

**Цитування:**

Погребняк Г. П. Музика як елемент екранної мови режисера. Частина 2. Композиторські практики Енніо Морріконе в моделях екранної режисури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 3. С. 185–192.

Pogrebniak G. (2023). Music as an Element of the Screen Language of the Director. Part 2. Ennio Morricone's compositional practices in screen directing models. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 185–192 [in Ukrainian].

*Погребняк Галина Петрівна,  
доктор мистецтвознавства, доцент,  
професор кафедри режисури  
та акторської майстерності імені  
народної артистки України Лариси Хоролець  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0003-1627-6362>  
aolena7@gmail.com*

## **МУЗИКА ЯК ЕЛЕМЕНТ ЕКРАННОЇ МОВИ РЕЖИСЕРА**

### **Частина 2. Композиторські практики Енніо Морріконе в моделях екранної режисури**

**Мета статті** полягає у визначенні особливостей використання музики в екранній площині через дослідження мистецьких тандемів режисер-композитор. **Методологія дослідження.** У розробці теми було комплексно застосовано методи наукового аналізу, порівняння, узагальнення. Аналітичний та системний методи у своїй єдності, було залучено для розгляду мистецтвознавчого аспекту проблеми. **Наукова новизна дослідження** полягає в тому, що режисерська творчість досліджується в контексті композиторських практик творення музики для аудіовізуального мистецтва; доведено доречність використання системного методу у вивченні особливостей творчості композиторів в контексті аудіовізуального мистецтва та виробництва; **Висновки.** Викладені у статті матеріали розширюють арсенал знань щодо специфіки співтворчості режисера і композитора в екранних мистецтвах й уможливають їх застосування в навчальних курсах, створенні навчально-методичної літератури з теорії та історії музики, кіномистецтва і телебачення, режисури, композиції.

**Ключові слова:** музичне мистецтво, композиторські практики, екранні мистецтва, режисерська творчість, музичний образ, симфонічна музика, театр, композиторські технології.

*Pogrebniak Galyna, Doctor of Study of Art (Dr. Sc.) on specialty Theory and History of Culture, Associate Professor, Professor of the Department of Directing and Acting named after Larisa Khorolets at the National Academy of Management of Culture and Arts*

#### **Music as an Element of the Screen Language of the Director. Part 2. Ennio Morricone's compositional practices in screen directing models**

**The purpose of the article** is to determine the peculiarities of the use of music in the screen plane through the study of artistic director-composer tandems. **Research methodology.** In the development of the topic, the methods of scientific analysis, comparison, and generalisation were comprehensively applied. Analytical and systematic methods in their unity were involved to consider the art-historical aspect of the problem. **The scientific novelty** of the research lies in the fact that the director's creativity is investigated in the context of composer practices of creating music for audiovisual art; the appropriateness of using the systematic method in studying the features of composers' creativity in the context of audiovisual art and production has been proven. **Conclusions.** The materials presented in the article expand the arsenal of knowledge regarding the specifics of the co-creation of the director and composer in the screen arts and enable their application in educational courses, the creation of educational and methodological literature on the theory and history of music, film and television, directing, composition.

**Keywords:** musical art, composer's practices, screen arts, directing creativity, musical image, symphonic music, composer's technologies.

Актуальність теми дослідження У процесі творення художньої картини світу, яку можна тлумачити як цілісну систему художньо-образних уявлень про реальну дійсність, обумовлених художньою практикою, задіяні усі сфери й рівні свідомості людини – від

різноманітних процесів сприйняття, відчуттів, уявлень до найвищої форми психічної діяльності індивіда – мислення, самосвідомості. Тоді як у художній картині світу, сформованій у почуттях, думках та ідейних спрямуваннях творчої особистості, її емпіричних враженнях,

об'єктивна реальність виникає як така, що багаторазово оцінена й перетворена свідомістю митця. На переконання ж К.Станіславської «будучи авторською (отже, особистісною), художня картина світу водночас вміщує всю ментальну історію розвитку людства» [9, 120].

Використовуючи художні засоби як своєрідний інструмент моделювання власної моделі світу, художник творить суб'єктивну проміжну реальність відносного, у якій існують несподівані зв'язки, що народжуються в його свідомості, адже він має «жити, поважаючи реальність світу» [2]. То ж можемо припустити, що «екран як узагальнена модель уявної реальності» [8, 265] – це фактично увесь необмежений навколишній світ. Разом з тим процес творення мистецького артефакту – це, зазвичай, суб'єктивний відбір, узагальнення і переосмислення за допомогою авторської фантазії явищ реальної дійсності.

