

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ  
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

*Кваліфікаційна наукова робота  
на правах рукопису*

**ФІЗЕР ВІТАЛІЙ МИХАЙЛОВИЧ**

УДК 78:791.636]:78.071.1(430)Циммер](043.3)

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту

**«КІНОМУЗИКА ГАНСА ЦИММЕРА У ДІАЛОЗІ З КЛАСИЧНОЮ  
ТРАДИЦІЄЮ: КОМПОЗИЦІЙНИЙ І ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ»**

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтв. Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.



В. М. Фізер

Творчий керівник –  
народна артистка України  
доцент, яка не має вченого  
звання доцента кафедри  
оперно-симфонічного диригування  
***Кульбаба Алла Анатоліївна***

Науковий консультант –  
доктор мистецтвознавства, професор,  
завідувач кафедрою історії світової музики  
***Жаркова Валерія Борисівна***

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>9</b>
<b>РОЗДІЛ 1. КІНОМУЗИКА ГАНСА ЦИММЕРА В РЕАЛІЯХ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ: .....</b>	<b>17</b>
1.1. Кіномузика рубежу ХХ–ХХІ століть в контексті діалогу культурних традицій.....	17
1.2. Ганс Циммер як провідна постать новітньої кіномузики.....	21
<b>РОЗДІЛ 2: ОСНОВНІ ФОРМИ ДІАЛОГУ ГАНСА ЦИММЕРА З КЛАСИЧНОЮ ТРАДИЦІЄЮ: КОМПОЗИЦІЙНИЙ АСПЕКТ.....</b>	<b>25</b>
2.1. Леймотивна система вагнерівського типу у музиці до фільму «Пірати Карибського моря».....	25
2.2. Організація саундтреку на монотекстовій цитованій основі: «Вільгельм Телль» Дж. Россіні у музиці до фільму «Самотній рейнджер».....	41
2.3. Політекстовий підхід до компонування сундтреку: тематичний матеріал Й. Штрауса, Ф. Шуберта і В. Моцарта у музиці до фільму «Шерлок Голмс: Гра тіней».....	55
<b>РОЗДІЛ ІІІ: КІНОМУЗИКА ГАНСА ЦИММЕРА У СУЧАСНІЙ КОНЦЕРТНІЙ ПРАКТИЦІ: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ.....</b>	<b>75</b>
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>100</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>106</b>
Додаток А. Нотні приклади.....	115
Додаток Б. Афіша творчого мистецького проекту.....	124
Додаток В. Список публікацій здобувача за темою роботи.....	126
Додаток Г. Інформація про апробацію результатів дослідження.....	127

## АНОТАЦІЯ

**Фізер В. М. «Кіномузика Ганса Цимера у діалозі з класичною традицією: композиційний і виконавський аспекти».** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття творчого ступеня доктора мистецтв за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2023.

**Зміст анотації.** Наш сучасник Ганс Циммер – знаний у всьому світі кінокомпозитор, автор музики до багатьох легендарних кінофільмів, що вийшли на екрані протягом першого двадцятиліття XXI століття і стали невід’ємною складовою його культурного обличчя. Творчість митця слугує яскравим зразком поширеного в сучасному мистецькому соціумі діалогу культур, успішного поєднання академічного та неакадемічного музичного матеріалу, синтезу класичної і сучасної традицій у кількох споріднених сферах: композиторській роботі, оркестровому виконанні, включно з диригентським мистецтвом, концертному менеджменті.

Головною репрезентативною формою творчої діяльності Г. Циммера як кінокомпозитора є саундтрек, особливий сучасний жанр кіномузики, заснований на щільній смисловій координації візуального та звукового шарів художнього тексту. Враховуючи цю синтетичну природу саундтреку, однією з найбільш органічних форм його концертно-симфонічної репрезентації стає так званий «живий концерт» із застосуванням різноманітних форм відеопроєкції, що здобув системного поширення протягом останніх років.

Представлена в дослідженні фактологічна інформація щодо композиційних та виконавських аспектів функціонування кіномузики як актуальної та репрезентативної складової сучасної медіакультури наочно демонструє ряд ключових тенденцій розвитку світового музичного мистецтва

XXI століття. Одна з головних – це тенденція до стрімкого розмивання штучних фахових бар'єрів між академічною та популярною музично-виконавськими і музично-композиторськими традиціями, знаходження консенсусу між естетичними інтересами елітарної та масової аудиторії. Завдяки концертному поширенню найкращих зразків сучасної кіномузики, серед яких чільне місце безсумнівно належить голлівудській творчості Ганса Циммера, відбувається подальший рух у бік культурної інтеграції, естетичної інклюзії, створення спільного художнього поля духовної реальності XXI століття.

**Мета наукового обґрунтування творчого проєкту:** виявити форми діалогу кіномузики Ганса Циммера з класичною традицією, дослідити відповідні композиційні принципи роботи митця на прикладі низки саундтреків та простежити шляхи виконавської реалізації його творчості у межах сучасної диригентської практики.

**Наукова новизна** роботи полягає в тому, що творчість Ганса Циммера як цілісний дослідницький об'єкт вперше розглядається в контексті сучасного синтезу культурно-музичних традицій та з позицій новітніх культурних закономірностей. Також вперше в українському музикознавстві музика видатного сучасного кінокомпозитора представлена окремо і предметно.

*Встановлено*, що в роботі над саундтреками, заснованими на запозиченому тематичному матеріалі, Ганса Циммер застосовує на засадах індивідуалізації монотекстовий і політекстовий підходи; *виявлено* оригінальні шляхи структурної контамінації запозиченого тематичного матеріалу; *досліджено* низку паралелей між лейтмотивними технологіями в операх Ріхарда Вагнера та лейттематичною організацією в саундтреках Ганса Циммера; *розглянуто* комплекс прийомів щодо опрацювання кінокомпозитором тематизму Джоаккіно Россіні, Вольфганга Амадея Моцарта, Франца Шуберта, Йогана Штрауса-сина; *конкретизовано* засади індивідуального оркестрового стилю Ганса Циммера.

Уперше *систематизовано* інформацію щодо спеціальних концертно-виконавських проєктів, присвячених кіномузиці Г. Циммера, які були реалізовані в світі протягом останніх п'ятнадцяти років. *Уведено в науковий обіг*

комплекс персональної біографічної інформації, присвяченої диригентам – ініціаторам та керівникам цих проєктів.

*Розвинуто положення загальної теорії кіномузики [11], [10], а також поглиблено позиції сучасної методології з дослідження явища саундтреку.*

Робота складається зі вступу, трьох розділів основної частини дослідження (шести підрозділів), висновків, списку використаних джерел, що нараховує 90 позицій (із них іншомовних – 64) та чотирьох додатків.

**Ключові слова:** творчість Ганса Циммера, кіномузика, саундтрек, сучасна культура, діалог культур, лейтмотивна система, цитата.

### **Список опублікованих праць за темою роботи**

1. 2015 рік. Фізер В. М. Увертюра Джоаккіно Россіні до опери «Вільгельм Тель» як основа саундтреку Ганса Циммера до фільму «Самотній рейнджер» // Часопис: зб. наук. пр. / Національна музична академія України. Київ, 2015. Вип. 3 (28). С. 105 – 114.
2. 2019 рік. Фізер В. Лейттематична система Ганса Циммера у фільмі «Пірати карибського моря» // Київське музикознавство: студентська наукова думка : зб. стат. Київ, 2019. С. 176 – 187.
3. 2023 рік. Фізер В. Саундтрек Ганса Циммера до фільму «Шерлок Холмс: Гра тіней»: взаємодія традицій і тексту // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка / [редактори-упорядники М. Пантук, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім Гельветика, 2023. Вип. 62. Том 2. С. 109 – 116.

### **Інформація про апробацію результатів дослідження**

1. **27-28 листопада 2021 р.** *«Роль композитора у сучасному музично-театральному процесі (до 20-річчя оперного дебюту Хаї Черновін)» /*

- X Міжнародна наукова конференція «Ювілейні і пам'ятні дати 2020 року» (НМАУ ім. П. І. Чайковського);
2. **10–12 січня 2022 р.** *«Способи використання академічного музичного контенту в саундтреку Ганса Циммера до фільму «Шерлок Холмс: Гра тіней»* / XXII Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці»;
  3. **2022 р.** Фізер В. М. «Способи використання академічного музичного контексту в саундтреку Ганса Циммена до фільму «Шерлок Холмс: Гра тіней» : тези доповіді // XXII Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» Київ, 2022. С. 104 – 106.
  4. **17–19 березня 2023 р.** *«Моцартівська складова саундтреку Ганса Циммера до фільму “Шерлок Холмс: Гра тіней”»/ Міжнародна науково-творча конференція «Богатирьовські читання: школа теорії та практики»*

## ABSTRACT

**Fizer V. M. "Hans Zimmer's film music in dialogue with the classical tradition: compositional and performance aspects."** – Qualifying scientific work on manuscript rights.

Scientific substantiation of a creative art project for obtaining a creative degree of Doctor of Arts in specialty 025 "Musical art" (field of knowledge 02 "Culture and art"). – The Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2023.

**Abstract content.** Our contemporary Hans Zimmer is a world-renowned film composer, the author of music for many legendary films that appeared on the screen during the first twenty years of the 21st century and became an integral part of his cultural face. The artist's work serves as a vivid example of the dialogue of cultures prevalent in the modern artistic society, the successful combination of academic and non-academic musical material, the synthesis of classical and modern traditions in

several related fields: compositional work, orchestral performance, including conducting, and concert management.

The main representative form of H. Zimmer's creative activity as a film composer is the soundtrack, a special modern genre of film music based on the dense semantic coordination of the visual and sound layers of the artistic text. Considering this synthetic nature of the soundtrack, one of the most organic forms of its concert-symphonic representation is the so-called "live concert," with the use of various forms of video projection, which has become widespread in recent years.

The factual information presented in the study regarding the compositional and performance aspects of the functioning of film music as a relevant and representative component of modern media culture demonstrates a number of key trends in the development of world music art of the 21st century.

One of the main trends is the rapid blur of the artificial professional barriers between academic and popular music, music-performance, and music-composition traditions, finding a consensus between the aesthetic interests of elite and mass audiences. Due to the concert spread of the best samples of modern film music, among which the Hollywood work of Hans Zimmer undoubtedly occupies a prominent place, further movement is taking place in the direction of cultural integration, aesthetic inclusion, and the creation of a common artistic field for the spiritual reality of the 21st century.

**The purpose of scientific substantiation of a creative project** is to reveal the dialogue forms of Hans Zimmer's film music with the classical tradition, to investigate the relevant compositional principles of the artist's work on the example of a number of soundtracks, and to trace the ways of performing his work within the framework of modern conducting practice.

**The scientific novelty** of this study is that the work of Hans Zimmer as a complete research object is considered for the first time in the context of the modern synthesis of cultural and musical traditions and from the standpoint of the latest cultural regularities. Also, for the first time in Ukrainian musicology, the music of an

outstanding modern film composer is presented separately and substantively. *It has been established* that in the work on soundtracks based on borrowed thematic material, Hansa Zimmer uses mono-textual and polytextual approaches based on individualization; original ways of structural contamination of borrowed thematic material *are revealed*; a number of parallels between leitmotive technologies in Richard Wagner's operas and leitmotive organization in Hans Zimmer's soundtracks *are explored*; a set of techniques for processing the themes of Gioacchino Rossini, Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Schubert, Johann Strauss-son by the film composer *is considered*; the principles of Hans Zimmer's personal orchestral style *are specified*.

For the first time, information on special concert and performance projects devoted to film music of Zimmer, which was implemented in the world for the last fifteen years, *has been systematized*. A set of personal biographical information dedicated to conductors, initiators, and leaders of these projects, has been *put into scientific circulation*. The concept of the general theory of film music (Z. Lissa, S. Leontiev) *is developed*, and the concept of the modern methodology for the soundtrack phenomenon study *is deepened*.

The research consists of an introduction, three sections of the main part of the study (six subsections), conclusions, a list of used sources, which includes 90 items (including foreign language ones 64) and four appendices.

**Key words:** creative work of Hans Zimmer, film music, soundtrack, modern culture, dialogue of cultures, leitmotif system, quote.



## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** У сучасній культурі, котра об'єднує найрізноманітніші традиції академічного мистецтва (включно з музичним) та новітні аудіовізуальні технології, кіномузика посідає особливе місце. Фактично вона є одним із найбільш актуальних музичних різновидів, в межах якого оновлюється і збагачується класична традиція. Високий рівень культурного представництва цього феномену зумовлює його жанрову неоднорідність, розмаїття варіантів функціонування. Опиняючись поза первинним екранним простором, кіномузика виступає як самостійний музичний жанр. Саме автономні різновиди кіномузики в наш час набувають все більшого медійного поширення і популярності у слухачів. Відтак невпинно зростає виконавський і науковий інтерес до провідних творців кіномузики.

Серед кінокомпозиторів, чия музика здобула всесвітнє визнання вже у ХХІ столітті, фігурують Джон Вільямс, Говард Шор, Даріо Маріанеллі, Алан Сільвестрі. З-поміж них особливо яскраво виділяється творча постать Ганса Циммера – американського композитора та музичного продюсера німецького походження. Його індивідуальний композиторський стиль відзначається, серед іншого, органічним поєднанням новітньої електронної стилістики з традиційною технікою академічного оркестрового письма. Використовуючи широкі можливості великого симфонічного оркестру, Г. Циммер у той же час експериментує з різноманітними синтетичними тембрами, втілюючи у такий спосіб нові творчі підходи. Використання сучасних композиторських засобів у його музиці органічно поєднується з предметною опорою на класико-романтичні традиції, у тому числі у вигляді стилізації й цитування.

Зазначені властивості кіномузики Г. Циммера обумовили її високу популярність та повсюдне використання у форматі автономних саундтреків та у вигляді різноманітних аранжувань, на що вказують численні факти залучення творів композитора до академічної оркестрової диригентської практики і навіть більше – формування стійкого циммерівського репертуару.

Емоційно розмаїта й багата у мовно-стилістичному плані музика Г. Циммера приваблює диригентів різних країн, різних поколінь та різних художніх уподобань. Серед великої кількості таких митців доцільно згадати Ульфа Ширмера, Мацея Штора, Людвіга Вікі, Гевіна Грінуея, Мартіна Геллнера. Лише протягом останніх півторадесятька років за їхньої участі та за участі їх менш знаних колег було реалізовано як мінімум десять резонансних концертно-виконавських проєктів, присвячених кіномузиці Г. Циммера. Сукупно вони відтворюють гнучку соціокультурну палітру, оскільки суттєво відрізняються між собою за своїми масштабами, цільовою аудиторією та тематичною спрямованістю.

Найбільш масштабною з-поміж згаданих подій можна назвати європейське турне «The World of Hans Zimmer» («Світ Ганса Циммера»), реалізоване Симфонічним оркестром Віденського радіо та хором «Нові віденські голоси». Значною подією також став «7th Krakow Film Music Festival» (Сьомий Краківський фестиваль кіномузики). Унікальним явищем був і проєкт «21st Century Symphony Orchestra» («Симфонічний оркестр XXI століття»). Головний диригент цього колективу Л. Вікі вперше у світовій кіномузичній практиці ініціював супровід відеоряду живим оркестровим виконанням саундтреку Г. Циммера в його повному обсязі, з оригінальними партитурами до фільмів «Пірати Кариського моря» і «Гладіатор».

Важливо наголосити, що, на відміну від багатьох інших успішних кінокомпозиторів (наприклад, Дж. Вільямса або А. Сільвестрі), Г. Циммер не вважає за необхідне створювати авторські симфонічні сюїти на основі власних саундтреків. Через це у сучасній концертно-виконавській практиці набули поширення численні аранжування на основі його кіномузики, що належать іншим авторам. Таким чином, під спільною назвою музики до того чи іншого фільму можуть звучати зовсім відмінні між собою версії первинного музичного тексту, створеного Г. Циммером. Ця обставина підкреслює винятково важливу роль диригента як репрезентанта творчості видатного майстра кіномузики, а

також дозволяє виокремити новий актуальний напрямок дослідження цього сучасного й актуального культурного феномену.

Враховуючи сказане, **мета наукового обґрунтування творчого проєкту** – виявити форми діалогу кіномузики Ганса Циммера з класичною традицією, дослідити відповідні композиційні принципи роботи митця на прикладі низки саундтреків та простежити шляхи виконавської реалізації його творчості у межах сучасної диригентської практики. Зазначена мета зумовлює наступні **наукові завдання**:

- позначити місце творчості Ганса Циммера в сучасних культурних реаліях;
- простежити головні етапи творчого шляху митця;
- встановити загальний характер впливу класичної музичної традиції на творчість Ганса Циммера та виявити її ознаки в низці саундтреків;
- виокремити найбільш показові форми композиторського діалогу з класичною традицією;
- деталізувати способи тематичної організації в саундтреках Г. Циммера;
- окреслити коло диригентів, які репрезентують творчість Г. Циммера, та ескізно представити їхні творчі надбання;
- розглянути концертно-виконавські проєкти, в яких фігурує музика Г. Циммера.

**Музичним матеріалом** в роботі виступають аудіо- та відеозаписи концертних оркестрових виконань саундтреків Г. Циммера, розміщені на інтернет-ресурсі *YouTube*.

**Об'єктом дослідження** є кіномузика Г. Циммера як актуальна складова сучасної музичної культури. **Предметом дослідження** виступає взаємозв'язок творчості композитора з класичною (академічною) традицією у композиційному та виконавському аспектах.

**Наукова новизна** роботи полягає в тому, що творчість Ганса Циммера як цілісний дослідницький об'єкт вперше розглядається в контексті сучасного синтезу культурно-музичних традицій та з позицій новітніх культурних

закономірностей. Також вперше в українському музикознавстві музика видатного сучасного кінокомпозитора представлена окремо і предметно.

*Встановлено*, що в роботі над саундтреками, заснованими на запозиченому матеріалі, Г. Циммер застосовує на засадах індивідуалізації монотекстовий та політекстовий підходи; *виявлено* оригінальні шляхи структурної контамінації запозиченого матеріалу; *досліджено* низку паралелей між лейтмотивними технологіями в операх Ріхарда Вагнера та лейттематичною організацією в саундтреках Ганса Циммера; *розглянуто* комплекс прийомів щодо опрацювання кінокомпозитором тематизму Джоаккіно Россіні, Вольфганга Амадея Моцарта, Франца Шуберта, Йогана Штрауса-сина; *конкретизовано* засади індивідуального оркестрового стилю Ганса Циммера.

Уперше *систематизовано* інформацію щодо спеціальних концертно-виконавських проєктів, присвячених кіномузиці Г. Циммера, які були реалізовані в світі протягом останніх п'ятнадцяти років. *Уведено в науковий обіг* комплекс персональної біографічної інформації, присвяченої диригентам – ініціаторам та керівникам цих проєктів.

*Розвинуто* положення загальної теорії кіномузики [11], [10], а також *поглиблено* позиції сучасної методології з дослідження явища саундтреку.

**Методи дослідження.** Дослідження ґрунтується на системному підході, який поєднує в собі сучасні теоретичні та практичні методи.

Практична складова дослідження зумовлена багатоетапним і багаторівневим слуховим опрацюванням масиву кіномузики Г. Циммера з точки зору її структурного та інтонаційного устрою. Це також передбачало застосування елементів специфічних диригентських компетенцій автора у поєднанні з базовим методом слухового аналізу. У процесі реалізації дослідження було розроблено авторський підхід до слухової реконструкції нотного тексту саундтреків Г. Циммера.

Теоретична складова дослідження забезпечена поєднанням загальнонаукових і специфічно музикознавчих методів. Перші представлені феноменологічним та термінологічним підходами, котрі були використані з

метою фокусування на найбільш актуальних щодо мети дослідження аспектах теорії кіномузики у підрозділі 1.1, а також біографічним підходом, що був залучений для відтворення етапів життєтворчості Г. Циммера у підрозділі 1.2. Із-поміж специфічно музикознавчих методів були застосовані цілеспрямований музикознавчий аналіз та елементи компаративного музикознавчого аналізу – задля найбільш повного розкриття специфіки тематичної організації саундтреків Г. Циммера у підрозділах 2.1, 2.2, 2.3, а також метод моніторингу та систематизації інформації щодо поточного музично-виконавського процесу у Розділі 3.

**Теоретична база дослідження** була скомпонована з урахуванням його конкретних завдань та представлена наступними групами наукових, публіцистичних і медійних джерел:

- Роботи, присвячені загальній теорії кіномузики: [8], [9], [11], [12], [18], [26].
- Сучасні дослідження, зосередженні на окремих аспектах функціонування кіномузики: [2], [4], [10], [16], [19], [20], [21], [25], [26].
- Наукові праці щодо загальних питань академічної теорії та історії музики: [17], [23], [28], [89].
- Критичні та аналітичні публікації, в яких розглядається творчість Г. Циммера: [30], [33], [46], [47], [51], [59], [66], [67], [73], [75], [77], [83], [85], [86], [87].
- Низка інтерв'ю Г. Циммера: [55], [56], [57], [58], [60], [61], [74], [76], [81].
- Інтерв'ю та публікації в соціальних мережах диригентів, котрі є ініціаторами та керівниками спеціальних концертно-виконавських проєктів, присвячених творчості Г. Циммера: [27], [31], [32], [34], [36], [37], [38], [39], [44], [45], [52], [68], [69], [70], [71], [72], [78], [82].

**Структура дослідження.** Робота складається зі вступу, трьох розділів основної частини (шести підрозділів), висновків, списку використаних джерел і

чотирьох додатків. Обсяг основного тексту складає 105 сторінок, список використаних джерел нараховує 90 позицій, із них іншомовних – 64 позиції.

У вступі обґрунтовується актуальність дослідження, визначається його мета, наукові завдання, предмет, об'єкт, новизна, методи, теоретична база, структура, практична цінність.

Розділ 1 «Кіномузика Ганса Циммера в реаліях сучасної культури» присвячений головним складовим проблематики дослідження – явищу кіномузики та постаті одного з її провідних представників у XXI столітті. У підрозділі 1.1 «Кіномузика рубежу XX–XXI століть в контексті діалогу культурних традицій» стисло простежується інтенсивний характер розвитку кіномистецтва та коментується пов'язаний із цим еволюційний поступ кіномузики, встановлюються найбільш показові напрями її наукового дослідження, виокремлюється поняття саундтреку. Підрозділ 1.2 «Ганс Циммер як провідна постать новітньої кіномузики» надає портретну характеристику митця та містить ескізний огляд його творчих здобутків.

Розділ 2 «Основні форми діалогу Ганса Циммера з класичною традицією: композиційний аспект» представляє собою аналітичну основу дослідження. Тут послідовно розглянуто засади тематичної організації обраних саундтреків кінокомпозитора, в яких він звертається до музичного матеріалу шедеврів класичної музики. У підрозділі 2.1 «Леймотивна система вагнерівського типу у музиці до фільму «Пірати Карибського моря» увага зосереджена на тому, яким чином лейтмотивні технології Р. Вагнера повпливали на музичний ряд другого і третього фільмів знаменитої кіноепопеї, а також детально відтворені музичні характеристики її провідних персонажів. Підрозділ 2.2 «Організація саундтреку на монотекстовій цитованій основі: «Вільгельм Телль» Дж. Россіні у музиці до фільму «Самотній рейнджер» підпорядкований виявленню в деталях співвідношення запозиченого та оригінального масивів нотного тексту. У підрозділі 2.3 «Політекстовий підхід до компонування сундтреку: тематичний матеріал Й. Штрауса, Ф. Шуберта і В. Моцарта у музиці до фільму “Шерлок Голмс: Гра тіней”» розглядається комплекс прийомів Г. Циммера щодо

композиційно-драматургічного розподілу та власної інтерпретації (ладотональної, фактурної, тембрової тощо) кількох запозичених масивів музичного матеріалу.

Розділ 3 «Кіномузика Ганса Циммера у сучасній концертній практиці: виконавський аспект» містить огляд найбільш резонансних концертно-виконавських проєктів останніх п'ятнадцяти років, присвячених творчості кінокомпозитора. Тут подаються переліки програм, простежуються передумови та особливості реалізації відповідних заходів, а також наводяться актуальні біографічні відомості щодо диригентів-керівників.

**Практична цінність дослідження** зумовлена актуальністю обраної проблематики, активним поширенням в українському культурному просторі кіномузики як такої та кіномузики Г. Циммера, стрімким зростанням наукового і практичного інтересу до явища саундтреку. Матеріали дослідження можуть бути використані в загальних курсах історії культури, історії мистецтв та історії музики, а також у спеціальних курсах аналізу сучасної музики, сучасної композиції та диригентської майстерності. Зміст дослідження дозволяє долучити творчу постать Г. Циммера до загального музично-освітнього процесу українських мистецьких вищих закладів та ввести її у вітчизняний концертно-виконавський обіг.

#### **Апробація матеріалів дослідження.**

1. **27-28 листопада 2021 р.** *«Роль композитора у сучасному музично-театральному процесі (до 20-річчя оперного дебюту Хаї Черновін)»* / X Міжнародна наукова конференція «Ювілейні і пам'ятні дати 2020 року» (НМАУ ім. П. І. Чайковського);
2. **10–12 січня 2022 р.** *«Способи використання академічного музичного контенту в саундтреку Ганса Циммера до фільму «Шерлок Холмс: Гра тіней»* / XXII Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці»;

3. **2022 р.** Фізер В. М. «Способи використання академічного музичного контексту в саундтреку Ганса Циммена до фільму «Шерлок Холмс: Гра тіней» : тези доповіді // XXII Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» Київ, 2022. С. 104 – 106.
4. **17–19 березня 2023 р.** *«Моцартівська складова саундтреку Ганса Циммера до фільму “Шерлок Холмс: Гра тіней”»/ Міжнародна науково-творча конференція «Богатирьовські читання: школа теорії та практики»*

#### **Публікації здобувача.**

1. 2015 рік. Фізер В. М. Увертюра Джоаккіно Россіні до опери «Вільгельм Тель» як основа саундтреку Ганса Циммера до фільму «Самотній рейнджер» // Часопис: зб. наук. пр. / Національна музична академія України. Київ, 2015. Вип. 3 (28). С. 105 – 114.
2. 2019 рік. Фізер В. Лейттематична система Ганса Циммера у фільмі «Пірати карибського моря» // Київське музикознавство: студентська наукова думка : зб. стат. Київ, 2019. С. 176 – 187.
3. 2023 рік. Фізер В. Саундтрек Ганса Циммера до фільму «Шерлок Холмс: Гра тіней»: взаємодія традицій і тексту // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім Гельветика, 2023. Вип. 62. Том 2. С. 109 – 116.



## **РОЗДІЛ 1. КІНОМУЗИКА ГАНСА ЦИММЕРА В РЕАЛІЯХ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ.**

### **1.1. Кіномустика рубежу ХХ-ХХІ століть в контексті діалогу культурних традицій.**

Мистецтво кінематографа стало одним із найцінніших культурних надбань ХХ – початку ХХІ століть. За цей, відносно короткий, період свого існування кінематограф пройшов інтенсивний шлях розвитку як у художньому, так і технологічному сенсі, сягнувши на сьогоднішній день рівня одного з найактуальніших і наймасовіших мистецьких різновидів.

Культурна специфіка кінематографічного мистецтва зумовлена його синтетичною природою, і в цьому сенсі кіно очікувано опиняється поряд із музичним театром, передусім оперою, з якою одночасно і конкурує, і взаємодіє, і від якої переймає низку прийомів. Із іншого боку, через традицію кіномузики, яка розвивається в межах загальної історії кінематографа, відбувається його комунікація зі сферою інструментально-симфонічної музики, заснованої на художніх потужностях оркестрового звучання. Таким чином кіномустика органічно долучається до двох магістральних жанрових ліній класичної західної музики – оперно-театральної та симфонічної.

У процесі розвитку й автономізації кіномузики як окрема сфера музичної творчості функціонує на все більш професійних засадах: якщо на початку свого існування вона мала переважно ужиткову, супровідну, формально-ілюстративну функцію, то згодом перетворилася на високорозвинену, повноцінно творчу сферу. Відповідно, якщо спершу, на рубежі ХІХ–ХХ століть, до творення кіномузики в більшості долучалися пересічні музиканти, то згодом, починаючи з 1920-х років, інтерес до написання музики для кіно поширився на високопрофесійну композиторську спільноту, охопив провідних західних митців, таких, як А. Онеггер, А. Шенберг, Б. Лятошинський та багато інших. У середині ХХ століття набула поширення практика застосування в кіно музики композиторів-авангардистів, як, наприклад, Д. Лігеті. Кінець ХХ – початок ХХІ

століть ознаменувався черговим еволюційним зрушенням: затвердженням цілком самодостатньої професії кінокомпозитора, котра передбачає специфічні творчі навички, фахові знання, практичний досвід, але в той же час спонукає до активного діалогу з класичною традицією «докінематографічних часів».

Поточний етап розвитку кіномузики, що розгортається на рубежі ХХ – ХХІ століть та у перших десятиліттях ХХІ століття, відбиває загальні художні закономірності культури нашого часу: її динамічність, поліфонічність, співіснування масових та елітарних феноменів, а головне – її інституційну синтетичність. Сучасна культура формується на основі численних і постійних взаємообмінів різноманітних традицій, у тому числі по лінії «академічне – популярне». Притаманний сучасній музичній культурі рух у бік розширення спільних горизонтів, розмивання колишніх бар'єрів, якнайкраще віддзеркалюється у новітній практиці кінокомпозиторів, передусім – представників Голлівуду як головного центру продукування сучасних кінематографічних технологій. Багато хто із них (фактично, більшість) у своїй роботі вступають у діалог із класичною традицією: застосовують ти чи інші жанрові моделі, стилістичні прийоми, принципи тематичної організації, структурування, оркестрування тощо, не уникаючи, звісно, і технологій цитування.

