

Відгук
офіційного опонента
на дисертацію **Леонтьєва Сергія Анатолійовича**
«Композиторські технології в музичній практиці американського ігрового
кінематографа», подану на здобуття наукового ступеня кандидата
мистецтвознавства
за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво

Створення музики до кінофільмів давно вже заявило про себе як про надзвичайно цікаву галузь композиторської творчості. Галузь, де все більше набуває самобутності органічно вписана у кадр, залежна від нього, але при цьому така виразна *кіномузична* мова. Сучасна кіномузика — це сфера сміливих пошуків, звукових експериментів, високих технологій, що так привертає увагу багатьох професійних композиторів. Вона міцно закріплює у пам'яті неповторні художні образи, створені зоровим рядом, а часто народжує і чисто музичні шедеври. Існуючи вже більше 100 років, музика до кінофільмів сьогодні нагально потребує прискіпливої уваги музикознавців, оскільки давно вже має свій особистий жанровий, мовний, стилівий вигляд. На жаль, вітчизняне музикознавство за нею відверто не встигає, оскільки тільки-но починає осягати специфіку кіномузичної мови. Не набагато краще складається й ситуація у світі, в тому числі у США, хоча там, звичайно, аспекти вивчення кіномузики більш поширені та глибокі. В широкому сенсі більшість дослідників все ж таки робить акцент на естетичному підході до об'єкту даного дослідження, і тільки на початку нашого століття значно активізуються теоретичні аспекти. Український композитор та науковець Сергій Леонтьєв вдало поєднав обидва напрямки, узагальнюючи естетичне у технологічному та навпаки, в результаті чого утворилася чітка, послідовна, обґрунтована система поглядів на музичну складову у еталонному для усього кінематографу американському ігровому кіно. Система, до того ж, значна за хронологічним обсягом, оскільки автор дисертації розглядає обране художнє явище від п'ятдесятих років його існування — тобто від піку “золотого періоду” Голлівуду, де можна говорити про усталені стилістичні ознаки та про чітко позначені технології кіномузики, — до сьогодення. Більш того, не тільки науковий, а й чіпкий композиторський погляд, підкріплений власним творчим прикладом створення музики до заданого відеосюжету, дозволив молодому й талановитому досліднику наочно змалювати цілісну картину використання композиторських технологій в найтипівіших жанрах американського кінематографу, тобто практично створити у другій главі дисертації своєрідний науково-практичний посібник для кінокомпозиторів.

У приватній співбесіді з журналістами відомий радянський композитор М. Дунаєвський якось зауважив, що американські режисери ніколи не

просяť того чи іншого композитора створити гарний саунд-дизайн до свого фільму. Вони від самого початку обговорюють музику (тобто, за термінологією дисертації, недієгетичну складову саунд-треку), від якої багато в чому залежить загальний успіх картини. І саме тому, підкреслює Дунаєвський, музика в американському кіно майже завжди дуже достойна. Сергій Леонтьєв, як справжній композитор, відібрав з широкого спектру такої музики найдостойніші приклади. В роботі не згадується жоден сумнівний з точки зору художньої цінності фільм, не кажучи вже про музичний супровід. Голлівудські композитори — дійсні майстри своєї справи, які по праву очолюють авангард світового кінематографу. Вони мають елітну музичну (а здебільшого не тільки музичну) освіту і здобувають своє право на написання кіномузики у жорсткій конкурентній боротьбі. Перемагають найкращі. І тому вивчення засобів їх роботи з музичним оформленням фільму — дійсна насолода для професійного музиканта, яку отримуєш також, читаючи цю наукову роботу, теж по-голлівудськи “видовищно”, динамічно та професійно сконструйовану.

