

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
РІВНЕНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВ
КАФЕДРА ЕСТРАДНОЇ МУЗИКИ

УЖИНСЬКИЙ МИХАЙЛО ЮРІЙОВИЧ

Методичні вказівки
до виконання практичної та самостійної роботи

МИСТЕЦТВО ЗВУКОРЕЖИСУРИ

для студентів спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
освітньої програми
«Музичне мистецтво. Комп'ютерно-електронна музика»

Рівне – 2022

Автор.знак У-33
УДК 781.22:78.071(072)

Ужинський М. Ю. Мистецтво звукорежисури : метод. вказівки до виконання практ. та самост. роботи для студентів спец. 025 «Муз. мистецтво» освітньої програми «Муз. мистецтво. Комп'ютерно-електронна музика» / М. Ю. Ужинський ; М-во освіти і науки України, Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, І-т мистецтв, Каф. естрадної музики. – Рівне : РДГУ, 2022. – 38 с.

Ужинський М. Ю. кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри естрадної музики Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету.

Рецензенти:

заслужений працівник культури України, звукорежисер вищої категорії кіно і телебачення, доцент, завідувач кафедри звукорежисури Київського Національного університету театру кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого **Домбругова Н. М.;**

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ) **Дьяченко В. В.**

Методичні вказівки покликані сприяти кращому розумінню і засвоєнню практичного матеріалу та самостійної роботи з дисципліни «Звукорежисура» студентами спеціальності 025 «Музичне мистецтво» освітньої програми «Музичне мистецтво. Комп'ютерно-електронна музика».

Розглянуто та схвалено на засіданні кафедри естрадної музики Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, протокол № 1 від 25.01.2022 р.

Розглянуто та рекомендовано до друку навчально-методичною радою Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, протокол № 1 від 26.01.2022 р.

ЗМІСТ

| | |
|--|----|
| Передмова | 4 |
| <i>Професія «Звукорежисер»</i> | 5 |
| <i>Підрозділи звукорежисури</i> | 9 |
| <i>Звукова концепція звукорежисерських практик</i> | 20 |
| <i>Музичне забезпечення у звукорежисурі</i> | 25 |
| Термінологічний словник | 34 |
| Література | 36 |

ПЕРЕДМОВА

Характерною особливістю сучасного культурно-мистецького простору є взаємопроникнення мистецтва, техніки й технологій. Розвиток мистецьких технологій змінив не лише звуковий образ світу, а й інспірував появу нових професій, серед яких ключове значення отримала звукорежисура як спеціальність, що органічно поєднує технічний, технологічний та мистецький компоненти. Звукорежисура є невід'ємною складовою театрального, музичного, хореографічного, циркового, естрадного мистецтва, кінематографа і телебачення, у кожному вона має свою специфіку, але виконує те ж саме завдання – за допомогою технічних засобів створює цілісний художньо-звуковий образ.

На сьогоднішній день із цілковитою впевненістю можна стверджувати, що в сучасному світі звукорежисура являє собою невід'ємну частину і необхідний компонент сучасного культурного простору, володіючи специфічними засобами художньої виразності, котрі постійно модифікуються і збагачуються, об'єктивно віддзеркалюючи зміни й нововведення у творчій роботі. Людина, котра займається цією діяльністю, як правило, володіє технічними аспектами професії, добре знає фізику звуку, орієнтується в акустиці, психоакустиці, має музичну освіту.

Враховуючи творчу участь звукорежисера в роботі над музичними творами, коли він у низці випадків стає співавтором, саундпродюсером, аранжувальником, музичним редактором твору, можна констатувати багатократне розширення та якісні зміни його професійної компетенції. Внесок звукорежисера у створення нових художньо-естетичних задумів не підлягає сумніву. Авторський текст і робота виконавців слугує першоджерельним матеріалом, а процесори обробки звукового тракту практичної звукорежисури сприяють створенню кінцевого бачення музичного, вокального або іншого твору. Звукорежисер повинен бути готовим до створення звукового ряду мистецького дійства у співтворчості з продюсером, композитором і виконавцем.

Професія «Звукорежисер»

Сучасний простір важко уявити без засобів масової комунікації, всесвітньої мережі Інтернет, комп'ютерної техніки тощо. Швидкий розвиток техніки та технологій у ХХ ст. радикально змінив суспільну свідомість та форми комунікації між людьми. Не менший вплив техніки й технологій зазнало мистецтво, у якому в ХХ ст. відбулися найрадикальніші трансформації за весь час свого розвитку. Для того, щоб охарактеризувати особливості сучасного культурно-мистецького простору, необхідно сконцентрувати увагу на тих його специфічних моментах, де найбільше відчувається взаємодія мистецтва і техніки.

Донедавна техніка і мистецтво в сучасному їх розумінні вважалися речами несумісними або принаймні суттєво відмінними. Однак якщо згадати етимологію, то ці поняття мають генетичну спорідненість. Давньогрецьке слово τέχνη має три значення – мистецтво, ремесло, наука, що вказує на принципову близькість цих понять. І хоча в Давній Греції мистецтво розумілося передусім як ремесло, що відрізняло тодішнє розуміння мистецтва від сучасного, тим не менше, в сучасній культурі ця спорідненість стає знову актуальною.

Отже, за останній час професія звукорежисер стає все більш популярною, про це свідчать великі конкурси у престижні виші, котрі готують фахівців у цьому напрямку. Також велику роль у популяризації роботи зі звуком відіграють комп'ютерні технології, звукотехнічне обладнання та засоби мультимедіа, які зараз є практично в кожній молодій людині. Чимало уваги приділяє звукорежисурі і преса. У мережі Інтернет з'являються спеціалізовані сайти. Щорічно організовуються «Спілкою звукорежисерів України» Всеукраїнські конкурси, на яких представляють свої творчі роботи не тільки студенти, але і звукорежисери зі стажем.

Слід зазначити, що сьогодні на питання з якого моменту вважати звукотехніка звукорежисером, немає спільної точки зору. Так, наприклад, відомий фахівець у галузі акустики, звукорежисури і звукозапису А. Нісбетт стверджує, що: «... чи не до початку 30-х років ХХ століття через

порівняну слабкість технічних засобів до завдання процесу звукозапису входила лише фіксація запису на носії (грамофонна платівка або кіноплівка) звукового сигналу в тому вигляді, у якому він надходив від мікрофона безпосередньо на звукозаписуючий апарат. І ні про яку режисуру звука, ні про те, що згодом стали називати “обробкою” звукового сигналу, розмови тоді не велося ...».

Із розширенням технічної бази в першій половині 30-х років ХХ століття все ж почала набувати деякі риси художньої творчості і звукорежисура, у зв'язку з чим фахівців стали називати «звукорежисерами». У другій половині 30-х років професія звукорежисера вже була офіційно визнана як необхідна складова творчого процесу. Звукорежисер відповідав за використання технічних засобів, доступних на той період, з метою досягнення певних творчих завдань, поставлених режисером у кіно або композитором і музикантами під час звукозапису.

Обійтися під час проведення звукозапису без звукорежисера неможливо. Про це говорять музиканти й диригенти. Неможливо також замінити цю тонку роботу суто технічним забезпеченням. Адже кожна епоха, кожен стиль кожний композитор потребує свого індивідуального підходу до звукозапису. Необхідно передати шарм і відтворити атмосферу, характерну тільки для цього періоду часу. Завдання серйозне й потребує не тільки технічної, але й музичної підготовки: хорошого музичного і тембрального слуху, глибоких знань зарубіжної, української і сучасної музики, а також доброї пам'яті, розвинутої уяви та естетичного смаку. Тут діє дуже важлива творча формула: «композитор – виконавець – звукорежисер – слухач».

Завдяки появі нових і більш сучасних технологій професія звукорежисера постійно удосконалюється. Але не все у процесі звукозапису залежить тільки від технічної сторони справи, від її розвитку й рівня. Технікою керує людина, і зрозуміло, що від її знань, умінь і навичок залежить якість кінцевої продукції – вивід звукозапису в потрібний формат. Сучасний звукозапис – складний процес, котрий потребує не

тільки технічної підготовки. Розвиток комп'ютерних програм і цифрових технологій дають звукорежисерам можливість корекції, модифікації та монтажу виконання, що викликає до мистецького життя величезний творчий потенціал як у жанрі класичної, так і популярної музики. Однак для цього потрібні глибокі різнобічні знання та бездоганний смак. Тільки в цьому випадку буде досягнуто високу художню якість і культурну цінність запису.

