

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ТЕАТРУ, КІНО І  
ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО**

Факультет театрального мистецтва

КАФЕДРА ОРГАНІЗАЦІЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ СПРАВИ ІМЕНІ І. Д. БЕЗГІНА

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА**  
на здобуття першого (бакалаврського) рівня вищої освіти  
на тему

**РОЛЬ ПРОДЮСЕРА В СТВОРЕННІ ГЛОБАЛЬНИХ  
МУЗИЧНИХ ПРОЄКТІВ.  
ДОСВІД США ТА ВЕЛИКОБРИТАНІЇ**

Студента IV курсу  
денної форми навчання  
ОПП «Організація театральної справи»  
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»  
галузі знань Мистецтво  
ступеня вищої освіти «Бакалавр»  
**Зіновчука Тимура Івановича**

Науковий керівник  
старший викладач кафедри «Організації  
театральної справи імені І.Д. Безгіна»  
**Поляновська Людмила Олександрівна**

**Київ – 2026**

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. РОЛЬ ПРОДЮСЕРА У ТВОРЧІЙ ТРАНСФОРМАЦІЇ МУЗИЧНОГО КОЛЕКТИВУ: НА ПРИКЛАДІ СПІВПРАЦІ БОБА РОКА З METALLICA</b> .....	6
<b>РОЗДІЛ 2. ДОСВІД ДЖОРДЖА МАРТИНА ЯК ПРОДЮСЕРА-СПІВАВТОРА У ФОРМУВАННІ СТУДІЙНОЇ ТА СЦЕНІЧНОЇ ЕСТЕТИКИ THE BEATLES</b> .....	16
<b>РОЗДІЛ 3. ДІЯЛЬНІСТЬ РІКА РУБІНА ЯК ПРОДЮСЕРА-РЕДАКТОРА, ТА ЙОГО ВНЕСКИ У ТВОРЧІ ТРАНСФОРМАЦІЇ АРТИСТІВ</b> .....	26
<b>РОЗДІЛ 4. ВПЛИВ THE NERTUNES НА ВПІЗНАВАНИЙ САУНД ПОП-МУЗИКИ 2000-Х</b> .....	37
<b>РОЗДІЛ 5. РОЛЬ ПРОДЮСЕРА У СТВОРЕННІ ГЛОБАЛЬНОГО МУЗИЧНОГО ПРОЄКТУ: ДОСВІД БОБА ГЕЛДОФА ТА КОНЦЕРТУ LIVE AID</b> .....	47
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	58
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	64

## ВСТУП

*Актуальність теми дипломної роботи* зумовлена тим, що у сучасній музичній індустрії продюсер давно перестав бути лише технічним посередником між виконавцем і студією звукозапису. У практиці створення альбому він дедалі частіше виконує комплексну роль: організовує виробничий процес, формує художню концепцію, впливає на аранжування, вибудовує комунікацію між артистом, лейблом, інженерами та аудиторією, а також бере участь у подальшому позиціонуванні й промоушені музичного продукту. Саме тому продюсування доцільно розглядати не як допоміжну функцію, а як окрему форму творчо-організаційної діяльності, у якій поєднуються мистецьке бачення, менеджмент, психологія співпраці, ринкова інтуїція та технологічна компетентність.

Особливо показовою ця проблема є у сфері популярної музики США та Європи, де альбом часто виступає не лише набором композицій, а цілісним культурним продуктом. Успішний реліз формує образ артиста, закріплює або змінює його місце на ринку, створює нові жанрові орієнтири, впливає на концертну діяльність, медійну репутацію та довготривалу присутність у масовій культурі. Відповідно, продюсер працює не лише з матеріалом, який уже існує, а з потенціалом майбутнього сприйняття: він має зрозуміти, яким чином пісня, звук, імідж і стратегія просування можуть скластися в переконливу художню й комерційну систему.

*Мета дипломної роботи* полягає у виявленні та аналізі основних моделей продюсерської діяльності в сучасній музичній індустрії США та Європи, визначенні ролі продюсера у творчій трансформації артиста, формуванні звукової естетики музичного продукту, організації музичних проєктів і забезпеченні їхньої ефективної культурної комунікації з аудиторією.

Для досягнення поставленої мети визначено такі *завдання*:

1. Розкрити роль продюсера у процесі творчої трансформації музичного колективу на прикладі співпраці Боба Рока з гуртом Metallica під час створення альбому The Black Album.
2. Проаналізувати діяльність Джорджа Мартіна як продюсера-співавтора та дослідити його внесок у формування студійної й сценічної естетики гурту The Beatles.
3. Охарактеризувати особливості продюсерського підходу Ріка Рубіна, визначити його роль як продюсера-редактора та оцінити вплив його методів на творчі трансформації артистів.
4. Дослідити специфіку діяльності продюсерського дуету The Neptunes та визначити їхній внесок у формування впізнаваного саунду попмузики 2000-х років.
5. Розглянути досвід Боба Гелдофа в організації концерту Live Aid та проаналізувати роль продюсера у створенні й реалізації глобального музичного проєкту.
6. Узагальнити різні моделі продюсерської діяльності та визначити спільні професійні функції продюсера в художньому, організаційному, комунікаційному та культурному вимірах музичного виробництва.

**Об'єктом дослідження** є продюсерська діяльність у процесі створення, організації, художнього оформлення та промоушену музичного продукту в європейській і американській музичній індустрії. **Предметом дослідження** є конкретні функції продюсера у роботі з артистом, альбомом або музичною подією: творче редагування матеріалу, організація студійного чи концертного процесу, формування звукової естетики, психологічне керування взаємодією, стратегічне позиціонування продукту та забезпечення його культурної комунікації з аудиторією.

**Наукова новизна роботи** полягає у спробі розглянути продюсера не як другорядну фігуру при артисті, а як самостійного суб'єкта музичного

виробництва, чия діяльність охоплює одночасно художній, технологічний, психологічний, організаційний і комунікаційний рівні. У роботі показано, що різні продюсерські моделі можуть бути однаково ефективними, якщо вони відповідають природі артиста, логіці матеріалу та історичному моменту. Боб Рок діє через конфлікт і дисципліну, Джордж Мартін - через музичну грамотність і довіру, Рік Рубін - через редагування й атмосферу, The Neptunes - через створення впізнаваного саунду, а Боб Гелдоф - через мобілізацію індустрії навколо події. Усі ці досвіди доводять, що продюсування не має єдиної універсальної формули, але має спільну професійну логіку: перетворення творчої ідеї на завершений продукт, здатний діяти в культурному просторі.

*Структура роботи* відповідає поставленій меті та завданням. У першому розділі розглянуто співпрацю Боба Рока з Metallica під час створення The Black Album як досвід творчої трансформації гурту через продюсерське втручання. У другому розділі проаналізовано модель Джорджа Мартіна як продюсера-співавтора, що сформував студійну естетику The Beatles. Третій розділ присвячено Ріку Рубіну як продюсеру-редактору, культурному посереднику та суперечливій фігурі сучасного звуковиробництва. У четвертому розділі досліджено Фаррелла Вільямса, Чеда Х'юго та The Neptunes як творців впізнаваної продюсерської мови 2000-х років. У п'ятому розділі розглянуто Live Aid як глобальний продюсерський проєкт, у якому музична індустрія була мобілізована навколо гуманітарної, медійної та культурної мети.

## **РОЗДІЛ 1. РОЛЬ ПРОДЮСЕРА У ТВОРЧІЙ ТРАНСФОРМАЦІЇ МУЗИЧНОГО КОЛЕКТИВУ: НА ПРИКЛАДІ СПІВПРАЦІ БОБА РОКА З METALLICA**

Співпраця Боба Рока з гуртом Metallica під час створення альбому Metallica (1991), відомого також як The Black Album, є одним із найпоказовіших проявів того, як музичний продюсер може виконувати не лише техніко-організаційну, а й стратегічну, художню, психологічну та комунікаційну функції. У межах цього досвіду продюсер не обмежився контролем запису, вибором мікрофонів або редагуванням дублів. Він вплинув на спосіб мислення гурту про власну музику, на принципи аранжування, на вокальну подачу, на темпову драматургію, на баланс інструментів і на комерційну придатність матеріалу без прямої відмови від його жанрової природи.

Актуальність аналізу цього досвіду полягає в тому, що The Black Album став не просто черговим успішним рок-релізом, а моментом зміни масштабу Metallica: від статусу одного з лідерів треш-метал сцени до позиції глобального рок-бренду. Офіційна історія гурту прямо пов'язує цей період із появою нового продюсера, який сфокусував колектив на повнішому звучанні й більш прямолінійних аранжуваннях [1]. Саме тому випадок Боба Рока дозволяє розглядати продюсування не як допоміжний сервіс при артисті, а як складну форму творчого менеджменту, де результат виникає через поєднання естетичного бачення, студійної дисципліни, психологічного впливу та ринкового розуміння.

Метою розділу є дослідити, яким чином Боб Рок вплинув на творчу трансформацію Metallica в процесі створення альбому Metallica (1991), а також визначити, які продюсерські функції виявилися ключовими для досягнення художнього й комерційного результату. Для цього розглядаються стан гурту до початку співпраці з Роком, передумови вибору нового продюсера, конфлікти між продюсером і музикантами, студійні методи роботи, трансформація окремих

композицій та значення документального фільму *A Year and a Half in the Life of Metallica* як джерела для аналізу продюсерського процесу.

До початку роботи з Бобом Роком *Metallica* вже мала сформовану художню ідентичність і значний авторитет у середовищі важкої музики. Гурт, заснований у 1981 році Джеймсом Гетфілдом і Ларсом Ульріхом, поступово вибудував власну модель звучання, що поєднувала швидкі темпи, складні ритмічні структури, агресивну гітарну атаку, похмуру образність і високу виконавську дисципліну. Альбоми *Kill 'Em All* (1983), *Ride the Lightning* (1984), *Master of Puppets* (1986) та *...And Justice for All* (1988) стали етапами розвитку не лише самого колективу, а й треш-металу як жанру.

Особливо важливим для становлення раннього звучання *Metallica* був досвід співпраці з Флеммінгом Расмуссеном. Його робота з гуртом мала велике значення для фіксації агресивного, технічно складного і водночас структурно амбітного металевого звучання середини 1980-х років. Проте навіть у цьому випадку продюсерська модель залишалася переважно реалізаційною: завданням було максимально переконливо записати матеріал, який уже мав сильну внутрішню логіку, а не радикально змінити спосіб роботи гурту.

Водночас саме ця автономна модель поступово почала виявляти свої обмеження. Альбом *...And Justice for All* став вершиною технічного, композиційно ускладненого підходу *Metallica*, але водночас показав ризики надмірного внутрішнього контролю. Композиції були довгими, багатосекційними, часто побудованими на частих змінах рифів і метроритмічних переходах. Для підготовленого слухача така структура створювала відчуття складності й інтелектуальної сили, однак для ширшої аудиторії вона могла бути менш доступною через нестачу повторюваних вокальних гачків, чітких приспівів і просторової звукової прозорості.

Окремою проблемою став продакшн *...And Justice for All*. У звуковій картині альбому часто відзначають сухість, холодність, майже механістичну

щільність і надзвичайно слабку присутність бас-гітари Джейсона Ньюстеда. У популярному фанатському й критичному дискурсі відсутність басу нерідко пояснюється внутрішньогруповою психологією після загибелі Кліффа Бертон. Однак для продюсерського аналізу важливішим є інше: коли група не має зовнішнього авторитетного коректора, навіть художньо сумнівні рішення можуть бути закріплені як остаточні через силу внутрішньої інерції.

Боб Рок у досвіді Metallica поєднав усі три виміри. Він не запропонував гурту “стати простішим” у примітивному сенсі, але поставив питання про ефективність кожного елемента. Чи справді композиції потрібна ще одна секція? Чи підсилює швидкість відчуття ваги? Чи працює вокал як емоційний центр? Чи має бас виконувати декоративну роль, чи бути фундаментом? Чи гітарна агресія стає сильнішою від хаосу, чи від дисципліни? Саме такі питання переводять продюсера з технічної площини у площину творчої стратегії.

Однак саме суперечливість цієї кандидатури і зробила її продуктивною. Metallica не потребувала продюсера, який би лише підтвердив її звичні методи. Їй був потрібен фахівець, здатний поставити незручні питання. Офіційні матеріали ювілейного видання The Black Album підтверджують, що оригінальний альбом був спродюсований Бобом Роком разом із Гетфілдом та Ульріхом, записаний Ренді Стаубом у One on One Recording у Лос-Анджелесі в період жовтень 1990 - червень 1991 року; це підкреслює не випадковий, а системний характер участі Рока в процесі [2].

Принципово важливо, що Рок не пропонував гурту відмовитися від важкості. Його позиція була тоншою: зробити важкість більш читабельною, рифи - більш сфокусованими, барабани - масштабнішими, вокал - людянішим, а композиції - драматургічно переконливішими. Саме завдяки такому формулюванню трансформація не виглядала як капітуляція перед ринком, а могла бути подана як внутрішнє посилення Metallica.

Особливо важливо, що Рок не руйнував авторство Metallica. Він не заміняв гурт собою, не писав за нього музику як зовнішній композитор і не перетворював його на студійний проєкт. Його завданням було змусити вже наявний матеріал працювати сильніше. У цьому полягає відмінність між продюсерською диктатурою і продюсерським лідерством. Диктатура підмінює артиста; лідерство розкриває артиста через вимогу вищого стандарту.

Офіційні дані ювілейного видання засвідчують, що процес запису був тривалим і багатошаровим: основні сесії відбувалися у One on One Recording, а матеріали перевидання включають демо, репетиції перед продакшеном, чорнові та альтернативні мікси [2]. Це важливо, бо сам набір архівних матеріалів показує, що альбом виникав не як швидкий документ уже готових пісень, а як результат довгої послідовної обробки матеріалу.

Одним із найважливіших напрямів роботи Боба Рока стала трансформація вокалу Джеймса Гетфілда. До The Black Album Гетфілд уже був харизматичним фронтменом, але його вокальна функція переважно підпорядковувалася ритм-гітарній агресії. Голос часто працював як ще один ударний або рифовий елемент: різкий, напружений, командний, але не завжди інтонаційно гнучкий.

Ця вимога була складною для музиканта, адже означала вихід із зони комфорту. У композиціях The Unforgiven та Nothing Else Matters вокал уже не може бути лише агресивним сигналом. Він має звучати вразливо, контрольовано, внутрішньо напружено. Саме тут продюсерська функція Рока набуває психологічного характеру: він змушує артиста відкрити ті сторони виконавства, які раніше не були центральними для образу Metallica.

Ударні Ларса Ульріха на The Black Album стали одним із ключових елементів нового звучання. Якщо ...And Justice for All асоціюється із сухою, холодною, майже механічною звуковою картиною, то альбом 1991 року прагне до масивності, простору і фізичної присутності. Барабани тут не просто підтримують ритм, а формують архітектуру масштабу.

Це рішення мало і художній, і ринковий сенс. Масштабний барабанний звук краще працює на великих майданчиках, у радіоефірі та в масовому слухацькому сприйнятті. Він робить музику важкою не через надмірну швидкість, а через відчуття фізичного об'єму. Саме тому композиції Enter Sandman, Sad But True та Wherever I May Roam мають не лише металеву агресію, а й стадіонну переконливість.

Гітарний саунд Metallica завжди був одним із головних маркерів ідентичності гурту. Проте у роботі над The Black Album Боб Рок змінив принцип використання цієї сили. Він не намагався зробити гітари менш важкими, але прагнув, щоб їхня важкість стала керованою. У ранній моделі Metallica агресія часто виникала через швидкісний потік рифів. У новій моделі агресія мала бути сконцентрована у точності атаки, щільності дублювання, чистоті ритмічного збігу і правильному тембровому місці в міксі.

