

УДК 78:791.636]:[78.071.1(430)Циммер:78.071.1(436)Моцарт]](045)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/62-2-17>

Віталій ФІЗЕР,
orcid.org/0009-0004-2545-3644
творчий аспірант кафедри історії світової музики
Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
(Київ, Україна) *vitalii.fizer.90@gmail.com*

САУНДТРЕК ГАНСА ЦИММЕРА ДО ФІЛЬМУ «ШЕРЛОК ХОЛМС: ГРА ТІНЕЙ»: ВЗАЄМОДІЯ ТРАДИЦІЙ І ТЕКСТІВ

Творчість провідного сучасного кінокомпозитора Ганса Циммера представлена в статті в контексті взаємодії доволі віддалених між собою музичних традицій. Проблему розглянуто на прикладі одного з найпопулярніших саундтреків до фільму «Шерлок Холмс: Гра тіней», де використано низку фрагментів із опери В. А. Моцарта «Дон Жуан». Це спонукало детально простежити взаємозв'язок академічної та популярної інтонаційних сфер, властивий творчому методу Циммера.

Адаптація великих фрагментів «Дон Жуана» до інструментального викладу Циммера являє собою рідкісний випадок у сучасній кіномузиці. Навіть враховуючи, що композитор часто вдається до текстових запозичень, розглянутий саундтрек є унікальним прикладом контамінації чужого і свого. Її сутність полягає в часопросторовому, одночасно горизонтальному і вертикальному, поєднанні цитат із твору Моцарта і власного музичного матеріалу сучасного автора. При цьому на перший план виступають характерні для стилю Циммера засоби та прийоми: часті зміни метру, різкі темпові контрасти, хвилеподібне нагнітання динаміки, значне посилення оркестрової гучності, різноманітні види остинато, пульсуючі ритмічні фони.

Саундтрек до фільму «Шерлок Холмс: Гра тіней» являє собою яскравий приклад творчої роботи Циммера з текстом композитора-класика. Єдності форми саундтреку сприяють плавні переходи між розділами, інтонаційно-тематичні та тонально-гармонічні зв'язки, завдяки яким фрагментарний за походженням музичний матеріал набуває цілісності. При цьому оперний шедевр Моцарта постає у незвичному для нього варіанті звучання. Кінцевим результатом об'єднання стилістично різних оркестрових складів – класичного (Моцарта) і сучасного (Циммера) виступає самобутній музичний текст із рисами полістилістики. Йому притаманна художня актуальність й нове відчуття часу.

Ключові слова: саундтрек, кіномузика, цитата, класична традиція, популярна музика, оркестрова музика, полістилістика.

Vitalii FIZER,
orcid.org/0009-0004-2545-3644
Creative Graduate Student at the Department of History of World Music
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) *vitalii.fizer.90@gmail.com*

HANS ZIMMER'S SOUNDTRACK TO THE FILM "SHERLOCK HOLMES: GAME OF SHADOWS": INTERACTION OF TRADITIONS AND TEXTS

The work of the leading modern film composer Hans Zimmer is presented in the article in the context of the interaction of distant musical traditions. The issue is analyzed on the example of one of the most popular soundtracks for the film "Sherlock Holmes: A Game of Shadows", which uses some fragments from the opera "Don Giovanni" by V. A. Mozart. It prompted us to trace in detail the correlation between the academic and popular intonation spheres, which characterizes Zimmer's creative method.

The large "Don Giovanni" fragments adaptation to Zimmer's instrumental presentation is a rare case in modern film music. Even taking into account that the composer often makes textual borrowings, the soundtrack in question is a unique example of the contamination of borrowed and owned. Its essence is a time-space, simultaneously horizontal and vertical combination of quotations from Mozart's work and the modern author's own musical material. At the same time, the means and techniques characterizing Zimmer's style come to the fore: frequent changes of meter, sharp tempo contrasts, wave-like pumping of dynamics, a significant increase in orchestral volume, various types of ostinato, pulsating rhythmic backgrounds.

The soundtrack for the movie "Sherlock Holmes: A Game of Shadows" is a vivid example of Zimmer's creative work with the classical composer's text. The smooth transitions between sections and intonation-thematic and tonal-harmonic connections create unity of the soundtrack form, thanks to which the originally fragmentary musical material acquires integrity. At the same time, Mozart's operatic masterpiece appears in an unusual sounding version. Combining stylistically different orchestral compositions – classical (Mozart) and modern (Zimmer) – finally results in an original musical text with polystylistic features. It has artistic relevance and a new sense of time.

Key words: soundtrack, film music, quote, classical tradition, popular music, orchestral music, polystylistics.

Постановка проблеми. Ганс Циммер – один із найвідоміших кінокомпозиторів сучасності. Творчий шлях він розпочав на початку 1980-х років у Лондоні як продюсер і виконавець у сфері популярної музики. Після заснування власної студії звукозапису Циммер почав створювати музику для кіно. Саундтрек до фільму «Моя прекрасна пральня» (1985), в якому традиційні оркестрові засоби синтезувалися з актуальною електронікою, започаткував певний напрямок творчої роботи музиканта. Свою діяльність він продовжив у Лос-Анжелесі як фахівець у галузі новітніх комп'ютерних технологій та майстер їх застосування в оркестрових саундтреках. Загалом Циммер створив музику до більш ніж ста фільмів, багато з яких отримали престижні нагороди – серед них «Король Лев» (1994), «Гладиатор» (2000), «Останній самурай» (2003), «Темний лицар» (2008), «Самотній рейнджер» (2013). Останнє на сьогоднішній день творче досягнення кінокомпозитора – премія «Оскар» 2022 року за музику до фільму «Дюна» режисера Дені Вільньова.

Яскравою ознакою індивідуального стилю Циммера є поєднання традицій популярної та академічної музики, а відтак комбінування різних музичних текстів. Значне місце в його саундтреках займають певним чином опрацьовані цитати, алюзії та навіть цілі фрагменти класичних музичних композицій. Найбільш показовим щодо цього є саундтрек до фільму «Шерлок Холмс: Гра тіней» (2011), в якому Циммер застосовує матеріал творів В. А. Моцарта, Ф. Шуберта та Й. Штрауса-сина.

Аналіз досліджень. Зазначене у назві статті явище наразі не набуло широкого висвітлення в музикознавстві. Навіть ті західні автори, котрі регулярно звертаються до творчості Г. Циммера, лише мимохідь торкаються її, не вдаючись до детального музикознавчого аналізу механізму взаємодії різних традицій і текстів. Виняток становлять дві англомовні публікації: «Шерлок Холмс і Дон Жуан: випадок відновленої опери» Елізабет Кіркендолл (Kirkendoll, 2015) та «Корпоруючи класицизм і метафізичний стиль» Ніколаса Рейланда (Reyland, 2015). Спостереження цих авторів були залучені в процесі даного дослідження. Також були взяті до уваги коментарі самого Циммера, зібрані з різних інтерв'ю (Todd, 2011), (Radish, 2011). Аналітичний розгляд співвідношення музичних текстів Моцарта та Циммера зумовив звернення до окремих положень базової зарубіжної монографії авторства Г. Аберта, присвяченої творчості геніального композитора-класика (Abert, 1922). Зрештою, у цій статті була застосована методика, розроблена В. Фізером під час дослідження саундтреку до фільму «Самотній рейнджер» (Фізер, 2018).

Мета статті – детально проаналізувати тематичну організацію та композиційно-драматургічні особливості саундтреку до фільму «Шерлок Холмс: Гра тіней» і встановити характер взаємодії класичної й популярної музичних традицій на основі комбінування авторського (Г. Циммер) і запозиченого (В. А. Моцарт) нотних текстів.

Виклад основного матеріалу. Фільм «Шерлок Холмс: Гра тіней» є другою частиною популярної дилогії режисера Гая Річі. Основу сюжету складає оповідання А. Конан-Дойля «Остання справа Холмса», де йдеться про затьому боротьбу детектива з давнім ворогом, професором Моріарті. Гостра фабула і художній драматизм літературного першоджерела знайшли 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 Холмса”. Мені одного разу дзвонить Гай Річі і каже, що знімає фільм про Шерлока Холмса. <...> Я полетів до Лондона і подивився, що це за фільм. Я спитав Гая, як він уявляє собі Шерлока Холмса. Річі знімає бойовики, і через двадцять хвилин нашої з ним розмови я зрозумів, що і як він хоче, й одразу погодився» (Kirkendoll, 2015).

Використані Циммером твори Моцарта, Шуберта та Й. Штрауса-сина виступають ознакою культурного життя епохи, в межах якої відбуваються події фільму: вони створюють загальну історичну й емоційну атмосферу та формують необхідний смисловий підтекст у тому чи іншому епізоді.

Вагому роль у музичному рішенні фільму відіграють дві пісні Шуберта – «Die Forelle» («Форель») ор. 32 та «Fischerweise» («Рибацький наспів»), № 4 із «Чотирьох пісень» ор. 96. Вони звучать в епізодах, що характеризують Моріарті та його стосунки з Холмсом. Композитор пояснює: «Маловідомий факт щодо мене полягає в тому, що я не вибирав “Die Forelle” для Моріарті, я думаю, що це зробив Роберт¹» (Todd, 2011), 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» (Todd, 2011).

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 (Radish, 2011). Фортепіанний супровід пісенної мелодії часом заглушається, але згодом відновлюється. Електронна обробка змінює й темброву сторону матеріалу «Форелі», внаслідок чого виникає стереофонічний ефект викривлення

¹ Роберт Дауні-молодший – виконавець ролі Шерлока Холмса.

вокальної партії. Як зазначає друг і співробітник Циммера Мел Вессон, його буквально «замучив» твір Шуберта електронними спотвореннями та моторошним звуковим оформленням, котрі обертаються на жахіття» (Radish, 2011).

Відповідно до сюжету та психологічної атмосфери фільму опрацьовуються і фрагменти музики Й. 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 вальсову тему, її мелодичний рельєф розмивається гострими дисонансами, розчиняється до того ясна тональна основа. В результаті руйнується атмосфера безтурботності, виникає відчуття тривоги та емоційної напруги. Все це створює ефект дисгармонії, хаотичності, що метафорично ведуть до 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. <...> Все 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» (Todd, 2011). Слід зазначити, що використаний тут прийом поступової деструкції класичного музичного матеріалу за два роки потому був розвинутий Циммером у саундтреку до фільму «Самотній рейнджер», де переробка нотного тексту увертюри до опери «Вільгельм Тель» Дж. Россіні значно змінила звучання першоджерела (Фізер, 2018).

Найвагоміше місце у музиці до стрічки «Шерлок Холмс: Гра тіней» посідає опера «Дон Жуан» Моцарта, на фрагментах якої базується центральний розділ фільму. Залучення саме цієї опери пов'язане з її великою популярністю в XIX столітті, коли розгортаються кіноподії. Занаведеними у монографії Г. Аберта даними, у Відні до кінця 1863 року «Дон Жуан» отримав понад 500 показів, у Празі до кінця 1855 року – 300, у Берліні до моменту святкування 50-річчя від дня прем'єри 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» (Abert, 1922: 435–436). На значущість опери для ідеї діалогії Г. Річі вказує згадка про неї в одному з діалогів Шерлока Холмса з першого фільму, що сприймається як натяк на зміст наступної стрічки франшизи.

Але не тільки популярність опери зумовила вибір Циммера. Визначальним моментом є *сміслова аналогія між драматичними подіями кіносюжету та лібрето моцартівського «Дон Жуана»*. Вона позначилася на особливостях композиції та драматургії фільму, структура якого являє собою так званий «текст у тексті»². Опера Моцарта з усіма її компонентами (фабулою, сценічною дією, вокальною і оркестровою партіями) вбудується в художній простір кінофільму, надаючи йому більшої смислової об'ємності. Цим визначається звернення творців фільму до найекспресивніших епізодів оперної партитури – фрагментів передфінальної сцени та власне фіналу.

Сміслова конструкція «Дон Жуана» Моцарта органічно вписується у захоплюючий сюжет фільму, в якому герої-антагоністи Шерлок Холмс і професор Моріарті виступають уособленням добра і зла, відданості моральному закону та аморального злочинства. Аналогії між головними персонажами фільму та героями моцартівської опери часто проводяться у зарубіжних публікаціях, присвячених кінознавчій аналітиці стрічки Г. Річі. Зокрема, висловлюється думка про те, що вона є сучасною інтерпретацією історії про Дон Жуана (Kirkendoll, 2015). Протистояння Холмса і Моріарті співвідноситься з фінальним поєдинком Дон Жуана і статуй Командора, причому в залежності від розвитку подій моральні амплуа фігурантів двох історій міняються місцями.

Вирішальне значення для встановлення зазначеного ідейно-смислового зв'язку має кіноепізод під назвою «To the opera!» («До опери!»), в якому фігурує музичний матеріал заключних сцен «Дон Жуана», хоча 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'ємним компонентом цього кульмінаційного відрізка кіносюжету³.

² Показово, що завдяки до появи кінематографу драматургічний прийом «текст у тексті» застосовувався оперними митцями, зокрема Р. Леонкавалло («Паяци», 1892) та Дж. Пуччіні («Тоска», 1900).

³ Згідно з ним, під час вистави «Дон Жуана» в Паризькій опері розгортаються надзвичайні події. Вважаючи, що співники Моріарті підклали бомбу в приміщення театру, Холмс, Ватсон і циганка Сім поспішають туди, намагаючись запобігти трагедії (аналогія до Тріо Донни Ельвіри, Дон Жуана і Лепорелло, музика якого звучить у цей момент фільму). Вони рухаються по тунелю під сценою, коли Холмс помічає знак «IMPERATOR» – напис на постаменті статуї Командора. До того ж, Холмс знаходить шахову фігуру короля. Через отвір в літері «О» у складі напису детектив вдивляється в обличчя професора Моріарті, який із ложі спостерігає за виставою. Саме тепер Холмс із запізненням розуміє, що бомба знаходиться не в опері, а в сусідньому «Hôtel du Triomphe». Вибігаючи на вулицю, Холмс, Ватсон і Сім намагаються якнайшвидше дістатися до готелю. Однак вони не встигають, і бомба вибухає в той час, коли вони досягають сусіднього з театром приміщення.

Протягом епізоду камера стрімко переміщується від однієї локації до іншої, вихоплює окремі деталі та подає крупним планом найважливіші елементи сценічної дії. Завдяки *паралельному монтажу оперного дійства та дії фільму* кінематографічний простір набуває універсальної символіки: місце розташування персонажів-антагоністів «вгорі» чи «вниз» визначає їхню перемогу чи поразку. Відповідні асоціації виникають, коли камера рухається від статуї Командора, яка здіймається над Дон Жуаном на оперній сцені, до Моріарті, що тріумфує у театральній ложі, фокусуючись зрештою на Холмсі, який знаходиться під сценою. Наприкінці епізоду «До опери!» постає ще одна аналогія: швидкі перемикання кадрів фіксують охопленого полум'ям Дон Жуана, якого тягнуть до пекла, і статую Командора, що підноситься на п'єдесталі. Подібним чином побудована трагічна кульмінація паралельного сюжету: спочатку камера фіксує шокованого трагедією Холмса, що знаходиться у зруйнованому вибухом готелі, а потім Моріарті, який із переможним виглядом згори поглядає на те, що відбувається. Наведені деталі однозначно (на цей момент дії) вказують на Холмса як Дон Жуана, тоді як Моріарті виступає уособленням Командора. Помилка Холмса, що обертається трагедією, і перевага Моріарті у даному епізоді цілком відповідають законам кіножанру блокбастера, згідно з якими головний герой мусить зазнати поразки, перш ніж затвердить перемогу над злом. Проте у фіналі фільму, коли глибинний та амбівалентний сенс його назви («Гра тіней») проявляється остаточно, символічні позиції персонажів змінюються на дзеркально протилежні. І в той момент, коли Холмс зникає разом із Моріарті у безодні Райхенбахського водоспаду, він виступає Командором, який, образно кажучи, затягує Дон Жуана-Моріарті у пекло.

Аналіз саундтреку показав, що представлені в епізоді «До опери!» музичні фрагменти сцен «Дон Жуана» звучать у своєму первинному вигляді. В одному з інтерв'ю Циммер пояснював, 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 (Reyland, 2015).

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. При цьому її поєднання з оригінальним матеріа-

лом Циммера певним чином впливає на характер звучання оперного першоджерела. Як зазначається в одній зі статей, текст Циммера та прийом міксування надають музиці опери більшої сили, роблячи її придатнішою для сучасних кінематографічних завдань (Radish, 2011).

Спираючись на навички професійного слухового сприйняття⁴, 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. Наперед слід зауважити, що, опрацьовуючи вокально-інструментальний матеріал опери, Циммер викладає його в суто оркестровому вигляді. При цьому він використовує характерні для власного композиторського стилю засоби – великий виконавський склад, в якому домінують низькі інструменти. Серед дерев'яних духових – бас-кларнети і навіть контрабас-кларнет, що є рідкістю для класичного симфонічного складу, а також фагиоти і контрафагиоти. Мідні духові інструменти представлені збільшеною кількістю валторн, труб, тромбонів, бас-тромбонів, контрабас-тромбонів і туб. Показовим є використання кількох віолончелей соло, соло скрипки та великої групи віолончелей і контрабасів. Ударні інструменти представлені литаврами та барабанами різної величини й тону.

