

O. B. Жесткова

Тактовая палка во французском оперном дирижировании XVIII—XIX веков

Аннотация:

В статье рассматриваются функции дирижера парижской Королевской академии музыки (театра *Opéra*), главной из которых была координация музыкального и сценического исполнения. Сложность парижских мизансцен обусловила необходимость «громкого» дирижирования — отбивания такта и других звуковых сигналов, для чего использовалась тактовая палка. Поначалу это был длинный жезл (*bâton*), которым ударяли по полу, в первой половине XVIII века он трансформировался в короткую тактовую палку (*baguette*), а в XIX веке — с 1828 года — руководить оперным спектаклем мог только ведущий скрипач оркестра, который играл на скрипке, дирижировал или отбивал такт своим смычком.

Ключевые слова: парижская Опера, тактовая палка, дирижер, отбиватель такта, координация музыкального и сценического исполнения.

O. V. Zhestkova

Baguette in French opera conducting in the 18th and 19th centuries

Abstract:

The article examines some functions of the conductor of the Royal Academy of Music in Paris (the *Opéra* Theater), the main of which was the coordination of musical and stage execution. The complexity of the Parisian mise-en-scenes necessitated the “loud” conducting — the beating of tact and other sound signals, for which a clock-stick was used. The large rod that was struck on the floor in the first half of the 18th century was transformed into a short stick for strikes on the music stand, and from 1828 it was replaced by the bow of the leading violinist of the orchestra.

Keywords: Paris Opéra, baguette, chef d’orchestre, batteur de mesure, coordination of musical and stage execution.

Трудно установить точную дату, когда во Франции появился термин «руководитель оркестра» (*chef d’orchestre*), который в наше время переводится как «дирижер». В списках сотрудников парижской Оперы (Королевской академии музыки) он встре-

чается уже в 1805 году: дирижером назван Жан-Батист Реи (1734—1810), а его помощником — Жан-Батист Рошфор (1746—1819) [См.: 4. Р. 49]. Первым энциклопедическим изданием, посвятившим оперному дирижеру отдельную статью, был, вероятно, «Театральный словарь» Ареля, опубликованный в 1824 году: «Вы иногда видели посреди оркестра человека, бойко суетящегося, указывающего рукой, жезлом или смычком темп симфонистам, которые на него смотрят, в то время как другие смотрят в свои партии... итак! этот человек — дирижер [Le chef de l'orchestre]; именно на него в музыкальных театрах возлагается вся ответственность за слаженное исполнение» [16. Р. 67. Здесь и далее перевод автора статьи. — О. Ж.].

А в XVII и XVIII столетиях должность человека, управляющего «слаженным исполнением» в Королевской академии музыки, равно как и в других музыкальных театрах Парижа, называлась *batteur de mesure* (отбиватель такта) или *maître de musique* (мэтр музыки)¹. В «Постановлении об артистах Оперы» от 1714 года говорилось, что «только тот, кто сочинил оперу,

может, если сочтет нужным, вести репетиции и отбивать такт даже на спектаклях, исключая чье-либо вмешательство без его согласия» [11. Р. 238]. Попутно отметим любопытную деталь: в XVIII и первой половине XIX века глагол *diriger* почти не использовался во французской лексике по отношению к театральному оркестру, хору или оперным певцам: «управлять оркестром» или «руководить репетициями» по-французски чаще всего звучало как *conduire un orchestre* или *conduire les répétitions* — то есть «вести оркестр» или «вести репетиции».

Начиная с эпохи Люлли отбиватель такта использовал для координации музыкально-сценического исполнения жезл (*bâton*)², которым ударял по полу, обозначая сильные метрические доли (см. рис. 1). В 1699 году драматург Шарль Дюфрени писал об оперных оркестрантах и их руководителе: «...все зависят от властителя оркестра, этого абсолютного принца; он поднимает и опускает свой скипетр в виде толстой палки, которую он держит в руке, контролируя все движения этого капризного народа» [12. Р. 64].



