



Научная статья

УДК: 782.1(436)"17"

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.59.4.03>

## В поисках контракта: к истории оперного дебюта Глюка в Париже

Анастасия Александровна Хлюпина

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,  
ул. Большая Никитская, д. 13, Москва 125009, Российская Федерация  
anastasia.khlupina@yandex.ru<sup>✉</sup>, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9564-8461>

**Аннотация:** Автор исследования предлагает новую интерпретацию известных событий, связанных с дебютом Кристофа Виллибальда Глюка на сцене Парижской оперы в 1774 году. Согласно общепринятой версии, впервые озвученной еще в XVIII веке французскими просветителями, директор театра Антуан Довернь и его коллеги хотели препятствовать приезду композитора в Париж, опасаясь разрушительного влияния его реформаторских идей на существовавшие в театре традиции. Средством давления на музыканта и, одновременно, репертуарной страховкой для дирекции должен был послужить контракт на шесть опер, якобы составленный Довернем и Глюком еще до премьеры «Ифигении в Авлиде». Однако поиски свидетельств, подтверждающих существование этого соглашения, не увенчались успехом. Более того, письма Глюка и внутренние документы Оперы указывают на то, что замысел шести (а в конечном счете — восьми) французских опер созрел на протяжении нескольких лет и был инициирован самим композитором, планировавшим остаться в Париже. Можно заключить, что упомянутый контракт на самом деле является изобретением первых немецких биографов Глюка, вдохновлявшихся, как было установлено, небольшой заметкой Иоганна Фридриха Рейхардта. Исследование репертуарной и финансовой ситуации, сложившейся в Опере к 1770-м годам, также позволяет сделать вывод, что дирекция театра не только не имела оснований саботировать приезд Глюка, но и сыграла определяющую роль в триумфе его реформаторской программы, создав благоприятные условия для парижского дебюта композитора.

**Ключевые слова:** Кристоф Виллибальд Глюк, Антуан Довернь, Иоганн Фридрих Рейхардт, Парижская опера, французская опера XVIII века, оперная реформа, «Ифигения в Авлиде», «Орфей и Эвридика»

**Для цитирования:** Хлюпина А. А. В поисках контракта: к истории оперного дебюта Глюка в Париже // Научный вестник Московской консерватории. Том 15. Выпуск 4 (декабрь 2024). С. 618–637. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.59.4.03>.

\* Статья написана по материалам доклада, прочитанного в рамках Всероссийской научной конференции «Методология исторического музыкознания» (Московская консерватория, 1–2 октября 2024 года).

Research article

## Finding the Agreement: To the History of Gluck's Operatic Debut in Paris

Anastasia A. Khlyupina

Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia

anastasia.khlupina@yandex.ru<sup>✉</sup>, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9564-8461>

**Abstract:** The author of the study offers a new interpretation of the well-known events associated with the debut of Christoph Willibald Gluck on the stage of the Paris Opera in 1774. According to the generally accepted version, first voiced in the 18<sup>th</sup> century by French enlighteners, the theater director Antoine Dauvergne and his colleagues wanted to prevent the composer's arrival in Paris, fearing the destructive influence of his reform ideas on the current theatrical traditions. The agreement for six operas, allegedly concluded by Dauvergne and Gluck before the premiere of "Iphigénie en Aulide", was supposed to serve as a means of pressure on the musician and, at the same time, as a repertoire insurance for the directors. However, searching for evidence proving the existence of this agreement has been unsuccessful. Moreover, Gluck's letters and internal documents of the Opera indicate that the idea of six (finally—eight) French operas matured over several years and was initiated by the composer, who planned to remain in Paris. It can be concluded that this agreement is in fact an invention of Gluck's first German biographers, who were inspired, as has been established, by a Johann Friedrich Reichardt's short note. A study of the repertoire and financial situation that had developed at the Opera by the 1770s also allows us to conclude that the theatre's directing department had no reason to sabotage Gluck's arrival; furthermore, it played a crucial role in the triumph of his reform programme, creating favourable conditions for the composer's debut in Paris.

**Keywords:** Christoph Willibald Gluck, Antoine Dauvergne, Johann Friedrich Reichardt, the Paris Opera, 18<sup>th</sup>-century French opera, operatic reform, "Iphigénie en Aulide", "Orfeo ed Euridice"

**For citation:** Khlyupina, Anastasia A. 2024. "Finding the Agreement: To the History of Gluck's Operatic Debut in Paris." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 15, no. 4 (December): 618–37. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.59.4.03>.

**В**ходящем году французский музыкальный театр отмечает большой юбилей: 250 лет назад Кристоф Виллибальд Глюк дебютировал на сцене Парижской оперы с «Ифигенией в Авлиде» и «Орфеем и Эвридикой». Приезд немецкого музыканта в Париж стал во многих отношениях эпохальным событием. Операм Глюка удалось вдохнуть жизнь в жанр французской музыкальной трагедии, который многие парижане и гости столицы в то время считали изрядно устаревшим на фоне достижений современного итальянского оперного искусства. В свою очередь, блистательный успех композитора открыл двери Оперы — практически неприступной цитадели, ревностно оберегающей свои национальные традиции, —

для других иностранных музыкантов, сочинения которых наводнят программы театра к концу 1770-х годов<sup>1</sup>.

Парижский дебют Глюка (портрет композитора, относящийся к этому периоду, см. ил. 2 на цветной вкладке) принадлежит к числу наиболее ярких, детально воссозданных страниц его биографии. Историки не скупятся на красочные подробности, описывая трудности адаптации композитора к условностям французской сцены, непримиримое сопротивление парижских ретроградов, наконец, триумф оперной реформы. При этом руководство Парижской оперы обычно предстает на страницах этой захватывающей истории не в лучшем свете: принято считать, что консервативная администрация театра была настроена против приезда Глюка, однако не могла напрямую отказать композитору из-за влиятельных патронов — австрийского посла в Париже графа де Мерси-Аржанто, титулованного аристократа Франсуа-Луи Дю Рулле (взявшего на себя обязанности французского либреттиста композитора), а также личной протекции его августейшей покровительницы и бывшей ученицы Марии-Антуанетты (см. ил. 3 на цветной вкладке).

Со слов биографов мы узнаем также о существовании некоего «контракта» — соглашения, заключенного директором театра Антуаном Довернем<sup>2</sup> с Глюком: чиновник обязался организовать постановку «Ифигении в Авлиде», но лишь при условии, что немецкий музыкант создаст для парижской сцены не менее шести опер. Согласно расхожей трактовке этого сюжета, трудновыполнимое требование должно было либо отвлечь Глюка (почти разменявшего шестой десяток, к тому же не отличавшегося крепким здоровьем) от задуманного им предприятия, либо послужить репертуарной страховкой на случай, если его дебют пройдет настолько успешно, что парижская публика в срочном порядке потребует новых опер композитора<sup>3</sup>. В любом случае, Глюк не только не отказался

<sup>1</sup> Прежде всего, это работы итальянских авторов — трагедии и комедии Никколо Пиччинни и комические оперы его итальянских коллег — Джованни Баттисты Перголези, Джованни Паизиелло, Томмазо Траэтты, Антонио Саккини и Паскуале Анфосси. В 1778 году в театре также дебютировал Моцарт с одноактным балетом «Безделушки», однако дальше нескольких спектаклей его театральная карьера в Париже не пошла.

