

ЖАНРИ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ В ІСТОРИЧНІЙ РЕТРОСПЕКЦІЇ ТА СЬОГОДЕННІ

Розглядаються деякі аспекти виникнення жанрів музичного театру, їх еволюція. Актуалізується тема особливостей сучасних форм музичного спектаклю.

Ключові слова: музичний театр, спектакль, композитор, сцена, жанр, оперета, лібрето, мюзикл.

Рассматриваются некоторые аспекты возникновения жанров музыкального театра, их эволюция. Актуализируется тема особенностей современных форм музыкального спектакля.

Ключевые слова: музыкальный театр, спектакль, композитор, сцена, жанр, оперетта, либретто, мюзикл.

Some historical aspects of genres of musical theatre appearing and their evolution are analyzed. The topic of features of modern forms of musical performance is actualized.

Key words: music theater, performance, composer, stage, genre, comic opera, libretto, musical.

На зламі тисячоліть до важливих тенденцій, що характеризують розвиток масової культури, належить лідерство мюзиклу у сфері музичного театру. Його вплив на оперету, музичну комедію, рок-оперу — незаперечні. Але в доробкові сучасного репертуарного театру є вистави всіх вищезазначених жанрів, у розвитку й удосконаленні яких зацікавлені як митці, так і глядачі. Отже, актуальним є дослідження поліжанрового феномену музичного театру, який об'єднує вистави з різними специфічними художніми компонентами.

Для цього необхідно розглянути історію зародження та умови розвитку різноманітних музичних жанрів, що є метою статті.

Жанри, які є об'єктом нашої уваги, склалися в різний час. Їх джерела сягають сивої давнини. Ще в античних містеріях на честь бога Діоніса можна виявити деякі жанрові ознаки, наприклад, оперети. На еволюцію музично-драматичних форм впливали грецька комедія (Аристофан, Менандр) та римська (Плавт, Теренцій), а згодом — комедійні персонажі середньовічних мораліте, містерій, міраклів. Після (близько 1600 року) опери виник новий музично-театральний жанр — інтермецо (найвизначніший твір — «Служниця-господиня» Дж. Перголезі).

Якщо водевіль набув популярності на початку ХІХ ст., то час оперети настав півстоліття потому. Пізніше виникли мюзикхол, ревю. У наступні десятиліття, скориставшись досвідом водевілю й оперети, упевнено заявить про себе мюзикл, а далі — рок-опера.

Кожний з цих жанрів яскраво індивідуальний і посідає своє особисте місце. Але їх поєднують однакові творчі принципи, різні засоби, мета.

Ці жанри зазвичай вважають належними до категорії розважального театру. Водночас розважальність є невід'ємним атрибутом сценічного мистецтва, вона притаманна як легким, так і серйозним жанрам. Принципова відмінність між ними — у призначенні кожного жанру. «Серйозне мистецтво повинно мати високу етичну місію; мистецтво легке існує для відпочинку, задоволення, розваги» [7, с. 5]. Але це не означає, що легким жанрам не притаманні ознаки мистецтва змістовного. «Категорії серйозного й легкого розділяє не стільки тематика, скільки характер узагальнень» [7, с. 4]. Т. Кудинова наводить приклад створення за мотивами роману Мюрге опери Дж. Пуччіні «Богема» й оперети І. Кальмана «Фіалка Монмартра». І опера, й оперета створюють свою серйозно-психологічну панораму життя паризької богеми. Якщо в опері є широке узагальнення, «дійсність часто набуває символічного смислу» [7, с. 4], то оперету цікавить реальний факт, що має цінність, як прояв життєвої правди.

Оперета, на відміну від опери, не націлюється на символіку, позачасові узагальнення, її увага зосереджується на окремих прикметах часу, скороминущих миттєвостях життя, що інколи інтригують присмаком сенсаційності.

«Звернення музичних жанрів до існуючих ритмів і мелодичних конструкцій, простих музичних форм, використання мови, співу, танцю, просте драматургічне рішення, розраховане на швидку зміну образів, ситуацій, настроїв — усе це створює сприятливі умови для легшого спілкування з глядачем-слухачем» [7, с. 84].

Існуючи на сцені впродовж років, ці жанри не залишалися незмінними. Але кожний з них зберіг свої основні ознаки.