Рис. 1. Жезлы для отбивания такта по полу. Частная коллекция Фридриха Пфедфера

Разумеется, современному музыканту хотелось бы подробнее представлять круг обязанностей «властителя оркестра» и понимать причины, обусловившие необходимость участия человека, непрерывно издающего немusикальские звуки. Если обратиться за информацией к французским энциклопедистам, то складывается одностороннее впечатление, что оркестр парижской Оперы был самым отсталым в Европе, а оркестранты и их руководитель, отбивающий такты, были напрочь лишены всякого музыкального вкуса, поскольку стук жезла был неприятен и мешал восприятию музыки. Критика в адрес отбивателя такта началась во время войны буффионов и, вероятно, была инициирована Ф. М. Гриммом. В своем памфлете «Маленький пророк из Богемского Брода» (1753) Гримм назвал отбивателя такта «дровосеком» и посвятил ему целую главу. Пытаясь воспроизвести стиль древних религиозных текстов, Гримм, в частности, писал от имени пророка, посетившего Оперу и ужаснувшегося практике отбивания такта при помощи деревянного жезла: «И я увидел человека, который держал жезл, и я подумал, что он собирается наказать плохих скрипок <...>. И он производил стук, как если бы рубил дерево, и я был удивлен тем, что он не вывихнул себе плечо, и сила его руки меня привела в ужас. <...> И я сказал: Если бы этот человек родился в доме моего отца, который находится в четверти лье от леса Бёмиш-Брода³ в Богемии, он зарабатывал бы до тридцати динариев в день, и его семья была бы богатой и уважаемой, и его дети жили бы в достатке; и говорили бы: Вот лесоруб из Бёмиш-брода, вот он! И его мастерства там не было бы в излишке; вместо этого, он не может даже заработать достаточно, чтобы сидеть на хлебе и воде в этом заведении. И я увидел то, что называлось отбивать такт, и хотя его отбивали очень громко, у музыкантов никогда не было слаженности» [15. Р. 10].

Комическое сравнение отбивателя такта с дровосеком пришлось по душе Ж.-Ж. Руссо, который дважды упомянул его, попутно критикуя традиции парижской Оперы⁴. В «Му-

зыкальном словаре» в статье «Отбивать такт» (“Battre la mesure”) Руссо осудил эту практику, обозначив ее как неизбежный порок французской музыки: «До какой степени в парижской Опере коробит уши неприятный и непрерывный стук, который производит своим жезлом тот, кто отбивает такт и кого Маленький пророк в шутку сравнивает с дровосеком, рубящим дрова! Но это неизбежное зло; без этого стука невозможно почувствовать метр; музыка сама по себе его не проявляет...» [17. Р. 51].

Казалось бы, парижская Опера была самой устаревшей музыкальной сценой Европы, не желающей расставаться с обветшалыми традициями, худшей из которых было шумное и антихудожественное отбивание такта деревянным жезлом. Но любопытно, что в той же статье Руссо сообщает, что этому обычаю были подвержены не только французы, но и итальянцы: «Французские музыканты отбивают такт не так, как итальянские. Последние в четырехдольном размере одну за другой отбивают первые две доли и поднимают [жезл. — О. Ж.] на две остальные доли; они также отбивают две первых доли в трехдольном размере и поднимают на третьей. Французы всегда отбивают только первую долю, а остальные размечают различными движениями руки вправо и влево. Между тем, французская музыка намного больше, чем итальянская, нуждается в четком метре...» [17. Р. 51].

Последнее замечание этого и приводимого выше высказывания Руссо об особой необходимости четко маркированного метра, скорее всего, вызвано спецификой музыкальной декламации, которая обуславливала нерегулярный характер метра, особенно в речитативах. Кроме того, сам Руссо замечает, что и темп музыки изменялся по прихоти певцов. Но даже несмотря на столь веские практические причины, заставляющие руководителя французского оркестра отбивать такт, Руссо не стесняется продемонстрировать очевидную предвзятость. Возможно, из-за этой «музыкальной франкофобии» он позабыл объяснить своим читателям истоки столь странного обычая и причины

