

ІСТОРІЯ УСПІХУ КІНОМУЗИКИ ЯК КОМПОНЕНТА ОБРАЗНОЇ СТРУКТУРИ СУЧАСНОГО ФІЛЬМУ

Стаття досліджує історію успіху композиторів кіно, дотичне термінологічне коло питань та сучасний стан творення кіномузики.

Ключові слова: кіномузика, композитор кіно, саундтрек фільму.

The article explores the history of the success of cinema composers, the tense terminology of the issues and the current state of creation of cinematic music.

Keywords: film music, film composer, film soundtrack.

Статья исследует истории успеха композиторов кино, попутно рассматривая круг вопросов, касающихся терминологии и современного состояния процесса создания киномузыки.

Ключевые слова: киномузыка, композитор кино, саундтрек фильма.

Музика в кіно, або кіномузика, як компонент образної структури фільму становить досить досліджений пласт серед складових звукового рішення. Найвідоміші праці — «Кіно і музика» Т. Корганова, І. Фролова (1964), «Естетика кіномузики» З. Лісси (1970), «Гармонія фільму» О. Дворніченко (1982) — рекомендують для вивчення не лише звукорежисерам, а й іншим фахівцям галузі. Мій вибір теми також обумовлений тим, що музичне оформлення для сучасного митця є одним з важливих опорних моментів побудови фільму. Відповідно, часто постають питання: чим вирізняється написання просто музики від кіномузики? Як буде краще — підбирати музику чи запросити до співпраці композитора? Просити писати музику паралельно з написанням сценарію і вже під час зйомок орієнтуватися на темпоритм та настрої, продиктований музикою сцени, чи зосередитись на формуванні психологічно комфортного для глядача монтажу, що його вловить під час перегляду композитор і відповідно створить органічну зафіксованій грі акторів та пластиці зображення музично-інтонаційну палітру? Або написати/підібрати музичний образ-ескіз, а аранжування робити вже за повністю змонтованим матеріалом?

Зазвичай я пояснюю цей процес на прикладі килимарства: як витвору мистецтва — щоб повісити на стіну та милуватись, як суто килимку та як частини інтер'єру. Звісно, можна підібрати інтер'єр

під вже наявний килимок, але зазвичай у кіно все навпаки і готова музика (я вже мовчу про авторські та майнові права на неї) під такі завдання підходить часто так само, як і олені на килимах радянського часу підходили під будь-що.

Також цілий пласт у виробництві належить комерційно-користувацькому виробництву, де панують терміни «музичне оформлення», прикладна музика, «підкладка» та «шпалери програми». Хоча певні композиції «на слуху» глядача через популярність самих передач; тут радше має значення функціональне повторення цих музичних композицій, а не художня цінність. У кіно успіх насамперед залежить від звукозорового синтезу — інтеграції всіх компонентів та створення атмосфери заглиблення, природного безпосереднього включення глядача в мистецьке середовище твору. Тому потрібно оновити термінологічну і понятійну базу включення кіномузики в драматургічний розвиток та творення звукозорової образності, бо визначення позицій лейтмотиву, внутрішньокадрової та закадрової (або вмотивованої й не вмотивованої сюжетом) музики сьогодні замало, щоб охарактеризувати сучасний процес.

Слід також обумовити, що музика, написана до певного фільму, який мав успіх, зазвичай набуває свого «життя» поза фільмом у аранжуваннях різноманітного авторства (тобто звучить інакше, ніж

в оригінальному фільмі), часто слугує рекламою фільму в тізері й трейлері. Тому в багатьох сучасних фільмах є лише одна яскрава тема (пісня). Також музичні твори в кінцевих титрах часто є окремими композиціями з іншими авторами і звучать через паузу після основного звуко-музичного рішення (тобто лише на титрах і поєднані з фільмом лише певною спорідненістю теми, що її вбачає режисер).