Це особливо важливо для розуміння продюсерської дисципліни. Добре записаний важкий гітарний звук не є просто наслідком гучного підсилювача або високого рівня перевантаження. Надмірний gain може зруйнувати артикуляцію, а недостатній контроль дублів - перетворити стіну гітар на шум. Рок домагався того, щоб кожен риф залишався читабельним і водночас мав фізичну щільність.

У такій системі гітаристи повинні були грати не лише експресивно, а й дисципліновано. Сила виникала з повторюваності, точності, синхронності й витриманого груву. Саме тому рифи Sad But True або Enter Sandman мають велику впізнаваність: вони не перевантажені зайвими деталями, але мають ідеально організований простір для удару.

Порівняно з ...And Justice for All, роль бас-гітари на The Black Album принципово змінилася. Якщо у попередньому альбомі бас майже зникав із фінальної звукової картини, то в роботі з Бобом Роком низькочастотний фундамент знову став важливою частиною загальної конструкції. Це рішення не

було лише жестом справедливості щодо Джейсона Ньюстеда. Воно мало суто продюсерську логіку.

Процес створення *The Black Album* був напруженим, тривалим і конфліктним. Сам Рок у пізніших інтерв'ю згадував роботу над альбомом як один із найважливіших, але складних етапів своєї кар'єри; MusicRadar у матеріалі до 30-річчя альбому передає його оцінку цієї роботи як надзвичайно значущої, але далеко не легкої [5]. Ця складність не була випадковою. Вона впливала з продюсерської вимоги доводити матеріал до максимальної ефективності.

Офіційний каталог *Metallica* фіксує авторство Enter Sandman за Джеймсом Гетфілдом, Ларсом Ульріхом і Кірком Гемметтом, а також показує виняткову концертну витривалість композиції: вона виконується гуртом сотні разів і залишається частиною живого репертуару [3]. Це свідчить, що пісня виявилася не лише студійним синглом, а довготривалим елементом сценічної ідентичності гурту.

*Sad But True* є одним із найпереконливіших проявів зміни уявлення *Metallica* про агресію. У культурі треш-металу швидкість традиційно асоціюється з енергією, натиском і жорсткістю. Тому рішення зробити композицію повільнішою могло сприйматися як ризик ослаблення матеріалу. Боб Рок мислив інакше: у певних випадках саме повільніший темп робить риф важчим, бо залишає більше простору для атаки, низу і тілесного відчуття удару.

Документальні матеріали про створення альбому особливо цінні саме в цьому аспекті. Prime Video описує *A Year and a Half in the Life of Metallica Part 1* як інтимний погляд на обставини, взаємини і процеси створення та запису альбому *Metallica* за участю гурту, Боба Рока та інших людей, пов'язаних із платівкою [4]. У фільмі добре видно, що студійна робота над такими піснями була не спокійним фіксуванням готового матеріалу, а серією пошуків, вимог, невдалих спроб і продюсерських корекцій.

Сюжет із соло Кірка Гемметта до The Unforgiven показує продюсера як людину, що не приймає професійну неготовність. У популярному переказі цього епізоду часто підкреслюють напругу між Роком і Гемметтом, але для наукового аналізу важливіше інше: продюсер вимагав, щоб соло не було демонстрацією техніки заради техніки, а виконувало драматургічну функцію в пісні. Соло мало відповідати характеру композиції, її внутрішній трагічності й стриманій емоційності.

Nothing Else Matters є, можливо, найважливішим проявом продюсерського впливу на межі творчої допустимості. Для Metallica початку 1990-х така пісня була ризикованою: інтимна, мелодійна, побудована на особистому переживанні, вона могла здатися несумісною з образом одного з найагресивніших метал-гуртів світу. Сам факт її включення до альбому вже був естетичним рішенням великої ваги.

Особливу роль у фінальній формі композиції відіграла оркестрова складова. Офіційні матеріали Metallica зазначають, що оркестрування Nothing Else Matters було аранжоване Майклом Кейменом [2]. Це підкреслює, що продюсерське мислення Рока виходило за межі стандартного рок-ансамблю: якщо пісня потребує іншого тембрового виміру, продакшн має його забезпечити. У результаті Nothing Else Matters стала не випадковою “м’якою” піснею на метал-альбомі, а стратегічним розширенням емоційного діапазону гурту.

Документальний фільм A Year and a Half in the Life of Metallica має особливе значення для дослідження продюсерської роботи Боба Рока, оскільки дозволяє побачити процес створення альбому не лише через підсумковий результат, а через реальну динаміку студійної взаємодії. На відміну від інтерв’ю або ретроспективних спогадів, фільм фіксує живу атмосферу запису: втому, жарти, напруження, суперечки, повтори, невдалі дублі й моменти творчого прориву.

Опис фільму на Prime Video наголошує, що це погляд на обставини, взаємини та процеси навколо створення й запису альбому Metallica; у ньому присутні сам гурт, продюсер Боб Рок та інші учасники виробництва запису [4]. Для наукового аналізу важливо саме слово “processes”: фільм показує продюсування не як абстрактний підпис у титрах, а як практику постійного прийняття рішень.

Фільм також показує, що продюсерська ефективність не обов’язково виглядає “приємно”. Рок може бути різким, вимогливим і незручним. Проте його жорсткість має функціональне підґрунтя: вона спрямована не на приниження музиканта, а на те, щоб вивести його з інерції. У творчих індустріях це є складною етичною зоною. Надмірний тиск може руйнувати артиста, але відсутність вимоги може залишити матеріал недопрацьованим. У випадку The Black Album баланс, попри конфлікти, виявився результативним.

Результат співпраці Боба Рока з Metallica має оцінюватися у двох взаємопов’язаних площинах: художній і комерційній. Художньо The Black Album не був простим “спрощенням” Metallica. Точніше говорити про перехід від технічно ускладненої треш-металевої архітектури до більш концентрованої, грувової, вокально виразної й акустично масштабної форми важкої музики.

Комерційно альбом став одним із найуспішніших рок-релізів свого часу. Офіційна історія Metallica зазначає, що реліз одразу вийшов на перші позиції у світі, породив кілька синглів і приніс гурту важливі індустріальні нагороди [1]. Дані RIAA є важливим джерелом для оцінки американського ринку, адже програма Gold & Platinum використовується як стандарт вимірювання комерційного успіху звукозаписів [6]. У 2025 році низка музичних медіа повідомляла, що Metallica отримала сертифікацію 20x Platinum у США, тобто альбом перетнув рівень двох “діамантових” сертифікацій; для аналізу достатньо підкреслити, що його комерційна тривалість суттєво перевищила стандартний життєвий цикл рок-релізу [7].

При цьому успіх альбому не можна пояснювати лише маркетингом. Маркетинг здатний привернути увагу, але не здатний десятиліттями підтримувати культурну присутність пісень. Довготривале життя Enter Sandman, Nothing Else Matters, Sad But True, The Unforgiven і Wherever I May Roam свідчить, що продюсерська трансформація торкнулася саме пісенної форми. Матеріал став більш придатним до повторного прослуховування, концертного виконання, радіоформату і культурної пам'яті.

Водночас не слід ідеалізувати цю трансформацію. Для частини фанатів The Black Album став символом “комерціалізації” Metallica. Така реакція була закономірною, оскільки будь-яке розширення аудиторії в жанрах із сильною субкультурною ідентичністю часто сприймається як загроза автентичності. Проте саме тут проявляється складність продюсерської оцінки: якщо зміна форми дозволяє артисту зберегти впізнаваність і водночас вийти на новий рівень комунікації, її не можна автоматично трактувати як зраду.

Досвід Боба Рока і Metallica має методологічне значення для розуміння професії продюсера загалом. Він демонструє, що продюсер у сучасній музиці може бути не лише технічним спеціалістом, а й архітектором художньої трансформації. При цьому його вплив не обов'язково виражається у прямому авторстві пісень. Часто продюсерська творчість полягає в іншому: почути слабке місце, відкинути зайве, змусити артиста повторити, запропонувати інший темп, захистити нестандартну композицію, побудувати звуковий простір, змінити психологічний режим студії. ***На основі аналізу діяльності Боба Рока, як продюсера, можна зробити декілька важливих висновків:*** перший - продюсер має бути чесним із артистом. Якщо матеріал недопрацьований, структура перевантажена, вокал не переконує, аранжування не служить пісні або мікс не має фундаменту, продюсер повинен це назвати. Дипломатичність важлива, але вона не може замінити професійної вимоги.

Другий - продюсер повинен мислити піснею, а не лише звуком. Гітарний тембр, барабанна кімната або щільність міксу мають сенс лише тоді, коли вони працюють на драматургію композиції. У The Black Album звук великий саме тому, що він підпорядкований пісенній логіці. Enter Sandman працює не тільки через саунд, а через організацію очікування й повтору. Sad But True працює не тільки через низькі гітари, а через темпову концепцію ваги. Nothing Else Matters працює не тільки через оркестрування, а через легітимацію вразливості.

Третій висновок - продюсер має вміти працювати з его сильних артистів. Чим вищий статус виконавця, тим складніше переконати його змінити метод. Metallica на момент зустрічі з Бобом Роком не була початківцем; це був гурт із великою фанатською базою, історією успіху й чітким уявленням про себе. Тому продюсерський вплив вимагав не лише знань, а й авторитету, характеру і здатності витримувати конфлікт.

Четвертий - справжня продюсерська трансформація не повинна знищувати ядро артиста. Рок не зробив Metallica чужою самій собі. Він прибрав частину надлишку, підсилив ритмічну вагу, відкрив вокальний і емоційний діапазон, повернув значення басу, створив більший акустичний простір і допоміг гурту мислити піснями. Завдяки цьому трансформація була радикальною, але не випадковою.

## РОЗДІЛ 2. ДОСВІД ДЖОРДЖА МАРТИНА ЯК ПРОДЮСЕРА-СПІВАВТОРА У ФОРМУВАННІ СТУДІЙНОЇ ТА СЦЕНІЧНОЇ ЕСТЕТИКИ THE BEATLES

У контексті дипломної роботи про роль продюсера у створенні та промоушені музичного альбому постать сера Джорджа Мартіна має особливе значення. Його співпраця з The Beatles демонструє не лише успішний досвід студійної роботи, а й зміну самого професійного статусу музичного продюсера в популярній культурі другої половини ХХ століття. До 1960-х років продюсер у багатьох випадках сприймався передусім як представник звукозаписної компанії: він відповідав за дисципліну сесії, добір репертуару, контроль бюджету, технічну якість запису та відповідність матеріалу комерційним очікуванням лейблу. У випадку Мартіна ця роль істотно розширюється: він виступає музикантом, редактором, аранжувальником, організатором студійного експерименту, посередником між інтуїцією артистів і технологічними можливостями студії.

Саме тому аналіз Джорджа Мартіна доцільно будувати не як біографічну довідку, а як дослідження професійної моделі. Його робота з The Beatles показує, що продюсер може виконувати функцію співторця художньої форми, не привласнюючи собі авторство пісень. У цьому полягає принципова різниця між автором музичного матеріалу й продюсером як архітектором кінцевого запису. Автор створює мелодію, гармонічну основу, текст або первинну композиційну ідею; продюсер організовує умови, за яких ця ідея набуває переконливої звукової форми, драматургії, тембрової індивідуальності та культурної впізнаваності.

У випадку The Beatles особливо важливо враховувати дві обставини. По-перше, гурт мав надзвичайно сильне авторське ядро: Джон Леннон, Пол Маккартні, Джордж Гаррісон і Рінго Старр не були пасивними виконавцями чужих пісень. По-друге, саме завдяки наявності сильного авторського ядра продюсерська роль Мартіна стала не менш, а більш вагомую. Він не замінював

творчу волю гурту, а допомагав їй перейти з рівня інтуїції та сценічної енергії на рівень студійно організованого художнього продукту.

Саме на перетині цих функцій формується значення Джорджа Мартіна. Його називають “п’ятим бітлом” не тому, що він був публічним учасником гурту, а тому, що він став внутрішньою умовою становлення їхньої студійної мови. Rock and Roll Hall of Fame прямо підкреслює, що Мартін продюсував майже все, створене The Beatles, і тим самим заслужив репутацію “fifth Beatle” [10]. Grammy також характеризує його як основного продюсера гурту від “Love Me Do” до “Abbey Road” і фіксує його зв’язок із 23 хітами №1 у Billboard Hot 100 [11]. Ці інституційні оцінки важливі, оскільки підтверджують: ідеться не про фанатський міф, а про професійно визнаний внесок у розвиток музичної індустрії.

Джордж Генрі Мартін народився 3 січня 1926 року в Лондоні. Його професійне становлення не було пов’язане з рок-н-рольною субкультурою, що згодом стало однією з головних переваг його продюсерського мислення. Після служби у Королівському флоті Великої Британії він здобув музичну освіту в Guildhall School of Music and Drama, де вивчав, зокрема, фортепіано та гобой. Академічна підготовка дала йому те, чого часто бракувало раннім поп- і рок-продюсерам: вміння читати партитуру, мислити оркестровими фактурами, розуміти гармонічну логіку, інструментальні тембри та принципи композиційної побудови.

Особливо важливим був його досвід роботи з британською комедійною традицією. Мартін продюсував записи Пітера Селлєра, Спайка Міллігана, The Goons та інших артистів, пов’язаних із радіокомедією, сатирою і театральною естрадою. На перший погляд цей досвід може здаватися другорядним порівняно з подальшою роботою з The Beatles, однак саме він сформував у Мартіна нетипове для поп-продюсера розуміння звуку. Комедійний запис вимагає точного відчуття паузи, ритму мовлення, монтажу, інтонаційного акценту,

звукового ефекту та драматургії сцени. Продюсер тут працює не лише з музикою, а зі звуковою подією.

Цей досвід пізніше стане надзвичайно корисним у роботі з The Beatles. Коли гурт почне вимагати від студії неможливого — незвичних тембрів, звукових ілюзій, монтажних переходів, поєднання реального й фантастичного простору, — Мартін не сприйматиме це як руйнування професійних норм. Навпаки, його рання практика вже навчила його, що звукозапис може бути формою конструювання реальності. Саме тому він був готовий до того, що поп-пісня може перетворитися на мініатюрну драматургічну структуру, а студія — на інструмент художнього монтажу.

Важливо наголосити, що Мартін не прийшов до The Beatles як представник молодіжного клубного середовища. Він був старшим, освіченішим, стриманішим і соціально інакшим. Однак ця дистанція не стала перешкодою, а створила продуктивну різницю компетенцій. The Beatles приносили енергію, мелодичну інтуїцію, живу мову покоління, гумор і відчуття часу. Мартін додавав музичну грамотність, організаційну дисципліну, студійний досвід і здатність оформлювати ідеї у професійний звукозаписний продукт. У цьому поєднанні й виникла модель співпраці, яка згодом стане однією з найвпливовіших в історії популярної музики.

Зустріч із Джорджем Мартіном стала переломним моментом не тому, що він одразу почув у The Beatles завершений геніальний продукт. Навпаки, важливість його рішення полягала в тому, що він побачив потенціал у ще не до кінця сформованому явищі. Для продюсера це одна з ключових професійних компетенцій: оцінювати не лише теперішній рівень артиста, а можливість його розвитку. Мартін не був повністю задоволений усім, що почув, але його зацікавили харизма, гумор, внутрішня енергія і комунікативна сила гурту.

