

РОЛЬ ЗВУКОРЕЖИСЕРА У СТВОРЕННІ СТУДІЙНОГО ЗВУЧАННЯ ДЖАЗОВИХ ВИКОНАВЦІВ

Андрєєв Євген Валерійович,

кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри музичного мистецтва естради і джазу
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
ORCID ID: 0009-0005-4127-1485

У статті досліджено роль звукорежисера у формуванні студійного звучання джазових виконавців у період 1940–1970-х років із урахуванням технологічних та естетичних трансформацій звукозапису. Простежено зміну функцій студії – від простору фіксації виконання до середовища, у якому формується звукова концепція твору. Проаналізовано вплив ключових інновацій, зокрема впровадження магнітної стрічки, розвитку стереофонії та багатоканального запису, на принципи організації ансамблю, просторове мислення та темброву структуру джазових записів. Увагу зосереджено на взаємодії технічних рішень і виконавської практики, що визначає характер звучання.

Розглянуто індивідуальні підходи провідних звукорежисерів означеного періоду. Встановлено, що Руді ван Гелдер сформував канонічну модель звучання хард-бопу завдяки використанню близького мікрофонування, контрольованої акустики студії та виразного тембрового балансу. Том Дауд розвинув технологічно орієнтований підхід, у межах якого багатоканальний запис і стереопанорама стали інструментами структурної організації ансамблю та керування простором. Луї Пастор Валентин реалізував модель, засновану на збереженні природної ансамблевої взаємодії та акустичної достовірності із мінімальним втручанням у записаний матеріал. Тео Масеро інтегрував монтаж як складову композиційного процесу, що дозволило переосмислити межі між виконанням і постпродакшном. Альберт Шмітт систематизував hi-fidelity підхід, орієнтований на досягнення якісного первинного сигналу, просторову збалансованість і збереження природної динаміки.

Доведено, що формування джазового саунду зумовлене взаємодією виконавської інтерпретації, технічних засобів і естетичних установок звукорежисера. Узагальнення історичних моделей студійної роботи показує їхню актуальність для сучасної практики звукозапису, міксування та продюсування, зокрема в аспектах просторової організації звуку, роботи з тембром і принципів формування цілісної звукової картини.

Ключові слова: звукорежисера, джаз, студійний звукозапис, багатоканальний запис, стереофонія, мікрофонування, hi-fidelity, продюсування.

Andriev Yevhen. The role of the sound engineer in shaping the studio sound of jazz performers

The article examines the role of the sound engineer in shaping the studio sound of jazz performers during the 1940s–1970s, considering the technological and aesthetic transformations in sound recording. The study traces the evolution of the studio's function – from a space for capturing a performance to an environment where the sonic concept of a work is constructed. It analyzes the impact of key innovations, such as the introduction of magnetic tape, the development of stereophony, and multitrack recording, on the principles of ensemble organization, spatial thinking, and the timbral structure of jazz recordings. Particular attention is paid to the interaction between technical solutions and performance practice, which determines the character of the sound.

The individual approaches of leading sound engineers of the period are examined. It is established that Rudy Van Gelder formed the canonical sound model of hard bop through the use of close-miking, controlled studio acoustics, and a distinct timbral balance. Tom Dowd developed a technology-oriented approach where multitrack recording and the stereo panorama became tools for the structural organization of the ensemble and spatial management. Luis Pastor Valentin implemented a model based on preserving natural ensemble interaction and acoustic authenticity with minimal intervention in the recorded material. Teo Macero integrated editing as a component of the compositional process, allowing for a reimagining of the boundaries between performance and post-production. Al Schmitt systematized the hi-fidelity approach, focused on achieving a high-quality primary signal, spatial balance, and the preservation of natural dynamics.

The study proves that the formation of jazz sound is driven by the interaction of performance interpretation, technical means, and the sound engineer's aesthetic preferences. The generalization of historical studio workflow models demonstrates their relevance for contemporary recording, mixing, and production practices, particularly regarding spatial sound organization, timbre processing, and the principles of creating a cohesive sonic picture.

Key words: sound engineering, jazz, studio recording, multitrack recording, stereophony, miking, hi-fidelity, music production.