У сучасному музикознавстві вивчення кіномузики набуває все більшої актуальності. У роботах дослідників-експертів розглядаються фундаментальні методологічні питання, що стосуються кіномузики як мистецького феномену, визначення її функцій і принципів взаємодії з візуальним, словесним та іншими компонентами кінотвору, розробляються підходи до аналізу музики кіно як складової синтетичного тексту фільму. Саме на таких методологічних засадах досліджувала кіномузику всесвітньовідома З. Лісса та продовжують це робити сучасні українські науковці Д. Долгіх, С. Леонт'єв, А. Усова та інші. Зазначений підхід повністю співпадає з поглядами на контекстну природу цього мистецького явища з боку кінематографістів. Так, визначаючи місце музики у фільмі, видатний український режисер Юрій Ілленко наголошує: «З позиції

кінематографу музика, як одна з форм аудіопростору, входить в загальну композицію кінотвору, в його текст, як стройовий формоутворюючий елемент, нарівні з актором, сюжетом, освітленням, мовленням, шумами та паузами: і знаходиться зі всіма виразовими та зображальними засобами кіно в продуктивних корелюючих відносинах» [9, С. 366].

Однак, аналізуючи специфіку музики для кіно, необхідно приймати до уваги неоднорідність самого явища під назвою «кіномузика», зважаючи на різні форми її існування. У відповідності до конкретного виду функціонування кіномузики мають розрізнятися й підходи до її аналізу. Оскільки об'єктом розгляду в нашій роботі виступає саундтрек як самостійний оригінальний твір (підбірка використаних у фільмі композицій, що отримала назву «The Original Soundtrak» – OST), необхідно визначити певні моменти, що стосуються аналітичного підходу до цього явища. Вони пов'язані з практикою функціонування саундтреку і комунікативними ситуаціями, які можуть виникати під час його прослуховування. Так, аналізуючи музику саундтреку, музикознавець, не будучи ознайомлений із цим же музичним матеріалом в його «первинному» аудіовізуальному синтезі кінотексту, найвірогідніше, буде сприймати саундтрек як цілком самостійний твір із програмною назвою. Дещо інша ситуація складається після перегляду фільму, внаслідок чого звучання саундтреку буде пов'язуватись із візуальним рядом – збереженими в пам'яті зоровими образами персонажів, із сценічною дією, сюжетно-фабульною лінією фільму. Але в кожному з цих випадків акцент припадає саме на музику – музичний ряд виступає самостійним носієм образного змісту фільму.

Отже, специфіка саундтреку полягає в тому, що функціонуючи як відносно самостійний твір, він зберігає пам'ять про фільм, для якого вона була створена. Це визначає особливість аналітичного підходу до саундтреку, який, спираючись на загальні принципи музикознавчого аналізу, має також враховувати зв'язок музики з контекстом, з візуальним і вербальним рядами фільму. Здебільшого цьому відповідають аналітичні підходи до музики в опері як жанрі синтетичному і видовищному – відтак діалог кіномузики з оперою як частина

діалогу кінематографа з класичною традицією поширюється також і на дослідницьку музикознавчу сферу.

Як відомо, поняття «саундтрек» отримало широке розповсюдження в сучасній кіноіндустрії. Англomовний термін «Soundtrack» (буквально – звукова доріжка) з'явився в суспільній лексиці починаючи з 50-х років минулого століття. Спершу це поняття визначалось як «оригінальна музика» кінокартини, яка технічно записувалася зі звукової доріжки кіноплівки для подальшого автономного відтворення. Згодом поняття саундтрек набуло більш вільного тлумачення. Сьогодні воно застосовується по-різному, в тому числі як комплексний звуковий супровід до фільму, мультфільму, аніме, телевізійних передач, комп'ютерних ігор тощо (див. наприклад, публікацію Д. Долгіх [4]). Із точки зору функційної природи мистецького явища саундтрек визначають як сучасний музичний жанр, що представлений певними жанровими різновидами. За законами сучасної постмодерної естетики і згідно з усталеною голлівудською практикою в саундтреках може використовуватися як оригінальний, спеціально і самостійно створений кінокомпозитором для даного фільму масив музичного матеріалу (авторський текст), так і цитати, більш розлогі фрагменти чи навіть суцільні розділи опусів інших композиторів, включно з представниками класичної традиції (запозичений текст). Отже, тематичним матеріалом для саундтреків дуже часто виступають шедеври класичної музики, представлені як в первинному, так і в переробленому вигляді.

Творчість провідного голлівудського кінокомпозитора німецького походження Ганса Циммера, з огляду на її популярність, різноманіття й високі художні якості, надає винятково широкі можливості для дослідження саундтреку як специфічного жанру кіномузики – у тому числі в аспекті діалогу з класичною традицією, композиторською і виконавською.

## 1.2. Ганс Циммер як провідна постать новітньої кіномузики.

Як уже зазначалося у Вступі, Ганс Циммер – один із найбільш плідних та найбільш титулованих кінокомпозиторів сучасності, представник голлівудського культурного середовища, володар численних престижних мистецьких нагород. Свій творчий шлях, котрий успішно продовжується в наші дні, митець розпочав близько сорока років тому в Європі.

Повне ім'я музиканта – Ганс Флоріан Циммер. Він народився 12 вересня 1957 року у Франкфурті-на-Майні, який тоді перебував у складі соціалістичної Східної Німеччини. Його мати була єврейкою, родині якої вдалося переїхати в 1939 році до Британії й таким чином врятуватися від нацистських репресій. Уже в дорослому віці музикант публічно визнав своє єврейське походження. Він також підкреслював виняткову музикальність матері та високий інженерний хист батька, який помер, коли Циммер був ще дитиною.

За власним визнанням, Циммер фактично є музичним автодидактом: «Моє формальне навчання зайняло два тижні гри на фортепіано. Мене виключили з восьми шкіл. Однак я приєднався до музичного гурту. Я самоук. Проте у моїй голові завжди звучала музика. І ще я дитя ХХ століття: мені дуже допомогли комп'ютерні ігри» [60].

Ще в юнацькі роки Циммер переїхав до Лондона, де розпочав музичну кар'єру як виконавець на клавішних інструментах, що спеціалізується у сфері популярної музики. Початковий етап його творчого шляху був вельми строкатим, адже він співпрацював із представниками різних напрямків популярної музики з Італії, Іспанії та інших європейських країн, брав участь у записі кількох рок-альбомів, працював у сфері реклами, на телебаченні тощо.

У 1980-х роках Циммер продовжив свою кар'єру вже у Лос-Анжелесі як співвласник студії звукозапису та продюсер, ставши фахівцем у галузі новітніх комп'ютерних технологій, електронних синтезаторів та одним з ініціаторів їх успішної інтеграції в усталені композиторські практики створення оркестрової музики для кінофільмів та телебачення. Саундтрек до фільму «Моя прекрасна

пральня» («My Beautiful Laundrette», 1985), в якому традиційні оркестрові засоби синтезувалися з актуальною електронікою, став першою сходинкою музиканта на шляху до кар'єри кінокомпозитора з яскравим індивідуальним почерком.

Загалом Циммер створив музику до більш ніж ста п'ятидесяти фільмів, багато з яких отримали найпрестижніші кінематографічні нагороди – серед них «Король Лев» (1994), «Гладіатор» (2000), «Останній самурай» (2003), «Темний лицар» (2008), «Самотній рейнджер» (2013). Зазначимо, що комерційно успішний повнометражний мультфільм «Король Лев» став головним тріумфом Г. Циммера – за цю роботу він був відзначений «Оскаром», «Золотим глобусом» та двома преміями «Греммі». Диск з музикою до цього мультфільму став найвідомішим в світовій історії саундтреку. Останнє на сьогодні творче досягнення митця – премія «Оскар» 2022 року за музику до фільму «Дюна» французького режисера Дені Вільньова.

У першій половині 1980-х років Ганс Циммер спільно з колегою-композитором Стенлі Майерсом почав створювати власну музику для кіно. Спочатку це були невеликі проекти, такі як «Місячне сяйво», «Успіх – це найкраща помста» та ін. Фільм «Моя прекрасна пральня» (1985), власне, став першою серйозною творчою перемогою Циммера. Незабаром він здійснив кілька масштабніших проектів, включаючи схвалений критиками «World Apart». Пізніше, в 1986 році, Циммер працював разом із композиторами Рюічі Сакамото і Девідом Бірном над музикою до фільму Бернардо Бертолучі «Останній імператор». У 1987 році цей фільм отримав дев'ять нагород «Оскар», чотири премії «Золотий глобус», три премії Британської кіноакадемії. Режисер Баррі Левінсон був вражений роботою Ганса Циммера і запропонував йому взяти участь у власному проекті «Людина дощу». У 1988 році Циммер був номінований на премію «Оскар» за музику до цього знаменитого фільму – цей момент критики вважають переломною подією життєтворчості митця.

На сьогоднішній день Ганс Циммер очолює музичний відділ студії «Dream Works» а також співпрацює з іншими композиторами у власній компанії «Remote Control Productions».

Як було сказано, початок творчої діяльності Г. Циммера як американського кінокомпозитора припадає на 1980-ті роки. Цей етап у розвитку кіномузики Голівуду був у певному сенсі поворотним. Саме симфонічна музика після появи «Зоряних війн» Дж. Лукаса – Дж. Уільямса (1977) стала стрижнем провідної видової моделі цього періоду, заснованої на усіх досягненнях музики ХХ століття та збагаченої електронікою, яка органічно поєднувалась зі звучанням живого оркестру.

Музика Ганса Циммера є яскравим втіленням зазначеної моделі. Творча манера кінокомпозитора відзначається органічним поєднанням новітньої електронної стилістики з використанням великого симфонічного оркестру. Композитор сміливо експериментує із різноманітними тембрами, втілюючи нові, сміливі ідеї. Сполучення традиційних акустичних інструментів з електроакустичними технологіями становить одну з найбільш характерних і яскравих рис творчості Циммера. Так, у музиці до фільму К. Нолана «Бетмен: Початок» («Batman Begins») він використав інструменти, які були би доречнішими для рок-групи (синтезатор, електро-гітара, бас-гітара та інші). Поєднання синтезатора з ударними інструментами створює своєрідне звучання музичного ряду у фільмі «Людина дощу». У треку «Коло життя» («Circle of Life») до фільму «Король Лев» особливий локальний колорит музики утворюється завдяки звучанню африканських барабанів і хорового співу (для запису був запрошений африканський співак Лебо М і хор). У фільмі «Шерлок Голмс: Гра тіней» («Sherlock Holmes: Game of Shadows», режисер Гай Річі) музику, яку грали справжні циганські музиканти на скрипках і цимбалах, Циммер подає у міксті зі звучанням неналаштованого піаніно. Саме незвичне поєднання інструментів надає його музиці яскравого колориту і неповторної своєрідності.

Ганс Циммер часто використовує у своїй кіномузиці тембр як засіб персоніфікації того чи іншого персонажу. Так, у фільмі «Шерлок Голмс: Гра тіней» композитор обирає для музичної характеристики головного героя цимбали, звучання яких представляє цього персонажа як у кадрі, так і поза кадром. Цікаво відмітити, що у рекламному кліпі до саундтреку з цього фільму, фігурує сам Циммер, який виконує на цимбалах лейттему Шерлока Голмса. Показані у кліпі й виконавці на інших інструментах – бубні, банджо, скрипці-п'якколо, віолончелі та інші. Оригінальною тембровою знахідкою став сконструйований за ідеєю Циммера контрабас із трьома різними підставками – скрипковою, віолончельною і власне контрабасовою. Запис своєрідного звучання цього контрабасу-гібриду накладається на живе звучання інших інструментів, завдяки чому у фільмі створюється особлива атмосфера і відповідний емоційний тонус. Цей приклад є вельми показовим для Циммера, який ще з дитинства любляв експериментувати зі звуками, і результатом одного з таких експериментів було поєднання тембру піаніно зі звучанням прилаштованої до піаніно пили.

Тембр у композиціях Г. Циммера може виступати як елемент лейттематичної системи – лейттембр, що виконує важливу драматургічну функцію. Треба зазначити, що сучасні кінокомпозитори доволі часто використовують лейттематичну (лейтмотивну) систему як засіб для вираження драматургічної концепції фільму. Це можна спостерігати у гексалогії «Зоряні війни» (автор музики Дж.Уільямс), трилогії «Володар кілець» (Г. Шор), багатосерійному фільмі «Гаррі Поттер» (Дж. Уільямс) та багатьох інших кінострічках.



## **РОЗДІЛ 2. ОСНОВНІ ФОРМИ ДІАЛОГУ ГАНСА ЦИММЕРА З КЛАСИЧНОЮ ТРАДИЦІЄЮ: КОМПОЗИЦІЙНИЙ АСПЕКТ**

### **2.1. Лейтмотивна система вагнерівського типу у музиці до фільму «Пірати Карибського моря».**

Однією з найяскравіших творчих робіт Ганса Циммера є музика до фільму «Пірати Карибського моря». Цей масштабний надпопулярний кіноцикл, що складається з п'яти частин, створювався протягом 2003–2017 років. За змістом сценарію та характером драматичного розвитку друга і третя частини, які вийшли у прокат відповідно у 2006 і 2007 роках, складають єдине ціле. Це стосується й музики до згаданих частин, яка сприймається як відносно самостійна цілісна композиція. Музика Циммера, що органічно взаємодіє з відеорядом фільму, відіграє тут надзвичайно важливу концепційну та формоутворюючу роль. Композитор широко використовує принцип лейттематизму, який виступає головним чинником музичного розвитку. Саме завдяки розвиненій лейтмотивній системі досягається єдність і відносна завершеність другої і третьої частин як «малого циклу» у загальному циклі всіх п'яти фільмів.

Одним із найважливіших аспектів цього дослідження є виявлення форм діалогу з класичною музичною традицією в творчості Г. Циммера. Це, зокрема, передбачає встановлення особливостей функціонування лейттематичної системи у музиці до фільму «Пірати Карибського моря», де лейттеми виконують репрезентативні, формоутворюючі і драматургічні функції. Вони коментують розвиток сюжету, уточнюють перебіг сценічної дії і прогнозують її подальший розвиток, конкретизують закладені у підтексті смисли, надають емоційного забарвлення тій чи іншій ситуації, створюють музично-образну характеристику персонажів фільму, несуть семантичне навантаження тощо. Об'єднані у струнку цілісну систему, розгорнуті лейттеми і короткі лейтмотиви відіграють роль надійного провідника, який не дозволяє глядачу заблукати у лабіринті вельми заплутаної фабули, бути готовим до несподіваних поворотів сюжету.

Хоча лейтмотив як такий і лейтмотивна система організації тематичного розвитку музичного твору не є винятковою прерогативою Ріхарда Вагнера, зазвичай композиторів, які їх використовують, так чи інакше пов'язують з відкриттями саме цього титана доби музичного романтизму. Нагадаємо, що одним із головних принципів вагнерівської оперної реформи власне і було застосування детально розробленої системи лейтмотивів (особливо в пізніх музичних драмах). Так, розповідаючи про задум створення і сценічного втілення тетралогії «Перстень нібелунга», Р. Вагнер писав: «У “Золоті Рейну” я одразу ж вступив на новий шлях, який вимагав першої черги знайти пластичні мотиви природи і людських натур; ці мотиви – кожний у ході свого індивідуального розвитку – повинні оформитися у носіїв пристрасних поривань, що спрямовують різноманітно розгалужену дію, і характерів, які виражають себе у цій дії» [89, с. 6].

В операх Вагнера лейтмотив або лейттема (яка утворюється в тих випадках, коли обсяг і структура наскрізної тематичної побудови суттєво перевищують мотив) відсилають до певного образу або драматургічної ситуації, виступають як символ, в якому міститься глибокий сенс. Лейтмотивними характеристиками наділяються живі персонажі і абстрактні людські почуття, предмети і явища природи. Різноманітним чином організовується лейтмотивна техніка: певні лейтмотиви є незмінними, інші трансформуються, набуваючи у процесі розвитку нових значень, пов'язаних зі зміною їх гармонічного, ритмічного, тембрового контексту відповідно до тієї чи іншої драматургічної ситуації, стають об'єктом симфонічного розвитку.

Розроблені Вагнером принципи роботи з тематичним матеріалом знайшли широке втілення в кіномузиці. У найзагальнішому плані йдеться про застосування принципу тематичної наскрізності: музичний ряд фільму зазвичай складається з повторюваних тем, які мають властивість представляти ідеї, образи, емоційні стани, ситуації, персонажі, і в той же час виступати об'єднуючим чинником, що забезпечує тематичну цілісність музики у фільмі. При цьому специфічно виразний інтонаційний устрій лейттем (лейтмотивів), а також

їх відносна синтаксична завершеність дозволяють їм функціонувати достатньо автономно. Завдяки своїй здатності змінюватись в залежності від ситуації, такі теми можуть наділятися новими смислами, зберігаючи при цьому образну основу, що полегшує момент їхнього упізнавання у суто музичному вигляді, поза аудіо-вербальним і відео-рядами.

Саундтреки до другого і третього фільмів «Пірати Карибського моря» авторства Г. Циммера слугують яскравим прикладом послідовного проведення принципу лейттематизму вагнерівського типу. Передусім з огляду на те, що в них представлена розгалужена лейтмотивна система.

У «Піратах Карибського моря» синтезуються ознаки різних мистецьких явищ – піратського і ширше – пригодницького фільмів, стилю фентезі, авантюрного роману, ліричної мелодрами. Відтак у кіноциклі поєднуються трагічне і комічне начала, співіснують реальність і фантастика. Гострота сюжету, захоплююча інтрига, безперервний драматургічний розвиток, який зрештою досягає надвисоких позначок емоційного напруження, взаємопроникнення гумору, лірики й героїки – все це являє собою яскраве захоплююче видовище, оснащене, до того ж, морськими битвами, фантастичними істотами, таємничими перетвореннями тощо. Фільм відзначається ефектністю драматичних колізій, інтенсивністю дії, захоплюючими, вражаючими сценами. Сюжетні лінії нашаровуються і тісно переплітаються між собою, нанизуються на єдиний сюжетний стрижень, утворюючи складний цілісний текст кінотвору.

Через весь цикл проходить наскрізна ідея співіснування двох світів – реального (людського) і потойбічного (фантастичного) та їх амбівалентності, завдяки чому герої часто переміщуються з одного просторово-часового виміру в інший і навпаки. Єдина концепція твору збирає і вибудовує різнопланові складові кінотексту, серед яких музичний ряд відіграє надзвичайно важливу роль.

Представлений у ньому тематизм має різноманітне жанрове і стилістичне походження. Так, у фільмі часто звучать маршові теми різного характеру –

героїчні, траурні, скерцозні. У найбільш драматичних епізодах композитор використовує інтонаційні моделі вокальних жанрів, які несуть особливе психологічне навантаження: хорал, що звучить у найтрагічніші моменти сюжету, жалібний наспів, який підхоплюється хором, переростаючи згодом у пісню протесту. Не обходить Г. Циммер своєю увагою і запозичені (стилізовані) інтонаційні моделі. Наприклад, завдяки дотепній пародії на мелодії вальсів Й. Штрауса (у сцені, де в ущелині, високо висячи над прірвою, розгойдуються клітки з полоненими піратами), досягається відчутний трагікомічний ефект.

Взагалі, у стилістиці музичного ряду «Піратів Карибського моря» ясно простежуються романтичні традиції XIX століття. Зокрема, на це вказує панування мелодій інструментального типу, використання стійких зворотів, які входили до загальноромантичного композиторського лексикону. Створені на їх основі рельєфно окреслені мелодії легко схоплюються слухом і запам'ятовуються, що є однією з головних особливостей кіномузики і загалом масової музики, важливою умовою її загальнодоступності, дохідливості. Виступаючи у новому контексті (незвичне темброве забарвлення, особлива ритмічна конфігурація тощо), такі усталені мелодичні фігури переінтоновуються, набувають індивідуального звучання. При цьому узагальнюючою інтонаційною конструкцією всього музичного масиву фільму, яка проходить через різні варіанти оформлення протягом усього твору, обумовлюючи його єдність, цілісність і завершеність композиції, виступає простий і лаконічний початковий мотив – мелодичний висхідний рух у межах тонічної терції, що слугує початковим імпульсом розвитку багатьох тем. При цьому «генералізуючою» тональністю виступає *ре мінор*, який домінує у музичному ряді фільму.

Темброва палітра музики «Піратів Карибського моря» передусім відрізняється яскравою барвистістю. Г. Циммер широко й гнучко використовує ресурс звучання симфонічного оркестру, склад якого інколи навіть перевищує масштаби оркестру в операх Р. Вагнера. На перший план традиційно виходять струнні, мідні духові та ударні інструменти, що загалом є характерним для

оркестрового мислення Г. Циммера. Серед мідних духових особливо значну роль відіграє улюблений інструмент кінокомпозитора – валторна. Саме партія валторн, а не скрипок, виступає «голосом» оркестру, який озвучує теми ліричного, драматичного, героїчного характеру. На особливу увагу до цього інструменту вказує те, що Циммер значно збільшує склад партії валторн – до шести виконавців.

Ще однією характерною рисою оркестрового почерку Циммера виступає персоніфікація інструментальних тембрів. Ударами там-тамів та великого турецького барабану озвучуються сцени, що розгортаються на екзотичних локаціях, східні дзвіночки та удари гонгу надають звучанню орієнтального характеру (епізод у Сингапурі), а дивні високі звуки електрогітари з особливим пристроєм посилюють напруженість певних ситуацій, створюють тривожний настрій. Тембри віолончелі, органу, клавесину, механічної музичної шкатулки напряму пов'язуються з образами певних персонажів, виступаючи в якості лейттембрів. Міцним фундаментом оркестрового звучання виступають ударні інструменти. Г. Циммер використовує не тільки традиційні ударні інструменти симфонічного оркестру, але й такі екзотичні, як китайські гонги різної величини, великий турецький барабан та інші різновиди перкусії. Важливо підкреслити, що у темброво-музичне полотно фільму, окрім симфонічного оркестру і хору, композитор вводить такі інструменти, як акордеон, сопілка, гітара, клавесин. У кульмінаційних моментах драматургічного розвитку, з метою максимального посилення напруження, до оркестру приєднується хор, що надає звучанню максимальної масштабності, епічності, величі і могутності.

Ритм становить одну із визначальних і найбільш характерних стилістичних особливостей музики цього фільму, яка відзначається складністю та різноманітністю метроритмічної організації. Композитор майстерно володіє ритмічною технікою, застосовуючи складні непарні розміри, метричну перемінність, ритмічні малюнки з перебивчастими акцентами, гострими пунктирами і синкопами, а також поліритмію і поліметрію, завдяки чому досягається специфічний ефект поліхронності, властивий і сучасній академічній

музиці. Ритм у координації з іншими виражальними засобами часто виступає головним носієм музичної образності, чинником формотворення, жанрової характерності тематизму. Перш за все, йдеться про образи, пов'язані з різними видами руху (стрімкого бігу, повільної ходи, важкого кроку, танцювальності та ін.). Так, із тридольним вальсовим ритмом пов'язаний вже згадуваний ефект розкочування, із квадратним ритмом – різні види маршовості; стрімка танцювальна тема у розмірі 6/8, що близька за характером до тарантели, характеризує одну з граней образу головного героя фільму – Джека Горобця.

Особливого значення у музиці «Піратів Карибського моря» набуває остинатний ритм, який виконує роль своєрідного пускового механізму, що задає динаміку розвитку всьому масиву музики, керує його рухом: стримує чи, навпаки, спрямовує вперед. Раптовий ритмічний зрив виконує роль маркера, який підкреслює зміну епізоду, ситуації у сюжеті фільму. Загалом ритм виступає тим об'єднуючим стрижнем, який пов'язує численні епізоди фільму в єдине ціле. Принцип ритмічного остинато, який широко застосовується Циммером у цьому фільмі, демонструє широкі музично-виражальні і звукозображальні можливості. Зокрема, це стосується остинатного повтору різноманітних ритмічних фігур. Так, гострота пунктирів і синкоп у ритмічній пульсації стає імпульсом для активізації музичного руху і наростання емоційної напруги, тоді як її плавний характер викликає відчуття заспокоєння, інколи монотонності або заглиблення в певний емоційний стан. Зокрема, періодичність рівномірного ритмічного руху у помірному темпі асоціюється із биттям серця (лейттема Дейві Джонса), важкі удари перкусій символізують злі сили або невідворотність долі. Остинатний повтор коротких мелодичних утворень становить основу багатьох лейтмотивів, які характеризують головних персонажів фільму.

Лейттематизм як один із головних принципів музичної драматургії і засобів втілення музичних образів відіграє чи не найголовнішу роль у наскрізному розвитку сюжету «Піратів Карибського моря». Принагідно зазначимо, що Г. Циммер використовує лейтмотивний принцип тематичної організації у багатьох своїх композиціях («Шерлок Холмс», «Король Лев», «Код

да Вінчі» та ін.), тож і в цьому плані його творчість перебуває у мейнстрімі провідних тенденцій сучасної кіномузики. Лейттематизм у музичному оформленні фільму «Пірати Карибського моря» являє собою складну систему, що охоплює обидві частини фільму. Лейттематична драматургія виступає важливим чинником об'єднання тематичного матеріалу, зважаючи на дискретний характер музичного ряду як специфічну рису кіномузики. Підкреслюючи особливо важливе значення лейтмотивної техніки для інтеграції музичного матеріалу, З. Лісса проводить аналогію між лейтмотивом і роллю актора: «Роль лейтмотивів в уривчастій звуковій тканині кіномузики схожа із роллю актора. <...> Життя героїв залишається для кіноглядача безперервним, хоча самі кіногерої не присутні на екрані безперервно. Аналогічним чином досягається й драматургічна безперервність музики у фільмі, коли справа йде про зв'язок між окремими вступами лейтмотивів. Вони <...> утворюють зв'язок між минулими і теперішніми кінокадрами, зв'язок музично-драматичного характеру» [11, с. 319].

Розглядаючи лейттеми «Піратів Карибського моря», можна помітити, що вони виконують у цьому фільмі універсальну роль: коментують розвиток сюжету, перебіг сценічної дії і прогнозують її подальший розвиток, конкретизують закладені у підтексті смисли, надають емоційного забарвлення тій чи іншій ситуації, створюють музично-образну характеристику персонажів фільму, несуть семантичне навантаження тощо.

Що стосується музично-виражальних засобів, які репрезентують лейттематичну організацію фільму, то аналіз доводить, що Г. Циммер найчастіше використовує лейттеми-комплекси, в яких взаємодіють різні елементи музичної мови (мелодія, гармонія, ритм, фактура, тембр). До такого типу належать лейттеми, які характеризують музичні образи головних героїв – Джека Горобця, Дейві Джонса, лорда Катлера Беккета, а також лейттема кохання. У деяких темах-комплексах репрезентативна функція обмежується лише трьома головними елементами – мелодією, ритмом і тембром, Так, лейттема лорда К. Беккета представлена мелодією, побудованою на трьох звуках

( $d - e - f$ ), рівномірною пульсуючим ритмом остинато і тембром клавесину. У лейтмотиві Кракена також поєднуються три елементи: рельєфний мелодичний мотив, ритм і тембр віолончелей і контрабасів, які звучать у найнижчому регістрі. Особливу увагу Циммер приділяє репрезентативній ролі тембру, який незмінно зберігає свою характерність при різноманітних трансформаціях лейттеми (лейтмотиву). Лейттембром позначені теми Джека Горобця (соло віолончелі), Дейві Джонса (орган і музична шкатулка), лорда К. Беккета (клавесин), Кракена (віолончелі з контрабасами у найнижчому регістрі), в яких специфічне темброве забарвлення певним чином персоніфікується. Однак, попри всі модифікації цих тем, їхнє темброве забарвлення залишається незмінним.

Як уже зазначалося, лейттемами наділені реальні і фантастичні персонажі, а також сфера кохання. Основні лейттеми відзначаються яскравою образністю і жанровою характерністю, вони легко сприймаються і запам'ятовуються. Звертає на себе увагу інтонаційна спорідненість більшості лейттем, пов'язаних між собою спільним коротким мотивом – висхідним мелодичним рухом в межах тонічної терції *ре мінору* ( $d - e - f$ ). Саме з цих трьох звуків починаються дві різнохарактерні теми Джека Горобця, обидві теми Дейві Джонса («тема шкатулки» і «органна тема») і лейттема лорда К. Беккета, цей же мотив складає інтонаційний каркас супроводу у лейттемі кохання. Цікаво відзначити, що мелодичний хід в обсязі малої терції виступає конструктивним елементом зменшеного ладу, що становить основу ще однієї теми, яка репрезентує підводний світ у фільмі.

Наведені приклади об'єднання різних за образним характером лейттем на основі спільної мелодичної інтонації свідчать про послідовне проведення в музиці «Піратів Карибського моря» принципу наскрізного тематизму, який виконує репрезентативну, формотворчу і драматургічну функцію. Спорідненість різних за образним характером і музичним втіленням лейтмотивів на основі спільного тематичного «зерна» має і символічне значення: всі реальні і фантастичні персонажі цього фільму пов'язані між собою, і цим об'єднуючим началом виступає центральний «персонаж» цього фільму – море, звучання якого



втілюється специфічно музичними засобами і додатковими шумовими ефектами. На це вказує сама назва фільму і його візуальний ряд, який розгортає перед глядачем різноманітні картини морської стихії у всій її величі.