Така багатогранність і багатоплановість професії звукорежисера ставить закономірне запитання про якість і рівень його освіти. Серед педагогічної громадськості точиться жвава дискусія щодо питань професії звукорежисера, яка стає дедалі популярнішою, про що свідчать великі конкурси у престижні виші, котрі готують фахівців у цьому напрямку. На думку багатьох митців, всі види звукорежисури мають інтегративну природу, об'єднуючи знання, навички та інтелектуальну складову освіти. Вони зазначають, що в компетентнісному підході роботи зі звуком закладається ідеологія інтерпретації змісту освіти, основою якої є сучасні вимоги до ринку праці, зміна соціального замовлення на рівень готовності випускника до виконання основних культурно-мистецьких функцій та можливість самореалізації особистості через професійну діяльність.

Для забезпечення високого рівня знань майбутньому сучасному аудіотехнологу необхідно отримати комплексну музично-технічну освіту, яка гарантує його компетентність як спеціаліста. У цій професії обидва напрямки тісно взаємопов'зані між собою, і надати пріоритет котромусь із них дуже складно, практично неможливо. Давно триває дискусія, обмін думок, що первинне у цій професії – технічна чи музична освіта? Під час запису музичного колективу звукорежисер спілкується з виконавцями, котрі мають відповідну фахову освіту. І тут потрібно показати себе професіоналом, розмовляючи з ними “однією мовою”, а часом, при потребі, дати поради й підказати, як краще виконати той чи інший музичний фрагмент, де зручніше і правильніше взяти дихання. Потрібно знати, що роблять музиканти та як вони це роблять – чи то солісти-

інструменталісти, ансамблі, чи симфонічний оркестр. Звукорежисер повинен показати себе освіченим з музичної сторони і зуміти пояснити виконавцю, для чого потрібно зробити ще один дубль запису, а можливо, навіть показати в партитурі неправильно зіграну ноту.

Основне завдання кожного професійного звукорежисера – створити хороший звук. Це, перш за все, максимальне відображення реального звучання інструментів, співочих голосів, без сторонніх шумів – клацання клапанів, скрипу педалей роялю, шереху сторінки яку перегортають та ін. Дуже важлива прозорість оркестрової фактури й різних деталей, добре збалансований частотний і динамічний баланс. Усе це входить у поняття *звукове повідомлення*. Якісну роботу зі звуком можна здійснити лише за наявності в людини розвиненого чи, інакше кажучи, поставленого слуху. Слід також погодитися з тією думкою, що в цій роботі немає і не може бути дрібниць, важливо все – від розстановки мікрофонів до взаєморозуміння з виконавцями, обробка фонограм, умілий підбір музики і шумів. Як правило, хороший звук виходить у тих фахівців, які намагаються познайомитися з “об’єктами” своєї роботи якомога ближче, постійно вдосконалюють власну майстерність, вивчаючи корисний досвід провідних метрів.

Український науковець В. Дьяченко у своєму дисертаційному дослідженні «Творча діяльність українських звукорежисерів другої половини ХХ – початку ХХІ століття: теорія, історія, практика» приділяє значну увагу творчій діяльності звукорежисерів. Він доповнює традиційну класифікацію видів звукорежисерської творчої діяльності, диференціюючи її за ознаками використання звукових технологій, творчо-практичною діяльністю, оцінки якості фонограм, творчо-технологічною інтерпретацією.

Отже, сьогодні усе більше практиків та науковців усвідомлюють звукорежисуру як поєднання мистецтва та новітніх технологій, де обидва компоненти є у тісному і нерозривному зв’язку, що є характерним для мистецтва технологічної доби.

Для визначення ролі звукорежисури у формуванні звукового простору, який є частиною художнього образу, слід охарактеризувати її пріоритетні підрозділи, кожний з яких має свої характерні риси й особливості.

Підрозділи звукорежисури

По-англійському звукорежисер – audio producer, по-німецькому – tonmeister, в американському ужитку – engineer producer. Яку б назву не вибрати, сама по собі звукорежисура не просто ремесло – це мистецтво, це творча професія, пов'язана зі створенням звукових художніх образів, концепції звуку, формуванням драматургії звуку, пошуками нових звуків з подальшою їхньою обробкою з використанням складних звукотехнічних засобів, при цьому вирішуючи й культурно-мистецькі завдання. На сьогодні склалося п'ять основних напрямів, або видів звукорежисури:

Концертна звукорежисура передбачає звукове забезпечення концертів у закритих залах та на відкритих майданчиках, а також запис музичного матеріалу під час проходження концерту. Назвемо публікації, присвячені окремим питанням художньої виразності звукорежисури, у тому числі й концертної: П. Бьюік «Живий звук РА для концертуючих музикантів», Б. Меєрзон «Акустичні основи звукорежисури», Б. Овсінські «Настільна книга звукорежисера», А. Сєвашко «Звукорежисура і запис фонограм», Д. Фрай «Мікшування живого звуку» та ін.

У цих працях описано специфіку роботи концертного звукорежисера, яка полягає в тому, що він повинен створювати «музичну картину» на крок попереду, для чого велике значення має період попередньої підготовки. Звукорежисеру необхідно обов'язково вивчити структуру творів (пісень) окремих виконавців, заздалегідь познайомитися з ними, відчувати їх настрій, особливо якщо потрібно працювати з різними артистами чи музичним колективом довгий час. Звукорежисер, безумовно, безпосередній учасник творчої роботи музиканта чи співака, і тому він повинен проникнути в задум твору, який виконується, зрозуміти сильні й слабкі сторони творчості того чи іншого артиста, допомогти йому під час

виступу. Митці спільно з ним попередньо обговорюють якість музичного виконання, співвідношення інструментів за строем, стилем виконання, інтонацією і характером звучання. Особлива увага приділяється синхронізації виконання, ансамблю, єдності штриха тощо. Під час роботи з колективами середніх і великих форм необхідно стежити за: темпоритмом, ансамблевим співвідношенням у звучанні оркестрових груп і окремих інструментів, за тембральним звучанням, музичним балансом, установленням на процесорах обробки звукового тракту потрібних параметрів та багато іншого.

Не менш важливим є визначення акустичних властивостей різних зон залу. Відомо, що кожен концертний зал має свою акустику. Відомий звукорежисер-акустик І. Крендалл справедливо зазначає у своїй книзі «Акустика»: «Передача стилю музичного твору у відповідній йому акустичній обстановці – серйозне естетичне завдання, що вимагає від звукорежисера не тільки майстерного володіння технікою, але і наявності музичного смаку, вміння відтворити атмосферу живого концертного звучання, характерного саме для цього твору».

Також важливим фактором є і музична акустика. У своїй однойменній книзі відомий науковець, професор М. Гарбузов зазначає, що музична акустика «вивчає природу музичних звуків, закони їх сприйняття, музичні системи і строї, а також процеси, котрі проходять у голосовому апараті людини під час співу і в музичних інструментах під час гри на них».

Зі зростанням відвідування глядачами масових розважальних заходів постала актуальність у створенні концертно-звукових і освітлювальних систем великого формату. На цьому тлі з'явився *турова звукорежисура*, яка є підрозділом концертної звукорежисури. Звукотехнічне обладнання для проведення концерту (шоу) надається й обслуговується туровими (прокатними) компаніями. Розподіляються обов'язки в концертно-видовищній програмі великої форми між промоутером, тур-менеджером, продакшн-менеджером, системним інженером, моніторним

звукорежисером, звукотехніками, стейдж-менеджером, технічним менеджером залу або відкритого майданчика.

Концертний звукорежисер робить подання технічного рейдера (technical rider), плану розміщення артистів на сцені (stage plan), план-таблицю підключення каналів мікшера (input list), перелік звукотехнічного обладнання (P.A., F.O.N., Monitoring, Effect rack, Talkback, Backline, Power requirements) та іншого обладнання для відтворення фонограм у концертній програмі. Бюджет заходу залежить від ступеню популярності запрошених виконавців та їх здатності привертати увагу публіки своїми виступами.

Театральна звукорежисура – один з найбільш ранніх напрямків у звукорежисурі, якою займаються люди, тісно пов'язані з драматургією, добре знають акустику театального залу та специфіку цієї роботи. Вони проводять озвучення театральних дійств, відтворення музики й театральних шумів, при потребі записують і монтують музичні фонограми відповідно до задуму режисера. Звукорежисер театру разом із режисером-постановником задалегідь складають *звукову партитуру* вистави, підбирають необхідні компоненти звуку: музику і шуми, формуючи *звуковий образ* – сукупність звукових елементів (мови, музики, шумів), що створюють у слухача за допомогою асоціацій уявлення (в узагальненому вигляді) реалії подій, що відбуваються на сцені, життєву правдоподібність, характер театального персонажа.

