

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ**  
**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ**  
**імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**ЛЕОНТЬЄВ Сергій Анатолійович**

УДК 791.636:78.071.1(7/8)

**ДИСЕРТАЦІЯ**  
**КОМПОЗИТОРСЬКІ ТЕХНОЛОГІЇ В МУЗИЧНІЙ ПРАКТИЦІ**  
**АМЕРИКАНСЬКОГО ІГРОВОГО КІНЕМАТОГРАФА**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

---

С. А. Леонт'єв

Науковий керівник

**КОВАЛІНАС Микола Анатолійович**  
кандидат мистецтвознавства, доцент

**Київ – 2019**

## АНОТАЦІЯ

**Леонт'єв С. А. Композиторські технології в музичній практиці американського ігрового кінематографа.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за фахом 17.00.03 «Музичне мистецтво». – Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського Міністерства культури України, Київ, 2019.

Дисертаційне дослідження присвячено вивченню композиторських технологій в американському ігровому кінематографі. Актуальність роботи обумовлена такими факторами, як стрімкий розвиток українського кінематографу, недостатня кількість вітчизняних музикознавчих досліджень з цієї тематики та необхідність опанування практичного досвіду, який накопичено у світовому кінематографі, зокрема американському.

Суттєву роль в сучасному процесі створення кіномузики відіграють комп'ютерні технології синтезу, запису та обробки звуку, у використанні яких американським кінокомпозиторам, без сумніву, належить провідна роль у світі. Робота має комплексний характер та поєднує теоретичні студії з аналізом практичного використання композиторських технологій у процесі створення музичного супроводу ігрового фільму.

У роботі визначено та диференційовано поняття «композиторські технології»; виведено основні положення та проблематика кіномузикології. Кіномузикологія як розділ музикознавства розглядає музику до фільмів у її всеосяжному сенсі, як з історичної, так і з теоретичної позицій. Музика в кіно, як невід'ємний компонент цілого, нерозривно пов'язана із відеорядом і корелюється візуально-екранними подіями, що уможлиблює використання широкого спектру виражальних засобів і звернення до різних композиторських технологій. За умов синкретичності кінематографу та відсутності художньої самостійності кіномузики, у зв'язку з її повним або частковим підпоряд-

куванням законам цього виду мистецтва, дослідження цієї сфери музичної творчості вимагає системного використання методологій як музикознавства, так і кінознавства.

Проаналізовано стан сучасної кіномузикології у світовому контексті. Розглянуто іншомовні дослідження у сфері кіномузики. Особливу увагу приділено огляду матеріалів відомих зарубіжних композиторів кіно (інтерв'ю, виступи, спогади), у яких зафіксовано їх думки, спостереження, зауваження, поради.

Розглянуто основні вектори української кіномузикології, окреслено перспективи її розвитку. Українська кіномузикологія включає кілька векторів дослідження: вивчення розвитку і становлення кіномузики в українському кінематографі (Л. Архімович, Л. Брюховецька, О. Литвинова, Г. Фількевич); висвітлення творчості й особистостей кінокомпозиторів (А. Усова, Н. Янковська); аналіз кіномузики на прикладі конкретних фільмів (А. Архангородська, Л. Березовчук, В. Демещенко); дослідження проблематики теорії кіномузики (М. Абакумов, О. Бут, Л. Рязанцев, І. Стецюк) та її культурологічних аспектів (О. Овсяннікова-Трель).

Вперше в українському музикознавстві, на основі численних літературних наукових джерел, робиться спроба аналізу еволюції американської кіномузики в річищі традиційних та новаторських підходів, пов'язаних із розвитком музичних технологій та технологій запису звуку.

В історії голлівудської кіномузики вирізняються (за класифікацією Дж. Вержбицького) наступні періоди: епоха німого кіно (1894 – 1927), перші звукові фільми (1927 – 1933), класичний стиль голлівудської кіномузики (1933 – 1960), посткласична кіномузика (1960 – сучасність). Кожен із цих періодів позначений характерною стильовою специфікою. Розглянуті чинники, що вплинули на формування голлівудського стилю та окреслені перспективи його розвитку, у тому числі, в зв'язку зі збільшенням популярності такого жанру як серіал.

Висвітлені умови присутності музичного супроводу в ігровому фільмі, де поява музики обумовлена кількома чинниками: видом присутністю (дієгезисом), функціональністю та характером впливу на глядача (аудіовізуальним контрапунктом). Поняття *дієгезису* – присутності музики в кінематографі, де, в залежності від сценічної ситуації та художнього задуму режисера, вона може виконувати як внутрішньокадрову, так і закадрову роль, розглянуто на матеріалі найбільш показових, в класичному розумінні, функцій кіномузики (класифікація М. Еванса, З. Лісси, І. Стецюка). *Аудіовізуальний контрапункт* висвітлює використання прийому, заснованого на зіставленні візуального ряду та звукової атмосфери, що дозволяє відтворювати режисерське бачення сцени, розставляти певні драматургічні акценти. Саме від аудіовізуального контрапункту в повній мірі залежить характер впливу музики на глядача, а відповідно і сила цього впливу.

Характеристику та аналіз основних композиторських технологій проведено на основі нотного матеріалу фрагментів музики відомих кінокомпозиторів К. Бервелла, Вангеліса, Дж. Вільямса, Дж. Н. Говарда, Дж. Голдсмита, А. Деспла, В. Кіляра, Г. Манчіні, М. Рожі, Н. Роти, Б. Херрмана, Дж. Хорнера та Л. Шифріна до ігрових фільмів американського кінематографа. Визначено певні характерні ознаки та закономірності їх музичного компоненту. Виявлено закономірності виникнення зв'язку композиторських технологій з відеорядом у межах окремих кіножанрів, а саме – «саспенс», «екшн» (бойовик), драма, фільм жахів, комедія, історичний фільм. Досліджено підходи до використання пісні, музики «за кадром», в початкових та фінальних титрах.

Простежено тенденції застосування технологій синтезу звуку в створенні кіномузики та проаналізовано наслідки впливу комп'ютерних технологій на розвиток цієї галузі кіномистецтва.

На сьогодні кінокомпозитор має потужні можливості та інструменти для емуляції (моделювання) звучання симфонічного оркестру за допомогою цифрових технологій. У залежності від бюджету фільму, він може залучати комп'ютерні технології до різних стадій процесу створення саундтреку. Це

стосується, насамперед, написання музики, оркестрування та створення фонограми без запису «на живо» оркестру.

На прикладі фрагменту з серіалу «Смарагдове місто» продемонстровано основні стадії процесу створення фонограми. Розглянуто планування музичного фрагменту, створення музичної експлікації, підходи до написання музики та синхронізації, програмне забезпечення, особливості та види емуляції симфонічного оркестру, технологічний процес MIDI-програмування та створення фінальної фонограми. Показано, що комп'ютеризація та розвиток цифрових технологій у значній мірі спрощують та полегшують роботу композитора у виробництві фінального варіанту музичної фонограми.

У той же час, емуляція звучання симфонічного оркестру без залучення «живих» музикантів, а також види синтезу, що застосовуються для найбільш точного відтворення звучання музичних інструментів симфонічного оркестру, вимагають чималих часових, професійних і технічних ресурсів. Це пов'язано з концептуальними особливостями побудови сучасних програмних засобів, що використовуються у процесі створення фонограм. Слід зазначити, що поряд з технологічними перевагами, засоби комп'ютерної емуляції на сьогодні все ж поступаються «живим» інструментам у можливостях художньої виражальності та керованості акустичними параметрами.

Огляд процесу створення кіномузики дозволяє стверджувати, що майже наскрізне використання потужних комп'ютерних технологій ставлять кінокомпозитора в суттєво нові умови у XXI столітті.

**Ключові слова:** кіномузика, композиторські технології, кіномузикологія, американський кінематограф, жанри голлівудських фільмів.

## SUMMARY

**Leontiev S. A. Composition Technologies in the Music of American Films.** – Qualified academic paper. Manuscript copyright.

Thesis for a Candidate's Degree (Ph.D.) by specialty 17.00.03 "Music Art". – Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv, 2019.

The thesis is dedicated to the study of composition technologies in American feature films. Main objective of the study is determined by factors, such as the rapid cinema development in Ukraine; insufficient local studies on this subject and the necessity to observe the practical experience in world cinematography, particularly American.

The modern process of film music composition is inextricably connected with computer technologies (sound synthesis, recording and audio processing). In this case American film composers' practice, without a doubt, owns a leading role in the world. The research is complex and combines theoretical studies with an composition technologies analysis in the process of creating a musical accompaniment for a feature film.

The work defines and differentiates the concept of «composition technologies»; the main provisions and problems of film musicology as a section of musicology. Film musicology observes film music in its overarching sense, from both historical and theoretical aspects. Music in cinema, as an integral component, is inextricably linked to the video sequence and is correlated with screen events, which allows using the wide range of expressive means and appeal to various composition technologies. With cinematic syncretism and lack of artistic autonomy film music (due to its complete or partial conformity to the laws of this art) the study requires systematic use of musicological and film study methodologies.

The state of modern film musicology in the world context is analyzed. Foreign film music studies are discussed. Particular attention is paid to the

materials review dedicated to famous foreign film composers (interviews, performances, memoirs), where their opinions, observations, tips are recorded.

The main vectors of Ukrainian film musicology are considered, the prospects of its development are outlined. Ukrainian film musicology includes several vectors: to study the film music evolution in Ukrainian cinema (L. Arhimovych, L. Bryuhovetska, O. Lytvinova, G. Filkevych); coverage of creativity and personalities of film composers (A. Usova, N. Yankovskaya); analysis of film music on the specific film examples (A. Arkhhorodskaya, L. Berezovchuk, V. Demeshchenko); study of film theory problems (M. Abakumov, O. But, L. Ryazantsev, I. Stetsyuk) and its cultural aspects (O. Ovsyannikova-Trel).

For the first time in Ukrainian musicology an attempt has been made to study the evolution of American film music in connection with traditional and innovative approaches related to the music and sound recording technologies. This aspect is supported by the basis of numerous scientific sources. The fragments of the music by K. Burwell, J. Williams, J. N. Howard, J. Goldsmith, A. Desplat, W. Kilar, H. Mancini, M. Rozsa, N. Rota, B. Herrmann, J. Horner, L. Schifrin and Vangelis for American feature films were analyzed in the research.

In the history of Hollywood cinema, the following periods are distinguished (according to J. Wierzbicki's classification): Silent Films Era (1894–1927), the First Sound Films (1927–1933), the Classical Style of Hollywood Cinema (1933–1960), Postclassical Cinema (1960–present). Each of these periods along marked personal stylistic characteristics. The factors that influenced the formation of the Hollywood style and outlined the prospects for its development, including in connection with the increasing popularity of TV-series.

The presence of musical accompaniment in a feature film is conditioned by several factors: type of presence (diegesis), functionality and character of viewer influence (audiovisual counterpoint). Diegesis – the presence of music in film, where, depending on the situation and director's artistic concept, it can perform both roles: as source music (diegetic) and as background music (non-diegetic). The functions of film music are observed on most representative material in classical

sense (classifications by M. Evans, Z. Lissa, I. Stetsyuk). And the audiovisual counterpoint illuminates the use of reception based on a juxtaposition of the visual component and the sound atmosphere, which allows to reproduce the director's vision of the scene or to set certain dramatic accents. The main musical impact and emotional power on the viewer depends a lot on the audiovisual counterpoint.

There are certain characteristic features and patterns of musical component. The consistent patterns between the composition technologies and the video sequence were detected in particular film genres (suspense, action, drama, horror, comedy and historic films).

The study explores approaches of using non-diegetic music, songs, main titles and final credits. The trends of implementing sound synthesis in film scoring and computer technologies influences were analyzed in further perspectives.

Today, the film composer has powerful capabilities and tools to emulate the symphony orchestra sound using digital technology. Depending on the film budget, it may involve computer technology at various stages of the soundtrack production. This concerns, first and foremost, the composition, orchestration and the soundtrack production without studio recording.

The example from the 'Emerald City' episode shows the multi-stage technological process of creating musical accompaniment for the video sequence using computer and sound recording technologies: planning the cue, creating the music explication, approaches of music composition and synchronization, software, features and types of the symphony orchestra emulation, the technological process of MIDI programming and production of the final recording.

At the same time, emulation the symphony orchestra sound without involving live musicians, as well as using the types of synthesis for the most accurate reproduction of live musical instruments sound, require considerable time, professional and technical resources. It is connected with the conceptual features of modern software used in the process of music production. It should be noted that along with technological advantages the means of computer emulation are still



somewhat inferior to live instruments in terms of artistic expressiveness and controllability of acoustic parameters.

The film music production review allows assert that the wide use of powerful computer technologies in the 21-st century puts the composer into new conditions.

**Keywords:** film scoring, composition technologies, film musicology, American cinema, Hollywood cinema genres.

**СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:**

1. Леонтьев С. А. Музыка «тревожного ожидания» как один из художних приемов у практици композиторов Голливуда // Научные сборники Львовской национальной музыкальной академии имени М. В. Лисенка. Львов, 2017. Вып. 41. С. 344–354.
2. Леонтьев С. А. Классическая музыка в режиссерском решении сцен голливудского кинематографа // European Journal of Arts. Вiдeнь, 2018. №2. С. 17–20.
3. Леонтьев С. А. Роль музыки у створенні контексту фiльмiв жанру “action” // Spheres of Culture. Journal of Philology, History, Social and Media Communication, Political Science, and Cultural Studies. Люблiн, 2018. Vol. 17. С. 429–434.
4. Леонтьев С. А. Композиция та емоційно-змістовне наповнення музики до початкових титрів голлівудського ігрового кіно // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2018. Вып. 23. С. 129–134.
5. Леонтьев С. А. Роль класичної музики в драматургії ігрового фiльму (на прикладах сучасного західноєвропейського та американського кiнематографа) // Мiжнародний вiсник: Культурологiя. Фiлологiя. Музикознавство. Київ : Мiленiум, 2018. Вып. II (11). С. 238–241.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>13</b>
<b>РОЗДІЛ 1 МУЗИКА У ФІЛЬМАХ ГОЛЛІВУДУ: ІСТОРИЧНИЙ ТА ТЕОРЕТИЧНИЙ ВИМІР.....</b>	<b>21</b>
<b>1.1. Кіномузика до голлівудських фільмів в зарубіжній та вітчизняній науці .....</b>	<b>21</b>
1.1.1. Музика голлівудського кінематографа в зарубіжній науці та публіцистиці .....	21
1.1.2. Вектори української кіномузикології .....	49
<b>1.2. Проблематика кіномузикології та методи вивчення кіномузики.....</b>	<b>54</b>
<b>1.3. Аналіз розвитку композиторських технік та технологій голлівудського кінематографа .....</b>	<b>60</b>
<i>Висновки до Розділу 1.....</i>	<i>78</i>
<b>РОЗДІЛ 2 КОМПОЗИТОРСЬКІ ТЕХНОЛОГІЇ В ГОЛЛІВУДСЬКІЙ КІНОМУЗИЦІ.....</b>	<b>81</b>
<b>2.1. Дієгезис, функціональність та аудіовізуальний контрапункт.....</b>	<b>81</b>
2.1.1. Дієгетична та недієгетична музика.....	81
2.1.2. Функціональність закадрової музики.....	86
2.1.3. Аудіовізуальний контрапункт .....	89
<b>2.2. Композиторські технології та їх зв'язок з відеорядом.....</b>	<b>91</b>
2.2.1. В фільмах suspense.....	93
2.2.2. В фільмах action .....	103
2.2.3. В драмі .....	109
2.2.4. В фільмах жахів .....	115
2.2.5. В комедії .....	121
2.2.6. В історичних фільмах.....	128
<b>2.3. Музичні розділи екранної композиції (початкові та заключні титри, музика до діалогів). .....</b>	<b>134</b>
<b>2.4. Класична музика у режисурі ігрового кінематографа .....</b>	<b>145</b>

	12
<b>2.5. Комп'ютерні технології в роботі кінокомпозитора. ....</b>	<b>151</b>
<i>Висновки до Розділу 2.....</i>	<b>163</b>
<b>ВИСНОВКИ .....</b>	<b>170</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....</b>	<b>174</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>192</b>
<b>Додаток А.....</b>	<b>192</b>
<b>Додаток Б .....</b>	<b>198</b>
<b>Додаток В .....</b>	<b>200</b>

## ВСТУП

Від моменту появи екрану, на який проектувалися «рухомі картинки», пройшло більше ніж сто років. Новий вид дозвілля, що став своєрідним гібридом театрального дійства та результатом винаходу кінокамери, не довго був «німим». Спритним господарям ілюзіону ніщо не завадило поєднувати на екрані мінливі зображення (монтажні кадри), пов'язані єдиним сюжетом, з музикою. Феномен отримав назву – кінематограф, викристалізувавшись в новий вид мистецтва.

Першими кінокомпозиторами були, по суті, музиканти-тапери, але, на жаль, історія не зберегла їх імен. З плином часу мистецтво музичного супроводу з другорядного, прикладного зросло в особливе явище, яке акумулювало досягнення в області засобів виразності, що були напрацьовані всією історією існування музичної культури.

**Актуальність теми.** У контексті стрімкого розвитку сучасного українського кінематографа, питання технічної та особливо професійної і художньої якості музичного компонента фільму стає актуальною як для багатьох дослідників, так і для практиків. Виходячи з цього, особливість дослідження полягає не стільки у вивченні історичного та теоретичного поля, яке за більш ніж сто років існування стало досить широким, скільки в освітленні практичного питання використання композиторських технологій в сучасному ігровому кінематографі, в даному випадку американському. Парадоксально, але, незважаючи на сторічну історію існування кінематографа, написання музики до фільмів як самостійний і самодостатній вид композиторської діяльності та об'єкт, що потребує уваги та детального вивчення, у вітчизняному музикознавстві розглядався вкрай рідко. Феномену створення кіномузики присвячено небагато досліджень, і науково-практичний матеріал теми в межах радянської та пострадянської доби фактично обмежується вітчизняним і європейським «авторським» кіно. Музика до ігрового кіно голлівудського кінематографа згадується лише спорадично.

Дослідження має і суттєве практичне значення, насамперед, для молодих композиторів, які починають працювати в жанрі кіномузики, композиційна техніка якої має багато спільного з традиційною академічною. Хоча, вона істотно відрізняється умовами і завданнями звукової складової в контексті кінотвору. Якщо академічний самостійний твір є, як правило, самодостатнім витвором мистецтва, то музика в кінофільмі зазвичай виконує функціональну, а подекуди навіть прикладну роль. Вона є одним із виражальних засобів, елементом, що сприяє створенню синкретичного художнього образу, який у фабулі фільму виконує специфічні мистецькі завдання.

Музика в кіно, як невід'ємний компонент цілого, нерозривно пов'язана із відеорядом і корелюється візуально-екранними подіями, що уможливорює використання широкого спектру виражальних засобів і звернення до різних композиторських технік. Кіномузика є іманентно еклектичною, в цьому полягає одна з її істотних відмінностей від музики академічної. Еклектичність кіномузики спостерігаємо в контексті майже кожного фільму, адже в кожен момент звучання музика відображує різні, подекуди абсолютно протилежні емоції, одночасно, або по чергово, і, як правило, стає важливою складовою створення загального враження, всеосяжного, спроектованого на глядача ефекту. Вибір композиторської технології в цьому сенсі відіграє вельми суттєву роль. Саме синтез візуального ряду та музики створює комплексний вплив на глядача. Цілком очевидно, що музика, написана, приміром, у стилі віденського класицизму, може відображати і дух епохи, і посилювати комічний ефект.

Найбільш яскраво феномен подібного синтезу, певний універсалізм підходів відображений у кращих зразках голлівудського кінематографа. Слід зазначити, що всі компоненти голлівудського фільму, як правило, притаманні світовому кінематографу. Тому на дослідженні голлівудської практики, як одного з найбільш типових зразків кінематографічного мислення, й зосереджено основну увагу в роботі.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, темами, планами.** Дисертацію виконано на кафедрі теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського відповідно до плану науково-дослідної роботи кафедри. Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої Ради академії (протокол №4 від 05 жовтня 2018 року). Її зміст відповідає темі № 12 «Сучасне теоретичне музикознавство в системі міждисциплінарних зв'язків», відповідно до перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності НМАУ ім. П. І. Чайковського (2015–2020 рр.).

**Мета дослідження** – аналіз композиторських технологій в кіноіндустрії США, визначення їх співвідношення з аудіовізуальним рядом. Мета визначила наступні **завдання**:

- охарактеризувати розвиток американської кіномузики у Голлівуді та її вивчення науковцями;
- уточнити в кіномузиці поняття «композиторські технології» та диференціювати його від усталеного музикознавчого терміну;
- встановити умови присутності музики у кінотворі;
- систематизувати музичні завдання у відповідності до кіножанрів;
- виявити особливості композиторських технологій у конкретних кіножанрах;
- дослідити кореляцію музичної компоненти з візуальним рядом фільму;
- визначити історичні етапи створення музики для кіно;
- висвітлити вивчення американської кіномузики в Україні.

**Об'єкт дослідження** – музична складова в американському кінематографі (період 1950-х – 2000-х рр.).

**Предмет дослідження** – композиторські технології кіновиробництва та особливості їх використання у різних жанрах американського кіно.

**Аналітичний матеріал дисертації складають:**

Нотні тексти кіномузики, відеозаписи фільмів та аудіозаписи саундтреків до фільмів:

з музикою К. Бервелла:

«Залягти на дно в Брюгге» («In Bruges», реж. М. Макдонах, 2008);

з музикою Дж. Вільямса:

«Щелепи» («Jaws», реж. С. Спілберг, 1975);

з музикою Дж. Н. Говарда:

«Втікач» («The Fugitive», реж. Е. Девіс, 1993);

з музикою Дж. Голдсмита:

«Омен» («The Omen», реж. Р. Доннер, 1972);

«Основний інстинкт» («Basic Instinct», реж. П. Верховен, 1992);

з музикою А. Деспла:

«Готель “Гранд Будапешт”» («The Grand Budapest Hotel», реж. В. Андерсон, 2014);

«Дівчина з перлинною сережкою» («Girl with a Pearl Earring», реж. П. Веббер, 2003);

з музикою В. Кіляра;

«Дракула Брема Стокера» («Bram Stoker's Dracula», реж. Ф. Ф. Коппола, 1992);

з музикою Г. Манчіні:

«Рожева пантера» («The Pink Panther», реж. Б. Едвардс, 1964);

«Сніданок у Тіффані» («Breakfast at Tiffany's», реж. Б. Едвардс, 1961);

з музикою М. Рожі:

«Бен Гур» («Ben-Hur», реж. В. Вайлер, 1959);

з музикою Н. Роти:

«Ромео і Джульєтта» («Romeo and Juliet», реж. Ф. Дзеффіретті, 1968);

«Хрещений батько» («The Godfather», реж. Ф. Ф. Коппола, 1972);

з музикою Б. Херрмана:

«Психо» («Psycho», реж. А. Хічкок, 1960);



з музикою Дж. Хорнера;

«Зоряний шлях 2: Гнів Хана» («Star Trek: The Wrath of Khan», реж. Н. Мейер, 1982)

з музикою Л. Шифріна:

«Вихід Дракона» («Enter the Dragon» реж. Р. Клаус, 1973);

«Жах Амітівілля» («Amityville Horror», реж. С. Розенберг, 1979);

«Мерзенний тип» («Abominable», реж. Р. Шифрін, 2006);

«Місія неможлива» («Mission: Impossible», реж. Б. Геллер, 1966 – 1973);

«Міст короля Людовика Святого» («The Bridge of San Luis Rey», реж. М. МакГакіан, 2004);

«Наша ера» («Anno Domini», реж. В. Лабелла, 1984);

«Орел приземлився» («The Eagle Has Landed», реж. Д. Стерджес, 1976);

«Цинциннаті Кід» («The Cincinnati Kid» реж. Н. Джуїсон, 1965);

з музикою Г. Шора:

«Мовчання ягнят» («The Silence of the Lambs», реж. Дж. Деммі, 1991);

з музикою Вангеліса:

«Той, що біжить по лезу» («Blade Runner», реж. Р. Скотт, 1982)

та інші.

Інтерв'ю кінокомпозиторів: Дж. Голдсмита, Г. Манчіні, Дж. Н. Говарда, Н. Роти; Б. Херрмана, Л. Шифріна, Вангеліса.

**Теоретичну базу** дисертації склали наукові джерела, що включають праці:

- з історії кіномузики (Р. Альтмена, К. Калиняк, Дж. Хабберт);
- з методики кіномузики (Р. Белліса, Р. Девіса, Ф. Карліна, Р. Райта, Л. Шифріна);
- з кінознавства (базові праці С. Ейзенштейна, Е. Сурьо, Ф. Трюффо);
- з культурології (дослідження Й. Йоффе).

**Методи дослідження.** У дисертації використані такі аналітичні методи:

- *системний*, що зумовив цілісність центрального поняття дисертації – «композиторські технології»;

- *комплексний*, для вивчення композиторських технологій на всіх етапах життєвого циклу кінотвору (у композиторській концепції, завершеній фонограмі, у фільмі, глядацькому й слухацькому сприйнятті, історичній еволюції та в педагогічних методиках);
- *компаративний*, для порівняння композиторських технологій, що використовуються у творчості композиторів;
- *експериментальний*, задіяний на етапі створення власної музики для ігрових фільмів.
- *функціональний* підхід, що посприяв виявленню специфіки композиторських технологій в конкретних кіножанрах.

**Наукову новизну** отриманих результатів підтверджує пріоритет комплексного вивчення композиторських технологій у музичній та виробничій практиці американського ігрового кінематографа.

У дисертації *вперше в українському музикознавстві*:

- здійснено дослідження композиторських технологій крізь призму їх взаємодії із проблематикою та семантикою кінематографу;
- визначені основні положення кіномузикології, як окремого розділу музикознавства;
- окреслені перспективи розвитку української кіномузикології;
- охарактеризовані особливості музичної складової голлівудських фільмів;
- проаналізовано фрагменти музики до фільмів кінокомпозиторів: Вангеліса, Дж. Вільямса, Дж. Голдсмита, А. Деспла, В. Кіляра, Г. Манчіні, М. Рожі, Н. Роти, Б. Херрмана, Л. Шифріна та ін.
- порушено питання використання комп'ютерних технологій в роботі сучасних композиторів;
- на прикладі власної творчості визначено подальші шляхи практичної імплементації композиторських технологій американського кінематографу.

**Практичне значення отриманих результатів.** Матеріали роботи становлять інтерес для подальших досліджень в сфері кіномузикології, музикознавства та кінознавства і можуть бути використані у процесі вивчення курсу історії і теорії музики кіно в середніх спеціальних та вищих музичних закладах для вузівських курсів «Кіномузика», «Композиція», «Інструментування», «Історія оркестрових стилів», «Сучасні музично-інформаційні технології», «Звукорежисура», «Звукове оформлення фільмів», «Медіа-технології» тощо.

**Апробація результатів дослідження.** Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри теорії музики НМАУ ім. П. І. Чайковського. Основні положення викладені у доповідях, виголошених на таких наукових конференціях: Всеукраїнська наукова конференція «Київська школа теоретичного музикознавства: Актуальні проблеми, традиції і сучасність» (Київ, 17–18 грудня, 2016), XVIII Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (Київ, 9–11 січня, 2017), Міжнародна наукова конференція «Музикознавчий універсум молодих» (Львів, 1–2 березня, 2017), XVII Міжнародна науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики (Київ, 1–2 квітня, 2017), Міжнародна науково-практична конференція «Міжнародні електроакустичні майстерні» (Київ, 7–8 квітня, 2017), Всеукраїнська науково-практична конференція «Українська культура: сучасні мистецькі та педагогічні виміри» (Канів, 12 квітня, 2018), III Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, 16–17 листопада, 2019). Практичне втілення теоретичних напрацювань у створенні авторських курсів «Звукове оформлення кінофільму» та «Музична композиція до кіно та телебачення», а також музики до ігрових короткометражних фільмів «Велике списування» (реж. І. Шоха, 2019), «На захід сонця» (реж. К. Жаровський, 2017), «Чарівна балерина» (реж. В. Слопіцька, О. Рубашевська, 2017), до повнометражного ігрового німого фільму «Der Turm des Schweigens» («Вежа мовчання», реж. Й. Гутер, 1925) та повнометражного ігрового звукового фільму «Прогулянка у порожнечі» (реж. К. Жаровський, 2019).

**Публікації.** Основні положення дослідження викладені в 9-ти наукових публікаціях: 5-ти статтях, 3 з яких опубліковано у фахових виданнях, затверджених МОН України, 2 статті в зарубіжних спеціалізованих наукових виданнях («European Journal of Arts», Відень, Австрія; «Spheres of Culture», Люблін, Польща), а також тезах 4-х доповідей на міжнародних та всеукраїнських наукових та науково-практичних конференціях.

**Структура роботи.** Дисертація складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Список використаних джерел містить 200 позицій. Загальний обсяг роботи становить 201 сторінок, з них основного тексту – 163 сторінки.

## РОЗДІЛ 1

### МУЗИКА У ФІЛЬМАХ ГОЛЛІВУДУ: ІСТОРИЧНИЙ ТА ТЕОРЕТИЧНИЙ ВИМІР

#### 1.1. Кіномузика до голлівудських фільмів в зарубіжній та вітчизняній науці

##### *1.1.1. Музика голлівудського кінематографа в зарубіжній науці та публіцистиці*

Зв'язок музики і кіно простежується з моменту зародження нового виду мистецтва, коли брати Люм'єр в 1895 році демонстрували німі фільми під музичний акомпанемент в Парижі. У США кінематограф прийшов трохи пізніше: в Лос-Анджелесі початок кіновиробництва датується 1906 роком, а перша студія «Студія Нестор» в Голлівуді з'явилася в 1911, заклавши основу для кіноіндустрії з великою історією та світовим значенням.

Новий вид мистецтва почав поступово цікавити теоретиків і практиків. Перші дослідження, присвячені естетиці та досвіду практичного використання кіномузики, з'явилися в 30-х роках ХХ століття в Європі. Слід зазначити роботу російського музикознавця і композитора Л. Сабанєєва «Music for the Films» [179], яка була видана у Лондоні англійською мовою. Автор розглядає практичні питання музичної композиції в кіно. У даній роботі вперше висвітлюються найбільш актуальні питання кіномузики: місце музичних фрагментів в кінотканині та конфлікт музики з діалогами. Автор описав дві основні техніки, які в подальшому стали використовуватися багатьма голлівудськими композиторами (зокрема, Еріхом Вольфгангом Корнгольдом<sup>1</sup> та Бернардом

---

<sup>1</sup> Еріх Вольфганг Корнгольд (1897–1957) – австрійський композитор та піаніст, лауреат премій «Оскар». автор музики до кінофільмів «Одіссея капітана Блада» (1935), «Ентоні нещасний» (1937), «Пригоди Робіна Гуда» (1938) та ін. Музика композитора вплинула на формування «голівудського стилю» періоду «Золотої доби» Голлівуду.

Херрманом<sup>1</sup>) – синхронізація музики за рахунок темпу та гнучкості виконання, використання секвенційно-репетитивного матеріалу для побудови музичних фрагментів. Робота також висвітлює технічні особливості звукозапису 30-х років, пропонує свої рішення у використанні музичних інструментів в зв'язку з обмеженими можливостями техніки звукозапису того часу.

«Film Music: A Summary of the Characteristic Features of Its History, Aesthetics, Technique; and Possible Developments» [157] Курта Лондона базується більшою мірою на вивченні європейського та радянського кінематографа, однак автор зазначає, що американські фільми того часу більше відрізнялися візуальними, ніж музичними здобутками. К. Лондон виділяє копільтивність у підході до створення музики в голлівудському кінематографі, а також певну настороженість американців до нового й оригінального в музиці, яка, ймовірно, могла надалі вплинути на формування «голлівудського стилю».

У критичних есе Рудольфа Арнхайма «Film als Kunst» [93], написаних у період з 1933 по 1938 рік, розкриваються деякі питання кореляції музичного ряду як в німому кіно, так і у фільмах з синхронізованими репліками (talkies), які виникли на початку 30-х років ХХ століття. Автор у своїх роздумах приходить до висновку, що «оскільки візуальний рух – це дія, яка відбувається у певний відрізок часу, він має спорідненість з музикою, під впливом якої знаходиться» [93, с. 187]. Р. Арнхайм дотримується думки, що з приходом синхронізованих реплік кіно втратило свою колишню виразність через збільшення наслідування реальності. Однак, угорський кінокритик Бела Балаж (Герберт Бауер) присвячує кілька сторінок значенню звукової складової фільму в своїй роботі «Der Geist des Films» [96], в якій говорить про художній конф-

---

<sup>1</sup> Бернард Херрман (1911–1975) – американський кінокомпозитор, лауреат премій «Оскар», BAFTA і «Греммі». Зробив великий внесок у розвиток музики до кіно у співпраці з А. Хічкоком. Відомий своєю музикою до фільмів «Людина, яка дуже багато знала» (1956), «Психо» (1960), «Птахи» (1963) та ін.

лікт німого і звукового кіно, та утверджує концепцію того, що фільм – явище візуальної культури.

Одним з примітних та фундаментальних есе того часу є робота «батька» голлівудської кіномузики, всесвітньо відомого композитора Макса Стайнера<sup>1</sup> під назвою «Scoring the Film» [187], що вийшла в 1937 році. Автор говорить про важливість кіномузики в фільмах 1930-х років, розкриває питання побудови драматургії в кіномузиці, підтверджуючи це прикладами власних робіт. М. Стайнер вперше описує метод створення музичної експлікації (cue sheet) для написання кіномузики по фрагментах (cues) з чіткими часовими рамками. Композитор не оминає увагою питання оркестровки, музики до діалогів, звукозапису, а також проблем, які спіткали композитора в роботі з режисерами. Таким чином, в цьому есе композитор доволі детально описав специфіку роботи кінокомпозитора в голлівудській кіноіндустрії 1930-х років. Автор завершує есе твердженням, що «записи музики майбутнього за своєю силою та якістю будуть звучати набагато краще, аніж це можливо сьогодні, <...> що межі музики в кіно не досягнуто, і що, нарешті, оперна та симфонічна музика знайдуть своє законне місце в цьому великому медіумі» [187, с. 239].

Ще одним, на наш погляд, важливим нарисом про кіномузику того періоду є розділ книги відомого американського композитора Аарона Копленда «Our New Music», опублікованій в Нью-Йорку в 1941 році. В «Music in the Films» [103] автор ділиться власними думками про творчість голлівудських композиторів, їх підходи у музичному рішенні фільму, проблематику голлівудської кіномузики 1930-х років з позиції не тільки академічного композитора, а й автора музики до декількох ігрових фільмів. А. Копленд відстоює ідею вторинності музики у фільмі, де «кіномузика набуває сенсу тільки в то-

---

<sup>1</sup>Макс Стайнер (1888–1971) – американський кінокомпозитор австрійського походження, триразовий володар премії «Оскар» за крашу музику до фільму. Автор саундтреків до кінострічок «Кінг Конг» (1933), «Інформатор» (1935), «Віднесені вітром» (1939) та ін.

му випадку, якщо вона допомагає фільму; незалежно від того, наскільки хороший він, видатний або успішний; музика повинна бути другорядною за важливістю для історії на екрані» [103, с. 261]. Автор виділяє три характерні якості для голлівудської кіномузики того періоду: пізньоромантичний стиль, систему лейтмотивів і «Міккі-Маусінг»<sup>1</sup>. А. Копленд говорить про певні проблеми, з якими стикаються композитори з академічною освітою, починаючи працювати в голлівудському кінематографі – це нагромадженість музичних ідей, надмірна виразність музичного матеріалу та недостатня гнучкість в додержанні драматургії сцени. Незважаючи на всю критичність висловлювань, автор описує актуальні проблеми голлівудської кіномузики, які з появою нового покоління композиторів, так чи інакше, призвели до зміни стилю в фільмах 1950-х років.

Короткий нарис Еріха Вольфганга Корнгольда розкриває деякі «авторські секрети» в написанні музики до фільму. В «Some Experiences in Film Music» [149] композитор розповідає про свій індивідуальний підхід до написання кіномузики, до якого можна віднести: написання музики до не більше, ніж двох фільмів на рік, внаслідок чого збільшується можливість проникнути в глибину картини; музичні теми обмірковуються на етапі сценарію, але створення музичних фрагментів починається тільки після закінчення монтажу кінокартини; особливого значення, на думку Е. В. Корнгольда, набуває баланс між діалогами, шумами і музикою. Це пов'язане з тяжінням автора до монументальності, епічності у власній творчості та технічною недосконалістю обладнання кінотеатрів. Як його колега М. Стайнер, композитор сподівається на стрімкий розвиток кінематографа – «молодого» виду мистецтва та його можливостей.

Необхідно також зазначити про існування давньої дискусії про значущість кіномузики між академічними композиторами та професійними кінокомпозиторами. В основу цієї дискусії лягла провокативна стаття «Igor

---

<sup>1</sup> Міккі-Маусінг – одна з композиторських технік, в якій музичний супровід описує, імітує, «пародіює», де це можливо те, що відбувається на екрані.



Stravinsky on Film Music» [113], яка була опублікована в 1946 році в американському журналі «The Musical Digest», де відомий композитор Ігор Стравінський розглядає кіномузику виключно з позицій її прикладного характеру, на відміну від академічної музики. Композитор вперше торкається «матеріального» питання кіномузики, стверджуючи, що «є тільки одна реальна функція кінематографічної музики – а саме, щоб нагодувати композитора» [113]. І. Стравінський дотримується думки, що «Музика нічого не пояснює; музика нічого не підкреслює. Коли він (кінокомпозитор) намагається пояснити, розповісти або підкреслити що-небудь, ефект виходить одночасно незграбним і згубним» [113]. Він зазначає, що кінокомпозитори «вдаються до музики як до настроїв. Вони використовують її, як спогади, як запахи; як парфуми, які викликають спогади» [113]. Однак, при всій критичності та скептичності такого підходу, композитор відзначає специфіку кіномузики – «Вона не повинна заважати або шкодити розгортанню дії» [113].

Ця стаття викликала гострі дискусії в середовищі представників кіноіндустрії. Двома роками пізніше з'явилась стаття кінокомпозитора Девіда Рексіна<sup>1</sup> [172] у відповідь на критику кіномузики І. Стравінським. Композитор пояснює «матеріальне» питання тим, що на відміну від приватних уроків, концертування, спілкування з імпресаріо, патронами, дилетантами та «музичними паразитами», які оточують академічних композиторів, нова генерація американських композиторів «...може жити від своєї композиторської діяльності. І якщо кіномузика робить це можливим – тим краще» [172]. Д. Рексін говорить про ортодоксальність поглядів І. Стравінського, які суперечать його музичним творам. Композитор пояснює, що «фрагмент музики для фільму може не відповідати музичній суті, тобто може не задовольняти логіку “чистої” музики. Але, тим не менш, він може залишатися гарною кіномузикою, як такою; може бути таким самим гідним фрагментом для художнього розгляду,

---

<sup>1</sup> Девід Рексін (1912–2004) – американський кінокомпозитор. Написав музику до більше ніж 100 художніх та 300 телевізійних фільмів, за що став відомим як «Дідусь кіномузики». Автор сандтреків до фільмів «Нові часи» (1936), «Лора» (1944) та ін.

як інша музика, наприклад, для опери, або балету, або драматичного спектаклю» [172]. Д. Рексін стверджує, що для того щоб зрозуміти функції кіномузики і відчуті її виразність, досить побачити первинний «німий» монтаж фільму, а потім фінальну версію з музичним супроводом. На думку композитора, сферою кіномузики є дійсність, в якій глядач не повинен переконуватися, а яку він переживає під час перегляду фільму. Незважаючи на всю критичність суджень І. Стравінського, його музика надихала багатьох кінокомпозиторів 60-х – 70-х років: Джеррі Голдсмита<sup>1</sup>, Джона Вільямса та інших.

Дослідження композитора Ханса Ейслера і музикознавця Теодора Адорно «Composing for the Films» [90] (перше видання 1947 року публікувалось під ім'ям Х. Ейслера) відрізнялося неоднозначністю і суб'єктивністю, вразивши деяких працівників кіноіндустрії своєю елітарністю та упередженістю. У роботі автори піддають критиці методи, якими користувалися голлівудські кінокомпозитором кілька десятиліть.

Зокрема, Х. Ейслер стверджує, що:

- лейтмотивна система є занадто складною і недоцільною для «тривіальних» завдань і форм кіномузики;
- мелодія і милозвучність музики «знаходяться в конфлікті з задачами кінокартини» і спрямовані в бік смаків публіки;
- музика не повинна супроводжувати дію, її необхідно продумувати на рівні сценарію, щоб глядач розумів місце музики в драмі;
- музична ілюстрація повинна служити прийомом перебільшення, а не звуконаслідування;
- необхідно відмовитися від оригінальної етнічної музики і музики різних епох на користь композиторської стилізації;

---

<sup>1</sup>Джеррі Голдсміт (1929–2004) – один з найвідоміших та найуспішніших композиторів Голлівуду, автор музики до більш ніж 250 кінострічок. Володар премій «Оскар», «Еммі», «Сатурн». Написав музику до фільмів «Планета мавп» (1968), «Китайський квартал» (1970), «Омен» (1976), «Рембо: Перша кров» (1982), «Основний інстинкт (1992) та ін.

- необхідно виключити з практики використання відомих класичних творів;
- необхідно перестати використовувати кліше в гармонії, фактурі та інструментуванні, використовуючи напрацювання авангардної музики;
- в композиції та виконанні переважає стандартизований підхід.

Таким чином, автори окреслюють деякі риси «голлівудського стилю», а також проблеми, що існували в кіномузиці початку 40-х років. Однак, в силу своєї суб'єктивності та філософського підходу, поради авторів книги неможливо було використовувати в якості керівництва до написання музики для комерційного ігрового кіно.

В цьому ж році вийшла рецензія Лоуренса Мортонна [164] у журналі «Hollywood Quarterly», в якій йдеться про особливості вище зазначеної книги і помилках її авторів щодо позиції до предмету. Таким чином, академічні композитори відстоюють позиції «чистого» мистецтва, опускаючи той факт, що кіномузика часто є таким самим жанром, який спирається на сюжет, як опера, балет або драматичний спектакль.

Наприкінці 40-х – початку 50-х в наукових журналах були опубліковані перші серйозні есе про голлівудську кіномузику британського музикознавця Фредеріка Штернфельда «Music and the Feature Films» [189] и «Copland as a Film Composer» [188], які окреслили предметну область та деякі методи аналізу кіномузики. У статті «Music and the Feature Films» [189] про музику Хьюго Фрідхофера<sup>1</sup> до фільму «Найкращі роки нашого життя» («The Best Years of Our Lives», реж. В. Вайлер, 1946) на прикладі кінопартитури розкривається питання тематичного розвитку музичного матеріалу через призму драматургії фільму. Так, ця стаття наочно спростувала думку Х. Ейслера і Т. Адорно про недоцільність використання лейтмотивної системи в голлівудському кінематографі. Крім того, аналіз музики проводився з урахуванням

---

<sup>1</sup>Хьюго Фрідхофер (1901–1981) – американський кінокомпозитор, автор музики до більше ніж 100 фільмів, серед яких «Найкращі роки нашого життя» (1946), «Жанна д'Арк» (1948), «Хлопчик на дельфіні» (1957) та ін.

відеоряду та контексту сцен, в яких звучав певний музичний фрагмент. Такий підхід наближує метод аналізу Ф. Штернфельда з сучасним підходом до вивчення кіномузики.

Слід зазначити, що в цей період науково-практичні роботи відомого радянського режисера Сергія Ейзенштейна користувалися великою популярністю серед представників американської кіноіндустрії. Більшість з них було переведено на англійську мову та опубліковано. Так, у своїй роботі «Вертикальний монтаж» [73] режисер розкрив питання кореляції відеоряду та музичної складової фільму за принципом оркестрової партитури, додаючи графік композиції кадру та напрямки руху. Таким чином, на думку С. Ейзенштейна поєднання відеоряду та музичного супроводу відбувається через сцену фільму, музичну партитуру, графічну схему композиції кадру та графічний запис напрямку руху. На подібний підхід пізніше спиралися Роджер Менвелл та Джон Хантлі в аналізі кіномузичних фрагментів у своїй роботі «The Techniques of Film Music» [159].

У 1950 році відбувся Міжнародний кіномузичний Конгрес у Флоренції, після якого з'явилися негативні рецензії британського композитора Ентоні Хопкінса [136, 137] та британського критика Ханса Келлера [148], присвячені американській кіномузиці. У цих публікаціях в черговий раз порушується питання елітарності кіно і музики в ньому. Автори відкрито критикують голлівудських композиторів за стереотипність музичних рішень; залучення оркеструвальників, робота яких привносить «огидний ефект порожньої екстравагантності»; а також за принцип спільної творчості («collaborative composing»), який є чужим європейській практиці.

Стаття-відповідь Лоуренса Мортонна [165] в конструктивній формі описує особливості голлівудської практики, а також ставить під сумнів елітарність деяких творів сучасних британських композиторів. Таким чином, Мортон став одним з перших серйозних фахівців, які ствердили гідність голлівудської музики, від початку створеної для використання її в кіно.

У журналі «Film/TV Music» роком пізніше з'явилася стаття Міклоша Рожі<sup>1</sup> [176] про саундтрек до голлівудського фільму «Камо грядеши» («Quo Vadis?», реж. М. Лерой, 1951) в якій сам композитор описує особливість реконструкції музики певної епохи, а саме – давньоримської та ранньохристиянської, а також музики, яка б могла служити характеристикою вавилонської, сирійської та єгипетської культури. Він виділяє не тільки питання ладу, гармонії, поліфонії в подібній кіномузиці, але й торкається питання оркестровки, використання видових та етнічних інструментів для розкриття образів героїв і кінокартини в цілому. Стаття М. Рожі є, по суті, першою, де б розглядалася музика певної епохи та етнічна музика.

Автобіографічна книга з промовистою назвою «Please Don't Hate Me!» [191] відомого голлівудського композитора і українського співвітчизника Дмитра Тьомкіна<sup>2</sup> описує його роботу над фільмами голлівудського кінематографа, зокрема «Рівно опівдні» («High Noon», реж. Ф. Циннеман, 1952), «Великий і могутній» («The Hight and the Mighty», реж. В. Уелман, 1954), «Старий і море» («The Old Man and the Sea», реж. Дж. Стерджес, 1958), які принесли йому премії Кіноакадемії. Композитор розповідає про свою роботу з режисерами Жюльєном Дювів'є, Генрі Хетеуейем та Альфредом Хічкоком, ділиться своїми естетичними поглядами, чому він вибрав кіномузику, замість академічної: «Я ніколи не став би Бетховеном, Шопеном або Вагнером. У будь-якому випадку, вік музичних титанів, схоже, пройшов. Якби я серйозно присвятив себе створенню музики для концертного залу, думаю, що, можливо, був би, як Рахманінов. Але сьогодні мода в серйозній музиці – неприємна; атональної школи досить, щоб розірвати ваші вуха, і мені вона не симпатична. Я перейшов до технології кінофільмів,

---

<sup>1</sup>Міклош Рожа (1907–1995) – угорсько-американський композитор, відомий як академічними творами, так и кіномузикою. Володар премій «Оскар» та «Сатурн». Автор музики до фільмі «Подвійна страховка» (1944), «Заворожений» (1945), «Бен Гур» (1959) та ін.