<sup>2</sup> Хотя имя Антуана Доверня (1713–1797) до недавнего времени упоминалось лишь на полях научных трудов, посвященных французскому музыкальному театру второй половины XVIII века, на самом деле он был весьма важной фигурой в истории Оперы. Поступив скрипачом в оперный оркестр в 1744 году, спустя восемь лет Довернь становится его дирижером (совмещая работу в театре с должностью руководителя камерной музыки короля), а уже в 1750-е годы успешно дебютирует с героическим балетом «Храм амуров» (1752) и трагедиями «Эней и Лавиния» (1757), «Канента» (1760), «Умиравший Геракл» (1761) и «Поликсена» (1763). Однако неудача последнего из перечисленных сочинений заставила Доверня отказаться от задуманных оперных проектов, сосредоточившись на редактуре старого репертуара и административных обязанностях. С 1769 по, фактически, 1790 год он занимал руководящую должность в театре, определяя репертуарную политику, редактируя старые оперы и наставляя молодых музыкантов.

<sup>3</sup> Поскольку эта история фигурирует практически во всех более или менее подробных биографиях Глюка, сошлемся лишь на три весьма авторитетные современные публикации, наиболее полно раскрывающие детали упомянутого соглашения: статьи Брюса Алана Брауна в словаре Гроува [4], Джулиана Раштона в справочном издании 2015 года, посвященном Глюку (под редакцией Патрисии Ховард [21, 285]), а также русскоязычное исследование Ларисы Валентиновны Кириллиной [1, 109; 172–173].

от своих планов, но и явно перевыполнил условия соглашения, поставив восемь сочинений, причем как музыкальные трагедии — «Ифигения в Авлиде» (1774), «Орфей и Эвридика» (1774), «Альцеста» (1776), «Армида» (1777), «Ифигения в Тавриде» (1779) и «Эхо и Нарцисс» (1779), так и переработки своих ранних комических опер — «Осады Цитеры» (1775) и «Очарованного дерева» (1775, сочинение исполнялось в Версале).

Существование контракта, вне сомнения, придает особую остросюжетность парижской одиссее композитора, внося яркий штрих в портрет великого оперного реформатора. Однако с точки зрения той репертуарной ситуации, в которой находилась Парижская опера в 1770-е годы, эта история кажется весьма сомнительной. Действительно ли дирекция театра так опасалась приезда и триумфа немецкого музыканта, как уверяют нас биографы, или подлинные причины ее опасений были совсем иными? Внимательное рассмотрение документов, освещающих парижский дебют Глюка, позволяет увидеть альтернативную версию известных событий 1774 года.

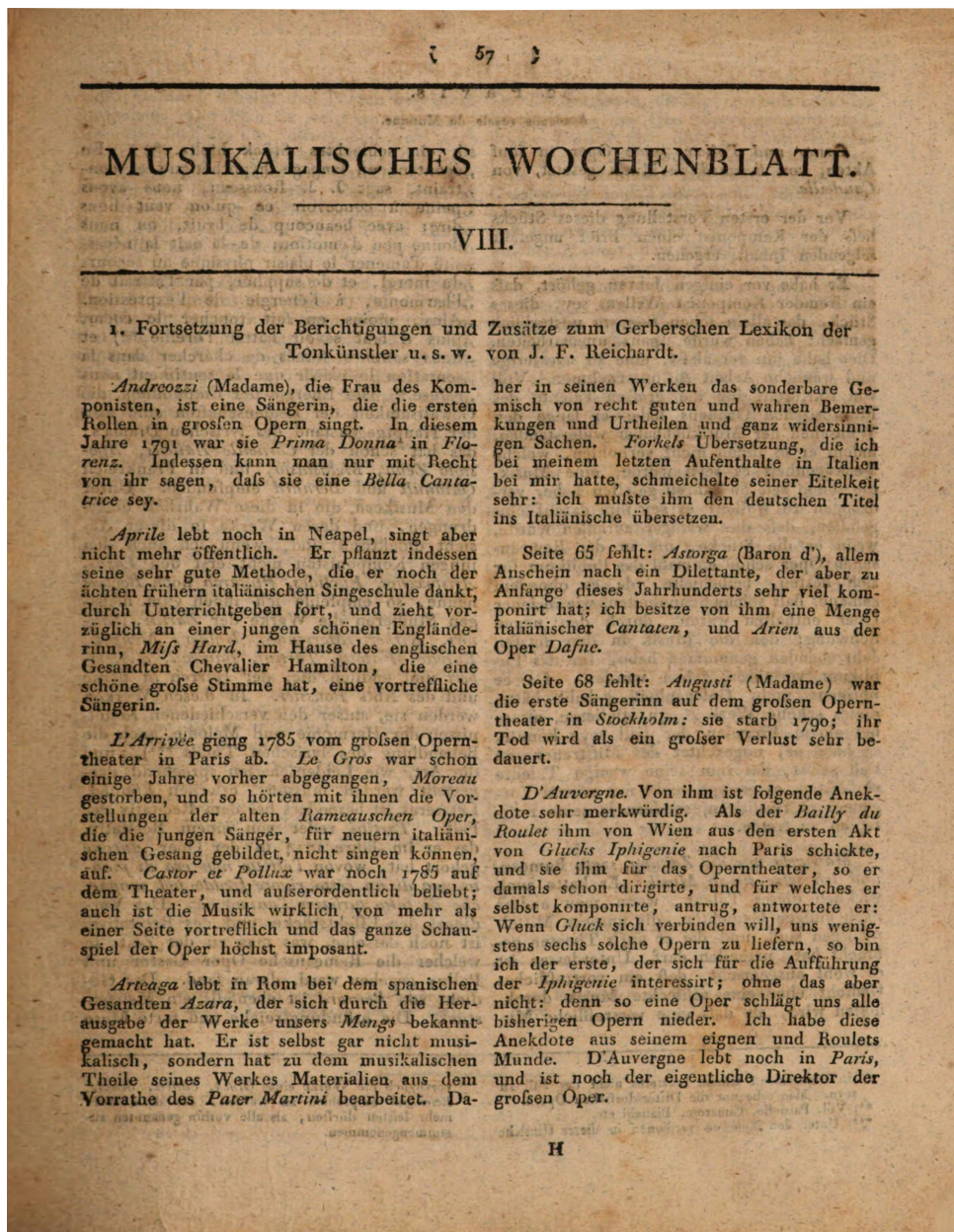
Сведения о контракте на шесть опер восходят к первой части популярного в свое время труда «Штудии для музыкантов и любителей музыки» («Studien für Tonkünstler und Musikfreunde», 1793) немецкого композитора и музыкального писателя Иоганна Фридриха Рейхардта. Данное издание представляло собой перепечатку выпусков журнала «Музыкальный еженедельный листок» («Musikalisches Wochenblatt»), выходившего в свет под таким названием в 1791 и в первой половине 1792 года; «Продолжение исправлений и дополнений к “Лексикону музыкантов” Гербера и проч. И. Ф. Рейхардта» открывает восьмой выпуск (1791; см. ил. 1). Публикуя дополнение к герберовскому словарю<sup>4</sup>, автор сообщает любопытную подробность парижского дебюта Глюка, историю, якобы услышанную им от самих Доверня и Дю Рулле<sup>5</sup>. Так, директор рассказывает Рейхардту, что после знакомства с первым актом «Ифигении в Авлиде» (присланным ему Дю Рулле еще в августе 1772 года вместе с письмом; см. далее сноску 17), он ответил либреттисту: «Если Глюк захочет создать еще шесть подобных сочинений, я первый поддержу постановку “Ифигении”, — на иное я не согласен, поскольку эта опера затмит все остальные» [18].

Рейхардт явно не воспринял слова Доверня всерьез. Признание директора в том, что он сразу, «с одного акта» разглядел реформаторский потенциал «Ифигении», показалось музыкальному писателю всего лишь «очень странным анекдотом» («Anekdote sehr merkwürdig») [ibid.]. Необъяснимыми остаются и причины, побудившие композитора внепланово переработать в 1775 году свои ранние комические оперы.

<sup>4</sup> Речь идет об «Историко-биографическом лексиконе музыкантов» («Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler»), изданном в 1790–1792 годах композитором и органистом Эрнстом Людвигом Гербером [7].

