали поширюватися тільки після 1960-х років. Через обмеження технології запису, які не враховували методи багатодоріжкового запису, студії середини ХХ століття розроблялися під концепцію груп музикантів (наприклад, ритм-секція або духовая секція) та співаків (наприклад, група бек-вокалістів), а не поділ їх, та взаємного розміщення виконавців та мікрофонів для захоплення складної акустичної і гармонійної взаємодії, що виникла під час виконання (у 2000-х роках сучасний звукозапис все ще іноді використовує цей підхід для великих проєктів, які використовуються великими оркестрами) [15].

Третій період – починаючи з 80-х 20 століття. Електричним студіям звукозапису в середині ХХ століття часто не вистачало ізоляційних кабін, перегородок, а іноді і динаміків, та лише у 1960-х роках із запровадженням високоякісних навушників стала звичайною практикою для виконавців використовувати гарнітури для контролю процесу під час запису та прослуховування відтворення. Важко було виділити всіх виконавців – основна причина, через яку ця практика не використовувалася полягала в тому, що записи зазвичай робилися у вигляді концертного ансамблю, і всі виконавці мали бачити один одного і лідера ансамблю під час виконання. Інженери-звукорежисери, які пройшли навчання в цей період, навчилися використовувати складні акустичні ефекти, які можуть бути створені за допомогою «витікання» між різними мікрофонами та групами інструментів, і ці техніки стали надзвичайно досвідченими у вивченні унікальних акустичних властивостей своїх студій та виконанні музикантів [15].

Створення сучасної звукозаписної студії має успішно поєднувати рішення широкого спектру архітектурних і акустичних завдань. Процес проектування та будівництва студії звукозапису поділяють на робочі етапи:

1. Вибір приміщення та робота з ним.
2. Звукоізоляція.
3. Акустична обробка.
4. Оздоблення.
5. Електромонтаж.
6. Світло.
7. Прокладання аудіо кабелів.
8. Вентиляція та кондиціонування.
9. Допоміжні приміщення.
10. Точне позиціонування та кріплення аудіо моніторів[11].

Слід зазначити, що ці 10 етапів робіт не виконуються у строгой послідовності, а найчастіше можуть проходити паралельно.

Приміщенням називається територія, де розташована студія звукозапису. Це може бути як кімната всередині офісної або житлової зони, так і окрема будівля.

Робота з приміщенням може обмежитися простою закладкою існуючих дверних/віконних отворів, але може включати і демонтаж старих стін зі зведенням нових конструкцій. Також, усередині робочого приміщення, для формування студійних зон, часто виявляються потрібні нові стіни та перегородки.

Звукоізоляційні конструкції студії завжди досить масивні, і іноді доводиться зміцнювати плити перекриття верхніх поверхів, а на нижньому рівні укласти фундамент під опорні елементи.

У поодиноких випадках, для збільшення площі або висоти студії, необхідно ліквідувати частину центрального поверху будівлі або заглибитися в ґрунт у цоколі. Може знадобитися заміна або модернізація системи вентиляції та кондиціонування, опалення або електроживлення. Старі будівлі

треба ретельно перевіряти щодо передачі вібрацій від трамвайних ліній і гілок метрополітену. Часто доводиться додатково забезпечувати водонепроникність цокольних конструкцій. Все це включає етап роботи з приміщенням[9].

Вибір приміщення для студії звукозапису студії дуже важливий. Розмір, форма та пропорції студії істотно впливають на її майбутні акустичні характеристики. Тому за наявності вибору, перевагу слід віддати окремому будинку.

Поряд із цим, обмеження, що накладаються існуючими конструкціями наявного приміщення, можуть вилитися в оригінальне дизайнерське рішення, ретельно придумане і оригінальне. Будівництво в окремій будівлі може виявитися дешевшим за рахунок відсутності необхідності узгоджувати час робіт із сусідами, простоти доступу та організації робочого простору в студії.

Першорядним є завдання із визначення необхідної площі для студії звукозапису. Найчастіше зустрічається недооцінювання необхідного простору для приміщення. Загальна площа студії повинна враховувати не тільки звукоізолюючий контур для кожної із зон студії, внутрішню акустичну обробку цих зон, але й те, що враховується найрідше, вхідні тамбури, коридори та пожежні виходи, що дозволяють майбутній студії функціонувати в нормальному режимі.

Студія звукозапису включає кімнати звукорежисера, кімнати для запису, музичних інструментів, і в окремих випадках – кімнату прослуховування, іноді також виділяють окреме приміщення під апаратну, де може встановлюватися громіздка і галаслива апаратура.

До приміщень, де проводиться безпосередньо звукозапис і контроль матеріалу, що записується, висуваються спеціальні вимоги: звукоізоляція та звукопоглинання.

Звукопоглинання досягається за рахунок кріплення спеціальних звукопоглинаючих матеріалів на стіни і стелю. Ці матеріали мають високий показник поглинання (гасіння) аудіохвилі за певними частотами, що сприяє

видаленню відлуння (природної реверберації). Таким чином, матеріали вибираються для конкретних приміщень, де здійснюватиметься звукозапис конкретних інструментів. Наприклад, для звукоізоляції приміщень, де проводиться запис вокалу, використовуються такі матеріали як поролон, вата, ковролін та/або їх комбінації (ці матеріали мають гарне поглинання в діапазоні від 3КГц до 9-10КГц), що не є прийнятним для приміщень, де виконується запис таких інструментів як барабани або контрабас. У таких приміщеннях потрібне використання спеціальних композитних панелей для поглинання низьких та субнизьких частот[27].

Звукоізоляції досягають за рахунок спеціальної конструкції стін студії. Їх потовщують і створюють декілька стін, які розділені вузькими проміжками, у які засипається пісок чи інші матеріали, здатні поглинути енергію звукової хвилі. Такі прийоми дозволяють ізолювати студію звукозапису як від шумів ззовні, так і у зворотному напрямку.

2.3. Планування студійного приміщення та звукоізоляції

Створення сприятливих акустичних умов на студії звукозапису дозволяє досягти створення якісного контенту. Шумоізоляція позбавляє від проникнення зайвих звуків ззовні. Завдяки звукоізоляції для студії звукозапису усуваються проблеми коливання звуків, вібрації та внутрішніх шумів, що відбиваються від стін, стель та підлоги.

Щоб приглушити шуми в звукозаписній студії, проводять зовнішнє оздоблення та внутрішнє коригування.

За правилами побудови студії звукозапису, для усунення шумів спочатку проводять установку звукоізоляційного матеріалу на стінах, а потім на підлозі та стелях:

- На стінах використовується ковролін, мінеральна вата. Якщо закруглити кути в приміщенні, можна досягти покращення якості звукоізоляції стін. Чим товстіша стіна, тим краще звукоізоляція в

приміщенні. Додаткові стіни на відстані 2-3 см одна від одної підвищують якість звуку в студії.

- Пластикові вікна з потрійними склопакетами високої якості з герметичною конструкцією. Вікна необхідно закривати віконницями або інтер'єрними шторами.
- Встановлення безшумної системи кондиціонування.
- Підлогу покривають ковроліном, паркетом, матами з мінеральної вати. Установка плаваючої стяжки на товстій підкладці, яка не стикається зі стінами, покращує якість звуку. Можна використовувати килимове покриття.
- Для звукоізоляції стелі використовують ковролін, натяжні стелі або спеціалізовані звукопоглинаючі матеріали.
- Встановлення звукопоглинаючих дверей із можливістю звукоізоляції. Використовуються подвійні або потрійні двері із заповненими порожнинами. Двері повинні щільно зачинятися[1].

Звукоізоляція є дуже важливим аспектом у студії звукозапису. Під звукоізоляцією розуміють всі елементи, які в сукупності дозволяють досягти звуконепроникності студійної оболонки. Важливо розуміти відмінність цього розділу проектування від оптимізації внутрішніх акустичних параметрів студії. Даний етап робіт цілком присвячений зменшенню рівня шуму, що залишає або проникає в студію із інших приміщень будівлі, а також між студійними зонами, що межують. Хороша звукоізоляція базується на шести основних елементах:

Стіни: бажано ставити нові цегляні або блокові незалежні стіни з додатковим віброзахистом по периметру, не допускаючи жорсткого контакту із зовнішнім контуром студійної оболонки. Також використовуються гіпсокартонні перегородки із дерев'яними каркасами, встановлені спеціальним чином, із метою формування внутрішньої геометрії приміщення.

Підлога: використовуються декілька видів конструкції – спеціальна багат шарова підлога, на засипному каркасі поверх чорнової, а також «плаваюча» конструкції.

Підвісна стеля, необхідного рівня звукоізоляції, може бути прикріплена безпосередньо до плити перекриття, виключивши жорсткий контакт з нею, але ефективніше сформувати так звану «коробку в коробці» змонтувавши звукоізолюючий шар стелі тільки на внутрішній оболонці стін, які, у свою чергу, тримаються на плаваючій підлозі[22].

Акустичні двері: всюди де це можливо, необхідно створити вхідні тамбури із двох дверей. Акустичні двері повинні мати антирезонансні властивості і велику масу, що дозволяє звуку згасати при переході кордону. Важливим параметром якості дверей є наявність ущільнення по периметру дверної коробки, включаючи верхню і нижню дверні щілини і установка доводчика.

Вікна: вікна у студіях звукозапису виконуються за спеціальною технологією у нових звукоізоляційних контурах. Якщо нові стіни відсутні, допускається додаткове скління існуючих або перенесених віконних отворів.

Повітряні шумоізоляційні фільтри: застосовуються для ослаблення зовнішніх шумів, що проникають у студію через вентиляційні отвори. Їх не плутати із стандартними внутрішніми фільтрами повітроводу, які глушать шуми турбулентності повітряного потоку та шуми від вентиляційної установки.

У тих випадках, коли дозволяє допустиме навантаження на перекриття, найкращим варіантом звукоізолюючого контуру стін є важкий бетонний блок (100 на 215 мм), щільністю 2000 кг/м³, покладений горизонтально, широкою стороною. Якщо приміщення виконується за принципом «коробка в коробці», то подібні стіни необхідно встановлювати на вібророзв'язувальну смугу, здатну витримувати великі навантаження.

Якщо допустимі навантаження на перекриття не дозволяють використовувати бетонні блоки або цеглу, хорошим рішенням є багат шарове

різнорідне листове покриття (фанера, ГКЛ, ГВЛ) по дерев'яному каркасу. Внутрішній склад сендвіч-стін, як правило, ідентичний сендвіч-стелі в тому ж приміщенні.