<sup>2</sup>Тьомкін Дмитро Зиновійович (1894–1979) – американський композитор українського походження, володар чотирьох премій «Оскар», відомий своєю музикою до фільмів жанру «вестерн».

музики для мас, музики для машини в епоху машин» [191, с. 202]. У книзі містяться і практичні поради Д. Тьомкіна, що стосуються особливостей творчого пошуку музичного тематизму, диригування кіномузикою, широти використання музичних форм. Подібна автобіографічна література дозволяє поглянути на кіномузику зсередини, з позиції кінокомпозитора, його життя.

З появою Бернарда Херрмана, творчість якого вплинула на кіномузику 1950-х – 1960-х років, ситуація з голлівудським стилем починає стрімко змінюватись. В журналі «The Hollywood Reporter» міститься невелике інтерв'ю з Б. Херрманом «Herrmann Says Hollywood Tone Deaf as to Film Score» [131], в якому він розкриває актуальну проблему кризи, яка існувала в американській кіноіндустрії кінця 1950-х років – «глухоту» продюсерів в їхньому небажанні шукати нові підходи в кіно; кліше, зокрема, в музичному рішенні фільму; у слідуванні бажанням аудиторії. Натомість, композитор відзначає свою співпрацю з А. Хічкоком, який завжди знаходився в пошуку нових ідей та максимальної виразності в своїх роботах. Як відомо, тандем «Херрман-Хічкок» дав новий імпульс розвитку голлівудської кіномузики.

У фундаментальних роботах польської музикознавиці Зоф'ї Лісси «Естетика кіномузики» [32], «Фільм і музика» [156] кіномузика розглядається з естетичної та кінознавчої позиції. Автор аналізує питання становлення кіномузики; особливості та структуру звукового кіно; основи об'єднання звукової й візуальної складової; методи функціонального з'єднання кадру та звуку; функції звукового ряду в кіно; проблеми форм, стилів кіномузики; особливості музики для різних кіножанрів. Слід також зазначити, що ця книга присвячена авторському кіно, а не комерційному. Музика, в даному випадку, розглядається відносно практики європейського кінематографа, в той час, як практика голлівудського піддається жорсткій критиці: «Партитури американських фільмів надмірно одноманітні в сенсі методу аранжування, так що будь-яка композиторська ідея нівелюється. <...> Принцип вступу оркестру в повному складі при показі початкових титрів та епілозі або в особливо важливих моменти вже давно пора здати в архів» [32, с. 332]. Незважаючи на де-

яку свою суб'єктивність, робота З. Лісси стала навчальним посібником для багатьох європейських кінокомпозиторів. Однак, в силу значного узагальнення в питаннях саме композиції, підбору виразних музичних засобів і відсутності нотного матеріалу цю роботу можна назвати скоріше кінознавчим дослідженням, аніж підручником з кіномузики.

У 1960-ті роки, у зв'язку зі збільшенням популярності рок-, соул- і поп-музики, в кіноіндустрії змінюються погляди на кіномузику. У фундаментальній статті «Movies: Tuning In to the Sound of New Music» [89] в «The New York Times» Рената Адлер розкриває передумови та причини стильових трансформацій в зазначених жанрах, які пов'язані з кризою, що охопила кіноіндустрію в 1960-ті. «Тільки коли популярна музика процвітає, коли вона досить різноманітна, щоб включати багато жанрів; коли ціле покоління фактично сформовано нею; і коли її технічні проблеми найтісніше пов'язані з тими, що є в фільмах, фільми продовжують сильно впливати на декадентські версії саме тих шоу, які залучають аудиторію до 30 років, далеких від театру. Оскільки кінопубліка одночасно більш роз'єднана та більш доступна, ніж публіка в театрі, натовп, мабуть, збирається довести це до кінця часів» [89, с. 1]. Так автор статті описує одну з причин змін, пов'язану зі зміною поколінь і появою нових стилів в музиці.

Кіномузика голлівудського композитора Лало Шифріна<sup>1</sup> в той момент стала універсальним поєднанням фундаментального знання академічної музики та віртуозного володіння сучасними стилями і жанрами. У 1969 році виходить стаття Харві Сайдерса «Keeping Score on Schifrin» [183], присвячена творчості композитора, як академічної, так і в жанрі музики до фільмів та джазових альбомів. Автор наводить декілька сцен з фільмів та приклади музичних рішень, описані самим Л. Шифріном, а також важливі книги з кіно-

---

<sup>1</sup>Лало Шифрін (1932 р.н.) – піаніст, композитор, педагог, диригент, аранжувальник відомих джазових композицій; володар премії «Оскар», чотирьох премій «Греммі». Надзвичайна здатність композитора працювати в різних стилях та різних ампуа робить його унікальним представником своєї професії

музики. Головним завданням, на думку самого композитора, є не стільки синхронізація з кадром (їй можна досить швидко навчитись) скільки відчуття драматургії кінострічки [183, с. 35].

У 1973 році в Нью-Йорку проходив симпозиум, присвячений становленню історії звукової складової фільму в американському кінематографі 1925 – 1940 років, де виступав з доповіддю Б. Херрман. Коло питань, які були порушені композитором в доповіді, є досить широким: витoki кіномузики, розвиток музики в німому кіно, особливості професії кінокомпозитора, подробиці роботи з режисерами Орсоном Уелсом, Альфредом Хічкоком і Франсуа Трюффо. Слід зазначити, що Б. Херрман відстоює ідею єдності кіномузики і відеоряду: «Я не відчуваю, що музика може бути відділена від фільму. Багато хто не згоден зі мною, але для мене вона стає схожа на акомпанемент пісні без мелодії» [130, с. 135]. Водночас, в цій думці композитора розкривається й роль музики у фільмі, яка має супроводжувати кінострічку та бути «акомпанементом» драми, що відбувається на екрані.

Примітною для бібліографії є публікація відомого голлівудського кінокомпозитора Елмера Бернстайна<sup>1</sup> «Film Music Notebook» [99], яка не тільки розкриває питання музичної композиції для фільмів, а й питання диригування, звукозапису та авторського права у кіномузиці. Починаючи з 1971 року, ведуться серйозні дискусії щодо зміни авторських прав у сфері кіно. Е. Бернстайн разом з сімдесятьма кінокомпозиторами розробили нові пропозиції про те, що композитори і поети зберігають за собою права на публікацію їх музики; право на відрахування в пенсійний фонд, а також фонд здоров'я та добробуту, як інші працівники кіноіндустрії; право на подальші способи використання музики на інших носіях; в разі, якщо композитор і поет є однією й тією ж особою – обидві послуги оплачуються окремо; обмежити кількість роботи для композитора і поета в тиждень; збільшити мінімальний

---

<sup>1</sup>Елмер Бернстайн (1922–2004) – американський кінокомпозитор, диригент. Автор музики до фільмів «Чудова сімка» (1960), «Досить сучасна Міллі» (1967), «Мисливці на привидів» (1984), «Оскар» (1991) та ін.



гонорар для композиторів на 15%. Однак, представники кінопродюсерів відмовилися обговорювати ці питання. Слід зауважити, що ці питання є актуальними на сьогоднішній день, як для американської, так і для вітчизняної кіноіндустрії.

Вже у кінці 60-х, на початку 70-х років простежується зародження монотематизму у музичному рішенні фільму. Інтерв'ю з Джері Голдсмітом [99; с. 392–405], наведене у публікації, розкриває дещо інший підхід композитора до вирішення драматургічних завдань: «Я шукаю персонаж, всередину якого може потрапити мій фокус; я не вірю в лейтмотивну систему, коли створюєш щось для цього (героя), щось для того. Мені хочеться, щоб головний герой спонукав до тематичного розвитку, щоб все інше розвивалося звідти. Я шукаю певний сенс або емоційні смисли, які відсутні на екрані» [99; с. 392]. Композитор ділиться і деякими новаторськими підходами в роботі над фільмом, такими як використання приладу «Moviola» для багаторазового перегляду відеоматеріалу та включення в симфонічну партитуру синтезаторів.

Синтезатори швидко увійшли в спектр нових виразних засобів кінокомпозиторів. У 1982 році в журналі «American Films» з'явилася стаття Террі Аткінсона «Scoring with Synthesizers» [94], в якій порушується питання про ступінь виразності електронних звучань в ігровому фільмі на прикладі творчості Вангеліса<sup>1</sup> і Джорджіо Мородера<sup>2</sup>. Незважаючи на те, що використання останніх в кінематографі було доволі поширеним у 70-х роках в зв'язку з появою синтезатора Роберта Муга, однак перші електронні саундтреки, як такі, з'являються лише на початку 80-х років. Як відомо, у фільмах «Вогненні колісниці» («Chariots of Fire», реж. Х. Хадсон, 1981) з музикою Вангеліса і «Нічний експрес» («Midnight Express», реж. А. Паркер, 1978) з музикою Дж. Мо-

---

<sup>1</sup>Евангелос Одіссеас Папатанасіу (1943 р.н.) – грецький музикант і композитор електронної, прогресивної, амбієнтної, джазової та оркестрової музики. Володар премії «Оскар» за саундтрек до фільму «Вогняні колісниці».

<sup>2</sup>Джорджіо Мородер (1940 р.н.) – італійський композитор, продюсер та виконавець. Володар трьох премій «Оскар» та чотирьох премій «Золотий глобус» за пісні «Flashdance...What A Feeling», «Take My Breath Away».

родера замість оркестру композитори використовували електронні інструменти. Автор статті виділяє певні проблеми, пов'язані з використанням синтезаторів в цих двох фільмах, а також технологічні підходи в роботі з електронним саундтреком. Т. Аткинсон, зазначає, що головним питанням використання синтезаторів залишається їх виразність, а також деяка холодність і відстороненість тембрів інструментів, тому краще поєднувати симфонічний оркестр з електронними звучаннями (як у фільмах «Той, що біжить по лезу» («Blade Runner», реж. Р. Скотт, 1982), «Зоряний шлях 2. Гнів Хана» («Star Trek II: The Wrath of Khan», реж. Н. Мейєр, 1982) [94, с. 70].

У своїй книзі «Did They Mention the Music?» [158] відомий голлівудський композитор Генрі Манчіні розповідає не тільки про історію створення музики до всесвітньовідомих кінострічок, таких як «Пітер Ганн» («Peter Gunn», реж. Б. Едвардс, 1958 – 1961), «Сніданок у Тіффані» («Breakfast at Tiffany's», реж. Б. Едвардс, 1961), «Рожева пантера» («The Pink Panther», реж. Б. Едвардс, 1963), а й про становлення в якості кінокомпозитора Голлівуду, непростих періодах життя, особливостях роботи в кіноіндустрії та з музикантами, а також про процес творчості й «авторські» підходи. Про функції кіномузики Г. Манчіні розмірковує в наступному ключі: «Існує стара приказка: “Хороша кіномузика – це та, яку ви не відчуваєте”. Це тільки наполовину правда. Звичайно, це вірно для сцен з важливими діалогами. Але якщо глядач не підозрює про музику протягом трихвилинних початкових титрів (“main titles”) – частини фільму, що дає початкові кредити – композитор не говорить багато. Важливість музики в такому ракурсі підтверджується початковими титрами з музикою «Moon River» в «Сніданку у Тіффані» («Breakfast at Tiffany's», реж. Б. Едвардс, 1961), музикою Білла Конті для інтродукції «Рок-кі» («Rocky», реж. Дж. Евілдсен, 1976) і музика Джона Вільямса для «Зоряних воєн» («Star Wars», реж. Дж. Лукас, 1977), і ще багатьма прикладами, які я міг би навести» [158]. Таким чином композитор розкриває подвійну функцію кіномузики, яка не тільки створює певний настрій у сцені, а й її яскравому тематичному наповненні, що надає характерних рис індивідуальності.

Дуже цінна думка Г. Манчіні про роль комп'ютерних технологій у композиторському ремеслі, яка є до сих пір актуальною та її поділяють багато досвідчених кінокомпозиторів: «З новими технологіями, які продовжують входити в медіа, кінокомпозитори знаходяться в процесі безперервного навчання новому. Визнаючи це і розуміючи, що потрібно йти в ногу з часом, я все ж стверджую, що справжня творча сила в розумі й серці композитора» [158].

Випуск альбомів з саундтреками до кінострічок є невід'ємною частиною промо-кампаній. Незважаючи на те, що перший альбом з музикою саундтрека до фільму «Книга джунглів» («Rudyard Kipling's Jungle Book», реж. З. Корда, 1942) був випущений в 1942 році з музикою Міклоша Рожі, цього питання торкаються дещо пізніше в статтях Едді Каліш «Mancini Debunks Album Values» [145] та Сюзен Петерсон «Selling a Hit Soundtrack» [169]. В публікаціях розкривається питання значення й доцільності випуску альбомів з саундтреком, які є складовою успішних кінокартин. У своїй статті Е. Каліш аналізує причину успіху альбомів Г. Манчіні і його підхід у komponуванні подібних видань. На думку самого композитора, велику кількість кіномузики написано для потреб фільму, виключаючи комерційний успіх музики як такої. Як правило, у таких альбомах художньо оформленою може бути тільки головна тема (тема початкових титрів), інші ж фрагменти як музично, так і комерційно є невизначеними. Автор також пояснює деякі складності, які пов'язані з виданням подібного роду альбомів. С. Петерсон в своїй статті описує комерційно найбільш успішні альбоми з саундтреками, випущеними на лейблах RCO, Columbia, MCA і Motown. Автор розглядає кіномузику як похідний продукт, що записаний на вініловому носії з позиції маркетингу, який супроводжує вихід кожного чергового фільму. Обидві статті показують саундтреки як частину кінобізнесу, що може існувати в рамках фільму, так і поза ним.

Перші фундаментальні наукові дослідження 80-х роках ХХ століття визначили нові напрямки кіномузикології. У 1980 році виходить окремий збірник статей Єльського університету, присвячений звуковому компоненту в кі-

но, в якому були зібрані найбільш прогресивні дослідження того часу в цій сфері. У вступній статті [91] Рік Альтман окреслює проблематику, відзначаючи, що «мета випуску “Yale French Studies” – сконцентрувати увагу до нівельованої сфери, яка, можливо, в майбутньому окреслить нові напрямки і можливості для більш інтегрованого підходу до всієї науки про кіно» [91, с. 3]. Таким чином, в збірнику містилися наукові статті не тільки про кіномузику [100, 125, 140, 177], а й про звукозапис [197], а також про звукові складові кінострічки: репліки та оточуючі шуми.

Багато авторів статей цього збірника у подальшому випустили монографічні дослідження. Серед них Клаудія Горбман. Її дослідження «Unheard Melodies: Narrative Music» [126] демонструє особливості написання музики для фільмів періоду «Золотої епохи» Голлівуду, комплексний підхід до питань теоретичного музикознавства, а також сучасну термінологію, якою користуються представники кіноіндустрії. Непомітність, посилення емоції, розкриття змісту, слідування йому та контекстуальна єдність, на думку автора, виводять кіномузику на певний наративний рівень («narrative scoring»). Рівень оповіді, на якому знаходиться композитор, на думку К. Горбман, наближений до підходу сценариста і режисера на етапі створення майбутнього фільму. Внаслідок цього аналіз музичного матеріалу не може відбуватися, не враховуючи контекст фільму і його сюжету.

Однак, у своїй роботі Кетрін Калиняк «Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film» [143] проводить дещо іншу думку, що класична кіномузика є певним набором засобів, що сформувалися в 30-х – 40-х роках ХХ століття в Голлівуді. Автор зазначає, що фільм є плодом вигаданої реальності, а його зміст може розкриватися за допомогою музики. К. Калиняк визначає її роль, як об'єднуючу. Кіномузика створює ефект безперервності дії, нівелюючи «дрібність» природи фільму, обумовлену монтажними кадрами. Автор допускає думку про те, що кінокомпозитори дотримувалися романтичної традиції в саундтреках не тільки через її особливу функціональність, але й бажаючи підтримати свій статус академічних композиторів.

В обох роботах розкривається питання про передумови активного використання пізньоромантичного стилю і симфонічного оркестру, які, як відомо, є визначальними рисами (супроводжуваними ознаками) «голлівудського стилю». К. Горбман пише, що саме в пізньоромантичному стилі сформувалися певна система зв'язків і загальних уявлень, які зрозумілі широкій аудиторії і ці взаємозв'язки знаходяться на межі музичного світу і світу кіно. Однак, К. Калиняк дотримується іншої точки зору. З одного боку – використання класичних і романтичних музичних творів для супроводу фільмів на зорі кінематографа сформувало певну політику кіностудій щодо складу оркестру; з іншого боку – першими голлівудськими кінокомпозиторами були професійні композитори-емігранти європейської школи, які продовжували традиції романтичного і пізньоромантичного симфонізму. Таким чином, зазначені дві роботи про місце кіномузики в парадигмі музикознавства заклали міцний фундамент для подальших сучасних наукових досліджень в цій сфері в 90-х роках.

У роботі «Listening to Movies: The Film Lover's Guide to Film Music» [146], опублікованій в 1994 році Фред Карлін запропонував найбільш поширений метод аналізу кіномузики, який містив в собі наступні елементи: інформацію про фільм (назва фільму і дата виходу; композитор (оркеструвальник); режисер фільму; актори в головній ролі); коротку інформацію про історичні, культурологічні передумови створення фільму; короткий опис фабули та ключових сцен фільму; стиль і найбільш показові риси саундтрека: особливості музичної мови, виконавського складу, використання музики інших авторів (цитовання); перелік музичних фрагментів із зазначенням їх хронометражу, моменту появи у фільмі; особливості використання пісень (якщо такі мають місце бути) в контексті певної сцени; композиторські техніки, характеристика музичної мови, специфіка використання інструментарію; порівняння саундтрека з музикою до інших кінокартин (того ж періоду, жанру, композитора, режисера); ступінь оригінальності та ступінь зв'язку з драматургією фільму; чи збагачує музика фільм або ж навпаки.

Один з перших методичних посібників з кіномузики для навчальних закладів з'явився лише у кінці ХХ століття. Це було пов'язане з декількома факторами: збільшенням виробництва фільмів, розширенням кіноринку, збільшенням вимог до якості та стрімкий розвиток комп'ютерних технологій, що призвели до появи нової спеціальності в американських коледжах і університетах – «Музичної композиції до кіно і телебачення». Посібник «Complete Guide to Film Scoring» [114] професора музичного коледжу Берклі (Berklee College of Music) Річарда Девіса, вже протягом майже двох десятиліть є основним для студентів композиторського факультету всесвітньовідомої школи Берклі, яка спеціалізується на кіномузиці. Слід зазначити, що 2010 року відбулося перевидання цієї книги з доповненнями, що стосуються нових тенденцій в кіноіндустрії за останнє десятиліття. У книзі змістовно розглядається феномен кіномузики, починаючи з історії кіновиробництва, процесу написання музики до фільму і закінчуючи поясненнями автора, щодо маркетингу та авторського права. В кінці книги містяться інтерв'ю з відомими кінокомпозиторами Голлівуду. Підручник Р. Девіса, фактично, відображає структуру курсу «Написання музики до фільмів» Берклі-коледжу, який складався з двадцяти п'яти розділів, які впорядковані в п'яти частинах: «Історія кіномузики», «Виробництво», «Музика», «Бізнес в кіномузиці», «Інтерв'ю». Слід відзначити, що робота Девіса дає більше теоретичних знань про кіномузику, як явище в цілому, ніж конкретних практичних, з точки зору музичної композиції.

На початку ХХІ століття різні аспекти кіномузики стали предметом багатьох досліджень: науково-популярних статей, наукових публікацій, авторських монографій, компільованих видань. Деякі з них розкривають проблематику узагальнено, в глобальному ракурсі світового кінематографа. Інші спрямовані на більш детальне розкриття специфіки саундтрека до конкретного фільму. Тематика подібного роду літератури залежить від того, кому адресована ця література: кінознавцю, музикознавцю або культурологу. Так, робота Роджера Хікмена «Reel Music: Exploring 100 Years of Film Music» [134]

переслідує культурологічні цілі, на прикладі найпоказовіших кінострічок знайомить читача з основними поняттями, концепціями і значимістю кіномузики в сценічній дії, та у фільмі в цілому. Автор розглядає тенденції в кіно та розвиток художніх засобів в контексті світових і національних подій («Холодна війна», «Дослідження космосу», «Війна у В'єтнамі»), таким чином формуючи цілісне уявлення про становлення кіномузики, а також причини формування її сучасного звучання на початку ХХІ століття.

У серії «путівників» по саундтрекам, присвяченій конкретним фільмам [106, 115, 128, 132, 133, 160, 167, 190, 193, 194, 199], досить детально аналізуються композиторські техніки та підходи до створення саундтреку, часом новаторські. У своєму дослідженні [133] про музику до фільму «Темний лицар» («The Dark Knight», реж. К. Нолан, 2008) Васко Хексель висвітлює методи роботи Г. Ціммера та Дж. Н. Говарда<sup>1</sup>, їхню співпрацю, а також з командою розробників у створенні саундтреку. Автор розглядає не тільки питання драматургії саундтрека, а й тембрових особливостей партитури. На думку автора, співпраця двох відомих кінокомпозиторів затвердила новий підхід до створення кіномузики, який полягає у посиленні взаємодії між музикою і саунд-дизайном, які призвели до функціональних та фактурних змін оркестровки та складу симфонічного оркестру. Слід зазначити, що Г. Ціммер в наступних роботах з режисером Крістофером Ноланом екстраполював ідеї та напрацювання з фільму «Темний лицар».

Предметом дослідження британської музикознавиці Аннетт Девісон є кіномузика так званого «Нового Голлівуду». У своїй роботі «Hollywood Theory, Non-Hollywood Practice: Cinema Soundtracks in the 1980s and 1990s» [116] вона розглядає саундтрек з позиції нововведень і традицій, а також взаємозв'язку між європейським і голлівудським кіно, що відрізняються

---

<sup>1</sup> Джеймс Ньютон Говард – американський композитор, диригент, музичний продюсер та музикант. Створив музику до понад 100 фільмів та одержав премії Grammy Awards, Emmi Awards та вісім номінацій на Oscar. Серед його фільмів – «Втікач», «Адвокат диявола», «Шосте відчуття», «Знаки», «Я – легенда», «Темний лицар», «Фантастичні звірі і де їх шукати» та інші.

за своєю природою. Класичній кіномузиці вона протиставляє посткласичну, яка виникла у 80-ті роки ХХ століття; наводить приклади нових взаємозв'язків між музикою і відеорядом в американському кінематографі; виділяє роль практик авторського кіно і теорій про створення фільмів, які культивували великі голлівудські кіностудії. Таким чином, ця робота представляє досить об'єктивну картину відмінностей у підходах в європейській та американській кіношколах, а також окреслює нові шляхи розвитку засобів виразності кіномузики.

У монографії «Film Music: A History» [196] Джеймса Вержбицького кіномузики представлена в історичному контексті. Автор ділить історію кіномузики на чотири періоди: епоха німого кіно (1894–1927), перші звукові фільми (1927–1933), класичний стиль голлівудської кіномузики (1933–1960), посткласична кіномузика (1958–2008). Незважаючи на те, що ракурс дослідження сфокусований на американській кіномузиці, Дж. Вержбицький наводить приклади робіт відомих європейських режисерів – С. Ейзенштейна, В. Пудовкіна, Р. Клера. Початок класичного періоду в голлівудській кіномузиці, на думку автора, ознаменував вихід фільму «Кінг Конг» («King Kong», реж. М. Купер, 1933) з музикою М. Стайнера [196, с. 133–135]. Однак, починаючи з 1958 року стиль музики в кіно зазнає істотних змін, і приблизно з 70-х років формується певна еkleктичність, характерна для голлівудської кіномузики. У сучасному ж періоді, вважає Д. Вержбицький, є нерозривний зв'язок між музикою як такою, та саунд-дизайном зі звуковими ефектами, які стали невід'ємною частиною звукового простору фільму. Як висновок автор говорить про неможливість однозначно описати функції та естетику сучасної кіномузики. Це пов'язане, перш за все, з особливостями музичних рішень, що приймаються індивідуально кожним композитором та стилістичними впливами, які на нього діють.

Кількома роками пізніше, 2015 року, вийшла книга під редакцією К. Калиняк «Sound: Dialogue, Music and Effects» [144], у якій через призму історичного становлення голлівудської кіноіндустрії автори (серед яких і



Д. Вержбицький) розкривають інтеграцію складових звукової доріжки (діалогів, музики і звукових ефектів) у фільм. Однак тут обрана дещо інша хронологія, пов'язана не стільки з музичними ключовими подіями, скільки з етапами розвитку технологій звукозапису. К. Калиняк ділить історію Голлівуду на шість періодів-розділів: «Німе кіно, 1894–1927», «Класичний Голлівуд, 1928–1946», «Повоєнний Голлівуд, 1947–1967», «Режисерський Ренесанс, 1968–1980», «Новий Голлівуд, 1981–1999», «Сучасний ринок розваг, 2000–Наш час». На наш погляд, цікавими є думки авторів про майбутнє звуку в кіно, яке пов'язане, перш за все, із запитами споживачів і розвивається у двох напрямках: з одного боку – це технологічне ускладнення з використанням систем Dolby Atmos<sup>1</sup> в кінотеатрах, з іншого – зниження високих стандартів через використання споживачами online-сервісів Netflix для перегляду фільмів через смартфон, планшет або ноутбук. Таким чином, авторам важко передбачити, які зміни можуть виникнути в звуковому компоненті фільму в найближчі роки.

У виданні Каліфорнійського Університету «Celluloid Symphonies» [139] ми знаходимо дещо іншу періодизацію. Редактор Джулі Хабберт об'єднує статті в п'ять періодів музики Голлівуду: «Відтворюючи картинки: Музика та німе кіно, 1895 – 1925», «Всі танцюють, співають та говорять: Музика в ранньому звуковому кіно, 1926 – 1934», «Килим, шпалери і навушники: Голлівудська партитура, 1935 – 1959», «Рецесія саундтрека: від альбомів до авторів, від пісень до серіалізму, 1960 – 1977», «Постмодерністський саундтрек: Кіномузика у відео- та цифрову епоху, 1978 – Теперішній час». Книга являє собою антологію, в якій зібрані найбільш знакові критичні статті, есе, а також інтерв'ю з композиторами, присвячені кіномузиці. Деякі зі статей, включених у видання, були розглянуті раніше в роботі. На рівні першоджерел, без

---

<sup>1</sup> Dolby Atmos – це технологія призначена для формування об'ємного звуку, розроблена та презентована компанією Dolby Laboratories у 2012 році. Технологія передбачає розміщення звукових образів в просторі відповідно до задуму звукорежисера та відтворення звукової доріжки процесором Dolby Atmos в режимі реального часу, з огляду на кількість акустичних систем, що використовуються в кінотеатрі.

коментарів розкриваються основні новації і тенденції, історія кіномузики, аналіз важливих естетичних рішень, технічних нововведень і економічний перипетій, які супроводжували становлення музики у фільмі. Аналіз музики в статтях носить історичний характер, деякі статті включають і історико-теоретичний аспект, проте, як зазначає автор, аналіз нотних прикладів зведений до мінімуму, що відповідає меті такого виду видання. Отже, ця книга розглядає явище кіномузики в аналітичному та історичному контексті.

Одним з найбільш фундаментальних досліджень, присвячених музиці в німому фільмі, є книга професора Піка Альтмена «Silent Films Sound» [92]. Автор дотримується думки, що в зв'язку з тим, що музика для німого кіно ще не могла бути записана, а існувала або в живому виконанні, у вигляді імпровізації або гри з нот, або відтворювалась за допомогою механічних музичних пристроїв, наприклад, механічного піаніно, яке могло перебувати в приміщенні кінотеатру, ми не можемо уявити, як вона могла насправді звучати. Однак, автор намагається найбільш детально вивчити передумови становлення та роль музики в німому кіно, технологічні особливості та різновиди музичного супроводу в перших фільмах, зокрема американського кінематографа. На думку Р. Альтмена, переламний момент для кіномузики настав з початком використання оркестрів в кінотеатрах, що призвело до формування явища кіномузики (в більш звичному їй розумінні), пов'язаного, перш за все, з особливостями створення музичного акомпанементу – написанням партитури композитором, замість імпровізацій тапера.

Окрему групу становлять роботи голлівудських композиторів, присвячені кіномузиці. Особливої уваги заслуговує робота одного з відомих кінокомпозиторів Голлівуду – Лало Шифріна, який є автором музики до більш ніж 100 фільмів та довгий час читав лекції в Університеті Каліфорнії в Лос-Анжелесі. У 2011 році була видана його книга «Music Composition for Film and Television» [180]. Незважаючи на те, що в ній міститься велика кількість практичної інформації, все ж її складно назвати посібником в стандартному розумінні, в зв'язку з відсутністю в роботі чіткої структури. Автор ділиться

своїм безцінним досвідом, згадує свою роботу з режисерами і наводить приклади своєї музики до того чи іншого фільму. На прикладі власної музики Л. Шифрін охоплює специфічні питання: особливості написання музики до діалогів; психологію кіномузики; кінематографічні прийоми. Видання насичене нотними прикладами, достатньо показовими для аналізу та розуміння практичних композиторських прийомів і навичок.

Книга ще одного голлівудського композитора Річарда Белліса<sup>1</sup> [98] охоплює дещо інше коло практичних питань, з якими може зіткнутися сучасний кінокомпозитор-початківець. Автор спирається на власний досвід, розкриваючи не стільки композиторські секрети, скільки фундаментальні навички і якості, якими повинен володіти представник даного виду професії; проблеми, які можуть виникнути в створенні музики, починаючи зі стадії планування своєї роботи над фільмом, закінчуючи записом оркестру в студії, юридичними та економічними аспектами. На питання «Що таке кіномузика?» Автор свідомо не дає відповіді: «Ви очікуєте, що я дам вам відповідь у письмовій формі, тільки щоб довести помилковість або, що гірше, неактуальність такого судження. <...> роль сучасної кіномузики стала ще більш неоднозначною та суб'єктивною, ніж раніше. Досить того, що вивчення кіномузики стало обов'язковим для молодих кінематографістів. Сформулюйте свою думку та відповідь на це питання, якщо Вас коли-небудь запитують. І, як порада, намагайтеся триматися подалі від езотеричного визначення, що “це серце і душа фільму”. У сценаристів і режисерів може бути дещо інший погляд на це» [98]. Таким чином, автор уникає чіткого тлумачення феномену кіномузики. Цікавими, на наш погляд, є поради Р. Белліса про психологію взаємодії між кінокомпозитором і режисером, а також іншими членами творчої групи, які задіяні у виробництві фільму: «Ви можете бути геніальним композитором, але кому потрібен геніальний. Слід запам'ятати, що сприйняття музики суб'єктивне. Ми, ті хто вивчає музику все життя, не завжди одностайні з тим,

---

<sup>1</sup>Річард Белліс – американський кінокомпозитор, відомий педагог, лауреат премії «Еммі» за музику до телесеріалу «Воно» (1990) за Стівеном Кінгом.

чи цей твір геніальний, або це похідне сміття. Коли Ви подобається людям, їм подобається Ваша музика. Вони хочуть слухати те, що їм хотілося б почути. Якщо складно в це повірити, наведемо антитезу. Чи подобається Вам твір того, хто Вам особисто неприємний? Чи не складно знайти там помилку, чи не так?» [98] Отже, автор відзначає не тільки необхідність наявності професійних, а й соціально-психологічних навичок для того, щоб стати успішним кінокомпозитором. Слід зазначити, що книга була високо оцінена багатьма відомими голлівудськими композиторами і працівниками кіноіндустрії, такими як Джеймс Ньютон Говард, Альф Клозен, Брюс Браунтон, Ден Фоліар. Таким чином, можна свідчити не тільки про актуальність цієї роботи, а й про певну достовірність суджень автора, які походять з власного професійного досвіду.

Найбільш фундаментальною і всеосяжною роботою, що присвячена кінокомпозиторам, на наш погляд, є книга «On The Track. A Guide to Contemporary Film Scoring» [146] авторства Фреда Карліна і Рейберна Райта. Всесвітньовідомий кінокомпозитор Джон Вільямс так характеризує це видання: «Це прогрес у вивченні нашої сфери. На жаль, цієї книги не було в 1950-х, коли я починав працювати в кіноіндустрії» [146, с. 14]. Так, книга охоплює майже всі концептуальні питання роботи сучасного кінокомпозитора. Перше видання з'явилося в 1990 році, а у 2004 було здійснено перевидання в зв'язку з еволюцією комп'ютерних технологій, режисерського підходу до кіномузики, а також появою великої кількості фільмів, і як наслідок – саундтреків до них. Кожен з восьми розділів відповідає певній умовній стадії роботи композитора над музикою до фільму: «Передумови», «Концептуалізація», «Таймінг», «Композиція», «Запис», «Електронна та contemporary музика», «Пісні», «Бізнес». Книга включає в себе велику кількість нотних фрагментів, прикладів з відомих фільмів, інтерв'ю з композиторами, режисерами та редакторами. Слід зазначити, що книга несе суто практичне значення, повністю спираючись на досвід фахівців кіноіндустрії, що, на нашу думку, є

безсумнівно найбільш цінним для досягнення кінокомпозиторських технік у композиторській практиці.

Досить незвичне дослідження представлено в монографії Джека Саллівана «Hitchcock's Music» [190], в якій в хронологічному порядку описана еволюція музичної мови режисера Альфреда Хічкока, пов'язана з роботою різних композиторів над його фільмами. Подібні книги часто носять більш кінознавчий, культурологічний та історичний, ніж музикознавчий характер. Як відомо, А. Хічкок почав працювати в епоху зародження звукового кіно, продовжуючи шукати нові шляхи не тільки в роботі з відеорядом, а й з музичною складовою. Найбільш відомою є його співпраця з Б. Херрманом, проте режисер працював з іншими знаменитими композиторами Голлівуду, такими як Франц Ваксман, Міклош Рожа, Альфред Ньюмен, Дмитро Тьомкін, Моріс Жарр, Джон Вільямс та іншими. На думку автора книги, в багатьох найоригінальніших фільмах А. Хічкока музика стає важливою частиною оповідання, а іноді й ключем до таємниці, багато в чому пояснюючи його музичні смаки і заботи. Його персонажі часто є музикантами, які грають або співають, вводячи музику в центр історії. Герої та лиходії представлені, як союзники піснями та музичними темами, так само, як персонажі в опері або музичному театрі [190, с. 13]. Як і композитор Е. В. Корнгольд, А. Хічкок порівнював жанр кінофільму з оперою, називаючи музику тим визначальним засобом, здатним потенційно зруйнувати або збагатити фільм, а також бути контрапунктом сили тиші [190, с. 14]. Стильовий діапазон музики, з якою працював режисер, є досить широким. Перебуваючи в пошуку необхідних засобів художньої виразності режисер використовував як традиційну тональну музику, так і експериментальну електронну. У найбільш відомих фільмах А. Хічкока кіномузика створює відчуття «саспенсу» – внутрішньої напруги, очікування і тривоги, в контрапункті з тим, що відбувається на екрані. Подібний прийом характерний для фільмів такого жанру, творцем якого є А. Хічкок.

2016 року в Англії вийшла збірка критичних есе «Partners in Suspense» [174] з аналізом творчої співпраці Б. Херрмана і А. Хічкока та

створеної кіномузики до їх найбільш відомих фільмів. Так, в статті музикознавця Кевіна Кліфтона «The Anatomy of Aural Suspense in Rope and Vertigo» [108], що міститься в цій книзі, на прикладі двох фільмів «Мотузка» («Rope», реж. А. Хічкок, 1948) та «Запаморочення» («Vertigo», реж. А. Хічкок, 1958) розглядається феномен «акустичного саспенсу», який, на думку автора, є невід'ємним фактором створення атмосфери цього жанру. У книзі містяться й інші статті, пов'язані з роботами А. Хічкока і Б. Херрмана, що розкривають музичні особливості жанру «саспенс» в фільмах «Птахи» («The Birds» реж. А. Хічкок, 1963), «Людина, яка занадто багато знала» («The Man Who Knew Too Much», реж. А. Хічкок, 1955), «Марні» («Marnie», реж. А. Хічкок, 1964) та ін.

Особливої уваги заслуговує монографія Еміліо Одіссіно [95] про Джона Вільямса – класика сучасної голлівудської кіномузики. Завдяки цьому композитору відбулося повернення музичного стилю, який утвердили М. Стайнер та Е. В. Корнгольд в період «Золотої епохи Голлівуду». Автор розглядає еволюцію голлівудського стилю як в хронологічному, так і стилістичному аспектах, що вплинули на формування мови Дж. Вільямса. Автор книги пов'язує кіномузику Дж. Вільямса з таким поняттям, як «Новий Голлівуд», що прийшло з поколінням молодих режисерів, які почали свій творчий шлях у 1970-ті роки: Джорджем Лукасом та Стівеном Спілбергом. На прикладах музики до фільмів «Щелепи» («Jaws», реж. Ст. Спілберг, 1972), «Зоряні війни: Епізод IV – Нова надія» («Star Wars Episode IV: A New Hope», реж. Дж. Лукас, 1977) та «Індіана Джонс. У пошуках втраченого ковчега» («Raiders of the Lost Ark», реж. Ст. Спілберг, 1981) автор розкриває неокласичну спрямованість музики Дж. Вільямса, яка пов'язана, перш за все, з особливостями його композиторського письма та стилями Р. Вагнера, М. Римського-Корсакова, Г. Малера, І. Стравінського, Г. Хольста, М. Стайнера, Е. В. Корнгольда, Б. Херрмана та М. Рожі. Автор зазначає і сучасників Дж. Вільямса, які продовжили традиції неокласицистського підходу в кіномузиці: Говард Шор з музикою до кінотрилогії «Володар пернів»

(«The Lord of the Rings», реж. П. Джексон, 2001–2003); Джеймс Хорнер<sup>1</sup> з музикою до фільмів «Стар Трек. Гнів Хана» («Star Trek II: The Wrath of Khan», реж. Н. Мейєр, 1986), «Хоробре серце» («Braveheart», реж. М. Гібсон, 1995), «Титанік» («Titanic», реж. Дж. Кемерон, 1997). Автор також розглядає недоліки неокласицистського підходу в музичному рішенні фільму, а також причини музичної кризи в голлівудському кінематографі, які пов'язані з розвитком комп'ютерних технологій, скороченням дедлайнів, діяльністю Г. Ціммера та його корпорації Remote Control Productions, а також активним використанням звукових ефектів і саунд-дизайну в кінокартинах, які витісняють виразну роль музики. На думку автора, Дж. Вільямс є поки єдиним послідовником традицій класичного стилю Е. В. Корнгольда і М. Стайнера та останнім представником голлівудської музичної традиції [95, с. 203]. Таким чином, Е. Одіссіно, через призму творчості Дж. Вільямса, охоплює всю еволюцію кіномузики від зародження голлівудського стилю до останніх фільмів на момент видання з новим підходом в музичному рішенні.

На особливу увагу заслуговують роботи молодого американського музикознавця Френка Лемана, присвячені кіномузиці, які містять глибокий теоретичний аналіз музичного матеріалу. Дисертація автора «Reading Tonality Through Film: Transformational Hermeneutics and the Music of Hollywood» [154] лягла в основу його монографії «Hollywood Harmony: Musical Wonder and the Sound of Cinema» [151], в якій автор фундаментально аналізує еволюцію гармонічної мови голлівудської кіномузики та її складових на прикладі творчості кінокомпозиторів. Автор пропонує новий метод аналізу кіномузики, побудований на так званих двох музичних складових («кодах»), які включають в себе музичну структуру та синтаксис. Культурно-музичний код (екстекстуальні асоціації та очікування) і кіномузичний код (інтертекстуальні

---

<sup>1</sup> Джеймс Хорнер – американський композитор, диригент, автор музики до кінофільмів. Написав музику до більше ніж ста фільмів. Серед них – «Хоробре серце» (1995), «Титанік» (1997), «Аватар» (2009). Двократний лауреат премії «Оскар» за найкращу музику до фільму та лауреат премій «Золотий Глобус» та «Греммі».

формальні та асоціативні взаємозв'язки, такі як дієзис, конгруентність, синхронізація та ін.) Автор дослідження зводить до мінімуму аналіз інших елементів музичної мови, таким чином виявляючи стилістичні та технічні маркери саме гармонії голлівудського стилю в музичному тексті. У статтях Ф. Лемана зустрічається й інша тематика, як сприйняття кіномузики як концертної [150], використання теорії музики для аналізу кіномузики [152], а також гармонічні трансформації в музичній мові Ф. Шуберта [153].

У світлі дисертаційних досліджень, яких з кожним роком стає все більше, слід також відзначити проблематику, якої торкаються дослідники в своїх працях:

- кіномузика в сучасному комерційному кінематографі [48];
- встановлення взаємозв'язку між теорією кіно та музикою [175];
- кіномузика в творчості режисерів [138];
- взаємозв'язок музики та візуального мистецтва [163].

На пострадянському просторі питаннями американської кіномузики, а також кіномузики в цілому займаються М. Карасьова [22], А. Карпілова [23], Т. Єгорова [17], К. Ричков [46, 47, 48, 49], О. Чернишов [76, 77, 78, 79]. Їх роботи торкаються питань становлення жанрів кіномузики, технологічних та теоретичних аспектів кіномузики, розглядають музику як культурно-естетичний феномен. Дослідження, присвячені медіамузиці О. Чернишова [78] і Т. Шак [80, 81, 82], розкривають роль та значення музики в просторі медіа та особливостях, пов'язаних із синкретизмом різного роду медіатексту.

Досить примітним, на наш погляд, є англomовне видання «Film and Music» [166] Університету Адама Міцкевича в Познані, в яке включені наукові статті американських та польських музикознавців, присвячені кіномузиці. Незважаючи на те, що більшість робіт пов'язана з вивченням польського та шведського кінематографа, в деяких статтях музикознавці звертаються до американського кінематографа, аналізуючи роль популярної пісні як фону,



особливості музики у фільмах-ремейках, а також проводячи порівняльний аналіз між жанрами музичної драми та драматичним мюзиклом.

Таким чином, за майже вікову історію існування голлівудського кінематографа зібралася велика бібліографія, присвячена кіномузиці в історичній, теоретичній, мемуарній, критичній, науковій і науково-популярній літературі. Слід зазначити, що кількість робіт за останнє двадцятиріччя суттєво зросла, як у кількісному еквіваленті, так і на якісному рівні. Про це говорять, як актуальність такого роду досліджень, так і збільшення доступності й престижу роботи кінокомпозитора, а також обсягів виробництва голлівудської кіноіндустрії. Більшість технічних та практичних питань, які порушують такого роду дослідження, є багато в чому тотожними для інших локальних кіноіндустрій, в тому числі й української. Тому проблематика української кіномузикології носить, як локальні риси, характерні для українського кінематографа та його історії, так і глобальні, пов'язані з теоретичним осмисленням феномену кіномузики.

### ***1.1.2. Вектори української кіномузикології***

Довгі роки кіномузика у радянському музикознавстві рідко ставала предметом дослідження, через певні уявлення, пов'язані з жанром кінематографу, а саме з його розважальністю і, як наслідок – помилковою думкою про її низький художній рівень. На території пострадянського простору наука кіномузикології довгий час була «terra incognita» для багатьох дослідників, однак в останнє десятиліття з'являється все більше вітчизняних робіт, присвячених кіномузиці, в яких розкриваються різні її аспекти. Така тенденція свідчить про актуальність таких досліджень і в Україні. Відтак, ми вважаємо за необхідне описати вектори, в яких розвивається вітчизняна кіномузикологія, а також найбільш значні роботи, присвячені цьому питанню.

Одним з перших серйозних дослідників української кіномузики є професор Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені Івана Карпенка-Карого, музикознавець Галина Фількевич. Захистивши ди-

сертацію в 1971 році на тему «Музика в українських художніх фільмах» [67], дослідниця присвятила своє життя вивченню музики в театрі та кіно. У своїй монографії «Співдружність муз: театр, музика, кіно» [72] автор торкається кількох важливих питань, таких, як зародження кіномузики в українському кінематографі, роль музики в творчості режисера (на прикладі О. П. Довженка), кіномузики в творчості українських композиторів, а також стилістичні та естетичні особливості музики в кінострічках 50-х – 80-х роках ХХ століття. Примітним є те, що автор визначає роль кіномузики в наступному: «Вона повинна давати поглиблене прочитання авторського задуму, з достатньою самостійністю витлумачувати екранні події, поглиблювати зміст кінотвору, посилювати виразність та емоційність його впливу» [72, с. 75]. А кінокомпозитор «має бути універсальним музикантом – володіти арсеналом композиторської техніки, якої набула культура всіх часів і народів, писати музику різнохарактерну й різножанрову. Водночас, його палітра повинна бути оригінальною і неповторною. Композитор також має володіти певними знаннями щодо техніки звукозапису, брати активну участь у створенні не лише музики, а й гармонії всього звукового ряду кінотвору» [72, с. 75]. Більшість статей Г. Фількевич присвячені вивченню українського кінематографа в цілому, так і в контексті творчості окремих композиторів [66, 68, 70, 71].

Історико-музикознавчі роботи Лариси Брюховецької, Лідії Архімович, Ольги Литвинової, Галини Фількевич заклали фундамент подальшого розвитку українського музикознавства у сфері кіно, сформувавши певні традиції аналізу, естетики та методології, а роботи відомих українських кінознавців Сергія Тримбача [61] та Любомира Госейко [12] зміцнили зв'язок між кінознавством та музикознавством.

Окремо слід відзначити дослідження музикознавців, пов'язані з творчістю Б. Лятошинського [18, 33, 66, 71]. Незважаючи на те, що композитор відомий як великий симфоніст, проте досить часто Б. Лятошинський звертався до жанру кіномузики у своїй творчості. Особливість монументально-епічного симфонізму та глибокого психологізму його музики відбилася у багатьох кі-

нострічках, над якими працював композитор: «Кармелюк» (реж. Ф. Лопатинський, 1931), «Визволення» (реж. О. Довженко, Ю. Солнцева, 1940), «Тарас Шевченко» (реж. І. Савченко, 1951), «Полум'я гніву» (реж. Т. Левчук, 1955), «Іван Франко» (реж. Т. Левчук, 1956), «Григорій Сковорода» (реж. І. Кавалерідзе, 1958), «Гуляща» (реж. І. Кавалерідзе, 1961). Стиль кіномузики Б. Лятошинського став визначальним для українського кінематографа й надалі еволюціонував у кіномузиці Є. Станковича та В. Гронського. Творчості останнього присвячено дисертаційне дослідження Н. Янковської «Творчість Володимира Гронського в контексті традицій української кіномузики» [86]. Є й інші роботи, в яких аналізується творчість в області кіномузики українських композиторів М. Скорика [7, 24, 72]; І. Шамо [58, 72], Д. Клебанова [58], В. Губи [68], О. Киви [34] та інших [21].

Одним з найважливіших досліджень в українському музикознавстві є робота київських кінокомпозиторів І. Стецюка і М. Абакумова, присвячена музиці «третього напрямку» та кіномузиці Едуарда Артем'єва [57]. У методичному посібнику розкриваються концептуальні питання, взаємозв'язок кіномузики та електронної музики в творчості композиторів «третього напрямку», імпресіонізму та кіномузики. На прикладі музики Е. Артем'єва до фільмів «Сибіріада» та «ТАРС уповноважений заявити» дослідники проводять детальний аналіз характерних імпресіоністичних рис стилю композитора у рамках «третього напрямку», а також нововведень, які композитор привніс у розвиток цього стилю.

