

11. Bianconi, L. (1987). Music in the Seventeenth Century. Cambridge: Cambridge University Press [in English].
12. Gallico, C. (1979). Monteverdi: musical poetry, theater and sacred music. Torino: G. Einaudi [in Italian].
13. Monteverdi, C. (1973). Letters, dedications, and prefaces. D. De' Paoli (Ed.). Rome: De Santis [in Italian].
14. Pryer, A. (2012). Introduction. In: A. Pryer, ed. Claudio Monteverdi: Sacrae Cantuunculae; Madrigali Spirituali; Canzonette a 3 Voci, [online] Cremona: Fondazione Claudio Monteverdi, pp. 3–13. Available at: https://www.academia.edu/33728297/Claudio_Monteverdi_Sacrae_Cantuunculae_Madrigali_Spirituali_Canzonette_a_3_Voci [Accessed 05 January 2019] [in English].
15. Schrade, L. (1950). Monteverdi: Creator of Modern Music. New York: Norton [in English].
16. Tomlinson, G. (1987). Monteverdi and the End of the Renaissance. Oxford: Clarendon Press [in English].
17. Whenham, J., Wistreich, R. (2007). The Cambridge companion to Monteverdi. Cambridge; New York: Cambridge University Press [in English].

УДК 78.071.1 Холст:791

DOI: <https://doi.org/10.33643/kmus.2019.59.11>

Марина Гайдук,

*аспірантка кафедри історії світової музики
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
<https://orcid.org/0000-0002-9399-5494>
marishka.gayduk@gmail.com*

Maryna Haiduk,

*Postgraduate at the Department of History of World Music,
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
<https://orcid.org/0000-0002-9399-5494>
marishka.gayduk@gmail.com*

«МАРС» ГУСТАВА ХОЛСТА ТА ОБРАЗНО-ІНТОНАЦІЙНИЙ ТИПАЖ «СИЛ ЗЛА» У СУЧАСНОМУ КІНЕМАТОГРАФІ

Англійський симфонізм доби модернізму – це глибинне, усталене в музичній культурі ХХ століття, самотутнє явище, дослідження якого є **актуальним** музикознавчим завданням. **Мета** публікації – виявити спільний образно-інтонаційний типаж у симфонічних композиціях Г. Холста, Х. Ціммера, Дж. Вільямса. За допомогою **феноменологічного методологічного підходу** визначаються характеристики тематичного матеріалу обраних зразків музики. **Компаративний метод** сприяє виявленню рис подібності, які й формують спільний образно-інтонаційний типаж. Г. Холст, засвоївши досвід симфоністів-попередників, зумів

створити музичний аналог негативістського образу «сил зла», на основі якого твори композитори наступних поколінь.

Ключові слова: Г. Холст, «Марс», саундтрек, маркери музичного образу, кінокомпозитор, симфонічний стиль, образно-інтонаційний типаж.

Haiduk Maryna. «Mars» by Gustav Holst and imaginative-intonational type of «evil forces» in contemporary cinematograph. The English symphonic music of the end of the XIX – the first half of the XX century is a deep and distinctive phenomenon in the world musical culture. Research of this phenomenon is a particularly *relevant task*, because it reveals an important contextual part of West European musical modernism. **The purpose of the publication** is to trace the ways of formation and functioning of the common imaginative-intonational type in these symphonic compositions: «Mars» (from the suite «The Planets») by G. Holst; soundtrack to the film «Gladiator» by H. Zimmer; «Imperial March» from the soundtrack to the «Star Wars» by J. Williams.

The phenomenological method helped to determine the characteristics of thematic material of selected music samples. **The comparative method** contributed to the identification of common features that form the common imaginative-intonational type.

The article described five markers of the musical image. These markers are related to the «Mars» by G. Holst with the selected orchestral scores by J. Williams and H. Zimmer. Each of these markers concerns different parts of musical language: meter-rhythm, harmonic organization, thematic structure, orchestration and dramaturgy.

G. Holst assimilated the experience of his predecessor symphonists and managed to create a musical type of «evil forces». His «Mars» is the embodiment of the imaginative-intonational type of masculinity, militancy, battle, rudeness, mechanical and offensive image of destruction, aggression, evil.

Composers of the next generations used the «Mars'» sound model to create their own musical compositions in different intonational practices. H. Zimmer and J. Williams in their scores did not cite exactly, but used similar structural elements at the molecular intonational layer. The result of this creative interaction was the process of formation and stabilization of the musical type.

The existence of such types in compositional creativity of various individual, national and historical styles demonstrates the presence of megatraditions, namely the world symphonic style of the European genesis, in which the imaginative-intonational types is dynamic components of the genre style.

Key words: G. Holst, «Mars», soundtrack, markers of musical image, film composer, symphonic style, imaginative-intonational type.

