



УДК 130.2:681.841]:781.68

Дьяченко В. В.

Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ У ТВОРЧОСТІ ЗВУКОРЕЖИСЕРА ТА ЇЇ ОЗНАКИ В МУЗИЧНОМУ ЗВУКОЗАПИСІ

Дьяченко В. В. Інтерпретація у творчості звукорежисера та її ознаки в музичному звукозаписі. У статті досліджуються ознаки інтерпретації звукорежисера та узагальнюються технологічні засоби творчої виразності в музичному звукозаписі. Запропоновано гіпотезу щодо творчого внеску звукорежисера в музичний твір, який ним записується, а також позначені основні риси авторської концепції виявлення та аналізу творчотехнологічної інтерпретації акустичної версії музичного твору. Результати дослідження побудовано на вивченні історії, теорії та практики звукорежисури, існування якої побудоване на міжпредметних зв'язках техніки, технології та мистецтва. У дослідженні ми робимо акцент на дуалістичній природі звукорежисури, яка базується на технічних та мистецьких засадах діяльності людини. Ми беремо до уваги факт, що звукорежисер оперує акустичною звуковою інформацією, яка відрізняється від нотного тексту, а основним матеріалом його технології є звук. Отже, звукорежисер є творчим посередником між первинним художнім образом музичного твору в графічній формі у нотах та його кінцевою версією в акустичній формі, яка збережена на носії інформації у вигляді фонограми.

Ключові слова: звук, звукорежисура, інтерпретація, фонокомпозиція.

Дьяченко В. В. Интерпретация в творчестве звукорежиссера и ее признаки в музыкальной звукозаписи. В статье исследуются признаки интерпретации звукорежиссера и обобщаются технологические средства творческой выразительности в музыкальной звукозаписи. Предложена гипотеза о творческом вкладе звукорежиссера в музыкальное произведение, которое им записывается, а также обозначены основные черты авторской концепции выявления и анализа творчотехнологической интерпретации акустической версии музыкального произведения. Результаты исследования построены на изучении истории, теории и практики звукорежиссуры, существование которой основано на межпредметных связях техники, технологии и искусства. В исследовании мы делаем акцент на дуалистической природе звукорежиссуры, которая базируется на технических и художественных принципах деятельности человека. Мы принимаем во внимание факт, что звукорежиссер оперирует акустической звуковой информацией, которая отличается от нотного текста, а основным материалом его технологии является звук. Итак, звукорежиссер является творческим посредником между первичным художественным образом музыкального произведения в графической форме (в нотах) и его конечной версией в акустической форме, которая сохраняется на носителе информации в виде фонограммы.

Ключевые слова: звук, звукорежиссура, интерпретация, фонокомпозиция.

Diachenko V. Sound engineer's creative interpretation and its features in musical sound recording.

Background. The article analyses characteristics of a sound engineer's interpretation and generalizes technological means used for creative expressiveness in musical sound recording. The author hypothesizes that a sound engineer makes his creative contribution to a musical composition when recording it. Moreover, the article suggests main features of the author's conception which enable the detection and analysis of a creative-technological interpretation of an acoustic version of a music composition.

Objectives. The aims of the article are to consider characteristics of a sound engineer's interpretation in an acoustic version of a musical composition and to describe main concepts on detecting and analysis of its creative-technological interpretation.

Methods. To do objective research, the author used general scientific methods, such as the analogue method, the comparative method and the historical analysis. The methods of analogue and comparison ensured defining characteristic features of creative impact of sound-engineering technologies upon an acoustic version of a musical composition which occurs during sound recording. The historical analysis of best practices of sound engineers helped to collect factual material necessary to analyse their creative work and specify technological means of expressiveness which they used during sound recording, mixing, underscoring for concerts, etc.

Results. The research results are built on studying of the history, theory and practice of sound engineering which, in turn, is based on interdisciplinary relationships of technical equipment, technology, and art. The author

Рецензент статті: Каблова Т. Б., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри академічного та естрадного вокалу Київського університету імені Б. Грінченка

Стаття надійшла до редакції 20.07.2017

took it into account and studied works of musicians-theoreticians, namely works by V. Moskalenko and N. Korykhalova on the theory of music and performance interpretation, B. Asafiev's theory of intonation, works on studying of style and genre in music by Ye. Nazaikinsky. The other analysed works are studies on musical aesthetics and composing technologies of the 20th century by T. Kablova, M. Lobanova, Ye. Nazaikinsky, A. Schoenberg, V. Shestakov, and V. Zuckerman. Important works for the sound engineering terminology are various studies of musical style and genre, sound musical technologies and musical-theoretical systems by E. Varèse, J. Cage (music for tape [13]), K. Stockhausen, E. Artemiev, Ye. Nazaikinsky, A. Gorokhov, V. Kholopova and Yu. Kholopov, Ct. Kohoutek, etc. [10]. As for a sound engineer's creative activity and analysis of musical sound records, these topics were studied by such renowned researchers as I. Aldoshina, N. Beliavina, V. Dinov, D. Gibson, P. Ignatov, Yu. Koziurenko, Ph. Newell, V. Papchenko, L. Riazantsev, V. Shlykov, and others.

