

КОНЦЕПТУАЛЬНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ КРИТИЧНОГО ПІДХОДУ ДО СУЧАСНОГО ВИЗНАЧЕННЯ РОЛІ ЗВУКОРЕЖИСЕРА У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Корякін Олексій Олексійович,

кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри сценічного мистецтва,
естради та методики режисерування, доцент

Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

Web of Science Researcher ID: JQW-1756-2023

ORCID ID: 0000-0002-3084-8796

Сучасні тенденції у еволюції музичного мистецтва обумовлює перегляд місця і ролі усіх креативних фахівців у ньому, зокрема, звукорежисерів. Відповідно, концептуальне обґрунтування критичного підходу до визначення ролі, функцій звукорежисера та чинників перегляду змісту діяльності звукорежисерів в сучасних умовах потребують ґрунтовного аналізу. Для конкретизації місця і ролі сучасного звукорежисера схарактеризовано стан музичної індустрії на початку XXI ст. у частині згортання креативної складової і наростання шаблонності творчих проєктів, які реалізувалися звукорежисерами, а також визначені чинники, які обумовили означені тенденції. У статті обґрунтовується внесок у сучасне визначення ролі та функцій звукорежисера американського композитора і музикознавця Джона Кейджа, канадського композитора, письменника й еколога Реймонда Мюррея Шефера, американського етномузиколога Алана Ломакса. Аналізується концепція Дж. Кейджа про «невизначеність» і «випадковість»; поняття звукового пейзажу та заднього (фонового) й переднього плану прослуховування Р. Мюррея Шефера; роль музики у культурі та фіксації культури у записах А. Ломакса у контексті сучасної звукорежисури. Робиться висновок про те, що сучасний звукорежисер має вичерпно розуміти мету та завдання звукорежисури та звукозапису; цінувати техніку та визначати її роль у звукорежисурі; шукати нові креативні рішення, а також не має відкидати звукове середовище. Наголошується, що застосування окресленого підходу дозволить створювати естетично та культурно змістовніші проєкти, які актуалізують звукорежисуру як вид творчої діяльності у сфері музичного мистецтва. Також звертається увага, що запропонований критичний підхід не слід розглядати як універсальний стандарт, який може бути застосований до усіх проєктів у сучасній музичній індустрії.

Ключові слова: звукорежисер, звукорежисура, роль звукорежисера, критичний підхід, Джон Кейдж, Реймонд Мюррей Шефер, Алан Ломакс.

Koriakin Oleksii. Conceptual justification of a critical approach to the modern definition of the role of the sound engineer in the art of music

Modern trends in the evolution of musical art cause a review of the place and role of all creative specialists in it, in particular, sound engineers. Accordingly, the conceptual substantiation of the critical approach to defining the role and functions of the sound engineer and the factors of reviewing the content of the sound engineer's activities in modern conditions require a thorough analysis. To specify the place and role of the modern sound engineer, the state of the music industry at the beginning of the 21st century is characterized in terms of the curtailment of the creative component and the increase in the pattern of creative projects implemented by sound engineers, as well as the determined factors that caused the specified trends. The article substantiates the contribution to the modern definition of the role and functions of the sound engineer of the American composer and musicologist John Cage, the Canadian composer, writer and environmentalist Raymond Murray Schafer, and the American ethnomusicologist Alan Lomax. The concept of «uncertainty» and «randomness» of J. Cage; concept of soundscape and background and foreground of listening R. Murray Schafer; the role of music in culture and fixation of culture in recordings by A. Lomax in the context of modern sound engineering where analyzed. It is concluded that a modern sound engineer should comprehensively understand the purpose and tasks of sound engineering and sound recording; appreciate technology and determine its role in sound engineering; to look for new creative solutions, and also should not reject the sound environment. It is emphasized that the application of the outlined approach will allow to create more aesthetically and culturally meaningful projects that actualize sound engineering as a type of creative activity in the field of musical art. It should also be noted that the proposed critical approach should not be considered as a universal standard that can be applied to all projects in the modern music industry.

Key words: sound engineer, sound engineer, role of sound engineer, critical approach, John Cage, Raymond Murray Schafer, Alan Lomax.

