



**классическое наследие**

**Монд Ольга-Лиза,**  
кандидат педагогических наук,  
старший преподаватель  
ООО «Театрального центра "Арт-Вояж XXI"»  
[lmonde@rambler.ru](mailto:lmonde@rambler.ru)

*Я хочу создать особую разновидность музыкального театра, в котором были бы полностью интегрированы драма и музыка, разговорная сценическая речь, вокал и движение.*

*Курт Вейль*

**Роль Курта Вейля в развитии музыкального театра:  
«американская опера» или «концептуальный мюзикл»?**

Курт Вейль – немецкий композитор, эмигрировавший в Америку в 1935 году. До появления на Бродвее он немало поработал в таких традиционных формах как, симфония и камерная музыка, а также в таких не столь классических жанрах, как написание партитур к фильмам, музыкальным спектаклям, шоу. Сегодня ему отводится место прародителя стиля «crossover», который играючи «смешивал» оперу и мюзикл, использовал достижения радио и телевидения, для того чтобы максимально расширить свою аудиторию.

Этот период – годы после великой депрессии – был экономически сложным: инвестиции в новые шоу уменьшились, киноиндустрия терпела колоссальные убытки, теряла кадры. В тридцатые годы только два мюзикла выдержали более пяти сотен представлений, являя собой ревью на актуальные темы: *Pins and Needles* (1937) и *Hellzapoppin* (1938). Притом, что в целом мюзиклы той поры не отличались высоким художественным уровнем.

Соавтором Вейля по его первой работе в Америке – над мюзиклом под названием «Джонни Джонсон»/ *Johnny Johnson* (1936) – стал драматург Пол Грин<sup>1</sup>. В мюзикле повествуется о приключениях и моральном падении некоего Джонни, обычного солдата,

который ненавидит войну, но в конце концов принимает в ней участие, потому что не может поступить иначе.

Примером того, как Вейль создает в партитуре, отличающейся незаурядной пародийностью и множеством музыкальных цитат, аллюзии является «Песня Джонни»/*Johnny's Song*, которая звучит в финале шоу и воплощает пацифистскую идею данного произведения. Грин вспоминает, как Вейль сказал ему: «Если мы добьемся того, что люди пойдут из зала, мурлыча себе под нос запомнившуюся мелодию... она станет чем-то вроде лейтмотива». [11, 192]. Вейль использовал мелодию «Песни Джонни» в самых важных ключевых местах драмы, предвосхищая ее полное исполнение «под занавес». Репортер одного из таблоидов назвал «Песню Джонни» «такой песней, которая «привязывается» к тем, кто ее слышал, которую мурлычат, напевают и насвистывают на улицах, в метро, в квартирах и в душевых на всем протяжении Манхэттена – от одного его конца до другого» [9].

Тем не менее мюзикл «Джонни Джонсон» не смог найти своего слушателя, который оценил бы заложенную в нем сатиру, и закрылся, выдержав всего 68 показов.

Следующим соавтором Вейля стал Максвелл Андерсон<sup>ii</sup>, получивший в сезоне 1936-1937 гг. Премию критиков. Понимая исключительную важность сценария и либретто для мюзикла, Вейль писал: «Одним из первых решений, принятых мной, было привлечь лучших драматургов моего времени и заинтересовывать их проблемами музыкального театра. Список моих соавторов читается как выборка лучших драматургов нашей эпохи из разных стран мира: в нем есть и Георг Кайзер, и Бертольд Брехт в Германии, Жак Деваль во Франции, Франц Верфель, Пол Грин, Максвелл Андерсон и Мосс Харт в Америке» [7, 92].