Робота двочастинна. Кожен з трьох підрозділів першої частини — це новий ракурс наукового вивчення заявленого предмету дослідження: джерелознавчий, методологічний, історичний. Всі підрозділі поєднує стратегічна лінія дослідження, яка взагалі стає своєрідною “фішкою” даної дисертації і проходить через всі розділи, — це невпинний огляд наукової літератури, який відразу підкорює значним обсяgom опануваних та вперше введених у вітчизняний науковий обіг англомовних ресурсів (їх більше 100), концентрованим викладенням у першому підрозділі сутності вагомих (в тому числі європейських та вітчизняних) джерел, чітким смисловим зчепленням всіх абзаців і ефектною еволюційною подачею. Досягнення кожного нового автора наче підсумовують попередні. Віддзеркалюючи еволюцію технічних засобів кіномузики, вони виходять на нові смислові рівні аж до утворення перших інтегрованих навчальних посібників та фундаментальних монографій, створених сучасними музикознавцями та композиторами (Р. Девіс, Ф. Карлін та Р. Райт, Дж. Салліван, Дж. Вержбицький, Е. Одіссіно, Ф. Лемана та ін.). Вагомі акценти зроблені також при вивченні пострадянської і вітчизняної теорії та історії кіномузики, з урахуванням досліджень останніх років, з визначенням векторів подальшого розвитку. В постійно нарстаючому контексті вивчення наукових робіт репрезентована також методологічна база дослідження (другий підрозділ), де лаконічно, але переконливо збудована ієрархічна система кіномузикології та зумовлена її специфіка. Нарешті, підсумком вивчення кіномузикологічної літератури та, водночас, викладенням власної концепції розвитку композиторських технологій стає третій підрозділ. Практично, в ньому надається огляд американської кіномузики в заданому аспекті від її зародження. В тому числі тут детально представлений період 30-40 років, що позначений формуванням власного стилю голлівудського кіно й його музичної складової та не

заявлений у назві роботи. Розглядаючи, як змінювалась музика та засоби її утворення в тісному зв'язку не тільки з кінофільмами, а й з провідними масовими музичними жанрами та кінотехнологіями, Сергій Леонтьєв вибудовує переконливу панораму розвитку, в якій виходить (хоча й не фіксує це окремо) якщо не на стильовий, то вже точно на стилістичний рівень узагальнення. Оскільки ці досягнення роботи є безумовно новими, дозволимо собі більш детально на них зупинитися. Починаючи від монохромного імпровізаційного супроводу таперів-піаністів початку ХХ століття через оперно-симфонічні оркестрові втілення пізньоромантичної традиції автор фіксує усталені риси кіномузики Голлівуду 30-50-х років. Далі, через різnobарвно змальоване наступне стильове розмаїття 60-х, яке увібрало як елементи нових академічних композиторських технік (атональність, серййність та інші, що утворили "розкріпачену" дисонантність), так і, що дуже важливо, інтонації нових масових жанрів (джаз, поп-, рок-культури), яке поширило етно-хронологічні рамки музичної стилізації, дисертант вказує далі на протилежну мінімалістичну тенденцію (Дж. Голдсміт, музика до фільму Р. Поланські "Китайський квартал") та своєрідний "неокласицизм" — відродження "золотої" доби Голлівуду через кіномузику 70-х років (Дж. Вільямс). Новий етап асиміляції естрадної інтонації у пост-романтичній оркестровій музиці (з поширенням сонорним, пан-діатонічним модальним спектром та іншими новими привнесеннями) та створення перших чисто електронних звукових саундтреків відповідно характеризує нові тенденції 80-90-х років. Нарешті, новий етап поєднання цих тенденцій плюс "безкраї" звукові можливості IT-технологій виводить на сучасний рівень голлівудського стилю. Таким чином, підсумовуючи всі плюси та вагомо аргументуючи всі мінуси сучасної кіномузичної мови Голлівуду, музикознавець Леонтьєв всебічно готує другий, найвагоміший розділ дисертації.

