

музыкальное образование

Монд Ольга-Лиза Леонидовна, аспирантка ГОУ Московский городской педагогический университет кафедра пения и хорового дирижирования, Москва
e-mail: lisa.monde@gmail.com

К 110-летию со дня рождения

Джордж Гершвин и современный мюзикл.

*У меня в голове больше мелодий,
чем я смог бы записать на бумаге за сто лет.*

Дж. Гершвин

Часть первая. 1919- 1924 г .г.

Джордж Гершвин написал свой первый мюзикл « *La La Lucille* » в 1919 г . К этому моменту история «легкого жанра» в Америке насчитывала уже более ста лет. В XVIII веке в Новом свете процветал так называемый «негритянский театр», а к началу XIX века в Нью-Йорке уже существовал театральный зал, представления в котором шли исключительно для черной аудитории. Однако и среди белых зрителей начал возрастать интерес к фигуре негритянского артиста варьете, исполняющего этнические напевы и негритянские танцы, потешающего публику забавными репризами на негритянском сленге. В 1843 году труппа белых актеров «Виргинские менестрели» впервые преобразилась в «чернокожих» исполнителей (что было достигнуто при помощи жженой пробки, придававшей их лицам соответствующий цвет), а затем, также в первый раз, театральное представление прошло в соответствии с новаторской, но вскоре вошедшей в моду концепцией лже-негритянского шоу, в котором артисты были загримированы под негров. Новый жанр получил название «министрель-шоу».[1]. Вышеупомянутая труппа вскоре развалилась, но у нее нашлось много последователей, которые тоже имели успех.

Нью-Йорк стал главным центром, где процветали подобные шоу, ставшие первым на американской почве значительным местным изобретением в области развлекательной индустрии. По бродвейским стандартам более позднего времени эти постановки были незрелыми и грубоватыми. В них не было настоящего сценария и сюжета, как, впрочем, и полной партитуры.[2]. Использовалась одна и та же модель: после баллад и реприз следовали разрозненные номера, а напоследок зрителя угощали пародиями на различные театральные пьесы, либо историями из жизни чернокожих, причем особой популярностью пользовались сценки из аболиционистского романа Гарриет Бичер Стоу «Хижина дяди Тома» . Труппы преимущественно занимались популяризацией негритянского искусства, словно подготавливая таким образом отношение белого человека к негритянскому джазу. Однако золотая пора таких шоу вскоре прошла: закат их начался, когда разразилась Гражданская война, хотя они еще какое-то время были достаточно популярны.

Начиная с 70-х годов XIX века американская театральная жизнь протекала под знаком сокрушительного вторжения Гилберта и Салливана. Начиная с « *Корабля Пинафора* » (« *HMS Pinafore* ») (1), их оперетты нашли дорогу к американским сердцам, и в особенности хорошо это удалось « *Пиратам Пензанса* » (« *HMS Pinafore* ») (2). Но самый большой успех выпал на долю спектакля « *Микадо* » (« *The Mikado* »), по мотивам которого был сделан шаржированный вариант - « *Черный Микадо* » (« *The Black Mikado* »), исполнявшийся труппой загримированных неграми актеров.

Две традиции, привнесенные позднее – центрально-европейской оперетты и еврейского театра – были особенно важны и подготовили американскую сцену к тому, чтобы та могла воспринять новации, предложенные Гершвином.[3]. Мастера европейской оперетты, такие как Иоганн Штраус, Жак Оффенбах, Рудольф Фримль, Зигмунд Ромберг и Франц Легар доминировали на сцене американского музыкального театра до такой степени, что в начале XX века, перед лицом всенародного обожания таких мелодических шедевров, как « *Летучая мышь* » (« *Die Fledermaus* »), « *Орфей в аду* » (« *Orpheus in the Underworld* »), « *Песня пустыни* » (« *The Desert Song* ») и « *Веселая вдова* » (« *The Merry Widow* »), американские композиторы, испытывали некоторую робость, если не благоговейный страх. Даже тот автор оперетт, который наиболее любим американцами и почитается ими основателем мюзикла как жанра и общался с самим Гершвином, на самом деле родился в Дублине. Имя этого ирландца, Виктора Герберта (3), стало широко известно в Америке после того, как в 1898 г. на Бродвее был поставлен его спектакль « *Гадалка* » (« *The Fortune Teller* »), хитом которого стал « *Цыганский романс* » (« *The Gypsy Love Song* »).

Именно из еврейского театра, репертуар которого был известен братьям Гершвин едва ли не с самого детства, происходит любовь Джорджа к минорному звучанию его мелодий и необычным мелодическим интервалам, а также та исключительная виртуозность, с которой его брат Ира (4) умел пользоваться английским языком.[4]. Только иммигранты, подобные тем, кто культивировал в Нью-Йорке еврейский театр и для кого английский не был ни родным, ни тем языком, на котором они играли в театре, могли случайно открыть новые пути его обогащения - зачастую посредством поразительно смешной грамматики. Примерно в 1921 г. Ира сочинил слова для написанной его братом веселой застольной песенки (она не вошла ни в один из его мюзиклов), озаглавленной « *Миша, Яша, Тоша, Саша* » (5), которая является данью еврейской традиции, поскольку в ней воздается должное четверем знаменитым еврейским скрипачам (Э?льман, Хе?йфец, Зайдель и Якобсен), причем с особыми юмором и тем отсутствием всякой почтительности, которые были особенно типичны для подобных произведений. Ощущение влияния еврейского театра сквозит в творчестве братьев на протяжении всей их совместной карьеры, и больше всего оно проявилось в их способности изображать сентиментальные чувства так, что те оказывались чуждыми банальности, а также изображать утрированные и шаржированные характеры театральных персонажей в рамках откровенно глуповатых либретто, причем самым выгодным и захватывающим образом.[4].

Оперетты, завозимые в Америку из Европы, обычно писались композитором в паре со «своим» либреттистом; они стремились к тому, чтобы действие протекало в каких-нибудь экзотических местах, в ярких декорациях и богатых костюмах, и в них предусматривались песни, написанные в стиле арий, где музыка запоминалась лучше, нежели слова, которым отводилась второстепенная роль. Бродвейские же ревю (непревзойденным мастером которых являлся Джордж М. Кохан (6), автор песни « *Мое почтение Бродвею* » (« *Give My Regards to Broadway* »)), напротив, в основном состояли из песен, написанных в быстром темпе, комических сценок, ярких танцевальных

номеров, а также актуальных острот и намеков на политических деятелей. Кроме того ревю – в отличие от оперетты – являлось детищем сразу нескольких нянек.