The author's conception was developed based on several works, namely on the sound image theory of Yu. Shlykov, V. Dinov's visualization of sound (phonography), a similar concept of psycho-acoustic relationships by D. Gibson, and means of artistic expressiveness in creative work by a sound engineer P. Ignatov.

The study is focused on the dual nature of sound engineering which is based on both technical and artistic principles of a man's activity. The author takes into consideration the fact that a sound engineer operates acoustic sound information which differs from a music text, and **sound** is the main element in his technology. Sound vibrations spread in the sound field, which, in turn, lies in a 3D plane. There are primary and secondary sound fields. The latter is formed by means of electro-acoustic oscillators (acoustic systems). A sound engineer operates sound objects and sound elements in the secondary sound field, creating of them a compositional structure-scheme, namely **phonocomposition**. Sound element is a communication code with a number of characteristics. Thus, in a language, the first corresponds to a part of a linguistic syllable.

A sound engineer, by means of sound-recording and mixing, realizes a post-performing secondary interpretation of an acoustic form of a musical composition. However, he uses at that his unique technological processes with their peculiarities and objective laws. A performer interprets a composition from its graphic form into a real temporal-acoustical one based on their artistic concepts and knowledge about the epoch and composer. In contrast to that, a sound engineer during sound-recording and mixing of a sound composition turns not so much to his knowledge about the concept of this music composition, but mainly to sound-forming and timbre structures he has in his memory, which ensure that a musical composition will sound in a certain style (genre).

The challenge of creative tasks during sound-recording of classical music grows in correspondence with the number of performers, namely whether it is sound-recording for one performer, or a duet, a trio, an ensemble or an orchestra. The quantity of sound-technical means can increase respectively to the number of musical instruments in a collective.

In modern music, variation of timbre characteristics of even one instrument may require the usage of larger

technical, technological and time resources, than those during recording a classical music composition.

On comparing sound records of the Berlin Philharmonic Orchestra of the 1950s-1960s conducted by H. Karajan, which were created in the Church of Jesus Christ, Berlin, the author came to several conclusions concerning the arrangement of microphones, spatial and timbre characteristics of the phonocompositions.

The difference between performance and a sound engineer's activity can be shown through the example of a conductor's activity. A conductor, together with performers, creates a classical image of a music composition in an acoustic timbre form. A sound engineer by means of multichannel sound technologies creates, on his own, a collective sound image using certain instrumental and vocal parts, as well as parts of acoustic circumstances in the primary room.

The author states that phonocomposition as a ready solution from a sound engineer has several characteristic features. Thus, the main features which distinguish phonocompositions one from another and characterize creative impact of a sound engineer's activity and interpretation upon the way a music composition sounds are the following. Firstly, it is timbre and subjective intension and diapason. Secondly, spatiality and arrangement of sound objects in a virtual room. Thirdly, it is dynamic diapason and keeping the nuances and hints of performance. Besides, it is a high-quality musical balance among individual instruments, orchestra groups, solo parts and accompaniment. Thus, usage of mixing technology may influence a musical aesthetics (semiotics) of a musical composition, and even change its dramaturgical features comparing to a composer's conception.

Conclusions. The research results account for the conclusion that a sound engineer is a creative mediator between an artistic image of a musical composition and its final version which is saved at a data storage item in an acoustic form as a phonogram. At that, a sound engineer's interpretation is, firstly, mediated through several characteristics, namely the acoustic structure of a musical composition, subjective intension and diapason, dynamic and spatial-timbre characteristics of sound objects. Secondly, it influences semantic, semiotic and intonational systems of a musical composition which make compositional material for its artistic image.

Keywords: sound, sound art, sound reproduction, interpretation, phonocomposition.

Постановка проблеми. Сучасні розробки у сфері комп'ютерного програмного забезпечення, а також звукових програмно-апаратних комплексів надали звукорежисерові нові можливості у сфері творчої діяльності. В умовах існування стабільного взаємозв'язку технічного прогресу та можливостей творчої самореалізації суб'єкта поступово народжуються нові самостійні мистецькі напрями діяльності.

Актуальність творчої діяльності звукорежисера залишається дискусійною попри велику кількість досліджень у цьому напрямі. Однак і досі не проаналізованим є процес творчо-технологічної інтерпретації звукорежисером музичного твору.

Зв'язок із науковими чи практичними завданнями. Робота виконана відповідно до підготовки наукових кадрів Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв згідно з науково-дослідними роботами кафедри сценічного та аудіовізуального мистецтва у межах дисертаційного дослідження «Творча діяльність українських звукорежисерів другої половини ХХ — початку ХХІ ст.: історія, теорія, практика».