Вступ. Звукорежисура як і усі компоненти галузевої структури музичного мистецтва зазнають змін різної інтенсивності у історичній ретроспективі. Для забезпечення відповідності вимогам сьогодення у частині як наукових досліджень, так і підготовки фахівців відповідного фахового спрямування актуальним є конкретизація сучасного визначення ролі звукорежисера у музичному мистецтві, оскільки наявні підходи не дозволяють повною мірою розкрити весь потенціал звукорежисури,

оскільки не повною мірою враховують сучасний рівень технологій, розвитку музичної індустрії. Оскільки наразі відсутня єдина модель звукорежисури як креативної діяльності та усталені підходи до дослідження актуальним видається обґрунтування критичного підходу до сучасного визначення ролі звукорежисера у музичному мистецтві.

Матеріали та методи. Методологічним підґрунтям дослідження є системно-аналітичний метод, який засто-

совується для конкретизації обґрунтування критичного підходу до сучасного визначення ролі звукорежисера у музичному мистецтві.

Результати. Новаторські твори американського композитора Джона Кейджа заклали одну з основ інноваційних підходів у музичній композиції. Суперечливість постаті Дж. Кейджа у започаткуванні понять «авангард» і «експериментал» значно вплинуло на трансформацію традиційної музичної теорії та розуміння звуку та тиші [8]. Дж. Кейдж абстрактно розглядав звук, прослуховування, шум і їх сприйняття. Його філософське бачення позначалося відкритістю і невибірковістю, обґрунтованою у східних релігійних традиціях (індуїзм, буддизм) і китайській філософії, а натхнення він отримував від письменників, зокрема, таких, як І Цзин і Уолден Торо [5; 10]. На відміну від сучасників Дж. Кейдж сприймав усі звуки як джерела музики, без будь-яких упереджень, таким чином охоплюючи і середовище, в якому ми існуємо [5; 8].

Зусилля Дж. Кейджа викликали суперечки серед традиціоналістів у новому експериментальному музичному русі: «авангард». Як частина нового руху музична лексика містила ключові терміни, такі як тиша, шум, невизначеність, випадковість і електроакустика. Дж. Кейдж написав багато творів протягом свого життя, однак найбільш цікаві в дискурсі нашого дослідження: «Уявні пейзажі» № 1–5 (1939–1952 рр.), «Сонати та інтерлюдії» (1946–1948 рр.), і найвідоміший, «4'33"» (1952 р.) [4].

Названі твори кинули виклик традиціям і очікуванням суспільства від музики загалом, композиції та виконавства зокрема. Наприклад, «Сонати та інтерлюдії» були створені для «перетвореного» фортепіано, в якому струни і дека були змінені на відповідники з використанням різних матеріалів, таких як болти, шурупи, гума [4]. Після створення фортепіанних п'єс, Дж. Кейдж почав експериментувати з іншими звуками та техніками, які передбачали «невизначеність» і «випадковість». Для Дж. Кейджа «невизначеність» була дійсно невідомим елементом, тоді як «випадковість» розраховувалася в межах набору універсальних відомих [6]. Таким чином «випадковість» – це більшою мірою техніка, яка використовується, коли музичний твір створюється, тоді як «невизначеність» реалізується під час виконання твору [2], коли виконавець має визначити «певні речі, які композитор не визначив» [6, с. 116]. Саме «Уявні пейзажі» представляють «випадковість» у творчості Дж. Кейджа. У названих творах спираються на серію невідомих, як у випадку з «Уявний пейзаж» № 4, де виконавці мають регулювати гучність та частоту аналогового АМ радіо відповідно до складу. «Випадковість» реалізується, оскільки твір ніколи не може бути виконано точно так само двічі, і він не звучатиме однаково через часовий характер радіопередач.

Найвідоміший твір Дж. Кейджа, «4'33"», значною мірою визначив його кар'єру у «авангарді». Відомий як «тихий твір», або «тиха молитва» [8], «4'33"» сягає глибше у концепцію експериментальної музики та «невизначеність». Оригінально твір виконується

з використанням фортепіано, і є невизначений в двох сенсах: по-перше, кількість і інструменти музикантів невизначені, по-друге, твір містить частини, позначені «часом тиші». Під час тиші «ненавмисні звуки навколишнього середовища стають на сторінки письмових нотаток» [5]. Твір спричинив бурхливі дискусії після першого виконання, проте вони не змінили погляди Дж. Кейджа що тиша чи відсутність очікуваного звуку не є тишею загалом. За словами Дж. Кейджа, «мовчання також не є мовчанням – воно сповненне активності» [6, с. 121]. Використання тиші у творі позначає нульову відправну точку, відкриття твору аж до ненавмисного звуку, що дозволяє аудиторії слухати і нічого не нав'язувати [6], що повністю корелює з «невизначеністю» та «випадковістю», а також підкреслює вагомість внеску Дж. Кейджа у звук і музику, зокрема, у музичну індустрію та звукорежисуру.

