

**СИМФОНИЧЕСКИЕ ТАНЦЫ ИЗ ВЕСТСАЙДСКОЙ ИСТОРИИ  
Л. БЕРНСТАЙНА В АСПЕКТЕ ДИРИЖЕРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

**DANSURILE SIMFONICE DIN WEST SIDE STORY DE  
L. BERNSTEIN SUB ASPECTUL INTERPRETĂRII DIRIJORALE**

**SYMPHONIC DANCES FROM L. BERNSTEIN'S WEST SIDE STORY  
IN THE ASPECT OF CONDUCTING INTERPRETATION**

**DENIS CEAUSOV<sup>1</sup>,**  
lector universitar, doctorand,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 785.11.083.1:781.68

*Статья посвящена исполнительскому анализу Симфонических танцев Л. Бернштейна. Автор акцентирует внимание на изучении средств музыкальной выразительности в контексте дирижёрской трактовки. Анализируются темп, метро-ритм, агогика, динамика, артикуляция, оркестровая палитра, тембровый ансамбль и лейтмотивы произведения. Особое внимание уделяется выявлению исполнительской интерпретации элементов, характерных для джазовых стилей (бибоп, свинг, блюз, „прохладный” джаз), а также танцевальных ритмов латиноамериканского происхождения (мамбо, ча-ча) и их взаимосвязи с содержанием оркестрового произведения. Вместе с тем, даны рекомендации по дирижёрской аппликатуре.*

**Ключевые слова:** симфонические танцы, Леонард Бернштейн, Вестсайдская история, дирижёрская аппликатура, джаз, свинг, мамбо, ча-ча

*Acest articol este dedicat analizei interpretative a Dansurilor simfonice ale lui L. Bernstein. Autorul se concentrează asupra studierii mijloacelor de expresivitate muzicală în contextul interpretării dirijorale. Sunt analizate tempoul, metro-ritmul, agogica, dinamica, articulația, paleta orchestrală, ansamblul timbral și leitmotivele operei. O atenție deosebită este acordată identificării și evidențierii interpretative a elementelor caracteristice stilurilor de jazz (bebop, swing, blues, cool jazz), precum și ritmurilor de dans de origine latino-americană (mambo, cha-cha), evidențiindu-se corelația acestora cu conținutul lucrării orchestrale. De asemenea, sunt oferite recomandări cu privire la tehnica dirijorală.*

**Cuvinte-cheie:** dansuri simfonice, Leonard Bernstein, West Side Story, aplicare dirijorală, jazz, swing, mambo, cha-cha

1 E-mail: denisceausov@mail.ru

*This article is dedicated to a performance analysis of Bernstein's Symphonic Dances. The author focuses on the study of means of musical expressiveness in the context of the conductor's interpretation. The tempo, metro rhythm, agogics, dynamics, articulation, orchestral palette, timbre ensemble and the leitmotifs of the work are analyzed. Particular attention is paid to the identification and performing interpretation of elements of jazz styles features (bebop, swing, blues, cool jazz), as well as Latin American dance rhythms (mambo, cha-cha) and their relationship with the content of the orchestral work. Recommendations on conducting fingering are also given.*

**Keywords:** symphonic dances, Leonard Bernstein, West Side Story, conducting fingering, jazz, swing, mambo, cha-cha

## Введение

В 1960 году Леонард Бернстайн объединяет девять танцевальных номеров из мюзикла Вестсайдская история под общим названием Симфонические танцы. Несмотря на то, что композитор обращается к сюитному построению, части не разделены между собой, а исполняются *attaca*. Каждая часть имеет свое название и комментарий, отражающий ее программное содержание.

Оркестровка цикла отличается от Вестсайдской истории. Если в мюзикле оркестровая палитра была ограничена составом бродвейского оркестра, то в Симфонических танцах использован весь состав большого симфонического оркестра. Были добавлены контрафагот, 2 валторны, тромбон, туба, арфа, партия альтов. Мандолина, электрогитара и испанская гитара были исключены из партитуры. Такие изменения были продиктованы желанием создания полноценного произведения для симфонического оркестра. Отметим попутно, что оркестровать произведение Л. Бернстайну помогали американские композиторы Сид Рамин (1919-2019) и Ирвин Костал (1911-1994). В предисловии к партитуре Симфонических танцев Сид Рамин писал: «Мы были в экстазе! Любая оркестровая краска была в нашем распоряжении: струнные можно было делить до бесконечности, перкуссия могла быть разделена среди многих исполнителей, был расширен состав деревянных и медных духовых инструментов (...). Эта сюита переносит музыку Бродвея в концертный зал» [1]. (Здесь и далее перевод наш – Д.Ч.). Цель настоящей статьи состоит в выявлении особенностей музыкального языка, драматургии и оркестровки данного сочинения, на базе которых автор попытается сформулировать собственную дирижерскую трактовку.