Загалом у другій і третій частинах «Піратів Карибського моря» звучать тринадцять основних лейтмотивів. Серед них помітно виділяються лейттеми, які уособлюють образи головних героїв фільму. Це – музичні «портрети» Джека Горобця, Дейві Джонса, лорда Катлера Беккета. Саме вони стали об'єктом розгляду в нашій роботі. Зауважимо, що всі лейттеми, якими наділені ці персонажі, Г. Циммер об'єднав в єдине ціле, створивши на їх основі саундтрек, в якому вони фігурують під власними іменами. До саундтреку також увійшли тема кохання і лейтмотив Кракена. Розглянемо послідовно музичні характеристики кожного з цих персонажів.

Головний герой-пірат Джек Горобець – це один із найбільш колоритних персонажів фільму. За словами сценаристів Теда Елліотта і Террі Россіо, Джек для досягнення своєї мети використовує дотепність, хитрість і обман, вважаючи за краще вирішувати суперечки словами, а не силою. У розкритті цього багатопланового, різнохарактерного образу велика заслуга належить актору Джонні Деппу, який представив свого героя дуже яскравим і оригінальним. Як відомо, за основу своєї інтерпретації цього образу Джонні Депп взяв артистичний імідж рок-зірки Кита Річардса з групи *Rolling Stones*. Джек Горобець вийшов настільки своєрідним, надзвичайно ексцентричним персонажем, що на репетиціях справляв шокуєче враження на присутніх своєю «незграбною манерою». Серед інших піратів він виділяється своєю манерою ходити, багатою мімікою, жестикуляцією. У ньому поєднуються такі протилежні риси характеру: лукавство і чесність, рішучість, сміливість і боягузство.

Багатоплановість образу Джека Горобця знаходить своє вираження у трьох доволі розгорнутих лейттемах, які характеризують його з різних сторін. Одна з тем звучить у сцені на кораблі, коли Джек Горобець перебуває у пошуках рому. Корабель розхитується на хвилях, і Джек трохи хитається, намагаючись йти впевненим кроком. Г. Циммер дотепно змальовує цю сцену в музиці. Вона

починається повторенням фігури «бас-акорд» у супроводі, який виконують контрабаси і віолончелі. Композитор винахідливо використовує досить рідкісний тридольний варіант маршу з непарним, нерівномірним рухом. Особливої характерності маршу надає остинатний синкопований ритм у розмірі 9/8 з короткою вісімкою у затакті, що справляє враження трохи незграбної, невпевненої ходи. На фоні супроводу рельєфно звучить мелодія у віолончелі, котра є лейттемом Джека Горобця. Мелодія складається з коротких уривчастих мотивів, що відокремлюються паузами, і це деформує її загалом наспівний характер. Інтонційним зерном, з якого виростає вся мелодична побудова, виступає лейтінтонація, про яку вже йшла мова, а саме, висхідний хід із трьох звуків в ре мінорі ( $d - e - f$ ). Звертає на себе увагу ладове забарвлення теми, яке поєднує модальні і тональні елементи (дорійського і фрігійського ладів, натурального і гармонічного мінору) як інтонаційний знак епохи піратських війн XVII ст. Особливої своєрідності лейттемі надають хроматичні ходи в мелодії, а також прийоми інтонування на віолончелі, за допомогою яких досягається ефект *glissando*, як засіб втілення певних рис характеру цього персонажу. Г. Циммер також використовує прийом *glissando* як звукозображальний засіб (низхідний рух по хроматичній гамі в момент, коли Джек, похитуючись, спускається сходами до трюму).

Отже, композитор загалом надає цій лейттемі звукозображального характеру. Зазначимо, що вона з'являється в моменти розвитку сюжету, коли виникає чергова ситуація інтриги, ініціатором якої виступає Джек Горобець.

Друга лейттема Джека Горобця за своїм характером і жанровими ознаками нагадує тарантелу (розмір 6/8, швидкий темп). Стрімкий, поривчастий рух танцю якнайкраще відповідає яскравому темпераменту цього персонажу. Зазвичай лейттема з'являється у гостро драматичні моменти, коли Джек опиняється у безвихідній ситуації і йому доводиться лише рятуватися, стрімголов тікаючи від небезпеки. При цьому він поводить себе дуже ексцентрично – підстрибує, робить якісь дивні жести тощо.

Третя лейттема (умовно її можна визначити як «тему битви») розкриває ще одну – героїко-епічну іпостась Джека Горобця (в епізодах, коли Джек б'ється на шпагах). Героїчний характер цієї лейттеми утворюється усім комплексом засобів музичної виразності. Її мелодію озвучує басова група струнних і духових інструментів, вона звучить у *tutti* симфонічного оркестру на *ff*. Фанфарні інтонації і підкреслений синкопою завершальний низхідний хід (V – I ст.) надають темі рішучого, вольового характеру. Інтонація тритону *d – gis* підкреслює напруженість звучання. Особливої характерності надає прийом поліметрії (накладання руху у розмірі 3/4 на безперервну пульсацію фігураційного супроводу у скрипок у розмірі 6/8). У другому проведенні теми підключається улюблена Циммером група валторн, надалі вступають труби і хор, який озвучує останній акорд. У такий спосіб звучання «теми битви» набуває особливої сили, могутності, епічності.

Лейттеми, що характеризують Деві Джонса, побудовані за принципом монотематизму. Виділимо з них три основні, які найбільш яскраво виявляють різні грані цього фантастичного образу. Перша з них – це «тема шкатулки», зображення якої супроводжується реальним звучанням відповідного механічного інструменту. Композитор тонко відтворює характерні особливості музики механічних шкатулок. Це – вальсова жанрова основа, фігураційний супровід із тривалим звучанням тонічної гармонії (тональність *ре мінор*), на який накладається наспівна меланхолійна мелодія. Лейттема сприймається як уособлення сумного спогаду про любов Деві Джонса до богині Каліпсо. Натурально-ладова основа теми із плагальними гармонічними зворотами вносить щемливу ноту в її звучання.

Друга лейттема також побудована на «темі шкатулки», але у звучанні органу (лейттембу Деві Джонса) у поєднанні з оркестром і хором на *ff*. Циммер надає символічного значення цьому інструменту, пов'язуючи його із семантикою хоралу (у кадрах епізоду загибелі флоту піратів). Завдяки жанровій трансформації теми, маркуванню кожного звуку мелодії, більш повільному темпу, регулярному ритму виникає образ траурної ходи. Очевидною є символіка

низхідної лінії як втілення семантики риторичної фігури *catabasis*, низхідні секундові затримання асоціюються із інтонаціями *lamento*, внаслідок чого тема набуває трагічного характеру.

У третій лейттемі сольне звучання органу вочевидь виступає уособленням образу Деві Джонса, на що вказує зіставлення музичного і візуального рядів: «тема шкатулки» супроводжує сценічний образ Деві Джонса, який дуже експресивно, драматично відтворює цю тему на органі. Невеликий вступ сприймається як натяк на початок Токати Й. Баха *d moll*.

Загалом музичний образ Кракена представлений двома лейттемами, які об'єднує інтонаційна спорідненість тематичного матеріалу. Тема звучить у контрабасів і віолончелей у найнижчому для цих інструментів регістрі. Подібний прийом, пов'язаний із використанням тих самих інструментальних тембрів у найнижчому регістрі, був використаний Джоном Вільямсом у фільмі Стівена Спілберга «Щелепи». Схожість тембрових рішень композиторів обумовлена тим, що обидві істоти, які фігурують в цих фільмах, належать до морської стихії. Це величезні морські чудовиська, які уособлюють страшну силу, непереборну загрозу та невідворотну загибель усьому живому. Спільною рисою у музичних характеристиках цих істот також виступає остинатна повторність. Образний характер теми Кракена ніби відображає зовнішній вигляд цієї істоти – гігантського кальмара. Лейттема звучить повільно, тягуче, що викликає враження важкого руху масивного створіння.

Характерну рису другої лейттеми становлять удари остинатного басу (на звуці *d*). Мелодію теми виконують високі струнні і дерев'яні духові інструменти, у відповідь звучать низькі інструменти симфонічного оркестру. За образним характером друга лейттема є більш імпульсивною, напруженою, і з'являється вона в тих сценах, в яких Кракен трощить кораблі. У кульмінаційний момент страшної катастрофи ця тема звучить на *ff* особливо загрозливо, ворожо, безжалісно.

Ще одним елементом характеристики Кракена виступає органна тема, яка являє собою щойно згадану адаптовану цитату початкового мотиву Токати Й.

Баха (*d moll*). Вона з'являється лише один раз як апофеоз дії в найбільш напружений момент загибелі корабля і його команди – на *fff*, *tutti* оркестру і з використанням соло органу, могутнє звучання якого уособлює руйнівну силу господаря Кракена – Деві Джонса.

Музична характеристика героя-антагоніста лорда Катлера Бекета представлена лейттемою, яка являє собою ще один варіант ключової інтонації всього музичного лейттематизму «Піратів» (остинато на мотиві *d – e – f*). Вона з'являється при кожній появі цього персонажа. Особливістю лейттеми, яка вказує на неоднозначну сутність образу цього героя-антагоніста, стає використання фігури геміоли: маршовому кроку у розмірі 4/4 протирічить тридольний рух мотиву-*ostinato*, що супроводжується синкопованим ритмом ударів барабану.

Характерним штрихом, що вказує на особливу увагу Ганса Циммера до конкретизації деталей історичного фону, на якому розгортається сюжет фільму, є вибір лейттембу для музичної характеристики Катлера Бекета. Композитор обирає тембр клавесину, звучання якого виступає символом епохи. Супроводжує мелодію клавесину синкопована ритмічна фігура малого маршового барабану як знак високого соціального статусу лорда Катлера Бекета (власника Ост-Індійської військово-торгівельної компанії) і його амбітних намірів.

Однією з найбільш значущих і яскравих лейттем у музиці фільму «На краю Світу» (третьої частини сиквелу «Пірати Карибського моря») є тема під тією ж назвою, яка виступає носієм головної ідеї цього фільму. Особлива виразність задається мелодичними ходами (на чисту кварту, чисту квінту, малу сексту і чисту октаву), які в залежності від зміни інтонаційного контексту надають темі різного образного звучання (ліричного, епічного, героїчного). Як і всі інші лейттеми фільму, вона звучить у натуральному *d moll*. Проходячи через весь фільм, лейттема щоразу набуває нового образного характеру завдяки змінам темпу, динаміки, агогіки, інструментовки, зберігаючи при цьому свою інтонаційну основу (з невеликими змінами).

Перша поява цієї теми («На краю Світу») пов'язана з епізодом, в якому корабель з піратами, що вирушили на пошуки Джека Горобця, опиняється у засніженому, покритому кригою морському просторі. Тема має епічний характер, звучить повільно, суворо і стримано, з відтінком суму, що відповідає загальній атмосфері цієї сцени. Її виконує соло валторни, фоном для якого слугує педаль скрипок у верхньому регістрі, що викликає яскравий фонічний ефект.

У наступній образній трансформації ця лейттема виступає «темою кохання» любовної пари – Елізабет Суон та Вільяма Тернера, на що вказує її проникливий ліричний характер, уповільнене тихе і ніжне звучання – як втілення мрії про щастя. У цьому епізоді вона поєднується із лейтмотивом Деві Джонса – «темою шкатулки» як символом його спогадів про кохання до Каліпсо. Отже, поєднання в цьому епізоді обох «лейттем кохання» є символічним, на що вказує використання лейттембрів скрипки і механічної музичної шкатулки. Відтінок печалі, що забарвлює звучання теми кохання Елізабет і Вільяма, ніби прогнозує емоційний настрій фінальної сцени фільму – сумного прощання закоханих, їх розставання на довгі роки.

Тема кохання також озвучує епізод, в якому виникає непорозуміння між закоханими. Вона дуже виразна, звучить уповільнено, ніжно й проникливо у виконанні соло гобоя, одинокий голос якого рельєфно вирізняється на фоні педалі струнної групи оркестру.

Нова образна модифікація лейттеми (як теми «На краю Світу») відбувається у сцені, в якій корабель перевертається, опиняючись в іншому, ірреальному просторі і часі. Тема має яскраво виражений героїчний характер, звучить на *f*, у розмірі 12/8, швидко й енергійно (відтак тут її можна назвати «темою походу»).

Значну роль у драматургічному розвитку музичного ряду фільму відіграє ще одна образна трансформація лейттеми «На краю Світу», показ якої супроводжує сцену зустрічі-перемовин шести капітанів, їхньої конфронтації. Відповідно, музика у цьому епізоді відзначається особливим характером, що відчувається вже у вступі, побудованому на лейттемі лорда Катлера Бекета. Вона

служить фоном-*ostinato*, на який накладається основна лейттема – «На краю Світу». Стримане, суворе звучання оркестрового супроводу, безперервна ритмічна пульсація, яку прорізають гострі удари акордів тромбонів і малого барабану, – все це створює атмосферу нагнітання напруженості, прихованої ворожнечі. Тема К. Бекета виступає у характерному для цього героя лейттембрі клавесину у поєднанні з арфою і струнними.

Специфічним тембром електрогітари-соло відзначається звучання основної лейттеми (цікаво, що для запису її виконав сам режисер фільму – Гор Вербинські). Характерний тембр цього інструменту, так само, як і ситуація гострого протистояння персонажів-антагоністів, викликає асоціації з вестерном, на що звертає увагу Циммер, розповідаючи про створення музики до цього фільму. Цього разу тема (*a moll*) подається у збільшенні, широко і повільно, її довгі тривалості протягуються на *glissando*, створюючи характерний ефект звучання, що «пливе». У верхньому регістрі контрапунктом до основної теми виступають широко протягнуті звуки другої електрогітари (також на *glissando*). Завдяки тембровій яскравості та гучній динаміці цей компонент фактури виходить на перший план сприйняття, тоді як основна тема розчиняється в його звучанні і зливається з оркестровим супроводом, фоном-*ostinato* в якому виступає тема лорда К. Бекета.

Завершується третій фільм «Піратів» розгорнутим показом «теми кохання», яка озвучує епізод прощання Елізабет Суон і Вільяма Тернера на березі моря. На відміну від інших, більш коротких лейттем, про які вже йшла мова, ця розгорнута, глибоко лірична романтична тема набуває широкого симфонічного звучання. В основі її розвитку лежить принцип хвилі, який часто використовується у творах композиторів-романтиків. Хвильове наростання емоційного напруження – динамічний підйом, що доходить до генеральної кульмінації, і раптовий спад динаміки – саме такою є хвильова драматургія у фінальній сцені фільму. Вона починається коротким вступом, який об'єднує лейтмотиви всіх персонажів фільму (Джека Горобця, Деві Джонса, Катлера Бекета та ін.). Безперервний рух цього мотиву у віолончелі сприймається як

«дихання» моря. На його фоні у супроводі хору дуже виразно звучить основна тема, яку виконує група валторн. До них приєднуються альти, потім мелодія у скрипок, що виступає контрапунктом до основної теми.

У своєму розвитку тема доходить до кульмінації, після якої настає спадання емоційної напруги. В цей момент вступає друга тема, фоном для якої служить тихе звучання ключового мотиву-*ostinato* як «шепоту» моря (він безперервно тягнеться майже до самого кінця сцени). Цю сумну, скорботну тему виконують скрипки. Вона сприймається як символ розлуки закоханої пари. Поступовий розвиток цих тем приводить до генеральної кульмінації, на якій з'являється третя тема – надзвичайно яскрава й експресивна, з характерною ліричною інтонацією висхідної малої сексти. Вона розмірено і наспівно звучить у скрипок у верхньому регістрі із контрапунктом теми валторн. Після кульмінації настає спадання динаміки, але наступний сплеск емоцій на *ff* знову піднімає цю тему на кульмінаційну вершину, яка приводить до перерваного кадансу на VI ст., після чого відбувається розв'язка – поступове затухання звучання у всього оркестру.

Отже, розглянуті вище приклади тематичної організації музичного ряду свідчать про те, що у другій та третій частинах сиквелу «Пірати Карибського моря» послідовно використовується розгалужена струнка система лейттем, тісно пов'язаних із драматургічним розвитком. Вона охоплює широкий діапазон явищ (лірична сфера, жанрове начало, фантастика, звукозображальність тощо). У концентрованому вигляді лейтмотиви «Піратів Карибського моря» виступають уособленням персонажів, людських почуттів, ситуацій, представлених яскравими музично-образними характеристиками. Всі лейттеми взаємодіють між собою і рельєфно окреслюють основні лінії розвитку сюжету фільму. Завдяки своїй особливості, виразності, тембровій характерності лейттеми яскраво виділяються на тлі оточуючого їх музичного матеріалу, розпізнаються на слух і легко запам'ятовуються.

Системний характер лейтмотивної організації обох фільмів «Пірати Карибського моря» обумовлюється тим, що всі лейттеми об'єднуються між



собою на основі спільного конструктивного елемента – «ключового» інтонаційного звороту в обсязі тонічної терції ( $d - e - f$ ), представленого у різних варіантах (мелодичних, ритмічних, тембрових). Спільною також є сама тональність *re мінор* (лейттональність) з переважно натуральним ладовим нахилом. Цей інтонаційний зв'язок обумовлений самою ідеєю фільму, його музичною драматургією, розвитком сюжету. У процесі драматургічного розвитку лейттеми поєднуються, сплітаються, нашаровуються одна на одну, утворюючи поліфонічну тканину, кожний голос якої несе на собі певне образно-сміслові навантаження. Таким чином, розвинена лейтмотивна організація «Піратів Карибського моря» спирається на принцип наскрізного тематизму, який проводиться широко й послідовно, сприяючи інтонаційно-тематичній єдності музики у фільмі.

## **2.2. Організація саундтреку на монотекстовій цитованій основі: «Вільгельм Телль» Дж. Россіні у музиці до фільму «Самотній рейнджер».**

«Вільгельм Телль» справедливо вважається однією з найкращих опер Джоаккіно Россіні. Це останнє оперне творіння геніального італійського композитора, вершина його новаторських пошуків на шляху перетворення традиційної і навіть консервативної італійської моделі *opera seria* бароково-класицистського типу в актуальний романтичний формат західноєвропейського музичного театру першої половини XIX століття. Створення цієї масштабної опери зайняло у Россіні, знаменитого своїм музичним «скорописом», близько шести місяців. Прем'єра «Вільгельма Телля», написаного спеціально для престижної французької сцени, відбулася 3 серпня 1829 року в Парижі на сцені Королівської академії музики. Протягом наступних двох років опера була поставлена в театрах найбільш впливових європейських столиць, Лондоні (1830) та Берліні (1831). Перше виконання «Вільгельма Телля» в Італії відбулося в театрі «Чільо» в місті Лукка (1831).

Сюжет опери спирається на реальні, хоча і віддалені від романтичної доби суспільні події. За народими переказами, в 1307 році жорстокий намісник тодішнього німецького імператора в Швейцарії на ім'я Геслер вивісив на площі міста Альтдорфа капелюх австрійського герцога і віддав наказ, щоби кожен місцевий мешканець наближався і кланявся йому як уособленню влади. Молодий волелюбний селянин Телль, вправний стрілець, не виконав глумливого наказу, тому Геслер на знак покарання змусив його випробувувати долю, наражаючи на смертельний ризик близьку людину – влучити стрілою в яблуко, покладене на голову власного сина. Телль впорався із випробуванням, і до того ще й кинув тирану сміливий виклик, відкрито заявивши, що коли би поцілів у сина, то іншою стрілою вбив би й самого Геслера. Героя відправили до в'язниці, однак він втік звідти у гори, а згодом підстеріг Геслера і застрелив його.

Цей легендарний сюжет увічнив інший геній романтизму, поет і драматург Фрідріх Шиллер у своїй однойменній п'єсі, написаній у 1804 році. Ідею драматургові запропонував Й. В. Гете, який дізнався про сагу «Вільгельм Телль» під час подорожей Швейцарією. Шиллерівська п'єса, просякнута пафосом романтичної свободи, суспільної непокори і бунту виняткової особистості проти «пересічного зла», набула особливої актуальності у Франції напередодні антимонархічної революції 1830 року, про що свідчить поява наприкінці 1820-х років нового варіанту перекладу. Саме п'єса Ф. Шиллера стала основою для лібрето опери Дж. Россіні, який разом із лібретистами В. Етьєном (Жуї) та І. Бісом вкотре звернувся до театрального твору з арсеналу новітньої європейської літератури.

Увертюра до «Вільгельма Телля» є однією з найбільш відомих оркестрових композицій Россіні, що якнайкраще передають його упізнаваний індивідуальний стиль і блискучий артистичний образ. Її музика з часом не тільки не втратила яскравості й слухацької привабливості, але й, навпаки, набула виняткової популярності. Її форма наближається до вільної програмної симфонічної поеми, в якій чергуються лірико-епічні, пасторальні та драматично-мальовничі жанрово-дієві епізоди. Увертюра часто включається до програм симфонічних

концертів як оригінальний програмно-симфонічний твір (в тому числі, вона фігурує нині в репертуарі Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України, головним диригентом якого є В. Сіренко). Творіння Россіні неодноразово привертало увагу композиторів минулого і сучасності, які використовували даний музичний матеріал у різний спосіб. Першим, вочевидь, був Ференц Ліст, створивши в 1838 році фортепіанну транскрипцію, яка стала одним із основних номерів його віртуозного концертного репертуару. Існують також транскрипції інших, менш відомих композиторів, зокрема Луї Моро Готшалка (1829–1869).

Не оминули своєю увагою увертюру «Телля» й діячи масової музичної культури другої половини ХХ – початку ХХІ століття, особливо американської. Показовий приклад – використання повністю всього нотного тексту увертюри як основи музичного ряду у «класичній» серії мультфільмів студії Уолта Діснея «Міккі Маус», а також у популярних мультфільмах-вестернах (зокрема, «Багз Банні знову на коні»).

Особливого культурного поширення набув фінальний розділ увертюри, який завдяки унікальному за енергетикою тематизму і відносній самостійності внутрішньої побудови отримав власне життя у світовій виконавській практиці. Так, він часто використовується в різноманітних радіо- і телесеріалах та кінофільмах (наприклад, як заставка до серіалу «Самотній рейнджер» (1949 – 1957) чи провідна музична тема британського телесеріалу «Пригоди Вільгельма Телля»). Серед художніх кінострічок, де звучить цей розділ увертюри, чільне місце займає фільм Стенлі Кубрика «Заводний апельсин» (1971), в якому музика россінієвського фіналу супроводжує стрімкий розвиток екранної дії. Натомість вступний розділ увертюри з його дещо потаємним характером тут майже не з'являється. Зазначимо також, що блискучий фінал увертюри часто виконується підчас різноманітних урочистих церемоній та міжнародних спортивних змагань.

Зважаючи на широку практику використання музики увертюри до «Вільгельма Телля» в різних сферах сучасної масової музичної культури, а також з огляду на те, що в саундтреку Г. Циммера цитований матеріал Дж. Россіні

представлений фактично в цілісному вигляді, розглянемо у загальних рисах особливості її композиційної структури.

Увертюра переконливо демонструє нові жанрові підходи, характерні для зрілого стилю Россіні – вона являє собою не звичну «застиглу схему» сонатного алегро, а оригінальний симфонічний твір вільної будови, що складається з контрастних розділів, фактично програмних за своїм змістом. Зауважимо, що всі розділи увертюри побудовані за принципом періодичного темпового контрасту (*Andante – Allegro – Andante – Allegro*) та слідують один за одним без перерви (*atacca*). І хоча тематично увертюра не пов'язана з музичним матеріалом опери, в образному плані вона ідеально-точно відповідає драматургічній канві сценічної дії, що розгортається між пасторальною ідилією та драматичною героїкою. Втіленню програмного задуму сприяє використання композитором широкого кола засобів, що конкретизують музичну образність. Це – упізнавані жанрові елементи побутової музики, стійкі прийоми звукозображальності, легка, ніби «летюча» барвистість гармонії та оркестровки, тонка персоніфікація тембрів тощо. Завдяки цьому музика увертюри, сповнена рельєфної, зримої образності, охоплює вражаючий художній спектр: від історичного та природного пейзажу (старовинне життя у швейцарських Альпах) до змалювання виняткової героїчної особистості (психологічний портрет головного персонажа, виповнений сучасними художніми фарбами).

Драматургічному розвитку опери відповідають чотири розділи увертюри. Передусім це Прелюдія («Світанок», *e-moll*), яка починається з виразного звучання віолончелі-соло, що доповнюється супроводом трьох віолончелей і групи контрабасів.

Другий розділ – «Буря», що за образним змістом нагадує аналогічну симфонічну картину з IV акту. Тут композитор широко застосовує прийоми звукозображальності та звуконаслідування. Так, невеликий епізод, що змальовує наближення негоди, переданий за допомогою тихого звучання тремоло двох литавр, яке імітує віддалений гуркіт грому. Ніби здалеку доносяться короті фрази в партіях скрипок і альтів, які звучать дещо насторожено. Вони перериваються

уривчастими репліками духових інструментів, тризвучними поспівками, які стрімко проносяться згори до низу і нагадують падіння рідких крапель дощу. Спочатку вони звучать у флейти пікколо, флейт і гобоїв, а потім їх перехоплюють кларнети і фаготи. Зі вступом вальторн, труб, тромбонів і великого барабану буря «вибухає» на повну силу. А по мірі того, як кількість інструментів поступово зменшується, складається враження, що вона стихає. Заспокійливе, світле звучання квартово-квітових поспівок флейти-соло завершує цей розділ.

Третій розділ можна охарактеризувати як пастораль («Мелодія пастуха», *G-dur*) – це затишшя після бурі. Мелодія, що рухається по звуках тонічного квартсекстакорду, за своїм інтонаційним малюнком та жанровими ознаками дійсно викликає асоціації з пастушим награвом, тим більше, що її виконує англійський ріжок, який перегукується із флейтою. Важливо підкреслити, що мелодія пастушого награву є однією з лейттем опери, де вона з'являється декілька разів, в тому числі в заключному акті. За своїм образним наповненням вона якнайбільше відповідає відтворенню поетичного відчуття природи. Саме тому ця тема особливо часто використовується в мультфільмах, наприклад, у «Старому млині» Уолта Діснея, де вона пов'язана з візуальним образом світанку.

Фінальний розділ увертюри не має окремої програмної назви, проте його слушно називають «Маршем швейцарських солдатів». Він звучить в початковій мажорній тональності, що є типовим для класичних фіналів з їхньою життєствердуючою семантикою. Дослідники дійсно визначають його основу як блискучий побутовий марш. Яскраву своєрідність маршу Россіні визначають незвичний для цього жанру надто швидкий темп ( $\downarrow = 152$  у розмірі 2/4) та інтенсивність і жвавість ритмічної структури, завдяки чому в ньому також відчуваються жанрові ознаки галопа. Динамічний, темпераментний, блискучий характер музиці надає фанфарний вступ, слідом за яким в оркестрі з'являється одна з найвідоміших тем Дж. Россіні. Образний зміст цього розділу – радісний, піднесений, переможний – в повній мірі відповідає драматургічній функції фіналу увертюри-симфонії. Саме тому цей розділ постійно використовується звукорежисерами та музичними редакторами для передачі ефекту нестримного

руху, суцільного потоку дії. Показово, що основну тему фіналу увертюри цитує і Дмитро Шостакович в першій частині П'ятнадцятої симфонії. Але для сучасного масового слухача найвідомішим є використання цієї теми у фільмі режисера Гора Вербінські «Самотній рейнджер» із саундтреком Ганса Циммера (2013).

Враховуючи цю обставину, важливим завданням цього дослідження є визначити особливості використання Г. Циммером музичного матеріалу фіналу увертюри «Вільгельм Телль» Дж. Россіні як монотекстової основи власного саундтреку. Сучасна наукова традиція дослідження творчості італійського оперного генія представлена в Україні публікаціями М. Черкашиної-Губаренко [3], [23] та її учнів І. Драч [5], [6] та А. Молибоги [13], [14], [15].

Нагадаймо сюжетну канву фільму. Головний герой, ім'я якого Джон Рейд, отримав прізвисько Самотній рейнджер тому, що він єдиний залишився живим з шести інших техаських рейнджерів. Дія фільму розпочинається з того моменту, коли в Техасі заарештували лідера небезпечного бандитського угруповання Бутча Кавендіша. Його вже везли на шибеницю, коли він був викрадений своїми спільниками – це сталося під час поїздки на потязі. Під час втечі бандита Джон Рейд знайомиться з індіанцем Тонто, який також був арештантом і хотів втекти, скориставшись викраденням Бутча.

Група техаських рейнджерів на чолі з Деном Рейдом, до якої приєднався його молодший брат Джон, переслідували банду злочинців, але внаслідок зради потрапили до спланованої пастки. Всіх рейнджерів було вбито, окрім Джона Рейда. Їхні тіла та непритомного Джона, що дивом вижив, знаходить Тонто. Після того, як Джон опритомнів, індіанець вмовляє його помститися за брата. Але й у самого Тонто є привід для помсти. Коли він ще був хлопчиком, брати Кавендіші вбили та спалили усе його плем'я. Так Тонто залишився сам і став вигнанцем. Він був впевнений, що в злочинців вселився злий дух Вендіго (дух ненаситності, жадоби, який також був вбивцею і людожером). Маленький Тонто вирішує обов'язково знайти і помститися злому духові. Як потім виявилось, одним із підібраних хлопцем чужинців і тим самим Вендіго був саме Бутч. Разом

із індіанцем «самотній рейнджер» Джон відстоюють справедливість. Обидва брати Кавендіші гинуть.

Як уже зазначалося, музичним матеріалом для цього епізоду композитор обрав фінал увертюри до «Вільгельма Телля». Циммеру вдалося створити достатньо індивідуалізований, самобутній варіант інтерпретації визнаного класичного шедевра завдяки вже усталеному в новітній академічній музиці доби постмодернізму складному поєднанню первинного та переробленого чужого тексту. Разом із тим саундтрек містить в собі й створений самим Циммером «автономний» матеріал, не пов'язаний із темами увертюри Россіні.