Вступ. Актуальність звернення до висвітлення діяльності провідних звукорежисерів джазу 1940–1970-х років ХХ століття зумовлена необхідністю переосмислення ролі студії звукозапису як чинника формування художнього результату. У сучасній музикознавчій та звукорежисерській практиці зростає інтерес до

історичних моделей студійної роботи, оскільки саме в означений період були закладені основи багатоканального запису, стереофонічної організації простору, монтажного редагування та hi-fidelity естетики. Досвід Руді ван Гелдера, Тома Дауда, Вела Валентина, Тео Масеро та Ала Шмітта дозволяє простежити трансформацію



студії звукозапису від технічного середовища фіксації виконання до повноцінного інструменту художнього формотворення.

Для сучасних дослідників і практиків ця проблематика має прикладне значення. Аналіз історичних підходів до мікрофонування, просторової організації ансамблю, балансування та постпродакшну дає можливість глибше зрозуміти генезу сучасних методів продюсування та мікшування. Крім того, звернення до класичних записів джазу дозволяє сформулювати критерії оцінки якості звучання, що виходять за межі суто технічних параметрів і враховують естетичну цілісність звукової картини.

Матеріали та методи Проблематика становлення звукозапису та звукорежисури знайшла відображення в працях багатьох вітчизняних та зарубіжних дослідників. Історичний контекст еволюції звукорежисури представлений у статті О. Гонтара та О. Голошука «Еволюція звукорежисури: від аналогових до цифрових технологій» [2]. Дослідники розглядають важливі етапи розвитку звукозапису від перших механічних пристроїв до сучасних цифрових робочих станцій. У монографії С. Максимюка «З історії українського звукозапису та дискографії» проаналізовано записи українських виконавців, що працювали в еміграції, а саме у США та Канаді [4]. Теоретичні засади цифрової трансформації музичної індустрії та значення музично-комп'ютерних технологій у сучасній композиторській практиці розглянуто І. Гайденом [1]. Особливості творчої діяльності звукорежисера розглядаються у дисертаційному дослідженні В. Дьяченка. Зазначається, що в залежності від творчих задач для запису творів симфонічної музики звукорежисери використовують як традиційні так і сучасні практики звукозапису [3, 56]. Оскільки створення знакових записів американських джазових музикантів середини ХХ ст. відбувалося одночасно з розвитком індустрії звукозапису, пропонується дослідити вплив традиційних і новаторських підходів в контексті творчої діяльності американських звукорежисерів у формуванні фірмового джазового саунду.

Метою статті є виявлення ролі звукорежисера у формуванні студійного звучання джазових виконавців 1940-1970-х років через аналіз взаємодії технологічних інновацій звукозапису та естетичних принципів студійної практики, а також узагальнення індивідуальних підходів провідних звукорежисерів означеного періоду (Руді ван Гелдера, Тома Дауда, Луї Пастора Валентина, Тео Масеро, Альберта Шмітта) у контексті трансформації студії звукозапису в інструмент художнього формотворення.

У дослідженні застосовано комплекс взаємодоповнювальних методів, зумовлених його історико-музикознавчим спрямуванням. Історико-генетичний метод використано для простеження еволюції звукозапису та трансформації ролі звукорежисера у 1940–1970-х роках у зв'язку з розвитком технологій. За допомогою порівняльного методу вдалося зіставити різні моделі студійної практики, представлені у діяльності Руді ван Гелдера, Тома Дауда, Луї Пастора

Валентина, Тео Масеро та Альберта Шмітта, і виявити їхні принципові відмінності у підходах до організації процесу звукозапису і досягнення кінцевого результату. Музикознавчий аналіз застосовано для характеристики естетичних параметрів джазового саунду, зокрема тембрової структури, просторової організації та балансування ансамблю. Системний метод забезпечив визначення студії звукозапису як цілісного середовища взаємодії технічних, акустичних і виконавських чинників. Аналітико-інтерпретаційний підхід дозволив осмислити конкретні практики звукорежисерів та їхній вплив на художній результат. Узагальнення отриманих даних дало можливість сформулювати висновки щодо ролі звукорежисера як активного учасника процесу формування музичного твору та окреслити основні моделі студійної естетики, що склалися у джазовому звукозаписі середини ХХ століття.