Загальновідомим є факт, що Дж. Кейдж переважно більшість життя не опікувався записами своїх композицій [15], оскільки вважав, що запис його творчості суперечить духу авангардизму, якому він присвятив своє життя. У інтерв'ю Дж. Кейдж підкреслює примат виконання над відтворенням запису як його замітника [15], оскільки «записи перетворюють музику в об'єкт, а музика насправді є процесом, який ніколи не повторюється двічі» [6, с. 128]. Наприкінці своєї кар'єри Дж. Кейдж визнав цінність записів творів (з документальною метою або конкретного виконання) [15], але ніколи не розглядав потенційну культурну цінність «мовчання» або «невизначеності» у самих записах. Крім того, Дж. Кейдж ніколи не мав можливості розглянути, наскільки відтворення запису у специфічних акустичних умовах надають іншу перспективу «невизначеності» та «випадковості», викликані місцем перебування слухача у момент відтворення, проте ця концепція має вагоме значення як частина майбутньої основи підходу у звукорежисурі.

Внесок Реймонда Мюррея Шефера в сферу побутування звуку поширюється на теми, актуалізовані Дж. Кейджем, зокрема присутність звуків навколишнього середовища як частини нашого акустичного оточення. Як один із засновників «акустичної екології» Р. Мюррей Шафер найбільш відомий за проектом «World Soundscape Project», який був розроблений протягом 1960-х років під час навчання в університеті Саймона Фрейзера, і був присвячений «вивченню взаємозв'язку між людьми і їх загальним акустичним оточенням» [3, с. 12]. «World Soundscape Project» привернув увагу до ідеї природних звуків оточення, які можуть бути частиною музичної композиції. Означений проект закріпив позицію Р. Мюррея Шефера як авангардного композитора, музичні твори якого не лише містили звуки навколишнього середовища, але і склали основу для музичних композицій, прикладом яких є «Music for Wilderness Lake» [17].

У деяких дослідженнях саме Р. Мюррею Шаферу приписується обґрунтування концепції звукового ландшафту [12], що призвело до виокремлення галузі акустичної екології. Концепція звукового ландшафту

виходить межі предмету нашого дослідження, проте два її ключових аспекти стосуються звукорежисури. По-перше, це слухання – комплексний термін, у якому у контексті звукових пейзажів та акустичної екології, розрізняють задній план (фон) і передній план прослуховування. Звукові пейзажі, як і пейзажі в сенсі художнього мистецтва, передають систему культурної інформації. «Оскільки ландшафт складається з культурних історій, ідеології та практики бачення, звуковий ландшафт передбачає слухання як культурну практику [12, с. 330]. Слухання в контексті звукових пейзажів, є набагато складнішим, ніж пасивне слухання, оскільки пейзаж має містити об'єкти переднього та заднього плану (фонові), прослуховування складається із звуків переднього плану та фону, ключових нот, звукових сигналів або навіть лише звукових позначок [16].

Окреслений поділ звуків Р. Мюррея Шефера на передній та задній плани не пов'язаний з фізичною близькістю звуку. Звук вважається таким, що належить до переднього або заднього плану на основі його помітності під час процесу прослуховування [16]. Звуки які є звичайними частинами акустичного середовища належать до фонових звуків. Звуки, які виокремлюються в оточенні, або звукові сигнали, є частиною навколишнього середовища, а ті, які трапляються часто, вважаються фоновими. І навпаки, передній план складають звуки, які виокремлюються в середовищі слухання. Якщо звук добре прослуховується, він вважається звуковим сигналом, а також якщо звук достатньо унікальний для місця розташування, тобто, його навряд чи можна знайти деінде, він є сигналом, який представляє культурні та історичні сенси та має бути збережений [16].

Якщо Дж. Кейдж не був прихильником записів замість виконання, Р. Мюррей Шафер не був шанувальником відокремлювати звуки від їх джерел, оскільки це було неприродно у тому, що він у часі та просторі зміщував звуки з їхнього оригінальний контекст [12], створюючи дистанцію між слухачем і джерелом у нерелістичному прослуховуванні. Р. Мюррей Шефер називав це явище «шизофонією». З розвитком технологій, звуки, які колись були обмежені певним часом або місцем тепер можуть звучати будь-де в будь-який час, створюючи звуковий ландшафт, в якому записані звуки стають частиною фону і сприяють базовому невідчужуваному шуму, тим самим перетворюючи звукове середовище на «неякісне», або «lo-fi», середовище прослуховування [13; 16] побудоване на неприродному звуковому досвіді.

