

УДК 7.021.2; 782.91; 792.8

## БАЛЕТ «ДОН ЖУАН, ИЛИ ПИР С КАМЕННЫМ ГОСТЕМ»: ОТ ЗАМЫСЛА К ВОПЛОЩЕНИЮ

*Хазиева Д. З.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

Статья посвящена новаторскому балету Г. Анджолини и К. Глюка «Дон Жуан, или Пир с каменным гостем», созданному в середине XVIII века. Впервые в отечественном музыкознании воссоздаются этапы работы Анджолини над спектаклем: от сценарного замысла — до его многочисленных сценических воплощений. Рассматриваются копии вариантов нотных рукописей балета К. Глюка, сделанные во второй половине XVIII века, акцентируется внимание на авторской версии музыкальной партитуры. В статье разбираются отдельные основные компоненты спектакля «Дон Жуан», которые сыграли значительную роль в преобразовании балетного жанра и оказали огромное влияние на композиторов и балетмейстеров второй половины XVIII века.

**Ключевые слова:** Г. Анджолини, К. Глюк, балет «Дон Жуан», либретто, замысел постановки и его воплощение, хореография и музыка, варианты рукописей партитуры и редакции балета во второй половине XVIII века.

## BALLET «DON JUAN, OR THE FEAST WITH THE STATUE»: FROM CONCEPTION TO IMPLEMENTATION

*Khazieva D. Z.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., Saint Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article is devoted to the innovative ballet by G. Angiolini and K. Gluck «Don Juan, or The Feast with the Statue», created in the middle of the 18th century. For the first time in Russian musicology, the stages of Angiolini's work on the performance, from the script concept to its numerous stage incarnations, are recreated. The paper considers copies of versions of musical manuscripts of K. Gluck's ballet, made in the second half of the 18th century, and focuses on the author's version of the musical score. This article examines the individual main components of the performance «Don Juan», which played a significant role in transforming the ballet genre and had a huge impact on composers and

choreographers of the second half of the 18th century.

**Keywords:** G. Angiolini, K. Gluck, the ballet «Don Juan», the idea of the production and its embodiment, choreography and music, versions of the score manuscripts and ballet revisions in the second half of the 18th century.

Балет «Дон Жуан», поставленный в Вене в 1761 году, сразу же привлек внимание зрителей сюжетом, музыкой и хореографией. В основе спектакля лежала хорошо известная легенда, которая впервые была представлена на балетной сцене ярко и динамично. Постановка была предварена также впервые написанной и опубликованной на немецком и французском языках программой Г. Анджелини, где балетмейстер рассматривал некоторые моменты в развитии танцевального искусства, излагал эстетические взгляды на балет и пояснял сюжет.

В отдельных зарубежных и отечественных работах [1; 2; 3; 4; 5] уже рассматривались новаторские черты балетного либретто, его особенности; анализировались отличия от существовавших в то время литературных и сценических трактовок легенды о Дон Жуане. Поэтому в данной статье будет сделан акцент на том, как балетмейстер шел от сценарного замысла к его конкретному сценическому воплощению.

Перескажем сначала сюжет балета, как он был изложен в программе Анджелини.

Поздним вечером Дон Жуан исполняет серенаду в честь Эльвиры и проникает в ее дом. Появление Командора нарушает планы главного героя, и между ними происходит дуэль, которая завершается гибелью отца девушки.

Веселая атмосфера праздника, устроенного Дон Жуаном в своем доме, нарушается с появлением Каменной статуи. Ужас охватывает всех присутствующих, они пытаются скрыться. Дон Жуан наигранно приветствует гостя и получает приглашение посетить могилу Командора.

На кладбище Дон Жуан оказывается перед Каменной статуей, которая призывает его измениться (раскаяться). Но герой остается непреклонным, и в этот момент земля разверзается, и он проваливается в адскую бездну.

Однако ни во время генеральной репетиции, ни во время премьеры и последующих постановок сюжет не соответствовал заявленной программе. Установленные факты подтверждаются записями графа К. Цинцендорфа (K. Zinzendorf) и ассистента Анджелини Ф. Гумпенхубера (F. Gumpenhuber)<sup>1</sup>. По словам современников, на протяжении всего указанного периода време-

---

<sup>1</sup> См.: дневники К. Цинцендорфа [7]. Записи Ф. Гумпенхубера из рукописного журнала «Репертуар венских театров 1758–1763 гг.» цитируют С. Дамс [8] и Б. Браун [1].