Професія звукорежисера в театрі стала актуальною з появою звукової техніки: мікрофонів, мікшерних пультів, підсилювачів, гучномовців, засобів мультимедіа тощо. Це дозволило удосконалити і спростити методи звукового оформлення спектаклю. Раніше над шумовим оформленням у виставі працювала ціла бригада «шумовиків», використовуючи громіздкі апарати для створення сценічних шумів. Зараз їх замінюють фон-бібліотеки. У минулому актори в основному грали під живий музичний супровід оркестру, але з появою звукотехнічного оснащення почали залучати музичну фонограму, з'явилася можливість ввести в спектакль запис мови, зроблений за допомогою мікрофонів.

Завдання звукового оформлення стало більш творчою і цікавою роботою з безмежними можливостями експериментувати, хоча звичайно, усе залежить від потенціалу звукотехнічного обладнання театру.

Звукорежисура телебачення і радіо – важлива і невід’ємна частина телерадіомовного процесу, що поєднала в собі елементи науки та мистецтва, які відіграють значну роль у формуванні звукового середовища. У працях мистецтвознавців, фахівців роботи на телебаченні та радіо Р. Арнхейм, Н. Єфімової, А. Загуменнова, І. Мащенко, Є. Шолпо розроблені проєкти, присвячені еволюції виражальних засобів екрану, аудіовізуальної мови, сприйняття звукового образу.

Друга половина ХХ ст. характеризується широким розвитком у світі мережі радіомовлення і телебачення. Це призвело до значного збільшення кількості студій звукозапису, що оснащувались ламповим обладнанням першого покоління (включаючи обладнання для магнітного запису), з 1960-х рр. – обладнанням другого покоління на транзисторах, з 1970-х рр. – на інтегральних мікросхемах. До складу студії входили джерела надходження сигналу (мікрофони, магнітофони, програвачі); мікшерні пульти (пристрої зведення звукових сигналів, обробки, панорамування вхідних сигналів і формування вихідних сигналів); пристрої корекції звукових сигналів (еквалайзери, фазообертачі, компресори, лімітери, ревербератори та ін.), контрольні агрегати для суб’єктивного контролю звукового сигналу; спеціальні вимірювальні пристрої для об’єктивного контролю звукового сигналу.

Основне завдання звукорежисера телебачення і радіо – доцільне складання звукових партитур ефірних програм і використання для вирішення поставлених завдань усіх можливостей сучасної техніки. У телерадіомовленні дуже важливий сам технологічний процес роботи зі звуком. Його традиційна схема зводиться до наступного: а) забезпечення «чистого» первинного запису звуку на знімальному майданчику або в студії; б) ретельний монтаж «чорнової» звукової фонограми; в) створення мовного та шумового озвучування; г) монтаж співацьких голосів, мови і

шумів; д) монтаж музики і шумів з фонотеки; е) перезапис, «зведення» всіх компонентів звука на доріжки, а на телебаченні і синхронізація зображення.

Необхідно також уміти організувати процес роботи над створенням звукової партитури, тобто мати уявлення про основні етапи роботи над звуковим рішенням різних жанрів, беручи до уваги той факт, що кожен з них має специфічні особливості звукового рішення. Крім того, звукорежисеру телебачення і радіо треба мати уявлення про основні функції музики, про вплив музичних форм на композицію теле- чи радіопроеграми, про драматургію музичного ряду в них, про основні моменти слухового дискомфорту і способи його усунення та багато іншого. Усе це потрібно і для створення звукоглядацького (аудіовізуального) образу телетвору. Сучасний аудіовізуальний образ телевізійного твору складається з чотирьох основних компонентів: зображення, музики, шумів і мови. Звукова партитура теле- або радіотвору – це гармонійне поєднання всіх компонентів звуку з урахуванням законів психології сприйняття аудиторії.

Саунд-дизайн (звукове оформлення). Фахівець, який займається звуковим оформленням рекламних, анонсних, промоушен роликів, усіляких заставок – називається *саунд-дизайнером*. Усі компоненти звуку: музика, мова, шуми – важлива і невід’ємна частина вигляду кожної концертної програми й телевізійного та радіоканалів у цілому. Сьогодні на телебаченні немає жодного жанру, який міг би обійтися без саунд-дизайну. Наразі спеціальність професійного саунд-дизайнера можна отримати лише за кордоном (на Заході), де цей напрямок виник значно раніше, ніж у нас. Основне завдання фахівця цього напрямку звукорежисури – створити за допомогою звуку обличчя каналу або телепрограми. Цілком зрозуміло, що при цьому використовуються всілякі прийоми роботи з комп’ютерними звуковими картами і програмами, а робити це спроможні тільки люди із широким світоглядом. Саунд-дизайнер, створивши відповідний звукових

образ, повинен привернути увагу слухачів (телеглядачів) і утримати її якомога довше.

У *звукорежисуру кінематографії* неоціненний внесок зробили видатні майстри кіно: А. Довженко, С. Бондарчук, А. Бучма, Л. Биков, Г. Кохан, С. Параджанов, Т. Левчук, Г. Чухрай та ін. Ними розроблені основи кінорежисури, принципи сприйняття кінорежисера, визначені загальні закони кінематографічного процесу, орієнтовані на розвиток творчої індивідуальності, надані роздуми про професію в кіно, описані прийоми й методи цього виду мистецтва. Усебічному розгляду звуку в кінематографії були присвячені ґрунтовні дослідження: О. Бут «Звук як компонент образної структури фільму», В. Демещенко «Кіно як синтез мистецтв: звук і музика ...», Л. Рязанцев «Звук як відображення часу у фільмі», Г. Фількевич «Музика і кіно» та ін.

Звуковий образ у кінематографії – це категорія, котра вживається щодо визначення всієї образної системи фільму, вираженою у звукових елементах або її окремих фрагментах. Основою для створення звукового образу в кіно та його звукового рішення є образотворчий ряд, загальна композиційно-драматична основа кінострічки. Окремо взятий звуковий образ складається зі звукових елементів, котрі створюють у глядача уяву про об'єкти, події, характер персонажів.

Потреба в фахівцях з роботи зі звуком з'явилася на перших етапах розвитку звукового кіно, особливо великих обертів це набуло у США. Перші дизайнери звуку працювали задовго до того, як з'явилася професія звукорежисер, тим більше, *sound designer*. Ще в 1933 році відомий звукооператор і музичний редактор М. Співак застосував новаторські ідеї обробки звуку під час створення невластивих голосів і шумів фантастичних персонажів. Подальшим розробки (1930 – 1940 роки) нових виразних можливостей звуку втілювалися в мультиплікації. Звукові рішення режисерів У. Діснея, Д. Батлера та інших на багато років визначили вектор розвитку екранного мистецтва, а звукові прийоми, задіяні у той час, використовуються дизайнерами звуку і в наші дні. Нове покоління

дизайнерів звуку сьогодні використовує цифрові технології, накладання звуків і технологію збагачення тембру – *світенінг* (англ. *sweetening* – підсвітлювач) це процес “підмішування” до звуку першоджерела різнорідних звукових фактур і шумів, котрі після з’єднання підсилюють виразність первинного звуку.

Звукорежисери які працювали для кінематографа і ввели нове визначення Sound Designer («дизайнер звуку»), були відмічені нагородами Американської академії кіномистецтва «Оскар», преміями Британської академії кіно й телевізійних мистецтв (BAFTA Film Award) та «Золота планка» (Golden Reel Award), також американською телевізійною премією «Еммі» (Emmy Award) – за кращий звук, звуковий дизайн, цифровий монтаж, монтаж звукових ефектів.

У кінематографі звукорежисер є повноправним учасником усієї знімальної групи (входить у звуковий цех). До його обов’язків входить запис звуку (це завдання він виконує разом із мікрофонним оператором), створення цілісної фонограми фільму відповідно до концепції сценариста та режисера кінострічки. Окрім звукорежисера, у кінематографі звуком займається і звукооператор. Останньому доручається більш технічна, ніж творча робота, а саме відслідковування рівня звуку фонових шумів діалогів. Звукооператор також є членом звукового цеху.

Звуковий цех повністю відповідає за запис, обробку і створення звуку фільму. У кожного з його членів є чітко визначені функції. Звукорежисер за звуковим пультом займається записом звуку разом із мікрофонним оператором, він також керує мікрофонним оператором і звукооператором. Мікрофонний оператор займається розташуванням мікрофонів на знімальному майданчику та правляє ними в процесі відео зйомки. Звукооператор забезпечує технічний контроль запису, а саме відповідає за рівень звуку і фонових шумів безпосередньо у кадрі фільму.