<sup>5</sup> Упоминаемая Рейхардтом встреча в Париже, очевидно, относилась к первой половине 1780-х годов. Известно, что в это время он часто путешествовал по Европе, общаясь с ведущими музыкантами и литераторами эпохи. Свою заметку Рейхардт завершает фразой: «Довернь еще живет в Париже и является фактическим директором Большой оперы (eigentliche Direktor der grossen Oper)» [18]. Очевидно, что на момент первой публикации рассказа о контракте, в 1791 году, Рейхардт не знал о том, что в 1790 Довернь окончательно отошел от дел по состоянию здоровья.





Ил. 1. Заметка, посвященная А. Доверну из книги «Штудии для музыкантов и любителей музыки» И. Ф. Рейхардта  
 Figure 1. A note dedicated to A. Dauvergne from the book “Studien für Tonkünstler und Musikfreunde” by J. F. Reichardt

Источник / Reprinted from: Reichardt J. F. Studien für Tonkünstler und Musikfreunde. <...>  
 Theil 1: Musikalisches Wochenblatt. Berlin: im Verlage der neuen Musikhandlung, 1793. S. 57

Ведь тем самым он, в сущности, выходил за рамки соглашения, в котором речь шла исключительно о создании шести работ, «подобных «Ифигении»» (то есть о написании музыкальных трагедий).

Между тем, несмотря на высказанные Рейхардтом сомнения, уже вскоре после выхода в свет его книги этот эпизод начал широко тиражироваться в трудах немецких, а затем и французских исследователей творчества Глюка как подлинная цитата из письма Доверня к Дю Рулле, подтверждающая существование «контракта». Но если Антон Шмид (автор первой всеохватной монографии о композиторе, изданной в 1854 году) еще упоминает «Штудии» [22, 180], то последующие биографы приводят слова Доверня без каких-либо ссылок на рейхардтовский или иной первоисточник<sup>6</sup>. Наконец, благодаря известной публикации Альфреда Эйнштейна [6] история с соглашением окончательно утвердилась как одно из главных свидетельств тех трудностей, с которыми пришлось столкнуться композитору на пути к признанию в Париже (см. табл. 1).

№	Книги	Источник цитирования
1	<i>Шмид А.</i> Кристоф Виллибальд Риттер фон Глюк, его жизнь и творчество. Лейпциг, 1854 [22, 180]	Ссылка на заметку <i>И. Ф. Рейхардта</i>
2	<i>Маркс А. Б.</i> Глюк и Опера (в 2 томах). Берлин, 1863. Том II [12, 31–33]	Ссылки и списка литературы нет
3	<i>Денуартерр Г.</i> Глюк и Пиччинни: 1777–1800. Париж, 1872–1875 [5, 83]	Ссылка на исследование <i>А. Шмида</i>
4	<i>Вельти Г.</i> Глюк. Лейпциг, 1880 [25, 54]	Ссылки и списка литературы нет
5	<i>Рейсманн А.</i> Кристоф Виллибальд Глюк, его жизнь и творчество. Берлин-Лейпциг, 1882 [19, 136]	Ссылки и списка литературы нет
6	<i>Ньюман Э.</i> Глюк и Опера. Лондон, 1895 [17, 121]	Ссылка на исследование <i>А. Б. Маркса</i>
7	<i>Тьерсо Ж.</i> Глюк. Париж, 1911 [24, 103]	Ссылки нет, однако в списке литературы упоминаются труды <i>А. Шмида</i> , <i>А. Б. Маркса</i> , <i>А. Рейсманна</i> и <i>Г. Вельти</i>
8	<i>Аренд М.</i> Глюк. Биография. Берлин, 1921 [3, 237–239]	Ссылки и списка литературы нет
9	<i>Эйнштейн А.</i> Глюк. Лондон, 1936 [6, 130]	Ссылки нет, однако в списке литературы приводятся все упомянутые в таблице библиографические источники

Таблица 1. Биографические источники XIX века — начала XX века, в которых упоминается контракт на шесть опер

<sup>6</sup> До выхода в свет монографии Эйнштейна исследование Шмида пользовалось наибольшим авторитетом, причем не только на родине ученого, но и во Франции. В частности, Густав Денуартерр — автор монографии «Глюк и Пиччинни: 1777–1800» — говоря о контракте, ссылается именно на Шмида, а не на рейхардтовский первоисточник [5, 83].

Однако есть ли у истории, рассказанной Рейхардтом, какие-либо документальные подтверждения? Ученые нередко ссылаются на Меморандум 1775 года, в котором действительно упоминаются шесть опер<sup>7</sup>. Однако в этом документе речь идет, прежде всего, о продлении контракта с Парижской оперой, причем инициатором переговоров выступает сам Глюк. К тому времени композитор поставил на парижской сцене только три произведения — «Ифигению в Авлиде», «Орфея» и «Осажденную Цитеру» (первая из дуэта комических опер, она не имела особого успеха у французской публики), но, как сказано в первой статье Меморандума, «тем самым он выполнил все свои обязательства по гонорару в шесть тысяч ливров, который был ему предоставлен» [23, 51–52]. О каких-либо иных обязательствах перед Оперой речи на тот момент не шло.

И все же Глюк явно надеялся на дальнейшее сотрудничество с театром. Так, из его письма графу Мерси-Аржанто<sup>8</sup> мы узнаем, что на первом этапе новых переговоров он хотел предложить дирекции стать штатным композитором, в обязанности которого входили бы создание одной новой оперы в год, подготовка певцов и инструменталистов и обучение молодых коллег. В обмен Глюк рассчитывал на оклад, который позволил бы ему поддерживать комфортный образ жизни во французской столице: «Я не думаю, что смогу прожить в Париже на доход менее чем в десять-двадцать тысяч ливров, поскольку мне нужен экипаж для жены и приличный дом. Кроме того, если я поселюсь в Париже и оставлю службу в Вене, эта сумма должна быть фиксированной и стабильно выплачиваться мне независимо от каких-либо обстоятельств, даже возможной смены администрации театра. Тогда я буду давать бесплатно одну оперу каждый год (если тому не помешает болезнь), а также возьму на себя обязательство обеспечить советами и руководством любых молодых композиторов, которые захотят проконсультироваться со мной по поводу своих произведений <...>. Я бы постарался, насколько это возможно, усовершенствовать оркестр, давал бы советы певцам — одним словом, сделал бы все, что в моих силах, чтобы создать лучшие театральные спектакли в Европе» [23, 48–49].

Учитывая финансовые трудности, испытываемые в это время Парижской оперой (о чем будет сказано ниже), неудивительно, что задуманный план так и не осуществился. Поэтому композитор был вынужден согласиться на более скромное, хотя и по-прежнему прибыльное предложение. Как гласит Меморандум, он обязался создать ещё три оперы, а именно «Альцесту», «Электру» и «Ифигению в Тавриде», либо же, вместо одной из трагедий, комедию в духе «Осажденной Цитеры» с условием, что за каждую работу он получит по шесть тысяч ливров (то есть вдвое больше его прошлого гонорара). Почтенный возраст и слабое здоровье не позволяли Глюку обещать что-то сверх этих трех сочинений, однако композитор был уверен, что после завершения шестой

<sup>7</sup> Выдержки из этого договора (pro memoria), заключенного между дирекцией театра и композитором, приводятся по изданию: [23, 51–52].

<sup>8</sup> Письмо от 11 августа 1774 года; цит. по: [23, 48–49].

по счету французской оперы наконец свершится обещанная им «революция» во французском оперном искусстве [23, 52].