Результати дослідження. Розвиток джазу у 40–70-х роках ХХ століття відбувався в умовах стрімкої технологічної еволюції звукозапису, яка безпосередньо вплинула на художній результат. Поява магнітної стрічки після Другої світової війни змінила саму природу роботи на студіях звукозапису. У музикантів з'явилася можливість редагування матеріалу, корекція помилок, компіляція найвдаліших дублів, а згодом – структурне конструювання твору. Якщо попереднє покоління музикантів було змушено забезпечувати завершений результат у межах одного виконання, то стрічкова технологія дозволила розділити процес інтерпретації та процес остаточного формування форми. Перехід до стереофонії у 1950-х роках відкрив новий вимір просторової організації джазового ансамблю. Розташування інструментів у панорамі стало елементом композиційної логіки, а баланс – не лише технічною, а й естетичною категорією. У 1960-х роках багатоканальний запис надав інженерам контроль над окремими джерелами звуку, що сприяло формуванню різних моделей студійної естетики, пов'язаних із конкретними лейблами та персоналіями.

В означений період з'явилося багато студійних записів джазових музикантів, які сьогодні визнані класикою джазового мистецтва. Важливий внесок у формування їх студійного звучання внесли й інженери звукозапису, які здійснювали процес фіксації музичного матеріалу. Приміщення студії звукозапису, розташування виконавців у студії, мікрофонування, еквалізація та компресія, постобробка записаного матеріалу – усі ці компоненти вплинули на саунд джазових музикантів який ми знаємо, любимо і цінуємо. Тому висвітлення діяльності таких звукорежисерів як Руді ван Гелдер, Том Дауд, Тео Масеро, Ал Шмидт є не менш важливим ніж вивчення особливостей виконавства Джона Колтрейна, Гербі Генкока чи Майлза Девіса, над записами яких вони працювали.

Одним з найвпливовіших звукорежисерів джазу 1950–60-х років минулого століття по праву можна вважати Руді ван Гелдера. Його студії стали центрами формування звучання провідних джазових лейблів Blue Note, Prestige та Impulse! Саме Руді створив той

акустичний образ хард-бопу, який сьогодні визначається як канонічний.

Однією з ключових особливостей стилю ван Гелдера стало його вміння передачі суті живого джазового виконання в студії. Використання інноваційних методів у створенні теплої природного звуку якнайкраще передавали виконавську енергію музикантів. Увага до деталей дозволила досягти високого рівня чіткості та точності у звукозаписах. Його підхід ґрунтувався на близькому мікрофонуванні та активному тембровому контролі, що забезпечувало щільність і виразність звучання духових інструментів, фортепіано та ударної установки. У записах таких виконавців як Джон Колтрейн, Арт Блейкі чи Гербі Генкока середній регістр набуває особливої насиченості. Так, звучання фортепіано має зосереджений тембр, який компактно інтегровано в ансамбль, часто з акцентом на ритмічну артикуляцію, а не на концертну об'ємність інструмента, а ударна установка відзначається чіткою атакою та сфокусованим тембром малого барабана.

Студія в Енглвуд-Кліффс із високою стелею та спеціально спроектованою акустикою створювала характерну ревербераційну перспективу, що поєднувала камерність та просторову глибину. У результаті записи зроблені ван Гелдером відзначаються характерним відчуттям простору та тембровою однорідністю загальної звукової картини. Завдяки специфічному розташуванню мікрофонів звучання музикантів сприймається так, ніби вони грають в різних місцях кімнати.

Бути на передовій технології звукозапису було дуже важливим для ван Гелдера. Він один з перших звукорежисерів у США, який почав використовувати німецькі мікрофони компанії Neumann, бо вважав що вони захоплювали найширший спектор звуків і нюансів. Дослідник Річард Кук у монографії *Blue Note Records: The Biography*, яка присвячена аналізу діяльності лейблу Blue Note відзначають надмірну скритність ван Гелдера щодо методів і техніки запису. Так, в моменти фотографування студійних сесій музикантів звукорежисер навмисно змінював розташування і позиції мікрофонів [5]. В той же час ван Гелдер був відомий своєю тісною співпрацею з музикантами з якими працював у студії. Це допомагало створити комфорту та творчу атмосферу в процесі звукозапису, що як відомо є не менш важливим компонентом студійної роботи ніж правильне розташування мікрофонів чи налаштування еквайзера.

