

СТИЛІСТИЧНА ЗУМОВЛЕНІСТЬ ПОБУДОВИ ВІРТУАЛЬНОГО ПРОСТОРУ У ЗВУКОРЕЖИСУРІ ДЖАЗОВОЇ МУЗИКИ

Корякін Олексій Олексійович,

кандидат педагогічних наук,
завідувач кафедри сценічного мистецтва, естради та методики режисування, доцент
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

ORCID ID: 0000-0002-3084-8796

Web of Science Researcher ID: JQW-1756-2023

Особливості мистецтва джазу спричиняють суттєві відмінності у звукорежисурі джазової музики загалом та побудові віртуального простору зокрема. Для аналізу віртуального простору у звукорежисурі диференційовано поняття звучання музики в первинному звуковому полі, яке розглядається як сукупність усіх нюансів композиторського та виконавського задуму, та звучання музики у вторинному звуковому полі, під яким розуміється сукупність нюансів утілення композиції у віртуальному звуковому просторі. Специфіка джазу зумовлює визначені особливості створюваного віртуального звукового простору, серед яких виокремлюються: «близкий звук», пов'язаний із традиційним простором джазового виконавства; загалом вузкий динамічний діапазон, зумовлений акустичною незбалансованістю більшості джазових складів. У статті обґрунтовуються особливості звукорежисури основних музичних інструментів і голосів у джазовій музиці, як-от: рояль (акцентована ударна природа звуковидобування, шуми демпферів і молоточків); ударна установка (помірне використання динамічної обробки, природність спектральних складників барабанів, розташування великого барабана на невеликому віддаленні за планом); контрабас (акцентованість виконавських призовків та шумів, розташування на передньому плані); вокал (підкреслення верхнього частотного діапазону, близьке розташування за планом й активне використання пізніх ревербераційних відображень); дерев'яні духові інструменти (близьке розташування за планом зі збереженням стуку клапанів, дихання виконавця та звуку повітряного потоку); мідні духові інструменти (розташування у віртуальному аудіопросторі на значному віддаленні від слухача, що відрізняє мідні духові від інших інструментів у джазі до початку XXI століття). Робиться висновок про те, що звукорежисура джазової музики стилістично зумовлена та визначається також історичним періодом, школою звукорежисури або звукозапису, особливостями творчості окремого звукорежисера.

Ключові слова: джаз, звукорежисура джазу, віртуальний звуковий простір, стиль джазу, звукозапис джазової музики, саунд.

Koriakin Oleksii. Stylistic conditions of the construction of virtual space in sound engineering of jazz music

The peculiarities of jazz art cause significant differences in the sound engineering of jazz music in general and the construction of virtual space in particular. For the analysis of the virtual space in sound engineering, the concept of the sound of music in the primary sound field is differentiated, which is considered as a set of all the nuances of the composer's and performer's idea and the sound of music in the secondary sound field, which is understood as the set of nuances of the embodiment of the composition in the virtual sound space. The specificity of jazz determines certain features of the created virtual sound space, among which stand out: "close sound" associated with the traditional space of jazz performance; in general, a narrower dynamic range due to the acoustic imbalance of most jazz compositions. The article substantiates the peculiarities of sound design of the main musical instruments and voices in jazz music: grand piano (accented percussive nature of sound engineering, noises of dampers and hammers); drums (moderate use of dynamic processing, naturalness of the spectral components of the drums, location of the big drum at a small distance according to the plan); double bass (accentuation of performance overtones and noises, location in the foreground); vocals (emphasis on the upper frequency range, close location according to the plan and active use of late reverberation reflections); woodwind instruments (close location according to the plan while preserving the sound of the valves, the performer's breathing and the sound of air flow); brass instruments (location in the virtual audio space at a significant distance from the listener, which distinguishes brass instruments from other instruments in jazz until the beginning of the 21st century). It is concluded that the sound engineering of jazz music is stylistically conditioned and determined also by the historical period, the school of sound engineering or sound recording, and the features of the work of an individual sound engineer.