Перша студійна сесія The Beatles з Мартіном на ЕМІ відбулася 6 червня 1962 року. Вона мала характер прослуховування і водночас пробного запису. Цей

етап важливий для розуміння продюсерської позиції Мартіна: він не романтизував гурт і не знімав із нього професійних вимог. Він бачив, що звучання потребує дисципліни, матеріал — редакторської роботи, а ритм-секція — більшої студійної точності. Зміна барабанщика Піта Беста на Рінго Старра, хоча й мала внутрішньогрупову та менеджерську природу, також демонструє загальну логіку переходу від клубного гурту до студійно придатної професійної одиниці.

Першим синглом The Beatles став “Love Me Do”, випущений у 1962 році. З погляду пізнішої дискографії гурту ця пісня виглядає простою, однак для стартового етапу вона виконала важливу функцію: зафіксувала впізнаваний вокально-гармонічний стиль, показала самостійність авторського матеріалу й відкрила шлях до подальших студійних сесій. На цьому етапі Мартін працював як наставник і редактор: він не змінював природу гурту, але допомагав йому мислити категоріями форми, темпу, студійного балансу й слухацької переконливості.

Показовим свідченням ранньої продюсерської участі є історія з “Please Please Me”. Початковий варіант композиції мав повільніший характер, але Мартін запропонував прискорити її, зробивши енергійнішою й динамічнішою. У цьому епізоді проявляється важлива риса його підходу: він не нав’язував гурту чужу естетику, а розпізнавав сильнішу форму всередині вже наявного матеріалу. Продюсерська правка тут не руйнує авторський задум, а вивільняє його потенціал.

Дебютний альбом “Please Please Me” був випущений 22 березня 1963 року. Більшість його матеріалу записали 11 лютого 1963 року в Studio Two на Abbey Road за участі продюсера Джорджа Мартіна, інженера Нормана Сміта й tape operator Річарда Ленгема; Abbey Road Studios підкреслюють, що основну частину альбому було записано в один день [12]. Цей факт важливий не лише як біографічна деталь, а як характеристика ранньої виробничої моделі The Beatles.

На старті головним завданням було не створити лабораторний студійний артефакт, а максимально точно передати концертну енергію, вокальні гармонії та сценічну безпосередність гурту.

Вислів “п’ятий бітл” щодо Джорджа Мартіна став настільки поширеним, що іноді перетворюється на зручний штамп. Однак для наукового аналізу важливо пояснити його зміст. Мартін не був учасником гурту в юридичному, сценічному або авторському сенсі. Він не писав основну частину пісень Lennon–McCartney, не формував публічний образ гурту, не був рівноправним членом концертного колективу. Його внесок розташований в іншій площині — у площині перетворення пісенного матеріалу на завершений студійний твір.

Продюсерське співавторство Мартіна проявлялося в тому, що він умів переводити образні побажання музикантів у конкретні музично-технічні рішення. Для The Beatles було характерне мислення метафорами, настроями й інтуїтивними звуковими образами. Леннон міг вимагати, щоб голос звучав “інакше”, “звідкись здалеку” або “не як звичайний вокал”; Маккартні міг чути в пісні струнні, духові або оркестрову драматургію; Гаррісон приносив інтерес до індійської музики й нетипових ладових барв. Завдання Мартіна полягало в тому, щоб перетворювати такі імпульси на партитуру, студійну процедуру, монтажне рішення або аранжувальну форму.

Важливо й те, що Мартін не пригнічував The Beatles власним професійним авторитетом. Він мав академічну освіту і значно ширший студійний досвід, але не ставився до інтуїції молодих музикантів зверхньо. Саме ця повага до чужої творчої енергії зробила співпрацю довготривалою. Він міг не погоджуватися, сперечатися, пропонувати інше рішення, однак не перетворював процес на диктат. У сучасних термінах його модель можна назвати фасилітативним продюсуванням: продюсер не просто керує, а організовує простір, де ідеї артиста можуть бути реалізовані на вищому професійному рівні.

Цей етап показує, що продюсер може бути не лише “редактором готового матеріалу”, а й провідником жанрового розширення. The Beatles не втрачали популярності, але їхня музика поступово переставала відповідати простому формату танцювального або підліткового синглу. Мартін допоміг зробити це розширення контрольованим: експеримент залишався пов’язаним із мелодією, формою і слухацькою логікою.

У цій ситуації роль Мартіна стає максимально важливою. Він не просто допомагає записати пісні, а забезпечує цілісність альбомної форми. “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band” утворює уявлення про рок-альбом як самостійний художній об’єкт, а “Abbey Road” демонструє високий рівень продюсерської архітектури, особливо у знаменитому медлі другої сторони. Для дипломної теми це принципово: продюсер тут працює не лише з окремим треком, а з альбомом як драматургічно організованим твором.

Одним із найвідоміших проявів внеску Джорджа Мартіна є робота над “Yesterday”. Початково це була інтимна композиція Пола Маккартні, побудована навколо вокалу й акустичної гітари. Мартін запропонував додати струнний квартет, що для рок- і поп-музики середини 1960-х було нетиповим рішенням. Ризик полягав у тому, що пісня могла втратити простоту й перетворитися на сентиментальну естрадну баладу. Однак аранжування вийшло стриманим: струнні не конкурують із вокалом, а підкреслюють меланхолійний характер мелодії.

Цей досвід важливий тому, що демонструє продюсерське мислення не як нарощування ефектів, а як точне визначення міри. Мартін не зробив “Yesterday” більш складною заради складності. Він додав рівно той тембровий шар, який змінив масштаб пісні, але не зруйнував її камерності. Abbey Road Studios окремо згадують оригінальну партитуру Мартіна до “Yesterday”, що підтверджує значення саме його оркестрової роботи для фінальної форми композиції [13].

Для продюсерського аналізу “Eleanor Rigby” є показовою тому, що Мартін допомагає The Beatles вийти за межі жанрової самоочевидності. Популярна пісня перестає бути обов’язково прив’язаною до гітарного ансамблю. Вона може використовувати академічні засоби, залишаючись зрозумілою масовому слухачеві. Це одна з ключових ознак продюсерської інновації: не просто додати незвичний інструмент, а зробити так, щоб він змінив саму драматургію твору.

Тут важливо розуміти, що технічний прийом не є самоціллю. Прискорене фортепіано працює тому, що відповідає характеру пісні: воно додає їй світлої ретроспективності, витонченості й певної історичної дистанції. Мартін використовує студію як інструмент стилізації, але ця стилізація підпорядкована змісту композиції.

Композиція “Tomorrow Never Knows” з альбому “Revolver” є одним із найяскравіших проявів перетворення студії на інструмент композиції. Трек побудований на гіпнотичній ритмічній основі, обробленому вокалі та використанні tape loops. За описами студійного процесу, учасники гурту експериментували з петлями плівки, а Мартін і команда студії організували ці матеріали в контрольовану форму [14].

Альбом “Abbey Road” 1969 року демонструє пізню стадію співпраці The Beatles і Мартіна. Особливо важливим є медлі другої сторони, де окремі фрагменти, незавершені пісенні ідеї та контрастні епізоди перетворюються на цілісний музичний потік. Це один із найкращих проявів продюсерської архітектури в рок-музиці.

Водночас важливо уникати спрощення: Мартін не був єдиною людиною, яка “вигадала” всі студійні прийоми The Beatles. Величезне значення мали інженери EMI/Abbey Road, зокрема Норман Сміт, Джефф Емерік, Кен Таунсенд та інші фахівці. Однак продюсерська роль Мартіна полягала в тому, щоб технічний експеримент не залишався демонстрацією можливостей апаратури. Він мав бути включений у художню логіку пісні.

Хоча світова слава Джорджа Мартіна пов'язана насамперед із The Beatles, його професійна діяльність була значно ширшою. Це важливо підкреслити, щоб не звести його постать до ролі випадкового супутника одного геніального гурту. Мартін мав самостійну кар'єру продюсера, аранжувальника, композитора і керівника студійних процесів у різних жанрах.

Окрему площину становить робота Мартіна з музикою до кіно. Він був пов'язаний із саундтреками до фільмів The Beatles, а також із темами для серії про Джеймса Бонда. Важливою стала співпраця з Полом Маккартні та Wings над "Live and Let Die", де Мартін продемонстрував уміння поєднувати рокову енергію, оркестрову драматургію й кінематографічний масштаб. Цей досвід показує, що його аранжувальне мислення залишалось актуальним і після завершення історії The Beatles.

Після розпаду гурту Мартін продовжував працювати з окремими його учасниками, зокрема з Полом Маккартні та Рінго Старром. Він також продюсував або був пов'язаний із записами Jeff Beck, America, Mahavishnu Orchestra, Elton John та інших артистів. Grammy у своєму профілі Мартіна згадує його роботу не лише з The Beatles, а й з Jeff Beck, Neil Sedaka, Kenny Rogers, Elton John, Celine Dion та іншими виконавцями [11].

Пізнім символічним проєктом стала робота над "Love", створеним разом із Джайлзом Мартіном для Cirque du Soleil. У цьому проєкті архівні записи The Beatles були переосмислені через сучасне мікшування, монтаж і музичний колаж. Associated Press, описуючи історію постановки, зазначає, що саундтрек шоу був зміксований Джорджем Мартіном і його сином Джайлзом [15]. Це важливо, оскільки "Love" демонструє: спадщину класичного гурту можна не лише зберігати, а й творчо переосмислювати за допомогою продюсерських засобів.

Мартін допоміг легітимізувати студійний експеримент у масовій музиці. Сьогодні важко уявити популярну музику без цифрового монтажу, обробки вокалу, багатошарових аранжувань, семплів, гібридних тембрів і саунд-дизайну.

Однак історично важливим було саме те, що The Beatles і Мартін показали: експеримент може бути не нішевою авангардною практикою, а частиною мейнстримного культурного продукту.

Сер Джордж Мартін сприяв поєднанню академічної та масової культур. Струнні в “Yesterday” і “Eleanor Rigby”, оркестрове крещендо в “A Day in the Life”, складні гармонічні рішення й камерні фактури показали, що популярна пісня може бути інтелектуально насиченою, не втрачаючи емоційної доступності. Це мало значення для розвитку арт-року, прогресивного року, барок-попу, симфонічного попу, камерного попу й багатьох форм сучасної студійної музики.

Мартін створив модель комунікації між артистом і студією. Його продюсерська сила полягала не в одному окремому прийомі, а в здатності поєднувати різні рівні процесу: авторську інтуїцію, студійну технологію, музичну форму, ринкову перспективу і культурну якість. Саме тому його досвід є важливим для майбутніх продюсерів не лише музичної, а й сценічної сфери: продюсер працює з ідеєю, людьми, ресурсами, часом, ризиком і кінцевою формою продукту.

Продюсер-диктатор часто підпорядковує артиста власному баченню, перетворюючи виконавця на матеріал для реалізації чужої концепції. Мартін діяв інакше. Він мав сильну професійну позицію, але його метою було не замінити The Beatles собою, а допомогти їм стати складнішою версією самих себе. Саме тому його вплив не сприймається як зовнішнє насильство над ідентичністю гурту. Навпаки, історія The Beatles часто подається як досвід того, як продюсер може посилити авторську індивідуальність.

*Досвід Джорджа Мартіна має не лише історичне, а й практичне значення, з нього можна вивести кілька професійних висновків. Перший полягає в тому, що продюсер має володіти ширшою культурною базою, ніж один жанр. Мартін був сильним саме тому, що знав академічну музику, комедію,*

естраду, оркестрування, студію і популярний формат. Така широта дозволила йому не боятися нестандартних поєднань.

Другий висновок, продюсер має чути потенціал, а не лише готовий результат. The Beatles у 1962 році ще не були гуртом, який записав “Revolver” або “Abbey Road”. Мартін побачив у них можливість розвитку, і саме це відрізняє продюсерське чуття від простого оцінювання наявного рівня.

Третій — продюсер повинен розуміти пісню як драматургію. Темп, інструмент, вступ, пауза, монтаж, фінал, тембр вокалу й порядок треків мають значення. Мартін не мислив звук лише як “якість запису”. Він мислив його як форму впливу на слухача.

Четвертий — технологія має служити ідеї. У сучасній цифровій індустрії доступ до ефектів і монтажу став майже необмеженим, але це не гарантує художнього результату. Мартін показує, що технологічний прийом цінний лише тоді, коли він поглиблює зміст матеріалу.

П’ятий висновок— продюсер має вміти залишатися партнером, а не власником артиста. Його внесок може бути величезним, але головним результатом є не демонстрація продюсерського еґо, а створення запису, який розкриває артиста. Саме тому спадщина Мартіна залишається актуальною: вона пропонує модель продюсера як інтелігентного архітектора, котрий будує простір для чужої творчості, але робить це настільки точно, що без нього ця творчість не набула б історичного масштабу.

### **РОЗДІЛ 3. ДІЯЛЬНІСТЬ РІКА РУБІНА ЯК ПРОДЮСЕРА-РЕДАКТОРА, ТА ЙОГО ВНЕСКИ У ТВОРЧІ ТРАНСФОРМАЦІЇ АРТИСТІВ**

Рік Рубін є однією з найпоказовіших постатей для аналізу сучасного музичного продюсування, оскільки його кар'єра демонструє не одну вузьку модель роботи з артистом, а цілий спектр продюсерських функцій: організаційну, редакторську, психологічну, жанрово-посередницьку, комунікаційну та стратегічну. Його професійний шлях охоплює хіп-хоп, реп-рок, панк, треш-метал, альтернативний рок, кантрі, поп-музику, авторську пісню та пізні кар'єрні перезапуски артистів. Така жанрова широта дає підстави розглядати Рубіна не просто як успішного виробника окремих альбомів, а як продюсера, який вплинув на способи функціонування музичної індустрії наприкінці ХХ - на початку ХХІ століття.

У контексті теми дипломної роботи Рубін важливий передусім тому, що його досвід розширює уявлення про продюсера. Якщо Джордж Мартін уособлює модель продюсера-аранжувальника й студійного архітектора, а Боб Рок - модель продюсера-трансформатора гуртового звучання, то Рік Рубін репрезентує інший тип: продюсер як редактор сутності артиста. Його робота не завжди полягає у детальному керуванні кожним технічним рішенням. Натомість вона часто зосереджена на відборі матеріалу, очищенні аранжування, виявленні творчого ядра виконавця, правильному позиціонуванні артиста в культурі та побудові ситуації, у якій пісня може прозвучати максимально переконливо.

Значення Рубіна полягає також у тому, що він працював на межі різних культурних середовищ. У 1980-х роках він допоміг хіп-хопу стати не маргінальною вуличною практикою, а повноцінною індустріальною силою. Через співпрацю Run-DMC та Aerosmith він продемонстрував можливість діалогу між репом і роком. Через Slayer та Danzig він вплинув на естетику важкої музики, підкресливши цінність сухості, атаки й структурної концентрації. Через Johnny Cash він показав, що продюсер може не лише створювати нову зірку, а й

повертати культурну актуальність артистові, якого індустрія вже схильна була сприймати як постать минулого.

Водночас Рубін є не тільки досвідом успішності, а й об'єктом критичного аналізу. Його ім'я пов'язують із проблемою надмірної гучності та компресії окремих релізів, зокрема *Californication* Red Hot Chili Peppers і *Death Magnetic* Metallica. Це дає змогу розглядати його кар'єру не ідеалізовано, а науково виважено: як досвід продюсера, чия сила в концептуальному мисленні іноді вступала у суперечність із технічними наслідками індустрієвих практик доби цифрового мастерінгу.

Другою важливою характеристикою є медіаторська роль. Рубін неодноразово працював із артистами, які перебували на межі різних аудиторій або жанрових систем. Def Jam поєднував хіп-хоп із панківською етикою незалежності; *Walk This Way* об'єднав реп і класичний американський рок; *American Recordings* Джонні Кеша зв'язали кантрі-спадщину з альтернативною рок-аудиторією 1990-х; співпраця з *System of a Down* допомогла зробити ексцентричний політичний метал зрозумілим для широкого слухача без втрати його інакшості. У кожному з цих випадків продюсер не просто записував матеріал, а створював умови для культурного переходу.