Водночас відтворення дійсності в кінематографі перебуває в площині синтетичної природи звукозорового образу, зокрема музичного, де сила візуального перевищує чутне, тобто на перший план виступає не тільки актор, ритм мови, але й середовище, здатне передати невисловлене, те, що чується за словом. У кіно засобом художньої інформації є багатогранна аудіовізуальна система дослідження світу й людини в композиційних елементах кадрів, побудованих за законами живопису й фотографії та монтажно поєднаних в епізоди, сцени, смислові частини фільму. При цьому, в аудіовізуальному мистецтві об'єктом художнього дослідження та відображення може бути не тільки людина, але й сама дійсність – навколишнє середовище, історія, соціальна сфера, побут, природа, відтворення котрих режисер здійснює, зокрема й засобами музичного мистецтва.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідження проблем специфіки взаємодії музичного і аудіовізуального мистецтва складають значний арсенал праць як вітчизняних, так і зарубіжних кінознавців, музикознавців, культурологів. Серед них особливий інтерес представляють теоретико-аналітичні роботи таких вчених, як Т. Адорно, О. Бут, Дж. Вержбицький, Г. Ейслер, К. Калінак, Т. Кенні, А. Кузьменко, С. Леонт'єв, О. Литвинова, О. Овсяннікова-Трель, К. Станіславська, Т. Томас, Г. Фількевич, Р. Хікман ін. Так Г. Фількевич в статті «Музика кіно» називає кіномузику одним із важливих складових компонентів кінотвору й розглядає взаємодію музики «з кіно на різних етапах його розвитку» [10].

О. Овсяннікова-Трель в роботі «Кіномузика як культурний феномен сучасності» розглядає «теоретичні аспекти побутування кіномузики як специфічного різновиду музичного мистецтва ХХ століття і сучасності» та позначає «деякі ракурси вивчення кіномузики, які дозволяють трактувати її як культурний феномен (звучна реальність часу і простору, продукт масової культури і кіноіндустрії, спеціальний вид композиторської практики, механізм утворення художнього сенсу, жанр сучасної музики)». Крім того, авторка обґрунтовує методологічні «підходи до дослідження кіномузики в широкому культурологічному контексті» [7, 163]. Практик і теоретик в галузі створення кіномузики С. Леонт'єв у праці «Композиторські технології в музичній практиці американського ігрового кінематографа» уточнює в кінематографічній музиці концепт «композиторські технології» та диференціює його «від усталеного музикознавчого терміну», встановлює «умови присутності музики у кінотворі» та чітко і послідовно систематизує «музичні завдання у відповідності до кіножанрів», а крім того виявляє «особливості композиторських технологій у конкретних кіножанрах» й досліджує «кореляцію музичної компоненти з візуальним рядом фільму» [6, 2]. Своєю чергою А. Кузьменко в дослідженні «Музика в українському ігровому кіно останньої третини ХХ – початку ХХІ століття: специфіка функціонування в художній структурі фільму» окреслює концепти, які «розкривають філософсько-естетичну сутність кіномузики як художнього явища», виявляє «параметри, які визначають роль музики в художній структурі фільму». Визначаючи «фактори, які впливають на творче завдання композитора» в кінематографі, дослідниця розкриває значення елементів музичної партитури фільму у втіленні його художньої ідеї» [4, 3].

Вивчивши та узагальнивши наукові студії українських та зарубіжних вчених щодо специфічних проблем творення й використання музики в аудіовізуальному мистецтві, спробуємо дослідити діяльність Енніо Морріконе – одного з видатних композиторів сучасності – в різних режисерських моделях екранної творчості.

Мета статті визначення специфіки використання музики в екранному просторі шляхом дослідження моделей співпраці режисер-композитор.

Виклад основного матеріалу. Фільм є одним з небагатьох продуктів творчості, що передбачає і допускає колективну співпрацю в його продукуванні, а, отже, й колективного

автора. Зважаючи на той факт, що в творі аудіовізуального мистецтва в синтетичне ціле об'єднуються відносно самостійні художньо-естетичні елементи (як то: сценарно-драматургічний, режисерсько-постановчий, зображально-виражальний, декоративний, звуко-шумовий, музичний), сказати б, «законних» авторів кіно- і телефільм має кілька, зокрема, й композитора. Так, приміром у статті 17 Закону України «Про авторське право і суміжні права», зазначається, що авторське право на аудіовізуальний твір належить «режисерові-постановнику, авторові сценарію і (або) текстів, діалогів, авторові спеціально створеного для аудіовізуального твору музичного твору з текстом або без нього, художнику-постановнику, оператору-постановнику», тоді як «одна й та сама фізична особа може суміщати дві або більше із наведених у цьому переліку функцій» [2].