Гайдук Марина. «Марс» Густава Холста и образно-интонационный типаж «сил зла» в современном кинематографе. Английская симфоническая музыка конца XIX – первой половины XX века – это глубокое и самобытное явление в мировой музыкальной культуре. Исследование этого явления является особо *актуальным*, так как позволяет раскрыть важную контекстную составляющую западноевропейского музыкального модернизма. *Цель публикации* – проследить пути формирования и функционирования общего образно-интонационного типажа в следующих симфонических композициях: «Марс» (из сюиты «Планеты») Г. Холста; саундтрек к фильму «Гладиатор» Х. Циммера; «Имперский марш» из саундтрека к киноциклу «Звездные войны» Дж. Уильямса.

Благодаря *феноменологическому методологическому подходу* были определены характеристики тематического материала избранных образцов музыки. *Компаративный метод* способствовал выявлению черт общности, которые и формируют общий образно-интонационный типаж.

В статье определены пять маркеров музыкального образа, которые роднят «Марс» Г. Холста с оркестровыми партитурами Дж. Уильямса и Х. Циммера. Каждый из этих маркеров отражает определенный срез музыкального языка: метроритм, ладогармоническую организацию, тематическую структуру, оркестровку и драматургию.

Г. Холст, усвоив опыт симфонистов-предшественников, сумел создать музыкальный типаж «сил зла». Его «Марс» – это воплощение образно-интонационного типа маскулинности, милитарности, батальности, грубости, механистично-наступательного образа деструкции, агрессии, зла.

Композиторы следующих поколений в разных интонационных практиках используют модель «марсовского» саунда для создания собственных музыкальных композиций. В случае с рассмотренными партитурами Х. Циммера и Дж. Уильямса, речь идет не о точном цитировании, а о воспроизведении подобных структурных элементов на молекулярном интонационном уровне. Результатом такого творческого взаимодействия стал процесс формирования и стабилизации музыкального типажа.

Существование подобных типажей в рамках композиторского творчества разных индивидуальных, национальных и исторических стилей демонстрирует наличие мегатрадиции, а именно мирового симфонического стиля европейского генезиса, в котором образно-интонационные типажы исполняют роль динамичных компонентов жанрового стиля.

Ключевые слова: Г. Холст, «Марс», саундтрек, маркеры музыкального образа, кинокомпозитор, симфонический стиль, образно-интонационный типаж.

Якби історію можна було фіксувати за допомогою комп'ютерної програми, ми би мали об'єктивну панораму цифр, дат, імен, фактів і алгоритмів. Однак, наявна історія більше нагадує суб'єктивну картину – певну криву лінію з постійними перегинами, а подекуди і з інформаційними прогалинами. Людський чинник завжди привносить в історичні події суб'єктивність, зумовлену безкінечним числом причин. Це не є негативною обставиною, радше особливою. Історія музики – не виняток з тієї закономірності, де актуальність того чи іншого явища зумовлюється ключовими акцентами, кульмінаційними зонами, «репризами», аномаліями та заповненням найбільш кричущих прогалин.

Англійська оркестрова музика доби модернізму – це одна із таких прогалин (якщо не аномалій) в українському історичному музикознавстві. Хоча вона являє собою гігантський, різножанровий, різностильовий та високохудожній пласт європейського симфонізму ХХ століття, ця музика досі існує в подібі дійсно «острівного», відособленого феномену, системно не вписана в західноєвропейський модерністський контекст і ніби губиться на тлі перманентної музикознавчої уваги до австронімецької, французької та російської оркестрових практик. Подібне ігнорування ускладнює перебіг аналітичних процедур, пов'язаних із дослідженням цілісної історії музичного модернізму, включно з його впливом на сучасну неакадемічну культуру, яку значною мірою збагатила саме англійська оркестрова музика. Тому її вивчення у конкретних композиціях та подальшій історичній перспективі наразі постає **актуальним і новим** вектором вітчизняного музикознавства.

Проблема, яка піднімається у даній статті, стосується явища типізації певних образно-інтонаційних комплексів як одного з надбань англійської оркестрової музики доби модернізму. Відповідно, **мета** публікації – простежити шляхи формування цього явища та його функціонування в обраних для аналізу музичних творах. **Завданням** дослідження було змоделювати певну аналітичну ситуацію та на її основі виокремити лінію розвитку одного з найяскравіших образно-інтонаційних комплексів, представленого у першій частині «Марс, вісник війни» оркестрової сюїти «Планети» Густава Холста.

У даному дослідженні поєднано феноменологічний та компаративний **методологічні** підходи. Перший етап дослідження полягав у визначенні та формулюванні ключових характеристик обраного феномену, власне тематичного матеріалу «Марсу» Г. Холста. Сукупність цих характеристик формує модель образно-інтонаційного типу. Другий етап дослідження передбачав виявлення впливу цього феномену на подальший музично-

історичний процес шляхом порівняння музики Г. Холста зі зразками сучасної кіномузики: саундтреком Ханса Ціммера до фільму «Гладіатор» та саундтреком Джорджа Вільямса до кіноциклу «Зоряні війни».