Актуальність теми та аналіз останніх досліджень і публікацій. Окреслена автором проблема представлена в науці здебільшого працями спорідненої тематики, актуалізуючись за посередництва міжпредметності: починаючи від теорії музики й виконавської інтерпретації В. Москаленка та Н. Корихалової, теорії інтонації Б. Асаф'єва, роботами із вивчення стилю й жанру в музиці (Є. Назайкінський) і закінчуючи працями з музичної естетики і композиторських технологій ХХ століття Т. Каблової, М. Лобанової, Є. Назайкінського, А. Шенберга, В. Шестакова, В. Цукермана.

Звукові технології та термінологія звукорежисури народились у діяльності та дослідженнях теоретиків, учених і композиторів у галузі електроакустичної музики ХХ ст.: Е. Вареза, Д. Кейджа (music for tape [13]), К. Штокхаузена, Е. Артем'єва та інших. До нашого переліку варто додати дослідження у напрямі стилю і жанру музичного твору, серед яких — праця Є. Назайкінського «Стиль і жанр в музиці» [15], «Музпросвет.ру» А. Горохова [5], роботи в напрямі музично-теоретичних систем В. Холопової, Ю. Холопова, Ц. Когоутека та інших авторів [10; 20]. Щодо творчої діяльності звукорежисера, аналізу музичних звукозаписів, то можна вказати на таких відомих вчених як І. Алдошина, Н. Белявіна, В. Дінов, Д. Гібсон, П. Ігнатов, Ю. Козюренко, Ф. Ньюелл, В. Папченко, Л. Рязанцев, В. Шликов та інші.

Серед дослідників зустрічається багато думок про творчий внесок звукорежисера: так, Є. Назайкінський зауважує, що діяльності останнього властива своя стилістика, подібна до редакторських стилів. «До редакторського стилю приєднуються і стилі звукорежисера, тонмейстера звукозапису. Вони теж безпосередньо виявляються у особливостях “звукового тіла” музичного твору» [15, с. 24]. Це доводить той факт, що Є. Назайкінський визнає внесок, який звукорежисер робить у творчий процес. З цього приводу В. Дінов викладає свою теорію, побудовану на специфічній здатності психічної системи людини візуалізувати у свідомості звук, який сприймається. Отже, дослідник наголошує на репрезентації акустичної картини музичного твору у графічній формі та називає звукозапис фонографією — малюванням звуком [6]. В. Шликов розробив теорію звукового образу, який створює звукорежисер технічними засобами [22], а Д. Гібсон вибудовує свою навчальну програму на аудіовізуальних образах, що пояснюють зв'язок акустичних звукових явищ та їх

психічного слухового сприйняття людиною: не дарма вчений називає книгу і власні навчальні матеріали «Мистецтво мікшування: візуальний посібник зі звукозапису і продюсування» [4]. П. Ігнатов захистив дисертаційне дослідження на тему «Еволюція засобів художньої виразності у творчості звукорежисера», в якому називає звукорежисуру «синтетичним мистецтвом» [8].

Вищезазначені роботи обумовлюють актуальність нашої теми дослідження.

Метою статті є розгляд особливостей процесу інтерпретації звукорежисером акустичної версії музичного твору. Предметом — своєрідність окресленого процесу в контексті професійної діяльності звукорежисера.

Виклад основного матеріалу дослідження. Відомо, що звукорежисер оперує акустичною звуковою інформацією, яка відрізняється від нотного тексту, а основним матеріалом його технології є звук. Звукові коливання поширюються у звуковому полі, а воно, своєю чергою, міститься у тривимірному просторі. *Простір*, як зазначає О. Репченко, це звичайне фізичне явище, так само як і матеріальний об'єкт [17]. А звукове поле, за визначенням М. Сапожкова [1], може бути первинним чи вторинним: первинне формується внаслідок випромінювання звукових коливань акустичними джерелами (музичними інструментами), вторинне — електроакустичним способом (акустичними системами).

Звукорежисер управляє звуковими об'єктами та звуковими елементами у вторинному звуковому полі, з яких складає композиційну структуру-схему — *фонокомпозицію*. Звуковим об'єктом є усвідомлене слухачем матеріальне джерело звукових коливань, що генерує їх у первинному звуковому полі (співак, музичний інструмент, інше акустичне, електронне або віртуальне цифрове джерело звуку).

Звуковим елементом є окрема мінімальна складова частина звукової інформації в акустичній формі. Сам же звукоелемент є комунікативним кодом, що має низку характеристик: у мові звукоелемент відповідає частині мовного складу. У контексті музичного звукоряду акустичний звук є одночасно і порівняльним (предметно-впізнаваним), і інформативним (семіотичним), і естетичним. Впізнаваним звукоелемент роблять слухове відчуття та психічне сприйняття: наприклад, звучить віолончель — людина чує звук, зіставляючи його з предметом на рівні психічних процесів.