Однако почему для реформаторских замыслов Глюка было так важно конкретное число произведений — шесть, а не пять или, скажем, семь? Скорее всего, помимо воплощения своих «революционных» проектов, композитор ожидал получить и солидное материальное вознаграждение. Так, согласно новым Правилам Королевской академии музыки (принятым 30 марта 1776 года), любой автор, представивший на сцене Оперы шесть успешных произведений, имел право на пожизненную пенсию в размере трех тысяч фунтов<sup>9</sup>. Отсюда и настойчивое желание Глюка (стремившегося в первую очередь обрести финансовую стабильность в Париже), а позднее и Пиччинни, достичь определенной количественной планки, причем без какого-либо давления со стороны дирекции<sup>10</sup>.

Подводя итоги наших поисков, заключим, что знаменитое соглашение Доверня и Глюка на самом деле не имеет под собой прочных оснований. Очевидно, что идея создания антологии из шести опер (а в итоге, всех восьми) исходила не от дирекции театра, а от самого композитора, желавшего после успешного дебюта обосноваться во французской столице и имевшего для этого веские причины. Одной из них, в частности, могло послужить банкротство театрального предприятия Глюка в Вене, организованного им в 1769 году совместно с итальянским импресарио Джузеппе д'Аффлизио и сыном одного из венских антрепренеров Францем Лопрести<sup>11</sup>. Сомнительные репертуарные решения композитора и неразумные займы вызвали недовольство венской знати и даже бросили тень на дружеские отношения Глюка с Кальцабиджи. Это объясняет и резкую смену обстановки, которую композитор предпринял на пороге своего шестидесятилетия, и, позднее в Париже, его готовность идти на всевозможные уступки — приспосабливаться к условиям французского оперного жанра.

В то же время нетрудно заметить, что процитированные Рейхардтом слова Доверня во многом созвучны той риторике, которая отличала реформаторскую программу Глюка. Хотя директор уверял, что сразу разглядел художественный потенциал «Ифигении в Авлиде» и скрытую в ней опасность для французских опер, на самом деле на момент создания первых парижских работ композитора эта «угроза» еще не была столь явной.

<sup>9</sup> Указ Государственного Совета, устанавливающий новые правила для Королевской академии музыки от 30 марта 1776 года (Arrêt du Conseil d'État portant nouveau règlement pour l'Académie royale de musique); статья 20 [11, 44].

<sup>10</sup> Денуартерр, ссылаясь на архивные документы Оперы, приводит в своем исследовании примечательный эпизод: Пиччинни в 1785 году представил на суд Комитета шесть своих трагедий — «Роланда», «Атиса», «Ифигению в Тавриде», «Адель де Понтъе», «Дидону» и «Диану и Эндимиона». Однако, несмотря на все заслуги композитора в пенсии ему было отказано по причине «скромного успеха» последних двух произведений [5, 369–370].

<sup>11</sup> Информация об этом малоизвестном биографическом эпизоде опубликована в исследовании Элизабет Гроссеггер [9].



Даже Фридрих Мельхиор фон Гримм — впоследствии преданный почитатель и популяризатор музыки Глюка — на первых порах считал его произведения «чистым варварством»<sup>12</sup>. Однако в 1780-е годы, когда имя композитора уже стало неотъемлемой частью французского оперного ландшафта, Доверню хотелось выглядеть в глазах немецкого музыковеда одним из участников свершившейся оперной «революции» — доказать, что бывают пророки и в своем отечестве. Впрочем, несмотря на скепсис Рейхардта, следует признать, что роль директора и его коллег в событиях 1774 года действительно была во многом определяющей.

Существующие представления о консерватизме и недальновидности руководства Парижской оперы, якобы мешавшего проектам Глюка и любых других реформаторов, на самом деле возникли еще задолго до приезда немецкого музыканта. Практически каждое начинание Доверня и его предшественников вызывало критику у оппозиционно настроенных литераторов — особенно у Руссо и Гримма, недовольных репертуарной политикой театра. Преобладание барочных сочинений времен Людовика XIV, нежелание дирекции отказаться от громоздкого жанра французской музыкальной трагедии и, в целом, «европеизировать» (а точнее, «итальянизировать») Парижскую оперу казалось просветителям досадным пережитком прошлого. Поэтому, когда в ответ на публичное предложение Глюка исполнить на парижской сцене «Ифигению» дирекция Оперы не проявила должного, по мнению литераторов, энтузиазма<sup>13</sup>, Гримм заключил, что «эти господа, не очень-то интересующиеся зарубежной музыкой и считающие ее угрозой французской, попросту уклонились от предложенного им проекта»<sup>14</sup>.

Между тем, следует вспомнить, что в начале 1770-х годов Королевская академия музыки переживала один из самых непростых периодов своей истории. Кризис — финансовый и репертуарный — был, в целом, имманентным состоянием театра в XVIII веке. С момента смерти Люлли созданная им оперная «империя» постоянно нуждалась в дополнительном финансировании, новых авторах, исполнителях и, особенно, репертуаре, а само заведение то переходило к парижским властям (1749–1757; 1769–1776), то возвращалось в ведомство королевского двора (1757–1769; 1776–1777). В итоге к 1770-м годам ситуация, с точки зрения современников, стала особенно критичной.

Новое руководство Оперы (Антуан Довернь, управлявший заведением вместе с назначенным парижскими властями Комитетом исполнителей — композиторами Пьер-Монтаном Бертоном, Франсуа Ребелем и поэтом Николя-Рене Жоливе) пыталось адаптироваться к эстетическим веяниям, пришедшим в Париж вместе с Марией-Антуанеттой, но оказалось в замкнутом кругу. Бывшей австрийской эрцгерцогине и ее приближенным был совершенно чужд устаревший репертуар

<sup>12</sup> Гримм. «Литературная корреспонденция», письмо от 1 июля 1764 года [8, 24].

<sup>13</sup> Имеется в виду письмо композитора («Lettre de M. le Chevalier Gluck sur la Musique»), опубликованное в февральском выпуске «Французского Меркурия» 1773 года [15, 182–184].

<sup>14</sup> «Секретные мемуары», письмо от 14 января 1774 года [13, 110].

театра, однако именно почтенные сочинения приносили театру основной доход благодаря преданным поклонникам из числа богатой парижской знати.

В итоге, как писал в «Литературной корреспонденции» Гримм, «несмотря на талантливых исполнителей и красивые балеты, театр увядал с каждым днем, и единственное, что еще поддерживало в нем жизнь — это знатные обитатели лож, которые, впрочем, находились в меньшинстве»<sup>15</sup>. Спасти заведение от окончательного банкротства могла лишь серия сверхпосещаемых и сверхприбыльных представлений. При этом некоторая скандальность задуманного предприятия и активные дебаты в прессе нисколько не повредили бы замыслу директоров — напротив, это гарантировало бы оживление среди публики и, как следствие, аншлаг на спектаклях.

Однако мало кто среди французских композиторов того времени был способен произвести подобную сенсацию. Жан-Батист Кардонн (еще относительно молодой композитор, талантливый ученик Рамо) после провала своей трагедии «Омфала» впредь зарекся сочинять оперы. Представители старшего поколения — Довернь и его заместитель Бертон — погрязли в административной рутине, а главные любимцы парижской публики тех лет — Франсуа-Андре Филидор, Андре Гретри и Этьен-Жозеф Флоке — предпочитали более демократичные жанры<sup>16</sup>.

Столкнувшись с кризисом идей, представители Комитета не могли более поддерживать культурную изоляцию, избегая чужеземного влияния. Тем самым Глюк, уже пользовавшийся определенной известностью во Франции, к тому же имевший здесь своих покровителей, был самым подходящим кандидатом на роль главной звезды сезона. В свете этого представляется совершенно нелогичным, что Довернь и его коллеги хотели воспрепятствовать исполнению сочинений композитора в Париже. Возьмем на себя смелость предположить, что осуждаемая Гриммом нерешительность «не заинтересованных в зарубежной музыке господ», проигнорировавших открытое письмо Глюка и желавших тем самым отсрочить его приезд, была вызвана не столько антипатией к иностранному музыканту, сколько банальной занятостью руководства Оперы. Следует вспомнить, что в 1772–1773 году в театре готовились сразу четыре крупные премьеры французских авторов — трагедии «Адель де Понтье» Жана Бенжамена Лаборда (написана в соавторстве с Бертоном) и «Сабинус» Франсуа-Жозефа Госсекса, а также балеты «Союз любви и искусств» Флоке и «Цефал и Прокрис» Гретри (и это не считая многочисленных возрождений; см. табл. 2).