Третім рівнем є стратегія творчої ідентичності. Рубін часто працює з питанням: ким артист є насправді? Це питання може бути важливішим за вибір конкретного мікрофона чи студійного ефекту. У *Johnny Cash* він побачив не застарілого кантрі-співака, а голос американської моральної пам'яті. У *Slayer* - не просто шумний екстремальний гурт, а ідеально сфокусовану агресивну форму. У *Red Hot Chili Peppers* - не хаотичну фанк-панк-команду, а гурт, здатний поєднати тілесну енергію з мелодійною вразливістю. Саме таке розпізнавання ідентичності є одним із ключових проявів продюсерської компетентності.

Фредерік Джей Рубін народився 10 березня 1963 року в Лонг-Айленді, штат Нью-Йорк. Його рання музична соціалізація була пов'язана не з академічною

музикою і не з традиційною студійною школою, а з панк-роком, хардкором і незалежною молодіжною культурою. У шкільні та студентські роки він грав у панк-гурті Nose. Цей досвід має принципове значення, оскільки саме панк сформував у ньому повагу до прямої енергії, мінімальних засобів, антикомерційної позиції та здатності музики існувати поза офіційними інституціями.

Під час навчання у Нью-Йоркському університеті Рубін почав формувати власне професійне середовище. Саме там, у студентському гуртожитку, виник Def Jam. За даними Grammy, у 1984 році Рубін заснував Def Jam Records, працюючи фактично з простору університетського гуртожитку [23]. Цей факт важливий не тільки як біографічна деталь. Він демонструє інституційну особливість раннього хіп-хопу: значні зміни в індустрії могли народжуватися поза великими студіями та корпораціями, знизу, через ініціативу людей, які чули нову культуру раніше, ніж її визнав ринок.

У партнерстві з Расселлом Сіммонсом Рубін перетворив Def Jam на один із ключових лейблів хіп-хопу 1980-х років. Rock and Roll Hall of Fame підкреслює, що Рубін разом із Def Jam допоміг сформувати «креслення» хіп-хопу як великої культурної сили, працюючи з Beastie Boys, Public Enemy, LL Cool J і Run-DMC [22]. Тобто його ранній внесок полягав не лише у випуску окремих записів, а у створенні моделі, за якою реп міг стати повноцінною частиною популярної музичної індустрії.

За спостереженнями Rock and Roll Hall of Fame, Рубін популяризував реп, зокрема додаючи структури, хуки й приспиви, натхненні логікою пісенної форми The Beatles [22]. Це важлива деталь: його мінімалізм не означав відсутності структури. Навпаки, Рубін розумів, що навіть найагресивніший запис потребує форми, яку аудиторія може запам'ятати. У цьому проявляється його стратегічне мислення: радикальна енергія має бути впакована так, щоб вона могла поширюватися масово.

Одним із найважливіших творчих моделей у кар'єрі Ріка Рубіна є нова версія Walk This Way, записана Run-DMC разом з Aerosmith у 1986 році. Цей досвід має особливе значення для аналізу продюсерської професії, тому що тут продюсерська роль проявляється не стільки в технічній роботі зі звуком, скільки в ідеї культурного зіткнення двох аудиторій. Рубін розпізнав, що між репом і роком існує спільний ритмічний та енергетичний фундамент, хоча індустрією ці жанри тоді часто існували в різних просторах.

Кліп на Walk This Way став візуальною метафорою цього процесу: стіна між двома кімнатами, де грають рокери й репери, руйнується. The Guardian зазначає, що відео буквально показувало руйнування межі між кімнатами, расами й жанрами, а сам трек вивів Run-DMC у мейнстрим MTV [27]. Саме тому значення цієї роботи виходить за межі конкретного синглу. Вона стала символом жанрового переходу, який пізніше вплинув на розвиток реп-року, альтернативного металу, ню-металу та ширших кросоверних практик.

З комерційної точки зору результат також був показовим. За даними The Guardian, версія Walk This Way стала першим реп-синглом у Top 10 Billboard, досягнувши четвертої позиції, а альбом Raising Hell став першим платиновим реп-лонгплеєм [27]. Це означає, що продюсерське рішення мало не лише художній, а й інституційний наслідок: воно змінило сприйняття репу великою музичною індустрією.

Для Aerosmith ця співпраця також стала важливою. Гурт отримав новий доступ до молоді аудиторії, а класичний рок 1970-х був переосмислений у контексті актуальної культури 1980-х. Отже, продюсер у цьому досвіді виступив не як представник одного жанру, а як медіатор між історично різними музичними системами. Він зрозумів, що культурний конфлікт може бути не перешкодою, а ресурсом.

Паралельно з роботою в хіп-хопі Рік Рубін здійснив помітний вплив на важку музику. Найбільш показовим свідченням є альбом Slayer Reign in Blood

1986 року. У цьому випадку продюсерська логіка Рубіна полягала не в тому, щоб зробити метал більш масштабним або театральним, а в тому, щоб зробити його максимально сфокусованим. Замість надмірного ревербераційного простору, студійної мутності чи декоративного ускладнення він підтримав сухий, прямий, майже хірургічний звук.

З погляду продюсерського аналізу *Reign in Blood* важливий тому, що він демонструє силу редукції. Екстремальна музика часто ризикує перетворитися на хаос, якщо її агресія не організована. Рубін допоміг Slayer звучати не просто швидко, а структурно чітко. Коротка тривалість альбому, різка атака гітар, щільність барабанів і відсутність зайвого студійного декору створили відчуття безперервного тиску. Тут продюсер не пом'якшує гурт, а навпаки, робить його радикальнішим через дисципліну форми.

Rock and Roll Hall of Fame прямо називає *Reign in Blood* одним із еталонних метал-релізів, пов'язаних із діяльністю Рубіна [22]. Це підтверджує, що його вплив не обмежувався хіп-хопом. Він умів переносити принципи панківської економії й репової прямої в металевий контекст, створюючи звучання, яке було одночасно екстремальним і професійно контрольованим.

Rock and Roll Hall of Fame зазначає, що після відходу з Def Jam Рубін заснував American Recordings, а одним із ключових проєктів лейблу став альбом Johnny Cash American Recordings 1994 року, який продемонстрував характерний для Рубіна «stripped-down» підхід і відновив кар'єру Кеша [22]. Це формулювання важливе, бо воно вказує на сутність нового етапу: Рубін дедалі частіше працює не як конструктор модного звучання, а як фахівець із повернення артиста до його сильного ядра.

Отже, American Recordings можна розглядати як лабораторію пізнішого Рубіна. Тут його продюсерська роль набуває майже кураторського характеру: він підбирає контекст, добирає матеріал, формує атмосферу довіри й очищує запис

від того, що заважає головному голосу артиста. Саме така модель стане основою його найважливішої співпраці з Джонні Кешем.

Співпраця Ріка Рубіна з Джонні Кешем є одним із найважливіших проявів продюсерського впливу не лише на звук, а й на культурний статус артиста. На початку 1990-х Кеш уже був легендою американської музики, але його комерційна й медійна актуальність значно знизилася. Для молодшої аудиторії він часто асоціювався з минулим, а індустрія не мала чіткої стратегії його сучасного позиціонування. Рубін побачив у цій ситуації не проблему віку, а потенціал автентичності.

З погляду продюсерської теорії це є проявом не додавання, а оголення. Рубін створив умови, у яких слухач мав зустрітися не з образом Кеша як музейної легенди, а з живою людиною, що говорить прямо. Саме тому American Recordings не сприймається як ностальгічний проєкт. Він став актом актуалізації: минуле артиста не було заперечене, але було введене в новий культурний контекст.

Grammy підкреслює, що серія American Recordings принесла Кешу шість додаткових Grammy і фактично дала його пізній творчості новий масштаб [24]. Це свідчить, що співпраця з Рубіном мала не лише критичний, а й інституційний результат. Кеш повернувся не як комерційний курйоз, а як авторитетна постать, здатна говорити з аудиторією альтернативного року, кантрі, фолку й ширшої американської культури.

Особливо показовим було добирання репертуару. Рубін пропонував Кешу не тільки традиційні кантрі-пісні, а й матеріал авторів з інших жанрових світів: Nine Inch Nails, Depeche Mode, Soundgarden, U2 та інших. На поверхні це могло виглядати як маркетинговий трюк: літній кантрі-артист виконує пісні альтернативних і рок-музикантів. Однак у найкращих випадках ці кавери працювали інакше. Кеш не імітував чужі стилі, а переприсвоював пісні через власний голос і біографію.

Найвідомішим досвідом є *Hurt*, оригінально створена Трентом Резнором для *Nine Inch Nails*. У виконанні Кеша ця композиція набула іншого смислу: стала роздумом про пам'ять, втрату, тіло, провину й кінець життєвого шляху. Продюсерське рішення Рубіна тут полягає в точному поєднанні артиста і матеріалу. Сила запису не в складності аранжування, а в тому, що пісня й виконавець опинилися в максимально переконливому взаємному контексті.

Співпраця з Кешем демонструє важливий урок для професії продюсера: іноді головне завдання полягає не в тому, щоб створити нову маску для артиста, а в тому, щоб зняти старі індустрійнні нашарування. Рубін не «врятував» Кеша в пасивному сенсі. Він створив простір, у якому Кеш міг знову бути собою, але вже для іншої історичної аудиторії. Це один із найсильніших випадків продюсера як стратега культурної актуальності.

Робота Ріка Рубіна з *Red Hot Chili Peppers* стала ще одним проявом його здатності впіймати момент творчого переходу. До початку 1990-х гурт уже мав впізнавану естетику, що поєднувала фанк, панк, рок, репову ритміку, тілесність і сценічний хаос. Проте саме альбом *Blood Sugar Sex Magik* 1991 року став для них проривом у ширший мейнстрим. Продюсерське завдання Рубіна полягало в тому, щоб не знищити хаотичну природу гурту, а надати їй форму.

Особливе значення мав вибір середовища запису. Альбом був записаний не у стандартній студійній атмосфері, а в особняку *The Mansion* у Лос-Анджелесі. *Ni-Fi News* зазначає, що *Blood Sugar Sex Magik* став першим альбомом, який Рубін записав у цьому просторі; консоль розмістили у вітальні, а Ентоні Кідіс записував вокал у спальні на другому поверсі [26]. Така організація процесу була не випадковою. Вона створювала відчуття ізольованої творчої комуни, де гурт міг працювати не як найманий студійний механізм, а як живий колектив.

*Rhino* характеризує *Blood Sugar Sex Magik* як комерційний прорив гурту і зазначає, що продюсер Рік Рубін поселив музикантів у своєму mansion-студійному просторі, результатом чого став альбом, одночасно доступний і

потужний [28]. Ця формула добре описує сутність продюсерського результату. Рубін не зробив Red Hot Chili Peppers звичайним радійним рок-гуртом. Він допоміг їхній дикості стати зрозумілою, а їхній сексуально-фанковій енергії - альбомно організованою.

Водночас саме з Red Hot Chili Peppers пов'язана одна з головних критичних претензій до Рубіна. Californication часто обговорюють як досвід надмірної компресії та цифрового перевантаження. Це створює важливу аналітичну напругу: той самий продюсер, який уміє оголювати пісню до сутності, може бути пов'язаний із релізами, де технічна фіналізація викликає серйозні питання. Тому розгляд роботи з Red Hot Chili Peppers має включати не лише успіх, а й критичний аспект звуковиробництва.

У 2000-х роках Рік Рубін залишався помітною фігурою у важкій та альтернативній музиці. Його робота з System of a Down, Linkin Park, Metallica і Black Sabbath демонструє, що він не був продюсером одного історичного моменту. Проте в кожному з цих випадків його роль була різною, і саме це важливо для наукового аналізу.

У випадку Linkin Park ситуація була іншою. Альбом Minutes to Midnight 2007 року позначив перехід гурту від ранньої ню-металевої формули до ширшого рокового і пісенного мислення. Рубін разом із Майком Шинодою виступив співпродюсером цього процесу. Його роль можна описати як допомогу в дорослішанні бренду: гурт мав зберегти впізнаваність, але не залишитися заручником власного успішного шаблону. Така робота показує, що продюсер іноді виконує функцію не творця звуку, а провідника крізь кризу ідентичності.

Співпраця з Metallica над Death Magnetic 2008 року є особливо суперечливою. Концептуально альбом мав повернути гурт до довших композицій, рифовості й трешевого коріння після різко дискусійного St. Anger. У цьому сенсі Рубін діяв у знайомій для себе логіці повернення до сутності. Однак фінальне звучання альбому стало одним із найвідоміших проявів критики

надмірної компресії у мейнстримному металі. Wired у 2008 році писав, що CD-версія Death Magnetic була сильно стиснена, мала проблеми цифрового кліпування, а версія матеріалу з Guitar Hero звучала динамічніше [25].

Цей випадок важливий, бо він не дозволяє розглядати Рубіна лише як безпомилкового продюсерського мудреця. Навпаки, він демонструє, що стратегічно правильна ідея повернення артиста до коріння може бути частково знецінена технічними рішеннями на етапі міксу й мастерінгу. При цьому важливо уникати спрощення: продюсер не є єдиною особою, що відповідає за фінальний мастеринг. Але продюсер його рівня бере участь у затвердженні естетичного напрямку релізу, тому критичний аналіз має враховувати його частку відповідальності.

Ім'я Рубіна часто згадують у цьому контексті через Californication і Death Magnetic. Особливо показовим є випадок Metallica. Wired, аналізуючи реакцію на Death Magnetic, посилався на оцінки мастеринг-інженера Іана Шеперда, який вказував на надмірну компресію, цифрове кліпування та більший динамічний діапазон версії з Guitar Hero порівняно з CD-релізом [25]. Цей випадок став одним із моментів, коли проблема війни гучностей вийшла за межі вузької професійної дискусії й стала предметом масового обговорення серед слухачів.

Отже, критика війни гучностей не скасовує значення Рубіна, але робить його кар'єру більш повчальною. Вона показує, що продюсер має відповідати не лише за ідею і силу матеріалу, а й за збереження слухацької якості, динаміки і довготривалої життєздатності запису. У сучасній індустрії, де музика конкурує в стримінгах, плейлистах і коротких фрагментах уваги, ця відповідальність стає особливо важливою.

Стиль роботи Ріка Рубіна часто здається парадоксальним. На відміну від класичного образу продюсера, який постійно перебуває за пультом і контролює технічні параметри запису, Рубін часто описується як людина, що працює через слухання, присутність, розмову, відбір і загальне налаштування творчого

середовища. Саме тому його іноді сприймають майже як філософа або наставника, а не як традиційного студійного ремісника.

GQ у матеріалі про Рубіна описує його підхід як надзвичайну концентрацію на самому акті слухання: перед розмовою про музику він пропонує спершу почути всі навколишні звуки, а потім слухати музику з максимальною відкритістю [29]. Для наукового аналізу ця деталь важлива не як ексцентричний образ, а як ключ до методу. Рубін розглядає слухання не як пасивний процес, а як активну форму продюсерської роботи. Продюсер має не просто чути, чи добре записаний інструмент; він має відчувати, чи існує в матеріалі внутрішня правда.

Отже, *аналізуючи продюсерську діяльність Ріка Рубіна можна зробити висновки:* перший - уміння продюсера слухати. Слухати не лише чистоту виконання, а й сенс. Чи є в пісні емоційна необхідність? Чи справді артист говорить власним голосом? Чи не приховує аранжування слабкість матеріалу? Без таких питань продюсер ризикує стати лише технічним оператором.