ни в каждую постановку балетмейстер вносил изменения, и ни одна из них не повторяла предыдущую. Анджолини то вводил, то отказывался от сцены ужина в доме Дон Жуана; издевательских передразниваний движений Статуи Командора; приглашения Каменной статуи на кладбище; возвращения испуганных гостей после ухода Каменной статуи; драматического диалога между Каменной статуей и Дон Жуаном об изменении образа жизни; появления слуги Дон Жуана; диалога слуги и Дон Жуана на кладбище. Эти эпизоды иногда могли вводиться по отдельности; иногда они объединялись в некие группы или давались в различных сочетаниях. От этого зависела длительность спектакля: в нем могло быть то два, то три акта.

Неизменными в балете оставались только события первого акта, бал в доме Дон Жуана из второго акта и сцена гибели главного героя в финале спектакля.

Кроме того, Гумпенхубер отмечал, что новое драматическое произведение создавалось в краткие сроки: на подготовку спектакля отводилось меньше двух месяцев, и, возможно, поэтому к премьере Анджолини не успевал воплотить все, что задумал. К тому же именно в этом произведении он начал работать над созданием нового хореографического языка, в основном связанного с преобразованием пантомимы. Все поиски балетмейстера в сценарии и в хореографии находили горячий отклик у публики, поэтому он продолжал экспериментировать вплоть до апреля 1763 года<sup>2</sup>, когда уже окончательно оформился спектакль.

Хореография Анджолини к балету «Дон Жуан» не сохранилась, но и Цинцендорф, и Гумпенхубер в своих записях подчеркивали ее зрелищность, новизну, необычайную выразительность, а также тесную связь с музыкой. Каждый из очевидцев отмечал изменения и в исполнительском составе балета: так, партии основных героев (Дон Жуана и Командора) и солистки группы фурий поручали ведущим танцовщикам и танцовщице, а партия Эльвиры была настолько мала, что ее отдавали артистке кордебалета<sup>3</sup>.

Несмотря на то, что балетмейстер долго выстраивал свой балет и по сюжету, и по композиции, и по хореографическому языку, этот спектакль привлекал невероятное внимание и публики и самих участников. «Дон Жуан» в редакции Анджолини и Глюка шел до середины 60-х годов XVIII века. Позже этот балет был поставлен в Австрии, Германии, Италии, Франции и других странах, и со временем в него все больше проникали изменения, привнесен-

---

<sup>2</sup> В документах того времени нет свидетельств об изменениях в постановках позже апреля 1763 года.

<sup>3</sup> В записях современников отмечено, что партию Дон Жуана исполнял сам Анджолини. Партию Командора сначала исполнял Пьер Боден, а затем его сменил Винченцо Турчи. Имя исполнительницы Эльвиры осталось неизвестным, а солистку фурий исполнила Луиза Боден.

ные другими балетмейстерами. Удивительным было то, что многие из этих постановок осуществлялись теми артистами, которые были непосредственно задействованы в венских спектаклях начала 1760-х годов. Некоторые из артистов пытались воссоздать оригинальную версию Анджелини, но большинство создавали свои версии, которые существенно повлияли на хореографов уже 1770–1780-х годов.

Изменения более поздних редакций (от 1770-х гг.) в основном коснулись хореографии и сюжета. О хореографии этих постановок нет сведений, но можно проследить за тем, какие изменения вводились в сюжет. Так, в сценарий вернулись многие комические сцены, связанные с Дон Жуаном. Вводились и совершенно новые сцены: крестьянская свадьба и похищение невесты, приглашение Дон Жуаном Каменной статуи на ужин (то есть исчезала внезапность его появления в доме главного героя), вторая дуэль с женихом Эльвиры и мучения Дон Жуана в аду<sup>4</sup>.

Всё это вызывало крайнее возмущение и протесты балетмейстера, но ни Глюк, ни Анджелини не могли помешать новациям: новые варианты продолжали создаваться в разных городах. Изменения сценария приводили к тому, что в спектакле могло быть от двух до пяти актов, но при этом все хореографы того времени стремились опираться на партитуру К. Глюка.

Сегодня доподлинно установлено, что подлинная рукопись (то есть автограф) балета «Дон Жуан» Глюка утеряна или погибла во время пожара 1762 года. До нас дошли лишь копии рукописей, созданные при жизни композитора, состоящие из оркестровых партий, переложений для фортепиано и других инструментов. Эти копии представляют собой три варианта балета.