Колективне авторство в аудіовізуальному мистецтві спровокувало й появу всесвітньовідомих творчих тандемів, зокрема, режисер-композитор, як от: Федеріко Фелліні – Ніно Рота; Альфред Хічкок – Бернард Херманн; Девід Лінч – Анджело Бадаламенті; Девід Кроненберг – Ховард Шор; Тім Бартон – Денні Елфман; Емір Кустурица – Горан Брегович; Даррен Аронофскі – Клінт Менселл; Алехандро Гонсалес Іньярріту – Густаво Сантаолалья; Стівен Спілберг – Джон Вільямс; Серджо Леоне – Енніо Морріконе ін. Тоді як Е.Морріконе став тим унікальним композитором, котрий, не припиняючи композиторські практики творення симфонічної музики, залишив по собі не тільки надзвичайно потужний спадок музичних творів в аудіовізуальному мистецтві, а й спромігся, плідно співпрацюючи в багаточисельних, а, головне, розмаїтих моделях екранної режисури (створених такими відомими майстрами, як Бернардо Бертолуччі, П'єр Паоло Пазоліні, Джілло Понтекорво, Даріо Ардженто, Сальваторе Сампері, Джон Карпентер, Терренс Малік, Роланд Джофф, Франко Дзеффіреллі, Брайан Де Пальма, Багсі Баррі Левінсон, Джузеппе Торнаторе, Квентін Тарантіно та ін.) презентувати неповторність власного авторського стилю й оригінальність музичного матеріалу. Адже відомо, що далеко не кожний навіть талановитий композитор, будучи терпимим до жорстких часових рамок, може створювати екранну музику, доволі швидко працюючи в команді. Натомість маестро Морріконе якось зізнався, що «ніщо так не стимулює до творчості, як стислий термін здачі проекту», а свої кращі мелодії він

написав саме в умовах дедлайну, що стрімко настає. При цьому музика до фільмів, над якою він міг працювати місяцями, виходила доволі посередньою [12].

Крім того, композитор, творча свобода й самостійність котрого певним чином обмежені як співавторами, так і специфікою фільмовиробництва, не завжди здатний виконувати режисерські завдання (добре якщо конкретні) музичного наповнення кадру (епізоду), розписані до секунди, послуговуючись композиторськими технологіями – методами «роботи композитора над музичним матеріалом в межах кінофільму, в якому музика в поєднанні з відеорядом, створює відповідне змістовне та емоційне наповнення кінотвору і, відповідно, драматургії, корелює з відображеними на екрані подіями» [6, 6]. До того ж, нагадаємо, що естетичні закони творення музичного й аудіовізуального мистецтва (щодо способу втілення художнього образу) не тотожні, а іноді й суперечать один одному.

Енніо Морріконе, світ музики котрого й досі нерозкритий у всій його глибині, мав доволі специфічний музичний смак, якому досить складно дати точне визначення. На переконання О.Кротовської «його аранжування завжди були дуже різними, в них можна почути і класику, і джаз, і італійський фольклор, і авангард, і навіть рок-н-рол» [3]. Ймовірно саме тому композиторові (хоч і з перемінним успіхом) вдавалось співпрацювати в різних режисерських (переважно авторських) моделях, котрі слід тлумачити як своєрідні постановницькі канони, адже у кожному з «варіантів авторського (режисерського) кіно представлений варіант того кінематографа, який здатний говорити про «найголовніше» в житті людини, суспільства, нації, культури [7].

Беручись створювати саундтреки до некомерційних різних за жанрами стрічок (як то «Кулаки в кишенях» М. Беллоккьо, «Битва за Алжир» Д. Понтекорво, «Біблія», Д. Х'юстона, «Птахи великі і малі» П.-П. Пазолліні (усі 1966 року), «Теорема» П.-П. Пазолліні, «Сицилійський клан» А. Вернея (обидва 1968 року), «Декамерон», «Кентерберійські оповідання» П.-П. Пазолліні (обидва 1971 року) інші), композитор був переконаний і відверто, передбачав, що «сама музична складова фільмів в більшості своїй підсилює етичний пафос режисерських рефлексій і значно «полегшує» (за рахунок емоційного впливу на глядача) розуміння авторського задуму [7].

Е. Морріконе ретельно й послідовно застосовував знання (здобуті в консерваторії)

щодо творення класичної музики і при цьому вдавався до реформування кіномузики й сучасної музики загалом, а разом з тим мав значні успіхи у вихованні музичних смаків і вподобань представників режисерського цеху. Так, приміром на першій зустрічі маестро з П.-П. Пазолліні (одним з найяскравіших і найпослідовніших представників італійської моделі авторського кіно) йому було представлено перелік творів Й.-С.Баха, котрі режисер передбачав використати (в певній обробці сучасного композитора) у компілятивній музиці до фільму «Птахи великі і малі». Впевнено долаючи авторитарність постановника, композиторові вдалося переконати його в необхідності створення оригінальної музики й закласти підвалини потужного творчого тандему (створивши разом чимало фільмів, зокрема, й «120 днів Содома»), музична партитура до якого писалась композитором заочно), що дозволяв увиразнювати світ екранних художніх образів як «відтворену, інтерпретовану, репрезентовану творчою уявою митця дійсність» [9, 119] й підкреслювати самотність авторського стилю режисера й композитора. Е. Морріконе неодноразово повторював, що найкращою музикою в кіно є та, котру «ви справді чуєте і насолоджуєтесь, оскільки музика, яку не чути, для фільму не підходить, незалежно від того, наскільки вона гарна» [11].

