



классическое наследие

Монд Ольга-Лиза,
педагог по вокалу
ООО «Театрального центра "Арт-Вояж XXI"»
lmonde@rambler.ru

...как композитор, я целиком предан принципу тональности

Леонард Бернстайн

**Работы Леонарда Бернстайна для музыкального театра:
от музыкальной комедии к «драматическому мюзиклу»**

Творческое наследие композитора и музыкального драматурга Леонарда Бернстайна очень важно для искусства мюзикла, несмотря на немногочисленность произведений, которые он написал в этом жанре. Ему принадлежат всего шесть мюзиклов, самый известный из которых – «Вестсайдская история»/ *West Side Story*. Именно этому мюзиклу суждено было стать переломной вехой в понимании мюзикла как серьезного музыкально-драматического жанра, обладающего огромным потенциалом развития в самых различных формах в зависимости от того, какой из слагающих его компонентов преобладает: вокал, драма или танец. И время, как мудрый судья, подтвердило правоту предсказаний Бернстайна: есть и драма-мюзикл, и дэнс-мюзикл, но главное, что он блистательно предугадал, – становление мюзикла социальным явлением, позволяющим как ставить вопросы, волнующие сегодняшнее общество, так и пытаться давать на них ответы посредством тех выразительных средств, которыми располагает современный мюзикл. Зародившись как разновидность «легкого», развлекательного жанра музыкального искусства, пометавшись между опереттой и оперой, мюзикл пошел своей дорогой, в нахождении которой Леонард Бернстайн сыграл такую важную роль.

Начало сценической карьеры Леонарда Бернстайна совпало с последним периодом творчества Курта Вейля¹ [9]. Свой первый мюзикл «В городе»/ *On the Town* (1944) Бернстайн написал еще при его жизни. Несмотря на то, что он оказался достаточно успешным, последующие десять лет Бернстайн не писал для Бродвея. За исключением трех мюзиклов, написанных в пятидесятые, – «Чудесный город»/ *Wonderful Town* (1953), «Кандид»/ *Candide* (1956) и «Вестсайдская история» (1957) – работа Бернстайна для

Бродвея носила эпизодический характер в связи с его занятостью на посту дирижера оркестра Нью-Йоркской филармонии [8].

Его интерес к сцене возник еще в молодые годы, когда он с однокурсниками ставил свои версии оперетт Гилберта и Салливана и даже оперу Бизе «Кармен». Участь в Гаварде, он принял участие в постановке мюзикла Марка Блицстайнаⁱⁱ «Колыбель будет качаться»/ *The Cradle Will Rock*, сыграв в нем роль пианиста и рассказчика. По счастливому стечению обстоятельств автор посетил эту постановку, и она произвела на него глубокое впечатление. С этой встречи началась долгая дружба между Блицстайном и Бернстайном.

На бродвейскую сцену Бернстайн впервые попал как автор современных танцев. Джером Роббинс, молодой танцор, выступавший в Театре американского балета, искал композитора, который написал бы музыку к балету на современную тогда военную тему, в котором рассказывалось о трех моряках, попавших в увольнение в город Нью-Йорк. Бернстайн, вдохновившись идеей Роббинса, взялся написать танцевальную музыку в народном стиле. Так появился балет «Без причуд»/ *Fancy Free* (1944) – музыкальное произведение с быстро развивающимся, комическим сюжетом, в котором сочетается множество стилей XX века, включая блюз, джаз и даже русский неоклассицизм. Музыка быстро стала хитом, а хореограф-постановщик Оливер Смит прозорливо увидел в нем прообраз хорошего бродвейского мюзикла. Бетти Комден и Адольф Гринⁱⁱⁱ написали либретто. Участие опытного режиссера Джорджа Эбботта помогло обеспечить постановочный бюджет, включая финансовую поддержку рекламной компании со стороны киностудии Метро Голдвин Майер (в обмен на права на создание фильма). Все члены творческого коллектива создателей согласились, что данный мюзикл должен отражать «новейший бродвейский тренд»: интеграция сюжета, музыки и танца, ярким примером коего в предшествующем сезоне стал мюзикл «Оклахома!»/ *Oklahoma!* [6, 130]. Эбботт, обеспечивая креативное управление, формировал мюзикл, «увязывая» песни с драматургией и танцами, прибегая к многочисленным сокращениям партитуры и изменениям либретто в угоду будущему коммерческому успеху. После пробных показов в Бостоне в декабре 1944 года состоялась бродвейская премьера мюзикла «В городе» в нью-йоркском Адельфи-Театре.

Труппа включала в себя только двух известных исполнителей. Это были танцор Соно Осато, незадолго до того исполнявший ведущую танцевальную партию в мюзикле Вейля «Прикосновение Венеры» / *One Touch of Venus*, и комедийная актриса Нэнси Уокер. Известные к тому времени как либреттисты актеры Комден и Грин также сыграли по роли, что было использовано как рекламный ход.

Действие мюзикла «В городе» с бешеной скоростью раскручивалось в барах, расположенных по всему Нью-Йорку. Электризирующая музыка Бернштейна и энергичные танцы Роббинса обеспечивали просмотр «на одном дыхании». Мюзикл включал в себя шесть музыкально сложных танцевальных сюит и десять песен, более или менее соответствующих имеющимся на тот момент бродвейским образцам. Каждый из танцев, включенных в мюзикл, также способствовал развитию сюжета. Важность этого обстоятельства не осталась незамеченной: «На своей премьере и во время последовавших за ней 436 спектаклей мюзикл «В городе» создал и утвердил американский театральный танец как величайший вклад Америки в мировое сценическое искусство» [7, 247].

Три танца из этого мюзикла в дальнейшем были использованы в симфонической работе Бернштейна «Три танцевальных эпизода из мюзикла «В городе»» /*Three Dance Episodes From "On the Town"*: «Великий любовник проявляет себя» /*The Great Lover Displays himself* – оживленная свинговая мелодия танца-сновидения из второго акта, «Пустынный город» /*Lonely Town: Pas des Deux* – па-дэ-дэ, следующее после баллады в первом акте, и задорная картинка нью-йоркской жизни «Нью-Йорк, Нью-Йорк» / *New York, New York*, которая служит финалом первого акта [10].

Песни мюзикла «В городе» демонстрируют остроумное использование Бернштейном американской народной музыки, а в арии «Я чувствую себя так, словно еще не проснулся» /*I Feel Like I'm Not Out Of Bed Yet* автор показывает свое владение яркими блюзовыми нотами. «Нью-Йорк, Нью-Йорк» состоит из джазовых ритмов, включая в себя диссонирующие фанфары и имитацию канонической музыки. Бурная «Приходи ко мне» /*Come Up to My Place* представляет собой диалог поочередно поющих главных героев (Чипа и Хильди), в котором местами прослушиваются буги-вуги и блюз. «Унесенные» /*Carried Away* – квази-оперный дуэт – неожиданно звучат в минорном ключе. Баллада «Пустынный город», пожалуй, наиболее типичная для того времени бродвейская песня во всем спектакле – с блюзовой мелодией и в форме ААВА^{iv}.

Следующей в хронологическом порядке работой Бернштейна в области бродвейского мюзикла стало написание музыки к спектаклю «Питер Пэн» по сюжету книги Дж. М. Барри. Изначально планировалось создать полномасштабный мюзикл, к которому Бернштейн написал внушительную партитуру, однако из-за ограниченных вокальных способностей актеров, исполнявших главные роли (Jean Arthur, Boris Karloff, Marcia Henderson), режиссер-постановщик использовал в спектакле лишь пять песен. Это были следующие арии главных героев «Кто я?» / *Who Am I?*, Пиратская песня / *Pirate's Song*, «Питер, Питер» / *Peter, Peter*, «Мечтай со мной» / *Dream with me* и «Построй мой дом» / *Built My House*. 45 минут партитуры остались невостребованными на тот момент.

Мюзикл «Чудесный город»/Wonderful Town, чем-то напоминающий «В городе», стал следующим хитом творческой группы Бернштейна, Комден и Грина. Он основывался на рассказах Рут Маккенни о двух сестрах, которые переехали из Огайо в Нью-Йорк, позднее послуживших основой для пьесы «Моя сестра Эйлин»/My Sister Eileen, написанной Джозефом Филдсом и Джеромом Ходоровым в 1940 году. Они переделали пьесу в мюзикл, и продюсеры Роберт Фрайер и Джордж Эбботт, выбрав его для постановки, предложили Розалинд Рассел^у выступить в нем в главной роли, а Бернштейну, Комден и Грину приступить к работе, так как сроки, отпущенные на создание спектакля, «горели». Партитура была завершена в конце 1952 года – им понадобилось для ее написания всего пять недель.

«Чудесный город» был по существу музыкальной комедией с песнями, умело вставленными в повествование. Спектакль также включал и важные танцевальные номера, поставленные хореографом Дональдом Сэддлером (которому неустанно помогал Джером Роббинс) [8], такие, как исполненный Рассел весёлый и оживлённый танцевальный номер «Конга!»/Conga!, в котором участвовали танцоры, изображавшие бразильских моряков, и «Балет деревни Вортекс»/Ballet of the Village Vortex, но главным в постановке все-таки выступали песенные номера. Они были по сути своей откликом на культурные явления тридцатых годов. Например, вопросы, которые задают Рут и Рассел в «Конге!» бразильским морякам: именно их текст по задумке либреттистов помогает с точностью указать время и место действия, а Бернштейн талантливо подметил и отразил особенности данного времени в своей музыке. Спектакль открывается номером «Кристофер-стрит»/Christopher Street и предлагает зрителю окунуться в атмосферу нью-йоркского района Гринвич-Виллэдж, приправленную замечательными блюзовыми отголосками, а также быстрыми переменами темпа и настроения. В песне «Сотня простых способов»/One Hundred Easy Ways сбалансированы интересная музыка и талантливый текст. В то же время музыка учитывала весьма скромные вокальные возможности Рассел. Номер *Swing!* вызывает в памяти музыку тридцатых годов, в то время как песня *Wrong Note Rag* удивляет своей ритмической и гармонической сложностью. Мюзикл «В городе» был сыгран 559 раз; в последних спектаклях Рассел была заменена певицей и актрисой – Кэрол Ченнинг, отчего спектакль сильно выиграл [10].

Следующие проекты Бернштейна на Бродвее были созданы им в сотрудничестве с драматургом Лириан Хеллман. В мюзикле «Кандид» (1956) на сюжет знаменитого романа Хеллман и Бернштейн постарались показать эру Маккарти и продемонстрировать, что США в это время были вовсе не «лучшим из всех возможных миров». Поиски либреттиста были долгими. За это время создателям мюзикла довелось поработать со

многими прежде, чем окончательный выбор не был остановлен на Ричарде Уилбуре^{vi}. [8] К сожалению, творческая команда так и не пришла к окончательному согласию относительно того, чем же на самом деле является «Кандид»: Хеллман написала уничтожающую сатиру, а Бернштейн и Уилбур мыслили его легкой опереттой. Постановщиком спектакля был знаменитый Тайрон Гатри.^{vii} О трудностях по части сотрудничества и выработки концепции написано много. Гатри утверждал, что «Кандид» является «жутко претенциозным» произведением. Он отмечал, как ему было трудно работать с Хеллман, потому что ей требовались в первую очередь хорошие певцы, а не хорошие актеры, и пишет, что его «режиссерская работа мчалась прыжками вперед с легкой грациозностью тяжело нагруженного грузового поезда, поднимающегося вверх по крутому склону».[11, 241]. Несмотря на пышную дорогую постановку и несколько положительных отзывов со стороны критиков, мюзикл «Кандид» не снискал широкой популярности и закрылся после 73-х представлений.

Однако «Кандид» не умер в 50-х годах прошлого века. Очаровательная партитура Бернштейна с множеством европейских танцев в самых разных стилях и жанрах, наряду с несколькими незабываемыми номерами обеспечила повторные рождения этого мюзикла, который был впоследствии возобновлен несколько раз. Самой известной версией стал ремейк в постановке Хела Принса «Челси» (1973), в которой либретто Лилиан Хелман было заменено другим, написанным Хью Уиллером.^{viii} Новые постановки имели также место в 80-ых годах.