его необходимости в музыкально-сценической практике, хотя они ему были хорошо известны. В том же Музыкальном словаре, но в статье «Оркестр» Руссо связывал «невыносимый стук его жезла, перекрывающего и приглушающего весь эффект симфонии» с особым местоположением отбивателя такта, «который, располагаясь перед сценой и будучи полностью занят актерами, не может, как положено, наблюдать за своим оркестром, находящимся за его спиной, вместо того, чтобы быть перед его глазами» [17. Р. 360]. Действительно, отбиватель такта стоял возле авансцены и лицом к ней, соответственно — спиной к оркестрантам, потому что его удары предназначались танцовщикам на сцене и хору за сценой, а не оркестру, то есть стук был необходим для сложной координации музыки и сценического действия, что подтверждается рядом приводимых далее свидетельств⁵. Забегая вперед, отметим, что такое положение дирижера сохранилось в парижской Опере до 1906 года, когда на постановке оперы Массне «Ариадна» дирижер Анри Бюссе, «развязавший, — как он сам писал, — войну с директором Оперы» [7. Р. 156], добился, чтобы дирижерский пюпитр был перемещен к внешней балюстраде оркестровой ямы, отделяющей ее от зрительного зала. А это значит, что только в начале XX века оперный дирижер занял то место, в котором мы видим его и сегодня.

Вероятно, в первой половине XVIII века длинный жезл трансформировался в тактовую палку — более короткий жезл, которым руководитель оркестра Оперы отбивал такт уже не по полу, а по деревянному пюпитру. Во всяком случае, на гравюре 1745 года⁶ мы уже видим, что отбиватель такта руководит спектаклем с короткой палкой в руке. В 1789 году Андре Гретри писал, что жезл отбивателя «размечает в воздухе доли такта и снова опускается, без стука [в медленном темпе. — *О. Ж.*], на пюпитр» [14. Р. 163]. Факт изменения жезла также отметил в 1791 году театральный критик, историк и поэт Пьер-Луи Женгене: «Этот большой жезл, над которым насмехался Рус-

со, называвший отбивателя такта дровосеком, впоследствии значительно укоротился; и сегодня он таков, что нельзя отрицать, что для оперы он составляет крайнюю необходимость [13. Р. 162].

Просветители, конечно, не были одиноки в своем возмущении шумом, который издавал отбиватель такта. У них были последователи, признававшие, однако, неизбежность стука. Например, Гретри подробнее других остановился на причинах «громкого» дирижирования: «Между тем, тактовый жезл необходим в Опере, где за кулисами часто исполняются большие хоры, когда этого требует драматическая ситуация; не стоит полагать, что столь удаленная группа певцов сможет услышать оркестр, каким бы многочисленным он ни был... Хормейстер может выглянуть [на авансцену. — *О. Ж.*] и взглянуть на жезл — скажете вы; он действительно это делает, но если идет хор с танцами и пением, если толпа танцовщиков заполняет авансцену, то жезл уже не виден. Тогда отбиватель такта ударяет по своему пюпитру, что слышать очень неприятно, ибо он тотчас напоминает вам, что вы на спектакле» [14. Р. 50—51].

С одной стороны, Гретри осуждает жезл, который, выступая авторитарным символом, «унижает» [14. Р. 51] музыкантов, с другой — считает его практически необходимым для координации оркестровой партии с вокально-хоровым и танцевальным исполнением на сцене. Кроме того, Гретри проясняет, для кого, главным образом, предназначался жезл и в каких случаях применялся со стуком: «Для оркестра он менее полезен, за исключением некоторых, довольно редких, случаев; но он часто необходим для актеров, которые далеко не все являются музыкантами и которым бесполезно следить за движениями жезла, особенно в неторопливых темпах, всегда самых трудных для сопровождения; но в таких случаях он не слышен [14. Р. 163].

Обобщая все приведенные свидетельства, мы можем сделать следующие выводы: во-первых, звук от удара палки по пюпитру был не-

приятен и мешал слушать музыку; во-вторых, отбиватель такта отмечал ударом не каждую метрическую долю такта, а только первую, в то время как все остальные он «очерчивал» железом или рукой по воздуху; в умеренных темпах стук не использовался вовсе; в-третьих, удары жезла предназначались не для оркестра, а для закулисных хоров и для сложных массовых сцен с участием солистов, кордебалета и хора; в-четвертых, большой и длинный жезл времен Люлли трансформировался в более короткую тактовую палку, которой отбиватель такта ударял уже не по полу, а по своему пюпитру.