Самый известный из них — тот, в который входят увертюра и 31 музыкальный номер и который опирается на копию оркестровой рукописи конца XVIII века. До 60-х годов XX века эта копия считалась единственной, и к ней в конце XVIII, в XX — начале XXI века обращались не только балетмейстеры<sup>5</sup>, но и исследователи музыкальной партитуры балета. В источниках этот вари-

---

<sup>4</sup> Яркие сцены из оригинального сценария балета и его поздних редакций оказали значительное влияние на новые произведения, в основе которых лежал тот же сюжет, например: «Каменный гость, или Распутник» В. Пигини (1777, Вена); «Каменный гость» Г. Галлегари (1777, Вена); «Каменный гость» Дж. Тритта (1783, Неаполь), «Дон Жуан, или Наказанный распутник» Дж. Альбертини (1783, Варшава); «Новый каменный гость» Ф. Гарди (1787, Вена); «Дон Жуан, или Каменный гость» Г. Газзанига (1787, Вена).

<sup>5</sup> В XVIII веке балет «Дон Жуан» ставили В. Галотти (Милан 1766, Турин 1767, Копенгаген 1781), В. И Ф. Турчи (Милан 1772), Д. Росси (Вена 1771), Л. Шредер (Ганновер 1773), Г. Бём (Вена 1776, Зальцбург 1779–1780, Франкфурт 1782), О. Вигано (в разных городах Италии 1781?), Ш. Лепик (Лондон 1785). В XX веке балет «Дон Жуан» на музыку К. Глюка ставили А. Дункан (начало 1900-х), М. Фокин (1936), Ф. Аштон (1948), Дж. Ноймайер (1975), Г. Алексидзе (1985), Т. Маландьяне (2008).

ант рукописи называют «полной» версией балета.

Другой вариант состоит из увертюры и 15 (иногда указывают 13) музыкальных номеров. Эту версию обнаружили во второй половине XX века, и в ходе ее изучения выяснилось, что она опирается на оркестровые партии середины XVIII века. Этот вариант исследователи назвали «краткой» версией.

Третий вариант состоит из увертюры и 19 музыкальных номеров. Эта рукопись была недавно найдена в библиотеке консерватории в Парме.

Копии полной и краткой рукописей хранятся в библиотеках разных европейских стран<sup>6</sup>, и, вероятнее всего, именно они были наиболее популярны и использовались в качестве основы в различных постановках в разных городах Европы. Сравнивая их, можно составить общее представление о масштабности и строении спектаклей и сюжетных отличий. Для наглядности приведем их далее в таблице.

Таблица. Сопоставление разных редакций постановок балета «Дон Жуан» по композиции и сюжету

Варианты рукописей Глюка	Акты	Музыкальные номера	Сюжет	Примечание
Венская копия полного варианта рукописи	I	1–6	Выход Дон Жуана. Его сестренка под окном Эльвиры. Встреча, дуэль с Командором и гибель последнего.	В более поздние редакции этого варианта вводился четвертый акт – мучения Дон Жуана в аду (на музыку из второго действия оперы Глюка «Орфей и Эвридика», которая была вариантом переделанного финала «Дон Жуана»).
	II	7–22	Бал и ужин в доме Дон Жуана. Появление Каменной статуи. Испуг гостей. Приглашение главного героя Статуей на могилу Командора.	
	III	23–31	Кладбище. Появление Дон Жуана. Диалог со Статуей. Отказ Дон Жуана и его гибель.	

<sup>6</sup> Рукопись «полной» версии хранится в Баварии [12], а «краткого» варианта – в Дармштадте [13]. Зарубежные исследователи ссылаются на копии рукописей, которые находятся в Брюсселе (Королевская библиотека), в Мюнхене (Баварская государственная библиотека), в Дрездене (Саксонская государственная библиотека), в Вене (Национальная библиотека).