Таким чином, ключовим результатом діяльності Руді ван Гелдера стало формування канонічної моделі звучання хард-бопу, яка поєднала технічну інноваційність, архітектурно продуману акустику студії та чітку естетичну концепцію звукозапису. Його підхід змінив уявлення про роль звукорежисера в джазі: від технічного фіксатора події він перетворився на співтворця художнього образу. У ширшому контексті історії звукозапису діяльність ван Гелдера засвідчує перехід від документального підходу до концептуального моделювання звучання, коли студія постає не лише місцем фіксації виконання, а акустичним інструментом, що формує стиль і художній зміст джазової музики.

У розвитку джазового звукозапису 1950-1960-х років окрему лінію становить технологічно орієнтована модель, у межах якої технічне вдосконалення апаратури розглядається як засіб розширення художніх можливостей ансамблю. Найпопліднішим представником такого підходу був Том Даут – американський звукорежисер та музичний продюсер рекордінгової компанії Atlantic Records. Діяльність звукорежисера припала на період переходу від монофонічного запису до стерео та багатоканальних систем. Маючи інженерну освіту Даут сформував аналітичне ставлення до студії звукозапису як до контрольованого акустичного середовища, де кожен параметр сигналу може бути вимірний та відрегульований.

Том Даут одним із перших у США впровадив використання багатодоріжкових магнітофонів у комерційній практиці Atlantic Records. Перехід від дво- і чотиридоріжкових систем до 8-трекового запису суттєво змінив баланс між ансамблевою цілісністю та тембровою автономією окремих інструментів. З'явилася можливість незалежного контролю рівнів, панорамування та корекції частотного спектра без втрати живої взаємодії музикантів. Якщо в монофонічній моделі баланс досягався переважно через фізичне розташування виконавців у студії, то в багатоканальній системі частина цього процесу переносилася на етап міксування.

Прикладом впровадження означених принципів звукозапису реалізовані на альбомі *My Favorite Things* (1961) Джона Колтрейна. Простір організовано з урахуванням логіки ансамблевої комунікації. Саксофон соліста зберігає центральну позицію або чітко окреслену локалізацію, тоді як ритм-секція розподіляється в стереопанорамі таким чином, щоб забезпечити стабільний гармонічний і метроритмічний фундамент. Контрабас і барабани мають достатню просторову визначеність, але не відокремлюються від загального акустичного поля. Такий підхід дозволяє одночасно зберігати відчуття ансамблевої цілісності й забезпечувати прозору артикуляцію кожного тембру.

У роботі з Чарльзом Мінгусом Даут мав справу з більш щільною фактурою та колективною імпровізаційною динамікою. Тут багатоканальна технологія дала змогу уникнути переважанню звукового спектра, характерного для великих ансамблів. Духові інструменти отримали чіткі контури, а ритм-секція – контрольований динамічний діапазон. Важливо підкреслити, що технічна точність не знівелювала експресивність виконання музикантів. Звучання зберігає напруженість і «живу» енергію, притаманну виконавському стилю Чарльза Мінгуса.

Особливо показовим став проєкт Орнетта Коулмана «Free Jazz: A Collective Improvisation» (1961), у якому дві групи музикантів записані одночасно. Звукорежисер розвів їх у стереопросторі, створивши ефект діалогічної взаємодії між лівим і правим каналами. Це рішення мало не лише технічний, а й композиційний характер: слухач отримує можливість просторово розрізнати імпровізаційні лінії, що розгортаються паралельно. Стереопанорама тут виконує функцію структурної

організації матеріалу, а не лише акустичної декорації.

Водночас у своїй практиці Том Дауд майже не використовував монтаж звукозаписів. Уникання радикального переконструювання форми і надання переваги цілісним записаним спробам поєднувалися з мінімальним редагуванням. Багатоканальна технологія забезпечувала точний контроль динаміки, мінімізацію перевантажень і збереження чистоти сигналу. Такий баланс між технічною інновацією та повагою до живого виконання сформував модель студійної роботи, яка стала стандартом у період переходу від аналогової монофонії до повноцінного багатоканального стереозапису.

Таким чином, внесок Тома Дауда полягає не лише у впровадженні нових технологій, а й у переосмисленні просторової організації джазового ансамблю. Його підхід продемонстрував, що технологічне вдосконалення може слугувати інструментом розкриття внутрішньої логіки музичної взаємодії, не руйнуючи її природної енергії.