Звукорежисер з усіх членів звукового цеху є найбільш творчим учасником, оскільки він бере безпосередню участь у розробці режисерського сценарію, також він проводить пробні запису звуку. Щодо

технічної частини його роботи, то вона полягає у здійсненні контролю за рівномірним звукозаписом та монтажем усіх видів звуку та шумів у звуковій доріжці фільму. Таким чином, звукорежисер фільму відповідає за остаточний варіант звукового ряду фільму. Звукооператор відповідає за технічну складову звукорежисерського задуму, а саме приведення рівнів звучання діалогів, шумів і музики відповідно до заздалегідь складеної звукорежисером експлікації.

Наприкінці ХХ ст. гостро постала потреба у реставрації старих архівних фонограм, яких досить багато в державних радіокомпаніях, музично-драматичних театрах, навчальних закладах усіх рівнів тощо. Цим напрямом займається *архівна (реставраційна) звукорежисура*. Початком етапу архівування звукозаписів умовно можна вважати 1983 рік. Тоді на «Об'єднаному технічному симпозіумі» в Стокгольмі інженери зі звукотехніки зробили доповідь про тривожну ситуацію зі стрічками для компакт-касет і бобін та загрозу унеможливити відтворення аудіозапису з них у майбутньому через розмагнічування стрічок протягом часу, осипання феромагнітного порошку (залишаються світлі ділянки лавсанової основи стрічки) та інші чинники-недоліки аналогового формату.

Існує багато важливих факторів та рішень для створення цифрового архіву – від формату до робочого процесу, від внутрішньої організації до системи управління. Не існує однозначної відповіді або універсального рішення для створення цифрового архіву, варто ретельно розглядати усі варіанти що саме підходить до конкретних потреб.

Існує два (на теперішній час більше) головних цифрових формати архівації: AIFF для MAC/UNIX та RIFF/WAV для PC. Пізніше проєктна група P/DAPA (Digital Audio Production and Archiving) Європейського мовного союзу (EBU) в тісній співпраці з промисловістю взялася за розробку формату аудіофайлу аналогової якості відповідного до протоколу AES/EBU. У 1997 р. було прийнято формат BWF (Broadcast Wave Format). BWF-файли відрізняються від WAV-файлів тим, що, крім запису в форматі Wave звукових даних, містять декілька байт розширення (Bext chunk) для

розміщення додаткових медіаданих – назви твору, автора, архівного номеру та ін., а також записаним ідентифікатором, необхідним для автоматичного пошуку в масиві даних надмірно високої ємкості. WBF-файли можуть також містити ділянку Quality (якість), в якій спеціальним протоколом автоматично надаються всі неточності та помилки, котрі були виявлені під час процесу оцифрування (цокотіння, копір-ефект, випадання інформації та ін.).

Студійний звукорежисер зі стажем Д. Хеллер зазначає: «Крім традиційної відомої схеми, робота з архівними записами потребує значних зусиль, терпіння й високої кваліфікації звукорежисера-реставратора. Йому послідовно потрібно продивлятися на моніторі комп'ютера всю сигналограму запису та прослуховувати фон на студійних моніторах і головних телефонах (навушниках) – відшуковуючи спотворені ділянки. У випадку з архівними фонограмами, крім стандартних процесів, належить проводити розроблені практичні методи експертної оцінки якості звучання музичних фонограм, які б могли суттєво зменшити тиражування проблемного аудіоматеріалу».

Провідний спеціаліст С. Грошев який працює саме над переведенням музичного матеріалу з аналогового у цифровий формат, пише, що «звукорежисер робить свій внесок у збереження культурного спадку сучасності. Головне завдання звукорежисера-реставратора полягає не тільки в тому, щоб зменшити рівень усіх шумів і спотворень, а й у тому, щоб компенсувати технічні недоліки та “сліди часу”. Саме на звукорежисерах із реставрації архівного матеріалу лежить величезна відповідальність за те, як сьогодні будуть сприймати музичну культуру минулого».

Друга половина ХХ ст. характеризується широким розвитком у світі мережі радіомовлення і телебачення. Це призвело до значного збільшення кількості студій звукозапису та появи *студійної звукорежисури*. *Звукова студія* (також – музична студія, мастеринг-студія, студія електронної музики) має кілька значень: простір музичного експерименту з

використанням технічних пристроїв для створення інтонаційно-художнього предмета; «засіб виробництва», монтаж звукової фонограми; звукова студія іноді виконує прикладні функції, далекі від художньо-естетичних і музичних.

Студійна музика в апаратному аспекті – система, що складається з відправника, адресата й каналу інформації. На відміну від вокальної, інструментальної, вокально-інструментальної музики, для свого побутування вона має потребу в технічних комунікаційних каналах. Існує гіпотеза: звукоінтонаційний художній предмет як суб'єкт студійної музики здатний до функціональної взаємодії в будь-якій галузі людської діяльності. За основу студіоцентричної системи музичних жанрів приймається принципова панфункціональність студійної музики, що вважається іманентною властивістю такої. Щоб функціонувати, устрою необхідно бути частиною семіосфери, так трактує цей напрямок студійної роботи провідний звукорежисер М. Ставроу, де «учасники комунікації повинні мати попередній семіотичний культурний досвід». Проблема комунікації неминуче підштовхне до необхідності коду, звідси формується визначення студійної музики – створення, виробництво і трансляція усвідомлень від носія мотивації (інструменталіста, аранжувальника, композитора) до слухача без можливості сторонньої інтерпретації цих усвідомлень.

При швидкому розвитку мистецьких технологій також з'явилась потреба як в реставрації, так і в мастерингу архівних фонограм. *Мастеринг* – частина творчого процесу студійної звукорежисури, де запис набирає повноту якості і глибину звучання. У книзі «Мастеринг: погляд зсередини» студійний звукорежисер Ф. Ньюелл констатує: «Мастеринг є заключною ланкою в ланцюзі контролю та оцінки якості записаної музики перед тим, як готовий тираж відправиться на прилавки магазинів на суд меломанів».

Досвідчені мастеринг-інженери, використовуючи спеціалізований інструментарій, доводять кожний проект до максимально можливого рівня якості. Мастеринг є проміжним кроком між «зведенням» і тиражуванням.

Кожний музичний матеріал, потрапляючи в мастеринг-студію, критично оцінюється на найбільш високоякісних системах моніторингу, де стають помітними будь-які, навіть незначні, дефекти у звуці. Записи підлягають ретельній обробці для того, щоб зробити звучання проекту більш масивним, «теплим», прозорим, гучним, просторовим і глибоким, більш імовірним, одне слово, максимально відповідним характерові конкретного запису.

Мастеринг, як правило, складається із трьох частин: а) монтажне редагування; б) кінцева довершеність звучання; в) вивід у потрібному форматі. Послідовність частин у цьому випадку не обов'язково визначає послідовність дій. Наприклад, якщо кінцева довершеність звучання аналогового запису проходить в аналоговому варіанті, то краще цю довершеність відобразити спочатку, а потім уже перевести запис у цифрову форму для монтажного редагування. Про специфіку мастеринг-студій пише Б. Катц у навчальному посібнику «Мастеринг аудіо. Мистецтво і наука», де підкреслює: «Мастеринг дуже важливий, але всі попередні етапи важливі не менше. Процес професійного звукозапису передбачає велику кількість стадій до мастерингу, а також “чистий” початковий звуковий матеріал. Важливо пам'ятати, що мастеринг може лише поліпшити хорошу музичну матерію, але не може перетворити погане виконання у професійне».

Завдяки появі нових і більш сучасних технологій професія звукорежисера постійно удосконалюється. Але не все у процесі звукорежисерської концертної практики і студійного звукозапису залежить тільки від технічного боку справи, від її розвитку й рівня. Технікою керує людина, і зрозуміло, що від її знань, умінь і навичок залежить якість звукового оформлення. На сьогоднішній день із цілковитою впевненістю можна стверджувати, що в сучасному світі звукорежисера є невід'ємною частиною і необхідним компонентом мистецького простору, яка має специфічні засоби художньої виразності, що постійно модифікуються і збагачуються, об'єктивно віддзеркалюючи зміни в художній культурі.

Звукова концепція звукорежисерських практик

Звукорежисура вистави – відносно нове театральне поняття, яке виникло у ХХ ст. На думку театрознавця Є. Власова, вкладену у його книзі «Музика у виставі», звукорежисура в театрі є осмисленою організацією музичного, шумового, часом мовного звучання вистави, що базується на авторському задумі та його режисерському втіленні. Звукорежисер, з одного боку, може допомагати режисеру у звуковому супроводі вистави, з іншого боку, «досвідчений звукорежисер, з великим музичним багажем, живою творчою уявою і знанням специфіки театральної справи, може <... > брати безпосередню участь у розробці самого задуму музично-шумового оформлення».