Парижская копия полного варианта рукописи	I	1–6	Выход Дон Жуана. Его селенада под окном Эльвиры. Встреча, дуэль с Командором и гибель последнего.	
	II	7–12	Крестьянская свадьба и похищение. Вторая дуэль Дон Жуана с женихом Эльвиры.	
	III	13–17	Сцена на кладбище. Приглашение Дон Жуаном каменной Статуи на ужин.	
	IV	18–29	Праздник в доме Дон Жуана. Танцы гостей и Дон Жуана с Эльвирой. Ужин. Появление каменной Статуи. Испуг гостей. Дон Жуан остается наедине со Статуей, которая приглашает его к себе на могилу. Получив согласие, она удаляется.	
	V	30–31	Кладбище. Диалог Дон Жуана и Каменной статуи. Отказ и гибель Дон Жуана.	
Краткий вариант (хранится в Вене)	I	1–3	Выход Дон Жуана. Его селенада под окном Эльвиры. Встреча, дуэль с Командором и гибель последнего.	Сопоставим музыкальные номера второго и первого вариантов рукописей: 1, 2, 3=5, 4=18, 5=19, 6=21, 7=22, 8=23, 9=24, 10-12=25, 13=26, 14=30, 15=31 (первое число соответствует краткой версии партитуры, второе – полной).
	II	4–13	Бал в доме Дон Жуана. Появление каменной статуи, диалог, взаимное приглашение на ужин.	
	III	14–15	Кладбище. Гибель Дон Жуана.	

О третьем варианте рукописи до недавнего времени практически не было никаких сведений, кроме упоминаний о постановках, в основе которых лежала расширенная версия второй рукописи (в ней повторяются некоторые номера). Это подтверждает сама рукопись, случайно найденная в Италии. Из-за невозможности в данный момент познакомиться с ней более подробно можем предположить, что она была распространена с конца 1760-х годов.

Совсем недавно было довольно сложно определить оригинальную версию балета, и многие исследователи считали полный вариант основным и в своем

анализе опирались именно на него.

Некоторые зарубежные исследователи утверждают следующее: полный вариант балета, возможно, появился в 70-е годы XVIII века, когда хореографы вынуждены были вводить в свои постановки музыкальные номера других композиторов, чтобы раскрыть все новые события поздних редакций<sup>7</sup>.

Таким образом, полная и третья, пармская, рукописи появились без участия Анджолини и Глюка, под влиянием хореографов более позднего периода.

*Краткий* вариант рукописи этого балета претендует быть *оригинальным*. Это подтверждает анализ ее бумаги и чернил<sup>8</sup>, по которому была определена принадлежность к периоду создания этого балета, то есть к началу 1760-х годов. Цинцендорф и Гумпенхубер отмечали небольшую протяженность спектакля «Дон Жуан», который длился не более 20 минут, что также подтверждает оригинальность именно этой версии балета<sup>9</sup>.

О музыке балета «Дон Жуан» очень мало написано в документах того времени. Отмечались лишь огромное воздействие музыки на слушателей и ее значительная роль в выстраивании и оформлении спектакля. Сам балетмейстер неоднократно подчеркивал, что в создании сценического произведения шел от музыкального материала.

Гумпенхубер отметил также, что Глюк создал больше музыкальных номеров, чем их использовал Анджолини на генеральной репетиции и на премьере спектакля. Лишь постепенно балетмейстер стал опираться на всю музыкальную партитуру, созданную композитором. В записях Гумпенхубер указал и на то, что в постановках 1762 года, более зрелищных и эффектных в хореографическом решении, в финал балета были введены трубы и тромбоны<sup>10</sup>, что невероятно усилило воздействие трагического конца.

*Краткий* вариант рукописи балета ярче выявляет устремления его авторов в создании нового трагического произведения. Согласно либретто, действие спектакля было концентрированным, особенно в крайних актах; построено на столкновении в различных обстоятельствах основных действующих лиц (Дон Жуана и Командора) и на чередовании радостных и трагических

---

<sup>7</sup> Зарубежные исследователи отмечают, что полная версия партитуры, расширенная на 17 музыкальных номеров, требует тщательного изучения. Предположительно, два фрагмента были заимствованы из балета Й. Старцера «Адель де Понтье» (1773), а об остальных нет никаких сведений.

<sup>8</sup> О результатах анализа бумаги и чернил краткой версии пишет С. Дамс [8].

<sup>9</sup> Балеты середины XVIII века состояли из 16–19 музыкальных номеров, и за один вечер публике показывали два-три спектакля.

<sup>10</sup> В рукописи краткой версии 1790 года нет не только труб и тромбонов, но и валторн. Гобой тоже использован реже, чем это отражено в партитуре, изданной в 1966 году.