Використання народно-пісенного фольклорного матеріалу й так званої музики часу може мати досить подібні фонограми, котрі відрізняються лише аранжуванням — скажімо, як популярного аргентинського танго *Por una cabeza* з фільмів «Правдива брехня», «Запах жінки» та «Список Шиндлера». Але іноді музику фільмів одного часу об'єднує спільність загального музичного враження, як у «Володарі перснів», «Гаррі Поттері» та «Піратах Карибського моря». Або спільність «грувів» і «рифів» у «Грі престолів», «Шерлоці» та «Вікінгах».

Мимохіть торкаючись цього кола питань, вирізняємо лише основне — як отримати відмінний результат поєднання музики з рештою компонентів. Кінокомпозитори рідко власноруч пишуть про власну творчість і свій успіх. Доводиться знаходити підтвердження певним спостереженням в інтерв'ю на Інтернет-ресурсах, з промо авторів перед концертним туром тощо. У статті не ставилась мета згадати всіх, гідних уваги, творців музичної тканини сучасних кінофільмів. Вибір був обумовлений такою специфікою доказовості процесу творчості та оригінальності самих «історій» (за музикою в самому фільмі це визначити неможливо, лише в поєднанні з «кухнею», що відкривається з публікацій, «фільмів про фільм» тощо).

Першим у списку, звісно, по праву є **Ганс Ціммер** [1] — голова музичного відділу кіностудії DreamWorks, найпопулярніший голлівудський автор музики до фільмів «Людина дощу», «Гладиатор», «Перл Гарбор», «Початок», «Темний лицар», «Код да Вінчі», «Шерлок Холмс», «Інтерстеллар», саги про Бетмена та «Піратів Карибського моря», «Дюнкерк», мультфільму «Король Лев»: «Щось героїчне з ударними і щось ліричне, чіпляє за душу, тягне за собою кілька кілометрів і залишає всередині випалену пустелю». «Я ніколи не писав музики для пухнастих звірят, що говорять, — писав автор щодо музики «Короля Лева». — Я знав, як створювати композиції для людських історій, але тут ішлося про тварин. Мені знадобилося багато часу на те, щоб почати ставитися до них, як до людей». Також він зазначав важливість планування та пунктуальності: «У мене є календар на стіні, що говорить, скільки часу в моєму розпорядженні. Я дивлюся на нього

і панікую, а потім вирішую, над якою сценою працювати. Пізніше сиджу і намагаю ноту, поки це не набуває сенсу. Далі ти перестаєш про це думати. Хороші мелодії приходять тоді, коли ти про них не думаєш». Г. Ціммер часто змінював улюблений інструментарій і стилістику, наслідуючи мотивацію персонажа: «Думаю, в процесі роботи над фільмом “Бетмен: Початок” я використав більше електронних інструментів, ніж будь-коли. Я не хотів задіяти тільки оркестр, бо Бетмен — не простий персонаж. Подивіться на його чудові технологічні гаджети. Тому я подумав, що можу додати більше технологічності і музиці з фільму». Композитор використовував сильну сторону музики — керування емоційним станом глядача: «Коли ти пишеш музичну тему, ти хочеш бачити, як багато в ній життя, як багато в ній можливостей. Чи може вона говорити з вами в радості, печалі, любові чи ненависті? Ви можете переконатися в цьому з кількох нот. Так ви усвідомлюєте, чи добра мелодія, чи погана. Чи є в ній більше одного дрібного характеру? Чи може вона сказати вам щось більш однієї невеликої речі? Чи здатна вона пробратися вам під шкіру?» Ціммер також відомий музичним прийомом під назвою *Waahm* («Бум») — в кульмінації фоном звучить всього одна нота.

Також цікавою є історія музики до фільму «Пірати Карибського моря». Ганс Ціммер не міг працювати над цим, бо був зайнятий іншим фільмом («Останній самурай»). Але порекомендував свого друга, втім, і сам не втримався й за одну ніч написав кілька начерків, в тому числі й заглавну тему «Він — пірат». Клаус Бадельт усе це потім доводив, розвивав і аранжував. До речі, через стиснені строки до написання музики було залучено ще сімох композиторів, в тому числі Раміна Джаваді. І хоча композитором перших «Піратів...» зазначений лише Клаус Бадельт, автором усіх інших фільмів франшизи в титрах став Ганс Ціммер.