Функціям кіномузики присвячено окрему статтю «Музикознавчі та кінознавчі інтерпретації драматургічних функцій кіномузики: Історіографія питання» [2] А. Архангородської, в якій автор аналізує класифікації та систематизації функцій кіномузики різними музикознавцями за всю історію існування кінематографа. У статтях «Драматургічні функції кіномузики у фільмі “Мамай”» [3] та «Функції електронної музики у кінофільмі “Мамай”» [4] розкриваються особливості неповторного стилю композитора Алли Загайкевич. Дослідник на прикладі фільму «Мамай» розкриває принципи

взаємодії художніх структур (музичної та кінематографічної) в драматургії фільму. Використання електроакустичної музики А. Загайкевич в кіно набуло нових функцій, а також контекстуальних і формотворчих зв'язків у музиці українського кінематографу.

А. Усова торкається питання композиторської технології у статті, присвяченій творчості В. Храпачова [64]. Автор аналізує певні сцени та виділяє такі композиторські технології як інтонація, система лейтмотивів, класико-романтична жанрова система, експозиційність та ритм. Однак у цій праці відсутній аналіз нотного матеріалу, і тому складно говорити про конкретні композиторські технології, використані для досягнення певного художнього ефекту. Важливими є статті А. Усової про аналітичні підходи до вивчення кіномузики [63], принципи поліфункціональності музики у кіно [65], а також про звуковий дизайн у кіно [62].

Роботи культурологічного вектора представлені в дослідженнях О. Овсяннікової-Трель, що присвячені вивченню феномена кіномузики у сучасній культурі. У статтях автора кіномузика розглядається як культурний феномен сучасності [41], в контексті творчості сучасних українських композиторів [42] та художні функції кіномузики в постмодерністській естетиці [43].

У монографії В. Демещенко «Кіно як синтез мистецтв: звук і музика» [15] через феномен синтетичної природи фільму і його невід'ємних компонентів – звуку та музики, розглядаються особливості німого кінематографа, становлення та еволюція звукового фільму, функції звукових компонентів. Окремий розділ присвячений взаємодії музики і відеоряду, її функції та ролі в звуковому кінематографі, а також особливостям кіномузики у радянському кінематографі та мюзиклі. У статті про американський мюзикл [14] описане становлення вказаного жанру. Незважаючи на те, що витoki його знаходилися в театральному середовищі, разом з тим під соціокультурним впливом привели режисерів до створення нового розважального жанру в американському кінематографі.

Феномен мюзиклу в кінематографі вимагає специфічного аналітичного підходу. Примітним є навчальний посібник «Жанровий канон мюзиклу в зарубіжному кіно з 1972 по 2002 рік» київської музикознавиці, яка продовжила свої дослідження в Санкт-Петербурзькому державному університеті кіно і телебачення, Л. Березовчук [5]. У роботі автор висвітлює не тільки етапи еволюції жанру мюзиклу в голлівудському кінематографі, а й особливості найбільш показових прикладів цього жанру з одного боку, і найбільш «авторських» з іншого боку. Л. Березовчук розглядає хореографічні особливості, пов'язані з музичним супроводом в контексті кримінальної драми («Шоугерлз» Пола Верховена); режисерське новаторство і метафоричність в контексті традицій мюзиклу («Мулен Руж» База Лурмана); особливість паралельної дії темпоритму та музичного ритму в традиційному трактуванні жанру («Чикаго» Роба Маршалла).

Окрему групу становлять дослідження українських звукорежисерів О. Бут і Л. Рязанцева, в яких розкривається проблематика звуку і музики у фільмі. Деякі з них присвячені питанням кіномузики: функціям цитати в кіномузиці [48], особливостям використання лейтмотивної системи [53], драматургічним функціям і концепціям кіномузики [8], ролі пісні в українському кінематографі [9]; інші ж спеціалізовані на звукорежисерській проблематиці [6, 10, 51, 52, 54].

Серед довідкової літератури слід відзначити каталог «Музика в кінематографі України» [33], в якому зібрані короткі біографії композиторів, які працювали над музикою для українського кіно, а також список їх кінотворів. Особливістю цього видання є те, що окрім українських композиторів, включені і композитори інших країн, які працювали для українського кінематографа. Такого роду видання виступають не тільки довідковою літературою, а й дозволяють оцінити величину музичного внеску композиторів у кінематограф нашої країни.

Окремо слід зазначити роботи музикознавиці Лідії Ляшенко, коло досліджень якої пов'язане з творчістю та особистістю відомого австрійського

композитора Е. В. Корнгольда, який довгий час працював у Голлівуді. Автор вивчає життя та творчість композитора [35, 40], природу таланту [36, 37, 38], та методів роботи над саундтреком [39]. Також, однією з найбільш наближених робіт з кіномузики, яка пов'язана з проблематикою нашого дослідження, є дипломна робота І. Гонтаря «Деякі аспекти аналізу симфонічної музики до американського касового кіно» [12], в якій була зроблена спроба простежити розвиток симфонічної музики в американському ігровому кінематографі, а також визначити основні закономірності музичних трансформацій жанру.

Таким чином, українська кіномузикологія має кілька векторів, в яких проводяться дослідження: вивчення розвитку і становлення кіномузики в українському кінематографі, висвітлення творчості й особистостей кінокомпозиторів, аналіз кіномузики на прикладі конкретних фільмів, дослідження проблематики теорії кіномузики і культурологічних тенденцій. На нашу думку, вона є перспективною галуззю мистецтвознавства через свою теоретичну та практичну актуальність у ХХІ столітті.

## **1.2. Проблематика кіномузикології та методи вивчення кіномузики**

З появою у кінці ХХ століття великої кількості робіт, пов'язаних з музикою до кіно, музикознавство зіткнулося з питанням про місце кіномузики в загальній системі наук про мистецтво. Оскільки кіномузика є частиною синкретичного явища – кінематографа, для неї характерні істотні особливості, які необхідно враховувати при дослідженні цього феномена.

Як зазначалося, предмет кіномузикології має міцний бібліографічний фундамент, який формувався паралельно з розвитком нового виду мистецтва – кінематографа. Але, сама наука з'явилася досить недавно (фактично, перші серйозні наукові праці з аналізом музичного матеріалу з'явилися лише у 80-ті роки ХХ століття в США).

Сам термін кіномузикологія («film musicology») згадується Аннет Девісон у її монографії «Hollywood Theory, Non-Hollywood Practice: Cinema

Soundtracks in the 1980s and 1990s» [116, с. 28]. Такий напрямок розглядається як субдисципліна музикознавства, однак через відсутність художньої самостійності кіномузики, у зв'язку з її повним або частковим підпорядкуванням законам кінематографу, дослідження в цій сфері вимагають дещо інших методологічних інструментів.

Проблематика кіномузикології є досить широкою. На думку, Т. Єгорової «проблеми, пов'язані з музикою в кіно, дуже різноманітні, і кінематограф у своєму розвитку постійно розширює межі їх дослідження» [17]. Предметом вивчення кіномузикології є музика до фільмів у всеосяжному її сенсі з позиції як історичної, так і теоретичної. Матеріалом для історичного вивчення цього феномена постає контекст епохи, документи, статті в періодиці, кінофактаж у вигляді інтерв'ю з режисерами та композиторами, мемуарна література; теоретичне вивчення охоплює аналіз партитур кіномузики. Особливість такого виду аналізу полягає в необхідності враховувати взаємозв'язок музичного супроводу та відеоряду. З причини багатьох вище наведених факторів кіномузикологія, як і сама кіномузика, є досить синкретичним поняттям. А. Усова говорить про те, що «досі остаточно не вирішене ключове питання про те, чим є кіномузика по суті», адже ще «не вивчені виражальні, драматургічні, композиційні особливості музики в кіно різних жанрів» [62].

Сучасні дослідження у галузі кіномузики, у зв'язку із подвійною природою кіномистецтва (відео та звук), базуються як на підходах та методологіях музикознавства, так і кінознавства. Це передбачає, як правило, не тільки аналіз нотного матеріалу та аудіозаписів як самостійного явища, але й дослідження кореляції музики в контексті відеоряду. У кіномузикології основним матеріалом для аналізу є і фільм, і звукова доріжка, яка включає в себе діалоги та репліки; навколишні та синхронні шуми; звукові ефекти та музику. Аналіз нотної партитури вважається лише допоміжним інструментом. Так, редактор антології «Celluloid Symphonies» Дж. Хабберт наводить недоліки, пов'язані з аналізом кіномузики виключно за партитурами, дотримуючись

думки, що «основна матеріально-технічна проблема полягає в тому, що партитури музики для фільмів часто недоступні для вивчення. Теоретично, цей підхід має обмеження не тільки у переважанні оркестрових прикладів, але й схваленні “великої композиторської” інтерпретації кіномузики. Кінознавці ж, навпаки, через інший рівень аналізу музичної нотації, тяжіють до того, щоб зосередитися на музиці, яка містить текст, або поп-музиці, або на виконанні музики у фільмі, зокрема, мюзиклі, відмовляючись від обговорення складних партитур. Всі ці тенденції сприяли міждисциплінарному нехтуванню вивчення кіномузики» [139, с. 9].

Існує й інша причина, за якою аналіз нотної партитури часто є малоінформативним: сама партитура або аудіозапис на диску не можуть описати контекст, у якому знаходиться ця музика у фільмі, виключаючи, таким чином, можливість цілісного аналізу. Самі аудіо записи (саундтреки), які видаються на дисках, часто звучать інакше, ніж фрагменти, використані у фільмі, або деякі записи, представлені на CD, з якої-небудь причини виключені режисером з фільму [145]. Тому, спираючись виключно на аудіозаписи, дослідник може обрати помилковий вектор вивчення того чи іншого питання, що стосується музики в контексті певного фільму.

Однак необхідно зазначити, що в питанні вивчення композиторських технологій, якому присвячено наше дослідження, аналіз партитури має важливе значення, оскільки він дозволяє розкрити принципи і особливості композиції та оркестровки музичного супроводу. Такі аспекти музики не є чимось абстрактним по відношенню до відеоряду, а пов'язані безпосередньо зі створенням певного психологічного стану сцени у фільмі. Отже, нотний і музичний матеріал буде розглядатися безпосередньо в контексті кінострічки.

Для поглиблення розуміння місця і значення кіномузики у фільмі дослідники також можуть скористатись додатковими джерелами: сценарієм фільму, інтерв'ю з режисером або композитором, рецензіями та критичними статтями. Подібні джерела дозволяють отримати цілісне уявлення як про музику, так і про фільм. Особливість такого виду досліджень пов'язана з пев-



ними складнощами, зокрема з доступом до різного виду джерел, таких як відеоматеріали у вигляді копій фільмів на цифрових або аналогових носіях, так і до музичних матеріалів у вигляді аудіозаписів, партитур або клавірів. Нотний матеріал є тим важливим джерелом, яке досить складно знайти: найчастіше він знаходиться у самих композиторів, або ж у кінокомпаніях. Однак, у зв'язку з появою спеціальності «Кіномузіка», все більшу кількість партитур можна знайти в бібліотеках таких університетів, як University of South California (USC), University of California (UCLA), Berklee College of Music та інших.

Слід також відзначити особливості проблематики у роботах з кіномузикології. Серед численних досліджень переважають роботи, пов'язані, насамперед, з повнометражними фільмами, у той час, як дослідження музики короткометражних фільмів зустрічаються спорадично. Існують й певні закономірності вибору жанру кінематографії для вивчення. Так, роботи з вивчення кіномузики ігрового кіно значною мірою переважають за кількістю робіт з аналізу музики у документальному та анімаційному кінематографі.

Стосовно останнього жанру, існує думка серед кінокритиків, що музика в анімаційних фільмах є лише мізерною похідною кіномузики [124, с. 3]. Це пов'язано з самим жанром повнометражного анімаційного фільму, де сценарій та розвиток сюжетних ліній нагадують повнометражний ігровий фільм. Отже, музичні рішення, які вибирають композитор і режисер будуть близькі, наприклад, до жанру фільмів «фентезі» («fantasy»), для яких, як відомо, є характерними присутність елементів казковості, міфологізму й містичності.

Слід розуміти, що кіномузикологія припускає розглядати музику у фільмі не тільки як виняткове творіння композитора, але й як твір, створений в результаті колективної творчості, що включає у себе співпрацю з режисером, музичним редактором, звукорежисером, разом з якими відбувається обговорення та вирішення творчих питань і проблем шляхом пошуку компромісів. В зв'язку з тим, що фільм, в силу своєї природи, втілює своєрідний синтетичний погляд всієї творчої групи, музичні жанри та стилі, з якими працює кі-

нокомпозитор можуть змінюватися в залежності від кінокартини. Однак, незважаючи на це сам авторський стиль композиторів у саундтреках простежується досить помітно.

Молода наука кіномузикології у XXI столітті стрімко розширює свої горизонти. Це пов'язано як з усвідомленням істориками та теоретиками актуальності й необхідності такого виду досліджень, досить тривалого існування кінематографа як виду мистецтва, а також стрімкого розвитку жанрів кіно і технологій. На думку кіномузиколога О. Чернишова, «сучасний кінематограф виходить за рамки традиційного функціонування музики і традиційної аудіопартитури» [76]. Говорячи про таке нове явище, як «інтерактивні фільми», автор висловлює думку про розширення галузі дослідження кіномузики в сторону цього жанру, який є спорідненим із жанром комп'ютерних ігор.

Найбільш детально питання кіномузикології розкриваються в монографії польської музикознавиці Ганни Піотровської «O muzyce i filmie. Wprowadzenie do muzykologii filmowej» [171], яка з'явилася досить недавно. У ній автор на основі аналізу історії кіномузики постулює методологію, мету та завдання кіномузикології, як нової музикознавчої дисципліни.

Отже, виділяються три вектори, якими представлена сучасна кіномузикологія: *теоретичний, історичний й теоретико-історичний*, що мають свою специфічну проблематику. Теоретичні роботи пов'язані з вивченням кіномови та кіномузики, як її складової. У них активно використовується аналітичний метод вивчення матеріалу. Але такі роботи, як правило, торкаються певного контексту використання музики у фільмі: психологічного, філософського, естетичного. Так, наприклад, у роботі З. Лісси «Естетика кіномузики» [Лісса, Зофья: 18] кіномузиканта розглядається більш з естетичної та філософської позицій, аніж із музично-теоретичної.

Однією з показових робіт теоретичної кіномузикології є робота Джорджа Барта «The Art of Film Music: Special Emphasis on Hugo Friedhofer, Alex North, David Raksin, Leonard Rosenman» [104], в якій композитор розглядає проблеми, пов'язані з написанням кіномузики, підкріплюючи свої висновки

аналізом робіт відомих кінокомпозиторів: Х. Фрідхофера, А. Норта, Д. Раксіна та Л. Розенмана.

Історичні роботи є найбільш чисельними й присвячені трьом основним напрямам:

- вивчення основних музичних досягнень в кінематографі;
- представлення особистостей кінокомпозиторів;
- зіставлення найважливіших тенденцій через призму історії.

Однак, у деяких роботах історичний аспект може розкриватися через призму особистостей композиторів та їх внеску в кінематограф. Подібний підхід витриманий в дослідженнях Мервіна Кука «A History of Film Music» та «The Hollywood Music Reader» [109, 110], Джеймса Вержбицького «Film Music: A History» [196], Лоуренса МакДональда «The Invisible Art of Film Music» [161], в яких, на відміну від більш ранніх досліджень, виділяється не тільки культурно-історичний контекст, а й питання сприйняття кіномузики. На наш погляд, у цьому розкривається практична цінність подібного роду досліджень.

Переважання історичних робіт пов'язано з тим, що такі дослідження частіше мають ширшу читацьку аудиторію, а також із певними складнощами у доступі до оригінального нотного матеріалу.

Третя, теоретико-історична група досліджень, охоплює як теоретичні питання, пов'язані з функціями кіномузики, її якісними особливостями, так й історичними відомостями та передумовами до формування тих чи інших кіномузичних тенденцій. До таких робіт відноситься, зокрема, відома монографія Марка Еванса «Soundtrack: The Music of the Movies» [120]. Її можна розділити на дві частини, в одній з яких описується історія розвитку музики у фільмі від її зародження у німому кіно, і закінчуючи прикладами популярної на той час кіномузики. У другому розділі автор аналізує теоретичні питання: естетику і фабулу, функції кіномузики, технічні й технологічні особливості створення та запису саундтрека. Таким чином, у роботі застосовується синтетичний підхід до вивчення цього феномена. Зростаюча, останнім часом, кіль-

кість теоретичних і теоретико-історичних наукових робіт обумовлена актуальністю кінематографа, як феномена світової культури.

Отже, незважаючи на всю різноплановість кіномузикології, об'єктом досліджень кіномузикологічної науки є власне кіномузика, її місце і роль у кінематографі, співвідношення відеоряду та музики, особливості створення психологічної атмосфери музичними та іншими звуковими засобами, технологічні особливості створення саундтреку тощо. Таким чином, можна з впевненістю сказати, що кіномузикологія постає повноцінним розділом музикознавства, який має свої об'єкт і предмет дослідження, бібліографічний фундамент, методологію та особливості вивчення, а також перспективні вектори розвитку.

### **1.3. Аналіз розвитку композиторських технік та технологій голлівудського кінематографа**

На наш погляд, зв'язок композиторських технік та технологій, у тому числі технологій кінематографа, найбільш наочно можливо проаналізувати в історичному контексті. Тому слід простежити основні етапи розвитку у використанні музики у кіно, зокрема голлівудського, та зупинитись на розгляді найбільш знакових кінострічок.

Перші згадки про музику в кіно датуються 1895 – 1896 роками, коли брати Люм'єр демонстрували перші фільми в Парижі та Лондоні під музичний акомпанемент [178, с. 436]. Спочатку кіно було німим: в ньому були відсутні репліки, шуми, звукова доріжка. Для того, щоб заглушити гучні звуки кінопроектора, піаністи-тапери супроводжували фільм грою на фортепіано, пізніше їх замінили невеличкі оркестри. Для акомпанементу використовувалась відома класична музика, популярні та народні пісні, салонна музика. Таким чином, на цьому початковому етапі у якості носія музики та відповідного технічного засобу виступали людина та фортепіано.

Однак, в 1908 році у Франції відомий композитор Каміль Сен-Санс спеціально пише музику до фільму «Вбивство герцога де Гіза». Кінокартина

стала дуже популярною у глядачів. Це був перший факт в історії, коли було запрошено професійного композитора до створення музики для фільму, яку виконував оркестр [160, с. 50–60]. Ця практика набувала широкого застосування поступово і, очевидно, тільки там, де була можливість запросити оркестр [92, с. 289].

Принципово важливим у цей період є народження кіномузики як особливого жанру мистецтва. Але, фактично, ми бачимо, що з точки зору технологій, він відрізняється від початкового лише кількісно. Це обумовлено відсутністю суттєвих технологічних новацій у цій галузі. Важливо зазначити, що музичний супровід кінострічки симфонічним оркестром «на живо» досі часто застосовується, насамперед, на великих кінопрем'єрах та фестивалях кіномузики («Hollywood in Vienna», «Festywal Muzyki Filmowej w Krakowie», «Film Fest Gent»). Останні набули великої популярності та є, на наш погляд, відображенням зростаючого значення кіномузики як окремого виду концертного мистецтва.

На початкових етапах видавці нот, у свою чергу, створювали збірки нот для супроводу фільмів, твори в яких об'єднувались за настроєм: кохання, ліричні почуття, природа, в суспільстві, у церкві, тощо. Особливою популярністю користувались «Кінобібліотека» Джузеппе Бекке та «Настрої кінокартини» Ерно Рапе. Такі збірки було важко використовувати, коли музику виконував один музикант, або коли потрібно було поступово переходити від одного настрою до іншого. Пізніше Макс Вінклер видав нотні збірки, в яких містився музичний матеріал, розрахований не на гіпотетичні фільми, а були підібрані для певних моментів конкретного фільму, наприклад для фільму «Чарівна долина» [198].

Подальший розвиток кіномузики пов'язаний з появою перших технічних систем, придатних для запису фонограми на кіноплівку методом модулювання світла [55]. Такий фотоелектричний принцип застосував американський винахідник Лі де Форест в своїй системі «Phonofilm Forest», розробленої 1922 року [55, с. 24-25].

Ця технологія обумовила наступний етап розвитку застосування звуку і музики у кіно. З'явилися перші діалоги та синхронізована музика. Спочатку, коли актори були «німими», режисеру доводилось підсилювати емоції, або робити це, в якійсь мірі, за рахунок освітлення чи кадру. З появою діалогів оператор повинен був висвітлювати акторів, камера стала більш статичною для того, щоб фокусуватись на оповідачеві. Для композитора можливості звукозапису відкривали нові обрії у кіномистецтві. По-перше, він зміг забезпечувати драму необхідним емоційним та психологічним наповненням через музику. По-друге, мав змогу створювати музику, яка б супроводжувала фільм завжди. Але, по-третє, така тенденція призвела, як до виродження мистецтва імпровізації під відеоряд, так і до поступового зникнення професії тапера.

Впродовж 1920-х років багато кіностудій експериментували з синхронізацією зображення та діалогів. В 1927 році студія Warner Bros. презентувала фільм «Співак джазу» (“The Jazz Singer”, реж. А. Кросленд, 1927), в якому було багато музичних номерів з синхронізованим звуком. Після тридцяти років німого кіно реакція аудиторії була шокуючою. Фільм отримав шалені касові збори та започаткував нову еру в кіно. Тому, з цих причин, більшість перших синхронізованих фільмів були саме мюзиклами. В перші роки існування фільмів з діалогами з технічних причин неможливо було записати музику окремо від зйомки матеріалу. Музикантам доводилось знаходитись увесь час на знімальному майданчику та грати так, щоб не «перекривати» гру акторів. Іноді запис однієї короткої пісні міг займати два-три дні й потім неможливо було щось відредагувати [187, с. 216].

Але, з 1931 року виникає технологічна можливість записувати музику в студії, яку потім режисер міг підлаштовувати до будь-якого епізоду фільму. Цей процес отримав назву «перезапис». Нова технологія зробила процес створення й використання музики більш гнучким та менш дорогим [179].

В період 1930 – 1950 років кількість створених фільмів сягала 500 фільмів на рік. Американці відвідували кінотеатри частіше, ніж в наступні ро-

ки. З цієї причини період отримав назву «Золота епоха Голлівуду». Цей час був знаковим для кіноіндустрії: було багато можливостей, технологій і сама індустрія стрімко розвивалась, впроваджувались нові підходи та інновації. Поступово формується мова кіно, яка й тепер зрозуміла сучасному глядачеві.

Для кіномузики цей період був одним з вирішальних в сенсі формування «голлівудського стилю», який є характерною якісною ознакою американської музики. В 1930-ті роки розпочинається еміграція європейських композиторів до Голлівуду, які мали серйозну консерваторську освіту та глибокі знання музики XVII – XIX століть та були апологетами доби Романтизму. М. Стайнер, Е. В. Корнгольд, Б. Капер, М. Рожа, Ф. Ваксман своєю творчістю встановили високі стандарти музики у голлівудських фільмах. «Голлівудський стиль» того часу спирався на пізньоромантичні традиції в гармонії та фактурі, а також характеризувався певною епічністю звучання, яке створювала монументальна оркестровка, наслідуючи традиції Р. Вагнера, Г. Малера, А. Брукнера. Подібний підхід у музичному рішенні був обґрунтований не лише жанровою близькістю опери і фільму, а й універсальністю у сприйнятті синкретичного жанру достатньо широкою аудиторією.

М. Стайнер написав музику до більш ніж 300 фільмів; серед них «Кінг Конг» («King Kong», реж. М. Купер, 1933), «Віднесені вітром» («Gone with the Wind», реж. В. Флемінг, 1939), «Скарб Сьєра Мадре» («The Treasure of the Sierra Madre», реж. Дж. Х'юстон, 1948), «Атака легкої бригади» («The Charge of the Light Brigade», реж. М. Кертіс, 1936). Після еміграції з Австрії з 1929 року працював у Голлівуді. Лейтмотивна система, яку він запозичив у Р. Вагнера, дала можливість чіткому слідуванню драматургії фільму. Слід зазначити, що такий підхід став досить поширеним в кіномузиці наступних років.

Еріх Вольфганг Корнгольд був також вихідцем з Австрії, який мав чудову музичну освіту. Починаючи з 1934 року, за дванадцять років роботи в Голлівуді композитор написав музику лише до вісімнадцяти фільмів, але його внесок у розвиток кіномузики є досить значним. Музика до фільму «При-

годи Робін Гуда» («The Adventures of Robin Hood», реж. М. Кертіс, 1938) є хрестоматійним прикладом музики цього періоду.

Фактично, пізньоромантичний стиль, найбільш яскравим представником якого був М. Стейнер, панував в кіно з 1930 по 1950 роки. Однак, фільм «Громадянин Кейн» («Citizen Kane», реж. О. Велс, 1941) з музикою Б. Херрмана стає відправною точкою нового стилю в кіно [139, с. 209 – 210]. Музика фільму насичена сучасними звучаннями та фактурою, створеною під впливом Б. Бартока, І. Стравінського, А. Шенберга та інших композиторів ХХ століття. Концептуальні аспекти художніх завдань та музичне їх втілення доволі детально описав пізніше сам композитор у лекції з кіномузики [130, с. 125]. Таким чином, Б. Херрман започаткував нові тенденції розвитку кіномузики на наступні роки.

Ще одним з композиторів, які вплинули на кіномузику того часу, був А. Копленд. Він був відомим композитором ще до того, як написав музику до фільму «Спадкоємиця» 1949 року. А. Копленд привніс нову, свіжу витонченість в оркестровку та гармонію. Його музика до фільмів відрізняється прозорістю, на відміну від монументальних романтичних партитур. Композитор використовував пандіатонічні гармонії, політональність та контрольовані дисонанси, які додавали нових барв у музичну тканину [139, с. 185].

Наступний період характеризується розквітом різних музичних стилів. Процес розвитку стильової різноманітності кіномузики відбувався поступово та був результатом глобальних змін у світі, еволюції кіноіндустрії, коли відходили старі стандарти, а на їх місце приходили нові. Такі тенденції до експериментів, використання дисонансів, атональності, а також поп-, джаз- та рок- елементів були помітними в музиці до фільмів.

З 1950-х років в студіях починають працювати багато американських композиторів, аранжувальників, піаністів та авторів пісень. Серед них Б. Херрман, Д. Рексін, А. Норт, Дж. Ентхейл, Л. Розенман, Е. Бернстайн, А. Превен, Дж. Голдсміт, які мали не тільки ґрунтовну консерваторську освіту, але й глибокі знання з джазових та сучасних стилів музики.



З 1940-х років телебачення стає доступним для багатьох мешканців американських міст. Спочатку кіностудії Голлівуду не сприймали цю новачку як сферу, яка буде користуватись попитом. Вони не давали права на трансляцію фільмів та не знімали ТБ-шоу. На це були свої аргументовані причини. Нова форма розваги виникла тільки через двадцять років після створення синхронних діалогів. Система кіностудій була потужною, рентабельною і багато людей вже звикли там працювати. Але, 1946 року прибуток кіноіндустрії складав 1,7 мільярдів доларів, в той час як у 1962 він зменшився до 900 мільйонів. Це було показником того, що телебачення стало повноправним конкурентом традиційного кінематографа [114, с. 38].

Інтенсивний розвиток телебачення потребував змін системи кіностудій. До цього часу, для того щоб подивитись фільм, публіка йшла до кінотеатру, а кіностудії пускали в прокат фільм у незалежності від його художньої цінності; кількість кінотеатрів та терміни прокату були теж під юрисдикцією кінокомпаній. Однак, тепер, публіка могла лишитись вдома й дивитись телебачення, якщо фільм був невисокої художньої якості, або був не дуже популярним. Подібні процеси могли розорити кінотеатри, тому кіноіндустрія Голлівуду мала підлаштовуватись під нові стандарти, створюючи сітками, драми та ТБ-фільми [135].

Конкуренція з ТБ, у цілому, сприяла підвищенню якості кінострічок, у тому числі й в аспекті кіномузики. Так, фільми 1950-х – 1960-х років відрізняються яскравими саундтреками різних жанрів. Одним з таких є фільм «Трамвай “Бажання”» («A Streetcar Named Desire», реж. Е. Казан, 1951), з музикою молодого на той час композитора Алекса Норта. Вперше різкі, гострі, «сучасні» звучання з джазовими елементами супроводжували популярний фільм [Hubbert, Julie: 138, с. 197]. Музика цієї кінострічки відкрила дорогу для багатьох композиторів для залучення джазу в музику до фільмів, та створення абсолютно нового стилю. «Шарада» («Sharade», реж. С. Донен, 1963), «Рожева пантера» («The Pink Panther», реж. Б. Едвардс, 1963) з музикою Г. Манчіні, «Цинциннаті Кід» («The Cincinnatti Kid», реж. Н. Джуїсон, 1965),

«Булліт» («Bullitt» реж. П. Йетс, 1968) Л. Шифріна, «Афера Томаса Крауна» («The Thomas Crown Affair», реж. Н. Джуїсон, 1968) М. Леграна, «Фрейд: По-таємна пристрасть» («Freud: The Secret Passion», реж. Дж. Х'юстон, 1962), серіалу «Агенти А.Н.К.Л.» («The Man from U.N.C.L.E.», реж. Г. Річі, 1964–1968) Дж. Голдсмита є одними з найбільш характерних зразків періоду 1960-х, в яких активно використані елементи джазової мови, гармонії та оркестровки.

Цей період також відзначився створенням монументальних епічних фільмів на біблійні сюжети: «Бен-Гур» («Ben-Hur», реж. В. Вайлер, 1959), «Десять заповідей» («The Ten Commandments», реж. С. Б. Демілл, 1956), «Камо грядеши» («Quo Vadis?», реж. М. Лерой, 1951) та багато інших, які продовжували в музиці пізньоромантичні традиції [Cooke, Marvyn: 110, с. 166]. Композитори, такі як Е. Бернстайн, у залежності від фільму писали як сучасну джазову музику до драм («Людина з золотою рукою» («The Man with the Golden Arm», реж. О. Премінгер, 1955)), дисонантну музику до трилерів («Раптовий страх» («Sudden Fear», реж. Д. Міллер, 1952)), так і епіко-романтичну музику до пригодницьких фільмів («Велика втеча» («The Great Escape», реж. Дж. Стерджес, 1963)).

Як відомо, використання пісень у фільмі є досить характерною рисою для «голлівудського стилю» кіномузики. Пісні у фільмах завжди відігравали визначальну роль, що навіть кожна епоха кінематографа асоціювалась з певною піснею, від 30-х – 40-х років до сьогодні. Наприклад, 1940 роки це була пісня «Over the Rainbow» з фільму «Чарівник з країни Оз» («The Wizard Of Oz», реж. В. Флемінг, 1939), а в 90-ті пісня «My Heart Will Go On» з «Титанік» («Titanic», реж. Дж. Кемерон, 1997). Пісня «Moon River» композитора Г. Манчіні з фільму «Сніданок у Тіффані» («Breakfast at Tiffany's», реж. Б. Едвардс, 1961) була шлягером 60-х років. Ця пісня заслуговує на окремий аналіз, який буде проведений нижче.

В 1960-х роках рок-н-рол стає основним стилем масової культури того часу. Британські фільми «Вечір важкого дня» («A Hard Day's Night»,

реж. Р. Лестер, 1964) та «Допоможіть!» («Help!», реж. Р. Лестер, 1965) з піснями «Бітлз» поступово руйнують культ оркестрової музики в кіно, що панував впродовж декількох десятиріч. Фільми 60-х років мали на меті охопити молоде покоління глядачів, як в свій час це робили фільми 50-х років. [122]. Незважаючи на те, інструментальні саундтреки в кіно не стали «втраченим» мистецтвом. Дж. Голдсміт, Л. Розенман, Дж. Барі, Ж. Делерю, М. Жарр та Дж. Вільямс продовжували використовувати мову оркестрової музики. Таким чином, в цей період «класичні» саундтреки органічно співіснували з пісенними у ігрових фільмах Голлівуду.

Багато саундтреків на телебаченні у період 60-х – 70-х років були переважно роковими, або джазовими. Музика до серіалів «Пітер Ганн» («Peter Gunn», реж. Б. Едвардс, 1958 – 1961) Г. Манчіні, «Місія неможлива» («Mission: Impossible», реж. Б. Геллер, 1966 – 1973) Л. Шифріна, «Бетмен» («Batman», реж. В. Доузер, 1966 – 1968) Н. Хефті відображає активне використання джазових та рок-елементів. В зв'язку з щільним графіком та художніми потребами нових серій, композитори мали працювати швидко й ефективно. Тому використання дванадцятитонової системи та інших сучасних технік композиції стало цінним інструментом в написанні музики до серіалів, зокрема для сцен тривожного очікування [114, с. 45].

На початку 1970-х з'являється фільм «Китайський квартал» («Chinatown», реж. Р. Поланскі, 1974) з музикою Дж. Голдсміта, який став культовим для всього кінематографа Голлівуду, ствердивши жанр неонуар. В партитурі композитор використав чотири препарованих фортепіано, дві арфи, одну трубу та струнні. Мінімалізм та сонористичність виразних засобів створював таємничу та містичну музичну тканину, яка органічно поєднувалась з відеорядом кінострічки. Сам Дж. Голдсміт був прихильником концепції «чим менше – тим краще» у кіномузиці [139, с. 313]. Однак ця філософія не заважала йому втілювати свої новаторські підходи. Так, у фільмі «Паттон» («Patton», реж. Фр. Шеффнер, 1970) Дж. Голдсміт використав техніку аудіо-монтажу, яка згодом набула широкого поширення в кіномузиці 90-х років.

Тема труби з'являється як відлуння в різні моменти фільму в незалежності від гармонії та метру. Цей прийом допоміг розкрити непростий характер та переживання головного героя – генерала Джорджа Паттона.

1972 року виходить фільм Стівена Спілберга «Щелепи» («Jaws», реж. С. Спілберг, 1972), який став класикою жанру гостросюжетного трилера та драми. Для цієї кінострічки режисер С. Спілберг та композитор Дж. Вільямс обрали традиційне оркестрове звучання, що стало вдалим рішенням, яке призвело до повернення словника пізньоромантичної музики [95, с. 104].

Однак, не тільки цей саундтрек Дж. Вільямса відрізнявся неокласицистськими рисами. На початку 1976 року перші прев'ю майбутніх фільмів («trailers») до фільму «Зоряні війни: Епізод IV – Нова надія» («Star Wars Episode IV: A New Hope», реж. Дж. Лукас, 1977) з'явилися на екранах кінотеатрів. Реакція аудиторії була досить непередбачуваною: публіка сміялась та кепкувала, що схвилювало режисера Дж. Лукаса та всю кіностудію. Однак, коли фільм вийшов у прокат, він став найпопулярнішим фільмом всіх часів. Саме завдяки музиці Дж. Вільямса успіх стрічки був таким грандіозним. Коли публіка чула тему «Зоряних війн», вона вже знала, що щось особливе буде відбуватись на екрані [95, с. 74].

Музика до цього фільму не стала поверненням до стилю Е. В. Корнгольда та М. Стайнера, хоча мала багато елементів романтичної музики: ліричні теми, яскраві *tutti* мідних інструментів та витончені лінії дерев'яних духових інструментів, але там було досить багато сучасних композиторських технік. В партитурі органічно поєднуються тональна музика XIX століття з палітрою XX століття: імпресіонізмом, джазом, роком, пандіатонікою, дванадцятитоновістю, і навіть алеаторикою [95, с. 72].

В музиці до «Зоряних війн» не було нічого нового (всі техніки використовувались і в 50-ті, і в 60-ті, і в 70-ті роки), однак відбулись певні зміни після виходу цього фільму. Публіка стала сприймати музику в кіно не тільки як важливий елемент драматургії фільму, але й як окреме музичне явище. Сти-

льова різноманітність кіномузики 1960-х та 1970-х років дала можливість публіці призвичаїтись до поп/рок звучання та сучасних стильових стремлінь. Це підготувало аудиторію до нових тенденцій 80-х – 90-х років, а саме оркестрової музики з естрадним забарвленням.

На початку 1980-х років починають стрімко розвиватись електронні технології: синтезатори та комп'ютери поступово входять в арсенал кіноіндустрії. За кілька років ці новації повністю або переважно змінили технології кіновиробництва та створення музики до фільмів [139, с. 385]. Дуже важливим стало створення та впровадження MIDI (Музичний Інструментальний Цифровий Інтерфейс) – програмної мови, яка дозволяла поєднувати синтезатори та комп'ютери різних виробників.

Знаковою подією у американському кінематографі став вихід фільму «Вогняні колісничі» («Chariots of Fire», реж. Х. Хадсон, 1981) з музикою Вангеліса. Вся музика до цієї стрічки була повністю електронною без жодного живого інструменту. Технології того часу були досить примітивними, у порівнянні з сьогоdnішнім стрімким розвитком комп'ютерних технологій. Все, на чому створював музику Вангеліс – були, переважно, аналогові синтезатори (навіть відомий FM-синтезатор Yamaha DX7 був випущений тільки у 1983 році). Відтак, всі звуки синтезаторів записувались на багатоканальний магнітофон в домашній студії композитора [94].

Внесок цього саундтреку важко переоцінити. Він відкрив новий шлях для продюсерів, режисерів, композиторів та публіки в цілому щодо можливості використання електронних звуків, як ліричних. До цього, синтезатори та електронні звуки використовувались лише в драматичних ситуаціях, або в науково-фантастичних фільмах. Вони були завжди частиною чогось зловісного, жахливого й потойбічного. Вангеліс розкрив майже безмежний світ електронних музичних інструментів для широкого використання у кіномузиці. Значення внеску підкреслюють премії «Оскар» та «Греммі», якими був нагороджений композитор.

До середини 1980-х років відбувається поширення практичного використання нових технологій та синтезаторів провідними композиторами Голлівуду. Е. Бернстайн, Дж. Голдсміт, М. Жарр, та багато інших починають використовувати електронні звуки в своїй музиці, а деякі з них повністю створюють електронну партитуру. «Команда зі штату Індіана» («Hoosiers», реж. Д. Ансло, 1986) Дж. Голдсміта та «Свідок» («Witness», реж. П. Уїр, 1985) М. Жарра є прикладами того, як композитори з академічною освітою використовували виключно електронні інструменти в саундтреку.

В цей період такі молоді композитори, як Безіл Полідоріс<sup>1</sup>, Алан Сільвестрі<sup>2</sup> та Джеймс Хорнер починають поєднувати синтезатори з симфонічним оркестром у своїй музиці до фільмів «Конан Варвар» («Conan the Barbarian», реж. Дж. Міліус, 1982), «Роман з каменем» («Romancing the Stone», реж. Р. Земекіс, 1984), «Поле його мрії» («Field of Dreams», реж. Ф. О. Робінсон, 1989), розширюючи спектр виразних засобів кіномузики.

Молодий німецький композитор Г. Ціммер був одним з перших, хто зарекомендував себе як фахівець з електронних інструментів та комп'ютерних технологій, вдало поєднуючи як акустичні, так і електронні звучання. Його музика до фільмів «Людина дощу» («Rain Man», реж. Б. Левінсон, 1988), «Король Лев» («The Lion King», реж. Р. Аллерс, 1994), «Далеко від Рангуна» («Beyond Rangoon», реж. Дж. Бурмен, 1995) є лише невеликими прикладами його робіт. Г. Ціммер та його команда (багато з яких в подальшому стали відомими кінокомпозиторами 2000-х років) до цього часу відіграють велику роль в розробці нових технологій, створюючи нові принципи поєднання симфонічного оркестру та електронних звучань [133].

---

<sup>1</sup>Безіл Полідоріс (1945–2006) – американський кінокомпозитор грецького походження. Автор музики до фільмів «Блакитна лагуна» (1980), «Конан Варвар» (1982), «Робокоп» (1987), «Лессі» (1994) та ін.

<sup>2</sup>Алан Сільвестрі (1950 р.н.) – американський композитор, автор музики до фільмів і серіалів. Двократний номінант для премій «Оскар» та «Золотий глобус», володар премій «Еммі» та «Греммі». Відомий своїми роботами до кінотрилогії «Назад у майбутнє» (1985–1990), «Форрест Гамп» (1994), «Ніч в музеї» (2006), серії фільмів «Месники» та ін.

Очевидно, що кожен стиль кіномузики відображає певну генерацію аудиторії. Наприклад, публіка 30-х – 40-х років природньо сприймала музику доби Романтизму, в 50-ті – 60-ті їй була ближче джазова музика. Тепер, поле варіантів стало дещо ширшим: композитори почали шукати нові поєднання різних музичних стилів: від класичної, поп- та рок-музики до фольклорної.

Так, у 1980-х роках Г. Ціммер використовував орієнтальні ритми ударних в фільмі «Людина дощу» («Rain Man», реж. Б. Левінсон, 1988), Крейг Сафан<sup>1</sup> – елементи хіп-хопу у «Вистояти і зробити» («Stand and Deliver», реж. Р. Менендес, 1988), та Алан Сільвестрі – електронні барабани з квазі-латинським диско в «Романі з каменем» («Romancing the Stone», реж. Р. Земекіс, 1984). У 90-х роках, Майкл Кеймен<sup>2</sup> використовував рок-музику у фільмі «Летальна зброя» («Lethal Weapon», реж. Р. Доннер, 1987) та «Останній бойскаут» («The Last Boy Scout», реж. Т. Скотт, 1991).

Багато гармонічних та мелодичних ідей, запозичених з поп-музики, використовується сьогодні кінокомпозиторами Голлівуду. Кожен, хто знайомиться з кіномузикою сьогодні, знає про нерозривний зв'язок оркестрових стилів та поп-музики. Дж. Хорнер, який навчався в Королівській музичній академії в Лондоні, чи М. Кеймен, який здобув освіту в Джульярді, створювали як поп-музику, так і симфонічні партитури (Дж. Хорнер – «Pas de Deux», подвійний концерт для скрипки, віолончелі та оркестру; М. Кеймен – Концерт для саксофону та оркестру, Концерт для електрогітари та оркестру).

Кіномузика 90-х років ХХ століття характеризується, як переважанням пізньоромантичного стилю в симфонічних кінопартитурах, так і експериментального синтезу оркестрових та електронних звучань. У цей період продовжують працювати кінокомпозитори-класики М. Жарр («Привид» («Ghost»),

---

<sup>1</sup>Крейг Сафан (1948 р.н.) – американський композитор, автор музики до більше 70 фільмів та серіалів. Найбільш відомі з них «Майор Пейн» (1995) та «Кошмар на вулиці В'язів 4: Володар сну» (1988).

<sup>2</sup>Майкл Кеймен (1948–2003) – композитор, диригент. Автор музики до фільмів «Горець» (1986), серії фільмів «Летальна зброя» (1987–1998), «Міцний горішок 1-3» (1988–1995) та ін.

реж. Дж. Цукер, 1990), Дж. Голдсміт («Основний інстинкт» («Basic Instinct»), реж. П. Верховен, 1992, «Мумія» («The Mummy»), реж. С. Коммерс, 1999), які шукали нові підходи до вирішення художніх завдань, застосовуючи сучасні композиторські техніки паралельно з сонористичними поєднаннями електроніки, де обидва виразні засоби були майже рівноправні за своїм значенням. Однак, Дж. Вільямс залишається вірним неокласицистському симфонічному стилю, створюючи музику до фільмів «Один вдома» («Home Alone», реж. К. Коламбус, 1990), «Парк юрського періоду» («Jurassic Park», реж. С. Спілберг, 1993), «Зоряні війни. Епізод I. Прихована загроза» («Star Wars Episode I: The Phantom Menace», реж. Дж. Лукас, 1999). Молоді на той час кінокомпозитори шукали баланс між цими двома тенденціями, таким чином, формуючи сучасний «голлівудський стиль»: А. Сільвестрі у «Форрест Гамп» («Forrest Gump», реж. Р. Земекіс, 1994), Дж. Хорнер у «Аполлон-13» («Apollo 13», реж. Р. Говард, 1995) та «Титанік» («Titanic», реж. Дж. Кемерон, 1997), Д. Ельфман<sup>1</sup> у «Люди в чорному» («Men in Black», реж. Б. Зонненфельд) та «Місія неможлива» («Mission: Impossible», реж. Б. де Пальма, 1996), Дж. Н. Говард в «Утікач» («The Fugitive», реж. Е. Девіс, 1993) та «Шосте відчуття» («The Sixth Sense», реж. М. Н. Ш'ямалан, 1999).

Аналіз сучасного стану галузі американської кіномузики, наведений Дж. Хабберт [139, с. 393-402] дозволяє нам зробити висновок, що кіномузика має у своєму арсеналі практично безмежні технічні можливості втілення будь-яких музичних ідей. Але, слід відмітити, що досконалість та доступність сучасних музичних технологій мали й своєрідні «побічні наслідки», які призвели до кризи у сучасному голлівудському кінематографі, що пов'язана

---

<sup>1</sup> Денні Ельфман (1953 р.н.) – голлівудський кінокомпозитор та музикант-інструменталіст, лауреат премій «Греммі» та «Еммі». Відомий своєю музикою до фільмів «Бетмен» (1989), «Едвард Руки-ножиці» (1990), «Сонна лощина» (1999), «Спайдермен» (2002), «Чарлі і шоколадна фабрика» (2005), «Аліса в Країні Чудес» (2010), «Месники: Ера Альтрона» (2015) та ін.



зі стрімким процесом комерціалізації фільмів та пришвидшенням самого кіновиробництва.

Так, одна з відмінностей, яка існує сьогодні в кіноіндустрії: композитор може бути успішним в кіно та писати оркестрову музику без або з мінімальним знанням оркестровки. Крім того, є композитори, що пишуть музику до кіно, що прийшли зі сфери поп- та рок- музики, які не оркеструють і мають побіжні знання з теорії музики, гармонії та поліфонії<sup>1</sup>. Ситуація зараз далека від часів Е. В. Корнгольда та М. Стайнера, але стан кіноіндустрії та й музики взагалі є таким на сьогодні.

Така парадоксальна ситуація склалась та існує на основі двох факторів. По-перше, створення саундтреків в умовах сучасної кіноіндустрії є колективним процесом, який базується на розподілі праці. Це, як було описане вище, насамперед, характерно для Голлівуду. Деякі відомі композитори фактично (постійно чи тимчасово) є керівниками чисельних творчих колективів, до яких входять професійні композитори, аранжувальники, оркеструвальники, програмісти, допоміжний персонал. Саме вони допомагають та готують повну партитуру з ескізів та записів композитора, який покладає на себе функції «генератора музичних ідей», творця концепцій, саунд-продюсера, топ-менеджера тощо [95, с. 199]. У таких умовах до нього не пред'являються вимоги високої майстерності володіння арсеналом традиційних знань, засобів та технік, які століттями напрацьовані у галузі музичної композиції та звукозапису. Така практика розповсюджена, але є і виключення. Наприклад, композитор Александр Деспла<sup>2</sup>, як відомо, працює одноосібно<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup>У документальному фільмі «Score: A Film Music Documentary» (реж. М. Шредер, 2016) описується ця тенденція.

