

## КОМПОЗИЦІЯ ТА ЕМОЦІЙНО-ЗМІСТОВНЕ НАПОВНЕННЯ МУЗИКИ ДО ПОЧАТКОВИХ ТИТРІВ ГОЛЛІВУДСЬКОГО ІГРОВОГО КІНО

*У статті розглянуто особливості використання музики до початкових титрів, а також їх кореляція з емоційно-смысловим та жанровим наповненням кінострічки. Завдання її — описати практичні підходи до вирішення композиторських завдань, пов'язаних безпосередньо з одним із експозиційних розділів кіноформи — початковими титрами фільму в контексті певного жанру. Актуальність такого роду дослідження полягає у висвітленні практичних аспектів і «авторських секретів» творців сучасної кіномузики. Проаналізовано саундтреки до найбільш показових і високохудожніх кінострічок голлівудського кінематографа різних жанрів.*

**Ключові слова:** кіномузика, композиторське рішення, музика початкових титрів, творчість Б. Геррманна, Г. Манчіні, Дж. Голдсмита, Л. Шифріна.

*В статье рассмотрены особенности использования музыки к начальным титрам, а также их корреляция с эмоционально-смысловым и жанровым наполнением киноленты. Задача ее — описать практические подходы к решению композиторских задач, связанных непосредственно с одним из экспозиционных разделов киноформы — начальными титрами фильма в контексте определенного киножанра. Актуальность такого рода исследования заключается в освещении практических аспектов и «авторских секретов» создателей современной киномузыки. В работе анализируются саундтреки к наиболее показательным и высокохудожественным кинолентам голливудского кинематографа разных жанров.*

**Ключевые слова:** киномузыка, композиторское решение, музыка начальных титров, творчество Б. Херрманна, творчество Г. Манчини, Дж. Голдсмита, Л. Шифрина.

*The article describes features of using music for main titles, as well as its correlation with the emotional, semantic contents and genre of the film. The purpose of this work to consider practical approaches of solving compositional problems, connected directly with the main titles of the film and the context of a certain film genre. The relevance of the study to highlight the practical aspects and «author's secrets» of modern film composers. The work analyzes soundtracks for the most famous and artistically valuable Hollywood films in different genres.*

**Key words:** film music, film scoring, the main titles, music of B. Herrmann, music of H. Mancini, of J. Goldsmith, of L. Schifrin.

У процесі еволюції кінематографа як синтетичного виду мистецтва, сформувалися певні традиції та характерні прийоми як у режисерській, так і в композиторській практиці. Робота композитора у кіновиробництві є своєрідним ремеслом, яке потребує фундаментальних професійних знань, свободи в різних музичних стилях, жанрах, техніках. Драматичні ситуації фільму, місце його дії, епоха, диктують певні умови, враховуючи які, композитор створює музичний супровід, що корелюватиме з подіями на екрані і водночас

здійснюватиме сподівання аудиторії. Для цього у голлівудському кінематографі існує чіткий поділ фільмів за жанрами, що їх можна знайти на відомому професійному веб-ресурсі кіноіндустрії Internet Movie Database (IMDb)<sup>1</sup>. Найчастіше саме

<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 тощо. Режим доступу: <http://www.imdb.com/>

музика до початкових титрів розкриває жанрове та смислове наповнення кінострічки, кадри якої глядач бачить вперше на екрані.

Об'єктом дослідження є музична практика голлівудського кінематографа, а предметом — композиційні особливості музики початкових титрів та їх роль у відображенні емоційно-змістовного наповнення фільму.

Мета роботи полягає у висвітленні практичних питань та підходів, пов'язаних безпосередньо з композиторським рішенням у визначеному розділі кіноформи, а саме в початкових титрах на прикладі кіно Голлівуду.

В ході роботи було вивчено матеріал у формі відеозаписів відомих кінострічок з найбільш показовою музикою початкових титрів, яка б розкривала жанр та емоційно-змістовне наповнення фільму, а також нотний матеріал у вигляді партитур відомих голлівудських композиторів Бернарда Германна, Генрі Манчіні, Джері Голдсмита і Лало Шифріна.