эпизодов (более развернутых в первом и во втором акте и очень сжато — в третьем). Все это усиливало внутреннюю напряженность; действие приобретало необычайную интенсивность и приводило к стремительной и трагической развязке.

Исследователи уже проанализировали особенности музыкальной драматургии полной версии балета [6; 9; 10; 11], поэтому этот аспект в данной статье не затрагивается. К. Глюк с помощью ритма, тембра, фактуры, динамики, темпа, широко примененной техники кьяроскуро (*chiaroscuro*)<sup>11</sup>, а также повторяющихся ситуаций, продуманного тонального плана<sup>12</sup> и мотивных связей<sup>13</sup> воплотил все особенности сценария, углубил их и сделал более напряженными.

Но музыкальное решение, представленное в *краткой* версии партитуры, связанное в основном с показом только Дон Жуана и Командора, по сравнению с полным вариантом было интенсивнее, рельефнее и придавало еще более высокий эмоциональный накал развитию<sup>14</sup> действия спектакля.

Современники ощущали огромное воздействие музыки балета, ее невероятную выразительность, эмоциональную наполненность и ясность, и, как свидетельствуют источники того времени, она звучала не только во время сценических представлений, но и на концертах.

Никто до Глюка и Анджелини, ни после них, вплоть до Моцарта<sup>15</sup>, не создавал ничего подобного в музыкальном театре. Новый для балетного театра сюжет, трагическая трактовка главного героя произведения, стройная композиция, сквозная музыкальная драматургия, новаторская хореография, эффективность сценического решения производили ошеломляющее впечатление на современников. Всё это вызывало огромное желание повторить, закре-

---

<sup>11</sup> Техника кьяроскуро (светотени) играла большую роль не только в изобразительном искусстве, но и в опере XVIII века. В творчестве Глюка она проявилась в динамическом и тембровом контрасте и стала действенным драматическим средством в композиции произведений. О технике кьяроскуро в музыкальном театре XVIII века и о ее роли в творчестве Глюка пишет Г. Грубер [9]. Ф. Гумпенхубер в своих записях указывал, что техника кьяроскуро нашла отражение и в хореографии Анджелини.

<sup>12</sup> Тональный план балета: первый акт — D dur, второй — A dur, третий — d/D.

<sup>13</sup> При анализе полной версии партитуры исследователи отмечают мотивы Дон Жуана, Эльвиры и Командора. В краткой версии представлен только мотив Дон Жуана (в номерах: 1; 3; 4; 8 и 15).

<sup>14</sup> В 2006 году в Германии был поставлен балет «Дон Жуан» по краткой версии партитуры Глюка.

<sup>15</sup> Юный Моцарт не раз видел постановку балета «Дон Жуан» и в полной мере ощутил ее воздействие, что позже проявилось в работе над либретто и в музыкальном материале его одноименной оперы.

пить и может быть, расширить этот новый опыт, способствовало появлению многочисленных версий балета «Дон Жуан».

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Brown B.* Gluck and the French theatre in Vienne. Oxford, 1991. 489 s.
2. *Croll G.* Glucks «Don Juan» freigesprochen. Bemerkungen zum Brand des Kärntnertortheaters von 1761 // Österreichische Musikzeitschrift. 1976. H. V. S. 12–16.
3. *Russell Ch.* The libertine reformed: «Don Juan» by Gluck and Anjolinini // Howard P. Gluck. Routledge. Taylors francis group. London and New York, 2017. S. 123–134. [Электронный ресурс]. URL: [https://www. books.google.ru](https://www.books.google.ru) (дата обращения: 17.07. 2019).
4. *Tozzi L.* Li balletto pantomimo del settecento: Gasparo Anjolinini. Sapadore, 1972. 182 s.
5. *Хазиева Д. З.* Реформа либретто Д. Г. М. Анджелини в балете «Дон Жуан» // Искусство и образование. 2010. № 3(65). С. 61–65.
6. *Хазиева Д. З.* Музыкальная драматургия балетов К. В. Глюка в контексте балетной реформы XVIII века: дисс. ... канд. искусствоведения. СПб, 2012. 177 с.
7. *Zinzendorf K.* Aus den Jugendtagebüchern: 1747, 1752 bis 1763 [Электронный ресурс]. URL: [https://www. books.google.ru](https://www.books.google.ru) (дата обращения: 15.07.2020).
8. *Dahms S.* Some questions on the original version of Gluck and Angiolini`s Don Juan [Электронный ресурс]. URL: [https://www. books.google.ru](https://www.books.google.ru) (дата обращения: 17.07.2019).
9. *Gruber G.* Glucks Tanzdramen und ihre musikalische Dramatik // Österreichische Musikzeitschrift. 1974. № 29. S. 17–24.
10. *Haas R.* Die Wiener Ballet–Pantomime im 18. Jahrhundert und Glucks Don Juan // Studien für Musikwissenschaft. 1923. № 10. S. 6–36.
11. *Howard P.* Gluck [Электронный ресурс]. URL:<https://www.books.google.ru> (дата обращения: 17.07.2019).
12. *Gluck K.* Don Juan. Manuscript: 31 mvts. 1790. Library Signature BSB. Mus. Ms. 2867 [Электронный ресурс]. URL:[https://www.imspl.org/Gluck Don Juan](https://www.imspl.org/Gluck%20Don%20Juan) (дата обращения: 23.09.2020).
13. *Gluck K.* Don Juan. Manuscript. 1790. Technische universität Darmstadt. Mus. Ms. 340/0100 [Электронный ресурс]. URL: [https://www.imspl.org/Gluck Don Juan](https://www.imspl.org/Gluck%20Don%20Juan) (дата обращения: 23.09.2020).

