

На правах рукописи

ХЛЮПИНА Анастасия Александровна

**ANCIENNE MUSIQUE: СОЧИНЕНИЯ Ж.-Б. ЛЮЛЛИ
И ЕГО ПОСЛЕДОВАТЕЛЕЙ НА СЦЕНЕ
ПАРИЖСКОЙ ОПЕРЫ XVIII ВЕКА**

Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва

2025

Работа выполнена в **ФГБОУ ВО**
«Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»

Научный руководитель:

Насонов Роман Александрович,
кандидат искусствоведения, доцент

Официальные оппоненты:

Сусидко Ирина Петровна, доктор
искусствоведения, профессор,
заведующая кафедрой аналитического
музыказнания ФГБОУ ВО «Российская
академия музыки имени Гнесиных»

Панов Алексей Анатольевич, доктор
искусствоведения, профессор,
заведующий кафедрой органа,
клавесина и карильона
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский
государственный университет»

Ведущая организация:

**ФГБНИУ «Российский институт
истории искусств»**

Защита состоится 2 апреля 2026 года в 16 часов на заседании диссертационного совета 23.2.009.01 при ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского» (125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 13).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского и на сайте: https://www.mosconsv.ru/upload/images/Documents/Hlupina_A.A.pdf

Автореферат разослан «___» _____ 2026 года

Ученый секретарь диссертационного совета

кандидат искусствоведения

Моисеев Григорий Анатольевич

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Со времен возникновения репертуарных оперных театров постановщики задаются вопросом — как сохранить на сцене классическое наследие, придать ему блеск и привлекательность в глазах публики, подарив тем самым вечную молодость. Считается, что впервые эта проблема была озвучена в XIX веке в связи с появлением в крупных европейских театрах постоянного оперного репертуара. Между тем еще в XVIII столетии в стенах французской Королевской академии музыки (Оперы¹) формируется первый в своем роде репертуарный фонд, в который входят музыкальные трагедии, а также пасторали и балеты Ж.-Б. Люлли и его преемников. Это был не просто список регулярно возобновляемых на сцене произведений, но целая система, которая регулировала работу Академии музыки, определяла ее репертуарную политику, воспитывала исполнителей и формировала общественный вкус. Авторитет «старой музыки» — *ancienne musique*, как французские литераторы называли возобновляемые сочинения, — был столь значителен, что сохранялся на протяжении более чем семидесяти лет несмотря на политические потрясения, осуждение энциклопедистами, влияние итальянского музыкального стиля и растущую популярность комического оперного жанра.

Необыкновенное долгожительство старого оперного репертуара породило в середине XVIII века закрепившееся впоследствии и до сих пор существующее представление о консерватизме Оперы и ее руководства. Однако была ли эта «закоснелость» следствием рутины и неумелой репертуарной политики, или, напротив, важнейшей составляющей институциональной идентичности Академии музыки, искусно выстраиваемой и поддерживаемой долгие годы, — вопрос, который ранее подробно не изучался. Почему наследие Люлли и его преемников было канонизировано? Каким образом оно столь длительное время сохранялось в репертуаре, не теряя привлекательности для публики? Наконец, как французская

¹ Поскольку официальное название театра неоднократно менялось, в исследовании во избежание терминологической путаницы применяется общепринятое его обозначение — Опера (или Парижская опера), а также в качестве синонима — Королевская академия музыки (или Академия музыки).

ностальгия по славному прошлому сосуществовала в Опере с идеей прогресса? Исследование этих аспектов является важным шагом на пути к пониманию устройства крупнейшего культурного института Франции, его репертуарной политики и той роли, которую он играл в жизни парижского общества.

Степень разработанности темы. Историография французского музыкального театра XVIII века обладает большой привлекательностью для ученых. Только за последние десятилетия появился целый ряд научных трудов, посвященных опере эпохи Старого режима: среди них наибольший интерес представляют монографии Р. Дж. Арнольда², Дж. Баррингтона³, О. Э. Блехль⁴, М. Дарлоу⁵, Х. Лоу⁶ и Д. Чарлтона⁷, а также сборник статей, освещающий творчество Ж.-Ф. Рамо (под ред. Г. Садлера и Ш. Томпсон)⁸. Между тем бытование «старой музыки» на парижской оперной сцене остается мало изученной областью. В то время, как ученые концентрируются на каталогизации репертуара Оперы, на выявлении в архивных фондах новых документов, освещающих деятельность ее директоров, на творчестве наиболее ярких новаторов и полемике вокруг их сочинений, процесс формирования репертуарного фонда театра и связанная с ним практика оперных возобновлений представлены в виде разрозненных сведений, не складывающихся в цельную картину.

² *Arnold R. J.* Grétry's Operas and the French Public: From the Old Regime to the Restoration. Routledge, 2020; *Arnold R. J.* Musical Debate and Political Culture in France, 1700–1830. Woodbridge: Boydell and Brewer, 2017.

³ *Barrington J.* The Musical World of Marie-Antoinette: Opera and Ballet in 18th Century Paris and Versailles. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2021.

⁴ *Bloechl O.* Opera and the Political Imaginary in Old Regime France. Chicago: The University of Chicago Press, 2017.

⁵ *Darlow M.* Staging the French Revolution. Cultural Politics and the Paris Opéra, 1789–1794. Oxford University Press, 2012.

⁶ *Law H.* Music, Pantomime and Freedom in Enlightenment France. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2020.

⁷ *Charlton D.* Opera in the Age of Rousseau: Music, Confrontation, Realism. Cambridge Studies in Opera. Cambridge: Cambridge University Press, 2012; *Charlton D.* Popular Opera in Eighteenth-Century France: Music and Entertainment before the Revolution. Cambridge: Cambridge University Press, 2022.

⁸ *Sadler G.* The Rameau Compendium. Woodbridge: The Boydell Press, 2014.

Так, в трудах М. Армеллини⁹, П. Денешо¹⁰, Б. Дратвики¹¹, Дж. Ньюман¹², Л. Росоу¹³, Д. Шмидт¹⁴ и Г. Шнайдера¹⁵ оперные возобновления рассматриваются изолированно — вне программной политики директоров Академии музыки и порой даже вне исполнительской практики театра, вследствие чего мы не можем выявить общие закономерности редакционного процесса и формирования репертуара театра в целом. Кроме того, в этих работах не упоминаются редакции произведений ближайших преемников Ж.-Б. Люлли — П. Коласса, А. Кампра, А. Кардиналя Детуша, М. Маре и других композиторов.