В момент перегляду фільму, аудиторія вже має певні сподівання, тією чи іншою мірою пов'язані з уявленнями про жанр фільму, які, безперечно, апелюють до рис найбільш показових та відомих кінострічок. Вочевидь, дещо подібне відбувається і щодо музичного супроводу, який асоціюється не стільки зі стилем кіномузики, скільки з підходом у музичному рішенні фільму та слідуванні драматичній ситуації у кадрі. Музичні сподівання аудиторії пов'язані не лише із суб'єктивним сприйняттям музики, а й з об'єктивними передумовами. В статті професора психології Каліфорнійського університету Петра Джанати «Топографія кори головного мозку на основі тональних структур західноєвропейської музики» [3, 2167–2170] детально розглянута реакція головного мозку на тональну гармонію<sup>2</sup> та сподівання, котрі виникають з ладовими співвідношеннями та тональними тяжіннями між ними. Основне завдання для композитора — знайти потрібні виразні засоби для того, щоб у відповідні моменти аудиторія не лише могла відчувати всю палітру емоцій (піднесення, здивування, радість, печаль тощо), а й «пережити» історію, що її оповідає режисер.

Композиторське рішення фільму є індивідуальним підходом, що залежить від специфіки кожного окремого фільму та багатогранності

композиторського таланту, який може розкриватись у широкому спектрі винахідливості, свободи та стилю. Проте часто буває так, що режисери в прагненні догодити сподіванням аудиторії не виявляють гнучкості 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», що їх активно знімають останнє десятиліття у Голлівуді. Наше ж дослідження спрямоване на висвітлення високохудожніх та класичних тенденцій кіномузики, котрі побутують у сучасному кінематографі.

Повнометражний ігровий фільм у традиційному його розумінні, як правило, починається зі вступних кадрів, що знайомлять глядача зі світом кінообразів даної конкретної картини. Така частина кіноформи називається «підготовка» («teaser»), котра може супроводжуватись музикою, або ж у даному розділі музичного акомпанементу може не бути. Вона є еквівалентом оперної увертюри. Наприкінці інтродукції можливим є часткове проведення головної теми в основній тональності, відтак елемент теми слугуватиме вступом до основної частини фільму. Наприклад, у фільмі-екшн «Вихід Дракона» (1976) з музикою Лало Шифріна початкові титри з'являються лише на восьмій хвилині фільму. Їм передує підготовка, яка включає в себе кадри зі школи бойових мистецтв, що розташована на острові, та орієнтальну музичну стилізацію. 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 наприкінці 1970-х років. Вочевидь, подібний прийом пов'язаний не лише із бажанням режисера ознайомити глядача з героями фільму та місцями, де відбуватимуться події кінострічки, а й зіставити «східний» та «західний» світи. В одному зі своїх відеоінтерв'ю композитор робить застереження, що такий підхід може використовуватись не завжди, як, наприклад, у фільмі «Телефон» (1977) з музикою Л. Шифріна, де головна тема — ліричний образ взаєморозуміння між двома героями — виникає лише на 86 хвилині 102-хвилинної картини; такий випадок може вважатися унікальним у практиці світового кінематографа.

Якщо ж у кінострічці немає вказаної «підготовки», то головна тема, як правило, починає звучати вже з перших кадрів картини. Досить вдалою, на наш погляд, є музична тема до багатосерійного фільму «Місія неможлива» (1966–1973), написана

<sup>2</sup> Слід зазначити, що тональна гармонія переважає в музиці до ігрового кіно. На думку композитора Лало Шифріна, дванадцятитоновна техніка в кіномузиці має використовуватись досить рідко через те, що вона виключає можливість тривалого і повільного розвитку.

композитором Лало Шифріним, яка пізніше використовувалася в серії з шести фільмів-бойовиків, випущених з 1996-го по 2018 рік<sup>3</sup>, головну роль у яких зіграв Том Круз.

#### Приклад 1 (рис. 1).

**Л. Шифрін. Головна тема, «Місія неможлива»**

Головна тема, незважаючи на всю лаконічність її форми — період, є яскравим прикладом музики фільму дії («action»). Лало Шифрін — не лише відомий композитор, а 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 йде риф, але у проведенні бігбенду. Однак у наступних чотирьох тактах остання нота кожного мотиву транспонована на октаву вгору. Цей хід надає музиці певного героїчного наповнення, яке досить характерне для більшості музичних тем фільмів-екшн. Тому вже в наступному проведенні перше речення доручається саксофонам, а друге, «героїчне», — трубам.

Слід зазначити, що один із типових прийомів закінчення музики початкових титрів у Л. Шифріна — це коли музика головної теми обривається

<sup>3</sup> Музику до цих фільмів писали композитори Дені Ельфман (1996), Ханс Ціммер (2000), Майкл Джаккіно (2006, 2011), Джо Кремер (2015) та Лорн Белф (2018).