Вейль совместно с Андерсоном создал музыкальную версию принадлежащей перу Вашингтона Ирвинга «Истории Нью-Йорка, рассказанной Дидрихом Кникербоккером»/*The History of New York by Diedrich Knickerbocker*. Мюзикл «Выходной Кникербоккера»/*Knickerbocker Holiday* (1938), представляя собой традиционную любовную историю, незлобиво высмеивал «новый» курс президента Франклина Делано Рузвельта. Если и вспоминает сейчас кто-то этот мюзикл, то преимущественно по «Сентябрьской песне»/*September Song*. Партитура была ближе к оперетте, чем к мюзиклу. Но именно в этой работе Вейль отбросил множество бродвейских условностей и традиций, в том числе привлечение профессиональных оркестровщиков партитур, что было очень важно. Он так объяснял свое постоянное стремление самому оркестровать свои произведения: «Вы спите по два часа ночью в течение четырех недель, столько времени это занимает, но это здорово и того стоит. Вы можете начинать оркестровать мелодии не раньше того, как

репетиции вот-вот начнутся, потому что вам для этого требуется знать, какие певцы какие номера станут исполнять. От этого зависит, в какой тональности должна звучать каждая ария». [11, 193].

Критики назвали «Выходной Кникербокера» «ярким произведением для современного театра, превосходящим обычно пишущиеся для Бродвея песни, и вместе с тем лишенным налета «академичности»» [4]. Мюзикл выдержал 168 представлений, но так и не смог «отбить» вложенные в него средства.

«Дама в темноте»/ *Lady in the Dark* (1941) стала для Вейля колоссальным прорывом вперед. Мюзикл, в котором рассказывается история женщины, находящейся на приеме у психоаналитика, свел вместе драматурга Мосса Харта<sup>iii</sup>, автора стихотворных текстов Иру Гершвина<sup>iv</sup> и Вейля.

Режиссура Сэма Харриса<sup>v</sup> была прямо-таки первоклассной. Гертруда Лоуренс<sup>vi</sup> пела заглавную партию. Бюджет этого мюзикла составил астрономическую по тем временам сумму – 127 715 долларов. Спектакль продержался на Бродвейской сцене два сезона, а потом отправился в турне по десяти городам с той же труппой, что вместе составило 777 спектаклей. Спрос на билеты оказался таким большим, что на Бродвее появилась практика предварительной продажи билетов, а сумма в 285 тысяч долларов, заплаченная киностудией ПарамOUNT Пикчерс за предоставление права на съемку соответствующего фильма, установила новый рекорд. Это был первый «крупномасштабный» мюзикл со сложной сценографией и дорогим прокатом.

Потрясающий коммерческий успех мюзикла «Дама в темноте» все же не являлся главной победой создателей. Их новаторство, проявившееся не только в оригинальном решении либретто и сценографии, но и музыке, не осталось незамеченным. Музыка впервые стала центральным звеном сюжета. Она сводилась к трем сквозным частям, представляющим собой тщательно скомпонованные последовательности снов, которые выражали подсознание героини. Ключом к неврозу героини являлись воспоминания детства, переданные в детской песенке «Мой кораблик»/ *My ship*, фрагмент которой постоянно всплывает в ее ночных кошмарах как лейтмотив.

Спустя почти семьдесят лет этот прием был успешно использован в мюзикле «Близко к норме» – *Next to Normal* (2009), сюжетная линия которого также завязана на лечении у психофармаколога и психотерапевта героини с психическим заболеванием, заключающимся в раздвоении сознания.

В «Даме в темноте» Вейль расширил технику использования лейтмотива, уже опробованную им в мюзикле «Джонни Джонсон», не только для того, чтобы создать сеть аллюзий, но и чтобы позиционировать его как музыкальный аналог драматургического

произведения. Первые две фразы «Моего кораблика» звучат в параллельных тональностях, и представляют собой арпеджио по трезвучиям в ре миноре и фа мажоре. Композитор использует эту музыкальную «загадку» в течение всего представления: «неправильная» минорная нижняя медианта уступает «правильной» мажорной тонике, образуя параллель психоаналитического лечения героини. [1]. Такие сложные приемы позволили газете «Таймс» назвать Вейля «лучшим автором театральной музыки в США». [3].