<sup>2</sup>Александр Деспла (1961 р.н.) – французький кінокомпозитор. Лауреат двох премій «Оскар» за найкращу музику до фільмів «Готель “Гранд Будапешт”» (2014) та «Форма води» (2017), премій «Золотий Глобус», «Греммі», ВАФТА. Автор музики до фільмів «Розмальована вуаль» (2006), «Загадкова історія Бенджаміна Баттона» (2008), «Король говорить!» (2010), «Гаррі Поттер та Дари Смерті» (2010–2011) та ін.

<sup>3</sup>Про це сам Александр Деспла розповідає в інтерв'ю у документальному фільмі «In the Tracks of Alexandre Desplat» (Prelight Films, 2014).

Другим фактором є відносна простота використання сучасних цифрових технологій звукозапису, синтезаторів та MIDI-технологій. Сучасній молодій людині, яка має певну мотивацію та зацікавленість, швидше й простіше ніж двадцять, або тридцять років тому опанувати сучасні електронні музичні інструменти, програмні секвенсори, тощо. А це відкриває можливості створювати саундтрек до фільму незалежно від можливостей написання музики для оркестру<sup>1</sup>.

Однак, залишаються деякі проблеми у створенні такого роду саундтреку. Написання музики до фільму вимагає навички бачення всього проекту, створення наскрізної музичної драматургії, яка розкриває сюжет і є гармонічно та мелодично виразною протягом двох годин. Натомість, більшість поп-пісень тривають, в середньому, не більше 3-4 хвилини, отже немає потреби робити їх більше та розвивати тематичний матеріал.

По-друге, кіномузика вимагає різнобарвності музичної палітри, відтак досвічені композитори використовують різний інструментарій та його можливості. Таким чином, вдалий саундтрек може бути створеним лише тоді, коли композитор знає, що слідує драматургії фільму. Саме це відчуття дає йому змогу працювати з різними фільмами та різними жанрами музики на високому професійному рівні.

Прикладом успішного кінокомпозитора, а за походженням рок-музиканта, який стоїть осторонь від інших, є Денні Ельфман. Спочатку він грав в рок-гурті «Oingo Boingo», але наприкінці 80-х почав працювати з режисером Тімом Бертоном. З музикою до фільмів «Бетмен» («Batman», реж. Т. Бертон, 1989), «Едвард Руки-ножиці» («Edward Scissorhands», реж. Т. Бертон, 1990), «Чарлі та шоколадна фабрика» («Charlie and the Chocolate Factory», реж. Т. Бертон, 2005), «Аліса в Країні Чудес» («Alice in Wonderland», реж. Т. Бертон, 2010) зарекомендував себе як композитор, мелодії та музична палітра якого полонять уяву глядача. Завдяки колористичній

---

<sup>1</sup> У відеоінтерв'ю український композитор І. Стецюк розповідає про цю тенденцію. Режим доступу: <https://youtu.be/ghfsrzVz0Vg>

оркестровці та слідуванню традиціям С. Прокоф'єва та І. Стравінського кіномузика Д. Ельфмана відрізняється від музики інших композиторів своєю змістовністю та виразністю<sup>1</sup>.

Для епохи 2000-х років характерні декілька векторів, які стали доміантними для кіноіндустрії Голлівуду, а саме фентезі, пригодницькі, анімація та блокбастери. Одними з історично важливих фільмів 2000-х років по праву можна назвати кінотрилогію «Володар перснів» («The Lord of the Rings», реж. П. Джексон, 2001 – 2003) з музикою Г. Шора та серію фільмів про Гаррі Поттера («Harry Potter», 2001 – 2011) за участю композиторів Дж. Вільямса, Н. Гупера, А. Деспла, П. Дойла та В. Росса та, для яких було характерним використання дуже великого складу оркестру зі значно розширеними мідними та ударними групами. Таке суттєве зростання складу оркестру в сучасних фільмах, пов'язане не тільки з широким використанням нових візуальних технологій та спеціальних ефектів, створених, за допомогою комп'ютера, а також технологічними досягненнями цифрового звукозапису та саунд-дизайну. Напрацювання цього фільму лягли в основу багатьох пригодницьких фільмів-екшн (наприклад, «Пірати Карибського моря» («Pirates of the Caribbean», різні режисери, 2003 – 2017), «Аватар» («Avatar», реж. Дж. Кемерон, 2009), створених в наступному десятиріччі.

Зі стрімким розвитком 3D-технологій жанр анімації, який був популярним у 90-ті роки, завдяки мальованим мультфільмам «Красуня та чудовисько» («Beauty and the Beast», реж. Г. Труздейл, 1991), «Аладдін» («Aladdin», реж. Р. Клементс, 1992), «Король Лев» («The Lion King», реж. Р. Аллерс, 1994) компанії «Disney», набуває нового значення. Анімаційні фільми від «Pixar» та «DreamWorks» в цей період отримують нові риси, запозичаючи сюжетну драматургію з повнометражних фільмів. Таким чином, анімаційні фільми стають наближеними до ігрового кіно. В зв'язку з особливостями му-

---

<sup>1</sup> Інтерв'ю з Д. Ельфманом на радіо WQXR розкриває зв'язок композитора з класичною музикою та його втілення в музиці до кіно. Режим доступу: <https://www.wqxr.org/story/stravinsky-rock-batman-composer-danny-elfman/>

льтиплікаційного жанру, який вимагає від композитора чіткого слідування драматургії та використання переважно живих інструментів, музика в анімаційних фільмах відіграє вирішальну роль. Так, мультфільми «Шрек» («Shrek», реж. Е. Адамсон, 2001) з музикою Джона Пауела та Гарі Грегсона-Вільямса, «Льодовиковий період» («Ice Age», реж. К. Уедж, 2002) та «ВОЛЛ-І» («WALL-E», реж. Е. Стентон, 2008) Томаса Ньюмена стають культовими в історії голлівудського кінематографа та відрізняються яскравою оркестровою складовою.

Епоха 2010-х років пов'язана з блокбастерами<sup>1</sup> та фільмами про супергероїв, які незважаючи на своє досить довге існування<sup>2</sup>, окреслили нову тенденцію в останнє десятиліття. Більшість з останніх зняті за мотивами коміксів Marvel та DC. Брайан Тайлер є одним з відомих молодих композиторів Голлівуду, творчість якого спрямована на створення музичного супроводу, як до екшн-фільмів, таких як серія «Форсаж 3 – 8» («The Fast and the Furious 3 – 8», різні режисери, 2006 – 2015), «Нестримні» («The Expandables», реж. С. Сталоне, 2010), «Ілюзія обману» («Now You See Me», реж. Л. Летер'є, 2013), «Мумія» («The Mummy», реж. А. Куртцман, 2017), так і до фільмів про супергероїв, таких як «Залізні людина 3» («The Iron Man 3», реж. Ш. Блек, 2013), «Тор 2: Царство темряви», реж. А. Тейлор, 2013), «Месники: Ера Альтрона» («The Avengers: Age of Ultron», реж. Дж. Відон, 2015). Композитор зауважує, що для фільмів такого жанру музика має бути теж «супергеройською», з активним використанням ударних та мідних інструментів [181, с. 128].

---

<sup>1</sup> Блокбастер – високобюджетний розважальний фільм для масового глядача за участю відомих акторів, спрямований на видовищность, метою якого є отримання високого прибутку у прокаті.

<sup>2</sup> Перші «супергеройські» фільми з'явилися в 30-х – 40-х роках ХХ століття в Голлівуді: фільм «Медрейк Чарівник» («Mandrake: The Magician», реж. Н. Демінг, 1939), серіали «Пригоди Капітана Марвела» («Adventures of Captain Marvel», реж. В. Вітні, 1941), «Бетмен» («Batman», реж. Л. Хілаер, 1943), «Фантом», («The Phantom», реж. Б. Рівз Ісон, 1943), «Капітан Америка» («Captain America», реж. Б. Рівз Ісон, 1943), and «Супермен» («Superman», реж. С. Г. Бенет, 1948).

Окремий напрямок складають трилери «Сікаріо» («Sicario», реж. Д. Вільньов, 2015) та «Прибуття» («Arrival», реж. Д. Вільньов, 2016) з музикою Йогана Йоганссона, «Три білборди за межами Еббінга, Міссурі» («Three Billboards Outside Ebbing, Missouri», реж. М. Макдона, 2017) К. Бервелла, «Вітряна ріка» («Wind River», реж. Т. Шерідан, 2017) Н. Кейва і науково-фантастичні фільми («Початок» («Inception», реж. К. Нолан, 2010) Г. Ціммера, «Форма води» («The Shape of Water», реж. Г. дель Торо, 2017) А. Деспла, так званого «авторського кіно» Голлівуду, в яких розкривають більш глибокі теми, аніж видовищні фільми-«екшн». У зв'язку з невеликим бюджетом та відносною камерністю, в таких фільмах музика також тяжіє до певного мінімалізму в виразових засобах та складі оркестру.

Слід також відзначити тенденцію активного розвитку жанру серіалу, який з точки зору драматургії, розгортання сюжету, режисури майже перестав поступатися повнометражному ігровому фільму. Найбільш значними серіалами останньої декади стали «Гра престолів» («Game of Thrones», реж. Д. Беніофф, Д. Вайсс, 2011 – 2018), «Справжній детектив» («True Detective», реж. Н. Піццолато, 2014 – 2015), «Фарго» («Fargo», реж. М. Хоулі, 2014 – 2017), «Доктор Хаус» («House M.D.», реж. Д. Шор, 2004 – 2012) та ін. Музичний супровід у багатьох фільмах такого жанру переслідує мету зображення загального настрою та зводиться до певної типізованої ситуативності, фоновості, часто виключаючи тісний зв'язок драматургічної розробки музичного матеріалу в контексті розвитку сцени, як це відбувається в повнометражних художніх фільмах. Такий підхід обумовлений історичними передумовами формування цього кіножанру як розважального та особливостями написання такого роду музики, які пов'язані з щільними строками виходу кожної серії в сезоні. Композитор фізично не має часу для розробки глибокої концепції музичного супроводу та використання певної тематичної палітри для характеристики героїв серіалу. Подібне музичне рішення зустрічається й в ігрових фільмах, що наближають музику обидвох до комп'ютерних ігор [103, с. 472]. Однак для кіно це має свої недоліки, що проявляються: у

відсутності наративності, коли музика розкриває сторони героїв, які не експонуються на екрані; у схематичності її використання в залежності від ситуації у кадрі (наприклад, коли герой сумує – звучить тема героя в мінорі); у безбарвності тематичного матеріалу для досягнення «фоновості». Голлівудський композитор Еван Еванс притримується думки, що саме наративність, джерела якої сягають первісного ладу є фундаментальною смисловою основою, як кіномузики, так і музики в цілому; принципи ситуативної музики, що застосовуються у серіалах та комп'ютерних іграх пов'язані лише з емоційними переживаннями.

Отже, перспективи розвитку музики для фільмів зосереджені навколо кіножанрів, що існують в сучасному кінематографі, а також її ролі в загальній драматургії. У деяких жанрах, як, наприклад, драма, зберігаються певні традиції написання кіномузики, в інших, навпаки – відбуваються певні трансформації. В умовах, коли саунд-дизайн в бойовиках та блокбастерах грає невід'ємну роль, а, часом, змагається за першість з музикою, відбувається синтез обох компонентів, або ж витіснення одного іншим. У зв'язку з цим, композитор, який відповідає за музичну складову і звукорежисер, відповідальний за звукове оформлення фільму, як ніколи раніше шукають компроміси для ефективної спільної роботи у створенні загальної звукової картини, яка відповідала б концепції режисера. Однак, в той же час у сучасній музиці спостерігається значне спрощення музичної мови, яке, цілком ймовірно, несе тимчасовий характер, чи, можливо, призведе до жанрових і стильових новацій. Поява технології Dolby Atmos, яка була презентована в 2012 році, безумовно, підштовхне композиторів до експериментів для пошуку нових технологічних засобів музичної виразності.

### ***Висновки до Розділу 1***

У розділі 1 проаналізовано бібліографічні джерела, використані в дисертації, що присвячені кіномузиці в голлівудському кінематографі. Розглянуто іншомовні (переважно англійськомовні) дослідження у сфері кіному-

зики. Особливу увагу приділено огляду матеріалів відомих зарубіжних кінокомпозиторів (інтерв'ю, виступи, спогади), у яких зафіксовано їх думки, спостереження, зауваження, поради.

Зроблено узагальнюючий аналіз української кіномузикології, яка включає кілька векторів дослідження: вивчення розвитку і становлення кіномузики в українському кінематографі; висвітлення творчості й особистостей кінокомпозиторів; аналіз кіномузики на прикладі конкретних фільмів; дослідження проблематики теорії кіномузики та її культурологічних аспектів.

Розкрито методологічну й аналітичну базу, проблематику та напрями вивчення цього предмету. Кіномузикологія як розділ музикознавства розглядає музику до фільмів у її всеосяжному сенсі, як з історичної, так і з теоретичної позицій. З причини синкретичності кінематографу та відсутності художньої самостійності кіномузики, у зв'язку з її повним або частковим підпорядкуванням законам цього виду мистецтва, дослідження сфери музичної творчості вимагає використання методологій музикознавства та кінознавства, що сприятимуть не лише аналізу нотного матеріалу та аудіозаписів як самостійного явища, але й дослідженню кореляції музики в контексті відеоряду.

В роботі, вперше в українському кіномузикознавстві, на основі аналізу численних наукових джерел, показано розвиток американської кіномузики та тієї проблематики, яка ставала перед нею у зв'язку з такими культурними явищами, як розвиток традиційних музичних стилів й виникнення нових, а також еволюція технологій запису звуку. Кіномузика з'явилась доволі сприйнятливою до нових музичних стилів, таких, як джаз, рок, соул, поп тощо. І це поступово руйнувало монополію традиційного оркестрового звучання та виразних засобів романтичного стилю у фільмі. Процес розвитку стильової різноманітності кіномузики був результатом глобальних змін у світі, еволюції кіноіндустрії, коли відходили старі стандарти, а на їх місце приходили нові. Проведено аналіз тенденції голлівудських композиторів до

експериментів, використання дисонансів, атональності, а також поп-, джаз- та рок- елементів у музиці до фільмів.

Приділено увагу дискусії, яка виникала час від часу, насамперед серед композиторів, щодо значення кіномузики та її місці у загальній музичній культурі. Показано, що, враховуючи величезний перелік видатних творів кіномистецтва, які з'явилися до кінця другого десятиліття ХХІ століття, кіномузика очевидно стала таким самим жанром, який спирається на сюжет, як музика до опери, балету або драматичного спектаклю. Детально продуманий музичний ряд здатний підсилити, а іноді й трансформувати емоцію, що експонується в кадрі. При цьому, у високохудожньому творі кіномистецтва музика не втрачає свого початкового значення та не перетворюється на суто прикладний розважальний засіб.

Розглянуті чинники, що вплинули на формування голлівудського стилю та окреслені перспективи його розвитку, у тому числі, в зв'язку зі збільшенням популярності такого жанру як серіал, який, з позицій розгортання сюжетної драматургії та режисури майже не поступається повнометражному ігровому фільму.

Створення кіномузики упродовж всієї історії кіно нерозривно пов'язане із передовими технологіями, починаючи з винаходу запису звуку на платівку та магнітну стрічку. Цей процес впровадження новітніх технологій в практику став найбільш помітним та інтенсивним з початку 80-х років ХХ століття з появою сучасних звукових синтезаторів та спеціальних комп'ютерних технологій синтезу, запису та обробки звуку. На декількох прикладах фільмів показано, наскільки значущим для розвитку всієї світової кіномузики став саме цей період. Розглянуто також зміни та наслідки, які привнесли нові технології в організацію роботи сучасного кінокомпозитора.



## РОЗДІЛ 2

### КОМПОЗИТОРСЬКІ ТЕХНОЛОГІЇ В ГОЛЛІВУДСЬКІЙ КІНОМУЗИЦІ

#### 2.1. Дієгезис, функціональність та аудіовізуальний контрапункт.

##### *2.1.1. Дієгетична та недієгетична музика*

Перш ніж перейти безпосередньо до розгляду композиторських технологій та їх кореляції з відеорядом, необхідно визначити закономірності використання музичного супроводу і умови його присутності у фільмі як синкретичному виді мистецтва.

Присутність музики в контексті фільму пов'язана з поняттям наративності або дієгезиса. *Дієгезис* (від грец. *Διηγησις*) – стиль художнього оповідання, що змальовує внутрішній образ світу, в якому подробиці про сам світ та досвід його персонажів розкриваються через виклад історії оповідачем. Поняттям дієгезису користувалися античні філософи, Платон [45, с. 108–111] та Арістотель [1, с. 1067–1068], описуючи підхід оповідання сюжету, і протиставляючи йому «*мімезис*» – наслідування, «показ» сюжету. Ці два підходи, власне, концептуалізують функцію розповіді в кіно, хоча і не так однозначно. Одним з перших представників науки кінознавства Етьєн Сурьо вводить термін «дієгезис» в своїх розробках по кіносеміології [185, с. 231–240]. На думку Е. Сурьо, дієгетичним є уявний світ, зображений у фільмі, він охоплює «все, що стосується фільму і характеризує його в тій чи іншій мірі» [185, с. 237]. Пізніше ідеї французького кінознавця знайшли своє продовження в роботах кіномузикологів Р. Альтмена [92], К. Горбман [125, 126], Д. Бордуела [Bordwell, David: 102], М. Шьона [107], Дж. Хабберт [139, с. 109–128], які розглядають поняття дієгезису (наративності) по відношенню до музики.

*Дієгетична* або *внутрішньокадрова музика* є частиною сюжету фільму, синхронізована зі співом, танцями, або виконанням акторами гри на музич-

них інструментах в кадрі. У термінології голлівудської індустрії використовується термін «source music» (від англ. source – джерело). Таким чином дієгетичну музику чувають герої фільму, на відміну від недієгетичної, яку можуть чути тільки глядачі. Подібна музика в контексті сцени може відтворюватись з різних джерел: видимого (наприклад, радіо автомобіля, оркестр на сцені, музичний автомат); невидимого (духовий оркестр на вулиці (але глядач його не бачить) або музичний плеєр); уявного (глядач може уявити, що музика в кафе грає з програвача). Незалежно від виду дієгетичної музики, перш за все, від звукорежисера залежить наближення акустичних умов до максимально правдоподібних. Що стосується підбору дієгетичної музики в ігровому фільмі – він залежить від контексту сцени (фільму в цілому); смаків режисера (продюсера); можливостей бюджету фільму для купівлі суміжних прав на використання того чи іншого запису; або в разі неможливості такого – залучення для написання музики композитора. Незважаючи на те, що наше дослідження в більшій мірі пов'язане зі створенням недієгетичної або закадрової музики, стає необхідним описати різновиди дієгетичної музики, а також ролі композитора у виборі або створенні дієгетичної музики для конкретної сцени. Доволі часто композитор є відповідальним за вибір, в той час як продюсер зазвичай займається закупівлею авторських прав на пісню та іншу музику, присутню в фільмі. Фрагмент внутрішньокадрової музики, апріорі, не звучить повністю у кінокартині, тому музичний редактор та звукорежисер пристосовують його до візуального ряду. Дієгетична музика завжди носить відокремлений характер (на відміну від закадрової, що виконує певні функції) однак і у неї є своя роль.

Внутрішньокадрова музика може виконувати наступні функції:

*1. Виконує функції закадрової.*

Так, у фільмі «Титанік» («Titanic», реж. Дж. Кемерон, 1997) окрім недієгетичної музики, створеної Дж. Хорнером, яка супроводжує весь фільм, є дві сфери внутрішньокадрової: перша – народна танцювальна музика ірландських іммігрантів; друга – струнне тріо та

оркестр на кораблі, які є втіленням аристократизму. В одній з останніх сцен, коли корабель тоне, тріо грає християнський гімн «Nearer My God to Thee» або «Bethany» Лоуела Мейсона під час того, як пасажери залишають корабель. Таким чином, музика виконує роль закадрової, підсилюючи емоції сцени.

2. *Трансформується в закадрову в процесі розвитку фільму.*

У фільмі «Легенда про піаніста» («Legend of 1900», реж. Дж. Торнаторе, 1998) з музикою Е. Морріконе головна тема вперше з'являється у виконанні трубача Макса Туні в музичній лавці, так починається історія про піаніста Новеченто, який прожив все життя на кораблі. В ході розвитку сюжету тема починає звучати як закадрова у виконанні оркестру, іноді знову повертаючись у внутрішньокадрову, у виконанні Новеченто. Завдяки переінструментуванню та перегармонізації композитор досягає трансформації теми, яка починає виконувати роль закадрової музики, підкреслюючи ту чи іншу сценічну ситуацію.

3. *Трансформується безпосередньо під час сцени.*

Одним з найбільш яскравих прикладів трансформації дієгетичної музики в недієгетичну є фінальний епізод в Альберт Холі у фільмі «Людина, яка занадто багато знала» («The Man Who Knew Too Much», реж. А. Хічкок, 1956). Сцена починається з виконання оркестром кантати «Штормова хмара» Артура Бенджаміна в оркестровці Б. Херрмана. Однак, разом з наростанням напруги та розвитком сюжету, в момент появи головного героя – доктора Бенджаміна Маккенни музика перетворюється в закадрову. Поза межне драматургічне навантаження, що створює музичний супровід, переривається ударом в тарілки та пострілом у іноземного дипломата. Трансформація музичного супроводу в цій сцені не тільки відчувається, але також були використані певні додаткові прийоми для досягнення ще

більшого художнього ефекту, такі як вилучення звукових реплік, незважаючи на те, що герої розмовляють між собою.

4. *Використовується паралельно з закадровою.*

Такий драматургічний хід є найбільш типовим для жанрів хоррор і слешер. У фільмі жахів «Техаська різанина бензопилою» («The Texas Chain Saw Massacre», реж. Т. Хупер, 1974) герої їдуть в фургоні, в якому звучить музика по радіо та підбирають дивного хлопця на дорозі. Він починає різати собі руки ножом одного з героїв – Франкліна, потім намагається спалити фотографію і, діставши бритву ріже руку Франкліну. Вся сцена супроводжується музикою з радіо, до якої додається «саспенсна» музика, характерна для жанрів хоррор та слешер. Таким чином, досягається максимальний емоційний та драматургічний ефект сцени.

5. *Заснована на матеріалі закадрової музики.*

Доволі часто таку роль може виконувати пісня, яку виконує герой фільму. Зокрема, у фільмі «Легенди осені» («Legends of the Fall», реж. Е. Цвік, 1994) з музикою Дж. Хорнера герой Семюель Ладлоу виконує головну тему у вигляді пісні під акомпанемент фортепіано в колі своїх близьких. Епізод наповнений спокійною, трохи сентиментальною атмосферою. Він органічно вписується, як у контекст зав'язки драми, період дії (початок ХХ століття), так і в оркестровий саундтрек. Подібне рішення допомагає гомогенізувати музичний супровід всього фільму.

Таким чином дієгетична музика може не тільки служити прийомом «оживлення» сцен, а й виконувати певні художні завдання, які підпорядковані драматургії фільму.

*Недієгетичною* або *закадровою музикою* зазвичай називають кіномузику, в класичному її розумінні. Вона не є частиною сюжету; виконує емоційно-виражальну роль, розкриваючи авторське бачення режисера; опосередковано узагальнює вираження почуттів та думок героїв фільму. Таку музику

іноді називають «фоновою», однак це не зовсім так. Закадрова музика підкорюється законам драматургії не тільки сцени, а й фільму, наповнюючи їх новими сенсами, що не показані на екрані. Однак, як вказувалося раніше, у зв'язку з тенденціями ХХІ століття, пов'язаними з досягненням нового якісного рівня жанру серіалу та збільшенням кількості кінокомпозиторів з відсутністю академічної музичної освіти, роль кіномузики зводиться лише до переживання певної емоції, виключаючи, таким чином, драматургію фільму, не кажучи вже про складні контекстуальні зв'язки. Однак, подібні тенденції спостерігаються в рамках творчості певних композиторів та носять суто локальний характер, ніж глобальний.

Слід також зазначити, що у звукорежисурі класифікація звуків дещо ширша. Це пов'язано, перш за все, з більш різноманітними функціями аудіокомпонента в кінострічці, ніж музики. У статті А. Денікіна «Модель дієгетического анализа звука в екранних медиа» [16] детально розглядаються не тільки дієгетичні та недієгетичні звуки, а й екстрадієгетичні, метадієгетичні, семідієгетичні та трансдієгетичні. Така широка класифікація пов'язана з багатоплановістю звукової складової кінематографа, де звуки у фільмі поділяються на:

- оточуючі шуми («ambience»);
- синхронні шуми («foley»);
- звукові ефекти («sound design/SFX»);
- репліки та діалоги («ADR»),
- музика («Music»).

Отже, дієгезис визначає вид присутності музики в кадрі. Кіномузика може виконувати роль, як внутрішньокадрової, так і закадрової в залежності від сценічної ситуації та художнього задуму режисера. Однак, на відміну від недієгетичної музики, для дієгетичної необхідні певні умови, щоб її присутність в кадрі була логічно виправданою. Для внутрішньокадрової музики необхідною умовою є присутність певного джерела звуку в сцені: музичного

інструменту, оркестру, радіо або ж телевізора, в той час як закадрова музика не потребує такого джерела, і може використовуватись автономно.

### ***2.1.2. Функціональність закадрової музики.***

Поняття *функціональності закадрової кіномузики* пов'язане з умовами поєднання візуального та звукового ряду в ігровому фільмі. Незважаючи на те, що багато кінокомпозиторів (серед яких Б. Херрман, Г. Ціммер та інші), використовуючи досить часто інтуїтивний рівень у створенні кіномузики, висловлюються про неоднозначність функцій кіномузики. Однак все ж існують досить точні визначення і класифікації, які дають кіномузикологи. Систематизація функцій кіномузики представлена в роботах Б. Балаша [96], Й. Йоффе [20], К. Калиняк [143], З. Кракауера [26], З. Лісси [32], М. Еванса [120].

Однак, найбільш відомою у вітчизняному музикознавстві є класифікація З. Лісси. У своїй монографії «Естетика кіномузики» [32] автор виділяє наступні естетичні функції кіномузики:

- 1) Музика, що підкреслює рух;
- 2) Музична обробка реальних шумів;
- 3) Музика, що представляє зображений простір;
- 4) Музика, що представляє зображений час;
- 5) Музика як коментар у фільмі;
- 6) Музика у своїй природній ролі;
- 7) Музика як засіб вираження переживань:
  - а) Музика, яка інформує про сприйняття героя;
  - б) Музика, як засіб відображення спогадів;
  - в) Музика, яка відображає фантазії;
  - г) Музика, яка розкриває зміст снів;
  - д) Музика як засіб відображення галюцинацій;
  - е) Музика як засіб вираження почуттів героя;
  - ж) Музика, що інформує про вольові акти;

- 8) Музика – основа відчуття;
- 9) Музика в функції символу;
- 10) Музика як засіб передбачення дії;
- 11) Музика як композиційно-об'єднуючий фактор.

Слід зазначити, що ця класифікація досить детально описує функції кіномузики в жанровому ігровому фільмі, підкреслюючи емоційно-сміслові орієнтири, якими користується композитор в процесі роботи над певною сценою, та відносно яких, вибирає ту чи іншу композиторську технологію. Таким чином, композитор може створити, як необхідне емоційне наповнення сцени, так і висвітлити певний прихований сенс, вкладений режисером.

Американський кіномузиколог М. Еванс в своїй монографії «The Music of the Movies» [120] визначає наступні, дещо інші функції музики, такі як:

- 1) Відображення емоції і створення необхідної атмосфери;
- 2) Додавання власного композиторського коментаря;
- 3) Висвітлення певної події фільму під новим кутом;
- 4) Забезпечення кінематографічної безперервності;
- 5) Прискорення або заповільнення темпу фільму;
- 6) Підкреслення та доказування дії;
- 7) Опис часу та місця;
- 8) Посилення комічного елемента фільму.

Запропонована класифікація є тотожною, однак, як ми бачимо, деякі пункти, на відміну від класифікації З. Лісси більш узагальнені, наприклад, поняття «Музика як засіб вираження переживань», а деякі й зовсім відсутні. Так, в класифікації М. Еванса відсутні функції кіномузики як символу, як музичної обробки шумів та музики в своїй природній ролі.

Проблематика класифікаційних особливостей функцій кіномузики детально описані в дисертаційній роботі Н. Янковської в розділі «Функції і техніки кіномузики» [86, с. 38–77], а також в статті А. Архангородської «Музикознавчі та кінознавчі інтерпретації драматургічних функцій кіномузики: Історіографія питання» [2].

Однак, функції кіномузики можуть бути пов'язані не тільки з певною сценою кінокартини, а й з жанром фільму; режисерським баченням; музичним стилем, який може бути актуальним під час виробництва кінострічки. Так, наприклад, режисерське бачення К. Нолана в науково-фантастичних фільмах «Початок» («Inception», 2010), «Інтерстеллар» («Interstellar», 2014), історичній драмі «Дюнкерк» («Dunkirk», 2017) передбачали певну експериментальність функцій в музичних рішеннях Г. Ціммера, на відміну від епічного фільму «Гладіатор» («Gladiator», 2000) Р. Скотта або динамічних «Піратів Карибського моря: Скриня мерця» («Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest», реж. Г. Вербінські, 2006), де використовується досить традиційний підхід в написанні кіномузики. Якщо говорити про зміни, пов'язані з еволюцією стилю написання кіномузики можна привести приклад Дж. Хорнера, котрий на початку своєї кінокомпозиторської кар'єри у 80-х – 90-х роках дотримувався неокласицистського стилю («Хоробре серце» («Braveheart»), реж. М. Гібсон, 1995; «Титанік» («Titanic»), реж. Дж. Кемерон, 1997), однак в 2000-х переходить до сучасного стилю («modern style») кіномузики («Троя» («Troj»), реж. В. Петерсен, 2003 «Аватар» («Avatar»), реж. Дж. Кемерон, 2009), в яких дещо інакше вирішує драматургічні ситуації, зменшуючи роль детального музичного слідування сцені. Композитор вдається до фоновості або остинатності матеріалу, знижуючи таким чином роль тематизму, поліфонічності музичного матеріалу [95, с. 200-201].

Музика, в більшості випадків, виконує конкретні функції в фільмі. Отже, її поява в кінокартині, пов'язана не тільки з певним місцем в загальній драматургії фільму, але й з визначеними функціями, які вона покликана виконувати. Присутність музики, зазвичай, чітко регламентована режисером або ж продиктована умовами сценічної ситуації, епохою і місцем дії, героями фільму та їх відносинами, жанром фільму і підходом до створення кіномузики конкретного композитора.



### 2.1.3. Аудіовізуальний контрапункт

*Аудіовізуальний контрапункт* – прийом в кінематографі, заснований на зіставленні візуального ряду та звукової атмосфери, що дозволяє відобразити режисерське бачення сцени, розставляючи певні драматургічні акценти. Вперше поняття контрапункту в кіно вводить відомий режисер С. Ейзенштейн в статті «Будущее звуковой фильмы» [74], де на думку автора «тільки контрапунктичне використання звуку по відношенню до зорового монтажному шматку дає нові можливості монтажного розвитку та вдосконалення. Перші дослідні роботи зі звуком повинні бути спрямовані в бік його різкого неспівпадання із зоровими образами. І тільки такий «штурм» надає потрібне відчуття, яке призведе згодом до створення нового оркестрового контрапункту зорових та звукових образів» [74]. Пізніше цей термін отримав свій розвиток в роботах Дж. Вітні «Digital Harmony: On the Complementarity of Music and Visual Art» [195], Б. Галеева «Fire of Prometheus: Music-Kinetic Art Experiments in the USSR» [123], І. Совінської «Fantom kontrapunktu w dziejach myśli filmowej» [186], М. Шьона «Audio-Vision: Sound on Screen» [107]. Однак, у своїй роботі М. Шьон зазначає, що поява цього терміну пов'язана з уявленнями про німе кіно та його естетику, як про поєднання двох носіїв – музики та відеоплівки. На думку автора, аудіальна природа музики та візуальна природа фільму знаходяться в різних сенсорних площинах, щоб було можливо говорити про таку контрапунктичну взаємодію. М. Шьон говорить про часове сприйняття фільму як про горизонталь: «Якщо й є певний сенс в аналогії, то аудіовізуальний контрапункт має на увазі «слуховий голос», який сприймається горизонтально в тандемі зі візуальним рядом, голос, якого володіє власною формальною індивідуальністю» [107, с. 36].

Подібний підхід імплементує кінокомпозитор Л. Шифрін, використовуючи в якості аналогії паралель двухголосся в поліфонічному контрапункті в музиці для характеристики аудіовізуального контрапункту. На його думку, події на екрані можна порівняти з тенором в поліфонічній музиці, в той час як музичний супровід еквівалентний басу [180, с. 4]. Щодо цього можна ви-

ділити два види взаємодії в аудіовізуальному контрапункті: перший – паралельний, другий – зворотній.

*Паралельний аудіовізуальний контрапункт* передбачає музику, яка змальовує події, що відбуваються на екрані. Найбільш показово подібний прийом обігрується в мультфільмах. Наприклад, в серії мультфільмів «Том і Джеррі» («Tom and Jerry», різні режисери, 1940–1967), коли хтось із героїв біжить вгору – його рух супроводжується пасажем вгору, а коли падає – пасажем або *glissando* у струнних вниз. В кінематографічних жанрах такий прийом знайшов своє застосування в музиці для комедійних фільмів, наприклад, в серії фільмів «Сам удома» («Home Alone», різні режисери, 1990, 1992, 1997, 2002, 2012), однак для того, щоб створити певний художній ефект композитор може використовувати паралельну дію аудіовізуального контрапункту в інших кіножанрах. Л. Шифрін наводить приклад дії паралельного аудіовізуального контрапункту в трилері «Зваблення» («The Seduction», реж. Д. Шмоеллер, 1982), в сцені де злочинець є одержимим головною героїнею [180, с. 4–5]. Слід також зазначити, що такий прийом є більш наочним для режисера, на відміну від зворотнього аудіовізуального контрапункту.

*Зворотній аудіовізуальний контрапункт* заснований на зіставленні кадру та музики, кардинально протилежної йому в емоційному наповненні. Подібний контраст відеоряду та музичного супроводу є досить ефектним в сценах, в яких можуть бути зображені певні жорстокі події, в той час, як звучить розважальна та життєствердна музика. Наприклад, у фільмі «Механічний апельсин» («A Clockwork Orange», реж. С. Кубрик, 1971), режисер використовує легку вальсову музику увертюри з опери «Сорока-зłodійка» Дж. Россіні для драматизації сцен насилля молодиків в експозиційній частині фільму. Таким чином, завдяки контрасту відеоряду та музики режисер формує ставлення глядача до головного героя та подій.

Іноді ці два прийоми можна поєднувати: «Я вважаю за краще рівновіддалений підхід, в якому музика знаходить спільний знаменник. Я намагаюсь створити необхідну атмосферу, щоб поглибити розвиток історії на екрані,

знайти шлях природного розвитку музичного супроводу. Це може бути варіант паралельного руху, але досить витонченого» [180, с. 7].

У вітчизняній режисерській практиці кіномузика має більш широку класифікацію прийомів. Український кінокомпозитор І. Стецюк наводить такі різновиди музики в кіно:

- *синхрон (ілюстрація)*, коли музика повністю ілюструє події в кадрі;
- *паралелізм* – є наближеним до синхрону, однак тут музика як би слідує за подіями і кадром;
- *асинхрон* використовується для створення або доповнення атмосфери в кадрі;
- *«режисерський перпендикуляр»* (термін Б. Покровського). В цьому випадку музика втілює в собі повний контраст того, що відбувається на екрані.

Слід зазначити, що така класифікація більш детально розкриває дію музики в різних жанрах ігрового кіно, диференціюючи її щодо драматургічної ситуації, хоча й є тотожною аудіовізуальному контрапункту.

Таким чином, від аудіовізуального контрапункту в повній мірі залежить характер впливу музики на глядача, а відповідно і сила цього впливу. Однак, вибір того чи іншого прийому для музичного супроводу робить не тільки композитор одноосібно, а й режисер, який бачить фільм як цілісне явище, та певні сцени як невід’ємні частини цього цілого. Деякі режисери «підказують» композитору емоційне наповнення саундтрека, інші віддають перевагу індивідуальному підходу композитора до сцени, що доволі часто призводить до вельми несподіваних та свіжих рішень.

## 2.2. Композиторські технології та їх зв’язок з відеорядом

Як відомо, будь-який музичний твір створюється з використанням певних технік, якими оперує композитор в процесі роботи над матеріалом. При всій універсальності музичних засобів, в проекції композитора вони в більшій чи меншій мірі знаходять свою стилістичну індивідуальність. Якщо до ХХ століття під композиторськими техніками розумілись загальні компози-

ційні аспекти (закони поліфонії, гармонії, форми), то в ХХ столітті, зокрема, в роботах Ц. Когоутека «Техника композиции в музыке ХХ века» [25] и «Теория современной композиции» [59] під редакцією В. Ценової додекафонічна, алеаторична, репетитивна та інші техніки стали розглядатися як визначальна ланка музичної мови, так і стилю композиторів ХХ століття. У своїй статті «Композиторская техника как знак: между порядком и хаосом» К. Зенкін [19] диференціює поняття «техніки» та «технології», вкладаючи в поняття «технології» в рамках композиторської творчості «матеріал» (загальний та неіндивідуалізований), в який входять тони, інтервали, акорди, тембри, метри, серії, ряди, а також «елементарні техніки» – письмо, граматику, види тональної, модальної, додекафонної техніки [19]. Незважаючи на те, що, на перший погляд, поняття «композиторських технологій» в контексті нашого дослідження є, певною мірою, наближеним до музикознавчого, однак, через синкретичність самого виду мистецтва кінематографа, воно набуває істотно іншого універсально-синтетичного значення.

Отже, на нашу думку, необхідно визначити параметри, що характеризують композиторські технології в кіномузикології. *Композиторські технології* (грец. τέχνη – мистецтво, майстерність; λόγος – знання, сенс) – методи роботи композитора над музичним матеріалом в межах кінофільму, в якому музика, в поєднанні з відеорядом, створює відповідне змістовне та емоційне наповнення кінотвору і, відповідно драматургії, корелює з відображеними на екрані подіями. Необхідно також зазначити, що сьогодні традиційні методи створення кіномузики (аранжування, редагування тощо) щільно пов'язані з використанням комп'ютерних технологій, синтезом та звукозаписом.

У нашому дослідженні ми обрали шлях вивчення композиторських технологій в контексті жанру, щоб виявити певні закономірності, пов'язані з вибором композитором тих чи інших засобів для досягнення необхідного емоційно-художнього ефекту як в кадрі, так і в картині в цілому.

Як відомо, у голлівудському кінематографі існує чіткий поділ фільмів за жанрами; їх можна знайти на відомому професійному веб-ресурсі кіноін-

дустрії Internet Movie Database (IMDb)<sup>1</sup>. Суттєвим також є те, що кожен жанр поділяється на субжанри.

Однак, через таку досить широку класифікацію неможливо розглянути основні композиторські технології в контексті кожного жанру фільму, через комплексну особливість явища кінематографа. Так, наприклад, любовні сцени можуть міститися як в детективі, так і в епічному фільмі. А в кінострічці жанру «вестерн» можуть бути використані техніки, характерні для бойовиків, або історичних фільмів. Тому ефективним, на нашу думку, є вивчення композиторських технологій в найбільш специфічних жанрах фільмів американського кінематографа, враховуючи емоційний контекст сцени фільму, і таким чином розглядати універсальність певних музичних рішень в рамках ігрового кіно.

### ***2.2.1. В фільмах suspense***

Одним з найбільш показових прийомів у композиторській практиці Голлівуду є створення музики до сцен так званого «тривожного очікування», або «саспенсу». «Cambridge Dictionary» дає таке визначення цього слова як «почуття тривоги або нервозності, яке виникає, коли ви чекаєте на щось, що має статись, але не впевнені в тому, що це буде» [118].

У фільмі, саспенс (англ.: *suspense*) – певний психологічний стан, стан активного тривожного очікування якоїсь події, яка, в залежності від перебігу сюжетної лінії, має відбутися найближчим часом. В кіно це втілюється, перш за все, за допомогою мистецтва монтажу, коли на екрані змінюються ракурси, і глядачі мають змогу побачити ситуацію з різних точок зору та зазвичай переживати змішані почуття. При цьому в музиці спонтанних змін, як прави-

---

<sup>1</sup> Internet Movie Database – найбільша в світі база даних та веб-сайт про кінематограф. У базі зібрана інформація про більш ніж 4 млн. кінофільмів, телесеріалів і окремих їх серій, а також про 7,5 млн. персоналій, пов'язаних з кіно, – акторів, режисерів, сценаристів, композиторів та ін. Web.: <http://www.imdb.com/>

ло, не відбувається. Музика в сценах такого роду виступає певною об'єднуючою ланкою драматургії кінокартини.

Перед тим як перейти до розгляду класифікації голлівудського композитора Л. Шифріна, звернемося до «класика саспенсу» – А. Хічкока, який дає чітке розуміння цього жанру. В своїй бесіді з відомим французьким режисером Ф. Трюффо режисер ділиться своїм розумінням жанру «тривожного очікування»: «У класичній формі саспенсу необхідно, щоб глядач усвідомив усі факти. В іншому випадку тривожне очікування буде відсутнім <...> Розглянемо ситуацію “тривожного очікування”. Бомба знаходиться під столом, і глядач це знає, ймовірно, тому що він бачив анархіста, який встановив її. Публіка усвідомлює, що бомба вибухне о першій годині, а в декорації присутній годинник. Глядачі можуть побачити, що зараз чверть на першу. У цих умовах звичайна бесіда стає захоплюючою, оскільки публіка бере участь у сцені. Аудиторія, – як вважає А. Хічкок, – прагне попередити героїв на екрані: “Ви не повинні говорити про такі тривіальні справи. Там бомба під вами, і мова йде про вибух!” <...> Висновок полягає в тому, що, коли це можливо, публіка повинна бути обізнана». Таким режисерським прийомом, на думку визнаного кіномайстра гострих психологічних ситуацій, може створюватися саспенс на екрані.

В статті «The Anatomy of Aural Suspense in Rope and Vertigo» [108] музикознавець Кевін Кліфтон виводить поняття «акустичного саспенсу», детально аналізуючи два абсолютно різних підходи (з нотними ілюстраціями) в музичному рішенні жанру трилера, а також намагається встановити зв'язок між ними та драматургією фільму. У першому випадку, А. Хічкок використав для початкових титрів фортепіанну п'єсу Франсіса Пуленка з циклу «Вічний рух», оркестровану Девідом Баттольфом (в фортепіанному варіанті вона звучить у виконанні вбивці-піаніста – Філіпа Моргана). В іншому ж, головна тема була написана Б. Херрманом. На думку автора, характер музики (як і головні герої фільму) є амбівалентним в обох випадках, і драматичні моменти розкриваються за допомогою «акустичного саспенсу», в якому музика актив-

но прагне до завершення – отже, працює на протизагуг психологічної одержимості, і одночасно чинить опір цьому завершенню, створюючи драматичне очікування на чисто звуковому рівні [108, с. 38].

Доволі цікавою, на наш погляд, виявляється музика Б. Херрмана до фільму А. Хічкока «Психо» («Psycho», реж. А. Хічкок, 1960). Для цієї кінострічки композитор використав лише струнні інструменти. Едвард Джонсон у своїй книзі «Бернард Херрман – голлівудський музичний драматург» влучно описав стилістику партитури: «У першій половині фільму з дівчиною, яка сховалася з сорока тисячами доларів нічого особливого не трапляється, однак жорстка, напружена музика Херрмана, що нагадує Бартока і Стравінського, достатня для того, щоб прикувати глядачів до своїх місць, наповнити їх жахливим очікуванням терору, який відбудеться незабаром» [142]. Музика з відомих сцени, де жінку вбивають ножом у душі, є, мабуть, найбільш упізнаваним і найпоширенішим звукообразальним прикладом.

## Приклад 2.1.

### Бернард Херрман. «Психо», «Ніж»

Molto Forzando e Feroce

Vivo

:03 :06 :09 :12

The musical score is for the 'The Knife' scene from the film 'Psycho'. It is written for a string ensemble (Violins I & II, Violas, Cellos, Basses) and is marked 'Molto Forzando e Feroce' and 'Vivo'. The score features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, starting at 0:03 and ending at 0:12. The score includes dynamic markings like 'sf' and 'ff', and a 'senza sordis' instruction. A dashed line labeled 'Sordis' spans from 0:03 to 0:09.

Фрагмент під назвою «Ніж» за тривалістю невеликий, всього 34 такти. Композитор використав струнні *divisi* у граничному їх діапазоні з динамікою *sff*. Слід також зазначити, що кожна група грає тільки смичком вниз, що забезпечує достатню жорсткість та експресивність музичної тканини. Фрагмент починається з унісону *ostinato* найвищої ноти *es* у перших скрипок, до яких у другому такті підключаються другі скрипки великою септимою нижче. Далі альти малою секундою та октавою нижче других скрипок. Віолончелі вступають у четвертому такті з нотою *f* другої октави, а друга група віолончелей у п'ятому такті великою септимою нижче. Імітаційне підключення контрабасів у шостому-сьомому тактах додає нагнітання звукової маси. Подібні секундово-септимові співзвуччя створюють позамежну напруженість музиці і, як наслідок, відеоряду в цілому.

Далі Б. Херрман динамізує фактуру: струнні починають грати *glissando ostinato*, супроводжуючи багаторазові удари ножа, який встромляється в тіло жінки. Це апелює до пронизливого крику птаха в небезпеці, який асоціюються з убивцею, Норманом Бейтсом.

Пізніше, у 1975 році, композитор Дж. Вільямс використав дещо подібний прийом з секундовими інтонаціями у фільмі «Щелепи» («Jaws», реж. С. Спілберг, 1975).



## Дж. Вільямс. «Щелепи», головна тема

Menacing (♩=54)  
+ Contra Bassoon -8vb

2 Bassoons

Bass Drum

Harp

Piano

Strings

Cellos  
+ Contrabasses

*ppp*

*pp*

*Solo: low gliss. ad lib. slowly*

*pp*

*both hands very low*

*pp*

*pp*

Сам композитор у відео-інтерв'ю зауважує, що «краса кінематографу полягає у єдності візуального та ситуативного. Акула (у «Щелепах») чи сцена з ножом у «Психо» А. Хічкока поєднуються з музикою. Ця комбінація звуку та зображення формує спогад»<sup>1</sup>.

Л. Шифрін, як відомо, є не тільки провідним кінокомпозитором-практиком, але й відомим теоретиком-педагогом, досить детально підійшов саме до явища саспенсу, вважаючи такого роду сцени одними з визначальних для музичної драматургії ігрового фільму. Композитор поділяє сцени тривожного очікування, за їх мірою напруженості, на три різновиди: легка (англ.: «light suspense»), нейтральна (англ.: «neutral suspense») та переростання в *tutti* всього оркестру (англ.: «buildup to grand tuttis»)².

*Легкий «саспенс»* може складатися з певної кульмінації та поступового згасання. Іншим способом реалізації такого виду музики є різке закінчення

<sup>1</sup> Відео-інтерв'ю з Джоном Вільямсом «John Williams talks about “Jaws”». Режим доступу: <https://youtu.be/BQKLJ2MuHvY>

<sup>2</sup> Класифікація наведена в практичному посібнику Л. Шифріна: Schifrin, L., & Feist, J. (2011). *Music composition for film and television*. Boston, MA: Berklee Press.