Key words: jazz, jazz sound design, virtual sound space, jazz style, sound recording of jazz music, sound.

Вступ. За допомогою варіантності вираження музичного твору у віртуальному аудіопросторі звукорежисура може підкреслити в цьому творі ті чи інші грані сенсу. З розвитком художньої звукорежисури з'являлися різні концепції створення саунду, складалися національні школи та традиції звукорежисури музики різних жанрів. Поступово формувалося уявлення про саунд як самостійний феномен, що містить дійсне виконання музичного твору, низку специфічних якостей, властивих суто його звукорежисурі, і низку властивос-

тей, які деякою мірою залежать від музичного твору. Ця залежність, яка зумовлена жанрово-стильовим, а також змістовими компонентами музичного твору, за понад сто років розвитку звукорежисури набула форми міцних традицій формування саунду, чинне місце в якому посідає віртуальний простір, який створюється засобами звукорежисури. Існування такого роду традицій забезпечує поєднання звукорежисерського стилю із системою музичного стилю через виконавський. В окресленому дискурсі набуває особливого значення уточнення

стилістичної зумовленості побудови віртуального простору у звукоорежисурі джазової музики.

Матеріали та методи. Методологія дослідження базується на системно-аналітичному методі, який застосовується для конкретизації рис побудови віртуального простору у звукоорежисурі джазової музики.

Результати. Попри те, що джаз використовує здебільшого той самий інструментарій, що і академічна музика, традиції його саунду значно вирізняються. Пов'язано це передусім із звичною просторовістю: для академічної музики акустичним «стандартом» є концертна зала, у якій слухач не лише відчутно віддалений від виконавця, а й оточений досить великим простором [1, с. 38]. У джазі навпаки – ця музика з'явилася в невеликих клубах, де часом навіть не було чітко визначеної сцени [2, с. 12]. Окрім того, у джазі з перших десятиліть свого існування активно використовувалися можливості звукопідсилення, яке в ті роки досягалося максимально близькою постановкою мікрофона до інструмента (що зумовлено технічною недосконалістю електроакустичного тракту: у разі значного віддалення мікрофона від джерела звуку виникав акустичний зворотний зв'язок). Так формувався слуховий досвід «близького» звучання, який згодом став традиційним для джазу [3, с. 15] і естрадної музики, а зараз займає все більш упевнені позиції в сучасних напрямках звукоорежисури академічних складів.

Так званий «близький» звук має цілу низку характерних особливостей. Це пов'язано з тим, що, проходячи через повітряне середовище, звук зазнає тембральних і акустичних змін [4, с. 111]. Наприклад: слабшають високі частоти, а отже, менш помітними стають виконавські шуми, як-от стукіт молоточків рояля або турбулентні шуми в духових; до звуку інструмента додаються звукові відображення від стін приміщення тощо. Слухач, що розташований в безпосередній близькості до інструмента, буде чути виконання в усіх найдрібніших подробицях, усі шуми та призвуки, усі нюанси тембральної гри, тоді як ревербераційний відгук приходиться до нього значно пізніше і зі значним ослабленням за рівнем гучності.

Записи джазової музики мають вужчий динамічний діапазон порівняно з академічними, оскільки більшість складів акустично не збалансовані і для забезпечення ясності всіх партитурних ліній звуження динамічного діапазону деяких інструментів є необхідним (причому в концертній практиці ця проблема вирішується також – звуження динамічного діапазону та регулювання музичного балансу засобами звукопідсилення).

Традиція близького розташування виконавців за планом, підкреслення всіх тембральних особливостей кожного інструмента та деякого звуження динамічного діапазону може обґрунтовано розглядатися як основа створення джазового саунду. Якщо в записах академічної музики звукоорежисер намагається «помістити» слухача на краще місце в залі, то у джазовій музиці радше на місце виконавця [5, с. 77].