У театрі завжди тривав пошук нових засобів виразності і прийомів – активних, дієвих, динамічних, здатних по-справжньому захопити емоційний світ сучасної людини. У розв'язанні цих завдань істотна роль належить театральному звукорежисеру, як пишуть відомі аналітики і науковці І. Алдошина та Р. Прітц: «Задача театрального звукорежисера, разом з режисером і композитором, – створити звуковий образ спектаклю та передати його глядачеві за допомогою засобів художньої виразності, у цю творчу спілку також входить художник-постановник – усі вони працюють разом над загальною концепцією спектаклю».

Усебічному розгляду театральної звукорежисури були присвячені ґрунтовні дослідження американського аудіотехнолога Б. Овсінкі. У своїй праці «Настільна книга звукорежисера» автор зазначав, що театральний звукорежисер має об'єднувати риси творчої особистості та інженера. Він повинен розбиратися в драматургії, режисурі, акторській майстерності, розумітися на музиці та музичному виконавстві, відчувати музичні стилі. Також «звукорежисерові важливо володіти всіма звукотехнічними навичками, уміти розбиратися в будь-якій звукотехніці, яка використовується у звуковому оформленні вистави. Чим більш

кваліфікований звукорежисер як технік, тим успішніше він може з допомогою технічних засобів вирішувати творчі завдання».

Слушною, на наш погляд, є й думка відомого англійського вченого-звукотехніка Д. Фрая, який вважає, що найпродуктивніша творча участь звукорежисера в роботі над музичними творами, коли він стає співавтором, саундпродюсером, аранжувальником, музичним редактором твору. Внесок звукорежисера у створення нових художньо-естетичних задумів безсумнівний. Авторський текст і робота виконавців слугує першоджерельним матеріалом, а *художні засоби виразності* звукорежисури сприяють створенню кінцевого бачення музичного, вокального або іншого твору. Звукорежисер повинен бути готовим до створення *звукового ряду* мистецького твору у співтворчості з продюсером, композитором і виконавцем. Для результативного процесу співтворчості необхідна постійна систематична творча робота, націлена на вдосконалення своєї професійної майстерності та креативності мислення. Такий процес неможливий без широких знань у галузі гуманітарних наук, у тому числі зарубіжної та вітчизняної історії музичного мистецтва, масової культури, психології тощо.

Режисер і театрознавець Г. Товстоногов у навчальному посібнику «Дзеркало сцени» згадував, що з появою звукотехнічного оснащення почали залучати музичну фонограму, з'явилася можливість увести у спектакль зроблений і змонтований звукозапис. Він вважав, що для глядача, як і для героїв, важлива природність звукової фонограми. Тому сьогодні звукове оформлення стає більш творчою роботою і відкриває безмежні можливості експериментувати. Він акцентує увагу на тому, що «справжній режисер завжди поєднує у собі і вчителя, і художника, і літератора, і адміністратора. Сьогодні можна було б додати – і музиканта. Ця багатопрофільність режисерської роботи визначила розподіл режисерських функцій, однією з яких стала звукорежисура».

Ю. Козюренко в навчальному посібнику «Основи звукорежисури в театрі» акцентує, що професія звукорежисера в театрі стала актуальною з

появою звукової техніки: мікрофонів, мікшерних пультав, підсилювачів, гучномовців, засобів мультимедіа тощо. Це дозволило вдосконалити і спростити методи звукового оформлення спектаклю – музичне, шумове і звукотехнічне оформлення, до якого належить уведення в спектакль вокальних творів, танців, інструментальних п'єс, фрагментів симфонічних творів, хорового співу, музики різних жанрів і стилів. Це творче завдання вимагає від звукорежисера не тільки знання тексту п'єси, режисерської концепції постановки, але також глибокого розуміння характерів усіх персонажів і драматургії сюжету, оскільки музика впливає на гру акторів на сцені, їхній емоційний стан, тим самим допомагаючи їм зосередитися і глибше розкрити театральні образи.

У роботі В. Кнудсена «Архітектурна акустика» зазначено, що на різних рівнях теоретичного аналізу театральний звукорежисер повинен володіти навичками роботи й у сфері концертної звукорежисури, для того щоб належно зуміти озвучити музичні колективи, які беруть участь у виставі. Також часто у театрі доводиться записувати музику для спектаклю, відповідно для цього необхідний досвід студійної роботи. Далі автор констатує: «Запис і відтворення звука – це галузь, у якій наука поєднується з мистецтвом звукорежисури. Тут є дві важливі сторони: точність звуковідтворення та просторово-часова організація звучання. Оскільки завдання відтворити звук після запису полягає не тільки в тому, щоб зробити його максимально придатним до того чи іншого театального залу, але й у тому, щоб подати створений звуковий образ з урахуванням тієї акустичної атмосфери, у якій він буде прослуховуватися».

Головні завдання звукорежисера драматичного театру, як пише К. Ратман у книзі «Звук у театрі», включають 1) організацію музичного, шумового та звукотехнічного оформлення театально-видовищного дійства на основі творчого задуму режисера-постановника і композитора; 2) запис театральних шумів, мови і музики; 3) звуковий супровід вистави за допомогою звукотехніки. К. Ратман зазначає, що добір музики до спектаклю дуже часто є завданням тільки звукорежисера, тому що буває,

що в режисера немає конкретного музичного матеріалу, а є лише уявлення, яка музика за змістом повинна звучати. Він рекомендує використовувати декілька типових фонограм у той чи інший момент вистави: 1) музику для початку вистави, що виконує роль увертюри або вступу, вводячи глядачів у атмосферу дії; 2) музику для переходу між сценами; 3) окремі музичні номери і лейтмотиви; 4) музику для фіналу вистави.

Інформатизація всіх напрямків мистецтва та культури, бурхливий розвиток інновацій у цілому, накопичення нових аудіомистецьких здобутків звукорежисерами, в результаті творчого процесу, зумовили потребу на новому рівні повернутися до проблеми створення *звукового образу*.

Звук є знаковим елементом, який має *естетичне* або *інформативне* навантаження. В умовах сучасної інформатизації суспільства сформувалось нове уявлення про навколишнє середовище як про інформаційний простір, де кожен предмет, явище або подія відповідають певному значенню (символу). Звук у цьому випадку відіграє роль носія інформації, точніше, *звукової інформації*, що передається від однієї людини до іншої.

Вивчаючи визначення терміна «інформація», знайдено декілька категорій, важливих для нашого дослідження. Інформація – відомості про навколишній світ та процеси, що в ньому відбуваються; відображення предметного світу за допомогою знаків та сигналів; повідомлення і відомості, що передаються в просторі й часі; відображення фактів матеріального або духовного світу в процесі комунікації; зміст, значення даних, що бачать у них люди. Звукова інформація – це дані, зміст яких розуміє людина і в яких містяться відомості, факти та події про навколишній світ, або звуки, що несуть естетичне і художнє навантаження. А процес передачі звукової інформації – це комунікативний процес передачі або відтворення даних у просторі й часі.

Інформаційне середовище – сфера, у якій людина отримує інформацію, а «звуковим інформаційним середовищем» можна назвати

простір, де знаходиться джерело звучання, що здійснює передачу звукообразної або усвідомленої інформації (музика, голосові повідомлення, шуми та інше). Після слухового сприйняття звукового сигналу, його осягання мозковим центром людини звук стає для нас «одиницею звукової інформації», тобто звуковим символом, який «розшифровується» людиною у певний зміст, образ тощо.

Образ (відбиття, відображення, копія) – це комплекс відчуттів (інформації), отриманих за допомогою когнітивної системи (органів чуття), які утворюють у свідомості людини уявлення про певні події або предмети з навколишньої дійсності. Образ може бути уявним віддзеркаленням подій або предметів дійсності чи таким, що переймає характеристику від предмета за подобою якого він утворений або з яким він пов'язаний.

За Г. Фількевич, *звуковий образ* (тональний) – це звукове середовище, а також сукупність звукових елементів, котрі створюють під впливом асоціацій уяву про матеріальний предмет, явище, подію, характер людини та інше. Визначення «звуковий образ» почало формуватись у звукорежисурі у другій половині ХХ ст. як наслідок технічної революції та стрімкого зросту звукотехнічних засобів художньої виразності. У звуковому образі всі елементи рівноцінні, тому що здатні донести сюжетно-створююче та естетико-оформлююче навантаження щодо віддзеркалення реальної дійсності. Пошук оптимальної їх сукупності та взаємодії, у кожному конкретному випадку, і становить суть мистецької діяльності звукорежисера, який прагне досягти найбільш зрозумілих і виразних форм для втілення своїх творчих задумів.