епізоду на динамічному піку. Одним з прикладів тембрового рішення, який наводить Шифрін, є електричне піаніно з м'яким тембром та «проростаючим» людським голосом.

Основними для створення атмосфери очікування, на думку Л. Шифріна, можуть стати інтонації на витриманих довгих нотах, що складаються з малої секунди або легкої трелі на цьому ж інтервалі. Подібні підходи ми можемо знайти в сценах саспенсу у фільмах «Хижак» («Les félins», реж. Р. Клеман, 1964), «Булліт» («Bullitt», реж. П. Йетс, 1966), «Любов та кулі» («Love And Bullets», реж. С. Розенберг, 1979) з музикою композитора.

Очікування, перш за все, асоціюється з плином часу. Тому, композитор пропонує в сценах очікування звернутися до метафори годинника. В музиці це може бути втілене за допомогою певної рівномірної пульсації.

Розглянемо приклад з фільму «Цинциннаті Кід» («The Cincinnati Kid» реж. Н. Джуїсон, 1965). В епізоді «A Deuce to the Man» Л. Шифрін створює ефект годинника, використовуючи трикутник, ксилофон, дзвіночки та арфу. Тема проходить у англійського ріжка, який доповнюють секундові підголоски двох труб. Сцена описує напружену гру в покер між професійними гравцями. Вся історія (якщо не враховувати другорядну лінію кохання) пов'язана з азартною грою, протистояння в якій переростають в конфлікт головного героя та його супротивника.

## Приклад 2.3.

## Лало Шифрін. «Цинциннаті Кід», «A Deuce to the Man»

$\text{♩} = 60$

Alto Flute  
English Horn  
Bass Clarinet in Bb  
Bassoon  
2 Trumpets in Bb  
Triangle  
Glockenspiel  
Xylophone  
Harp  
Violins I  
Violins II  
Violas  
Violoncellos  
Double Basses

Фактура для нейтрального очікування зазвичай вельми прозора. Це, наприклад, може бути *ostinato* у арфи на тлі витриманої октави у струнних:

## Приклад 2.4.

## Лало Шифрін. Музыка тривожного очікування

Harp  
Violins I  
Violins II

*mp*  
*mf*  
*p*

sul tasto, senza vibrato

Одне з подібних технічних рішень ми можемо знайти, наприклад, у фільмі «Зоряний шлях 2: Гнів Хана» («Star Trek: The Wrath of Khan», реж. Н. Мейер, 1982)<sup>1</sup> з музикою Дж. Хорнера. В сцені відбувається діалог між Ханом (генно-трансформованою надлюдиною) та астронавтами:

### Приклад 2.5.

#### Джеймс Хорнер. «Зоряний шлях 2: Гнів Хана»

The musical score is for a 4/4 time signature with a tempo of quarter note = 60. It features the following parts and markings:

- 2 Flutes:** Marked *mp* with *a2* (second octave) and a slur over the first two notes.
- 2 Trumpets in Bb:** Marked *pp* and *mp* with a slur and a triplet of eighth notes.
- Violins I & II:** Marked *pp* with *sul pont.* (sul ponticello) and a slur.
- Violas:** Marked *pp* with a slur.
- Violoncellos & Contrabasses:** Marked *p* with *pizz* (pizzicato) and a slur.

В цьому прикладі *ostinato* доручене віолончелям та контрабасам *pizzicato*, а також басовій маримбі на тлі флажолету у засурдинених скрипок *sul ponticello*. Композитор майстерно балансує між ступенями напруженості за допомогою інших виразних засобів. З 9-го по 11-й такти звучить мотив у двох труб на фоні *frullato* двох флейт. Подібний мотив проходить у 13–16 тактах. У 16-му такті долучаються скрипки *divisi*, які грають акорд *f-g-a-des* у вигляді трелі. Наприкінці 17-го такту трелі переходять у *glissando*, і темброва палітра збагачується арфою, там-тамом, тарілками, низькими дерев'яними та фортепіано. Все це створює атмосферу певної невизначеності.

Як зазначає Л. Шифрін: «Молоді композитори часто зловживають силою дії музики на слухача. У драмах про судові засідання використання зло-

<sup>1</sup> Другий повнометражний науково-фантастичний фільм, дія якого відбувається у всесвіті Star Trek.

вісних звучань струнних і бас-кларнета під час діалогів обвинуваченого, свідків і адвоката може бути невиправдано перебільшене. Найкращим і простим рішенням для такого роду ситуацій буде використання нейтрального очікування. Мета такого підходу – виключити “звинувачення” кого-небудь з героїв у суді й чекати остаточного вердикту» [180, с. 91].

*Техніка поступового наростання* часто використовується композиторами Голлівуду при створенні атмосфери очікування та переходу її до власне кульмінації саспенсу: від початку і до моменту, коли весь оркестр на *fortissimo* «переливається» колористичним калейдоскопом мелодій, різноманітних *ostinato* та орнаментальних ліній. Однак, слід зазначити, що в разі, коли музична фактура стає більш насиченою, цілком можлива трансформація емоційного стану глядача від очікування до стресової напруги, як, наприклад, у фільмах жахів. Різноманітні перетворення і нашарування певним чином динамізують музичну тканину та служать органічною підготовкою для багатьох оркестрових кульмінацій. Цей вид розвитку може бути ефективно використаний у драматургічному розгортанні аудіовізуального контрапункту. Подібний підхід, наприклад, використав Л. Шифрін в музиці до фільму «Мерзений тип» («Abominable», реж. Р. Шифрін, 2006) у «Сцені в горах» (див. Додаток А).

Музикою в сцені є фрагмент наскрізного симфонічного розгортання, який супроводжує драматичну ситуацію в кадрі: герої намагаються втекти від мерзеного монстра, який переслідує їх у горах. Партитура переповнена *ostinato* та фігураціями у виконанні струнних та дерев'яних духових інструментів. Тема проходить у 4-х валторн, яких доповнюють труби та англійський ріжок. В кульмінаціях звучить *tutti* оркестру, яке створює позамежну напругу у глядача.

Цікавим є й зворотний підхід, коли «картинка» створюється під музику. Майстер анімації У. Дісней створив багато шедеврів у галузі мультиплікації. Нерідко він звертався до творів класичної музичної літератури та створював анімовані історії, відштовхуючись власне від музики. Одним з показо-

вих прикладів такого роду є симфонічна поема «Учень чародія» Поля Дюка, яка використана в мультфільмі «Фантазія» («Fantasia», 1940). Л. Шифрін пропонує ретельно вивчити партитуру цього твору. Музика починається з атмосфери легкого очікування та розгортається в яскраву композицію для великого симфонічного оркестру з надзвичайно витонченим за своєю колористичністю інструментуванням.

Отже, в процесі аналізу ми спробували визначити основні композиторські прийоми, які використовуються в голлівудському кінематографі для створення атмосфери «саспенс» у фільмі: від легкої та нейтральної до поза межної у вигляді переростання прозорого музичного матеріалу у *tutti* всього оркестру. Хоча «саспенс» відображає різний ступінь напруженості, в будь-якому випадку його можна визначити як певний стан предикту, який в подальшому може трансформуватись у різні психологічні стани.

Проаналізувавши «кіномузичні» партитури різних композиторів, можна погодитися з тим, що темброва складова музики також відіграє визначальну роль у створенні необхідної атмосфери в кадрі. Так, наприклад, остинатні фігури у арфи на тлі струнних створюють ефект плинності дії, у той час, як малі секунди у дерев'яних та мідних духових додають напруження і тривоги.

Мистецтво написання музики тривожного очікування охоплює майже всі жанри кінематографії, навіть комедійний жанр. У сценах такого роду ми можемо розглянути ситуацію з різних точок зору й відчуті емоції героїв фільму саме завдяки музиці, адже роль діалогів тут, як правило, мінімальна.

На нашу думку, головне завдання композитора полягає у максимально точному слідуванні психологічному настрою фільму. В процесі роботи над різними епізодами найбільш важливим для кінокомпозитора є розвиток індивідуального підходу в художньому рішенні. Збереження балансу між смаками аудиторії і жанровою специфікою епізоду вимагають від автора власного бачення в розкритті ідеї кінострічки.

### 2.2.2. В фільмах action

Жанр «екшн» є одним з найбільш популярних жанрів кінематографа в ХХІ столітті, завдяки своїй видовищності та наявності значної кількості спецефектів, які інколи можуть компенсувати певну тривіальність сюжету. Музика в таких фільмах, зазвичай, є такою ж масштабною та видовищною.

Словник «Cambridge Dictionary» дає таке визначення жанру фільму «екшн»: «<...> це фільм, в якому є дії, які викликають захоплення» [118]; словник «Oxford Dictionary»: «<...> художній фільм з подіями, які швидко розгортаються» [119]; Веб-ресурс «Wikipedia»: «Екшн (з англ. action movie – дослівно: «фільм дії»; розмовно – «екшн»; інша поширена назва жанру – «бойовик») – поєднує в собі драматичний жанр фільму разом з нестримними діями: бійками, автомобільними переслідуваннями, вибухами, стріляниною і таке інше. Жанр, в основному, показує самотійні намагання героя відновити справедливість» [88]. Він включає в себе такі субжанри як комедійний, кримінальний екшн і трилер.

Цей жанр почав формуватися ще в 20-ті – 30-ті роки ХХ століття. Однак, знаковим став вихід славнозвісної серії фільмів про Джеймса Бонда з музикою Джона Барі. Музику до перших фільмів «екшн» 70-х років «Булліт» («Bullitt», реж. П. Йетс, 1966), «Вихід Дракона» («Enter the Dragon» реж. Р. Клаус, 1973), Брудний Гарі («Dirty Harry», реж. Д. Сігел, 1971) писав саме Л. Шифрін. Перший значний поштовх у розвитку жанру дав Дж. Вільямс з музикою до фільмів «Зоряні війни» («Star Wars», реж. Дж. Лукас, 1977) та «Близькі контакти третього ступеня» («Close Encounters of the Third Kind», реж. С. Спілберг, 1977), зняті наприкінці 70-х років. Зараз цей жанр є одним з найпопулярніших. У фільмах «екшн» найчастіше використовуються останні досягнення в усіх галузях кіновиробництва, тому витрати на виробництво таких фільмів дуже високі.

Як зазначалося раніше, кожен жанр у голлівудському кінематографі поділяється на субжанри. Так, у жанрі фільму дії є такі субжанри: пригодницький, комедійний, шпигунський, про супергероїв, фільм-жахів, про напар-

ників-поліцейських («buddy cop»), фільм-катастрофа, фільм з бойовими мистецтвами, екшн-трилер, науково-фантастичний [88].

Якщо глядач йде на перегляд фільму в стилі «вестерн» або «екшн», він заздалегідь, до початку перегляду, звичайно, припускає побачити відповідну атрибутику: напружене переслідування, «дружню руку допомоги» у відповідальний момент та вибухи, що затьмарюють небо. Щоб виправдати ці очікування, музика повинна розвиватися так, щоб у публіки виникало відчуття повноти розгортання драми.

Цілком очевидно, що різним жанрам властива відповідна музика. Л. Шифрін виокремлює наступні напрями: музика дії, музика тривожного очікування, а також етнічна музика та музика певної епохи. В спеціальні жанри він виділяє музику до фільму жахів, любовну драму та комедію [180].

У характерному прикладі Л. Шифріна «Монах» з класичного фільму так званої «посткласичної епохи» Голлівудського кінематографа «Вихід Дракона» («Enter the Dragon» реж. Р. Клаус, 1973) можемо спостерігати досить цікаве використання музичних засобів у трилері. Це, по суті, один з перших екшн-фільмів з бойовими мистецтвами. Сюжет фільму розгортається на острові, перетвореному у фортецю ватажком найманців, який відкрив школу бойових мистецтв, де маскується контрабандний бізнес. Надзвичайно важливою є робота композитора в контексті розвитку музичної драми і вибудовуванні кульмінацій.

## Приклад 2.6.

### Лало Шифрін. «Вихід Дракона», «Монах»

The musical score is for the film 'Enter the Dragon' (1973) by Lalo Schifrin. It is in 9/8 time and features several instruments: Piano+Tr-ni, Timpani 1, Timpani 2, Bongos/Congas, and Drums/Temple Blocks. The Piano+Tr-ni part includes 3 Tr-ni, Corni 2-4, C-b pizz., Bs. Tr-ne, P-no(svb), and Bs. Cl. The score shows dynamic markings like *sfz*, *ff*, and *sfz*, and performance instructions like *agitato, ad lib.* and *sim.*



Оскільки події фільму розгортаються в Китаї, композитор використовує щільні співзвуччя у вигляді пентатонічних кластерів. Чотири тромбони, фортепіано та литаври грають складні синкоповані ритмічні малюнки. Кластери з трьох тромбонів побудовані на основі китайського пентатонічного ладу Йу. Басовий тромбон дублює лінію баса. Дві литаври, бонги, конго, темп-блоки та ударна установка грають *agitato ad libitum*. Все це створює досить динамічну атмосферу, яка підтримує напруження кадру. Віртуозні імпровізації перкусії звучать у такому контексті дуже органічно. В одному зі своїх інтерв'ю Л. Шифрін зазначає, що часом дуже ризиковано доручати музикантам імпровізаційні фрагменти, однак у Голлівуді виконавці на перкусії вільно читають «з листа» такого типу матеріал і є хорошими імпровізаторами. Відзначимо, що у практиці запису музики до американського кіно побутує такий технологічний процес: перше виконання фрагменту – це читка з листа, потім можливі коректури; і друге виконання – власне запис.

В процесі еволюції в кіноіндустрії додалися нові фарби до музичної палітри фільму-дії: використання великої ударної групи інструментів, електричних та акустичних гітар, а також електроніки. Існують певні драматичні елементи жанру фільму «екшн», які є необхідною складовою, такі, наприклад, як строгий пульсуючий ритм. Непередбачувані ритми можуть також надати музиці почуття збудженості та схвильованості. У музиці до фільму «екшн» дуже показовим є застосування ритмічної поліфонії в музичній фактурі.

Одним з таких способів є використання рядів Фібоначчі. Як відомо, ряд Фібоначчі виглядає як послідовність чисел, де кожен член якої є сумою двох попередніх. Порядок послідовності при цьому такий: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21... Ця послідовність в музичному мистецтві вже традиційно використовується, у тому числі, багатьма сучасними композиторами в різних стилях і жанрах.

Числа в ряді Фібоначчі мають органічний зв'язок між собою, але вони не так передбачувані, як звичайні ритмічні формули. Використовуючи послідовності в музичному контексті, можна домогтися почуття непередбачувано-

сті за рахунок постійного додавання в ритмічних побудовах. Одним із найбільш яскравих прикладів такого використання рядів Фібоначчі можемо знайти в акордовій партії «Танців щеголи» з балету «Весна священна» І. Стравінського.

Л. Шифрін пропонує наступний варіант використання ряду Фібоначчі в кінокомпозиторській практиці: «Під час “сцени дії” (переслідування, бійка і т. ін.), у нас може бути акомпанемент, який виконують ударні та струнна група шістнадцятими. Драматична мелодія, яка складається з дисонантних інтервалів, можливо, буде вгорі. Щоб більше драматизувати матеріал, ми можемо додати синкопи у тромбонів, низьких струнних і клавішних, які будуть рухатися по ряду Фібоначчі вісімками» [180; с. 37–38].

Відтак, ритми конструюються шляхом заміни тріолей (або долей) паузами. Ряд Фібоначчі передбачає, що перша група тріолей буде відділена четвертою паузою. Другий елемент ряду складається з двох груп тріолей. Далі наступна четверта пауза відокремлює три групи тріолей, які продовжують ряд. Композитор також пропонує експериментувати з використанням контрапункту з двох рядів Фібоначчі: одного, який складається з нот, а іншого – з пауз.

Л. Шифрін зазначає, що в епізодах з переслідуванням буде краще використовувати рифові ритми на триваючих кластерах. Цей прийом дозволяє синхронізувати ритмічні блоки з «картинкою». Характерним прийомом у кіномузиці є створення ритмів, які ґрунтуються на зменшенні або збільшенні тривалостей. Це надає музичній тканині динамізму та енергійності. Атмосферу «енергійності вищого розряду», хаосу, ентропії також можна створити, зіставивши різні ритмічні, асиметричні лінії ударних інструментів.

Однією з останніх тенденцій та характерною рисою музики «екшн» стало конструювання мелодичних ліній на основі мінорних або мажорних тризвуків. Використання тональної музики зазвичай домінує в музиці такого типу, хоча є й виключення. Зі збільшенням кількості нот в акорді збільшується його щільність, а також щільність фактури. Рівень щільності відображає

різний ступінь напруженості. Цю закономірність можна спостерігати в побудові кульмінацій.

Зі збільшенням напруження може підвищуватися звуковисотність всієї мелодичної лінії. Події, що відбуваються на екрані, в більшості випадків, диктують музичну природу мелодичних інтервалів. «Коли “хороші хлопці” перемагають, інтервали стають більш консонантними, але без втрати драматичного характеру в контексті відеоряду» [180; с. 41]. Подібний підхід композитор використав в музиці до багаросерійного фільму «Місія неможлива» («Mission: Impossible», реж. Б. Гелер, 1966), де перші чотири такту мелодії низхідні. Однак, в наступних чотирьох тактах остання нота кожного мотиву транспонована на октаву вгору, що додає музиці відтінків героїчності.

Розуміння Л. Шифріном особливостей викладу матеріалу значною мірою збігається з думкою іншого легендарного американського композитора Дж. Н. Говарда. Останній звертає увагу композиторів на суттєву роль оркестровки для великого складу оркестру: «Ви повинні усвідомлювати, що у великих побудовах музики “екшн” багато деталей нівелюються – ви ризикуєте почути тільки край музичної тканини (тобто тільки високі та низькі частоти). Спробуйте акуратно оркеструвати цей матеріал, щоб більшість мідних духових інструментів, труби або високі дерев’яні виконували тематичний матеріал. Особливо зверніть увагу на детальність опрацювання ударної групи. Я дуже часто намагаюся використовувати перкусію в низькому діапазоні, таким чином, вона більше відчувається, ніж чується. Це свого роду пульсація, яку ти відчуваєш у себе в грудях» [146; с. 179].

Для підтвердження цих слів розглянемо доволі яскравий фрагмент «Переслідування на сходах» з фільму «Втікач» («The Fugitive», реж. Е. Девіс, 1993) з Гаррісоном Фордом у головній ролі.

## Джеймс Ньютон Говард. «Втікач», «Переслідування на сходах»

Композитор створив однотактове ритмічне *ostinato*, яке пронизує весь фрагмент і відображає віртуозну техніку оркестровки та композиції для фільмів жанру «екшн». Сцена починається після того, як головний герой Кімбл закінчує свій візит до в'язниці. Переслідування починається з того, що Кімбл бачить Сема на сходах і починає тікати. В музиці переважає низький та середній регістр. Остинатна фігура проходить у фортепіано та віолончелей, яку підтримують фаготи, 2 бас-тромбони, арфа і туби. В основі *ostinato* звучить хід *e, f, gis*. Акцент та *glissando* двох бас-тромбонів на сильну долю підтримується контрабасами *pizzicato*, литаврами та великим барабаном. З 43-го такту звучить тема у восьми валторн, яких дублюють альти. Тромбони та туби грають акорд *c, es, h, d*. Підхід до кульмінації починається, коли в кадрі з'являється вихід з будівлі та Кімбл прямує до нього. В цей момент у музиці з'являються скрипки, які грають пасажі вниз по до-мінорній гамі. У де-

рев'яних духових звучить кластер, побудований на цій же гамі. Оркестрова тканина тут дуже напружена, в кульмінації додаються труби, *glissando* тромبونів і тремоло тарілок. Напруження спадає, коли Кімбл звільняє свою ногу з автоматичних дверей і тікає. Таким чином, можна прослідкувати тісний контакт між музикою та драматичною ситуацією на екрані, що пов'язаний з ретельним плануванням композиції до кожної окремої сцени.

Таким чином, партитури до фільмів «Вихід Дракона» та «Втікач» композиторів Л. Шифріна та Дж. Н. Говарда, свідчать про те, що для створення необхідної атмосфери в кадрі визначальну роль відіграє темброва складова музики. Але є й інші характерні засоби та прийоми жанру «музики дії» – це ритмічна поліфонія, рифові ритми, *ostinato*; переважання ладотональної сфери. Мелодична лінія найчастіше доручається мідним духовим інструментам, і важливою є роль ударної групи у музиці такого типу. Події фільму іноді можуть розгортатись у декількох країнах, часто екзотичних (як, наприклад, у фільмі «Вихід Дракона»), тому кінокомпозитори приділяють велику увагу вивченню етнічної музичної культури тих країн, в які «занурюється» кіноглядач. Баланс між смаками аудиторії та жанровою специфікою епізоду вимагають від автора власного бачення в розкритті ідеї фільму.

На нашу думку, головним завданням для кінокомпозитора в такому жанрі, особливо за американською моделлю, є чітке слідування драматичній ситуації на екрані. В роботі з такими епізодами найбільш важливим стає розвиток індивідуального підходу автора в художньому музичному рішенні, який може призвести до поглиблення характерних рис героїв фільму, а також сцени в цілому.

### **2.2.3. В драмі**

Слід відмітити, що любовна драма є одним з найбільш складних та тонких жанрів у кіномузиці. На думку Л. Шифріна, головним вектором естетики такої музики повинно бути правило «чим менше – тим краще». На перший погляд, пристрасність, мелодичність, ніжність є притаманними якостями музики до любовних сцен. Але Л. Шифрін пропонує звернути увагу на думки та

ідеї режисера. «Композитор повинен прислухатися до його думок, порад та уявлень. Іноді режисер може показати запис своєї улюбленої теми, яка, можливо, надихне композитора на стиль, який він шукає; іноді в процесі написання музики до кінофільму композитор повинен працювати в незвичній для себе сфері як популярної, так і класичної музики» [180, с. 97].

На екрані любовна сцена зазвичай починається із захопленості, яка переростає в фазу зваблювання, та, як правило, супроводжується обіймами героїв. На думку багатьох кінокомпозиторів, чим більш ясною буде тональна атмосфера для такого епізоду – тим краще глядач буде сприймати сцену. Важливо пам'ятати, що любовна тема може проходити в різних настроях: боязко, стверджуюче, загрозливо, страхітливо. Створення потрібної емоційної атмосфери для певної сцени можливо з використанням таких композиторських прийомів як поліфонічний розвиток, перегармонізація, додавання контрліній тощо. У процесі створення музики слід також враховувати вік та, за можливістю, життєвий шлях головних персонажів. Вочевидь, тема юної любові потребує зовсім інших виразних засобів, ніж музика більш серйозних дорослих відносин.

У музиці до голлівудського фільму «Хрещений батько» («The Godfather», реж. Ф. Ф. Коппола, 1972) Н. Рота використовує інший підхід, ніж в музиці до італійсько-британському фільму «Ромео і Джульєтта» («Romeo and Juliet», реж. Ф. Дзефіреллі, 1968). У кінострічці Ф. Дзефіреллі тема кохання характеризує юні почуття героїв.

## Ніно Рота. «Ромео і Джульєтта». Тема кохання

The image shows a musical score for a violin solo and strings. The top system is labeled 'Violin solo' and 'Strings'. The music is in 3/4 time. The violin part features a melodic line with a long note followed by eighth notes. The string part provides a harmonic accompaniment with sustained notes and some rhythmic patterns. The bottom system continues the violin solo with a long note and eighth notes, while the strings continue their accompaniment.

В цьому фрагменті композитор використав просту модальну гармонію у струнних, на тлі якої звучить діатонічна тема у скрипки. Простота мелодії та тембр соло інструменту набувають яскравих персоніфікованих рис сильних, чистих і щирих почуттів юних героїв. Використання модальної гармонії, в такому випадку, покликана охарактеризувати епоху Середньовіччя, в якій розгортаються події драми.

В епізоді з фільму «Хрещений батько», який відбувається на Сицилії, де головний герой фільму – гангстер Майкл Корлеоне ховається від помсти кланів Солоццо і Татталья. Слід зазначити важливу драматургічну деталь: незважаючи на свій вік (28 років) герой вже веде кримінальні справи свого батька і вплутується в боротьбу кланів. Перебуваючи на острові, Майкл закохується з першого погляду в сициліянку Аполлонію. Зародження почуття супроводжує тема любові – всесвітньо відома «візитівка» фільму. Повнота почуття досягається за рахунок пильного погляду героїв у кадрі, продиктованого режисерським рішенням, а також музичним супроводом сцени, яке підкреслює внутрішні емоції Майкла та Аполлонії.

## Ніно Рота. «Хрещений батько». Тема кохання

Andante appassionato e cantabile

Woodwinds

Horn in F

Harp

Andante appassionato e cantabile  
+Mandolin

Strings

Cb. pizz. *p*

Композитор не випадково спочатку дає ремарку **appassionato et cantabile** (пристрасно та наспівно) разом із темпом **Andante**, таким чином, підкреслюючи, як характер теми, так і її головних героїв – італійців. Мелодія, що має пісенне начало, тут доручена першим та другим скрипкам. Висхідні інтонації по тонах мінорного квартсекстакорда *g-c-es* змінюються щемливими секундовими – *d-c* і *es-c* та характерною ламентозною інтонацією *as-b-g* (в першій фразі). Можливо, подібне образне наповнення любовної теми пов'язане з майбутньою трагічною смертю Аполлонії, яка стала жертвою помсти гангстерів. В гармонії цього фрагмента композитор тяжіє до плагальності, однак хроматичні нисхідні ходи в мелодії додають темі сицилійського колориту. Для того, щоб більше підкреслити його, композитор дублює мелодію двома мандолінами, а в середньому розділі вводить фісгармонію, якій доручає проведення теми. Арфа в такому викладі нагадує гітарні перебори, незважаючи на те, що інструмент епізодично є присутнім в партитурі. В інших голосах витримується акордова фактура, яку підкріплює педаль у валторни. Контрабаси *pizzicato* додають руху всій фактурі.



У творчості Л. Шифріна одним з найбільш яскравих прикладів простої мелодії для соло інструментів (акустична гітара, рояль, арфа, альтова флейта), що супроводжуються акордами струнних, є тема з фільму «Орел приземлився» («The Eagle Has Landed», реж. Д. Стерджес, 1976). «Я написав тему «Орел закохується», яку виконують цимбали під акомпанемент струнних. Цимбали, як інструмент Центральної Європи, використаний, щоб відобразити загальноєвропейську загрозу для Великобританії країн, що знаходяться під п'ятою нацизму під час Другої світової війни» [180, с. 97].

### Приклад 2.10.

#### Лало Шифрін. «Орел приземлився», «Орел закохується»

The musical score is presented in a standard Western format with five systems. The first system includes parts for Alto Flute, Hackbrett (Solo), Harp, and Strings. The Alto Flute part is mostly rests. The Hackbrett part has a solo section marked 'mf'. The Harp part has a section marked 'sim. FILL'. The Strings part is marked 'STRINGS: sul tasto, arco' and 'mp'. The score includes dynamic markings like 'mf', 'mp', and 'sim.', and chord symbols like 'Fm7/Bb' and 'E7ma7'.

Як бачимо, Лало Шифрін володіє великим ліричним талантом. Його досвід в написанні любовної романтичної музики безцінний, а тому, на нашу думку, має бути досліджений, як на етапі формування тематичного матеріалу, так і у роботі над його розвитком. Стосовно об'єктивного втілення принципів, які стверджуються Л. Шифріном, є настільки ж очевидним і те, що в своїй практиці геніальний майстер часто стає вище за них.

Доволі часто використання надмірно «романтизованої» музики може підкріплюватись прагненням режисера підкреслити лиричність любовних сцен, проте з таким прийомом слід бути обережним: матеріал теми кохання повинен легко піддаватись трансформаціям. Так, в музиці до культового фільму «Той, що біжить по лезу» («Blade Runner», реж. Р. Скотт, 1982) Вангеліс використав вельми просту любовну тему. Свій підхід до створення кіномузики сам композитор описує, як спонтанний та інстинктивний: «Я роблю те, що відчуваю, що повинен робити в цей момент» [100]. Вангеліс часто імпровізує музику до певних сцен, переглядаючи фільм, і, таким чином, моментажно відображає свої емоції від перегляду. Такий підхід композитор використав і в фільмі «Той, що біжить по лезу». Кінострічка в жанрі антиутопічного нео-нуару розповідає про детектива поліції Лос-Анджелеса – Ріка Декарда, робота якого полягає в полюванні та знищенні реплікантів – штучно створених для небезпечних робіт андроїдів. В ході розвитку сюжету головний герой закохується в Рейчел – експериментальний реплікант, у якої є пам'ять та людські емоції. Тема кохання виникає протягом всієї сцени після того, як Рейчел рятує Декарда і вони приходять до нього додому. Вона супроводжує не тільки зародження їх почуттів, але і любовну сцену, де герой цілує героїню.

### Приклад 2.11.

#### Vangelis. «Той, хто біжить по лезу», Тема кохання

Adagio

Saxophone

4

mp

$G^{\flat}maj7$   $D^{\flat}maj7$   $G^{\flat}maj7$

$D^{\flat}maj7$   $E^{\flat}m7$   $F7$   $B^{\flat}m7$   $E^{\flat}7$   $G^{\flat}6$   $A^{\flat}7$   $D^{\flat}maj7$

На тлі джазових септакордів, доручених синтезаторам, розгортається тема, яку виконує саксофон. Незважаючи на всю речитативність та мінімалізм мелодики теми, заснованої на повторенні одного тону і його розв'язанні

в наступному такті, завдяки виразності саксофона вона звучить досить рельєфно та колоритно. Саме через тембри інструментів йде драматургічне зіставлення живого і неживого: світу людини Декарда і світу репліканта Рейчел. Так, тема стає не тільки темою кохання, але й темою-характеристикою головних героїв, особливостей їх взаємин. Електронні ремінісценції теми ми спостерігаємо до основного її проведення, коли головний герой розмірковує про Рейчел і бачить сон з єдинорогом, та в кінці фільму, коли герої покидають квартиру і Декард знаходить оригамі у формі єдинорога, розуміючи, що процес вмирання Рейчел розпочався. Таким чином тема може бути присутньою в різних розділах кінотканини, характеризуючи емоційний стан героїв в межах одного почуття, а також розкриваючи їх певні індивідуальні риси.

#### ***2.2.4. В фільмах жахів***

Відомий французький композитор П'єр Булез одного разу сказав: «Композитор повинен поставити перед собою музичну проблему. Рішення проблеми і є фінальною композицією» [180, с. 94]. Це стосується також і музики до фільмів, де немає регламентованих рішень, адже у кожного фільму своя історія створення та своя індивідуальна структура. Специфічним жанром кіномузики щодо особливостей роботи є фільм жахів.

Виділяють декілька основних різновидів всередині жанру: слешер; містика; готичний фільм і комедійний фільм жахів.

Слешер – різновид фільму жахів, для якого характерна присутність вбивці з психічними розладами. Існує два джерела зародження цього жанру. До першого відноситься поява в 1928 році фільму «Терор» («The Terror», реж. Р. Дель Рут, 1928). Другим джерелом жанру став трилер «Психо» («Psycho», реж. А. Хічкок, 1960). Іноді останню кінострічку вважають родоначальницею жанру слешерів, а сцену купання в душі з фільму – класичною, згодом використану в якості алюзії в багатьох фільмах цього жанру: серії фільмів «П'ятниця, 13» («Friday, The 13th», різні режисери, 1980–2009) та «Те-

хаська різанина бензопилою» («Texas Chainsaw Massacre», різні режисери, 1974–2017).

У «готичних» фільмах<sup>1</sup> часто показана романтична історія кохання містичної істоти та звичайної жінки. Перші відомі готичні фільми створив німецький кінорежисер Фрідріх Вільгельм Мурнау. Його фільм «Носферату. Симфонія жаху» («Nosferatu, eine Symphonie des Grauens», 1922), що поєднувала в собі риси німецького експресіонізму стала однією з визначних стрічок світового кінематографа. Видатні «готичні» фільми створені режисерами Ф. Ф. Копполою «Дракула Брема Стокера» («Bram Stoker's Dracula», 1992), Вернером Герцогом «Носферату – привид ночі» («Nosferatu: Phantom der Nacht», 1979), Тімом Бертоном «Сонна лощина» («The Sleepy Hollow», 1999), Стівеном Соммерсом «Ван Гельсінг» («Van Helsing», 2004).

Комедійний фільм жахів – субжанр з переважанням чорного гумору та пародії, комічністю персонажів. Такого роду фільми часто закінчуються «хепі-ендом». Жертви в даних фільмах менш симпатичні аудиторії, ніж представники сторони зла. Значний і парадоксальний вплив на формування жанру комедії надали драматичні сюжети фільмів жахів. Перші стрічки в жанрі комедійних фільмів жахів з'явилися в 1960-ті роки: «Комедія жахів» («The Comedy of Terrors», 1964) Жака Турнера, «Бал вампірів» («Dance of the Vampires», 1967) Романа Поланскі.

Роль музики в цьому жанрі можна розкрити словами Чарльза Бернстайна, голлівудського композитора, автора музики до фільму «Кошмар на вулиці В'язів» («A Nightmare On Elm Street», реж. В. Крейвен, 1984): «Кожен з жанрів фільму жахів являє собою безліч образів. Я думаю, тому фільм «Кошмар на вулиці В'язів» став таким, яким повинен був бути. Це не просто слешер; психологія фільму пов'язана з досвідом таких майстрів як Джеймс

---

<sup>1</sup> Готичний фільм - це фільм, заснований на фантастиці та містить елементи готичної субкультури. Оскільки різні кіножанри, включаючи наукову фантастику, нуар, трилер та комедію, використовують такі елементи, готичний фільм складно чітко визначити як окремий жанр.

Джойс та Федеріко Фелліні. В їх роботах ви ніколи не впевнені в тому, що бачите на екрані, сон чи реальність. Я думаю, режисер фільму Вес Крейвен може з легкістю грати почуттям реальності у аудиторії» [146, с. 184]. Іноді режисер натякає глядачеві, що той дивиться сон, а іноді намагається обдурити сприйняття. Головним і, в той же час, інтуїтивним підходом створення такої атмосфери у фільмі «Кошмар на вулиці В'язів» є використання музики. Саме присутність музики та її характер вказують на суперечливість реальності. З появою музики на початку нової сцени у глядача може виникнути відчуття того, що щось змінилося. У той час як створення очікування майбутніх подій може стати одним із прийомів для обману глядача.

Л. Шифрін неодноразово звертався до фільмів жахів в своїй творчості. Для композитора домінуючою складовою музичної мови є оркестровка. Кінострічка «Жах Амітівілля» («Amityville Horror», реж. С. Розенберг, 1979) розповідає про сім'ю з трьома дітьми, які переїхали в маєток, ігноруючи його минуле. В ході роботи над саундтреком до фільму Л. Шифрін зіткнувся з ситуацією, де необхідно було озвучити статичну картинку: темний будинок з вікнами і різними деталями в стилі «Хеллоуїн». Візуально не було ні дій, ні будь-яких змін, тільки титри періодично з'являлися на екрані.

## Лало Шифрін. «Жах Амівілля», Початкові титри

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 1-5) features a Celesta with a *legato* and *mp* dynamic, a vocal line with lyrics "Ah Ah La la la la la la Ah", and Violins with a *mp* dynamic. The second system (measures 6-10) includes a Cello, a vocal line with lyrics "Ah La la la la la la la", 2 Alto Flutes, Violins, Vc.+Cb. with a *mp* dynamic, 2 Waterphones Tuned Glasses, and Piano with a *Ped* and *\** marking.

Композитор ділиться своїм досвідом написання у відеоінтерв'ю: «Я написав щось на зразок колискової, яку співали діти. Але то були не діти, а жінки, що співали сопрано. Три або чотири... Це була нав'язлива мелодія, яка супроводжувалася челестєю, арфою, скрипками, які грали флажолетами. Це звучало дуже і дуже зловісно»<sup>1</sup>. А ватерфони були використані для того, щоб посилити емоцію жаху. На нашу думку, контраст між ніжністю голосів і зловісною фактурою оркестру збільшує напруженість музичної тканини.<sup>2</sup>

Слід зазначити особливу роль мішаного хору, як виразного засобу в фільмах жахів і, пов'язані з ним, певні стилістичні традиції та технологічні прийоми. Використання хору в кіномузиці стає все більш поширеним не

<sup>1</sup> Lalo Schifrin Talking about Amityville Horror. Режим доступу: <https://youtu.be/pZdHpFkAjxE>

<sup>2</sup> Подібним прийомом користувався композитор Кшиштоф Комеда для написання колискової до фільму «Дитина Розмарі» («Rosemary's Baby», реж. Р. Поланскі, 1968).

тільки в фільмах такого жанру, а й інших жанрах ігрового кінематографа – екшн-фільмах, епічних фільмах і блокбастерах. Парадоксально, але музика польського композитора Кшиштофа Комеди до комедійного фільму жахів «Бал вампірів» («Dance of the Vampires», реж. Р. Поланські, 1967) істотно вплинула на використання мішаного хору, додавши в оркестрову палітру ще більш містичні риси. Подібний підхід у стилі інструментування спостерігається пізніше в музиці іншого польського композитора Войцеха Кіляра в музиці до фільму «Дракула Брема Стокера» («Bram Stoker's Dracula», реж. Ф. Ф. Коппола, 1992). Саундтрек фільму полонить глядача своєю таємничою красою, і в той час монументальністю. За словами польського режисера Кшиштофа Зануссі музика у кінострічці була «надзвичайно багата й приголомшлива. Вона була записана оркестром зі складом більше ніж сто музикантів, без використання накладення скрипок (як це практикують в бюджетних фільмах). І це було чути» [200, с. 16].

В експозиційній сцені фільму Дракула повертається з турецької битви та від священиків дізнається, що його дружина Елізабета закінчила життя самогубством, а її душа проклята. В люті Дракула бере меч і встромляє його по центру кам'яного хреста, з якого починає литися кров. Охоплений відчаєм Дракула поклявся повернутися зі світу мертвих, щоб помститися за смерть Елізабети, перетворившись на вампіра.

У музичному супроводі композитор В. Кіляра використовував емоційне нагнітання за рахунок «нашарування» оркестрових голосів в ході остинатного руху, вибудовуючи таким чином кульмінацію сцени (див. Додаток Б). На тлі ритмічного *ostinato* ударної групи та октавного унісону струнних проводиться мелодичний мотив *e – fis – g – fis* в октаву в хорі та фортепіано, який підтримується кластерною педаллю у дерев'яних та мідних духових. Таким чином, у кожному восьмитакті додаються нові інструменти, підсилюючи зловісність і напругу сцени та драматизуючи події, що відбуваються в кадрі.

Подібна техніка використання мішаного хору отримала своє продовження в «готичних» фільмах з музикою Д. Ельфмана «Сонна лощина» («The Sleepy Hollow», реж. Т. Бертон, 1999) та А. Сільвестрі «Ван Гельсінг» («Van Helsing», реж. С. Сомерс, 2004).

Багато кінокомпозиторів вважають, що складність інтонації в хорівій музиці слід виключити. Співаки, які наймаються для запису в студії, досить добре читають з листа, але у них немає можливості вчити музику до запису (крім оперних труп і церковних хорів). Однак, в музиці для багатоголосних хорів може бути присутня орнаментика, трелі та всі види пасажів в тому випадку, якщо письмо має вокальну природу за голосоведенням та мелодичні лінії виразні навіть в середніх голосах. Досить показовим прикладом з використання диссонансів в хорівому викладенні вважається саундтрек Дж. Голдсмита «Омен» («The Omen», реж. Р. Доннер, 1972).

### Приклад 2.13.

#### Джеррі Голдсміт. «Омен», «Смерть місіс Бейлок»

The musical score is written for a choir and various instruments. The choir parts are for Women and Men. The instruments include Clarinets (Cls.), Trumpets/Chimes (Tpts./Chimes), Brass, Violins (Vlns.), Violas (Vlas. pizz.), and Violas/Contrabass (Vcs./Cbs.). The score is in 4/4 time and features a dark, dissonant atmosphere. The tempo is marked *f* (forte) and *sim.* (sostenuto). The key signature has one flat (B-flat).

В одній з кульмінаційних сцен фільму відбувається сутичка головного героя Роберта Торна та няні Демієна місіс Бейлок, яка намагається вбити його.



го ножем. Композитор створив своєрідну авторську альянцію на музику до фільму «Психо» («Psycho», реж. А. Хічкок, 1960). Дж. Голдсміт використав великі септими в партіях жіночих голосів та малі нони в партіях чоловічих голосів на тлі фігурацій-*ostinato* у скрипок і кларнетів, які підтримують педалі у двох труб та дзвонів. Кластери *pizzicato fis – g – des – a* у альтів, віолончелей та контрабасів, а також малі нони *fis – g* у мідних створюють зловісно-інfernальне нагнітання емоційної атмосфери сцени сутички няні і головного героя, яка призводить до її смерті.

Слід також відзначити досить показовий прийом, який можемо спостерігати у всіх прикладах цього жанру – використання остинатних фігур в оркестровому викладі. Незважаючи на доволі специфічні риси, такі як хоровий спів, переважання характерних ударних інструментів, у фільмах жахів, на нашу думку, існує тісний зв'язок з емоцією тривожного очікування або «саспенсу», яка, як відомо, пов'язана з остинатністю в музичному супроводі. Таким чином, в залежності від жанру фільму жахів та особливостей драматургічної ситуації композитор може варіювати ступінь психологічного тиску на глядача, як за рахунок нагнітання очікування, так за рахунок обману сприйняття сцени глядачем.

### 2.2.5. В комедії

Незважаючи на інтуїтивно зрозумілу природу жанру комедії, композитор, який пише музику до комедійного фільму, зазвичай, повинен ретельно вивчати режисерську концепцію для досягнення максимально точних музичних рішень.

Для того, щоб не відхилятися від драматургічних та жанрових особливостей стрічки у процесі роботи, композитор постійно повинен задавати собі питання: це грубий гумор, який повинен супроводжуватися «колючими» музичними коментарями, цитатами з музики до інших фільмів або класичного репертуару (як, наприклад, у фільмі «Німе кіно» («Silent Movie», реж. М. Брукс, 1976)? Або це комедія абсурду, де музика належна бути сер-

йозна, що підкреслює іронію того, що відбувається на екрані («Росіяни йдуть, росіяни йдуть!» («The Russians Are Coming, The Russians Are Coming!», реж. Н. Джуїсон, 1966), або «Любов з першого укусу» («Love at First Bite», реж. С. Драготі, 1976)? Або ж це історія з реальною загрозою, ризиком, серйозними ситуаціями, в яких усе ж таки проявляється гумор («Військово-польовий госпіталь» («M\*A\*S\*H», реж. Р. Олтмен, 1970), «Сищик» («Sleuth», реж. Дж. Манкевич, 2007)? Може, це насичений швидко дією динамічний фільм-пригода з музикою очікування та дії, як наприклад, «Індіана Джонс: У пошуках втраченого ковчега» («Indiana Jones: Raiders of the Lost Ark», реж. С. Спілберг, 1981), або «Мисливці за привидами» («Ghostbusters», реж. А. Райтман, 1984)? Або ж це чиста комедія, де музика діє як фон («Рожева пантера» («The Pink Panther», реж. Ш. Леві, 2006)?

Виходячи з цих питань, можна з упевненістю сказати, що комедія як жанр має велику кількість підходів у музичних рішеннях. Примітним є те, щомузика у фільмі не домінує над сюжетно-подієвим рядом, навіть в комедії. У цьому жанрі визначальним є дія суми аудіовізуального ряду, будь це ілюстрація чи контрапункт (цей аспект розглядався нами раніше). Композитор Л. Шифрін зазначає: «Прямолінійний гумор наближений до мови мультфільмів, і паралельний аудіовізуальний контрапункт часто дає необхідний ефект. Оркестровка і стиль музики залежать від ступеня і різновиду гумору. Якщо жанр наближений до «типової» комедії, композитор може зробити суттєвий розвиток образів героїв» [180, с. 98]. У романтичній комедії переплітаються любов і гумор. Ілюстрацією до зворотної дії аудіовізуального контрапункту в комедії може послужити музика до фільму «Любов з першого укусу» («Love at First Bite», реж. С. Драготі, 1976). Композитор Ч. Бернстайн визначив саундтрек як романтично-ностальгічний. Протиставлялася йому дуже серйозна й напориста румунська музика в шаленому абсурдному темпі. «Я думаю, що це зіставлення і створило гумор. Наш вибір припав на те, щоб додати фільму скоріше кумедні риси, а музика повинна була служити певним антагоністичним фоном»[146, с. 180].

Так, в одному з фільмів Г. Манчіні використовує тему як фон в моменти, коли необхідно створити атмосферу таємничості, але при цьому не втратити елемент комічності. Кримінальна комедія «Рожева пантера» («The Pink Panther», реж. Б. Едвардс, 1964) присвячена історії з алмазом, який намагаються викрасти одразу кілька грабіжників. Щоб це запобігти і знайти злочинця був викликаний інспектор Жак Клузо.

### Приклад 2.14.

#### Г. Манчіні. «Рожева пантера», Головна тема

Swing  $\text{♩} = 120$

Tenor Sax

Electric Piano

Bass

Triangle

Drums

Ten. Sax.

E.P.

Bass

Tri.

Dr.

У сцені, де Джордж шукає та знаходить валізу свого дядька – сера Чарльза Літтона, в якому зберігаються інструменти для пограбування, використаний фрагмент основної теми фільму. Так, герой дізнається, що його дядько відомий злочинець «Привид». Свінгова тема починається з дисонантно-

го акорду *a – b – e* у фортепіано, яке супроводжують трикутник та hi-hat. У другому такті до них долучається бас-гітара, яка грає хроматичний хід, та фортепіано з паралельними квартами у лівій руці. Таким чином, утворюється типово джазовий акомпанемент, побудований на акорді *cis – gis – cis*, який переміщується хроматично. Очевидним є те, що порожнеча такого інтервального співвідношення додає музиці певну таємничість. Джазова природа з деякою фривольністю теми наштотували композитора на використання тенорового саксофона як сольного інструмента. Мелодія побудована за принципом «затримання – розв’язання», з синкопованим підкресленням дисонансу, що надає музиці певних гострих і жартівливих рис. Перше речення в мелодії закінчується низхідним рухом, проте в другому – саксофон зависає на ноті *es*, роблячи *crescendo* і *glissando*. Такі ефекти є досить виразними та характерними для жанру комедії. Слід також зазначити, що композитор продовжує тему в цьому ж ключі, на відміну від її основного виду, що звучить на початку фільму, де середній розділ виконує біг-банд. Подібна насичена оркестровка зруйнувала б атмосферу таємничості сцени, в якій використаний цей музичний фрагмент.

Сама ж тема до кримінальної комедії вийшла настільки вдалою, що її продовжили використовувати в серії фільмів про «Рожеву пантеру» (1964–2009)<sup>1</sup>, а також однойменному мультиплікаційному фільмі<sup>2</sup>.