Для того, щоб визначити характер та спосіб перетворення оригіналу увертюри «Вільгельм Телль» Циммером, розглянемо особливості музичного рішення її фіналу.

Тональність фінального розділу увертюри – *E-dur*. Його структура, що складається з послідовності цілого ряду тем, може розглядатися як концентрична форма з чіткими ознаками симетрії:

Вступ	A	B	c	a1	A	d	E	d	B	c1	a2	A	F	Кода
<i>E dur</i>	<i>E</i>	<i>cis-E</i>	<i>E</i>	<i>E</i>	<i>E</i>	<i>cis</i>	<i>E</i>	<i>cis</i>	<i>E</i>	<i>E</i>	<i>cis</i>	<i>E</i>	<i>E</i>	<i>E</i>

У представленій композиційній послідовності можна також помітити риси складної тричастинної побудови, середній розділ якої припадає на тему, позначену літерою «E». Цю тему обрамлюють крайні розділи (тричастинна репризна структура, в якій розділ A в репрізі відсутній). Окрім основних побудов, тут є тематичні утворення, які виконують функцію зв'язки (c) та доповнення (d). Легко помітити, що тональний план фіналу не відзначається різноманітністю: він побудований на постійному контрастному співставленні двох паралельних тональностей (*E dur* та *cis moll*).

Вступний розділ фіналу увертюри відкривають фанфари унісону двох труб (перші чотири такти). У 5-му такті вступає пара валторн *in E* з імітацією дещо зміненої теми вступу – поява золотого ходу валторн підкреслює сигнальний,

закличний характер звучання. Незабаром до них приєднуються й друга пара валторн *in G*, дублюючи партію труб в октавному співвідношенні. В 11-му такті вступають литаври з гостро ритмічною фігурою партії труб та валторн.

Досить тривале, яскраве й гучне (*ff*) звучання тонічного тризвуку створює напругу очікування, і після короткої зупинки в оркестрі звучить ефектна тема «галопу», знакова для класичної музики. Завдяки своїй простоті і лаконізму, чіткості й завершеності синтаксичної структури, періодичному повторенню типових інтонацій (мелодичний рух по звуках акордів тоніки і домінанти), ця тема легко запам'ятовується. Пружність, чеканність маршового кроку, характерність ямбічного затакту (дві шістнадцятки), надзвичайно швидкий темп – все це надає музиці великої енергії. Основна ритмічна фігура (затактові дві шістнадцятки та вісімка у новому такті) з'являється вже в перших тактах вступу як імпульс для подальшого активного руху. Ця лейтритмічна формула пронизує шари тематичної тканини, виступаючи чинником інтонаційної єдності майже всіх тем фіналу увертюри.

Ладогармонічну основу першої теми (А) складає автентична послідовність ( $T - D, T - D - T$ ), в якій домінує тонічна гармонія .

Початок цієї теми звучить на *pp* у парному складі кларнетів, фаготів, валторн, а також литавр і зі штрихом *marcato* струнних. В заключному кадансі різко змінюється її динаміка (з *pp* на *ff*). Цим прийомом досягається надзвичайно виразний ефект: на відміну від першого речення, де початкові дві фрази співвідносилися між собою як запитання та відповідь, наступна фраза сприймається як закличний моноліт. Далі цей період повторюється повним складом оркестру з тією ж самою динамікою (приклад А).

Наступна тема В звучить в паралельному мінорі (*cis moll*), однак вона інтонаційно близька до першої (А). Зміна ладу вносить певний смисловий відтінок у звучання, залишаючи незмінними ознаки маршу (квартові фанфарні інтонації, лейтритм тощо). За структурою – це повторений квадратний період із модуляцією в паралельний мажор і кадансом на домінанті *E-dur: (cis moll) t=VI - DDVII 5/6 - D (E dur)*. За цією темою слідує хід на домінантовій гармонії *E dur*,



який призводить до репризи першої теми (А). Загалом вся ця побудова являє собою тричастинну репризну побудову (А В с А d ) зі зв'язкою та доповненням.

(приклад В).

Вдруге тема-зв'язка (с) звучить у валторн та кларнетів на *pp* на фоні акомпанементу перших скрипок. До них приєднуються гобої, тоді як акомпанемент доповнюється звучанням других скрипок на октаву нижче (приклад С).

Кульмінація першого розділу припадає на тему, яка виконує функцію доповнення (d). Сам композитор підкреслює цей момент, позначаючи його в партитурі ремаркою *tutta forza* (італ. – «з усією силою») (приклад D).

За всієї своєї нестримної енергії музика Россіні сповнена тонких деталей, які особливо помітні в середньому фрагменті контрастної теми Е (*cis moll*) (приклад Е). На *pp*, у шаленому темпі шістнадцятками, без найменшої зупинки проноситься мелодія у перших скрипок, яка нагадує скоромовку. Їй відповідають м'які та лагідні за своїм характером репліки дерев'яних духових інструментів, і цей діалог відбувається на фоні супроводу струнних.

Після проведення теми Е, що є свого роду головною віссю фіналу, центром концентричної побудови, одна за одною проходять у зворотному порядку вже відомі нам теми в їх первинному вигляді. Восанне звучить тема галопу, стверджуючи основну тональність фіналу *E dur*, за нею слідує розгорнута кода. Основна тема коди виконується скрипками, флейтами та флейтою *piccolo* у високому регістрі. У діалог із ними вступають тромбони, фаготи, віолончелі та контрабаси (приклад F).

Саме на коду припадає найвищий рівень інтенсивності звучання. Завдяки зростанню напруження гармонічного руху музичний розвиток стає все більш динамічним. Фрагментарна поява головної теми фіналу (А) створює тематичну арку з початком фіналу, чим досягається цілісність й завершеність форми цілого. При цьому звучить лише її мелодія у виконанні валторн і струнних, що надає їй особливої виразності, рельєфності. Остаточне утвердження теми маршу-галопу призводить до раптової зупинки всього оркестру. Після цілого такту паузи, що

змінюється довготривалим чергуванням акордів тоніки та домінанти, увертюра завершується тріумфально-переможним затвердженням героїчного образу.

Порівняльний аналіз музичного тексту увертюри Россіні та музики Циммера до фільму «Самотній рейнджер» дає можливість виявити специфіку роботи кінокомпозитора з оригінальним текстом. Тому послідовно простежимо за музичним розвитком саундтреку. Слід зазначити, що автор даної роботи, не маючи можливості ознайомитися з авторським текстом Циммера, на основі прослуховування в аудіозапису самостійно розшифрував і зафіксував його в партитурній нотації. Наведені нижче нотні приклади фрагментів із саундтреку представлені вперше в українському музикознавстві.

Як відомо, в мистецтві кінематографу дотримання хронометражу задля синхронності звуку та зображення є одним із визначальних чинників при створенні фільму. Зважаючи на цю обставину, Циммер в даному випадку мусив збільшити масштаб використаного музичного матеріалу оригіналу задля його відповідності візуальному ряду. Якщо фінал увертюри Россіні триває близько чотирьох хвилин (взагалі ж тривалість може несуттєво коливатися в залежності від виконання), то у фільмі обсяг звучання зростає майже до десяти хвилин (9,57). Це відбувається завдяки тому, що Циммер дещо уповільнює темп саундтреку в порівнянні з оригіналом ( $\text{♩} = 140$  замість  $\text{♩} = 152$ ). Крім того, композитор додає до Вступу ще десять тактів, використовуючи музичний матеріал увертюри у зміненому вигляді, а саме, вводить у верхньому голосі рух по звуках домінантового септакорду на фоні тієї ж гармонії і, на відміну від оригіналу, зупиняється саме на септакорді (в увертюрі Россіні звучить тризвук домінанти). Дещо змінюється й інструментальний склад: на основі імітації по черзі вступають групи струнних та дерев'яних духових інструментів.

Тематичний матеріал наступних розділів (теми А, В і С оригіналу) Циммер залишає без змін протягом тридцяти восьми тактів, після чого робить точну репризу зазначеного фрагменту, збільшуючи склад оркестру за рахунок перкусії, ритм-гітари та бас-гітари, що надає музиці більш «драйвового» характеру та сучасного звучання (див. приклади А, В, С). Далі Циммер наполовину скорочує

тему-доповнення (d), залишаючи лише її друге речення (вісім тактів), що завершується тонікою в *cis moll*. Слідом за цим звучить створена Циммером тема обсягом у вісім тактів, яка інтонаційно виростає з теми В (*cis moll*). За рахунок ритмічного збільшення та зміни ладу ця тема набуває войовничого характер. Наступні шість тактів музики також належать Циммеру і являють собою коротку зв'язку, перехід до репризи вищезгаданої теми. Нестійкий характер цього переходу задається послідовністю *D – T64 (cis moll)*, яка виконує роль передикту до теми (d), що звучить у повному обсязі. Нею завершується доволі великий розділ саундтреку.

Наступний епізод базується на темі оригіналу (А), яка представлена в тональності *cis moll*. Зміна ладового нахилу та висотного рівня тональності помітно впливає на її характер. Тепер вона звучить насторожено і стримано, більш напружено і суворо. Циммер використовує фанфарний, закличний зворот теми увертюри (рух по звуках тонічного квартсекстакорду) як основу для діалогу між струнними та духовими, підкреслюючи тим самим театральну-ігрову природу мелосу Россіні (приклад а1). Особливу роль тут відіграє тематичний матеріал сигнального плану, що відповідає образному наповненню цієї музики – дієвому, активному, що дещо нагадує сцену поєдинку.

Структура цього епізоду наближається до репризної тричастинної форми, середній розділ якої побудований на розробці інтонацій теми-зв'язки (с). Зберігаючи тональність (*cis moll*), Циммер вкотре змінює її ладовий нахил (на натуральний мінор), до того ж, вводить в гармонію плагальні звороти (відхилення в тональність субдомінанти – *fis moll*), що підкреслює народно-ладове походження вихідного тематичного матеріалу. Спочатку тема проходить у мідних духових інструментів (валторн та тромбонів), набуваючи суворого колориту, який сприймається ще більш похмурим при переносі цієї теми на октаву нижче.

Після репризи теми (А1) звучить невеличкий перехід до теми (В) у скороченому вигляді, в тій же тональності. Наступний матеріал (ознаменований зміною розміру з 2/4 на 6/8) повністю належить Циммеру, але за своєю звуковою

структурою він мало відрізняється від попереднього. Композитору вдалося органічно і природно «вписатися» в стилістичний контекст музики увертюри Россіні і домогтися інтонаційної спорідненості «свого» і «чужого», запозиченого матеріалу.

Після генеральної паузи повертається тема-зв'язка (с) у скороченому варіанті (сім тактів). Це повернення до теми Дж. Россіні зумовлено тим, що Г. Циммер має на меті досягти цілісності усього саундтреку.

Наступний етап розвитку саундтреку повністю базується на матеріалі, створеному самим Циммером. Композитор майже повністю відходить від партитури Дж. Россіні і переходить до розробки власних тем. Одна з них (в розмірі 3/4, приклад F) звучить у тональності *a moll* і відповідає загальному дієво-драматичному характеру твору. Вона виконується всім оркестром на фоні тремоло скрипок та соло мідних духових, насамперед труб. За нею повторюється тема, яка раніше звучала у розмірі 6/8 (*a moll*).

У подальшому музичному розвитку знову з'являється тема-зв'язка (с), яку цього разу композитор подає у ритмічному збільшенні. Це надає їй більшої рельєфності, опуклості. Вона проходить у всіх басових інструментів в тональності *fis moll*, що робить її звучання особливо суворим, навіть грізним за характером, і сприймається як уособлення теми фатуму, зважаючи на сюжет фільму (приклад C1).

Наступні два такти – це підготовка репризи на акорді домінанти, який поступово вибудовують валторни. Сама ж реприза розпочинається зі вступу (два такти) звучанням труб, литавр та малого барабану. Майже одночасно до них приєднується мідно-духова група.

У репризі звучить тема (A) в близькому до первісного, але дещо зміненому вигляді (за рахунок повторення її останнього такту). За нею, як і в оригіналі, слідує скорочена тема (B) (лише чотири такти). Потім знову з'являється початкова тема, але вже у значно більш видозміненому вигляді. Зауважимо, що ця тема зазнавала трансформацій і раніше, але тут вона набуває зовсім нового характеру. Композитор прибирає затакт, змінює розмір (з 2/4 на 7/8) та

тональність (замість *E dur – cis moll* нат.). Заміна розміру, тональності та ладового нахилу, поява нового варіанту ритмічної структури, посилене маркування гармонічного звороту *T – VII нат.* – все це вносить більш «об’єктивований» нюанс у загальний характер звучання, підкреслює народно-історичний образний нахил тематизму.

Далі звучить уже знайома нам тема Циммера на 3/4 (приклад F) в тональності *fis moll*, а через вісім тактів з’являється зовсім новий варіант россінієвської теми (B) у тональності *cis moll*, яку через значні зміни взагалі важко впізнати. Вона проходить у ритмічному збільшенні, на зміненій динаміці, по-іншому артикулюється, завдяки чому набуває очевидних рис героїчного характеру.

Подальший розвиток нагадує калейдоскоп невеликих фрагментів, які у швидкому темпі змінюють один одного. Загалом цей розділ має характер розробки, побудованої на попередньому тематичному матеріалі. Зауважимо, що мелодичний розвиток тут пронизаний ключовими інтонаціями та лейтритмом. Це стосується як варійованих тем фіналу увертюри «Телля», так і створених Циммером нових тематичних фрагментів, які відзначені інтонаційною спорідненістю з оригіналом. Завдяки цьому композитор досягає стилістичної єдності всього музичного матеріалу саундтреку, похідного від увертюри Россіні, і в той же час досягає ефекту його «оживлення», динамізації, інтонаційної «розгерметизації». Зазначимо також, що калейдоскопічна зміна коротких тем, що відбувається у над-швидкому темпі, без зупинки, вповні відповідає змісту відеоряду, бо відтворює дієвими музичними засобами драматичну «картинку» відчайдушного руху в сцені боротьби і переслідування. Щодо калейдоскопічної зміни тематичних фрагментів, то даний прийом також резонує з технікою монтажу, характерною для кінематографа.

Напружений музичний рух врешті призводить до ще однієї «авторської» теми, яка повністю належить Циммеру. Вона звучить надзвичайно виразно і піднесено, переконливо уособлюючи привабливий етично та естетично образ головного героя фільму. Її виконує труба-соло, яскравий тембр якої пронизує

всю масу звучання оркестру. Ця тема підкреслено виділяється на фоні остинато супроводу, побудованому на лейтритмі. Щодо інтонаційного складу теми, то в ній ясно прослуховуються фанфарні звороти, які сприймаються як вже знайомий та «усвідомлений» слухачем знак героїки. У той же час неklasичний ладовий нахил теми (натуральний мінор) і наявність трихордових мелодичних зворотів підкреслюють зв'язок цієї музики з автентичним американським фольклором (згідно із місцем сюжетної дії фільму).

Основою блискучої, феєричної коди саундтреку послугував тематичний матеріал коди увертюри «Вільгельма Телля». Завданням Циммера було збільшити її обсяг, аби належним чином підтримати перебіг надзвичайно напружених, захоплюючих моментів відеоряду, а саме, кульмінаційної розв'язки фільму. Композитор дотепно використовує запозичений матеріал, багаторазово повторюючи ряд уривків (інколи лише по два такти). Зазначимо і те, що Циммер повернувся до коди Дж. Россіні не випадково – цим він досягає цілісності усього саундтрека. Останні кадри фіналу супроводжуються переможними заключними акордами оркестру, що знаменують очікувану і «закономірну» перемогу носіїв добра над силами зла. Пульсуючий ритм галопу з'являється в останніх кадрах фільму, вже на фоні титрів, що підкреслює його надзвичайно вагому, наскрізну смислову роль у драматургії саундтреку в цілому.

Таким чином, неперевершена музика фіналу увертюри до опери «Вільгельм Телль» Джоаккіно Россіні стала основою для створення близького по духу і «тексту», але все ж художньо-самодостатнього саундтреку Ганса Циммера з фільму «Самотній рейнджер». Безумовно, композитора надихали феноменальна россінієвська дієвість, повнокровність музичної образності, простота і водночас інтонаційна точність тематичного матеріалу та інші якості, що якнайбільше відповідали втіленню ідеї фільму, його художнього змісту. Немалу роль відіграло й те, що саме фінальний розділ увертюри отримав найбільшу популярність у масовій музичній культурі. Вибір матеріалу з боку Циммера не був випадковим: цей фрагмент був використаний ще в 1949 році у серіалі під тією ж самою назвою – «Самотній рейнджер». Але якщо творці

музичного ряду серіалу буквально використали авторський варіант фіналу увертюри, то Циммер якісно переробив запозичений матеріал, створивши, по суті, новий оригінальний твір, що, як мінімум, дорівнює професійному рівню відеоряду, а можливо, і перевершує його за своїми художніми якостями. На це неодноразово зверталася увага в критичних відгуках преси на даний фільм. На нашу думку, розглянутий саундтрек міг би увійти до репертуару багатьох симфонічних оркестрів світу на постійній закономірній основі, якби Ганс Циммер створив на базі його нотного матеріалу оркестрову сюїту, як це часто практикують інші кінокомпозитори.

### **2.3. Політекстовий підхід до komponування сундтреку: тематичний матеріал Й. Штрауса, Ф. Шуберта і В. Моцарта у музиці до фільму «Шерлок Голмс: Гра тіней».**

Метою цього підрозділу дослідження є детально проаналізувати тематичну організацію та композиційно-драматургічні особливості саундтреку до фільму «Шерлок Голмс: Гра тіней» і встановити характер взаємодії класичної й популярної музичних традицій на основі комбінування авторського тексту (Г. Циммер) і фрагментів кількох запозичених нотних текстів різних авторів, що, вочевидь, створює прецедент політекстового підходу.

Обране в дослідженні за основу розгляду явище наразі не набуло широкого висвітлення в музикознавстві. Навіть ті західні автори, котрі регулярно звертаються до творчості Г. Циммера, лише побіжно торкаються проблеми діалогу з класичною традицією, не вдаючись при цьому до детального музикознавчого аналізу механізму взаємодії різних текстів. Виняток становлять дві англійські публікації: «Шерлок Голмс і Дон Жуан: випадок відновленої опери» Елізабет Кіркендол [64] та «Корпоруючий класицизм і метафізичний стиль» Ніколаса Рейланда [77]. Спостереження цих авторів були залучені в процесі даного дослідження. Також були взяті до уваги коментарі самого Г. Циммера, зібрані з різних інтерв'ю [57], [58]. Аналітичний розгляд співвідношення музичних текстів Моцарта та Циммера зумовив звернення до

окремих положень базової зарубіжної монографії авторства Г. Аберта, присвяченої творчості геніального композитора-класика [28]. Зрештою, у цьому підрозділі була застосована методика, розроблена автором роботи В. Фізером під час дослідження саундтреку до фільму «Самотній рейнджер» [20].

Нагадаємо, що фільм «Шерлок Голмс: Гра тіней» є другою частиною популярної діалогії режисера Гая Річі. Основу сюжету складає оповідання Артура Конан-Дойля «Остання справа Голмса», де йдеться про затяту боротьбу всесвітньовідомого детектива з давнім ворогом професором Моріарті. Стрімкий розвиток надзвичайно гострої фабули, напружені драматичні ситуації – все це знайшло втілення як у сценарії фільму, так і в його звуковому та відеоряді. В одному з інтерв'ю Циммер розповідав: «Я нічого не знав про “Шерлока Голмса”. Мені одного разу дзвонить Гай Річі і каже, що знімає фільм про Шерлока Голмса. <...> Я полетів до Лондона і подивився, що це за фільм. Я спитав Гая, як він уявляє собі Шерлока Голмса. Річі знімає бойовики, і через двадцять хвилин нашої з ним розмови я зрозумів, що і як він хоче, й одразу погодився» [47]. Коментуючи свою участь у створенні фільму, Циммер зазначив, що робота композитора – це остання ланка у кіновиробництві, останній штрих до спільного художнього полотна. Використані ним у відповідному саундтреку твори Моцарта, Шуберта та Й. Штрауса-сина виступають знаком культурного життя епохи, в межах якої відбуваються події фільму: вони створюють загальну історично-емоційну атмосферу та формують необхідний смисловий підтекст у тому чи іншому епізоді. Як згадує Циммер, використати певні класичні твори для музичного оформлення ключових сцен і характеристики головних персонажів було бажанням Роберта Дауні-молодшого (виконавця ролі Шерлока Голмса): «Від Роберта я постійно чув, що у нас буде Шуберт, у нас буде Моцарт» [47].

Вельми важливу драматургічну роль у фільмі відіграють дві пісні Шуберта – «Die Forelle» («Форель») оп. 32 та «Fischerweise» («Рибацький наспів»), № 4 із «Чотирьох пісень» оп. 96. Вони звучать у ключових епізодах, що характеризують Моріарті та його стосунки із Голмсом. Композитор пояснює: «Маловідомий факт



щодо мене полягає в тому, що я не вибрав “Die Forelle” для Моріарті, я думаю, що це зробив Роберт» [47], і додає: «Я виріс в одній із типових німецьких сімей середнього класу, де класична музика була скрізь, і першою піснею, яку я міг заспівати в дитинстві, була “Die Forelle” Шуберта» (там само).

Звертає на себе увагу характер фонічної обробки «Форелі», яку за сюжетом любить слухати Моріарті. «Він фанат Шуберта, тож взяти й знищити це здалося хорошим бунтарським вчинком», – визнає Циммер [75]. Фортепіанний супровід пісенної мелодії в певних місцях заглушається, але згодом відновлюється. Електронна обробка змінює також темброву сторону «Форелі», внаслідок чого виникає стереофонічний ефект викривлення вокальної партії. Як зазначає друг і співробітник Циммера Мел Вессон, його буквально «“замучив” твір Шуберта електронними спотвореннями та моторошним звуковим оформленням, котрі обертаються на кошмар» [47].

Відповідно до сюжету та психологічної атмосфери фільму опрацьовуються і фрагменти двох вальсів Штрауса. Так, матеріал вальсу «На Блакитному Дунаї» у сцені на балу представлений у своєму первинному вигляді, у живому звучанні симфонічного оркестру. Легкі, летючі мелодії ніби не віщують нічого поганого. Проте поступово в хрестоматійно знайомому звучанні з’являються чужорідні «вторгнення»: музичний матеріал розпадається на окремі інтонації, які лише віддалено нагадують тему вальсу, її мелодичний рельєф розмивається гострими дисонансами, розчиняється до того ясна тональна основа. У результаті щезає атмосфера безтурботності, виникає відчуття тривоги та емоційної напруги. Усе це створює ефект дисгармонії, хаотичності, що ведуть до руйнування та загибелі «світлого світу» (у такий спосіб озвучується відеоряд сцени смерті одного з другорядних персонажів). Коментуючи цей епізод, Циммер зазначає: «Є сцена великого вальсу, яка фактично складається з двох вальсів Йоганна Штрауса. <...> Усе починається як цей чудовий вальс, і по мірі того, як рухається сцена, ви розумієте, що все не обов’язково є тим, чим здається. І я хотів пограти з ідеєю деструкції всього цього» [47]. Слід зазначити, що використаний тут прийом поступової деструкції класичного музичного матеріалу за два роки потому був

використаний Циммером у саундтреку до фільму «Самотній рейнджер», де, як зазначалося у попередньому підрозділі, переробка нотного тексту увертюри до опери «Вільгельм Тель» Россіні значно змінила звучання першоджерела.

Та найвагомніше місце у музиці до стрічки «Шерлок Голмс: Гра тіней» займає опера «Дон Жуан» Моцарта, на фрагментах якої базується центральний розділ фільму, що є серцевиною сюжетного конфлікту. Вибір саме цієї опери багато в чому пов'язаний з її великою популярністю в ХІХ столітті, коли розгортаються події фільму. Відомо, що, отримавши широке визнання у публіки, «Дон Жуан» увійшов до постійного репертуару провідних оперних театрів Європи. За наведеними у монографії Г. Аберта даними, у Відні до кінця 1863 року «Дон Жуан» отримав більше ніж 500 показів, у Празі до кінця 1855 року – 300, у Берліні до моменту святкування 50-річчя від дня прем'єри опери у 1837 році – більше 200. У Парижі з «Дон Жуаном» вперше познайомилися у 1805 році, у Лондоні він був представлений 1817 року у «King's Theater» [28]. На значущість опери для ідеї ділогії Г. Річі вказує згадка про неї Шерлока Голмса у першій частині, що сприймається як натяк на події, які розгортатимуться в другій частині – фільмі «Шерлок Голмс: Гра тіней».

Але не тільки популярність опери зумовила вибір Циммера. Визначальним моментом стала смислова паралель між драматичними подіями кіносюжету та лібрето моцартівського «Дон Жуана». Відповідна аналогія позначилася на особливостях композиції та драматургії фільму, структура якого являє собою подвійний текст – «текст у тексті». Опера Моцарта з усіма її компонентами (фабулою, сценічною дією, вокальною і оркестровою партіями) вбудовується в художній простір кінофільму, виступаючи його надзвичайно важливою складовою – знаковою, символічною. Цим визначається звернення творців фільму до найбільш експресивних епізодів оперної партитури – драматичних фрагментів передфінальної сцени та велично-трагічного фіналу.

Події та ідеї «Дон Жуана» Моцарта органічно вписуються у захоплюючий драматичний сюжет фільму, в якому герої-антагоністи Шерлок Голмс і професор Моріарті виступають уособленням двох протилежних начал – добра і зла,

відданості моральному закону та аморального злочинства. Паралелі між головними персонажами фільму «Шерлок Голмс» та головними героями моцартівської опери часто проводяться у зарубіжних публікаціях, присвячених кінознавчій аналітиці стрічки Г. Річі. Зокрема, висловлюється думка про те, що вона сприймається як сучасна кінематографічна інтерпретація історії про Дон Жуана [64]. Протистояння Голмса і Моріарті символічно пов'язується з фінальним поєдинком Дон Жуана і статуї Командора, причому в залежності від розвитку подій їхні моральні «амплуа» міняються місцями [64].

Вирішальне значення для встановлення асоціативного зв'язку між головними персонажами опери та фільму має епізод під назвою «To the opera!» («До опери!»), в якому фігурує музичний матеріал названих вище заключних сцен «Дон Жуана». Необхідно зазначити, що алюзія на музику Моцарта (мотив із його камерно-інструментального твору «Eine kleine Nachtmusik») виникає вже на початку фільму. Сама ж опера «Дон Жуан» виступає невід'ємною складовою в цьому, одному з найважливіших, кульмінаційному моменті розвитку кіносюжету.

Протягом всього епізоду камера стрімко переміщується від однієї локації до іншої, вихоплює окремі деталі та подає крупним планом найбільш важливі у смисловому сенсі моменти сценічної дії. Так, завдяки паралельному монтажу оперного дійства та дії фільму кінематографічний простір набуває символічного характеру: місце розташування персонажів-антагоністів «вгорі» чи «внизу» визначає їхню перемогу чи поразку. Такі асоціації виникають, коли камера переходить від статуї Командора, яка здіймається над Дон Жуаном на оперній сцені, до Моріарті, що тріумфує у ложі театру, фокусуючись зрештою на Голмсі, який знаходиться під сценою. Наприкінці епізоду «До опери» оприявнюється ще одна символічна паралель між оперними подіями та кінореальністю: швидкі перемикання кадрів фіксують охопленого полум'ям Дон Жуана, якого тягнуть до пекла, і статую Командора, що підноситься на п'єдесталі. Аналогічно побудована трагічна розв'язка цього епізоду фільму: камера переходить від шокованого трагедією Голмса, що знаходиться у зруйнованому вибухом готелі,

до Моріарті, який із переможним виглядом згори спостерігає за тим, що відбувається. Наведені паралелі однозначно (на цей момент дії) вказують на Голмса як Дон Жуана, тоді як Моріарті виступає уособленням Командора. Помилка Голмса, яка обертається трагедією, і перевага Моріарті у цьому епізоді цілком відповідають законам кіножанру блокбастера, згідно з якими головний герой мусить зазнати поразки, перш ніж затвердить перемогу над злом. Проте у фіналі фільму, глибинний сенс назви якого нарешті проявляється («Гра тіней»), їхні символічні позиції змінюються на дзеркально протилежні. І в той момент, коли Голмс зникає разом із Моріарті у безодні Райхенбахського водоспаду, він виступає Командором, який, образно кажучи, затягує Дон Жуана (Моріарті) «у пекло».

Зрозуміло, що головну роль у розкритті ідейного змісту епізоду «До опери!» відіграє музичний ряд, в якому фрагменти моцартівського «Дон Жуану» послідовно зіставляються і чергуються з авторською музикою Циммера. Така побудова саундтреку викликає певну паралель з епізодичністю композиційно-драматургічної структури оперної партитури. Водночас принцип нанизування епізодів якнайкраще відповідає активному сюжетно-драматургічному розвитку фільму «Шерлок Голмс: Гра тіней» із характерною для нього швидкою зміною подій, інтенсивністю, калейдоскопічністю відеоряду. Застосована Циммером контамінаційна техніка поєднання в одному потоці звучання своєї та чужої музики спрямована на встановлення символічного зв'язку між драмою в опері та подіями у фільмі. Важливим висновком музикознавчого аналізу саундтреку є той, що принцип контамінації діє у горизонтальному і вертикальному вимірах кінематографічного часопростору. У горизонтальному вимірі (тобто у вимірі композиції) послідовна низка фрагментів опери періодично чергується з оригінальною музикою, створеною Циммером. У вертикальній проєкції (у вимірі звукової фактури) циммерівський музичний матеріал суміщається з моцартівською музикою, накладається на неї, в результаті чого з двох різних нотних текстів утворюється цілісний метатекст.