Так, для підлоги найкращим рішенням є застосування армованої бетонної стяжки, покладеної на подушку з щільної мінеральної вати (базальтового волокна), яка не має жорстких стиків з чорною підлогою та стінами. Подібна конструкція значно послаблює ударні шуми та вібрації, що проникають із сусідніх студійних приміщень та навколишніх джерел шуму[27].

У тих випадках, коли дозволяє висота приміщення, краще застосовувати ізольовану незалежну стелю, що розміщується безпосередньо на плаваючих стінах, і не має контакту ні із зовнішніми стінами, ні з плитою переkritтя зверху. Склад стелі ідентичний складу звукоізолюючого короба стін.

При улаштуванні студій звукозапису застосовуються наступні методи звукоізоляції:

1. Збільшення густини маси. Коли встановлена вентиляційна система, обладнають акустичний короб і систему відведення повітря з МДФ S-подібної форми. На отвір ставлять фільтр, сітку, краї фіксують за допомогою акустичної піни.
2. Гасіння коливань за рахунок зведення додаткових стін із звукоізоляційних блоків, які з'єднують акустичною мембраною.
3. Позбавлення зв'язку студії з іншими приміщеннями. Встановлюють звукоізоляційні панелі зниження рівня шуму, відображення звуку у потрібному напрямі, позбавлення звуку на деяких частотах.
4. Заповнення проміжків із повітря. У стінах створюються проміжки між шарами, що заповнюються мінеральною ватою, пористим поролоном.

Залежно від цілей, переваг, завдань що вирішуються та розміру бюджету можна вибрати один із варіантів звукоізоляції:

- На підлогу кладеться стяжка, товщиною не менше 5 см, виконується штукатурка стелі та стіни. За допомогою монтажної піни проводиться обробка щілин та тріщин. На підлозі стяжку ставлять за рівнем та маячками. Після цього встановлюють звукоізоляційні панелі на стелі та стінах.
- Встановлюються акустичні панелі для встановлення в студії звукозапису. Дозволяють зменшувати шуми різного походження.
- Використовується звукоізоляційний акустичний поролон для нейтралізації ударних вібрацій та коливань, що передаються повітрям. Матеріал схожий на рельєфні панельні плити[10].

Звукоізоляція студії повинна бути проведена з високою точністю: необхідно врахувати розмір приміщення, його характеристики, підібрати відповідний матеріал.

2.4. Обладнання студії звукозапису

Головним чином, обладнання студій звукозапису складається з:

- пристроїв, здатних вловлювати звуки (мікрофони, звукознімач);
- пристроїв обробки звуку (мікшери, сигнальні процесори, компресори, комп'ютерні плагіни тощо);
- пристрої для запису звуку (аналогові звукозаписні пристрої, DAT-магнітофони, жорсткі диски);
- пристрої для відтворення звуку (студійні монітори)[35]

Студійні монітори призначені для контролю звуку, що записується. Можуть використовуватися як гучномовні монітори, так і спеціальні навушники. Основна вимога до моніторів – мінімум спотворення, що може вноситись в звук. Монітори не повинні якимось чином маскувати дефекти запису[33].

У новому столітті комп'ютерна техніка загального призначення швидко взяла на себе провідну роль у процесі звукозапису. За допомогою програмного забезпечення, такого як Protools, потужний комп'ютер зі швидким процесором зміг замінити мікшерні пульти, багатодоріжкові магнітофони, синтезатори, семплери та блок ефектів (реверберація, луна, компресія тощо), які були потрібні в студіях звукозапису в 80-90-х років. Комп'ютер, оснащений відповідним чином, називається цифрова звукова робоча станція (DAW) або віртуальна аудіостудія. Популярний софт для звукозапису включає Apple Logic Pro, Pro Tools від Digidesign – майже стандарт для більшості професійних студій; Cubase і Nuendo від Steinberg і MOTU Digital Performer – популярний для запису MIDI музики до фільмів. Інші програмні програми включають Ableton Live, Mixcraft Pro Studio, Sonar Cakewalk, ACID Pro, FL Studio, Adobe Audition, Cockos Reaper, Auto-Tune, Audacity та Ardour.

З 2010-х років віртуальні звукозаписувальні студії все більше залежать від якості апаратури звукозапису, аніж від комп'ютера, на якому вони працюють, тому типове комп'ютерне обладнання високого класу є менш пріоритетним, якщо не задіяно MIDI. У той час як Apple Macintosh використовується для більшості студійних робіт, для Microsoft Windows і Linux є великий вибір програмного забезпечення[36].

В даний час у всіх студіях звукозапису використовуються в основному конденсаторні, стрічкові та динамічні мікрофони. Вони відрізняються своїми частотними та динамічними характеристиками, чутливістю та спрямованістю. Вокальні мікрофони зазвичай конденсаторні або стрічкові побудовані на великій мембрані, мають підвищений динамічний і частотний діапазон і високу чутливість (малий час відгуку). Вони встановлюються на спеціальній гумовій підставці (так званий павук) для виключення попадань будь-яких вібрацій на корпус мікрофона. Між мікрофоном і виконавцем також мають поп-фільтр для захисту мембрани мікрофонів від ударів при різкому видиханні повітря.

Мікрофони будь-якого типу оцінюються за такими характеристиками:

- ЧУТЛИВІСТЬ;
- частотна характеристика чутливості;
- акустична характеристика мікрофона;
- характеристика спрямованості;
- рівень власних шумів мікрофона[12].

Для мікрофонів існують різні типи звукових фільтрів: накладки з поліуретану, поп-фільтри, звукопоглинаючі бокси та капсулі (решітки).

Більшість мікрофонів підключається до звукового обладнання за допомогою дроту. Дротове з'єднання мікрофона із звуковим обладнанням може бути нероз'ємним або роз'ємним. Роз'ємне з'єднання застосовують найчастіше. Довгі роки під час виступів на сцені, застосовувалися саме дротові мікрофони, оскільки вони невибагливі та прості в експлуатації. Професійні мікрофони мають тридротове балансне підключення (роз'єми XLR) для зниження наведень та перешкод. Для роботи конденсаторних мікрофонів звукове обладнання повинне мати режим фантомного живлення.

Також існують складніші пристрої – радіомікрофони(бездротові мікрофони, радіосистеми), які складають конкуренцію дротовим мікрофонам, хоча й не витісняють їх зовсім (вони також застосовуються для виступів на сцені). Усередині такого мікрофона знаходиться радіопередавач, що передає звуки на розташований поблизу радіоприймач (ресивер) через внутрішню антену (у деяких бездротових мікрофонів також зустрічається зовнішня антена; у приймача обов'язково є зовнішня антена). Робоча частота приймача строго відповідає робочій частоті передавача мікрофона (робоча частота вимірюється в мегагерцах (МГц, MHz) і може досягати кількох сотень одиниць – це УКХ-радіозв'язок (або FM; іноді в технічному описі вказано «FM wireless microphone»)[33].

Головна зручність радіомікрофонів полягає в тому, що вони, на відміну від провідних, мають хоч і обмежену потужність передавача, але більшу

свободу пересування. Недоліком є відносно часте розрядження елементів живлення (акумуляторів).

Радіомікрофони бувають як побутового, і професійного призначення. Побутові зазвичай працюють за принципом «plug and play» («включи і працюй») і мають лише налаштування вихідної гучності. У радіосистем професійних серій на ресивері і самому мікрофоні можна встановити бажані налаштування сигналу для кожного конкретного мікрофона (інші назви: калібрування, відбудова), що дозволяє одному ресиверу обслуговувати іноді відразу десять і більше радіомікрофонів, крім того, якість сигналу і звуків, що передаються, у них набагато вищі, ніж у побутових, тому професійні радіомікрофони так добре зарекомендували себе у професіоналів. Також бувають цифрові мікрофонні радіосистеми з тих самих професійних серій.

Найбільш відомими виробниками професійних радіомікрофонів є Sennheiser, Beyerdynamic (Німеччина) та Shure (США).

Вибір інструментальних мікрофонів залежить від конкретних інструментів і іноді від переваг виконавця. Для запису струнних інструментів частіше використовують вузькоспрямовані конденсаторні мікрофони з підвищеною чутливістю на певних частотах передачі особливостей конкретного інструменту.

Ще одним важливим елементом обладнання студії звукозапису є мікшерний пульт. Мікшерний пульт необхідний для зведення сигналу від різних джерел у необхідну для запису кількість каналів, а також для накладання ефектів. Причому сигнал, оброблений в одному каналі мікшера (наприклад, попередньо налаштованому за рівнем сигналу та частотної характеристики канал мікрофона) може каскадно подаватися на інший канал для подальшої обробки[11].

Мікшерний пульт це електронний пристрій, призначений для зведення звукових сигналів: підсумовування декількох джерел в один або більше виходів. Також за допомогою пульта-мікшера здійснюється маршрутизація сигналів. Мікшерний пульт використовують при звукозаписі або концертному

звукопідсиленні. Існують аналогові та цифрові мікшерні пульти, і у кожного з цих видів існують свої прихильники та противники, так як обидва види мають свої очевидні переваги та недоліки. Також мікшерні пульти розрізняються за кількістю входів та виходів. Професійні концертні та студійні мікшерні консолі, як правило, мають не менше 32 входів, більше 6 Аух-шин, потужний еквалайзер на входах, 4 або більше підгруп, а також оснащуються високоточними та довгохідними фейдерами. У свою чергу компактні та бюджетні мікшери мають малу кількість каналів, більш мізерні еквалайзери, і нерідко позбавлені фейдерів (які замінюються звичайними потенціометрами).

Існує окремий клас мікшерних пультив, призначених до роботи ді-джея. Основна відмінність DJ-пульта полягає в меншій кількості вхідних каналів (наприклад, один мікрофонний і два стерео канали), наявність кросфейдера, за допомогою якого ді-джей плавно зводить сигнали вхідних каналів, а також блоку спеціальних звукових ефектів.

Загалом, будь-який мікшерний пульт має секцію входів та секцію виходів. Секція входів складається з певної кількості вхідних каналів (осередків) – монофонічних та стереофонічних. Як правило, кількість вхідних каналів на пультах кратна двом. Вхід кожного моно-каналу зазвичай оформлений двома гніздами: для мікрофона (тип XLR) або лінійного джерела сигналу (TRS або RCA)[6].

Кожен вхідний канал складається з кількох блоків обробки та маршрутизації сигналу. Основні з них:

- Попередній підсилювач із регулюванням чутливості (Gain або Trim), що дозволяє оптимально задати робочий рівень вхідного сигналу.
- Переважна більшість мікшерних пультив мають на вході джерело «фантомного» живлення, яке потрібне при використанні конденсаторних мікрофонів або деяких ді-боксів.