При написании партитуры к этому мюзиклу Бернштейн не опирался на обычные для того времени джазовые и блюзовые традиции. Он создал партитуру редкой изысканности и диапазона, включив туда целый ряд таких жемчужин, как бесшабашная «Увертюра», гавот «Жизнь – это действительно счастье»/*Life is Happiness Indeed*, «Плач Кандида»/*Candide's lament*, остроумный номер «Аутодафе»/*Auto-da-fe*, насмешливую песенку «Блистай и веселись»/*Glitter and Be Gay*, танго «Я с легкостью освоилась»/*I Am Easily Assimilated*, шотландский танец *Bon Voyage*, и увлекательный финальный номер «Пусть наш сад растет»/*Make Our Garden Grow*.

Если при работе над «Кандидом» его создатели испытывали известные разногласия, то с мюзиклом «Вестсайдская история» (1957) все обстояло совсем наоборот, потому что четверо его главных создателей: постановщик и хореограф Джером Роббинс, автор сценария Артур Лоурентс,^{ix} Бернштейн и либреттист Стивен Сондхайм – работали в тесном сотрудничестве, стремясь сделать единым художественным целым музыку и танец, сценарий и либретто.

Идея взять за сюжетную основу великую трагедию Шекспира «Ромео и Джульетта» принадлежала Бернстайну и Роббинсу. Местом действия стал Вест-Сайд (западный район Нью-Йорка), а противоборствующими силами – молодые люди: коренные уроженцы Америки и дети латиноамериканских иммигрантов. Эта ситуация как нельзя более правдоподобно отражала нью-йоркскую действительность того времени, для которого тема расовой вражды была больной мозолью. Сценаристу и либреттисту надо было обладать немалой смелостью и духом авантюризма, чтобы на материале известного, «школьного» произведения Шекспира, заменить враждующие кланы аристократических семей Монтекки и Капулетти на уличные банды «Ракет»/ Jets (американские тинэйджеры из малообеспеченных семей) и «Акул»/Sharks (дети бедных пуэрториканцев-иммигрантов). Тони – главарь «Ракет», влюбляется в Марию – пуэрториканскую девушку. Но на пути их чувств встает расовая вражда...

Подробно про создание мюзикла «Вестсайдская история» и его долгую сценическую жизнь (продолжающуюся и по сей день) с богатой географией можно прочитать на русском языке [1], и мы не будем здесь останавливаться на пересказе сюжета.

Нам интересно проанализировать обеспечение Бернстайном единства партитуры путем обращения к соответствующим музыкальным стилям и использованию соответствующих интервалов. В мюзикле «Вестсайдская история» композитор использует различные музыкальные стили, чтобы представить в спектакле различные группы общества. Сложные ритмы и смешанные метры передают жестокость банд, и они слышны в «Прологе», номерах «Песня Ракет»/Jet Song, «Круто»/Cool, «Драка»/The Rumble. Латиноамериканские ритмы создают фон, на котором действует пуэрториканская банда «Акулы». Бернстайн включил латиноамериканские танцы в номера «Танцы в гимнастическом зале» /The Dance at the Gym и «Америка»/America, а также использовал рубато в аккомпанементе к номеру «Что-то приближается»/Something's Coming, в басовом голосе - триóли (3+3+2) в номере «Мария»/Maria, удачно применил аккомпанемент в стиле латиноамериканского танца бегин в номере «Сегодня ночью»/Tonight. Более традиционные, типично бродвейские элементы – такие, как лирические баллады и вальсы, – появляются в песнях, которые исполняют любящие друг друга Тони и Мария. В число таких баллад входят номера «Мария», «Сегодня ночью» и «Где-то»/Somewhere. Номер «Одна рука, одно сердце»/One hand, one heart представляет собой медленный вальс, но номер «Я красива»/I Feel Pretty куда быстрее и, пожалуй, проникнут духом и ритмами арагонской хоты. Апофеозом переплетения стилей можно считать драматичный номер

«Такой парень/У меня есть любовь»/A Boy Like That/I Have a Love, где непредсказуемая, яростная песня Аниты уступает мягкому признанию Марии о любви к Тони.

Эти и другие лирические мелодии представляют собой яркий контраст динамичным и напористым массовым сценам. Работая над партитурой, Бернштейн изначально «заложил» в мюзикле множество массовых сцен, танцевальных номеров. Они не только олицетворяют столкновение банд, но и дают представление о том, как молодежь из двух разных группировок проводит время. В драматургии спектакля танцевальные номера, поставленные Роббинсом, не являются дивертисментными, что в целом характерно для жанра музыкальной комедии. Каждая хореографическая миниатюра, массовая танцевальная сцена по сути своей является элементом действия, обеспечивающим характеристику различий противоборствующих сторон и становится частью повествования.