В театрі звуковий образ складається з трьох основних компонентів – *музичного, вербального і шумового*. Розглянемо детально кожен з них відповідно до напрацювань дослідників різних галузей знань.

Музичне забезпечення у звукорежисурі

Музика є одним із важливіших засобів виразності театральнo-сценічного втілення звукового образу вистави. Досвід використання музики, накопичений театром більш як за дві з половиною тисячі років свого існування, дозволяє сьогодні зробити певний наголос на її функціональних властивостях: визначити основні тенденції розвитку театральної музики, функції, принципи та прийоми її застосування у драматичній виставі.

Значення музики в театрі підкреслюють науковці та практики, які досліджують театральну музику або займаються театральними постановками. Є. Власов у своєму посібнику подає висловлювання видатних музикантів про глибинну сутність музичного мистецтва. Так, М. Арановський зазначав, що між звуком предметом і усвідомленням звуку як матеріалу – велика історична дистанція. Слуховий матеріал, призначений для творчої діяльності, він поділяє на дві форми: перша – чуттєва конкретна форма слухового уявлення, друга – форма абстрактних об'єктів музичного мислення, якими є звукоряди, лади, інтервали та інші музичні поняття, з яких складається музична мова. Таким чином, її величність публіка в концертних залах чи відкритих майданчиках – ті безпосередні учасники музичного дійства, на яких спрямовується звуковий матеріал (звуковий образ), отримують певні слухові враження, які у свою чергу «провокують» їх певну свідому або не свідому реакцію. М. Римський-Корсаков вважав, що музичний образ є думкою, яку відчуває людина. Однак так чи інакше усі твори різноманітних видів мистецтва не лише вміщують думки та світосприйняття митця, але й віддзеркалюють конкретні явища та події, виявляють їх роль у житті людини, їх естетичне значення, стверджуючи певний естетичний ідеал, реалізують одну з найбільш вагомих функцій мистецтва – пізнавальну функцію.

Музика здатна насамперед багато і різноманітно передавати хвилювання людини, її почуття, емоційно-психологічний стан. На це

звертав увагу І. Кант у «Критиці здатності судження». На його думку, музика – це «мистецтво витонченої гри відчуттів». Про чуттєво-психологічну сферу як одну із суттєвих рис предмета віддзеркалення в музиці писали: знавець музики швейцарський диригент і композитор Е. Ансерме; українські композитори і музикознавці М. Лисенко, М. Вербицький, Г. Хоткевич; видатні режисери М. Кропивницький, Лесь Курбас, Г. Юра та багато інших.

Особливим ставленням до музичного образу в театрі відзначався М. Кропивницький, приклад, в інсталяції «Енеїда» І. Котляревського: «Характерно, що приступаючи до створення своєї гостро сатиричної інсценізації, М. Кропивницький чітко уявляв собі її і в драматургічному, і в музичному вирішенні і тому розгортав хід події у відповідності до законів як сценічного, так і музичного мистецтва. Оpubлікований ним поетичний текст п'єси вражає не тільки величезною кількістю авторських ремарок, щодо виконання музики, а й тонкою їх деталізацією, що свідчить про велику майстерність автора як постановника музичних номерів».

Функціональні властивості театральної музики розкриваються через драматургію театрального дійства. Г. Фількевич стверджує, що найперша за часом виникнення, але не провідна, функція театральної музики – *зовнішньо-зображальна*. Вдало підібрана музична ілюстрація лише дозволяє зробити у конкретному дійстві те, про що розповідається за п'єсою в тій чи іншій сцені. Ця функція театральної музики може виявлятися у змалюванні картин і явищ природи, тобто у створенні музичних пейзажів через технічні засоби – відтворення фонограми, живого звуку. Здатність музики показати у розвитку природне явище, трудовий процес, військову баталію, історію кохання, рух потягу, боротьбу ідей тощо, усе те, що весь час перебуває в русі фізичному чи духовному, це – головна перевага музичного мистецтва перед архітектурою, скульптурою, живописом. Друга, більш важлива функція театральної музики – *виражальна*, або музика, що є засобом характеристики і відображає специфічну й найбільш цінну форму творчого осмислення і перетворення

дійсності. Музична метафора в цьому випадку спрямована на виявлення образного змісту предмета, явища, дії. Безумовно, музичну характеристику в театральній виставі слід розглядати як додаткову в загальній сукупності засобів сценічної виразності. Проте це жодним чином не зменшує її суттєвої ролі у виставі. Музика, завдяки багатій виражальній палітрі, здатна по-своєму влучно й точно характеризувати дійових осіб. Саме людина, риси її характеру, різноманітні якості і є головним об'єктом музичної характеристики в драматичній виставі.

Є. Власов також виділяє дві функції музики – *зображальну* та *виражальну*, які інколи збігаються. Зображальна функція музики віддзеркалює більш просту форму відображення дійсності і має переважно ілюстративний характер. Основний прийом, який виконує при цьому музика – наслідування дійсності, копіювання найбільш суттєвих зовнішніх звукових ознак предметів, явищ, дій, звичайно, через призму сприйняття їх людиною. Інший важливий і більш художній прийом звукового зображення навколишнього світу – *музична метафора*, а також *ілюстративно-метафорична музична імітація*.

Дослідники театральної музики (Є. Власов, Г. Фількевич, Ю. Козюренко, В. Попов та ін.) виділяють таку її функціональну властивість як засіб *розкриття внутрішньої дії*. Ця функція виходить із самої природи музичного мистецтва – здатності музики відображати внутрішній світ людини: її почуття, настрої хвилювання, радощів інше. На думку автора дисертації – позбавлені мовного виразу й приховані почуття, що живуть лише в душі героя, може розкрити саме музика. Музика внутрішньої дії виражає, головним чином, індивідуальні почуття і переживання окремих дійових осіб. Вона може мотивувати дії, вчинки героїв, їхні слова та реакцію на них, тобто відігравати емоційно-сміслову роль. Висловлюючи почуття героїв, вона підкреслює їхній стан: кохання, сум, почуття самотності та ін. Приклади цьому можна знайти в музиці будь-якої театральної вистави. Дійові особи висловлюють свої емоції, почуття через пісню або інструментальну музику, яку самі виконують – це

їх внутрішній монолог. Музика в такому випадку переймає на себе “тягар” драматургічного навантаження.

Ступінь активності музики в драматургії вистави залежить не лише від використання тих чи інших функцій, але й прийомів включення музики до сценічної дії, про що зазначають окремі дослідники (М. Грінченко, О. Кудряшов, І. Меєрович). Один з найбільш розповсюджених прийомів – підкреслення дії, що відбувається на сцені. Музика в даному випадку виправдана ситуацією, дійові особи або виконують музичні номери (співають, грають на музичних інструментах), або слухають та реагують на неї. Велика виражальна сила властива такому прийому, як випередження дії музикою, що виступає провісником прийдешніх подій, поштовхом до певних вчинків персонажів. Перед появою героя може лунає урочистий марш, що збирає дійових осіб на сцені і наче провіщає: зараз з’явиться головний герой. Прийом, коли музика випереджає фізичну або словесну дію персонажів, стає своєрідним поштовхом для вчинків героїв, їхніх подальших дій, нерідко застосовується у виставах про життя й творчу діяльність митців. Музика ніби викликає художньо-поетичні образи майбутніх творів, допомагає показати кристалізацію творчої фантазії, думки митця. Ще один дійовий прийом включення музики до сценічної дії – *ремінісценція* – нагадування через музичний компонент (або звук, шум) про минулі події, про певних персонажів, з якими та чи інша музична тема була пов’язана у виставі раніше.

Якщо музика концентрує найбільш характерні особливості персонажа, постійні риси в образі дійової особи, вона відіграє у виставі більш значну роль, набуваючи значення лейтмотиву, визначає Г. Фількевич. Музика, маючи можливості узагальнення, більшою мірою, ніж фізична дія і навіть словесна, може допомогти яскравіше й повніше виявити й донести до глядача ідею сценічного твору. Для досягнення цієї мети композитори вдаються до застосування лейтмотивів. *Прийом лейтмотивності* – повторення музичних тем, що виникають протягом усієї вистави. Це один із найпоширеніших методів використання музики

театром ХХ ст. (пісні, романси, мелодії, звучання окремої гармонії) для характеристики дійових осіб, певної драматичної ситуації. Як правило, лейтмотив віддзеркалює ставлення драматурга або режисера-постановника до персонажа, групи персонажів, до розвитку дії. Багаторазово повторюючись упродовж сценічної дії, лейтмотив видозмінюється відповідно до розвитку образу героя чи певного явища. У виставі може бути одна чи кілька провідних музичних тем. За наявності кількох лейтмотивів, що характеризують протидіючі сили, музична драматургія вистави будується на протиставленні, зіткненні й розвитку цих основних музичних тем.