- Багатосмуговий еквайзер, який дозволяє відкоригувати частотну характеристику сигналу. Професійні мікшерні пульти оснащуються напівпараметричним регулюванням смуг, кількість яких може досягати шести.
- Блок маршрутизації вхідного сигналу на додаткові шини (Aux), які можна використовувати для обробки сигналу зовнішнім (або вбудованим) процесором ефектів, або для надсилання його на окрему моніторну лінію. Залежно від конфігурації консолі мікшера, Aux-шин може бути від двох до дванадцяти. Будь-яка Aux-шина може працювати у двох режимах: Pre і Post – вони визначають залежність рівня сигналу у шині від положення фейдера гучності. Таким чином, Aux-шині можна створити індивідуальний мікс (баланс) вхідних джерел.
- Регулятор панорамування, за допомогою якого визначається положення сигналу у звуковій стерео картині.
- Фейдер гучності вхідного сигналу, що визначає його рівень у загальному балансі всіх каналів[3].

Входи деяких пултів мікшера оснащуються «точкою розриву» (Insert), яка знаходиться після підсилювача. Дане гніздо є одночасно входом і виходом даного каналу, який можна використовувати для індивідуального підключення будь-якого пристрою обробки сигналу, наприклад компресора.

Секція виходів мікшерного пульта є системою управління та маршрутизації всіх присутніх на пульта виходів. Ця секція може складатися з:

- Фейдерів рівня загального (головного) виходу.
- Осередків підгруп, які є універсальними шинами, що дозволяють об'єднувати вхідні сигнали для певної мети і керувати такою групою одним фейдером, або навіть відправити групу на окремий вихід. Наприклад, можна поєднати всі сигнали ударної установки в одну підгрупу.

- Регуляторів рівня виходу Аух-шин. Крім виходів для Аух-шин, багато мікшерних пультів мають Аух-входи (так зване «повернення»), які, по суті, є додатковими входами. Зазвичай система «посилання-повернення» використовується для обробки сигналу Аух-шини зовнішнім процесором ефектів.
- Додаткових функцій, таких як: загальний еквалайзер, суматор загального стерео-виходу в моно-сигнал, матриця (додатковий набір універсальних шин), блоки прослуховування окремих каналів у навушниках без втручання в основний баланс та багато ІНШОГО.

Мікшери застосовуються у всіх сферах звукового посилення – студії звукозапису, концертному обладнанні, трансляційному обладнанні, радіостанції тощо. Існують пульти мікшера з вбудованими підсилювачами потужності (так звані «активні мікшери»), які підходять для компактних і мобільних звукових комплектів. Деякі професійні студійні та концертні мікшерні консолі оснащуються електронною моторикою всіх регуляторів, що дозволяє керувати ними з комп'ютера, при цьому сама консоль залишається аналоговою, проте їх застосування обмежується досить високою вартістю[23].

На окрему увагу заслуговують цифрові пульти мікшера, основні переваги яких полягають у більш функціональних блоках обробки і маршрутизації, можливості збереження всіх налаштувань в пре-мережі, а також в набагато компактнішому розмірі. Однак оцифрування вхідних сигналів і зворотне перетворення цифрового сигналу на аналоговий призвело до появи великої кількості противників цієї технології. Крім того, на відміну від традиційних мікшерних консолей, де всі функції та органи управління зрозумілі будь-якому звукорежисеру, цифрові мікшери вимагають певного часу на їх вивчення і освоєння.

Інший клас мікшерних пультів складають консолі для мовних студій радіостанцій. Дані мікшери, як правило, оснащуються високоякісними та

наднадійними компонентами та фейдерами, а також так званими «телефонними гібридами», які є коміркою, призначеною для узгодження з телефонною лінією.

РОЗДІЛ III. ПРАКТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЗВУКОРЕЖИСЕРА ПІД ЧАС ЗАПИСУ ВОКАЛЬНИХ МУЗИЧНИХ КОМПОЗИЦІЙ У СТИЛІ ХІП-ХОП

3.1. Запис вокалу та інструментів

Вокал – це найголовніша частина будь-якої композиції у будь-якому стилі музики. У пісні може бути відмінний риф або неймовірно гарна мелодія, але поганий вокал може зіпсувати все враження від музичної композиції. Тому запис вокалу є складним процесом як з технічної, так і з творчої точки зору.

Звукорежисеру потрібно правильно підібрати обладнання та максимально точно перенести манеру виконання вокаліста на запис. Виконавець же, в свою чергу має ідеально виконати свою партію з усіма технічними нюансами та емоційними відтінками.

Підготовка до запису вокалу починається з вибору правильного обладнання. Правильний вибір визначається передусім стилем та художніми завданнями треку. У студіях звукозапису під кожен композицію підбирають та спеціальним чином розставляють мікрофони.

Отже, спочатку потрібно вибрати тип мікрофона.

За принципом дії мікрофони поділяються на 3 види:

- динамічні;
- стрічкові (за принципом дії схожі на динамічні);
- конденсаторні[6].

Вокал зазвичай записують на конденсаторний мікрофон, оскільки він має ширшу діафрагму і передає більше деталей.

Для запису вокалу у жорстких стилях музики використовують динамічні мікрофони.

Також мікрофони розрізняються за просторовими характеристиками.

Ще це називається спрямованістю мікрофона. Є 3 типи спрямованості:

- всебічно спрямований (круговий);
- однобічно спрямований (кардіоїдний, суперкардіоїдний та гіперкардіоїдний);
- двобічно спрямований («вісімка»).

Те, як мікрофон знімає звук залежить від його спрямованості. Наприклад, всебічно спрямований мікрофон знімає весь простір кімнати. Однобічно спрямований знімає лише одну частину та відсікає всі звуки за мікрофоном. Двобічно спрямований знімає тільки простір спереду та ззаду та відсікає все з боків[11].

Нижче наведені діаграми спрямованості для кожного типу мікрофона.

1. Всебічно спрямований мікрофон охоплює простір кімнати повністю.



Рис. 3.1. Діаграма спрямованості всебічно спрямованого мікрофона

2. Кардіоїдний (однобічно спрямований) мікрофон більш чутливий до звуку, що приходить з одного напрямку.



Рис 3.2. Діаграма спрямованості кардіоїдного мікрофона

3. Суперкардіоїдний мікрофон має більш вузьку спрямованість, але захоплює частину звуків за мікрофоном.



Рис 3.3. Діаграма спрямованості суперкардіоїдного мікрофону

4. Гіперкардіоїдний мікрофон має ще вужчий діапазон чутливості спереду і більш розширений ззаду.



Рис 3.4. Діаграма спрямованості гіперкардіоїдного мікрофону

5. Двобічно спряований мікрофон («вісімка») знімає звук спереду та ззаду, але відсікає звуки з боків.



Рис 3.5. Діаграма спрямованості двобічно спрямованого мікрофона

При звукозаписі вокалу музичного матеріалу важливо враховувати ефект близькості.

Ефект близькості – це надмірний вміст низьких частот під час використання мікрофона поблизу джерела звуку. Ефект близькості також може застосовуватись у художніх цілях. Але взагалі звукорежисери намагаються уникнути цього ефекту на записі.

Під час запису вокалу моніторинг завжди повинен йти в навушники. Ідеальним варіантом є використання студійних навушників закритого типу. Наприклад, АKG К-серії. Навушники у процесі звукозапису повинні задовольняти декілька вимог[43]:

- Вокаліст повинен добре чути в навушниках і себе і «мінусівку»;
- Навушники не повинні пропускати звук, який може потрапити на запис.

При звукозаписі вокалу найчастіше можуть виникати наступні проблеми:

1. Хлопки. Деякі приголосні звуки ([б], [п]) називаються «вибуховими», тому що при їх виголошенні виникає потужний потік повітря. В результаті створюється низькочастотний хлопок. На записі він виглядає як кліпуючий пік.

Щоб уникнути хлопків при звукозаписі, потрібно розташовувати мікрофон трохи під кутом до вокаліста і використовувати поп-фільтр.

2. Свист. Іншою не менш поширеною проблемою є свистячі звуки ([з], [с], [щ], [ф]). На звукозаписі вони створюють неприємне високочастотне шипіння. Щоб уникнути цього, використовують поп-фільтр.

Якщо свистячі звуки все ж таки утворилися в процесі звукозапису, то позбутися їх можна за допомогою деесера і компресора.

3. Ефект близькості. Вище вже згадувалося про ефект близькості. Іноді на записі він є необхідним для реалізації художнього задуму автора. Але, щоб не отримати цей ефект випадково, мікрофон потрібно встановлювати хоча б за півметра від виконавця[20].

4. Погана акустика в кімнаті. Будь-які приготування до запису, використання професійного мікрофона та обладнання можуть не дати жодного результату, якщо звукозаписувальна кімната «не звучить». Акустична підготовка приміщення для звукозапису – дуже важливий етап роботи зі звукозапису, що полягає у розставленні басових пасток, використанні на стінах акустичного поролону і використанні при звукозаписі акустичного фільтра.

5. Шуми від ніг. Щоб на чистовий запис не потрапив шум від ніг, підлога встеляється звичайним килимом. Він глушить і тупіт ніг, і придушує вібрацію. Крім того, мікрофони для запису вокалу зазвичай продаються із спеціальним амортизатором. Як амортизатор можна використати шматок поролону підкладений під мікрофон[20].

Цікавих результатів на звукозаписі можна досягти, змінюючи розташування мікрофона щодо вокаліста. Існує декілька варіантів розміщення мікрофона при звукозаписі вокалу:

1. На рівні обличчя. Якщо розмістити мікрофон на одному рівні з обличчям виконавця, то голос на записі звучатиме натурально та з високою вибиткою усіх звуків. Наближаючись до мікрофону, вокаліст може досягти ефекту близькості у потрібних фрагментах пісні.

Істотним недоліком цього способу є підвищена чутливість до свистячих та вибухових приголосних.

2. Дистанційне фронтальне. Якщо віддалитися від мікрофона (на відстань до 1 м), то на записі вийде найбільш природне звучання голосу. Але додається «звук кімнати». Записувати вокал у такий спосіб **найкраще для легкої поп-музики або класичних творів**. Така **техніка не підходить для «фатальних стилів»**. Вокал буде занадто прозорим і втопиться в міксі з переважаними гітарами та барабанами[23].

3. Верхнє становище **над головою**. Якщо розташувати мікрофон трохи вище голови виконавця, то голос на записі звучатиме трохи мерзенно.

Цей спосіб звукозапису використовують, якщо вокалісту притаманні сильні предихання, вибухові та **свистячі приголосні**.