Погляди Р. Мюррея Шефера щодо записаного «шизофонічного звуку» не означають, що звуковий пейзаж не варто записувати. У «World Soundscape Project» мали місце декілька випадків запису природного середовища. Р. Мюррей Шефер прагнув передати неповноцінність звуку окремо від його природного середовища, а також що його розміщення у неприродному середовищі може викликати «шизофонію» і, відповідно, варто обережно ставитися до запису і презентації звукового пейзажу. На думку Р. Мюррея Шафера звукові пейзажі

мають бути високої роздільної здатності, завдяки чому звуки мають чітко розрізнятися і слухачу не потрібно боротися, щоб почути деталі чи орієнтацію звукового пейзажу [16].

З соціологічної точки зору, концепт середовища запису не новий. Запис місць і середовищ був невід'ємною частиною документування та архівування культур на основі використання етнографічних чи музикознавчих методів дослідження. Однак важливо зазначити, що цінність звукового ландшафту, щодо того, що зафіксовано або що не записано, полягає у обґрунтуванні рішень, прийнятих при записі та історичної інформації, на основі якої приймаються такі рішення [12]. Для звукорежисера це означає, що рішення записувати чи не записувати звуки слід ретельно розглянути, а запис – добре спланувати.

Внески Дж. Кейджа та Р. Мюррея Шафера до сфери звуку пов'язані, передусім, з композиційним підходом, водночас, діяльність Алана Ломакса була результатом документування культури з позицій музикознавства. Його надихав батько, Джон Ломакс, який прагнув зберегти традиційну музику Америки [1]. Його захоплення призвело до відкриття кількох музикантів і створення однієї з найбільших колекцій фольклорних записів, яка збереглася дотепер.

Як видатний етномузиколог А. Ломакс визнав різні підходи до вивчення музики. Особливий інтерес у нього викликала роль музики в соціальному контексті. Через десятиліття досліджень, він постулював, що зв'язок між емоціями і музикою існує, і теоретизував, що послідовна зміна музичних стилів в межах культури вказує на конкретні потреби або приводи [7]. Дослідження музики А. Ломаксом і подальше кодування (кантометрія) обґрунтувала його позицію, що музика представляє специфіку культурних та соціальних структур.

Внесок А. Ломакса в сферу музики розглядається етномузикологами досить ретельно, проте майже не аналізується з позицій звукорежисури. Попри те, що свого часу його польові записи були вражаючими, А. Ломакс не був першим у цій галузі. У США лейбли проводили локаційний запис ще в 1923 році [11]. Записи А. Ломакса відрізняються саме культурно-мистецьким значенням. Дослідника, зазвичай, характеризували як «людину, яка записувала світ» [14], проте одна з основних праць «Містер желейний рулет» (1950 р.) стала предметом критики в новітній літературі. Кеті Мартін припускає, що А. Ломакс «часто нав'язує свою власну схему», і «через його романтичні концепції народної культури Ломакс змушений приписати Мортону його власні занепокоєння, щоб адаптувати історію Мортоні відповідно до його апіорної моделі автентичності...» [9, с. 32].

Попри неоднозначні оцінки А. Ломакса слід визнати одним із кількох вчених того часу, чий внесок допоміг сформувати галузь музикознавства (зокрема, етномузикології) і, опосередковано, сферу музичної індустрії. Крім того, в контексті нашого дослідження цікавий саме його польовий запис, який дозволяє дослідити роль музики та культури. Напрацювання А. Ломакса

вказують, що музика пропонує культурну інформацію, якщо вона записана та досліджена належним чином. Якщо розглядати напрацювання А. Ломакса та екстраполювати основи етнографічних досліджень на звук, зокрема, звукорежисуру, то роль звукорежисера починає корелювати з функціями етнографа. Але це стає можливим лише за умови, якщо їх компетентність підтримує таке позиціонування та результати запису музикантів і виступів містять культурно значущу інформацію. Це можливо лише за умови, що звукорежисер достатньо компетентний, уповноважений здійснювати свій внесок через свою роль у виробничий процес, і якщо вони приймають рішення на основі відповідного рівня освіченості та глибини аналізу.