## Prologue (*Allegro moderato*)

*The growing rivalry between two teenage gangs, the Jets and the Sharks* (Растущая вражда двух подростковых банд – Ракет и Акул). Первая часть Симфонических танцев иллюстрирует встречу двух враждующих кланов на баскетбольном поле, перерастающую в драку. Размер первого раздела (1-133 тт.) – 6/8, темп *Allegro moderato*, где четверть с точкой равна 128. Вначале звучит мотив ненависти (*g-c-fis*), состоящий из восходящих интервалов чистой кварты и тритона без разрешения. Дирижер должен уделить особое внимание выполнению *crescendo*, переходящему в *sfz* и обрывающемуся паузой во всем оркестре, чтобы передать атмосферу конфликта и вражды (1-4 тт.). Забегая вперед, хотелось бы сказать, что тритон в Симфонических танцах – концептуально важный и проходящий через всю сюиту интервал, используемый Бернстайном во всех мотивах и темах. С точки зрения влияния на музыкальный язык Вестсайдской истории джазовой стилистики, следует упомянуть, что тритон (в джазовой терминологии *blue fifth*) является характерной ладовой краской стиля бибоп (*bebop*). С 8 такта можно услышать небрежный, «шаркающий» шаг банды Ракет. Это ощущение достигается акцентами на 3 и 6 (слабых) восьмых и ослаблением сильных 1 и 4 долей. Чтобы добиться нужного эффекта, следует обратить внимание исполнителей на «безакцентное» исполнение звуков, попадающих на сильные доли. «Вальяжную» атмосферу усиливают щелчки пальцев на слабых долях, выписанные у всего оркестра. Этот прием также имеет джазовый генезис и связан с особым метроритмическим качеством джазовой музыки, именуемым *swing* [2 р. 38]. В 18 такте звучит мотив банды Ракет,

который Бернштейн вначале отдает саксофону и вибратону. Здесь мы вновь замечаем интервал неразрешенного тритона, только уже в нисходящем движении. Музыковед О.-Л. Монд в своей статье отмечает: «Для „Ракет” композитор выбрал интервал уменьшенной квинты, что обеспечивает ощущение нервозности, душевного надлома» [3]. Над этой темой композитор выписывает ремарку *with a jazz feel* (с джазовым ощущением), которая дает свободу исполнителю. Мелодия не должна играть точно и „ровно”, как написано, а в „засвингованой” манере с триольной пульсацией. В 40 такте Бернштейн добавляет ремарку *Joyously* (Радостно), которая означает, что скрипки, флейта и гобой должны придать музыке более веселый характер. Эта тема позже проводится во всех группах оркестра, переплетаясь с „шаркающим” шагом и мотивом ненависти. Динамика раздела волнообразна – от *pp* до *ff*, зачастую динамическое развитие обрывается паузами, *sp* (4, 40, 107, 118 тт.), или, напротив, возникают неподготовленные динамические всплески, *sfz* и акценты (4,74, 110, 120 тт.). Ритм и артикуляция данного раздела взаимосвязаны и очень разнообразны. Музыкальный текст наполнен полиритмией, синкопами, всевозможными акцентами, *legato*, *staccato*, *pizzicato*, *marcato*, *glissando*, авторскими указаниями *smoothly* (гладко), *at frog* (игра у колодки смычка).

Такое разнообразие музыкальной ткани ставит перед дирижером множество задач. Первый раздел дирижирован на 2; очень важен выбор правильного темпа, так как его ускорение изменит характер музыки и придаст суетливость исполнению, а замедление, наоборот, добавит излишней „лености” звучанию и ослабит напряжение. Геннадий Рождественский в своей книге Дирижерская аппликатура писал: «Правильное понимание дирижером взаимодействия темпа и пульса (а отсюда – выбор системы тактирования) столь же важно для него, как правильная расстановка аппликатуры для инструменталиста» [4 с. 7].

Не менее важным элементом является показ вступлений. Так, например, чтобы избежать несвоевременного начала или игры в паузах, желательно обратиться к перкуссии перед затактом к 88 такту, показав отдельно вступления струнных, тромбона, валторн, труб и деревянных духовых в 98-101, 107-111, 118-121 тактах. Правильное выстраивание тембрального баланса в оркестре также необходимо для передачи красок и адекватного воплощения художественной концепции произведения. В 40 такте нужно вывести флейту и гобой на первый план, тогда их тембры сольются со струнными; также нужно поступить с гобоями в 54 такте, чтобы соединить их с „засурдиненными” трубами.