К тому времени как Джордж и Ира приступили к сочинению зрелых мюзиклов, они впитали в себя все вышеуказанные исторические традиции американского музыкального театра и готовы были порадовать его завсегдатаев кое-чем новеньким, являющимся в то же время продолжением старого и хорошо известного.

После премьеры « *Rhapsody in Blue* » (7) Джордж переключился на написание мюзикла в английском стиле специально для Вест-Энда. В 1924 году он пересек Атлантику ради своего нового мюзикла « *Подснежник* » (« *Primrose* »), который на подмостках Бродвея так никогда и не появился. Это был последний из мюзиклов Гершвина, в котором его брат Ира являлся не единственным автором поэтического либретто – в данном произведении только часть текстов написана Ирой, а остальные – английским автором по имени Десмонд Картер. Партитура была тщательнейшим образом увязана со всем действием, что было не типично для американских постановок, представляющих собой набор разрозненных номеров. В нем ощущалось влияние Гилберта и Салливана (например, в выборе такого названия для одной из песен, как « *Ну, разве не ужасно то, что сделали с королевой Марией Стюарт?* »\ « *Isn't It Terrible What They Did to Mary Queen of Scots?* »). Те музыкальные тенденции, которые Гершвин привнес в партитуру и в особенности песни « *Berkeley Square and Kew* » (« *Беркли-Сквер и Кью* »), особо понравившейся лондонцам, говорят о том, что молодой автор, которому едва исполнилось двадцать шесть лет, мог мастерски воспроизвести любой стиль.[5]. Он даже включил в свое произведение комический балетный номер, основанный на секвенции.

Уже через три месяца после возвращения в Нью-Йорк из Лондона, где премьера « *Подснежника* » прошла с успехом, на Бродвее появилась его первая крупная музыкальная комедия « *Радуга* » (« *The Rainbow* »), которая не нашла понимания у зрителей. И до написания « *Радуги* » Гершвину иногда доводилось изведать горечь творческих неудач: ранее написанные им « *A Dangerous Maid* » и « *Our Nell* » смогли продержаться на сцене не более пяти недель во время их пробных постановок на второстепенных площадках в 1921 и 1922 годах. Эти разочарования были, однако, позабыты, когда в прессе появились пылкие одобрительные отклики, возвестившие о событии, которое стало главной поворотной точкой в карьере как его собственной, так и его брата Иры. Таковым оказался написанный ими мюзикл « *Леди, будьте добры!* » (« *Lady, Be Good!* »). [6].

К тому времени, когда в декабре 1924 года состоялась премьера этой постановки, ревю, как главная форма бродвейского представления, находилось в глубоком упадке. Музыкальные номера, едва связанные друг с другом сюжетом, нелогичным и путанным (если таковой вообще имелся), многочисленные разрозненные репризы и скетчи, да притянутые за уши вставные номера казались нью-йоркским театрам до такой степени неуместными, что они начали подобные представления игнорировать. Даже театральные шоу, поставленные на музыку Зигфельда, Керна и Берлина становились провальными, принося убытки.[7].

В новом же мюзикле Гершвина, хоть и не настолько качественно сделанном, как последующие, по крайней мере была предпринята попытка внедрить сюжетную линию, а его вокальные и танцевальные номера в общем и целом соответствовали разворачивающемуся действию и способствовали его развитию. Содержание этого мюзикла не слишком-то блещет новизной и в общих чертах таково: танцевальный дуэт, в котором выступают брат и сестра, переживает тяжелые времена, но им удается ухватить удачу за хвост благодаря таким сюжетным «находкам», как переодевание и ошибочное принятие одного лица за другое – короче, приемам, которые

могли бы оказаться вполне уместными в какой-нибудь опере-буфф, написанной еще Моцартом или Россини.

Помимо главной песни мюзикла « *Леди, будьте добры!* » в него вошли еще три не менее выдающиеся : томная « *So Am I* », сатирическая пародия на полный самоедства романс, блюз под названием « *Половина этого, дорогуша* » \ « *The Half of It , Dearie , Blues* » (аудитория 1924 года хорошо поняла, что она направлена на актера Берта Савоя 8 , самым гротескным образом игравшего проститутку в шоу « *Безумства Зигфелда* » (9) , ключевой фразой которого было: «Ты и половины этого не знаешь, дорогуша»/ « *You don ' t know the half of it , dearie* »). [8].

Запись этой песни, сделанная Гершвином в 1926 г . совместно с Астером (10) , знаменита тем, что включает в себя совершенный экспромт: Астер добродушно подшучивает над Бертом, отбивая чечетку на полу студии звукозаписи под пентатоническую мелодию Гершвина.[9].

К числу бессмертных шедевров позднее отнесут и песню под названием « *Чарующий ритм* » (« *Fascinating Rhythm* ») в исполнении Клиффа Эдвардса, Фреда Астера и Адели Астер. Причем первое слово в названии произносится очень отчетливо, а не скороговоркой, как делают многие современные вокалисты, полагающие, что тем самым они чем-то улучшают это предложенное Ирой Гершвином прилагательное . Первый набросок этой мелодии назывался «Синкопированный город» . Беспокойная, нервная энергия Нью-Йорка времен «ревуших двадцатых» , ритм, ассоциирующийся с неким вирусом, заражающим все больше и больше людей:

<p>Each morning I get up with the sun, Start a-hopping, never stopping To find at night, no work has been done. I know that once it didn't matter But now you're doing wrong; When you start to patter, I'm so unhappy. Won't you take a day off? Decide to run along Somewhere far away off, and make it snappy!</p>	<p>Каждое утро я просыпаюсь вместе с солнцем, Начинаю скакать, не останавливаясь, Чтобы к ночи обнаружить, что никакая работа не сделана; Я знаю, что когда-то это было не важно, Но теперь ты не права, Когда начинаешь разглагольствовать: я так несчастлив. Не взять ли тебе выходной? Прими решение убежать Куда-нибудь далеко, и сделай это тотчас! 11</p>
---	---

Напечатанные выше слова, если их просто прочесть, выглядят какими-то безжизненными. В песне жизнь, пленительное движение им дает оригинальное синкопирование, которое Джордж использовал в этой мелодии, сочиненной до написания слов. В словах « *Чарующего ритма* » на шесть слогов английского текста приходится шесть нот. Но эта мелодическая конструкция повторяется три раза, и каждый повтор начинается на другом такте постоянного аккордного ритма, который его поддерживает .