Новий етап, який розпочався у звукорежисурі на початку ХХІ ст. обумовлений такими чинниками: 1) технічний прогрес як у технології запису, так і в розповсюдженні звукової інформації; 2) зниження вартості технологій у сфері звукорежисури та, відповідно, зростання їх доступності. Означені зміни мали суттєвий вплив на індустрію, від революційності якого вона все ще відчуває наслідки сьогодні у вигляді зниження продажів альбомів і зменшення прибутків. Через зниження потреби у студіях звукозапису вони почали закриватися, і тим, хто залишився в індустрії, довелося переглянути свою мету, підходи і цільовий ринок. Студії переосмислили свою роль як експертів у музичній індустрії, зорієнтованих на великі бюджети, коли важливим є акустично контрольоване студійне середовище, з доступом до новітніх технологій і, у багатьох випадках, високоякісного та дороговартісного аналогового обладнання. Після нормалізації ситуації, шаблонність і комерційний підхід до запису та продюсування музики стали очевидними. Стан індустрії та поширення імерсивного звуку знову актуалізувати аспекти, які вперше постали чверть століття тому, наприклад мікрофонний прийом у природному середовищі як засіб для запису виступу, що представляє та передає культуру, запису через взаємодію між митцем, середовищем, і музикою. Але мікрофонний прийом у природному середовищі не може бути випадковим або неякісним. Відповідно потрібно, щоб звукорежисер відігравав чітко визначену роль у створенні музики з урахуванням критичного підходу на основі художньо-філософських поглядів Дж. Кейджа, Р. Мюррея Шафера та А. Ломакса у системному взаємозв'язку.

Такий підхід для звукорежисера корелює з поняттям «Tonmeister» – європейський термін для тих, хто має ґрунтовну музичну та технологічну освіту і є випускником сертифікованої програми «Tonmeister». А. Ломакс визнав, що музика може запропонувати більше за межі просто музичності та припустив, що етномузикологія «має відвернутися, деякий час від вивчення музики в суто музичних термінах до вивчення музики в контексті, як форми людської поведінки» [7, с. 425]. Цього можна досягти, вимагаючи не лише базового знання акустики в різноманітних середовищах, технологічної компетентності як за формою, так і за всіма функціями засобів масової інформації та закріплення розуміння

звуку людини й місця, але і взаємодії з міждисциплінарної точки зору, яка ґрунтується на соціальних науках (наприклад, соціології, антропології, медіа та психології), гуманітарних науках (мистецтво, музика, література, тощо) і навіть на точних науках (математика, фізика, та інженерія).

Загалом концептуальне обґрунтування критичного підходу до сучасного визначення ролі звукорежисера ґрунтується на внесках Дж. Кейджа, Р. Мюррея Шефера та А. Ломакса. Концепції «невизначеності» Дж. Кейджа та звукового пейзажу Р. Мюррея Шефера, культурних уявлень і музики та техніки польового запису А. Ломакса складають основи визначення ролі звукорежисера, проте не претендують на універсальність; для певних музичних стилів або продуктів (наприклад, комерційна фонова музика, музика для каталогів, або інше комерційне виробництво) такий підхід може бути неприйнятним. Водночас доцільним вважаємо коротко схарактеризувати чинники обґрунтування критичного підходу до сучасного визначення ролі звукорежисера.

Звукорежисери мають вичерпно розуміти мету та завдання звукорежисури та звукозапису. Окреслене не означає, що зараз звукорежисери не розуміють мети та завдань у своїй діяльності, водночас, вони мають виходити за межі контрактного завдання для можливості трансформації запису у щось більше. Для А. Ломакса, метою запису було документувати музику та притаманну культуру в музиці та спілкуванні. Хоча Дж. Кейдж і Р. Мюррей Шефер ставили під сумнів цінність записів, вони визнавали що здійснення звукозаписів продовжуватиметься незалежно від того, чи доступні «живі» виступи або конкретні місця (що підтвердилося під час епідемії коронавірусної хвороби). В музичній індустрії необхідно розуміти мету запису, який може враховувати або не враховувати думки чи вказівки інших осіб, наприклад лейбла чи продюсера. Безумовно можна не підходити до кожного запису так, ніби він є культурною цінністю. Деяка музика матиме небагато цінної культурної інформації, закладеної в її призначенні.

Тиша так само важлива, як і сама музика. Дж. Кейдж і Р. Мюррей Шафер пропагували цінність мовчання, вважаючи його музичним елементом. Але важливіше, що мовчання – поняття цілком суб'єктивне і не має єдиного визначення. Це означає, що зусилля проєктувальників та інженерів, спрямовані на створення «тихої» тон-зали студії звукозапису не є принципово необхідними для абсолютно всіх записів. Якщо звукорежисер за погодженням з митцем або продюсером, вирішує, що приміщення з певним типом реверберації найкраще підходить для підкреслення емоційного змісту твору, яка покращує культурний аспект музики, місця чи часу, то саме її і слід використовувати. Не варто відкидати з цією метою ні тишу, ні шум (за виключенням необґрунтованих крайнощів).

Звукорежисери не мають відкидати звукове середовище. Р. Мюррей Шафер наголошував, що інформативна цінність усіх звукових середовищ – сам звуковий ландшафт. Традиційним є сформований погляд, що тон-

зала студії звукозапису – це єдине місце, де можна записати якісну пісню чи альбом, але звукове середовище і самі музиканти мають значні креативні можливості і поза студією.

У цьому дискурсі доцільним вважаємо розглянути два аспекти невизначеності звукового середовища.

По-перше культурна інформація та невідоме в записі можуть покращити кінцевий продукт. Звукове середовище може бути піддане впливу невизначеного або несподіваного, наприклад, звуку відкриття дверей, руху транспорту, що проходить повз тощо. Так само невизначеність потрапляє в запис музики від музиканта-виконавця через вибір темпу, емоцій, звукової текстури тощо – аспекти, які мають відношення до розуміння культури. Процес звукозапису не обов'язково має бути лише досконалим; музиканти можуть помилятися або відхилитися від свого плану. Те саме стосується процесу запису та «живих» записів. Дж. Кейдж не вірив у можливість заміни записами «живих» виступів. При такому підході, послідовний перезапис після накладання партії за партією можуть спотворити сенс і повідомлення. Якщо здійснити звукозапис як «живий» або майже живий, або якщо це можливо, але вимагає великої перебудови середовища або звукового простору, звукорежисер має визначитися, чи варто це взагалі записувати.

По-друге середовища запису та відтворення можуть «конфліктувати». При підході до процесу запису з таких позицій, середовище, в якому перебуває звук під час запису, безумовно, слід враховувати, але вторинне середовище (контрольна кімната у студії звукозапису або середовище кінцевого споживача) може суттєво відрізнятися і можливостей його врахувати практично немає. Певні невизначені звуки і сигнали навколишнього середовища можуть бути оптимальними для бінаурального прослуховування (навушники), але можуть бути не ідеальними для відтворення через акустичні системи в середовищі, не призначеному для прослуховування, наприклад в автомобілі або просторі де слухач неправильно розташований відносно акустичних систем під час прослуховування тощо. Одна з переваг такого підходу полягає в тому, що він знайомить слухачів із багатим звуковим середовищем проте величезний відсоток кінцевих споживачів прослуховує записи через внутрішньоканальні навушники, які ізолюють слухача від краси свого звукового середовища.

Звукорежисери мають цінувати техніку та визначати її роль у звукорежисурі. Технологія відкриває величезні можливості у сфері звукозапису. На відміну від А. Ломакса, який послуговувався доволі примітивною технікою для запису (за сучасними мірками), сучасна апаратна складова звукозапису дозволяє отримати вищу якість, краще співвідношення «сигнал-шум», при тому, що техніка більш мобільна і дешевша. Але технологія не може і не має замінити креативну ідею або критичну перспективу. Пошук природних ефектів або унікальних тембрових якостей можуть додати важливу культурну інформацію і артефакти до виконання та запису. Звукорежисер має використовувати плагіни та цифрові засоби обробки на основі критичного підходу та з виключною

обґрунтованою доцільністю. Також звукорежисеру необхідно враховувати середовище, в якому відбувається запис та будь-які технологічні можливості чи обмеження, нав'язані середовищем, об'єктом запису, або в результаті взаємодії обох окреслених чинників. Це може означати вибір інших інструментів, наприклад акустична гітара, а не електрогітара. Звукорежисер має проаналізувати бажаний результат і визначити, як конвергенція багатьох частин вплине на фінальний запис, а також як у ньому проявляється культурно-відповідне середовище.

Бути звукорежисером – це більше, ніж технічна компетентність. Критичне й активне слухання є обов'язковим для звукорежисерів, але також важливими є схильність до пошуку, експериментування, слухання, комунікації та навчання. Занадто часто, коли звукорежисери знаходять певний звук або техніку в студії вони використовують її неодноразово. Кінцевий результат виконавець за виконавцем звучить більше як звукорежисерська техніка, а не власна музична чи стилістична ідентичність митця. Звукорежисер має виступати за те, щоб дозволити музиці, середовищу та взаємодії визначити початкову звукову форму запису, з подальшим усвідомленим і ретельним формуванням звуку щоб досягти унікального творчого результату.

Фахівці мають усвідомлювати цілісну роль звукорежисера. До цієї творчої діяльності слід підходити з міждисциплінарної точки зору культурної перспективи, яка містить музику, технології, техніку, медіа, науку, соціологію, психологію та мистецтво.

Роль звукорежисера, яка переосмислюється, має істотне значення для забезпечення точної передачі повідомлення від відправника (музиканта) до одержувача (споживача). Подібно до того, як кінокомпанії розшукують локації для зйомок фільму перед виробництвом, звукорежисери мають вивчити середовище у пошуках найкращої відповідності для певної музики, результатів проекту, контексту та музикантів. Сучасний звукорежисер має бути спроможним вийти за межі своєї зони комфорту, спробувати щось нове.

Критичний підхід до визначення ролі звукорежисера варто розглядати як розширення сформованих раніше функцій звукорежисера, що впливає на те, як визначаються інші ролі у індустрії.

Малоймовірно, що окреслений підхід до визначення ролі сучасного звукорежисера буде глобально безпечливо прийнятий індустрією, мистецькою освітою та споживачами. Для цього, передусім, потрібно ознайомити кінцевих споживачів з різноманітністю продуктів, які можливо створити з використанням окресленого підходу. Безумовно не кожен проект виправдає інтенсивний естетичний підхід і від споживачів потрібне розуміння, що різні музичні твори вимагають різної естетики звукорежисури. Різні пісні та локації вимагають різної звукорежисерської техніки. Музичний ринок вже продемонстрував, що він доволі відкритий для відмінностей у записах з одночасним існуванням цифрових форматів без втрат і з втратами, вінілових платівок і навіть компакт-касет. Одним з можливих рішень для

реалізації окресленого підходу є запровадження визначених вимог та стандартів, які базуються не суто на технічних параметрах, а враховують і звукорежисуру.

Очевидно професійна підготовка майбутніх звукорежисерів та підвищення їх кваліфікації у річчії окресленого підходу стає невід'ємною частиною майбутнього музичної індустрії. Принаймні освітні програми мають містити освітні компоненти, які базуються на критичному підході до звукорежисури та його застосуванні у конкретних проєктах, щоб забезпечити достатній рівень конкурентноспроможності фахівців на ринку праці.

Висновки. Дослідження, результати якого представлені у статті, спрямоване на розробку моделі звукорежисерської підготовки, складовою якої є застосування критичного підходу у конкретизації ролі сучасного звукорежисера. Фахівці музичної індустрії, які застосовують окреслений підхід, мають потенціал створювати естетично та культурно змістовніші проєкти, які оживляють та урізноманітнюють галузь, досвід прослуховування та актуалізують звукорежисуру як вид творчої діяльності у сфері музичного мистецтва. Окреслений підхід не слід розглядати як універсальний стандарт або стиль, проте його застосування обумовлює конкретизацію ролі звукорежисера в сучасному культурно-мистецькому просторі і має бути відображене у освітніх програмах. Зву-

корежисер це важлива сполучна ланка між митцем і споживачем, оскільки він суттєво впливає на сприйняття повідомлення, яке закладено у музичному продукті. Роль звукорежисера слід вважати базовою, яка найбільшою мірою впливає на зміну сприйнятої споживачем цінності продукту в напрямку від товару до культурної ознаки.

З багатьох причин комерційні записи у ХХІ ст. набули характеру шаблонності, проте продукти, які позначаються унікальністю, займають окремі ніші музичного ринку і сприймаються як щось більше, ніж просто розвага. Напрацювання Дж. Кейджа, Р. Мюррей Шефера, А. Ломакса не розглядалися на предмет їх потенційного впливу на звукорежисуру. Їх доробок вважався авангардним для свого часу, або мав обмежену комерційну цінність через технологічні обмеження та недостатню обізнаність споживачів. Але в сучасних умовах, коли розташування має мінімальний вплив на звукорежисуру немає жодної причини для звукорежисера залишатися в студії, коли навколо існують насичені звукові середовища, прийнятні для музикантів, які мають естетичну цінність та чекають на можливість взаємодіяти з музичним проєктом, створюючи культурно значущий продукт і, потенційно, шедевр. Звукорежисери, які працюватимуть на основі такого підходу, зможуть реформувати галузь, яка, очевидно, втрачає креативність та інноваційність.

