

Груцынова А.П. ©

Доцент, кандидат искусствоведения, Московская государственная консерватория им.
П.И. Чайковского

К ВОПРОСУ ОБ АВТОРСТВЕ БАЛЕТА «КИТАЙСКИЙ СИРОТА»

Аннотация

Статья посвящена проблеме авторства балета «Китайский сирота», приписываемому ранее К.-В. Глюку, а в XX веке — балетмейстеру Г. Анджолини. Сопоставляя музыку, созданную Анджолини к балету «Искусство, побеждённое природой, или Художник», и музыку балета «Китайский сирота», автор приходит к выводу, что вопрос об авторстве, скорей всего, всё ещё открыт.

Ключевые слова: балет, партитура, «Китайский сирота», «Искусство, побеждённое природой, или Художник», К.-В. Глюк, Г. Анджолини.

Keywords: ballet, score, «Orfano della China», «L'Arte vinta della natura ou Le Peintre», Ch. W. Gluck, G. Angiolini.

Среди знаменитых балетмейстеров XVIII–XIX веков можно найти немало таких, которые сами сочиняли музыку к своим балетам. Происходило это по ряду причин, среди которых первая и самая важная — попытка полностью соотнести создаваемую музыку с идеей общего сценического облика спектакля. Будучи одновременно авторами либретто и постановки, а, кроме того, создавая ещё и музыкальную партитуру, хореографы могли быть уверены в возможно полном раскрытии выбранной темы.

Хореографами, создававшими музыку к своим балетам, были и С. Вигано, и А. Сен-Леон, и Г. Анджолини. Именно к творчеству Анджолини–композитора мы и обратимся в данной статье.

Прежде всего, необходимо сказать, что точное количество балетов, написанных этим балетмейстером, нам неизвестно. Судя по разнообразным источникам, Анджолини принадлежит, по крайней мере, музыка следующих балетов: «Отъезд Энея, или Оставленная Дидона» (1766, Петербург¹), «Китайцы в Европе», «Забавы о святках» (оба — 1767, Москва), «Семира» (1772, Петербург), «Ариадна и Тезей» (1776, Петербург), «Дьявол в квадрате, или Двойное превращение» (1785, Петербург).

Помимо уже указанных примеров, с некоторого времени Анджолини отдаётся авторство балета «Китайский сирота»: 1766, Петербург (к этому склоняются М. Арэнд [4] и А. Эйнштейн [7]) или 1777, Петербург (эту дату указывает А. Гозенпуд [1]) или 1774, Вена (этот год указывает С. Рыцарев [2]). Так, в исследовании С. Рыцарева, посвящённом творчеству К.-В. Глюка, можно прочитать, что «в настоящее время обнаружены документы и обстоятельства, свидетельствующие об единоличном авторстве [балета «Китайский сирота». — А. Г.] Г. Анджолини» [2, 58]. То же утверждается и в знаменитом словаре Гроува.

Позднее мы вернёмся к вопросу о собственно авторстве «Китайского сироты», а сейчас обратимся к одному из сочинений, которое несомненно принадлежит перу балетмейстера. Это собрание оркестровых голосов партитуры балета, имеющего название «Искусство, побеждённое природой, или Художник» [5]. Поставлен этот балет был в Венеции (1773), в один вечер с оперой Дж. Инсангвине «Меропа». Так как, несмотря на все усилия, к сожалению, нам не удалось обнаружить либретто балета (или хотя бы его краткое содержание), мы сконцентрируемся на музыкальной составляющей данного сочинения (тем более что именно она и является основным объектом анализа в данной статье).

Музыкальная партитура² балета состоит из симфонии³ и двадцати пяти номеров. В силу того, что подавляющее большинство номеров чрезвычайно кратки, весь балет производит впечатление миниатюры⁴.

Оркестр, для которого написана партитура, чрезвычайно аскетичен: группа струнных (две партии скрипок, альты, басы), две флейты, два гобоя, фагот и две валторны⁵. Несомненно, данная особенность связана с конкретным оркестром, наличествующим в театре, для которого Анджолини писал свою партитуру.

Основная роль в этом оркестре отдана исключительно струнным. Все темы звучат именно в их партиях (более того — по традиции это первые скрипки или обе партии скрипок), тогда как деревянные духовые используются либо для дублирования ведущей мелодической линии (флейты и гобои), либо для дублирования линии басов (фагот). Валторны же, как и во многих других партитурах той эпохи, лишь «обозначают» тональность.