Хотя в XIX столетии удары уже не были метрически регулярны, все же их звук продолжал раздражать тонкий слух музыкантов. В 1852 году Г. Берлиоз иронично описывал стук как неизбежный порок современного театрального оркестра: «...этот короткий удар дерева по дереву, тук!, который выделялся посреди всего, более или менее гармоничного, шума других инструментов. Этот момент, предшествующий началу фразы, теперь стал самой настоятельной необходимостью всех исполнителей в театре. Это он предупреждает каждого, что пора начинать, он показывает даже основные эффекты, которые следует произвести, вплоть до оттенков исполнения. Если вступают сопрано? — Тук! — Это вам, дамы! Тенора должны возобновить ту же тему двумя тактами позже? — Тук! — Это вам, господа! Дети, выстроенные в центре сцены, должны запеть гимн? — Тук! — Давайте, дети! Надо потребовать у певца или у певицы страстности? — Тук! Чувства? — Тук! Мечтательности? — Тук! Характера? — Тук! Ясности, воодушевления? — Тук! Тук! Первый танцовщик даже не осмелится взлететь без «тука»! Первая танцовщица без «тука» не почувствует ни толчка перед прыжком, ни элевации⁷, а ее улыбка будет похожа на гримасу. Все ожидают этот малоприятный короткий сигнал; без него сегодня ничто не могло бы ни двигаться, ни звучать на сцене; певцы и танцовщики остались бы молчаливыми и неподвижными, как при дворе Спящей Красавицы. Итак, это очень

неприятно для публики и не достойно учреждения, которое стремится занять высокое положение среди музыкальных и хореографических заведений Европы» [6. Р. 138].

Но и Берлиоз не мог предложить альтернативы в координации сложных мизансцен, правда, об этом мы узнаем из его более поздней работы «Дирижер: теория его искусства», опубликованной в 1855 году, когда Берлиоз уже имел за плечами собственный опыт руководства оркестром и не склонен был преувеличивать количество «туков»: «Что касается применения всякого стука, произведенного ударами жезла дирижера по пюпитру, или ногой по помосту, можно только безоговорочно его порицать. Это хуже чем плохой метод, это варварство. Однако, если группа на сцене или течение мизансцены мешают хористам увидеть жезл руководителя, тогда, чтобы после паузы обеспечить вступление хора, он обязан своевременно показать это вступление, обозначив предыдущую долю легким ударом палки по пюпитру. Это чрезвычайное обстоятельство — единственное, которое может оправдать применение направляющего стука; досадно, что еще приходится к этому прибегать» [5. Р. 31 — 32].

Обратим внимание на одну важную подробность: дирижеры не только ударяли палкой по пюпитру, но и прибегали к ударам ногой, которые, очевидно, предназначались для оркестрантов. Помимо прочего, Берлиоз сообщает о появлении электрического метронома, изобретенного бельгийским инженером Йоханом Вербрюжже. На Всемирной выставке 1855 года Берлиоз опробовал это изобретение, которое позволяло незаметно для слушателей подавать звуковой сигнал разным группам музыкантов, удаленным и друг от друга, и от дирижера⁸. Фанатичное стремление Берлиоза избежать варварского стука при управлении оркестром разжигало в нем научный пыл, связанный с усовершенствованием электрического метронома, который позволил бы управлять музыкальным коллективом любого состава и численности. Современники даже подшучи-

вали над страстью Берлиоза к огромным оркестрам и стереофоническим эффектам. Так, на карикатуре 1855 года можно увидеть композитора, смотрящего в партитуру и дирижирующего уже не тактовой палкой, а большим телеграфным столбом, электрические провода от которого дают сигналы по всему электрифицированному миру (см. рис. 2). По-видимому, Берлиоз рассчитывал на установление такого электрического метронома в Опере, но его мечтам не суждено было сбыться. На протяжении XIX века инструмент и способы дирижирования, конечно, изменялись, но намного медленнее, чем хотелось бы Берлиозу, и еще в 1878 году в своем трактате об искусстве дирижирования Эрнест Дельдеве, дирижер парижской Opéra с 1873 по 1877 год, посвятил отдельную главу «различным манерам отбивать такт» [8. Р. 41].

Хотя тактовая палка стала более короткой и легкой, все же это еще была палка, а не палочка, которую сегодня привычно видеть в руках дирижера. Это подтверждается не только термином, которым она обозначалась, но также формой и размером. Судя по сохранившимся экземплярам и их техническим описани-



М. Berlioz donnant prochainement un concert européen en battant la mesure avec un poteau du télégraphe électrique.