Серед музикознавців, що розкривали дану тему, в першу чергу слід назвати знану російську авторку Л. Ковнацьку, котра досліджувала англійську оркестрову музику першої половини ХХ століття в межах своєї монографії «Английская оркестровая музыка XX века: истоки и этапы развития» [22]. Положення Л. Ковнацької склали фактологічний фундамент дослідження. Іншою опорою, основоположною для розвитку проблематики статті, є концепція динамічних компонентів національного стилю провідного вітчизняного музикознавця С. Тишка, що представлена в його книзі «Проблема национального стиля в русской опере» [4]. У статті застосовані також аналітичні спостереження сучасного британського дослідника Р. Беато, представлені в електронному форматі в його відеоблозі на каналі *YouTube* [6].

В англійській оркестровій музиці доби модернізму є ряд найпопулярніших та принципово значущих творів. До нього входять такі шедеври, як «Енігма-варіації» й «Помпезні та церемоніальні марші» Едварда Елгара, «Жайворонок, що злітає» Ральфа Воан-Вільямса, «Слухаючи першу зозулю на весні» Фредеріка Деліуса та «Планети» Густава Холста. Останній опус вирізняється серед інших саме своїм нетиповим образним наповненням. Тут відсутня типова для англійської культури складова пафосної та піднесеної парадності, важко знайти гумор, не домінує лірика. Натомість, Густав Холст в «образі» Марсу заводить потужний музичний двигун, запускає в дію гігантську інтонаційну машинерію, яка була породжена духом того часу.

Робота композитора над «Планетами» розпочалася у 1914 році й була завершена за два роки. Це був час стрімкого індустріального прогресу, грандіозних соціальних змін і технічно-духовної кульмінації існування Європи в умовах Першої світової війни, першого в столітті системно організованого історичного «механізму», результат дії якого – розруха, деструкція, смерть. Протягом кількох виснажливих років відбувалося поступове звикання, адаптація соціуму до стилю життя у війні. Тож митці-сучасники безумовно прагнули осмислити природу такої дійсності.

Звернення Г. Холста до античної традиції в програмних назвах – дуже органічний крок, адже європейська довоєнна культура підготувала ґрунт для новітньої актуальності античної спадщини. Сюїта складається з семи програмних частин, назви яких відповідають кількості планет у Сонячній системі, за винятком Землі:

1. «Марс, вісник війни»;
2. «Венера, вісниця миру»;
3. «Меркурій, крилатий посланець»;
4. «Юпітер, вісник радості»;
5. «Сатурн, вісник старості»;
6. «Уран, чарівник»;
7. «Нептун, містик».

Очевидно, що планети трактуються як персонажі, і кожна з яких – носій певної ролі, енергії чи стану. Відомо, що Марс було названо на честь давньоримського бога війни, котрого повсякчасно супроводжували жах і страх. Марс – квінтесенція маскулінності, ця планета уособлює чоловіче начало, вона пов'язана із войовничістю, агресією й символізує життя як боротьбу.

Якщо славнозвісний Марс у циклі Г. Холста семантично залишається вісником війни, як і було в античні часи, то традиційні ролі Венери та Юпітера суттєво коригуються: кохання замінюється миром, а влада – радістю. Як бачимо, кожна планета виступає носієм персональної програми, деталізованої та по-модерністському семантично ускладненої.

Прем'єра оркестрової сюїти «Планети» символічно відбулася за декілька тижнів до завершення Першої світової війни – 29 вересня 1918 року в лондонському «*Queen's Hall*» під керуванням Адріана Боулта. До 1920 року включно в концертах виконувався не повний цикл, а лише окремі його номери, компонування яких варіювалося за розсудом диригентів. Густав Холст категорично не сприймав таку практику, особливо у випадку, коли доводилося закінчувати цикл «Юпітером», тобто щасливим фіналом (*happy end*). Внутрішня філософія композитора була іншою, він говорив, що «в реальному світі кінець не завжди щасливий»¹.

Найбільший вміст негативних смислових конотацій у циклі має образний зміст саме першої частини «Марс, вісник війни». Музика цього номеру сюїти стала знаковим саундом в історії європейської музики й здобула однаково потужну популярність як в академічній, так і в неакадемічній сферах. В останній «Марс» завжди був пов'язаний зі зловісною, мілітаристською образністю. Цей твір слугував матеріалом, який був використаний (перероблений, реміксований) у різноманітних музичних явищах. Наприклад, таких як:

¹ «He hated incomplete performances of *The Planets*, though on several occasions he had to agree to conduct there or four movements at *Queen's Hall* concerts. He particularly disliked having to finish with *Jupiter*, to make a “happy ending”, for, as he himself said, “in the real world the end is not happy at all”» [9, с. 125].