Час розквіту водевілю — початок XIX ст. Але історія його почалася на кілька століть раніше. Р. Лартомас окреслює шлях розвитку жанру, де можна виявити багато перепон, які долав водевіль, стверджуючи свою життєву позицію [9]. Автор звертає увагу на три моменти, пов'язані з формуванням жанру. Перший — початковий, що належить до знаменитих водевірів, пісень долини річки Вір (на півночі Франції). У XV ст. це — найпопулярніші пісні. Їх просту життєрадісність, уміння спостерігати, а також схильність до моралізування легко можна виявити у водевілі.

Т. Кудинова у своїй дослідницькій праці [7] надає деякі відомості з історії зародження жанрів. «Вони ростуть дуже схожими, запозичуючи один в одного теми, сюжети, прийоми гри і користуються одними й тими ж виразними засобами» [7, с. 5]. І тільки захоплення будь-яким одним із засобів — співом, пластикою, мовою — надає можливість кожному з цих жанрів виявити характер. А звідси вистава, що демонструється на сцені ярмаркового театру, може наблизитися до жанру майбутньої комічної опери, пантоміми чи водевілю. В. Ланглуа, розробляючи тему класичного театру, наводить приклади формування та використання в дивертисментах елементів балету, пантоміми, водевілю. Отже, наприклад, Жан Ротру в комедії «Чарівна Альфіреда» V дію спектаклю присвячує балету. У своїх комедіях Жан Франсуа Рен'яр використовує і пластику, і спів, і балет. Як приклад, до відкриття одного із залів палацу Тюїльрі Людовік XIV замовив Мольєру «організувати свято зі спектаклем» [9, с. 88]. Той вибрав античну тему для п'єси «Психея», «...написав п'єсу у співавторстві з Корнелем і Кіно. Корнель узяв на себе написання віршів, Кіно написав текст піснених партій, у той час як Люоллі написав музику. Результат цієї спільної роботи не дав шедевру, але з 300 співаками і танцюристами постановка була розкішною і при дворі дуже подобалася» [9, с. 88].

У другій половині XVIII ст. ці жанри співіснують під дахом одного театру (наприклад, маленького бульварного театру в передмісті Парижа). «Загальна їх назва — «вистави з музикою» — не заважає бачити відмінності між ними» [9, с. 74].

У 1792 р. водевіль створив свій театр. Його відкрили в Парижі в роки Французької революції. «Водевіль з безжальною послідовністю примушував акторів до зібраності і точності, чого до цього розважальний театр не знав. ...Від водевільної «зірки» вимагалось вміння грати, танцювати і співати» [6, с. 33].

З початку XIX ст. водевіль «оселяється» на сцені драматичного театру, спочатку відіграючи скромну роль — бути веселим додатком до драми. Пізніше в репертуарі театру з'являються багатодійні водевілі — «легкі комедії» [8, с. 8].

А коли в цьому жанрі почне створювати свої п'єси Ежен Скріб, настане пора переможної ходи водевілю по сценах великих і малих театрів.

Слово «оперета» було відоме ще здавна, але позначало зовсім інші категорії. У XVII ст. оперетою називали маленькі святкові вистави, невеликі вступи до великих театральних видовищ. У XVIII ст. оперетою стали називати короткі варіанти комічної опери. «Це були вистави з музикою, що привертали до себе увагу

різноманітними вокальними номерами, сольними й ансамблевими, оркестровими інтермедіями, розгорнутими музичними сценами — фіналами» [9, с. 104].

У середині XVIII ст. до Франції приїхала трупа італійської опери-буф, з цього часу почала формуватися французька комічна опера. Це — джерело, звідки оперета братиме образи, фарби. «Вплив французької комічної опери на характер, форму, стиль перших оперет стає очевидним» [5, с. 5] при вивченні творчості великих майстрів опереточної музики, які на тривалий час визначили її закони, зміст і манеру, популярність. Це — Ф. Ерве і Ж. Оффенбах.

Оперета — дитя Парижа, який, за словами Р. Ролана, «аналізує життя з іронічною витонченістю... і насолоджується життям з нестримними веселощами» [7, с. 37]. На бульварах Парижа виникають один за одним театри легкого жанру. Вони конкурують, закриваються, і знову виникають. На бульварі Тампль — новий театр, який очолює Флорімон Роже-Ерве. На Єлисейських Полях, головній вулиці Парижа, під час Всесвітньої паризької вистави відкрито ще один театр під керівництвом Жака Оффенбаха. Це 1854 рік... У творчому спадку Ф. Ерве не все рівнозначне. Він пише твори, що пародіюють великі опери Мейєрбера та Росіні з їх перебільшеною пишністю та святковістю оркестровки. Вершина творчості Ф. Ерве — чудова оперета «Мадемуазель Нітуш», що вражає суворістю і чіткістю музичної мови. Це історія творчого шляху, на якому багато контрастів, картин лицемірного побуту служителів релігії і закоханості в життя, мистецтво, щастя творчості.