Імовірно саме з моменту співпраці з П.-П. Пазолліні, маестро прагне додавати у свої сандтреки уславлений ( дякуючи мистецтву фуґи – Die Kunst der Fuge) музичний мотив В-А-С-Н (як послідовність звуків – b, a, c, h – котрі складаються у прізвище визначної родини Бахів). Вперше це вдається митцеві в роботі над одним з найскладніших у його ранній період творчості фільмів «Сицилійський клан» А. Вернея, де основна ( й по суті безсмертна) музична тема дала композиторові з великими труднощами. Ми ж можемо чути як у першій сцені кінострічки, де звучить головна, сповнена контрапунктів музична тема, композитор доповнює мелодію другим контрапунктом, де й використовується уславлений музичний мотив В-А-С-Н. При цьому над музичною темою, що обіграє ім'я Й. Баха, композитор майстерно зводить вишукану сицилійську тему, і у такий спосіб, власне демонструє особливості свого *творчого почерку* – оперування кількома музичними темами, що поволі вплітаються одна в одну, перетинаються, урізноманітнюючи одна одну, як у фільмі «Любовне коло» Джузеппе Патроні Гріффі й інших. У такий спосіб музикант, що

мав доволі високий рівень прищепленого композиторського достоїнства, демонстрував колосальні знання, отримані в майстерні Гофредо Петрассі [15] у консерваторії, а іноді й замінював свого вчителя в творенні музики до фільмів. Так як, приміром, сталося в роботі над кінострічкою «Біблія», де музичний матеріал, пропонувався Г. Петрассі, здався режисеру Джону Х'юстону занадто складним, однак композитор відмовився його переробляти. Тоді як Е. Морріконе, застосовуючи різноманітні композиторські технології, невтомно експериментував, іноді навмисне скорочуючи в мелодії кількість нот, щоби слухачі/глядачі мали можливість швидко й надовго її запам'ятати. То ж з часом мелодії маестро ставали чи не популярнішими за картини, де вони звучали, а для продюсерів і режисерів, вже починаючи з другої половини 1960-х, участь Е. Морріконе (продуктивність якого була фантастичною й іноді сягала до 20 хітів на рік) у фільмовиробництві стала запорукою успіху фільмового продукту. При цьому багато хто з композиторів заздрив його грандіозному успіху (адже його музику до фільмів глядачі часом пам'ятали краще ніж стрічки), і, відповідно, не гребували відверто копіювати. Згодом, нажаль, заздрощі недоброзичливців переросли в образливі наклепи, адже Е. Морріконе писав музику фантастично швидко, а партитури напрацьовував сегментами. То ж суть наклепів зводилась до того, що майстер працює не самостійно. Тим не менш маестро, зберігаючи дивовижну ясність математично, ба навіть геометрично впорядкованої свідомості, дійсно створював музичний матеріал до екранних творів у такому темпі, як ніби писав листа, ставлячись до роботи доволі прагматично й вважаючи, що підґрунтям його феноменальної працездатності є майстерність використання набутих у консерваторії знань і зосередженість, а не лише талант і натхнення, на які сподіваються деякі його колеги по цеху. Відомо, що за багато років копіткої праці композитором, що завжди слідував суворим правилам творчості, було вироблено чіткий і послідовний розпорядок дня ( де робочий час не перевищував 10 годин), котрого він педантично дотримувався до кінця життя: від ранніх пробуджень, занять гімнастикою, шахами, прогулянок до ретельно скорегованого сну і т. ін. [16], що з великою любов'ю й повагою відобразив у документальному біографічному фільмі «Енніо. Маестро» його багаторічний соратник-режисер Джузеппе Торнаторе (у творчому тандемі, з яким було створено музику до 12 фільмів).

Порушуючи правила композиторського ремесла в звуках експериментальної музики, Енніо Морріконе прагнув досягнути у співпраці з режисерами передовсім довіри й свободи [13]. Така музика віднаходила своє місце в експериментальному авторському кіно, як, приміром в роботі над стрічкою «Тиха місцина за містом» Еліо Петрі, що презентував доволі точний портрет тяжкохворого художника зі зламанною психікою. Режисер і актор Ф. Неро, прагнучи максимально зануритись у стан хворої свідомості митця, просякнутої страхом і невпевненістю в собі, свідомості талановитої людини, позначеної зсувами буттєвих перспектив та фантазійними деконструкціями, вибудовують образ героя, зокрема, й за допомогою надскладного музичного ряду Енніо Морріконе [16]. Музика до вказаного фільму ( що часом заміщала собою загадкові шуми, примхливі звуки, чудернацькі вібрації) навпаки була навмисне ускладнена композитором і призначалась до виконання перкусійним гуртом «Nuova consonanza», до складу котрого вводилося одинадцять скрипок, а архітектоніка мелодики доповнювалась фантастичної краси жіночим вокалом. І стрічка, і кіномузика були схвально зустрінуті публікою ( хоч і незначною її частиною), то ж фільм, нажаль, «провалився» в прокаті, а маестро відчував відповідальність за цей творчий і дистрибуторський крах.