Однако, хотя новые сочинения представляли собой весьма перспективные музыкальные эксперименты, они явно не смогли в полной мере оправдать возложенные на них ожидания: возможно, это окончательно уверило дирекцию в необходимости приглашения Глюка.

<sup>15</sup> Гримм. «Литературная корреспонденция», апрельское письмо 1773 года [8, 190].

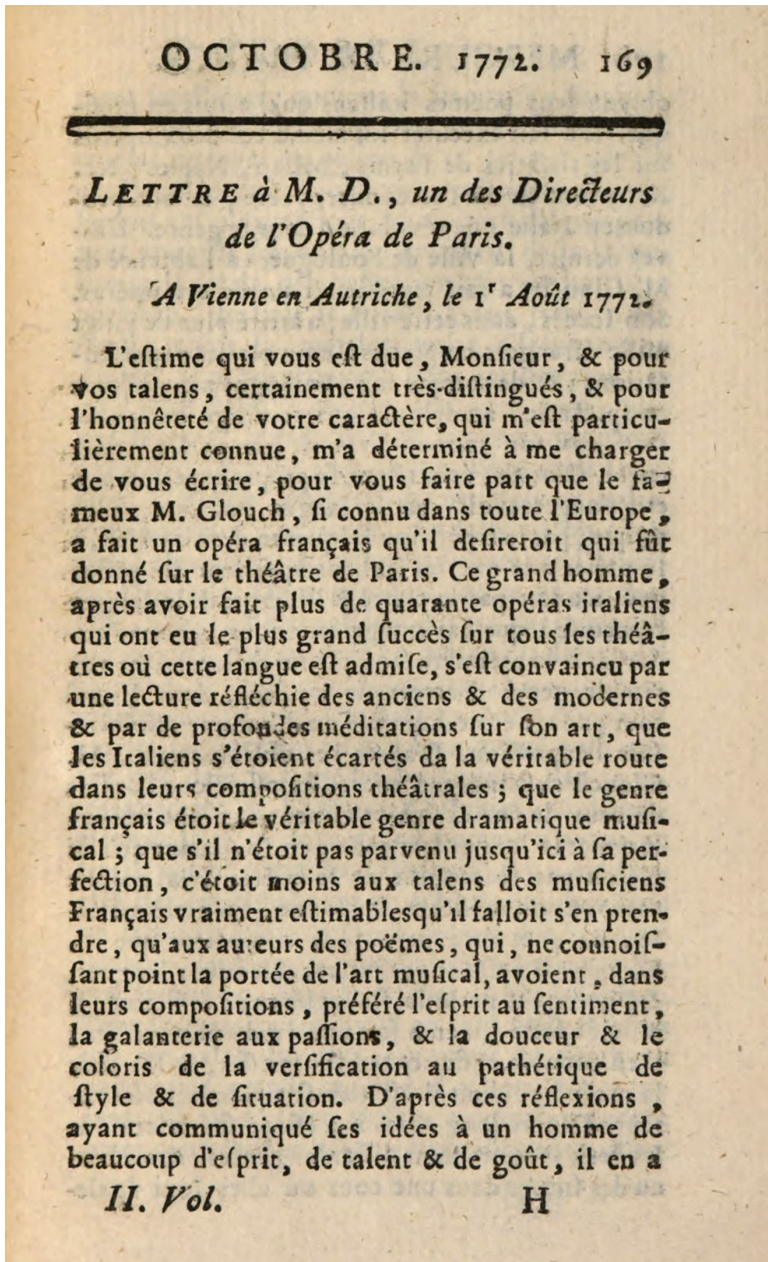
<sup>16</sup> Филидор и Гретри в эти годы писали преимущественно комические оперы, а Флоке отдавал предпочтение пасторали и балету. Впрочем, балетные сочинения последнего имели огромный успех у парижан и нередко противопоставлялись операм Глюка.

Сезон	Возрождения	Новые сочинения
1772 / 1773	<p><i>Музыкальная трагедия</i> Рамо «Кастор и Поллукс» (1737)</p> <p><i>Героический балет</i> Монсиньи «Алина, королева Гольконда» (1766)</p> <p><i>Фрагменты из балетов</i> «Галантные Индии» (1735), «Празднества Гименея и Амура» (1747) и «Пигмалион» (1747) Рамо, «Эгле» Лагарда (1748), «Празднества Пафоса» Мондонвиля (1758), оперы «Деревенский колдун» Руссо (1752), комедии «Амуры Рагонды» Муре (1714) и др.</p>	<p><i>Музыкальная трагедия</i> Лаборда и Бертона «Адель де Понтье»</p> <p><i>Пастораль</i> Лаборда «Золотая свадьба» (<i>преьера состоялась в прошлом сезоне</i>)</p>
1773 / 1774	<p><i>Музыкальные трагедии:</i></p> <p>Люлли. «Беллерофонт» (1679) (исполнялась в Версале)</p> <p>Детуш. «Каллироя» (1712)</p> <p><i>Героическая пастораль</i> Детуша «Иссе» (1697)</p> <p><i>Фрагменты из балетов</i> «Галантные Индии» Рамо (1735), «Стихии» Делаланда и Детуша (1734), «Эгле» Лагарда (1748), «Амуры Рагонды» Муре (1714), <i>из оперы</i> «Платея» Рамо (1745) и др.</p>	<p><i>Музыкальная трагедия</i> Госсекса «Сабинус»</p> <p><i>Балеты:</i></p> <p>Гретри. «Цефал и Прокрис», <i>героический балет</i> Флоке. «Союз любви и искусств», <i>героический балет</i> Кардонн. «Овидий и Юлия» (<i>одноактный балет; исполнялся вместе с фрагментами других сочинений</i>)</p>

Таблица 2. Программы сезонов 1772–1774 годов

Что же касается масштабной пиар-кампании композитора, организованной в парижской прессе еще до его приезда, она явно благопритствовала замыслам руководства Оперы. По сути дела, Дю Рулле добровольно взял на себя роль менеджера и рекламного агента — дирекции театра даже не пришлось прилагать усилий, чтобы адаптировать иностранца-Глюка на французской сцене<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Упомянутое выше письмо либреттиста Доверню (от 1 августа 1772 года, см. ил. 2), опубликованное директором в октябрьском номере «Французского Меркурия» («Lettre à M[onsieur] D[auvergne], un des Directeurs de l'Opéra de Paris» [14, 169–174]), послужило одним из главных постулатов реформаторской программы Глюка в Париже. В этом тексте Дю Рулле не только сформулировал основные положения новой драматической концепции композитора (причем «Ифигения в Авлиде» к тому моменту еще даже не была закончена Глюком), но и предложил готовый терминологический инструментарий для ее последующей эстетико-критической рецепции. Как отмечает Ханспетер Ренгли, полемика вокруг этого изящного «рекламного проспекта» (учитывающего тонкости парижской конъюнктуры, а также опирающегося на популярную в кругах просветителей риторику) обеспечила Глюку имидж оперного реформатора еще до того момента, как его первая французская опера прозвучала на сцене [20, 437]. А последующие письма и статьи в прессе (собранные и опубликованные еще в XVIII веке антикваром Гаспаром Мишелем Леблонем в книге «Мемуары, касающиеся истории оперной революции Глюка» [10]) лишь упрочили эту идею.