Некоторые исследователи отмечали, что структурное применение Бернштейном интервала для того, чтобы унифицировать партитуру, аналогично тому, как Вейль тонально организовал свой мюзикл «Дама в темноте»/Lady in the Dark [4]. Мелодия, которой начинается «Вестсайдская история», совершенная восходящая кварта, за которой следует восходящий тритон, говорит о важности последнего интервала. Этот тритон – первый интервал, слышимый в мелодиях «Марии» и «Крутого», и он встречается также в начале песни «Что-то приближается». Он занимает важное место и в аккомпанементе к нескольким другим песням. «Танцы в гимнастическом зале» содержит некоторое количество явных тритонов, особенно, когда Тони в первый раз видит Марию, а затем мелодия песни «Мария», вместе в ее тритонами, звучит в «Мария ча-ча»/Maria Cha Cha. Уменьшенная септима в партитуре менее важна, но она находится в тесной связи с песней «Где-то», что обеспечивает несколько моментов единства действия.

Особенностью партитуры данного мюзикла является безупречная работа композитора по созданию и логическому развитию стилевых и жанровых линий [2]. Каждая банда – «Ракеты» и «Акулы» – имеют свой музыкальный язык так же, как и главные герои имеют каждый свой лейтмотив. Для «Ракет» композитор выбрал интервал уменьшенной квинты, что обеспечивает ощущение нервозности, душевного надлома. Музыка как бы выступает в качестве обличителя политики «двойных стандартов» буржуазного общества, расовой дискриминации. «Акулам», напротив, соответствует зажигательная, свободолюбивая латиноамериканская музыка.

Партитура содержит и симфонические инструментальные фрагменты, на фоне которых происходят столкновения банд, схватка их главарей, заканчивающаяся гибелью

обоих; немало хороших, ансамблевых номеров. Последние характеризует разнообразие ритмики, богатство инструментровки, сложное голосоведение.

После грандиозного успеха «Вестсайдской истории», выдержавшей 734 представления (не включая гастрольные туры), у Бернштейна было еще несколько попыток поработать в жанре мюзикла. Так, в 1964–1965 гг. он пытается написать адаптацию текста пьесы «На волосок от гибели»/*The Skin of Our Teeth* для превращения ее в мюзикл совместно с Роббинсом, Комден и Грином, но обстоятельства не сложились.

В 1968 году он заинтересовался еще одним проектом, которым его увлек Роббинс, но тот также закончился ничем. Это была попытка сделать мюзикл из пьесы Бертольда Брехта «Исключение и правило»/*The Exception and the Rule*. [6].

Последним для Бернштейна стал мюзикл «1600, Пенсильвания авеню»/*1600, Pennsylvania Avenue* (1976) с либретто, написанным Аланом Джейм Лернером.^x Этот мюзикл стал страстным призывом к расовому равенству, к уважению людей с другим цветом кожи всеми, включая обитателей Белого дома – президентов, их жен, рабов и слуг. Как было и в случае с концептуальным мюзиклом-прототипом, называвшимся «Жизнь в любви»/*Love Life* (1948) Вейля и Лернера, мюзикл «1600, Пенсильвания авеню» был основан на некой центральной концепции и сочетал линейное повествование с серией сценок из разных исторических эпох. Спектаклю, однако, не пошел на пользу громоздкий, тягостный прозаический текст, и многие на завершающей стадии создания призывали Бернштейна и Лернера переделать его или отказаться от премьеры. Тем не менее таковая состоялась на Бродвее в мае 1976 года, спектакль выдержал лишь семь представлений.

О партитуре Бернштейна критики отзывались лучше, чем о либретто, но композитор, сочтя работу неудачей, не позволил тогда опубликовать альбом, где пел первоначальный состав труппы. Сохранилось не много рассказов очевидцев спектакля. Критики хвалили композитора за то, что он воспользовался музыкальными стилями девятнадцатого века и песенные номера, в частности «Позаботьтесь об этом доме»/*Take Care of this House*. [3]. Спустя более 30 лет Бернштейновский фонд выпустил концертную версию под названием «Кантата о Белом Доме»/*A White House Cantata*, которая была впервые исполнена на публике в лондонском Барбикан-центре 8-го июля 1997 года и потом была записана.^{xi} Трудно судить, насколько эта запись отличается от первоисточника, но песня «Дует для одного»/*Duet for One* снова заставляет восхититься выдающимся даром мелодиста Бернштейна.