Стислий 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* (семантично це тональність смерті й скорботи) після двох потужних акордових ударів звучить тема Командора і наступні мотиви *lamento*.

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 видозмінює. Розділ відкривається потужним ударом другого акорду зі вступу до увертюри (*D6* тональності *d moll*, 4/4), який звучить на *forte* з 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

⁴ За своєю головною музичною спеціалізацією автор статті – диригент симфонічного оркестру.

потужне звучання труб і тромбонів. Низхідний рух баса за фрігійським тетрахордом супроводжується масованими акордами, що сприймаються як символ фатуму, невідвратною відплати за гріхи. 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) зумовлює 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 чотирьодольного на тридольний (3/8 замість 4/4). За рахунок зменшення тривалості виникає відчуття іншого художнього часу – більш прискореного, стрімкого, що відповідає динамічному розвитку сюжету фільму (Шерлок Холмс, доктор Ватсон і циганка Сім мчать до оперного театру). Так само, як і у вступі саундтреку, в супровідному 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.

У наступному **третьому розділі саундтреку** до кінематографічного відеоряду підключається передфінальна сцена «Дон Жуана» – саме тут у сюжеті фільму відбувається драматургічний перелом, що призведе до трагічної розв'язки. Хоча цей розлогий розділ складається з трьох підрозділів (позначаємо їх як епізоди А, В і С), 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, який значно

посилило 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 шістнадцяткою, перерваних виразною паузою. Зберігаючи тональність моцартівського Тріо (*B dur*), Циммер вносить певні зміни в гармонічний рух, завдяки чому спільне звучання класичного і сучасного музичних текстів набуває більш рішучого, ствердлого характеру.

Відбираючи музичний матеріал з передфінальної сцени «Дон Жуана», Циммер вдається до купюр різної тривалості й монтує фрагменти оперної партитури таким чином, аби «шви» між ними залишалися непомітними для пересічного слухача. Так, пов'язуючи розділені купюрою обсягом майже в п'ятдесят тактів фрагменти моцартівського тексту (тт. 333–379 за партитурою опери), Циммер безпосередньо переходить до **епізоду В**, де камера відтворює обмін репліками між тремтячим від страху Лепорелло та впевненим у собі Дон Жуаном. Музичний матеріал Циммера тут істотно відрізняється за своєю тонально-гармонічною структурою від моцартівського тексту, який звучить паралельно. У кіноверсії тональність *F dur* змінено на *c moll*, що значно посилює ефект психологічного спаду, викликаний раптовою появою однойменної тональності *f moll* в оригінальній партії Лепорелло. На *fortissimo*, з поступовим затуханням, у глибокому нижньому регістрі тягнеться педальний звук *c* у міді, до того ж безперервно пульсує супровід контрабасів на *forte*. Потім темп сповільнюється, звучать грізні удари чвертками у віолончелей, контрабасів, дерев'яних духових та скрипок із хроматичним потрійним форшлагом (риторична фігура тирати) на *fortissimo*. Загрозливе звучання оркестру Циммера на порядок посилює загальну емоційну напругу дії, внаслідок чого без сліду зникає буффонний характер моцартівської мізансцени, де невиправний веселун Лепорелло комічно зображає 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 озвучують дубль-штрихом віолончель соло і група віолончелей, внаслідок чого виникає ефект тремоло, який передає відчуття неспокою, тривоги.

Отже, на відміну від попереднього епізоду, де «партія соло» належала моцартівському тексту, тут відбувається контрапунктичне поєднання

обох текстів – Моцарта і Циммера. Політональне сполучення звукових 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.

У заключному **епізоді С** третього розділу саундтреку лунає початок фінальної сцени «Дон Жуана» (*Andante*, тт. 432–436 партитури опери). Повертається похмура тональність *d moll*, грізно звучать лейтмотив фатуму (низхідна кварта *d–a*) та синкоповані удари акордів на *fortissimo*. Спираючись на тематичний матеріал Моцарта, Циммер значно посилює міць звучання за рахунок нагнітання динаміки і ущільнення оркестрової маси. Він використовує найнижчі дерев'яні та мідні духові інструменти, а також додає тремоло 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 малюнків у фактурних шарах обох музичних текстів отримує смислове навантаження відповідно до образного змісту цього епізоду фільму.