Набагато щасливішою була доля його сучасника, великого пересмішника Жака Оффенбаха. «Його називають Моцартом Єлисейських Полів, людиною, що створила новий вид музичного театру» [7, с. 84]. Не відразу приходить композитор до розгорнутої великої опереточної форми, яка забезпечить йому світову славу. Темою Оффенбаха було «паризьке життя» в усьому його жахливому та лицемірному розмаїтті. Він підіймається до висот великих письменників-сатириків Рабле і Свіфта, коли скидає покрови з життя «Олімпу» і показує внутрішні пружини «паризького життя», що приховується в принадливих шатах «світової цивілізації» [8, с. 93]. Його спадок: «Орфей у пеклі», «Прекрасна Єлена», «Герцогиня Герольштейнська», «Синя борода», «Перікола» та лірична опера «Казки Гофмана».

Шлях, прокладений Оффенбахом, набуває розвитку в кращих оперетах Шарля Лекока («Зелений острів», «Дочка мадам Анго», «Жирофле-Жирофля», «Камарго»), має послідовників

у творчості Едмона Одрана («Маскота» — один з яскравих творів світового опереточного репертуару) та Роберта Планкета («Корневільські дзвони»), що вражають своєю романтичною схвилюваністю і правдивістю музичної мови).

Як стверджує відома дослідниця жанру Л. Л. Жукова: «Після класиків французької оперети Ш. Лекока, Е. Одрана і Р. Планкета на початку ХХ ст. цей жанр занепадає. На зміну йому приходять фарси, естрадні огляди, спектаклі мюзик-хольного типу» [5, с. 11].

Та коли ще французька оперета була в розквіті, почалася її триумфальна хода Європою. Новою столицею жанру стає Відень.

Віденський оперетний стиль формується під безсумнівним впливом Оффенбаха. Адже на його творчості виховувалися всі композитори, що стали засновниками австрійської оперетної школи, яка не копіювала французьких авторів, а ґрунтувалася на досвіді вітчизняної комічної опери — зингшпиля. Найдосконалішими зразками цього жанру є «Викрадення з сералю» і «Чарівна флейта» Моцарта.

Чималий інтерес оперета виявляє до побутової музики, що також поєднує її з принципами зингшпилю. До середини ХІХ ст. складається стиль танцювальної віденської музики — знаменитого віденського вальсу. Він демократичний, але проникає і в аристократичні салони. Форму вальсу використовують великі класики: Моцарт, Бетховен, Шуберт. В обробленому й удосконаленому вигляді вальси Йозефа Ланнера та Йогана Штрауса-батька стають не тільки найпопулярнішою танцювальною, але й хоровою формою. Такими є засади розвитку оперети в Австрії. Музика Відня менш амбітна, ніж паризька; лірика в ній більше збагачена нюансами, гнучкіша і тонкіша, тон ліричного висловлювання сердечніший і щиріший.

Засновниками віденської оперети є Зуппе і Мільоккер. Найвідомішими творами Зуппе в цьому жанрі є «Десять наречених і ні одного нареченого», «Фатініца», «Бокаччо» і «Донья Жуаніта». Самостійний композиторський стиль Зуппе окреслюється в його знаменитому творі «Бокаччо». Він виявляється в органічному поєднанні італійських впливів, перенесених на легший опереточний ґрунт, із самобутніми віденськими інтонаціями, пісенними темами, ритмами вальсів.

Новий стиль відкриває дорогу новим іменам. Серед них — Карл Мільоккер, знаменитий автор «Бідного студента». Він написав чимало оперет, але саме цей твір якнайповніше відбиває творчі тенденції композитора, його прагнення до ліризму і реа-

лістичної достовірності образів. Серед його творів «Гаспарон», «Вице-адмірал», «Бідний Іонафан» тощо. Але відтворити «дух» віденського опереткового мистецтва судилося іншому композиторові, ім'я якого стало втіленням стилю життєрадісної опереткової стихії. Це Йоган Штраус. Його називають «Рубенсом мелодії», що влучно виражає характер його музики. Головне джерело стилю його творчості — надзвичайно щедрий мелодичний талантизм. Опоетизована танцювальність, збагачена тонким психологізмом, — найцінніше завоювання Штрауса, його творчий принцип, поширений на концертну і театральну музику. Ці засади блискуче втілились в опереті «Летюча миша», яку можна назвати зразком, що визначив новий напрям австрійської опереткової школи.