Аналіз саундтреку також показав, що представлені в епізоді «До опери!» музичні фрагменти сцен «Дон Жуана» звучать у своєму первинному вигляді. В одному з інтерв'ю Циммер зазначав, що у процесі інтерполяції знакових творів музичної класики у власну партитуру він мав намір зберегти структуру їхньої оригінальної композиції, навіть якщо вони будуть вплетені у ті розділи, які він створив власноруч.

Загалом же музика Моцарта фігурує не тільки під час сцени в Паризькій опері, але й супроводжує інші епізоди фільму (в тому числі у переробленому вигляді), відтак вносить додаткові конотації до їхнього образно-сміслового змісту, коментує події, які відбуваються відповідно до розвитку сюжетної лінії. При цьому її поєднання з оригінальним матеріалом Циммера певним чином впливає на характер звучання оперного матеріалу. Як зазначається в одній із зарубіжних аналітичних статей, текст Циммера та прийом мікшування надають музиці опери більшої сили, роблячи її придатнішою для сучасних кінематографічних завдань [75].

Для предметного аналізу музичної складової епізоду «До опери!» звернімось до партитури моцартівського «Дон Жуану». У поданій нижче схемі вказуються її такти, що послідовно відтворені в саундтреці Г. Циммера.

### Схема 1.

#### Розподіл тематичного матеріалу в партитурі В. А. Моцарта

Розділи	Партитура В. А. Моцарта	Партитура Г. Циммера
№1		5-13 тт.
№2		14-24 тт.
№3		25-91 тт.
(A)	311-325, 328-332 тт.	25-44 тт.
(B)	379-384, 387-419, 426-432 тт.	45-70 тт.
(C)	433-453 тт.	71-90 тт.
№4		91- 113 тт.
№5	545-574 тт. + повтор епізоду з 563-566 тт.	114 -133 тт.

Спираючись на слухове сприйняття, можна стверджувати, що композиція саундтреку (або сюїти, за визначенням Циммера), складається з п'яти розділів. У трьох із них міститься авторський музичний матеріал кінокомпозитора (№№ 1, 2, 4), у двох інших (№№ 3, 5) фігурує «подвійний» текст – Моцарта і Циммера. В основі першого розділу, який у межах всієї сюїти виконує функцію вступу, лежить перероблений тематичний матеріал увертюри і фінальної сцени опери. Другий розділ із музикою Циммера слугує вставкою, де в розосередженому викладі чергуються фрагменти сцен, послідовність яких відповідає композиційно-драматургічній структурі «Дон Жуана». Третій розділ має розгорнуту побудову і складається з трьох епізодів. Епізод А являє собою поданий в оригінальному звучанні оперний фрагмент із передфінальної сцени (Тріо Дони Ельвіри, Дон Жуана і Лепорелло). Два наступні епізоди являють собою «подвійний» текст, складений із музики Моцарта і Циммера. Епізод Б розпочинається з фрагменту *Molto Allegro* (повернення Лепорелло, сцена з Дон Жуаном і Лепорелло до появи Командора). Епізод В є продовженням та завершенням цієї сцени (Дон Жуан, Лепорелло і Командор). Четвертий розділ із музикою Циммера також виступає вставкою у подрібненій на окремі відрізки («шматки», за словами автора) композиційно-драматургічній лінії опери. Завершує сюїту п'ятий розділ – фінальна сцена «Дон Жуана», яка співпадає з останніми кадрами епізоду «До опери!» у фільмі. Як уже зазначалось, цей найнапруженіший момент у розвитку сюжетної лінії фільму суміщається з кульмінацією вистави, що створює надзвичайно сильне враження. Тож послідовно розглянемо композицію сюїти.

Наперед слід зауважити, що, переробляючи вокально-оркестровий тематичний матеріал опери Моцарта, Циммер викладає його в суто оркестровому вигляді. При цьому він використовує характерні для власного композиторського стилю засоби – великий склад оркестру, в якому домінують низькі інструменти. Серед дерев'яних духових – бас-кларнети і навіть контрабас-кларнет, що рідко зустрічається в класичному складі симфонічного оркестру, фаготи і контрафаготи. Мідні духові інструменти представлені збільшеним

складом валторн, труб, тромбонів, бас-тромбонів, контрабас-тромбонів і туб. Показовим є використання кількох віолончелей соло, соло скрипки та великої групи віолончелей і контрабасів. Щодо ударних інструментів, то вони представлені тут литаврами та різної величини й тону барабанами. Вочевидь, використання такого складу оркестру спрямовано на значне посилення драматичної напруженості звучання.

Невеличкий оркестровий вступ до саундтреку побудований на музичному матеріалі перших тактів сцени XV другого акту «Дон Жуана», в якій Моцарт використав в оновленому вигляді початковий матеріал увертюри. У тональності *d moll* (за семантичними налаштуваннями тієї епохи це тональність смерті та скорботи) після двох потужних ударів акордів звучать тема Командора і наступні мотиви *lamento*. Незмінними залишаються мелодична і ритмічна основи тематизму (лейтритм Командора – чвертка з крапкою та вісімка в розмірі 4/4). Внесені Моцартом зміни стосуються риторичних фігур. Так, низхідний хроматичний хід у басовому голосі вступу увертюри (фігура *passus duriusculus* як емблема скорботи, тт. 5–11) в сцені XV змінюється на низхідний фрігійський тетрахорд (фігура *catabasis*, яка зображає падіння, а в контексті трагічної розв'язки драми – «падіння в пекло»).

Перший розділ саундтреку має таку ж структуру, що й вступний розділ увертюри, але скорочену. Циммер комбінує тематичний матеріал увертюри та сцени XV і певним чином його переробляє, видозмінює. Розділ відкривається потужним ударом другого акорду зі вступу до увертюри (домінантовий секстакорд тональності *d moll*, 4/4), який звучить на *forte* із подальшим контрастним *piano* і зворотнім швидким наростанням гучності до *fortissimo*. Тему Командора озвучують валторни у цій максимальній динаміці. Циммер подає її у спрощеному вигляді: оголює гармонічний кістяк мелодії й підкреслює характерні інтонації – висхідні ходи на кварту й квінту, низхідні октавні стрибки. Посилює тему потужне звучання труб і тромбонів. Низхідний рух баса за фрігійським тетрахордом (контрабас-кларнет, контрафаготи, контрабас-тромбон і туби на *forte*) супроводжується потужними ударами акордів, що сприймаються

як символ фатуму, невідвратної відплати за гріхи. Фактурним фоном для них виступає акордова і ритмічна фігурація у супроводі. Поєднання в різних голосах фактури ритмічних малюнків із варіантним подрібненням метричної долі (безперервний рівномірний рух вісімками і тріолями, переривчастий – групами з двох розділених паузою шістнадцяткою) створює значно більш динамічний й тривожний характер звучання, ніж в оригіналі. Водночас рівномірне чергування ударів басу в розмірі 4/4 у поєднанні із закличними, рішучого характеру інтонаціями сприймається як повільні, важкі кроки статуї Командора. Отже, внаслідок змін, внесених Циммером у тематичний матеріал увертюри, музичне звучання стає ще більш драматично напруженим. Вочевидь, досягнення саме такого художнього ефекту було метою творців фільму.

У другому розділі саундтреку, в основі якого лежить оригінальна музика Циммера, зберігаються моцартівські тональність (*d moll*) і темп вступного розділу, однак метр змінюється з чотиридольного на тридольний (3/8 замість 4/4). За рахунок зменшення тривалості виникає відчуття іншого часу – більш прискореного, стрімкого, що відповідає динамічному розвитку сюжету фільму (Шерлок Голмс, доктор Ватсон і циганка Сім мчать до будівлі оперного театру). Так само, як і у вступі саундтреку, в супроводжувальному шарі фактури цього розділу зберігається безперервний пульсуючий рух, заснований на поліритмії. Тут Циммер використовує неоднорідні ритмічні фігури: з перебиванням метричних акцентів унаслідок різної артикуляції ударних і ненаголошених часток, із синкопою та пунктиром, що надає рухові динамічнішого характеру.

У наступному третьому розділі саундтреку до кінематографічного відеоряду підключається передфінальна сцена «Дон Жуана» – саме тут у фільмі відбувається драматургічний перелом, що призведе до трагічної розв'язки. Як сполучну ланку між розділами Циммер використовує характерний мелодичний зворот із партії Дон Жуана. Спочатку він проходить у тональності *d moll* на тлі пульсуючого ритму *basso ostinato* (на 3/8, у зменшенні). Наприкінці другого проведення цей мотив звучить на *fortissimo* у виконанні валторн. Втретє Циммер проводить його канонічно у зменшенні та збільшенні. Четверте проведення



мотиву (на фоні модуляції в *B dur*, тональність Дон Жуана) безпосередньо співпадає з початком третього розділу саундтреку.

Хоч він складається з трьох епізодів, однак розвивається «на єдиному диханні», що відповідає стрімкій зміні подій у фільмі. Раптове переключення кіносюжету на оперну мізансцену підвищує градус загальної емоційної атмосфери до максимуму. У цей момент у кадрі розгортається схвильовано-драматичне аріозо Донни Ельвіри, що супроводжується окремими репліками Дон Жуана і Лепорелло (епізод А Циммера, фрагмент *Allegro assai* Моцарта, тональність *B dur*). Сценічну дію опери підтримує безперервна пульсація оркестрового супроводу, доданого Циммером, що значно посилює тривожний характер музики. Показово, що в момент включення у відеоряд фільму оперної реальності звучання оркестрового шару відходить на другий план, приглушається. Пом'якшення звучання відбувається також за рахунок режисерського мікшування. Від безперервно пульсуючого супроводу залишається лише биття двох шістнадцяток, перерваних виразною паузою. Зберігаючи тональність моцартівського Тріо (*B dur*), Циммер вносить певні зміни в гармонію (замість послідовності *T–D56* вводить *K46–D* та багаторазово повторює тонічний тризвук), завдяки чому спільне звучання класичного і сучасного музичних текстів набуває більш рішучого, ствердного характеру.

Відбираючи музичний матеріал із передфінальної сцени «Дон Жуана», Циммер робить різної тривалості купюри і монтує фрагменти оперної партитури таким чином, аби «шви» між ними залишалися непомітними для недосвідченого слухача. Так, пов'язуючи розділені купюрою обсягом майже в п'ятдесят тактів фрагменти моцартівського тексту (від т. 333 до т. 379 за партитурою опери), Циммер безпосередньо переходить до епізоду Б, де на сцені обмінюються репліками тремтячий від страху Лепорелло та впевнений у собі Дон Жуан. Плавність переходу досягається завдяки прямому функційно-гармонічному зв'язку тональностей *B dur* (закінчення Тріо) і *F dur* (початок наступного епізоду), що значно відрізняється від гармонічного устрою оригіналу. Моцарт у цій сцені застосовує основну тональність опери *d moll*, використовує зменшений

ввідний септакорд та акорд зі збільшеною секстою, які звучать дуже напружено, і робить раптовий перехід до тональності *F dur* (у момент повернення Лепорелло після обміну репліками з Командором). Завдяки цьому створюється потужний драматичний ефект, який в сюїті Циммера повністю відсутній. Натомість моцартівський матеріал тут рельєфно виступає на фоні педалі супроводжувального оркестрового шару (на квінтовому співзвуччі *f-c-g* у дерев'яних духових і тремоло струнних у нижньому регістрі). Протягом кількох тактів стрімко нарощується гучність звучання від *mp* до *ff*, що значно посилює емоційну напругу. На це тло накладаються висхідні хроматичні ходи уривчастих вигуків Лепорелло.

Музичний матеріал Циммера в епізоді Б істотно відрізняється за своєю тонально-гармонічною структурою від моцартівського тексту, який звучить одночасно з першим. У кіноверсії тональність *F dur* змінено на *c moll*, що значно посилює ефект психологічного спаду, викликаний раптовою появою однойменної тональності *f moll* у партії Лепорелло. На *fortissimo*, з поступовим затуханням, у глибокому нижньому регістрі тягнеться педальний звук *c* у міді, безперервно пульсує супровід партії контрабасів на *forte*. Потім темп сповільнюється, звучать грізні удари чвертками у віолончелей та контрабасів, дерев'яних духових та скрипок із хроматичним потрійним форшлагом (риторична фігура тирати) на *fortissimo*. Потужне звучання оркестру Циммера на порядок посилює загальну емоційну напругу дії, внаслідок чого без сліду зникає буффонний характер моцартівської мізансцени, де переляканий, але вірний собі веселун Лепорелло комічно зображує ходу статуї Командора «топ, топ, топ, топ». Оркестровий супровід Циммера побудований на інтонаціях багаторазово повторюваного звороту з партії Дон Жуана (сцена XIV, Тріо, *B dur*). Його виконують дубль-штрихом віолончель соло і група віолончелей, внаслідок чого виникає ефект тремоло, який передає відчуття непевності, тривоги.

Отже, на відміну від попереднього епізоду, де партію соло «виконував» моцартівський текст, тут відбувається контрапунктичне поєднання обох текстів – Моцарта і Циммера. Політональне сполучення двох шарів, різних за

тематичною і ладогармонічною структурою, оркестровкою, динамікою, нюансуванням (*F dur* у Моцарта і *c moll* у Циммера), створює величезне емоційне напруження, що відповідає драматичному розвитку сюжету фільму і водночас – вторгненню в дію опери абсолютистського трагічного начала.

Протягом третього розділу саундтреку повною мірою розкривається задіяний Циммером монтажний принцип нанизування моцартівських фрагментів. Вільно оперуючи текстом оперної партитури, кінокомпозитор перероблює його, трансформує, додаючи своє, вилучаючи окремі такти, але загалом зберігаючи цілісність тематизму і його ладотональну та гармонічну структуру. Так, після короткочасного перебування в тональності *c moll* (на тонічному органному пункті) Циммер робить перехід в основну тональність *F dur*, у якій звучать рішучі репліки Дон Жуана. Відповідно до головної ідеї цього епізоду Циммер застосовує багаторазові удари на тонічному звуці з форшлагами у вигляді тират (висхідний хід від V до I ступеню *F dur*), причому в саундтреку вони вступають раніше, ніж у Моцарта. Залишається незмінною також ритмічна пульсація фігурацій супроводу (дві віолончелі соло, віолончель і контрабаси), які виконуються дубль-штрихом із ефектом тремоло, що посилює тривожний характер.

Відтак у цьому епізоді Циммер повністю слідує за музичним розвитком оперної дії, зберігає її образно-сміслову спрямованість, підкреслює контраст емоційних станів. Такими є почуття страху й тривоги, що лунають в уривчастих репліках Лепорелло (мелодичні ходи по звукам зменшеного септакорду, багаторазове повторювання «топ, топ, топ» супроводжуване потужними ударами оркестру), та рішучість і бравада Дон Жуана, втілені у ствердних інтонаціях.

У заключному епізоді В третього розділу саундтреку лунає початок фінальної сцени «Дон Жуана» (*Andante*, тт. 432 – 436 партитури опери), в якій Моцарт використав у зміненому вигляді музичний матеріал вступу до увертюри. Повертається похмура тональність *d moll*, загрозливо звучать лейтмотив фатуму (низхідна кварта *d – a*) та потужні синкоповані удари акордів на *fortissimo*. Спираючись на тематичний матеріал Моцарта, Циммер значно посилює

інтенсивність і міць звучання за рахунок нагнітання динаміки й збільшення щільності оркестрової маси. Він використовує найнижчі інструменти оркестру: дерев'яні та мідні духові, а також тремоло у струнних.

Кардинальне посилення гучності (замість *piano* у Моцарта – *forte* у Циммера) та зміни, внесені у ритмічну структуру супроводу в темі Командора (тт. 436 – 442 партитури опери), пов'язані з образною характеристикою цього персонажа. Ритмічне остинато в пунктирному ритмі, на яке накладається рівномірний рух чвертками з акцентуванням першої і третьої долі на 4/4 у партії струнних, створює враження повільних, важких кроків кам'яної статуї. Одночасно звучить перервана паузами пульсація дерев'яних духових і туб у низькому регістрі. Поліритмічне поєднання різних ритмічних рисунків у фактурних шарах обох музичних текстів отримує смислове навантаження відповідно до образного змісту цього епізоду фільму.

Менш значними є зміни, внесені Циммером у гармонічне облаштування теми Командора. Вони стосуються лише деяких деталей гармонізації низхідного фрігійського тетра хорда у басу, але основа оригіналу зберігається. Надалі в оркестровому супроводі мотивів *lamento* зі вступу до увертюри опери Циммер виокремлює малосекундові інтонації, застосовуючи гнучке нюансування динаміки з нарощуванням (до *fortissimo*) і зворотнім загасанням, і додає безперервно пульсуюче ритмічне остинато (дві шістнадцятки – вісімка – дві вісімки), на тлі якого звучать уривчасті репліки Дон Жуана і Лепорелло. Завершується останній епізод третього розділу саундтреку словами Командора «Ні, залишайся там» на зменшеному акорді подвійної субдомінанти, який розв'язується у домінанту (на тоніці, з ходом у басу на тритон *gis – d*), що слугує початком наступного розділу з оригінальною музикою Циммера.

Образний характер четвертого розділу саундтреку відтворює надзвичайно напружену емоційну атмосферу епізоду фільму, в якому Шерлок Голмс, усвідомивши свій промах, поспіхом біжить разом із Ватсоном і циганкою Сім до готелю, де готується задуманий Моріарті жахливий злочин. Головними виражальними засобами тут виступають темп і метроритм. Несподівано різка

зміна темпу (на вдвічі швидший), безперервна пульсація тріолей вісімками на 4/4, розмірене биття ударів органного пункту на тоніці тональності *d moll* – усе це створює відчуття чогось безмежно трагічного, невідворотного. І як підтвердження цьому, на тлі стрімкого фактурного руху лунає багаторазово повторювана тема «Тік-так», інтонаційне ядро якої своїм ритмом і мелодичним обрисом нагадує мотив долі з П'ятої симфонії Л. ван Бетховена (вона ж є однією з основних тем саундтреку). Наділяється символічним значенням і хроматичний низхідний хід у басу (*passus duriusculus* – риторична фігура скорботи), гармонізований зменшеними септакордами (100 – 101, 111 – 112 тт.).

Тема «Тік-так» символізує невмолимий перебіг часу. Вона з'являється також в інших епізодах, зокрема, під час гри Голмса і Моріарті у шахи. Рівномірне биття вісімками на 4/4 відтворює звук годинника, невинний часовий рух. «Пульс часу» спирається на дводольний метр як на основу, але реалізується у даному випадку ритмічною фігурою тріолей вісімками. Однак це не мертвий, позбавлений життя відлік, тут він сповнюється живою енергією, рухається, набуває стрімкості. Цьому сприяють швидкий темп, хвилеподібна динаміка, підйоми та спади мелодичної лінії, неперервна пульсація супроводу. На тикання годинника нашаровується звучання оркестру: звуковий масив хвилями піднімається з глибини нижнього регістру, гул наростає, готується щось страшне, трагічне.

Тематичний матеріал Циммера тут має фонову функцію. Його активний розвиток вкладається у п'ять інтонаційно споріднених фаз, розташованих на різних висотних позиціях. Перша фаза розпочинається від тонічного звуку *d* у струнних і дерев'яних духових у глибокому низькому регістрі. За нею стрімкий мелодичний потік досягає середнього регістру, де в імітаційному викладі постає друга фаза розвитку (тему виконують дві скрипки соло, потім підхоплюють низькі мідні). На цій же висотній позиції тематичний матеріал звучить у подальших фазах хвилеподібного розвитку. При цьому кожна наступна фаза, нашаровуючись на попередні, збільшує оркестрову масу, посилює її звучність, розширює фактурний простір, який стає все щільнішим. Знову лунають грізні

удари, що символізують невідворотність фатуму, тоді як рух першого тематичного шару з його підйомами та спадами, поступовим нагнітанням напруження доходить до кульмінаційної точки. Гучність досягає трьох *forte* під час грандіозного звучання зменшеного септакорду, в момент оглушливого вибуху в готелі. Цей акорд передує початку останньої частини саундтреку з музикою трагічного фіналу моцартівської опери.

У заключному п'ятому розділі, як і в попередніх, Циммер ставить перед собою завдання підсилити звучання унікальної за гостротою драматизму фінальної сцени «Дон Жуану», з тим, аби воно максимально відповідало трагічним подіям кіносюжету. Головними виразовими засобами незмінно виступають метроритм, тембр, динаміка, оркестровка. На початку розділу розгортається сценічна дія з Командором, який вимагає покаяння. Але Дон Жуан залишається непохитним, їхній поєдинок скорочується до односкладових реплік «Так!» і «Ні!» (544 – 548 тт. партитури опери). Від моменту, коли Командор повільно і грізно вимовляє «Нині ніч твого вироку!», до музичного ряду опери доєднується оркестровий супровід Циммера. Слова Командора, виділені ритмом, окреслені ламаною лінією мелодії з широкими інтонаційними ходами, у Моцарта дублюються альтами, віолончелями і контрабасом в октаву на тлі рівномірного биття вісімками у скрипок (на *piano*). Циммер же використовує остинатний ритм «дві шістнадцятки – вісімка + чотири вісімки» у віолончелей і контрабасів у низькому регістрі. Завдяки дублюванню в дві октави в партії низьких дерев'яних і мідних духових (на *forte*) звучання теми Командора набуває особливої потужності. На тлі лейтритму Командора і хроматичного ходу *passus duriusculus*, що повільно спускається донизу, дедалі з все більшим напруженням звучать репліки Дон Жуана, який страждає в муках. Його відчайдушні вигуки супроводжуються низхідними мотивами, що швидко миготять, як блискучі язички полум'я (ремарка «з різних боків показується вогонь, земля коливається», *Allegro*, від 554 т. партитури опери). Із глибини сцени доноситься похмуре звучання хору пекельних духів, виникає відчуття чогось ірреального, містичного.

У музичному ряді цієї сцени Циммер значною мірою спирається на тематизм Моцарта, зокрема, зберігає його тонально-гармонічну основу. Водночас він значно скорочує кінцівку фінальної сцени опери. Після триразового повтору хорового матеріалу (дворазового в Моцарта) саундтрек різко закінчується на тому самому кадансі, що й опера, але в однойменній тональності *d moll*, що надає звучанню беззаперечного трагізму (Моцарт завершує мажором – *D dur*). Цьому враженню також сприяє застосування улюблених Циммером низьких струнних і духових, максимальне нарощування гучності звучання в останніх тактах (до трьох *forte* з *crescendo*), значне збільшення складу оркестру і, відповідно, ущільнення фактури з дублюванням в октаву басових звуків акордів у найнижчому регістрі, застосування ефекту тремоло і трелеподібної фігурації в партії віолончелей.

Отже, саундтрек до фільму «Шерлок Голмс: Гра тіней» являє собою яскравий приклад творчої роботи Ганса Циммера в сфері взаємодії академічної та популярної музичних традицій на основі комбінування власних і запозичених текстів, передусім В. А. Моцарта. Поєднання цілісних фрагментів оперних сцен «Дон Жуана» з новою оркестровою версією, створеною Г. Циммером, являє собою рідкісний випадок у сучасній кіномузиці. Навіть для самого кінокомпозитора, який часто вдається до тематичних запозичень, це є унікальним прикладом використання вельми оригінальної форми контамінації чужого і свого. Особливість цієї контамінації полягає в одночасному горизонтальному і вертикальному поєднанні масивів цитованого і власного текстів. У горизонтальному плані результатом контамінації виступає збірна цитата, що складається з відокремлених один від одного оперних фрагментів, розосереджених у часі, але розміщених у послідовності, яка відповідає композиційно-драматургічній лінії розвитку в опері. Такий підхід виступає важливим чинником об'єднання текстів різної стилістичної приналежності в художнє ціле.

За принципом горизонтальної контамінації поєднуються не тільки окремі цитати, але й більш розлогі текстові відрізки оперної партитури Моцарта і

спеціально створена для фільму «Шерлок Голмс: Гра тіней» музика Циммера, які поперемінно чергуються. Єдності композиції саундтрека сприяють плавні переходи від одного розділу до іншого, інтонаційно-тематичні та тонально-гармонічні зв'язки, завдяки яким фрагментарний і фрагментований матеріал збирається в цілісний музичний текст. Довершеності кіномузичній побудові додає тематична арка між вступним та заключним розділами саундтреку. Важливу об'єднуючу роль також відіграє драматургічний розвиток із наскрізною лінією поступового наростання напруги, кульмінацією і трагічною розв'язкою (епізод із хором і фінал).

У вертикальному плані контамінація являє собою одночасне поєднання фрагментів запозиченого і авторського музичних текстів. Створена Циммером оркестрова матерія саундтреку являє собою переробку оркестрового матеріалу оперного оригіналу, його новий варіант. Одночасне звучання обох оркестрових шарів утворює інтонаційно єдиний сплав, на тлі якого виділяються ключові мотиви вокальних партій персонажів «Дон Жуана». У процесі розвитку сюжету фільму, що синхронізований із його відеорядом, музика опери звучить самостійно або у супроводі оркестрового ряду Циммера.

Відповідно до розвитку кіносюжету, його композиції та драматургії, співвідношення між музичними текстами Моцарта і Циммера складається по-різному. Музика Моцарта завжди подається на першому плані, тоді як оркестровий ряд Циммера, нашаровуючись на неї, виконує змінні функції. Для більшості оперних сцен він слугує супроводом і коментарем. Коли ж музика Циммера набуває відносної самостійності (наприклад, в епізоді С третього розділу, де змінюються тональність, гармонія і фактура), поєднання музичних текстів відбувається на основі контрапункту звукових шарів. Але в кожному разі текст Циммера вносить відчутні додаткові смислові конотації відповідно до розвитку подій у фільмі. Що стосується фрагментів вокальних партій оригіналу, то Циммер залишає їх незмінними, вони завжди виділяються на тлі контамінованого оркестрового супроводу.



Створюючи власний варіант оркестрової партії, Циммер використовує музичний текст оригіналу як модель, різною мірою переробляючи і комбінуючи його зі своїм тематичним матеріалом. Таким чином інтонаційно похідна від моцартівської оперної партитури музика саундтреку Циммера вельми органічно з нею поєднується, зберігаючи при цьому авторські стилістичні особливості. Також Циммер творчо переосмислює композиційні ідеї, закладені Моцартом у «Дон Жуані», спирається на універсальні принципи, які лежать в основі побудови моцартівського тексту. Йдеться про драматургічну цілісність сценічних епізодів опери, оновлення музичного матеріалу шляхом варіювання, тематичну єдність нотного тексту на основі інтонаційних зв'язків, наскрізний розвиток тощо.

Вельми показовим моментом близькості творчих методів Моцарта і Циммера є те, що у «Дон Жуані» геній доби музичного класицизму використовує цитати з популярних на той час творів своїх колег – з опери «Cosa rara» («Рідкісна річ») А. Солера, опери Дж. Сарті «Двоє сваряться – третій радіє», а також автоцитату зі власного «Весілля Фігаро» (що супроводжується дотепною ремаркою Лепорелло «Ця музика мені дуже знайома»).

Особливо важливо відміти паралель між моцартівським принципом композиційного об'єднання оперного матеріалу та технікою монтажу, на якій ґрунтуються відеоряд і саундтрек кінематографічного виробництва. Саме монтаж (звуковий і візуальний) якнайбільше відповідає калейдоскопічній природі фільму Г. Річі «Шерлок Голмс: Гра тіней» з його швидкою зміною кадрів, стрімким переключенням від детективної сюжетної лінії до оперно-театральної, які комбінуються на екрані. Та й самі епізоди моцартівської опери постають у саундтреку Циммера у змонтованому вигляді, з купюрами, внаслідок чого художній часопростір «Дон Жуана» ущільнюється і зникається з часопростором «Шерлока Голмса». Вилучені з оперної партитури фрагменти вельми вдало стикуються один із одним, «склеюються» в єдине ціле без будь-яких помітних збоїв, в результаті чого утворюється єдиний музичний текст.

Важливо зазначити, що Г. Циммер, працюючи із запозиченим тематичним матеріалом, завжди виходить із художніх завдань, пов'язаних з ідеєю фільму, і тому часто корегує звучання епізодів «Дон Жуана», вмонтованих у музичний ряд фільму. Задля цього він використовує характерні для нього виражальні засоби та структурно-драматургічні прийоми. Це часті зміни метру, різкі темпові контрасти, хвилеподібне нагнітання динаміки, контрастні градації й загальне посилення оркестрової гучності, різноманітні види остинато, пульсуючі ритмічні фони тощо. Все це надає музиці Моцарта сучасного й «неакадемічного» звучання – відповідно до стилю кіномузики Циммера з її упізнаваними шаблонами, які тиражуються від фільму до фільму і складають основу його стилістики. Своєю потужною силою оркестр Циммера істотно змінює тембровий колорит класичного оркестру, який втрачає притаманну Моцарту прозорість фактурного викладу. Цьому також сприяють сучасні технології, зокрема режисерська робота зі звуком (додавання ілюстративних шумів, сторонніх звуків), мікшування, використання електроніки тощо.

Отже, результатом застосування технології контамінації музика Моцарта виступає у незвичному для неї оркестровому облаштуванні – більш гучному й масивному, темброво поглибленому за рахунок використання Циммером низьких інструментів у нижньому регістрі. Кінцевим результатом поєднання стилістично різних оркестрових складів – моцартівського класичного і циммерівського сучасного виступає новий музичний текст, наділений рисами полістилістики. Він позначений іншою динамікою музичного розвитку, новим відчуттям часу, новою звуковою естетикою, вельми ефектною й емоційно дієвою.