Особого внимания заслуживает равномерный баланс между медными духовыми инструментами во фрагментах, где они окрашивают фактуру гармонией (44-47, 77-78 тт.). Следует обратить внимание на *glissando* у тромбонов в 74-76 тактах и на поочередные восходящие скачки на чистую кварту (*F-B*) в медной духовой группе (124-132 тт.), усиливающие напряжение предстоящей драки и подготавливающие новое проведение мотива ненависти, звучащего одновременно во всех оркестровых группах. В начале второго раздела первой части (133-263 тт.) мотив ненависти построен на других звуках (*f*, *b*, *e*). Несмотря на изменение размера (2/4), темп не меняется, четверть с точкой из 6/8 равна четверти из 2/4, то есть скорость чередования долей и схема тактирования остаются неизменными. Чтобы сгладить смену метра, перкуссия остается в триольной пульсации (133-137 тт.). Композитор оставляет ремарки *Scherzando e misterioso* (141 т.), *furioso* (243 т.), однако относятся они исключительно к смене характера, так как ниже указывается *l'istesso tempo*.

Второй раздел Пролога иллюстрирует драку двух банд. Здесь преобладают диссонирующие интервалы и напряженные гармонии, а насыщенная акцентами и синкопами мелодия приобретает „рваный” и агрессивный характер. Вначале она построена на восходящих тритоновых скачках, напоминающих о мотиве ненависти (141-178 тт.), затем следуют нисходящие шестнадцатые, построенные на звуках мотива Ракет (179-194), а с 195 такта появляются восходящие пассажи у струнных и деревянных духовых. С 225 такта мелодия выстраивается на

6 звуках (*c, g, b, es, des, ges*). Мотив поочередно исполняется во всех оркестровых группах и звучит очень отрывисто за счет акцентов и *staccato*. Неизменный мелодический рисунок этого раздела не воспринимается однообразно благодаря изменяющемуся динамическому плану: *ff-f-diminuendo molto-p-mf-crescendo-f-ff*. В 243 такте в музыкальную ткань снова „врывается” мотив Ракет, но уже в характере *furioso*, поддерживаемый агрессивной пульсацией шестнадцатыми у струнных.

Ритм второго раздела также очень разнообразен. В одном такте одновременно могут встретиться четверти и восьмые, триоли и синкопы. Композитор также использует ровное остигатное движение в басу, но строит его на 7 восьмых длительностях, акцентируя первую из них. Выполнение этого акцента обязательно, так как благодаря ему создается ощущение полиметрии (203-222 тт.). Чтобы подчеркнуть конфликт подростковых банд, Бернстайн накладывает на мотив Ракет ритмы латиноамериканских танцев в перкуссии, характеризующие Акул (банда молодых латиноамериканцев, выходцев из Пуэрто-Рико) (179-189 тт.). Очень важно правильно выстроить баланс между партией *Timbales* (барабаны) и остальным оркестром. Особое внимание нужно уделить совместной, идентичной и сбалансированной игре акцентированных „ударов” восьмыми и шестнадцатыми в оркестре (222, 223, 225, 241, 242, 254-264 тт.); облегченное или неодновременное их исполнение приведет к потере атмосферы битвы.

Темп второго раздела остается неизменным: здесь не встречается ни одной ферматы, но движение не безостановочно, оно периодически прерывается генеральными паузами (139, 140, 224 тт.). Дирижер должен очень точно их просчитать, чтобы сохранить пульсацию и не потерять движение и характер музыки. В одной из своих телевизионных программ Л. Бернстайн говорил: «Итак, дирижер – это своего рода скульптор, чьим материалом является время, а не мрамор; работая с ним, он должен обладать высоким чувством пропорции и взаимосвязи, должен иметь суждение о ритме всего произведения в целом, о всей его фразеологии» [5 с.196]. Прерывается драка пронзительным звуком полицейского свистка (258 т.), после которого банды расходятся. Здесь необходимо обратить внимание на ритмическое соотношение и правильную трактовку восьмых и пауз в размере 2/4 (258-263 тт.) и 6/8 (264-275 тт.).

### **Somewhere (Adagio)**

*In a dream ballet, the two gangs are united in friendship* (В воображаемом балете две банды объединены дружбой). Мелодия *Somewhere* (Где-то) основана на двух мотивах. Первый начинается с восходящего скачка на малую септиму (*h – a*), которая дает ощущение пространства. Это не случайность, в мюзикле в этом мотиве звучит текст „Там есть место для нас”. Второй мотив „Однажды! Где-нибудь” представляет собой синкопированный ход на большую секунду вверх (*d – e*). Музыка этой части (302-328 тт.) окрашена в светлые тона и имеет лирический характер. Все фразы исполняются на *legato*, динамика развивается постепенно, без резких всплесков и обрывов (*pp, p, mp, mf, f, diminuendo molto, ppp*), артикуляция лишена острых акцентов. Отсутствует активная пульсация в партиях ударных инструментов. В оркестровую ткань добавляются арфа, челеста и колокола. Трубы играют *con sordini*, исключены тромбоны и тубы, в-целом, оркестровка очень прозрачна. Бернстайн не использует в мелодии тритоны, чтобы не создавать резких диссонансов, он заставляет нас поверить, что любовь Тони и Марии сильнее мира вражды. Оба мотива звучат в тональности *E-dur*, но второй мотив в финале части проводится в *C-dur* (327, 328 тт.), в басу в этот момент звучит *fis*. Тем самым, тритон *c-fis* возвращает слушателя из мечты в мир реальности. Темп *Adagio* имеет агогические отклонения: *rallentando* (301, 313, 314 тт.) и *a tempo* (302, 315 тт.). Заслуживают внимания цезуры (314, 327, 328 тт.) и фермата на тактовой черте между 327 и 328 тактами. Дирижерская аппликатура не представляет технических сложностей. Дирижируется *Somewhere* на 4, так как метр части – 4/8 (а не 2/4), где восьмая равна 72.