Щодо використання увиразненого соковитим аранжуванням жіночого голосу (як повноправного музичного інструменту в творах композитора), то такий прийом став візитівкою визначного маестро, його фірмовим стилем. Часто-густо жіночі партії в музиці Морріконе виконували Джоан Баез, Дулсе Понтеш або Едда Дель' Орсо, котра іноді навіть без репетицій читала партитуру ( в якій композитор точно потрапляв в межі її вокального діапазону) і співала, даючи вокалу свободу, зачарована красою музики визначного митця. Отож, майстер віддавав перевагу репрезентації в екранному просторі вокальної музичної теми як повільної, тихої, примарної, сумної мелодії, що виспівувалась здебільшого без слів жіночим сопрано, тим самим підкреслюючи архаїчність і первісність людських почуттів. Звідси й незвичайні голосові рішення в його композиціях: крики, зойки, свист тощо [14].

Розглядаючи музику в аудіовізуальному мистецтві як елемент драматургії, що може бути атмосферою, диханням та пульсом кінокартини [12], композитор вдавався до співпраці з режисерами, котрі фільмували в жанрі історичної драми. Такою була робота над фільмами «Битва за Алжир»

Д. Понтекорво ( де світ, що створювався музикою Морріконе, докорінно відрізнявся від екранного); «Фройляйн Доктор» А. Латтуада, де композитором було створено симфонічну музику з домінуючими струнними (передовсім скрипками), супроводжувану потужним хоровим співом. При цьому нагадаємо, що маестро продукував не тільки саундтреки, але й камерну інструментальну музику (створивши понад 100 різноманітних оркестрових творів, соло в котрих призначалось для таких старовинних інструментів, як клавесин, тимпан, маримба), з якою неодноразово здійснював концертні тури Європейськими країнами, особисто диригуючи як симфонічним оркестром, так і хором.

Сміливо порушуючи традиційні музичні форми, Е.Морріконе, фактично використовував трансцендентний духовний підхід в роботі над кіномузикою (котра, на його щире переконання, не прислужувала екрану, а розкривала зміст зображення) у різних режисерських моделях, де його твори завжди виконували «функцію носія специфічних і самобутніх рис психології особистості або суспільства того чи іншого культурного простору, тієї чи іншої національної культури, того чи іншого історичного часу» [7]. При цьому саундтреки майстра ( і, що дивно, часом у ненайкращих режисерських роботах) упізнаються мало не з першої ноти, вступу струнних тощо, а найвпливовіші його твори ( як от до стрічок «Добрий, поганий, злий», «Професіонал», «Одного разу в Америці», «Місія», «Недоторканні», «Багсі», «Малена», «Огидна вісімка») побудовані на затягнутій напрузі, вирішення котрої фактично доводить глядача до екстазу. Однак маестро був надзвичайно скромною (хоч і цілеспрямованою людиною) й неодноразово любив повторювати, що, намагаючись зрозуміти постановника й розкрити його душу, чимось схожий на хамелеона, котрий змінює колір в залежності від світосприйняття й характеру режисера, але завжди залишається сам собою [15].

Будучи блискучим музикантом, Е.Морріконе виявився не менш блискучим психологом, адже композиторські практики доводилось реалізовувати в співпраці з такими талановитими, проте доволі неврівноваженими, а іноді й некерованими особистостями, як С. Леоне, Б. Бертолуччі, П.П. Пазоліні, Д. Ардженто, Р. Поланскі, О. Стоун, Б. Де Пальма, Т. Малік, Д. Торнаторе, П. Альмодовар, Ф. Дзеффреллі, К. Тарантіно, М. Болоньїні (з котрим разом було спродуковано рекордні 16 стрічок) іншими. Тоді як композиторська робота в

екранних мистецтвах є своєрідною мукою, оскільки пов'язана з постійним вибором тієї музики, яка найбільш оптимально відповідає художньому екранному образу.

Прикметно, що робота Е. Морріконе над музикою до кожного з майже 500 фільмів (а, отже, і режисером) відрізнялась для композитора, котрий вважав, що кінокомпозитор повинен вміти писати як симфонічну, так і популярну музику [11]. Так, приміром, деякі екранні твори одразу надихали композитора, як, приміром, «1900» Б. Бертолуччі (що безмежно довіряв авторові саундтреку), музику до котрого маестро почав писати просто під час перегляду чорного варіанту і, як виявилось згодом, створив унікальний паралельний музичний фільм, без якого кінематографічна візуальність втрачала свій сенс.

Своєрідною була співпраця Е. Морріконе й С. Леоне. Робота над екранним проектом починалась з того, що режисер детально описував композиторові (котрий вмів, довго тримаючи одну ноту, розповідати історію) свій фільм у найдрібніших подробицях аж до кадрування й просив створювати музичну тему до початку зйомок. Адже вона мала би звучати на знімальному майданчику, задаючи атмосферу екранної дії, налаштовувала акторів на творення образів-характерів.