Г. Ціммер — найуспішніший голлівудський автор, який дуже багато працює, пише в кілька разів більше, ніж потрібно й намагається музикою передати історію, змалювати дію, сюжет тощо. Його успіх — результат працюovitості, феноменальної швидкості, ефективності та пунктуальності в термінах завершення проєктів; вміння «відчувати» характер тривалим «намацуванням» під час імпровізації, пошуку в мелодії більшого, ніж одного дрібного характеру (за відсутності такого відчуття, до слова, він відмовлявся від роботи). А ще — результат постійного пошуку й експериментального оновлення, співпраці як з виконавцями, так і з іншими композиторами заради успіху картини, а не власних інтересів.

Перед творцем музики до серіалу «Гра престолів» *Раміном Джаваді* (автор музики також до «Залізної людини») відразу поставили умову — жодних флейт і скрипок [2]. Композитор під час першого перегляду відео «почув» нині відомий риф «Та-да да да Та-да да да...» — і за три дні навколо нього написав усю композицію з головною темою у віолончелі в низькому регістрі. Процес творення Р. Джаваді характеризує в такій послідовності: перегляд фільму, поки не «зловить» темп, імпровізація одним інструментом, запис ескізу до всієї сцени. І лише коли готова форма — аранжування. Також показовим є момент виконання музики до серіалу справжнім оркестром і хором (в Празі) та керівництво процесом запису засобами Інтернету. Це демонструє сучасну композиторську практику написання кіномузики частково або повністю у віртуальному спілкуванні через кілометри і континенти, стирання такого поняття як «носії» та «формат». Більш того, навіть під час роботи на одній студії працівники часто використовують «хмарні» сервіси, де в момент збереження всі учасники отримують оновлену версію проекту. У 2017 році Джаваді здійснив турне з виконанням наживо музики до серіалу (звісно, це було адаптоване попурі з оригінальним аранжуванням). На відміну від саундтрека, автор зазначає, що «може дозволити собі ввести вокаліста або прибрати той чи інший уривок».

Р. Джаваді — композитор, що «набив руку» на масштабних фільмах інших композиторів, допомагаючи партитури й аранжування; теж пише музику на вже знятий матеріал, кілька разів його переглядає, «схоплює» темпоритм і настрій; лише після цього сідає за інструмент — імпровізувати та писати ескіз. Припасовує ескіз до матеріалу, згодом робить аранжування. Приклад того, як обмеження спричинило створення яскравої й також сьогодні безліч разів «переспіваної» теми в тембральному забарвленні віолончелі, активне використання та залучення сучасних технологій, як, наприклад, диригування оркестром засобами Інтернету; популяризує власну кіномузику в турне з оркестром, але абсолютно іншими аранжуваннями, яких вона вимагає без зображення.

Цікавим є і творчий шлях *Девіда Арнольда*, автора музики до Бондіани з 1999 року, фільмів «Зоряна брама», «День Незалежності», «Хроніки Нарнії» та серіалу «Шерлок». У молоді роки (1993) він зайнявся режисурою та зняв з другом фільм, в якому грав і як актор. Як актор займався озвучуванням інших фільмів. Після набутого досвіду зосередився на написанні кіномузики, залишаючись

шанувальником кінопроцесу. В 1997 році, зокрема, написав цілий альбом з нових аранжувань та інтерпретацій музики фільмів Джона Беррі, залучивши до виконання відомих музикантів. І вже в тому ж році отримав пропозицію стати композитором наступного фільму про Джеймса Бонда (загалом п'яти фільмів). Арнольд — дуже популярний автор музики до серіалів та аудіокниг, постійно співпрацює з відомими виконавцями і групами.

Девід Арнольд вивчив кінематографічний процес «зсередини», оволодіваючи різними суміжними спеціальностями — актор, актор дубляжу, режисер. Він не боявся зробити альбом з новими аранжуваннями вже відомої на той час музики і зацікавив своїм творінням режисера. Залучення до співпраці в кіно таких відомих виконавців, як Cast, The Cardigans, Kaiser Chiefs, Massive Attack, Pulp, Мелані Сі, Бьорк («Play Dead»), Кріс Корнелл, Ширлі Менсон та Марк Морріс, є вигідним як загалом фільму, так і артисту. У композитора це виходить талановито, бо він пропонує свою музику саме тим музикантам, які зможуть її виконати найкраще. Музика до серіалів сьогодні може стати навіть більш популярною, ніж музика до фільмів.