Следует связующий раздел (329-347 тт.), соединяющий *Somewhere* и *Scherzo*. В мюзикле – это балетный номер под названием *Transition to Scherzo* (Переход к Скерцо). Несмотря на то, что тематический материал построен на интонациях предыдущей части, его характер изменен до неузнаваемости. Музыка звучит весело и беззаботно благодаря контрастной динамике (*fff subito, mf, p dolce, crescendo, mp, mf, diminuendo*), синкопированным акцентам, меняющимся метрам (4/4; 2/4; 3/4) и агогике. Темповое обозначение меняется на *Andante con moto* с ремаркой *Twice as fast* (в два раза быстрее), однако скорость тактирования остается неизменной, так как длительности звуков ритмического рисунка пропорционально увеличиваются. Этот прием имеет джазовый генезис и называется *double timing* [6, с. 16]. Затем темп постоянно ускоряется. В начале части четверть равна 72 – *Andante con moto*, в 335 такте – 96 *poco più mosso*, в 337 такте – 96 *Agitato*, в 343 такте – 132, а в *Scherzo* достигает 172 ударов в минуту *Vivace*.

Особого внимания дирижера заслуживает частая смена размеров. Четырехдольная схема используется в тактах 329-337, 343; двухдольная – в 338 и 342 тактах; а такты 339-341, 344-346 дирижируются на 3. В 339-341 тактах важно остаться в трехдольной схеме, чтобы не потерять ощущения синкоп, несмотря на акцентированные восьмые. Если тактировать на 2, выделяя акценты, мы получим другой метр (6/8, а не 3/4) и потеряем синкопы. Реплики труб, гобоя и английского рожка (335, 336 тт.), валторн (339 т.), переключки струнных и деревянных духовых инструментов (340-346 тт.) нуждаются в отдельных дирижерских показах вступлениях.

### ***Scherzo (Vivace e leggero)***

*In the same dream, the gangs break away from the city walls, suddenly finding themselves in a playful world of space, air and sun.* (В том же видении, банды вырываются за пределы городских стен, внезапно обнаружив себя в радостном мире пространства, воздуха и солнца). Музыка этой части (347-399 тт.) позитивна и оптимистична. Игривый и беззаботный характер отличает ее от двух предыдущих. Тематический материал снова построен на двух мотивах: первый переключается со вторым мотивом из *Somewhere*, он лишен острых акцентов, звучит напевно и легко, композитор указывает в партитуре *leggiero, legato, grazioso*. Второй мотив (375-380 тт.), напротив, имеет активную артикуляцию (*marcato e staccato*) и острые акценты. Следует отметить, что темп *Vivace e leggero*, в котором четверть равна 172, остается неизменным. Очень разнообразен и красочен динамический план этой части. Диапазон нюансов варьируется между *ppp* и *ff*, не лишена динамика и контрастов: *subito ff* (365, 372 тт.), *subito pp* (366, 374 тт.), *sfz* (395 т.)

Ведущая роль в изложении тематического материала отдана деревянным духовым, челесте, вибрафону и колокольчикам. Тембр струнных инструментов не должен преобладать: более того, Бернштейн стремится максимально приблизить звучание скрипок и альтов к тембру флейт. В 381 такте он выписывает ремарку *con molto arco, flautando*; этот эффект достигается быстрой, легкой и „поверхностной” игрой коротких фраз с использованием всей длины смычка. Медные духовые инструменты присутствуют эпизодически. Однако последние две восьмые в 394 такте необходимо выделить именно у тромбонов и труб, так как они напоминают об „ударах” из битвы в первой части и предвосхищают следующее столкновение банд в *Mambo*. Ритмическую пульсацию в аккомпанементе поддерживают виолончели и ударные инструменты с неопределенной высотой. Важно правильно трактовать метрические акценты, указанные композитором. Например, в 376 такте в размере 3/4 партия виолончелей сгруппирована по пять восьмых (376-380 тт.), тогда как тема излагается синкопированным движением в трехдольном метре. В 382 такте размер 4/4, а виолончели и барабаны „пульсируют” на 8/8 (3+3+2), обнаруживая родство с ритмическими паттернами латиноамериканских жанров.