Виконуючи прохання С. Леоне, композитор тим не менш залишався доволі жорстким професіоналом, що не лише покращувало музичний ряд, а й часом перетворювало його на світовий хіт. Так сталося, наприклад, з музикою до фільму «Одного разу в Америці», в саундтреку до котрого режисер повсюдно волів чути пан-флейту, однак отримав жорстку відсіч маестро. Натомість соло пан-флейти в музичній фонографії стрічки з'являлось саме там, де в цьому відчував потребу композитор (наповнюючи кожний музичний уривок оригінальністю думки й неперевершеного інструментування), а ще уможлилювали закони музикування.

У композиторських практиках Е. Морріконе були й такі випадки, коли зачарований переглядом довершеного фільмового матеріалу майстер пробував відмовлятися від створення до нього музики, боячись порушити візуальну гармонію і, нащастя, помилявся. Так сталося з фільмом «Міссія» Р. Жоффе, коли, поступившись вмовлянням режисера він спершу написав лише партію гобоя, а потім знічев'я оздобив її елементами, що збагачують мелодію – мелодичними прикрасами (мелізмами) – мордентами, короткими й довгими

форшлагами, подвійними групетто, типовими для 18ст., адже дія стрічки розгорталась саме в ту епоху [1]. Крім того, щоби додати текстури, Е. Морріконе включив в партитуру кіномузики багатоголосий мотет, котрий відповідав положенням Другого Ватиканського собору. В середині мотету маестро майстерно вмістив ще й епічно-ритмічну індіанську тему, фактично презентуючи унікальний музичний матеріал, де три теми поєднувались дивовижною логікою музичної думки, адже талант майстра полягав у тому, що він (як ніхто інший) умів відобразити в музиці іншу точку зору на сцену, створену режисером, й розкрити її глибинний зміст, по-своєму висвітлити ідею.

Не одразу погодився Е. Морріконе писати музику й до стрічки «Новий кінотеатр "Парадізо"» (на запрошення продюсера Ф.Крістальді) у режисурі новачка тоді Дж. Торнаторе, вражаючи, що постановник може контролювати усі складові власної мови – від сценарію, до освітлення, але не музику, оскільки режисер не може уявити собі кінцевий варіант музики просто за описом – її треба лише почути [15]. Однак, прочитавши сценарій, маестро прийняв рішення працювати над кіномузикою, запропонувавши *сицилійському* режисерові побудувати мелодію на (як це не дивно) народній *сицилійській* музиці і не помилився. Поставившись до молодого режисера як до досвідченого партнера, композитор презентував музику, що оригінально відтворювала колорит епохи, передбачала повороти подій в житті героїв, глибоко проникала й виявляла психологічний і емоційний стан персонажів, часом брала на себе роль внутрішнього монологу. То ж не випадково стрічка отримала премію американської кіноакадемії «Оскар» за найкращий іноземний фільм та дві премії Європейської кіноакадемії «Фелікс», а творчий тандем (і сказати б батьківської дружби) Торнаторе-Морріконе проіснував довгих 30 років.

В силу упередженого ставлення до телевізійних проектів Е. Морріконе спершу відмовився працювати в культовому серіалі «Спрут» з визначним режисером-автором Даміано Даміані. Проте вже в другий сезон фільмування продюсерам успішного проекту вдалось умовити маестро попрацювати над саундтреками. То ж підключившись до роботи лише з другого сезону телесеріалу «Спрут», Енніо Морріконе (вже у творчому тандемі з режисером Флорестано Ванчіні) склав до стрічки «приголомшливі мелодії, що передають і напруження кримінальних пристрастей, і лірику особистих драм з

фірмовим жіночим вокалізом [12], послуговуючись допомогою Римського симфонічного оркестру.

Дивною, проте доволі продуктивною, виявилась творча модель Е. Морріконе і К. Тарантіно, котрому майстер спочатку відмовляв у співпраці (щодо написання оригінальної музики), бо ж не ставився належною увагою та повагою до його постмодерністської творчості (котрій був притаманний хаотичний стиль). Тим не менш настирливість режисера (яка, по суті, надзвичайно дратувала композитора) мала свої позитивні результати щодо успішності використання саундтреків у його стрічках. Спершу в художній текст фільмів «Безславні виродки» (2009) та «Джанго звільнений» (2012) автором-режисером було вживлено кіномузику, створену композитором раніше, і лише до кінокартини «Огидна вісімка» (2015), попри творчі суперечки з режисером, маестро (що працював, нащастя, маючи повну свободу творчості), у найкоротший термін – *всього за один місяць*, створив усю оригінальну кіномузику до проекту. При цьому Е. Морріконе, ніби назавжди відкараскуючись від К.Тарантіно й певним чином глузуючи з нього як автора-режисера, чії смаки не поділяв, свідомо написав музику, відмінну за стилем від його попередніх робіт у жанрі вестерн [13]. Маестро запропонував режисерові класичну навмисне ускладнену до виконання симфонію і нарешті (вже навіть не сподіваючись) у *дев'яностолітньому* віці, створивши саундтреки до сотень фільмів, був удостоєний (окрім відзнак ВАФТА та «Золотий глобус») премії «Оскар» за кращу музику.