Зміст **четвертого розділу саундтреку** відтворює гранично тривожну атмосферу епізоду фільму, в якому Шерлок Холмс, усвідомивши свій промах, поспіхом біжить разом із Ватсоном і циганкою Сім до готелю, де готується задуманий Моріарті кривавий 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* створюють відчуття чогось безмежно трагічного, невідворотного. І як підтвердження цьому, на тлі стрімкого фактурного руху лунає багаторазово повторювана тема «Tick Tock», інтонаційне ядро якої ритмом і мелодичним обрисом нагадує мотив долі з П'ятої симфонії Бетховена (вона ж є однією з основних тем саундтреку). Наділяється символічним значенням і хроматичний низхідний хід у басу (*passus duriusculus* – риторична фігура скорботи), гармоні-

зований зменшеними септакордами (тт. 100 – 101, 111 – 112 партитури).

Тема «Tick Tock» символізує невмолений біг часу. Вона з'являється і в інших епізодах, зокрема, під час гри Холмса і Моріарті у шахи. Рівномірне биття вісімками на 4/4 відтворює звук годинника. «Пульс часу» спирається на дводольний метр як на основу, але реалізується у даному випадку тріольною ритмічною фігурою. Однак це не мертвий, позбавлений життя відлік, тут він сповнюється живою енергією, рухається, набуває стрімкості, чому сприяють швидкий темп, хвилеподібна динаміка, підйоми та спади мелодичної лінії, неперервна пульсація супроводу. На цокання годинника нашаровується звучання оркестру: інструментальний масив хвилями піднімається з глибини нижнього регістру, гул наростає, готується щось страшне, жахливе.

У заключному **п'ятому розділі**, як і в попередніх, Циммер ставить перед собою завдання підсилити звучання унікальної за драматизмом фінальної сцени «Дон Жуана», з тим, аби вона максимально відповідала трагічним подіям кіносюжету. Головними виразовими засобами незмінно виступають метроритм, тембр, динаміка, оркестровка. На початку розділу розгортається сценічна дія за участі Командора, який вимагає від Дон Жуана каяття, але той залишається непохитним. Їхній поєдинок скорочується до односкладових реплік «Так!» і «Ні!» (тт. 544–548 партитури опери). З моменту, коли Командор повільно і грізно вимовляє «Нині ніч твого вироку!», до музичного ряду опери доєднується оркестровий супровід Циммера. Слова Командора, виділені ритмом й окреслені ламеною лінією мелодії з широкими інтонаційними ходами, у Моцарта дублюються альтами, віолончелями і контрабасами на тлі рівномірного руху вісімками у скрипок (на *piano*). Циммер же використовує остинатний ритм «дві шістнадцятки–вісімка + чотири вісімки» у віолончелі 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* дедалі з більшим напруженням звучать репліки Дон Жуана, який страждає в передсмертних муках. Його відчайдушні вигуки супроводжуються низхідними мотивами, що миготять, як блискучі язика полум'я (ремарка «з різних боків показується вогонь, земля хитається», *Allegro*, від т. 554 партитури опери). З 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*). Такому враженню сприяють застосування улюблених Циммером низьких струнних і духових, максимальне нарощування гучності звучання в останніх тактах (до трьох *forte* з *crescendo*), ущільнення фактури з дублюванням в октаву басових звуків акордів у найнижчому регістрі, ефект тремоло і трелеподібні фігурації в партії віолончелей.

Висновки. Саундтрек до фільму «Шерлок Холмс: Гра тіней» є яскравим прикладом творчої роботи Ганса Циммера в сфері взаємодії академічної та популярної музичних традицій на основі комбінування власного і запозичених текстів, передусім В. А. Моцарта. Поєднання цілісних фрагментів сцен «Дон Жуана» з новою оркестровою версією, створеною Г. Циммером, являє собою рідкісний випадок у сучасній кіномузиці. Навіть для самого композитора, який часто вдається до тематичних запозичень, це був унікальний досвід використання вельми оригінальної форми контамінації чужого і свого. Її особливість полягає в одночасному горизонтальному і вертикальному поєднанні масивів цитованого і власного текстів. У горизонтальному плані результатом контамінації виступають *збірні цитати*, що утворюються з відокремлених один від одного оперних фрагментів, розосереджених у часі, але розміщених у послідовності, яка відповідає композиційно-драматургічній лінії розвитку опери. Такий підхід слугує 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 Холмс: 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 музичній 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 саундтрека передбачає переробку матеріалу оперного оригіналу, породжує його новий варіант. Паралельне звучання обох оркестрових шарів утворює інтонаційно єдиний сплав, на тлі якого виділяються ключові мотиви вокальних партій персонажів «Дон Жуана».