Другий - цінність відбору. У багатьох випадках головне продюсерське рішення полягає не в тому, що додати, а в тому, що прибрати. Зайвий приспів, декоративна партія, модний ефект, надто довга структура або фальшива стилізація можуть послабити навіть сильну пісню. Рубін показує, що мінімалізм може бути не бідністю, а формою дисципліни.

Третій висновок - повага до ідентичності артиста. Рубін не зробив Johnny Cash молодіжним поп-артистом, Slayer - радіоформатним метал-гуртом, а Red Hot Chili Peppers - стерильним альтернативним рок-проєктом. Його найкращі рішення будувалися на посиленні того, що вже було суттєвим у виконавцеві. Це важливо для будь-якого продюсера: трансформація має не руйнувати артиста, а розкривати його сильні сторони.

Четвертий - жанрова відкритість. Рубін працював у різних стилях не тому, що поверхово змінював маски, а тому, що шукав у них спільні механізми енергії: ритм, голос, атака, чесність, форма. Сучасний продюсер також має вміти мислити

ширше за жанрові ярлики, особливо в умовах стримінгової культури, де слухачі легко переходять між стилями.

П'ятий висновок - відповідальність за звук. Критика війни гучностей нагадує, що продюсер не може виправдовувати технічні проблеми лише силою концепції. Альбом має бути не тільки ідейно правильним, а й слухацьки життєздатним. У цьому сенсі досвід Рубіна важливий саме своєю суперечливістю: він навчає і через успіхи, і через проблеми.

## РОЗДІЛ 4. ВПЛИВ THE NEPTUNES НА ВПІЗНАВАНИЙ САУНД ПОП-МУЗИКИ 2000-Х

У контексті дипломного дослідження, присвяченого ролі продюсера у створенні та промоушені музичного альбому, досвід Фаррелла Вільямса, Чеда Х'юго та їхнього продюсерського дуету The Neptunes є принципово важливим. Якщо Джордж Мартін репрезентує модель продюсера-аранжувальника, який перетворює студію на інструмент художнього мислення, а Рік Рубін демонструє модель продюсера-редактора, що очищує матеріал до його сутності, то The Neptunes уособлюють іншу історичну функцію: продюсер стає архітектором звукової моди епохи. Їхній вплив полягає не лише у створенні окремих хітів, а у формуванні мови популярної музики початку XXI століття.

Фаррелл Вільямс часто сприймається масовою аудиторією насамперед як артист, виконавець пісні “Happy”, публічна фігура модної індустрії та представник глобальної поп-культури. Однак для аналізу професії продюсера важливішим є його діяльність як автора, саунд-дизайнера, вокального наставника, співзасновника The Neptunes та учасника N.E.R.D. Саме в цих ролях він разом із Чедом Х'юго суттєво змінив принципи виробництва хіп-хопу, R&B і поп-музики. Офіційні біографічні матеріали Songwriters Hall of Fame окреслюють The Neptunes як продюсерський дует, сформований Вільямсом і Х'юго у 1990-х роках, а N.E.R.D. — як окремий жанрово-гібридний проєкт, створений разом із Шеєм Гейлі [1; 2].

На початку 2000-х років The Neptunes стали одним із найвпливовіших виробників популярного звуку. Вони працювали з артистами, які представляли різні сегменти ринку: Clipse, Kelis, N.O.R.E., Jay-Z, Britney Spears, Justin Timberlake, Nelly, Snoop Dogg, Gwen Stefani, Usher та іншими. Така широта не була випадковою. Дует виробив продюсерську систему, здатну адаптуватися до різних голосів, образів і жанрових контекстів, але при цьому зберігати власну темброву впізнаваність. У 2009 році Billboard назвав The Neptunes провідними

продюсерами десятиліття, що відображає не лише комерційний масштаб їхніх робіт, а й індустріальне визнання їхнього стилю [34].

Для цього розділу важливо розглядати Фаррелла і The Neptunes не лише як “хітмейкерів”, а як досвід сучасної продюсерської комплексності. Їхня діяльність включала композиційне мислення, аранжування, роботу з голосом, участь у формуванні іміджу артиста, взаємодію з лейблами, розуміння відеокліпової культури MTV, перетин музики з модою та перетворення продюсера на публічний бренд. Саме тому їхній досвід має безпосередній зв’язок із темою дипломної роботи: він показує, що продюсер у сучасній індустрії не лише записує музику, а формує культурну пропозицію, завдяки якій артист стає впізнаваним і конкурентним.

Історія The Neptunes починається у Вірджинія-Біч, де Фаррелл Вільямс і Чед Х’юго познайомилися ще в підлітковому віці. Важливо, що їхній творчий союз виник не як штучно сформований лейблом продюсерський бренд, а як органічна співпраця двох музично обдарованих людей із різними темпераментами. Саме ця різниця стала одним із джерел сили дуету. Фаррелл мав публічну харизму, вокальну пластичність, швидке мелодичне мислення й інтуїцію щодо образу. Чед, за численними описами, був більш стриманим, інструментально орієнтованим, уважним до гармонії, фактури, синтезаторів, духових, клавішних і деталей аранжування [2; 4].

Для наукового аналізу важливо уникати спрощення, за яким The Neptunes нібито є лише продовженням сольного образу Фаррелла. Такий підхід відтворює масову медійну оптику, у якій більш публічний учасник автоматично сприймається як головний автор. Насправді продюсерський дует функціонував як система взаємодоповнення. Фаррелл часто генерував вокальні ідеї, ритмічні гасла, загальний настрій і публічну привабливість, тоді як Чед забезпечував інструментальну точність, темброву продуманість і музичну зібраність матеріалу. Саме поєднання цих функцій дозволило The Neptunes створювати

треки, які були одночасно простими для сприйняття і складними у своїй внутрішній організації.

Чед Х'юго в інтерв'ю неодноразово підкреслював свою увагу до інструментального мислення, технологій, синтезаторних тембрів і музичних основ. У матеріалах AP та Pitchfork він постає як мультиінструменталіст, який воліє “давати музиці говорити”, а не будувати навколо себе публічний культ [4; 5]. Ця обставина важлива для дослідження продюсування, оскільки нагадує: продюсерська праця часто прихована за публічною фігурою артиста або фронтмена. У випадку The Neptunes публічність Фаррелла не повинна знецінювати системотворчу роль Х'юго.

Перш ніж The Neptunes стали самостійною силою в музичній індустрії, їхній розвиток проходив через контакт із професійним середовищем new jack swing і R&B-продакшену. Особливе значення мав Тедді Райлі — продюсер, пов'язаний із поєднанням R&B, хіп-хопу, фанку й поп-структури наприкінці 1980-х і на початку 1990-х років. Для Фаррелла і Чеда знайомство з Райлі означало доступ до моделі, у якій продюсер не просто записує вокал, а формує цілу звукову систему жанру.

Райлі важливий як попередник The Neptunes з кількох причин. По-перше, він уже працював у зоні перетину R&B і хіп-хопу. По-друге, він розумів роль груву, драм-машин, синтезаторів і танцювальної ритміки у створенні мейнстримного продукту. По-третє, він показував, що продюсер може мати впізнаваний почерк, який слухач розпізнає навіть без знання кредитів. The Neptunes успадкували цю ідею, але радикально осучаснили її, зробивши звук більш сухим, порожнім, механічним і футуристичним.

Ранній внесок Фаррелла у “Rump Shaker” гурту Wreckx-N-Effect демонструє, що його вхід в індустрію відбувався через практичну участь у створенні хітового матеріалу. Цей етап ще не був повноцінним проявом стилю The Neptunes, але він показував здатність молодого автора працювати з

ритмічною фразою, сексуалізованою поп-енергією і комерційним форматом. Для подальшої кар'єри це стало важливим досвідом: Фаррелл рано зрозумів, що хіт часто народжується не з великої форми, а з короткого, легко впізнаваного елемента.

Водночас The Neptunes не залишилися в межах школи Райлі. Вони використали його як стартовий майданчик, але виробили інший принцип звучання. Якщо new jack swing часто тяжів до щільного, танцювального, полірованого R&B-продакшену, то The Neptunes, навпаки, почали зменшувати кількість елементів, залишати більше простору і робити дивність частиною комерційної привабливості. Саме це стане головною відмінністю їхнього почерку.

Робота з Kelis стала іншим важливим етапом. Дебютний альбом “Kaleidoscope” показав, що The Neptunes можуть не лише створити окремий біт, а вибудувати артистичний світ. У випадку Kelis цей світ був кольоровим, агресивним, сексуальним, химерним і водночас поп-орієнтованим. “Caught Out There” працює саме тому, що продакшн підсилює характер виконавиці: крик, ритмічна напруга, нестандартні тембри та емоційна прямота утворюють цілісний образ. Тут продюсер не декорує артистку, а допомагає сформувати її публічну ідентичність.

Slipse стали ще одним проявом адаптаційної гнучкості дуету. Для Pusha T і Malice The Neptunes створили холодний, майже стерильний хіп-хоп-простір, у якому мінімалізм набував вуличної загрози. “Grindin’” є особливо показовим досвідом: композиція побудована на ритмічному патерні, який можна відтворити долонями на столі. Її сила полягає не у складності гармонії, а у фізичній запам'ятовуваності груву. З погляду продюсерського аналізу це досвід того, як ритм може виконувати функцію головного хуку.

The Neptunes рідко мислять ритм як пряме “чотири на чотири”. Їхня музика часто має внутрішнє зміщення, стрибок, ламкість. Саме це робить її фізичною:

слухач не просто чує метр, а відчуває мікрорух усередині нього. Такий ґрув важливий для поп-музики 2000-х, оскільки він поєднує танцювальність із нестандартністю. Трек залишається доступним, але не стає передбачуваним.

У продакшені The Neptunes тиша або розрідження не є випадковим провалом аранжування. Пауза створює напругу, дозволяє ґруву “дихати”, відкриває місце для вокалу і робить удар наступного звуку сильнішим. Саме тому багато їхніх треків здаються одночасно легкими і дуже пружними. У цьому сенсі The Neptunes працювали не лише зі звуком, а й із відсутністю звуку як композиційним ресурсом.

The Neptunes створювали музику для епохи MTV, кліпів, брендів, моди, клубів і нової цифрової сексуальності. Їхні треки були не тільки аудіальними об’єктами, а й основою для образу: рухів, одягу, кольору, монтажу відео, поведінки артиста в кадрі. Саме тому їхній продакшн настільки органічно працював у публічному просторі початку 2000-х.

У 2003 році журнал Wired у матеріалі про “суперпродюсерів” описував зміну статусу продюсерів у цифрову епоху: вони дедалі частіше ставали не просто технічними працівниками, а впливовими авторами звукових тенденцій і навіть публічними фігурами індустрії [37]. The Neptunes є одним із найточніших проявів цього явища. Їхній почерк був настільки впізнаваним, що продюсерський кредит сам по собі ставав частиною маркетингової цінності пісні.

Саме тому The Neptunes не варто розглядати лише як авторів окремих вдалих інструменталів. Вони були виробниками звукової інфраструктури десятиліття. Їхні рішення — сухі барабани, мінімальний бас, синтетичні гачки, простір, фальцетні вокальні фрази — стали частиною загального лексикону поп-музики. Інші продюсери могли копіювати окремі елементи, але не завжди відтворювали їхню головну якість: точне відчуття міри між дивністю і комерційністю.

Одним із найважливіших творчих моделей у кар'єрі The Neptunes є робота над дебютним сольним альбомом Джастіна Тімберлейка “Justified” 2002 року. Для теми дипломної роботи цей досвід особливо цінний, оскільки демонструє продюсера не лише як автора музичного супроводу, а як фахівця, здатного допомогти артисту перейти з однієї ідентичності в іншу. Тімберлейк виходив із NSYNC — одного з найуспішніших бойз-бендів кінця 1990-х. Його проблема полягала не у відсутності популярності, а у надмірній прив'язаності до групового підліткового образу.

Кредити альбому “Justified” показують значну роль The Neptunes у його виробництві. У базах музичних кредитів вони фігурують як продюсери ключових треків, серед яких “Señorita”, “Like I Love You”, “Rock Your Body” та інші композиції [38]. Саме ці пісні сформували перше враження від Тімберлейка як сольного артиста. Timbaland забезпечив інший важливий полюс альбому — темніший і драматичніший, особливо у “Cry Me a River”, однак The Neptunes дали стартовий образ легкого, сексуального, фанково-R&B-поп-виконавця.

“Like I Love You” є показовим першим синглом. Він не був надто солодким або безпечним. Гітарний риф, сухий грук, реп-вставка Clipse і вокальна манера Тімберлейка створювали відчуття дорослішання. Продюсерське рішення тут полягало не просто у виборі інструментів, а у правильному позиціонуванні артиста: він не зрікається поп-аудиторії, але демонструє належність до більш “дорослого” R&B і клубного простору.

“Rock Your Body” ще чіткіше демонструє спадкоємність із традицією Майкла Джексона і Принса, але не перетворюється на стилізацію минулого. The Neptunes залишають у треку сучасну сухість, повітря і ритмічну легкість. Саме така виробнича стратегія дозволила Тімберлейку уникнути пастки прямого наслідування. Він не копіював канон, а входив у нього через оновлений саунд початку 2000-х.

Документальні студійні матеріали про створення “Justified”, на які часто звертають увагу слухачі й дослідники поп-культури, є цінним неофіційним свідченням продюсерської роботи Фаррелла. У цих відео видно, що він працює не лише як автор біта. Він задає енергію кімнати, підспівує, реагує тілом, допомагає артисту шукати мелодичну фразу і фактично вводить його в потрібний виконавський стан. Це підтверджує важливу тезу: сучасний продюсер працює не тільки з матеріалом, а й із психологією артиста.

Отже, твердження, що Фаррелл і The Neptunes “подарували” Тімберлейку сольну кар’єру, потребує наукового уточнення. Вони не створили його талант і не були єдиними авторами успіху. Однак вони надали йому критично важливу стартову звукову й іміджеву модель. Саме через “Justified” Тімберлейк був переведений із категорії “учасник бойз-бенду” до категорії сольного R&B-поп-артиста. Це один із найсильніших випадків продюсерської участі у зміні кар’єрної траєкторії.

Паралельно з The Neptunes Фаррелл Вільямс, Чед Х’юго та Шей Гейлі створили проєкт N.E.R.D., назва якого розшифровується як No One Ever Really Dies. Для аналізу продюсування цей проєкт важливий тому, що він демонструє інший тип творчої свободи. Якщо The Neptunes часто працювали на артистичне завдання іншого виконавця, то N.E.R.D. став простором, у якому самі продюсери могли перевіряти межі власної естетики.

Дебютний альбом “In Search Of...” існує у двох важливих версіях: первинній електронно-продюсерській і перезаписаній із живими інструментами. Цей факт є надзвичайно показовим. Він демонструє, що для N.E.R.D. роковість не зводиться до присутності гітари як такої. Рок у цьому випадку — це енергія, нерв, позиція, тілесність і відчуття свободи. Гітара може бути важливою, але вона не є єдиним джерелом рокового ефекту.

Отже, N.E.R.D. слід розглядати як творчу лабораторію, у якій продюсерський метод The Neptunes був виведений за межі сервісної роботи для

інших артистів. Цей проєкт підтверджує, що Фаррелл і Чед мислили музику не за жанровими правилами, а через поєднання енергій. Саме така логіка стала однією з причин їхнього впливу на поп-культуру 2000-х.