Методы редактирования опер обсуждаются только на примере отдельных произведений Ж.-Б. Люлли (главным образом, музыкальных трагедий «Тезей» и «Армида») в статьях П. Денешо¹⁶, Л. Росоу¹⁷, Ф. Эсканде и Б. Дратвики¹⁸ и Р. Фажона¹⁹. Ученые концентрируются на правках, вносимых в текст либретто, на атрибуции новых танцев, однако не анализируют редакции с точки зрения изменений в их музыкальной стилистике.

Наконец, до сих пор не существует не только полноценного исследования, но даже полного перечня опер, написанных во Франции второй половине XVIII —

⁹ *Armellini M.* Le due Armide. Metamorfosi estetiche e drammaturgiche da Lully a Gluck. Firenze: Passigli Editon, 1991.

¹⁰ *Denéchau P.* Thésée de Lully et Quinault, histoire d'un opéra: Étude de l'oeuvre de sa création à sa dernière reprise sous l'Ancien Régime (1675–1779). (Doctoral diss.). University Paris-Sorbonne, 2006.

¹¹ *Dratwicky B.* Lully d'un siècle à l'autre // Jean-Baptiste Lully: Armide 1778 / Le Concert Spirituel, Hervé Niquet. Alpha Classic, ALPHA 973, 2020. P. 8–12.

¹² *Newman J.* Jean-Baptiste de Lully and his tragédies lyriques. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1979.

¹³ *Rosow L.* Lully's «Armide» at the Paris Opéra: a performance history, 1686–1766 (Ph. D. diss.). Brandeis University, 1981.

¹⁴ *Schmidt D.* Armide hinter den Spiegeln. Lully, Gluck und die Möglichkeiten der dramatischen Parodie. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 2001.

¹⁵ *Schneider H.* Die Rezeption der Opern Lullys im Frankreich des Ancien Regime. Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, 16. Tutzing: Hans Schneider, 1982.

¹⁶ *Denécheau P.* Les opéras de Lully remaniés par Rebel et Francœur entre 1744 et 1767: héritage ou modernité? // Deuxième séminaire de recherche de l'IRPMF «La notion d'héritage dans l'histoire de la musique», 2007. P. 1–47.

¹⁷ *Rosow L.* From Destouches to Berton: Editorial Responsibility at the Paris Opéra // Journal of the American Musicological Society. 1987. No. 40. P. 285–309.

¹⁸ *Escande F., Dratwicky B.* Destouches and Collin de Blamont: two surintendants in the face of the Ramiste threat // The Operas of Rameau. Genesis, Staging, Reception. London: Routledge, 2021. P. 25–45.

¹⁹ *Fajon R. A. C.* Destouches et l'évolution du répertoire de l'Académie royale de musique en France (thèse). Université de Paris, 1984.

первом десятилетии XIX столетия на популярные либретто Ф. Кино, Б. де Фонтенеля, А. У. де Ламотта и других драматургов. В приведенных выше трудах М. Армеллини, П. Денешо, Б. Дратвики, а также в книге Б. Нормана²⁰ упоминаются наиболее резонансные сочинения, а в приложении к работе К. Вуд²¹ около трети новых музыкальных опусов отнесены к редакциям.

Рассматривая возобновления опер Ж.-Б. Люлли и его преемников, мы сталкиваемся с проблемой критического осмысления старого оперного репертуара во Франции XVIII века. В изучении этого вопроса ориентиром для нас служили исследования французского (труды У. Вебера, Кр. Шарля²²) и итальянского оперных канонов (традиции оперы *seria*, обсуждаемые в работах П. В. Луцкера и И. П. Сусидко, а также Фр. Пиперно²³), музыкальных вкусов парижской публики (книги Дж. Джонсона и Дж. Равеля²⁴), особенностей ее национального самосознания (приведенная выше книга О. Э. Блехль, диссертация У. Гиббонса²⁵), а также французских оперных дебатов XVIII столетия (в первую очередь, исследования Р. Дж. Арнольда и М. Дарлоу, а также статьи Ч. Дилла²⁶, К. Дофена²⁷ и П.-М. Массона²⁸).

²⁰ *Norman B.* Touched by the Graces: The Libretti of Philippe Quinault in the context of French Classicism. Birmingham: Summa Publications, INC, 2001.

²¹ *Wood C.* Jean-Baptiste Lully and his Successors: Music and Drama in the tragédie en musique, 1673–1715 (thèse). University of Hull, 1981.

²² *Weber W.* The History of Musical Canon // *Rethinking Music*, 1999. P. 336–355; *Charle C.* The Creation of an Operatic Canon in Nineteenth-Century Europe. Towards a Quantitative Approach. *Biens Symboliques (Symbolic Goods)*. 2021. No. 8. P. 1–15.

²³ *Луцкер П. В., Сусидко И. П.* Итальянская опера XVIII века. Ч. 2: Эпоха Метастазіо. М.: Классика-XXI, 2004; *Piperno F.* Italian Opera and the Concept of «Canon» in the Late Eighteenth Century // *The Oxford Handbook of the Operatic Canon / ed. by C. Newark, W. Weber.* Oxford University Press, 2018. P. 51–71.

²⁴ *Johnson J. H.* Listening in Paris. A Cultural History. University of California Press, 1995; *Ravel J. S.* The Contested Parterre: Public Theater and French Political Culture 1680–1791. Ithaca: Cornell University Press, 1999.

²⁵ *Gibbons W.* Eighteenth-Century Opera and the Construction of National Identity in France, 1875–1918 (Ph. D. diss.). Chapel Hill, 2010.

²⁶ *Dill C.* Ideological Noises: Opera Criticism in Early Eighteenth-Century France // *Operatic Migrations: Transferring Works and Crossing Boundaries.* Aldershot, 2006. P. 73–74.

²⁷ *Dauphin C.* La Querelle des Bouffons: crise du goût musical et scission du royaume sous Louis XV // *Synergies Espagne*. 2011. No. 4. P. 139–154.