Так что мелодия, похожая на лихорадочную ритмическую одержимость, накладывается на присущий музыке ритм и слушатель оказывается околдованным неожиданной акцентуацией.

Артур Шварц (12) охарактеризовал слова, написанные Ирой для этой песни, как «поистине феноменальный подвиг, когда считается, что слова должны быть лишь прекрасным довеском по отношению к чрезвычайно сковывающим либреттиста ритмам и акцентам».[10,46]. Замысловатая мелодия действительно поставила перед Ирой огромные проблемы, которые требовалось разрешить.

Мюзикл «*Леди, будьте добры!*» знаменателен еще и тем, что положил конец колебаниям Иры относительно того, стоит ли ему предстать перед широкой публикой в качестве либреттиста, выступающего только в паре со своим братом. К этому времени он уже успел поработать со многими другими композиторами, которые теперь хорошо знали, кто именно скрывается за выбранным им псевдонимом «Артур Френсис», а к тому же вдруг выяснилось, что в Англии существует профессиональный музыкант, которого зовут точно так же: Артур Френсис. И Ира начал подписывать каждую написанную им песню своим настоящим именем.

Теперь, когда он стал единственным либреттистом своего брата, ему предстояло привыкнуть к строгому отношению последнего к словам на его музыку и к его взглядам относительно того, как слова лучше всего должны сочетаться с его нотами. Мелодии или какие-либо ритмические идеи, которые так легко и свободно «стекали» с пальцев Джорджа, седевшего за фортепиано, могли означать многие дни тяжелой работы для Иры, который иногда признавался, что после того, как они заканчивали очередной мюзикл, он бывал так измотан, что ему хотелось взять годичный отпуск, чтобы как следует отдохнуть. Много лет позднее Ира однажды признался, что без Джорджа он вполне удовлетворился бы работой простого счетовода. [11].

Полные самоуничтожения строки были написаны Ирой в постскрипуме к предисловию его книги, озаглавленной «*Lyrics on Several Occasions*» («*Стихи на разные случаи*»), представляющей собой поразительный отчет о его жизни либреттиста. «Поскольку большинство из собранных здесь стихов, - заявляет Ира, - появились на свет с помощью метода, напоминающего подбор мозаичных фрагментов, соответствующих музыке, которая уже написана, любое сходство их с чьими-либо иными стихами, написанными в прошлом или в наше время, совершенно исключается». [12, 89].

Когда ему задавали вечный вопрос, что появляется раньше, слова или музыка, Ира любил отвечать, что раньше всего появляется контракт. Однажды, всё-таки, Джордж приоткрыл дверь в их творческую лабораторию, рассказав следующее: «Обычно первой рождается музыка. Мне приходит в голову новая мелодия, я играю ее Ире, и он расхаживает по дому, мурлыкая ее себе под нос, пока ему не приходит в голову какая-либо идея насчет слов. Затем мы уже вместе продолжаем работать над этим произведением». [13, 111].

Усердный Ира, однако, как правило, не считал данный процесс настолько простым: «Мелодию я запоминаю очень быстро. Затем работаю и работаю над ней, начиная с полуночи, а иногда и часа в два ночи, и тружусь таким образом до шести или семи утра». [12, 90].

В этом тандеме, вне всяких сомнений, присутствовало какое-то волшебство, которое помогало каждому из них удивительным образом понимать и чувствовать, что задумал другой. Однако каждая деталь вызывала нескончаемые обсуждения, пробы и ошибки, требующие исправления. Ира в конце концов получил от других либреттистов прозвище «ювелир» из-за того, что шлифовал и доводил до совершенства каждую строчку, пока не был удовлетворен результатом. Иногда он просил Джорджа добавить несколько дополнительных нот в том или ином месте мелодии, для того чтобы можно было вставить несколько дополнительных слов, которые несли бы особенно

важный смысл и определяли содержание всего либретто. Джордж шел навстречу, если только не считал, что это совершенно невозможно. При работе над строчками « I ' m all a - quiver » и « Just like a flivver » в «Чарующем ритме» они проспорили несколько дней, пока Джордж в конце концов не настоял на своем, указывая, что обе строчки должны заканчиваться на двухсложные слова, потому что этого требует ритмический рисунок данной мелодии.

Такой основанный на взаимном сотрудничестве метод, описанный Ирой как «подбор мозаичных фрагментов, соответствующих музыке, которая уже написана», коренным образом отличался от работы других знаменитых творческих дуэтов своего времени. По мере развития их сотрудничества, Ричард Роджерс (13) в конце концов пришел к тому, чтобы его партнер, Оскар Хаммерстайн (14) , выдавал ему практически законченный текст либретто, которое и должно было вдохновить композитора на создание музыки. До Оскара Роджерс сотрудничал с Лоренсом Хартом (15) , писавшим стихи на музыку, которую предлагал ему композитор, так же, как это было заведено у братьев Гершвинов. Мелодии, которые Роджерс сочинял для затейливых текстов Лоуренса Харта, оказывались в результате более авантюрными и смелыми, более хроматическими и яркими, чем те, которые писались для менее интеллектуальных текстов Хаммерстайна, чьи либретто для мюзиклов, например « *Король и я* » (« *The King and I* ») или « *Звуки музыки* » (« *The Sound of Music* ») , содержат большое количество мелодий с целыми и половинными нотами.

Джером Керн (16) , работавший со многими либреттистами, также с удовольствием писал музыку на уже готовые тексты. Ирвинг Берлин (17) , как истинный гений, мог сочинять и музыку, и либретто. Коул Портер (18) тоже сам придумывал тексты для своих произведений, полные блестящей игры слов и технически более совершенные, чем его музыка, достаточно редко отмеченная хроматическими гармониями или ритмическими находками, которые так любил Гершвин.