#### REFERENCES

1. *Brown B.* Gluck and the French theatre in Vienne. Oxford, 1991. 489 s.
2. *Croll G.* Glucks «Don Juan» freigesprochen. Bemerkungen zum Brand des Kärntnertortheaters von 1761 // Österreichische Musikzeitschrift. 1976. H. V. S. 12–16.

3. Russell Ch. The libertine reformed: «Don Juan» by Gluck and Anjolini // Howard P. Gluck. Routledge. Taylors francis group. London and New York, 2017. S. 123–134. [E`lektronny`j resurs]. URL: [https://www. books.google.ru](https://www.books.google.ru) (data obrashheniya: 17.07. 2019).
4. *Tozzi L.* Li balletto pantomimo del settecento: Gasparo Anjolini. Sapadore, 1972. 182 s.
5. *Xazieva D. Z.* Reforma libretto D. G. M. Andzholini v balete «Don Zhuan» // *Iskusstvo i obrazovanie.* 2010. № 3(65). S. 61–65.
6. *Xazieva D. Z.* Muzy`kal`naya dramaturgiya baletov K. V. Glyuka v kontekste baletnoj reformy` XVIII veka: diss. ... kand. iskusstvovedeniya. SPb, 2012. 177 s.
7. *Zinzendorf K.* Aus den Jugendtagebüchern: 1747, 1752 bis 1763 [E`lektronny`j resurs]. URL: [https://www. books.google.ru](https://www.books.google.ru) (data obrashheniya: 15.07.2020).
8. *Dahms S.* Some questions on the original version of Gluck and Angiolini`s Don Juan [E`lektronny`j resurs]. URL: [https://www. books.google.ru](https://www.books.google.ru) (data obrashheniya: 17.07.2019).
9. *Gruber G.* Glucks Tanzdramen und ihre musikalische Dramatik // *Österreichische Musikzeitschrift.* 1974. № 29. S. 17–24.
10. *Haas R.* Die Wiener Ballet–Pantomime im 18. Jahrhundert und Glucks Don Juan // *Studien für Musikwissenschaft.* 1923. № 10. S. 6–36.
11. *Howard P.* Gluck [E`lektronny`j resurs]. URL:<https://www.books.google.ru> (data obrashheniya: 17.07.2019).
12. *Gluck K.* Don Juan. Manuscript: 31 mvts. 1790. Library Signature BSB. Mus. Ms. 2867 [E`lektronny`j resurs]. URL:[https://www.imspl.org/Gluck Don Juan](https://www.imspl.org/Gluck%20Don%20Juan) (data obrashheniya: 23.09.2020).
13. *Gluck K.* Don Juan. Manuscript. 1790. Technische universität Darmstadt. Mus. Ms. 340/0100 [E`lektronny`j resurs]. URL: [https://www.imspl.org/Gluck Don Juan](https://www.imspl.org/Gluck%20Don%20Juan) (data obrashheniya: 23.09.2020).

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Хазиева Д. З. – канд. искусствоведения; uchsecr14@mail.ru

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Khazieva D. Z. – Cand. Sci. (Arts); uchsecr14@mail.ru