За жанром цю оперету можна назвати комедією звичаїв. Прагнення до чіткості, визначеності музичних характеристик, тонкої передачі внутрішнього життя героїв породжують індивідуалізацію кожного з них у самій партитурі, підводить до узагальненої виразної картини життя Відня. У наступній опереті «Ніч у Венеції» Штраус розвиває традиції танцювальності, закладені в «Летючій миші». У цьому творі звучать незабутні вальси: «Лагуни», «Карнавал» та чарівна баркарола — одна з найкрасивіших штраусівських мелодій.

Серед оперет, які мали свого часу успіх, але нині не викликають зацікавленості постановників такі: «Каліостро у Відні», «Симпліціус», «Лицар Пацман», «Княгиня Нінетта», «Ябука, або Свято плодів», «Богиня розуму» та ін.

Особливе місце у творчості видатного композитора належить опереті «Циганський барон». Л. Жукова дуже точно характеризує її як «наймонументальніший, ... оперноподібний твір» [5, с. 15]. Вільна побудова, технічна складність, розгорнута форма музичних номерів і героїко-романтичний характер «Циганського барона» наближає його до опери.

Розвиваючи традиції, створюючи нові форми, віденська оперета виходить на світову сцену, щоб відкрити шлях новому явищу — «нео-віденській школі».

Яскравим представником нової оперети став Ференц Легар. Світове визнання Легару забезпечила його п'ята оперета «Весела вдова» (до цього були написані «Зозуля», «Плетельник кошків», «Божественний чоловік», «Гумористичне весілля»). А. Володимирська наводить слова самого композитора з приводу цієї праці: «З «Веселої вдови» я знайшов свій стиль, до якого прагнув у попередніх творах... Я вважаю, що гумористична оперета не викликає інтересу в сьогоднішній публіці. Я не можу вба-

чати призначення оперети в тому, щоб піддавати висміюванню все прекрасне і піднесене... Моя мета — зробити шляхетною оперету» [2, с. 67]. Як влучно характеризує цей твір Л. Жукова: «Веселу вдову видатний композитор нашого часу С. Рахманінов назвав «геніальною» [5, с. 16]. Святковомелодійна, поетична... музика Франца Легара до «Веселої вдови» — дійсно виняткове явище музичного життя цілої епохи». Чудовий мелодист не зраджує засадам інтернаціональності сюжету і музики, надаючи належне грецькій темі в опереті «Княже дитя», російській — в оперетах «Зозуля» та «Царевич», французькій — в оперетах «Весела вдова», «Чоловік трьох жінок», «Граф Люксембург», «Єва», «Кло-Кло», угорській — в оперетах «Циганська любов» та «Жайворонок», польській — в опереті «Блакитна мазурка», іспанській — в опереті «Фраскіта», китайській — в опереті «Жовта кофта», вдалою обробкою якої стала «Країна посмішок».

Фундатором угорської оперети став Імре Кальман. Основуючи ритми Нового світу — танго, фокстроту, шими, він органічно поєднував їх з музичними фарбами чардашу та віденського вальсу. Від попередників Кальмана відрізняють не тільки унікальна мелодична обдарованість (за словами В. Васильєва цей композитор — «Верді ХХ століття» [1, с. 46], а його драматургічний хист. У кальманівських оперетах велику роль відіграє хор, який бере участь у гострих драматичних ситуаціях. А „в майстерності побудови і розробки фіналів, — за словами А. Володимирської, — Кальман понині не знає собі рівних» [2, с. 82].

Першими оперетами були: «Осінні маневри» і «Хороший товариш». Та значного визнання Кальману забезпечив «Циган-прем'єр». Талановита розробка національної музики, якої ще не знав жанр, органічне поєднання самобутнього угорсько-циганського фольклору з чарівним віденським вальсом надали угорській опереті міжнародної художньої цінності.