²⁸ *Masson P.-M.* Lullistes et Ramistes: 1733–1752 // *L'Année Musicale*. 1911. P. 187–211; *Masson P.-M.* Musique Italienne et Musique Française: La Première Querelle // *Rivista Musicale Italiana*. 1912. No. 19. P. 519–545.

Важные положения о поэтике французской музыкальной трагедии, созданной Ж.-Б. Люлли и Ф. Кино (помогающие осмыслить причины «канонизации» и долголетия их творений на сцене) содержатся в трудах В. Н. Брянцевой²⁹, А. В. Булычёвой³⁰, Л. В. Кириллиной³¹, К. К. Розеншильда³², К. М. Гёрдлстоуна³³, Э. Гро³⁴, Ф. Лезюра³⁵ и Ж. Экоршвиля³⁶.

Для раскрытия заявленной темы также необходимо учесть ряд практических аспектов функционирования Оперы в XVIII столетии. Внутренний распорядок Королевской академии музыки — уставы, списки исполнителей и распределение жалований, репертуарные графики и другие административные положения приводятся и комментируются в трудах В. В. Березина³⁷, Л. Э. Браун³⁸, Э. Кампардона³⁹, П. Лемегре-Гафье и С. Серр⁴⁰, Д. де Нуанвиля⁴¹ и М. Нуаре⁴², а наиболее существенные изменения в исполнительской практике зафиксированы в

²⁹ *Брянцева В. Н.* Жан-Филипп Рамо и французский музыкальный театр. М.: Музыка, 1981.

³⁰ *Булычева А. В.* Стиль и жанр опер Жана-Батиста Люлли: дис. ... канд. искусствоведения. СПб, 1999.

³¹ *Кириллина Л. В.* Античный миф в культуре Нового Времени. От «Алкесты» к «Альцесте» // Музыка и миф. Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных, вып. 118. М: ГМПИ им. Гнесиных, 1992. С. 75–99; *Кириллина Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Часть III: Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007.

³² *Розеншильд К. К.* Музыка во Франции XVII — начала XVIII века. М.: Музыка, 1979. 168 с.

³³ *Girdlestone C.* La tragédie en musique (1673–1750) considérée comme genre littéraire. Genève: Droz, 1972.

³⁴ *Gros É.* Philippe Quinault: sa vie et son œuvre. Paris: H. Champion & Aix-en-Provence: Éditions du Feu, 1926.

³⁵ *Lesure F.* L'Opéra classique français aux XVIIe et XVIIIe siècles. Geneva: Éditions Minkoff, 1972. 119 p.

³⁶ *Ecorcheville J.* De Lulli a Rameau: l'esthétique musicale 1690–1730. Paris: Impressions L.-M. Fortin, 1906.

³⁷ *Березин В. В.* Из времен Людовика XIV: Несколько документов к истории Королевской Академии музыки // Старинная музыка. 2007. №№ 1–2. С. 14–20; *Березин В. В.* Музыканты королей Франции, 2-е изд. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2024.

³⁸ *Brown L. E.* The tragédie lyrique of André Campra and his contemporaries (Ph.D. diss.). University of North Carolina, 1978.

³⁹ *Campardon É.* L'Académie royale de musique au XVIII siècle: documents inédits découverts aux Archives nationales. II tomes. Paris: Berger-Levrault et Cie, 1884.

⁴⁰ *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; *Serre S.* L'invention d'une tradition: le répertoire de l'Opéra de Paris dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle // Littératures classiques. 2018/1. No. 95. P. 167–179.

⁴¹ [*Durey de Noinville J.-B., Travenol L.-A.*] Histoire du Théâtre de l'Opera en France. Depuis l'Établissement de l'Académie Royale de Musique, jusqu'à présent. II parties. Paris: J. Barbou, 1753.

⁴² *Noiray M.* Le répertoire de l'Opéra de Paris (1671–2009): Analyse et interprétation. Nouvelle édition. Paris: Publications de l'École nationale des chartes, 2010.

статьях и книгах А. А. Панова и И. В. Розанова⁴³, Ж. де Лагорса⁴⁴, Б. Дратвики⁴⁵, Дж. Спитцера и Н. Заслава⁴⁶ и Д. Чарлтона⁴⁷.

Объектом исследования в работе являются возобновления театральных сочинений (преимущественно музыкальных трагедий) Люлли и его преемников в Парижской опере XVIII века, а также новые музыкальные прочтения классических французских либретто, созданные в этот период.

Предметом исследования стали формирование оперного репертуара в стенах Парижской оперы XVIII века, репертуарная политика ее директоров и применяемые ими подходы к сохранению «старой музыки» (*ancienne musique*), способы редактирования поэтических и музыкальных текстов, изменения в исполнительской практике Оперы, эволюция музыкального вкуса парижской публики и формирование инструментов оперной критики.

Материалом исследования послужили рукописи и печатные издания (ноты и либретто), относящиеся к редакциям опер Люлли и его последователей, а также к новым музыкальным прочтениям французских либретто, созданным во второй половине XVIII века. Работа над этими источниками велась по оцифрованным копиям, доступным в электронных каталогах Национальной библиотеки Франции (*Gallica BNF*; gallica.bnf.fr), Королевской библиотеки Брюсселя (*Belgica KBR*; belgica.kbr.be) и Баварской государственной библиотеки (Мюнхенский цифровой центр MDZ; digitale-sammlungen.de). Для определения точного количества и дат возобновлений мы обращались к базе данных спектаклей Парижской оперы XVIII века *Chronopéra* (chronopera.free.fr).

⁴³ Панов А. А., Розанов И. В. Французские музыканты XVIII века об интерпретации сочинений Жана Батиста Люлли // Современные проблемы музыкознания. 2023. № 1. С. 72–86.

⁴⁴ La Gorce J. de. L'orchestre de l'Opéra et son évolution de Campra à Rameau // *Revue de Musicologie*. 1990. Т. 76. No. 1. P. 23–43.

⁴⁵ Dratwicki B. Chanter Rameau à l'époque de Gluck (1764–1785) // *Rameau, entre art et science* / ed. par S. Bouissou, G. Sadler, S. Serre. Paris: École nationale des Chartes, 2016. P. 157–181.

⁴⁶ Spitzer J., Zaslav N. *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650–1815*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

⁴⁷ Charlton D. *Envoicing the Orchestra: Enlightenment Metaphors in Theory and Practice // French Opera 1730–1830: Meaning and Media*. Aldershot: Ashgate, 2000. P. 31–62.