Фаррелл також має виразне відчуття моди й візуальної культури. Для сучасної поп-музики це принципово важливо. Альбом або сингл існує не лише як аудіозапис, а як образ у кліпі, фотографіях, соціальних мережах, концертній постановці, стилі одягу та медійному наративі. Фаррелл розуміє цю багатоканальність. Саме тому його продюсерська робота часто зачіпає не лише звук, а й те, як артист виглядає, рухається і сприймається.

У цьому сенсі Фаррелл є спадкоємцем і водночас продовжувачем моделі “суперпродюсера”, описаної у медіа на початку 2000-х [37]. Продюсер перестає бути виключно студійним фахівцем і стає культурним агентом. Його ім’я саме по собі може підвищити очікування від релізу. Його присутність у кліпі, на бек-вокалі або в промокампанії стає частиною маркетингового ефекту.

Однак така публічність має й інший бік. Вона може затьмарювати роль менш медійних співторців, зокрема Чеда Х’юго. Тому академічний аналіз має фіксувати подвійність Фаррелла: він справді є видатним продюсером, мелодистом і культурним медіатором, але частина його успіху сформована в межах дуетної системи The Neptunes, де внесок Чеда був не менш принциповим для музичної якості результату.

The Neptunes вільно рухалися між хіп-хопом, R&B, попом, фанком, роком і електронікою. Вони не стільки змішували жанри механічно, скільки переносили енергію одного жанру в інший. Саме тому їхня музика могла бути поповою, але мати репову сухість; R&B-шною, але мати електронну холодність; клубною, але мати фанкову тілесність.

Однією з найвідоміших публічних дискусій стала історія Kelis, яка згодом висловлювала претензії щодо контрактних умов і розподілу прибутків за ранні роботи, створені з The Neptunes. Цей випадок не скасовує художньої ваги

альбомів, але нагадує, що продюсерська влада може бути асиметричною. Молодий артист часто входить у студію з меншим досвідом, меншою юридичною обізнаністю і більшою залежністю від продюсерів та лейблів. Тому питання творчого внеску не можна відривати від питання справедливого оформлення прав.

Іншим важливим аспектом є співвідношення публічності Фаррелла і меншої видимості Чеда Х'юго. У медійному просторі Фаррелл значно частіше виступав обличчям The Neptunes, з'являвся у кліпах, співав хуки, давав інтерв'ю, будував модний і сольний бренд. Чед, навпаки, залишався більш закритою фігурою. Така ситуація могла сприяти хибному уявленню, ніби продюсерський дует був фактично одноосібним проектом Фаррелла. Для академічної точності необхідно підкреслювати дуетний характер їхнього внеску.

Значення The Neptunes полягає в тому, що вони показали нову форму продюсерської влади в популярній музиці. Вони не були лише авторами мінусовок і не працювали як невидимі технічні фахівці. Їхня роль була ближчою до ролі архітекторів звукового середовища. Вони створювали такі треки, які могли змінити не тільки пісню, а й образ артиста, його аудиторію і спосіб сприйняття в індустрії.

Це особливо важливо для аналізу альбому як продукту. Альбом у сучасній поп-музиці є не лише послідовністю композицій, а комплексом звукової, візуальної, маркетингової й іміджевої інформації. The Neptunes добре розуміли цю комплексність. Їхній продакшн створював "вхід" у світ артиста: слухач одразу розумів, у якому емоційному, тілесному і стилістичному просторі перебуває пісня.

У цьому сенсі The Neptunes випереджали багато процесів, які пізніше стали нормою цифрової епохи. Сьогодні продюсер часто працює не лише з аудіо, а з брендом артиста, соціальними мережами, візуальною подачею, вірусністю звуку, короткими фрагментами для платформ і миттєвою впізнаваністю. The Neptunes

ще в епоху MTV і радіо створили музику, яка функціонувала за подібним принципом: короткий звуковий жест мав нести максимум інформації.

Фаррелл Вільямс як сольна фігура продовжив цю модель, розширивши її в бік моди, дизайну, кіно, брендів і публічної культурної присутності. Його кар'єра демонструє, що продюсер ХХІ століття може існувати одночасно у кількох сферах: музиці, візуальній культурі, бізнесі, медіа і соціальному символізмі. Водночас досвід Чеда Х'юго нагадує, що за публічним брендом часто стоїть складна колективна праця, без якої бренд не мав би музичної ваги.

Отже, The Neptunes демонструють перехід від продюсера як студійного організатора до продюсера як культурного дизайнера. Їхній вплив вимірюється не лише кількістю хітів, а тим, що вони зробили дивний, мінімальний, синтетичний і ритмічно ламаний звук нормою мейнстриму.

## РОЗДІЛ 5. РОЛЬ ПРОДЮСЕРА У СТВОРЕННІ ГЛОБАЛЬНОГО МУЗИЧНОГО ПРОЄКТУ: ДОСВІД БОБА ГЕЛДОФА ТА КОНЦЕРТУ LIVE AID

Live Aid, що відбувся 13 липня 1985 року одночасно на стадіоні Wembley у Лондоні та John F. Kennedy Stadium у Філадельфії, не був звичайним благодійним концертом у традиційному розумінні. Це була масштабна медійна, музична й гуманітарна акція, у якій популярна музика вперше в такому обсязі виконала функцію глобального механізму мобілізації суспільної уваги. Подія виросла з реакції на голод в Ефіопії 1983-1985 років, а безпосереднім інформаційним поштовхом стали телевізійні репортажі ВВС, що показали західній аудиторії не абстрактну статистику, а візуально конкретизовану людську катастрофу. Саме тому Live Aid слід розглядати не тільки як концерт, а як досвід того, як медіаобраз страждання перетворився на культурну дію.

У центрі цієї дії опинився Боб Гелдоф, фронтмен гурту The Boomtown Rats. На момент початку ініціативи він не мав статусу професійного гуманітарного менеджера, державного діяча або класичного концертного промоутера. Його ресурс полягав у іншому: він був публічно впізнаваною фігурою, мав контакти в музичному середовищі, володів різкою комунікативною манерою та був здатний перетворювати моральне обурення на конкретну організаційну дію. У цьому сенсі Гелдоф діяв як продюсер не стільки музичного матеріалу, скільки самої суспільної реакції.

Першим етапом цієї реакції став проєкт Band Aid і запис синглу «Do They Know It's Christmas?» наприкінці 1984 року. Пісня об'єднала велику кількість британських та ірландських поп- і рок-виконавців і стала одним із найпомітніших благодійних релізів свого часу. Її важливо аналізувати подвійно. З одного боку, композиція мала очевидний мобілізаційний ефект: вона швидко привернула увагу до проблеми голоду, показала силу колективного зіркового жесту та створила модель, яку згодом продовжили «We Are the World» у США і власне

Live Aid. З іншого боку, текст пісні з часом став предметом критики через спрощене зображення Африки та патерналістську оптику західної благодійності. Сучасні дискусії навколо Band Aid наголошують, що гуманітарні кампанії можуть одночасно допомагати й відтворювати проблемні стереотипи [6; 10].

Саме ця подвійність є важливою для наукового аналізу. Live Aid не можна описувати лише як «великий добрий концерт», бо така оцінка надто спрощує явище. Його значення полягає в тому, що музична індустрія вперше настільки переконливо продемонструвала здатність діяти як наднаціональна комунікаційна система. Проте ця система говорила переважно голосом західних зірок, а не голосом тих суспільств, про які йшлося. Отже, уже в передумовах Live Aid поєдналися гуманітарна енергія, медійна ефективність і репрезентаційна проблема.

Для теми дипломної роботи цей досвід має особливу цінність, оскільки показує продюсування поза межами студії. Якщо у випадку Боба Рока, Джорджа Мартіна, Ріка Рубіна або The Neptunes продюсерська дія реалізується через звукозапис, аранжування, студійну драматургію й формування артистичної ідентичності, то у випадку Боба Гелдофа продюсерським матеріалом стала ціла музична індустрія. Він працював не з одним гуртом, а з системою артистів, телекомпаній, промоутерів, благодійних фондів, політичних очікувань і масової аудиторії. Саме тому Live Aid доречно розглядати як продюсерський проєкт глобального масштабу.

За даними Wembley Stadium, Live Aid тривав близько 16 годин живої музики, транслювався у понад 110 країн і зібрав понад 100 мільйонів фунтів на допомогу постраждалим від голоду [44]. Інші джерела наводять близькі, але не завжди однакові суми: часто згадуються понад 100 мільйонів доларів або приблизно 140 мільйонів доларів залежно від методики підрахунку, валюти й подальших надходжень [2; 4]. Розбіжність у цифрах не зменшує значення події;

навпаки, вона показує, що Live Aid став не одноразовим касовим збором, а довготривалим фінансово-медійним процесом.

Продюсерська функція Боба Гелдофа полягала не лише в тому, що він виступив ініціатором концерту. Ініціатива сама по собі не створює подію такого масштабу. Важливішим було те, що Гелдоф зміг перетворити емоційний шок від телевізійних репортажів на формат, придатний для масового залучення. Він сформулював проблему так, щоб вона стала зрозумілою для широкої аудиторії; залучив артистів, які мали власні фанатські аудиторії; використав телебачення як головний канал присутності; і створив умови, за яких глядач не просто споживав шоу, а мав виконати просту дію - пожертвувати гроші.

Іншим важливим рішенням став трансатлантичний масштаб. Одного концерту у Wembley було б достатньо для великої британської акції. Але поєднання Лондона й Філадельфії перетворило подію на символічне з'єднання двох головних музичних ринків англomовного світу. Лондон представляв джерело ініціативи Band Aid і британську рок-поп традицію. Філадельфія представляла американську музичну індустрію, стадіонну культуру, MTV-епоху та продовження імпульсу, який у США проявився через «We Are the World». У результаті Live Aid отримав не локальний, а глобальний статус.

Водночас важливо не ідеалізувати цей метод. Продюсерський тиск може бути ефективним, але він завжди стоїть на межі між мобілізацією і маніпуляцією. У випадку Live Aid ця межа була особливо тонкою, бо моральна мета виправдовувала надзвичайно агресивну комунікацію. Для наукової оцінки це означає, що Гелдоф був не «м'яким благодійником», а кризовим продюсером, який застосовував жорсткі інструменти для досягнення швидкого результату.

Одним із найскладніших завдань Live Aid було формування артистичного складу. Сьогодні, коли концерт уже є історичним міфом, може здаватися, що участь у ньому була очевидною честю. Але до 13 липня 1985 року Live Aid ще не був легендою. Для артистів він був ризикованим телевізійним марафоном із

короткими сетами, невизначеною якістю звуку, непередбачуваною організацією та великою репутаційною ставкою. Саме тому залучення виконавців було не адміністративним, а продюсерським завданням високої складності.

Важливу роль відігравали не лише актуальні хіти, а й можливість історичних возз'єднань. The Who, Black Sabbath, Crosby, Stills, Nash & Young, Led Zeppelin у Філадельфії - усі ці учасні працювали як окремі інформаційні події. Продюсерськи це означало, що Live Aid продавав не тільки благодійну мету, а й неповторність моменту. Глядач мав відчувати: якщо він пропустить цей день, він пропустить не просто концерт, а історію.

Не менш показовою була участь артистів, які перебували на різних етапах кар'єри. Для Queen Live Aid став можливістю повернути глобальне відчуття власної величі. Для U2 - кроком до статусу стадіонного гурту планетарного масштабу. Для Мадонни - перевіркою здатності тримати сцену поряд із рок-легендами. Для Джорджа Майкла - способом показати вокальну серйозність поза межами суто підліткового поп-образу. Отже, лайнап Live Aid був не лише благодійним набором артистів, а складною системою кар'єрних ставок.

Live Aid увійшов в історію через тих, хто виступав, але не менш показовим є перелік тих, кого на сцені не було. Відсутність великих артистів стала частиною легенди, оскільки масштаб події був таким, що неучасть вимагала пояснення. Це важливий критерій подій епохального рівня: вони створюють не тільки простір присутності, а й простір репутаційної відсутності.

Найчастіше згадують Майкла Джексона. У 1985 році після феноменального успіху «Thriller» він був однією з найвпливовіших поп-фігур світу. Крім того, він був безпосередньо пов'язаний із американською благодійною ініціативою «We Are the World». Його відсутність на сцені Live Aid не зруйнувала кар'єру, але створила символічну порожнечу. Головний поп-артист планети не став частиною головного поп-концерту планети - і саме тому ця відсутність досі обговорюється.

Однією з найважливіших інновацій Live Aid стала конструкція двох головних майданчиків. Wembley Stadium у Лондоні та John F. Kennedy Stadium у Філадельфії не були двома окремими концертами, які випадково відбулися одного дня. Вони були спроектовані як єдина медійна система, об'єднана супутниковим сигналом, телевізійною драматургією й спільною гуманітарною метою. Саме ця конструкція надала події планетарного масштабу.

Live Aid був настільки впливовим не лише завдяки складу артистів, а й завдяки способу трансляції. Його головною аудиторією стали не десятки тисяч людей на стадіонах, а сотні мільйонів і потенційно понад мільярд телеглядачів. Wembley Stadium зазначає, що трансляцію бачили понад один мільярд людей у більш ніж 110 країнах [44], тоді як пізніші огляди часто говорять про приблизно 1,5 мільярда глядачів [3; 4]. Навіть якщо оцінки різняться, принципово важливим є сам порядок масштабу: Live Aid працював у режимі планетарної видимості.

Телебачення виконувало три функції. Перша - інформаційна: воно показувало глядачам, що відбувається на сценах у Лондоні та Філадельфії. Друга - емоційна: воно монтувало виступи, кадри публіки, звернення ведучих і нагадування про голод у єдине переживання. Третя - мобілізаційна: воно постійно переводило емоцію у заклик до пожертви. У цьому сенсі Live Aid став ранньою моделлю інтерактивної масової благодійності: глядач уже не був лише пасивним споживачем контенту, він міг одразу долучитися фінансово.

Важливим драматургічним інструментом були короткі сети. Більшість артистів мали обмежений час, тому мусили відмовитися від звичної концертної розлогості. Це посилювало телевізійний темп і змушувало виконавців концентруватися на найвпізнаваніших композиціях. З погляду продюсування така форма була вдалою: Live Aid не мав перетворитися на серію повних концертів, він мав працювати як монтаж енергії. Кожен артист отримував шанс створити короткий, але пам'ятний блок.

Водночас прямий ефір посилював ризики. Технічні збої, слабкий звук, невдала форма артистів або затримки ставали видимими для величезної аудиторії. Саме тому Live Aid одночасно став тріумфом і випробуванням. Queen використали обмеження ідеально, Led Zeppelin постраждали від недопідготовленості, Пол МакКартні зіткнувся з проблемою мікрофона, The Who мали технічні складнощі. Прямий ефір не давав можливості приховати недоліки. Він діяв як збільшувальне скло, що однаково підсилювало велич і слабкість.

У цьому полягає один із головних уроків Live Aid для продюсерської професії. Масштаб не гарантує успіху; він лише збільшує наслідки. Якщо артист готовий, масштаб робить його міфом. Якщо артист не готовий, масштаб фіксує провал як історичний документ. Тому продюсер події має не тільки зібрати великі імена, а й створити умови, у яких ці імена зможуть витримати інтенсивність моменту.

U2 також стали великими переможцями події, хоча їхній виступ був менш «ідеальним» у телевізійному сенсі. Під час виконання «Bad» Боно зійшов зі сцени до публіки, і це призвело до того, що гурт не встиг виконати заплановану «Pride (In the Name of Love)». З формального погляду це було порушенням таймінгу. З погляду міфотворення - моментом, що допоміг U2 перейти до образу глобального рок-гурту з гуманітарною й моральною амбіцією. Britannica й інші джерела відносять U2 до найпомітніших виступів Live Aid [50].