Рис. 2. Карикатура Шама в издании *Le Charivari* от 2 декабря 1855 года. Подпись: «Берлиоз, который скоро даст европейский концерт, отбивает такт через телеграфный электрический столб»

ям, средняя длина такой палки составляла 40 сантиметров, а диаметр 1,5 — 2 сантиметра. Их изготавливали из ценных пород дерева и украшали. Например, Берлиоз получил такой дирижерский инструмент в подарок от герцогской капеллы в Брауншвейге, где он руководил исполнением своих произведений в октябре 1853 года (см. рис. 3). Инструмент украшен позолоченным серебром и богемским гранатом⁹. До появления в конце XIX — начале XX века тонкой, легкой, светлой палочки, которая стала «продолжением руки дирижера», инструмент руководителя оркестра выполнял двойную функцию: им не только дирижировали, но и отбивали такт. Бетховен и Вагнер тоже использовали подобные тактовые палки, хотя по дизайну они значительно отличаются и друг от друга, и тем более от дирижерских палочек XX века, принадлежащих Л. Бернстайну и Р. Ану (см. рис. 4).

В XIX веке такими инструментами пользовались дирижеры, не играющие на скрипке, подобно Берлиозу, Листу, Вагнеру. А в парижской Опере тактовая палка применялась не долго. С 1817 года и почти до конца XIX века дирижером здесь мог стать только первый скрипач оркестра. Иногда он руководил исполнением, стоя у пюпитра и играя на скрипке, но чаще он просто дирижировал и при необходимости ударял смычком по пюпитру. Эрнест Дельдеве, скрипач и руководитель оркестра Оперы, называл дирижера даже не



Рис. 3. Дирижерский жезл Г. Берлиоза. Размеры: 38,5 см. х 2 см. Коллекция музея Берлиоза в Лакот-Сент-Андре



Рис. 4. Дирижерские инструменты Л. Бетховена, Р. Вагнера, Л. Бернштейна, Р. Ама. Коллекция Ф. Пфедфера

«первой скрипкой», а «руководящим смычком» (*l'archet conducteur*) [9. Р. 44], что подтверждает продолжившуюся практику дирижировать и отбивать метр смычком. Вплоть до конца XIX века, пока в парижской Опере не упростился визуально-зрелищный компонент мизансцены и пока не ушли в прошлое сложнейшие сцены с участием огромного количества хористов и кордебалета, дирижер не знал другого способа координировать исполнение, как применять стук: тактовой палкой, смычком или даже ногой.

Примечания

- ¹ Например, в списках музыкантов Оперы за 1758 год упоминается отбиватель такта: «Cheron, pour la mesure», а в 1760 — мэтр музыки: «Berton, maître de musique» [См.: 18. Р. 11; 19. Р. 9]. Смена названия, однако, не означала изменения обязанностей и стиля руководства.
- ² Итальянский эквивалент — «баттута», от глагола *battere* — бить, отбивать.
- ³ Бёмиш-Брод (Богемский Брод, Чешский Брод) — город в Чехии.
- ⁴ Впервые — в «Музыкальном словаре» [См.: 17. Р. 51]; во второй раз — в романе «Юлия, или Новая Элоиза» [См.: 1. С. 236—237].
- ⁵ Современный французский искусствовед Жюльен Дюбрюк убедительно показал, что отбиватель такта XVIII и отчасти дирижер XIX века выполнял, во-первых, функции суфлера — до тех пор, пока в Опере не появилась специальная должность. К слову, Дюбрюк ошибочно датирует ее появление 1840-м годом, хотя уже в списках сотрудников Оперы за 1831—1834 годы упоминается суфлер по имени Моро [См.: 3. Р. 21]. Во-вторых, основываясь на автографах опер Рамо, испещренных пометками о деталях сценического действия, Дюбрюк доказал, что мэтр оркестра выполнял обязанности режиссера, подающего сигнал закулисному хору, танцовщикам, певцам и машинистам. В-третьих, именно на нем лежала ответственность за поднятие и опускание занавеса, о чем он также подавал сигнал ударом жезла. Это продолжалось до переезда театра в 1875 году в зал Гарнье, где в распоряжении дирижера уже была электрическая кнопка [См.: 10].
- ⁶ См.: [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6947357z/f1.item.r=La%20princesse%20de%20Navarre%201745%20%20Varsailles>]
- ⁷ Элевация — термин в классическом танце. Означает высокий прыжок, неотъемлемым качеством которого является баллон (*ballon*) — способность «задерживаться» в воздухе, сохраняя позу.
- ⁸ Концертом, организованным в день торжественного вручения наград, руководил Берлиоз. На галерее Дворца промышленности, построенного специально для Парижской выставки, размещалось 1200 музыкантов, разделенных на пять групп. Приглашенный из Брюсселя Вербрюжже установил во дворце электрический метроном с пятью электрическими ответвлениями. Нажимая на одну кнопку, Берлиоз по электрическому проводу «давал такт» пяти различным дирижерам, управляющим своими группами музыкантов, удаленными друг от друга.
- ⁹ Некоторые дирижеры XIX века относились к своему богато украшенному дирижерскому инструменту как к ритуальному символу. Например, Л.-А. Жюльену (1812—1860) его тактовая палка, «инкрустированная драгоценными камнями, ... преподносилась в начале концерта на серебряном подносе в комплекте со знаменитыми светлыми перчатками» [2. С. 177].