Поряд із технологічно експериментальними моделями студійної роботи 60-х років сформувалася інша естетична лінія, зорієнтована на акустичну достовірність і збереження природної ансамблевої взаємодії. Її репрезентантом став Луї Пастор Валентин, який у співпраці з продюсером Норманом Гранцом на лейблах Clef і Verve виробив послідовну концепцію студійного звучання, що спиралася на принцип мінімального втручання в музичний матеріал. У цій моделі студія не домінує над виконавцем, а фіксує сформовану художню подію з максимальною повагою до її внутрішньої рівноваги.

Особливо виразно ця естетика проявляється у записах тріо Оскара Пітерсона. Баланс між фортепіано, контрабасом і ударними вибудовується на основі акустичної співмірності, а не студійного конструювання. Фортепіано зберігає природну динаміку, без акцентованого «підсвічування» атаки чи агресивної компресії. Тембр інструмента прозорий, із чіткою артикуляційною деталізацією в середньому й верхньому регістрах, але без надмірної переваги у загальному звучанні ансамблю. Контрабас має теплу, округлу основу, що забезпечує стабільність гармонічного поля, тоді як ударна установка інтегрована у спільний акустичний простір без різкої ізоляції окремих її компонентів.

Мікрофонування в практиці Валентина тяжіє до помірної дистанції, що дозволяє зберігати природну ревербераційну перспективу приміщення. Замість різкого панорамного розмежування інструментів використовується цілісний просторовий образ, близький до концертного сприйняття камерного ансамблю. Слухач отримує відчуття фізичної присутності виконавців у спільному акустичному середовищі, де кожен тембр має власну локалізацію, але не втрачає зв'язку з ансамблем. Така організація простору підтримує імпровізаційний діалог між музикантами та не роз'єднує його на ізольовані окремі звукові шари.

Принцип мінімізації технічного втручання був не лише інженерним, а й продюсерським рішенням. Норман Гранц послідовно відстоював художню автономію

музикантів, і Луї Валентин реалізував цю ідею в акустичній площині. Відмова від надмірного монтажу, стримане застосування еквалізації та динамічної обробки, довіра до якості виконання й акустики студії формували атмосферу камерності й довіри. Запис не моделює подію, а фіксує її внутрішню логіку та нюансування.

У підсумку діяльність Вел Валентина окреслює альтернативну модель звукозапису в джазі, у якій пріоритетом є акустична природність і ансамблева рівновага. Його роботи демонструють, що студійна технологія може залишатися «прозорою», не витісняючи музичний зміст на другий план. Такий підхід забезпечив формування характерного звучання записів Оскара Пітерсона та інших артистів лейблу Clef, де домінує цілісність, динамічна гнучкість і відчуття безпосередньої присутності виконавців.

Наступний етап у розвитку джазового звукозапису пов'язаний з діяльністю Антіліо Джозефа «Тео» Масеро. За час його роботи у компанії Columbia Records студія звукозапису остаточно перетворюється на середовище формотворення та місце для експериментів. Маючи музичну освіту та досвід композитора, Тео мислив студійний матеріал як пластичну структуру, що може зазнавати трансформації після завершення сесій звукозапису. Його підхід змістив акцент із документування імпровізації на її подальше конструювання, унаслідок чого продюсер стає активним учасником композиційного процесу.

Найяскравіше ця стратегія була реалізована в роботі з Майлзом Девісом над альбомами *In a Silent Way* (1969) та *Bitches Brew* (1970). Сесії передбачали тривалі імпровізаційні записи з великою кількістю музикантів, електричних клавішних інструментів і розширеної ритм-секції. Отриманий матеріал Масеро піддавав масштабному монтажу магнітної стрічки: він скорочував, переставляв фрагменти, поєднував різні спроби, створював повторювані цикли та драматургічні арки, які не передбачалися музикантами під час виконання [6]. Така техніка дозволила сформувати великі звукові блоки з поступовим наростанням текстурної щільності та мінімалістичною гармонічною статикою. Стрічковий монтаж став інструментом композиції, а студійний альбом – завершеним твором, структура якого народжувалася на етапі постпродакшну.

У результаті виникла нова естетика студійного звучання, де імпровізація поєднується з елементами продуманого формального дизайну. Простір у цих записах складається з багатьох шарів: електричні клавіші, гітари, духові та ритмічні остинато формують поліцентричну текстуру, у якій кожен шар зберігає автономність. Динаміка розгортається поступово, через нашарування тембрів і зміну монтажних блоків, а не через традиційний тематичний розвиток. Саме тут студія постає як інструмент композиції, який визначає остаточний вигляд музичного матеріалу.