- саундртеки до кінематографічних шедеврів «Гладіатор» (2000) та «Зоряні війни», мультфільму «Бос-молокосос» (2017), японської відеогри «Кетрін» (2011);
- рок-композиції¹ «*Ramses Bringer of War*» американського дет-метал гурту «*Nile*» (1998), «*Am I Evil*» британського хеві-метал гурту «*Diamond Head*») та в багатьох інших².

На тлі поширення практики подібних творчих переробок у квітні 2006 року трапився цікавий і показовий інцидент. «*Holst foundation*» та видавництво партитур Г. Холста «*J. Curwen & Sons*» подали судовий позов проти знаменитого німецького кінокомпозитора Х. Ціммера з приводу порушення ним авторських прав. Звинувачення стосувалося його саундтреку до кінострічки «Гладіатор» та полягало в наступному: одна з частин партитури Ціммера, «*The Battle*», надто нагадувала «Марс, вісник війни» із оркестрової сюїти «Планети» Густава Холста.

Культурний кінокомпозитор та його адвокати, звісно, заявили, що саундтрек жодним чином не є копією «Марса». Х. Ціммер стверджував, що використовує не ту ж саму партитуру, а «ту ж саму мову, ту ж саму лексику, якщо не той самий синтаксис»³, що й у «Планетах».

Подібну сутнісну схожість також часто помічають між «Марсом» Г. Холста і темою «Імперського маршу»⁴ іншого популярного кінокомпозитора, Дж. Вільямса (ще одна назва цього треку – тема Дарта Вейдера із «Зоряних війн»): «Пульсація, репетитивний ритм, мелодія у виконанні низьких мідних інструментів надто викликають зловісне відчуття – [як і Марс] Вейдер також приносить війну, куди би не приходив»⁵.

Отже, постає закономірне музикознавче питання: які засоби формують образно-інтонаційну типовість, подібність трьох названих композицій? Які елементи відіграють роль суто музичних маркерів, за допомогою яких слухач відчуває цю подібність?

¹ «*King Crimson performed an arrangement of “Mars”, the first movement of Holst’s The Planets, during their American tour of 1969, and Emerson arranged “Mars” for the Emerson, Lake and Powell LP of 1986. Manfred Mann’s Earth Band, an unclassifiable group that mixed blues-based hard rock, fusion, and electronic progressive rock in a series of albums during the early and mid-1970s, had British hit 1973 with “Joybringer”, based on a tune from another movement of The Planets, “Jupiter”*» [10, с. 54].

² Максимально об’ємний перелік подається в англomовній вільній енциклопедії *Wikipedia* [13].

³ «*The same language, the same vocabulary, if not the same syntax*» [7].

⁴ Дата створення «Імперського маршу» – 1980 рік.

⁵ «*The pulsating, repeating rhythms, the melody played by the low brass, the super ominous feeling it evokes – Vader also brings war everywhere he goes*» [12].

Маркер перший – метро-ритмічний. Головний упізнаваний ритмічний елемент – це хорейчна пульсуюча основа або остинатна репетиція, власне, рівномірне тупцювання чвертками й «супутніми» тривалостями на одному звуці (див. **Приклад № 1**). Ця фактурна функція доручається ударним та струнним інструментам.

Приклад № 1

«Марс» із циклу «Планети» Г. Холста, такти 1–5

Allegro

У Г. Холста це пульсація на звуці «g» (при цьому струнні грають «коль леньйо» – артикуляційним прийомом, який анулює кантіленність скрипкового звучання); у Дж. Вільямса пульсація розміщена на тому ж звуці «g»; у Х. Ціммера – на звуці «d». Саме така неспинна, акцентна, остинатна ритмічна сітка занурює образ в особливу енергетику: холоднокровної механічності й настирливої агресивності.

Інший важливий ритмічний елемент – «простріли» ямбічного тематизму на остинатному хорейчному ґрунті. Це породжує ситуацію метричного конфлікту. Ямбічність реалізують різні види пунктиру, адже за своєю фізично-фізіологічною природою ямб відтворює енергію удару, нападу, атаки (див. **Приклад № 2**).

Приклад № 2

«Марс» із циклу «Планети» Г. Холста, такти 35-48

Стосовно метричної організації «Марсу» варто зробити ще одне важливе зауваження. Жанрова першооснова цієї музики має маршову природу. Про це свідчить вже сама наявність характерного для жанру рівномірно-пульсуючого ритмічного патерну. Однак у цьому випадку маршовість явно деформується. Композитор обирає нетиповий, некласичний, неакадемічний як для цього жанру розмір – 5/4. Ефект, який в результаті виникає, можна семантично пояснити по-різному. По-перше, на той час це забезпечувало ефект звукової новизни та оригінальність композиторського рішення. Адже така пульсація повинна була «різати вуха», а точніше, врізатися в слух та пам'ять англійців, вихованих на культурі рівного дводольного маршу. По-друге, саме завдяки неприродному п'ятидольному метру рух сприймається не як живий, людський, «двоногий», а натомість – як неприродній, механістичний, машинний. Відомо, що дводольна пульсація фізіологічно пов'язана із крокуванням людини. А як пояснити природу пульсації на п'ять чверток? Найближча фізична асоціація нагадує неприємну ситуацію збою руху із необхідністю «наступати на ноги», «підганяти ззаду» тощо. У структурі ритмічного патерну закладена раціональна інтонаційна ідея редуції, скорочення, стиснення часу (група «3+2» поступається місцем групі «2+1»):