Розташовувати мікрофон над головою найкраще для запису швидких речитативів, коли виконавець не може ідеально контролювати звуки, які вимовляються.

4. Знижене положення мікрофона (біля грудної клітки). Якщо розташувати мікрофон навпроти грудної клітки, то на записі голос звучатиме більш низько та щільно.

Таким чином найкраще записувати народну музику та пісні у найважчих стилях рок-музики.

Процес звукозапису музики в стилі реп та хіп-хоп також має відмінні особливості.

Удар барабана – це ключовий елемент хіп-хопу. Одні біти семплюються, інші створюються драм-машинами. Найбільш широко використовується драм-машина – цеаналог RolandTR-808, який залишався основним обладнання протягом десятиліть. Цифрові семплери, такі як E-mu SP-12 і SP-1200, а також AkaiMPC, також використовувалися для ударних семплів. Інші, тим не менш, є гібридом двох технік, семпльовані частини ударів драм-машини, які разом розташовані в оригінальних патернах. Серія Akai MPC та Ensoniq ASR-10 є опорою для семплювання бітів[29].

Деякі творці бітів та продюсери звукозапису є звукоорежисерами, які створюють власні електронні набори барабаних звуків, наприклад Dr. Dre, Timbaland, DJ Paul & Juicy J, Swizz Beatz, Канье Вест. Деякі звуки драм-машини, такі як коров'ячий дзвіночок 1980-х років TR-808, залишаються історичними елементами хіп-хопу, які продовжують використовуватися в хіп-хопі сьогодні.

Хіп-хоп не просто черпає натхнення із низки семплів, але накладає ці фрагменти на художній об'єкт. Якщо семплювання – це перший рівень естетики хіп-хопу, то те, як частини чи елементи поєднуються один з одним, становить другий рівень. Хіп-хоп підкреслює та привертає увагу до своєї багатшаровості. Естетичний код хіп-хопу не прагне зробити невидимими шари семплів, звуків, посилянь, зображень та метафор. Швидше, він спрямований на створення колажу, в якому відібрані тексти доповнюють та поглиблюють значення пісні для тих, хто може розшифрувати шари значення.

Загалом семплювання – це використання фрагмента чужого музичного запису як частини власного запису. Він був невід'ємною частиною виробництва хіп-хопу з його заснування. У хіп-хопі цей термін описує техніку об'єднання чи копіювання частин інших пісень та перетворення чи переробки цих частин у пов'язані музичні патерни, або ж «петлі». Вперше ця техніка була повністю досліджена у 1982 році Африкою Бамбаатою на стрічці «Soulsonic Force Planet Rock», в якій було відібрано частини танцювального номера «Kraftwerk» і яка отримала широке визнання публіки. Цю тенденцію було продовжено в 1986 році: тодішній Def Jam продюсер Рік Рубін використав Black Sabbath і Led Zeppelin при створенні «Beastie Boys», а наступного року реп-дует Ерік Б. і Ракім популяризували «Джеймс Браун семпли» у своєму альбомі «Опла»[43].

Техніка набула обертів, коли у 1988 році Дре почав використовувати семплювання в хіп-хопі, при випуску альбому «N.W.A Straight Outta Compton», знаковий у жанрі гангста-репу.

Оскільки процес звукозапису хіп-хопу обертається навколо семплювання, семплер/секвенсор і комбінований пристрій, такий як лінія грав-боксів Akai MPC, зазвичай є центральним елементом студії звукозапису хіп-хопу. Хоча сьогодні вони в основному замінені на цифрові звукові робочі станції (DAW), класичні моделі, такі як E-mu Systems SP-1200, Akai MPC60, Akai MPC3000 або Ensoniq ASR-10, все ще застосовуються у сучасних студіях звукозапису через організацію їх робочого процесу і звукові характеристики.

Найбільш широко використовуються в хіп-хопі програвачі серії Panasonic Technics. Це були перші програвачі з прямим приводом, в яких не використовувалися ремені, а замість цього використовувався двигун безпосереднього приводу диска, на якому лежить вінілова пластинка. Technics SL-1100 був прийнятий ранніми виконавцями хіп-хопу в 1970-х роках завдяки його потужному двигуну, довговічності та точності відтворення. Родоначальником тернтаблізму був DJ Kool Herc. Він представив вертушки з ямайської даб-музики, а також розробив нові методи, що стали можливими завдяки технології вертушок із прямим приводом Technics SL-1100, яку він використовував для першої звукової системи. Розроблена ним фірмова техніка полягала у відтворенні двох копій одного і того ж запису на двох вертушках по черзі, щоб розширити улюблену секцію b-dancers, перемикаючись між ними так, щоб петля переривала ритмічний ритм[4].

Найбільш впливовим програвачем став Technics SL-1200. Він був прийнятий нью-йоркськими хіп-хоп ді-джеями, такими як Grand Wizard Theodore та Afrika Bambaataa у 1970-х роках. Експериментуючи з деками SL-1200, вони розробили техніку дряпання, коли виявили, що двигун продовжить обертатися з правильними об/хв, навіть якщо ді-джей похитуватиме пластинку вперед-назад на пластині. З тих пір тернтаблізм широко поширився в хіп-хоп культурі, і SL-1200 залишався програвачем в ді-

джейській культурі, що найбільш широко використовується і останніми десятиліттями[9].

Синтезатори також часто використовуються під час звукозапису хіп-хоп музики. Вони використовуються для створення мелодій, басових ліній як ударних «ударів», для акордів і для синтезу звуку, для створення нових звукових текстур. Використання синтезаторів було популяризовано Dr. Dre в епоху G-Funk. У 2000-х використовувати синтезатори продовжували Джим Джонсін, Cool and Dre, Lil Jon, Скотт Сторч і Neptunes. Часто у приміщеннях для запису із обмеженим простором, застосовують віртуальні інструменти замість апаратних синтезаторів. У сучасності віртуальні інструменти стають все більш поширеними у високобюджетних студіях звукозапису.

У звукозаписі хіп-хоп музики багатодоріжковий рекордер є стандартний для запису. Цифрові магнітофони ADAT стали стандартом у 1990-х роках, але пізніше в основному були замінені цифровими аудіо робочими станціями або DAW, такими як Apple Logic, Avid Pro Tools та Steinberg Nuendo та Cubase. DAW дозволяють проводити більш складне редагування і необмежують кількість треків, а також мають ряд вбудованих ефектів. Це дозволяє авторам пісень та композиторам створювати музику без витрат на велику комерційну студію.

Як правило, професійні звукорежисери обирають конденсаторний мікрофон для студійного запису хіп-хоп музики, в основному через їх широкий діапазон частот і високу якість. Первинною альтернативою дорогому конденсаторному мікрофону є динамічний мікрофон, який найчастіше використовується на живих виступах через його довговічність. Основні недоліки конденсаторних мікрофонів – їх вартість і недовговічність. Крім того, більшість конденсаторних мікрофонів потребують фантомного живлення, на відміну від динамічних мікрофонів. І навпаки, недоліки динамічних мікрофонів полягають у тому, що вони зазвичай не мають широкого спектру, властивого конденсаторним мікрофонам і їх частотні характеристики не такі однорідні.

При звукозаписі хіп-хоп музики зазвичай використовується Neumann U-87 для запису вокалу, оскільки він надає гладкого блиску вокалу, в особливості жіночому. Але на сьогодні багато продюсерів цього музичного жанру використовують ламповий мікрофон Sony C-800, старовинні мікрофони та високоякісні стрічкові мікрофони, налаштовані на «великий» вокальний вираз. Багато класичних для хіп-хоп культурикомпозицій були записані за допомогою найпростішого устаткування, що у багатьох випадках сприяло чистій якості звуку та чарівності музики.

DAW та програмні секвенсори використовуються у сучасному звукозаписі музики хіп-хоп, оскільки програмні продукти є дешевшими, їх можна з легкістю розширювати і вони не потребують багато місця для роботи, аніж їх апаратні аналоги. Успіх цих DAW викликав потік нових напівпрофесійних бітмейкерів, які ліцензують свої біти або інструментальні партії переважно на цифрових ринках для реп-виконавців з усього світу, і спричинив створення нової ніші на ринку. Деякі бітмейкери виступають проти повної залежності від DAW та програмного забезпечення, посиляючись на нижчу загальну якість, та відсутність ідентичності у комп'ютерних бітах. Програмне забезпечення для секвенування часто піддається критиці з боку слухачів-пуристів та традиційних продюсерів за те, що за допомогою нього виробляється плаский, надмірно чистий, надмірно стислий і менш людський звук, оскільки все це генерується комп'ютером[11].

Живі інструменти не дуже широко поширені в хіп-хопі, але використовуються рядом виконавців і широко використовуються в жанрах ф'южн, заснованих на хіп-хопі, таких як, наприклад «реп-рок». До того, як семплери та синтезатори стали важливою частиною хіп-хоп-виробництва, хіти раннього хіп-хопу, такі як «Rapper's Delight» (The Sugarhill Gang) і «The Breaks» (Kurtis Blow) були записані з живими студійними групами. Протягом 1980-х років «Stetsasonic» був піонером живого хіп-хоп гурту. Хіп-хоп з живими інструментами знову набув популярності в кінці 1990-х і початку

2000-х з роботами The Goats, The Coup, The Roots, Mello-D і Rados, Common, DJ Quik, UGK і OutKast та інші.

Протягом усієї історії ударна установка для хіп-хопу набула безліч особливостей. Це інструмент, який робить джаз «свінгом» та рок-н-рол «роком». З настанням нової ери поп-музики в останні десятиліття легко припустити, що ударна установка була замінена електронними звуками, виробленими звукорежисером. Насправді, ударна установка є причиною створення цих електронних бітів, і живі барабанщики роблять набагато більший внесок у сучасний хіп-хоп.

Інструментальний хіп-хоп – це хіп-хоп музика без вокалу. Хіп-хоп, як правило, складається з двох елементів: інструментального треку («біт») та вокального треку («реп»). Художник, що створює біт, – це продюсер (або бітмейкер), а той, хто створює реп, – MC. У цьому форматі реп майже завжди є основним напрямком пісні, забезпечуючи більшу частину складності та варіативності в порівнянні з бітом, що в основному повторюється.

Інструментальний хіп-хоп – це музика у стилі хіп-хоп без репу MC. Цей формат дає продюсеру можливість створювати складніші, деталізовані та різноманітні інструментальні композиції. Мотиви жанру можуть використовуватись в різних музичних стилях та напрямках і бути об'єктом дослідження у різних піджанрах, оскільки інструменти не забезпечують стійкий ритм для MC.