Розглянемо докладніше звукоорежисуру найбільш поширених у джазі музичних інструментів.

Розглянемо звукоорежисуру рояля у джазовій музиці. Загальна традиція близького розташування за планом (і способу мікрофонного прийому шляхом близької постановки мікрофонів) зробила саунд цього інструмента дуже специфічним: підкреслена ударна природа звуковидобування, присутні шуми демпферів і стукіт молоточків, у медитативних композиціях зберігається близький план у поєднанні з активним використанням реверберації.

Рояль з'явився у джазових складах спочатку як частина ритм-секції, часто для заміщення партії гітари, яка в біг-бендах заглушалася потужними акордами духових (окрім випадків, коли склади, що виконували регтайм, поступово переходили до джазового репертуару), тому основною вимогою для його втілення у звукоорежисурі стала розбірливість. Досягалася вона зазвичай яскравою атакою (забезпеченою близькою постановкою мікрофонів) і тембром із досить вузьким спектром (обмеженим переважно діапазоном верхньої середини). Таке збіднення тембрального забарвлення рояля робило його дуже перебірливим у щільних міксах біг-бендів і позбавляло запис зайвої гучності в діапазоні нижньої середини. З погляду музичного балансу рояль, безумовно, відігравав другорядну роль, проте, завдяки специфічним тембральним і просторовим характеристикам, ритмоутворювальна роль його партії зберігалася. Що ж до малих складів і фонограм соло, саунд рояля дуже схожий із його втіленням у записах біг-бендів, проте має дещо ширший спектр як у верхньому, так і в нижньому діапазонах.

Пізніше в композиціях біг-бендів з'являються фортепіанні соло, рояль поступово займає міцні позиції соліста в різних джазових ансамблях [6, с. 142]. З розширенням музично виразних функцій партії розширюється спектральний діапазон (з'являється глибокий нижній регістр, а пізніше і насичений бас), проте характерний підйом у верхній середині закріплюється як характерна тембральна характеристика звучання джазового рояля.

Саунд фортепіано також цікавий своїми стереофонічними властивостями. Рояль може бути представлений як точкове джерело звуку, розміщене в тій чи іншій зоні віртуального простору, а може мати деяку ширину, причому панорування регістрів у такому разі здійснюється «з погляду виконавця», тобто нижній регістр ліворуч, верхній – правіше [4, с. 222]. Найбільш поширеною є ширина, що дорівнює приблизно третині стереобазиса, причому рояль не обов'язково розташований у центрі – може бути зміщений у правий чи лівий канал. Таке розташування часто трапляється в записах тріо та квартетів. Монофонічне втілення рояля є традиційним у такому вигляді звукозапису, як фонограми біг-бенду, а також малих складів напрямів бібоп та фьюжн (які позначаються швидким темпом). Наприклад, в альбомі “Miles In The Sky” Майлза Девіса фортепіано є точковим віртуальним джерелом звуку [7, с. 47], розташованим у лівому каналі, а в альбомі “Time Out” Дейва Брубека рояль має деяку ширину, що розташовується від центру до правого каналу.

Звернемо увагу на звукорежисуру ударної установки. На сучасному етапі цей інструмент набув великого поширення в різних напрямках естрадної музики, де сприймається найчастіше суто як ритмічна основа композиції. Це зумовлює таке тембральне та динамічне рішення, за якого кожен удар по окремому барабану має бути максимально схожим на попередній [8, с. 75]. У більшості звукозаписів естрадної музики немає жодних відмінностей від першого до останнього удару по великому або малому барабану, виняток становитимуть лише розділи форми, де це зроблено спеціально. І навіть у такому разі новий саунд барабана буде властивий усьому фрагменту. У звукорежисурі джазу, де дуже важливі всі динамічні нюанси виконання, особливі штрихи, за допомогою яких джазові барабанщики домагаються неймовірної тембральної різноманітності, усе інакше. Можна вважати, що ударна установка у джазі й ударна установка в поп- або рок-музиці – це два різні інструменти: вони комплектуються різними тарілками та барабанами із пластиками різного типу і мають різне звучання за умов природного прослуховування. Таке особливе сприйняття інструмента музикантами породило і його особливе втілення у віртуальному аудіопросторі.