Опереті «Сільва» (інші назви цього твору: «Хай живе любов», «Княгиня чардашу», «Дитя шантану», «Королева чардашу») судилося стати оперетою номер один усіх часів і народів до сьогодні (прем'єра відбулася 17 листопада 1915 р.). Незабутні мелодії, чітко виражена музична драматургія, новизна музичної мови, напруженішої та експресивнішої, яка поновлювала всю естетику жанру, стали запорукою того, що «Сільва» стала вершиною творчості Кальмана.

У 20-х рр. минулого століття побачили світло рампи оперети, які й нині посідають чільне місце в репертуарі музичних театрів світу: «Баядера», «Маріца», «Принцеса цирку».

Новим творчим злетом для композитора став спектакль за романом французького письменника Анрі Мюрже «Фіалка Мон-мартра», який приваблює щедрістю музичного матеріалу, вільною, розгорнутою побудовою, оспівуванням весни, юності, поезії, кохання.

Вивчаючи творчість Імре Кальмана, схилиєшся перед його геніальністю мелодиста. Але з часом та досвідом помічаєш, що одного разу віднайдена композитором і доведена до досконалості форма стає схемою (чітке визначення за амплуа: герой, героїня, простака, субретка, комічна пара; наявність трьох дій; фінали першої та другої дії розгорнуті, емоційно напружені; обов'язковий щасливий фінал). Та, як стверджує А. Володимирська: «І все-таки інколи жорсткі рамки стандарту наче тріщать і руйнуються під натиском блискучого композиторського обдарування. Імре Кальман виходить переможцем із поєдинку з часом» [2, с. 99].

Розвиток жанру у творчості Ф. Легара і І. Кальмана досягає апогею. Історія «легкого театру» в Росії, що почалася з прем'єри оперети Ж. Офенбаха «Орфей у пеклі» 10 вересня 1865 р. в петербурзькому Александринському театрі (деякі джерела називають постановку «Прекрасної Єлени» Офенбаха в 1868 р. в цьому ж театрі), була своєрідною і не подібною до шляху жанру в європейських країнах. Підґрунтям становлення оперети був водевіль. Основуючись на його прийомах, віднаходили свою манеру гри перші видатні виконавці: А. Яблочкін, К. Варламов, В. Давидов, Н. Монахов та інші. У цьому жанрі виступали молоді П. Стрепетова, В. Комісаржевська, М. Савіна, К. Станіславський. Та своя оригінальна оперетна школа почала формуватися у 20–30-і рр. ХХ ст. Її засновниками стали М. Стрельніков та І. Дунаєвський.

М. Стрельніков був послідовником традицій віденської школи — як у музиці, так і в сюжетних лініях, створюючи своєрідні мелодрами-буф. Найвідоміші з його творів: «Холопка» (1929), яка за музичною структурою нагадує «Принцесу цирку» І. Кальмана, та «Чайхана в горах» (1930)

І. Дунаєвський фактично завершив революцію жанру, поєднавши в опереті розважальність з ідеологічними шаблонами того часу. Його перші твори «І нашим, і вашим» (1924), «Кар'єра прем'єра» (1925) нагадували водевіль. «Женихи» (1927) своєю сатиричною та пародійною спрямованістю відзначили перехід до нової опереткової стилістики. Новаторське використання автором масової пісні «...надалі стало одним з найважливіших виразних засобів музичної драматургії радянської оперети [11,

с. 9]. За цим принципом створені найвідоміші оперети І. Дунаєвського — «Золота долина» (1937), «Вольний вітер» (1947), «Біла акція» (1955), музична фраза з якої лунає над Одесою, і стала «символом прекрасного романтичного міста» [10, с. 3].

«Значною подією в історії жанру в 1937 р. — оригінальна і дуже весела оперета «Весілля в Малинівці» [11, с. 9]. Нині ця вистава демонструється у двох композиторських варіантах: з музикою О. Рябова за п'єсою харківських драматургів Л. Юхвида і М. Аваха та з музичною версією Б. Олександрова з лібрето В. Тіпота.

Патріотична тема набула своєї актуальності під час Великої Вітчизняної війни у творах «Дівчина з Барселони» Олександрова (1942), «Раскинулось море широко» Круца, Мінха, Вітліна та ін.