Співпраця Масеро з Чарльзом Мінгусом у 1970-х роках, зокрема в межах альбому *Let My Children Hear Music* (1972), демонструє інший аспект його продюсерської стратегії. Якщо в проєктах із

Девісом монтаж був засобом створення нової форми з імпровізаційних масивів, то з Мінгусом він спрямований на впорядкування складної оркестрової драматургії. Композиції альбому мають багаторівневу структуру з контрастними епізодами, змінами фактури та щільними ансамблевими розділами. Звучання альбому характеризується оркестровою масштабністю та широким динамічним діапазоном. Темброва палітра вибудована так, щоб підкреслити композиторське мислення Мінгуса, не розмиваючи фактурну насиченість. На відміну від камерної естетики, притаманної записам тріо чи квартету, тут домінує принцип великої форми, де студійна робота сприяє структурній ясності складного матеріалу. Монтаж і редагування не руйнують імпровізаційної енергії, а підпорядковують її загальній композиційній логіці.

Таким чином Тео Масеро заклав модель продюсерської участі, у якій межа між виконанням і постпродакшном стає умовною. Його діяльність сприяла становленню джаз-ф'юажу, розширенню ролі електронних інструментів і легітимації монтажу як художнього засобу. У ширшій перспективі це означало трансформацію самої парадигми звукозапису: від фіксації події до активного формування музичної структури в межах студійного середовища.

У другій половині ХХ століття, коли студійні технології досягли високого рівня точності й контрольованості, постало питання збереження акустичної природності в умовах багатоканального запису та розширених можливостей постпродакшну. Одним із найпоштових представників такого підходу став Альберт Гаррі (Ел) Шмітт – інженер і продюсер, чия кар'єра охопила кілька десятиліть і понад двадцять премій Греммі. Його діяльність засвідчує, що технічний прогрес може слугувати не тільки для ускладнення звукової картини, але й для максимально точного відтворення музичної взаємодії.

Принцип роботи Шмітта ґрунтувався на досягненні збалансованого звучання ще до натискання кнопки запису. Вирішальне значення він надавав просторовому розташуванню музикантів, вибору акустики приміщення та точному підбору мікрофонів. Часте використання лампових моделей компанії Neumann (зокрема U47, M49) забезпечувало поєднання теплоти, м'якої високочастотної деталізації та насиченого середнього регістру. Завдяки цьому необхідність подальшої еквалізації чи агресивної динамічної обробки мінімізувалася. Такий підхід передбачав довіру до виконавця і до якості первинного звукового сигналу.

У записах Даяни Крол і Наталі Коул простір організовано з чіткою ієрархією глибини. Вокал розташований у центрі акустичної перспективи, з природною присутністю й чіткою артикуляцією, без відчуття штучного наближення. Інструментальний супровід формує об'ємну, проте прозору текстуру: ритм-секція має достатню тілесність, але не перебиває вокальну лінію, а оркестрові або ансамблеві компоненти інтегруються в єдину звукову площину. Шмітт послідовно уникав надмірної компресії, зберігаючи широкий динамічний

діапазон і мікродинамічні нюанси. Це створювало ефект безпосередньої присутності, коли слухач сприймає не технічний продукт, а музичну подію.

Важливою рисою методу роботи звукорежисера була відмова від ізоляції музикантів у студії настільки, наскільки це дозволяли умови. Виконавці розташовувалися у спільному просторі, щоб зберегти акустичний контакт і природний обмін енергією. Така практика сприяла формуванню цілісної тембрової картини без надмірної фрагментації на окремі доріжки. Навіть за наявності багатоканальних систем звукорежисер прагнув мислити ансамблем, а не сумою ізольованих аудіосигналів.

Роботи Шмітта репрезентують послідовну реалізацію hi-fidelity підходу, у межах якого технічна точність поєднується з музичною делікатністю. Висока роздільна здатність запису, прозорість фактури та збереження природної динаміки стають не самоціллю, а засобом підкреслення індивідуальності виконавця.