3.2. Зведення музичного матеріалу

Зведення або мікшування – стадія створення з окремих записаних треків кінцевого запису, наступний після звукозапису етап створення фонограми, що полягає у відборі та редагуванні (іноді реставрації) вихідних записаних треків, об'єднанні їх у єдиний проект та обробці ефектами. Стадія зведення історично виникла у 60-ті роки XX століття із появою багатодоріжкових магнітофонів, що дозволили записувати 8 каналів одночасно. Спочатку

зведення не було окремою стадією процесу створення фонограм, а було складовою частиною звукозапису, оскільки технічні можливості зберігати весь проект були відсутні, і зведення здійснювалося по мірі запису нового матеріалу без можливості повернення до більш ранніх стадій.

При зведенні вокалу з мінусом застосовуються усі необхідні інструменти, що допомагають голосу зазвучати найбільш яскраво та професійно.

В процесі зведення виправляються огріхи виконання, усуваються непотрібні призвуки, надається більш іскристе та соковите звучання, вирівнюється динаміка виконання та додається відчуття простору та польоту голосу.

Навіть якщо пісня записана в хорошій студії звукозапису і якість вихідного матеріалу висока, так чи інакше, зведення все ж таки є необхідним, оскільки і найбільш професійні виконання не обходяться без обробки голосу. За допомогою зведення усуваються дефекти не дотягування або не потрапляння в ритм, для отримання ідеального запису. Окрім того, сухий, необроблений вокал не звучить таким, як його чують слухачі у кінцевому варіанті. При зведенні проводиться робота над щільністю і барвистістю тембрів, створенням простору і обсягу. Не лише вокал, а й мінусівка також піддається відповідній обробці[38].

В результаті зведення цілісна пісня стає набагато більш щільною, соковитішою, об'ємнішою та якіснішою, що дозволяє їй технічно відповідати всім вимогам до публікації в мережі, на радіо та телебаченні.

В першу чергу, проводиться редакція звукового матеріалу, яка включає відбір дублів, тональну корекцію (усунення фальші або по-іншому – тюнінг) і ритмічну корекцію (непопадання в ритм) вокалу або інструментів.

Коли монтаж аудіо-матеріалу завершений, звукорежисер починає безпосередньо процес міксингу. На цьому етапі між усіма інструментами шикуються необхідний баланс гучності та усуваються дефекти запису, такі як

резонанси, шуми, сторонні звуки тощо. Також проводиться робота над динамікою, частотним балансом, шириною і глибиною треку.

Усе це стосується технічної частини зведення. Крім технічної, є також творча частина, метою якої є надання нестандартного, цікавого і сучасного звучання вокалу або інструментів.

А по завершенні зведення, проводиться мастеринг – завершальніштрихи над загальним міксом, як правило, не дуже явні, але такі що накладають потрібний ефект.

Найбільш поширеною проблемою молодих виконавців, з якою стикається кожен міксинг-інженер при зведенні репу та хіп-хопу – це перетиснутий, а інколи і хриплячий вокал. Схоже, що бажаючи досягти гучності виконавці готові пожертвувати розбірливістю текстів. Тому, основне, що необхідно відкалібрувати – це рівень звуку запису, щоб на першому етапі вийшов правильно записаний матеріал. Краще тихий голос, який буде можливість підтягнути, ніж стислий і зрізаний вокал, що хрипить. Друге: при піднятті балансу лімітером (при майстерингу) інженер звертає увагу на показники аналізаторів. Залежно від аранжування трек можна просто підігнати під будь-яку бажану гучність[20].

Часта помилка при наповненні простором – надто багато реверберації. Так, вокал просочений приміщенням вважався прийнятним для реп-балад 60-х років, проте на сьогодні неприйнятно коли слова нерозбірливі та розмиті. За бажання можливо підмішати ревер, проте роблять це акуратно і за допомогою AUX-посилань, які можна обробити окремо. Метою реп-вокалу, як правило є донесення змісту текстів, це має бути жорсткий і чіткий голос «в лоб».

Інший фактор, що спричиняє проблеми сприйняття виконання – це кілька шарів, які розкидаються за лівим і правим каналом. Якщо на кожен шар підмішати реверберацію і до цього зробити це приблизно в одному балансі (оскільки всі бажають чіткості кожної партії вокалу) можна отримати грубий і неприємний звук.

Хороший спосіб привернути увагу до певних слів, які несуть відповідний сенс – це змінити їх у тональності. Наприклад, якщо є лише одна доріжка і потрібно зробити з неї варіацію, можна виділити слово (або фразу) і знизити її. Крім цього, використовується ефект стрічки, старого магнітофона та інші фільтри. Для цього застосовуються такі плагіни: iZotope Vinyl, kHs Tape Stop або Avid Vari-Fi.

Слід зазначити, що «Pitch-ефект» часто застосовується у новій школі репу. У класичному олдскульному репі його теж можна зустріти, але рідко.

Ефект «заїкання» включає деяку спеціальну обробку (як частотну, так і панорамну) і підводить до основного голосу. Наприклад, працюючи над вокальною фразою, яка починається зі слова Sky, можна взяти невелику частину слова, наприклад літеру "S" і продублювати її у вигляді "S-S-Sky" або "S-SS-Sky". Можна використовувати і будь-який інший вираз. Сам прийом є своєрідним і залежить від самого треку, що обробляється[38].

Обов'язковою у своєму роді є затримка вокалу. Якщо ритмактивний, то не варто застосовувати моно-ефект. Він нашаровуватиметься на основну партію і створює бруд. Якщо ритм стабільний і є необхідність підкреслити слово – на ньому можна застосувати «delay» і вийде цікавий ефект.

Якщо в пісні є приспів, то на нього можна підмішати «ping-pong delay», який додає у приспіві атмосфери.

Перед тим, як зводити реп вокал, здебільшого його потрібно підчистити. Основна причина цього – вокал часто записується далеко не в ідеальних приміщеннях. Друга причина полягає в тому, що вокал часто записаний надто голосно. Це категорично неправильно, особливо в еру 24-бітного кодування звуку.

Іноді достатньо грубої чистки вокалу, особливо коли можливості інженера обмежені. Якщо вокал був записаний занадто голосно, тобто з кліпами, для обробки ідеально підійдуть програми з усунення спотворень, наприклад, iZotope, Rx, De-Clipper. До того ж, спотворення зазвичай

сконцентровані на певній частоті, тому з ними можна впоратися навіть еквалайзером.

Вокал, які записувався в кімнаті з сильною реверберацією, обробляється легким гейтом, і обережним застосуванням еквалайзера, що також може придушити звучання кімнати. Або ж у такому разі можна спробувати використати програми типу SPL De-Verb. Інший шлях полягає в тому, щоб зводити трек таким чином, що природна реверберація вокалу буде доречна в ньому і здаватиметься навмисною.

Проблема вокалу, записаного у куті кімнати, це гребінчастий фільтр. Є один прийом, що послаблює гребінчасту фільтрацію. Якщо вокал записаний дублем, потрібно підняти або опустити трохи pitch дубля. Це змінить смуги частот, які були відфільтровані і коли дубль зведеться з основним вокалом, ці частоти не пропадуть із спектру. Гребінчаста фільтрація, як і раніше, буде присутня у вокалі, але на слух буде менш очевидно[43].

Важливу роль відіграє відновлення балансу. Вкрай важливим є визначення взаємозв'язку між вокалом та іншими інструментами у цьому частотному діапазоні. Для хіп-хопу характерним є взаємовідношення вокалу і барабанів, і в першу чергу – робочого барабана. Усадження в мікс вокалу, і робочого барабану, таким чином, щоб вони не заважали один одному, швидко і просто узгодить усадження решти інструментів на свої місця.

У зведенні реп вокалу майже не використовуються ревербератори. Для цього є такі основні причини:

- Реп вокал набагато динамічніший і в ньому набагато важливіша ритмічна складова, ніж у співучому вокалі, а реверберація може змастити ритміку та артикуляцію.
- Ідея хіп-хопу полягає в тому, щоб голос домінував над мінусом і «бив в обличчя», а ревербератор має властивість занурювати вокал у стерео мікс.

Проте вокалам не завадить додати трохи простору, або «повітря». Сенс полягає у тому, що простір навколо голосу робить його більш живим та

яскравим. І для цього можна використати дуже короткий, широкий, тихий ревербератор. Також відмінним ходом буде накладення на вокал дилею (луни), але щоб затримка звучала на задньому плані, і більшу частину високочастотного діапазону варто зрізати. Це створить відчуття глибокого тривимірного простору, який контрастуватиме з основним вокалом і за рахунок цього вокал ще більше вийде на перший план. Зрештою, якщо у записі вокалу відсутнє «звучання кімнати», то додавання доріжки з натуральної реверберації може дати дуже сухий вокал із відчуттям «повітря» навколо нього. Компресія з дуже швидкою атакою і відносно швидким часом відновлення, і підняття високих частот також можуть додати голосу повітря[20].

Додання невеликої компресії не заважить вокалу, для того щоб краще посадити його в мікс. Але основною помилкою, якої тут можна припускати, є при зведенні хіп-хоп вокалу, це надмірна компресія. Великий рівень компресії має сенс лише у тих міксах, де безліч інструментів виборюють звуковий простір. Відомості про реперів, чий вокал проходив обробку 4 компресорами, швидше за все свідчать про те, що мінус звучав дуже щільно і сильна компресія вокалу просто необхідна, щоб прорізати такий мікс. Або це стилістичний вибір звукоінженера – зробити вокал «хрустким».

Вкрай важливо визначитися, які частоти в міксі відфільтрувати, щоб допомогти вокалу прорізати мікс. Наприклад, більшість звукоінженерів застосовують високочастотний фільтр до всіх доріжок, окрім бас бочки та безпосередньо басу. Це очищає місце для низькочастотних інструментів. Однак часто упускається важливість низькочастотної фільтрації. Синтезатори, навіть якщо вони синтезують басову лінію, можуть нести багато високочастотних складових, які просто потрібні для того, щоб мікс звучав повноцінно, і навколо вокалу відчувався простір. Тому не зайвим буде застосувати до реп-вокалу декілька низькочастотних фільтрів[11].

Крім того, повертаючись до високочастотній фільтрації, якщо створюється важкостів музиці, не потрібно застосовувати жорстку високочастотну фільтрацію близько 120 Гц. Людський голос, чоловічий та жіночий, резонує аж до 80 Гц (а іноді ще нижче). Варто застосовувати акуратну високочастотну фільтрацію на 70-80 Гц для вокалу, або ж взагалі не потрібно застосовувати до вокалу ВЧ фільтр.