Найбільш розповсюджений різновид – *мішана побудова* музичного вирішення вистави. Суть його полягає в наявності одного чи двох лейтмотивів та низки музичних тем (номерів), що відіграють допоміжну роль. Ці музичні персонажі співають, грають на музичних інструментах, танцюють. Це також музика, що звучить у картинах балу чи інших веселощів, обрядів, ритуалів тощо. Організація музичного матеріалу на основі використання одного-двох лейтмотивів та ряду музичних номерів (тобто мішаного вибору побудови) особливо властива сценічним творам у жанрі драми.

Використання лейтмотивів для зовнішньої, зображальної характеристики дійових осіб пов'язане із застосуванням *принципу ілюстрації*. У драматичному театрі застосування лейтмотивів ускладнюється тим, що час їх звучання у дії обмежений і показати розвиток музичної теми разом із розвитком сценічного образу персонажа протягом вистави проблематично. Тому нерідко лейтмотив залишається незмінним і виконує суто ілюстративну функцію – ознаки присутності героя, певного настрою, ідеї, драматичної ситуації тощо.

Музика в театральному мистецтві взаємодіє з іншими компонентами вистави. Як стверджує Г. Фількевич, існує два основні принципи – тотожності та контрасту. *Принцип тотожності* (у літературі можна знайти й такі визначення, як принцип гармонійності, аутентичності)

полягає в тому, що музика відповідає настрою й характеру образу дії, співзвучна пластично-просторовому рішенню сценічного твору. Це, зокрема, музичні пейзажі, супровід музикою сценічних боїв, висловлення певного емоційного стану персонажів, почуття кохання. Досить часто композитори або звукорежисери створюють чи підбирають для таких сцен ліричні мелодії, які небагато додають до того, що відбувається на сцені. Музика лише емоційно посилює епізод, доповнюючи словесну та фізичні дії.

Якщо розглядати принцип тотожності в історичному аспекті, то він первинний у театрі. Це пояснюється такою причиною, як відсутність (майже до кінця XIX ст.) професії режисера. У центрі вистави був актор, а все інше – музика, художнє оформлення – вважалося другорядним. Інша причина полягала в тому, що кожний з авторів-творців вистави по-своєму прочитував п'єсу, прагнучи доповнити, посилити певний характер або ситуацію саме драматичного твору, а не вистави. Творча фантазія композитора працювала головним чином у співдружності з літературою, а не зі сценою. Він вибирав у драматичному творі те, що було ближче його творчій індивідуальності.

У драматичній виставі, пише Г. Фількевич, можливо подолати статичність лейтмотиву, використовуючи *принцип контрасту*. Музична тема може змінити тональність (прозвучати у мажорному або мінорному варіанті), темп, стиль (в іншому аранжуванні), манеру виконання тощо, і тоді вона може ставити складні психологічні акценти, виявляти підтекст дії, показувати сценічний образ, ситуацію в розвитку. Сенс контрастної музики і дії в тому, що музика здатна дати оцінку герою (його думкам, почуттям, вчинкам). У разі використання *принципу контрапункту* лейтмотив постійно супроводжує героя: звучить на появу і зникнення, під час його монологу, конкретних вчинків, при згадці про нього інших персонажів.

Варто виділити в театральній музиці використання *монтажного принципу*. Він базується на зіставленні, зіткненні, зчіплюванні окремих

явищ, розташованих за законами асоціативної логіки, у певну монтажно-драматургічну будову, де ці явища підсумовуються, узагальнюються і постають як цілісний процес. Монтажний принцип закладений практично в усіх видах мистецтва, він властивий поезії та прозі (твори О. Довженка, О. Олесь), музиці (композиції Г. Хоткевича, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького), театральному мистецтву (вистави Б. Брехта, Р. Віктюка, Г. Юри).

Серед засобів музичної виразності, як зазначив шведський кінорежисер І. Бергман, ритм є найважливішим, бо «завжди, кожному мить нашого життя, не замислюючись над цим, ми живемо в тому чи іншому ритмі – дихання, биття серця, рух очей, зміна дня і ночі, руйнування і творення; все у світі є ритм. І тому творча праця повинна бути побудована на цьому факті – ми починаємо постійно прислухатись, рухатись до неповторного ритму тексту».

Саме ритм є організуючим фактором просторово-часових структур, основою потенційної «музичності» театру. Ритм у театрі найбільш наближений до реального життя, він досить рухливий, тому що кожна нова вистава грається заново, по-іншому, по-новому. Ритм у мистецтві має функцію формоутворення, якій приділялась і приділяється велика увага в театральних працях і практичних роботах видатних режисерів театру. Віддаючи данину силі ритму, Леся Українка навіть присвятила йому цикл віршів, який так і називається – «Ритми»: «Де поділися ви, голоснії слова...», «Чи тільки ж блискавицями літати...», «Хотіла б я уплисти за водою...», «Якби оті проміння золоті».

Поняття ритму, зокрема музичного, містить у собі ще два близькі поняття – *метро-ритм* та *темпоритм*. *Музичним метром* називають рівномірне чергування сильних та слабких долей у такті. *Темпоритм* як організація структури музичної мови є важливим виразним засобом, що може відобразити жанр, характер, настрій; передавати характер руху: плавний чи різкий, стрімкий чи повільний. Поняття темпоритму введено К. Станіславським у театральне мистецтво на початку ХХ ст.: «У кожній

людській пристрасі у стані переживання свій темпоритм». Однак він не залишив достатньо чіткого та ґрунтовного визначення цього визначення.

Дослідник звукового оформлення В. Попов зазначає, що кожна вистава має свою композицію, тобто побудову і співвідношення окремих частин театральної дії в сценічному просторі й часі. Тому важко визначити, де саме, у якому місці повинна звучати музика. Однак у процесі розвитку музики в драматургії історично склалась так звана сполучна функція. До такого типу *структурно-композиційної* музики належить: увертюра, музичний антракт і фінал. Досить часто музичні вистави починаються вступом. За масштабом він переважно невеликий: може складатися лише з кількох акордів або звуків, може становити одну або кілька фраз, період, просту дво- або тричастинну форму.

Досить часто музикою починаються окремі дії (частини) вистави. Такий вступ до дії називається *музичним антрактом* і виконується переважно після перерви між діями, безпосередньо перед початком акту. Завдання музичних антрактів менш складні й різноманітні: заповнити паузу в розвитку дії і зв'язати між собою частини композиції вистави, безпосередньо ввести до конкретної дії, а не в цілому до всієї вистави. Музичні антракти можуть бути й між картинами (особливо коли відбувається зміна декорацій при відкритій завісі – так звана «переміна»). У такому випадку музика або відсовує драматичну дію попередньої картини, або готує глядачів до сприйняття подій наступної картини.

Звукове рішення вистави у практичній площині передбачає аналіз музики та шумів, вказаних автором в ремарках або в подальшому тексті п'єси. В. Немирович-Данченко розрізняв два види аналізу щодо звукового рішення: «перший літературний, статичний; другий театральний, динамічний, який перекладає думки і образи письменника на мову сценічної дії». Для того, щоб створити звукове рішення вистави, необхідно насамперед знайти власне режисерське бачення драматичного твору, бо головна мета вистави визначає загальну атмосферу, настрій звучання музики і шумів, їх динаміку, темп, ритм. Кожна п'єса має специфічні

жанрові риси, які потребують певного звукового рішення. Кожна вистава має свій тональний ряд, свій тон. Та ж сама п'еса, що грається у різних театрах, має власне звукове рішення, навіть у тих випадках, коли використовує ті ж самі музичні твори. Педагог-театрал Є. Власов зазначає, що, «на відміну від суто режисерського прочитання п'еси, в результаті якого з'ясовуються тема та ідея, виявляється головний конфлікт та його рушійна сила – низка подій тощо, режисер, що ставить своєю метою створення музично-шумового озвучення п'еси, повинен водночас відшукати та проаналізувати реальні – музику та шуми».