Если Гершвин с благодарностью воспринимал свой творческий союз с братом, Портер мог проявлять высокомерие и заносчивость, когда речь заходила о возможном сотрудничестве с кем-либо. Рассказывают, что однажды его попросили угадать авторов исполняемой по радио песни. Он их назвал правильно (ими оказались Роджер и Хаммерстайн), но тут же добавил: «если только можно себе представить, что для того, чтобы написать всего одну песню, может понадобиться целых два человека». [14 , 63].

Оригинальный текст либретто мюзикла « *Леди, будьте добры!* » включал и уникальную, прекрасно написанную песню, которая, однако, так и не нашла себе постоянного места в этой постановке. Когда шоу ставили на гастролях в Филадельфии, одним из номеров исполнительницы главной роли Адели Астер была песня « *The Man I Love* » (« *Человек, которого я люблю*»). Спустя неделю , она была снята; шоу и так было перегружено песенным материалом, и к тому же этот номер показался публике чересчур слащавым. Но песня была опубликована и один ее экземпляр попал в руки к леди Маунтбаттен – английской светской львице, посмотревшей шоу. Она попросила у Гершвина поставить на нем автограф, а когда возвратилась в Лондон, то передала ноты дирижеру своего любимого оркестра (оркестр «Беркли-Сквер»), и тот начал исполнять это произведение в особой аранжировке. Другие танцевальные оркестры также подхватили новинку, которая широко распространилась, дойдя до самого Парижа. В 1927 г . Гершвин вставил эту песню в новый мюзикл « *Strike Up the Band* » (« *Пусть гремит оркестр*»). Но тот так и не попал на Бродвей – песня опять осталась неприкаянной. В том же году состоялась третья попытка: Ира переписал текст песни для шоу Зигфилда « *Розали* » (« *Rosalie* »), но он так и не смог припомнить,

чтобы ведущая актриса этого шоу, Мэрилин Миллер, не то чтобы ее спела, а вообще когда-либо хотя бы репетировала. Наконец Дрейфус, издатель Гершвина, выпустил песню « *The Man I Love* » в качестве независимого хита. [15]. И хотя такая участь предполагалась для песни « *Swanee* », специально для того написанной, именно песня « *The Man I Love* », казалось бы, брошенная на произвол судьбы, не только стала одной из самых популярных, но и «по умолчанию» в первую очередь приходит на ум наряду с « *Rhapsodier*» всякий раз, когда упоминается имя Гершвина.

Почему ее путь к славе оказался таким непростым? Оглядываясь назад, беспристрастный Гершвин объяснил это так: данная песня не могла существовать как номер какой-либо постановки. «При ее исполнении, - говорил он, - почти не предполагается никакого действия со стороны певца». [7, 93]. Это довольно странное замечание, если принять во внимание, что очень многие из любовных песен Гершвина практически заставляют остановиться действие на сцене, а если вокруг них чересчур много «мельтешения», то это способно их загубить. Но то, что он говорит дальше, выдает в нем композитора, который прекрасно знает свою публику: «Ей недостает ласкающего, соблазнительного ритма; вместо него в ней присутствует некий медленный напев, который коварно смущает, тревожит аудиторию - вместо того, чтобы убаюкать своих слушателей и тем заставить их себя принять. Кроме того, дело еще и в мелодии, которую не так просто схватить: в ней слишком много хроматических подводных камней, западней и ловушек. Ее едва ли кто-то будет способен насвистеть или напеть без ошибок, если при этом не следовать за аккомпанементом на фортепиано или каком-либо другом инструменте». [7, 94].

Иными словами, эта песня опережала свое время, являясь превосходной иллюстрацией к тому, что Димс Тейлор 19 сказал после первого исполнения этого произведения Гершвина оперной певицей Евой Готье (20) : популярная песня в классически жесткой форме. Как в любом шедевре, ни одной ноты в ней нельзя изменить без ущерба для ее красоты. Помимо естественности ее мелодии и совершенной пропорциональности ее фраз, утонченность гершвиновской гармонии сказывается в ней в полной мере. Первый такт в мажоре, второй в миноре. Однако ноты в мелодии всё те же самые – вторая фраза представляет собой фрагментированное эхо первой. Мелодия статична, она гипнотизирует, но гармония у Гершвина уже пришла в движение. Это «гармония в нашем сознании», достигшая высокого уровня, и она проходит красной нитью через всю песню.

В год премьеры мюзикла « *Леди, будьте добры!* » Гершвин во время одного из интервью сказал: «Мелодия представляется мне единой линией, своего рода нитью, являющей собой как бы тело музыки, а гармония есть те одежды, в которые оно одето. Я могу взять одну и ту же мелодию, а затем гармонизировать ее тысячью разных способов». [7, 95].

По сложившейся традиции мелодии мюзиклов пишутся в той тональности, которая больше нравится исполнителю или дирижеру – то есть в какой угодно. Однако приведем в качестве иллюстрации к тому, о чем идет речь, такой факт: для своей песни « *The Man I Love* » («*Человек, которого я люблю*») Гершвин выбрал тональность ми-бемоль мажор. В средней части песни (на словах « *Maybe I shall meet him Sunday / Maybe Monday - maybe not* »), Гершвин переходит от ми-бемоль мажор к до-минор, что подчеркивает нарастание чувства неуверенности и неопределенности. (До того существовала тихая уверенность в том, что «он придет» (« *he ' ll come along* »)). В области специальной терминологии это называется «перейти в параллельную минорную тональность». Если вспомнить Героическую симфонию (21), три ее части написаны в тональности ми-бемоль мажор, передающей энергию и уверенность. Это главная тональность, в которой написано произведение. Но между первой и третьей частями Бетховен помещает

скорбный траурный марш, написанный в тональности до-минор, той самой «параллельной минорной тональности». В этом сравнении мы видим, что Гершвин использует ту же самую тональность для первой и последней частей своего произведения и контрастирующую тональность для средней его части. С точки зрения взаимодействия тональностей это такая классика, какую только может представить себе композитор. После того как текст, сочиненный Ирой, минует кульминационную точку величайшего сомнения, музыка «вновь расслабляется» и возвращается в основную тональность ми-бемоль мажор на словах « He ' ll build a little home » («Он построит домик»), и конец песни звучит оптимистично. Эти гармонические тонкости, когда не требующий особых усилий переход от одной тональности к другой начинает играть на струнах человеческого сердца, типичны практически для всех лучших любовных песен Гершвина. Они не происходят от негритянского блюза, песенок из «минстрель-шоу» или от еврейских мелодий. Этот прием осознанно создан композитором, пишущим популярную музыку и наделенным необычайным чутьем в том, что касается классической гармонии и классических пропорций. Более того, его песни легко запоминаются, потому что его мелодии созданы при помощи простейших аранжировок нотного материала, использованного весьма скупно и поданного в виде имеющих совершенные пропорции музыкальных фраз, искусно встроенных в общую структуру произведения.