Если номера, составляющие этот балет, охватить единым взглядом, то можно прийти к выводу, что музыка их скучна и в некотором смысле однотипна. В подавляющем большинстве они представляют собой трёхчастную форму, чаще простую, гораздо реже — сложную. Более того — в четырёх случаях, благодаря повторению номеров *da Capo*, образуются более крупные, над-номерные, трёхчастные формы⁶. В силу подобного строения, основная тема номера, образующая крайние разделы, зачастую повторяется три или четыре раза без каких-либо преобразований. Подобная нарочитая повторность не прибавляет разнообразия музыке, являясь самым элементарным способом создать более или менее крупную завершённую музыкальную форму на основе одной или двух самостоятельных тем.

Большую часть номеров можно определить как танцевальные, вернее, опирающиеся на танцевальные ритмы и напоминающие определённые танцевальные жанры. Двух- (2/4) или трёхдольные (3/4, 6/8), они напоминают то контуры конгрданса (нотный пример 1), то отголоски менуэта (нотный пример 2), то отзвуки балетной пасторали (нотный пример 3).

Как правило, все номера балета чрезвычайно устойчивы и либо просто целиком опираются на тонический органнй пункт, либо скромно ограничиваются чередованием тоники и доминанты (исключения из этого правила чрезвычайно редки).

Строго выдерживаемая форма, «навязчивость» того или иного танцевального ритма и удивительная склонность к постоянному использованию тоники (как в виде остинатного баса, так и выражающаяся в постоянном возвращении к ней) — всё это составляет особенности партитуры, созданной Анджолини.

Вероятно, единственным исключением из этого правила является №8, представляющий собой подобие инструментального *lamento* (нотный пример 4). Это один из шести минорных номеров, отличающийся оригинальным изложением, неизбежным ритмическим рисунком и некоторой долей сентиментальной меланхолии. Можно смело предположить, что все эти особенности были связаны с развитием сюжета балета, однако, повторимся, мы не знаем либретто сочинения даже в самых общих чертах.

Завершая беглый обзор балета Анджолини «Искусство, побеждённое природой», следует упомянуть и об особенностях логики тонального построения партитуры. Вернее, о почти полном её отсутствии.

Если проанализировать тональности всех номеров балета (включая симфонию и повторения *da Capo*), мы получим следующую последовательность, внутри которой можно выделить промежуточные тональные центры:

A-a-A-A-[E-e-(E)] ⁷ -	G	g-B-B-[B-g-(B)]-F-F-F-C-C-F-[F-F-(F)]-B-[B-g-(B)]-g-	G
A	G	F	G

Как видно, если Анджолини как автор музыки и создавал логически выстроенную тональную последовательность, то сейчас её весьма трудно осознать и ещё труднее — объяснить. Более того, появление последнего номера балета в неожиданном G-dur'e ломает все возникшие до того подозрения в продуманности тонального движения.

Повторимся: балет «Искусство, побеждённое природой» с достаточной долей уверенности может быть атрибутирован как сочинение именно Анджолини. А теперь вернёмся к вопросу об авторстве балета «Китайский сирота», который, как ныне считается, принадлежит перу не Глюка, а того же самого Анджолини.

Ещё в середине XX века этот балет (по крайней мере, отечественными искусствоведами) считался утерянным. А. Гозенпуд отмечал в своём исследовании по истории русского театра, что, «к сожалению, музыка балета [«Китайский сирота». — А. Г.], о которой французский современник капитан Корберон, находившийся в России, отзывался как о “небесной”, до нас не дошла» [1, 223]. Тогда как ещё в 1915 году в Германии М. Арендом был издан клавир с названием «Китайский принц»

(«Der Prinz von China») [6], который снабжён пояснением: «сценарий основан на трагедии «Китайский сирота» Вольтера».

Мы не будем ставить под сомнение те выводы, к которым ныне пришли музыковеды, утверждая, что балет «Китайский сирота» (у Аренда — «Китайский принц») Глюк не писал. Мы попробуем решить другой вопрос: *могла ли данная партитура принадлежать перу Анджолини?* Для этого мы прибегнем к методу сопоставления произведений и выявления при этом их сходства или — напротив — их различия.