Французький композитор *Ян Тірсен*, відомий музикою до фільму «Амелі» [3], використав у фільмі власні старі композиції поряд з новими. Ну й, звісно, він сам виконує, як мультиінструменталіст, популярні твори вже багато років. Тому в цьому разі складно сказати: ми знаємо цю музику завдяки фільму Жана П'єра Рене чи концертуєчому композитору-виконавцю. Щодо музики до фільмів Тірсен писав, що намагався схопити і відобразити «характер», «музичний портрет», а не просто «прив'язатись» до картинки: «Я пишу музику й іноді вона підходить до фільму». До слова, музику до «Амелі» він вважає невласливою своєї творчості, а концертну програму, що цілком складалася з творів саундтреку — «всього лише три теми» — доволі нудним епізодом свого життя.

Я. Тірсен — композитор і виконавець-мультиінструменталіст випадково став популярним як композитор кіно, переважно завдяки резонансу образу з мелодією та тембральним звучанням скрипки, піаніно й акордеона; «я пишу музику й іноді вона підходить до фільму». Кілька обраних мелодій, як написаних раніше, так і нових, композитор по-різному аранжував відповідно до темпоритму і тональності кожного епізоду фільму (що органічно інтегрувало музику всі компоненти образності). Таким чином, зміни в аранжуванні та звучанні теми присутньо допомагають здійснити драматургічний розвиток фільму.

Філіпа Гласса також можна віднести до композиторів, які активно концертують з власною музикою [4]. У цьому разі — очільника (з 1968 року) ансамблю «Philip Glass Ensemble» і творця музики до великої кількості фільмів: «Кояніскаці», «Мішіма: життя в чотирьох частинах», «Повак-каці», «Шоу Трумена», «Кундун», «Годинник», «Ілюзіоніст», «Левіафан». Композитор працює в стилі мінімалізму, що досить характерно для кіномузики, — за його формулюванням «музики повторюваних структур»; він — володар «Золотого глобуса» й тричі номінувався на «Оскар». Власне, саме популярність тем Філіпа Гласса, як, скажімо, основна до фільму «Годинник» (2002, реж. Стівен Долдрі), ґрунтується на простих остинатних патернах скрипок з ритмічно та мелодично широкою темою, виконаною на фортеп'яно, та вже згадані теми Яна Тірсена до фільму «Амелі» (скрипки, фортеп'яно, акордеон) призвели надалі режисерів до прохання обійтись у саундтреку без домінування цих інструментів. «Левіафан» також починається з скрипкового патерну, в якому поступово чвертки змінюють восьмі, а згодом і шістнадцяті тривалості. Нагромадження таким чином партій із зацикленних фрагментів у кожного інструмента, зумовлює появу духових та знову основної теми у туби половинними нотами. Таким чином, «музика плину часу» цілком вгадувана та має певні виразні елементи, що дає підстави говорити про особливу стилістику. Наприклад, музика Гласса використовувалась у короткометражних соціальних роликах, присвячених екології та рекламі автомобілів, як уже сформований музичний образ з фільмів Годфрі Реджіо. Але найбільш показовою є історія створення музики до фільму «Шоу Трумена». Режисер Пітер Вір ішов за принципом правдивості — його герой-режисер шоу підбирає музику з фонотек, — тому звучить відповідна компіляція з класики (Моцарт, Шопен), фрагментів саундтреків Ф. Гласса до вже знаних глядачами фільмів та імпровізація героїв-музикантів, відповідно Філіпа Гласса й Бургарда Даллівітца, котрі в «шоу» власноруч у кадрі музикують на фортеп'яно.