Ил. 2. Письмо Ф.-Л. Дю Рулле директору А. Доверню, опубликованное в октябрьском номере «Французского Меркурия» в 1772 году

Figure 2. Letter from F.-L. Du Rouillet to the director A. Dauvergne, published in the October issue of the «Mercure de France» in 1772

Источник / Reprinted from: Lettre à M[onsieur] D[jauvergne], un des Directeurs de l'Opéra de Paris. Mercure de France. Octobre, 1772. II vol., P. 169–174



С ее молчаливого одобрения авторы журнальных статей соревновались в изобретательности, активно продвигая идею о том, что художественный метод Глюка мало чем отличался от подхода Люлли, а любые обнаруженные различия являлись лишь данью изменившимся с течением времени музыкальным вкусам. Особенно часто подобные суждения возникали в связи с речитативами в операх Глюка, которые, хотя и были стилизованы во французском духе, не отличались характерной метрической гибкостью, в большинстве своем были оркестрованы, а кроме того, сохраняли явные приметы итальянского стиля — украшения и пассажи. Однако это не мешало авторам журнальных статей выдумывать всевозможные исторические параллели. У парижских слушателей должно было сложиться устойчивое представление, что, если бы Люлли чудесным образом очутился во второй половине XVIII столетия, музыкальный язык его творений мало чем отличался бы от стилистики опер Глюка<sup>18</sup>. Тем самым литераторы отдавали своеобразную дань уважения немецкому реформатору, но при этом пытались сгладить «чужеродность» его новаторских опусов, вписав их в существующий оперный канон в угоду эстетическому комфорту парижан.

Заинтересованность дирекции театра в операх Глюка подчеркивает и тот факт, что ради успешного дебюта композитора Довернь был готов отойти от существующей репертуарной практики.

Во-первых, композитору было предложено дебютировать сразу с двумя музыкальными трагедиями, не дожидаясь осеннего сезона<sup>19</sup>. Так, «Ифигения» и «Орфей» исполнялись практически друг за другом, с разницей в три месяца (преьера первой оперы состоялась 22 апреля 1774 года, второй — 2 августа), что позволило Глюку быстро упрочнить свой успех на парижской сцене.

Во-вторых, руководство Оперы почти полностью исключило из программы этого и следующего сезонов старые репертуарные сочинения — в первую очередь, оперы Люлли и Рамо (см. табл. 3). Позднее биографы сделают вывод, что стремительное исчезновение старых произведений из программ 1770-х годов служит доказательством окончательной победы Глюка, совершившего переворот в жанре французской музыкальной трагедии. Однако причины отказа от барочных сочинений можно объяснить не только «переменой вкуса», но и куда более понятными и достаточно прозаическими причинами.

С одной стороны, постановщики осознавали, что старый репертуар (даже в столь тщательно отредактированном виде, как это практиковалось в стенах Оперы в 1770-е годы) будет диссонировать с операми Глюка. Неслучайно в сезонах 1774–1776 годов они остановили выбор на недавних сочинениях Флоке, Гретри, Бертона и Лаборда, наиболее близких по стилистике опусам немецкого композитора.

<sup>18</sup> См. заметку во «Французском Меркурии» (сентябрь 1774 года): [16, 196].

<sup>19</sup> Согласно многолетнему принципу планирования программ, наиболее важные премьеры музыкальных трагедий обычно исполнялись осенью, а не весной.

Сезон	Возрождения	Новые сочинения
1774 / 1775	<p><b>Фрагменты из балетов</b></p> <p>«Галантная Европа» Кампра (1697), «Стихий» Делаланда и Детуша (1734), «Празднества Талии» Муре (1714) и др.</p>	<p><b>Музыкальные трагедии:</b></p> <p>Глюк. «Ифигения в Авлиде» (преьера: 22 апреля 1774 года)</p> <p>Глюк. «Орфей и Эвридика» (преьера: 2 августа 1774 года)</p> <p><b>Балеты:</b></p> <p>Флоке. «Азолан», героический балет</p> <p>Десомери, Легро. «Гилас и Эгле», одноактный героический балет</p> <p>Флоке. «Союз любви и искусств», героический балет (преьера состоялась в прошлом сезоне)</p>
1775 / 1776	<p><b>Музыкальная трагедия</b> Лаборда и Бертона «Адель де Понтъе» (1772)</p> <p><b>Балеты:</b></p> <p>Мулинье. «Одеяние Венеры» (1757), балет-пантомима</p> <p>Флоке. «Союз любви и искусств» (1773), героический балет</p> <p>Гретри. «Цефал и Прокрис» (1773), героический балет</p>	<p><b>Музыкальные трагедии:</b></p> <p>Глюк. «Ифигения в Авлиде»</p> <p>Глюк. «Орфей и Эвридика»</p> <p><b>Опера-балет</b> Глюка «Осажденная Цитера» (преьера: 1 августа 1775 года)</p> <p><b>Одноактные балеты:</b></p> <p>Госсек. «Алексис и Дафна», «Филемон и Бавкида»</p>

Таблица 3. Программы сезонов 1774–1776 годов

С другой стороны, дирекция не поспешила на оформлении спектаклей Глюка и гонорах его артистам. Хотя Дю Рулле и уверял в письме, что ту же «Ифигению» можно исполнить относительно дешево, обойдясь без сложной машинерии и дорогих сценических эффектов<sup>20</sup>, расходы на этот и последующий спектакли оказались огромными: они практически сравнялись с годовым бюджетом заведения<sup>21</sup>. На постановку барочной трагедии с ее сложной машинерией,

<sup>20</sup> «Французский Меркурий», октябрь 1772 года [14, 169].

<sup>21</sup> Расходы Оперы за этот период подробно анализирует Рудольф Ангермюллер [2]. К сожалению, в архивах театра не сохранилось изображений декораций премьерных постановок Глюка — лишь несколько эскизов костюмов работы Луи-Рене Боке (они доступны в электронной библиотеке Gallica BNF).

пышной сценографией и большим составом исполнителей у руководства Оперы, очевидно, не хватило бы средств.

Таким образом, дирекция театра опасалась вовсе не триумфа немецкого музыканта, а как раз провала его премьерных работ, на которые возлагались большие финансовые надежды. Довернь, служивший в театре на протяжении вот уже тридцати лет (см. сноску 2), как никто другой понимал психологию завсегдатаев Оперы. Как показала ранее нашумевшая история с буффонами, парижская публика с легкостью включалась во всевозможные дискуссии на почве музыкального театра, но также быстро находила новых кумиров. К тому же произведения Глюка были в целом нетипичны для французской исполнительской практики и требовали очень тщательной подготовки и серьезных усилий для сохранения их в репертуаре.

Несмотря на пиетет, с которым обсуждалась реформа Глюка в прессе и мемуарах современников, его парижские спектакли находились даже в более уязвимом положении, чем старый французский репертуар: в случае неудачи они рисковали моментально исчезнуть из программ. Так, уже менее чем через год после дебюта композитора Гримм заметит, что немногие во французской столице согласны с достоинствами новой трактовки жанра музыкальной трагедии, предложенной Глюком, да и в целом парижане сомневаются — была ли эта трактовка в самом деле новой? [8, 433]<sup>22</sup> Очевидно, что вопреки попыткам директоров и журналистов «натурализовать» сочинения композитора, последние едва ли укладывались в рамки национального французского стиля и воспринимались большинством всего лишь как приятная музыка. Кроме того, не следовало забывать и недоброжелателей музыканта, утверждавших, что оперы Глюка — это не что иное, как «бездарное подражание трагедиям Люлли, уступающее с точки зрения благородства, изящества и разнообразия сочинениям их почитаемого и подлинно национального мастера» [ibid.].