Наукова новизна. Режисерські моделі творчості проаналізовано в контексті сучасних композиторських практик продукування музики для аудіовізуального мистецтва й обґрунтовано доречність використання системного методу у вивченні основних складових специфіки творчості композитора в контексті мистецького тандему в сфері екранних мистецтв.

Висновки. Кіномузику Е. Морріконе перевернула історію створення музики для кінематографа ХХ століття, вражаючи своєю виразністю, точним попаданням у драматургію фільмів та психологію персонажів. Розмивши кордони творення музики, композитор (що чим більше намагався полишити творення музики для екрану, тим сильніше екран тримав його) в різних режисерських моделях зумів використати широкий діапазон музичних технологій, стилів, інструментів, ефектів, особливо виділяючи при цьому людський голос. Його мелодії легко запам'ятовуються,

звучать у телепрограмах, музичних заставках, рекламах та рінгтонах й продовжують жити самостійним життям після того, як фільми сходять з екрану [6]. Людина великої духовної глибини – Енніо Морріконе – став взірцем професії композитора в екранних мистецтвах, ймовірно, саме тому, що вважав: музична партитура повинна бути бездоганною та мати цінність сама по собі, тоді в неї є шанс жити навіть окремим життям. Так і сталось – його екранна музика здобула собі по суті вічне існування.

### *Література*

1. Енніо Морріконе. URL: <https://uk.perish.info/1382-ennio-morricone-biography-interesting-facts-music-mo.html> (дата звернення: 06.07.2023).
2. Закон України «Про авторське право і суміжні права». URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3792-12#Text> (дата звернення: 06.07.2023).
3. Кротовська О. Пішов з життя відомий італійський композитор Енніо Морріконе. URL: <https://mind.ua/news/20212873-pishov-z-zhittya-vidomij-italijskij-kompozitor-ennio-morrikone> (дата звернення: 26.06.2023).
4. Кузьменко А. М. Музика в українському ігровому кіно останньої третини ХХ – початку ХХІ століття: специфіка функціонування в художній структурі фільму; : автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Київ, 2021. 19 с.
5. Леонов С. Енніо Морріконе – мелодії і ритми професіонала. URL: [https://zn.ua/ukr/ART/ennio\\_morrikone\\_\\_melodiyi\\_i\\_ritmi\\_pr\\_ofesionala.html](https://zn.ua/ukr/ART/ennio_morrikone__melodiyi_i_ritmi_pr_ofesionala.html) (дата звернення: 27.06.2023).
6. Леонтьев С. А. Композиторські технології в музичній практиці американського ігрового кінематографа: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Київ, 2019. 16 с.
7. Овсяннікова-Трель О. Кіномузика як культурний феномен сучасності. Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. Вип. II(5), 2015. С.163–168.
8. Станіславська К. І. Специфіка постмодерністської видовищності. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. праць: Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. Рівне: РДГУ, 2012. Вип. 18. С. 263–267.
9. Станіславська К. І. Мистецьке, художнє, візуальне, видовище: до питання базової термінології в естетичній царині сучасної культури. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: Збірник наукових праць / Київський нац. ун-т. театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого; Редкол.:Сагун Аїта (голова) та ін. Київ, 2023, Вип.32. С. 118–123.
10. Фількевич Г. Музика кіно. URL: <https://esu.com.ua/article-70494> (дата звернення: 27.06.2023).

11. Barnes M., Byrge D. Ennio Morricone, Prolific Italian Composer for the Movies, Dies at 91. URL: <https://www.hollywoodreporter.com/news/ennio-morricone-dead-prolific-italian-composer-was-91-858358> (дата звернення: 01.03.2023).

12. Cappelli V. E morto Ennio Morricone, aveva 91 anni. Corriere della Sera. URL: [https://www.corriere.it/spettacoli/20\\_luglio\\_06/ennio-morricone-morto-bd5e35ce-bf52-11ea-84bc-345fb2bcacfe.shtml](https://www.corriere.it/spettacoli/20_luglio_06/ennio-morricone-morto-bd5e35ce-bf52-11ea-84bc-345fb2bcacfe.shtml) (дата звернення: 07.06.2023).

13. Fumarola S., Ugolini C. E morto Ennio Morricone, il cinema piange il maestro delle colonne sonore. URL: [https://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2020/07/06/news/musica\\_e\\_morto\\_ennio\\_morricone-261097180/](https://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2020/07/06/news/musica_e_morto_ennio_morricone-261097180/) (дата звернення: 17.06.2023).

14. Morricone Ennio. Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus, Wissen Media Verlag. URL: <https://brockhaus.de/ecs/enzy/article/morricone-ennio> (дата звернення: 10.06.2023).