У джазі не прийнято використовувати активну динамічну обробку барабанів, хоча на сучасному етапі в записі окремих напрямів, що мають риси популярної або електронної музики, ця традиція порушується для спільної тенденції сучасної звукорежисури до максимального динамічного звуження діапазону (наприклад, альбоми “Between The Sheets” та “Snowbound” гурту “Four Play”) [9, с. 202]. Однак така тенденція простежується й у записах інших напрямів джазової музики. Прикладом можна вважати порівняння саунду альбомів “E.S.T. Live’95” (1995 р.) та “Seven Days of Falling” (2003 р.) гурту “E.S.T.”: в останньому О. Лінтон використовує динамічну обробку набагато активніше.

Тембральне рішення також відрізняється, передусім природністю спектральних складників барабанів, що робить звучання великого барабана не таким щільним, як у фонограмах естрадного напрямку, та позбавленим саб-низьких частот (зазвичай сам інструмент не має великого підйому в цьому діапазоні, а додавати його за допомогою еквалізації в записі джазової музики було не прийнято до початку XXI ст.). Саунд тарілок позначається характерною розбірливістю найдрібніших деталей, прагненням передати всі нюанси та штрихи, що знайшло відображення в тембрі з підйомом у верхньому діапазоні та нівельованим нижнім регістром (до 3–4 кГц). Хоча трапляються і фонограми з досить жорстким «залізним» тембром тарілок. Така традиція, зумовлена близькою постановкою мікрофонів (притаманною джазовому звукозапису взагалі), була поширена в американському записі джазу та практично не знайшла продовження в записах пізніше 1990-х рр. Виняток становлять фонограми, які зазнають впливу традицій звукозапису рок-музики, наприклад композиція “O.D.R.I.P.” з альбому “Seven Days of Falling” (“E.S.T.”, 2003 р.).

Окрім цього, для джазового саунду характерне розташування великого барабана на невеликому віддаленні за планом, що надає його звучанню деякої гугнявості.

Загальна традиція близького розташування за планом віртуальних джерел звуку та дбайливого ставлення до виконавських призвуків і шумів також знайшла відображення в саунді джазового контрабаса, що забезпечило звучання великою кількістю різноманітних клацань і постукувань. Особлива увага приділяється яскравій атаці і верхнім спектральним складникам. Якщо порівняти з академічною традицією, положення за планом різняться: у звукозаписі академічної музики прийнято дещо віддаляти контрабас від слухача (можливо, завдяки орієнтації на звучання симфонічного оркестру), тоді як у джазі контрабас завжди на близькому плані. Ця ж естетика збереглася у звукозаписі бас-гітари, яка замінила контрабас у багатьох складах.

Розглянемо звукорежисуру голосу. Традиції запису джазового вокалу багато в чому сформувалися під впливом досвіду прослуховування «живих» концертів, на яких практично завжди здійснювалося звукопідсилення вокалу, оскільки, як зазначалося, більшість джазових складів акустично незбалансовані. Тому у джазі, на противагу академічній музиці, вокал завжди звучить близько та голосно [10, с. 44]. Окрім того, у звукозаписі джазового вокалу велика увага приділяється верхньому частотному діапазону, у якому розташовуються звуки дихання, призвуки зв’язок. Саме у звукозаписі джазу склалася традиція такого просторового втілення вокалу, за якого поєднується близьке розташування за планом й активне використання пізніх ревербераційних відображень, що знайшла втілення в більшості сучасних естрадних фонограм.