Третья часть сюиты ставит перед дирижером множество технических задач. Это комбинирование связного, „мягкого” и отрывистого, „острого” жестов. Частые смены размеров и метров: 2/4, 3/4, 9/8, 4/4, 5/4 требуют точного показа дирижерских схем без потери пульсации.

Особое внимание нужно уделить переходу с 4/4 на 9/8 (348-349 тт.), где 9/8 тактируется на три (3+3+3), однако размер доли немного шире, так как доля содержит уже три восьмые, а указание в партитуре между тактами говорит нам о том, что восьмая равна восьмой. Размер 5/4 (396-399 тт.) тактируется в четырехдольной схеме с дублированием первой доли (3+2).

### ***Mambo (Meno presto)***

*In the real world again, the competitive dance at the gym between the gangs* (Вновь в реальном мире, танец-соревнование банд в спортивном зале). Беззаботный характер *Scherzo* обрывается энергичной и соревновательной атмосферой *Mambo*. В этой части (400-544 тт.) происходит танцевальный поединок Акул и Ракет. Выбор этого танца не случаен. Слово мамбо произошло от имени бога войны, которому на Кубе в далёком прошлом был посвящён обрядовый танец. Нынешняя форма мамбо зародилась в результате слияния афро-кубинских ритмов и джаза. Латиноамериканские ритмы рисуют образ Акул, элементы джаза – Ракет.

Начинается часть с одновременного вступления барабанов, *bongo* и *cowbells* (коровьи колокольчики). Каждый из этих инструментов исполняет свой ритмический паттерн: ровная пульсация *bongo* и синкопированные, характерные для мамбо, ритмы у барабанов и *cowbells*. Выбор этих инструментов закономерен. *Bongo* изначально появились в Африке, но получили дальнейшее развитие на Кубе, благодаря этому ассоциируются с афро-кубинской музыкой. Использование *cowbells* является неотъемлемым элементом танцевальных жанров латиноамериканского происхождения.

Отметим, что перкуссия в этой части имеет ведущую роль, постоянно присутствуя в оркестровой палитре. Интересный звуковой эффект достигается благодаря соединению игры на литаврах и маракасах (палочки литавр заменены маракасами) (508-541 тт.). Размер части – 2/4. В двухдольном метре одновременно сосуществует множество ритмических рисунков. Зачастую эти ритмы заимствованы из латиноамериканской танцевальной традиции, но встречаются такты, где слабые восьмые (вторые и четвертые) обозначены акцентом и исполняются более напряженно, чем сильные (что является влиянием метроритмической специфики стиля *swing*). Иногда эти ритмические структуры встречаются в „общем поединке”. Так, например, в 496-508 тактах скрипки, гобои, английский рожок и кларнеты держат ровную пульсацию восьмыми с традиционными акцентами на сильных долях. Фаготы, *bongo*, *guiro* (латиноамериканский музыкальный инструмент, первоначально изготовлявшийся из плодов горляноквого дерева), альты, виолончели и контрабасы освинговывают вторые и четвертые восьмые, воспроизводя джазовый прием *off beat* [7 р. 38]. На этом фоне звучат риффы (остинатно повторяющиеся короткие мелодические паттерны, характерные для оркестровой джазовой музыки 1930-х годов в рамках стиля *swing*) у солирующих тромбона и валторны [2 р. 35].

Фактура Мамбо многослойна. Под аккомпанемент ударных звучит восходящая мелодия у струнных и деревянных духовых, основанная на звуках большого минорного септаккорда (*a, c, e, gis*) (410-434, 524-531 тт.). Этот мотив возвращает нас в атмосферу Пролога. Медные духовые играют акцентированные аккорды (439-465 тт.), струнные и деревянные духовые чередуют ритмические паттерны с медными инструментами (508- 523 тт.). Также встречаются риффы и сложные контрапункты (466-471 тт., 477-479 тт., 484-523 тт.). Для более яркой образности в партитуре для всех оркестрантов эпизодически вписаны выкрики „*Mambo!*” (441, 456 тт.). Бернстайн максимально раскрашивает партитuru динамическими нюансами от *fff* до *ppp*. Для того, чтобы все темы в полифонических фрагментах были слышны, необходимо использовать разные объемы звучания солирующих оркестровых групп или инструментов: в то время, как один голос начинает развивать тему на *crescendo*, завершающий исполнение темы голос делает *diminuendo*.

На протяжении всей части темп не изменяется и тактируется на 2. Исключением являются последние два такта (543-544 тт.), в которых композитор указывает *molto rallentando*. В 544 так-

те необходимо перейти на 4 с дублированием третьей доли, для точного показа перехода скрипок на флажолет и завершающей реплики виолончелей, альтов и фортепиано. Для того, чтобы оставить общую паузу и избежать „хвостов” на фермате на тактовой черте между *Mambo* и *Cha-Cha*, необходимо показать снятие.