Мадонна використала Live Aid як підтвердження статусу артистки нової поп-ери. На той момент вона вже була дуже популярною, але сцена JFK дала їй можливість показати себе поряд із ветеранами року й соулу. Її виступ засвідчив, що MTV-поп може бути не другорядним жанром на фоні рок-легенд, а рівноправною силою масової культури 1980-х.

Для Джорджа Майкла участь у дуеті з Елтоном Джоном мала особливе значення. Вона допомагала йому виходити за межі образу учасника Wham! і демонструвати себе як серйозного вокаліста. Так само участь Judas Priest, Black

Sabbath та інших представників важкої музики розширювала жанрове поле Live Aid і доводила, що благодійна подія може об'єднувати не лише м'який поп або класичний рок, а й важкі жанри.

Отже, Live Aid був не лише місцем благодійної участі, а й механізмом кар'єрного позиціонування. Для одних артистів він став перезапуском, для інших - підтвердженням статусу, для третіх - символічним виходом на ширшу аудиторію. Продюсерська сила події полягала в тому, що вона надавала кожному виступу значення, яке перевищувало саму музику. Артист не просто співав; він відповідав на питання, яким є його місце в культурному моменті.

Live Aid був безжальним до тих артистів, які вийшли на сцену недостатньо підготовленими або не змогли відповідати масштабу очікувань. Найчастіше як досвід згадують возз'єднання Led Zeppelin у Філадельфії. На папері цей номер мав бути одним із головних історичних моментів дня: Роберт Планта, Джиммі Пейдж, Джон Пол Джонс, участь Філа Коллінза й Тоні Томпсона на барабанах. Проте результат виявився проблемним через недостатню репетиційну підготовку, складну внутрішню динаміку, технічні й виконавські недоліки. Пізніші матеріали часто описують цей виступ як один із найневдаліших моментів Live Aid [54].

Цей випадок показує принципову річ: історичне ім'я не гарантує історичного виступу. Міф може створити очікування, але сцена перевіряє реальну форму. Led Zeppelin у пам'яті слухачів існували як грандіозна сила 1970-х, але Live Aid показав, що без належної підготовки навіть легендарний статус не захищає від провалу. Для продюсера це важливий урок: якщо подія обіцяє «історичне возз'єднання», вона повинна забезпечити достатні умови для того, щоб це возз'єднання не перетворилося на руйнування міфу.

Неоднозначними були й деякі інші возз'єднання. The Who мали технічні проблеми, але їхній статус і енергія частково компенсували недоліки. Black Sabbath із Оззі Осборном були важливі як факт появи класичного складу, однак

їхній виступ не став центральним емоційним вузлом події. Фінальна поява Боба Ділана з Кітом Річардсом і Ронні Вудом теж залишила суперечливе враження, особливо через фразу Ділана про американських фермерів, яка змістила фокус із гуманітарної проблеми Ефіопії на іншу тему. Цей епізод згодом став одним із поштовхів до Farm Aid, але в межах драматургії Live Aid виглядав неоднозначно.

Важливо, що Live Aid не приховував своїх слабких місць. Прямий ефір, великий темп і складна логістика зробили подію нерівною. Але саме ця нерівність посилює її історичну реальність. Стерильно відредагована корпоративна подія навряд чи мала б таку міфологічну силу. Live Aid залишився в пам'яті як живий, ризикований, хаотичний і тому переконливий проєкт. Він показав, що продюсування великої події завжди містить простір непередбачуваності.

Фінансовий результат Live Aid був одним із головних доказів ефективності події. Різні джерела наводять різні суми: Wembley Stadium говорить про понад 100 мільйонів фунтів [44], History.com - про понад 100 мільйонів доларів [45], Guardian у критичному огляді згадує понад 140 мільйонів доларів [47], Reuters у матеріалі до 40-річчя - приблизно 100 мільйонів доларів [46]. Розбіжності пояснюються різними моментами підрахунку, валютами, додатковими надходженнями й тим, чи враховуються подальші пожертви. Для наукового аналізу важливий не один точний показник, а сам порядок масштабу: Live Aid продемонстрував здатність музики мобілізувати величезні ресурси.

Пізніше навколо Band Aid і Live Aid виникали дискусії щодо можливого перенаправлення частини допомоги. У 2010 році BBC повідомляла про звинувачення в тому, що частина коштів могла потрапити до повстанських структур; ці твердження викликали гостру реакцію, заперечення з боку Гелдофа та благодійних організацій і подальшу дискусію в медіа [48]. Для академічного тексту важливо подавати це обережно: йдеться не про просте доведене твердження, що «Live Aid профінансував зброю», а про складний спір навколо прозорості гуманітарної допомоги в умовах війни й кризи.

Наукові дослідження гуманітаризму Band Aid підкреслюють, що спадщина цієї ініціативи є неоднозначною: вона радикально розширила можливості публічної благодійності, але водночас закріпила певні образи Африки як пасивного об'єкта порятунку [53]. Це означає, що Live Aid слід оцінювати не лише за сумою зібраних грошей, а й за довготривалими наслідками для гуманітарної комунікації.

Тому фінансові підсумки Live Aid слід трактувати як значну, але не абсолютну перемогу. Подія довела, що масова музика здатна збирати ресурси планетарного масштабу. Водночас вона нагадала, що благодійний проект потребує не лише емоційної ефективності, а й інституційної прозорості, локальної експертизи та політичної обережності. Для сучасного продюсера це означає: створити подію недостатньо; потрібно передбачати її етичні й управлінські наслідки.

Продюсерська діяльність Гелдофа проявилася в кількох вимірах. Перший - концептуальний. Він сформулював ідею події так, щоб вона була максимально простою й водночас масштабною: світова музика відповідає на гуманітарну катастрофу. Другий - організаційний. Він разом із Міджем Юром, Гарві Голдсмітом, Майклом Мітчеллом, телевізійниками, промоутерами й численними командами забезпечив практичне існування проекту. Третій - комунікаційний. Гелдоф постійно тиснув на артистів, медіа й аудиторію, не дозволяючи темі зникнути з публічного поля.

Саме тут Live Aid доповнює інші досвіди дипломної роботи. Джордж Мартін показав продюсера як аранжувальника й архітектора студійної мови. Боб Рок - як каталізатора творчої трансформації гурту. Рік Рубін - як редактора й шукача сутності артиста. Фаррелл Вільямс і Чед Х'юго - як дизайнерів звучання епохи. Боб Гелдоф, натомість, показує продюсера як організатора суспільної енергії. Його матеріалом став не окремий звук, а сама увага світу.

Жоден серйозний аналіз Live Aid не може обмежуватися захопленням масштабом. Подія має потужну критичну спадщину, і саме вона робить її важливою для академічного розгляду. Одним із головних напрямів критики є патерналістська модель гуманітарної комунікації. У ній Захід постає активним рятівником, а Африка - пасивним простором страждання. Така схема була ефективною для швидкого збору коштів, але проблемною з погляду репрезентації й довготривалого впливу на образ континенту.

Критика також стосується того, що благодійна подія такого масштабу здатна створити відчуття морального завершення: глядач пожертвував гроші й відчув, що проблема вирішена. Насправді гуманітарні кризи потребують довготривалих структурних рішень. Саме тому Live Aid був блискучим як акт мобілізації, але не міг бути повноцінною відповіддю на всю складність Ефіопської кризи.

Спадщина Live Aid проявилася не лише в пам'яті про окремі виступи. Подія створила модель, до якої згодом поверталися інші благодійні й соціально орієнтовані музичні ініціативи. Найочевиднішим продовженням став Live 8 у 2005 році, також пов'язаний із Бобом Гелдофом. Якщо Live Aid збирав кошти на допомогу голодуючим, то Live 8 був спрямований радше на політичний тиск і привернення уваги до проблеми боргів, бідності та рішень лідерів G8. Це показує еволюцію моделі: від прямого збору пожертв до спроби впливу на глобальний порядок денний.

Водночас технологічні умови змінилися. У 1985 році головним каналом було телебачення, а пожертва здійснювалася переважно телефоном. Сьогодні подібна подія існувала б одночасно на телебаченні, YouTube, TikTok, Instagram, стримінгових платформах, благодійних застосунках і в соціальних мережах. Це розширює можливості, але й ускладнює завдання продюсера. Потрібно думати не лише про сцену й телекамеру, а про меми, кліпи, вірусні фрагменти, цифрову прозорість зборів, репутаційні ризики і миттєву критику.

Live Aid також змінив очікування щодо музикантів. Після нього стало складніше сприймати великих артистів лише як розважальників. У масовій культурі закріпилася думка, що знаменитість має соціальний ресурс, а отже може або навіть повинна використовувати його в кризові моменти. Це не завжди справедлива вимога до артиста, але вона стала частиною сучасної публічності. У цьому сенсі Live Aid допоміг сформувати тип музиканта-громадського актора.

Для продюсерської професії спадщина Live Aid полягає у розширенні масштабу мислення. Продюсер уже не обов'язково обмежується створенням альбому, синглу або туру. Він може створювати події, що впливають на політичний порядок денний, соціальні емоції й медіапам'ять. Це не скасовує потреби в музичній якості, але додає новий рівень: продюсер стає організатором культурної відповідальності.

Саме тому Live Aid залишається актуальним через десятиліття. Його можна критикувати, переосмислювати, уточнювати цифри, аналізувати помилки, але неможливо заперечити, що він змінив уявлення про те, на що здатна популярна музика як колективна сила. Він довів, що музична індустрія може діяти як тимчасова глобальна інституція.

## ВИСНОВКИ

На основі проаналізовано досвіду різних продюсерських моделей можна зробити висновок у вигляді таблиць, що узагальнюють творчі, організаційні, психологічні та комунікаційні особливості продюсерської діяльності постатей, розглянутих у роботі.

**Таблиця 1. Узагальнення продюсерських функцій Боба Рока**

Продюсерська функція	Практичний прояв у роботі Боба Рока з Metallica	Значення для індустрії
Художньо-редакторська	Скорочення зайвих структурних фрагментів, концентрація рифів, вимога яснішої пісенної форми.	Перехід від надмірної складності до сфокусованої драматургії композицій.
Звукова архітектура	Формування масштабного гітарного, барабанного й басового фундаменту, робота з простором, гравом і щільністю міксу.	Створення впізнаваного стадійного звучання The Black Album.
Психологічна	Жорстка, але продуктивна робота з музикантами, подолання внутрішньої інерції гурту, вимога точності виконання.	Зміна виробничої культури Metallica і підвищення стандарту студійної роботи.
Вокально-драматургічна	Розкриття Джеймса Гетфілда як вокального оповідача, робота з інтонацією, динамікою та емоційною подачею.	Розширення емоційного діапазону гурту у піснях The Unforgiven і Nothing Else Matters.
Комунікаційно-ринкова	Поєднання жанрової автентичності з більш доступною структурою пісень і масштабним звучанням.	Вихід Metallica за межі треш-металевої аудиторії без повної втрати ідентичності.
Трансформаційна	Переосмислення важкості через темп, простір, низькочастотний фундамент і дисципліну виконання.	Перетворення гурту на глобальний рок-бренд нового масштабу.

**Таблиця 2. Узагальнення продюсерських функцій Джорджа Мартіна**

Функція продюсера	Прояв у роботі Джорджа Мартіна	Значення для індустрії
Музично-редакторська	Корекція темпу, форми, драматургії пісні; приклад — прискорення “Please Please Me”.	Перетворення клубної енергії на ефективний студійний поп-продукт.
Аранжувальна	Струнний квартет у “Yesterday”, струнний октет в “Eleanor Rigby”, оркестрові рішення в “A Day in the Life”.	Розширення жанрових меж гурту й легітимація академічних засобів у поп-музиці.
Технологічна	Зміна швидкості плівки, tape loops, монтаж дублів, студійні ефекти.	Формування студії як інструмента композиції, а не лише місця запису.
Психологічна	Підтримка довіри між артистами, інженерами й лейблом; авторитет без диктату.	Можливість довготривалої творчої еволюції без руйнування ідентичності гурту.
Стратегічна	Участь у формуванні цілісних альбомних структур, особливо “Sgt. Pepper’s” і “Abbey Road”.	Перехід від синглової логіки до альбому як художнього висловлювання.

**Таблиця 3. Узагальнення продюсерських функцій Ріка Рубіна**

Кейс	Проблема артиста / жанру	Продюсерська дія Рубіна	Значення для індустрії
Def Jam, LL Cool J, Beastie Boys, Public Enemy	Хіп-хоп ще не мав повного статусу мейнстримної індустрії.	Сформував суху, ритмічно пряму й легко впізнавану модель реп-продакшену.	Реп отримав комерційну інфраструктуру й молодіжну культурну видимість.
Run-DMC / Aerosmith - Walk This Way	Реп і рок існували як розділені аудиторії.	Створив ситуацію прямого жанрового зіткнення і взаємного підсилення.	Кросовер репу і року став масово легітимним.
Slayer - Reign in Blood	Екстремальна музика могла звучати хаотично або демо-подібно.	Редукував звук до атаки, швидкості й структурної концентрації.	Треш-метал отримав еталон сухого, сфокусованого продакшену.
Johnny Cash - American Recordings	Легендарний артист утратив актуальність для нової аудиторії.	Оголив голос і пісню, відмовився від штучного осучаснення.	Створив модель пізнього кар’єрного перезапуску.
Red Hot Chili Peppers - Blood Sugar Sex Magik	Гурт мав сильну, але хаотичну фанк-панк-рокову енергію.	Організував живий процес у нестандартному середовищі й зібрав енергію в альбомну форму.	Сприяв формуванню альтернативного рок-мейнстриму 1990-х.
Metallica - Death Magnetic	Гурт шукав повернення до рифової й трешевої ідентичності.	Підтримав концепцію повернення до коріння.	Кейс став прикладом творчого повернення, так і критики війни гучностей.

**Таблиця 4. Узагальнення продюсерських функцій Фаррелла Вільямса і The Neptunes**

Продюсерська функція	Прояв у роботі The Neptunes / Фаррелла	Значення для індустрії
Саунд-дизайн	Сухі ударні, синкопований грук, нестандартні синтезаторні тембри, активне використання пауз.	Створення впізнаваної звукової мови, яка вирізняла треки в радіо- й клубному просторі.
Аранжувальна редукція	Відмова від перевантаження, опора на кілька ключових елементів: біт, бас, хук, тембр.	Посилення запам'ятовуваності та концентрації уваги слухача.
Робота з вокалом	Використання фальцету Фаррелла, бек-вокалів, коротких мелодичних фраз і вокальних гачків.	Формування додаткового ідентифікаційного знаку композиції.
Іміджева стратегія	Участь Фаррелла у кліпах, робота з модою, створення відчуття сучасності й стилю.	Перетворення пісні на частину ширшого культурного образу артиста.
Кар'єрне позиціонування	Перезапуск образу Джастіна Тімберлейка після NSYNC, формування світів Kelis і Clipse.	Зміна траєкторії артиста, вихід на нові аудиторії.
Жанрове посередництво	Поєднання хіп-хопу, R&B, фанку, попу, року й електроніки.	Розширення меж мейнстріму та нормалізація гібридних форм.
Продюсерський бренд	Впізнаваність The Neptunes як окремої цінності у кредитах і промоції.	Зростання ролі продюсера як публічного агента музичної індустрії.