Следующий мюзикл – «Прикосновение Венеры»/ *One Touch of Venus* (1943) – Вейль создал по образу и подобию классической музыкальной комедии. Это произведение было создано в содружестве с автором стихотворных текстов Огденом Нэшем и сценаристом С. Дж. Перельманом. В основу сценария легла новелла Ф. Энсти «Покрашенная Венера»/ *The Tinted Venus* (по мотивам мифа о Пигмалионе и Галатее). Мюзикл был принят зрителями на «ура» и имел самую долгую прокатную судьбу из всех бродвейских шоу того времени (567 представлений только до того, как спектакль отправился в турне). Согласно сюжету, парикмахер по имени Родни Хэтч надел кольцо своей возлюбленной на статую Венеры. Богиня чудесным образом оживает и, к ужасу Родни, решает отбить его у суженой. В главной роли в мюзикле «Прикосновение Венеры» играла Мэри Мартин<sup>vii</sup>, в исполнении которой стали популярны такие арии, как «Это он»/ *That's Him* и «Говори тише»/ *Speak Low*. Два танцевальных номера в постановке Агнесс де Милль<sup>viii</sup> развили ее прежний успех в «Оклахома!», сделав настоящим звездным хореографом Бродвея. «Прикосновение Венеры» помогало людям забывать о тяготах войны, а арии «Говори тише» и другие смогли попасть на верхние строчки музыкальных чартов.

Пути Вейля и Иры Гершвина вновь пересеклись в 1944 году, когда они встретись, для того чтобы создать музыкальную версию пьесы «Баламут»/ *The Firebrand*, повествующей о Бенвенуто Челлини, написанной в 1924 году Эдвином Юстусом Майером. В своем письме к Гершвину Вейль так отразил свои намерения: «...превратить ее в шикарную, умную, интимную романтически-сатирическую оперетту для международного рынка». [11, 194]. Но проекту не суждено было не только подарить радость успеха своим создателям, но и продержаться хотя бы один сезон. Несмотря на значительные финансовые вложения, спектакль «Баламут из Флоренции»/ *The Firebrand of Florence* (1945) ознаменовал собой единственный полный провал Вейля в Америке.

Мюзикл «Песнь о Норвегии»/ *Song of Norway* (1944), появившийся на сцене ранее, в том же сезоне, собрал, пожалуй, лучших вокалистов, равно как и лучшую аудиторию, так что по сравнению с ним постановка «Баламута», возможно, показалась зрителям

слишком вялой, но в любом случае неудача его показала, что время ренессанса европейской оперетты на Бродвее уже прошло. [11].

В мюзикле «Уличная сценка»/ *Street Scene* (1947) Вейль реализовал два своих заветных желания. Первое, по всей видимости, появившееся после увиденной постановки оперы Джорджа Гершвина «Порги и Бесс», состояло в том, чтобы написать американскую оперу. Второе – создать «особую разновидность музыкального театра, в которой были бы полностью интегрированы драма и музыка, разговорная сценическая речь, вокал и движение». [7, 111]. Получившая Пулитцеровскую премию 1929 года пьеса Элмера Райса имела все необходимое для этого, все нужные ингредиенты, как выразился сам Вейль: «Это была простая история о повседневной жизни в большом городе, история любви и страстей, жадности и смерти. Я увидел огромные возможности для написания музыки в найденном в ней театральном приеме — проживание в доме, где сдаются внаем комнаты, на протяжении времени между вечером и следующим за ним полуднем. И это показалось мне большим вызовом – найти внутреннюю поэзию в жизни этих людей и смешать свою музыку с жестким реализмом пьесы». [6]. Вейль и Тим Райс вместе работали над адаптацией этой пьесы, а поэт Лангстон Хьюз<sup>ix</sup> написал стихи. Вместо того чтобы объединить партитуру посредством выработки для нее единого стиля, Вейль предпочел создать нечто вроде тигля, в котором сплавляются воедино самые различные музыкальные стили. Автор указывал на то, что «сама пьеса предполагает наличие огромного разнообразия музыкального материала, подобно тому, как сами нью-йоркские улицы пропитаны музыкой разных народов и многих стран». [11, 195]. Возможно, поэтому партитура «Уличной сценки» полна разнообразия: у каждого героя есть свой лейтмотив, а высокопарный музыкальный язык итальянской оперы конца девятнадцатого века рассказывает центральную историю предательства и убийства в семье Муррант. Другие же обитатели дома поют каждый о своем, используя соответствующие стили: блюз – в арии черного привратника, танец джиттербаг – у завсегдатаев ночных клубов, детская игровая песенка – в вокальных номерах молодого поколения и т. д. Изначально «Уличная сценка» была заявлена как опера. На афишах же появилась как «драматический мюзикл». Как-то Оскар Хаммерштайн II<sup>x</sup> остроумно подметил, что опера – это самый распространенный способ потерять деньги на Бродвее. Чтобы никого не обманывать, в труппу были приглашены двое ведущих исполнителей из Метрополитен-опера, и в оркестровой яме находилось тридцать пять музыкантов. «Нью-Йорк Таймс» назвал в своей рецензии этот спектакль «самым важным шагом по направлению к серьезной американской опере».[5]. В других изданиях превозносили мюзикл, хваля его за «потрясающий драматизм». [11, 195].