### ***Cha-cha (Andantino con grazia)***

*The star-crossed lovers Tony and Maria see each other for the first time; they dance together* (Родившиеся под несчастливой звездой влюбленные Тони и Мария видят друг друга в первый раз; они танцуют). По сравнению с невероятно мощной танцевальной битвой, эта часть (545-568 тт.) гораздо более однородна в динамических красках (*p*, *mf*, *f*). Оркестровка легка и прозрачна, отсутствуют медные духовые, артикуляция мелодических рисунков обозначена ремаркой *light and dry* (легко и сухо), у струнных преобладает *pizzicato*. В целом музыка изящна и грациозна. Мелодия построена на двух мотивах: первый исполняется бас-кларнетом и передает атмосферу любопытства (545-548 тт.), второй, звучащий у струнных и высоких деревянных духовых, иллюстрирует зарождающееся чувство героев (549-554 тт.). Мелодия всегда завершается группой из трех восьмых, характерных для танца ча-ча-ча. Бернштейн сохраняет самые яркие черты этого парного танца, символизирующего чувство любви: умеренный темп, грациозный характер (*Andantino con grazia*), четырехдольный метр 4/4, ритмические рисунки у бубна и маракаса.

### ***Meeting Scene (Meno mosso)***

Сцена встречи Марии и Тони. Музыка этой части (569-580 тт.) полна томления. Спокойная динамика, четыре сольные „засурдинные” скрипки, тембральное сочетание челесты и вибратона передают интимную атмосферу свидания влюбленных, их зарождающееся чувство. Тематический материал вновь построен на интонации восходящего тритона, но здесь этот диссонирующий интервал не имеет отношения к мотиву ненависти, а, напротив, разрешается в чистую квинту (569-570 тт.). Совершенный консонанс – символ чистоты Марии, именно этот мотив – образ главной героини. Темп *Meno mosso*, в котором четверть равна 72, свободен, нестабилен и подвержен агогическим изменениям: *Sempre rubato*, *poco rallentando*, фермата (574 т.), *ritenuto*, *in tempo*, *accelerando molto*. Дирижируется *Meeting Scene* в четырехдольной схеме, для облегчения ансамблевой игры в 574 такте (*poco rallentando*), можно перейти на 8, показывая каждую восьмую.

### ***Cool Fugue (Allegretto)***

*An elaborate dance sequence in which Riff leads the Jets in harnessing their impulsive hostility, figuratively „cooling their jets”* (Сложный танцевальный фрагмент, в котором Рифф (вожак американской банды) руководит Ракетами, подстегивая их импульсивную враждебность, фигурально выражаясь, „охлаждая их ракеты”). Название *Cool Fugue* переключается с названием джазового стиля *cool jazz* („прохладный” джаз), возникшего на основе сближения джаза с музыкой профессиональной европейской традиции и введением инструментов симфонического оркестра. Музыка рисует мрачную атмосферу, своеобразный призыв к битве. Возвращаются акценты в перкуссии, вновь появляются тромбоны и туба, весь оркестр движется к всеобщему кульминационному „взрыву”. Первый мотив, звучащий в этой части (581-729 тт.), построенный на восходящих и нисходящих тритонах, позаимствован из песни *Cool boy* (крутой парень). В нём Бернштейн использует два тритона (*c-fis*, *es(dis)-a*), звуки которых формируют уменьшенный септаккорд. Такие альтерации в гамме *C-dur* в джазе получили название блюзовых нот (*blue tones*), а конкретнее, блюзовые терция и квинта (*blue third* и *blue fifth*). Именно с этих звуков начинаются каждая из четырех тематических проведений фуги (607-655 тт.). Первое проведение от звука *c* играют трубы (607-619 тт.), второе (620-631 тт.) от *dis (es)* – валторны и виолончели, третье (632-643 тт.) от *fis* исполняют тромбоны и контрабасы, четвертый раз тема проводится

от звука *a* струнными и тромбонам (644-655 тт.). Каждое проведение темы представляет собой последовательность из неповторяющихся двенадцати звуков хроматической гаммы. Таким образом, перед нами четыре додекафонных серии. *Cool Fugue* не следует структурным канонам фуги эпохи Барокко или классицизма, приближаясь, скорее, к серийной (додекафонной) фуге.

Противосложение представляет собой виртуозную хроматическую мелодию, напоминающую джазовое соло в стиле *bebop*. Эта мелодия (620-623 тт.) начинается с восходящего арпеджио, построенного на звуках уменьшенного септаккорда (*c-dis-fis-(h)-a*), характерного для этой части. Наибольшего своего развития эта тема достигает в 656-675 тактах. Для передачи напряженного настроения в оркестре вновь звучат реплики, построенные на интервалах мотива ненависти (чистая кварта-тритон). Завершается *Cool Fugue* диалогом двух мотивов (676-730тт.): *Cool boy* и противосложение фуги.