Відповідно до розвитку кіносюжету, композиції та драматургії фільму, 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, обіймає змінні функції. Для більшості оперних сцен він слугує фактурним супроводом і емоційним 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 стилістично-звучових шарів. Але в кожному випадку текст Циммера вносить відчутні смислові корективи до головної драматургічної лінії стрічки. Що стосується фрагментів вокальних партій моцартівського оригіналу, то Циммер залишає їх незмінними, вони завжди виділяються на тлі контамінованого оркестрового супроводу.

Варто відміти зв'язок між моцартівським принципом композиційного об'єднання оперного матеріалу та технікою монтажу, на якій ґрунтуються відеоряд і саундтрек кінематографічного продукту. Активний монтаж (звучовий і візуальний) якнайкраще відповідає калейдоскопічній природі фільму Г. Річі 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 змикається з часопростором «Шерлока Холмса». Вилучені з оперної партитури фрагменти органічно стикуються між собою, «склеюються» без будь-яких помітних збоїв, в результаті чого утворюється єдиний музичний текст.

Працюючи із запозиченим тематичним матеріалом, Г. Циммер виходить із художніх завдань, пов'язаних з ідеєю фільму, відтак часто корегує

звучання епізодів «Дон Жуана», вмонтованих у музичний ряд фільму. Задля цього він використовує характерні для нього виражальні засоби та структурно-драматургічні прийоми: 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 актуального «неакадемічного» звучання – відповідно до стилю кіномузики Циммера з її упізнаваними шаблонами, які тиражуються від фільму до фільму і складають основу його композиторського почерку. Своєю потужною силою оркестр Циммера істотно змінює тембровий колорит класичного оркестру, який втрачає притаманну Моцарту прозорість фактурного викладу. Цьому сприяють і сучасні технології, зокрема режисерська робота зі звуком (додавання шумів, сторонніх звуків), мікшування, використання електроніки тощо.

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

Коментуючи по завершенні саундтреку до фільму «Шерлок Холмс: Гра тіней» свою роботу з шедеврами музичної класики, Циммер зізнався: «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» (Todd, 2011).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. 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. Abert Hermann. W. A. Mozart. URL: https://archive.org/details/abert_jahn_w_a_mozart/page/n1515/mode/2up
3. 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/>
4. Kirkendoll Elizabeth. Mozart at the movies: cinematic reimaginings of opera. Master of Music, Texas Christian University Fort Worth, TX, 2015 URL: <https://repository.tcu.edu/handle/116099117/8330>
5. 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/>
6. Reyland Nicholas. Corporate classicism and the metaphysical style. URL: <http://repository.ncm.ac.uk/105/1/36A%20NReyland.pdf>

REFERENCES

1. Fizer V. M. (2018) Uvertiura Dzhokakino Rossini do opery “Vilhelm Tel” yak osnova saundtreku Hansa Tsymmera do filmu “Samotnii reindzher” [Gioacchino Rossini’s overture to the opera “Wilhelm Tell” as the basis of Hans Zimmer’s soundtrack to the film “The Lone Ranger”] Chasopys: zb. nauk. pr. Natsionalna muzychna akademiia Ukrain. – Magazine: coll. of science papers. National Music Academy of Ukraine, 3 (28). 105–114. [in Ukrainian].
2. Abert Hermann. (1922) W. A. Mozart. URL: https://archive.org/details/abert_jahn_w_a_mozart/page/n1515/mode/2up. [in German]
3. Gilchrist Todd. (2011) 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/>
4. Kirkendoll Elizabeth. (2015) Mozart at the movies: cinematic reimaginings of opera. URL: <https://repository.tcu.edu/handle/116099117/8330>
5. Radish Christin. (2011) 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/>
6. Reyland Nicholas. (2015) Corporate classicism and the metaphysical style. URL: <http://repository.ncm.ac.uk/105/1/36A%20NReyland.pdf>