Відомо, що мова інформативна, а музичний звук в нотах зафіксований у вигляді символів, музичного тексту. Як зазначає Т. Каблова, «музичний текст втілює закони симетрії розвитку матерії, симетрію законів руху і зростання в природі» [9, с. 73].

Коли музикант інтерпретує текст в акустичну форму, підсумкове звучання складається з окремих акустичних форм звукоелементів, звуків певної висоти, які в музиці називають *тонами*. Наприклад, у разі виконання музикантом гами, ряд звуків,

об'єднаних у фоноформації, є тим самим відомим звукорядом, тільки в акустичній формі.

У разі виконання музичного твору, ряд звуків перетворюється в послідовний ряд фоноформацій, об'єднаних загальним смисловим контекстом, естетичною ідеєю і підпорядкованих одній темброутворювальній закономірності, яка підпадає вольовому та фізичному впливу виконавця. Отже, звуко-смысл, звук як одиниця інформації в нотах перетворюється в акустичну одиницю інформації, акустичний текст, який у контексті музичного твору характеризується інформаційною та естетичною складовими [2].

У музиці семантика мови поступається інтонації Б. Асаф'єва і семіотичним теоріям. Змінюючись під впливом фізичних дій виконавця, акустичні характеристики звуків трансформуються у свідомості слухача в темпоральний семіотико-інтонаційний ряд послідовних звукових об'єднань, фоноформацій, поєднаних у смислові фрази — фонокомплекси. Фоноформації є акустичною формою вертикальних утворень, які зазвичай представлені в графічній формі у нотах (тони, інтервали, акорди в нотному тексті). Фоноформації складаються з простих тонів або складних гармонійних звуків, які, при об'єктивному зображенні звукового сигналу в звукозаписі, мають форму складного періодичного коливання звукової частоти. Об'єктивація звукового сигналу, а саме його вимірювання, зазвичай представлені у вигляді звичайного графіка обвідної амплітудно-частотної характеристики спектра сигналу (за теорією рядів Ж. Фур'є).

Зв'язок суб'єктивних і об'єктивних параметрів звукових сигналів викладено в численних працях, включно із загальновідомими стандартами суб'єктивного аналізу фонограм, які були прийняті в міжнародному суспільстві та представлені в працях Н. Дворко, І. Алдошіної та інших. Серед стандартів, окрім суб'єктивного слухового сприйняття гучності, прозорості та інших параметрів якості звуку, є такі параметри як виконання та аранжування твору. І саме звукорежисер (разом з іншими суб'єктами творчого процесу) є першим слухачем та відповідальною особою за якість остаточного звучання музичного твору, особливостей виконавського процесу, стилевих особливостей композиції, архітектоніки звукової картини і навіть аранжування.

У хрестоматії Т. Брайченко наведено таке визначення Є. Гуценка: «Інтерпретація — центральне поняття естетики виконавського мистецтва. Воно увійшло до вжитку в середині XIX ст. і вживалося в художній критиці й мистецтвознавстві разом з терміном “виконання”» [3, с. 12]. Існують наступні види інтерпретації: побутова, наукова та художня (мистецька). Відомо, що в музичному мистецтві інтерпретацією є творче виконання художнього твору, що ґрунтується на самостійному тлумаченні виконавця. Інтерпретація означає «розкриття ідейно-образного змісту музики засобами техніки

й виконавського мистецтва» [14, с. 549]. Існують такі рівні інтерпретації людиною твору мистецтва як розпредмечування та опредмечування. Під час розпредмечування людина вивчає твір первинної творчості, осягає його інформативно та естетично. У процесі виконання відбувається опредмечування, згідно з яким знання та духовний стан людини, її бачення зовнішньої та внутрішньої сторін предметів і середовища втілюються у творі мистецтва [16].

Звукорежисер засобами звукозапису та мікшування здійснює поствиконавську вторинну творчотехнологічну інтерпретацію первинної акустичної форми музичного твору. Виконавець інтерпретує твір із графічної форми у реальну акустичну на основі своїх художніх концепцій та знань про епоху і композитора. Звукорежисер, під час звукозапису й мікшування звукової композиції, звертається до власних знань у потрібній галузі музичного мистецтва, до звукообразних і тембральних структур у своїй пам'яті, що відповідають звучанню музичного твору у певному стилі (жанрі).

У постмодерністському значенні звукорежисер інтерпретує аудіотексти, акустичні знаки-симулякри у певну аудіальну або аудіовізуальну форму темпорального музичного твору. Як зазначає Є. Куш, у фонкультурі композиторами і звукорежисерами використовується система звукових знаків-симулякрів у композиції нових віртуальних образів, які неможливо відтворити у виконавській діяльності [11, с. 18–31].

Завдяки статті А. Зелєніної щодо класифікації підходів до здійснення діяльності звукорежисерами стає прозорою об'єктивація рівнів їх творчого внеску у музичний звукозапис. Зокрема звукорежисери, які є прихильниками старої школи звукозапису (ортодокси, пурісти тощо), мінімально втручаються у звучання твору, а реалісти, за допомогою мікшування за власним баченням, вибудовують звукову картину музичного твору. І ступінь використання технології та творчого внеску звукорежисера у твір варіюється [7].