Динамический профиль раздела развивается в диапазоне от *pp* до *ff*. Артикуляция насыщена акцентами и *sfz* во всех оркестровых группах, *marcato* чередуется с *legato*, в духовых инструментах встречаются *frullato*, *glissando*, *vibrato* (*shake*). Правильная трактовка ритма этой части сюиты невозможна без учета особенностей исполнения джазовой музыки. Не случайно, Бернстайн говорил: «Ритм – это самая прямая из ассоциаций, возникающих при слове „джаз”» [5 с. 159]. В свою очередь, в предисловии к партитуре Симфонических танцев Сид Рамин писал: «наша единственная забота была о том, сможет ли симфонический исполнитель, ориентированный на классический репертуар, охватить „джазовые” элементы партитуры» [1]. В начале этой части мы встречаем ремарку *swing*. Этот термин относится к акцентированию слабых долей (обычно второй и четвертой) и требует особой трактовки метроритмической пульсации: в группе из двух восьмых первая восьмая всегда играет длиннее, вторая – короче (мотив *Cool boy*), восьмая с точкой с шестнадцатой всегда исполняются в триольной пульсации. Тема противосложения должна трактоваться как джазовая импровизация, *with the jazz feel* (с джазовым ощущением). Еще более свободно исполняется соло ударной установки (669, 673 тт.); авторское указание *solo jazz break* говорит о том, что ритмический рисунок выписан условно и исполнитель может импровизировать.

Начинается *Cool Fugue* в темпе *Allegretto*, 160 ударов в минуту. Размер 4/4 тактируется на 4. В 585 такте размер 3/2 дирижируется в трехдольной схеме с дублированием каждой доли. Темп постепенно ускоряется и в 589 такте половина уже равна 88 (или четверть – 176). С этого момента четырехдольная схема переходит в двухдольную (*alla breve*), а размер 3/2 тактируется на 3. При необходимости, для более четкого показа акцентированных аккордов у медных духовых в 656-668 тактах можно вернуться к четырехдольной схеме. Фрагмент с 727 до 729 такта так же стоит тактировать на 4, чтобы обозначить „засвингованные” вторую и четвертую доли и обеспечить переход к следующей части *Rumble*, где при смене размера на 6/8, восьмая остается равна восьмой.

### **Rumble** (Грохот)

*Climatic gang battle; the two gangs leaders, Riff and Bernardo, are killed. (Molto allegro)* (Кульминационная битва банд, заканчивающаяся убийством обоих главарей – Риффа и Бернардо). Композиционная структура *Rumble* трехчастна (730-745, 746-775, 776-811 тт.) и завершается каденцией флейты (812 т.). Мотив *Rumble* состоит из ломаного арпеджио по звукам темы Ракет: (730-735 тт.). Во втором разделе в тромбонах и валторнах снова появляется мотив ненависти, символизирующий военный клич. В третьем разделе звучат вариации мотива *Rumble* с элементами имитации в разных голосах. Основные звуки, на которых строятся гармония и мотив *Rumble* (*c, fis, b, es*), складываются в аккорд, который американские музыковеды называют рамбл-аккордом. Структура этого аккорда идентична вагнеровскому тристан-аккорду. Каденция флейты является своеобразным *lamento*, символизируя невинность Марии в кон-



фликте и плач о пролитой во время битвы крови. Атмосфера жестокой драки передается всеми средствами музыкальной выразительности: „рваный” характер мелодии во всех оркестровых группах, тяжелые аккорды медных духовых инструментов, агрессивные акценты – как на сильных, так и на слабых долях, контрастная динамика, активная перкуссия, изображающая топот, удары (ударные с неопределенной высотой) и крики (ксилофон). Постоянные неровные ритмы создают конфликт и усиливают напряженность.

Темп *Molto allegro*, где четверть с точкой равна 144, не меняется до каденции. Важно не терять темповой пульсации в паузах, чтобы не дробить целостность формы. Размер 6/8 тактируется на 2. Каденция флейты не дирижируется, солист свободен в трактовке этого фрагмента. Однако стоит уделить внимание выполнению постепенного замедления мелодического материала (*same tempo – ritenuto – meno – rallentando – lento*), соблюдению соотношения размера длительностей и приемов артикуляции, указанных композитором. Важно не передерживать последний звук *d*, чтобы фраза осталась “прерванной” и закончилась на фермате на паузе (812 т.).