В ходе исследования также использовались документальные свидетельства о постановках опер (отзывы в парижских и иностранных периодических изданиях XVIII века; сохранившиеся в библиотечных архивах эскизы театральных костюмов и декораций возобновлений), внутренние документы Королевской академии музыки (прежде всего указы, регламентирующие работу театра), открытые письма директоров Оперы (опубликованные на страницах журналов и газет), труды XVIII столетия, посвященные музыкальному театру, словари и хроники, брошюры участников оперной полемики, мемуары и переписка современников.

Цель исследования — воссоздать историю бытования театральных сочинений (преимущественно музыкальных трагедий) Люлли и его преемников на сцене Парижской оперы XVIII века.

Для достижения заявленной цели были решены следующие **задачи**:

- рассмотрена административная ситуация, сложившаяся внутри Королевской академии музыки после смерти Люлли;
- выделены основные этапы в истории Оперы XVIII века и раскрыты особенности репертуарной политики ее директоров в каждый из периодов;
- на основании исторических документов определен круг репертуарных сочинений, возобновлявшихся в программах Парижской оперы на протяжении XVIII столетия;
- представлены основные стратегии, которые использовало руководство театра для сохранения старого оперного наследия;
- на материале рукописных нотных источников, либретто и описаний современников предложена типология редакций опер Люлли и его преемников, а также инструментов редактирования поэтических и музыкальных текстов;
- на основе сохранившихся документальных свидетельств были прослежены изменения в исполнительской практике Оперы и в восприятии парижскими слушателями возобновляемых сочинений Люлли и его последователей на протяжении XVIII столетия;

- выявлена специфика французской практики создания новых опер на старые либретто.

В работе используется комплекс **методов исследования**, сочетающий в себе исторический, культурологический, аналитический и компаративный подходы.

Теоретическая значимость работы заключается в классификации инструментов редактирования оперного текста (поэзии и музыки), в создании нового исследовательского подхода к анализу французских оперных редакций XVIII века, а также опер, созданных в Париже во второй половине столетия на тексты классических либретто.

Практическая значимость работы состоит в возможности использования ее материалов в курсах истории зарубежной музыки, истории оперы и балета, а также в различных междисциплинарных курсах, посвященных проблемам фиксации и реконструкции сценических текстов. Кроме того, материалы исследования будут полезны оперным режиссерам, которые занимаются возрождением старинной музыки.

Научная новизна проведенного исследования заключается в создании первого в отечественном музыкознании труда, в котором рассматривается внутреннее устройство и репертуар Парижской оперы XVIII века, а также освещается деятельность ее директоров. Впервые в научной литературе представлен набор стратегий, которые целенаправленно применялись директорами Оперы для сохранения наследия Люлли и его преемников на сцене и для обновления репертуара театра во второй половине XVIII столетия.

Впервые в исследовательской практике (отечественной и зарубежной) на материале нотных рукописей и печатных либретто редакций опер Люлли и его преемников рассмотрены основные методы редактирования оперных текстов в Парижской опере (сокращения, вставные номера, переработка композиции отдельных сцен, переоркестровка, обновление музыкальной стилистики и др.) и их эволюция (от отдельных правок к фундаментальной музыкально-поэтической переработке). Кроме того, выявлена и охарактеризована практика создания новых опер на старые либретто во Франции второй половины XVIII — начала XIX

столетия. Благодаря привлечению большого числа документальных свидетельств (отзывов в прессе, воспоминаний современников, критических брошюр и других материалов) всесторонне проанализированы причины сценического успеха или провала наиболее резонансных возобновлений и новых музыкальных прочтений классических либретто; раскрыты механизмы их критического осмысления современниками.

Новизна исследования определяется также следующими моментами:

- в работе предлагается хронология истории Парижской оперы XVIII века, вехи которой связаны не с творчеством наиболее ярких новаторов рассматриваемого периода (А. Кампра, Ж.-Ф. Рамо, К. В. Глюка), а с репертуарной практикой театра и деятельностью его директоров;
- критические брошюры Ф. М. Гримма, Ж.-Ж. Руссо, П.-А. Гольбах и других просветителей, созданные в 1750-е—1760-е годы, впервые рассматриваются в контексте традиции оперных возобновлений, существовавшей в стенах Королевской академии музыки;
- предлагается новая интерпретация известных событий, связанных с парижским оперным дебютом Глюка в 1774 году; установлена определяющая роль дирекции Оперы в триумфе реформаторской программы немецкого музыканта;
- в научный обиход вводится трактат Ш.-А. де Бленвиля «Дух музыкального искусства, или Размышления о Музыке и ее составляющих» (1754) как важный документ времен «войны буффонов», в котором предлагаются практические рекомендации по сохранению старого оперного репертуара.

Положения, выносимые на защиту:

- 1) понятие «старая музыка» (*ancienne musique*), которое использовали французские литераторы XVIII века применительно к возобновляемым оперным сочинениям, указывало не столько на время их создания, сколько на *восприятие их стилистики*: так, помимо сочинений Ж.-Б. Люлли, к «старой музыке» в разные годы причисляли как популярные оперы преемников композитора — П. Коласса, А. Кампра, А. Кардиналя Детуша,

- М. Маре, М. П. де Монтеклера, так и сочинения Ж.-Ф. Рамо (во второй половине века);
- 2) формирование постоянного оперного репертуара во Франции XVIII века было обусловлено круглогодичным режимом работы Парижской оперы, политическим протекционизмом и ностальгическими настроениями, царившими во французском обществе: именно этот набор факторов сделал его *уникальным явлением* по меркам Европы того времени;
 - 3) практику возобновления театральных сочинений Ж.-Б. Люлли и его последователей не следует рассматривать как сугубо консервативное явление: старые сочинения непрерывно адаптировались к исполнительской практике и вкусам французской публики с помощью тщательной музыкально-поэтической редакции;
 - 4) репертуарные изменения в период 1750-х — 1770-х годов, повлекшие за собой пересмотр устоявшегося оперного канона и, в итоге, отказ от него, подготавливались планомерно благодаря смелым художественным решениям директоров Оперы — что было одним из определяющих факторов, наряду с такими традиционно отмечаемыми причинами, как критика энциклопедистов, успех сочинений Ж.-Ф. Рамо и К. В. Глюка, популярность комических опер;
 - 5) трактовка музыкальной трагедии, предложенная Н. Пиччинни и его соавтором Ж.-Ф. Мармонтелем в новых прочтениях либретто Ф. Кино, оказалась более универсальной для оперной практики рубежа XVIII–XIX веков в сравнении с более индивидуальными прочтениями К. В. Глюка.