Твір створювався в роки війни та явно був пов'язаний з актуальними воєнними подіями, а марш – суто воєнний жанр. Тож Г. Холст вживлює у відповідний музичний організм метричну деформацію та семантичну інтонаційну редуцію. Тобто, він презентує ідею самознищення та смерті, що їх приносить війна. Відтак, аналізуючи музичний матеріал, назву частини «Марс, вісник війни» можна трактувати як «Війна, вісник смерті».

Цікаво, що і Дж. Вільямс, і Х. Ціммер у своїх аналогах, перевтілюючи образно-інтонаційний типаж «Марсу», експліцитно стандартизують імпліцитно присутню у Холста деформовану маршовість. Вони дещо вирівнюють первинну метроритмічну пульсацію. В темі «Імперського маршу» закладена в «Марсі» маршова основа проступає на поверхню. Дж. Вільямс відновлює очевидно порушений Г. Холстом пульс на 4/4. Х. Ціммер теж використовує більш придатні для маршу розміри, однак зберігає ідею метричного порушення шляхом застосування організованої послідовності змінних метрів – 6/4, 3/4, 4/4, 6/4, 4/4 і т. ін. Окрім смислової прив'язки до семантичної деформації жанрового стандарту, аспект метричної змінності у партитурі «Гладіатора», найімовірніше, має й інше, більш практичне пояснення – стовідсоткову хронометражну відповідність музики до візуального ряду.

Маркер другий – ладогармонічний. Цей аспект структури холстівського «Марсу» у порівнянні із саундтреком Дж. Вільямса детально розглянув британський дослідник Рік Беато¹, що користується одним із новітніх інформаційних форматів сьогодення, представленим на каналі *YouTube*. Рік Беато продукує навчальний, так званий «*help*-контент». Він присвятив 15-ти хвилинний відео-ролик виявленню подібностей між «Марсом» та «Імперським маршем» [6]. На його думку, подібність на ладогармонічному рівні полягає у застосуванні характерних, легко впізнаваних фонічних комплексів – бітональних співзвуч², у складі яких найсильнішим інтервалом стає тритон. Наприклад: бас основної тональності «*g*» + тонічний мажорний тризвук «*des-f-as*» або бас «*c*» + мажорний тризвук «*e-gis-h*». Інше цікаве спостереження дослідника сформульоване у лаконічній фразі «*No melody – ostinato*»³. Це твердження співпадає з нашою оцінкою ролі остинатності як основоположного та найвагомішого композиційно-драматургічного принципу «Марсу» Г. Холста.

Маркер третій – тематичний. Специфіка інтервальної структури тематизму Г. Холста полягає у превалюванні чистих кварт, квінт й октав з одного боку, та тритонів (вже згадуваних раніше) і малих секунд з іншого. Дві окреслені інтервальні матриці можна семантично охарактеризувати як «холодність» і «колючість». Кwartові та октавні мелодичні ходи здебільшого мають висхідний напрямок і органічно сприймаються як вольові пориви, свого роду енергетичні вистріли. Прийом хроматичних повзань малими секундами у поєднанні з пунктирним ритмом активно використовує як Г. Холст (у середньому розділі «Марсу»), так і Х. Ціммер. Варто пригадати, що в музичній практиці різних епох рухливі звивисті хроматизми часто застосовувались як показова інтонаційна ознака саме негативних образів, й свідчили вони про хитрість, виверткість та підступність зла.

¹ Рік Беато (*Rick Beato*) – британський музикант, який працює в стилях рок та кантрі, викладач джазу в «*New England Conservatory of Music*», член ради в «*The GLOBE Academy dual-language immersion charter school in Atlanta*» та відомий музичний блогер на каналі *YouTube*.

² Подібні гармонічні структури стали будівельним матеріалом також і для рок-музикантів, що використовували тематизм «Марсу» Г. Холста у своїх композиціях: «*It was undoubtedly from the music of Bartok, Stravinsky, Holst, and other than progressive rock musicians drew the more dissonant harmonic techniques with which they spiced up their basically simple modal harmony: polytriads, quartal harmony, whole-tone harmony, and bitonality*» [10, с. 54].

³ Остинато як головний формотворчий принцип органічно поєднується із законами рок-музики, в якій «Марш» Г. Холста часто відігравав роль основи для аранжування композицій: «*Furthermore, bands such as Gentle Giant also experimented with more modern types of polyphonic textures drawn from composers such as Stravinsky and Holst, in which several short, repetitive melodic fragments are superimposed against each other to create intricately interlocking ostinato networks*» [10, с. 50].

Маркер четвертий стосується оркестровки. Усі трое композиторів доручають провідну темброву функцію мідним духовим інструментам. Сумарний тембр групи мідних духових (тромбони, труби, туби) безсумнівно виділяється силою звучання. Це дійсно найголосніші інструменти, які буквально прорізають туттійний оркестровий поступ над-яскравим тематизмом. Мідні інструменти як учасники воєнних оркестрів логічно асоціюються з мілітарною семантикою. До того ж, групове звучання мідних відрізняється холодним забарвленням тембру та негнучкою артикуляцією. В той же час, Г. Холст відводить на другий, фоновий план групи струнних та дерев'яних інструментів, які, на відмінну від мідних, наділені більшою тембровою теплою та більш сприйнятливі до найтоншої артикуляційної проробки. Відтак очевидно, що в своїй стратегії оркестрування композитор нівелює ліричний потенціал оркестру. Модерністська природа оркестрування у цьому випадку не означає наявність якогось екзотичного складу інструментів. Натомість, вона проявляється у нетрадиційному переосмисленні ролей традиційних оркестрових груп.

Окрім мідних, важливу темброво-фактурну місію виконують ударні у комплексі з іншими групами інструментів, а у партитурі Г. Холста навіть струнні виконують функцію ударних, ніби свого роду підсилювачі. Адже вони відмаркують рівномірний ритмічний акомпанемент в унісон із ударними. На романтичну ліричну семантику тембру струнних в даному тембрально-образному контексті немає навіть і натяку. Таким чином, у тембровій палітрі системно посилюється холодно-агресивна семантика.

Х. Ціммер та Дж. Вільямс услід за Г. Холстом застосовують аналогічну стратегію оркестрування.

Маркер п'ятий – драматургічний. Композиційна структура музичного матеріалу розгортається в часі за принципом оркестрового накопичення / нагнітання. Як і Г. Холст, цей прийом планомірно використовує Х. Ціммер. Оркестровий ритмічний рух, гучне крокування завдяки динамічно-фактурному розвитку набувають ефекту зримого наближення, збільшення, укрупнення, на фоні якого різко лунають мотиви-викрики мідних духових інструментів. У цьому прийомі зримого руху проявляється особлива театральність / кінематографізм музики Г. Холста і Х. Ціммера.

Як бачимо і «чуємо», Густав Холст створив винятково вдалий, життєво спроможний музичний продукт «продовженої» художньої дії. Автори порталу «*Classicfm*» також відмітили образно-інтонаційну влучність матеріалу сюїти: «Ви повинні визнати, що це дійсно, дійсно працює»¹.

¹ Мова йде про те, що оригінальна музика сюїти Г. Холста могла би бути альтернативним саундтреком до «Зоряних війн»: «*You have to admit that this really, really works*» [11].

Отож, «Марс» – це музично-матеріальне, тематично-рельєфне втілення певної образно-інтонаційної моделі, навіть певного образного-інтонаційного типу. А саме, маскулітного, мілітарного, батального, грубого, механічно-наступального образу зла, деструкції, агресії.

Для Х. Ціммера марсівський комплекс стає фоном, на якому він згодом експонує власний непересічний тематичний матеріал. Наскільки у фоновому матеріалі впізнається «Марс», настільки ж нова, авторська тема відрізняється драматичною епічністю, що є характерною рисою саундтреків Х. Ціммера. Кульмінаційна сцена з фільму «Гладіатор», яку супроводжує частина саундтреку «*The Battle*», буквально зображує батальну картину поєдинку римлян із германськими варварами.

Дж. Вільямс також творить власний ефектний тематизм, який органічно експлуатує віднайдені Г. Холстом елементи. Він адаптує їх у темі «Імперського маршу» в оригінальній трилогії «Зоряних війн» дещо іншим чином – за вагнерівським лейтмотивним принципом. Цей тематичний матеріал з'являється неодноразово (у варіантних рішеннях) як супровід кульмінаційних появ Дарта Вейдера. Іншими словами, як філософсько-символічний акцент висвітлення його зло-діяльності. Переважно це не динамічні батальні сцени (хоча у фільмах франшизи їх чимало), а статичні епізоди, де глядач може розглянути страхітливий костюм і зловісну маску антигероя крупним планом.

У випадку із розглянутими зразками творчості Х. Ціммера та Дж. Вільямса мова йде не про точне цитування, а про використання подібних структурних елементів на молекулярному інтонаційному рівні. Як результат – відбувається формування подібного, типажного образу. Очевидно, що це більш тонкий рівень взаємодії різних музичних текстів, ніж легальне чи нелегальне цитування.