Звернення до іншої музики та музичних цитат з кінофільмів, а також контекстуальна абсурдність є ще двома важливими композиторськими прийомами. Фільм «Аероплан!» («Airplane!», реж. Дж. Абрахамс, 1980) вплинув на використання музичних цитат в комедії. У своїй монографії Ф. Карлін та

---

<sup>1</sup> «Постріл у темряві» («A Shot In The Dark», 1964), «Повернення Рожевої пантери» («The Return Of The Pink Panther», 1975), «Рожева пантера завдає удару у відповідь» («Pink Panther Strikes Again», 1976), «Помста Рожевої пантери» («Revenge Of The Pink Panther», 1978), «Слід Рожевої пантери» («Trail Of The Pink Panther», 1982), «Прокляття Рожевої пантери» («Curse of the Pink Panther», 1983), «Син Рожевої пантери» («Son Of The Pink Panther», 1993). Режисер Б. Едвардс. «Рожева пантера» («The Pink Panther», реж. Ш. Леві, 2006), «Рожева пантера 2» («The Pink Panther 2», реж. Х. Цварт, 2009)

<sup>2</sup> «Рожева пантера» («The Pink Panther», реж. Д. Депаті, Ф. Фреленг, 1969 - 1978).

Р. Райт звертають увагу на думку композитора Е. Бернстайна, чому у фільмі той звернувся до стилю музики старого кінематографа. «Це повинно було бути серйозно, але водночас «грандіозно» серйозно. У фільмі я зробив багато жартів, але у них було використано серйозне написання музики. Наприклад, у кінці фільму є любовна тема, де звучить хор. Я створив модуляції вгору до того моменту, коли вокалісти вже фізично не могли співати і з'являвся ефект того, що вони задихаються. І, звичайно ж, це було смішно. Також, наприклад, я використав марш футбольної команди університету Нотр Дам (США), який виконувався дуже серйозно, але це було комічно в контексті того, що відбувалося на екрані» [146, с. 180].

Використання музичних цитат і водевільних стилізацій вносить істотну різноманітність у розвиток сюжету. Ще одним виразним прийомом є застосування карикатурності. У цьому відношенні показовим є приклад музики з фільму «Росіяни йдуть, росіяни йдуть!» («The Russians Are Coming, The Russians Are Coming!», реж. Н. Джуїсон, 1966). Композитор Джонні Мендел використав для розкриття російського образу російські народні інструменти, а для американського – жартівливу пісню «Yankee Doodle». Автор музики стверджує, що «тільки музика вирішує, буде це маленька комедія або ж маленька любовна сцена» [146, с. 181].

Подібне рішення з використанням народних інструментів можна знайти в сучасній оскарноспій трагікомедії «Готель “Гранд Будапешт”» («The Grand Budapest Hotel», реж. В. Андерсон, 2014) з музикою А. Деспла. Події фільму відбуваються у вигаданій східноєвропейській країні Зубровка, в якій знаходиться готель «Гранд Будапешт», де працюють мсьє Густав (керуючий готелю) та коридорний Мустафа. Герої постійно потрапляють в різні авантюри, після яких коридорний стає власником цінної картини та готелю.

Дія фільму починається з того, що літній автор розповідає історію своєї молодості, коли він гостював у відомому готелі «Гранд Будапешт», де познайомився з загадковою особистістю. У цей момент звучить тема мсьє Мустафи, яка занурює глядача в захоплюючий світ фільму.

## Александр Деспла. «Готель Гранд Будапешт», «Мсьє Мустафа»

The image displays two systems of a musical score for the film 'Hotel Grand Budapest'. The first system is for the instruments Cimbalom, Zither, and Balalaika. The tempo is marked as quarter note = 135. The Cimbalom part (top staff) begins with a tremolo pattern marked *p*. The Zither part (middle staff) is silent until the third measure, where it enters with a melodic line marked *p*. The Balalaika part (bottom staff) starts with a tremolo pattern marked *pp*. The second system is a simplified version of the first, with the Cimbalom part labeled 'Cim.', Zither as 'Zith.', and Balalaika as 'Bal.'. It begins with a measure number '5' above the first staff.

Камерність історії, часто, диктує вибір інструментарію та його кількість в саундтреку. В цьому музичному фрагменті для характеристики країни Зубровки А. Деспла вдається до використання характерних східноєвропейських інструментів: цимбал, гітари та балалайки. Незважаючи, на всю незвичність поєднання інструментів, композитору все ж вдалося створити узагальнено-синтетичний колорит теми. Вона починається з *tremolo* балалайок на *pp*, що виконують роль прозорого фону, на який накладається мелодія у цимбал. Такий прийом плавно вводить глядача в експозицію історії, яку він має пережити разом з героями фільму. Цитра ж виконує роль декоративного інструмента в загальній фактурі теми. Легкість та комічність фрагмента досягається за рахунок пунктирного ритму, який вносить елемент танцювальності, а також хроматики в мелодії та гармонії, що додають особливої витонченості. У другому реченні до тріо долучаються гітара та контрабас-балалайка, динамізуючи музичну тканину. Під такий музичний супровід ми дізнаємося історію готелю, а також про особу мсьє Мустафи, який живе в готелі «Гранд

Будапешт». Таким чином, музика в цьому випадку виконує роль фону, в якому закладена характеристика, як місця дії, так і головного героя, що знаходиться там.

Використання пісень вносить життя, теплоту та відчуття гарного настрою в комедії. Це є особливо необхідним, якщо у фільмі описані сучасні події або відображене повсякденне життя. В ексцентричній комедії «В джазі тільки дівчата» («Some Like It Hot», реж. Б. Вайлдер, 1959) буквально кожен вокальний номер вплетений в сюжетну лінію та служить своєрідною звуковою ілюстрацією подій, що відбуваються. Більш сучасний підхід до використання пісень, як закадрової музики можна знайти в романтичній комедії «Випускник» («The Graduate», реж. М. Ніколс, 1967), де саундтрек складається з пісень дуету «Simon and Garfunkel», що виконуються під гітару в супроводі маленького оркестру. Подібне музичне рішення можна знайти в різних субжанрах комедії: комедії з елементами чорного гумору «Хай, матусю!» («Hi, Mom!», реж. Б. Де Пальма, 1970), спортивній комедії «Гольф-клуб» («Caddyshack», реж. Г Реміс, 1980), романтичній комедії «День бабака» («Groundhog Day», реж. Г. Реміс, 1993), фільмі-пародії «Дуже страшне кіно» («Scary Movie», реж. К. А. Уайнс, 2000), кримінальних комедіях «Дев'ять ярдів» («The Whole Nine Yards», реж. Дж. Лінн, 2000) та «Похмілля у Вегасі» («The Hangover», реж. Т. Філіпс, 2009).

Таким чином, музика в жанрі комедії може бути створена композитором, як у класичній академічній манері, використовуючи паралельний аудіо-візуальний контрапункт, так і може бути спрямована на виконання в ролі драматургічного тла, створюючи необхідне звукове наповнення сцени. Музичний стиль в такому жанрі може також варіюватися від оркестрової музики до естрадних чи рок-пісень, створюючи у глядача відчуття актуальності подій. Отже, жанр комедії передбачає досить широкий спектр технік, якими може скористатись композитор для музичного рішення, відштовхуючись від специфіки жанру, стилістики фільму, над яким він працює, а також інтенцій режисера.

### 2.2.6. В історичних фільмах

Якщо дія фільму відбувається в певний історичний період, такі фільми в голлівудському кінематографі називаються «period films». Підхід до музичного рішення фільму є вельми неоднозначним. Така особливість проявляється в тому, що в історичних фільмах часто використовується оригінальна музика епохи як внутрішньокадрова; але вона не завжди може розкривати фабулу фільму. Сміслова лінія картини може зовсім не співвідноситись з епохою як такою (наприклад, піднімати загальнолюдські проблеми), хоча люди та події можуть безпосередньо стосуватися цього періоду. Тому головна емоційна складова музики не обов'язково повинна спиратися на стилізацію («Дівчина з перлинною сережкою» («Girl with a Pearl Earring») реж. П. Веббер, 2003). Проте, музика певної епохи може входити в коло інтересів композитора і, відповідно, використання такої техніки суттєво збагатить саундтрек.

Зазвичай, використання музичної мови в драматургічному розгортанні фільму такого жанру буде кращим. Композитор часто адаптує характерні музичні елементи, звороти певного періоду в оркестрову партитуру: григоріанський хорал і світську музику середньовіччя, як у фільмі «Лев узимку» («The Lion in Winter», реж. Е. Харві, 1968) з музикою Дж. Баррі; або музику бароко, як у фільмі «Чотири мушкетери» («The Four Musketeers», реж. Р. Лестер, 1974) з музикою Л. Шифріна або «Людина в залізній масці» («The Man in the Iron Mask», реж. М. Ньюел, 1977) з музикою Алліна Фергюсона; або стилізацію музики кінця XVIII – початку XIX століття в фільмі «Герцогиня» («The Duchess, реж. С. Дібб, 2008) написану Р. Портман.

Л. Шифрін зазначає, що ступінь фундаментальної підготовленості композитора може бути визначена також ступенем свободи роботи з музикою різних епох.

Цікаву таблицю приводить композитор в якості ілюстрації показових європейських жанрів старовинної музики.



## Лало Шифрін. Таблиця епох та характерної для них музики

<b>Середньовіччя</b>	Візантійські наспіви, Амвросіанські гімни та Грегоріанські хорали (XIII ст.), Трубадури та Трувери (XIII ст.), Мейстерзінгери (XIV ст.).
<b>Пізньюсередньовічна музика</b>	Гійом де Машо, Гійом Дюфаї, Йоханнес Окегем.
<b>Відродження</b>	Жоскен Дебре, Джованні да Палестріна, Орландо Лассо, Тоа Луї де Вікторія, Вільям Берд, Карло Джезуальдо, Джон Булл.
<b>Бароко</b>	Клаудіо Монтеверді, Дітріх Букстехуде, Йоганн Пахельбель, Йоганн Себастьян Бах, Джіроламо Фрескобальді.
<b>XVII-століття</b>	Франсуа Куперен, Йоганн Крістоф Бах.
<b>Пізнє бароко</b>	Арканжело Кореллі, Антоніо Вівальді, Генрі Перселл, Алессандро Скарлатті, Георг Філіп Телеманн, Джузеппе Тартіні, Жан-Філіп Рамо.
<b>Рококо та Передкласична музика</b>	Бальдассаре Галуппі, Джованні Баттіста Перголезі, Жан-Жак Руссо, Крістоф Вільгальд Глюк, Карл Філіпп Емануель Бах, Йоганн Адам Хіллер, Йоганн Крістіан Бах.

Проаналізував цю таблицю, ми не можемо повністю погодитися з класифікацією в зв'язку з неоднорідністю її параметрів. В даному випадку наведено або тільки жанр, або тільки прізвище композитора, хоча, наприклад, в епоху бароко існували досить характерні жанри танцювальної музики. Також викликає сумніви хронологічна класифікація. Так, Й. С. Бах згадується з майстрами раннього бароко, в той час як Генрі Перселл, який народився раніше на п'ятьдесят років, зазначено з іменами композиторів пізнього бароко.

Музика класицизму, романтизму, постромантизму, імпресіонізму, модернізму, експресіонізму, а також сучасні стилі більш доступні для більшості

аудиторії. Однак, іноді композитори повинні “винаходити” стиль епохи, музика якої не збереглася.

Одним з перших голлівудських композиторів, які не тільки займалися реконструкцією архаїчної музики, а й описали способи досягнення такого художнього завдання, був М. Рожа. У статті в журналі «Film/TV Music» [176] композитор на прикладі музики до фільму «Камо грядеши» («Quo Vadis?», реж. М. Лерой, 1951) розповідає про особливість реконструкції музики певної епохи, а саме – давньоримської та ранньохристиянської, а також музики, яка б могла служити характеристикою вавілонської, сирійської та єгипетської культури. М. Рожа виділяє не тільки питання ладу, гармонії, поліфонії в подібній кіномузиці, але й торкається питання оркестровки, використання видових та етнічних інструментів для розкриття образів героїв і кінокартини в цілому.

У саундтреку до фільму «Бен-Гур» («Ben-Hur», реж. В. Вайлер, 1959), в якому оповідається історія на біблійну тематику, композитор продовжує використовувати свої напрацювання, пов'язані з давньоримською і ранньохристиянською музикою. У сцені, де Міріам (мати Бен-Гура) та Тірза (його сестра) зустрічають Есфір (дівчину, в яку був закоханий головний герой). Вони прямують в долину прокажених та просять Есфір не говорити Бен-Гуру про їх хворобу. В сцені звучить тема материнської любові:

## Приклад 2.16.

## Міклош Рожа. «Бен-Гур», «Материнська любов»

The musical score is for Miklos Rosta's 'Ben-Hur, Motherly Love'. It is written for a full orchestra and includes parts for Woodwinds, Brasses, 2 Harps, and Strings. The tempo is marked 'Lento'. The key signature has one flat (B-flat). The score shows a melodic line in the woodwinds and strings, with a supporting harmonic structure from the brass and harps. Dynamics range from *pp* to *mp espr.* The woodwinds part is marked 'mp espr.' and 'a2'. The brasses part is marked 'pp'. The harps part is marked 'pp' and 'arpeggiato'. The strings part is marked 'pp' and 'mp espr.'. The score is in common time (C) and consists of four measures. The woodwinds and strings play a melodic line, while the brasses and harps provide a harmonic accompaniment. The woodwinds and strings parts are marked with 'mp espr.' and 'a2'. The brasses part is marked with 'pp'. The harps part is marked with 'pp' and 'arpeggiato'. The strings part is marked with 'pp' and 'mp espr.'. The score is in common time (C) and consists of four measures. The woodwinds and strings play a melodic line, while the brasses and harps provide a harmonic accompaniment. The woodwinds and strings parts are marked with 'mp espr.' and 'a2'. The brasses part is marked with 'pp'. The harps part is marked with 'pp' and 'arpeggiato'. The strings part is marked with 'pp' and 'mp espr.'.

В основі фрагмента лежить стилізація архаїчної монодичної псалми в еолійському ладі, яка характеризує Міріам – матір Бен-Гура, яка була юдейкою. Строгий наспів проводиться в середньому регістрі у дерев'яних духових (гобої і кларнети) та струнних інструментів (другі скрипки, альти і віолончелі) на тлі акордів тромбонів. Контрабас і фаготи витримують басовий тон, в той час, як *tremolo* перших скрипок *divisi* та акорди двох арф *arpeggiato* додають ліричності колористичності темі. Затакт у перших скрипок забезпечує плавність музичного входу в сцену, події якої відбуваються в сутінках міста. У другому реченні скрипки проводять «відповідь» теми, яка носить більш «романтизовані» риси, як в оркестровці, так і в тематичному наповненні, підкреслюючи материнські почуття Міріам до сина, яка просить Есфір приховати від нього їх відхід в долину прокажених. Таким чином, в цьому фрагменті реконструкція монодичної псалми та її оркестровий виклад, і трансформація в «романтичну» тему є як індивідуальною характеристикою героя, так і його емоційного стану в контексті сценічної ситуації.

В пошуках відповідних виразних засобів для реконструкції давньоримської музики знаходився й інший голлівудський композитор Л. Шифрін. У серіалі «Наша ера» («Anno Domini», реж. В. Лабелла, 1984) розповідається про те, як в I столітті ранні християни з Близького Сходу прямували в Рим і оселялись там. Про одну із таких сцен Л. Шифрін пише: «У сцені римського бенкету мені необхідно було створити музику для танців. І так як про музику періоду Римської Імперії нічого не відомо, мені довелося винаходити музику за законами вигаданого жанру» [180, с. 130].

### Приклад 2.17.

#### Лало Шифрін. «Наша ера», «Римський бенкет»

The musical score is for the piece 'Romeo and Juliet' by Lalo Schifrin. It features an unusual ensemble of instruments: a wooden flute, a sistrum, crotales, bongos, and a harp. The score is written in 6/8 time and consists of five staves. The flute plays a melodic line, the sistrum provides a rhythmic accompaniment, the crotales play a steady pattern, the bongos play a rhythmic pattern with a 'Soft Mallet' marking, and the harp provides a harmonic accompaniment.

У фрагменті композитор використав досить незвичний склад: поперечну флейту, сіструм, античні тарілки, бонги та арфу. Л. Шифрін використовує мелодію флейти, імітуючи гру сірінгу – давньогрецького музичного інструмента та пульсацію бонгів у ритмо-формулі сициліани – характерного старовинного італійського танцю. Композитор зберігає модальність гармонії: в музиці переважає іонійський лад, а бурдонний бас у фактурі додає певних рис архаїчності. Завдяки інструментарію та опорі на традиційний жанр композитор занурює глядача в атмосферу часів Римської Імперії.

В іншому фільмі «Чотири мушкетери» («The Four Musketers», реж. Р. Лестер, 1974) за романом Александра Дюма дія відбувається у XVII столітті. Щоб підкреслити комічність однієї з ліній картини, Л. Шифрін вдався до написання граціозно менуету в стилі французького бароко для флейти, клавесина, струнних і арфи, що замінила лютню.

Іноді музика певної епохи та етнічна музика можуть переплітатись та створювати певний мікст. Так відбувається у фільмі «Міст короля Людовика Святого» («The Bridge of San Luis Rey», реж. М. МакГакіан, 2004), дія якого розгортається в Перу за часів інквізиції. «Я повинен був використовувати два абсолютно різних стилі музики: музику інків для розкриття образу індіанців в епізоді "Andean Trail" та стиль європейської ранньої поліфонії в епізоді "Angelus"» [180, с. 136], зазначає композитор.

### Приклад 2.18.

#### Лало Шифрін. «Міст короля Людовіка Святого», «Андська стежка»

The musical score for 'Andean Trail' is written for a woodwind ensemble, percussion, and guitar. It is in 3/4 time and marked 'mf'. The woodwinds (Flute 1, Flute 2, Piccolo 1, Piccolo 2, EWI) play a melodic line with triplets. The percussion includes Timpani, Tenor Drum, and Bass Drum, with 'soft beaters' and 'soft mallet' markings. The guitar part features chords like Em, Bm7/E, and Em7.

### Приклад 2.19.

#### Лало Шифрін. «Міст короля Людовіка Святого», Angelus

The musical score for 'Angelus' is written for 4 Boy Voices. It is in 3/4 time and marked '♩=90'. The lyrics are: AN - GE - LUS AD VIR - GI - NEM SUB IN - CON - CLA - VE VIR - GI - NIS FOR MI - DI - NEM DI - NEM IN - CLA - VE.

Отже, для створення саундтреку до фільму, що ілюструє певну епоху, голлівудські композитори вдаються до реконструкції архаїчної музики, якщо приклади музикування не збереглись, або до стилізації музичного матеріалу, який був би характерним для тієї чи іншої епохи. На нашу думку, саме знан-

ня історії музики та оркестрових стилей, гармонії, поліфонії та різнобічний слухацький досвід авторів відіграв визначальну роль у віднайденні правильного рішення художнього завдання в кінокартині.

### **2.3. Музичні розділи екранної композиції (початкові та заключні титри, музика до діалогів).**

В момент перегляду фільму, аудиторія вже має певні сподівання, в тій чи іншій мірі пов'язані з уявленнями про жанр фільму, які, безперечно, апелюють до рис найбільш показових та відомих кінострічок. Очевидно, що де-що подібне відбувається по відношенню і до музичного супроводу, який асоціюються не стільки зі стилем кіномузики, скільки з підходом у музичному рішенні фільму та слідуванні драматичній ситуації у кадрі. Музичні сподівання аудиторії пов'язані не тільки з суб'єктивним сприйняттям музики, але й з об'єктивними передумовами. В статті професора психології Каліфорнійського університету Петра Джанати «The Cortical Topography of Tonal Structures Underlying Western Music» [141] детально розглянута реакція головного мозку на тональну гармонію<sup>1</sup> та сподівання, які виникають з ладовими співвідношеннями та виникаючими між ними тональними тяжіннями. Основне завдання для композитора – знайти потрібні виразні засоби для того, щоб у відповідні моменти аудиторія не тільки могла відчутти всю палітру емоцій (піднесення, здивування, радість, печаль, тощо), а й «пережити» історію, яка оповідається режисером. Композиторське рішення фільму є індивідуальним підходом, який залежить від специфіки кожного окремого фільму та багатогранності композиторського таланту, який може розкриватись у широкому спектрі винахідливості, свободи та стилю. Однак, часто буває так, що режисери в прагненні догодити сподіванням аудиторії виявляють відсутність гну-

---

<sup>1</sup> Слід зазначити, що тональна гармонія переважає в музиці до ігрового кіно. На думку композитора Л. Шифріна, дванадцятитоновна техніка в кіномузиці повинна використовуватися досить рідко через те, що вона виключає можливість тривалого і повільного розвитку.

чкості в роботі з композитором, який створює за їх бажанням «загальний» (“generic”) саундтрек, музика якого могла б бути використана в будь-якій іншій кінострічці. Подібні підходи музичного рішення можна знайти в блокбастерах жанру «action», які активно знімають останнє десятиліття у Голлівуді. Однак, наше дослідження спрямоване на висвітленні високохудожніх та класичних тенденцій кіномузики, які побутують в сучасному кінематографі.

Повнометражний ігровий фільм у традиційному його розумінні, як правило, починається зі вступних кадрів, які знайомлять глядача зі світом кінообразів конкретної картини. Така частина кіноформи називається «підготовка» (“teaser”), яка може супроводжуватись музикою, або ж в такому розділі музичний акомпанемент може бути відсутнім. Вона є еквівалентом оперної увертюри. В кінці інтродукції можливим є часткове проведення головної теми в основній тональності, відтак елемент теми буде служити вступом до основної частини фільму. Наприклад, у фільмі-«екшн» «Вихід Дракона» («Enter the Dragon» реж. Р. Клаус, 1973) з музикою Л. Шифріна початкові титри з’являються лише на восьмій хвилині фільму. Їм передує підготовка, яка включає в себе кадри зі школи бойових мистецтв, яка знаходиться на острові та орієнтальною музичною стилізацією. В подібних «тізерах» музика часто звучить в іншій оркестровці та аранжуванні ніж основне проведення головної теми фільму, котра увібрала в собі риси стилю funk, популярного на початку 1970-х років. Очевидно, що подібний прийом пов’язаний не тільки із бажанням режисера ознайомити глядача з героями фільму та локаціями, де будуть відбуватись події кінострічки, а й зіставити «східний» та «західний» світи. В одному зі своїх відео-інтерв’ю Л. Шифрін робить обмовку, що подібний підхід може використовуватись не завжди. Так, наприклад, головна тема – ліричний образ взаєморозуміння між двома героями у фільмі «Телефон» («Telefon», реж. Д. Сігел, 1977) з музикою композитора виникає лише на 86 хвилині 102-хвилинної картини; такий випадок може вважатися унікальним в практиці світового кінематографа.

Якщо ж в кінострічці немає «підготовки», то головна тема починає звучати з перших кадрів фільму. Досить вдалою, на наш погляд, є музична тема до багатосерійного фільму «Місія неможлива» («Mission: Impossible», реж. Б. Геллер, 1966 – 1973), написана композитором Л. Шифріним, пізніше використовувалася в серії з шести фільмів-бойовиків, випущених з 1996 по 2018 роки<sup>1</sup>, головну роль в яких зіграв Том Круз.

### Приклад 2.20.

#### Лало Шифрін. «Місія неможлива», Головна тема

Головна тема, незважаючи на всю лаконічність її форми – період зі вступом, є яскравим прикладом музики фільму дії («action»). Л. Шифрін – не тільки відомий композитор, але ще й віртуозний джазовий піаніст: для музики до початкових титрів він обрав досить нехарактерний розмір 5/4, замість 4/4. На перших кадрах початкових титрів із запаленим сірником звучить трель у струнних та флейти (2 такти). Після чого ми бачимо кадри з різних серій фільму, де звучить джазовий риф-*ostinato* (6 тактів). Перші чотири такти мелодії у флейти низхідні; після них знову слідує риф, але у проведенні бігбенда. Однак, в наступних чотирьох тактах остання нота кожного мотиву транспонована на октаву вгору. Цей хід надає музиці певну героїчну наповненість, яка досить характерна для більшості тем фільмів-екшн. Тому вже в наступному проведенні перше речення доручається саксофонам, а друге, «героїчне», – трубам.

Слід зазначити, що одним з типових прийомів закінчення музики початкових титрів у Л. Шифріна, коли музика головної теми обривається раптово

<sup>1</sup> Музику до повнометражних фільмів писали композитори Д. Ельфман (1996), Г. Ціммер (2000), М. Джаккіно (2006, 2011), Д. Кремер (2015) та Л. Белф (2018).



в «Любов та кулі» («Love And Bullets», реж. С. Розенберг, 1979) або ж на акорді, який розчиняється на *diminuendo* в «Булліт» («Bullitt» реж. П. Йетс, 1968), або «Година пік 2» («Rush Hour», реж. Б. Ретнер, 2001). Однак, як зауважує композитор, не існує будь-яких жорстких правил, і кращим підходом є дотримання інструкцій режисера, або композиторського інстинкту, якщо інструкції першого будуть неконструктивними. Деякі режисери воліють, щоб зміни в музиці були синхронізовані з кожним новим титром, особливо з титром назви фільму. Рішення повинно бути прийнято разом з режисером та продюсером. Однак, у деяких випадках підкреслення кожного титру може бути вкрай непродуктивним і вельми прямолінійним.

Так, у всесвітньо відомій романтичній комедії «Сніданок у Тіффані» («Breakfast at Tiffany's», реж. Б. Едвардс, 1961) головна тема звучить від початкового логотипу – «A Paramount Picture». Перед нами відкривається вид на ранковий Манхеттен, коли на вулицях ще немає людей, які поспішають на роботу. Поодинокі таксі зупиняється біля магазину «Tiffany's & Co.» та з нього виходить головна героїня – Холі Голайтли (Одрі Хепберн) в елегантній вечірній сукні. Звучить головна тема – відомий шлягер «Moon River», авторства Генрі Манчіні, яку виконує бандонеон. Так розповідає композитор про створення цієї пісні: «Мій агент в «МСА», Генрі Альпер, сказав: “У тебе зараз серйозна картина, великий режисер і відома зірка – не розхитуй човен. Нехай хтось інший напише пісню; а ти пиши партитуру”. Але “Peter Gunn” та “Mr. Lucky” були б нічим, якби не серія пісень без слів, і я знав, що можу написати таку пісню. <...> Ця пісня була однією з найскладніших, які мені доводилося писати. Мені треба було місяць, щоб продумати її. Яку пісню співає дівчина? Яку мелодію? Чи це має бути джазова балада? Це буде блюз? Одного разу я відпочивав після обіду, вийшов в свою студію в гаражі, сів за рояль (який все ще орендував), і раптово зіграв перші три ноти мелодії. Це прозвучало привабливо. Я створив мелодію в діапазоні нони. Вона була проста і повністю діатонічна: *in C* ви можете повністю зіграти її на білих клавішах. Вона прийшла швидко. Мені знадобився місяць і півгодини, щоб написати цю ме-

лодію» [158]. Саме вона стала втіленням образу головної героїні фільму. Під музику з'являються початкові титри, героїня йде до магазину, розгортає пакет і, розглядаючи вітрини магазину, снідає.

### Приклад 2.21.

#### Генрі Манчіні. «Сніданок у Тіффані», Головна тема

The musical score is written in 3/4 time and consists of two staves. The first staff contains measures 1-4 with chords Fmaj7, Dm7, B7(#11), and Fmaj7. The second staff contains measures 5-8 with chords B7(#11), Fmaj7, Em7(b5), and A7. The melody is simple and consists of quarter and eighth notes.

Головній темі передує чотиритактовий вступ, який виконують вокальний ансамбль, гітара, вібрафон та віолончелі з контрабасом *pizzicato*. У прозорій оркестровій фактурі переважає низький і середній регістр. Подібне темброве рішення пов'язане з контекстом даної сцени – ранній ранок на безлюдній вулиці Манхеттена. У музиці переважає джазова гармонія, побудована на чергуванні септакордів. У 5 такті вступає самотній бандонеон, якому доручено перше проведення (8+8 тактів). Проста тема, побудована на квінтових стрибках з подальшим низхідним рухом, малює образ героїні – безтурботної молодої дівчини, яка, незважаючи на вечірки і багатих кавалерів, є нескінченно самотньою. У першому реченні другого проведення (8 тактів) композитор передає тему в верхній регістр скрипкам, які вносять щемливий відтінок в ліричну тему. Вже у другому реченні (14 тактів) струнні виконують роль контрапункту мелодії бандонеона, розширеної за рахунок секвенції. Третє проведення (8+14 тактів) модулює на малу терцію вниз, де тема проходить спершу у вокального ансамблю, яку вдруге підхоплюють високі струнні. Завершується музика до початкових титрів кодою (8 тактів), в якій трансформується настрій у зв'язку із наступною сценою, а також змінюються фактура та інструментування в музичних засобах. В даному розділі форми компози-

тор використав розкладені ходи по тонах септакордів і нонакордів у вібрафона і двох флейт на тлі струнних. Таким чином, завдяки простим музичним засобам та виразному пісенному тематизму, з перших секунд фільму (в контексті експозиційної сцени) створюється лірико-романтичний настрій всієї кінострічки «Сніданок у Тіффані», а також розкривається її жанр.

Бувають випадки, коли режисери хочуть, щоб музика передувала сценонам жаху та потрясінню перед тим, як публіка побачить це на екрані, або щоб аудиторія відчула почуття головних героїв, про історію яких вона дізнається в майбутньому. Досить цікавою, на наш погляд, виявляється музика Б. Херрмана до фільму А. Хічкока «Психо» («Psycho», 1960), яка є класикою жанру трилер. Тема з'являється з появою титрів із рухомими смужками, які являють собою ножі – знаряддя героя-вбивці.

## Приклад 2.22.

### Бернард Херрман. «Психо», Головна тема

**Allegro (molto Agitato)**

The musical score is for the main theme of 'Psycho' by Bernard Herrmann. It is in 2/4 time and consists of five staves: Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Basses. The tempo is marked 'Allegro (molto Agitato)'. The score includes dynamic markings such as *sff*, *mp*, *p*, and *pp*, as well as performance instructions like *con sordino*, *div.*, and *pizz.*. The music consists of rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, and rests.

В початкових титрах звучить стрімка експресивна тема **Allegro (molto agitato)**, в основі якої лежить двотакт у перших скрипок (5-6, 7-8 такти) на тлі остинатних секундових інтонацій *cis-d* і синкопованих великих мінорних септакордів та лірична тема у перших скрипок на тлі *pizzicato* у альтів і віолончелей та *tremolo* других скрипок (37-48 такти). Слід також зазначити, що інтонація малої секунди проходить крізь весь саундтрек фільму і є своєрідним лейтмотивом кінокартини. Динамічний діапазон у темі варіюється від *sff*

до *pp*, що загострює конфліктність музичного проведення. Темброва палітра для цього фільму обрана не випадково. На думку композитора, саме струнні інструменти мають найширший діапазон виразності та можуть найбільш яскраво відобразити напружений настрій психологічного трилера, тому для цієї кінострічки композитор використав лише струнний оркестр. У випадку з головною темою фільму «Психо» конфліктність тематизму, контрастність у фактурі, динаміці та артикуляції відіграють вирішальну роль у створенні атмосфери напруженого гостросюжетного трилера, сповненого драматичними сценами.

Існує дещо інший підхід до композиторського рішення у створенні таємничої атмосфери музики початкових титрів в трилері, яка б інтригувала глядача до перегляду фільму. Яскравим прикладом цього є музика Дж. Голдсмита до фільму «Основний інстинкт» («Basic Instinct», 1992) Пола Верховена. Сам композитор визначав жанр фільму як «чуттєвий трилер» та у інтерв'ю зізнавався, що «це одна з найкращих картин над якими я працював протягом тривалого часу, особливо тому, що Пол Верховен був настільки відданим сценарію» [182]. Історія розповідає про розслідування поліцейським Ніком Кареном низки холоднокровних вбивств, де основною підозрюваною є письменниця та автор романів Кет. В ході розгортання сюжету між детективом та письменницею виникає роман. Музика не тільки поглиблює таємничість, еротичність та небезпечність подій у фільмі, але розкриває історію фатального кохання його героїв. Фільм одразу починається з початкових титрів на фоні темних дзеркальних мерехтінь, які супроводжує головна тема кінострічки.

## Джеррі Голдсміт. «Основний інстинкт», Головна тема

The musical score is for the main theme of "Jaws" by John Williams. It is in 4/4 time, Andante (♩=60), and features 2 Clarinets in Bb, Harp, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Harp part has a dynamic range from *p* to *mf*. The Viola part is marked "div. con sord." and "pizz.", with dynamics from *pp* to *mf*. The Violoncello and Contrabass parts are marked "pizz." and have dynamics from *pp* to *mf*. The Violin I and II parts are marked "con sord." and have dynamics from *mp* to *mf*.

Музичний фрагмент являє собою тричастинну репризну форму, яка складається з трьох періодів (по 8 тактів кожен), вступу та коди. В музиці композитор притримується романтичної гармонії (медіантові співставлення), іноді використовуючи пізньоромантичні співзвуччя (в восьмому такті на тлі квінтакорду *e-h-fis* у контрабасів та віолончелей звучить домінантова гармонія з заміненою терцією *h-c-fis*). Подібна гармонічна барва додає ефект томління та певної містичності музичному супроводу, який не виходить за межі динамічного діапазону на *mf*. Слід звернути увагу й на темброву палітру музики до початкових титрів. На тлі остинатних арпеджіо арфи та фігурацій альтів *divisi* відбувається певний діалог між дерев'яними духовими інструментами та струнними, які кожен такт чергуються між собою. Це апелює до довгих діалогів, які будуть відбуватись між головними героями у фільмі. Використання хроматичних ходів в мелодиці є досить поширеним прийомом у фільмах жанру «трилер», а *ostinato* додає рис тривожного очікування та неспокою у акомпанементі. Так, у музиці початкових титрів до фільму «Основний інстинкт» характерний підхід у композиторському рішенні Дж. Голдсміта

поглиблює інше емоційно-змістовне наповнення жанру, а саме таємничість та чуттєвість.

На прикладах наведеної музики до початкових титрів відомих кінострічок, можна переконатися, що в даних фрагментах існує нерозривний емоційно-змістовний, а також жанровий зв'язок між відеорядом і музичним супроводом. Найбільш показовою в цьому ракурсі є головна тема до фільму «Сніданок у Тіффані», яка, незважаючи на всю удавану простоту мелодії, ввібрала в собі риси, характерні для романтичної комедії. Однак, музика у фільмах-екшн багато в чому залежить від контексту сцен, що відбуваються на екрані. Події фільму іноді можуть розгортатись у декількох країнах, часто екзотичних (як, наприклад, у фільмі «Вихід Дракона»), тому композитор повинен приділяти велику увагу вивченню етнічної музичної культури тих країн, в які «занурюється» кіноглядач. У таких пригодницьких фільмах, як «Місія неможлива» використання джазової гармонії та рифів-*ostinato* надає головній темі особливу спрямованість та драйв. Музика до початкових титрів у трилерах може вирішуватися в двох ключах, обумовлених жанром: композитор може зробити акцент на конфліктність та гостросюжетність фільму (як у випадку з «Психо»), або підкреслити таємничу психологічну складову («Основний інстинкт»).

Таким чином, в процесі створення музики до початкових титрів композитори враховують характерні емоційно-сміслові та жанрові особливості кінострічки, а також контекст сцени, в якій містяться титри, у випадку, якщо такий кінематографічний підхід має місце бути. Обговорення з режисером музичного рішення для початкових титрів допомагає композиторам значно поглибити та розширити бачення, як розділу форми, так кінокартини в цілому.

В окремих випадках можна спостерігати короткі музичні переходи між двома сценами. Музика для переходу завжди повинна починатись з закінчення попередньої сцени. Прикладом тому може служити закінчення діалогу, або, коли камера знімає одного з героїв фільму крупним планом. Саундтрек

продовжує звучати, забезпечуючи плавність зміни сцени до початку наступного діалогу. Музика іноді може мати вигляд загрозливої, похмурої інтерлюдії, однак в такому разі композитор узгоджує її з подальшим відеорядом, для поступової зміни емоційного наповнення. У деяких випадках, з монтажного стику сцен музика може перерости в повноцінний фрагмент, який буде супроводжувати сцену. Є ще один різновид, який Л. Шифрін визначає як «створення «синкопованих» аудіовізуальних взаємозв'язків. Щось подібне відбувається в музиці, коли зміщується сильна доля» [180, с. 147]. В інших випадках перехід служить коментарем попередніх подій.

Музика фінальних титрів фільму є свого роду поверненням або розширенням головної теми початкових титрів. У більшості випадків для підкреслення переходу в інший стан композитору необхідно створити модуляційний перехід до фінальних титрів. У той час, коли з'являються титри, повернення теми вступу – звичайне явище. Однак, трапляються й виключення, в залежності від того, що відбувається на екрані до моменту появи фінальних титрів.

Повна тиша, включаючи фінальні титри, може стати найкращим закінченням фільму, особливо, якщо це пов'язано з масовими смертями, такими як Холокост під час Другої Світової Війни, або поля смерті Камбоджі після В'єтнамської війни. Відсутність музики необхідна, для того, щоб, залишаючи в тиші кінозал, публіка замислилась щодо сили людської жорстокості. Це також може бути ефективно використано в інших трагічних закінченнях фільмів. «Тиша – це теж музика, і немає нічого кращого, як прокоментувати відсутністю музики деякі епізоди» [180, с. 147]. Однак зауважимо, що повна, «технічна» відсутність звуку стала можливою відносно нещодавно. До епохи цифрових технологій абсолютна тиша вважалась браком, оскільки підсилувачі кінотеатрів на великій потужності відтворювали шипіння, потьохкування, тріск та інші дефекти аналогової магнітної стрічки, а також оптичної фонограми.

В процесі роботи над музикою до фільму композитори окреслюють коло питань, перш ніж почати писати музику до фінальних титрів: «Яке пос-

лання аудиторії несе фільм? Чи повинно закінчення бути щасливим? Або, можливо, неоднозначним?» Відповіді на ці питання можуть визначити настрій музики в фінальних титрах; або ж режисер може підказати, яку атмосферу створюватиме музика в кінці кінострічки.

Одним з важливих умінь в написанні музики до кінофільму є техніка написання музики до діалогів. Основним завданням, з яким стикається композитор, окрім того, щоб музика відповідала відеоряду є досягнення розбірливості словесної мови в діалогах на тлі музичного супроводу. Досить часто, через свою недосвідченість, кінокомпозитори-початківці покладаються на те, що під час зведення звукорежисер зможе виправити проблему розбірливості мови за допомогою еквалізації<sup>1</sup>. Однак, такий метод не дає ані необхідного технічного, ні художнього результату. Голлівудські композитори користуються певними композиторськими прийомами подолання такої «звукової конкуренції» («sonic competition» – термін Р. Белліса).

Так, Л. Шифрін відзначає певний взаємозв'язок між музикою та фонетикою, де голосні як еквівалент звуків з визначеною висотою, а приголосні – еквівалент звуків з невизначеною висотою. Згідно такої думки, композитор відмічає, що «для музики в діалогах необхідно вилучити такі інструменти як малий барабан, кастаньєти, великий барабан, маракаси та інші шумові інструменти, зважаючи на конфлікт з приголосними, що може привести до нерозбірливості мови в діалозі» [180, с. 106].

Інтенсивність мови в діалозі також необхідно брати до уваги. Музика в таких сценах має бути голосніше та інтенсивніше, якщо персонажі кричать. Для нормальної мови музика, як правило, прозора і в аспекті *piano*, а в інтимних сценах – на *pianissimo*. Однак, іноді музика може йти у контрапункті до відеоряду, супроводжуючи майже шепіт головного героя, передаючи таким чином його глибоке переживання, страждання від смерті коханої.

---

<sup>1</sup> Еквалізація – процес обробки звукового сигналу еквалайзером для корекції амплітуди і частотних характеристик.



В зв'язку з такою особливістю хор в більшості випадків виключається з музичної тканини під час діалогів. Подібне поєднання маскує репліки героїв і вносить деяку плутанину. Винятком може бути вокальний ансамбль, котрий співає *murmurando*, що лежить «під репліками».

«Альфою та омегою» оперних композиторів був принцип не перекривати голоси співаків, особливо в тихих епізодах. Вони створювали ілюзію потужних емоційних підйомів тим, що *tutti* оркестру виникало тільки в великих кульмінаціях. Не секрет, що домогтися цього можна було, вилучивши гучні інструменти задовго до того, як вступить вокаліст, і використовувати тихі інструменти для акомпанементу голосу. Молодим композиторам Л. Шифрін рекомендує вивчити партитури опер Джузеппе Верді, Гаetano Доніцетті, Жоржа Бізе та Вольфганга Амадея Моцарта. Особливо композитор звертає увагу на музику до опери «Пеллеас і Мелізанда» Клода Дебюссі. На його думку, це не тільки хрестоматія написання музики до діалогів, а й джерело відображення драми, пристрасті, а також тривожного очікування в музиці. Разом з тим, опери Ріхарда Вагнера не рекомендуються для вивчення з цієї точки зору, оскільки великий німецький композитор розраховував на виконання своєї музики особливо сильними голосами, здатними протистояти всій потужності оркестрової тканини.

#### **2.4. Класична музика у режисурі ігрового кінематографа**

Одним із прийомів, яким активно користуються режисери в кіно, є використання класичної музики в якості повноцінного атрибуту сцени або окремого, не залежного від кадру, саундтрека. Цей прийом дозволяє ефективно вирішувати ряд актуальних творчих завдань під час створення звукового супроводу. Тому, на нашу думку, слід зупинитись на практичних прикладах можливості використання класичної музики у кіно.

Як вже було зазначено, родоначальником кіномузики був К. Сен-Санс, який 1908 року у Франції створив музику до фільму «Вбивство герцога Гіза» («L'Assassinat du duc de Guise», реж. Ш. Ле Баржі та А. Кальметт, 1908). Це

був перший факт в історії, коли професійний композитор був запрошений для створення оркестрової музики до фільму. Слід зазначити, що до цього К. Сен-Санс працював над музикою до театральних постановок п'єс Мольєра та Расіна, в яких, як і в музиці до фільму, простежується вплив музики французького бароко. Безсумнівно, такий досвід роботи композитора з драматичними п'єсами вплинув на створення вдалого в драматургічному плані музичного супроводу до фільму.

Аналіз значної кількості сучасних художніх фільмів свідчить, що використання класичної музики є, скоріше, особливим художнім прийомом, ніж певним закономірним явищем. Разом з тим, оскільки багато класичних творів вкоренились у свідомості кількох поколінь слухачів, а відповідно, і глядачів, це дозволяє режисерам використовувати цей прийом для вирішення деяких творчих завдань, таких, як поглиблення образу героя, відображення психологічної атмосфери фільму, узагальнення історичної епохи, на тлі якої розгортаються події. У сучасній бібліографії з кіномузики є оглядові роботи за цією тематикою. Наприклад, досить великий список музичних творів, які звучать в кіно, можна знайти в книзі редактора радіо «Classic FM» Даррена Хенлі «The Classic FM: Handy Guide to Everything You Ever Wanted to Know About Classical Music» [129, с. 253]. Серед відомих кінострічок, що є присутніми в цьому списку, слід зазначити найбільш показові фільми, такі, як «Апокаліпсис сьогодні» («Apocalypse Now», реж. Ф. Ф. Коппола, 1979), в якому звучить «Політ валькірій» Р. Вагнера під час атаки американської повітряної кавалерії на в'єтнамські сіли; «Механічний апельсин» («A Clockwork Orange», реж. С. Кубрик, 1971) з музикою Симфонії № 9 Л. ван Бетховена – улюбленою музикою головного героя; «Втеча з Шоушенка» («The Shawshank Redemption», реж. Ф. Дарабонт, 1994), де в одній зі сцен головний герой знаходить у в'язниці платівку із записом опери «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта та вмикає її через ретранслятор; «Одинадцять друзів Оушена» («Ocean's Eleven», реж. С. Содеберг, 2001), в якому під оркестрований варіант музики «Місячне сяйво» К. Дебюссі відбувається розв'язка фільму; або «Френкі та

Джонні» («Frankie and Johnny», реж. Г. Маршалл, 1991), де у фінальній сцені той самий фрагмент звучить з динаміків нью-йоркського радіо для двох головних героїв.

Слід також зазначити культовий науково-фантастичний фільм «Космічна одіссея 2001 року» («A Space Odyssey», 1968) Стенлі Кубрика, де режисер також використовував класичну музику, скрупульозно підійшовши до цитування класичних творів. У фільмі розповідається альтернативна версія походження людства, його зв'язок з прибульцями, та пов'язаних з цим серії космічних експедицій. У кінокартині звучать фрагменти симфонічної поеми Р. Штрауса «Так говорив Заратустра», вальсів Йогана Штрауса, а також балету «Гаяне» А. Хачатуряна. Крім цього, режисер у фільмі використовував музику відомого угорського композитора Д. Лігеті, з яким згодом стався конфлікт в зв'язку з авторськими правами.<sup>1</sup>

Фільм «Мовчання ягнят» («The Silence of the Lambs», 1991) Джонатана Деммі є, безперечно, одним із шедеврів жанру «трилер». Кінострічка розповідає про вбивцю-канібала Ганнібала Лектера, що допомагає ФБР розкрити загадкові вбивства. Оригінальний саундтрек до фільму написав відомий голлівудський композитор Г. Шор, проте в одній з кульмінаційних сцен з колонок магнітофона, що знаходиться в ізоляторі Ганнібала Лектера, звучать «Гольдберг-варіації» Й. С. Баха, що відкриваються витонченою французькою Арією, яка витримана у жанрі сарабанди менуетного типу.

З точки зору драматургії, використання цього твору в контексті фільму – дуже виразний прийом, оскільки музика в такій сцені виконує подвійну функцію. З одного боку, на початку сцени спокійна, вишукана, інтелектуальна музика не віщує драматичного повороту подій. З іншого – служить засобом аудіовізуального контрапункту далі, коли злодій-протагоніст, звільнившись від наручників, жорстоко розправляється з поліцейськими. На тлі кри-

<sup>1</sup> Д. Лігеті не давав згоди на використання музики у фільмі, та одразу після виходу фільму почалися довгі судові провадження між голлівудською кінокомпанією Metro-Goldwyn-Mayer та композитором.

вавої розправи, що розгортається, продовжує звучати Арія з циклу варіацій Й. С. Баха, яка виразно контрастує з подіями, що експонуються на екрані, посилюючи емоційну напругу сцени. У момент, коли поліцейське підкріплення виявляє понівечені тіла своїх колег, безтурботна музика Й. С. Баха змінюється драматичною оркестровою музикою Г. Шора, повертаючи глядача в атмосферу трилера. Таким чином, у наведеному прикладі класична музика служить контрапунктом відеоряду в розробці та підсиленні драми, а також прийомом для деталізації образу героя (в цьому випадку додавання естетських рис до образу вбивці-психопата).

Сцена з фільму «Залягти на дно в Брюгге» («In Bruges», 2008) відомого режисера, драматурга і сценариста М. Макдонаха демонструє прихований змістовний зв'язок між класичним твором та драматичною ситуацією в кадрі. Фільм розповідає історію про двох кілерів (один з яких під час завдання випадково вбив хлопчика), що ховаються в бельгійському місті Брюгге. Важкі думки і трагічні переживання головного героя – Рея, підкріплює пісня австрійського композитора Франца Шуберта «Шарманщик» з циклу «Зимовий шлях».