Коментуючи по завершенні саундтреку до фільму «Шерлок Голмс: Гра тіней» свою роботу з шедеврами музичної класики, Циммер зазначив: «Я не Моцарт, я не Шуберт, я не такий гарний, як ці великі композитори. Але ідея просто пограти на цій чудовій лексиці була дуже втішною» [47].

### РОЗДІЛ 3. КІНОМУЗИКА ГАНСА ЦИММЕРА У СУЧАСНІЙ КОНЦЕРТНІЙ ПРАКТИЦІ: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

*«Що є гарного у концертному виконанні музики з кіно,  
так це те, що вона починає жити поза фільмом.  
Десять років тому було незвичним грати саундтрек  
поза фільмом. Зараз же люди часто слухають аранжування.  
Часи змінюються».*  
*Диригент Гевін Грінуей*

Протягом останніх півтора десятка років світова музична культура збагатилася низкою спеціальних концертно-виконавських проєктів, метою яких є презентація широкій публіці творчості Ганса Циммера у комфортному і привабливому медійному форматі. У межах цих заходів найпопулярніші з-поміж саундтреків видатного кінокомпозитора опинилися в центрі професійної уваги успішних диригентів різних поколінь, національних шкіл, творчих профілів. Працюючи з матеріалом саундтреків, диригенти і оркестранти, з одного боку, застосовували вже набутий академічний (або інший) професійний досвід, а з іншого – отримали можливість суттєво розширити арсенал загальних художніх підходів та індивідуальних виконавських прийомів, з яких сукупно складається диригентська практика. Нижче подаємо стислий огляд згаданих проєктів із зазначенням змісту концертних програм, біографічною інформацією щодо керівників та необхідними коментарями.

#### **Музичний проєкт «Cinema in Concert»**

(«Кіно у концерті»), Німеччина, від 2009 року. Диригент Ульф Ширмер

##### **Програма:**

Поль Дюка. «Учень чарівника»

Ренді Едельман. «Серце дракона» (оркестрова сюїта)

Ганс Циммер. «Гладіатор» (оркестрова сюїта)

Джон Вільямс. «Капітан крук: “Політ до Неверленду”» (оркестрова сюїта)

Елліот Голденталь. «Бетмен і Робін» (оркестрова сюїта)

Елліот Голденталь. «Бетмен назавжди» (оркестрова сюїта)

Денні Ельфман. «Людина-павук» (оркестрова сюїта)

Денні Ельфман. «Едвард Руки-ножиці» (оркестрова сюїта)

Джеррі Голдсміт. «Зоряний шлях» (оркестрова сюїта)

Стефан Нільссон. «Пісня Габріель» (оркестрова сюїта)

Джон Вільямс. «Висуши свої сльози, Африко» (оркестрова сюїта)

Джон Вільямс. «Дуель доль» (оркестрова сюїта).

Ульф Ширмер (1959 року народження) – знаний німецький диригент і оперно-театральний адміністратор. Він народився в Ешенгаузені (Нижня Саксонія). У. Ширмер навчався у Бременській консерваторії та у Вищій школі музики і театру міста Гамбурга у видатного композитора-авангардиста Дьордя Лігеті, а також у Крістофа фон Донаньї та Горста Штейна. Свого часу музикант працював асистентом іншого знаменитого митця, диригента Лоріна Маазеля, диригував у театрі Wiener Staatsoper у ряді оперних та балетних постановок – зокрема, авангардної опери «Король говорить» Лючано Беріо, експресіоністської монодрами «Очікування» Арнольда Шенберга, популярного балету «Раймонда» Олександра Глазунова.

У період із 1988 по 1991 роки Ширмер обіймав посаду генерального музичного директора та художнього керівника симфонічних концертів у Гессенському державному театрі опери та балету міста Вісбаден, де диригував оперою Г. В. Хенце «Віддане море» («Das verratene Meer», 1990). У 1999 році він диригував прем'єрою опери Г. Кюра «Смерть і диявол» («Tod und Teufel») в оперному театрі австрійського міста Грац. У Німецькій національній опері Берліна Ширмер здійснив першу постановку «Сцени з життя Святої Йоанни» («Leben der Heiligen Johanna») В. Браунфельса (2008).

У 2000 році У. Ширмер розпочав ще й педагогічну кар'єру: він був призначений професором Вищої школи музики та театру у Гамбурзі, де викладав курси музичного аналізу та навіть музичної драматургії. З 2006 по 2017 роки маестро був головним диригентом оркестру Мюнхенського радіо. Із 2009 року Ширмер обіймав посаду генерального музичного директора (GMD) опери у Лейпцигу, а 23 березня 2011 року він був обраний інтендантом Лейпцигській опери з п'ятирічним терміном повноважень (у червні 2017 року цей контракт було продовжено на сезон 2021 – 2022 рр.). Відомий митець і за межами

Німеччини: так, наприклад, Ширмер був головним диригентом Симфонічного оркестру Данського радіо (1995 – 1998 рр.).

Започаткований у Німеччині в 2009 році музичний проєкт «Cinema in Concert» став одним із перших у своєму форматі. Згідно із задумом ініціаторів, концертні виступи симфонічного оркестру, який виконує популярні твори кіномузики, супроводжуються демонстрацією відеоряду на великому екрані. У ході реалізації цього проєкту на сцені були представлені різноманітні аранжування музики до найбільш популярних у сучасної публіки фільмів, таких як «Зоряні війни», «Гаррі Поттер», «Володар перстнів», «Індіана Джонс» та інших.

Музичний проєкт «Cinema in Concert» можна сміливо назвати резонансним мультимедійним і мультикультурним явищем, а також спеціальним фестивальним заходом. У його межах прозвучала музика Г. Циммера до фільму «Гладіатор», що ознаменувало урочисте відкриття 27-го Мюнхенського кінофестивалю. Подія сталася 28 червня 2011 року у «Circus Krone Bau» (під дещо провокативним гаслом «Tatort München», тобто «Місце злочину в Мюнхені»). Мюнхенський Радіо-оркестр під керівництвом У. Ширмера представив глядачам відомі в усьому світі саундтреки, які супроводжувались проєктованими на великий екран масштабними візуальними композиціями. Саме візуалізація відіграла ключову комунікативну роль, адже за її допомогою глядачі змогли зануритися у художній світ фільму та отримали неперевершені враження. Для цього були використані спеціально підібрані зображальні ефекти, такі як фокусні кадри зі стрічок, анімаційні фрагменти, графічні елементи, відеокліпи та живі зйомки роботи оркестру в реальному часі, що додатково стимулювало уяву глядачів та викликало бурхливі емоції.

Медійна концепція «Cinema in Concert» здобула велику популярність у Німеччині та за її межами, а відповідні концертні заходи продовжують збирати повні зали, надаючи глядачам можливість насолоджуватися високоякісним музичним шоу. Кожна частина проєкту «Cinema in Concert» є унікальною, адже ґрунтується на конкретному фільмі та спеціально створеній для нього музичній

сюїті. Оркестр озвучує музичний текст на тлі спеціального відеоряду, відтворення якого зазвичай розгортається на трьох екранах. Це створює неповторну атмосферу, викликає сильні враження, які глибоко зворушують глядачів.

Одже, основним креативним елементом проєкту стала ідея цілісного занурення глядача у світ кіно та його музики, за допомогою чого досягається посиленний емоційний ефект. Успіх заходу, представленого на 27-му Мюнхенському кінофестивалі, перевершив очікування організаторів та виконавців. Преса була сповнена схвальних відгуків, а захоплена публіка сподівалася на продовження.

### **Музичний проєкт «The World of Hans Zimmer»**

(«Світ Ганса Циммера»), Австрія, 2018 рік. Диригент Гевін Грінуей

#### **Частина програми з творів Г. Циммера:**

- «Темний лицар» (оркестрова сюїта)
- «Король Артур» (оркестрова сюїта)
- «Місія нездійсненна» (оркестрова сюїта)
- «Перл Гарбор» (оркестрова сюїта)
- «Перегони» (оркестрова сюїта)
- «Код да Вінчі» (оркестрова сюїта)
- «Мадагаскар: Найкращі друзі» (оркестрова версія)
- «Спірит: Душа прерій» (оркестрова сюїта)
- «Кунг-фу панда: Угвей піднімається» (оркестрова сюїта)
- «Відпочинок за обміном» (оркестрова сюїта)
- «Ганнібал: Кожній полоненій душі» (оркестрова сюїта)
- «Король Лев» (оркестрова сюїта)
- «Гладіатор» (оркестрова сюїта)
- «Початок» (оркестрова версія)
- «Пірати Карибського моря» (оркестрова сюїта).

Знаний англійський диригент Гевін Грінуей (народився у 1964 році) є також піаністом і композитором. Він нагороджений премією «British Emmy», однією з почесних відзнак у сфері телемистецтва. Величезний перелік досягнень Г. Грінуея охоплює вкрай різноманітну діяльність як диригента (зразків музики з понад ста художніх фільмів та телевізійних саундтреків), продюсера і

композитора, який створює власну музичну продукцію для великих розважальних шоу та більш серйозних культурних івентів.

Кар'єра Г. Грінуея в музичній індустрії, як і кар'єра Г. Циммера, розпочалася в Лондоні, в культовій студії звукозапису сера Джорджа Мартіна на Оксфорд-стріт, де молодий музикант допомагав у здійсненні різноманітних проєктів, включно з основним із них, «Shipbuilding» Елвіса Костелло за участі відомого на весь світ джазового музиканта та співака Чета Бейкера. Після навчання у знаменитому музичному закладі «Trinity College» (Велика Британія) Грінуей одразу зарекомендував себе як здібний та затребуваний композитор, що продуктивно працює для театру, кіно і телебачення.

Відтак успішному музиканту доручили скомпонувати «щось неймовірне», аби супроводжувати нічне шоу у «Disney World's EPCOT» (штат Флорида, США). Для цього проєкту він разом із командою створив велике симфонічне шоу під назвою «Відображення Землі», яке отримало найвищу телевізійну нагороду «Emmy Award» та у запису виконувалося щовечора протягом двадцяти років (!). Загалом же Грінуей сприяв створенню музики до численних кінофільмів, а також писав та продюсував власні пісні, виконувані співаками Брайаном Адамсом і Тревором Хорном для кіностудії «Dream Works».

Гевін Грінуей є помітною творчою фігурою у сучасній культурній медіаспільноті: він підтримує постійні професійні стосунки з багатьма видатними світовими кінокомпозиторами, диригує саундтреками Г. Циммера, Д. Н. Говарда, Дж. Пауелла, Джанкі XL і гурту «Daft Punk» та альбомами для виконавців, включаючи топ-артистів Андреа Бочеллі, Джорджа Майкла та сера Пола Маккартні. Попри переважну залученість у сферу масової популярної музики, Г. Грінуей не полишає також і амбіцій академічного музиканта. Зокрема, у 2006 році він був зосереджений на світовій прем'єрі своєї ораторії «Esse Cor Meum» («Ось моє серце») у Королівському Альберт-Холі у Лондоні та в Карнегі-Холі у Нью-Йорку.

Останніми роками Г. Грінуей відіграє все важливішу роль у створенні найпопулярніших саундтреків, включаючи світові прем'єрні виконання в режимі

реального часу музики до кінофільмів «Інтерстеллар», «День незалежності» і «Казино “Рояль”» із серії про Джеймса Бонда.

30 березня 2015 року фільм «Інтерстеллар» був показаний на гігантському екрані Королівського Альберт-Холу у Лондоні. У такий спосіб Г. Циммер представив глядачам свій епічний саундтрек, який протягом усього фільму звучав у виконанні зведеного симфонічного оркестру у складі шестидесяти музикантів та величного органу Королівського Альберт-Холу. Слід згадати, що цей фільм режисера Крістофера Нолана був визнаний критиками одним із десяти найкращих фільмів року за версією таких медіа, як «Rolling Stone», «Esquire», «Kermode and Mayo» та ін. Стрічка також отримала п'ять номінацій на «Оскар» (це так звані технічні номінації за найкращі візуальні ефекти, дизайн постановки, міксування звуку, монтаж звуку та творча номінація за оригінальний саундтрек).

Важливо підкреслити той факт, що Г. Грінуей співпрацював із Циммером протягом останніх двадцяти п'яти років – від початку кар'єри славетного німецького композитора й до появи найбільш успішних його блокбастерів, таких як «Принц Єгипту», «Гладіатор», «Перл Гарбор», «Дзвінок», «Початок» та власне «Інтерстеллар». Презентація масовій аудиторії цього саундтреку, виконаного в одній із найбільш знакових культурно-музичних локацій у світі, стало, вочевидь, головною подією 2015 року на теренах кіномузики.

Як наступний логічний крок розвитку співпраці двох видатних митців у 2018 році Г. Грінуей, власне, і був призначений музичним керівником проєкту «The World of Hans Zimmer», колектив котрого гастролював із концертними виступами по всій Європі. У цьому новаторському турне за участі симфонічного оркестру Віденського радіо та хору «Нові віденські голоси», яке проходило під керівництвом Грінуейя як диригента, були задіяні давні друзі та колеги Циммера. І хоча сам він не виступав, але як куратор і музичний керівник шоу композитор запросив кількох відомих солістів зі своєї «фабрики талантів» та з числа близьких друзів-музикантів для участі у турі. Серед них були співачка Ліза Джеррард – так званий «голос Ганса Циммера», відома у всьому світі від часів виходу фільму «Гладіатор», де вона заспівала пісню «Now We Are Free» («Тепер



ми вільні»), а також інструменталіст Педро Юсташ – запрошений флейтист для запису музики у фільмах «Пірати Карибського моря» та «Панда Кунг Фу». Серед багатьох інших солістів, яких Ганс Циммер обрав для туру, фігурували скрипалька Русанда Панфілі та перкусіоністки Люсі Лендімор і Олександра Шуклар, які до того вже брали участь в іншому турне композитора під назвою «Live Tour». Варто також згадати участь у проєкті «The World of Hans Zimmer» інших виконавців: співачок Ган-Я Бен-гур Аксельрод і Асі Кадріч, віолончелістки Марі Спаман, гітариста Аміра Джона Хаддада, бас-гітариста Хуана Гарсія-Ерероса, піаністки Еліане Корреа, а також перкусіоніста Луїса Рібейро.

Ступінь близькості двох митців і ставлення Гевіна Гінуея до творчості Циммера вичерпно розкривається в наступному уривку з його інтерв'ю: «Світ Ганса Циммера – це величезний світ. Найдивовижніше в Гансі те, що він пише музику в найрізноманітніших стилях. Мені здається, він переосмислює себе в кожному фільмі, він кардинально змінюється кожні кілька років. Коли Гансу було трохи менше двадцяти років, він був просто музикантом і грав на синтезаторі. Ганс програмував синтезатор для мого батька, який записував тоді демо-композиції. Мені було чотирнадцять років. І Ганс приходив до нас по неділях і обідав з нами. Мій батько хотів переконатися, що він не голодний, бо він був такий худорлявий. Тато казав: “Йому потрібно поїсти”. Так, я знайомий із ним від найраніших часів. Уже тоді можна було зрозуміти, який це талановитий і розумний чоловік.

Ганс почав свою кар'єру на телебаченні з написання музики для реклами, а потім його покликали до Голлівуду. І він не встиг закінчити роботу над рекламним роликом зубної пасти. Ганс запросив мене його завершити. Я подумав, що це буде захоплюючий досвід: 30-секундний запис, чудова музика. Напевно, це буде найлегша робота в світі, так я думав. Вона майже закінчена. Фантастика. А через 30 секунд – тиша. Так що мені довелося добряче попрацювати, продовжуючи в його стилі ще 30 секунд.

Першою нашою спільною роботою був фільм «Миротворець» («The Reasemaker»). У Ганса була велика студія з семплерами. Він працював над музикою вдень, а ввечері приходив я і працював над своєю частиною. А потім вранці він повертався. І ми дивилися, що нам подобається. І так ми з ним мінялися, поки проєкт не завершився. Я диригував на записі цієї музики в Лондоні. Це був мій перший диригентський досвід для кіно. Це було більше 20 років тому.

Циммер ніколи не повторюється. Ви розумієте, що це Ганс, але це завжди щось інше. Ви знаєте фільм «Тонка червона лінія» («The Thin Red Line»)? Я ніколи не чув чогось подібного цьому аранжуванню. Люди копіюють її до сих пір. Є композитори, які прекрасно працюють з оркестром, інші – з електронікою. Він поєднав ці стилі так, що це звучить правильно і органічно. Це унікальне звучання» [45].

Проєкт «The World of Hans Zimmer» відрізняється від багатьох інших музичних проєктів тим, що він зосереджується на творчості одного конкретного композитора, власне Ганса Циммера, який є одним із найвідоміших і успішних композиторів у сучасній кіноіндустрії, тож його музика зазвичай відрізняється своєю динамікою, емоційністю та експресією.

Концерти «The World of Hans Zimmer» надають глядачам можливість насолоджуватися найкращими композиціями композитора, які він створив для різних фільмів, у виконанні професійного оркестру, хору та солістів. Реалізація концертних заходів проєкту супроводжуються вражаючими візуальними ефектами, які можуть включати в себе різноманітні відеоінсталяції, проєкції на великих екранах, світлові шоу, піротехніку та інші елементи сучасного візуального мистецтва, що створюють унікальну атмосферу і підсилюють емоційний досвід від прослуховування музики. Крім того, до концертів «The World of Hans Zimmer» часто залучаються спеціальні гості, такі як інші композитори, співаки або музиканти.

Таким чином, проект «The World of Hans Zimmer» відрізняється своєю концепцією, відданістю творчості одного конкретного композитора та незабутнім досвідом, який він надає своїм глядачам.

### **Проект «21st Century Symphony Orchestra»**

(«Симфонічний оркестр ХХІ сторіччя»), Швейцарія, 2012 – 2020 роки.

Диригент Людвіг Вікі

#### **Назва концертних програм:**

«Пірати Карибського моря»: «Скриня мерця», 2012 р.

«Gladiator - Live to Projection» («Гладіатор – жива проєкція»), 2013 р.

«Пірати Карибського моря»: «На краю світу», 2017 р.

«The Da Vinci Code in Concert» – світова прем'єра, 2020 р.

Диригент Людвіг Вікі народився 1960 року в Люцерні (Швейцарія). Він виховувався у сім'ї музикантів, де гра і спів були частиною повсякденного родинного життя. Розпочавши свою професійну музичну освіту з навчання гри на тромбоні, надалі він став членом симфонічного та оперного оркестрів свого рідного міста Люцерн. Одночасно Л. Вікі заснував духовий ансамбль «Сан-Марко» та Філармонічний духовий квінтет, аби задовольнити свій великий інтерес до академічної камерної музики. Це підштовхнуло кар'єру музиканта до періоду тривалої зацікавленості зразками старовинного репертуару та його різними інтерпретаціями, включаючи твори композиторів доби Ренесансу та Бароко для тромбону та, особливо, опуси, написані протягом венеційського Ренесансу.

Усе це активувало інтерес Л. Вікі до старовинної хорової музики і призвело його до навчання хоровому диригуванню у професора Мартіна Флеміга, колишнього музичного керівника всесвітньо відомого Хору хлопчиків Dresdner Kreuzchores (Німеччина). Захопившись красою григоріанської хорової традиції, Л. Вікі став постійним членом римської церковної громади у Люцерні, якою керував патер Роман Банварт, провідний експерт у галузі старовинної хорової музики та один із найважливіших людей в подальшому професійному житті маестро.

За деякий час Л. Вікі звернув увагу й на сферу оркестрового диригування. Він почав навчатися цьому фаху у доктора Евальда Кернера у консерваторії міста Берн, одночасно продовжуючи навчання у професора Донато Ренцетті в Академії музики в Пескарі (Італія). Коли ж звільнилася посада музичного керівника в палацовій каплиці Люцерна, Л. Вікі отримав рідкісний шанс зайняти її та одразу втілити всі свої різноманітні музичні інтереси. Відтоді він диригує хором каплиці, виконуючи старовинну музику, а також керує симфонічним оркестром при виконанні творів композиторів доби класицизму (Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена) та багатьох академічних авторів XIX – XX ст.

Оволодівши широким репертуаром, в який входили зразки старовинної, класичної, романтичної, авангардної та навіть джазової музики, маестро відчув особливе задоволення від долучення до мистецького діалогу між стилями та епохами. Разом із тим він відновив свій інтерес до кіномузики, зокрема виношуючи революційну ідею заснування професійного оркестру, який виконував би лише саундтреки до фільмів. Таким оркестром і став заснований Л. Вікі у 1999 р. «21st century symphony orchestra» («Симфонічний оркестр XXI століття»). Від того часу створений маестро оркестр постійно виступає у різних містах Європи та світу.

Л. Вікі співпрацює зі всесвітньо відомими кінокомпозиторами, такими, як Говард Шор, Ренді Ньюман, Ганс Циммер, Майкл Джаккіно, Джеймс Горнер, Патрік Дойл, Джордж Фентон і Мартін Беттчер та багатьма іншими. Найбільш визначні світові прем'єри за його участі включали трилогію «Володар перснів» у Люцерні. Величезний успіх цієї безпрецедентної події призвів до запрошень Людвіга Вікі для престижних виступів і посад по всьому світу, включаючи Лондонський філармонічний оркестр, Чиказький симфонічний оркестр, Мюнхенський симфонічний оркестр, оркестр Роттердамської філармонії та ін.

Взагалі Л. Вікі вперше у світовій практиці кіномузики став супроводжувати живим оркестровим виконанням демонстрацію саундтреків до фільмів «Пірати Карибського моря», «Гладіатор», «Стартрек», «Аліса в країні див», «Парфюмер» та багатьох інших. У 2014 році маестро здійснив запис

саундтреку Майкла Джаккіно для фільму «Юпітер, що сходить» («Jupiter Ascending») у студії Abbey Road і виконав третю частину з трилогії «Володар пернів»: «Господар пернів: Повернення Короля» в Равінії з Чиказьким симфонічним оркестром. Головною подією сезону 2014 – 2015 років стали виступи з виконанням музики цілої трилогії «Володар пернів» у Лінкольн-центрі у Нью-Йорку з його власним «21st century symphony orchestra». І, звичайно, ключовою подією стала прем'єра саундтреку до фільму «Титанік» у Королівському Альберт-Холі в Лондоні з оркестром Королівської філармонії. У 2013 році маестро отримав нагороду за креативну діяльність у галузі культури від Global Thinkers Forum. У 2016 році рідне місто маестро, Люцерн, висловило йому вдячність за величезний внесок у культурне життя, представивши митця до нагороди за особливі досягнення.

Професійна позиція Людвіга Вікі щодо технологічної та художньої специфіки роботи диригента з кіномузикою відображена в наступному його інтерв'ю:

*Питання:* «Коли Ви працюєте в проєкті «Live to Projection», ви працюєте із музичною партитурою, відеорядом та діалогами, а також метрономом, заздалегідь визначеним програмним забезпеченням комп'ютера, який створений, щоб синхронізувати оркестр та хор з великим екраном. Що є найскладнішим аспектом Вашої роботи?».

*Відповідь:* «Діалог – це важлива частина всього проєкту, але я можу з ним впоратись та вплинути на нього. Слова надходять через мій монітор та динамік. Я чую його, мені важливо це почути. Я йду за діалогом, але є промови, які вимовляються пошепки, і я мушу зробити музику оркестру тихіше, щоб відповідати цьому. Я повинен стежити за цим.

Завдання полягає в тому, щоб утримати сто п'ятдесят людей разом і мати їх завжди в потрібному місці партитури. Я бачу на моніторі, де мені слід диригувати, і я повинен довести їх до цього і робити музику. Особливо під час диригування партитури до фільму «Гладіатор» це було складно. Саундтрек до фільму «Гладіатор» – дуже романтична, пристрасна музика, і ви повинні зіграти

це дуже виразно, і створити це – таку інтенсивність відчуття смерті та вмирання – і вчасно звернутись до комп'ютера, який показує 1, 2, 3... це дуже складно. Трохи ігнорувати це, але залишатися на правильному місці і створювати музику на зразок партитур Малера, це – найбільший виклик» [68].

«21st Century Symphony Orchestra» під керівництвом Людвіга Вікі – це черговий проєкт, який поєднує в собі виконання симфонічної музики з відеопроєкцією фільму на великому екрані. Оркестр виконує саундтрек до фільму у режимі реального часу, синхронізуючись з дією, що відбувається на екрані.

Цей проєкт унікальний тим, що він дозволяє глядачеві насолоджуватися фільмом із новим, більш глибоким зануренням завдяки участі живого оркестру та дозволяє оркестру продемонструвати своє вміння синхронізуватися зі змінами в дії фільму, що є великим викликом для диригента та музикантів.

### **7th Krakow Film Music Festival**

Польща, 2014 рік. Диригент Дієго Наварро

#### **Програма фестивалю:**

25 вересня 2014 р. – Кон-Tiki: «Live in Concert» («Кон-Тікі: концерт у живому звучанні»);

26 вересня 2014 р. – «The Best of James Bond» («Краще з кінофільмів про Джеймса Бонда») у виконанні Краківського симфонічного оркестру;

27 вересня 2014 р. – показ фільму «Гладіатор» у супроводі симфонічного оркестру;

28 вересня 2014 р. – закриття фестивалю.

Дієго Наварро належить до молодшого покоління сучасних диригентів, однак вирізняється своїми успіхами у сфері кіномузики. Він народився на острові Тенерифе (Іспанія) у 1972 році. У віці тринадцяти років юний музикант вперше виконав власну композицію, а двадцяти одного року – вперше диригував оркестром. Після кількох років самостійного навчання гри на гітарі та фортепіано Наварро починає свою професійну освіту у Вищій консерваторії Санта-Крус-де-Тенерифе, а через три роки продовжує заняття з фортепіано у Девіда Голдсмита у Trinity College (Велика Британія), отримуючи найвищі оцінки на іспитах з фаху. У 1996 році Музичний коледж Берклі (Бостон), один із найпрестижніших вищих

освітніх закладів у сфері сучасної музики, присуджує йому грант *Outstandings Musicianship Awards*, що свідчить про значний творчий потенціал митця.

Д. Наварро переважно позиціонує себе у професійному середовищі як композитор, котрий диригує власними музичними творами. Його опуси були достатньо високо оцінені колегами – відомими диригентами, такими як Пітер Мааг й Ентоні Рос Марба, та популярними музикантами-виконавцями, такими як Девід Пол Мартін, Рей Сантісі та ін.

У 2002 році Д. Наварро створив, оркестрував і диригував оригінальним саундтреком до художнього мультфільму «*Puerta del Tiempo*» («Ворота часу») на основі малюнків найвідомішого ілюстратора та карикатуриста Іспанії Антоніо Мінготе. При цьому Наварро особисто займався організацією всього музичного продакшену, що стало певним проривом у традиціях запису саундтреків в Іспанії. Ця його робота під редакцією *Filmscore* була кандидатом на Восьмій церемонії *Music Awards (SGAE-ISPANY)*, започаткованій Іспанською музичною академією, у номінації «Найкращий саундтрек». Згаданий саундтрек отримав позитивні відгуки та рецензії у національній та міжнародній пресі, включаючи щомісячне журнальне видання *Film Score Monthly*. У березні 2004 року під час Шостої конференції з кіно та аудіовізуального виробництва на Канарських островах (Іспанія) Наварро був нагороджений премією *Guanche de Cine*, знову-ж-таки за саундтрек до фільму «Ворота часу».

У 2005 році Д. Наварро співпрацював з італо-іспанською філією компанії *Columbia Pictures-Sony*. Він також створив, оркестрував та диригував своїм саундтреком до документального фільму «Погляд на місяць» («*Mira la luna*») режисера Едуардо Бошема та продюсера Еліаса Керезета. Цього ж року Наварро ініціював новий проєкт, присвячений запису саме саундтреків до фільмів, із новим симфонічним оркестром *TFO & CHOIR* («Кіно-оркестр та хор Тенерифе»), відтак іспанський оркестр вперше офіційно став дієвою частиною світової кіноіндустрії. Логічно, що саме Наварро стає художнім керівником і продюсером звукозапису цього виконавського колективу.

Найбільш визначним проєктом Дієго Наварро, здійсненим у 2007 році, став його саундтрек до фільму «Оскар. Пристрасть сюрреаліста»<sup>1</sup> («Oscar. Una pasión surrealista») – біографічної драми, присвяченої долі іспанського художника-сюрреаліста Оскара Домінгеса (режисер Лукас Фернандес). Записаний TFO & CHOIR, цей саундтрек також був претендентом на Восьмій церемонії SGAE-ISPANY у номінації «Найкращий саундтрек».

Окрім усього згаданого, Дієго Наварро є режисером та організатором Міжнародного фестивалю кіномузики FIMUCITÉ на о. Тенерифе, перша церемонія нагородження якого в 2007 році пройшла з великим успіхом. У ході цієї церемонії Д. Наварро диригував TFO & CHOIR, виконуючи музику одного із запрошених композиторів, а саме, Майкла Данна до фільмів «Весілля в сезон дощів» (The Monsoon Wedding), «Бути Джулією» («Being Julia»), «Ярмарок марнославства» («Vanity Fair»). На останньому концерті фестивалю маєстро диригував також власними композиціями та ділив сцену з голівудським композитором і диригентом Доном Девісом, який написав музику до знаменитої кінотрилогії «Матриця».

На початку 2009 року FIMUCITÉ налагодив тісну співпрацю з Краківським кіномузичним фестивалем у Польщі, започаткувавши у такий спосіб перший спільно-європейський музичний кінофестиваль. Згодом Наварро отримав пропозицію бути запрошеним диригентом Краківського симфонічного оркестру та хору Польського національного радіо.