Спочатку в цьому розділі, збудованому як аналітичні нариси, встановлюються функції кіномузики, способи її зв'язків з відеорядом. Виходячи з цього зв'язку, далі послідовно та грунтовно вивчається сам музичний матеріал. Ракурс дослідження музики у показових жанрових різновидах ігрового кіно спричинив в дисертації індивідуальну класифікацію типів музичного ряду. Автор близькуче фіксує головні стилістичні кліше, наповнюючи їх індивідуальним змістом. В роботі детально розглядаються напруженні секундові сполучення та остинато типової музики suspense, складна ритмічна поліфонія action, наспівні ліричні звороти тем-мелодій любовних драм, особлива роль хору та інші засоби близької до suspense музики фільмів жахів, парадоксальність музичної мови комедій, індивідуальні ладові та оркестрові забарвлення певних історичних "мікстів". Оскільки у супроводах до початкових та заключних титрів роль музики зовсім інша, мовна стилістика цих частин фільму проаналізована у самостійному підрозділі. Жанрові орієнтири тут дещо ширші (підключаються бойовики, трілери, серіали), але це потрібно для відображення повноти різнофарбної картини музичних засобів та

композиторських рішень. Примикає до цього підрозділу дисертації і аналіз музики, що супроводжує діалоги (її специфіка менш виразна, але теж є). Непоодинокі випадки використання в ігровому кіно світової класики мають особливі, дуже різноманітні функції, і тому дисертант вивчає їх в окремому параграфі. Різноплановий аналітичний контекст другої глави дисертації логічно завершує авторська розробка фрагменту музичного супроводу до типового сучасного голлівудського серіалу “Смарагдове місто”—репрезентація нових методів кінокомпозиторської роботи. Детально створена “партитура” композиторських “рухів” у цьому невеличкому фрагменті дозволяє не тільки збагнути всю складність та багатолінійність композиторського процесу, а й відчути естетичну насолоду від вдалої стилізації українського композитора С. Леонтьєва. Влучні композиторські “висновки” роботи остаточно закріплюють висновки по-справжньому наукові.

Звичайно, в будь-якій дисертації присутні недоліки. В аналітичних розділах запропонованої роботи це скоріше не недоліки, а поодинокі неточності, які абсолютно не впливають на загальне позитивне враження від дослідження. Так, аналізуючи партитуру Лало Шифріна “Вихід дракона” (с.94), автор називає “кластером” трихордові співзвуччя китайської пентатоніки. Позначено як “кластер” і регістрове розшарування двох інтервалів fis g (дуже низько) та des a (набагато вище) на стор. 113 в аналізі фільму жахів (композитор В. Кіляра). Все ж таки для подібних звукових сполучень краще підійде назва “дисонуючий акорд”: саме так автор і позначає початковий акорд a-b-e прикладу з “Рожевої пантери” Г. Манчині (с.116).

Інше зауваження стосується музичних прикладів, що аналізуються. Не дивлячись на те, що сучасна кіномузична мова дуже часто не піддається традиційному музикознавчому аналізу через відсутність партитур, в роботі є партитури, при чому добротні! Аналіз цих партитур виконаний професійно, коректно, і в цілому він класичний. Але все ж таки зауважимо, що масштаби багатьох наведених нотних прикладів набагато менше, ніж аналітичні їх описання. І це незручно. Ми тільки здогадуємося, як звучить glissando струнних Х. Бернарда після наданих тільки 8 початкових тактів, де його немає; або як з 43 такту з’являється тема у відривку з Дж. Ньютона Говарда (теж надається тільки 8 тактів), або як виглядає середній розділ теми кохання з “Хрещеного батька” у Ніно Рота (його партитурний вигляд — в нашій уяві) та інше. Інколи хочеться більш вагомого прописування партитурних голосів: наприклад, тема кохання Вангеліса (“Той, хто біжить по лезу”) — це тільки мелодія саксофону плюс назви акордів (a la джазовий стандарт), а фактура електронного супроводу тут все ж таки важлива.