Степень достоверности и апробация результатов. Диссертация подготовлена на кафедре истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Основные положения работы отражены в четырех публикациях в рецензируемых научных изданиях, рекомендованных ВАК при Минобрнауки РФ. Результаты исследования были представлены в докладах на Пятом международном конгрессе Общества теории музыки, на международных научно-практических

конференциях «Музыковедческий форум-2022», «Музыка – Философия – Культура», «Театромания: актуальные вопросы истории, теории, практики театра», «Текст – Музыка – Перевод», «И. С. Бах и его сыновья: контекст, влияния, перспективы»⁴⁸, а также использовались в курсах лекций по истории зарубежной музыки в Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Структура диссертационного исследования включает в себя введение, три главы, заключение, глоссарий французских музыкально-театральных жанров XVIII века, список литературы (состоящий из 468 пунктов на русском, французском, английском, немецком и итальянском языках; помимо исторических и научных трудов в нем представлены либретто и нотные источники — печатные и рукописные), а также восемь приложений (сведения о директорах и редакторах Парижской оперы XVIII столетия; перечень оперных возобновлений и новых опер на старые либретто, созданных в этот период; список использованных в работе музыкальных рукописей; иллюстрации и нотные примеры; переводы королевских указов 1713–1714 годов, упоминаемых в тексте диссертации).

⁴⁸ Пятый международный конгресс Общества теории музыки «Генетические общности теории музыки: жанр, стиль, язык в динамике истории» (Екатеринбург, Уральская консерватория имени М. П. Мусоргского, 2–4 апреля 2024 года), доклад на тему «*Постгероический “саспенс”*: поэтика позднебарочной музыкальной трагедии конца XVII — первой трети XVIII века»; Международная научная конференция «Музыковедческий форум-2022» (РАМ имени Гнесиных, 5–7 декабря 2022 года), доклад на тему «*Репертуарная политика Парижской оперы XVIII века: между консерватизмом и новаторством*»; Десятая международная научная конференция «Музыка – Философия – Культура» (Москва, Московская консерватория имени П. И. Чайковского, 18–20 апреля 2023 года), доклад на тему «*Оперы Люлли на парижской сцене 1770-х годов: редакции или “парафразы”?*»; Международная научная конференция «Текст – Музыка – Перевод» (Санкт-Петербург, РГПУ им. А. И. Герцена, 27–28 апреля 2023 года), доклад на тему «*Постановочные версии, редакции и новые оперы на старые либретто: терминология оперных возрождений во французском музыкальном театре XVIII века*»; Международная молодежная научная конференция «Театромания: актуальные вопросы истории, теории, практики театра» (Санкт-Петербург, Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2–4 октября 2023 года), доклад на тему «*Парижская опера XVIII века: “консерватизм” или поиски стратегии репертуарного театра?*»; Международная научно-практическая конференция «*И. С. Бах и его сыновья: контекст, влияния, перспективы*» (Москва, Московская консерватория имени П. И. Чайковского, 27–28 марта 2024 года), доклад на тему «*“Третий лишний”*: Иоганн Кристиан Бах дебютирует в Парижской опере»; Всероссийская научная конференция «Методология исторического музыкознания» (Москва, Московская консерватория имени П. И. Чайковского, 1–2 октября 2024 года), доклад на тему «*В поисках контракта (к истории оперного дебюта Глюка в Париже)*».

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** обосновывается актуальность избранной темы, формулируются цель, задачи, объект и предмет исследования, определяются степень научной разработанности проблематики и научная новизна диссертации, характеризуется методология, очерчивается круг материалов исследования, оценивается его теоретическая и практическая значимость, излагаются положения, выносимые на защиту.

Глава I. «Репертуар Парижской оперы XVIII века», в которой рассматривается процесс формирования постоянного репертуара театра в XVIII веке, а также освещаются стратегии, применяемые директорами Оперы для его сохранения, включает *пять разделов*.

В *разделе 1.1. «Формирование репертуарного фонда (1680-е — первая половина 1740-х годов)»* объясняется, как оперная монополия Ж.-Б. Люлли (препятствовавшего исполнению сочинений других авторов) и круглогодичный график работы Академии музыки послужили причинами возникновения практики оперных возобновлений в стенах театра. Помимо практической необходимости, сочинения Ж.-Б. Люлли в начале XVIII века становятся культурным символом французского государства и предметом ностальгии парижской публики. Немалую роль в процессе их канонизации сыграли литераторы — в первую очередь, Ж.-Л. Лесерф де ла Вьевиль.

В *разделе 1.2. «Критика старого репертуара (1740-е — первая половина 1750-х годов)»* обсуждается постепенное устаревание репертуарных сочинений к 1740-м годам, что послужило причиной критических высказываний энциклопедистов Ф. М. Гримма, Ж.-Ж. Руссо, Ж. Л. Д'Аламбера, Д. Дидро, П.-А. Гольбаха и их единомышленников, мечтавших о радикальной реформе французского музыкального театра. Попытки дирекции Оперы в 1752–1754 годах разнообразить программы с помощью сочинений итальянских комедиантов оказались неудачными и спровоцировали полемику между традиционалистами и сторонниками реформ.

В *разделе 1.3. «Новаторство и традиция в репертуарной политике Франсуа Ребеля и Франсуа Франкёра (1757–1767 годы)»* рассматриваются основные стратегии, которые применялись директорами для постепенного обновления репертуара театра. В *подразделе 1.3.1. «Новые смыслы классических форм: эксперименты в жанре музыкальной трагедии»* обсуждаются новаторские музыкальные трагедии А. Доверня («Умиравший Геракл», 1761; «Поликсена», 1763) и Ф.-А. Д. Филидора («Эрнелинда, принцесса норвежская», 1767), послужившие своеобразным прологом к реформаторским операм Глюка 1774–1779 годов. В *подразделе 1.3.2. «Искусство представления оперной классики и механизмы ее обновления»* анализируются подходы, которые Ф. Ребель и Ф. Франкёр использовали для поддержания жизни «старой музыки» (более скрупулезный подход к редактуре классических либретто и партитур, привлекательная реклама оперных возобновлений в парижской прессе и создание первых музыкальных перепрочтений классических либретто Ф. Кино, Б. де Фонтенеля и А. У. де Ламотта).