Визначення частотного діапазону для вокалу дуже важливе. Вокал, що звучить тільки на середніх частотах, як у трубці, іноді відмінно звучать у своєму міксі. «Теплий» вокал, зосереджений на низькій середині, теж не є рідкістю. Зазвичай, при досягненні натурального звучання вокалу, з ефектом присутності, позбавляються «горлових» тонів, які знаходяться в діапазоні від 250 до 600 Гц (але він не зводиться на основі чисел, а тільки на основі неодноразового сприйняття на слух). Цей спосіб насамперед підкреслює грудні звуки. Звуки, що формуються в передній частині рота, язика та на зубах, знаходяться десь у районі 2 – 5 кГц.

Отже, класичний трек у стилі хіп-хоп складається з вже готового мініусу, основного голосу та беків. Тобто, перед початком зведення ці три складові вже повинні бути «на моніторі» (в інтерфейсі звукового редактора).

Метою зведення є з'єднання кількох треків (мініусу, голосу та беків) в єдине ціле. Під час цього процесу потрібно правильно відрегулювати такі параметри:

- рівень гучності зведених треків;
- прозорість композиції, тобто щоб кожен елемент запису (не важливо, бочка це чи голос вокаліста) був чітко чутний;
- панорама, тобто, правильне розташування зведених треків (інструментів) один щодо одного, баланс правого та лівого каналів;
- щільність (насиченість) звуку;
- ефекти, необхідні для надання треку неповторності (Delay, Reverb, Echo, Chorus тощо)[35].

По суті, процес зведення – це головним чином робота з голосовими (вокальними) треками. При використанні готового інструмента (мінуса), як правило, його коригування зводиться до налаштування рівня гучності.

1. Усунення сторонніх небажаних шумів (Noise Reduction).

Ця функція (позбавлення запису від шуму) є практично у всіх відомих редакторах, наприклад «Cool Edit pro» (Adobe Audition). У кожній програмі алгоритм усунення шумів індивідуальний. Проте під час запису вокалу потрібно забезпечити максимальний захист від різних джерел шуму.

2. Нормалізація.

Нормалізація – це підвищення загальної гучності записаного вокального треку. Як правило, при записі в акустично невідготовлених приміщеннях цієї процедури не уникнути.

3. Компресія

Це одна з найвідповідальніших процедур обробки голосу. Вона є обов'язковою. Без компресії будь-який, навіть найгеніальніший (з вокальної точки зору) трек, матиме статус «аматорського».

Сенс компресії полягає у процедурі вирівнювання динамічного діапазону запису, що дозволяє підвищити чутність записаного треку без підвищення рівня його гучності.

Ефект цей дуже тонкий. Неправильно зроблена компресія здатна значно погіршити звучання композиції, тому працювати з компресором слід обдуманно, прослуховуючи трек, що обробляється після кожної внесеної зміни.

Основні параметри компресії, що настроюються:

- Threshold – встановлює поріг спрацьовування компресора;
- Gain – відновлює гучність запису до попереднього рівня;
- Ratio – глибина компресії (2:1, 3:1, 4:1... 8:1 тощо);
- Attack – це часовий інтервал, при досягненні якого розпочнеться дія компресора.

Компресор є у всіх звукових редакторах – CoolEdit pro, Adobe Audition, Sony Acid, Sound Forge тощо. Також можна скористатися спеціальними плагінами, наприклад Waves RComp. У кожній із цих програм компресор оснащений безліччю готових пресетів (в тому числі і для обробки вокалу – Vocal), за допомогою яких одним натисканням можна виконати компресію з прийнятним ступенем якості. Спочатку краще користуватися саме готовими пресетами. Інженер повинен добре розбиратись у компресії та її видах параметрах, оскільки без розуміння того, як працює компресор неможливо досягти дійсно якісного звучання треків[11].

4. Еквалізація

Еквалізація – це менш відповідальний етап, під час якого здійснюється частотна корекція вокальних треків. Еквалізація вокалу потрібна задля:

1. Надання вокальної партії природності звучання (оптимізація вокалу для правильного сприйняття його людським слухом);

2. Виправлення будь-якої проблеми, допущеної під час запису: виправлення небажаних свистячих і шиплячих звуків, звуків типу «П»-«Б» тощо;

3. Додавання голосу різноманітних оригінальних ефектів.

Еквалізація вокальних треків має декілька важливих принципів:

1) Як правило, можна обрізати все, що нижче 180 Гц, оскільки, наприклад, середня частота звучання чоловічого голосу лежить в діапазоні 120-130 Гц;

2) Позбутися «П» і «Б» можна шляхом обрізання частот, що лежать нижче 80 Гц;

3) Для того, щоб усунути в звучанні голосу різкість – варто знизити частоти в районі 1000 Гц;

4) Щоб позбутися неприємного «носового» звуку необхідно знизити кілька децибел у районі 1000Гц (1 кГц) і трохи налаштувати центральну частотою;

5) Якщо потрібно посилити у міксі присутність беків треба трохи додати в районі 400 Гц;

6) Якщо ж потрібно навпаки зробити м'якшим звучання бек-вокалу – треба прибрати трохи в районі 3000 Гц (3 кГц);

7) Для того, щоб підкреслити основний вокальний трек, зробити яскравішим його присутність – потрібно підняти частоту в районі 4000-6000 Гц[9].

Слід зазначити, що обробляти голос еквайзером треба дуже і дуже акуратно, потроху змінюючи параметри і, обов'язково прослуховуючи трек, що обробляється після кожної виконаної дії. Також, при обробці вокальних партій еквайзером слід уникати шаблонності, оскільки кожен запис голосу є індивідуальним.

5. Панорамування

Панорама – це стерео розташування всіх елементів пісні (треків) один щодо одного. Відповідно, панорамування – це процес зрівнювання цих елементів з метою створення правильного звукового (акустичного) середовища.

Суть панорамування полягає у налаштуванні балансу правого та лівого каналів так, щоб не було переваг (у правому каналі – багато, а у лівому – мало і, навпаки).

Насамперед, слід зазначити, що треки, які стосуються вокалу, мають бути у моно-режимі. Беки мають звучати тихіше, ніж основний голос вокаліста. Вони в жодному разі не повинні виділятися. Їх мета – посилити ті чи інші фрази основного вокалу.

Основний голос має бути розташований у центрі стерео-панорами, тоді як беки повинні бути розведені каналами (тобто беки слід розташовувати на двох доріжках: першу розвести на правий канал, другу відповідно на лівий) [4].

6. Додавання ефектів

Ефекти, які необхідні для надання треку неповторності: Delay, Reverb, Echo, Chorus тощо. Цей крок не є обов'язковим, але є бажаним. Ефекти додаються відповідно до бачення творців композиції і в тільки в міру, вони мають бути доречними і не створювати нагромадження.

3.3. Мастеринг музичного матеріалу

Мастеринг – це один із найскладніших процесів, що вимагає високої кваліфікації та зовсім іншого підходу, ніж зведення. По суті, це підготовка треку до публікації. Саме поняття мастеринг з'явилося разом із вініловими платівками і включало комплекс заходів для створення майстер диску, з якого виконувався тираж вінілових дисків.

Мастеринг музики – другий та заключний етап технічного доведення. У певному сенсі це просто підганяння звучання під загальноприйняті світові стандарти, які стосуються певного стилю музики. Наприклад, багато лейблів не довіряють майстеринг треку своїм музикантам, а виконують його самі – щоб вся музика, що розміщується в рамках лейблу або радіостанції, мала один характер звучання і жоден трек не вибивався із загального стилю. Друге завдання, яке виконує мастеринг, це забезпечення гарного звучання на будь-якій акустичній системі, навушниках і навіть радіоприймачі.

Перше, що необхідне для майстерингу, це спеціально обладнане та спроектоване приміщення. Студія звукозапису не зовсім підходить, оскільки в студії монітори розміщені над консоллю, а це досить велика поверхня, що відображає і впливає на звучання фонограми. Студія для мастерингу має бути акустично оформленою, без відбиттів, які можуть створювати фазові зрушення між прямим та відбитим сигналом у різних частинах спектру. Друге – це як мінімум два комплекти точної, моніторної акустики, щоб майстеринг-інженер міг перевірити, як різна акустика реагує на майстерний трек. Третє – це добрий слух фахівця. І четверте, необхідні прилади для мастерингу[23].

При мастерингу хіп-хопу інженер шукає відповідь на наступні питання:

1. Які проблеми є у спектральному балансі?
2. Чи є проблеми у музичному балансі?
3. Що потрібно, щоб трек качав?
4. Чи потрібно розширити чи звузити стерео базу?
5. Якого рівня має бути RMS і за рахунок чого це потрібно досягти?

Досвідчений мастеринг-інженер у такому випадку знаходить еталонний трек як референс і відштовхуючись від нього отримує відповіді ці запитання.

Наприклад,

1. Трек звучить каламутніше. Нижня середина та низ менш накачані.
2. У референсі голосу менше, а ударні звучать ближче і пружніше.
3. Референс качає, а трек звучить мляво проти нього.
4. Стере база у референса вужча.
5. Референс RMS – 9db, а трек – 14db.

Аналіз першої відповіді показує, що потрібна частотна корекція, еквалізація. Потрібно освітлити трек, але де саме, на 3,5 кГц, 8 кГц чи 16 кГц? Потрібно збагатити низ на 200 Гц чи 80 Гц? Відповідь можна знайти лише дослідним шляхом, виконуючи корекцію та порівнюючи з референсом. Із другої та третьої відповіді ясно, що у треку не вистачає пампінгу (pumping), і що компресію треба застосовувати з повільною атакою та релізом підібраним за темпом треку. Лімітування теж, швидше за все, буде з повільним релізом. Четверта відповідь однозначно говорить про необхідність звузити стерео базу. Широкі фонограми звучать гірше та прокачують погано. Ну і п'ята відповідь показує, що трек потрібно лімітувати[23].

Для усунення зазначених проблем, знадобиться обрізний фільтр нижче 30 або 40 Гц, щоб прибрати небажаний інфрониз, не відтворюваний акустикою, EQ на п'ять або шість смуг, Stereo Imager, Multiband Compressor, Exiter (опціонально) і Limiter.

EQ 5 Band. Обрізний фільтр можна поєднати з еквалайзером і він може бути першою смугою. Еквалізуючи фонограму треба враховувати, що для того щоб досягти щільності, щоб фонограма звучала голосно і наполегливо,

потрібно звузити її по діапазону ближче до середини. Мастеринг-інженери знають цей прийом і часто ним користуються. Як правило, гучні і накачані фонограми сильно ослаблені в діапазонах вище 7-10 кГц і нижче 60 Гц особливо. У той самий час істотний підйом у діапазоні від 2х до 4-5 кГц (у кожному разі частоту треба вибирати експериментально), додасть треку яскравості чи наглуватості. Еквалізуючи, орієнтуються на референсний трек.