Список литературы

1. Руссо Ж.-Ж. Избранные сочинения. — М.: Гослитиздат, 1961. — Т. 2: Юлия, или Новая Элоиза. — 768 с.
2. Шугаева Е. Ю. Луи Антуан Жульен: дирижер и шоумен (К вопросам истории оркестрового дирижирования) // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: история и современность. Материалы Всероссийской науч.-практ. конф. — Казань: Казан. гос. консерватория, 2014. — С. 176—183.
3. Almanach des spectacles de 1831 à 1834. — Paris: Barba, 1834. — 287 p.
4. Annuaire dramatique, ou étrennes théâtrales. — Paris: Cavanagh, 1805. — 256 p.
5. Berlioz H. Le chef d'orchestre: théorie de son art: extrait du grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes. 2 éd. — Paris: H. Lemoine, 1902. — 47 p.
6. Berlioz H. Soirées de l'orchestre. — Paris: Michel Lévy Frères, 1852. — 436 p.
7. Büsser H. De Pelléas aux Indes Galantes... de la flûte au tambour. — Paris: Arthème Fayard, 1955. — 282 p.
8. Deldevez É.-M.-E. L'Art du Chef d'orchestre. — Paris: Firmin Didot, 1878. Rééd. Sprimont, Mardaga, 2005. — 237 p.
9. Deldevez É.-M.-E. Mes Mémoires, par É.-M.-E. Deldevez, ancien chef d'orchestre de l'Opéra et de la Société des concerts, professeur au Conservatoire. — Le Puy: Marchessou Fils, 1890. — 312 p.
10. Dubruque J. Du chef de scène au chef d'orchestre // Musique. Images. Instruments. Revue française d'organologie et d'iconographie. № 12: Orchestres aux XVIII^e et XIX^e siècles: composition, disposition, direction, représentation. — Paris: CNRS editions, 2010. — P. 61—78.
11. Des Essarts N.-T. Règlement au sujet de l'Opéra, donné à Marly le 19 Novemdre 1714 // Les trois théâtres de Paris, ou, Abrégé historique de l'établissement de la Comédie François, de la Comédie Italienne & de l'Opéra. — Paris: Lacombe, 1777. — P. 233—256.
12. Du Fresny Ch. Amusemens sérieux et comiques. — Paris: Chez Claude Barbin, 1699. — 288 p.
13. Ginguené P.-L. Bâton de mesure // Encyclopédie méthodique: Musique / Nicolas-Étienne Framery, Jerome-Joseph de Momigny, Pierre-Louis Ginguene, Charles-Joseph Panckoucke. — Т. 1. — Paris: Panckoucke libraire, 1791. — P. 162—163.
14. Grétry A.-E.-M. Mémoires, ou essais sur la musique. — Paris: Chez l'auteur, 1789. — 565 p.
15. Grimm F.-M. Le petit prophète de Boehmischbroda. Le correcteur des bouffons. La guerre de l'Opéra. — S. n., 1753. — 43 p.
16. Harel F. A., Alhoy M., Jal A. Dictionnaire théâtral; ou, Douze cent trente-trois vérités sur les directeurs, régisseurs, acteurs, actrices et employés des divers théâtres. — Paris: Barba, 1824. — 318 p.
17. Rousseau J.-J. Dictionnaire de Musique. — Paris: Duchesne, 1768. — 572 p.
18. Les Spectacles de Paris, ou calendrier historique et chronologique des théâtres. — Paris: Duchesne, 1758. — 150 p.
19. Les Spectacles de Paris, ou calendrier historique et chronologique des théâtres. — Paris: Duchesne, 1760. — 140 p.