Хотя «Уличная сценка» была встречена восторженно, она выдержала всего 148 представлений – весьма неприятное обстоятельство для «потрясающего драматического мюзикла», но очень впечатляющее достижение для «американской оперы» – именно такой подзаголовок имеет фортепианно-вокальная партитура этого произведения.

Никогда не повторяющийся Вейль следующей своей работой избрал нечто крайне далекое от оперы. Вместе с Аланом Джем Лернером<sup>xi</sup> он задумал то, что должно было стать образцом «концептуального мюзикла». Мюзикл «Жизнь в любви»/ *Love Life* (1948) имел подзаголовок «водевиль» в связи с отсутствием определения жанра, а на программках, в виду его необычной формы, имелось такое пояснение: «Жизнь в любви» будет представлена в двух частях, каждая из которых состоит из нескольких актов. Скетчи, самый ранний из которых относится к 1791 году, а последний происходит в наши дни, представлены с помощью разных стилей, соответствующих различным периодам. Четыре главных персонажа, Сьюзан и Сэм Куперы, а также их дети, Джонни и Элизабет, от лица которых ведется повествование, не изменяют своей внешности с течением времени. Акты водевиля, которые происходят между скетчами, играют на авансцене перед опущенным занавесом и исполняются в стиле и костюмах, типичных для водевиля». [11, 197]. Драматические сцены показывают, насколько экономически выгодны были браки Куперов: начиная с времен перехода от аграрной к индустриальной экономике, затем в эпоху мирных и безмятежных дней 20-х годов XX века и, наконец, в послевоенные годы. Вклинивающиеся водевильные акты комментируют драматические сцены и не дают аудитории полностью эмоционально вовлечься в семейные дела Куперов. «Жизнь в любви» с ее драматическими сценами, по мнению Вейля, давала общее представление о концептуальном мюзикле: драматические фрагменты, повествующие двухсотлетнюю историю одной семьи, серия кратких сцен-эпизодов (скетчей), водевильные акты, которые продолжают или уточняют повествование, в том числе и путем выражения отношения автора к происходящему.

Все приемы, использованные в данной постановке, показывали преобладающее влияние экономических факторов на институт брака. Лернер, автор драматического текста и либретто, вспоминает: «Что помогло сделать написание «Жизни в любви» приносящим такое большое удовольствие, так это возможность нарушить множество старых правил и по мере создания спектакля выработать множество новых. Мы знали, что нам хочется сказать. Проблема состояла в том, чтобы найти способ рассказать нашу историю».[10]. Думается, что именно этот мюзикл предвосхитил дивертисментные номера членов Клуба Кит-Кэт из «Кабаре»/ *Cabaret* (1966) и песни-комментарии из «Компани»/ *Company* (1970), а также проложил дорогу таким более поздним концептуальным мюзиклам, как

«Чикаго»/ *Chicago* (1975) и «Убийцы»/ *Assassins* (1990). Партитура Вейля насчитывала 738 страниц – полные два часа музыки.

В мюзикле «Жизнь в любви» приняли участие такие звезды, как Нанетт Фабрей<sup>xii</sup> и Рэй Миддлтон<sup>xiii</sup>, и он выдержал 252 представления.