Жанр і стиль музичного твору впливають на остаточний вибір звукорежисером технічних засобів та технологічних вирішень. Якщо використання простої технології звукозапису можливе в класичній музиці, духовному хоровому співі, джазі або будь-якому іншому акустичному виконанні музичних творів, то в окремих випадках в тих самих творах можливі набагато складніші технологічні вирішення із використанням великої кількості звуко-технічних засобів.

У класичному звукозаписі є непоодинокі випадки використання мінімальної кількості звуко-технічних засобів і проведених дій зі створення остаточного звукового образу музичного твору. Але такі обставини роботи в професійній практичній діяльності звукорежисера не піддаються звичайній науковій статистиці або математичним підрахункам. Це пов'язано з тим, що вони залежать від

концепцій творчого процесу, багатьох об'єктивних і суб'єктивних факторів. Велику роль відіграють підготовка артиста, акустика приміщення, в якому відбувається запис, вихідний формат запису (радіо, ТБ, кіно, аудіодиск) побажання виконавців, технічні можливості, творче бачення звукорежисера і продюсера.

Також складність творчих завдань під час звукозапису класичної музики підвищується відповідно до кількості виконавців — звукозапис одного виконавця, дуету, тріо, ансамблю чи оркестру. Кількість звукотехнічних засобів може зростати пропорційно до числа музичних інструментів у колективі.

У сучасній музиці варіювання тембральними характеристиками звучання навіть одного інструмента може потребувати використання більшого технічного, технологічного та часового ресурсу, ніж при звукозаписі класичного твору.

У практиці класичного звукозапису яскравим прикладом є творча діяльність Г. Караяна та звукорежисерів фірм EMI music і Douche Gramophone. Г. Караян брав активну участь у звукозаписах, формуючи звуковий простір та художню форму музичного твору разом зі звукорежисерами [12; 18].

Порівнюючи звукозаписи симфонічного оркестру Берлінської філармонії 1950–1960-х років під управлінням Г. Караяна, які були зроблені в церкві Ісуса Христа в Берліні, ми дійшли ряду висновків щодо розташування мікрофонів, просторової та тембральної характеристик фонокомпозицій. Звісно, монофонічність записів тих часів ускладнює їх слухове сприйняття, але для порівняння нами проаналізовано стереофонічні звукозаписи, зроблені Г. Караяном в 1960–1970-ті роки, наприклад 5–6-ї симфонії П. Чайковського.

Звукозаписи симфонії П. Чайковського, зроблені в церкві Ісуса Христа, звучать більш насичено у тембровому відношенні порівняно зі звукозаписами тих же творів, зробленими Г. Караяном у новій Берлінській філармонії. Такий ефект виник внаслідок частотних особливостей реверберації приміщення, специфіки розташування в ньому груп оркестру та мікрофонів.

У деяких стилях сучасної музики є природним використання специфічних електромузичних цифрових інструментів, складного звукотехнічного обладнання, програмного забезпечення, послідовного технологічного процесу при композиції, аранжуванні та одночасному звукозаписі музичного твору, пісні тощо. У такому процесі зазвичай беруть участь такі суб'єкти творчого процесу як композитор, виконавці, звукоінженер, звукорежисер, продюсер тощо. Командний склад може суттєво відрізнитися за кількістю та якістю, залежно від масштабу творчого проекту, кошторису та багатьох інших причин. Отже, дослідник повинен врахувати кількість творчих учасників у проекті, їх послідовний внесок у створення та інтерпретацію музичного твору.

Різницю між виконавством та діяльністю звукорежисера можна екстрагувати на прикладі творчо-виробничо-споживчих процесів між виконавцем, звукорежисером і слухачем. Диригент разом із виконавцями формує класичний образ музичного твору в акустичній формі. Маєстро за допомогою системи візуальних подій і знаків (хейрономія) віддає команди виконавцям. У такий спосіб він керує акустичними параметрами звучання всього твору та його складових, таких як гучність і баланси окремих інструментів, штрихи, нюанси, інтонація, музичні партії й навіть оркестровка, тембр.

Із творчою діяльністю звукорежисера дещо інакше. Так, за класичною традицією, якої дотримувались звукорежисери фірм EMI, DG та вітчизняних студій звукозапису в 1940–1950-х роках, для документального звукозапису використовували один мікрофон для передачі якнайточнішого і цілісного образу. З часом усе більша кількість звукооператорів починає використовувати багатомікрофонний звукозапис, як новий технічний засіб виразності.