Із 25 по 28 вересня 2014 року пройшов Сьомий фестиваль кіномузики у Кракові. Вважається, що цей фестиваль є однією з найважливіших подій у світі кіномузики. У цей період відбувалися концерти з живим оркестровим виконанням саундтреків до фільмів серії про Джеймса Бонда, «Гладіатор», «Кон-Тікі» та ін. У рамках цього фестивалю пройшов Міжнародний гала-концерт кіномузики, присвячений 100-річчю ASCAP («Американська спілка композиторів, авторів і видавців»). Спеціальними гостями згаданого концерту були такі блискучі кіно-композитори, як Даріо Маріанеллі, Елліот Голденталь,

---

<sup>1</sup> У вітчизняному прокаті фільм йшов із назвою «Оскар, колір долі».



Патрік Дойл та сам Ганс Циммер (вони також стали учасниками майстер-класу FMF). Сюїта Г. Циммера до фільму «Початок» («Inception») у виконанні Молодіжного оркестру FMF викликала справжній фурор у глядачів. Диригував оркестром Дієго Наварро, а соло на фортепіано виконав легендарний автор, композитор Ганс Циммер. Дієго Наварро також керував колективом Krakow Festival Orchestra, у виконанні якого звучала музики до фільмів «Зоряні війни: Епізод V – Імперія назавжди», «Інтерстеллар», «Початок», «Пірати Карибського моря: Прокляття чорної перлини» та музика до документального фільму «Великий блюз» про життя і творчість відомого блюзового гітариста та співака Бі Бі Кінга.

Деталі своєї співпраці з Гансом Циммером Дієго Наварро ділиться в наступному лаконічному інтерв'ю:

«Добрий ранок! Сьогодні я ділюся з вами всіма концертним записом твору «No time for caution» («Немає часу на обережність») із саундтреку до фільму «Інтерстеллар», написаного моїм добрим другом Гансом Циммером і виконаним під мою орудою з Orquesta Sinfónica de Tenerife. Це було під час 10-ї номінації Fimucité у 2016 році, на концерті «Космічна опера». Нам дозволили працювати на надзвичайному органі в Auditorio de Tenerife (оперний театр та концертний зал у м. Санта-Крус-де-Тенерифе, о. Тенерифе). Я повинен зізнатися, що це стало для мене великою підтримкою – мати можливість використовувати цей орган разом із оркестром. Зробити це було непростим завданням, але кінцевий результат приголомшливий. Я показав цей орган Гансу в глядацькій залі перед виступом. Так пишаюся цим. Сподіваюся, вам сподобається!» [38].

Краківський фестиваль музики до кінофільмів, котрий став провідним творчим майданчиком для Д. Наварро-диригента, є одним з найбільших і найважливіших фестивалів цього типу у світі. Він проводиться щорічно з 2008 року і з того часу зібрав велику кількість шанувальників кіно та музики.

Особливістю Краківського фестивалю є те, що він орієнтований не лише на широку аудиторію, але і на фахівців з кіно та музичної індустрії, які приїжджають на фестиваль для знайомства з новими тенденціями у цих галузях

та спілкування з колегами. Фестиваль також відрізняється своєю унікальною концепцією, оскільки його організатори не обмежуються виключно залученням живого виконання музики під час показу фільмів, а також влаштовують виступи оркестрів та виконавців, майстер-класи, які проводяться професіоналами, дискусії, екскурсії та інші заходи, що зробили фестиваль популярним у всьому світі.

Слід додати, що Краківський фестиваль музики до кінофільмів відрізняється своєю винятковою масштабністю, високим рівнем організації та особливою художньою якістю музики, яку представляють учасники фестивалю. Він залучає широку аудиторію з різних країн світу та дає можливість насолоджуватися чудовими музичними виступами й відчувати підтримку та вдячність кіноспільноти та представників масової музичної індустрії.

### **FSO FILM IN CONCERT**

Іспанія, 2014-2021 роки. Диригент Константін Мартінес-Ортс

#### **Репертуар концертів:**

Алан Сілвестрі. «Месники: Кінець гри» – оркестрова сюїта

Джон Пауелл. «Як приручити дракона» – оркестрова сюїта

Ганс Циммер. «Між зорями» – оркестрова сюїта

Джеймс Хорнер. «Верба» – оркестрова сюїта

Алан Менкен. «Аладдін» – оркестрова сюїта

Ян Тірсен. «Амелі» – оркестрова сюїта

Енніо Маріконе. «Хороший, поганий, злий» – оркестрова сюїта

Клаус Баделт. «Пірати Карибського моря» – оркестрова сюїта

Алан Сілвестрі. «Назад у майбутнє» – оркестрова сюїта

Брюс Бротон. «Молодий Шерлок Голмс» – оркестрова сюїта

Александр Десплат. «Король говорить» – оркестрова сюїта

Джон Вільямс. «Штучний інтелект» – оркестрова сюїта

Майкл Джаккіно. «Парк Юрського періоду» – оркестрова сюїта

Джон Вільямс. «Соло: Зоряні війни» – оркестрова сюїта

Білл Конті. «Північ і Південь» – оркестрова сюїта

Еріх В. Корнгольд. «Кінг Роу» – оркестрова сюїта

Константін Мартінес-Ортс – ще один представник молодшого диригентського покоління і до того ж співвітчизник Д. Наварро. Музикант

народився 1977 року в іспанському місті Валенсія. Нині він користується популярністю як композитор, диригент і музичний промоутер, який спеціалізується саме на кіномузиці. Ще одна паралель із Д. Наварро – музикант є професором класу оркестрового диригування в Музичному коледжі Берклі та керівником-засновником Film Symphony Orchestra (FSO). Із виконавцями цього оркестру К. Мартінес-Ортс виступав на більшості концертних майданчиків Іспанії, зокрема в таких унікальних місцях, як Пласа-де-Торос-де-Лас-Вентас, Паласіо Вісталегре та Паласіо-де-лос-Депортес у Мадриді та Палау Сант Жорді в Барселоні. Крім того, Мартінец-Ортс був диригентом таких оркестрів, як Національний симфонічний оркестр Коста-Ріки та Філармонічний оркестр Буенос-Айреса в Аргентині. Він є частим гостем на кінофестивалях та концертах у Європі та Латинській Америці, де він диригує музикою до кінофільмів та сприяє поширенню культури кінематографу та кіномузики зокрема.

У червні 2015 року в Іспанії відбулася світова прем'єра фільму «Назад у майбутнє» («Back to the Future»). Цей захід включав у себе показ усього фільму з його звуковим супроводом у виконанні FSO, тим самим відкриваючи новий тип мультимедійного шоу в Іспанії. У листопаді 2016 року FSO під орудою К. Мартінес-Ортса супроводжував наживо демонстрацію видатного анімаційного фільму «Заморожене серце» («Frozen») кінокомпанії Disney у Палаці де лос Депортес у Мадриді та у Палаці Сант Жорді в Барселоні.

Цього ж року Мартінес-Ортс став радником та членом журі Міжнародного конкурсу кінокомпозиторів Juan Gil Bodegas Familiares. До складу журі також входили Брюс Бротон, Роке Баньос та Лучіо Годой. У 2017 році К. Мартінес-Ортс створив оригінальну музику для гала-концерту Goya Awards. Він виграв Гран-прі на конкурсі диригентів оркестру в Кишиневі (Молдова) та II премію на Міжнародному конкурсі диригентів оркестру у Кракові (Польща). Як композитор він отримав низку вагомих нагород: Премію композиторів післядипломної освіти, яку Лондонський Королівський музичний коледж присуджує найкращому майстру-композитору; Відзнаку Національного композиторського конкурсу «Амадей»; Нагороду Міжнародного конкурсу

композиторів «Томаш Луїс де Вікторія»; Нагороду за найкращий саундтрек на XXXI церемонії закриття кінофестивалю у місті Валенсія та багато інших.

Film Symphony Orchestra – це музичний колектив, який був заснований у 2011 році в Іспанії. Головною метою діяльності оркестру є виконання музики до фільмів у форматі «концертного кіно», коли фільм відтворюється на великому екрані, а саундтрек виконується живим оркестром. Цей оркестр відомий своїми вражаючими виступами та високою якістю виконання. Колектив складається з понад семидесяти музикантів, які здатні відтворити найскладніші музичні партії. Керівництво оркестру дбайливо підходить до вибору програми своїх виступів, аби створити незабутні враження для своєї аудиторії. FSO виступає в різних країнах світу та має значний досвід у виконанні музики з різних фільмів. До репертуару проєкту «FSO FILM IN CONCERT» входять твори таких кінокомпозиторів, як Джон Вільямс, Алан Сільвестрі, Рамін Джаваді, Майкл Джаккіно, Джеймс Хорнер, Ганс Ціммер та багато інших.

Film Symphony Orchestra відомий своєю підтримкою молодих музикантів. Оркестр організовує майстер-класи для студентів музичних шкіл та коледжів, де їхні викладачі можуть дізнатися багато нового про техніку виконання та репертуар оркестру. FSO є активним учасником благодійних заходів та ініціатив, спрямованих на допомогу тим, хто цього потребує. Оркестр також веде активну соціальну діяльність, допомагаючи привернути увагу до питань, що стосуються культури та мистецтва.

Оркестр відомий своїми виступами по всій Іспанії та в інших країнах світу. Колектив оркестру співпрацював з багатьма відомими співаками та музикантами Іспанії. За свою продуктивну і вископрофесійну діяльність FSO був нагороджений декількома престижними нагородами, включаючи нагороду за кращий концерт класичної музики на премії Premios de la Música в Іспанії. Отже, під орудою К. Мартінеса-Ортса Film Symphony Orchestra став одним із найпопулярніших та найвизначніших симфонічних оркестрів в Іспанії, який зробив значний внесок у популяризацію музики до кіно.

## **Koncert Muzyki Filmowej «Hans Zimmer Tribute Show»,**

(Концерт кіномузики «Шоу присвяти Гансу Циммеру»),

Польща, 2011 – 2018 роки. Диригент Мацей Штор

### **Частина програми з творів Ганса Циммера:**

«Гладіатор» – оркестрова сюїта

«Початок» – оркестрова сюїта

«Бетмен: Темний лицар» – оркестрова сюїта

«Між зірками» – оркестрова сюїта

«Тонка лінія» – оркестрова сюїта

«Останній самурай» – оркестрова сюїта

«Король Артур» – оркестрова сюїта

«Код да Вінчі» – оркестрова сюїта

«Шерлок Холмс» – оркестрова сюїта

«Принц Єгипту» – оркестрова сюїта

«Король Лев» – оркестрова сюїта

«Багряний приплив» – оркестрова сюїта

«Перл Харбор» – оркестрова сюїта

«Пірати Карибського моря: На дивних берегах» – оркестрова сюїта

Мацей Штор є ще одним представником відносно молодого формату сучасних диригентів. Він – випускник Академії музики в Познані по класу симфонічного диригування професора Єжи Сальваровського. М. Штор відомий як диригент та художній керівник Молодіжного камерного оркестру (Польща). Співпрацює митець також з іншими колективами: оркестром Польського радіо, Капелою Бидгостієнсіс та Музичним театром у Познані. У різні часи М. Штор виступав із хором та симфонічним оркестром Сілезької філармонії, симфонічним оркестром Люблінської філармонії, симфонічним оркестром Познанської філармонії, симфонічним оркестром Ченстоховської філармонії, польським оркестром Sinfonia Iuventus та Capella Bydgosciensis.

За власним визнанням музиканта, кіномузиканта – це його пристрасть та професія. Він збирає оригінальні партитури, написані для фільмів, виступає співавтором та реалізує власні кіномузичні проекти по всій Польщі. Варто зауважити, що Мацей Штор – один із небагатьох диригентів, представників молодого покоління, хто безпосередньо спеціалізується на форматі музики до

кінофільмів, призначених для великого складу симфонічного оркестру. У його репертуарі переважно представлені композиції Д. Вільямса, Г. Циммера та Д. Хорнера. За виконання саундтреків вищеназваних композиторів він отримав від них листи з привітаннями та подяками.

За словами Мацея Штора, «кіномузика, всупереч стереотипам, часто ставить перед виконавцями завдання, які можна порівняти з творами великих симфоністів, як із точки зору технічних труднощів, так і щодо вимог до їх інтерпретації. Для мене – це музика нашого часу, яка поєднує в собі традиції та сучасність. Безкомпромісна музика, яка в сучасному та комунікативному вигляді передає емоції, що супроводжують людство століттями: любов і ненависть, радість і смуток, мужність і страх ... Написана в дусі великих симфоній Малера, Шостаковича чи Брукнера, вона часто використовує ту саму кольорову палітру, що і твори Штрауса, Вагнера або Равеля. Я надихаюсь на інтерпретацію цієї музики видатними творами, великими симфоніями Леонарда Бернстайна чи Станіслава Сквачевського. Саундтреки можна успішно виконувати у концертній формі, і вони не втрачають своєї сили та сенсу, і навіть починають жити своїм життям» [70].

Оркестр Варшавського радіо та Академічний хор Варшавського технологічного університету під керівництвом Мацея Штора виконував саундтреки до фільмів у концертах, спеціально присвячених творчості Г. Циммера. Так, оригінальні оркестрові сюїти видатного голлівудського композитора були представлені під час згаданого вище концерту 2018 року у Вроцлаві.

Концерт «Hans Zimmer Tribute Show» – це музичний івент, спеціально присвячений творчості Ганса Циммера. «Триб'ют-шоу» об'єднало його найкращі композиції з різних фільмів, таких як «Пірати Карибського моря», «Гладіатор», «Початок», «Інтерстеллер», трилогія «Бетмен», мультфільм «Принц Єгипту» та ін. Це концертне шоу вже успішно відбулося в різних містах Польщі, збираючи повні зали. Проєкт має велику кількість прихильників, які люблять музику Ганса Циммера та фільми з його музикою.

Зміст цього шоу славиться своїми захоплюючими виступами за участю великого симфонічного оркестру, хору та солістів, а також використанням великого екрану, на якому показуються фрагменти з відомих кінофільмів, супроводжувані вражаючими візуальними ефектами. Цілеспрямовано підібраний оригінальний репертуар дозволив оцінити стилістичне багатство і талант одного з найвидатніших сучасних композиторів у сфері кіномузики, який загалом створив понад 150 саундтреків – від блокбастерів, серіалів, відео-ігор та документальних фільмів до унікальних авторських проєктів.

### **The Masterpiece: Hans Zimmer & Thomas Bergersen's Music in Concert**

«Шедеври: Музика в концерті Ганса Циммера і Томаса Бергерсена»),

Румунія, 2014 рік. Диригент Сіпріан Костін

#### **Програма концерту:**

Ганс Циммер та Джеймс Ньютон Говард. «Бетмен: початок» – оркестрова сюїта

Ганс Циммер. «Темний лицар» – оркестрова сюїта

Ганс Циммер. «Темний лицар повертається» – оркестрова сюїта

Ганс Циммер. «Початок» – оркестрова сюїта

Ганс Циммер. «Гладіатор» – оркестрова сюїта

Ганс Циммер. «Код да Вінчі» – оркестрова сюїта

Ганс Циммер. «Шерлок Голмс» – оркестрова сюїта

Джон Баррі. «Із Африки» – оркестрова сюїта

Джон Вільямс. «Мемуари гейші» – оркестрова сюїта

Іван Торрент. «Людська спадщина» – оркестрова сюїта

Збігнєв Прайснер. «Дерево життя» – оркестрова сюїта

Томас Бергерсен. «Ілюзії» – оркестрова сюїта

Гай Фарлі. «Модільяні» – оркестрова сюїта

Войцех Кіляр. «Дракула» – оркестрова сюїта

Жерар Маріно. «Бог війни» – оркестрова сюїта

Сіпріан Костін належить до наймолодших представників європейської диригентської спільноти. Він народився у 1988 році в місті Яси, Румунія. Це талановитий румунський піаніст, композитор, диригент, продюсер і до того ж програміст. Він є продюсером та диригентом проєкту «The Masterpiece Experience», створеного разом із Бухарестським симфонічним оркестром. Проєкт

представляє собою оригінальну видовищну синтетичну концепцію, яка поєднує в собі різні види мистецтва та новітні технології.

Один із чинників унікальності проєкту «The Masterpiece» – це сполучення неймовірного виконання музики зі сучасних фільмів та вражаючої візуальної й світлової атмосфери. Відеопроєція демонструє фрагменти відомих фільмів, синхронізовані з вражаючими світловими ефектами, які супроводжуються грою Бухарестського симфонічного оркестру, виступом хору та солістів. Усе це створює незабутнє, феєричне візуальне та музичне дійство. Його художня цілісність досягається завдяки гармонійному, синхронізованому поєднанню звукових доріжок із лазерними променями та прийомами відео, а також за допомогою хореографії та спецефектів.

Загалом, проєкт «The Masterpiece» заслуговує уваги як фанатів сучасної кіномузики, так і тих, хто цінує звучання симфонічного оркестру та хору в поєднанні з незабутніми візуальними ефектами.

### **HOLLYWOOD IN VIENNA («Голлівуд у Відні»),**

Австрія, 2018 рік. Диригент Мартін Геллнер

#### **Частина програми концерту з творів Ганса Циммера:**

- «Темний лицар» – оркестрова сюїта
- «Король Артур» – оркестрова сюїта
- «Місія нездійсненна» – оркестрова сюїта
- «Перл Гарбор» – оркестрова сюїта
- «Гонка» – оркестрова сюїта
- «Код да Вінчі» – оркестрова сюїта
- «Мадагаскар: Найкращі друзі» – оркестрова сюїта
- «Спірит: Душа прерій» – оркестрова сюїта
- «Кунг-фу панда: Угвей піднімається» – оркестрова сюїта
- «Відпочинок за обміном» – оркестрова сюїта
- «Ганнібал: Кожній полоненій душі» – оркестрова сюїта
- «Король Лев» – оркестрова сюїта
- «Гладіатор» – оркестрова сюїта
- «Початок» – оркестрова сюїта
- «Пірати Карибського моря» – оркестрова сюїта



Маестро Мартін Геллнер народився у Відні. Він відомий своєю багатогранною діяльністю як композитор, аранжувальник, диригент та музичний продюсер. Хоча, як і більшість його колег, М. Геллнер є універсальним фахівцем, та все ж тяжіє до сфери популярної музики. М. Геллнер вивчав гру на класичній гітарі, диригування та композицію в Universität Mozarteum Salzburg (Університеті «Моцартеум» в Зальцбурзі) та Університеті музики та виконавських мистецтв у Відні.

У 1987 році Мартін Геллнер і його діловий партнер Вернер Странка створили успішну музичну продюсерську компанію «Beat4feet Productions». Вони співпрацювали з такими відомими артистами, як Фалько, Дейв Стюарт, Удо Лінденберг, Вупі Голдберг, Ледісі, Уте Лемпер, Адам Ламберт, Шайен Джексон, Йонас Кауфманн, Вольфганг Амброс, а також зі знаменитим рок-гуртом «The Scorpions».

М. Геллнер був музичним керівником, диригентом та аранжувальником понад десятка успішних сценічних постановок, включно зі всесвітньо відомими мюзиклами. Серед них «Ісус Христос – суперзірка», «Поцілунок Жінки-павука», «Йозеф», «Удо Лінденберг за горизонтом». Як композитор зі своїми партнерами Вернером Странкою та Кімом Дадді Мартін Геллнер створив два відзначені нагородами мюзикли «Carmen Cubana» та «Rockville», які виконувалися в різних країнах Європи. Він є засновником та директором «Vienna Symphonic Library», однієї з провідних компаній у світі зі створення семплів для музичних програм та додатків.

Мартін Геллнер та Вернер Странка знані також як композитори та керівники щорічного віденського балу «Life Ball», одного з найважливіших благодійних заходів у сфері боротьби проти ВІЛ/СНІДу у світі.

Як професійний музикант, причетний до сфери академічного виконавства, М. Геллнер працював диригентом у Віденському і Празькому філармонічних оркестрах, Симфонічному оркестрі Словацького радіо, Каунаському симфонічному оркестрі, Литовському державному хорі та Симфонічному оркестрі та хорі Великого Театру у Білорусі.

У 2013 році М. Геллнер приєднався до команди проєкту «HOLLYWOOD IN VIENNA» («Голівуд у Відні»), співпрацюючи з такими кінокомпозиторами, як Джеймс Хорнер, Ренді Ньюмен, Джеймсом Ньютоном Говард, Александр Деспла та Денні Ельфман. А вже у 2018 році М. Геллнер став музичним керівником та диригентом симфонічного шоу The World of Hans Zimmer («Світ Ганса Циммера»). Проводячи офіційну вечірню церемонію нагородження, саме він вшанував Ганса Циммера престижною нагородою Макса Штайнера.

«Hollywood in Vienna» - це щорічний концерт, який відбувається в австрійському місті Відень і присвячений внеску композиторів у кіноіндустрію. На концерті виступають провідні кінокомпозитори з усього світу, а також найкращі симфонічні оркестри та виконавці. Заснований у 2007 році, цей проєкт має свою особливу тему кожного року, яка відображає роботу конкретних кінокомпозиторів. Організатором «Hollywood in Vienna» є Раймунд Шмітт, австрійський продюсер і режисер. Він також є співзасновником лейблу «Colosseum Music Entertainment» і відомий своїми внесками в кіно і телебачення, а також співпрацею з провідними композиторами сучасної музики для кіно. Цей концерт є важливою подією в сфері кіноіндустрії та сучасної музики, яка привертає увагу міжнародної спільноти та сприяє розвитку музичної культури в цілому.

Оркестри, які супроводжували концерти «Hollywood in Vienna», змінювались залежно від року і програми конкретного заходу. Протягом всієї історії проєкту у ньому виступали такі легендарні колективи, як Віденський симфонічний оркестр, Оркестр Австрійського радіо, Лондонський симфонічний оркестр, Берлінський симфонічний оркестр та багато інших провідних оркестрів світу. У 2021 році концерт супроводжував Малайзійський філармонічний оркестр під керівництвом диригента Кевіна Філіпса.

Концерт «Hans Zimmer Live in Concert» у 2018 році був спеціально створений для презентації найвідоміших творів Ганса Циммера на великій сцені, інтегруючи оркестр, хор та солістів з сучасними технологіями відео та аудіо.

Солістами у цьому концерті були такі зірки, як скрипалька Русанда Панфіли, гітарист Амір Джон Хаддад ель-Амір, вокаліст Валентина Нафорніце, скрипаль-віртуоз Олексій Ігудесман, віолончелістка Марі Спаєман та Педро Юсташ – виконавець на різних духових інструментах. Одним із особливих моментів цього концерту була створена спеціально для кожної композиції відеоінсталяція на великому екрані, що включала візуальні ефекти, які відображали тему та настрій кожного твору, а також абстрактні зображення, мультимедійні проєкції та інші ефекти.

Загалом концерт «Hans Zimmer Live in Concert» у 2018 році був особливим дійством, яке поєднало в собі неймовірні музичні композиції, живі виступи талановитих солістів та інноваційні відео та аудіо технології.

## ВИСНОВКИ

Ганс Циммер, якому присвячене це дослідження, – знаний у всьому світі кінокомпозитор, автор музики до багатьох легендарних кінофільмів, що вийшли на екрані протягом першого двадцятиліття XXI століття і стали невід’ємною складовою його культурного обличчя. Головним результатом дослідження є підтвердження того факту, що творчість Г. Циммера слугує яскравим зразком поширеного в сучасному мистецькому соціумі діалогу культур, успішного поєднання академічного та неакадемічного музичного матеріалу, синтезу класичної і сучасної традицій у кількох споріднених сферах: композиторській роботі, оркестровому виконанні, включно з диригентським мистецтвом, концертному менеджменті.

Як засвідчили результати роботи, представлені у Розділі 1 цього дослідження, головною репрезентативною формою творчої діяльності Г. Циммера як кінокомпозитора є саундтрек – особливий сучасний жанр кіномузики, заснований на щільній смисловій координації візуального та звукового шарів художнього тексту. Враховуючи синтетичну природу саундтреку, однією з найбільш органічних форм його концертно-симфонічної репрезентації стає так званий «живий концерт» із застосуванням різноманітних форм відеопроєкції, що здобув системного поширення протягом останніх років.

Кінематографічний художній текст, своєї черги, формується на основі винятково складного поєднання режисерської ідеї/концепції, сюжетного/сценарного змісту, монтажної/кадрової драматургії, породженої акторською грою та відповідного динамічного звукового/музичного супроводу. Зважаючи на складність і багатокомпонентність кінцевого мистецького продукту, кінематографічний саундтрек як специфічне явище новітньої культури передбачає звернення кінокомпозиторів і саундмейкерів до актуальних форм культурного синтезу. Передусім йдеться про синтез академічного та неакадемічного музичного контенту, тобто вільне поєднання в єдиній музичній композиції відповідних текстів і стилістичних прийомів, явище, широко представлене у творчості самого Г. Циммера та багатьох його колег.

У Розділі 2 цього дослідження було предметно розглянуто форми композиторського діалогу Г. Циммера із класичною музичною традицією. Зокрема, були представлені підходи Г. Циммера щодо тематичної організації саундтреку до другого і третього фільмів (вони складають певну художню цілісність) кіноепопеї «Пірати Карибського моря». На сьогодні цей саундтрек є найпопулярнішим сегментом творчості Г. Циммера. У його компонуванні сучасний кінокомпозитор звернувся до однієї з найбільш усталених практик класичної музики – лейтмотивної системи, а ширше – до ідеї наскрізної тематичної організації музичного тексту великого обсягу. За основу своєї роботи автор саундтреку «Піратів Карибського моря» обрав вагнерівську модель лейттематичної організації, найбільш повно реалізовану генієм романтичної доби в тетралогії «Перстень нібелунга». Слідом за Р. Вагнером Г. Циммер вдається до таких рішень, як значна численність лейтмотивів, їх інтонаційна характерність, образна варіативність та взаємозв'язок, широкий ряд модифікацій – ладотональних, тембрових, фактурних тощо. При цьому сучасний композитор розвиває ще один характерний для Вагнера прийом – наявність у характеристиках ключових персонажів по кілька лейтмотивів (лейттем), що надає відповідним образам більшої художньої глибини. Однак, за умови суттєвого «зближення» з вагнерівською традицією, яскравою особливістю саундтреку «Піратів Карибського моря» стає фактична відсутність цитованого матеріалу (за винятком початкової теми Токати *re minor* Й. С. Баха).

Натомість в інших саундтреках Г. Циммер активно оперує саме з цитованим матеріалом, причому по-різному. Оригінальний спосіб опрацювання надпопулярного зразка класичної музики, а саме увертюри Дж. Россіні до опери «Вільгельм Тель», Г. Циммер наочно продемонстрував у саундтреку до кінофільму «Самотній рейнджер». Застосований ним у даному випадку прийом можна визначити як монотекстовий підхід до створення саундтреку на основі цілісного текстового запозичення. Він передбачає надзвичайно тонку, філігранну роботу з оригінальним текстом, його тембровим, текстовим та артикуляційним нюансуванням із метою більш щільної взаємодії з відеорядом та

драматургічним змістом. При цьому Г. Циммер чітко слідує за композиційним спрямуванням класичної партитури, зберігаючи її основні структурні й тематичні одиниці. Одним із головних засобів досягнення тематичної цілісності в саундтреку до фільму «Самотній рейнджер» є ритм, а саме ритмоформула галопу, яка лежить в основі росінієвського тематичного комплексу.

Однак і монотекстовий підхід – далеко не єдиний можливий шлях до вибудовування діалогу між сучасним композитором і класичною музичною традицією. Предметом докладного аналітичного розгляду в представленому дослідженні став також саундтрек до одного з фільмів серії про Шерлока Голмса (а саме «Шелок Голмс: Гра тіней»). У цьому випадку Г. Циммер обирає політекстовий підхід, адже застосовує вже не просто музику одного певного композитора – представника академічної культури, а цілий комплекс із творів В. А. Моцарта, Ф. Шуберта та Й. Штрауса-сина, глибоко і різноманітно опрацьований. Значний обсяг запозиченого матеріалу, надвисокий рівень його популярності та слухацької упізнаваності, а також історична і культурна близькість залучених до згаданого саундтреку творів, власне, і дозволяють застосувати до нього сучасне поняття контенту.

Аналіз нотного запису саундтреку до фільму «Шерлок Голмс: Гра тіней» дозволяє зробити висновок про те, що Г. Циммер застосовує в ньому низку способів використання академічного музичного контенту. Як найбільш очевидні виділимо наступні:

1) Інкрустування в звуковий супровід кінофільму цілісного масиву академічної музики. У випадку з вокальною мініатюрою «Форель» Ф. Шуберта – повністю; у випадку з вальсом Й. Штрауса-сина «На блакитному Дунаї» – в межах експозиційного розділу; у випадку з оперою В. А. Моцарта – в обсягах двох фінальних сцен;

2) Поступова стилістична модуляція, закладена у вектор драматургного розвитку музичного матеріалу, внаслідок якої запозичений текст (або його фрагмент) процесуально втрачає ознаки первинної авторської стилістики та набуває рис неакадемічного музичного стилю;

3) Поєднання в процесі стилістичної модуляції академічного і неакадемічного виконавського арсеналу – фортепіанного, оркестрового та оперного звучання – з електронними синтезованими звучаннями, а також ілюстративними шумами.

Виокремлені в процесі знайомства з саундтреком Г. Циммера до фільму «Шерлок Голмс: Гра тіней» способи використання академічного музичного контенту свідчать про поглиблення в сучасних культурних умовах глобальних синтетичних мистецьких тенденцій, розширення смислового простору музичної класики, збагачення з її допомогою форм і явищ медіакультури зразка ХХІ століття.