Звернемо увагу на звукорежисуру дерев’яних духових інструментів, які у джазі також набули характерних рис завдяки естетиці близького розташування за планом. Стук клапанів, дихання виконавця та звук повітряного потоку – усе це в академічній звукорежисурі вважається виконавськими шумами і дотепер існує традиція, згідно з якою їх не повинно бути помітно в записі. Однак у джазі це ще один рівень виконавської виразності, якого в жодному разі не можна позбавляти вторинне звукове поле.

Звукорежисура мідних духових інструментів у джазі позначається меншою яскравістю та колоритністю. Джазових трубачів і тромбоністів дуже легко впізнати за виконавськими особливостями, але їхній саунд практично не відрізняється від академічних традицій: зазвичай ці інструменти розташовуються у віртуальному аудіопросторі відповідно до слухового досвіду природного прослуховування, тобто на значному віддаленні від слухача. Таке розташування за планом відрізняє мідні духові від інших інструментів у джазі.

Склалася також традиція слухати ці інструменти на належній відстані завдяки високому рівню гучності, яка пов’язана і з історією походження цих інструментів, і з першими дослідженнями у звукорежисурі джазу. Тоді виконавці розміщувалися навколо єдиного рупора (пізніше – мікрофона) таким чином, щоб у результаті на

записі вийшов необхідний баланс, тому «гучні» інструменти розташовувалися далі за всіх і, відповідно, їхній звук записувався на носій, уже «пофарбований» реверберацією приміщення. Окрім того, самі мідні духові мають чітку залежність спрямованості від спектра, яку загалом можна схарактеризувати так: що вища частота, то вужче спрямованість, тобто безпосередньо перед розтрубом присутні всі частоти спектра, тоді як збоку тембр інакший, позначений спадом у верхньому діапазоні. Тому почути повний тембр мідних духових можна лише на деякому віддаленні.

Лише на зламі ХХ–ХХІ ст. виникає тенденція використання близької постановки мікрофонів під час звукозапису мідних духових [8, с. 77], однак близьке положення мідних духових за планом у фонограмі натепер ще не набуло форми традиції, що склалася.

Окрім традицій звукозапису окремих інструментів, що характеризують загалом джазовий саунд, існують ще й традиції побудови віртуального аудіопростору фонограм, відповідно до яких звукорежисуру джазу можна умовно розділити на такі різновиди, як: звукорежисура оркестрів (біг-бендів та симфоджазу) та звукорежисура малих складів. Водночас формат статті не дозволяє докладно схарактеризувати звукорежисуру оркестрів і малих складів за всіма стильовими напрямками джазу.

Висновки. Для дослідження стилістичної зумовленості побудови віртуального простору у звукорежисурі джазової музики конкретизовано диференціацію поняття звучання музики в первинному звуковому полі та звучання музики у вторинному звуковому полі (або звучання фонограм), оскільки попри те, що для позначення використовуються однакові словосполучення («звучання музики»), мають на увазі зовсім різні явища. Коли йдеться про музичний твір у первинному звуковому полі – це сукупність усіх нюансів композиторського та виконавського задуму, коли про вторинне звукове поле – це сукупність нюансів утілення композиції у віртуальному просторі (фонограм). Для визначеної диференціації поділу уявлень про ці «звучання музики» було вжито поняття «саунд», що озна-

чає звукорежисерське розуміння «звучання». Під саундом розуміється сукупність особливостей утілення музичного твору у віртуальному просторі вторинного звукового поля, що виявляє себе під час безпосереднього слухового сприйняття, створення саунду є полем творчої діяльності звукорежисера, а стиль звукорежисури – сукупність якостей саунду, що дозволяють класифікувати їх як характеристично близькі (належать творчості звукорежисера, школі звукорежисури або звукозапису, історичному періоду розвитку звукорежисури). Вивчення саунду звукозаписів в історичній перспективі дає можливість стверджувати, що до початку 30-х рр. минулого століття звукорежисура оформилася як особливий вид творчості, що швидко подолав етап традиціоналізму і вже до 50–60-х рр. минулого століття знайшов розвинену стильову систему. У цей період у європейських країнах і США складаються різні традиції звукорежисури, формуються уявлення про специфіку саунду композицій різних стилів і жанрів, і хоча звукорежисура все ще досить часто є анонімною, уже з'являються звукорежисери, що мають яскравий індивідуальний почерк, роботи яких досі становлять великий інтерес з погляду звукорежисури загалом й естетики звукозапису зокрема. Далі через період переважаючої реалістичної естетики звукорежисура приходить до індивідуалізму – періоду, у якому винахідливість конкретного художника отримує перевагу. Кожен із цих періодів має характерні традиції формування віртуального простору фонограм та втілення в ньому різних джерел звуку в тому чи іншому жанрово-стильовому алгоритмі звукозапису.