References

1. *Russo Z.-Z.* Izbrannyye sochineniya. — M.: Goslitizdat, 1961. — T. 2: Yuliya, ili Novaya Eloiza. — 768 s.
2. *Shigayeva E. Y.* Lui Antuan Zhulyen: dirizher i shoumen (K voprosam istorii orkestrivogo dirizhirovaniya) // Aktualnyye problemy muzykalno-ispolnitelskogo iskusstva: istoriya i sovremennost. Materialy Vserossiyskoy nauch.-prakt. konf. — Kazan: Kazan. gos. konservatoriya, 2014. — S. 176—183.
3. Almanach des spectacles de 1831 à 1834. — Paris: Barba, 1834. — 287 p.
4. Annuaire dramatique, ou étrennes théâtrales. — Paris: Cavanagh, 1805. — 256 p.
5. *Berlioz H.* Le chef d'orchestre: théorie de son art: extrait du grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes. 2 éd. — Paris: H. Lemoine, 1902. — 47 p.
6. *Berlioz H.* Soirées de l'orchestre. — Paris: Michel Lévy Frères, 1852. — 436 p.
7. *Büsser H.* De Pelléas aux Indes Galantes... de la flûte au tambour. — Paris: Arthème Fayard, 1955. — 282 p.
8. *Deldevez É.-M.-E.* L'Art du Chef d'orchestre. — Paris: Firmin Didot, 1878. Rééd. Sprimont, Mardaga, 2005. — 237 p.
9. *Deldevez É.-M.-E.* Mes Mémoires, par É.-M.-E. Deldevez, ancien chef d'orchestre de l'Opéra et de la Société des concerts, professeur au Conservatoire. — Le Puy: Marchessou Fils, 1890. — 312 p.
10. *Dubruque J.* Du chef de scène au chef d'orchestre // Musique. Images. Instruments. Revue française d'organologie et d'iconographie. № 12: Orchestres aux XVIII^e et XIX^e siècles: composition, disposition, direction, représentation. — Paris: CNRS editions, 2010. — P. 61—78.
11. *Des Essarts N.-T.* Règlement au sujet de l'Opéra, donné à Marly le 19 Novendre 1714 // Les trois théâtres de Paris, ou, Abrégé historique de l'établissement de la Comédie Française, de la Comédie Italienne & de l'Opéra. — Paris: Lacombe, 1777. — P. 233—256.
12. *Du Fresny Ch.* Amusemens sérieux et comiques. — Paris: Chez Claude Barbin, 1699. — 288 p.
13. *Ginguené P.-L.* Bâton de mesure // Encyclopédie méthodique: Musique / Nicolas-Étienne Framery, Jerome-Joseph de Momigny, Pierre-Louis Ginguene, Charles-Joseph Panckoucke. — T. 1. — Paris: Panckoucke libraire, 1791. — P. 162—163.
14. *Grétry A.-E.-M.* Mémoires, ou essais sur la musique. — Paris: Chez l'auteur, 1789. — 565 p.
15. *Grimm F.-M.* Le petit prophète de Boehmischbroda. Le correcteur des bouffons. La guerre de l'Opéra. — S. n., 1753. — 43 p.
16. *Harel F. A., Alhoy M., Jal A.* Dictionnaire théâtral; ou, Douze cent trente-trois vérités sur les directeurs, régisseurs, acteurs, actrices et employés des divers théâtres. — Paris: Barba, 1824. — 318 p.
17. *Rousseau J.-J.* Dictionnaire de Musique. — Paris: Duchesne, 1768. — 572 p.
18. Les Spectacles de Paris, ou calendrier historique et chronologique des théâtres. — Paris: Duchesne, 1758. — 150 p.
19. Les Spectacles de Paris, ou calendrier historique et chronologique des théâtres. — Paris: Duchesne, 1760. — 140 p.