Література:

1. Carlson P. Lead Belly wows the Lomaxes. *American History*. 2014. № 49 (4). P. 20.
2. Dickinson P. CageTalk: Dialogues with and about John Cage. Rochester: University of Rochester Press, 2007. 294 p.
3. Hoshowsky R. Breaking the sound barrier: R. Murray Schafer. *Performing Arts & Entertainment in Canada*. 1997. № 31 (2). P. 12.
4. John Cage Trust. Database of Works. Official web site. URL: <https://www.johncage.org/library.cfm> (дата звернення: 01.01.2025)
5. Kandell L. John Cage's Centennial: Will they be played at the same time? *American Record Guide*. 2012. № 75 (3). P. 7–9.
6. Kostelanetz R., Cage J. (The Aesthetics of John Cage: A Composite Interview. *The Kenyon Review*. 1987. № 9 (4). P. 102–130.
7. Lomax A. Song structure and social structure. *Ethnology*. 1962. № 1 (4). P. 425–451.
8. Marranca B. The Mus/Ecology of John Cage. *PAJ: A Journal of Performance and Art*. 2012. № 34 (3). P. 27–34.
9. Martin K. The preoccupations of Mr. Lomax, inventor of the "Inventor of jazz" *Popular Music and Society*. 2013. № 36 (1). P. 30–39.
10. Nyman M. *Experimental Music: Cage and beyond*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 218 p.
11. Russell T. Country Music on Location: 'Field Recording' before Bristol. *Popular Music*. 2007. № 26 (1). P. 23–31.
12. Samuels D.W., Meintjes L., Ochoa A. M., Porcello T.. Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology. *Annual Review of Anthropology*. 2010. № 39. P. 329–345.
13. Schafer R. M. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books, 1993. 443 p.
14. Szwed J. Alan Lomax: The man who recorded the world. New York: Penguin Group, 2010. 448 p.
15. Tone Y. John Cage and Recording. *Leonardo Music Journal*. 2003. № 9 (1). P. 11–15.
16. Truax B. Sound, listening and place: The aesthetic dilemma. *Organised Sound*. 2012. № 17 (3). P. 193–201.
17. Ward K. S. Musical soundscape: Teaching the concepts of R. Murray Schafer to elementary students. *Canadian Music Educator*. 2009. № 50 (4). P. 40–42.

References:

1. Carlson, P. (2014). Lead Belly wows the Lomaxes. *American History*. Volume 49, issue 4. P. 20.
2. Dickinson, P. (2007). CageTalk: Dialogues with and about John Cage. Rochester: University of Rochester Press. 294.
3. Hoshowsky, R. (1997). Breaking the sound barrier: R. Murray Schafer. *Performing Arts & Entertainment in Canada*. Volume 31, issue 2. P. 12.
4. John Cage Trust. (2016). Database of Works. Official web site : <https://www.johncage.org/library.cfm> (Accessed 01.01.2025)

5. Kandell, L. (2012). John Cage's Centennial: Will they be played at the same time? *American Record Guide*. Volume 75, issue 3. P. 7–9.
6. Kostelanetz, R., Cage, J. (1987). The Aesthetics of John Cage: A Composite Interview. *The Kenyon Review*. Volume 9, issue 4. P. 102–130.
7. Lomax, A. (1962). Song structure and social structure. *Ethnology*. Volume 1, issue 4. P. 425–451.
8. Marranca, B. (2012). The Mus/Ecology of John Cage. *PAJ: A Journal of Performance and Art*. Volume 34, issue 3. P. 27–34.
9. Martin, K. (2013). The preoccupations of Mr. Lomax, inventor of the “Inventor of jazz”. *Popular Music and Society*. Volume 36, issue 1. P. 30–39.
10. Nyman, M. (1999). *Experimental Music: Cage and beyond*. Cambridge: Cambridge University Press. 218.
11. Russell, T. (2007). Country Music on Location: ‘Field Recording’ before Bristol. *Popular Music*. Volume 26, issue 1. P. 23–31.
12. Samuels, D. W., Meintjes, L., Ochoa, A. M, Porcello, T. (2010). Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology. *Annual Review of Anthropology*. Volume 39. P. 329–345.
13. Schafer, R. M. (1993). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books. 443.
14. Szwed, J. (2010). *Alan Lomax: The man who recorded the world*. New York: Penguin Group. 448.
15. Tone, Y. (2003). John Cage and Recording. *Leonardo Music Journal*. Volume 9, issue 1. P. 11–15.
16. Truax, B. (2012). Sound, listening and place: The aesthetic dilemma. *Organised Sound*. Volume 17, issue 3. P. 193–201.
17. Ward, K. S. (2009). Musical soundscape: Teaching the concepts of R. Murray Schafer to elementary students. *Canadian Music Educator*. Volume 50, issue 4. P. 40–42.