В *разделе 1.4. «В поисках нового оперного репертуара (1770-е — 1780-е годы)»* освещается процесс масштабной перестройки французского музыкального театра, начавшийся с прибытием во Францию будущей королевы Марии-Антуанетты в 1770 году, — постепенный распад канона люллистских опер, конец культурной самоизоляции Парижской оперы (впервые со времен «войны буйфонов» распахнувшей двери для иностранных композиторов; в частности, парижскому дебюту К. В. Глюка посвящен *подраздел 1.4.1*), небывалое разнообразие оперных программ, включавших в себя сочинения разных «эпох» и жанров (в том числе комические оперные произведения итальянских и французских авторов). Определяющую роль в этих процессах сыграли прогрессивные административные и репертуарные реформы директоров Д.-П.-Ж. Папийона де Лаферта и А.-П.-Ж. Девима дю Вальге (обсуждаемые в *подразделах 1.4.2 и 1.4.3*), позволившие театру беспрепятственно функционировать в новых политических реалиях.

Текст *раздела 1.5*. «Возвращение к истокам: Парижская опера между “старым режимом” и “новым”» повествует об институциональных катаклизмах, переживаемых Оперой в 1780-е — 1790-е годы, и вызванном ими консервативном повороте — воссоздании постоянного репертуарного фонда театра и активном музыкальном перепрочтении классических французских либретто. Облик «старой музыки» в эти годы кардинально меняется: музыкальные трагедии К. В. Глюка, Н. Пиччинни, А. Гретри, Э.-Ж. Флоке и их современников становятся новой репертуарной классикой, в то время как театральные сочинения Ж.-Б. Люлли и его преемников, а также оперы Ж.-Ф. Рамо окончательно покидают сцену.

Глава II. «Оперные возобновления», посвященная редакциям опер Ж.-Б. Люлли и его преемников, состоит из *трех разделов*.

В *разделе 2.1*. «Редакции 1680-х — 1740-х годов: “косметический ремонт”» освещаются первые редакторские подходы к возобновлению «старой музыки», сложившиеся еще в 1680-е годы и развиваемые на протяжении следующих десятилетий. В *подразделе 2.1.1*. «Прижизненные редакции музыкальных трагедий Люлли» объясняется, как специфический способ записи собственных сочинений создателем «Армиды» (поручавшим заполнение средних голосов своим помощникам — Ж.-Фр. Лалуэтту и П. Колассу), переменный состав оркестра в его операх и свобода интерпретации нотного текста первыми исполнителями обусловили необходимость художественного переосмысления и актуализации музыкального и поэтического текстов при возобновлении произведений композитора. В *подразделе 2.1.2*. «Возобновление опер Люлли в первые десятилетия XVIII века» обсуждаются полномочия первых музыкальных редакторов, а также рассматривается деятельность А. Кардиналя Детуша на посту генерального инспектора (*inspecteur général*) Оперы. Основное внимание редакторов в рассматриваемый период уделялось *сокращению длиннот*, которые возникали из-за недостаточно динамичной манеры исполнения сочинений Ж.-Б. Люлли, а также перегруженности вокальной мелодии разного рода мелизматикой. Также в 1700-х — 1740-х годах начинают широко использовать *вставные номера*: включение новых танцев и ариетт было одной из первых

попыток адаптировать почтенные сочинения к современным музыкальным реалиям, сохранив при этом композицию первоисточника.

Раздел 2.2. «Редакции 1740-х — 1760-х годов: “перепланировка”», освещающий дальнейшее развитие практики оперных возобновлений, состоит из двух подразделов. В *подразделе 2.2.1.* «Драматургические и музыкальные нововведения» обсуждаются изменения в исполнительской традиции Парижской оперы середины XVIII века (прежде всего, *преобразование оперного оркестра*) и новые взгляды на композицию дивертисментов, которые в сочинениях Ж.-Ф. Рамо утрачивают свою барочную калейдоскопичность и приобретают бóльшую цельность. *Подраздел 2.2.2* посвящен редакторской деятельности Ф. Ребеля и Ф. Франкёра, опробовавших и внедривших новые способы «перепланировки» старых опер в согласии с современными музыкальными вкусами и исполнительской практикой. В духе идей Ш.-А. де Бленвиля, Н. Брикёра де Ла Диксмери и других теоретиков, возобновление опер в 1750-е — 1760-е годы из рутинного процесса превратилось в *фундаментальную музыкально-поэтическую реконструкцию*, которая затронула драматургию и музыкальную стилистику сочинений. Стремление к динамичности действия привело к сокращению не только хоровых рефренов и реплик второстепенных персонажей, но и эпизодов с участием главных героев. Обилие же вставных номеров (которые все чаще сочинялись редакторами, а не заимствовались из старого либо современного репертуара) породило *дисбаланс в восприятии целого*: монологи и диалоги главных героев казались незаметными на фоне разросшихся массовых сцен. Наконец, последние редакции, созданные Ф. Ребелем и Ф. Франкёром в соавторстве с П.-М. Бертоном в 1760-е годы, представляли собой *гибридные опусы*, хранящие в себе память о всех прошлых возобновлениях и причудливо сочетающие рудименты разных музыкальных «эпох» и стилей — от старомодных речитативов до небольших симфоний и концертных арий в духе гайдновского времени.