Курт Вейль и Леонард Бернштейн имели общий взгляд на бродвейский мюзикл, оба придавали ему свежесть использованием народной музыки, привнося в нее нетипичную сложность. Как писала в своих мемуарах вдова Курта Вейля Лотте Ленья, именно

Бернстайн продолжил его дело как композитор, ставший автором драматической музыки, покорившей Бродвей в пятидесятые годы. Вслед за Вейлем, Бернстайн последовательно отстаивал идею «драматического мюзикла» как альтернативы музыкальной комедии, легкой оперетты и развлекательного мюзикла с дивертисментными танцевальными номерами. В эпоху, когда многие не возражали против того, чтобы и дальше идти по пути, проложенному успехами Роджерса^{xii} и Хаммерстайна II^{xiii}, Вейль, Бернстайн и те, кто с ними работал, продолжали бросать вызов нормам и традициям, на которых базировались бродвейские постановки, и создали в сороковые и пятидесятые годы мюзиклы, являющиеся образцами для подражания и сегодня.

Как композитор Бернстайн экспериментировал в разных жанрах, при этом жестко придерживаясь определенных взглядов на идейно-эстетические ценности музыки. В то же время как дирижер главного оркестра страны он легко соглашался на включение в программы сочинений композиторов-модернистов. Сам мастер так объяснял свой дуализм: «...как дирижер, я заинтересован и полон готовности изучать любой по-новому звучащий музыкальный образ; но, как композитор, я целиком предан принципу тональности» [2, 206]. Бернстайна во всех его работах для музыкального театра отличает разнообразие изобразительных музыкальных средств в пределах тонального мышления: острые гармонические и контрапунктные сочетания, сложные метроритмические структуры, яркие оркестровые краски. Его сочинения для мюзиклов изначально были и остаются особенными, отличающимися от работ других композиторов, работающих в этом жанре [5; 24].

В музыкальном театре Леонард Бернстайн нашел себя не только как выдающийся композитор, но и как талантливый музыкальный драматург, что представляет собой довольно редкое явление. Возможно, поэтому ему безоговорочно присваивается роль реформатора жанра мюзикла, превратившего его из «легкого», музыкально-комедийного во вполне серьезный, музыкально-драматический.

Литература

1. Дронова М. Вестсайдская история.//Великие мюзиклы мира//под ред. И.Емельяновой. М.:ОЛМА-ПРЕСС, 2002, с. 73-260.
2. Шнеерсон Г. Портреты американских композиторов//Очерки. М.: Музыка, 1977. – 232 с.
3. Aumack, Sh. Song and Dance: An Encyclopedia of Musicals. Newport Beach, California, 1990.
4. Block, G. The Broadway Canon from Show *Boat* to *West Side Story* and the European Operatic Ideal//Journal of Musicology, 1993, 11/4, p. 525-544.
5. Boroff, E. Origin of Species: Conflicting Views of American Musical Theater History//American Music, 1984, 2/4, p.101-111.

6. Burton, H. Leonard Bernstein. New York, 1994, p.130.
7. Flinn, D.M. Musical: A Grand Tour. New York, 1994, p. 247.
8. Peyser, J. Bernstein: A Biography. New York, 1987, p. 236.
9. Snyder, L.J. Leonard Bernstein's Works for the Musical Theatre: How the Music Functions Dramatically, DMA thesis, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1982.
10. The Cambridge Companion to the Musical//Second Edition, ed. By W.A.Everett and P.R.Laird. Cambridge University Press 2002, 2008
11. Tyrone, G. A Life in the Theatre. New York, Toronto, London, 1959, p. 240.

ⁱ Курт Юлиан Вейль (*Kurt Julian Weill*), 1900-1952 г.г., немецкий композитор, автор «Трехгрошовой оперы», эмигрировал в США в 1935 году, где много работал для музыкального театра. Автор музыки 10 мюзиклов.