Гершвин всегда испытывал проблемы, когда писал произведения масштабные, потому что был гением в особой области: он умел довести до полного совершенства песню длиной в 32 такта. Он остается непревзойденным мастером малых форм — подобно Шопену, Шуману и Григу. Шёнберг как-то раз сказал, что талант учится у других, а гений — у самого себя. Гершвин научился у самого себя спрессовывать основные человеческие эмоции и музыкальные процессы в крошечные по размеру формы, что делает такие песни как « *The Man I Love* » («*Человек, которого я люблю*»), своего рода миниатюрными шедеврами и помогает объяснить, почему подобная песня не имела большого успеха у слушателей, когда была в первый раз исполнена в составе мюзикла в 20-ые годы.

Зрелые песни Гершвина предоставляют прекраснейший материал для импровизаций при исполнении джазовыми солистами. Это проистекает из богатства их мелодической схемы и благодаря необычайно большому количеству смен аккордов, которые можно произвести на протяжении тридцати двух тактов. Имеется огромное число записей, которые свидетельствуют о том, с каким успехом можно было использовать в качестве чисто инструментальных номеров песни Гершвина, когда они попадали в руки легендарных джазовых исполнителей, таких как Луи Армстронг, Джерри Маллиган, Коулмэн Хокинс, Оскар Питерсон, Бенни Гудмен, Стефан Граппелли и множества других — все они, отпустив на волю свою фантазию, совершали головокружительные полеты, «кружа вокруг скалистых края вечных мелодий Гершвина». [2 ,7 9].

Однако самые невероятные из имеющихся в записи интерпретаций его песен принадлежат не звездам Бродвея, а выдающейся джазовой певице Элле Фитцджеральд. Они содержатся на записях 1959 года, вошедших в « *George and Ira Gershwin Songbook* ». На какое-то время мелодия песни « *Леди, будьте добры!* » стала чем-то вроде фирменного знака Фитцджеральд. [16].

Гершвин осознанно не подлаживался под традиционную структуру популярной песни того времени. После нескольких тактов инструментальной интродукции (в опубликованных им песнях она обычно бывает очень короткой, но в театре могла становиться гораздо длиннее, чтобы соответствовать действию, происходящему на сцене), вступает певец: он исполняет вводную часть либретто - куплет, которая задает песенную ситуацию, определяя настроение и темп песни, и

слова этого фрагмента помогают сфокусировать внимание на том, о чем пойдет речь – о любовных отношениях, об одиночестве, о счастье или о чем-то еще. Строки различаются по длине, однако обычно она составляет шестнадцать тактов («*Oh, Lady, Be Good!*» («О, леди, будьте добры!»), «*Do It Again*» («Сделай это еще раз»), «*The Man I Love*» («Человек, которого я люблю»), «*Fascinating Rhythm*» («Чарующий ритм»)) или двадцать четыре такта («*I'll Build a Stairway to Paradise*» («Я построю лестницу в рай»), «*Someone To Watch Over Me*» («Кто-то, чтобы присматривать за мной»), «*'S Wonderful, But Not for Me*» («Это миленько, но не для меня»)). «*Swanee*» является весьма необычной песней: в ней стих растянут на тридцать два такта, и имеются также его варианты в песнях «*Was So Young*» (двенадцать тактов), «*That Certain Feeling*» (пятнадцать) и «*Liza*» (восемнадцать).

За стихами куплетов следует припев. Большинство входящих в классический американский канон песен написано по типу «куплет-припев», где куплет представляет собой некое музыкальное введение, которое обычно имеет свободную структуру, разговорные рифмы и темп рубато. Благодаря куплету слушатель переходит от окружающего реалистического, подчас тяжёлого жизненного контекста к более увлекательному, сочинённому миру песни. В нём часто присутствуют характерные, знаковые строчки, которые имеют отношение к сюжету мюзикла, к которому принадлежит песня. Припев – центральный элемент песни. Мы способны распознать его, даже если не понимаем слов. Как правило, он имеет структуру ААВА 22 или АВАС; тема припева обычно более расплывчата, чем тема куплетов и чаще всего рассказывает о превратностях любви.

Благодаря этому подобные песни легко изымались из мюзиклов и исполнялись как независимые произведения, или же вставлялись в другие мюзиклы. Кроме того, лишь некоторые песни всегда исполняются в первоначальном, полном варианте, со всеми куплетами, так как многие из этих куплетов могут быть поняты слушателями лишь в общем контексте мюзикла или фильма. Цельность песни часто зависит и от воли исполнителей, например, Фрэнк Синатра никогда не исполнял «*In Other Words*» со всеми куплетами, а Тони Беннет, напротив, исполнял всю песню.

Несмотря на узкий круг тем и настроений, которыми оперировали создатели этого стиля, им удалось достигнуть столь прекрасного союза слов и музыки, что эти песни до сих пор остаются эталоном. Лучшие поэты-песенники данного периода специализировались на остроумных, изысканных стихах, с неожиданными и удивляющими рифмами; композиторы сочиняли легко запоминающиеся мелодии (которые могли быть и пентотоническими, как у Гершвина, или хроматическими, как у Портера) в величайшей гармонии.

Мюзикл «*Леди, будьте добры!*» положил начало целой серии из семи мюзиклов, которые братьям Гершвин предстояло написать для продюсерской фирмы Ааронса и Фридли (23).

Друг Джорджа, тот самый Алекс Ааронс, который некогда дал ему первый шанс стать известным, заказав мюзикл «*La La Lucille*», работал совместно с Винтоном Фридли. Гершвины чувствовали себя обязанными ему, о чем свидетельствует их сотрудничество продолжительностью девять лет, до 1933 г. За это время были созданы лучшие их мюзиклы. Из них следующие пять были особенно восторженно приняты критиками и публикой: «*Lady, Be Good!*», «*Tip - Toes*», «*Oh, Kay!*», «*Funny Face*» и «*Girl Crazy*». Менее удачными считались мюзиклы «*Treasure Girl*» и «*Pardon My English*». [7].