Пісня «Шарманщик» завершує вокальний цикл Шуберта, по суті, будучи кульмінаційною точкою найвищого ступеня емоційної інтенсивності, висловлюючи душевну втому та байдужість людини до власної долі. У фільмі пісня підсилює відчуття психологічного стану відчаю головного героя, у зв'язку з неможливістю повернути життя хлопчика, якого він випадково вбив, та його подальшого рішення покінчити життя самогубством. Прості, лаконічні засоби – бурдонний бас в акомпанементі, що нагадує гру шарманки та повторювана поспівка, яка заснована на концентричних оспівуваннях, закладених в мелодійній лінії, створюють глибокий художній ефект пісні, як самостійного жанру, а також у контексті естетики фільму. Слід окремо зазначити органічність використання цієї пісні в рамках саундтрека в цілому. Композитор К. Бервелл застосовує подібний лаконізм музичного викладу, використовуючи камерний склад для супроводу фільму: флейта, кларнет, фа-

гот, ударна установка, перкусія, гітара, арфа, фортепіано, альт, віолончель і контрабас.

Інший підхід до музичного рішення ми знаходимо в художньому фільмі «Дівчина з перлинною сережкою» («Girl with a Pearl Earring», реж. П. Веббер, 2003), який засновано на однойменному романі Трейсі Шевальє. Кінокартина принесла світову популярність композитору А. Деспла. У фільмі розповідається історія створення картини «Дівчина з перлинною сережкою» відомим голландським живописцем Яном Вермеєром. У сцені, де дружина Вермеєра грає на клавесині (внутрішньокадрова музика), а художник обіймає її, замість музики авторства А. Деспла звучить твір «Ravane Lachrimae» Яна Пітерсзона Свелінка. У цей час входить служниця Гріт – головна героїня, яка закохана в художника; саме вона буде зображена на майбутній картині Я. Вермеєра.

Вибір цього музичного фрагмента, вочевидь, був не випадковим, як з точки зору емоційного наповнення, так і з боку історичної достовірності. Як відомо, Я. П. Свелінк був за життя досить відомим композитором у Нідерландах. Його твори видавалися, а учнями були відомі органісти північної Європи. Навіть після його смерті 1621 року музика Я. П. Свелінка виконувалася голландськими музикантами. «Ravane Lachrimae» – клавірна версія *lamento*<sup>1</sup> англійського композитора Джона Доуленда «Потік моїх сліз». Твір є варіаціями, що організовані в три розділи, кожен з яких повторюється з орнаментикою (автор на початку твору дає ремарку «*coloriert*») і гармонічними замінами для посилення афектів. З точки зору драматургії в контексті розглянутого фільму, ця музика підкреслює не стільки сцену з Я. Вермеєром та його дружиною, скільки психологічний стан Гріт, яка розуміє, що ніколи не зможе стати дружиною великого художника через її низьке походження та консервативність нідерландського суспільства XVII століття. Режисерське бачення сцени допомагає зрозуміти операторська робота, яка акцентує увагу на служ-

---

<sup>1</sup> Lamento – музикальна пьеса печального, жалобного характеру в музиці барокко.

ниці. Таким чином, внутрішньокадрова класична музика дозволяє підсилити емоційне напруження сцени, та підкреслює вічну драму нерозділеного кохання в контексті кінострічки.

У жанрі історичних фільмів варто відзначити окрему групу, яку складають біографічні фільми, присвячені композиторам або музикантам. Серед яких «Амадей» («Amadeus», реж. М. Форман, 1984), «Безсмертна кохана» («Immortal Beloved», реж. Б. Роуз, 1994), «Король танцює» («Le Roi danse», реж. Ж. Корбьо, 2000), «Переписуючи Бетховена» («Copying Beethoven», реж. А. Голланд, 2006), «Паганіні: скрипаль диявола» («Paganini: The Devil's Violinist», реж. Б. Роуз, 2013) та інші. У цих стрічках класичній музиці відводиться провідна роль, а головними героями виступають видатні творчі особистості. Так, фільм «Амадей» Мілоша Формана розповідає про життя композитора Вольфганга Амадея Моцарта від імені іншого композитора, Антоніо Сальєрі, який на схилі років у лікарні для душевнохворих згадує генія. «Безсмертна кохана» Бернарда Роуза оповідає про таємну любов Людвіга ван Бетховена та його особистий лист невідомому адресату. Стрічка «Король танцює» – про Жана Батіста Люллі, композитора Людовіка XIV, французького режисера Жерара Корбьо. У зазначених фільмах історії оповідають про життя музикантів, про їх творчих пошуки та осяяння, концертну діяльність, і тому у фільмах звучать твори тих, кому присвячений той чи інший фільм.

У подібних кінострічках музика часто використовується як внутрішньокадрова, коли головний герой або оркестр виконують музику в певній сцені. Разом з цим, бувають і винятки. Так, у фільмі «Безсмертна кохана» переважає внутрішньокадрова музика, але в деяких сценах режисер Б. Роуз використовує дещо інший підхід, вдаючись до використання музики Л. ван Бетховена як закадрової. В одній з драматичних сцен фільму, де відбувається захоплення Відня армією Наполеона режисер використовує музику з «Героїчної» симфонії Бетховена, яку композитор спочатку присвятив Наполеону Бонапарту, але незабаром розчарувавшись, закреслив присвяту. Сцена фільму описує втечу городян з Відня, наступ військ та нелюдське ставлення сол-

датів до населення. Напружена закадрова музика тут виступає засобом драматургічного узагальнення, підкреслюючи настрій всієї сцени в цілому і емоційне потрясіння віденського суспільства зокрема. Фактично, музика Л. ван Бетховена в цих сценах виконує роль кіномузики в класичному її розумінні, поглиблюючи зміст відеоряду.

Наведений аналіз дозволяє зробити висновок, що використання класичної музики в сучасному кінематографі є особливим художнім прийомом, який може вдало виконувати різні виразні функції, від доповнення образу головного героя до узагальнення глобальних подій. Слід відзначити, що класична музика здатна значно посилити художній ефект всього фільму, додаючи певні приховані сенси.

При цьому, роль композитора, який працює над таким фільмом, не зменшується, а скоріше навпаки: володіючи глибокими знаннями про музичну спадщину минулого, композитор має можливість вплинути на вибір режисером такого музичного фрагмента класичної музики, який збагатить фільм як в образно-емоційному, так і в історичному наповненні.

## **2.5. Комп'ютерні технології в роботі кінокомпозитора.**

Безперечно, XXI століття дає кінокомпозитору потужні можливості та інструменти, які, в свою чергу, уможлиблюють створення емуляції<sup>1</sup> симфонічного оркестру<sup>2</sup>, хоча й вимагають від нього досвіду, часу, професіоналізму, вмінь та технічних можливостей. В залежності від бюджету фільму у компо-

---

<sup>1</sup> Емуляція – це сукупність логічних та технічних засобів і ресурсів, спрямованих на повну імітацію обраної користувачем системи (симфонічного оркестру) для максимально точного відтворення всіх процесів, що відбуваються всередині цієї системи (у даному випадку – симфонічному оркестрі).

<sup>2</sup> Емуляція симфонічного оркестру досить часто використовується в практиці кіно-виробництва в зв'язку з обмеженим бюджетом на звукозапис саундтреку, який пов'язаний із залученням багатьох музикантів, орендою студії та ін.. Багато з композиторів використовують гібридний спосіб звукозапису, в якому поєднується емуляція окремих груп оркестру разом із живими інструментами. Такий метод дозволяє значно зекономити кошти на записі оркестру, але якість такого виду фонограм при цьому не сильно погіршиться.

зитором є можливість обирати міру залучення комп'ютерних технологій у процес створення саундтреку, однак уникнути цього в епоху цифрових технологій, як показує практика, неможливо.

Фрагмент серіалу «Смарагдове місто», який розглядається, є типовим прикладом фільму голлівудського кінематографа, до якого було створено альтернативну версію музики автором дослідження за технологією, яку наразі використовують більшість кінокомпозиторів. Як відомо, поширеним та ефективним методом опанування технологій є створення альтернативних версій (наприклад, у живописі – копіювання полотен відомих майстрів). Це дозволило автору, в рамках запропонованого завдання, розвинути практичні навички та художнє бачення для наступної роботи в реальних умовах кіновиробництва. Попри всю суперечливість міркувань, саме в кіноіндустрії Голлівуду активно використовуються новітні комп'ютерні технології, та сфера музики у цьому аспекті не є виключенням.

Робота композитора над фільмом, зазвичай, починається з отримання версії фільму, яка не буде підлягати перемонтажу з тайм-кодом<sup>1</sup>. Після цього починається етап багаторазового перегляду фільму, обмірковування, створення тематичного матеріалу та ескізів майбутньої партитури. У даному випадку передбачався потрібний склад симфонічного оркестру з хором.

Для чіткого планування фрагменту нами була створена музична експлікація – документ, який складається композитором у вигляді таблиці (див.: приклад 1), в якій зазначається час, події та емоційне наповнення кожної сцени. Це дозволяє заздалегідь визначити структурні та психологічні особливості побудови музичного матеріалу, який потрібно створити. Позаяк основою була так звана «американська» модель, в якій музика в багатьох моментах досить детально слідує за подіями на екрані та синхронізується з кадром, необхідно було знайти основні драматургічні кульмінації сцен.

---

<sup>1</sup> Тайм-код (адресно-часовий код) – цифрові дані про час, які записані спільно з зображенням та звуком для подальшої синхронізації на окремих носіях.



## Музична експлікація до фрагменту з серіалу «Смарагдове місто»

Час	Сцена	Текст діалогів	Настрій
00:00 – 00:18	Палац	“By who’s hand we don’t know” (00:03)	епічний, піднесений,
00:18 – 00:45	Сад Королеви Півночі	- Mistress North (00:22) - Do you have any notion... (00:32) - <u>No!</u> (00:35) But there’s only one man to blame (00:39)	спокійний «Скляне» звучання (фортепіано, дзвіночки) Кульмінація з хором
00:45 – 01:00	Площа. Виступ Чарівника Країни Оз  Чарівник роздумує (виступ продовжується)	- King passed...  - If there were not for me...  - I will protect you, because I’m the great Wizard of Oz!!! (01:00)	таємничий, зловісний Низький регістр (бас-кларнет, контр-фагот) Музика розвивається до tutti Кульмінація сцени

Слід відзначити, що наведена структура такої таблиці не є стандартною та у різних композиторів може відрізнятись. Важливість цієї таблиці важко переоцінити в умовах роботи композитора з іншими членами творчого колективу, які займаються створенням музичної частини фільму – оркестратором, копіювальником та MIDI-програмістом.

Наступним кроком стало написання музики і підлаштування матеріалу «під синхрон» та оркестрування матеріалу. Одним з головних питань на цьому етапі, зазвичай, є вибір того чи іншого методу використання програмного забезпечення для створення музики, або ж «традиційного» методу – «папір та олівець».

У кожного з методів є свої переваги, які наведені в одному з підручників з музичної нотації, виданому у славетному Берклі-коледжі [168, с. 2]. Так, у процесі підготовки партитури за допомогою комп’ютеру зменшується час для створення партій, в яких оперативно вносяться зміни; можливість створити декілька версій твору; музичне відтворення партитури за допомогою те-

хнології MIDI<sup>1</sup>, для того щоб відслідкувати помилки, які можуть траплятися на попередньому етапі роботи. «Традиційний» же метод є характерним для композиторів, які віддають перевагу роботі за фортепіано, що дозволяє імпровізувати під зображення. Також слід зазначити, що створення музики на папері не обмежує мислення композитора тактовою сіткою, яку пропонують комп'ютерні нотні редактори.

Вибір того, чи іншого методу, зазвичай, залежить від індивідуального підходу композитора до творчого процесу. Наприклад, такі голлівудські композитори, як Дж. Вільямс, Е. Морріконе, Дж. Н. Говард, Г. Шор, А. Деспла, як відомо, працюють за фортепіано з олівцем та папером, а Г. Ціммер, Д. Ельфман, Г. Грегсон-Вільямс, Б. Тайлер використовують комп'ютерні технології в ході написання музики до фільму.

Існують декілька провідних нотних редакторів для музичної нотації. Серед них: Avid Sibelius, MakeMusic Finale, StaffPad, SonicScores Overture та ін. В якості програми для нотації для даної роботи нами використовувалась програма Avid Sibelius, яка в своєму арсеналі має потужні інструменти для створення музики до фільму (виставлення контрольних точок та підлаштування музики під синхрон з відеорядом).<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> MIDI (Musical Instrument Digital Interface) – технічний стандарт, який включає в себе протокол, цифровий інтерфейс та електричні конектори, які дозволяють обмінюватися даними між електронними музичними інструментами, комп'ютерами та іншими музичними та аудіо-приладами за допомогою команд.

<sup>2</sup>Із власного досвіду зауважимо, що після 8 років роботи у MakeMusic Finale, у такого роду роботі ми перейшли на Avid Sibelius з причини більшої, на наш погляд, зручності та швидкості, які потрібні композитору в процесі роботи саме над колективними проєктами, такими як музика до кіно, аранжування, тощо.

## Використанням точок синхронізації у партитурі

The image shows a musical score with five staves. The top staff is for Cello (Cel.), the second for Violin I (V-ni I), the third for Violin II (V-ni II), the fourth for Viola (V-le), and the fifth for Violoncello (V-c.) and Contrabass (C-b.). A synchronization point is marked at 00:02:18:08 with the text 'Magic gloves appear'. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf), articulation (pizz., arco), and performance instructions (unis. arco). A large black triangle is drawn over the score, pointing to the synchronization point.

У наступному прикладі можна побачити одну з важливих точок синхронізації музичного матеріалу з відеорядом (в Avid Sibelius – Hit Point). Вона зазначена на першій долі 53-го такту з таймкодом: 00:02:18:08. Це кульмінаційний момент – поява рукавичок. Йому передують так звана «музика тривожного очікування»: предікт у струнних, який змальовує змішані почуття головної героїні. Коли у кадрі з'являються камінці на рукавичках – вступає челеста, що виконує хроматичний хід тризвуками. Тембр даного інструменту вносить елемент таємничості та колористичності у музичну тканину, а також відповідний до зображення коштовних камінців характерний «скляний» тембр.

## Кадр з відеоряду, синхронізований з музикою



Після власне написання партитури починається не менш складний та трудомісткий етап – це створення запису. В даному конкретному випадку це була емуляція симфонічного оркестру та хору за допомогою комп’ютерних технологій, а саме семплерних бібліотек<sup>1</sup> та деяких видів синтезу. Знаний український кінокомпозитор І. Стецюк в одному зі своїх інтерв’ю зауважує, що в комп’ютері працювати набагато складніше, адже «програмування забирає дуже і дуже багато часу», і «для того, щоб якісно, достовірно емулювати симфонічну тканину тривалістю в сорок п’ять хвилин (для повнометражної картини), одна людина буде сидіти два-три місяці – в кращому випадку! Потрібно програти хоча б один раз якісно кожну оркестрову партію. Потім відредагувати виконане. Одна хвилина створюється приблизно півдня-день, якщо фактура нескладна. Звичайно, подібний процес, – на думку І. Стецюка, – абсолютно непорівнянний з тим відносно малим часом, який піде на живий

<sup>1</sup> Семплерні бібліотеки – являють собою набір цифрових звукових записів (семплів) для використання композиторами, аранжувальниками, виконавцями та виробниками музики.

запис: від моменту завершення партитури і закінчуючи здачею зведеної фонограми потрібно, максимум, два тижні» [87].

Існують декілька складностей у створенні емуляції звучання симфонічного оркестру, як наприклад: досвід та освіченість композитора в сфері комп'ютерних технологій та особливостей кожного «живого» інструменту, знання оркестрового балансу; високі вимоги до системи комп'ютера, дороге програмне забезпечення та обладнання; обмеженість виразності звукових бібліотек.

Досвід та освіченість композитора в останній час набуває все більш вагомого значення. Адже для створення такого роду запису потрібні глибокі знання та вміння від композитора у сфері MIDI-програмування, звукозапису, зведення<sup>1</sup> та мастерінгу<sup>2</sup> для того, щоб представити «макет» (англ.: mock-up) музики режисеру, або ж, в залежності від бюджету, фінальну версію саундтреку до фільму. Запорукою того, що емуляція буде звучати досить реалістично є знання саме природи та техніки кожного інструменту.

Багато кінокомпозиторів працюють у власних студіях. Комп'ютери для такого виду роботи обладнані швидким процесором, великим обсягом оперативної пам'яті, швидким HDD (або бажано SSD<sup>3</sup>) та аудіо-інтерфейсом<sup>4</sup>. В роботі, яка розглядається, використовувався комп'ютер на базі Intel i7 з операційною системою Windows 10, 24 Гігабайтами оперативної пам'яті, SSD, двома HDD та аудіо-інтерфейсом RME Babyface Pro.

---

<sup>1</sup> Зведення (англ.: mixing) – наступний за звукозаписом етап відбору, редагування записаних музичних треків та об'єднання їх в проект для подальшої обробки звуковими ефектами.

<sup>2</sup> Мастерінг (англ.: mastering) – процес підготовки та перенесення зведеної фонограми на будь-який носій для подальшого тиражування та розповсюдження.

<sup>3</sup> Hard Disk Drive – це пристрій зберігання даних, який використовує магнітне накопичувальне сховище для зберігання. Solid State Drive – це твердотільний накопичувач, який використовує збірки інтегрованих схем як пам'ять для постійного зберігання даних.

<sup>4</sup> Аудіо-інтерфейс – пристрій, який забезпечує введення та виведення аудіосигналів на комп'ютер та з нього під керуванням комп'ютерних програм.

У кожної звукової бібліотеки є свої сильні та слабкі сторони з точки зору виразних можливостей і керованості параметрами; в залежності від того чи іншого художнього завдання і обирається певна звукова бібліотека. Наприклад, якщо порівняти струнні бібліотеки EastWest Symphonic Orchestra Strings та AudioBro LASS, то можна сказати, що незважаючи на те, що у першій бібліотеці тембр інструментів більш насичений обертонами, вишуканий та наближений до так званого «голлівудського звучання», однак керування перехідними процесами є досить обмеженим, що унеможливорює досягнення органічного *legato*, а в AudioBro LASS – навпаки. Тому композитору доводиться шукати компроміси у вирішенні питань художньої виразності та технічної керованості.

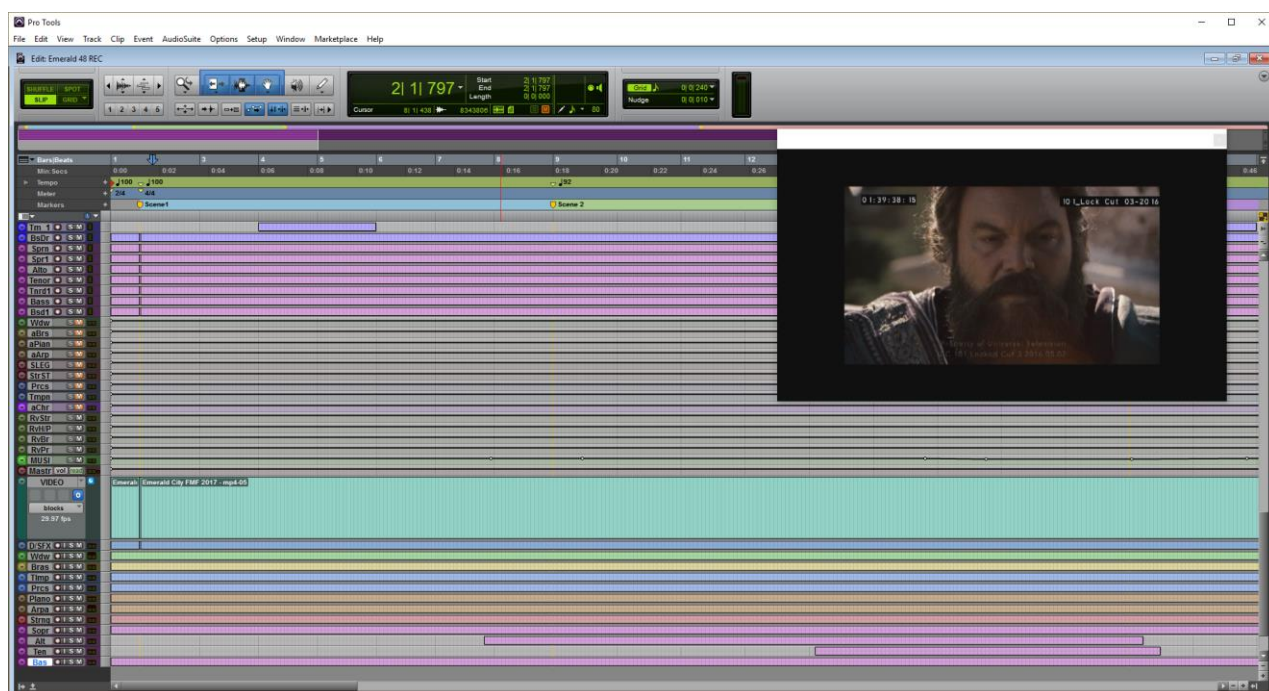
На думку І. Стецюка, «більша керованість звучання веде до більшої виразності, а це є чи не головний виконавський елемент, те, що змушує слухача “включатися і резонувати”. Чисто формально електронний звук передбачає абсолютну керованість, але в реальній практиці цим майже ніхто не користується. Саксофоніст може поводитись зі звуком легко і невимушено за допомогою елементарного натиску на тростину. Якщо перевести цей приклад на мову електронних технологій, то для отримання подібних відтінків у звучанні потрібно постійно міняти значення десятків, навіть сотень параметрів, причому одночасно. Тобто, в комп'ютері такі нюанси досягаються набагато більш хитромудрими і складними засобами. А найголовніше, що мало хто замислюється, якими саме, адже цьому треба вчитись, і на це йде багато годин» [87]. На запис даного фрагменту, наприклад, було витрачено близько 60 годин роботи, тому процес створення емуляції симфонічного оркестру вимагає терпіння від композитора. До речі, вочевидь, саме тому в американській музичній індустрії зазвичай побутує практика своєрідного «розподілу праці», коли музику пише одна людина, друга – оркеструє, третя – робить «макети» саундтреків і т.ін..

Створення фонограми методом емуляції симфонічного оркестру відбувається в секвенсорах<sup>1</sup>, яких сьогодні на ринку існує доволі багато. Виходячи з індивідуальної зручності роботи, кожен кінокомпозитор обирає ту чи іншу програму. Так, наприклад, Г. Ціммер, Г. Грегсон-Вільямс, використовують Steinberg Cubase; Дж. Пауел – Apple Logic Pro; А. Деспла, Д. Ельфман, Р. Белліс – MOTU Digital Performer; Б. Тайлер, Дж. Хорнер, Дж. Трапанезе – Avid Pro Tools.

Наступним технологічним кроком у роботі був експорт MIDI-даних у секвенсор. З Sibelius було експортовано MIDI-дані у Pro Tools<sup>2</sup> та почали організацію сесії для програмування.

Рис. 2.2.

### Сесія в Avid Pro Tools



Правильно організована сесія дає можливість швидкої навігації по матеріалу та не дає заплутатись в кількості треків, адже, наприклад, у даній се-

<sup>1</sup> Секвенсор – апаратний пристрій або комп’ютерна програма для запису, редагування та відтворення MIDI-даних і команд.

<sup>2</sup> Avid Pro Tools – це цифрова робоча станція, розроблена та випущена компанією Avid Technology для Microsoft Windows і Mac OS, яка може використовуватися для широкого спектру звукозапису та потреб музичної та кіноіндустрії.

сії міститься 96 MIDI-доріжок, 4 доріжки для аудіоефектів, 12 аудіодоріжок, 1 відеотрек та Master Fader<sup>1</sup>. Кожна група інструментів у вікні інтерфейсу програми має свій колір: зелений – дерев'яні духові; жовтий – мідні; коричневий – арфа, фортепіано та челеста; червоний – струнні; блакитний – ударні; фіолетовий – хор. У сесії є чотири маркери, зазначені зверху надписами (Scene 1, Scene 2 і т. д.), які відповідають кожній сцені фільму. Маркери необхідні для швидкого переміщення розділами сесії. Таким чином, завдяки візуальному упорядкуванню сесії в секвенсорі збільшується продуктивність в роботі з музичним матеріалом.

Для під'єднання бібліотек до Pro Tools ми використали host-програму Vienna Ensemble Pro 5<sup>2</sup>, яка дозволяє підключати бібліотеки іншого формату, на відміну від Pro Tools. Vienna Ensemble Pro також дозволяє об'єднувати декілька комп'ютерів (Slave) в LAN-мережу з головним комп'ютером (Master) для того, щоб розподілити навантаження та ресурси.

Про які навантаження йдеться мова і чому вони є? Такий вид синтезу як семплінг, що представляє собою відтворення раніше записаних звукових фрагментів (у даному випадку нот чи фраз), є досить вимогливим до ресурсів комп'ютера і, водночас, поширеним для створення емуляції «живих» інструментів. В момент відтворення однієї ноти одного треку може використовуватись від одного до декількох десятків семплів. В момент звучання *tutti* оркестру може відтворюватись до 560 семплів одночасно. Тому вимоги до комп'ютерів та об'єми семплерних бібліотек є досить високими. Наприклад, бібліотека струнних інструментів EastWest Hollywood Strings складає приблизно 300 Гігабайт, і всі подібні бібліотеки, як правило, лише з часом зростають у кількості та вимогливості до апаратних ресурсів.

---

<sup>1</sup> Master Fader – головна доріжка, на яку виводяться всі аудіосигнали.

<sup>2</sup> Vienna Ensemble Pro – технологія компанії Vienna Symphonic Library для сторонніх інструментів, що дозволяє здійснювати зв'язок між 32-розрядними та 64-розрядними системи на базі Mac OS та Windows через мережу, розподіляючи навантаження на програмне забезпечення.

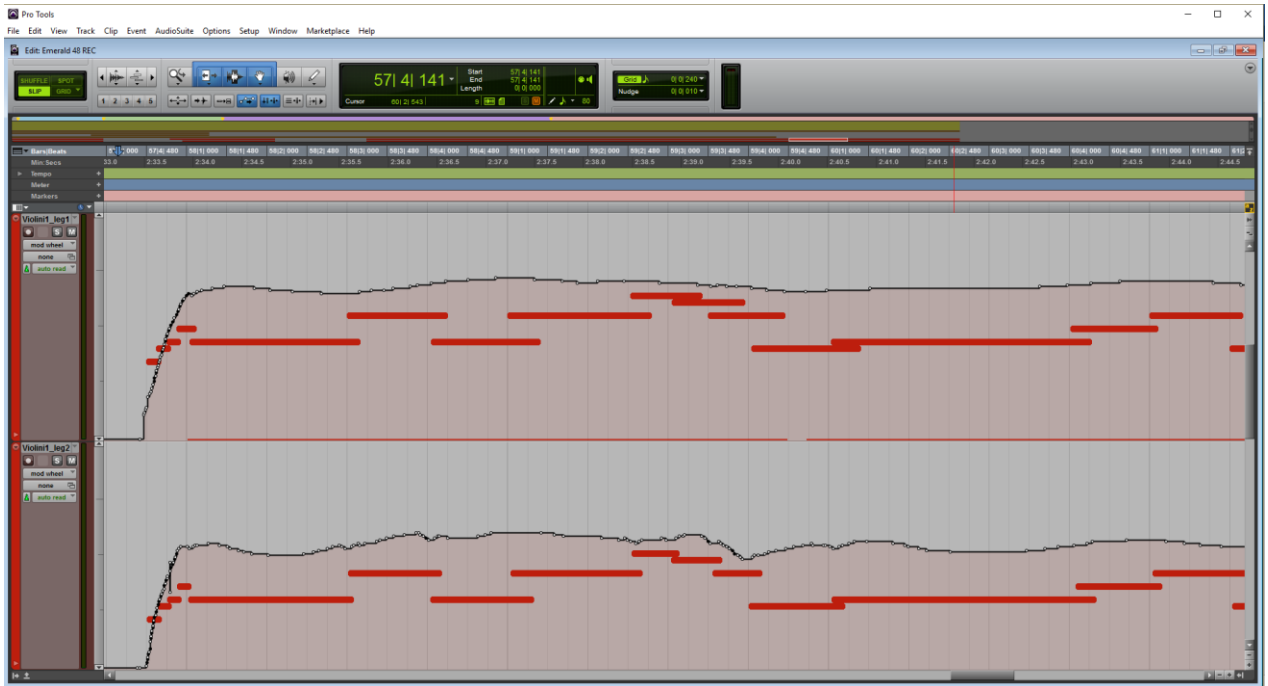


Відтворювання такої кількості семплів пов'язане, насамперед, зі складністю перехідних процесів, які відбуваються між ними в момент переходу одного звуку в інший. Задля плавного переходу між семплами використовуються допоміжні (crossfade) семпли, які надають більшу гнучкість у керуванні. Подібний принцип активно використовується у бібліотеках струнних інструментів, наприклад, у програмах із артикуляцією *legato*.

Інший, не менш поширений вид синтезу для емуляції акустичних інструментів – фізичне моделювання. Фізичне моделювання звуку – це сукупність методів синтезу звуку, в яких форма хвилі генерованого звуку обчислюється за допомогою математичної моделі, що складається з набору рівнянь та алгоритмів для симуляції фізичного джерела звуку, зазвичай музичного інструменту. Цей вид синтезу має досить багато переваг, серед яких: висока реалістичність відтворення «живих» інструментів, керування великою кількістю параметрів та невеликий обсяг і навантаження на процесор. Найбільш поширене використання цього виду синтезу для відтворення дерев'яних та мідних духових інструментів і фортепіано.

Процес керування бібліотеками відбувається за допомогою передачі MIDI-даних, які можуть включати багато параметрів. Серед них швидкість натискання клавіші (*velocity*), динаміку, гучність, штрихи «вібрато» і «портаменто» та десятки інших параметрів. Для кожного треку вибудовуються різні види графіки контролю з урахуванням природи кожного інструменту.

## Графік контролю струнних інструментів



Так, наприклад, у вікні MIDI-даних секвенсора можна прослідкувати зміну звуковисотності струнних інструментів *legato* по вертикалі та керування їх динамікою по горизонталі. Як видно з прикладу, графіки динаміки двох MIDI-треків дещо відрізняються. Ці незначні відмінності додають певні нюанси виразності та динаміки мелодичних ліній, а відтак привносять елементи «живого» звучання. Подібні процеси відбуваються в симфонічному оркестрі, коли ансамблеве звучання досягається шляхом синтезу звуків з урахуванням динамічних, артикуляційних і тембрових особливостей кожного інструмента та манери гри певного виконавця.

Після процесу програмування йде процес зведення музичного матеріалу та мастерінг, які додають останні штрихи до фінальної композиції. Головним завданням на цьому етапі є максимальне відтворення симфонічного звучання за допомогою виставлення балансу між інструментами (рівнями гучності кожної звукової доріжки), реверберації та подальшої звукової обробки всього саундтреку. У даному конкретному випадку музика повністю була синхронізована з відеорядом вже з моменту написання її в нотному редакторі, тому подальші операції з синхронізації звуку з кадром не були необхідні.

В ході дослідження на конкретному прикладі були описані основні технічні етапи роботи композитора в процесі створення музики до фільму, спираючись на досвід голлівудських кінокомпозиторів. Безумовно, комп'ютеризація та розвиток технологій у значній мірі спрощують та полегшують роботу композитора у виробництві фінального варіанту музичної фонограми. Однак, емуляція звучання симфонічного оркестру без залучення «живих» музикантів, а також види синтезу, які застосовуються для найбільш точного відтворення звучання музичних інструментів симфонічного оркестру, вимагають від композитора чималих часових, професійних і технічних ресурсів. Поряд з технологічними перевагами, звукові бібліотеки на сьогодні все ж поступаються «живим» інструментам у можливостях художньої виразності та керованості акустичними параметрами.

Хотілося б зазначити, що у XXI столітті комп'ютерні технології дали кінокомпозитору суттєву кількість нових можливостей в його творчості. Але для їх повної реалізації стандарти сучасного кіновиробництва вимагають від митця не тільки написання музичної композиції у вигляді партитури, а й необхідності залучення інших суміжних музичних сфер (звукорежисури, саунд-дизайну) для створення повноцінного саундтреку до фільму.

### ***Висновки до Розділу 2***

Будь-який музичний твір створюється з використанням певних методів, якими оперує композитор в процесі роботи над матеріалом. Аналіз показує, що музика для кінофільмів з багатьох причин є достатньо новим та складним об'єктом музикологічного аналізу.

З метою визначення кола дослідження за темою дисертації, запропоновано обґрунтоване розуміння терміну «*композиторські технології*», методів роботи композитора над музичним матеріалом в межах кінофільму, в якому музика, в поєднанні з відеорядом, створює відповідне змістовне та емоційне наповнення кінотвору і, відповідно драматургії, корелює з відображеними на екрані подіями. Необхідно також зазначити, що сьогодні традиційні методи

створення кіномузики (аранжування, редагування тощо) щільно пов'язані з використанням комп'ютерних технологій, синтезом та звукозаписом. Однак, при всій універсальності музичних засобів, в проекції кожного композитора вони знаходять свою стилістичну індивідуальність і конкретне вирішення.

У дослідженні композиторські технології визначаються в контексті відповідного кіножанру. Аналіз нотного матеріалу показує значну різноманітність особливостей творчого підходу голлівудських композиторів до розв'язання задач психологічного наближення музики до сцени у кадрі. Але, обраний підхід дозволив простежити, на великій кількості нотних прикладів, закономірності, пов'язані з вибором авторами тих чи інших засобів для досягнення необхідного емоційно-художнього ефекту як в кадрі, так і в картині в цілому, включаючи початкові та фінальні титри, а також діалоги.

«Саспенс», або тривожне очікування можна визначити як певний стан предикту, який в подальшому може трансформуватись у різні психологічні стани та відображає різний ступінь напруженості. Для створення необхідної атмосфери в кадрі за допомогою фактурних та тембрових складових музики композитори варіюють ступінь нагнітання музичного супроводу від легкого та нейтрального «саспенсу» до переростання у *tutti* всього оркестру. Так, остинатні фігури в сценах очікування можуть створювати ефект плинності дії, у той час, як дисонантні співзвуччя додають напруження і тривоги. На нашу думку, кінокомпозитори Голлівуду максимально точно слідує психологічному настрою фільму, що є визначальною рисою «голлівудського стилю» у музичному рішенні кінострічки. Мистецтво написання музики тривожного очікування охоплює майже всі жанри кінематографії, навіть комедійний жанр. У сценах такого роду ми можемо розглянути ситуацію з різних точок зору й відчуті емоції героїв фільму саме завдяки музиці, адже роль діалогів тут, як правило, мінімальна.

Для фільмів-«екшн», в яких, зазвичай, головний герой самотійно намагається відновити правосуддя, де його дії супроводжуються бійками, переслідуваннями та вибухами, музичний супровід виконує як динамізуючу, так і

героїзуючу роль. Отже, у формуванні відповідного звучання сцен виконують такі характерні засоби та прийоми жанру «музики дії», як ритмічна поліфонія, рифові ритми; переважання ладотональної сфери. Особливості жанру таких фільмів часто вимагають використання великого симфонічного оркестру, іноді зі збільшеною кількістю духових інструментів. Мелодична лінія найчастіше доручається мідним духовим інструментам; важливою є роль ударної групи у музиці такого типу. Події фільму-«екшн» можуть розгортатись у декількох країнах, часто екзотичних (як, наприклад, у фільмі «Вихід Дракона»), тому композитори Голлівуду приділяють велику увагу вивченню етнічної музичної культури тих країн, в які «занурюється» кіноглядач.

Любовна драма має широкий емоційний та контекстуальний спектр і є одним з найбільш складних та тонких жанрів у кіномузиці. У процесі створення музики кінокомпозитори враховують вік та, за можливістю, життєвий шлях головних персонажів (як це ми прослідковуємо у фільмах «Ромео і Джульєтта», «Хрещений батько», «Бен Гур»). Любовна тема, на нашу думку, має піддаватися трансформаціям протягом розгортання сюжету фільму, проходить в різних настроях: боязко, стверджуюче, загрозливо, страхітливо. Головним завданням для композиторів залишається створення простої, і, водночас, художньо та змістовно ємкої, пластичної мелодії. Як відомо, ігрове кіно безпосередньо пов'язане зі сприйняттям його звичайним глядачем, тому для характеристики любовної теми автори уникають сучасних композиторських технік, таких як додекафонія, алеаторика, серіалізм та інші. Натомість, в залежності від контексту фільму гармонічне наповнення може варіюватись від модального до джазового. Жанрова специфіка та події кінокартини можуть підштовхнути композитора на використання певних характерних інструментів, чи відмовитись частково або повністю від «живих» інструментів, на користь синтезаторів (як в фільмах «Той що біжить по лезу», або «Вогняні колісниці»).

В фільмах жахів, пов'язаних з певними містичними зловісними подіями, композитори вдаються до різних специфічних прийомів, в залежності від

різновидів жанру: слешер; готичний фільм чи комедійний фільм жахів. Незважаючи на досить характерні риси, такі як хоровий спів, переважання ударних інструментів, використання дисонантних кластерних гармоній та сонористичних прийомів у фільмах жахів, на нашу думку, існує досить тісний зв'язок з емоцією тривожного очікування або «саспенсу», яка, як відомо, пов'язана остинатними фігурами в музичному супроводі (як у фільмах «Жах Аммітівіля» та «Омен»). Емоційна «нав'язливість» таких фігур психологічно тисне на глядача, залучаючи його до уявної участі в сюжетних подіях. Таким чином, в залежності від драматургічної ситуації композитор може варіювати ступінь психологічного тиску за рахунок нагнітання очікування, та обману сприйняття сцени глядачем.

Маємо зазначити, що концепція написання музики до комедії відштовхується від чіткого режисерського бачення, як фільму в цілому, так і сцен зокрема. У виборі музичного рішення голлівудські композитори керуються драматургічними та жанровими особливостями фільму, видами гумору та проявом їх у різних ситуаціях. У жанрі комедії визначальним є дія суми аудіовізуального ряду, у вигляді ілюстрації чи контрапункту. Отже, музика може наслідувати класичну академічну манеру письма, використовуючи паралельний аудіовізуальний контрапункт, так і виступати в ролі драматургічного тла, створюючи необхідне звукове наповнення сцени. Як бачимо з прикладів, емоційна гіперболізація в музичному супроводі, або ж характерна фольклорно-етнічна цитата чи стилізація здатні надати необхідний комічний ефект сцені. Музичний стиль комедії може також варіюватися від оркестрової музики до естрадних чи рок-пісень, створюючи у глядача відчуття актуальності подій.

Музика до фільмів, що ілюструють певну епоху переважно базується на стилізації музики періоду, в якому відбуваються події, або ж реконструкції композиторами архаїчної музики стародавніх часів. Для такої музики визначальними є, як гармонічні та ладові особливості, так і ритмоформули та використання характерних музичних інструментів, завдяки яким можливо дося-

гти необхідного колориту та вирішити творчі завдання для цього жанру (фільми «Бен Гур», «Наша ера» та ін.).

В музиці до початкових титрів голлівудських кінострічок, яка є характеристикою всього фільму, можливо прослідкувати нерозривний емоційно-смысловий, а також жанровий зв'язок між відеорядом і музичним супроводом. Не менш важливим, на нашу думку, є контекст сцени, в який поміщені початкові титри, тому в процесі обговорення з режисером музичного рішення для початкових титрів композитор має змогу поглибити та розширити бачення, як даного розділу форми, так кінокартини в цілому. Зміст фінальних титрів може містити певне семантичне послання, або ж розкривати концептуальну ідею всієї історії, тому використання тиші може бути найкращим музичним рішенням фільму. В інших випадках композитори використовують тематичний матеріал початкових титрів для створення смислової арки, або ж в кінці ігрового фільму буде звучати пісня, яка, на думку режисера та продюсера, матиме комерційний успіх.

Переходи та музика до діалогів у фільмах об'єднують монтажні кадри, забезпечуючи плинність розгортання сюжету та взаємодії між героями кінострічки. Отже, основним завданням, яке вирішують кінокомпозитори – досягнення розбірливості словесної мови в діалогах за рахунок непомітності музичного супроводу, в якому відсутні ударні інструменти, хор та використана прозора фактура, що не суперечить реплікам героїв.

Використання класичної музики вносить додаткове смислове навантаження у фільм та може вирішувати ряд художніх завдань в контексті ігрового кіно. Вона може бути представлена в контексті фільму як внутрішньокадрова, або закадрова. Класична музика в сучасному кінематографі, на наш погляд, є особливим художнім прийомом, який може вдало виконувати різні виразні функції, від доповнення образу головного героя до узагальнення глобальних подій. Композитор, враховуючи його компетентність у питаннях історії музики та стилів, має можливість вплинути на вибір режисером такого

музичного фрагмента класичної музики, який збагатить фільм як в образно-емоційному, так і в історичному наповненні.

Слід також зазначити, що остінатність характерна для кожного кіножанру і є особливістю кіномузики як такої. Наведений прийом прослідковується у багатьох кінокомпозиторів і дає можливість припустити, що цей метод є ефективним для створення великої кількості музичного матеріалу за короткий проміжок часу. Збереження балансу між смаками аудиторії та жанровою специфікою фільму вимагали від композиторів інтуїції та власного бачення в розкритті ідеї кінострічки.

Досвід та вільне володіння різними композиторськими технологіями, техніками та стилями музики, що притаманне ведучим голлівудським композиторам, відкриває широкі можливості для втілення задуму у фільмі. Але у будь-якому випадку повинно виконуватись правило: незалежно від композиторських технологій, які використовуються, для підсилення емоцій у кадрі композитор має чітко слідувати драматичній ситуації на екрані.

Завдяки розвиненій комп'ютеризації, музика будь-якого стилю та рівня складності може бути створена за допомогою комп'ютера та відповідного програмного забезпечення. Комп'ютеризація та розвиток технологій у значній мірі спрощують та полегшують роботу композитора у виробництві фінального варіанту музичної фонограми. Такі процеси, на нашу думку, є характерними не тільки для Голлівуду, а й для інших локальних кіноіндустрій, в тому числі й української. Незважаючи на те, що у XXI столітті комп'ютерні технології відкрили кінокомпозитору суттєву кількість нових можливостей в його творчості, для їх повної реалізації стандарти сучасного кіновиробництва вимагають від митця не тільки написання музичної композиції у вигляді партитури, а й необхідності залучення інших суміжних музичних сфер (звуко-режисури, саунд-дизайну) для створення повноцінного саундтреку до фільму. Участь композитора у процесі створення фільму може відбуватись не тільки на етапі пост-продакшну, а й задовго до нього, у випадку необхідності написання внутрішньокадрової музики.



На прикладі фрагменту до серіалу «Смарагдове місто», який можна розглядати як приклад голлівудського фільму, продемонстровано процес створення альтернативної авторської версії музичного супроводу за типовими комп'ютерними технологіями, які наразі використовують кінокомпозитори.

Показано, що перебіг творчого процесу складається із наступних етапів:

- багаторазовий перегляд версії фільму, яка не буде підлягати ремонту;
- обмірковування, створення тематичного матеріалу та ескізів майбутньої партитури;
- створення музичної експлікації, у якій зазначено час, події та емоційне наповнення кожної сцени;
- написання музики і підлаштування матеріалу «під синхрон», оркестрування матеріалу;
- створення запису – емуляція симфонічного оркестру та хору за допомогою комп'ютерних технологій, а саме – семплерних бібліотек та деяких видів синтезу;
- зведення музичного матеріалу та мастерінг, які додають останні штрихи до фінальної композиції.

Обговорено особливості використання формату MIDI, програмного забезпечення, вимоги до апаратного забезпечення студійної праці кінокомпозитора, часові рамки роботи над проектом. Показано, що робота над такими проектами є складним багатостадійним та довготривалим процесом.

Огляд творчого процесу дозволяє зробити висновок, що, незважаючи на потужні технології, до сучасного кінокомпозитора висуваються суттєво підвищені вимоги у плані професійної кваліфікації, розуміння акустичних особливостей звукової картини твору та майстерності володіння сучасними комп'ютерними технологіями синтезу та обробки звуку.

## ВИСНОВКИ

За більш ніж сторічну історію кінематограф розвинувся технологічно у найбільш складний, комплексний вид мистецтва та потужну індустрію.

Стан сучасного світу кіно у значній мірі обумовлений соціальними та економічними факторами: глобалізацією, мультикультуралізмом та жорсткими ринковими умовами. Першими у світі почали працювати за таких умов американські кінокомпанії. Зростаюче значення кіномистецтва та інших, споріднених з ним сучасних аудіовізуальних мистецтв, поступово трансформують обличчя сучасної культури у світі.

Найбільш яскравим прикладом цього глобального культурного феномену є американське, зокрема голлівудське кіно. Саме з вищенаведених причин кіномузика у фільмах Голлівуду в історичному та теоретичному аспектах, а також аналіз композиторських технологій, які використовуються при створенні музики різних жанрів, стали предметом даного дослідження.

У роботі, вперше в українському музикознавстві, на основі численних літературних наукових джерел, робиться спроба аналізу еволюції американської кіномузики в рідні традиційних та новаторських підходів, пов'язаних із розвитком музичних технологій та технологій запису звуку. Враховуючи суттєвий перелік видатних творів кіномистецтва, екранізованих у першому – другому десятилітті ХХІ століття, кіномузика, що спирається на сюжет, очевидно стала окремим жанром, як музика до опери, балету або драматичної вистави. Окрім того, детально продуманий музичний ряд здатний підсилювати, а іноді й трансформувати експоновану в кадрі емоцію. При цьому, у високохудожньому творі кіномистецтва музика не втрачає свого початкового значення і не перетворюється на суто прикладний, або розважальний засіб.

Як відомо, будь-який музичний твір створюється з використанням певних методів, якими оперує композитор в процесі роботи над матеріалом. З метою визначення кола дослідження за темою дисертації, нами запропоновано обґрунтоване розуміння терміну «*композиторські технології*», як методи роботи композитора над музичним матеріалом в межах кінофільму, в якому

музика, в поєднанні з відеорядом, створює відповідне змістовне та емоційне наповнення кінотвору і, відповідно драматургії, корелює з відображеними на екрані подіями.

У дослідженні композиторські технології визначено в контексті відповідного кіножанру. Аналіз нотного матеріалу показав значну різноманітність особливостей творчого підходу до розв'язання задач психологічного наближення музики до сцени у кадрі. Але, такий підхід дозволив простежити, на великій кількості нотних прикладів, закономірності, пов'язані з вибором авторами тих чи інших засобів для досягнення необхідного емоційно-художнього ефекту як в кадрі, так і в картині в цілому, включаючи початкові та фінальні титри, а також діалоги.

Так, для жанру «suspense» – характерним є остинатні фігури, дисонантні співзвуччя додають напруження і тривоги; «action» – використання ритмічної поліфонії, рифових ритмів, переважання ладотональної сфери та мелодичних ліній у мідних духових інструментів; для жанру драми – прості, пластичні, художньо-виразні мелодії; для фільму жахів – хоровий спів, переважання характерних ударних інструментів, остинатних фігур, використання дисонантних кластерних гармоній та сонористичних прийомів; для комедії – музична гіперболізація, звуконаслідування подій у кадрі шляхом ілюстрації чи контрапункту; для фільмів, що ілюструють певну епоху – характерні ритмічні, ладові, гармонічні, темброві компоненти.

Слід також зазначити, що остинатність характерна для кожного кіножанру і є особливістю кіномузики як такої. Наведений прийом прослідковується у багатьох кінокомпозиторів і дає можливість припустити, що цей метод є ефективним для створення великої кількості музичного матеріалу за короткий проміжок часу. Збереження балансу між смаками аудиторії та жанровою специфікою фільму вимагали від композиторів власного бачення в розкритті ідеї кінострічки.