Узагальнюючи, можна стверджувати, що Альберт Гаррі (Ел) Шмітт продовжив акустично орієнтовану традицію джазового та вокального звукозапису Луї Валентина, адаптувавши її до умов сучасної студії. Якість звучання формується насамперед на етапі організації простору й первинного сигналу. Саме така стратегія забезпечила довготривалу актуальність записів створених Шміттом і закріпила за ним репутацію одного з еталонних інженерів hi-fidelity моделі в історії звукозапису.

Висновки. Розвиток звукозапису у джазовому музичуванні середини минулого століття засвідчив тісний взаємозв'язок між технологічними інноваціями та естетичними трансформаціями музики. Запровадження магнітної стрічки, перехід до стереофонії та впровадження багатоканальних систем змінили не лише технічні умови роботи, а й сам характер музичного мислення. Студія поступово перетворилася на простір формування художньої структури твору.

Аналіз діяльності видатних постатей в історії джазового звукозапису виявили наступне:

- Руді ван Гелдер заклав еталон звучання хард-бопу, сформувавши щільну, тембрально насичену й просторово виразну модель студійного запису, що визначила саунд лейблів Blue Note, Prestige та Impulse!.
- Том Дауд затвердив технологічно орієнтований підхід, у якому багатоканальний запис і стереопанорама стали інструментами структурної організації ансамблю та забезпечили прозорість і контроль простору.
- Луї Пастор Валентин навпаки репрезентував акустично стриману модель із мінімальним втручанням у звуковий матеріал, зберігаючи природний баланс і ансамблеву цілісність.
- Тео Масеро перетворив студію на середовище формотворення, використовуючи монтаж звукозаписів як композиційний засіб, що розширила роль продюсера у створенні музичної структури.
- Ал Шмітт систематизував hi-fidelity підхід, у межах якого технічна довершеність слугує збереженню природної динаміки та музичної виразності.

Отже, діяльність означених звукорежисерів засвідчує, що формування джазового саунду є результатом синергії виконавської майстерності та інженерного мислення. Від документальної фіксації до композиційного моделювання, від монофонії до

багатоканальної просторовості – кожен із розглянутих підходів окреслив окрему модель студійної естетики. Їхній внесок визначив стандарти звукозапису, які й сьогодні залишаються орієнтиром для сучасної музичної індустрії.

Література:

1. Гайденко І. А. Роль музичних комп'ютерних технологій у сучасній композиторській практиці : дис. ... канд. Мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2005. 187 с.
2. Гонтар О., Голошук О. Еволюція звукорежисури: від аналогових до цифрових технологій. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. № 4. С. 31–37. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-4>
3. Дьяченко В. В. Творча діяльність українських звукорежисерів другої половини XX – початку XXI століття: теорія, історія, практика : дис. ... канд. Мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2018. 245 с.
4. Максимюк С. З історії українського звукозапису та дискографії. Львів – Вашингтон, 2003. 288 с.
5. Cook R. *Blue Note Records: The biography*. Boston, 2003. 282 p.
6. Tingen P. *Miles Beyond: The Electric Explorations of Miles Davis, 1967–1991*. New York, 2001. 360 p.

References:

1. Haidenko, I. A. Rol muzychnykh kompiuternykh tekhnolohii u suchasni kompozytorskii praktytsti [The role of music computer technologies in contemporary compositional practice]. PhD dissertation (Art Studies, 17.00.03). Kharkiv, 2005. 187 p. [in Ukrainian]
2. Hontar, O., & Holoshchuk, O. Evolution of sound engineering: from analog to digital technologies. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. № 4. P. 31–37. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-4> [in Ukrainian]
3. Diachenko, V. V. Tvorchia diialnist ukrainskykh zvukorezhyseryv druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia: teoriia, istoriia, praktyka [Creative activity of Ukrainian sound engineers of the second half of the 20th – early 21st century: theory, history, practice]. PhD dissertation (Art Studies, 26.00.01). Kyiv, 2018. 245 p. [in Ukrainian]
4. Maksymiuk, S. Z istorii ukrainskoho zvukozapysu ta dyskografii [From the history of Ukrainian sound recording and discography]. Lviv–Washington, 2003. 288 p. [in Ukrainian]
5. Cook R. *Blue Note Records: The biography*. Boston, 2003. 282 p.
6. Tingen P. *Miles Beyond: The Electric Explorations of Miles Davis, 1967–1991*. New York, 2001. 360 p.

Дата першого надходження статті до видання: 19.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 17.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026