Пізніше в жанрі оперети з'явилися нові автори: Ю. Мілютін «Девичий переполюх» (1945), «Трембіта» (1949), «Поцелуй Чаниты» (1957), «Цирк зажигает огни» (1960) та ін. Серед інших композиторів, які писали чудову опереткову музику, слід відзначити О. Долуханяна, Є. Жарковського, І. Ковнера, Б. Мокроусова, В. Мураделі, О. Новікова, А. Петрова, Є. Птичкіна, О. Фельцмана і багато інших. Не залишили поза увагою оперету і знані майстри: Г. Свиридов («Огоньки», 1951), Д. Кабалевський («Весна поет», 1957). Великий композитор Д. Шостакович також приділяв увагу веселому жанрові («Москва, Черемушки» 1959)

Із середини 1960-х рр. чітко визначені обриси жанру оперети почали поступово змінюватися. Збагачуючи палітру своїх виразних засобів, театри стали звертатися до музичних творів інших жанрів — рок-опери, мюзиклу, зберігаючи у своєму репертуарі кращі зразки класики. Такий процес інтеграції притаманний не тільки Росії, Україні — він характеризує розвиток театральномузичного мистецтва в усьому світі.

На сценах вітчизняних театрів з великим успіхом демонструвалися класичні мюзикли: «Розмарі» Р. Фрімля, «Поргі і Бесс» Дж. Гершвіна, «Цілуй мене, Кет» К. Портера, «Моя прекрасна леді» Ф. Лоу, «Вестсайдська історія» Л. Бернстайна, «Хелло, Доллі» Дж. Хермана, «Скрипаль на даху» Дж. Бока, «Людина з Ламанчі» М. Лі. Триумфальна світова прем'єра вистави «Ісус Христос — Суперзірка» Е. Ллойда Уеббера стала поштовхом для творчих пошуків російських композиторів у царині створення музичних творів нової форми. Так виникли відомі рок-опери «Орфей та Еврідіка» О. Журбіна, «Зірка і смерть Хоакіна

Мур'єти» та «Юнона і Авось» О. Рибнікова, «Норд-Ост» О. Іващенко та Г. Васильєва.

Незважаючи на введену Уєббером практику «...патентувати не тільки музику і текст, але й усі аспекти вистави, зокрема оформлення сцени, костюми і сценографію» [4, с. 25], сучасний мюзикл входить до репертуару як антрепризних труп, так і стаціонарно функціонуючих театрів. Серед них: «Чикаго» Дж. Кандера, «Привид Опер» Е. Ллойда Уєббера, Красуня і чудовисько» А. Менкена, «Собор Паризької Богоматері» Р. Коччіанта та ін. Особливості сценічного втілення зближують мюзикл з новими тенденціями у сфері драматичного театру, чітко вираженим синкретизмом засобів художнього впливу», — справедливо зазначає в нарисі Л. Данько [3, с. 20].

Полісюжетність, поліжанровість (як відзначала І. Ємельянова: «Мюзиклу можна все» [4, с. 5]) цієї музично-театральної форми надають широкі можливості для вивчення особливого типу елементів, які входять до її складу.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з вивченням розвитку пізніших музичних жанрів і творчих здобутків у них на теренах вітчизняних театрів.

Список літератури

1. Васильєв В. И. Кальман / В. Васильєв // Оперетталенд. — 2007. — № 6. — С. 86.
2. Владимирская А. Звездные часы оперетты / А. Владимирская. — Л. : «Искусство», 1975. — 136 с.
3. Данько Л. Мюзикл как особая форма музыкально-драматического спектакля : лекция / Л. Данько. — Л. : ЛГИК, 1977. — 26 с.
4. Емельянова И. Мюзиклу можно все / И. Емельянова // Великие мюзиклы мира : популярная энциклопедия. — М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2002. — С. 5–26.
5. Жукова Л. Искусство оперетты / Л. Жукова. — М. : «Знание», 1967. — 80 с.
6. Кампус Э. О мюзикле / Э. Кампус. — Л. : Музыка, 1983. — 128 с.
7. Кудинова Т. Отводевила до мюзикла / Т. Кудинова. — М. : Сов. Композитор, 1982. — 176 с.
8. Corvin M. Le theatre nouveau en France / M. Corvin. — P. : Presses universitaires de France, 1995. — 125 p.
9. Larthomas P. Le theatre en France au XVIII siecle / P. Larthomas. — P. : Presses universitaires de France. 3 edition: 1994. — 124 p.
10. Жукова Л. В мире оперетты / Л. Жукова [Електронний ресурс]. — Режим доступа: <http://artux.ru/books/item>.
11. Оперетта [Електронний ресурс] — Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki>.

Надійшла до редколегії 26.03.2010 р.