Прежде всего, следует сказать, что номинально балет этот более краток, чем «Искусство, побеждённое природой». В нём всего 16 номеров и вступительный фрагмент, который мы условно назовём «увертюрой», так как в изданном клавире он никак не обозначен и снабжён лишь пространственным немецким темповым указанием: «умеренно, жёстко, с очень чётким ритмом»⁸.

Так как мы имеем дело с клавиром, все особенности оркестрового письма нам недоступны. Кстати, сам Аренд во вступительной статье к изданию писал следующее: «Преобразовать глюковскую партитуру в клавир — особенная художественная задача, так как для этого нужно интуитивно следовать за мастером, выявляя все красоты звучания и выразительности поэтической ситуации. Можно с уверенностью сказать, что практически во всех существующих клавирах произведений Глюка эта задача не только не решена, но даже и не поставлена» [3]. Однако, подойдя к задаче весьма ответственно, Аренд скрупулёзно выписывает в каждом из номеров участвующие в нём инструменты оркестра. Благодаря этому мы знаем, что в партитуре присутствовали флейты, гобои, фаготы, валторны, трубы, литавры и квартет струнных⁹.

Опираясь на имеющееся во вступительной статье краткое содержание балета, мы попытались предположить, какие именно номера балета относятся к той или иной его части (частей всего пять).

<i>ПЕРВАЯ СЦЕНА</i>	
Действие начинается в момент беспорядка, вызванного победоносным штурмом Пекина Чингисханом. Замти с Идамеей, собственным ребёнком и несколькими друзьями спасается в подземных склепах, где находятся императорские гробницы. <...> Так же сюда бежит император Китая со своим младшим ребенком, преследуемый татарами. Он едва успевает передать принца своему верному министру Замти.	№1
Чтобы избежать плена, император убивает себя, в то время как Замти и принц, прежде чем вторгаются татары, скрываются в склепе. Татары принимают сына Замти за принца и схватывают его.	№2
Идамеа следует за ними, чтобы спасти своего ребенка; Замти хочет удержать её, чтобы купить жизнь принца смертью своего собственного ребёнка. «Ты прежде гражданин, а лишь потом — мать!»	№3
<i>ВТОРАЯ СЦЕНА</i>	
Чингисхан проводит в Пекине триумф. Объявлен смертный приговор псевдо-принцу.	№4
Мольба Идамеи спасает ребёнка. Она открывает Чингисхану подмену, в то время как Замти, преодолевая свою природу, обвиняет её во лжи. Чингисхан узнаёт в Идамее прекрасную возлюбленную, к которой он неудачно сватался до её замужества с Замти; она разжигает в нём новую страсть.	№5
<i>ТРЕТЬЯ СЦЕНА</i>	
В покоях Идамеи. Она чувствует в кругу подруг полную поддержку в деле спасения её ребёнка. Её муж уехал, чтоб найти и спасти принца.	№6
Чингисхан приказывает. Чингисхан приближается. Подруги отступают. Его сильная страсть подаёт Чингисхану идею сделать Идомею своей женой. Она трепещет от ужаса, слыша это предложение. Возвращается Замти и читает в её глазах, что случилось. Она бросается в его объятия.	№7
Завоеватель, снедаемый страстью, хочет его убить. Идамея закрывает его своим телом; Чингисхан даёт ей время на размышление с угрозой, что её ребёнок и её муж будут убиты, если она не подчинится его воле, и уходит.	№8
К несчастному супругу входит командир корейцев, чья армия стоит в Пекине, чтобы разыскать и спасти принца. Замти бежит, чтобы привести его. Замти надеется возвести	№9

его на трон его отца.	
ЧЕТВЁРТАЯ СЦЕНА	
Корейцы готовят атаку на татар. Присяга на верность принцу Китая.	№10
Неожиданно появляются татары. Битва	№11
и победа татар.	№12
ПЯТАЯ СЦЕНА	
Идамея с двумя мальчиками на руках бродит по лагерю, не зная, что ей делать. Замти приближается в страхе к ней. В этом чувствительном и ужасающем положении приближается Чингисхан. Он велит схватить Замти и обоих детей.	№13
Напрасно Идамея умоляет его о милости и предлагает себя в жертву. Он либо получит Идамею в жёны, либо убьёт Замти и детей.	№14
Идамея отчаянно стремится добиться его снисхождения и просит о нескольких минутах свидания с мужем. С трудом она убеждает его и решает умереть вместе с мужем. Нежные объятия детей ослабляют на мгновение её решительность. Но Идамея протягивает Замти кинжал: «Убей нас и стань свободным с нами!». Чингисхан сдерживает удар. Он потрясён силой души побеждённых, оставляет Идамею её мужа и её ребенка и дарит жизнь принцу.	№15
Апофеоз: примирение китайцев и татар, Чингисхан сидит правителем на троне.	№16