раптово («Любов та кулі», 1979) або ж на акорді, який розчиняється на *diminuendo* («Булліт», 1968; «Час пік 2», 2001). Однак, як зауважує композитор, немає будь-яких жорстких правил, і найкращим 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 має бути прийняте разом з режисером та продюсером. У деяких випадках наголошення кожного титру може бути вкрай непродуктивним і вельми прямолінійним.

Так, у всесвітньо відомій романтичній комедії «Сніданок у Тіффані» (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.», і 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. Саме вона стала втіленням образу головної героїні фільму. Під цю музику з'являються початкові титри. Згодом героїня заходить у магазин, розглядаючи вітрини, розгортає пакет і снідає.

#### Приклад 2 (рис. 2).

**Г. Манчіні. Головна тема, «Сніданок у Тіффані»**

Головній темі передує чотиритактовий вступ, який виконують вокальний ансамбль, гітара, ві-

рис. 1

рис. 2

брафон та віолончелі з контрабасом *pizzicato*. У прозорій оркестровій фактурі переважають низький та середній регістри. Подібне темброве рішення пов'язане з контекстом сцени — ранній ранок на безлюдній вулиці Манхеттена. У музиці переважає джазова гармонія, побудована на чергуванні септакордів. У 5-му такті вступає бандонеон, що йому «доручено» перше проведення (8+8 тактів). Проста тема, побудована на квінтових стрибках з подальшим низхідним рухом, малює образ героїні — безтурботної молодій дівчини, яка, незважаючи на вечіркі і заможних кавалерів, самотня. У першому реченні другого проведення (8 тактів) композитор передає тему в верхній регістр скрипкам, які вносять щемливий відтінок у 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, а з тим 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. У даному розділі форми композитор 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 сценам жаху та потрясіння перед тим, як публіка побачить це на екрані, або щоб аудиторія відчула почуття головних героїв, про історію яких вона дізнається в майбутньому. Досить цікавою в цьому аспекті, на наш погляд, виявляється музика Бернарда Геррманна до фільму А. Гічкока «Психо» (1960), яка є класикою жанру «трилер». Головна тема з'являється вже з появою титрів із рухомими смужками, які являють собою ножі — знаряддя героя-вбивці.

### Приклад 3 (рис. 3).

#### Б. Геррманн. Main Titles, «Психо»

У початкових титрах звучить стрімка експресивна тема **Allegro (molto agitato)**, в основі якої лежить двотакт (див.: тт. 5–6 і 7–8 прикладу 3) у перших скрипок (на тлі остинатних секундних 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 (тт. 37–48). Слід також зазначити, що інтонація малої секунди проходить крізь весь саундтрек фільму і є своєрідним лейтмотивом кінокартини. Динамічний діапазон у темі варіюється від *sf* 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 ви-

**Allegro (molto Agitato)**  
*con sordino (non-div.)*

Violins I  
 Violins II  
 Violas  
 Celli  
 Basses

рис. 3



рішальну роль у створенні атмосфери напруженого гостросюжетного трилера, сповненого драматичними сценами<sup>4</sup>.

Маємо дещо інший підхід до композиторського рішення у створенні таємничої атмосфери музики початкових титрів у трилері, яка б інтригувала глядача до власне перегляду фільму. Яскравим прикладом цього є музика Джері Голдсмита до фільму Пола Верховена «Основний інстинкт» (1992). Сам композитор визначав жанр фільму як «чуттєвий трилер» та в 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» [8]. Історія розповідає про розслідування поліцейським Ніком Кареном низки холоднокровних убивств, де основною підозрюваною є письменниця та авторка романів Кет. У ході розгортання сюжету між детективом та письменницею виникає роман. Музика не лише поглиблює таємничість, еротичність і небезпечність подій у фільмі, а й розкриває історію

фатального кохання його героїв. Фільм одразу починається з початкових титрів на тлі темних дзеркальних мерехтінь, що їх супроводжує головна тема кінострічки.

#### Приклад 4 (рис. 4).

Дж. Голдсміт. Main Titles, «Основний інстинкт»

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

<sup>4</sup> Найбільш відомою є сцена в душі з цього фільму, яка яскраво демонструє характерні особливості жанру «трилер». Аналіз цієї сцени наводиться в статті: С. Леонтьєв. Музика «тривожного очікування» як один з художніх прийомів у практиці композиторів Голлівуду. / С. А. Леонтьєв // Наукові збірники Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. — Вип. 41. Музикознавчий універсум: збірник статей. — Львів, 2017. — С. 344–356.