Последний мюзикл Вейля, написанный для Бродвея, был создан по мотивам романа Алана Пэйтона «Плачь, любимая страна»/ *Cry the Beloved Country*, в котором автор выступил против расовой сегрегации. Вейль задумал написать «музыкальную трагедию» под названием «Затерявшиеся среди звезд»/ *Lost in the Stars* – нечто, противоположное «музыкальной комедии» - с хором в качестве центрального музыкального элемента. Сверх того он добавил еще десяток песен для отдельных персонажей. Партитура предусматривала наличие двенадцати музыкантов, что придавало оркестру прозрачное, камерное звучание. После премьеры мюзикла «Затерявшиеся среди звезд»/ *Lost in the Stars* (1949) Олин Даунз<sup>xiv</sup> написал письмо Вейлю, в котором протестовал против наличия в данной работе, с очевидным оперным уклоном, арий в форме американской популярной песни (ААВА)<sup>xv</sup>. И вот какой ответ дал Вейль: «Лично мне это кажется уместным, так как я считаю, что американская популярная песня, возникшая на основе американской народной музыки, является основой американского музыкального театра (подобно тому, например, как итальянская песня стала в свое время основой итальянской оперы), и на данной начальной стадии развития, принимая во внимание, для каких зрителей мы пишем, будет вполне закономерным использовать имеющуюся форму популярной песни и постепенно наполнять ее новым музыкальным содержанием». [8, 268].

Мюзикл «Затерявшиеся среди звезд», несмотря на удачное начало проката, впоследствии с трудом находил своего зрителя (всего был дан 281 спектакль). Связанный с этим стресс усилил гипертонию, которой страдал Вейль, что привело к приступу острой сердечной недостаточности. Незадолго до этого они с Максвеллом Андерсоном начали работу над новым мюзиклом «Геккльберри Финн», но Вейлю уже не удалось увидеть его на сцене. Он остался незавершенным.

В некрологах, посвященных Курту Вейлю, композиторы, критики, все, кто с ним работал, постарались суммировать его вклад в развитие американского музыкального театра. Виргил Томсон написал в «Нью-Йорк Геральд Трибьюн», что «каждая его новая работа представляла собой новый образец для подражания, новую форму, новое решение драматических проблем» [12]. Журнал «Театр-Артс» писал: «...у нас не было другого такого композитора со столь многогранным и совершенным талантом, способного помочь с написанием драматического текста и стихов песен, работать в качестве аранжировщика

и оркестровщика, фонтанирующего оригинальными идеями и оригинальными мелодиями» [2, 58].

Благодаря жене Вейля – прекрасной певице и актрисе Лотте Ленья – история творчества композитора не осталась незавершенной. В 1952 году в рамках фестиваля художественного творчества, устроенного в Брендайсовском университете, была осуществлена постановка «Трехгрошовой оперы»/ *The Threepenny Opera*, написанной в 1928 году Бертольдом Брехтом и Куртом Вейлем и поставленной еще в немецкий период его творчества. Английский перевод специально по этому случаю сделал Блицстайн<sup>xvi</sup>, который также выступил в роли повествователя. Почти пять тысяч зрителей затаили дыхание, когда Ленья исполняла заводную песню «Пиратка Дженни»/ *Pirate Jenny*, а слезы лились из ее глаз настоящими ручьями. На следующий год в Театре де Лис в нью-йоркском районе Гринвич-Вилладж был полностью поставлен мюзикл «Трехгрошова опера», который выдержал 2611 представлений, в результате чего стал самым долго идущим в истории американского музыкального театра. Ленья получила премию Тони за лучшее исполнение своей роли, а постановка была отмечена специальным призом Тони, что весьма необычно для спектаклей, идущих не на Бродвее.