Ф. Гласс створив власну стилістику мінімалізму «музики повторюваних структур»; простота побудови зробила його музику впізнаваною і цитованою в соціальних роликах і рекламі; скрипкові патерни Гласса стали настільки популярними, що за кілька десятків років стали вважатись «штампами». Він отримав премію «Золотий глобус» не за оригінальну музику до фільму, а компіляцію хай навіть своїх же музичних тем. У «Левіафані» Звягінцева чарівним чином поєдналися його стиль

і підголоскова поліфонія, співзвучна творчості Мусоргського, Бородіна, Римського-Корсакова.

І, нарешті, ікона створення кіномузики — **Еніо Морріконе**. Музика до вже класичних фільмів — «За жменю доларів», «Хороший, поганий, злий», «Професіонал», «Одного разу в Америці», «Куди приводять мрії», «Фантом опери», і сучасних глядачеві — «Легенда про піаніста» (Оскар), «Джанго вільний», «Мерзена вісімка». На його рахунок понад 400 саундтреків, і в кіносвіті йому немає рівних. Єдиною з усього доробку піснею «The Story of Soldier» відкриває концерти група Metallica, що збирає на стадіонах рекордну аудиторію слухачів. У дев'яносто років композитор продовжує творити та концертувати, керуючи оркестром. У титрах не завжди можна знайти його справжнє прізвище — свого часу він працював під псевдонімами Leo Nichols та Dan Savio.

Свій шлях Еніо почав як композитор театру, а згодом і телебачення [5]. У кіно Морріконе розпочав з фільму свого однокласника Серджо Леоне «За жменю доларів». Режисер наполягав, щоб музика писалася паралельно із сценарієм. Це дало йому можливість максимально опрацювати характери головних героїв. Вже в культовому фільмі «Хороший, поганий, злий» (1966), де музика також писалася заздалегідь, композитор підбирав для кожного з трьох героїв свій інструмент-символ. Ну і, звісно, основна тема сьогодні у глядача асоціюється з жанром «вестерн». Слід сказати, що музичні образи справді яскраві та індивідуальні — буквально одна яскрава тема, за якою ми знаємо фільми «Професіонал», «Одного разу в Америці». Назва біографічного фільму 1990 року «Енніо Морріконе. Музика для вух», напевно, найбільше характеризує його доробок — мелодійність і тембральну лаконічність. Фільми «Куди приводять мрії», «Фантом опери», «Легенда про піаніста» (Оскар) — дещо іншого плану: лишається центральна яскрава тема, але музично пророблений буквально кожен кадр фільму, що безперечно, є успішним відбиттям багаторічного досвіду роботи композитора в театрі. А ще написана Морріконе музика до фільмів Квентіна Тарантіно за стилістикою нагадує про вестерни, хоч такими ці фільми не назвеш.

Е. Морріконе писав музику до фільму паралельно зі сценарієм, свого часу мав досвід створення музики для театру і телебачення. Він аскетичний та простий у побуті, поборник здорового способу життя. Завжди був осядливим на мелодії, вдалі з них, але написані для непопулярних фільмів, повторно використав у тих, котрі були «приречені» на успіх, — ці мелодії «пережили» екранне життя.

За мелодійність Морріконе називають «Моцартом кіномузики». Відома його прискіпливість до підбору тембру, яким звучатиме тема, композитор створював прозорі аранжування, що не відвертали уваги від теми, та потужні, щільні за фактурою оркестрові епізоди масштабних нарисів «вступних епізодів», титрів тощо.

Якщо повернутися до вступу статті, зауважимо, що радянське кінознавство визначало головною рушійною силою драматургії термін «лейтмотив». Відповідно, основна тема або лейттема мала бути побудована на розвиткові цього «зерна», мотиву або інтонації, як ще на початку ХХ століття писав Б. Асаф'єв. Таким чином, кінознавство розглядало як матеріал кіномузики мелодію, а це не завжди правильний шлях. Творчість Філіпа Гласса яскраво доводить, що циклічність (темпоритмічність, повторюваність руху) є більш істотною ознакою кінематографічності. Такими «цеглинками» композиції є *патерни* (повторювана комплексна схема-образ, принцип побудови із зацикленних фрагментів та їх нагромадження за фактурою; більш вузьким варіантом є луп); *груви* (ритмічні «гойдалки», остинато, створення «імпульсивних відчуттів» на одному з інструментів — барабани, гітари); *риффи* (повторювана мелодія, аналог лейтмотиву, що використовується в аранжуванні сучасної музики і є антонімом до «соло»). Всі три способи є основою моделювання музичного фону, що влітається в звуко-шумову атмосферу фільму, а згодом може стати гармонічно-ритмічним тлом для «соло» в кульмінаційних епізодах та як «музика титрів». Сьогодні маємо багато програм, таких як *fruity loops studio*, *Propellerhead Reason*, що дають змогу це зробити без знання нотної грамоти. Але всі ці терміни є комп'ютерним сленгом з англійської. Тому, хоч на практиці ми їх давно використовуємо, та є застереження щодо подальшого розширення термінологічної бази словами іншомовного походження.