рис. 4

у музиці початкових титрів до фільму «Основний інстинкт» характерний підхід у композиторському рішенні Джері Голдсмита поглиблює інше емоційно-змістовне наповнення жанру, а саме таємничість та чуттєвість.

Проаналізувавши приклади 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, увібрала в себе 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 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 запал («драйв»). Музика до початкових титрів у трилерах може вирішуватися у двох ключах, обумовлених жанром: композитор може зробити акцент на конфліктність та гостросюжетність фільму (як у випадку з «Психом») або наголосити таємничу психологічну складову («Основний інстинкт»).

Таким чином, у процесі створення музики до початкових титрів композитору потрібно враховувати характерні емоційно-сміслові та жанрові особливості кінострічки, а також контекст сцени, в якій містяться титри, у тому разі, якщо такий кінематографічний підхід повинен бути. Обговорення з режисером музичного рішення для початкових титрів допоможе композиторові поглибити та розширити бачення, як даного розділу форми, так і кінокартини в цілому.

## Джерела та література

1. Леонтьев С. А. Музыка «тревожного ожидания» как один из художественных приемов в практике композиторов Голливуда. *Научные сборники Львовской национальной музыкальной академии имени М. В. Лисенка*. Вып. 41. Музикознавчий універсум: збірник статей. Львів, 2017. С. 344–356.
2. Cryer, M. (2010). *Love Me Tender: The Stories Behind the World's Favourite Songs*. Sydney, N. S. W.: ReadHowYouWant.
3. Janata, P. (2002). The Cortical Topography of Tonal Structures Underlying Western Music / *Science*. 298, p. 2167–2170.
4. Johnson, E. (1977). *Bernard Herrmann—Hollywood's Music-Dramatist*. Rickmansworth, UK: Triad Press. Bibliographical Series No. 6, 1977. 59 p.
5. Karlin, F., Wright, R., & Karlin, F. (2004). *On the Track: A Guide to Contemporary Film Scoring*. New York: Routledge.
6. Mancini, H., & Lees, G. (2001). *Did They Mention the Music?* NY, NY: Cooper Square Press.
7. Schiffrin, L., & Feist, J. (2011). *Music Composition for Film and Television*. Boston, MA: Berklee Press.
8. Schweiger, D. (1992). Jerry Goldsmith On Scoring Basic Instinct. *Soundtrack Magazine*, 11(42). URL: <http://www.runmovies.eu/jerry-goldsmith-on-scoring-basic-instinct/>
9. Smith, S. C. (2002). *A Heart at Fires Center: The Life and Music of Bernard Herrmann*. Berkeley: University of California Press.— 458 p.

## References:

1. Leontiev, S. A. (2017) The music of suspense as a one of art techniques in the practice of Hollywood composers. *Musicological Universe: a collection of articles*. (Vol. 41), (pp. 344–356). Lviv: LNMA named after Mykola Lysenko. S. 344–356 [in Ukrainian].
2. Cryer, M. (2010). *Love Me Tender: The Stories Behind the World's Favourite Songs*. Sydney, N. S. W.: ReadHowYouWant.
3. Janata, P. (2002). The Cortical Topography of Tonal Structures Underlying Western Music / *Science*, 298. S. 2167–2170.
4. Johnson, E. (1977). *Bernard Herrmann—Hollywood's Music-Dramatist*. Rickmansworth, UK: Triad Press. Bibliographical Series No. 6, 1977. 59 p.
5. Karlin, F., Wright, R., & Karlin, F. (2004). *On The Track: A Guide to Contemporary Film Scoring*. New York: Routledge.
6. Mancini, H., & Lees, G. (2001). *Did They Mention the Music?* NY, NY: Cooper Square Press.
7. Schiffrin, L., & Feist, J. (2011). *Music Composition for Film and Television*. Boston, MA: Berklee Press.
8. Schweiger, D. (1992). Jerry Goldsmith On Scoring Basic Instinct. *Soundtrack Magazine*, 11(42). URL: <http://www.runmovies.eu/jerry-goldsmith-on-scoring-basic-instinct/>
9. Smith, S. C. (2002). *A Heart at Fires Center: The Life and Music of Bernard Herrmann*. Berkeley: University of California Press. 458 p.