Stereo Imager: Звуження стерео бази призведе до збільшення щільності та напористості, і відповідно до збільшення суб'єктивної гучності фонограми, розширення – навпаки, розмаже фонограму по краях стереобазі, збільшить простір, додасть краси та обсягу. Надмірне розширення стереобазі може змінити локалізацію об'єктів розтягнути іміджі інструментів або реверберації до тилової області, що призведе до поганої моно-сумісності та втрати щільності. Вирішувати, в якому напрямку рухатися потрібно враховуючи особливості композиції та бажаного результату.

Multiband compression. Мультибенд компресори працюють здебільшого із середніми рівнями та середніми планами фонограми, наближуючи їх. При невмілому їх використанні можна змінити розташування інструментів по глибині, так що міксер не дізнається про свою інформацію. Усі середні та далекі плани можуть стати ближніми. У той же час акуратне використання Мультибенду дасть необхідного «гелю» і з'єднає всі частини докупі. Працюючи з рівнями до – 10-15Дб у кількох смугах, мультибенд-компресори згладжують динаміку фонограми. Часи атаки і релізу зазвичай вибираються не швидкими і підбираються на слух, залежно від темпу треку. Правильно підібрані атака та реліз створюють ефект пампінгу (pumping), коли компресор «дихає» разом із темпом треку і розгойдує його.

Exciter. Ексайтери, як і субгармонайзери, застосовуються на мастерингу опціонально, залежно від ситуації або референсного треку, у разі якщо робиться майстеринг на основі референсу. Застосування ексайтера може посріблити верх фонограми. Треба пам'ятати, що ексайтер – це динамічний

прилад та коректне застосування його, може надати бажаної гостроти до атак хету, тарілок та голосу.

Limitер.«Brickwall» лімітер може «вбити» всю динаміку треку, перемішати всі плани та перспективу фонограми, перетворивши її у рівну «ковбасу» від першого до останнього такту, що можна бачити як правило, у фонограмах з рівнем RMS -6db. Угонитві за гучністю, варто будьте розсудливим. Лімітери, на відміну від мультибенду компресії, працюють з піковими рівнями до -3-4 дБ. Лімітер же являє собою окремий випадок для компресора, коли ступінь стиснення дорівнює нескінченності. Тобто, ніякі сигнали не перевищують порогового значення. Компресор не змінює форму хвилі, а працює з огинаючої. Лімітер навпаки, змінює форму хвилі і робить це так само як дистощн, вносячи нелінійні спотворення у вихідний сигнал. Сміливою ідеєю є постановка дістощна на фінальну фонограму. Якщо лімітер працює як дистощн, ми не чуємо спотворень, оскільки вони короткочасні і слух їх не вловлює. У поп, рок та танцювальній музиці піки (-3-5 дБ) створюють винятково ударні інструменти. Тривалість такого піку не перевищує 10-15 мк/сек. Саме це властивість дозволяє використовувати лімітер. В такому випадку просто зрізаються піки, нелінійні спотворення вухо не вловлює, тому що вони короткочасні. Поставивши лімітер на оперну арію, -3-5 дБ можна отримати повний набір нелінійних спотворень на всіх вокальних нотах близьких до форте. Те саме буде, якщо поріг лімітування буде нижче -5 дБ від пікового рівня. Атака у лімітера завжди прагне нуля або дорівнює нулю, якщо це цифровий лімітер. Чим швидший реліз і чим нижчий поріг, тим більше нелінійних спотворень і тим рівнішою буде «ковбаса». Якщо реліз прагне до нуля, лімітер відразу відновлюється після кожного піку. Ударні йдуть углиб міксу і RMS зростає. Якщо реліз працює у темпі треку, лімітер починає «дихати», з'являється пампінг, але RMS падає.

Найважливіше завдання мастерингу – робота над максимальною гучністю за різними метричними системами: RMS, LUFS, True Peak та інші. Відповідність цим стандартам обов'язкова, якщо трек претендує на широку

ротацію. Наприклад, вся музика та інший звук, який можна почути по телевізору або радіо, лімітується на рівні -23 LUFS або -1 True Peak - такі значення були встановлені для того, щоб припинити так звану «війну гучностей» або «loudness war», яка часто призводить до кліпінгу у слухача та високого навантаження на мовне обладнання радіостанцій та стрімінгових сервісів в Інтернеті.

Крім технічних проблем під час мовлення, які може викликати улюблена багатьма новачкам компресія «під нуль», війна гучностей шкодить музиці загалом. Коли слухач включає добірку треків у певному стилі, йому не хочеться, щоб раптово в середині прослуховування загравав помітно гучніший трек, ніж були до цього. Це, як мінімум, шокує слухача і відіб'є бажання слухати музику в цьому стилі, а як максимум спалить йому акустичну систему, підсилювачі та травмує слух.

Друге – перевірка моно-сумісності та робота зі спектром. Як було сказано раніше, хороше зведення і мастеринг музики має бути таким, щоб отриманий матеріал, можна було прослуховувати на будь-якому звукостворюючому обладнанні. Це може бути дорога стерео-система в домашньому кінотеатрі, навушники від смартфона або звичайне радіо в автомобілі.

Мастеринг звуку може виконувати і мистецькі завдання. Часто за допомогою STEM-мастерингу відбувається фінальне доведення треку, яке працює не на технічні параметри звучання, а на художні: щільність низьких частот, ширина та прозорість стерео на середині та верхах, різкість динамічних переходів та інше.

Відтак, основні цілі мастерингу чітко визначені:

- По перше, весь альбом має сприйматися як єдине ціле, навіть слухаючи треки у випадковому порядку, людина не повинна відчувати потреби взяти до рук пульт CD плеєра. Це сприйняття відноситься як до гучності, так і до звучання загалом.

- По-друге, найкраще відтворення на різних аудіосистемах. Музика має добре звучати в будь-яких акустичних умовах.
- По-третє, сумно бути очевидцем модної зараз гонки за найвищою гучністю. Щоб уникнути неприємних наслідків цієї тенденції, найбільша можлива гучність повинна бути досягнута без погіршення динаміки та звучання. Це можна визначити за допомогою відповідного a/b порівняння кінцевої версії з необробленим оригіналом. В ідеалі, при такому порівнянні оброблений варіант має звучати краще через свою високу щільність.
- По-четверте, технічно досконале PQ кодування та вимірювання рівня, з обов'язковим запасом, який дорівнює значенню -0,3 децибела.

Якщо пробігтися цими етапами процесу створення музики, стає очевидно, що у кожній стадії можна виявити різні характерні аспекти.

На сеансі запису звукорежисер приділяє увагу звучанню кожного інструмента. На етапі зведення закладаються основи естетичного звучання треку та просторового розташування інструментів, приділяється увага кожному незначному елементу міксу та знаходиться потрібне місце для нього.

Мастеринг інженер слухає цілісну картину міксу, його не цікавить качають ударні, чи не качають. Музичний зміст відіграє тут другорядну роль, оскільки його вже не змінити, тому у процесі мастерингу концентруються на досягненні потрібного звучання музичної композиції.

ВИСНОВКИ

Отже, хіп-хоп є танцювальним і музичним напрямком молодіжної культури. На початку 20 століття хіп-хоп мав яскраво виражену соціальну орієнтацію в творчості: висловлював протест проти несправедливості, панування грошей, корупції. Потім, хіп-хоп поступово стає модною, а значить, і комерційною течією. Проте, в середовищі хіп-хопу і зараз є багато виконавців, які дотримуються первісної, опозиційної до влади лінії в творчості.

Хіп-хоп культура в Україні з'являється на початку 90-х років і породжує велику кількість молодих музикантів. Історія хіп-хопу в Україні починається в кращих традиціях чорних кварталів у США, організація студій в підвалі та проведення танцювальних і реп-батлів у клубах. На сьогоднішній день український хіп-хоп, є поняттям набагато глибшим ніж мистецтво вулиці. Сьогодні хіп-хоп є повноцінним пластом української культури. В середині 90-х років відбувається бурхливий розвиток хіп-хопу у містах Київ, Донецьк і Харків.

Хіп-хоп культура, є складним соціокультурним феноменом, що поєднує в собі різні мистецькі напрями – музичне, хореографічне, образотворче мистецтво, що проявляються згідно із своєю філософією, що склалася в процесі історичного розвитку суспільства в різних країнах.

Історія хіп-хопу зароджувалася в кінці 60-х років 20-го століття і продовжує розвиватися до сьогоднішнього дня. Те, що почалося більше 30 років тому, втілюється в власний рух і культуру. Хіп-хоп культура виникла в Нью-Йорку в умовах негрівських і латинських гетто. Вулична культура існувала споконвіку у всіх країнах. Але у США, де є гетто, вона мала особливу ізоляцію від суспільства. І ось вона виплеснулася на вулиці білих кварталів, а потім в маси – шоу-бізнес, дискотеки, кінематограф.

З моменту зародження і розвитку хіп-хопу, немає ніяких ознак спаду цієї культури. І дивлячись вперед, можна з точністю сказати, що майбутнє цієї культури світле, так як багато сторінок в історії хіп-хопу ще не написані. На сьогодні хіп-хоп – це наймодніший і популярний тренд молодіжної культури. Цей стиль увібрав в себе вуличну філософію афроамериканців, елементи фанку, брейку, джазу. Хіп-хоп – це символ сучасної молодіжної культури, який завжди буде залишатися актуальним. Енергія, емоції, пристрась, натхнення і свобода – ось що цінує молодь третього тисячоліття. Таким чином, хіп-хоп – є відмінною можливістю висловити свої емоції, почуття і прагнення.

В даний час хіп-хоп є одним з найбільш комерційно успішних видів сучасної розважальної музики і стилістично представлений безліччю напрямів усередині жанру. Хіп-хоп став першою музикою, якнайповніше і самобутньо втілила ідеологію сучасної афроамериканської культури. Ця ідеологія була побудована на антагонізмі американської білої англосаксонської культури.

Музика хіп-хопу складається з двох основних елементів: репу (ритмічного речитативу з чітко позначеними римами) і ритму, що задається ді-джеєм; і в той же час зустрічаються композиції і без якогось із двох цих елементів. У завдання одного або декількох ді-джеїв входить програмування ритму на драм-машині, семплювання (використання фрагментів чужих композицій, особливо партій басу і синтезаторів), маніпуляції з вініловими пластинками і іноді «біт-боксинг».