Работы Курта Вейля для музыкального театра ознаменовали собой коренное изменение отношения к мюзиклу как к «легкому» жанру. Вейль, в начале своего бродвейского пути считавший, что мюзикл должен развиваться в «американскую оперу», затем, отказавшись от этого посыла, осознанно противопоставил его музыкальной комедии, создав «музыкальные трагедии» и «концептуальный мюзикл». За всеми этими названиями крылось уже сложившееся понимание композитора того, что исторические перспективы мюзикла лежат в очищении от опереточно-водевильных традиций и в сплаве с драмой при создании своего собственного, особенного вокального и музыкального стиля. При этом уже тогда для Вейля было очевидно, что основным отличием «драматического мюзикла» от музыкального спектакля станет роль самой музыки: в мюзикле она – главное действующее лицо.

## Литература

1. A Stranger Here Myself: Kurt Weill Studien//E.H.Edler and K.H.Rowalke//Heldesheim, 1993, p.235–265.
2. Anderson, M. Kurt Weill//Theatre Arts, 1950, Desember, p. 58.
3. Brooks, A. Struck by Stage Lightning: Comments on the Theater wonders of Lady in the Dark with Special Reference of Kurt Weill and Gertrude Lawrence//New York Times, 7 September, 1941.
4. Brooks, A. Walter Huston in Maxwell Anderson’s Musical Comedy “Knickerbocker Holiday”// New York Times, 21 October, 1938.
5. Downes, O. Opera on Broadway: Kurt Weill Takes Step in Setting Idiomatic American to Music//New York Times, 26 January, 1947.



7. Kurt, W. Score for a Play// New York Times, 5 January, 1947.
8. Kurt, W. Two Dreams-Come-True//Unpublished essay//Weil/Leny Archive in Yale University, box.68, fol.16.
9. Kurt Weill: A Life in Pictures and Documents. New York, London: Woodstock, 2000, p.268.
10. Lash, H. Kurt Weill's Broadway Debut//New York Telegraph, 4 December, 1936.
11. Lerner, A.J. Lerner's Life and Life// Picture Magazine, 14 November, 1948.
12. The Cambridge Companion to the Musical//Second Edition, ed. By W.A.Everett and P.R.Laird. Cambridge University Press 2002, 2008. 412 p.
13. Virgil Thomson, Kurt Weill//New York Herald Tribune, 9 April, 1950.

---

<sup>i</sup> Пол Грин (Paul Green), 1904–1981 гг., американский драматург, сценарист, автор 7 бродвейских пьес. Лауреат Пулицеровской премии 1927 года за роман «В груди Абрахама» (In Abraham's Bosom).

<sup>ii</sup> Максвелл Андерсон (Maxwell Anderson), 1888–1959 гг., выдающийся американский драматург и теоретик театра.

<sup>iii</sup> Мосс Харт (Moss Hart), 1904–1961 гг., американский драматург, сценарист, режиссер. Первый успех пришёл к Харту в 1930г., с постановкой на Бродвее мюзикла «Один раз в жизни» (совместно с Джорджем Кауфманом). Наиболее известная работа – «С собой не унесёшь» (1936), принесшая Харту Пулицеровскую премию. Харт – автор многих знаменитых мюзиклов, написанных в сотрудничестве с такими знаменитостями, как Ирвинг Берлин, Коул Портер и Ира Гершвин. Он также выступал как режиссёр ряда пьес и мюзиклов, в том числе легендарного спектакля «Моя прекрасная леди» (премия Тони за 1957г.)

<sup>iv</sup> Ира (Айра) Гершвин (англ. Ira Gershwin), 1896 – 1983 гг., американский поэт-песенник, сотрудничавший со своим младшим братом Джорджем Гершвином. Стихотворные тексты Иры к мюзиклу 1931 г. «Of Thee I Sing» получили литературную премию, впервые присужденную за музыкальную комедию.

<sup>v</sup> Сэм Харрис (Sam H. Harris), 1872-1941 гг., американский театральный продюсер. В его портфолио – 121 пьеса, большинство из которых были выпущены в 20-х и 30-х годах, и были написаны такими хорошо известными писателями как Джордж Кауфманн, Отто Харбах, Джон Голден и Ноэль Коувард.

<sup>vi</sup> Гертруда Лоуренс (Gertrude Lawrence), 1898–1952 гг., английская актриса и исполнительница мюзиклов как на Бродвее, так и Вест-Энде.