Таким чином, звукове рішення є більш широким поняттям, ніж музичне оформлення вистави, оскільки стосується усіх компонентів звуку в театрі. Також в сучасній звукорежисерській театральній практиці вживаний термін *музично-звукова концепція вистави*, який ще не концептуалізований в науковій літературі. За змістом, ми вважаємо, він близький до звукового рішення вистави, але акцент тут ставиться на *драматургії музики та звуку на рівні концепції твору*. Різні звукові образи у музично-звуковій концепції вистави постають у єдності, підпорядковуючись як загальній драматургії твору, так і його сценічному рішенню. Наголосимо на тому, що музично-звукова концепція вистави у зародкових формах існувала в театральній практиці в усі часи, однак як цілісна ідея почала усвідомлюватися достатньо пізно. У наукових працях XIX та навіть початку XX ст. більшу увагу приділяли музичному компоненту.

Таким чином, звукорежисура – це невід'ємна частина і необхідний компонент сучасного культурного простору. Незважаючи на вирішення технічних і мистецьких завдань, за допомогою оперування специфічними засобами художньої виразності, котрі постійно модифікуються і збагачуються, об'єктивно віддзеркалюючи зміни й нововведення у мистецьких технологіях. Головним для звукорежисера залишається сама творчість, її унікальна змістовність, образна суть – як структурна основа, центр тяжіння всіх громадських, технічних, творчих зусиль гурту митців.

Термінологічний словник

Моніторний звукорежисер – налаштовує мікшерний пульт і контролює звучання, яке виконавці чують на сцені через систему моніторів.

Продакшн-менеджер – координує дії технічних служб, задіяних у концерті, як гастролуючих (турових), так і штатних працівників місцевих майданчиків і залів. Контролює і сприяє виконанню потреб стосовно технічної частини райдера, контактує з технічним директором (сторони, яка запрошує). Повинен мати знання в галузі звукотехніки, сценічного освітлення, техніки сцени.

Прокатна компанія, «production» (продакшн) – здійснює спектр послуг, пов'язаний з наданням звукового обладнання в оренду для проведення заходів, а також повний цикл дій, пов'язаний з доставкою, монтажем/демонтажем і забезпеченням його роботоспроможності.

Промоутер – особа або організація, що домовляється з виконавцями і організовує концерт (концерти, шоу-програми), забезпечує технічний і побутовий райдери, бере на себе фінансові ризики. *Технічний директор* заходу, представник сторони, котра запрошує.

Райдер (tech rider) – список звукотехнічного обладнання турової команди або студії.

Райзер – місце і підвищення для барабанів, бек-вокалістів, духових інструментів та ін.

Саунд-чек – проводиться не пізніше, ніж за дві години до виступу (за відсутністю глядачів і персоналу, не задіяного в проведенні концерту).

Стейджмени (звукотехніки) – розпаковують, встановлюють, комутують обладнання, перевіряють роботу апаратури на сцені і в залі, після концерту зворотний процес.

Стейдж-менеджер – член команди, яка гастролує з виконавцями, відповідає за обладнання, що належить артистам, може мати асистентів-техніків, які обслуговують музичні інструменти, обробку звуку та інше.

Туровий звукорежисер (системний інженер) – адаптує і налаштовує звукове обладнання турової компанії, замовлене відповідно до райдера. Звукорежисер може бути як штатним працівником турової команди, так і запрошеним виконавцями.

Тур-менеджер (адміністратор) – відповідає за рішення проблем, котрі виникли, оплачує необхідні рахунки, організовує зустріч артистів із пресою.

AES (Audio Engineers Society) – спілка звукоінженерів.

Dry hire – компанія, котра займається безпосередньо послугами з оренди обладнання, зберігання і догляду за ним та видачею його зі складів тим, хто займається production.

EBU (European Broadcasting Union) – Європейський союз радіомовлення.

Input list/Channel list – надається з райдером у вигляді таблиці, в якій саме канал мікшерного пульта і, що саме включається: мікрофони/di-box, інструменти, процесори обробки звукового тракту, інсerti (insert patch) тощо.

MIPA (Musikmesse International Press Award) – найбільший і найпрестижніший музичний ярмарок із представлення та продажу музичних інструментів та звукотехніки з усього світу. На заході відбувається нагородження у 40 категоріях за здобутки виробників музичних інструментів та звукотехнічного обладнання. *Mipa Musikmesse* є своєрідним «Grammy» для музичних інструментів та про-аудіо обладнання.

NARAZ – Академія звукозапису.

Stage plan – схематична картинка, на яких намальовано розташування музикантів, мікрофонів, моніторів (з підписаними моніторними лініями), ді-боксів, комбо-підсилювачів, необхідних додаткових підставок та іншого.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ананьев А. Б. Акустика музики и речи для звукорежиссера: учеб. пособ. Киев: КНУКіМ, 2014. 97 с.
2. Ананьев А. Акустика для звукорежиссеров: пособие. Киев: Феникс, 2012. 255 с.
3. Белявіна Н. Проблеми підготовки магістрів звукорежисерів // *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*: зб. наук. праць. Випуск XXII. Київ: Міленіум, 2009. С. 313–315.
4. Власов Є. О. Музыка у виставі: теорія і практика музично-шумового оформлення вистави: навч. посіб. Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2001. 100 с.
5. Дьяченко В. В. Творча діяльність українських звукорежисерів другої половини ХХ – початку ХХІ століття: теорія, історія, практика: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2018. 361 с.
6. Козлін В. Й., Грищенко В. І. Методичні рекомендації з аранжування при зведенні музичного матеріалу звукорежисером. *Міжнародний вісник: культурологія, філософія, музикознавство*. Київ: Міленіум, 2015. Вип. I (4). С. 94–106.
7. Ньюелл Ф. Мастеринг: погляд зсередини / пер. з англ. О. Кравченко, О. Науменко, А. Субботіна. Київ: Комора, 2015. 200 с.
8. Папченко В. П. Продюсирование звукозаписи. Київ: *Технологии Шоу*, 2006. № 10. С. 26 – 29.
9. Рязанцев Л. В. Звукорежиссура: навч. посіб. Київ: ДАКККіМ, 2009. 144 с.
10. Ужинський М. Ю. До визначення професії звукорежисер в сучасному мистецтві. *Українська культура: минуле, сучасне шляхи розвитку*: зб. наук. праць. Рівне: РДГУ, 2013. Вип. 19. Т. 2. С. 283–287.

11. Ужинський М. Ю. Сценофонія як культурно-мистецький феномен: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2021. 225 с.
12. Фількевич Г. М. Музика і драматичний театр: навч. посіб. 3-є вид, переплан. і доп. Київ: Київськ. нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. К.Карпенка-Карого, 2013. 160 с.
13. Хеллер Д. Мультимедійные презентации в бизнесе. *Технологии шоу-бизнеса*. Киев: ВНУ, 2004. С. 12–16.
14. Шустов С. Л. Електронна музика в системі студійних жанрів: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2012. 16 с.
15. Юдова-Романова К., Стрельчук В., Чубукова Ю. Режисерські інновації у використанні технічних засобів і технологій у сценічному мистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2 (1). 2019. С. 52–72.
16. Bailey Mark. Perception of Music; The Element of Surprise / *Proceedings of the Institute of Acustics, Volume 24, Part 8, Reproduced Sound 18 Conference* (November 2002). Statford-upon-Avon, UK, 2002.
17. Borwick J. Loudspeaker and Headphone Handbook. Third Edition. Oxford, UK: Focal Press, 2001. 585 p.
18. Hoffmann F. Encyclopedia of recorded sound /editor. 2nd ed. Routledge: JBL, 2005. 2 v., xii, 1289 p.
19. Katz B. Mastering Audio – the art and the science. Boston: Focal Press, 2002. 295 p.
20. Owsinski B. The Recording Engineer`s handbook. Boston: ArtistPro, 2005. 368 p.
21. Russel J. The Sound. London: Bookvica Publishing, 2012. 106 с.
22. Weinberg David J. Bob Ludwig on Surround Mixes. *Vol 26, No 1, (April 2004)*, Boston: Audio Society Speaker, 2004. pp 28–29.

МИСТЕЦТВО ЗВУКОРЕЖИСУРИ

Методичні вказівки

до виконання практичної та самостійної роботи

«ЗВУКОРЕЖИСУРА»

для студентів спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
освітньої програми «Музичне мистецтво. Комп'ютерно-електронна
музика» Інститут мистецтв (Музичне мистецтво)

Друкується в авторській редакції

Підписано до друку лютий 2022 р.

Формат 60:84 1/16. Папір офсетний № 1.

Умовн. Друк. Арк. 1. Тираж 50 примірників. Замовлення №

Відділ мережевого та інформаційного забезпечення
Рівненського державного гуманітарного університету
33028, м. Рівне, вул. С. Бандери, 12
Методичне видання