№1 балета, разумеется, совпадает с началом первой сцены либретто. Начало второй сцены, как представляется, знаменует №4 (на это намекает обозначение темпа: «Marsch. Barbaro e maestoso»¹⁰). Граница между второй и третьей сценой «проведена» нами предположительно, однако, к обоснованию нашего решения мы вернёмся чуть ниже. К четвёртой сцене, несомненно, относится №11, знаменующий собой битву татар. О подобной сценической трактовке данного номера пишет Арэнд («Ужасающ эффект битвы татар (№11), особенно в резком контрасте с предшествующим и последующим номерами (№10 и №13)»[3]), и мы склонны присоединиться к его выводу. Исходя из этого, представляется необходимым отнести к четвёртой сцене также и №10, поскольку битве (по изложению сценария) предшествует значительный фрагмент действия. Заключительная сцена наиболее контрастная и завершается самым большим номером балета, играющим роль финального дивертисмента, которым будут завершаться хореографические постановки уже романтической эпохи.

Если обратиться к тональному плану балета, то он отчасти подтверждает наше предположение о том, какие именно номера входят в ту или иную сцену. Именно благодаря анализу тонального движения мы можем почти уверенно сказать, что третья сцена начинается с №6, а пятая сцена — с №13.

№	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
	g	e	E	C	a	F	F	B	Es	c	C	C	a	A	A	D
	1 сцена			2 сцена		3 сцена			4 сцена			5 сцена				

При беглом взгляде на приведённую таблицу, становится заметно, насколько сильно отличается этот тональный план от тонального плана балета Анджелини. Впрочем, это обстоятельство (как и разница в оркестровом составе) могло быть связано с внешними обстоятельствами, в которые был помещён автор музыки. Но никак нельзя объяснить влиянием внешних обстоятельств собственно особенности музыки балета, которая разительно отличается от стиля первой рассмотренной нами партитуры.

В «Китайском принце» так же, как и в балете «Искусство, побеждённое природой», все номера завершены и подавляющее большинство их написано в двух- или трёхчастной форме. Однако ни один из них не основан на откровенно танцевальных постоянно повторяющихся ритмах и тем более — ни в одном из них не используется тонический остигатный бас как постоянный принцип гармонизации.

Каждый из номеров отличается ярким оригинальным характером. Даже при анализе фортепианного изложения можно прийти к выводу, что музыкальная ткань партитуры была сложна, наполнена противопоставлениями регистров, переключками инструментов и «светотенями», которые создавали то включающиеся, то замолкающие инструментальные тембры. Кроме того, автор «Китайского сироты» старательно избегает использовать многочисленные дублирования мелодических линий. Даже в тех случаях, когда он использует исключительно струнный квартет, автор «Китайского сироты» предоставляет слушателю интересные примеры богато развитой музыкальной фактуры (нотный пример 5).

В некоторых номерах партитура балета поднимается до уровня лучших инструментальных произведений своего времени, являя собой примеры музыкального трагического раздумья. Пример тому — №10, которым, как мы предполагаем, открывается четвёртая сцены (нотный пример 6).

Среди множества разнохарактерных номеров своей «воинственностью» выделяются два. Прежде всего, это №4, который относится к триумфу Чингисхана. Он действительно звучит «варварски». На общем фоне весьма развитой музыкальной ткани и изысканного «переплетения» мелодических линий партий инструментов оркестра нарочитая простота (если не сказать «примитивность») гармоний и подчёркнутая маршевость ритма этого номера образует яркий контраст (нотный пример 7).

Наибольшее внимания исследователей, как правило, удостоивается №11, рисующий собой битву татар. Ярость и стремительность сценического действия переносится в музыку, и главными в ней становятся «барабанный» ритм, угрожающий гул в низком регистре и пассажи оркестра, напоминающие движения сражающихся¹¹ (нотный пример 8).