Як правило сучасна студія звукозапису включає кімнати звукорежисера, кімнати для запису, музичних інструментів, і в окремих випадках – кімнату прослуховування, іноді також виділяють окреме приміщення під апаратну, де може встановлюватися громіздка і галаслива апаратура. До приміщень, де проводиться безпосередньо звукозапис і контроль матеріалу, що записується, висуваються спеціальні вимоги: звукоізоляція та звукопоглинання.

Звукопоглинання досягається за рахунок кріплення спеціальних звукопоглинаючих матеріалів на стіни і стелю. Звукоізоляції досягають за рахунок спеціальної конструкції стін студії. Їх потовщують і створюють декілька стін, які розділені вузькими проміжками, у які засипається пісок чи інші матеріали, здатні поглинути енергію звукової хвилі. Створення сприятливих акустичних умов на студії звукозапису дозволяє досягти створення якісного контенту. Шумоізоляція позбавляє від проникнення зайвих звуків ззовні. Завдяки звукоізоляції для студії звукозапису усуваються проблеми коливання звуків, вібрації та внутрішніх шумів, що відбиваються від стін, стель та підлоги.

Основне обладнання студії звукозапису включає пристроїв, обладнання що вловлює звуки (мікрофони, звукознімач); пристрої для обробки звуку (мікшери, сигнальні процесори, компресори, комп'ютерні плагіни тощо); пристрої для запису звуку (аналогові звукозаписні пристрої, DAT-магнітофони, жорсткі диски); а також пристрої для відтворення звуку (студійні монітори).

Особливості процесу запису хіп-хопу у студії звукозапису можуть змінюватись виходячи з потрібних завдань та цілей. Але зазвичай запис вокалу у студії завжди складається з основних стадій. Насамперед, виконавець має добре відрепетирувати свою читку під «мінус». Також це потрібно зробити і на студії, звертаючи увагу на дихання та ритміку мови, і якщо є відхилення – скоригувати ці моменти. У процесі запису можливий є перезапис важких моментів у пісні, перечитування чи переспівування окремих фраз. При цьому слід звертати увагу на характер виконання, манеру, чистоту дикції. Також варто зауважити, що спілкування хіп-хоп виконавця із звукорежисером відбувається через спеціальний режисерський мікрофон. У процесі запису дуже важливо чути зауваження та поради щодо виконання. У середньому запис однієї хіп-хоп композиції займає від 1 до 3 годин, залежно від рівня складності.

Після відповідно звукозапису, режисер розпочинає монтаж наявних вокальних частин. Із багатьох записаних дублів збирається один підсумковий варіант. Потім режисер чистить вокальні доріжки від зайвого клацання, дихання, сторонніх шумів.

Зведення – це перший етап технічного доведення треку, що слідує одразу після написання аранжування та розміщення семплів на тайм-лайні проекту. Завдання цього етапу полягає в тому, щоб усі інструменти треку просто були добре чути та не маскувались один за одним. Професійне зведення та майстеринг передбачає ще й роботу з динамікою інструментів, їх спектром та часовими параметрами, а також обсягом всього міксу.

Пріоритетне завдання зведення – розміщення інструментів в об'ємі та панорування. Музика давно стала стереофонічною, але навіть зараз не всі музиканти використовують величезний потенціал, який дає звична стереобаза. Правильно збудований об'єм повинен створювати ілюзію того, що звук перебуває просто в повітрі, перед слухачем, а інструменти утворюють так звану сцену: займають чітко визначене місце і нікуди не «пливуть» і не змашуються. Особливість «електронних сцен» полягає в тому, що при роботі в DAW параметри об'єму легко модулювати: робити так, щоб протягом звучання треку він змінювався, а разом з ним переміщалися і самі інструменти. Це потужний художній прийом, який доречно застосовувати саме в електронних стилях.

Об'єм будується через застосування ревербераторів із певними пресетами. Вони віддаляють звук на задній план, ставлять його вище або нижче і дозволяють будувати потрібний обсяг.

Крім розміщення в об'ємі, у задачу зведення входить робота з динамікою і спектром інструментів. Наприклад, вирішення вічної проблеми бочки та басу через сайдчейн та еквалізацію, підкреслення певних частотних областей у лідируючих партіях, виділення характерних призвукув у різних інструментах та інше. Зрештою зведення – це створення єдиної звукової картини з розрізнених інструментів, які спочатку звучать плоско і

конфліктують один з одним за частотою і динамікою. Отриманий в процесі зведення мікс, повинен відповідати задуму автора за обсягом, сценою і чіткою партій.

Мастеринг – це другий та заключний етап технічного доведення. У певному сенсі це просто підганяння звучання під загальноприйняті світові стандарти, які стосуються визначеного стилю музики. Друге завдання, яке виконує мастеринг, це забезпечення гарного звучання музичної композиції у різних системах відтворення музики. Мастеринг звуку може виконувати і мистецькі завдання. Часто за допомогою мастерингу відбувається фінальне доведення треку, яке працює не на технічні параметри звучання, а на художні: щільність низьких частот, ширина та прозорість стерео на середині та верхах, різкість динамічних переходів та інше.

Цитати

Цитати

25

1 «Rapper's Delight» (The Sugarhill Gang)

2 «The Breaks» (Kurtis Blow)

3 «Cool Edit pro» (Adobe Audition)

4 «Так можна виділити три основні напрямки: - музичний (реп, фанк, бітбокс); - танцювальний (брейк данс, крамп, вейвінг); - образотворчий (Графіті)»

5 «Бамбаатаа навіть заявляв, що коли вони створювали хіп-хоп культуру, то створювали її, думаючи і сподіваючись, що ця нова ідея буде стояти поруч з поняттями мир, любов, братерство, дружба, єдність, щоб люди могли піти від того негативу, який заповнював вулиці. І незважаючи на те, що негативні речі все ще траплялися, хіп-хоп культура, прогресуючи, грає велику роль у вирішенні конфліктів, а також все більше зміцнює свій позитивний вплив»

6 «у молодіжному середовищі багатьох країн виник яскравий спалах інтересу до найбільш різноманітних її проявів, проте у другій половині 80-х захоплення перейшло в більш спокійне русло»

7 «не має значення, хто слухає музику, репери виправдані тим, що вони точно відображають життя в бідних районах Америки»

8 «слово хіп прийшло з афро американського діалекту і служило для позначення рухливих частин людського тіла. Крім цього, слово хіп вживалося в значенні - придбання знань, удосконалення. Слово хоп означає - стрибок»

9 «молоді люди, проводжаючи свого друга в армію, наспівували в джазовій манері слова хіп-хоп, хіп-хоп, імітуючи при цьому, кроки марширування солдатів. Так і народився ритм нового музичного напрямку. Колеги молодих експериментаторів, артисти диско, глузливо називали їх хіп-хоперами, не підозрюючи, що саме завдяки їм народжується нова молодіжна культура, яка знайде шанувальників у всьому світі»

10 «атрибути одягу в стилі хіп- хоп вважаються широкі штани, кросівки, бейсболки, толстовки з капюшонами. Доповнювали образ різними аксесуарами - масивними ланцюгами, бляхами, напульсниками, широкими шнурками тощо»

11 «вчення про створення реп- музики і ведення радіомовлення. Зазвичай під ним розуміють роботу диск- жокеїв. Однак хіп-хоп диджеї не лише програють вінілові пластинки, касети і диски, хіп-хоп диджеї артистично прикрашають виконання записаної пісні нарізками, міксингом та скретчингом пісні у всіх її записаних форматах»

12 «вчення про ритмічну розмову, поезію та проповідування. Зазвичай називається репом. Послідовники, які його практикують, відомі як MC або репери. MC читає про те, що його оточує, а репер читає про себе самого»

13 «вчення про вуличну каліграфію, малюнки та письмо. Слово графіті пішло від італійського graffio, що значить подряпина. Це напис або малюнок на різноманітних поверхнях, зроблений шляхом розбризкування, шкрябання тощо»

14 «вчення про форму вуличного танцю. Зазвичай зветься брейк-денсом або бі-боїнгом. Зараз включає колись самостійні форми танцю - Up-Rockin, Poppin and Lockin, Jailhouse або Slap-Boxing, Double Dutch, Electric Boogie та Capoeira martial arts. Під брейкінгом також розуміють вільний стиль вуличних танців»

15 «вчення про передачу життєвої мудрості. Переважно представляє собою так звану 13 накопичену мудрість жителів великого міста. Складається з технік, фраз, кодів та термінів, що використовуються для виживання у місті. Включає здатність вголос висловлювати ідеї та міркування, навіть якщо вони не відповідають загальноприйнятим догмам більшості. Вуличне знання - це сукупність знань, накопичених культурою хіп-хопу»

16 «гроші, тачки, секс»

17 «Ми просто розповідаємо про реальне життя в Комptonі»

18 «За всю свою кар'єру я жодного разу не знаходив чогось цікавого на демозаписах, але коли Джиммі слухав цю касету, я сказав: Знайдіть мені його. Зараз же»

19 «вклад виконавців тих часів не можна заперечити або забути - вони принесли хіп- хоп в Україну»

20 «за основу брейк-дансу взяті афро-американський ритм і риси народного танцю в колі, елементи акробатики, афро-бразильської боротьби капоейри, прийоми китайського кунг-фу. На становлення хіп-хоп культури вплинуло масове поширення технічних новинок в області музичного обладнання, перш за все поява вінілових платівок і техніки, що дозволяла їх програвати на вуличних тусовках»

21 «такі команди, як Rock Steady Crew і NewYork City Breakers, вели так звані ритуальні битви, які, будучи зняті на відео, набули широкого поширення в світі і породили хвилю наслідувань серед підлітків. У міру зростання популярності хіп хоп культури вона набуває рис молодіжної моди, стає частиною шоу-бізнесу: брейкери і репери з'являються в комерційних проектах»

22 «не зустрічають опору влади в умовах соціальної аномії та підтримуються демократичною громадськістю, проводяться фестивалі брейк-дансу, зразки брейку з'являється у фільмах»

23 «в хіп-хоп культурі, кінця 60-х років брейк-денс існував ще у вигляді двох самостійних танців - лос-анджелеської пантоміми, що йшла від негритянської традиції, і нью-йоркського акробатичного стилю - нижній брейк латиноамериканського походження, власне breaking»

24 «як танцю і його зростаюче значення як цінності в молодіжному середовищі. У цій частині брейкданс став компенсаторним засобом агресивності підлітків, один з лідерів хіп-хопу Afrika Bambaataa запропонував вуличним молодіжним групам розбиратися не зброєю, а танцями: хто станцював гірше, той програв»

25 «в соціології молоді воно не знайшло більш-менш серйозного відображення, а окремі сторони цього явища представлені в роботах по молодіжних субкультур»