Заключительный *раздел 2.3.* «Редакции 1770-х годов: что скрывается за “фасадом”?» посвящен последним оперным возобновлениям 1770-х годов, в создании которых принимала участие коллегия авторов (композиторы П.-

М. Бертон, А. Довернь, Ж. Б. де Лаборд, Б. де Бюри и поэты Н.-Р. Жоливе и Ж.-П.-А. Разен де Сент-Марк). В *подразделе 2.3.1* на примере резонансной постановки «Персея» Ж.-Б. Люлли (1770) рассматриваются попытки редакторов вернуть старым сочинениям утраченное за десятилетия правок *стилевое единообразие*, а также пересмотреть существующие пропорции между речитативными эпизодами и оркестрованными ариозными. В *подразделе 2.3.2* незавершенная редакция последнего возобновления «Армиды» Ж.-Б. Люлли в XVIII веке (созданная в 1778 году Л.-Ж. Франкёром) подробно анализируется и сравнивается с одноименным творением К. В. Глюка, исполненным годом ранее. Несмотря на фундаментальный характер переработки музыкального текста, редакция Франкёра не содержала в себе новых драматических смыслов (в отличие от оперы немецкого композитора), а потому оказалась невостребованной, как и другие возобновления старых опер, которые окончательно исчезают с театральных подмостков в начале 1780-х годов.

Глава III. «Новые оперы на старые либретто» содержит обзор музыкальных прочтений классических французских либретто, созданных в 1750-е — 1800-е годы, и включает *три раздела*.

В *разделе 3.1. «Эксперименты 1750-х — 1760-х годов»* обсуждаются репертуарные причины, побудившие директоров Ф. Ребея и Ф. Франкёра инициировать в 1750-е годы создание новых музыкальных прочтений классических французских либретто. В силу различных обстоятельств — неудачного выбора поэтического первоисточника в «Энее и Лавинии» (1758) и «Каненте» (1760) А. Доверня; провокационных заявлений Ж.-Ж. де Мондонвиля касательно его «Тезея» (1765); непримиримых разногласий оперных консерваторов и сторонников реформ, послуживших причиной провала «Омфалы» Ж.-Б. Кардонна (1769), — эти и другие прочтения, несмотря на все их художественные достоинства, не имели успеха.

«Ренессанс» старых либретто (главным образом поэм Ф. Кино), начавшийся в середине 1770-х годов, обсуждается в *разделе 3.2. «Либретто Филиппа Кино в прочтении иностранных музыкантов»*. Желая превратить Оперу в европейский

центр музыкального искусства, директора Д.-П.-Ж. Папийон де Лаферта и А.-П.-Ж. Девим дю Вальге приглашают иностранных музыкантов, которые, стремясь обосноваться в Париже, выбирают известные оперные сюжеты. Так, в *подразделе 3.2.1. «Реформировать или европеизировать? “Армида” Кристофа Виллибальда Глюка, “Роланд” и “Атис” Никколо Пиччинни»* сравниваются прочтения классических французских либретто немецким и итальянским музыкантами. Подход Н. Пиччинни и его соавтора Ж.-Ф. Мармонтеля (адаптировавших французские сюжеты к европейской моде) окажется более перспективным для оперной практики рубежа XVIII–XIX веков, тогда как реформаторское видение Глюка, при всей его привлекательности для единомышленников, не нашло прямых продолжателей.

Полемика между сторонниками К. В. Глюка и Н. Пиччинни негативно отразилась на судьбе «Амадиса Гальского» И. Кр. Баха (1771) — еще одного заметного прочтения либретто Ф. Кино, которое рассматривается в *подразделе 3.2.2. Противоречивые отзывы о достоинствах и недостатках музыки композитора, а также переработки поэтического текста (сделанной А.-П.-Ж. Девимом дю Вальге)* в действительности не имели отношения к сочинению Баха: это были абстрактные формулы, которыми пользовались участники оперных дебатов 1770-х годов в своем нежелании идти на компромисс.

В *разделе 3.3. «Рефлексия французской традиции в последних операх на либретто Кино»* обсуждается художественный диалог, который в 1780–1800-е годы французские и иностранные музыканты вели со старым оперным наследием посредством обращения к либретто Ф. Кино. Произведением, в котором эти поиски проявили себя ярче всего, стал «Тезей» Ф.-Ж. Госсека (1782). Его создатель попытался возродить традиции старого французского вокального стиля (*chant français*), вернуть сюжету Ф. Кино присущую ему изначально величественность и зрелищность, тем самым предвосхитив искания композиторов начала XIX века в жанре «большой французской оперы». Финальную точку в упомянутом диалоге поставила «Прозерпина» Дж. Паизиелло (1803) — сочинение, ознаменовавшее

окончательное угасание интереса парижской публики к текстам Ф. Кино и, в целом, к старому оперному наследию.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследование «старой музыки» в программах Парижской оперы XVIII века позволяет представить в новом свете историю французского музыкального театра времен Старого режима — осмыслить происходившие в нем события с точки зрения *репертуарной политики*, планомерно проводимой в стенах Академии музыки несколькими поколениями ее директоров и музыкантов.

В основе разработанного театральными администраторами подхода лежали две ключевые идеи: сохранение старого наследия, необходимого для функционирования Оперы, и стремление к новизне, за которую ратовали многие критики середины и второй половины XVIII века, в том числе энциклопедисты. Директорам театра удавалось находить компромисс между этими несовместимыми на первый взгляд установками. На протяжении многих десятилетий они планомерно обновляли сочинения Люлли и его преемников, приспособливали его к исполнительской практике и вкусам французской публики XVIII столетия, сохраняя при этом некоторый налет консерватизма, приличествующий, по их мнению, музыкальной *Академии*.

Когда речь заходит о прогрессивных течениях во французском музыкальном театре XVIII века, их обычно связывают с литературной критикой, осуждавшей закоснелость оперного репертуара и поддерживавшей новых авторов. В противном случае история французской оперы представляется как перечень «реформ», которые предпринимали отдельные поэты и композиторы. На самом деле, сотрудничество с Ж.-Ф. Рамо в 1730-х — 1740-х годах, приезд итальянских комедиантов в 1752 году и 1778–1779-м, создание новых музыкальных версий старых французских либретто в 1750-е — 1760-е, наконец, приглашение иностранных музыкантов в последней трети века, соперничество К. В. Глюка и Н. Пиччинни — всё это было инициировано администрацией театра, которая не довольствовалась одними лишь возобновлениями «старой музыки» (как казалось

многим критикам), но стремилась расширять уже существующий репертуар с тем, чтобы постепенно заменить устаревшие сочинения новыми.