Виходячи з вищевикладеного, в плані наукової дискусії запропонуємо авторові висловити свою точку зору з чотирьох наступних питань.

1. Аналітичний матеріал дисертації — це переважно класичні партитури академічної за багатьма параметрами музики, і завдяки

саме такому вибору музичного матеріалу потужна музикознавська робота відбулася. Але ж сучасна кіномузична партитура, якщо вона взагалі існує, — це дуже часто нестандартна графіка, і багато які звукові речі в ній зафіксувати неможливо. Чи існують методи аналізу кіномузики, яка не піддається точній партитурній фіксації?

2. В роботі без особливої акцентуації, але розмежовані поняття “композиторської техніки” та “композиторської технології”. В звичайному музикознавчому розумінні “технологія” — це переважно синонім більш вживаної “техніки композиції”, яка убирає певні узагальнено-абстрактні “композиторські техніки” (тональність, модальність, сонорику та інші). В залежності від вибору композитором способу поєднання технік утворюється індивідуальний стилістичний рівень їх функціонування. Саме такий сенс вкладається в даній дисертації в поняття “технології”, що підкріплюється й посиланням на статтю К. Зенкіна (хоча останній дуже широко, як на наш погляд, тлумачить “елементарні техніки”, до котрих заразовує і тони з інтервалами, і різновиди додекафонії). Мабуть, поняття “технології” більш процесуальне, ніж “техніка композиції”, недарма в дисертациї воно ідентифікується іще й з поняттям “метод”. Чому Ви зробили акцент саме на Технології, а не на Техніці? Який новий сенс кіномузики цього потребує?
3. Підсумовуючи всі музично-технологічні досягнення дисертації, присвяченій специфічній мові кіномузики, хочеться певних стилізових узагальнень. Але автор свідомо ніде їх не торкається, і причина такого підходу до вивчення кіномузики досить зрозуміла: без головуючого відеоряду говорити про стиль важко. І все ж таки, чи можливо, на основі знайдених специфічних рис музики у ігрому американському кіно, простежити різнопривневі стилізові (а точніше — стилістичні) її прояви? Чим відрізняється стилістика сучасної американської кіномузики від, наприклад, французької чи італійської? Чим пізньоромантичний стиль голлівудського кіно 30-50-х років відрізняється від такого ж пізньоромантичного європейського тих самих років? Нарешті, чим стилі славнозвісних зіркових композиторів золотої доби Голлівуду відрізняються один від одного, якщо порівняти, скажімо, Е. Корнгольда, А. Копленда, М. Стейнера або будь-яких інших композиторів приблизно одного історичного часу? Якщо все це неможливо зробити, то чому?

4. В основі змальованої картини використання певних композиторських технологій, що проаналізовані у другому розділі дисертації, лежить система Лало Шифріна, на яку йде посилання на стор. 96. Але його система трішки інша: етнічна музика та музика певної епохи у Шифріна виокремлені. В дисертації ж вони поєднані. Чому?

Таким чином, констатуємо, що дисертація С. А. Леонтьєва є самостійним дослідженням, в якому на прикладі аналізу високохудожніх зразків голлівудської кіномузики, підкріпленого досвідом власної композиції, узагальнюються провідні тенденції кіномузикології, розкриваються сучасні "механізми" створення музики до ігрового кіно, розкриваються її проблеми та водночас відкриваються перспективи подальшого вивчення.

Автореферат і публікації достатньою мірою відбивають зміст дисертації.

Дисертація Леонтьєва Сергія Анатолійовича «Композиторські технології в музичній практиці американського ігрового кінематографа», подана до захисту за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво, відповідає вимогам ДАК МОН України, а її автор заслуговує на присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства.

Кандидат мистецтвознавства,
професор, завідувач кафедри теорії музики
Київської муніципальної академії
музики імені Р. М. Глієра
Т. Є. Дугіна

Підпис Дугіної Т. Є.
засвідчую.

Ст. інспектор з кадрів:

