

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ASPECTS OF MASS MUSICAL CULTURE



УДК .071.1:782.1+782.8

DOI: 10.52469/20764766_2025_02_95

И. Ю. ЗАВАДА

Театральная компания «Сказки Нахимовской» (Москва)

ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ МОДЕЛИ ДЖАЗА В МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ «ВЕСТСАЙДСКОЙ ИСТОРИИ» Л. БЕРНСТАЙНА

Публикуемая статья посвящена «Вестсайдской истории» Л. Бернштейна (1957) – одному из общепризнанных шедевров классического бродвейского мюзикла. Характеризуя данное произведение, специалисты неизменно отмечают сложность и явную академическую направленность музыкального языка. При этом, однако, подчеркивается значительная роль джазовых (в качестве актуального жанра массовой музыки 1950-х годов) жанрово-стилевых моделей. Они были единогласно определены многими исследователями как основное средство создания американского национального колорита в указанном мюзикле. Настоящая статья призвана выявить роль обозначенных моделей в музыкальной драматургии «Вестсайдской истории». Предпринятые аналитические изыскания позволяют утверждать, что жанрово-стилевые модели джазовой музыки, обнаруживаемые на уровне оркестровки, фактуры, метроритма, гармонии и мелодии, приобретают здесь весомое драматургическое значение. В частности, оркестровка содействует наглядному противопоставлению двух сюжетных линий – любовной и социальной, что запечатлевается посредством академического и джазового саунда соответственно. Динамика этого конфликта воссоздается на мелодическом и гармоническом уровнях при помощи разнонаправленных векторов развития упомянутых средств музыкальной выразительности. Накал социального конфликта реализуется путем концентрации диссонирующих звучностей, перехода от блюзового лада к доминантовому уменьшенному, ослабления функциональных гармонических отношений и господства модальности; развитие любовных отношений главных героев сопровождается активизацией роли классической гармонии и возрастанием консонантности общего звучания музыкального материала. Противоборство двух враждующих банд, Акул и Ракет, иллюстрируется с помощью метроритмических «формул» (группов) и фактурных клише джазового мейнстрима и латиноамериканской популярной музыки.

Ключевые слова: жанр мюзикла, джазовые модели, оркестровка, мелодика, гармония, метроритмическая организация, музыкальная драматургия.

Для цитирования: Завада И. Ю. Жанрово-стилевые модели джаза в музыкальной драматургии «Вестсайдской истории» Л. Бернштейна // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 2. С. 95–103.

DOI: 10.52469/20764766_2025_02_95

I. ZAVADA

“Nakhimovskaya Fairy Tales” Theatre Company (Moscow)

GENRE AND STYLE MODELS OF JAZZ IN MUSICAL DRAMATURGY OF L. BERNSTEIN’S “WEST SIDE STORY”

The published article is devoted to L. Bernstein’s “West Side Story” (1957), one of the generally recognized masterpieces of the classic Broadway musical. Characterizing this work, experts invariably note the complexity and obvious academic orientation of the musical language. At the same time, however, the significant role of jazz (as a relevant genre of mass music of the 1950s) genre and style models is emphasized.

They were unanimously identified by many researchers as the main means of creating an American national flavor in this musical. This article is intended to reveal the role of the designated models in the musical dramaturgy of "West Side Story". The undertaken analytical research allows us to assert that the genre and style models of jazz music, found at the level of orchestration, texture, metro-rhythm, harmony and melody, acquire weighty dramatic significance here. In particular, the orchestration contributes to the visual opposition of two plot lines – love and social, which is captured by means of academic and jazz sound respectively. The dynamics of this conflict are recreated on the melodic and harmonic levels with the help of multidirectional vectors of development of the mentioned means of musical expression. The intensity of the social conflict is realized by the concentration of dissonant sonorities, the transition from the blues mode to the dominant diminished one, the weakening of functional harmonic relations and the prevalence of modality; the development of the love relationship of the main characters is accompanied by the activation of the role of classical harmony and the increase in the consonance of the overall sound of the musical material. The confrontation of two warring gangs, the Sharks and the Jets, is illustrated with the help of metro-rhythmic "formulas" (grooves) and textural clichés of the jazz mainstream and Latin American popular music.

Keywords: genre of musical, jazz models, orchestration, melody, harmony, metro-rhythm organization, musical dramaturgy.

For citation: Zavada I. Genre and style models of jazz in musical dramaturgy of L. Bernstein's "West Side Story". In: *South-Russian Musical Anthology*. 2025. No. 2. Pp. 95–103.

DOI: 10.52469/20764766_2025_02_95

Как известно, мюзикл на протяжении более чем столетия представляет собой весьма существенную часть массовой музыкальной культуры и одну из наиболее заметных жанровых сфер современного музыкального театра. Учитывая разнообразие исторических форм данного жанра, его композиционную сложность и многосоставность, полижанровую и полистилистическую природу соответствующих музыкальных текстов, следует полагать, что «универсальный» характер внутрисистемного взаимодействия мюзикла с другими «ответвлениями» массовой музыкальной культуры едва ли может быть оспорен. Однако данное утверждение все же представляется ряду специалистов не столь самоочевидным и бесспорным по отношению к «новым массовым жанрам XX века»¹, а именно джазу, року и генетической родственной им массовой музыке.

И хотя, к примеру, американский исследователь Дж. Кенрик изначально констатирует использование «песен в популярном стиле» на уровне терминологического определения мюзикла [2, р. 10], а советский театровед Э. Кампус упоминает джаз в качестве одного из существенных источников названного музыкально-театрального жанра [3, с. 41], выявить конкретные влияния и характерные черты соответствующих массовых жанров в отдельных традиционных разновидностях мюзикла, включая «музыкальную драму Бродвея»², оказывается весьма непросто. Вероятно, поэтому в музыковедческой литературе доминируют заведомо «академичные» представления о большинстве классических образцов мюзикла, что порождает

стереотипные подходы к аналитическим исследованиям музыкального материала в подобных сочинениях – без учета реальных воздействий со стороны упомянутых «новых» жанров.

К числу подобных мюзиклов принадлежит «Вестсайдская история» Л. Бернштейна, фигурирующая ныне в репертуаре отечественных и зарубежных оперных театров и симфонических оркестров, что свидетельствует о «...продолжающейся трансформации "великого мюзикла" в "великую оперу"» [5, р. 252]. Важными аспектами этого процесса являются не только известные устремления самого композитора (осуществившего в 1984 году студийную запись своей партитуры с оперными звездами Кири Те Канава, Хосе Каррерасом и Татьяной Троянос), но и пристальное внимание, уделяемое «Вестсайдской истории» в современных научных исследованиях, – как произведению, которое безусловно выходит за рамки обозначенного жанра.

Действительно, в течение многих лет музыковеды и художественные критики рассматривали «Вестсайдскую историю», чаще всего апеллируя к жанру оперы и отдельным ее разновидностям. Исходя из этого, появлялись соответствующие авторские определения: «трагическая опера» и «великая Американская опера» [5, р. 107], «Манхэттенская джукбокс-опера» [6, р. 123] и т. п. Не вызывает сомнения, что рассматриваемый мюзикл во многом обязан традициям оперы XIX столетия, – достаточно упомянуть использование оперных форм, особенности построения ряда музыкальных номеров, развитую систему лейтмотивов, интонационный строй вокальных

партий. Однако едва ли уместно отождествлять два несходных мотива – творческие интенции Бернштейна, мечтавшего, вослед Дж. Гершвину, создать «главную американскую “оперу”, которую мог бы понять и оценить любой человек» [5, р. 5], и конкретный замысел «Вестсайдской истории» – целенаправленное «...создание мюзикла, рассказывающего трагическую историю в жанровых рамках музыкальной комедии, с использованием только приемов музыкальной комедии, без попадания в “оперную” ловушку» [6, р. 19].

Большинство исследований, посвященных данному мюзиклу, преимущественно англоязычных, содержат размышления по поводу ставшего уже риторическим вопроса «Удастся ли это?», продолжая цитируемые выше рассуждения композитора о музыкальном языке будущего произведения в «бортовом журнале» (творческом дневнике) «Вестсайдской истории». Так, Н. Симеоне фиксирует все изменения, осуществленные в музыкальном материале и либретто, – от первоначального замысла к готовому произведению [6], Э. Уэллс рассматривает влияния академической и латиноамериканской популярной музыкальных традиций [5]. Монографические главы книг Дж. Суэйна [7, р. 205–246] и Дж. Блока [8, р. 245–273] посвящены описанию музыкальных лейтмотивов и жанрово-стилевых моделей современной массовой (в частности, джазовой) музыки, использованных в «Вестсайдской истории». Одна из немногих книг о «Вестсайдской истории» на русском языке, монография О. Шмаковой и К. Мирановой [9], представляет собой опыт целостного анализа упомянутого произведения.

Важной чертой, объединяющей перечисленные работы, становится рассмотрение художественного материала «Вестсайдской истории» с позиции академического музыковедения. Исходя из этого, ключевые особенности музыкальной драматургии данного сочинения также соотносятся с традиционными характеристиками академической музыки. Целью же настоящей статьи является анализ жанрово-стилевых моделей джаза (как весьма актуального жанра массовой музыки 1950-х годов), использованных в мюзикле Л. Бернштейна, и выявление их музыкально-драматургических функций. Материалом исследования служат клавиш и партитура, использованные в оригинальной постановке на Бродвее³, а также имеющиеся аудиоверсии: запись, выполненная участниками названной постановки (1957); студийная запись, осуществленная Л. Бернштейном и Нью-Йоркским филармоническим оркестром (1984); современная запись, приуроченная к 50-летию юбилею мюзикла (2007).

В настоящей работе понятие «джазовая модель» соотносится с важнейшими признаками жанрово-стилевых направлений джазового мейнстрима, проявляющимися как в использовании «исконно джазовых» средств музыкальной выразительности (метроритмических и блюзовых), так и в особой, отличающейся от канонов европейской профессиональной академической музыки, «интерпретации элементов музыкальной композиции – гармонии, мелодики, ритмики, музыкальной формы, фактуры и оркестровки» [10, с. 226].

В массовых музыкальных жанрах и стилях оркестровка приобретает подчеркнуто масштабное выражение, реализуясь в контексте аранжировки. Ю. Кинус отмечает, что в джазе именно аранжировка является «главным носителем стилистических особенностей музыкального языка (определенных джазовых направлений. – И. З.)... отражаются в аранжировке и зачастую даже ею определяются» [Там же]. Из двух важнейших элементов последней – формообразования и инструментовки – в партитуре «Вестсайдской истории» существенную роль наделяется только второй в связи с «авторизованным» статусом композиции⁴.

Инструментовка в джазе является выражением специфического «саунда» – звукового стереотипа, характерного для определенного стиля или джазового состава и «представляющего собой главный источник их эстетического воздействия» [11, с. 196]. Звучание, свойственное большому джазовому оркестру (биг-бэнду), объединяет в данном мюзикле восемь номеров: *Prologue, Jet Song, Something's Coming, Dances at the Gym, America, Cool*, квинтет *Tonight* и *The Rumble*. И хотя, судя по составу оркестра и содержанию партитуры, полный биг-бэнд не встречается на протяжении всего произведения, этот саунд обнаруживается и на уровне общего звучания (номера *Blues, Mambo, Jump*⁵ из сцены танцев в спортивном зале, особенно показательные в разделах *tutti*, а также в плане гармонического оформления *reed-секции*), и благодаря использованию отдельных, наиболее ярких его черт. В частности, свойственное аранжировке «эры свинга» построение *brass-секции*, использование характерных сурдин, присутствие «шагающей» басовой линии, исполняемой контрабасом *pizzicato*, можно отметить в *Prologue, Jet Song, Something's Coming* и *America*. Другими популярными приемами джазовой аранжировки, использованными в мюзикле, являются инструментальные (в частности, барабанные) брейки (в *Prologue, Cool*, в окончании *Blues*), стоп-таймы, сопровождающие вокальную партию (*Something's Coming*, квинтет *Tonight*) и

риффы⁶ (средняя часть Пролога, начиная с т. 154, номер *Cool*)⁷.

Вышеперечисленные музыкальные эпизоды формируют единую жанрово-стилевую сферу, призванную запечатлеть одну из сторон конфликтной драматургии – социальную, которая на сюжетном уровне воплощается противостоянием банд Акул и Ракет. Она явно противопоставляется любовной линии Тони и Марии⁸, с более академическим звучанием оркестровки (ее основой в данном случае являются струнные и деревянные духовые инструменты). При этом изначально сфера джазовой музыки задается как всеобъемлющая. Она соответствует духу своего времени и «актуальности» рассказываемой истории. Новая интонационная сфера постепенно формируется в недрах джазовой, а затем перемещается в сферу академического звучания: сначала «намеками», воссоздавая ожидания Марии от предполагаемого посещения танцев (вступление к *Dances at the Gym*), далее – при помощи относительно традиционного звучания раздела *Cha-cha*, с фиксацией этой характеристики в *Meeting Scene* и ее окончательным утверждением в арии Тони *Maria*.

Дальнейшее развитие указанных линий также осуществляется средствами выразительности, свойственными каждой из упомянутых музыкальных традиций. При этом фактура и ритмическая организация (точнее говоря, грувы⁹) джазовых стилей и родственных им массовых музыкальных жанров позволяют идентифицировать участников социального конфликта в национальном аспекте, формируя новую драматургическую оппозицию.

С помощью свинга и его разновидностей в данном мюзикле репрезентируется банда Ракет. Хотя при знакомстве с клавиром «Вестсайдской истории» может возникнуть вопрос относительно масштабов использования свинга, эта проблема устраняется благодаря изучению партитуры¹⁰. В *Prologue* и *Jet Song* представлена попытка точной записи свингового тайминга для более ясной фиксации темповых смен. Так, усиленный триольный свинг shuffle излагается в размере 6/8, где каждые два такта соответствуют одному такту размера 4/4 с триольной пульсацией. Далее происходит смена размера на 2/4, что фактически соотносится с распространенным джазовым приемом double-time – метроритмической модуляцией, при которой инструменты ритм-секции исполняют аккомпанемент в два раза быстрее, а гармонические смены коррелируются с мелодией, сохраняющей первоначальный темп. Таким образом, грувом становится up-tempo swing, достаточно подробно выписанный в партии барабанов (*Prologue*, т. 182; *Jet Song*, т. 164) и снабженный пометкой jazz (*Prologue*,

т. 153). Подобным образом должны трактоваться номера *Blues* (в размере 12/8), *Jump* и *Cool* (в размере 4/4), сопровождаемые уточняющими стилистыми комментариями: heavy shuffle (*Blues*, т. 9), swing ad lib. (*Jump*, т. 269), jazz feel и swing style (*Cool*, тт. 1 и 104). Еще одним номером, использующим свинг, является песня Тони *Something's coming*, которая, судя по воспоминаниям одного из аранжировщиков оригинальной бродвейской постановки С. Рамина, принадлежала к числу наиболее проблемных номеров, «постоянно нуждавшихся в переписывании и переоркестровке» [6, р. 91]. Характер синкоп аккомпанемента и присутствие шагающего баса позволяют именовать этот номер джаз-вальсом, который, согласно традиции, должен исполняться в свинговой манере (сказанное относится и к двухдольной средней части, где структура вокальной мелодии позволяет трактовать размер 4/4 как alla breve). Однако соответствующий нотный текст – клавиш и партитура – не содержит авторских пометок стилистического плана; исходя из этого, интерпретация данного номера является прерогативой музыкального руководителя.

Свинговая ритмика становится одним из выразительных средств, используемых в процессе варьирования музыкального тематизма некоторых действующих лиц. Так, в квинтете *Tonight* сольный раздел Аниты изложен в триольном свинговом тайминге, что свидетельствует об «американизации» данного персонажа (своеобразное «подтверждение» высказываний Аниты, прозвучавших ранее в номере *America*). К слову, в дальнейшем эта линия получает развитие на протяжении *Taunting Scene*, где издевательства Ракет над Анитой сопровождаются пародийно видоизмененным (уже с помощью гармонии и ладовых средств) музыкальным материалом песни *America*.

Пуэрториканцев же в мюзикле характеризуют такие латиноамериканские жанровые грувы, как seis (запев номера *America*), huarango (его основная часть), cha-cha, mambo (одноименные номера). Однако следует заметить, что практически все упомянутые номера характеризуют только девушек. Собственно участники банды Акул не имеют специфического тематизма и характеризуются, по большей части, вместе с Ракетами, что свидетельствует о смещении исходного акцента с явного межнационального конфликта на проблему подростковой преступности в условиях большого американского города, где каждая из этнических групп (поляки и латиноамериканцы), вступая во вражду друг с другом, утрачивает связь со своими традициями и корнями.

Еще одним номером, относящимся к пуэрториканцам, является *I Feel Pretty* Марии, на-

писанный в жанре арагонской хоты¹¹. Своим более академическим звучанием он отличается от остальных латиноамериканских номеров, поскольку относится к другой сюжетной линии. Его драматургическая функция родственна *Something's Coming* Тони – песне, которая, в отличие от остальных номеров Ракет, излагается в трехдольном размере. Оба этих номера становятся индивидуальными характеристиками главных героев, акцентируя их персональный облик в контексте вышеназванных социальных групп.

Из основных средств музыкальной выразительности в рассматриваемом сочинении весьма значимыми смысловыми и драматургическими функциями наделены мелодия и гармония. В исследовательских работах о «Вестсайдской истории», как правило, отмечается ключевая роль интонации тритона (интервал ув. 4 между I и IV# ступенями), пронизывающей все произведение, скрепляющей музыкальные номера в единое целое и, наконец, формирующей звуковой стереотип, который ассоциируется с этим произведением. Чаще всего тритон рассматривается в качестве исходного элемента разветвленной системы лейтмотивов (начиная с первого трубного клича в Прологе и заканчивая лейтмотивом Maria и «комедийными тритонами» [8, р. 109] в *Gee, Officer Krupke*). Другими отличительными чертами мелодики являются одновременное сочетание либо контрастное сопоставление мажорной и минорной терций, активное использование VII^b ступени и т. д. [6, р. 95–96]. На первый взгляд, джазовые влияния действительно обнаруживаются лишь в использовании стандартных гармонических оборотов, введении различных надстроек и альтераций, становясь не более чем средством формирования характерных «американизированных» звучностей. Однако сопряжения и взаимодействия этих средств, несомненно, приобретают большое концептуальное и драматургическое значение.

Логика применения ладов в этом мюзикле обуславливается двумя разнонаправленными векторами, с помощью которых реализуется драматургическое развитие сюжетных линий – социальной и любовной – в границах обозначенных выше джазовой и академической музыкальных традиций. Исходной точкой становится блюзовая гамма. Развитие социального конфликта, намеченное во вступительной сцене *Prologue*, достигает ярко выраженной кульминации в *The Rumble*. Весь музыкальный материал, сопровождающий противостояние банд, отражающий поэтапное нагнетание вражды и растущую взаимную ненависть, которая демонстрируется подростками (в особенности пред-

ставителями Ракет), основан на обостренном диссонирующем звучании используемых ладов (от блюзового к хроматическому) и разрушении функциональных взаимосвязей, что приближает ладогармоническое строение музыкальных номеров к чистой модальности.

Например, уже первый раздел *Prologue*, открывающийся явно блюзовым звучанием (благодаря использованию III^b и V^b ступеней в мажорной основной мелодии – см. т. 12 и далее, а также присутствию расщепленной терции в начальных аккордах), в ладовом аспекте не только запечатлевает национальный колорит американской музыки, но и постепенно формирует образную сферу вражды, намекая на будущий исход этой истории. То, что во вступительном фрагменте является только сопоставлением блюзовых нот, принадлежащих C-dur и A-dur, благодаря позднему «суммированию» всех звуков этого раздела формирует уменьшенный доминантовый (далее – dim) лад от C (Пример 1). Начиная с т. 21, в этом номере с помощью фактурных средств обыгрывается и полная блюзовая гамма от D. Она становится основой большинства разделов *Prologue*, проводится от других тонов – A (т. 182 и далее), G (т. 198) и Bb (т. 246).

Вышеуказанный принцип обострения ладового звучания становится ведущим средством драматургического развития и в последующих разделах *Prologue*. В момент наивысшего обострения уличной драки (т. 228), когда Акулы догоняют и хватают персонажа A-Rab, звучит C dim, сначала в чистом виде, а затем усиленный хроматизмами в полифоническом изложении (т. 234). На основе исходной блюзовой гаммы, сохраняющей экспозиционный характер, строится и *Jet Song*. «Блюзовость» проявляется здесь также в гармоническом соотношении разделов A₁ и A₂ (как I₇ – S). В *The Dances at the Gym*, кроме первого танца (одноименный раздел), на основе полных блюзовых гамм строятся *Mambo* (минорный вариант блюза – в крайних разделах, мажорный – в средней части) и *Jump* (с характерным оборотом минорного блюза VI^b – V – I).

Окончательное перемещение музыкального материала Ракет в уменьшенный лад происходит в номере *Cool*. Здесь сохраняется блюзовое сопоставление I₇ – S, но основой мелодики становятся лады C dim и F dim, что отражается и в интервальной структуре гармонии (Пример 2). Некое «суммирование» трех уменьшенных ладов представлено в фуге. Его основой становится «золотой ход джаза» II₇ (один такт) – V₇ (два такта) – I, каждая из гармоний которого обыгрывается тем или иным уменьшенным доминантовым ладом (Пример 3). Модуляция каждого нового раздела отличается двойственностью: с одной стороны,

поддерживается сменяющимся басом, с другой, – сопровождается звуковысотным перемещением исходного лада в связи с модуляцией по звукам уменьшенного септаккорда.

Отметим, что Л. Бернстайн использует лады весьма свободно, подчиняя их строение мотивному развитию. Особенно ярко это прослеживается в секвенциях второй темы фути (тт. 59–60), насыщаемых «чужеродными» ладу хроматизмами для соблюдения точного шага секвенции. Уменьшенный лад определяет также надстройки и альтерации гармоний в освещаемом номере, однако функциональные взаимосвязи, пускай и на «элементарном» уровне (разрешение доминантовой функции в тонику), здесь сохраняются.

Сцена убийства Риффа и Бернардо *The Rumble*, будучи центральным событием спектакля, кульминацией социального противостояния, характеризуется явно выраженным модальным строением. Основная часть номера изложена в одном ладу – C dim. На протяжении тт. 1–53 соответствующие отклонения встречаются лишь дважды – в синкопированных аккордах пролога и в тт. 7–10 (появляется лад G dim, условная доминанта). Далее безоговорочное главенство основного лада оттеняется хроматическим остинато (тт. 67–77) и включением хроматического канона в полифоническое построение (тт. 84–89).

Таким образом, развитие внешнедейственной стороны сюжета, его социальная линия предопределяют использование средств музыкальной выразительности джазовой музыки. Однако выход на уровень конфликта всего произведения, обусловленный противостоянием социума и любви, реализуется благодаря академической музыкальной традиции. В разделе ночного кошмара влюбленных из номера *Procession and Nightmare* конфликт молодежных банд преподносится с позиции восприятия главных героев – как образ мировой вражды, страшного, чуждого внешнего мира, что соотносится с организацией музыкального материала согласно принципам традиционной хроматической тональной системы. Единственным номером, не соответствующим данной логике драматургического развития, является комедийная песня *Gee, Officer Krupke* в духе маршевой музыки для духового оркестра¹².

Хотя музыкальное развитие любовной линии Тони и Марии подчиняется преимущественно закономерностям профессиональной композиторской музыки европейского происхождения, тем самым отдаляя героев от гнетущей реальности и перенося их в идеализированный мир чувств, данная линия отчасти подвержена влиянию джазовой музыки. Сближение начинает-

ся, подобно социальной линии, с усредненно-американского блюзового звучания. Так, песня Тони *Something's Coming*, отличающаяся явно блюзовым характером (соответствующий лад, тонико-субдоминантовые соотношения между основными разделами формы), обозначает принадлежность Тони к одной из банд. Следующим этапом становится сцена первой встречи – *Chacha* и *Maria*, в которой использованы диатонический лидийский лад и натуральный мажор. При этом возрастает роль гармонического развития, отличающегося большим разнообразием (хотя и в рамках стандартных джазовых оборотов). Заметим, что основной мотив *Meeting Scene* изложен в уменьшенном доминантовом ладу, однако последний используется для достижения колористического эффекта, приводя к разрешению в диатонику и предоставляя возможность для различных трактовок упомянутого драматургического хода.

В следующей сцене, дуэте *Tonight*, уже господствует натуральный мажор, после чего музыкальный материал Тони и Марии всецело принадлежит сфере академической музыки. Об этом свидетельствует предельная интенсивность гармонического развития в хоральном *One Hand* и арии *Somewhere*, где разрешение в тонику (аналогично вступлению к «Тристану и Изольде» Р. Вагнера) осуществляется только на протяжении заключительных тактов. Итогом отмеченного развития становится оттеняющий контраст соотносимых диатонических ладов в *Transition to Scherzo* и *Scherzo* – «напоминание» о традициях импрессионизма. Именно здесь символически запечатлеваются высшее счастье влюбленных и их окончательный уход в мир идеальный. Это событие воплощается не только внешне-сценическими приемами (отражаясь в оригинальном постановочном замысле режиссера и хореографа Дж. Роббинса), но и соответствующими средствами музыкальной выразительности.

Таким образом, исходя из вышеприведенного анализа моделей джазовой музыки, претворяемых в мюзикле «Вестсайдская история» Л. Бернстайна, следует подчеркнуть их важнейшую роль в реализации музыкально-драматургического замысла данного произведения. Использование этих моделей в рассматриваемом мюзикле призвано содействовать не только отображению аутентичного звучания американской национальной музыки, но и драматургическому развертыванию повествования на различных его уровнях. Банды Ракет и Акул противопоставляются с помощью метроритма, контраст между любовной и социальной линиями выявляется на уровне оркестровки, а динамика их развития обуславливается мелодикой и гар-

монией. При этом социальная линия характеризуется видимым усилением общей диссонантности звучания, реализуемым с помощью ладовых средств, а любовная – его смягченностью и возрастанием роли гармонического колорита. Наиболее ярко упомянутый контраст прослеживается в сцене *Ballet Sequence*, расположенной в точке «золотого сечения» и являющейся смысловым центром мюзикла. Несомненно, экстремумы подобного развития явным образом инспирируют

ся академической музыкой, но столь рельефное и наглядное его осуществление было бы едва ли возможно без использования жанрово-стилевых моделей джаза. Неудивительно, что большинство мелодий этого мюзикла стали джазовыми стандартами, привлекавшими внимание выдающихся музыкантов второй половины XX столетия – Д. Брубeka, О. Питерсона, С. Кентона и многих других.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Термин предложен В. Конен для обозначения таких эстетически новых для массовой музыки конца XIX – начала XX в. явлений, как джаз, а позднее – рок, «...которые выражают новую художественную психологию, порожденную духовным климатом нашей современности» [1, с. 10].

² «Музыкальная драма Бродвея» (или «музыкальная драма Золотого века») – именование одной из разновидностей мюзикла, популярной в 1940–1960-е годы. Характеризуется использованием относительно усложненных сюжетных схем; при этом все элементы повествования (драматическое действие, тексты песен, музыка и танцы) полностью интегрированы в соответствующий проект. Стилистически опирается на музыкальный материал, близкий оперетте, включая «...протяженные фрагменты чисто оркестровой музыки, в том числе сопровождающие мелодраму, а также песни с более широким вокальным диапазоном (приближенные к особенностям академического звукоизвлечения. – И. З.)» [4, р. 276].

³ Bernstein L. *West Side Story: Piano (Conductor) Score*. New York: MTI, 1957; Bernstein L. *West Side Story: Orchestral Score*. New York: MTI, 1957.

⁴ В процессе возобновления бродвейских шоу (так называемые «revivals») звучание музыкального материала (на уровне как инструментовки, так и формы) может измениться практически до неузнаваемости, исходя из общего замысла новой постановочной команды и особенностей лицензионного соглашения.

⁵ Этот номер изложен в легко определяемой на слух форме 12-тактового блюзового квадрата (AAB), но без характерных для блюза гармонических соотношений между разделами.

⁶ Здесь присутствует авторский «каламбур»: музыкальная характеристика персонажа по имени Рифф строится на основе риффа.

⁷ Необходимо отметить и его джазовую структуру: тема – импровизация, в данном случае fuga, использующая лексику инструментальных соло в стиле бибоп, «хорус» – проведение темы tutti.

⁸ О. Шмакова называет их лирической и драматической линиями соответственно [9, с. 101].

⁹ «Грув (англ. groove – выемка, желобок, паз) – образец ритмической организации, свойственный определенному музыкальному стилю. Включает в себя не только ритмические рисунки, но и характерные для стиля неточности в их исполнении, а также акценты» [12, с. 143]. Подобная ритмика «сочетает в себе черты композиторского и исполнительского стилей, точками соприкосновения (а значит, наиболее важными и показательными средствами музыкальной выразительности) которых становятся ритм (метроритмическое строение), фактура и артикуляция (акцентирование)» [13, с. 162].

¹⁰ Оркестровка бродвейского шоу даже в процессе подготовки нового материала может непосредственно сочетаться с аранжировочными элементами. О сочетании такого рода свидетельствует использование «...более разнообразной фактуры аккомпанемента, чем это могло быть предложено в оригинальной фортепианной версии» [6, р. 91].

¹¹ На это указывает О. Шмакова [9, с. 87].

¹² Песня, включенная в партитуру на завершающем этапе работы над спектаклем (как «передышка» для зрителя во II акте), не была принята частью постановочной команды, в частности С. Сондхаймом. Использование тритонов указывает здесь только на соответствие общему звучанию всего произведения, в том числе музыкальному материалу Ракет.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Уменьшенный доминантовый лад от С



Пример 2. Л. Бернштейн. «Вестсайдская история».
№ 8 «Cool». Тт. 7–10



Пример 3. Бернштейн Л. «Вестсайдская история».
№ 8 «Cool». Фуга, тт. 73–75

ЛИТЕРАТУРА

1. Конен В. Дж. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. 160 с.
2. Kenrick J. Musical Theatre: A History. London; New York: Bloomsberry Publishing Plc., 2017. 352 p.
3. Кампус Э. Ю. О мюзикле. Л.: Музыка, 1983. 128 с.
4. Deer J., Dal Vera R. Acting in Musical Theatre: A Comprehensive Course. London: Routledge Taylor & Francis Group, 2021. 304 p.
5. Wells E. A. "West Side Story": Cultural Perspectives on an American Musical. Lanham: The Scarecrow Press, 2011. 312 p.
6. Simeone N. Leonard Bernstein: "West Side Story". New York: Routledge, 2016. 192 p.
7. Swain J. P. The Broadway Musical: A Critical and Musical Survey. Lanham; Oxford: Scarecrow Press, 1990. 384 p.
8. Block G. Enchanted Evenings: The Broadway Musical from "Show Boat" to Sondheim. New York: Oxford University Press, 2004. 410 p.
9. Шмакова О. В., Миронова К. В. «Вестсайдская история» Л. Бернштейна в истории бродвейского мюзикла: монография. Волгоград: ВМК им. П. А. Серебрякова, 2020. 116 с.
10. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: учебное пособие. СПб.: Лань, 2000. 320 с.
11. Кинус Ю. Г. Аранжировка как фактор композиции в джазе // Южно-Российский музыкальный альманах – 2004. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. С. 193–201.
12. Королев О. К. Ритмика джаза: Теория и практика. М.: Музыка, 2016. 160 с.
13. Завада И. Ю. Особенности стилиобразования массовой музыки XX–XXI вв. // Музыка в пространстве медиаккультуры: материалы XI Международной науч.-практ. конф. Краснодар: КГИК, 2024. С. 158–163.

REFERENCES

1. Konen V. Tretiy plast: Novye massovye zhanry v muzyke XX veka [The third layer: New mass genres in music of the 20th century]. Moscow: Muzyka, 1994. 160 p.
2. Kenrick J. Musical Theatre: A History. London; New York: Bloomsberry Publishing Plc., 2017. 352 p.
3. Kampus E. O myuzikle [About the musical]. Leningrad: Muzyka, 1983. 128 p.

4. *Deer J., Dal Vera R.* Acting in Musical Theatre: A Comprehensive Course. London: Routledge Taylor & Francis Group, 2021. 304 p.
5. *Wells E. A.* "West Side Story": Cultural Perspectives on an American Musical. Lanham: The Scarecrow Press, 2011. 312 p.
6. *Simeone N.* Leonard Bernstein. "West Side Story". New York: Routledge, 2016. 192 p.
7. *Swain J. P.* The Broadway Musical: A Critical and Musical Survey. Lanham; Oxford: Scarecrow Press, 1990. 384 p.
8. *Block G.* Enchanted Evenings: The Broadway Musical from "Show Boat" to Sondheim. New York: Oxford University Press, 2004. 410 p.
9. *Shmakova O., Mironova K.* «Vestsaydskaya istoriya» L. Bernstayna v istorii brodveyskogo myuzikla ["West Side Story" by L. Bernstein in the history of the Broadway musical]: monograph. Volgograd: P. Serebryakov Volgograd Municipal Conservatory, 2020. 116 p.
10. *Kholopova V.* Muzyka kak vid iskusstva [Music as a kind of art]: textbook. St. Petersburg: Lan', 2000. 320 p.
11. *Kinus Yu.* Aranzhirovka kak faktor kompozitsii v dzhaze [Arrangement as a factor of composition in jazz]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh – 2004 [South-Russian Musical Anthology – 2004]. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2005. Pp. 193–201.
12. *Korolev O.* Ritmika dzhaza: Teoriya i praktika [Jazz rhythmic: Theory and practice]. Moscow: Muzyka, 2016. 160 p.
13. *Zavada I.* Osobennosti stileobrazovaniya massovoy muzyki XX–XXI vv. [Style formation features of mass music in the 20th–21st centuries]. In: Muzyka v prostranstve mediakul'tury [Music in the space of media culture]: materials of the 11th International research-practical conference. Krasnodar: Krasnodar State Institute of Culture, 2024. Pp. 158–163.

Завада Игорь Юрьевич

режиссер

Театральная компания «Сказки Нахимовской»

Россия, 105613, Москва

zavada.igor2013@ya.ru

ORCID 0000-0002-6067-2576

Igor Yu. Zavada

director

"Nakhimovskaya Fairy Tales" Theatre Company

Russia, 105613, Moscow

zavada.igor2013@ya.ru

ORCID 0000-0002-6067-2576