Технологія багатоканального міксування у моноканал залишається досить довго, починаючи від акустичних звукозаписів на початку ХХ століття і до 1950–1980 років. При цьому навіть із найпростішим обладнанням звукорежисери завжди знаходили технологічні вирішення (які покращували звучання фонограм на технічному і суб'єктивному рівнях), намагаючись якнайкраще донести задум автора, інтерпретацію виконавців, передати художню цінність твору в звукозаписі.

Кардинально картина змінюється з появою таких технологій як стереофонія, магнітний і цифровий звукозапис, комп'ютерні монтаж, обробка і міксування звуку в програмних звукових редакторах. Нові звукові технології надали можливість звукорежисерові втручатися в музичний матеріал майже на рівні диригента, сприяли становленню мистецтва звукорежисури.

Загальновідомо, що існують документальні та художні звукозаписи, однак для звукозапису симфонічного оркестру сучасний звукорежисер зазвичай використовує технологію багатомікрофонного звукозапису із наступним міксуванням у стереоформат (два канали, лівий і правий). На цей момент не існує такого пристрою, що здійснив би звукозапис на такому самому якісному рівні, як звукорежисер, який використовує багатоканальні звукові технології, навіть у випадку документального звукозапису класичної музики, котрий повністю має передавати художній образ твору і задум композитора.

Тому ми вважаємо, що фонокомпозиція як готове звукорежисерське рішення має ряд характерних рис. Основні риси, які виокремлюють фонокомпозиції одна від одної і характеризують творчий вплив діяльності й інтерпретації звукорежисера на звучання музичного твору: тембр і суб'єктивні насиченість та гучність звучання; просторовість і розташування звукових об'єктів у віртуальному примі-

щенні; динамічний діапазон і збереження нюансів, штрихів виконання; якісний музичний баланс між окремими інструментами, оркестровими групами, партіями соло та акомпанементом. Таким чином, використання технології мікшування одночасно чи після звукозапису може вплинути на музичну естетику (семіотику) твору, навіть змінивши його драматургічні властивості відносно задуму композитора.

Отримавши можливість впливати на динамічні та просторово-тембральні характеристики кожного з акустичних джерел оркестру (музичних інструментів, голосів тощо), звукорежисер фактично розпредмечує технологію диригента у вимірі звуко-техніки зі схожим ресурсом впливу на остаточний звуковий образ музичного твору. Нашу гіпотезу може підтвердити такий приклад: використання П. Чайковським секції мідних духових інструментів у симфонічних темах зла, долі. Варто порівняти звукозаписи різних років одного й того самого музичного твору у виконанні берлінського симфонічного оркестру під керівництвом Г. Караяна. Окрім того, варто акцентувати увагу на інтерпретації того ж твору у виконанні інших диригентів і колективів, щоб дійти висновків про велику драматургічну та тембрально-просторово-динамічну різноманітність як виконавських, так і звукорежисерських тлумачень музичного матеріалу. П. Чайковський використовує мідні духові з особливим різким залізним потужним характером, що відображено в інтерпретаціях його творів у звукозаписах Г. Караяна.

В інших записах спостерігаються спади потужності звучання групи мідних духових, виразна відмінність, «пісклявість» або надмірна «теплість» їх тембру, що викликано розташуванням мікрофонів, використанням акустики приміщення, залученням часової й динамічної обробки під час та після звукозапису. Результатом таких дій звукорежисера стає кардинальна зміна сприйняття драматургічної ролі тієї чи іншої групи інструментів оркестру, тих чи інших проведень оркестрових тем, тутті, партій соло тощо.

У сучасній музиці яскравим прикладом використання звукових технологій є автоматизація параметрів звучання окремих доріжок у звуковому редакторі. Серед таких параметрів: гучність, панорама, тембральний баланс тощо. Іншими словами, звукорежисер має можливість автоматизувати зміни параметрів музичного балансу і панорами в реальному часі, а також просторових і частотних характеристик звукової композиції, що імітує інтерпретаційне відтворення музичного матеріалу музикантами під час виконання твору.

Висновки з даного дослідження. Отже, вищезазначене спонукає нас до висновку про те, що звукорежисер є творчим посередником між звуковим образом музичного твору та його кінцевою версією в акустичній формі, яка збережена на носії інформації у вигляді фонограми. А інтерпретація

звукорежисера, опосередкована крізь акустичну структуру музичного твору, суб'єктивні насиченість і гучність, динамічні й просторово-тембральні характеристики звукових об'єктів, впливає на семантичну, семіотичну та інтонаційну системи, які є композиційним матеріалом художнього образу музичного твору.

Перспективи подальших розвідок полягають у накопиченні фактологічного матеріалу і практичних розвідок, а також поглибленні науково-теоретичних знань щодо творчої діяльності звукорежисера в культурному просторі України та світу.