ⁱⁱ Марк Блицштейн (*Marc Blitzstein*), 1905-1964 г.г., американский композитор и пианист. Он написал на собственные либретто ряд опер; сюжеты некоторых из них, в т.ч. "Колыбель будет качаться" (постановка 1937г.) и "Нет - вместо ответа" (1941); автор множества песен; музыки для театра и кино; редактировал либретто "Трехгрошовой оперы" К.Вейля (для американской постановки мюзикла в 1953 г.).

ⁱⁱⁱ Бэтти Комден (*Betty Comden*), 1915-2006 г.г. – американская поэтесса и актриса, создавшая немало бродвейских постановок, большую часть в тандеме с Адольфом Грином (*Adolph Green*), 1914 -2002 г.г. – американский актер и сценарист. Комден и Грин получили за время совместной работы на театральных подмостках 7 наград престижной премии Tony Awards.

^{iv} Структура ААВА: после повторения первой восьмитактовой музыкальной идеи (А) следует контрастирующая мелодическая часть (В), часто в другой тональности, и потом песня завершается финальной версией музыкальной идеи А. Эти тридцать два такта можно пропеть два или более раз с другими словами, в зависимости от того, насколько длинным является текст, написанный либреттистом. Мелодическая структура этого припева может дать бесконечные возможности в зависимости от того как композитор интерпретирует каждую восьмитактовую часть и как он вставит часть В (известную как «бридж») (*bridge*).

^v Розалинд Рассел (*Rosalind Russel*), 1907-1976 г.г. – американская театральная и киноактриса, получившая все 5 Золотых Глобусов, на которые она была номинирована, обладательница 4-х номинаций на Оскар, обладательница премии Тони в 1953 году и награждена почетной премией Джина Хершолта. Имеет звезду на Голливудской Аллее Славы.

^{vi} Ричард Уилбур (*Richard Wilbur*), р. 1921, знаменитый американский поэт, дважды удостоивался Пулитцеровских премий – в 1956 и 1988 годах, а также многих других литературных наград. В 2006 г. удостоен награды Американского поэтического фонда – премии Руфи Лайли.

^{vii} Тайрон Гатри (*Tyrone Guthrie*), 1900-1971 г.г. – известный английский режиссер.

^{viii} Хью Уиллер (*Hugh Wheeler*) написал новое либретто, короткое и динамичное, со стихами Стивена Сондхайма. Джон Мосери сделал редакцию партитуры в духе мюзикла, для оркестра всего в 13 человек. Хотя эта версия возникла без участия автора и без его одобрения, к “Кандиду” в понятном публике “формате” впервые пришел сценический успех. Спектакль получил премию “Тони” за либретто, режиссуру, декорации и костюмы.

^{ix} Артур Лоурентс (*Arthut Laurents*), р. 1918 г. – американский драматург, либреттист, сценарист, режиссер-постановщик. Наиболее известные работы в области музыкального театра – мюзиклы *West Side Story* и *Gypsy*.

^x Алан Джей Лернер (*Alan Jay Lerner*)(1918 – 1986) – либреттист, автор мюзикла «*Моя прекрасная леди*», созданного на основе пьесы Бернарда Шоу «Пигмалион». Бродвейская премьера мюзикла состоялась 15 марта 1956 года, а в 1964 г. на экраны вышел одноименный фильм Джорджа Кьюкора.

^{xi} Deutsche Grammophon, 2000.

^{xii} Ричард Роджерс (англ. *Richard Rogers*) (1902 — 1979) – американский композитор. За свою карьеру длиной в шестьдесят лет он написал сорок бродвейских мюзиклов (из них двадцать шесть вместе с Лоренцом Хартом и девять — с Оскаром Хаммерстейном Младшим), три мюзикла для Уэст-Энда (в соавторстве с Хартом), десять киномюзиклов (девять с Хартом, один с Хаммерстейном), два мюзикла для телевидения, один балет, одно ревю и более девятистот песен.

^{xiii} Оскар Хаммерстейн II (Оскар Хаммерстейн Младший) (англ. *Oscar Hammerstein II*) - американский писатель, продюсер, автор либретто множества знаменитых мюзиклов, работавший с Ричардом Роджерсом, Джорджем Гершвином, Леонардом Бернштейном, Джеромом Керном.