Начавшись с *Рапсодии* и закончившись мюзиклом «*Леди, будьте добры!*», 1924-й оказался годом наивысшего творческого подъема для обоих братьев Гершвин. Интересно, что в этом же году

Алексом Ааронсом на Бродвее выпускался мюзикл « *Tell Me More* ». От братьев Гершвин требовалось написать романтический мюзикл с типичной сюжетной линией: героиня притворяется продавщицей, работающей в магазине, чтобы проверить любовь своего возлюбленного. Поначалу успех у публики оказался, увы, несопоставим с тем, который пришелся на долю мюзикла « *Леди, будьте добры!* », но позднее дела пошли на лад, и он стал более популярен – причем как в Нью-Йорке, так и в Лондоне (хотя в наши дни музыка, прозвучавшая в нем, уже позабыта). Если бы удержалось его первое название, с которым он шел на пробных гастролях, история американского мюзикла, возможно, была бы несколько другой. Дело в том, что мюзикл « *Tell Me More* » первоначально назывался « *Моя прекрасная леди* » (« *My Fair Lady* »). Ира, законченный англоман, взял это название из старинной английской народной песенки « *London Bridge Is Falling Down* » (« *Лондонский мост падает* »). «Моя прекрасная леди» стало названием одной из песен мюзикла, но – к счастью для Лернера и Лоу (24) – не самого представления.

(Продолжение следует)

Комментарии:

1

«Корабль Пинафор» - само название весьма комично, так как название этого корабля королевского флота переводится как «сарафан» или «девчачий фартучек».

2

Пензанс - красивый портовый город, утративший последние остатки средневековой стати еще в шестнадцатом веке, самый западный приморский город в Англии, в графстве Корнуолл.

3

*Виктор Герберт (Херберт) (англ. Victor Herbert)(1859 - 1924), американский виолончелист, дирижер и композитор (оперетты: *Babes in Toyland, Naughty Marietta*; песня *Ah Sweet Mystery of Life (At Last I've Found You)*).*

4

*Ира (Айра) Гершвин (настоящая фамилия Гершвиц) (англ. Ira Gershwin) (1896 – 1983), американский поэт-песенник, сотрудничавший со своим младшим братом Джорджем Гершвином; создал вместе с ним более дюжины бродвейских мюзиклов. Карьера Иры Гершвина как профессионального поэта-либретиста началась в 1918 г. К этому времени Джордж Гершвин уже завоевал известность в мире музыки. Ира первое время публиковался под псевдонимом Артур Фрэнсис (имена младших брата и сестры), так как хотел самостоятельно добиться успеха. С 1924 г. братья работают уже как одна команда. Они пишут для театра и кино. Стихотворные тексты Айры к мюзиклу 1931 г. «*Of Thee I Sing*» получили литературную премию, впервые присужденную за музыкальную комедию. Некоторые их вещи становятся хитами. Песня «*They Can't Take That Away From Me*» впервые прозвучала в исполнении Фреда Астера в фильме «*Shall We Dance*», и фильм получил за нее премию «Оскар» в 1937 г. Больше всего Ира любил работать с братом, но он работал и с другими известными композиторами, среди них Бертон Лейн, Джером Керн, Гарри Уоррен и другие. Ира писал и после смерти Джорджа Гершвина. Созданная для кино вместе с Джеромом Керном в 1944 г. лирическая песня «*Long Ago and Far Away*» стала значительным событием. Именно Ира оказался первым в Америке поэтом-либретистом, в честь столетнего юбилея которого в 1996 г. в Карнеги-Холл был устроен торжественный вечер как дань памяти его таланту. К этому событию была выпущена книга, в которой собрано более 700 поэтических произведений Иры. [11].*

5

*Известная застольная песня Джорджа и Иры Гершвинов «Миша, Яша, Тоша, Саша» («*Mischa,**

Jascha, Tosha, Sascha» 1921 г., опубликована в 1932 г.), посвящена четырём друзьям-музыкантам и их педагогу Леопольду Ауэру; она в шуточном ключе повествует о глубокой интеграции русско-еврейских музыкантов в американскую культуру.

6

Джордж Майкл Кохан (Коэн, Коган), (1878-1942) - продюсер, композитор, либреттист, поэт, актер, певец и режиссер. Его родители переезжали из городка в городок Новой Англии с мини-спектаклями, где все действующие лица были члены одной семьи, переехавший в США из Ирландии. В 1904 г. он добился успеха в Нью-Йорке постановкой «Малыш Джонни Джонс», в которой впервые прозвучали самые знаменитые хиты Кохана «Мое почтение Бродвею» и «Янки Дудл». Его шоу и песни - гимны рождающейся культуры и самосознания Америки. Затем последовали 5 лет невероятно успешных премьер. После 1915 г. спектакли Кохана утрачивают свою актуальность.

7

«Rhapsody in Blue» - В русскоязычной литературе можно встретить названия «Голубая рапсодия», «Рапсодия в голубых тонах», «Рапсодия в блюзовых тонах», «Рапсодия в стиле блюз» и «Блюзовая рапсодия». Очевидно, что единственно правильной версии перевода названия «Rhapsody in Blue» найти не удастся. Английское слово «blue» имеет, как известно, два значения. Помимо синего, голубого цвета, оно означает еще и «грустный, печальный». Именно отсюда и происходит название музыкального стиля «блюз». Именно это вызывает неоднозначность при переводе. Рапсодия создана по предложению Пола Уайтмена, «короля джаза» 1920-х годов, руководителя джазового оркестра. Уайтмен решил организовать большой концерт джазовой музыки в одном из залов Нью-Йорка с целью убедить соотечественников в важности этого искусства. Для этого концерта в 1924 г. Гершвином и была написана Рапсодия в варианте для двух фортепиано. Оркестровку сделал постоянный пианист и аранжировщик Уайтмена Ферд Грофе (через два года тот же Грофе осуществил и ее переложение для фортепиано и симфонического оркестра). Название произведения было предложено братом Гершвина Ирой: в один из дружеских вечеров, когда Джордж проигрывал куски нового произведения и сообщил о намерении назвать его «Американской рапсодией», Ира, посетивший в тот день Музей Метрополитен и находившийся под впечатлением картин художника Джеймса Уистлера «Ноктюрн в голубых и зеленых тонах» и «Гармония в серых и зеленых тонах», предложил «цветовое» название, означающее также «блюзовая». Таким образом, возможно, правильнее всего называть сочинение «Рапсодией в блюзовых тонах». Премьера Рапсодии состоялась в Нью-Йорке 12 февраля 1924 года. На концерте оркестра Уайтмена присутствовали Сергей Рахманинов, Игорь Стравинский, Яша Хейфец, Фриц Крейслер, Леопольд Стоковский и Джон Суза. Исполненная автором в сопровождении оркестра, Рапсодия была встречена восторженными овациями.