<sup>vii</sup> Мэри Мартин (Mary Martin), 1913–1990 гг., популярная американская актриса театра, кино и телевидения. Ее самыми известными ролями стали Нелли Форбуш из мюзикла South Pacific , а также - Мария из The Sound of Music. Сегодня именем Мэри назван знаменитый Центр Кеннеди.

<sup>viii</sup> Агнесс де Милль (Agnes de Mille), р. 1909 г., американская артистка балета и балетмейстер. Основатель и руководитель труппы «Агнес де Милль данс театр» (1953–54). В 1940 начала балетмейстерскую деятельность, для которой характерно использование национального танца (особенно американского фольклора) как основы хореографической драматургии. Оказала значительное влияние на развитие жанра мюзикла («Оклахома!» Роджерса и Хаммерштайна, 1943 г. и др.).

<sup>ix</sup> Лангстон Хьюз (James Mercer Langston Hughes), 1902–1967 гг., американский поэт, прозаик, драматург и колумнист. Хьюз известен как один из ведущих и влиятельных писателей культурного движения «Гарлемского ренессанса» и первооткрыватель «джазовой поэзии».

<sup>x</sup> Оскар Хаммерштайн II (Оскар Хаммерштайн Младший) (англ. Oscar Hammerstein II), американский писатель, продюсер, автор либретто множества знаменитых мюзиклов, работавший с Ричардом Роджерсом. Сотрудничал с самыми успешными композиторами тех лет, в том числе с Джорджем Гершвином, Леонардом Бернштейном, Джеромом Керном.

<sup>xi</sup> Алан Джей Лернер (Alan Jay Lerner), 1918–1986 г.г., либреттист, автор мюзикла «Моя прекрасная леди», созданного на основе пьесы Бернарда Шоу «Пигмалион». Бродвейская премьера мюзикла состоялась 15 марта 1956 года. Спектакль сразу же стал пользоваться бешеной популярностью и был сыгран на Бродвее 2 717 раз. Мюзикл перевели на одиннадцать языков, он с успехом шел в более чем двадцати странах. Было продано более пяти миллионов копий с записью оригинального бродвейского состава, а в 1964 г. на экраны вышел одноименный фильм Джорджа Кьюкора.

<sup>xii</sup> Нанетт Фабрей (Nanette Fabray), р. 1920 г., американская комедийная актриса, певица, танцовщица. Карьера, начавшаяся с участия в водевилях, успешно продолжилась в мюзиклах. Обладательница приза Тони (1949) за исполнение главной роли в мюзикле «Жизнь в любви».

<sup>xiii</sup> Рэй Миддлтон (Raymond Earl Middleton), 1907–1984 гг., американский характерный актер. Известен как первый исполнитель роли Супермена. В 1946 году вместе с Этель Мерман принимал участие в постановке Annie Get Your Gun. После этого сыграл сразу две роли в мюзикле «Человек из Ламанчи»: хозяина кабака и губернатора. Принимал участие во многих шоу и телевизионных шоу, музыкальных спектаклях в 50–70-х.

<sup>xiv</sup> Олин Даунз (Olin Downes), 1886-1955 г.г., американский музыкальный критик, писавший для таких известных изданий как The Boston Post (1906-24) и The New York Times (1924–55). Его журналистская и культурологическая деятельность сильно повлияла на формирование музыкальных вкусов американцев.

<sup>xv</sup> 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 повторения в зависимости от того как композитор интерпретирует каждую восьмитактовую часть и как он вставит часть В (известную как «бридж» («bridge»)).

<sup>xvi</sup> Марк Блицштейн (Mark Blitzstein ), 1905–1964 гг., американский композитор и пианист. Он написал на собственные либретто ряд опер; сюжеты некоторых из них, в т.ч. «Колыбель будет качаться» (постановка 1937 г.) и «Нет - вместо ответа» (1941 г.); автор множества песен, музыки для театра и кино; редактировал либретто «Трехгрошовой оперы» К.Вейля (для американской постановки мюзикла в 1953 г.).