Досвід та вільне володіння різними композиторськими технологіями, техніками та стилями музики, що притаманне провідним голлівудським ком-

позиторам, відкриває широкі можливості для втілення задуму у фільмі. У той же час, рівень розвитку візуальних технологій дозволяє творцям фільму реалізувати найскладніші ідеї сценариста та режисера. Очевидно, й для справжньої оригінальної кіномузики слід висувати високі критерії досконалості музичної тканини, її єдності з відеоматеріалом та психологізмом сцен.

В процесі роботи над різними епізодами найбільш важливим для кінокомпозитора є розвиток індивідуального підходу до художніх рішень. Відтак, працюючи над партитурою, композитор несе відповідальність перед собою та перед режисерською командою за найкраще та найбільш оригінальне художнє рішення для фільму.

Професія кінокомпозитора за останні десятиліття як ніколи стає популярною, як серед композиторів-професіоналів, так і серед неакадемічних представників такого виду мистецтва. Основними чинниками подібних змін є такі фактори, як збільшення обсягів виробництва кіноіндустрії та широке використання комп'ютерних технологій. Безумовно, комп'ютеризація та розвиток технологій у значній мірі спрощують та полегшують роботу композитора у виробництві фінального варіанту музичної фонограми. Однак, для повної реалізації можливостей, стандарти сучасного кіновиробництва вимагають від митця для створення повноцінного саундтреку до фільму не тільки написання музичної композиції у вигляді партитури, але й необхідність залучення інших суміжних видів мистецтва (звукорежисури, саунд-дизайну тощо). Участь композитора у процесі створення фільму може відбуватись не тільки на етапі пост-продакшну, так і задовго до нього, у випадку необхідності написання внутрішньокадрової музики.

На прикладі фрагменту до серіалу «Смарагдове місто» продемонстровано процес створення альтернативної авторської версії музичного супроводу за типовими комп'ютерними технологіями, які, на сьогодні, використовують кінокомпозитори. Робота над такими проектами є складним багатостадійним та довготривалим процесом. Перебіг творчого процесу складається із наступних етапів: багаторазовий перегляд версії фільму, що вже не підлягатиме пе-

ремонтажу; створення тематичного матеріалу та ескізів майбутньої партитури; створення музичної експлікації, де зазначено час, події та емоційне наповнення кожної сцени; написання музики і підлаштування матеріалу «під синхрон», оркестрування матеріалу; створення запису – емуляція симфонічного оркестру та хору за допомогою комп'ютерних технологій, а саме – семплерних бібліотек та деяких видів синтезу; зведення музичного матеріалу та мастеринг, що додають останні штрихи до фінальної композиції.

Відтак, огляд творчого процесу дозволяє зробити висновок, що потужні технології ставлять перед сучасним кінокомпозитором суттєво нові умови, стосовно його професійної кваліфікації, розуміння акустичних особливостей звукової картини твору та майстерності володіння сучасною комп'ютерною технікою синтезу та обробки звуку. В цьому контексті, використання композиторських технологій стає одним з ключових завдань для створення у сучасному фільмі багатокомпонентного зв'язку між музикою та відеорядом.

Як підсумок, можна зазначити, що відповідальність за створення художньо і технічно якісного музичного матеріалу, який би повністю корелював з відеорядом, найкраща його презентація режисерові, а також безпосереднє співробітництво з іншими членами команди: звукорежисером, музичним редактором, саунд-дизайнером, оркеструвальником, участь в звукозаписі музики та фінальному перезаписі фільму, формують не тільки нове композиторське мислення, а й новий тип композиторської професії XXI століття.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск: Литература, 1998, 1932 с.
2. Архангородська А. В. Музикознавчі та кінознавчі інтерпретації драматургічних функцій кіномузики: історіографія питання // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2013. №3. С. 162–165.
3. Архангородська А. В. Драматургічні функції кіномузики у фільмі "Мамай" // Мистецтвознавчі записки. Київ, 2013. Вип. 23. С. 111–116.
4. Архангородська А. В. Функції електронної музики у кінофільмі "Мамай" // Часопис НМАУ ім. П.І. Чайковського. 2009. № 2 (3). С. 95–98.
5. Березовчук Л. Н. Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 год: Учебное пособие. СПб. : Изд. СПбГУКиТ, 2003. 92 с.
6. Брюховецька Л. Кіномистецтво : навч. посібник для вузів / Л. Брюховецька. Київ : Логос, 2011, 392 с.
7. Бут О. В. Звук як компонент образної структури фільму : дис. кандидата мистецтвознав. : 17.00.04 / Оксана Василівна Бут. Київ, 2007. 195 с.
8. Бут, О. Драматургічні функції та концепції кіномузики // Кіно-Театр. 2010. №2. С. 24-26.
9. Бут О. Пісенний образ в українському кіно // Українське кіно від 1960-х до сьогодні. Проблеми виживання : збірник наукових праць. Київ : НаУКМА, 2010. С. 104–109.
10. Бут О. В. Продовження української традиції в образній структурі фільму Ю. Г. Ілленка «Білий птах з чорною ознакою» // Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2004. № 3. С. 54–60.
11. Вьезбицки Дж. Звуковой ряд как музыка: о новых путях в изучении киноискусства // Научный вестник Московской консерватории. М. : 2013. №3. С. 120–135.

12. Гонтар І. Деякі аспекти аналізу симфонічної музики до американського касового кіно : диплом. робота. НМАУ ім. П. І. Чайковського Київ, 2008. 67 с.
13. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995. Київ : КІНО-КОЛО, 2005. 464 с.
14. Демещенко В. Історія розвитку американського кіномюзиклу у першій половині ХХ століття // Актуальні проблеми історії, теорії та практиум художньої культури : зб. наук. праць. К.: Міленіум, 2011. Вип. XXVII. С. 222–232.
15. Демещенко В. Кіно як синтез мистецтв: звук і музика... : монографія / Віолета Демещенко. К. : НАКККіМ, 2012. 334 с.
16. Деникин А. А. Модель диєгетического аналізу звука в екранних медіа // ЕНЖ "Медіамузика". № 2 (2013). [Електронний ресурс]. URL: [http://mediamusic-journal.com/Issues/2\\_5.html](http://mediamusic-journal.com/Issues/2_5.html) (дата звернення: 20.09.2018).
17. Егорова Т. К. Теоретические аспекты изучения музыки кино // ЕНЖ "Медіамузика". №3 (2014). [Електронний ресурс]. URL: [http://mediamusic-journal.com/Issues/3\\_1.html](http://mediamusic-journal.com/Issues/3_1.html) (дата звернення: 16.09.2018).
18. Жданович К. Борис Лятошинський та український кінематограф. Музика до фільму Івана Кавалерідзе «Гуляща» // Науковий вісник національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 38 : Історія в особистостях. Київ, 2013. С. 308–323.
19. Зенкин К. Композиторская техника как знак: между порядком и хаосом // Израиль XXI: музыкальный журнал. Вып. №5 (2010). [Електронний ресурс]. URL: [https://web.archive.org/web/20160903152509/http://www.21israel-music.com:80/Poryadok\\_chaos.htm](https://web.archive.org/web/20160903152509/http://www.21israel-music.com:80/Poryadok_chaos.htm) (дата звернення– 02.10.2018)
20. Иоффе И. Синтетическое изучение искусств в звуковом кино. Л. : 1937. 412 с
21. Казарян А. Р. Кіномузика українських композиторів у дослідженнях вітчизняних мистецтвознавців // Вісник національної академії керівних кадрів культури : збірник наукових праць. Київ, 2014. С. 242–246.

22. Карасева М. О ложных маркер-пойнтерах: музыкальные стратегии в фильмах Тарантино // Научный вестник Московской консерватории. М. : 2013. №3. С 82–97.

23. Карпилова А. А. Киножанр и индивидуальный стиль как определяющие факторы музыкального решения фильма (на материале белорусского кино) : автореф. дис. канд. искусствоведения : 17.00.03 / А. А. Карпилова. Минск, 1999. 20 с.

24. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. Львів : Сполом, 1998. 216 с.

25. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М. : Музыка, 1976. 367 с.

26. Кракауэр З. Природа фильма / З. Кракауэр. М.: Искусство, 1974. 158 с.

27. Леонтъев С. А. Музыка «тривожного очікування» як один із художніх прийомів у практиці композиторів Голлівуду // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Львів, 2017. Вип. 41. С. 344–354.

28. Леонтъев С. А. Классическая музыка в режиссерском решении сцен голливудского кинематографа // European Journal of Arts. Відень, 2018. №2. С. 17–20.

29. Леонтъев С. А. Роль музыки у створенні контексту фільмів жанру “action” // Spheres of Culture. Journal of Philology, History, Social and Media Communication, Political Science, and Cultural Studies. Люблін, 2018. Vol. 17. С. 429–434.

30. Леонтъев С. А. Композиція та емоційно-змістовне наповнення музики до початкових титрів голлівудського ігрового кіно // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2018. Вип. 23. С. 129–134.

31. Леонтъев С. А. Роль класичної музики в драматургії ігрового фільму (на прикладах сучасного західноєвропейського та американського кіне-



матографа) // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. Київ : Міленіум, 2018. Вип. II (11). С. 238–241.

32. Лисса З. Эстетика киномузыки / З. Лисса. М. : Музыка, 1970. 495 с.

33. Литвинова О. Композитор и кино // Б. Н. Лятошинский : сб. ст. Київ, 1987. С. 100–104.

34. Литвинова О. Музыка в кінематографі України: [каталог]. Ч. 1 : Автори музики художньо-ігрових фільмів, які створювалися на кіностудіях України / Ольга Литвинова. Київ : Логос, 2009. 453 с.

35. Ляшенко Л. Життя та творчість Еріха Корнгольда (до проблеми становлення творчої особистості) // Київське музикознавство : зб. наук. пр. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. ін-т музики імені Р. М. Глієра. Київ . 2012. Вип. 42. С. 209–219.

36. Ляшенко Л. Л. Природа таланту та геніальності як проблема культури (на прикладі життєвого та творчого шляху Вольфганга Амадея Моцарта та Еріха Вольфганга Корнгольда) // Актуальні проблеми гуманітарних та природничих наук. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції (м. Одеса, 3-4 квітня 2015 року). У 2-х частинах. Херсон: Видавничий дім «Гельветика», 2015. Ч. 1. С. 125–128.

37. Ляшенко Л. Л. Роль батька у вихованні Еріха Корнгольда: до проблеми природи таланту // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. К. : Міленіум, 2015. Вип. II (5). С. 84-88.

38. Ляшенко Л. Л. Творчість Е. Корнгольда в контексті питання природи таланту // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. — К. : Міленіум, 2013. №1 С. 131–135.

39. Ляшенко Лідія Творчість Еріха Корнгольда: новий метод створення саундтреків // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 38. Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків : С. А. М., 2013. С. 113–121.

40. Ляшенко Л. Л. Універсум Еріха Корнгольда // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2013. Вип. 30. С. 162–170.

41. Овсяннікова-Трель О. А. Кіномузика як культурний феномен сучасності // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. Київ, 2015. Вип. 2. С. 163–168.
42. Овсяннікова-Трель А. А. Кіномузика у творчості сучасних українських композиторів // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. К. : Міленіум, 2016. № 4. 120 с.
43. Овсянникова-Трель А. А. Художественные функции киномузыки в контексте постмодернистской эстетики // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії практики освіти : зб. наук. статей. Харків, 2013. Вип. 38. С. 381–392.
44. Петровський М. С. Музыка экрана. Київ : Музыка України, 1967. 66 с.
45. Платон. Государство / пер. с древнегреч. А. Н. Егунова. М. : Академический проект, 2015. 397 с.
46. Рычков К. 4D-модель голливудской киномузыки // Научный вестник Московской консерватории. М. : 2013. №3. С. 98–119.
47. Рычков К. Классическая музыка в голливудском кино // Научный вестник Московской консерватории. М. : 2012. № 1. С. 148–169.
48. Рычков К. Н. Музыка в современном коммерческом кинематографе США: проблемы истории и теории : автореф. дис.... : 17.00.02 Музыкальное искусство / Рычков К. Н. Москва, 2013. 28 с.
49. Рычков К. «Звездные войны» Лукаса–Уильямса: Gesamtkunstwerk возвращается? // Научный вестник Московской консерватории. М. : 2012. №1. С. 177–193.
50. Рязанцев Л. В. Дослідження функції цитати в кіномузиці / Л. В. Рязанцев // Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство. 2017. Вип. 36. С. 39–47.
51. Рязанцев Л. В. Звукорежиссура : навч. посіб / Л. В. Рязанцев. Київ : ДАКККіМ, 2009.

52. Рязанцев Л. В. Синтез звуку і зображення та функції мови у фільмі // *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2015. Вип. 16. С. 177–184.
53. Рязанцев Л. В. Техніка лейтмотивів у кіномузиці / Л. В. Рязанцев // *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 33. С. 124–130.
54. Рязанцев Л. В. Функції шумів і тиші в фільмі / Л. В. Рязанцев // *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*. 2016. Вип. 34. С. 143–150.
55. Самохин В. П., Мещеринова К. В., Швечиков П. Д. Ли де Форест (к 140-летию со дня рождения) // «Наука и образование» : электронный научно-технический журнал. 2013. №8. [Электронный ресурс]. URL: <http://technomag.bmstu.ru/doc/609941.html> (дата обращения– 19.09.2018).
56. Сим. Р. Барбанель, Сол. Р. Барбанель, И. К. Качурин, Н. М. Королёв, А. В. Соломоник, М. В. Цивкин. §14. Фотографический метод звукопередачи // *Кинопроекторная техника* / С. М. Проворнов. 2-е изд.. М.: «Искусство», 1966. 636 с.
57. Стецюк И. "Третье направление" и киномузыка Эдуарда Артемьева (в помощь самостоятельной работе студентов). К., 2005. 80 с.
58. *Сучасна українська музика : [збірник статей]*. Київ : Мистецтво, 1965. 243 с.
59. *Теория современной композиции : [учеб. пособие]* / Гос. ин-т искусствознания; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского; отв. ред. В. С. Ценова. М. : Музыка, 2007. 616 с.
60. Тримбач С. Звук в екранній культурі України // Литвинова О. *Музика в кінематографі України : [каталог]*. Ч. 1 : Автори музики художньо-ігрових фільмів, які створювалися на кіностудіях України. Київ : Логос, 2009. С. 45–72.
61. Уваров С. Классическая музыка в фильмах Стэнли Кубрика. [Электронный ресурс]. URL: [http://www.musigi-dunya.az/new/read\\_magazine.asp?id=1453](http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=1453) (дата обращения– 18.03.2018).

62. Усова А. Звуковой дизайн в кино: проблема теоретического осмысления в музыкальной науке // Київське музикознавство : збірник наукових праць. Київ : КІМ ім. Глієра, 2015. Вип. 51. С. 33–42.

63. Усова А. Киномузыка как объект музыковедения : к проблеме определения аналитических подходов // Київське музикознавство : збірник наукових праць. Київ : КІМ ім. Глієра, 2014. Вип. 50. С. 99–106.

64. Усова А. Киномузыка Вадима Храпачева: вопросы композиторской технологии // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : збірник наукових статей. Київ, 2015. Вип. 116. С. 81–87.

65. Усова А. Воплощение принципов полифункциональности в музыке к кинофильму «Брати. Остання сповідь» // Київське музикознавство : збірник наукових праць. Київ : КІМ ім. Глієра, 2016. Вип. 54. С. 69–78.

66. Фількевич Г. Киномузыка Б. М. Лятошинського // Мистецькі обрії 2004 : альманах : наук.-теорет. пр. та публіц. / Ін-т пробл. сучас. мистец. АМУ. Київ, 2005. Вип. 7. С. 245–252.

67. Фількевич Г. М. Музыка в українських художніх фільмах : дис. кандидата мистецтвознавства 17.00.03 / Фількевич Галина Миколаївна. К., 1971. 270 с.

68. Фількевич Г. Музыка в українському кіно // Нариси з історії кіномистецтва України. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 691–717.

69. Фількевич Г. М. Музыка і кіно. К. : Київськ. нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, 2005. 19 с.

70. Фількевич Г. Музыка і український поетичний кінематограф // Мистецтвознавчі записки: збірник наукових праць. Київ, 2004. Вип. 5/6. С. 93–96.

71. Фількевич Г. Музыка Б. М. Лятошинського до кінофільму «Тарас Шевченко» // Українське музикознавство: збірник статей. Вип. 3. Київ, 1968. С. 74–79.

72. Фількевич Г. М. Співдружність муз. Театр – музика – кіно : монографія. К.: Київськ. нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. 76 с.

73. Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6-ти томах. М., 1964–1971 г.: Вертикальный монтаж (1940). Т. 2. С. 189–268

74. Эйзенштейн С., Пудовкина В., Александрова Г. Будущее звуковой фильмы: Манифест // Жизнь искусства. – 1928. – № 32.

75. Чайковська В. Б. До проблеми дослідження еволюції музично-звукової складової кіномови // Культура України : збірник наукових праць. Харків, 2015. Вип. 51. С. 172–181.

76. Чернышов А. В. Киномузыка: опыт изучения. [Электронный ресурс]. URL: <http://docplayer.ru/33544772-Chernyshov-a-v-kinomuzyka-opyt-izucheniya.html> (дата обращения– 18.09.2018).

77. Чернышов А. В. Киномузыка : теория технологий // Вестник Санкт-Петербургского университета. Санкт-Петербург: изд. Санкт-Петербургского универ., 2012. Сер. 15. Вып. 2. С. 242–252.

78. Чернышов А. Медиамузыка. Исследование. Москва : Изд. ООО «Медиамузыка», 2013. 286 с.

79. Чернышов А. В. Музыка игрового телесериала // Дагестанский научный центр РАН, 2012. № 44. С. 109–114.

80. Шак, Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста : научное издание. Краснодар. гос. ун.-т культуры и искусства. Краснодар : КГУКИ, 2010. 326 с.

81. Шак Т. Ф. Музыкальный лейттематизм медиатекста в аспекте звукорежиссуры // Современные аудиовизуальные технологии в художественном творчестве и высшем образовании. Материалы V Всероссийской научно-практической конференции 23 марта 2013 года. Санкт-Петербург : СПбГУП, 2013. С. 75–76.

82. Шак Т. Ф. Цитаты классической музыки в структуре // Южно-российский музыкальный альманах. Ростов-на Дону : Ростовская гос. консерв. им. С. В. Рахманинова, 2012. № 2. С. 22–26.

83. Янковська Н. Музика Володимира Гронського як наративний засіб у кінофільмі "Пастка" режисера Олега Бійми // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2016. Вип. 19. С. 135.

84. Янковська Н. Музична інтенція кульмінаційної сцени у телефільмі "Пастка" (композитор Володимир Гронський, режисер Олег Бійма) // Українська музика. 2016. №3. С. 45–50.

85. Янковська Н. Роль музики у фільмі "Злочин з багатьма невідомими" (режисер Олег Бійма, композитор Володимир Гронський) // Українська музика. 2017. №1. С. 63–71.

86. Янковська Н.О. Творчість Володимира Гронського в контексті традиції української кіномузики : дис. кандидата мистецтвознавства: 17.00.03 / Янковська Наталія Олександрівна. Львів, 2017. 270 с.

87. 90% синтеза, или Чего Вы не знали о киномузыке. Интервью с Игорем Стецюком. [Электронный ресурс]. URL: <https://musician.ua/ru/news/muzexpert/90-sintezu-abo-chogo-vi-ne-znali-pro-kinomuziku> (дата обращения– 18.05.2018).

88. Action film. [electronic resource]. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Action\\_film](https://en.wikipedia.org/wiki/Action_film) (Last accessed 20.03.2018).

89. Adler, R. Movies: Tuning in to the Sound of New Music // The New York Times, 1968, March 10. p. 1.

90. Adorno, T. W., & Eisler, H. Composing for the films. New York : Continuum, 2010. 176 p.

91. Altman, R. Introduction, Cinema/Sound // Yale French Studies, New Haven : Yale University, 1980. № 60. pp. 3–15.

92. Altman, R. (2007). Silent Film Sound. New York : Columbia University Press, 2007. 462 p.

93. Arnheim, R., & Diederichs, H. H. Film als Kunst. Frankfurt am Main : Fischer-Taschenbuch-Verl, 1988. 325 p.

94. Atkinson, T. Scoring with Synthesizers // American Film, 1982. № 7(10). pp. 67–71.
95. Audissino, E. John Williams Film Music: Jaws, Star Wars, Raiders of the Lost Ark, and the Return of the Classical Hollywood Music Style. Madison, WI : The University of Wisconsin Press, 2014. 346 p.
96. Balázs, B., Carter, E., & Livingstone, R. Béla Balázs: Early Film Theory. Visible Man and The Spirit of Film. New York, NY : Berghahn Books, 2011. 316 p.
97. Becce, G. Kinothek. Neue Filmmusik. Berlin-Lichterfelde/Leipzig : Schlesinger'sche Buch- und Musikalienhandlung Robert Lienau, 1929. 156 p.
98. Bellis, R. The Emerging Film Composer: An Introduction to The People, Problems and Psychology of The Film Music Business, 2006. 158 p.
99. Bernstein, E. Elmer Bernsteins Film Music Notebook: A Complete Collection of the Quarterly Journal, 1974-1978. Los Angeles : The Film Music Society, 2004. 590 p.
100. Blade Runner: A Brief Chat with Vangelis, 2007, December 07. [electronic resource]. URL: <http://www.denofgeek.com/movies/blade/13136/blade-runner-a-brief-chat-with-vangelis> (Last accessed 22.04.2018).
101. Bordwell, D. The Musical Analogy // Yale French Studies, 1980. № 60. pp. 141–156.
102. Bordwell, D. Narration in The Fiction Film. Madison : Univ. of Wisconsin Press, 2007. 384 p.
103. Bridgett, R. Hollywood Sound. (reprinted in Celluloid Symphonies (Julie Hubbert Ed.), Berkeley : University of California Press, 2011. 524 p.
104. Burt, G. The Art of Film Music: Special Emphasis on Hugo Friedhofer, Alex North, David Raksin, Leonard Rosenman. Boston : Northeastern Univ. Press, 1996. 266 p.
105. Copland A. Our New Music. New York : McGraw- Hill, 1941. 300 p.
106. Chattah, J. David Shire's The Conversation: A Film Score Guide. Lanham, MD : Rowman & Littlefield, 2015. 228 p.

107. Chion, M., Gorbman, C., & Murch, W. *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York : Columbia University Press, 1994. 239 p.
108. Clifton, K. *The Anatomy of Aural Suspense in Rope and Vertigo. Partners in Suspense*, 2016. 236 p.
109. Cooke, M. *A History of Film Music*. Cambridge : Cambridge University Press, 2008. 586 p.
110. Cooke, M. *The Hollywood Film Music Reader*. New York : Oxford University Press, 2010. 382 p.
111. Cooper, D. *Bernard Herrmann's The Ghost and Mrs. Muir: A Film Score Guide*. Lanham : MD, 2005. 186 p.
112. Cryer, M. *Love Me Tender: The Stories Behind the World's Favourite Songs*. Sydney, N.S.W. : ReadHowYouWant, 2010. 324 p.
113. Dahl, I. Igor Stravinsky on Film Music // *Musical Digest*, 28, 1946. [electronic resource]. URL: [http://www.filmmusicsociety.org/news\\_events/features/2003/101003.html](http://www.filmmusicsociety.org/news_events/features/2003/101003.html) (Last accessed 21.03.2018).
114. Davis, R. *Complete Guide to Film Scoring: The Art and Business of Writing Music for Movies and TV*. Boston, MA : Berklee Press, 2012. 424 p.
115. Davison, A. *Alex North's A Streetcar Named Desire: A Film Score Guide*. Lanham, MD : Scarecrow Press, 2009. 250 p.
116. Davison, A. *Hollywood Theory, Non-Hollywood Practice: Cinema Soundtracks in the 1980s and 1990s*. Aldershot : Ashgate, 2004. 232 p.
117. *Encyclopaedia of Music for Pictures*. New York : Belwin Inc. (reprinted by Arno Press Inc., 1970). pp. 13–16, 19–20.
118. *English Dictionary, Translations & Thesaurus*. (n.d.). [electronic resource] URL: <http://dictionary.cambridge.org/> (Last accessed 05.10.2018).
119. *English Dictionary, Thesaurus, & Grammar Help*. [electronic resource] URL: <https://en.oxforddictionaries.com> (Last accessed 20.03.2018).
120. Evans, M. *The Music of the Movies*, New York : Hopkinson and Blake, 1975. 303 p.



121. Fantasy Film. [electronic resource] URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Fantasy\\_film](https://en.wikipedia.org/wiki/Fantasy_film) (Last accessed 25.08.2018).
122. Freed, A. One Thing's for Sure, R'n' R Is Boff o B.O. // Variety, 1958, January 8. p. 214.
123. Galeyev, B. The Fire of "Prometheus": Music-Kinetic Art Experiments in the USSR // Leonardo, 1988. № 21(4). pp. 383–396.
124. Goldmark, D. Tunes for Toons: Music and the Hollywood Cartoon. Berkeley, CA : University of California Press, 2007. 243 p.
125. Gorbman, C. Narrative Film Music // Yale French Studies, 1980. № 60. pp. 183–203.
126. Gorbman, C. Unheard Melodies: Narrative Film Music. Bloomington : Indiana University Press, 1987. 186 p.
127. Graham, T. Remembering James Horner. 2016, October 20. [electronic resource]. URL: <http://www.avidblogs.com/remembering-james-horner/> (Last accessed 09.01.2018).
128. Halfyard, J. K. Danny Elfman's Batman: A Film Score Guide. Lanham, MD : Scarecrow Press, 2004. 192 p.
129. Henley, D. The Classic FM: Handy guide to everything you ever wanted to know about classical music. London : Elliott & Thompson Limited, 2015. 304 p.
130. Herrmann, B. Bernard Hermann, Film Composer, Sound and the Cinema: The Coming of Sound to American Film (E. W. Cameron, Ed.). Pleasantville, NY : Redgrave Pub, 1980. 232 p.
131. Herrmann Says Hollywood Tone Deaf as to Film Scores // The Hollywood Reporter, 1964, July 14. p. 5.
132. Heine, E. James Newton Howard's Signs: A Film Score Guide. Lanham, MD : Rowman & Littlefield, 2016. 228 p.
133. Hexel, V. Hans Zimmer and James Newton Howard's The Dark Knight: A Film Score Guide. Lanham : Rowman & Littlefield, 2016. 234 p.

134. Hickman, R. *Reel Music: Exploring 100 Years of Film Music*. New York : W.W. Norton, 2006. 656 p.

135. *Hollywood and Television in the 1950s: The Roots of Diversification. History of the American Cinema*. [electronic resource]. URL: <http://www.encyclopedia.com/arts/culture-magazines/hollywood-and-television-1950s-roots-diversification> (Last accessed 19.09.2018).

136. Hopkins, A. *Film Music: Music Congress at Florence // Sight and Sound*, 1950. № 19 (6). pp. 243–244.

137. Hopkins, A. *Film Music: Orhestration Run Riot? // Sight and Sound*, 1951. № 20 (1). pp. 21–23.

138. Hrycaj, L. *What Is This Music? Auteur Music In The Films Of Wes Anderson*. Wayne State University Dissertations, 2013. [electronic resource]. URL: [http://digitalcommons.wayne.edu/oa\\_dissertations](http://digitalcommons.wayne.edu/oa_dissertations) (Last accessed 23.09.2018).

139. Hubbert, J. B. *Celluloid Symphonies: Texts and Contexts in Film Music History*. Berkeley : University of California Press, 2011. 524 p.

140. Insdorf, A. *Maurice Jaubert and François Truffaut: Musical Continuities from L'Atalante to L'Histoire D'Adèle // Yale French Studies*, 1980. № 60. pp. 204–218.

141. Janata, P. *The Cortical Topography of Tonal Structures Underlying Western Music // Science*, 2002. Vol. 298. pp. 2167–2170.

142. Johnson, E. *Bernard Herrmann – Hollywood's Music-Dramatist*. Rickmansworth, UK : Triad Press – Bibliographical Series No. 6, 1977. 60 p.

143. Kalinak, K. M. *Settling The Score: Music and The Classic Hollywood Film*. Madison, WI : University of Wisconsin Press, 1992. 256 p.

144. Kalinak, K. M. (Ed.). *Sound: Dialogue, Music and Effects*. London : I.B. Tauris, 2015. 224 p.

145. Kalish, E. *Mancini Debunks Album Values // Variety*, 1961, November 22. pp. 41, 43.

146. Karlin, F., Wright, R., & Karlin, F. *On the Track: A Guide to Contemporary Film Scoring*. New York : Routledge, 2004. 560 p.
147. Karlin, F., & Maltin, L. *Listening to Movies: The Film Lover's Guide to Film Music*. Belmont, CA : Schirmer Cengage Learning, 2008. 400 p.
148. Keller, H. *The Dragon Shows His Teeth* // *Music Review*, 1951. № 12 (3). pp. 221–225.
149. Korngold, E. W. "Some Experiences in Film Music." // *Music and Dance in California* (J. Rodriguez, Ed.), Hollywood : Bureau of Musical Research, 1940. pp. 247–251.
150. Lehman, F. *Film-as-Concert Music and the Formal Implications of 'Cinematic Listening'*, 2018. [electronic resource]. URL: [https://www.academia.edu/36006741/Film-as-Concert Music and the Formal Implications of Cinematic Listening](https://www.academia.edu/36006741/Film-as-Concert_Music_and_the_Formal_Implications_of_Cinematic_Listening) (Last accessed 15.09.2018).
151. Lehman, F. *Hollywood Harmony: Musical Wonder and the Sound of Cinema*. New York, NY : Oxford University Press, 2018. 312 p.
152. Lehman, F. *Music Theory through the Lens of Film* // *Journal of Film Music*, 2013. № 5(1-2). pp. 179–198.
153. Lehman, F. *Schubert's SLIDES: Tonal (Non-)Integration of a Paradoxical Transformation* // *International Journal of the Dutch-Flemish Society for Music Theory*, 2014. № 1(1-2). pp. 61–100.
154. Lehman, F. *Reading Tonality Through Film: Transformational Hermeneutics and the Music of Hollywood* (Doctoral dissertation), 2012. [electronic resource]. URL: [https://www.academia.edu/4309608/Reading Tonality Through Film Transformation Theory and the Music of Hollywood Dissertation](https://www.academia.edu/4309608/Reading_Tonality_Through_Film_Transformation_Theory_and_the_Music_of_Hollywood_Dissertation) (Last accessed 15.09.2018).
155. Leontiev, S. A. *The Music of Suspense as a One of Art Techniques in the Practice of Hollywood Composers* // *Musicological Universe: A Collection of*

Articles. Lviv : LNMA named after Mykola Lysenko [in Ukrainian], 2017. Vol. 41. pp. 344–356.

156. Lissa, Z. *Muzyka i film. Studium z pogranicza ontologii, estetyki i psychologii muzyki filmowej*. Lwow : Ksiegarnia Lwowska, 1937. 135 p.

157. London, K. *Film Music: A Summary of the Characteristic Features of Its History, Aesthetics, Technique; and Possible Developments*. London : Faber & Faber, 1936. 280 p.

158. Mancini, H., & Lees, G. *Did They Mention the Music?* New York : Cooper Square Press, 2001. 310 p.

159. Manvell, R., Huntley, J. *The Techniques of Film Music*. London – New York : Focal Press, 1957. 299 p.

160. Marks, M. M. *Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895–1924*. New York : Oxford University Press, 1997. 320 p.

161. MacDonald, L. *The Invisible Art of Film Music: A Comprehensive History*. Lanham: Ardsley House, 1998. 624 p.

162. Mera, M. *Mychael Danna's The Ice Storm: A Film Score Guide*. Lanham, MD : Scarecrow Press, 2007. 224 p.

163. Mollaghan, A. *The Musicality of the Visual Music Film*. PhD thesis, University of Glasgow, 2011. [electronic resource]. URL: <http://theses.gla.ac.uk/3205/> (Last accessed 15.09.2018).

164. Morton, L. *Hanns Eisler: Composer and Critic // Hollywood Quarterly*, 1947. № 3(2). pp. 208–211.

165. Morton, L. *Composing, Orchestrating, and Criticizing // Quarterly of Film, Radio and Television*, 1951. № 6(2). pp. 191–206.

166. *Music and Film*. Seria Filmoznawcza, 2 (Fredericksen, D., Hendrykowska, M., Hendrykowski, M. Ed.). Poznan : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2002. 127 p.

167. Neumeyer, D., & Platte, N. *Franz Waxman's Rebecca: A Film Score Guide*. Lanham, MD : Scarecrow Press, 2012. 236 p.

168. Nicholl, M. *Music Notation: Preparing Scores and Parts*. Boston, MA : Berklee Press, 2007. 160 p.

169. Peterson, S. *Selling a Hit Soundtrack* // *Billboard*, 1979, October 6. pp. 6 and 12.

170. Phillips, W. *A Composer`s Guide to Game Music*. Cambridge, MA : The MIT Press, 2014. 288 p.

171. Piotrowska, A. *O muzyce i filmie. Wprowadzenie do muzykologii filmowej*. Krakow : Musica Iagellonica, 2014. 380 p.

172. Raksin, D. *Hollywood Strikes Back: Film Composer Attacks Stravinsky`s ‘Cult of Inexpressiveness’* // *Musical Digest*, 1948. № 30. [electronic resource]. URL:

[http://www.filmmusicsociety.org/news\\_events/features/2003/102403.html](http://www.filmmusicsociety.org/news_events/features/2003/102403.html) (Last accessed 15.05.2018).

173. Rapée, E. *Motion Picture Moods for Pianists and Organists: A Rapid-Reference Collections of Selected Pieces, Adapted to Fifty-Two Moods and Situations*, New York : Schirmer, 1924. 678 p.

174. Rawle, S., & Donnelly, K. J. *Partners In Suspense: Critical essays on Bernard Herrmann and Alfred Hitchcock*. Manchester : Manchester University Press, 2016. 240 p.

175. Redner, G. *Deleuze and Film Music: Building a Methodological Bridge between Film Theory and Music (Doctoral Dissertation)*, 2009. [electronic resource]. URL:

<https://ore.exeter.ac.uk/repository/bitstream/handle/10036/55453/RednerG.pdf>

(Last accessed 15.06.2018).

176. Rosza, M. *Quo Vadis* // *Film/TV Music*, 1951. № 11 (4); reprinted in *Film Music: From Violins to Video*, Matuchen : The Scerecrow Press, 1974 pp. 147–153.

177. Rosen, P. *Adorno and Film Music: Theoretical Notes on Composing for the Films* // *Yale French Studies*, 1980. № 60. pp. 157–182.

178. Routledge Encyclopedia Of Film Theory; ed. by Edward Branigan. London : Routledge, 2013. 566 p.
179. Sabaneev, L. Music for The Films. New York : Arno Press, 1978. 128 p.
180. Schifrin, L., & Feist, J. Music Composition for Film and Television. Boston, MA : Berklee Press, 2011. 288 p.
181. Schrader, M., & Thompson, T. Score: A Film Music Documentary: The Interviews. Los Angeles, CA : Epicleff Media, 2017. 352 p.
182. Schweiger, D. Jerry Goldsmith On Scoring Basic Instinct // Soundtrack Magazine, 1992. № 11(42). [electronic resource]. URL: <https://cnmsarchive.wordpress.com/2013/06/25/jerry-goldsmith-on-scoring-basic-instinct/> (Last accessed 15.09.2018).
183. Siders, H. Keeping Score on Schifrin // Downbeat, 1969. № 36(5), p. 35.
184. Smith, S. C. A Heart at Fires Center: The Life and Music of Bernard Herrmann. Berkeley : University of California Press. 2002. 458 p.
185. Souriau, É. La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie // Revue International de Filmologie, 1951. № 7–8. pp. 231–240.
186. Sowinska, I. Fantom kontrapunktu w dziejach myśli filmowej // Filozofia muzyki. Studia, Krakow : Musica Iagellonica, 2003. pp 27–40.
187. Steiner, M. Scoring the Film, We Make the Movies, London : Faber & Faber, 1938. pp. 216–238.
188. Sternfeld, F. Copland as a Film Composer // Musical Quarterly, 1951. № 37, p. 161–175.
189. Sternfeld, F. Music and the Feature Films // Musical Quarterly, 1947. № 33, p. 517–532.
190. Sullivan, J. Hitchcock's Music. New Haven, CT : Yale University Press, 2007. 384 p.

191. Tiomkin, D., Buranelli, P. Please Don't Hate Me. New York : Garden City, 1959. 261 p.
192. Truffaut, F., Hitchcock (Revised Edition), 1985. [electronic resource]. URL: <https://www.abebooks.com/book-search/isbn/0671604295> (Last accessed 05.10.2017).
193. Whitmer, M. Elmer Bernstein's The Magnificent Seven: A Film Score Guide. Lanham : Maryland, 2017. 174 p.
194. Whitmer, M. (2012). Jerome Moross's The Big Country: A Film Score Guide. Lanham, MD : Scarecrow Press, 2012. 216 p.
195. Whitney, J. H. Digital Harmony: On the Complementarity of Music and Visual Art. Peterborough : Byte Books 1980. 235 p.
196. Wierzbicki, J. E. Film Music: A History. New York : Routledge Taylor & Francis Group, 2011. 328 p.
197. Williams, A. Is Sound Recording Like a Language? // Yale French Studies, 1980. № 60. pp. 51–66.
198. Winkler, M. The Origin of Film Music (J. L. Limbacher, Ed.) // Film Music: From Violins to Video, Matuchen : The Scarecrow Press, 1951. pp. 15–24.
199. Winters, B. Erich Wolfgang Korngold's The Adventures of Robin Hood: A Film Score Guide. Lanham, MD : Scarecrow Press, 2007. 204 p.
200. Zanussi, K. Music and Film – Director's Reflections // Music and Film. Seria Filmoznawcza, 2 (Fredericksen, D., Hendrykowska, M., Hendrykowski, M. Ed.). Poznan : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2002. pp. 9–17.





Hp. *mf*  $\text{C}\sharp\text{B}\text{A}\sharp$

Vln. 1 *mf* *mp*

Vln. 2 *mp cresc.* *mf* *mp*

Va. *mp cresc.* *mf* *mp*

Vc. *mp* *cresc.* *mf* *mp*

Dynamic markings: *mf*, *mp*, *cresc.*, *mf*, *mp*. Chord symbols:  $\text{C}\sharp\text{B}\text{A}\sharp$ ,  $\text{D}\flat$ .



Fl. 1,2 *mf*

Cl. 1,2 *mf*

Bn. 1,2 *mf*

Hp.

Vln. 1 ord. *f*

Vln. 2 ord. *f*

Va. ord. *f*

Vc. ord. *f*

Cb. ord. *f*

Dynamic markings: *mf*, *f*. Performance instruction: ord.



Hn. 1,2 *mf* a2

Hn. 3,4 *mf* a2

Vln. 1

Vln. 2

Va.

Vc.

Cb.

Dynamic markings: *mf*. Performance instruction: a2.

E. H. *f* *ff*

Cl. 1,2

B. Cl. *f* *ff*

Bn. 1,2 *f* *ff*

Cbn. *f* *ff*

Hn. 1,2 *a2* *mf*

Hn. 3,4 *a2* *mf*

Tpt. 1 *mf*

Tpt. 2,3 *a2* *mf*

Tbn. 1,2 *f* *ff*

Tbn. 3 + Tuba *f* *ff*

Timp. *hard mallets* *mf* *ff*

Perc. 1

Perc. 2 *Large Tam-tam* *mf*

Perc. 3 *Bass Drum* *mf* *f*

Vln. 1

Vln. 2

Va.

Vc.

Cb.

Musical score for the first system, measures 1-2. The score includes parts for Fl. 1.2, Fl. 3 (Piccolo), Ob. 1.2, E. H., Cl. 1.2, B. Cl., Bn. 1.2, Cbn., Tbn. 1.2, Tbn. 3 + Tuba, Timp., Perc. 2, Perc. 3, Vln. 1, and Vln. 2. Dynamics range from *mf* to *ff*. The woodwinds and brasses play sustained notes with triplets, while the strings play a rhythmic pattern.



Musical score for the second system, measures 3-4. The score includes parts for Fl. 1.2, Fl. 3, Ob. 1.2, Cl. 1.2, Vln. 1, and Vln. 2. Dynamics range from *f* to *ff*. The woodwinds continue with triplets, and the strings play a rhythmic pattern.

Fl. 1,2

Fl. 3 *change to Flute*

Ob. 1,2

Cl. 1,2

B. Cl.

Bn. 1,2

Cbn.

Tbn. 1,2

Tbn. 3 + Tuba

Perc. 2 *Large Tam-Tam*

Perc. 3 *Bass Drum*

Vln. 1

Vln. 2

Detailed description: This musical score block covers woodwinds, brass, and percussion. Flutes 1, 2, and 3 are mostly silent, with a 'change to Flute' instruction for Flute 3. Oboes 1, 2 and Clarinets 1, 2 are also silent. Bass Clarinet, Bassoon 1, 2, Contrabassoon, Trombone 1, 2, Trombone 3 + Tuba, and Percussion 2 (Large Tam-Tam) play sustained chords with dynamics ranging from *f* to *ff*. Percussion 3 (Bass Drum) plays a rhythmic pattern with dynamics from *mf* to *f*. Violins 1 and 2 are silent.



Tpt. 1

Tpt. 2,3

Vln. 1

Vln. 2

Va.

Vc.

Cb.

Detailed description: This musical score block covers trumpets, violins, viola, and strings. Trumpets 1 and 2, 3 play triplets with dynamics from *f* to *ff*. Violins 1 and 2 play a fast, rhythmic pattern. Viola, Violoncello, and Contrabass play a steady eighth-note accompaniment.

First system of a musical score, measures 1-4. The score includes parts for E. H., Hn. 1,2, Hn. 3,4, Tpt. 1, Tpt. 2,3, Vln. 1, Vln. 2, Va., Vc., and Cb. The key signature is one sharp (F#). The first measure is mostly rests. In measure 2, the Horns and Trumpets 1 and 2 play a melodic line starting on B4, marked *mf* and *a2*. The strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measures 3 and 4 continue the melodic line and string accompaniment.



Second system of a musical score, measures 5-8. The score includes parts for E. H., B. Cl., Bn. 1,2, Cbn., Tpt. 1, Tpt. 2,3, Tbn. 1,2, Tbn. 3 + Tuba, Timp., Vln. 1, Vln. 2, Va., Vc., and Cb. The key signature is one sharp (F#). In measure 5, the E. H. part has a melodic line. The B. Cl., Bn. 1,2, and Cbn. parts play a melodic line starting on B3, marked *f* and *a2*. The Tbn. 1,2 and Tbn. 3 + Tuba parts play a melodic line starting on B2, marked *f* and *a2*. The Timp. part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *hard mallets* and *f*. The strings continue their rhythmic accompaniment. Measures 6, 7, and 8 continue the melodic lines and string accompaniment.

Додаток Б

Войцех Кіляр. «Дракула Брема Стокера», «Полювання»

This musical score is for the piece "Polowanie" (Hunting) from the opera "Dracula" by Wojciech Kilar. The score is written for a large orchestra and vocal soloists. The instruments and parts included are:

- 2 Flutes
- 2 Oboes
- 2 Clarinets in Bb
- 2 Bassoons
- Horns in F I, II
- Horns in F III, IV
- Trumpets in Bb I, II
- Trumpet in Bb III, IV
- Trombones I, II
- Trombone III, IV
- Tuba
- Timpani
- Bass Drum
- Snare Drum
- Tam-tam
- Piano
- Soprano
- Alto
- Tenor
- Bass
- Violin I
- Violin II
- Viola
- Violoncello
- Contrabass

The score is in 4/4 time and features a variety of musical notations, including dynamics such as *ff* (fortissimo) and *molto arco* (very much bow), and performance instructions like *(sempre)*. The vocal soloists (Soprano, Alto, Tenor, Bass) have parts marked with *A* and *(sempre)*. The string section (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass) is marked *ff molto arco*. The percussion section includes Timpani, Bass Drum, Snare Drum, and Tam-tam. The woodwind section includes Flutes, Oboes, Clarinets in Bb, and Bassoons. The brass section includes Horns in F I, II, III, IV, Trumpets in Bb I, II, III, IV, Trombones I, II, III, IV, and Tuba. The piano part features chords and arpeggios.

2

9

2Fl.

2Ob.

2Cl.

2Bsn.

Hn. I, II

Hn. III, IV

Tpt. I, II

Tpt. III, IV

Tbn. I, II

Tbn. III, IV

Tba.

Timp.

B. D.

S. D.

T.-t.

Pno.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

*ff* *molto arco*

*(sempre)*

4

8

2

2

2

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ ТА ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

1. Леонтьев С. А. Музыка «тревожного ожидания» как один из художних приемов у практици композиторов Голливуда // Научные сборники Львовской национальной музыкальной академии имени М. В. Лисенка. Львов, 2017. Вып. 41. С. 344–354.
2. Леонтьев С. А. Классическая музыка в режиссерском решении сцен голливудского кинематографа // European Journal of Arts. Вiдeнь, 2018. №2. С. 17–20.
3. Леонтьев С. А. Роль музыки у створенні контексту фільмів жанру “action” // Spheres of Culture. Journal of Philology, History, Social and Media Communication, Political Science, and Cultural Studies. Люблін, 2018. Vol. 17. С. 429–434.
4. Леонтьев С. А. Композиція та емоційно-змістовне наповнення музики до початкових титрів голлівудського ігрового кіно // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2018. Вып. 23. С. 129–134.
5. Леонтьев С. А. Роль класичної музики в драматургії ігрового фільму (на прикладах сучасного західноєвропейського та американського кінематографа) // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. Київ : Міленіум, 2018. Вып. II (11). С. 238–241.

**Апробація результатів дослідження.** Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри теорії музики НМАУ ім. П. І. Чайковського. Основні положення викладені у доповідях, виголошених на таких наукових конференціях: Всеукраїнська наукова конференція «Київська школа теоретичного музикознавства: Актуальні проблеми, традиції і сучасність» (Київ, 17–18 грудня,



2016), XVIII Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (Київ, 9–11 січня, 2017), Міжнародна наукова конференція «Музикознавчий універсум молодих» (Львів, 1–2 березня, 2017), XVII Міжнародна науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики (Київ, 1–2 квітня, 2017), Міжнародна науково-практична конференція «Міжнародні електроакустичні майстерні» (Київ, 7–8 квітня, 2017), Всеукраїнська науково-практична конференція «Українська культура: сучасні мистецькі та педагогічні виміри» (Канів, 12 квітня, 2018), III Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, 16–17 листопада, 2019). Практичне втілення теоретичних напрацювань у створенні авторських курсів «Звукове оформлення кінофільму» та «Музична композиція до кіно та телебачення», а також музики до ігрових короткометражних фільмів «Велике списування» (реж. І. Шоха, 2019), «На захід сонця» (реж. К. Жаровський, 2017), «Чарівна балерина» (реж. В. Слопіцька, О. Рубашевська, 2017), до повнометражного ігрового німого фільму «Der Turm des Schweigens» («Вежа мовчання», реж. Й. Гутер, 1925) та повнометражного ігрового звукового фільму «Прогулянка у порожнечі» (реж. К. Жаровський, 2019).