Аренд в своей книге, посвящённой Глюку¹², замечает относительно контраста последних двух процитированных нами номеров с прочими: «Глюк здесь демонстрирует контраст между изысканной китайской культурой и примитивным варварством татар» [4, 197]. Разумеется, «изысканная китайская культура» в данном случае означает не использование этнографически точных тем или аутентичных инструментов, а создание для «китайских» сцен номеров, представляющих собой прекрасные образцы европейской оркестровой музыки того времени. Впрочем, и «примитивное варварство татар» тоже не выходит за «рамки приличия» симфонической музыки второй половины XVIII века.

* * *

А теперь вернёмся к вопросу, с которого мы начали наши размышления: являются ли «Китайский сирота» и «Искусство, побеждённое природой» балетами, вышедшими из-под пера одного автора — балетмейстера Гаспаро Анджолини? В случае с балетом «Искусством...» мы более чем уверены, что это сочинение принадлежит итальянскому хореографу. Об этом свидетельствует, прежде всего, титульный лист собрания оркестровых голосов.

Однако знакомство как с одним, так и с другим сочинением никоим образом не позволяет утверждать, что созданы они одним и тем же человеком. Слишком велика разница в подходе к созданию музыкальной партитуры в целом (что включает в себя и принцип внутреннего контраста, связанный с сюжетом, и логически выстроенный тональный план, и более сложное оркестровое письмо), чтобы объяснить её исключительно задачами конкретного произведения или возможностями конкретного оркестра. Можно было бы предположить, что первая из рассмотренных партитур была сочинением ранним, а вторая — спорная — одним из позднейших, в которых талант Анджолини-композитора проявил себя в полную силу. Но сделать это не позволяет даты создания сочинений. Даже если принять за возможную дату написания балета «Китайский сирота» 1777 год, то окажется, что между «ранним» и «поздним» сочинением Анджолини — всего четыре года. В этом случае балетмейстер, всегда весьма занятый своей основной деятельностью, должен был стремительно прогрессировать как композитор. Причём, прогрессировать настолько, что, после весьма невразумительного и в музыкальном отношении откровенно скучного произведения, он оказался способен создать сочинение, долгое время приписываемое не малоизвестному композитору второго ряда, а Глюку. Более того: ошибочное авторство знаменитого композитора в этом случае, как правило, подкреплялось даже стиливым сходством между «Китайским сиротой» и другими его сочинениями (в частности, с «Парисом и Еленой» и «Ифигенией в Тавриде»).

Маловероятно, что за несколько лет творчество композитора может столь кардинально измениться. Предположить можно лишь следующее: если «Китайский сирота» и не принадлежит Глюку, то вряд ли эта партитура была написана и Анджолини — автором балета «Искусство, побеждённое природой». Сделать это не позволяет неоспоримая разница между этими двумя

сочинениями. Мы не можем не доверять мнению компетентных искусствоведов, пришедших к выводу о невозможности создания Глюком музыки «Китайского сироты», однако, рискнём утверждать, что, в свою очередь, её автором не мог быть и Анджелини. Вероятно, вопрос этот пока остаётся открытым.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

нотный пример 1
Allegro

«L'Arte vinta della natura», №7

Musical score for Example 1, Allegro, measures 1-8. The score is for a full orchestra and includes parts for Ob. 1, Ob. 2, Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The dynamic marking is *f* (forte). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the woodwinds and strings, with a steady bass line in the cello.

нотный пример 2
Cantabile

«L'Arte vinta della natura», №7

Musical score for Example 2, Cantabile, measures 1-8. The score is for a full orchestra and includes parts for Ob. 1, Ob. 2, Bsn., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The dynamic marking is *f* (forte). The music features a slower tempo with a focus on melodic lines in the woodwinds and strings, including trills in the violins.

нотный пример 3

«L'Arte vinta della natura», №4

Andante affettuoso

dolce forte *p espressivo*

Quart.

This musical score is for a piano piece in 2/4 time, marked 'Andante affettuoso'. It features a treble and bass clef. The first system includes dynamic markings 'dolce forte' and 'p espressivo'. The instrumentation is indicated as 'Quart.' (string quartet). The piece consists of two systems of music.

нотный пример 6

«Китайский сирота», №10

Andante

p *espressivo*

Quart., Oboen

ohne Oboen

This musical score is for a piano piece in 2/4 time, marked 'Andante'. It features a treble and bass clef. The first system includes dynamic markings 'p' and 'espressivo'. The instrumentation is indicated as 'Quart., Oboen' and 'ohne Oboen'. The piece consists of two systems of music, with various articulations like trills and triplets.