Американський кіно-композитор Гарі Гатман, який називає Г. Холста одним зі своїх улюблених авторів, якось висловив про нього слушне спостереження: «Навіть якщо ви не знайомі з ім'ям, ви все ж, напевно, чули його музику раніше. Вона копіювалася безліч разів іншими композиторами, особливо кінокомпозиторами...»¹.

Описані композиторські технології пояснюються, серед іншого, естетичними настановами теперішнього часу – закономірностями доби постмодернізму, в якому авторська робота на основі чужого матеріалу

¹ «If you're not familiar with the name, you've certainly heard the music before. It's been copied so many times by other composers – especially film composers – because it's such descriptive music. This piece contains battle music, romance, grand majestic themes, comical mischief and celestial choirs. It's a great introduction to the concept of imagery in music» [8].

стає нормативною ознакою творчого процесу. Адже, за визначенням Ролана Барта, «основу тексту складає <...> його вихід в інші тексти, інші коди, інші знаки <...>. Кожен текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш чи менш упізнаваних формах <...>. Кожен текст являє собою нову тканину, зіткану зі старих цитат. Уривки старих культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом і т. ін. <...>» [3].

«Марсівський» мілітарно-маскулінний саунд не є абсолютним художнім відкриттям Густава Холста. Перш ніж стати упізнаваним та зафіксованим у сюїті англійського композитора, цей інтонаційний типаж пройшов довгий шлях формування та адаптації в різних музичних стилях минулого: авторських, жанрових, національних, історичних. Попередниками Г. Холста можна сміливо вважати Л. Бетховена (Симфонія № 5), А. Брукнера (друга частина Симфонії № 9), Р. Штрауса («Так говорив Заратустра»), Г. Малера (Симфонія № 6), І. Стравінського («Весна священна»). Крім того, паралельно з «Планетами» процес остаточного закріплення, культурної легітимізації цього образно-інтонаційного типуажу спостерігається в окремих опусах таких сучасників Г. Холста, як М. Равель, Б. Барток, А. Онеггер та Д. Шостакович.

Тож, Густав Холст узагальнює надбання всіх названих композиторів та не так створює, як остаточно закріплює образ у вигляді його власної версії, яка й набуває ознак типовості. Типовий саунд «Марсу» кінокомпозитори наступних поколінь беруть за певну конструктивну модель, з якою можна працювати або шляхом цитування, або за допомогою варіювання, або у вигляді «творення на основі».

Порівняння музики Г. Холста та кінематографічних саундтреків не мало на меті виявлення плагіату. Натомість, воно демонструє дещо значніше – наявність глобальної традиції світового симфонічного стилю європейської генези, яка тягнеться від наполеонівських часів й аж до трампівських.

Одним із авторитетних вітчизняних дослідників, хто вивчав явище типізації інтонаційних комплексів, прив'язаних до певної образності, є С. Тишко. У своїй ключовій монографії «Проблема національного стилю в русской опере» він визначає поняття стилю в музиці як «систему стійких ознак музичних явищ, спосіб їх диференціації та інтеграції на різних рівнях (авторська індивідуальність, напрям і школа, історична епоха, національна специфіка і т. ін.), перехід їх смислових полів в конкретні системи музично-виразових засобів» [4, с. 5]. Це визначення можна екстраполювати зі сфери національного стилю в сферу жанрового стилю, а саме – вищеназваного світового симфонічного стилю європейської генези.

У ньому наявна система стійких ознак, що інтегрувались на різних рівнях – авторських, національних та історичних.

Характеристики образності в цьому випадку подаються через поняття «позамузичного» (наприклад, психологічна категорія агресії або технічне поняття механістичності). У різних музичних творах ці поняття закріплюються у зв'язку з певними комплексами засобів музичної виразності (подібність яких доводилася на прикладі порівняння трьох композицій). Спираючись на інше визначення С. Тишка, а саме, динамічних компонентів національного стилю¹, можемо припустити, що в європейському симфонічному стилі існують свої динамічні компоненти. Вагоме місце серед них посідає явище образно-інтонаційних типажів, одним з яких є охарактеризований у статті музичний аналог універсального позамузичного образу «сил зла».

Висновки. В історії світового симфонізму «Марс» і в цілому «Планети» Густава Холста здобули статус одного із найпопулярніших академічних оркестрових творів ХХ століття. До цієї музики зверталися не лише кінокомпозитори, але й особливо часто рок-музиканти. Густав Холст зумів віднайти і втілити у «Марсі» винятково яскравий та художньо-дієвий музичний типаж, який ментально пов'язаний із психологічно-соціальними архетипами воїна², войовничості, боротьби та битви. А боротьба була й залишається невід'ємним атрибутом людського існування, самої людської сутності. Можливо, ця обставина і зумовлює одну з причин інтонаційної актуальності та колосальної популярності холстівського «Марсу».