15. Pozzi R. Goffredo Petrassi. Dizionario Biografico degli Italiani. URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/goffredo-petrassi\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/goffredo-petrassi_(Dizionario-Biografico)) (дата звернення: 11.06.2023).

16. Whitfield Ed. Cine Excess Reviews: A quiet place in the country. URL: <https://whatculture.com/film/cine-excess-reviews-a-quiet-place-in-the-country> (дата звернення: 16.06.2023).

### References

1. Ennio Morricone. Retrieved from: <https://uk.perish.info/1382-ennio-morricone-biography-interesting-facts-music-mo.html> [in Ukrainian].

2. Law of Ukraine "On copyright and related rights". Retrieved from: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3792-12#Text> [in Ukrainian].

3. Krotovska, O. The famous Italian composer Ennio Morricone passed away. Retrieved from: <https://mind.ua/news/20212873-pishov-z-zhittya-vidomij-italijskij-kompozitor-ennio-morrikone> [in Ukrainian].

4. Kuzmenko, A. M. (2021). Music in Ukrainian feature films of the last third of the 20th - beginning of the 21st century: the specifics of functioning in the artistic structure of the film: avtoref. dys. ... kand. myst.: 17.00.03. Kyiv. 19 s. [in Ukrainian].

5. Leonov, S. Ennio Morricone - melodies and rhythms of a professional. URL: [https://zn.ua/ukr/ART/ennio\\_morrikone\\_melodiyi\\_i\\_ritmi\\_profesionala.html](https://zn.ua/ukr/ART/ennio_morrikone_melodiyi_i_ritmi_profesionala.html) [in Ukrainian].

6. Leontiev, S. A. (2019). Composer technologies in the musical practice of American game cinema: avtoref. dys. ... kand. myst.: 17.00.03. Kyiv. 16 s. [in Ukrainian].

7. Ovsianikova-Trel, O. (2015). Film music as a cultural phenomenon of modernity. Mizhnarodnyi visnyk: kulturolohiia, filolohiia, muzykoznavstvo. Vyp. II (5), S.163–168 [in Ukrainian].

8. Stanislavska, K. I. (2012). Specificity of postmodern spectacle. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: zb. nauk. prats: Naukovi zapysky Rivnenskoho derzhavnoho humanitarnoho universytetu. Rivne: RDHU. Vyp. 18. S. 263–267 [in Ukrainian].

9. Stanislavska, K. I. (2023). Artistic, artistic, visual, spectacular: to the issue of basic terminology in the aesthetic realm of modern culture. Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho: Zbirnyk naukovykh prats / Kyivskiy nats. un-t. teatru, kino i telebachennia imeni I.K.Karpenka-Karoho; Kyiv. Vyp.32. S.118–123 [in Ukrainian].

10. Filkevych, H. Music of cinema. Retrieved from: <https://esu.com.ua/article-70494> [in Ukrainian].

11. Barnes, M., Byrge, D. Ennio Morricone, Prolific Italian Composer for the Movies, Dies at 91. Retrieved from: <https://www.hollywoodreporter.com/news/ennio-morricone-dead-prolific-italian-composer-was-91-858358> [in English].

12. Cappelli, V. Ennio Morricone died, he was 91 years old. Corriere della Sera. Retrieved from: [https://www.corriere.it/spettacoli/20\\_luglio\\_06/ennio-morricone-morto-bd5e35ce-bf52-11ea-84bc-345fb2bcacfe.shtml](https://www.corriere.it/spettacoli/20_luglio_06/ennio-morricone-morto-bd5e35ce-bf52-11ea-84bc-345fb2bcacfe.shtml) [in Italian].

13. Frayling, C. Sergio Leone: Something To Do With Death. Retrieved from: [https://www.goodreads.com/book/show/492077.Sergio\\_Leone](https://www.goodreads.com/book/show/492077.Sergio_Leone) [in English].

14. Fumarola, S., Ugolini, C. E morto Ennio Morricone, il cinema piange il maestro delle colonne sonore. Retrieved from: [https://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2020/07/06/news/musica\\_e\\_morto\\_ennio\\_morricone-261097180/](https://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2020/07/06/news/musica_e_morto_ennio_morricone-261097180/) [in Italian].

15. Morricone Ennio. Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus, Wissen Media Verlag. Retrieved from: <https://brockhaus.de/ecs/enzy/article/morricone-ennio> [in English].

16. Pozzi, R. Petrassi, Goffredo. Dizionario Biografico degli Italiani. Retrieved from: [https://www.treccani.it/enciclopedia/goffredo-petrassi\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/goffredo-petrassi_(Dizionario-Biografico)) [in Italian].

17. Whitfield, Ed. Cine Excess Reviews: A quiet place in the country. Retrieved from: <https://whatculture.com/film/cine-excess-reviews-a-quiet-place-in-the-country> [in English].

*Стаття надійшла до редакції 10.07.2023  
Отримано після доопрацювання 14.08.2023  
Прийнято до друку 23.08.2023*