Именно поэтому дирекции было так важно добиться гарантированного успеха в кратчайшие сроки, и, следует признать, что задуманное ее членами предприятие удалось в полной мере. Предварительное обсуждение в прессе художественной программы Глюка хотя и спровоцировало жаростные дебаты между представителями трех оперных «фракций» (приверженцами национальных оперных традиций, поклонниками итальянской оперы и сторонниками реформаторского подхода немецкого музыканта), тем не менее послужило прекрасной рекламой для «Ифигении» и «Орфея». Даже несмотря на вынужденную краткость сезона 1774–1775 (оперные спектакли были приостановлены на пару месяцев из-за кончины Людовика XV в мае 1774 года), каждая из опер Глюка успела прозвучать более сорока раз<sup>23</sup>. Продолжительные серии исполнений позволили собрать неплохую выручку уже в премьерный сезон, покрыв тем самым значительные расходы на оформление спектаклей и гонорары артистам и предотвратив банкротство театра.

<sup>22</sup> Гримм. «Литературная корреспонденция», январь 1775 года.

<sup>23</sup> Эту статистику подтверждает электронный каталог *Chronopéra* (URL: <http://chronopera.free.fr>), в котором приводятся все спектакли за сезон 1774–1775.

В итоге к 1778 году финансовое состояние Оперы и авторитет Глюка настолько укрепились, что руководство могло позволить исполнение одновременно восьми музыкальных трагедий (причем совершенно разных оперных «эпох»), не считая балетов и комических сочинений (см. табл. 4).

Возрождения	Новые сочинения
<p><b>Музыкальные трагедии:</b></p> <p>Люлли. «Тезей» (1675)</p> <p>Рамо. «Кастор и Поллукс» (1737)</p> <p>Филидор. «Эрнелинда, принцесса норвежская» (1767)</p> <p>Глюк. «Ифигения в Авлиде» (1774)</p> <p>Глюк. «Орфей и Эвридика» (1774)</p> <p><b>Комические оперы:</b></p> <p>Перголези. «Служанка-госпожа» (1733)</p> <p>Пиччинни. «Примерная дочь» (1760)</p> <p>Пиччинни. «Мнимые близнецы» (1771)</p> <p>Пиччинни. «Гневливая невеста» (1773)</p> <p>Паизиелло. «Фраскатана» (1774)</p> <p>Анфосси. «Мнимая садовница» (1774)</p> <p>Анфосси. «Испытание ревнивца» (1774)</p> <p>Паизиелло. «Две графини» (1776)</p> <p>Анфосси. «Неосмотрительное любопытство» (1777)</p>	<p><b>Пролог:</b></p> <p>Гретри. «Три века оперы»</p> <p><b>Музыкальные трагедии:</b></p> <p>Пиччинни. «Роланд»</p> <p>Глюк. «Армида» <i>(преьера этих музыкальных трагедий состоялась в предыдущем сезоне)</i></p> <p>Флоке. «Гелла»</p> <p><b>Интермедия</b> Госсекса «Деревенский праздник»</p> <p><b>Балеты-пантомимы:</b></p> <p>Моцарт. «Бездедушки»</p> <p>Гранье. «Анетта и Любен»</p> <p>«Алцимадура» [композитор неизвестен]</p> <p>«Балет Фолии» [композитор неизвестен]</p>

Таблица 4. Программа сезона 1778–1779

\* \* \*

Итак, тщетные поиски доказательств существования знаменитого оперного контракта, столь широко разрекламированного немецкими биографами Глюка в XIX веке, неожиданно привели нас к чрезвычайно важному выводу касательно его парижского дебюта. Говоря о дерзновенной смелости немецкого музыканта, рискнувшего реформировать исконно французский оперный жанр и, вопреки всем обстоятельствам, блистательно справившегося с этой сложнейшей задачей, мы забываем, что за спиной композитора стояли не только его покровители. Не меньшую роль в успехе этого грандиозного предприятия сыграла дирекция Парижской оперы, которой на страницах жизнеописания Глюка обычно отводится второстепенная, а то и неприглядная роль.



Вина в этой историографической несправедливости лежит даже не на немецких историках (естественным образом возвеличивавших своего соотечественника), а на французских литераторах, которые, постоянно критикуя театральное руководство, реализовывали главным образом собственные «просветительские» амбиции.

Между тем львиной долей успеха своих первых парижских постановок Глюк был обязан именно дирекции Оперы, которая не только не препятствовала его дебюту (по крайней мере, помимо разоблаченного нами соглашения никаких прямых доказательств тому нет), но и создала для него наилучшие условия. Разумеется, в первую очередь Довернь и его коллеги преследовали собственные интересы, заботясь о процветании вверенного им учреждения, — впрочем, в условиях театральной практики XVIII века какой-либо альтруизм со стороны руководства был невозможен и даже губителен. Однако изрядная доля риска в исполнении опер иностранного композитора — даже столь известного, как Глюк, — все же существовала. Согласившись на постановку его опер и вложив в них последние средства, члены Комитета поставили на кон будущее театра и, как известно, не прогадали. Откажись они от задуманного предприятия, и европейская оперная история могла бы пойти совсем по иному пути.

Между тем, решительность дирекции Оперы и несомненный продюсерский талант ее представителей имели определяющее значение и для будущего французского искусства. В ближайшее десятилетие Парижская опера из закрытого концертного заведения, ревниво оберегающего свои традиции, превратится в международный театр, на сцене которого будут дебютировать лучшие музыканты своего времени, а в программах сезонов (как никогда прежде разнообразных) станут мирно сосуществовать сочинения самых разных жанров и эпох. Этот период в истории театра войдет в историю и как ренессанс жанра музыкальной трагедии, который вновь воспрянет благодаря притоку новых авторов, а также оживленным дебатам в оперных кулуарах. Наконец, масштабная перестройка этого института, начавшаяся после успешного дебюта Глюка, имела решающее значение для выживания Парижской оперы в годы Революции — она позволила ей беспрепятственно функционировать в новых политических и художественных реалиях.

#### Использованная литература

1. Кириллина Л. В. Глюк в Париже // Реформаторские оперы Глюка. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006. С. 172–192.
2. Angermüller R. Opernreformen im Lichte der wirtschaftlichen Verhältnisse an der Académie royale de Musique von 1775 bis 1780 // Die Musikforschung. Bd. 25 (1972). Nr. 3 (25). S. 267–291. <https://doi.org/10.52412/mf.1972.H3.2045>.
3. Arend M. Gluck. Eine biographie. Berlin: Schuster & Loeffler, 1921. 278 S.
4. Brown B. A. Gluck, Christoph Willibald, Ritter von. § 4: Collaboration with Calzabigi // The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second edition, in 29 vols., ed. by