**Таблиця 5. Узагальнення продюсерських функцій Боба Гелдофа у Live Aid**

Продюсерська функція	Практичний прояв у Live Aid	Значення для індустрії
Концептуальна	Формулювання ідеї глобального музичного дня допомоги постраждалим від голоду.	Створення зрозумілої рамки, яку могли підтримати артисти, медіа й аудиторія.
Кастингова	Залучення артистів різних поколінь, жанрів і ринків; використання репутаційного тиску.	Перетворення концерту на культурну карту музики 1985 року.
Комунікаційна	Постійний публічний тиск, звернення до глядачів, моральне позиціонування участі.	Максимізація уваги й перетворення співчуття на фінансову дію.
Медійна	Побудова події як телевізійного марафону з двома стадіонами й супутниковим сигналом.	Розширення аудиторії від стадійної до планетарної.
Драматургічна	Короткі сети, перемикання між майданчиками, поєднання виступів із гуманітарними зверненнями.	Підтримання темпу і створення відчуття безперервної світової події.

Фандрейзингова	Організація механізму пожертв через телеглядачів, квитки, благодійні структури.	Збір коштів у масштабі, недосяжному для традиційних концертних форматів.
Ризикова	Запуск проекту в умовах неповної визначеності, технічних ризиків і репутаційних ставок.	Створення ефекту неповторності й високої історичної напруги.
Етична	Порушення питання відповідальності музичної індустрії перед гуманітарними кризами.	Формування нової моделі музичного celebrity activism, попри її суперечності.

Отже, головна закономірність полягає в тому, що ефективний продюсер завжди працює на перетині творчості, організації та комунікації. Він має чути художній потенціал матеріалу, оцінювати слабкі місця, будувати процес, переконувати артистів, приймати непопулярні рішення і водночас не руйнувати авторське ядро виконавця. Саме ця здатність поєднувати художнє бачення з практичною відповідальністю робить продюсера однією з центральних фігур музичної індустрії США та Європи. У межах цієї роботи доведено, що продюсерська діяльність є не допоміжним етапом після творчості артиста, а механізмом, який перетворює ідею на завершений культурний продукт, здатний діяти у студії, на сцені, в медіа, на ринку та в історичній пам'яті аудиторії.

Live Aid у діяльності Боба Гелдофа розширює поняття продюсування за межі студії. У цьому випадку об'єктом продюсерської роботи стала не пісня і не альбом, а глобальна музична подія. Гелдоф сформулював концепцію, мобілізував артистів, медіа, телебачення, майданчики та благодійну інфраструктуру, перетворивши концерт на міжнародний комунікаційний акт. Водночас критична спадщина Live Aid показує, що масштаб і моральна мета не звільняють продюсера від відповідальності за репрезентацію проблеми, прозорість результатів і довгострокові наслідки події.

The Neptunes розкривають модель продюсера як автора впізнаваної саунд-мови. Фаррелл Вільямс і Чед Х'юго створили не лише окремі хіти, а цілу систему звучання, у якій мінімалістичний ритм, нестандартні тембри, простір у міксі та іронічна поп-чутливість стали ознаками епохи. Їхній досвід важливий тому, що

продюсер тут виступає не тільки організатором запису, а й носієм стилю, який може визначати звукову моду десятиліття та впливати на імідж артистів, із якими працює.

Рік Рубін репрезентує продюсера-редактора, для якого головною дією часто стає не додавання, а вилучення. Його метод показує, що продюсер може впливати на музику через атмосферу довіри, психологічне розкриття артиста, відмову від зайвих шарів і повернення виконавця до сутнісного ядра. Водночас приклад Рубіна доводить, що мінімалістична модель має межі: коли редукція не врівноважена технічним контролем або відповідальністю за фінальний звук, вона може породжувати суперечливі результати. Отже, продюсерська свобода потребує професійної відповідальності.

Досвід Джорджа Мартіна демонструє іншу, співавторську модель. Він не був публічним учасником The Beatles, однак став ключовим посередником між творчою інтуїцією музикантів і професійною студійною формою. Його музична освіта, аранжувальне мислення й уміння використовувати студію як інструмент дозволили гурту перейти від концертної енергії раннього біт-року до складної альбомної естетики. У цьому випадку продюсер виступає не як диктатор, а як перекладач творчих ідей мовою тембру, фактури, оркестрування і технологічного експерименту.

Співпраця Боба Рока з Metallica показує модель продюсера як каталізатора трансформації. Рок не знищив ідентичність гурту, а змінив спосіб її реалізації: зробив структури композицій концентрованішими, вокал виразнішим, барабанний і басовий фундамент масштабнішим, а важкість - більш керованою та драматургічно точною. Його вплив полягав не в прямому переписуванні авторства, а в умінні поставити до матеріалу суворі професійні вимоги. Саме тому The Black Album можна розглядати як приклад того, як продюсерська дисципліна перетворює сильний, але внутрішньо замкнений гурт на артиста глобального масштабу.

Проведений аналіз дозволяє зробити загальний висновок, що музичний продюсер у сучасній індустрії не є лише технічним координатором запису. Його роль охоплює художнє редагування матеріалу, організацію виробничого процесу, психологічне керування взаємодією з артистом, формування звукової естетики, а також стратегічне мислення щодо подальшої комунікації твору з аудиторією. Розглянуті приклади Боба Рока, Джорджа Мартіна, Ріка Рубіна, The Neptunes і Боба Гелдофа доводять, що продюсування є самостійною творчо-організаційною діяльністю, у якій результат залежить не від однієї універсальної методики, а від здатності точно визначити потреби конкретного артиста, матеріалу й історичного моменту.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Metallica. History: 1991 - Metallica / The Black Album. Офіційний сайт Metallica. URL: <https://www.metallica.com/history/>
2. Metallica. Metallica (Remastered Deluxe Box Set): liner notes and production credits. Офіційний сайт Metallica. URL: <https://www.metallica.com/releases/reissues/metallica-remastered-deluxe-box-set-reissue.html>
3. Metallica. Enter Sandman - Song Catalog. Офіційний сайт Metallica. URL: <https://www.metallica.com/songs/enter-sandman.html>
4. A Year and a Half in the Life of Metallica Part 1. Prime Video. 1992. URL: <https://www.primevideo.com/detail/0N4O5FHXY8ZE0JUUR40X79QYRL>
5. Bosso J. Metallica The Black Album track-by-track interview with Bob Rock. MusicRadar. 19 August 2021. URL: <https://www.musicradar.com/news/bob-rock-metallica-black-album-interview>
6. Recording Industry Association of America. Gold & Platinum Program. URL: <https://www.riaa.com/gold-platinum/>
7. Metallica's Black Album certified 20 times platinum. Arrow Lords of Metal. 30 July 2025. URL: <https://arrowlordsofmetal.nl/metallicas-black-album-20-times-platinum/>
8. Producer Bob Rock Looks Back on Recording Metallica's Black Album. Reverb. 25 October 2017. URL: <https://reverb.com/news/producer-bob-rock-looks-back-on-recording-metallicas-black-album>
9. Bob Rock: an interview with Metallica's producer. Louder / Metal Hammer. 20 September 2022. URL: <https://www.loudersound.com/features/bob-rock-metallica-black-album-load-interview>
10. Rock and Roll Hall of Fame. George Martin. URL: <https://rockhall.com/inductees/george-martin/> (дата звернення: 08.06.2026).

11. The Recording Academy. George Martin | Artist | GRAMMY.com. URL: <https://www.grammy.com/artists/george-martin/4663/> (дата звернення: 08.06.2026).
12. Abbey Road Studios. The Beatles' Please Please Me Turns 60. URL: <https://www.abbeyroad.com/news/the-beatles-please-please-me-turns-60-3313> (дата звернення: 08.06.2026).
13. Abbey Road Studios. Limited Edition Yesterday Score by Sir George Martin for The Beatles. URL: <https://www.abbeyroad.com/news/limited-edition-yesterday-score-by-sir-george-martin-for-the-beatles-2199> (дата звернення: 08.06.2026).
14. Beatles Bible. Recording: Tomorrow Never Knows / Got To Get You Into My Life. URL: <https://www.beatlesbible.com/1966/04/07/recording-tomorrow-never-knows-got-to-get-you-into-my-life/> (дата звернення: 08.06.2026).
15. Associated Press. Cirque du Soleil's Beatles-themed Las Vegas show will end after an 18-year run. URL: <https://apnews.com/article/0742f1faee82ec773f595d95b6c5e550> (дата звернення: 08.06.2026).
16. The Beatles. Please Please Me (Remastered). URL: <https://www.thebeatles.com/please-please-me> (дата звернення: 08.06.2026).
17. The Beatles Bible. Sir George Martin profile. URL: <https://www.beatlesbible.com/people/george-martin/> (дата звернення: 08.06.2026).
18. Lewisohn M. The Complete Beatles Recording Sessions. London: Hamlyn, 1988.
19. Martin G., Hornsby J. All You Need Is Ears. New York: St. Martin's Press, 1979.
20. Emerick G., Massey H. Here, There and Everywhere: My Life Recording the Music of The Beatles. New York: Gotham Books, 2006.
21. Everett W. The Beatles as Musicians: Revolver through the Anthology. Oxford: Oxford University Press, 1999.

22. Rock and Roll Hall of Fame. Rick Rubin. Офіційна сторінка індукта. URL: <https://rockhall.com/inductees/rick-rubin/>
23. Grammy.com. Rick Rubin: Artist Profile. URL: <https://www.grammy.com/artists/rick-rubin/13812/>
24. Grammy.com. 10 Ways Johnny Cash Revived His Career With American Recordings. URL: <https://www.grammy.com/news/johnny-cash-american-recordings-albums-legacy/>
25. Wired. Analysis: Metallica's Death Magnetic Sounds Better in Guitar Hero. URL: <https://www.wired.com/2008/09/does-metallicas/>
26. Hi-Fi News. Red Hot Chili Peppers: Blood Sugar Sex Magik Production Notes. URL: <https://www.hifinews.com/content/red-hot-chili-peppers-blood-sugar-sex-magik-production-notes>
27. The Guardian. Walk This Way: how Run-DMC and Aerosmith changed pop. URL: <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2016/jul/04/walk-this-way-run-dmc-aerosmith>
28. Rhino. Blood Sugar Sex Magik - Red Hot Chili Peppers. URL: <https://www.rhino.com/aod/blood-sugar-sex-magik-red-hot-chili-peppers-0>
29. GQ. The Tao of Rick. URL: <https://www.gq.com/story/the-tao-of-rick>
30. Ziemer T., Kudakov N., Reuter C. Producer vs. Rapper: Who Dominates the Hip Hop Sound? A Case Study. arXiv, 2024. URL: <https://arxiv.org/abs/2410.21297>
31. Rubin R. The Creative Act: A Way of Being. New York: Penguin Press, 2023.
32. Songwriters Hall of Fame. Pharrell Williams: Biography. URL: <https://www.songhall.org/profiles/pharrell-williams>
33. Songwriters Hall of Fame. Chad Hugo: Biography. URL: <https://www.songhall.org/profiles/chad-hugo>
34. XXL. The Neptunes Named Best Producers of the Decade. 2009. URL: <https://www.xxlmag.com/the-neptunes-named-best-producers-of-the-decade/>

35. AP News. Neptunes producer Chad Hugo lets his music do the talking. 2022. URL: <https://apnews.com/article/britney-spears-entertainment-pharrell-williams-annie-lennox-chad-hugo-a5da03b5c2e580523f86b47468dc38d2>

36. Pitchfork. The Neptunes' Chad Hugo on the Music That Made Him. 2022. URL: <https://pitchfork.com/features/5-10-15-20/the-music-that-made-the-neptunes-chad-hugo/>

37. Wired. Superproducers. 2003. URL: <https://www.wired.com/2003/10/producers/>

38. MusicBrainz. Justin Timberlake: Justified — release credits. URL: <https://musicbrainz.org/release/0be417db-246a-31d8-9e93-636b3ba464d6>

39. People. Pharrell Williams Says He and Neptunes Collaborator Chad Hugo Are Not on Speaking Terms After Lawsuit. 2024. URL: <https://people.com/pharrell-williams-neptunes-collaborator-chad-hugo-are-not-on-speaking-terms-after-lawsuit-8712479>

40. Vulture. Neptunes' Chad Hugo Sues Pharrell Williams for Allegedly Withholding Royalties. 2026. URL: <https://www.vulture.com/article/pharrell-williams-neptunes-chad-hugo-lawsuit.html>

41. Recording Academy / Grammy. Pharrell Williams Artist Profile. URL: <https://www.grammy.com/artists/pharrell-williams/7310/>

42. Encyclopaedia Britannica. Pharrell Williams. URL: <https://www.britannica.com/biography/Pharrell-Williams>

43. Pitchfork. Justin Timberlake: Justified Album Review / Retrospective. 2026. URL: <https://pitchfork.com/reviews/albums/justin-timberlake-justified/>

44. Wembley Stadium. About Live Aid. Офіційний матеріал до 40-річчя Live Aid. URL: <https://www.wembleystadium.com/about/Live-Aid-40th-Anniversary/About-Live-Aid>

45. History.com. Live Aid concert raises more than \$100 million for famine relief in Africa. URL: <https://www.history.com/this-day-in-history/july-13/live-aid-concert>

46. Reuters. Bob Geldof and Brian May mark Live Aid's 40th at London musical. 13 July 2025. URL: <https://www.reuters.com/business/media-telecom/bob-geldof-brian-may-mark-live-aids-40th-london-musical-2025-07-13/>

47. The Guardian. Live Aid led to the patronising "save Africa" industry. 10 October 2023. URL: <https://www.theguardian.com/global-development/2023/oct/10/live-aid-led-to-the-patronising-save-africa-industry-we-dont-need-a-musical-about-it>

48. The Guardian. BBC holds firm over Ethiopia famine funds report. 7 March 2010. URL: <https://www.theguardian.com/media/2010/mar/07/bbc-holds-firm-ethiopia-famine-funds>

49. Le Monde. «Stéréotypes préjudiciables» vis-à-vis de l'Afrique ou solidarité? 28 November 2024. URL: [https://www.lemonde.fr/afrique/article/2024/11/28/stereotypes-prejudiciables-vis-a-vis-de-l-afrique-ou-solidarite-le-retour-du-band-aid-de-bob-geldof-fait-polemique\\_6419012\\_3212.html](https://www.lemonde.fr/afrique/article/2024/11/28/stereotypes-prejudiciables-vis-a-vis-de-l-afrique-ou-solidarite-le-retour-du-band-aid-de-bob-geldof-fait-polemique_6419012_3212.html)

50. Encyclopaedia Britannica. Live Aid. URL: <https://www.britannica.com/event/Live-Aid>

51. The Guardian. Bob Geldof told Freddie Mercury "don't get clever" before 1985 Live Aid set. 1 July 2025. URL: <https://www.theguardian.com/music/2025/jul/01/bob-geldof-told-freddie-mercury-dont-get-clever-before-1985-live-aid-set>

52. MusicRadar. Brian May recalls the power and the glory of Queen at Live Aid. 2025. URL: <https://www.musicradar.com/artists/freddie-rose-to-the-occasion-when-we-did-radio-ga-ga-and-the-whole-audience-did-the-double-handclap-thing-i-remember-getting-chills-in-that-moment-brian-may-recalls-the-power-and-the-glory-of-queen-at-live-aid>

53. Müller, T. R. The Long Shadow of Band Aid Humanitarianism: Revisiting the Dynamics between Famine and Celebrity. Disasters, 2013.

54. MusicRadar. How Phil Collins' globe-spanning Live Aid journey led to one of the most disastrous reunions ever. 2025. URL: <https://www.musicradar.com/artists/now-im-caught-up-in-the-ceaselessly-toxic-dysfunctional-web-of-led-zeppelin-interpersonal-relationships-how-phil-collins-globe-spanning-live-aid-journey-led-to-one-of-the-most-disastrous-reunions-ever>

55. People. Phil Collins reflects on performing Live Aid in the U.S. and U.K. on the same day. 2026. URL: <https://people.com/phil-collins-reflects-performing-live-aid-us-and-uk-same-day-11984830>