Література:

1. Акустика [Текст] : справ. / А. П. Ефимов, А. В. Никонов, М. А. Сапожков [и др.] ; под общ. ред. М. А. Сапожкова. — 2-е изд., перераб. и доп. — М. : Радио и связь, 1989. — 336 с. : ил.
2. Аудиотекст [Електронний ресурс] : толкование // Словари и энциклопедии на Академике. — Режим доступа : http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_synonims/5346/ (дата звернення : 20.07.2017). — Назва з екрана.
3. Брайченко Т. Ф. Музична інтерпретація [Текст] : хрестоматія / Т. Ф. Брайченко. — К. : НАКККіМ, 2011. — 92 с.
4. Гибсон Д. [Електронний ресурс] / Д. Гибсон ; техн. ред. Г. Петерсен // Искусство сведения : визуальное руководство по звукозаписи и продюсированию. — [Б. м. : б. в.]. — 162 с. — Режим доступа : <http://bezogr.ru/rukovodstvo-vozvukozapisi-i-prodyusirovaniyu-eta-kniga-predna.html> (дата звернення : 20.07.2017). — Назва з екрана.
5. Горохов А. Музпросвет.ру [Текст] / А. Горохов. — М. : Изографус, 2001. — 424 с. : ил. — Библиогр. : С. 422–423.
6. Динов В. Г. Звуковая картина : записки о звукорежиссуре [Текст] : учеб. пособ. / В. Г. Динов. — СПб. : Лань, 2012. — 486 с.
7. Зеленина А. Творческие направления в звукорежиссуре [Електронний ресурс] / А. Зеленина // ProSound : профессиональный звук. — 2012. — Режим доступа : <http://prosound.ixbt.com/recording/styles-recording.shtml> (дата звернення : 09.09.2016). — Назва з екрана.
8. Игнатов П. В. Эволюция средств художественной выразительности в творчестве звукорежиссера [Текст] : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / П. В. Игнатов ; Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов. — Санкт-Петербург, 2006. — 192 с.
9. Каблова Т. Золотий перетин як композиційний принцип трансмірності в музичній культурі [Текст] : монографія / Тетяна Каблова ; Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. — К. : НАКККіМ, 2015. — 160 с. : іл., табл.
10. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века [Текст] / Ц. Когоутек. — М. : Музыка, 1976. — 366 с.
11. Куш С. В. Електромюзичний інструментарій як еволюційний фактор музичної культури [Текст] / С. В. Куш. — К. : НАКККіМ, 2015. — 160 с.
12. Лебрехт Н. Кто убил классическую музыку? : История одного корпоративного преступления [Текст] / Н. Лебрехт. — М. : Классика-XXI, 2004. — 588 с.
13. Ли Ю. Магнитофонная музыка : [Електронний ресурс] / Юлия Ли // Громко.ру. — 2001. — 6 июля. — Режим доступа : <http://www.gromko.ru/done/showbook/article5410.html> (дата звернення : 08.03.2017). — Назва з екрана.
14. Музыкальная энциклопедия : Советская энциклопедия, 1973–1982 [Текст] : в 6 т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. — Т. 3: Кorto–Октябрь. — М. : Советская энциклопедия, 1976. — 1104 стб. : ил. — (Энциклопедии. Словари. Справочники).
15. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке [Текст] : учеб. пособ. / Е. В. Назайкинский. — М. : Владос, 2003. — 248 с.
16. Определенное и распределенное [Електронний ресурс] // Словари и энциклопедии на Академике. —