8

Берт Савой (англ. Bert Savoy) - актер-трансвестит, выступавший в одноименном нью-йоркском кабаре для геев и славившийся своей манерностью. Согласно легенде, он был убит на Лонг-Бич молнией во время грозы после того, как в компании пары приятелей начал отпускать неприличные шутки в адрес самого Бога.

9

Флоренз Зигфелд (англ. Florenz Ziegfeld, 1869 - 1932) — американский бродвейский импресарио, наиболее известный по своей серии театральных шоу «Безумства Зигфелда» (1907 – 1931). Шоу основывалось на выступлении красоток, с танцами и музыкальными выступлениями, и в разное время с Зигфелдом сотрудничали такие композиторы, как Ирвинг Берлин, Джордж Гершвин и Джером Керн. Он также построил Театр Зигфелда на Шестой авеню. Его открытие

состоялось в феврале 1927 г. хитом «Рио Рита», который шел до апреля 1928 г. В шоу Зигфелда в различное время участвовали многие знаменитые исполнительницы, карьера которых началась именно здесь. В 1932 г. «Безумства Зигфелда» стали транслироваться по радио. Спустя два года после его смерти на экраны вышел полубиографический фильм «Великий Зигфелд», а в 1946 г. фильм «Глупости Зигфелда» – рассказывающий о его шоу. Персонаж Зигфелда также появился в фильме «Смешная девчонка» (1968 г.) по одноименному мюзиклу Уильяма Уайлера.

10

Астер Фред (Fred Astaire, наст. Фредерик Аустерлиц) (1899-1987), американский актер и танцовщик, звезда Голливуда с 30-х по 70-е годы. На профессиональную эстраду он вышел в составе танцевального дуэта со старшей сестрой Аделью. В 1915 г. Адель и Фред начали принимать участие в мюзиклах. В 1917 г. семейный дуэт дебютировал на Бродвее в музыкальной комедии «Миновав вершину». В течение пятнадцати лет Фред и Адель Астеры были ведущими актерами бродвейской музыкальной сцены, с успехом гастролеровали и в Лондоне, с их именами связано становление театрального мюзикла в Америке 1920-х годов. К числу лучших спектаклей Астеров относят мюзиклы «Леди, будьте добры!» (1924), «Улыбки» (1930), «Музыкальный вагон» (1931), «Веселая разведенная» (1932). Астер почитался также как выдающийся певец, уступая только Бингу Кросби (они снялись вдвоем в фильме «Гостиница «Праздник» », («Holiday Inn»), 1942 г.

11

Перевод М.Тарасова.

12

Артур Шварц (англ. Arthur Schwartz) (1900 – 1984) – американский композитор и кинопродюсер, сочинявший музыку для водевилей, бродвейских театров и голливудских фильмов.

13

Ричард Роджерс (англ. Richard Rogers) (1902 — 1979) – американский композитор; в истории американского музыкального театра и кинематографа, пожалуй, нет фигуры, равной композитору Ричарду Рождерсу. За свою карьеру длиной в шестьдесят лет он написал сорок бродвейских мюзиклов (из них двадцать шесть вместе с Лоренцом Харттом и девять — с Оскаром Хаммерстайном Младшим), три мюзикла для Уэст-Энда (в соавторстве с Харттом), десять киномюзиклов (девять с Харттом, один с Хаммерстайном), два мюзикла для телевидения, саундтреки для двух документальных фильмов, один балет, одно ревю и более девяти сот песен. Родители композитора происходили из еврейских семей, эмигрировавших из России в Америку в 60-е годы XIX в. Предки Роджерса по отцу носили фамилию Рогазинский. Мальчик рос и воспитывался в той же среде, которая подарила Америке Дж. Гершвина и немало других, не менее выдающихся фигур американской культуры.

14

Оскар Хаммерстайн II (Оскар Хаммерстайн Младший) (англ. Oscar Hammerstein II) - американский писатель, продюсер, автор либретто множества знаменитых мюзиклов, работавший с Ричардом Роджерсом, родился в семье, два поколения которой был связаны с шоу-бизнесом. Его отец, Уильям, работал театральным менеджером и в течение долгих лет возглавлял театр Виктория, где шли самые популярные водевили того времени. Дядя Оскара, Артур, был преуспевающим бродвейским продюсером, а дед, Оскар Хаммерстайн, — знаменитым оперным импресарио. Хаммерстайн начал работать в качестве помощника режиссера у своего дяди Артура, который и выступил в роли продюсера дебютного шоу племянника. Затем последовало сотрудничество с самыми успешными композиторами тех лет, в том числе с Джорджем Гершвином и Джеромом Керном.

15

Лоренс Харт (англ. Lorenz Hart) (1895-1943) – американский поэт-либреттист, писал песни совместно с Ричардом Роджерсом. Соавторы поначалу писали много и легко, создавая по несколько шоу за сезон. В конце двадцатых – начале тридцатых годов они стали ведущими бродвейскими авторами.

16

Джером Дэвид Керн (англ. Jerome David Kern) (1885 – 1945) - родился в Нью-Йорке, в еврейско-немецкой семье. Его первая песня появилась в бродвейском шоу «Silver Slipper». Он написал музыку к более чем 24 бродвейским шоу, прежде чем появился его первый хит «They Didn't Believe Me» из шоу «The Girl From Utah» 1914 г. После нескольких лет написания композиций, которые расширили европейский музыкальный «импорт», Керн объединяется с англичанином Гаем Болтоном. Позже он также работал с П. Вудхаусом, автором знаменитых рассказов «Дживс и Вустер». Вместе с этими двумя авторами Керн пишет совершенно новые шоу для Бродвейской сцены. Вопреки европейской традиции, они писали не о шутах и богах, а о реальных людях. Публика полюбила эти мюзиклы, и маленький театр «Princess Theatre», где они были поставлены, стал легендарным. Таким образом, начали развиваться бродвейские мюзиклы. В начале 30-х годов Керн пишет музыку к новым звуковым фильмам.