Из-за репертуарной политики, проводимой дирекцией, композиторы XVIII века, работавшие в стенах Оперы, постоянно оказывались между двух огней. Они были вынуждены поддерживать диалог со старым оперным наследием и, в то же время, оправдывать ожидания прогрессивно настроенной публики. Столь шаткое положение не позволило ни Ж.-Ф. Рамо, ни К. В. Глюку, ни другим многообещающим авторам основать в XVIII столетии новый оперный канон. Их произведения — бесспорные, но неповторимые в своем роде шедевры — не обладали универсализмом и оказались не способны ни примирить противоборствующие стороны, ни породить достаточное количество подражателей. Оперное же наследие Ж.-Б. Люлли и его ближайших преемников, символизировавшее блистательную эпоху Людовика XIV, — в силу своей регламентированности, формульности и, главное, удивительной *адаптивности* к современному музыкальному вкусу и быстро меняющейся исполнительской практике — находило последователей на протяжении всего XVIII века, господствуя на оперной сцене.

И все же главная причина долголетия почтенных опер заключалась в изобретательности, с которой редакторы продлевали их жизнь и доказывали необходимость их возобновления на протяжении почти века. Подобно реставраторам, они действовали в заданных дирекцией и слушателями рамках — адаптировали шедевры прошлого к современным музыкальным и сценическим условиям, а также к социальным реалиям. Работа редакторов сводилась к решению технических задач — устранению потенциальных и уже обнаруженных слушателями длинот, переоркестровке, украшению вокальной мелодии мелизматикой, замене вышедших из моды танцев, ариетт и симфонических эпизодов новыми. Однако действительно ли они тем самым *улучшали* старые сочинения Люлли и его преемников?

С точки зрения идеи непрерывного прогресса в искусстве, популярной во Франции второй половины XVIII века, каждое новое возобновление — вне

зависимости от степени переработки оригинального текста и ее художественных достоинств — действительно представлялось более совершенным по сравнению с предшествующими версиями. Однако на практике масштабные купюры декламационных эпизодов, разнородность и избытие вставных номеров привели к тому, что старые произведения утратили присущую им стилевую цельность, а баланс между драмой и зрелищем (которому публика всегда отдавала предпочтение) нарушился в пользу последнего.

Редакторы конца 1760-х — 1770-х годов, обладавшие большей творческой свободой, нежели их предшественники, попытались нивелировать эту диспропорцию, однако единственным способом это сделать оказалась полномасштабная переработка, затронувшая все аспекты музыкальной композиции. Тем самым они подошли к той грани, за которой стираются различия между старым музыкальным сочинением и новым. И все же, как свидетельствует история с последней редакцией оперы Ж.-Б. Люлли в XVIII веке — «Армидой» 1778 года, — они не пересекли эту черту. В то время как К. В. Глюк, Н. Пиччинни, а также их французские и иностранные коллеги, обращавшиеся в эти годы к классическим французским либретто, привносили актуальные смыслы в хорошо известные трагические сюжеты, оперные редакции могли предложить слушателю лишь сильно осовремененное музыкальное оформление и текстовые купюры (потенциал которых также был не безграничен).

Неслучайно обращение к барочным партитурам и либретто утратит актуальность именно к концу века. Многолетние усилия директоров, направленные на обновление и жанровое разнообразие оперных программ, новая музыкальная эстетика, пришедшая с операми иностранных и французских новаторов конца XVIII — начала XIX века, наконец принесли свои плоды. На культурную политику повлияли взятие Бастилии и последовавшие за ним революционные события. Наконец, новая буржуазная парижская публика отвернулась от чудесного, пасторального, чувственного — куда больше ее увлекали перенесенные на сцену политические интриги, семейные драмы (точнее сказать *мелодрамы*), экзотика далеких стран и картины исторических событий.

В редакциях оперных либретто, сделанных Ж.-Ф. Мармонтелем, в сочинениях К. В. Глюка, Н. Пиччинни, французских и итальянских музыкантов рубежа веков старый оперный канон претерпел существенные изменения — как по форме, так и по содержанию. И всё же некоторые его «родовые» черты продолжили жизнь в новых культурных условиях. Вплоть до середины 1820-х годов музыкальная трагедия занимала почетное место во французской жанровой иерархии и, несмотря на современные неоклассицистские тенденции — ориентацию на античность, стремление к лаконизму и драматической цельности, осуждение барочных «излишеств», — и тенденции романтические, по-прежнему олицетворяла роскошь, блеск и национальное величие. Наконец, суть репертуарной политики Парижской оперы в последующее столетие осталась неизменной. В ее основе лежали те же принципы программирования оперных сезонов и механизмы редактирования, что и в прошлые десятилетия; возобновление старых сочинений также не потеряло своей практической значимости для функционирования этой крупнейшей театральной институции.

Репертуарная практика Королевской академии музыки XVIII века — это не сухая историческая материя, а весьма перспективная область, которая активно осваивается не только современными исследователями, но и исполнителями. Ученые Центра барочной музыки Версаля совместно с исполнителями реконструируют поздние редакции сочинений Люлли, а также возрождают на сцене оперы, созданные на классические либретто. Эти проекты не только позволяют разнообразить концертные программы, но и предоставляют современным режиссерам и дирижерам необычайную свободу интерпретации, позволяя выбрать наиболее подходящую их художественному замыслу сценическую версию сочинения.

Для современной постановочной практики сосуществование нескольких различных версий одного и того же сочинения становится вполне обыденным явлением. У меломанов XXI века больше нет необходимости ограничивать себя, выбирая из всего многообразия исторических версий одну наиболее «авторскую». Поэтому чем дальше мы уходим от XVIII века, тем яснее способны различить тот

увлекательный диалог различных музыкальных «эпох», стилей, композиторских школ и репертуарных стратегий, который вместила в себя французская *ancienne musique*.

**Публикации по теме диссертации в изданиях,
включенных в перечень ВАК РФ:**

1. *Хлюпина А. А.* Андре Кардиналь Детуш — мушкетер и музыкальный суперинтендант Его Величества // Старинная музыка. — 2024. — № 1 (103). — С. 1–11.
2. *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.
3. *Хлюпина А. А.* Жертвоприношение «Омфалы»: барон фон Гримм о будущем оперного искусства во Франции // Научный вестник Московской консерватории. — Том 14. — Выпуск 2 (июнь 2023). — С. 324–365.
4. *Хлюпина А. А.* «Старые алтари» Парижской оперы: судьба люллистского наследия в XVIII веке // Музыкальная академия. — 2024. — № 1. — С. 72–91.