- Режим доступу : http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/4631 (дата звернення : 20.07.2017). — Назва з екрана.
17. Репченко О. Пространство-время в Полевой физике [Электронный ресурс] / О. Репченко // Полевая физика или как устроен Мир? — Режим доступу : https://www.fieldphysics.ru/space_time/ (дата звернення : 20.07.2017). — Назва з екрана.
 18. Робинсон П. Караян [Текст] / П. Робинсон. — М. : Прогресс, 1981. — 168 с.
 19. Толковый словарь русского языка начала XXI века. Актуальная лексика [Текст] / ред. Г. Н. Складарская. — М. : Эскмо, 2006. — 1136 с.
 20. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства [Текст] : учеб. пособ. для вузов искусств и культуры / В. Н. Холопова ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — СПб. : Лань, 2000. — 319 с.
 21. Шамшин Т. В. Аудиовизуальная культура [Текст] / Т. В. Шамшин // Культурология. XX век : энциклопедия : [в 2 т.] / Гл. ред. и сост. С. Я. Левит. — СПб. : Алетейя, 2007. — Т. 1. — С. 140–141.
 22. Шлыков В. А. Звуковой образ в современных музыкальных фонограммах [Текст] : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / В. А. Шлыков ; Магнитог. гос. консерватория им. М. И. Глинки. — М., 2010. — 153 с.
- References:**
1. Yefimov, A. P., Nikonov, A. V., Sapozhkov, M. A., Shorov, V. I. (1989). *Akustika* [Acoustics]. (M. A. Sapozhkov, ed.). (2 nd ed., revised and enlarged). Moscow : Radio i svyaz. (In Russian).
 2. Audiotekst [Audio text]. *dic.academic.ru*. (n.d.). Retrieved from http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_synonims/5346/. (In Russian).
 3. Braychenko, T. F. (2011). *Muzychna interpretatsiya* [Musical Interpretation]. Kyiv : NAKKKiM. (In Ukrainian).
 4. Gibson, D. (n.d.). *Iskusstvo svedeniya : vizualnoye rukovodstvo po zvukozapisi i prodyusirovaniyu* [Art of Information : Visual Guidance on Sound Recording and Production]. (G. Petersen, ed.). Retrieved from <http://bezogr.ru/rukovodstvo-po-zvukozapisi-i-prodyusirovaniyu-eta-kniga-predna.html>. (In Russian).
 5. Gorokhov, A. (2001). *Muzprosvet.ru*. Moscow : Izografus. (In Russian).
 6. Dinov, V. G. (2012). *Zvukovaya kartina : zapiski o zvukorezhissure* [Sound Picture : notes on sound engineering]. St. Petersburg : Lan. (In Russian).
 7. Zelenyna, A. (2011). *Tvorcheskiye napravleniya v zvukorezhissure* [Creative Directions in Sound Engineering]. *prosound.ixbt.com*. Retrieved from <http://prosound.ixbt.com/recording/styles-recording.shtml>. (In Russian).
 8. Ignatov, P. V. (2006). *Evolyutsiya sredstv khudozhestvennoy vyrazitelnosti v tvorchestve zvukorezhissera* [Evolution of Means of Artistic Expression in the Work of the Sound Engineer]. *Candidate's thesis*. St. Petersburg. (In Russian).
 9. Kablova, T. (2015). *Zolotyyp peretyn yak kompozytsiynnyy pryncyp transmimosti v muzychniy kulturi* [Golden Section as a Composite Principle of Transmissibility in Musical Culture]. Kyiv : NAKKKiM. (In Ukrainian).
 10. Kogoutek, Ts. (1976). *Tekhnika kompozitsii v muzyke XX veka* [Technique of Composition in the Music of the Twentieth Century]. Moscow : Muzyka. (In Russian).
 11. Kushch, Ye. V. (2015). *Elektromuzychnyy instrumentariy yak evolyutsiynnyy faktor muzychnoyi kultury* [Electro-musical Instrument as an Evolutionary Factor of Musical Culture]. Kyiv : NAKKKiM. (In Ukrainian).
 12. Lebrekht, N. (2004). *Kto ubil klassicheskuyu muzyku? : Istoriya odnogo korporativnogo prestupleniya* [Who Killed Classical Music? The History of One Corporate Crime]. Moscow : Klassika-XXI. (In Russian).
 13. Li, Yu. (2001, July 6). *Magnitofonnaya muzyka* [Tape Music]. *Gromko.ru*. Retrieved from <http://www.gromko.ru/done/show-book/article5410.html>. (In Russian).
 14. Keldysh, Yu. V. (Ed.). (1976). *Muzykalnaya entsiklopediya : Sovetskaya entsiklopediya, 1973–1982* [Musical Encyclopedia : Soviet Encyclopedia, 1973–1982]. In 6 vols. (vol. 3). Moscow : Sovetskaya entsiklopediya. (In Russian).
 15. Nazaykinskiy, E. V. (2003). *Stil i zhanr v muzyke* [Style and Genre in Music]. Moscow : Vlado. (In Russian).
 16. *Opredmechivaniye i raspredmechivaniye* [Objectification and Disassociation]. (n.d.). *dic.academic.ru*. Retrieved from http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/4631. (In Russian).
 17. Repchenko, O. (2005–2017). *Prostranstvo-vremya v Polevoy fizike* [Space-time in Field Physics]. In *Polevaya fizika ili kak ustroyen Mir? — Field Physics or How the World Works?* Retrieved from https://www.fieldphysics.ru/space_time/. (In Russian).
 18. Robinson, P. (1981). *Karayan*. Moscow : Progress. (In Russian).
 19. Sklyarevskaya, G. N. (Ed.). (2006). *Tolkovyy slovar russkogo yazyka nachala XXI veka. Aktualnaya leksika* [Explanatory Dictionary of the Russian Language of the Beginning of the XXI Century. Current Vocabulary]. Moscow : Eskmo. (In Russian).
 20. Kholopova, V. N. (2000). *Muzyka kak vid iskusstva* [Music As an Art Form]. St. Petersburg : Lan. (In Russian).
 21. Shamshin, T. V. (2007). *Audiovizualnaya kultura* [Audiovisual Culture]. In *Kulturologiya. XX vek — Culturology. The twentieth century*. In 2 vols. (S. Ya. Levit, ed. & comp.). (vol. 1, pp. 140–141). St. Petersburg : Aleteyya. (In Russian).
 22. Shlykov, V. A. (2010). *Zvukovoy obraz v sovremennykh muzykalnykh fonogrammakh* [Sound Image in Modern Musical Phonograms]. *Candidate's thesis*. Moscow. (In Russian).