1. Беккер П. Павшее поколение : сравнение музыкальной жизни и композиторского творчества в Великобритании периода Первой мировой войны и в России периода Второй мировой войны // Двадцатый век. Музыка войны и мира : Материалы международной научной конференции. Москва : Прогресс-Традиция, 2016. С. 348–360.
2. Ковнацкая Л. Г. Английская музыка XX века : истоки и этапы развития. Москва : Советский композитор, 1986. 215 с.
3. Можейко М. А. Интертекстуальность. URL: <http://www.infoliolib.info/philos/postmod/intertext.html> (дата обращения: 06.11.2018).
4. Тишко С. В. Проблема национального стиля в русской опере : Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков. Киев, 1993. 120 с.
5. Юнг К. Г. Очерки по психологии бессознательного. Москва : Cogito-Centre, 2010. 352 с.
6. Beato R. John Williams vs Gustav Holst or Star Wars vs The Planets. URL: <https://youtu.be/8IX1jSVmaAs> (access date: 06.02.2019).
7. Carlsson M. Zimmer sued over «Gladiator» music. URL: <http://www.filmmusicmag.com/?p=638> (access date: 23.10.2018).

¹ «Динамічний компонент національного стилю в музиці – це свідчення закріплення в ній нових змістових сфер, вперше або знову здійснений перехід позамузичних, позастильових явищ (менталітет, традиції і т. ін.) – в стиль, новаторське виявлення адекватним цим явищам засобів музичного висловлювання» [44, с. 10].

² За К. Г. Юнгом [55, с. 10].

8. Guttman G. May I Suggest... Holst, Ravel and Stravinsky. URL: <http://www.secretcomposer.com/2009/03/26/music-composition-2-may-i-suggest> (access date: 06.11.2018).
9. Holst I. A. Thematic Catalogue of Gustav Holst's Music. London : G. and I. Holst Limited, 1974. 285 p.
10. Macan E. Rocking the Classics : English Progressive Rock and the Counterculture. New York, 1997. 320 p.
11. Shobe M. «The Last Jedi» Arrives Friday : Listen to the Classical Influences in the «Star Wars». URL: <https://www.wqxr.org/story/throwback-thursday-classical-music-influences-inside-john-williams-star-wars-score/> (access date: 24.10.2018).
12. Star Wars soundtracked by Holst's «Mars, the bringer of War» is actually incredible // Classicfm : web-site. URL: <https://www.classicfm.com/composers/williams/news/star-wars-soundtracked-by-holst/> (access date: 24.03.2019).
13. The Planets // The free encyclopedia Wikipedia : web-site. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Planets (access date: 20.01.2019).

References

1. Becker, P. (2016). The fallen generations – A comparison of musical life and composing in First World War Britain and Second World War Russia. In: *Twentieth Century. Music of War and Peace*. Moscow: Progress-Traditsiya, pp. 348–360 [in Russian].
2. Kovnackaya, L. (1986). English music of the twentieth century: origins and stages of development. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
3. Mozheyko, M. (n.d.). Intertextuality. [online] INFOLIO. Available at: <http://www.infoliolib.info/philos/postmod/intertext.html> [Accessed 6 November 2018] [in Russian].
4. Tyshko, S. (1993). The problem of national style in the Russian opera. Glinka. Mussorgsky. Rimsky-Korsakov. Kyiv: Muzinform [in Russian].
5. Yung, K. (2010). Essays on the psychology of the unconscious. Moscow: Cogito-Centre [in Russian].
6. Beato, R. (n.d.). John Williams vs Gustav Holst or Star Wars Vs The Planets. [online] YouTube. Available at: <https://youtu.be/8IX1jSVmaAs> [Accessed 6 February 2019] [in English].
7. Carlsson, M. (n.d.). Zimmer sued over «Gladiator» music. *Film Music Magazine*, [online] Available at: <http://www.filmmusicmag.com/?p=638> [Accessed 23 October 2018] [in English].
8. Guttman, G. (n.d.). May I Suggest... Holst, Ravel and Stravinsky. [online] SecretComposer. Available at: <http://www.secretcomposer.com/2009/03/26/music-composition-2-may-i-suggest/> [Accessed 06 November 2018] [in English].
9. Holst, I. (1974). Thematic Catalogue of Gustav Holst's Music. London: G. and I. Holst Limited [in English].
10. Macan, E. (1997). Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture. New York: Oxford University Press [in English].
11. Shobe, M. «The Last Jedi» Arrives Friday: Listen to the Classical Influences in the «Star Wars». [online] Available at: <https://www.wqxr.org/story/throwback-thursday-classical-music-influences-inside-john-williams-star-wars-score/> [Accessed 24 October 2018] [in English].
12. Star Wars soundtracked by Holst's «Mars, the bringer of War» is actually incredible, (n.d.). [online] Classicfm. Available at: <https://www.classicfm.com/composers/williams/news/star-wars-soundtracked-by-holst/> [Accessed 24 March 2019] [in Ukrainian].
13. The Planets (n.d.). [online] Wikipedia. Available at: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Planets [Accessed 20 January 2019] [in English].