17

Ирвинг Берлин (настоящее имя Израиль Исидор Балин, англ. Israel Isidore Baline) (1888 - 1989) — американский композитор и поэт, один из наиболее известных американских композиторов и поэтов, родился в г.Могилеве (Белоруссия). Берлин обладал поистине уникальным песенным талантом, который позволил ему писать как музыку, так и слова для своих произведений. Несмотря на то, что ни музыкального, ни даже законченного обычного образования у него не было, он написал более 3 тысяч песен, в том числе неофициальный гимн США «God Bless America» («Боже, благослови Америку»). Кроме того, он является автором музыки к 17 кинофильмам и 21 бродвейскому мюзиклу.

18

Коул Портер (англ. Cole Porter) (1891 – 1964) - американский композитор. Ко времени окончания университета, а затем ещё и музыкальной школы Гарварда у него уже было несколько десятков песен. Портер объединил их в шоу под названием «See America First», которое представил на Бродвее в 1916 г. Шоу провалилось, и расстроенный молодой композитор уехал в Европу. Песня под названием «I Love You » впервые прозвучала в музыкальном спектакле «Пятьдесят миллионов французов». Именно с ним в 1929 г. Портер с успехом возвратился на Бродвей. В 1934 г. выходит мюзикл «Anything Goes», сделавший композитора знаменитым. Портер был одним из первых, получивших предложение о сотрудничестве от голливудских продюсеров. 30-е годы стали поистине "золотыми" для Коула Портера. Его мюзиклы с триумфом шли на Бродвее, песни звучали в самых кассовых голливудских фильмах в исполнении самых ярких звезд. В 1948 г. Портер представил публике свой самый знаменитый мюзикл «Целуй меня, Кэт», созданный по мотивам шекспировской пьесы «Укрощение строптивой».

19

Димс (Джозеф) Тейлор (англ. Deems Taylor) (1885 - 1966) - американский композитор, музыкальный критик, президент Общества американских композиторов и популяризатор классической музыки. В 1921 г., работая музыкальным критиком в газете, к нему обратились из Метрополитен-оперы с просьбой порекомендовать композитора, который смог бы создать новую оперу. Он предложил себя, и его предложение было принято. В результате появилась опера «Королевский палач».

20

Ева Готье (франц. Eva Gauthier)(1885 – 1958) – канадская меццо-сопрано и преподаватель вокала. На протяжении всей своей карьеры популяризировала современное вокальное искусство. Ее концерт в 1923 г. в Нью-Йорке вошел в историю, так на нем впервые прозвучали произведения Гершвина в исполнении оперной певицы. Композитор сам ей аккомпанировал. Успех был огромный. Она стала знаменитостью и много гастролировала в Америке и в Европе.

21

Симфония № 3 ми-бемоль мажор, ор. 55 («Героическая») Людвиг ван Бетховена. Написана в 1803—1804 годах, премьера состоялась в Вене, 7 апреля 1805 г.

22

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 «релиз» («release») или «бридж» («bridge»)). Написанная в минорном тоне секция песни «Человек, которого я люблю» («The Man I Love») является особенно ярким примером такого подхода.

23

Алекс А. Ааронс (англ. Alex A. Aarons) – бродвейский продюсер, поставивший большинство мюзиклов Гершвина в 1919 - 1933 гг. Совместно с Винтоном Фридли владел театром Алвин, открывшимся в 1927 г. мюзиклом «Funny Face» братьев Гершвин с Фредом Астером и Аделью Астер в главных ролях. Театр прогорел во время Великой депрессии в 1932 г. Винтон Фридли (англ. Vinton Freedley), (1891–1969), продюсер. В 1923 г. объединился с Алексом А. Ааронсом и совместно с ним в течение десяти лет ставил самые знаменитые бродвейские мюзиклы, в том числе «Леди, будьте добры!» (1924), «Tip-Toes» (1925), «Oh, Kay!» (1926), «Funny Face» (1927), « Hold Everything! » (1928), и « Girl Crazy » (1930).

24

Лернер и Лоу - авторский дуэт создателей американских мюзиклов: композитор Фредерик Лоу (нем. Frederick Loewe; 1904 – 1988) и либреттист Алан Джей Лернер (1918 – 1986) - авторы мюзикла «Моя прекрасная леди», созданного на основе пьесы Бернарда Шоу «Пигмалион». Бродвейская премьера мюзикла состоялась 15 марта 1956 года. Шоу сразу же стало пользоваться бешеной популярностью. Мюзикл был сыгран на Бродвее 2 717 раз. Его 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.

Список литературы:

1. Bordman, G. American Musical Theatre// 2nd edition, Oxford University Press, New York, 1991.
2. Steyn, M. Broadway New York, Babies Say Goodnight – Musicals then and now//Faber and Faber, London, 1997.
3. Staines, J., Clark, D. The Rough Guide to Classical Music//4th edition, Penguin Books LTD, London, 2005.
4. Idelsohn, A.Z. Jewish Music in its Historical Development//Dover Publication, New York, 1992.
5. Gilbert, S.E. The Music of Gershwin//Yale University Press, London, 1995.
6. Pollack, H. George Gershwin: His Life and Work//University of California Press, 2006.
7. Armitage, M. George Gershwin//Da Capo Press, New York, 1995.

8. Greenberg, R. George Gershwin//Phaidon Press Limited, London, 2008.
9. Schwartz, C. Gershwin: His Life and Music//Da Capo Press, New York, 1979.
10. Kimball, R., Simon, A. The Gershwins// Atheneum, New York, 1973.
11. Kimball, R. The Complete Life of Ira Gershwin//Pavilion, London, 1994.
12. Gershwin, I. Lyrics on Several Occasions//Limelight Editions, New York, 1997.
13. Jablonsky, E. Gershwin Remembered// Faber and Faber, London, 1992.
14. Jablonsky, E. with Stewart, L. The Gershwin Years//3rd edition, Da Capo Press, New York, 1996.
15. Ewen, D. George Gershwin: His Journey to Greatness//Prentice-Hall, New Jersey, 1970.
16. Struble, J.W. The History of American Classical Music//Robert Hale, London, 1995.