### **Finale (Adagio)**

*Maria's I Have a Love develops into a procession, which recalls the vision of Somewhere* (Ария Марии *I Have a Love* (У меня есть любовь) превращается в похоронное шествие, напоминающее образ *Somewhere*). Тематизм этой части сюиты (813-851 тт.) построен на трёх мотивах мюзикла: *Procession* (Траурное шествие), *Someday, somewhere* (Однажды, где-то), *There's a place for us* (Там есть место для нас). Вначале (813-818 тт.) первые два мотива звучат одновременно. Музыка этой части полна скорбных красок. Для передачи строгой и мрачной атмосферы Бернштейн выбирает бемольные тональности (*Des-dur, Es-dur*). Протяжная мелодия на *legato* у струнных и деревянных духовых символизирует траур и слезы, пролитые после смерти главного героя Тони. Отсутствуют тромбоны, туба и перкуссия (за исключением литавр). *Divisi* в струнной группе расширены до одиннадцати партий: по три голоса первых и вторых скрипок, по четыре голоса альтов и виолончелей, один контрабас. Эпизодически присутствуют валторны и „засурдиненные трубы”, которые используются скорее в качестве тембральных красок, нежели солирующих инструментов. Исключением является фрагмент с 837 по 843 такт, где приглушенная игра труб, соло гобоя и „шаг” четвертями у литавр, фортепиано, виолончелей и контрабасов изображают траурную процессию.

Динамический план очень спокойный и не имеет неподготовленных „всплесков”. Преобладают приглушенные нюансы: *ppp, p, mp, mf*, а динамика развивается до *f* лишь в 834 такте и резко идет на спад (*al niente*). Повторение темы *Somewhere* в конце части дает надежду на то, что ценой трагических смертей банды достигли мира между собой, но тритон *f-cis* в финальных аккордах показывает, насколько хрупок этот мир. Начинается последняя часть в темпе *Adagio*, где восьмая равна 80, затем, с 837 такта (*meno*) темп замедляется до 72 ударов в минуту. Последние три такта (*Ancora meno mosso*) исполняются еще шире, восьмая равна 60. Размер 4/8 дирижируется на 4.

### **Заключение**

В своей книге Портреты американских композиторов российский музыковед Г. Шнеерсон писал о музыке Вестсайдской истории: «Партитура Бернштейна написана уверенной рукой мастера-симфониста, умеющего развивать и логически соединять в едином потоке различные стилевые и жанровые линии» [7 с. 214]. Музыка Симфонических танцев Л. Бернштейна является синтезом элементов музыкального языка джаза, ритмов латиноамериканской танцевальной музыки и композиционных техник XX века. В музыкальном языке произведения тесно переплетаются приемы академического и джазового генезиса. Из музыкального языка джаза композитор позаимствовал такие черты, как элементы блюзовой и джазовой звуковысотных си-

стем, особые приемы звукоизвлечения, тембровую характеристичность духовых инструментов и повышенную роль разнообразных ударных – как джазового, так и латиноамериканского происхождения) [8 с. 30]. Наличие большого количества оркестровых сложностей требует от дирижера и музыкантов симфонического оркестра высокого уровня профессиональной подготовки и знаний джазовой исполнительской специфики.

#### **Библиографические ссылки**

1. BERNSTEIN, L. *Symphonic Dances from „West Side Story”*. Boosey & Hawkes, 2004. ISBN 978-1-4234-4066-6.
2. TCACENCO, V. *Istoria muzicii ușoare și jazz* [online]: manual. Chișinău, 2019 [accesat 11.03.2020]. Disponibil: [http://amtap.md/wpcontent/uploads/2019/09/Victoria\\_Tcacenco\\_istoria\\_muzicii\\_usoare\\_manual.pdf](http://amtap.md/wpcontent/uploads/2019/09/Victoria_Tcacenco_istoria_muzicii_usoare_manual.pdf).
3. МОНД, О.-Л. Работы Леонарда Бернстайна для музыкального театра: от музыкальной комедии к „драматическому мюзиклу” [online]. В: *Педагогика искусства: электронный научный журнал*. 2010, № 4 [accesat 11.03.2020]. Disponibil: <http://www.art-education.ru/AE-magazine/new-magazine-4-2010.htm>
4. РОЖДЕСТВЕНСКИЙ, Г. *Дирижерская аппликатура*. Ленинград: Музыка, 1974.
5. БЕРНСТАЙН, Л. *Музыка – всем*. Москва: Советский композитор, 1978.
6. GRIEDLY, M. *Jazz Styles. History&Analyses*. New Jersey, Prentice Hall, 1997.
7. ШНЕЕРСОН, Г. *Портреты американских композиторов*. Москва: Музыка, 1977.
8. TCACENCO, V. *Jazzul în literatura științifică modernă: trecere în revistă* [online]: Ghid metodologic. Red. șt.: Victoria Melnic; Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, 2019 [accesat 11.03.2020]. Disponibil: [http://amtap.md/wp-content/uploads/2019/09/Victoria\\_Tcacenco\\_azz\\_ghid\\_metodologic.pdf](http://amtap.md/wp-content/uploads/2019/09/Victoria_Tcacenco_azz_ghid_metodologic.pdf)