Практичним аспектом дослідження, представленим у Розділі 3, став огляд спеціальних концертно-симфонічних проєктів, присвячених саундтрекам Г. Циммера. Вдалось з'ясувати, що до їх реалізації причетні сучасні європейські диригенти різних поколінь, країн, художньої спеціалізації. Поряд із митцями, повністю зосередженими на сфері популярної музики (як от Д. Наварро), постають диригенти, котрі вдало поєднують інтерес до кіномузики з роботою над класичним репертуаром (Г. Грінуей). При цьому більшість із них активно співпрацюють з кінокомпозиторами, включно з Г. Циммером та кіноменеджерами, що зайвий раз вказує на культурну взаємопроникність двох музичних сфер.

Представлена в дослідженні фактологічна інформація щодо диригентських аспектів функціонування кіномузики як актуальної та репрезентативної складової сучасної медіакультури яскраво демонструє ряд ключових тенденцій розвитку світового музичного мистецтва ХХІ століття. Одна з головних – це тенденція до стрімкого розмивання штучних фахових бар'єрів між академічною та популярною музично-виконавськими і музично-композиторськими сферами, знаходження консенсусу між естетичними інтересами елітарної та масової аудиторії. Завдяки концертному поширенню найкращих зразків сучасної кіномузики, серед яких чільне місце безсумнівно належить голлівудській творчості Ганса Циммера, відбувається подальший рух у бік культурної

інтеграції, естетичної інклюзії, створення спільного художнього поля духовної реальності XXI століття.

Творчість Ганса Циммера, репрезентована численними мультимедійними проектами, в центрі яких опиняється виконання його саундтреків силами провідних симфонічних оркестрів Європи і світу та за допомогою новітніх видовищних аудіовізуальних засобів, переконливо розкриває специфіку сучасного мистецького синтезу, який поєднує форми високої художньої творчості і не менш високі матеріально-інтелектуальні технології, у тому числі складні відеотехнології. Диригентська практика в межах представлених в дослідженні проектів ряду видатних маестро – від У. Ширмера та Г. Грінуея до Д. Наварро та С. Костіна – висвітлює величезний вплив кінематографу як новітнього виду мистецтва на подальший розвиток сучасної музичної культури. В її гнучких і широких межах кіномузика перетворюється на вкрай актуальний, дієвий, естетично привабливий та комунікаційно продуктивний художньо-соціальний феномен.

Наведені в роботі дані дозволяють виявити та систематизувати ряд практичних аспектів у діяльності сучасних симфонічних оркестрів – зокрема, суттєво розширити перелік традиційних концертних форматів. На нинішньому етапі він поповнюється різноманітними синтетичними програмами (в яких поєднується академічний і популярний музичний контент), спеціальними фестивальними проектами, багаторічними симфонічними турне певного тематичного призначення тощо.

Дана робота полегшує наукове (музикознавче) засвоєння та практичну (виконавську) адаптацію найновішого тренду світового музичного життя останнього десятиліття – оркестрового «кіноконцерту», складеного зі саундтреків, що є абсолютними хітами творчості Г. Циммера. Дж. Вільямса, Г. Шора та багатьох інших кінокомпозиторів. Ще більшою мірою дана робота виокремлює роль диригента у поширенні та вкоріненні цього яскравого культурного явища.



Важливо усвідомлювати, що в ньому переконливо представлений і український професійний досвід. Зокрема, одним із перших упровадників нового формату багатоетапної диригентської роботи з кіномузикою, від стадії відбору репертуару до найдетальніших аспектів оркестрового аранжування й сценічного відтворення, є автор даної роботи Віталій Фізер, виконавець-оркестрант, аранжувальник, диригент і композитор, провідний учасник успішного вітчизняного проєкту «Lords of The Sound» в 2014 – 2017 роках.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барутчева Э. Инструментальная музыка Россини в исполнительском искусстве Петербурга // Джоаккино Россини. Современные аспекты исследования творческого наследия : сб. ст. / под ред. М. Р. Черкашиной. Киевская гос. консерватория. Киев, 1993. С. 114 – 119.
2. Гавриш Д. М. «Принципи формування системи лейтмотивів у кінокартині «Володар перснів: Братство персня». Робота на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня «Магістр» за спеціальністю 6.02.02.04 «Музичне мистецтво». Науковий керівник проф. Жаркова В. Б. К. НМАУ імені П. І. Чайковського, 2020.
3. Джоаккино Россини. Современные аспекты исследования творческого наследия : сб. ст. // [под ред. М. Р. Черкашиной]; Мин-во культуры Украины; КГК им. П. И. Чайковского. Киев, 1993. 123 с.
4. Долгих Д. Саунд beatbox'а: спроба характеристики // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського : зб. ст. № 106. С. 144 – 150.
5. Драч І. «Лукреція», 2009 // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журнал. 2010. №2 (7). С. 44–50.
6. Драч І. Травестія на сучасній оперній сцені: нове життя давнього прийому // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журнал. 2009. №3 (4). С. 23–30.
7. Егорова Т. К. Теоретические аспекты изучения музыки кино // Медиамузыка : электрон. науч. журн. 2014. № 3. URL: [http://mediamusicaljournal.com/Issues/3\\_1.html](http://mediamusicaljournal.com/Issues/3_1.html) (дата звернення: 18.06.2021).
8. Зубавіна І. Час і простір у кінематографі. Київ : Щек, 2008. 447 с.
9. Ілленко Ю. Парадигма кіно. Київ : Абрис, 1999. 412 с.
10. Леонтьев С. А. Композиторські технології в музичній практиці американського ігрового кінематографа : дис. ... канд. мистецтвознавства :

- спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. 201 с.
11. Лисса З. Эстетика киномузыки. Москва : Музыка, 1970. 495 с.
  12. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 76 с.
  13. Молибога А. В. Перша опера-seria Джоаккіно Россіні «Кір у Вавилоні, або Падіння Бальдасаре» // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журнал. 2013. № 3. С. 63 – 69.
  14. Молибога А. Особливості буффонного стилю в опері Дж. Россіні «Італійка в Алжирі» // Київське музикознавство. Київ, 2014. Вип. 50. С. 168 – 175.
  15. Молибога А. Співвідношення драматичної дії та музики як компонентів оперного синтезу (на прикладі трьох одноактних фарсів Дж. Россіні) // Київське музикознавство: зб. ст. / Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : Київський інститут музики імені Р. М. Глієра. Київ, 2012. Вип. 44. С. 106 – 111.
  16. Парфенюк Н. Музыка до фільму в ХХ ст.: огляд основних теорій / Наталія Парфенюк // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. – Львів: ЛНМА імені М.В.Лисенка, 2013. – Вип. 30. – С.133–143.
  17. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: Монография. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
  18. Усова А. Киномузыка как объект музыкознания: к проблеме определения аналитических подходов // Київське музикознавство : зб. наук. пр. / Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2014. Вип. 50. С. 99–106.
  19. Фізер В. Лейттематична система Ганса Ціммера у фільмі «Пірати карибського моря» // Київське музикознавство: студентська наукова думка : зб. стат. Київ, 2019. С. 176 – 187.
  20. Фізер В. М. Увертюра Джоаккіно Россіні до опери «Вільгельм Тель» як основа саундтреку Ганса Ціммера до фільму «Самотній рейнджер» //

- Часопис: зб. наук. пр. / Національна музична академія України. Київ, 2015. Вип. 3 (28). С. 105 – 114.
21. Фізер В. Саундтрек Ганса Циммера до фільму «Шерлок Холмс: Гра тіней»: взаємодія традицій і тексту // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничій дім Гельветика, 2023. Вип. 62. Том 2. С. 109 – 116.
  22. Хачатурян А. Музыка фільма // Искусство кино. 1955. № 11. С. 30 – 38.
  23. Черкашина-Губаренко М. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків : АКТА, 2015. 380 с.
  24. Чудовий концерт кіномузики – через деякий час – 2021. URL: <https://uk.towsonalumnimagazine.com/wielki-koncert-muzyki-filmowej-12-czerwca-w-warszawie> (дата звернення: 08.08.2021).
  25. Янковська Н. Виразальні функції оперної цитати у сучасному кінематографі / Наталія Янковська // Spheres of Culture. – Lublin : Branch of Ukrainian Studies of Maria Curie-Skłodowska University, 2016. – Vol. XIII. – P. 520–526.
  26. Янковська Н. О. Творчість Володимира Гронського в контексті традицій української кіномузики : автореф. дис. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Львівська нац. муз. академія імені М.В. Лисенка. Львів, 2017. 16 с.
  27. A shining star of the new German conductor generation. URL: <https://www.polyarts.co.uk/artists/christian-schumann> (дата звернення: 22.08.2021).
  28. Abert Hermann. W. A. Mozart. URL: [https://archive.org/details/abert\\_jahn\\_w\\_a\\_mozart/page/n1515/mode/2up](https://archive.org/details/abert_jahn_w_a_mozart/page/n1515/mode/2up)
  29. Adorno Theodor and Hanns Eisler. Composing for the films. URL: <https://archive.org/details/composing-for-the-films-by-theodor-w.-adorno-hanns-eisler/page/n3/mode/2up> (дата звернення: 10.07.2021).

30. Apostol Monica. The Epic Event Of The Year: The Masterpiece Experience Returns, At Sala Palatului. URL: <https://www.romaniajournal.ro/spare-time/the-epic-event-of-the-year-masterpiece-experience-returns-at-sala-palatului/> (дата звернення: 27.04.2021).
31. Beat4feet. Our work covers pop as well as musical theater, classical orchestra pieces and film-scores. URL: <http://www.beat4feet.com/Site/DO.html> (дата звернення: 20.09.2021).
32. Biuro Koncertowe Jacek Nedzyński Artists Management. URL: <http://www.nedzynski.com/sztor.htm> (дата звернення: 22.07.2021).
33. Caliburn's Hide-out. Krakow FMF 2014: The factory hall that became a church. The church that became sports arena. URL: <https://www.caliburn.nl/blog/2014/10/09/krakow-fmf-2014-the-factory-hall-that-became-a-church-the-church-that-became-sports-arena/> (дата звернення: 18.07.2021).
34. Cinema in concert Memories. URL: <https://www.cinema-in-concert.de/rueckblick/> (дата звернення: 12.04.2021).
35. Cohen A. J. Film music: perspectives from cognitive psychology // Music and cinema. Eds. J. Buhler, C. Flinn, & D. Neumeier . Hanover, NH: University Press of New England, 2000. P. 360 – 377.
36. Constantino Martinez-Orts dirige a la Film Symphony Orchestra en el Auditorio de Tenerife. URL: <https://www.tenerife.es/portalcabtfes/agenda/item/11666-martinez-orts-dirige-a-la-film-symphony-orchestra-en-el-auditorio-de-tenerife> (дата звернення: 13.07.2021).
37. Constantino Martinez-Orts, director musical. URL: <https://filmsymphony.es/director/> (дата звернення: 12.07.2021).
38. Diego Navarro – Composer and Conductor. URL: <https://www.facebook.com/Diego-Navarro-Composer-Conductor-260590930656004/> (дата звернення: 17.07.2021).

39. Diego Navarro Biography. URL: <https://www.last.fm/music/Diego+Navarro/+wiki> (дата звернення: 22.07.2021).
40. Ebbinghaus Peter F. Live Ticker: 7th Krakow Film Music Festival 2014. URL: <https://behindtheaudio.com/2014/09/krakow-film-music-festival/> (дата звернення: 17.07.2021).
41. FilmKonzert Hans Zimmer Tribute Show Berlin- video 30'. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iF-i2QQx2z4>(дата звернення: 13.08.2021).
42. FMF2014: Hans Zimmer – Inception Suite. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AMVAkNaQvEc> (дата звернення: 14.07.2021).
43. FSO – Pearl Harbor – "Suite" (Hans Zimmer). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PjYBXkIsYJw> (дата звернення: 12.07.2021).
44. Gavin Greenaway Biography. URL: <https://www.gavingreenaway.com/> (дата звернення: 19.06.2021).
45. Gavin Greenaway Conductor. URL: <https://www.worldofhanszimmer.com/portfolio/gavin-greenaway-3/>( дата звернення: 16.06.2021).
46. German-born composer and Oscar winner Hans Zimmer is recognized as one of Hollywood’s most influential musical talents. URL: <http://hollywoodinvienna.com/en/people/hans-zimmer> (дата звернення: 30.08.2021).
47. Gilchrist Todd. Hans Zimmer says he riffed on Mozart, Schubert and European gypsy music on “Sherlock Holmes: a game of shadows” score. URL: <https://www.indiewire.com/2011/12/hans-zimmer-says-he-riffed-on-mozart-schubert-european-gypsy-music-on-sherlock-holmes-a-game-of-shadows-score-255050/>
48. Gladiator – Live to Projection – Hans Zimmer - 21st Century Symphony Orchestra – Tele1 News. URL:

- <https://www.youtube.com/watch?v=fy7PKD7sSuc> (дата звернення: 21.06.2021).
49. Gladiator – Live to Projection. URL: <http://www.artproductions.ch/konzerte42.html> (дата звернення: 25.06.2021).
50. Gladiator live. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zyaoX67cWr0> (дата звернення: 21.06.2021).
51. Goldwasser Dan. Breaking the rules with Hans Zimmer. URL: <https://www.soundtrack.net/content/article/?id=205>
52. González Daniel Lavin. Entrevista con Constantino Martínez-Orts, director de la Film Symphony Orchestra. URL: <https://35milímetros.es/entrevista-con-constantino-martinez-orts-director-de-la-film-symphony-orchestra/> (дата звернення: 13.07.2021).
53. Hans Zimmer – Chevaliers de Sangreal (The Da Vinci Code) . URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2Ghx25vroWw> (дата звернення: 27.04.2021).
54. Hans Zimmer – Gladiator – Live. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=aUmIELyNGrU> (дата звернення: 09.08.2020).
55. Hans Zimmer – making of PIRATES OF THE CARIBBEAN Soundtracks Part 1/2. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=FMvg8XWDp3w&list=RDFMvg8XWDp3w&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=FMvg8XWDp3w&list=RDFMvg8XWDp3w&start_radio=1) (дата звернення 09.09. 2018).
56. Hans Zimmer – making of PIRATES OF THE CARIBBEAN Soundtracks Part 2/2. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JOH7-lvVeT0> (дата звернення 09.09. 2018).
57. Hans Zimmer – making of Sherlock Holmes – a Game of Shadows Soundtrack. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Pv0dtoJPX7g> (03.09.2020).
58. Hans Zimmer – Sherlock Holmes Game of Shadows Interview. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gFuMI9begzE&t=129s> (дата звернення 13.05.2021).

59. Hans Zimmer Tribute Show (Koncert Muzyki Filmowej). URL: <https://www.ebilet.pl/en/klaszka/muzyka-filmowa/hans-zimmer/> (дата звернення: 15.06.2021).
60. Hans Zimmer. I am Hans Zimmer – ask me anything. URL: [https://www.reddit.com/r/IAmA/comments/1g4wkt/i\\_am\\_hans\\_zimmer\\_ask\\_me\\_anything/](https://www.reddit.com/r/IAmA/comments/1g4wkt/i_am_hans_zimmer_ask_me_anything/)
61. Hans Zimmer. Revealed and friends. The documentary. URL: <http://hans-zimmer.com/index.php?rub=media> (дата звернення: 02.12.2019).
62. Hollywood in Vienna 2018 The world of Hans Zimmer. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BzQKc44ahbY> (дата звернення: 30.08.2021).
63. In Conversation: Ludwig Wicki. URL: <https://www.thewoolf.org/2013/08/08/in-conversation-ludwig-wicki/> (дата звернення: 20.06.2021).
64. Kirkendoll Elizabeth. Mozart at the movies: cinematic reimaginings of opera. URL: <https://repository.tcu.edu/handle/116099117/8330>
65. Koncert Muzyki Filmowej Hans Zimmer Tribute Show. URL: <https://www.wroclaw.pl/go/wydarzenia/muzyka/1273100-koncert-muzyki-filmowej-hans-zimmer-tribute-show> (дата звернення: 27.07.2021).
66. Lebrun Clothilde. The Masterpiece: Hans Zimmer & Thomas Bergersen's Music in Concert. URL: <https://trailernews.com/2014/06/masterpiece-hans-zimmer-thomas-bergersen-concert/> (дата звернення: 20.08.2021).
67. Lehman Frank. Manufacturing the Epic Score Hans Zimmer and the Sounds of Significance. URL: <https://www.academia.edu/19962987/> (дата доступу 02.12.2019).
68. Ludwig Wicki Conductor. URL: <https://gulbenkian.pt/musica/en/biography/ludwig-wicki/> (дата звернення: 20.06.2021).
69. Ludwig Wicki. URL <https://titanic-live.com/ludwig-wicki/> (дата звернення: 19.06.2021).



70. Maciej Sztor biografia. URL: <http://maciejsztor.com> (дата звернення: 17.05.2021).
71. Martin Gellner. URL: <http://hollywoodinvienna.com/en/people/martin-gellner> (дата звернення: 01.09.2021).
72. Miles Charlotte. Conductor/ composer Christian Schumann signs to Polyarts. URL: <https://www.classicalmusicartists.com/conductor-composer-christian-schumann-signs-to-polyarts.aspx> (дата звернення: 20.08.2021).
73. Perez Jordi Vázquez Cecilia. Sherlock Holmes: A Game of Shadows. URL: <http://www.bsospirit.com/2012/01/13/sherlock-holmes-game-of-shadows/> (дата звернення 14.01.2022)
74. Pirates of the Caribbean At World's End The Pirate Maestro The Music of Hans Zimmer. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xmXESgQxPjM> (дата звернення 15.02.2020).
75. Radish Christina. Composer Hans Zimmer Talks Sherlock Holmes: “A Game of Shadows” and “The Dark Knight Rises”. URL: <https://collider.com/hans-zimmer-sherlock-holmes-2-dark-knight-rises-interview/>
76. Ranger Lone. Interview Hans Zimmer (2013). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=otI3Idj6TqI> (04.08.2014)
77. Reyland Nicholas. Corporate classicism and the metaphysical style. URL: <http://repository.rncm.ac.uk/105/1/36A%20NReyland.pdf>.
78. Schreiber Sylvia. Dirigent Ulf Schirmer im interview. URL: <https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/filmmusik/ulf-schirmer-interview-sounds-of-cinema-muenchner-rundfunkorchester100.html> (дата звернення: 10.04.2021).
79. Sounds of cinema – fantasy. Mit dem Münchner Rundfunkorchester. URL: <https://www.br-klassik.de/concert/ausstrahlung-744044.html> (дата звернення: 08.04.2021).
80. Sounds of cinema das filmmusikkonzert. URL: <https://www.br-ro.com/sounds-of-cinema-munchen-24-06-2016/k4817/> (дата звернення: 10.04.2021).

81. Stahl Lesley. Hans Zimmer: The 60 Minutes Interview. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=-vK\\_\\_6PK-Kk](https://www.youtube.com/watch?v=-vK__6PK-Kk) (дата звернення 17.01.2022).
82. Sylt Christian. Why Disney's fireworks shows hit a High Note. URL: <https://www.gavingreenaway.com/interviews/> (дата звернення 13.07.2021).
83. The Da Vinci Code in Concert – World premiere in 2020. URL: <https://soundtrackfest.com/en/news/the-da-vinci-code-in-concert-world-premiere-in-2020/> (дата звернення: 25.06.2021).
84. The Dark Knight – Hans Zimmer /J. Newton Howard – LIVE. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8-wAvbxB7D8> (дата звернення: 26.04.2021).
85. The music of Hans Zimmer and others. URL: <https://drkoncerthuset.dk/event/the-music-of-hans-zimmer-others-3/> (дата звернення: 15.09.2021).
86. The music of Hans Zimmer and others. URL: <https://www.oslokonserthus.no/program/the-music-of-hans-zimmer-and-others/> (дата звернення: 28.09.2021).
87. The World of Hans Zimmer a symphonic celebration URL: <https://www.worldofhanszimmer.com> (дата звернення: 16.06.2021).
88. The Sound of Hans Zimmer and John Williams. URL: <https://en.gasteig.de/events/the-sound-of-hans-zimmer-john-williams.html,v59842> (дата звернення: (01.09.2021).
89. Wagner Richard. Epilogischer Bericht über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspiel "Der Ring des Nibelungen" bis zur Veröffentlichung der Dichtung dessellen begleiteten // Sämtliche Schriften und Dichtungen. Auflage 5-te. Breitkopf und Härtel. Leipzig, 1872. Bd 6.
90. 21st Century Orchestra online. URL: <https://21co.ch> (дата звернення: 22.07.2021).

## Додаток А. Нотні приклади

(приклад А).

The image displays a musical score for a brass and percussion ensemble. The score is written in 2/4 time and includes the following parts:

- Horn in G:** Starts with a rest, then enters with a *ff* dynamic, playing a series of chords and moving to a sustained note (*sf*) in the final measure.
- Horn in E:** Enters with a *ff* dynamic, playing a melodic line with chords, and moves to a sustained note (*sf*) in the final measure.
- Trumpet in E:** Enters with a *ff* dynamic, playing a rhythmic pattern of eighth notes, and moves to a sustained note (*sf*) in the final measure.
- Trombone:** (Two staves) Both parts are silent until the final measure, where they play a sustained note (*sf*).
- Timpani:** Enters with a *ff* dynamic, playing a rhythmic pattern of eighth notes, and moves to a sustained note (*sf*) in the final measure.
- Triangle:** Remains silent throughout the piece.

The tempo is marked *Allegro Vivace (=152)*. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

(приклад В).

This image shows a page of a musical score for a full orchestra, labeled as "приклад В" (Example B). The score is written for various instruments and includes dynamic markings and a time signature. The instruments listed on the left side of the page are: Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in A, Bassoon, Horn in G, Horn in E, Trumpet in B, Trombone, Trombone, Timpani, Triangle, Cymbals, Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The music is written in a 2/4 time signature. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is used throughout the score, and *fp* (fortissimo piano) is used at the end of the piece. The score consists of multiple staves, each representing a different instrument or section of the orchestra. The notation includes notes, rests, and other musical symbols.

(приклад С).

Piccolo  
 Flute  
 Oboe  
 Clarinet in A  
 Bassoon  
 Horn in G  
 Horn in E  
 Trumpet in E  
 Trombone  
 Trombone  
 Timpani  
 Triangle  
 Cymbals  
 Violin 1  
 Violin 2  
 Viola  
 Violoncello  
 Contrabass

Measures 1-9. Dynamics: *p*, *pp*, *pizz*.

(приклад D).

This image shows a page of a musical score for a full orchestra. The score is written for various instruments, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into several systems, each containing multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left side of the score are: Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in A, Bassoon, Horn in G, Horn in E, Trumpet in B, Trombone, Trombone, Timpani, Triangle, Cymbals, Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features a section labeled "tuta foma" (tutti form) which is repeated across many staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is presented in a clear, professional layout with a white background and black ink.

(приклад Е).

Musical score for a symphony orchestra, measures 1-12. The score includes parts for Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in A, Bassoon, Horn in G, Horn in E, Trumpet in E, Trombone, Trombone, Timpans, Triangle, Cymbals, Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The score shows various dynamics including *pp* and *p*.

Measures 1-12 are numbered at the top. The Piccolo, Flute, and Clarinet in A parts are mostly silent. The Oboe part begins in measure 9 with a *pp* dynamic. The Bassoon part has a *pp* dynamic in measure 2. The Horn in E part has a *pp* dynamic in measure 2. The Violin 1 part has a *p* dynamic in measure 1. The Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabass parts have a *pp* dynamic in measure 1.

(приклад F).

The image displays a page of a musical score, labeled as page 120 and example F. The score is arranged in a standard orchestral format, with parts for various instruments and a string section. The instruments listed on the left side of the score are:

- Flute
- Oboe
- Clarinet in A
- Bassoon
- Horn in G
- Horn in E
- Trumpet in B
- Trombone
- Trombone
- Timpani
- Triangle
- Cymbals
- Violin 1
- Violin 2
- Viola
- Violoncello
- Contrabass

The score is written in 3/4 time and features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The string section (Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabass) is marked with "string" and shows a complex rhythmic pattern. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet in A, Bassoon) and brass section (Horn in G, Horn in E, Trumpet in B, Trombone) also have parts with various notes and rests. The percussion section (Timpani, Triangle, Cymbals) includes patterns of notes and rests, with the Triangle and Cymbals parts showing a rhythmic pattern of notes and rests.



## (приклад А1)

This musical score, labeled as Example A1, is a complex orchestration for a 16-measure passage. It features a full orchestra and a rock band. The orchestral parts include:

- Flute
- Oboe
- Clarinet in B $\flat$
- Bassoon
- Horn in G
- Horn in E
- Trumpet in E
- Trombone
- Tuba
- Timpani
- Violin I
- Violin II
- Viola
- Violoncello
- Contrabass

The rock band parts include:

- Electric Guitar
- 5-string Bass Guitar
- Drum Kit (Percussion)

The score is written in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The first five measures are marked with a forte (*f*) dynamic. The percussion part features a complex, syncopated rhythm. The string parts provide a harmonic and rhythmic foundation, with the violins and violas playing a melodic line and the cellos and double basses providing a bass line. The woodwinds and brass parts play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often with accents. The electric guitar and bass guitar parts play a driving, rhythmic accompaniment. The timpani part has a simple, steady rhythm.

## (приклад С1)

This musical score is for a symphony orchestra and band. The instruments listed on the left are: Bassoon, Horn in G, Horn in E, Trumpet in E, Trombone, Tuba, Timpani, Electric Guitar, 5-string Bass Guitar, Percussion, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in 2/4 time and G major. The bassoon and trombone parts feature a melodic line starting with a forte dynamic. The horns and tuba provide harmonic support. The timpani play a rhythmic pattern. The electric guitar and 5-string bass guitar provide a modern rock-influenced accompaniment. The strings play a rhythmic pattern in the lower register. The percussion part includes a snare drum and cymbal pattern. The violin and viola parts play a rhythmic pattern in the upper register. The violoncello and contrabass parts play a melodic line in the lower register.

## (Приклад А2)

This musical score, titled "(Приклад А2)", is a full orchestral and band arrangement. It features the following instruments and parts:

- Clarinet in B:** Melodic line with eighth-note patterns and slurs.
- Bassoon:** Melodic line with eighth-note patterns and slurs.
- Horn in G:** Melodic line with eighth-note patterns and slurs.
- Horn in E:** Melodic line with eighth-note patterns and slurs.
- Trumpet in E:** Rested throughout the piece.
- Trombone:** Harmonic accompaniment with eighth-note patterns and slurs.
- Tuba:** Harmonic accompaniment with eighth-note patterns and slurs.
- Timpani:** Rhythmic accompaniment with eighth-note patterns and slurs.
- Electric Guitar:** Melodic line with eighth-note patterns and slurs.
- 5-string Bass Guitar:** Harmonic accompaniment with eighth-note patterns and slurs.
- Percussion:** Rhythmic accompaniment with eighth-note patterns and slurs.
- Violin I:** Melodic line with eighth-note patterns and slurs.
- Violin II:** Melodic line with eighth-note patterns and slurs.
- Viola:** Harmonic accompaniment with eighth-note patterns and slurs.
- Violoncello:** Harmonic accompaniment with eighth-note patterns and slurs.
- Contrabass:** Harmonic accompaniment with eighth-note patterns and slurs.

The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The music is divided into eight measures, each starting with a measure number (1-8) in the top left corner of the Clarinet staff. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

Додаток Б. Афіша творчого мистецького проєкту

ЖИВИЙ ЗВУК

21 19:00  
ЛЮТОГО

МЦКМ  
(Жовтневий Палац)

**GOLDEN**  
*Music Collection*  
Диригент Віталій Фізер

11 18-00

КВІТНЯ

ЖИВИЙ ЗВУК

**КІНОМУЗИКА ГАНСА ЦИММЕРА  
У ДІАЛОЗІ З КЛАСИЧНОЮ  
ТРАДИЦІЄЮ:  
КОМПОЗИЦІЙНИЙ І  
ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ**

У приміщенні  
Національного заслуженого  
академічного українського  
народного хору України  
імені Григорія Верьовки

**Диригент та аранжувальник  
Віталій Фізер**

**Додаток В.** Список публікацій здобувача за темою роботи

1. 2015 рік. Фізер В. М. Увертюра Джоаккіно Россіні до опери «Вільгельм Тель» як основа саундтреку Ганса Циммера до фільму «Самотній рейнджер» // Часопис: зб. наук. пр. / Національна музична академія України. Київ, 2015. Вип. 3 (28). С. 105 – 114.
2. 2019 рік. Фізер В. Лейттематична система Ганса Циммера у фільмі «Пірати карибського моря» // Київське музикознавство: студентська наукова думка : зб. стат. Київ, 2019. С. 176 – 187.
3. 2023 рік. Фізер В. Саундтрек Ганса Циммера до фільму «Шерлок Холмс: Гра тіней»: взаємодія традицій і тексту // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка / [редактори-упорядники М. Пантук, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім Гельветика, 2023. Вип. 62. Том 2. С. 109 – 116.

**Додаток Г.** Інформація про апробацію результатів дослідження

1. **27-28 листопада 2021 р.** *«Роль композитора у сучасному музично-театральному процесі (до 20-річчя оперного дебюту Хаї Черновін)»* / X Міжнародна наукова конференція «Ювілейні і пам'ятні дати 2020 року» (НМАУ ім. П. І. Чайковського);
2. **10–12 січня 2022 р.** *«Способи використання академічного музичного контенту в саундтреку Ганса Циммера до фільму «Шерлок Холмс: Гра тіней»* / XXII Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці»;
3. **2022 р.** *«Способи використання академічного музичного контексту в саундтреку Ганса Циммена до фільму «Шерлок Холмс: Гра тіней» : тези доповіді // XXII Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці»* Київ, 2022. С. 104–106.
4. **17–19 березня 2023 р.** *«Моцартівська складова саундтреку Ганса Циммера до фільму “Шерлок Холмс: Гра тіней”»/ Міжнародна науково-творча конференція «Богатирьовські читання: школа теорії та практики»*