- S. Sadie and J. Tyrrell, vol. 10. London: Macmillan; New York: Oxford University Press USA, 2001. P. 30–38.
5. *Desnoiresterres G.* Gluck a Piccini: 1774–1800, 2<sup>nd</sup> ed. Paris: Didier et Cie, 1875. 425 p.
  6. *Einstein A.* Gluck / trans. by Eric Bloom. London: J. M. Dens and Sons, 1936. 238 p.
  7. *Gerber E. L.* Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler, in zwei Theilen. Leipzig: Breitkopf, 1790, 1792. XIV S., 992 Sp.; 860 Sp., XVI, 86 S.
  8. [*Grimm M., Diderot D., et al.*]. Correspondance littéraire, philosophique et critique depuis 1753 jusqu'en 1790 / éditée par J.-A. Taschereau, A. Chaudé. Tome Huitième: 1772–1776. Paris: Furne, 1830. 520 p.
  9. *Grossegger E.* Gluck und d'Afflisio: ein Beitrag zur Geschichte der Verpachtung des Burgtheaters (1765/67–1770). Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1995. 158 p.
  10. *Leblond G. M.* Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. de chevalier Gluck. Naples: chez Bailly, 1781. 491 p.
  11. *Lemaigre-Gaffier P., Serre S.* L'Académie royale de musique sous l'Ancien Régime // La réglementation de l'Opéra de Paris (1669–2019): édition critique des principaux textes normatifs. Paris: École nationale des chartes, 2018. P. 19–87.
  12. *Marx A. B.* Gluck und die Oper, in zwei Theilen. Berlin: Otto Janke, 1863. 464 S.; 390, 80 S.
  13. Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres, en France depuis... [1762] jusqu'à nos jours [1787], ou Journal d'un observateur... [par L. Petit de Bachaumont, puis M.-F. Pidansat de Mairobert et B.-F.-J. Mouffe d'Angerville]. Tome 7. Londres: J. Adamson, 1777. 372 p.
  14. Mercure de France: dédié au Roy. Octobre, vol II. Paris, 1772. 216 p.
  15. Mercure de France: dédié au Roy. Février. Paris, 1773. 221 p.
  16. Mercure de France: dédié au Roy. Septembre. Paris, 1774. 253 p.
  17. *Newman E.* Gluck and the Opera: A Study in Musical History. London: Bertram Dobell, 1895. 300 p.
  18. *Reichardt J. F.* Fortsetzung der Berichtigungen und Zusätze zum Gerberschen Lexikon der Tonkünstler u.s.w. <...> // Studien für Tonkünstler und Musikfreunde. Eine historisch-kritische Zeitschrift mit neun und dreissig Musikstücken von verschiedenen Meistern fürs Jahr 1792, in zwei Theilen. Theil I: Musikalisches Wochenblatt. Berlin: im Verlage der neuen Musikhandlung, 1793. S. 57.
  19. *Reissmann A.* Christoph Willibald von Gluck: sein Leben und seine Werke. Berlin und Leipzig: J. Guttentag, 1882. 199 S.
  20. *Renggli H.* Der Text als Werbemittel und Reformprogramm. François Du Roulets *Lettre a M. D.[Auvergne] un des Directeurs de l'Opéra de Paris* // Musik als Text, Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993. Band 2. Freie Referate. Kassel: Bärenreiter, 1998. S. 437–440.
  21. *Rushton J.* From Vienna to Paris: Gluck and the French Opera // Gluck / ed. by P. Howard. London: Routledge, 2015. P. 255–298. <https://doi.org/10.4324/9781315093529>.
  22. *Schmid A.* Christoph Willibald Ritter von Gluck, dessen Leben und tonkünstlerisches Wirken. Leipzig: Friedrich Fleischer, 1854. 508 p.

23. The Collected Correspondence and Papers of Christoph Willibald Gluck / ed. by Hedwig and E. H. Mueller von Asow. New York: St. Martin's Press, 1962. 239 p.
24. *Tiersot J.* Gluck. Paris: Librairie Felix Alcan, 1911. 251 p.
25. *Welti H.* Gluck. Leipzig: Verlag von Philipp Reclam jun., 1880. 88 S.

Получено: 15 ноября 2024 года

Принято к публикации: 29 ноября 2024 года

### Об авторе:

**Анастасия Александровна Хлюпина** — преподаватель и аспирантка кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

### References

1. Kirillina, Larisa V. 2006. "Glyuk v Parizhe [Gluck in Paris]." In *Reformatorskie opery Glyuka [Gluck's Reform Operas]*. Moscow: Klassika-XXI, 172–92. (In Russian).
2. Angermüller, Rudolph. 1972. "Opernreformen im Lichte der wirtschaftlichen Verhältnisse an der Académie royale de Musique von 1775 bis 1780." *Die Musikforschung* 25, no. 3 (25): 267–91. <https://doi.org/10.52412/mf.1972.H3.2045>.
3. Arend, Max. 1921. *Gluck. Eine Biographie*. Berlin: Schuster & Loeffler.
4. Brown, Bruce Alan. 2001. "Gluck, Christoph Willibald, Ritter von. § 4: Collaboration with Calzabigi." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, volume 10. 2<sup>nd</sup> edition, in 29 volumes, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell, 30–38. London: Macmillan; New York: Oxford University Press USA.
5. Desnoiresterres, Gustave. 1875. *Gluck a Piccini: 1774–1800*. 2<sup>nd</sup> edition. Paris: Didier et Cie.
6. Einstein, Alfred. 1936. *Gluck*. Translated by Eric Bloom. London: J. M. Dens and Sons.
7. Gerber, Ernst Ludwig. 1790, 1792. *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler, in zwei Theilen*. Leipzig: Breitkopf.
8. [Grimm, Melchior, Denis Diderot, and others]. 1830. *Correspondance littéraire, philosophique et critique depuis 1753 jusqu'en 1790*, volume 8. Edited by Jules-Antoine Taschereau, A. Chaudé. Paris: Furne.
9. Grossegger, Elisabeth. 1995. *Gluck und d'Afflisio: ein Beitrag zur Geschichte der Verpachtung des Burgtheaters (1765/67–1770)*. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften.
10. Leblond, Gaspar Michel. 1781. *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. de chevalier Gluck*. Naples: chez Bailly.
11. Lemaigre-Gaffier, Pauline, and Solveig Serre. 2018. "L'Académie royale de musique sous l'Ancien Régime." In *La réglementation de l'Opéra de Paris (1669–2019): édition critique des principaux textes normatifs*, 19–87. Paris: École nationale des chartes.
12. Marx, Adolf Bernhard. 1863. *Gluck und die Oper, in zwei Theilen*. Berlin: Otto Janke.

13. *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres, en France depuis... [1762] jusqu'à nos jours [1787], ou Journal d'un observateur... [par L. Petit de Bachaumont, puis M.-F. Pidansat de Mairobert et B.-F.-J. Moufle d'Angerville].* 1777. Tome 7. Londres: J. Adamson.
14. *Mercur de France: dédié au Roy.* 1772. Octobre, vol II.
15. *Mercury de France: dédié au Roy.* 1773. Fevrier.
16. *Mercury de France: dédié au Roy.* 1774. Septembre.
17. Newman, Ernest. 1895. *Gluck and the Opera: A Study in Musical History.* London: Bertram Dobell.
18. Reichardt, Johann Friedrich. 1793 [1791]. "Fortsetzung der Berichtigungen und Zusätze zum Gerberschen Lexikon der Tonkünstler u.s.w. <...>" In *Studien für Tonkünstler und Musikfreunde. Eine historisch-kritische Zeitschrift mit neun und dreissig Musikstücken von verschiedenen Meistern fürs Jahr 1792*, part 1: *Musikalisches Wochenblatt*, 57. Berlin: im Verlage der neuen Musikhandlung.
19. Reissmann, August. 1882. *Christoph Willibald von Gluck: sein Leben und seine Werke.* Berlin; Leipzig: J. Guttentag.
20. Renggli, Hanspeter. 1998. "Der Text als Werbemittel und Reformprogramm. François Du Roullets Lettre a M. D.[Auvergne] un des Directeurs de l'Opéra de Paris." In *Musik als Text, Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993*, volume 2: *Freie Referate*, 437–40. Kassel: Bärenreiter.
21. Rushton, Julian. 2015. "From Vienna to Paris: Gluck and the French Opera." In *Gluck*, edited by Patricia Howard, 255–298. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315093529>.
22. Schmid, Anton. 1854. *Christoph Willibald Ritter von Gluck, dessen Leben und tonkünstlerisches Wirken.* Leipzig: Friedrich Fleischer.
23. *The Collected Correspondence and Papers of Christoph Willibald Gluck*, ed. by Hedwig and Erich Hermann Mueller von Asow. 1962. New York: St. Martin's Press.
24. Tiersot, Julien. 1911. *Gluck.* Paris: Librairie Felix Alcan.
25. Welti, Heinrich. 1880. *Gluck.* Leipzig: Verlag von Philipp Reclam jun.

Received: November 15, 2024

Accepted: November 29, 2024

#### Author's information:

*Anastasia A. Khlyupina* — lecturer, post-graduate student, Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Subdepartment of the General Music History)