Окрім того, на сучасному етапі можна говорити про існування кількох творчих напрямів, що мають різні традиції саунду та використовують зазвичай різні творчі методи. Можливо, період появи та формування цих творчих напрямів, який припав на межу ХХ–ХХІ ст., і період розквіту такої мультиспрямованості, необхідно розглядати як окремі етапи історії звукорежисури. Однак сучасний історичний стиль звукорежисури ще не досить продемонстрував своєрідність саунду для таких висновків.

Література:

1. Gibson D. The Art of Mixing: A Visual Guide to Recording, Engineering and Production. Boston : Thomson Course Technology, 2005. 345 p.
2. Gioia T. How to Listen to Jazz. New York : Basic Books, 2017. 268 p.
3. Yanow S. Classic Jazz: Third Ear – The Essential Listening Companion. Lanham : Rowman & Littlefield, 2001. 315 p.
4. Moylan W. Recording Analysis: How the Record Shapes the Song. New York : Routledge, 2020. 568 p.
5. Simons D. Studio Stories: how the great New York were records made: from Miles to Madonna, Sinatra to the Ramones. New York : Hal Leonard Books, 2004. 192 p.
6. Henry C.B. Global Jazz. A Research and Information Guide. Routledge music Bibliographies. New York and London : Routledge, 2022. 378 p.
7. Waters K. The Studio Recordings of the Miles Davis Quintet, 1965–1968 (Oxford Studies in Recorded Jazz). Oxford : Oxford University press, 2011. 320 p.
8. Pras A., Guastavino C. The role of music producers and sound engineers in the current recording context, as perceived by young professionals. *Musicae Scientiae*. 2011. № 15 (1). P. 73–95.
9. Turner R.B. Soundtrack to a Movement: African American Islam, Jazz, and Black Internationalism. New York : University Press, 2021. 246 p.
10. Cook R. Blue Note Records, The Biography. Boston : Justin Charles & co, 2003. 282 p.

References:

1. Gibson, D. (2005). *The Art of Mixing: A Visual Guide to Recording, Engineering and Production*. Boston.
2. Gioia, T. (2017). *How to Listen to Jazz*. New York.
3. Yanow, S. (2001). *Classic Jazz: Third Ear – The Essential Listening Companion*. Lanham.
4. Moylan, W. (2020). *Recording Analysis: How the Record Shapes the Song*. New York.
5. Simons, D. (2004). *Studio Stories: how the great New York were records made: from Miles to Madonna, Sinatra to the Ramones*. New York.
6. Henry, C.B. (2022). *Global Jazz. A Research and Information Guide*. Routledge music Bibliographies. New York and London.
7. Waters, K. (2011). *The Studio Recordings of the Miles Davis Quintet, 1965–1968 (Oxford Studies in Recorded Jazz)*. Oxford.
8. Pras, A., Guastavino, C. (2011). The role of music producers and sound engineers in the current recording context, as perceived by young professionals. *Musicae Scientiae*. 15 (1). P. 73–95.
9. Turner, R.B. (2021). *Soundtrack to a Movement: African American Islam, Jazz, and Black Internationalism*. New York.
10. Cook, R. *Blue Note Records, The Biography*. Boston.