Дискусійним є й твердження про тембральну специфіку кіномузики. В дослідженнях запропоновані таблиці, що показують, якою тембральною барвою «передаються» ті чи інші теми. Наявні певні «кліше» — наприклад, що фортеп'яно (або «рояль у куцах»), акордеон та скрипка є найкінематографічнішими тембральними барвами, а орган, гобой — інструментами, котрі передають авторський

коментар [6]. Ще у фільмі Ф. Фелліні «Репетиція оркестру» такі ідеї були висміяні. Слушною є думка, що, на відміну від сучасної музики, барабани не є основою кіномузики. Класичним саундтреком вважається запис засобами симфонічного оркестру. Але все ж таки кількість інструментів у аранжуванні та масштабність зображення мають активну взаємодію. Скажімо, фільм «Легенда про піаніста» починається щільним оркестровим вступом, що передає міць, велич і розмір пароплава. Далі у фільмі аранжування стають прозорими, як і внутрішній замкнений світ героя. Коротка циклічність кіно-музичних фраз дають змогу їх завершити в потрібному місці. Музика загалом має здатність до повільного розгортання. Відповідно, епізодів, де, окрім титрів, може прозвучати музика, що для логічного закінчення потребує тривалого часу, — досить небагато.

Джерела та література

1. Інтерв'ю для ресурсу «Союзкіно». Ганс Ціммер: «Музыка — это причина, по которой я встаю по утрам». URL: <https://www.soyuz.ru/articles/920>
2. Курий С. История «Game of Thrones Theme» (титульної теми из сериала «Игра престолов», 2011). URL: <http://www.kursivom.ru/>
3. Інтерв'ю з Яном Тірсеном для фестивалю «AvantClub Fest». URL: <http://www.lookatme.ru/flow/muzyika/avantfest/79427-yann-tiersen>
4. Неретина М. С., Чернышов А. В. Филип Гласс: музыка экрана. *ЭНЖ «Медиамузыка»*. № 1 (2012). URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/1_2.html
5. Відомі італійці. Еніо Морріконе. URL: <https://italy4.me/izvestnye-lyudi/ennio-morricone.html>
6. Bullerjahn, C. Grundlagen der Wirkung von Filmmusik. Augsburg : Wißner-Verlag, 2014. 362 s.

References

1. Interview for Soyuzkino resource. Hans Zimmer: «Music is the reason I get up in the morning». Retrieved from: <https://www.soyuz.ru/articles/920> [in Russian].
2. Curiy, S. (2011). The Story of «Game of Thrones Theme» (title theme from the series Game of Thrones. Retrieved from: <http://www.kursivom.ru/> [in Russian].
3. Interview with Jan Tirsens for the «AvantClub Fest» festival. URL: <http://www.lookatme.ru/flow/muzyika/avantfest/79427-yann-tiersen> [in Russian].
4. Neretina, M., Chernyshov, A. (2012). Filip Glass: Screen Music. *ENE «Media Music»*. N. 1. Retrieved from: http://mediamusic-journal.com/Issues/1_2.html [in Russian].
5. Famous Italians. Enio Morricone. Retrieved from: <https://italy4.me/izvestnye-lyudi/ennio-morricone.html> [in Russian].
6. Bullerjahn, C. (2014). Grundlagen der Wirkung von Filmmusik. Augsburg : Wißner-Verlag [in German].