нотный пример 7

«Китайский сирота», №4

Marsch. Barbaro e maestoso

f

Quart., Oboen, Hörner

This musical score is for a piano piece in 4/4 time, marked 'Marsch. Barbaro e maestoso'. It features a treble and bass clef. The first system includes dynamic marking 'f'. The instrumentation is indicated as 'Quart., Oboen, Hörner'. The piece consists of two systems of music.

нотный пример 8

«Китайский сирота», №11

Vivace

f *ben tenuto*

Quart., Hörner, Trompeten

¹Здесь и далее даётся год постановки и город, в котором она, вероятно, была осуществлена.

²Мы будем опираться на партитуру, «собранную» нами из имеющихся оркестровых голосов.

³По итальянской традиции «синфонией» в театральном произведении называется увертюра.

⁴Что, впрочем, традиционно, так как в конце XVIII века большая часть ставившихся балетов служила своеобразным дивертисментным дополнением показывавшейся оперы.

⁵Валторны используются натуральные, поэтому предусмотрены in G, in A, in B, in C.

⁶Номера, которые таким образом исполняют функцию *trio*, как правило, полностью соответствуют его особенностям: контраст тональности (минорные при мажорных крайних разделах), контраст изложения и некоторая тематическая производность.

⁷В приведённой ниже таблице в круглые скобки мы поместили тональности повторяющихся *da Capo* номеров, в квадратные — образующиеся при повторении *da Capo* над-номерные «трёхчастные формы», а во второй строке — появляющиеся в ходе тонального движения промежуточные центры.

⁸Это обстоятельство может говорить о том, что данное пояснение принадлежит Аренду. Темповые указания следующих номеров — традиционные итальянские, вероятно, проставленные автором партитуры.

⁹Они так и обозначаются в клавире: «квартет» («*Quart.*»).

¹⁰Любопытно, что здесь мы имеем два темповых обозначения — итальянское, которое мы склонны рассматривать как авторское (*Barbato e maestoso*), и немецкое, явно принадлежащее Аренду (*Marsch*)

¹¹Можно упомянуть, что подобные музыкальные эффекты для иллюстрации сценического поединка можно найти и у Глюка (в сцене поединка Дон Жуана и Командора в балете «Каменный гость»), и у В.-А. Моцарта (в аналогичной сцене оперы «Дон Жуан»), и у Р. Вагнера (сцена поединка Лоэнгрин и Фридриха Тельрамунда в опере «Лоэнгрин»), и у многих других композиторов.

¹²Напомним: Арэнд считал несомненным тот факт, что «Китайский сирота» принадлежал перу Глюка. Именно поэтому балет им рассматривается в книге, посвящённой этому композитору.

Литература

1. Гозенпуд А. Музыкальный театр в России от истоков до Глинки. — Л.: Государственное музыкальное издательство, 1959. — 781 с.
2. Рыцарев С. Кристоф Виллибальд Глюк. — М.: Музыка, 1987. — 183 с.
3. Arend M. *Zum Geleit // Der Prinz von China // Tragische Ballettpantomime / Szenarium nach der Tragödie «L'Orphelin de la Chine» von Voltaire von / Gasparo Angiolini / Musik von / Christoph Willibald von Gluck / Zum ersten Male herausgegeben und für Klavier eingerichtet von / Dr. Max Arend / Verlegt von Georg D. W. Callwey in Kunstwart-Verlage zu München / (Hausmusik des Kunstwarts).*
4. Arend M. *Gluck: eine Biographie.* — Berlin, 1921. — 278 S.
5. *Ballo: / L'Arte vinta della natura / ou / Le Peintre / Violino: Primo: / Violino: Secondo / Due Flautti / Due Oboi / Due Corni / Fagotto / Alto / Viola / Basso / Del Sig^t Angiolini.*
6. *Der Prinz von China / Tragische Ballettpantomime / Szenarium nach der Tragödie «L'Orphelin de la Chine» von Voltaire von / Gasparo Angiolini / Musik von / Christoph Willibald von Gluck / Zum ersten Male herausgegeben und für Klavier eingerichtet von / Dr. Max Arend / Verlegt von Georg D. W. Callwey in Kunstwart-Verlage zu München / (Hausmusik des Kunstwarts).*
7. Einstein A. *Gluck.* — London, 1939. — 238 p.