4. Кремлев Ю. Йозеф Гайдн [Текст] : Очерк жизни и творчества / Ю. Кремлев. — М. : Музыка, 1972. — 317 с.

5. Музыкальная эстетика Германии XIX века [Текст] : в 2-х т. / сост. А. Михайлов, В. Шестаков ; ред. Н. Шахназарова. — М. : Музыка, 1983. — Т. 2. — 432 с.

6. Новак Л. Йозеф Гайдн [Текст] / Л. Новак ; пер. с нем. Д. Каравкиной и Вс. Розанова, предисл. Б. Левика. — М. : Музыка, 1973. — 446 с.

7. Рыцарев С. Кристоф Виллибальд Глюк [Текст] / С. Рыцарев. — М. : Музыка, 1987. — 183 с.

УДК 78.072.1(430)

Ирина Петренко

ПРИНЦ-МУЗЫКАНТ – ЗАБЫТЫЙ ГЕРОЙ БЕТХОВЕНСКОГО ПОСВЯЩЕНИЯ

Традиция авторских посвящений пришла в музыкальное искусство из литературы, где она бытовала ещё в Древнем Риме в эпоху меценатства. Пройдя многовековой исторический путь, сформировав отдельный литературный, так называемый «печальный», жанр, практика посвящений получила широкое распространение и в музыкальной культуре, став особо популярной среди композиторов в XVIII в. Не стал исключением и Л. Бетховен, с завидным постоянством выносивший на титульный лист изданий имя того или иного человека, зачастую игравшего важную роль в его жизни.

При изучении немецких изданий сочинений Бетховена автору статьи удалось обнаружить посвящение его Третьего фортепианного концерта, не фигурировавшее ни в одном из советских и постсоветских изданий. Вероятнее всего, посвящение, как и его герой – принц Луи Фердинанд Прусский – по идеологическим причинам были сознательно вымараны не только с титульной страницы концерта, но и из советского изложения истории европейской музыки в целом.

В то же время, результат анализа научных исследований и публикаций иллюстрирует неугасающий интерес западноевропейских

и американских учёных к исторической фигуре Луи Фердинанда Прусского. В работах таких исследователей, как Б. Надольный, Э. Клессман, деятельность принца рассматривается преимущественно с точки зрения её значимости в области военно-политической жизни [8].

Попытка оценить роль Луи Фердинанда Прусского в музыкальной культуре Европы как исполнителя и композитора была предпринята ещё в начале прошлого века в исследовании немецкой учёной Э. Винцлер [8]. Разработка данной темы позже нашла отражение в фундаментальных трудах таких исследователей, как Р. Хан [9], Б. Макмёртри [10], во многом сконцентрировавших своё внимание на анализе композиторского наследия Луи Фердинанда. В одной из последних монографий, посвящённых изучению жизни и творчества принца Прусского, вышедшей в Берлине в 2004 г., её автор – Т. Дебах – не только воссоздаёт наиболее полную биографию Луи Фердинанда, но и прослеживает многочисленные культурные связи принца с музыкантами его времени [8].

В отечественном музыковедении деятельность Луи Фердинанда Прусского до настоящего времени не была предметом специальных исследований и лишь вскользь упоминалась в работах Д. Житомирского [1], Л. Кириллиной [2], И. Польской [3], что обусловливает *научную новизну* изложенного материала.

Необходимость возвращения в современную отечественную музыкальную практику рассматриваемого посвящения бетховенского фортепианного концерта № 3 c-moll, а также несоответствие между объективной историко-культурной значимостью и недостаточной изученностью в отечественном музыкознании творческой деятельности его героя – принца Луи Фердинанда – определяют *актуальность* данной работы.

Целью исследования стало восстановление исторической справедливости в отношении к недооцененному музыканту и воссоздание утраченного авторского посвящения Третьего фортепианного концерта Л. Бетховена. Достижение поставленной цели влечёт за собой необходимость решения следующих *задач*: 1) осуществить типологическую классификацию бетховенских посвящений; 2) ввести в научно-творческий обиход отечественного музыкознания и исполнительско-педагогической практики утраченное посвящение Третье-

го фортепианного концерта Бетховена; 3) создать творческий портрет Луи Фердинанда Прусского; 4) выявить культурные связи между Л. Бетховеном и принцем Луи Фердинандом.

Практика посвящений, плотно укоренившаяся в музыкальной культуре XVIII в., во многом обогатилась под влиянием идей эпохи Просвещения, создавая новые, более свободные, формы посвящений, зачастую отказываясь от их утилитарной коммерческой функции. Об этом свидетельствует заявление Вольтера: «Мы живем уже не в те эпохи, когда гений в низменном посвящении просил у глупца его дозволения войти в будущие века под сенью имени» [4, с. 237]. Действительно, каждое посвящение – это, по сути, отдельная история из жизни композитора, дающая представление об его статусе, окружении, идеалах, а иногда – и шаг на пути к пониманию смыслового содержания самой музыки.

Традиция посвящений нашла широкое применение в творчестве Бетховена. Анализ ряда посвящений бетховенских сочинений, на основании некоей типологической общности, позволяет, на наш взгляд, дифференцировать их следующим образом:

1) *бескорыстные послания* дорогим, близким автору людям, например, посвящения фортепианных сонат: cis-moll op. 27 («Лунная») – Джульетте Гвиччарди, Fis-dur op. 78 – Терезе фон Брунсвик, f-moll op. 57 («Аппассионата») – Францу фон Брунсвику;

2) *посвящение-благодарность* учителю (как в случае с тремя сонатами op. 2, посвящёнными Й. Гайдну) или другу, меценату за уже оказанные ранее помощь и поддержку (2 трио op. 70 и 2 больших сонаты для виолончели op. 102, преподнесенные графине Марии фон Эрдеди);

3) *посвящения-приношения* легендарной личности, кумиру – как, например, Ф. Крейцеру;

4) *«заказные» посвящения,* накладывающие своего рода контрактные обязательства на обе стороны.

Обычная практика эпохи сводилась к тому, что меценат либо заказывал произведение, либо принимал посвящение, за что платил автору гонорар, обеспечивая тем самым эксклюзивное право на произведение на определенный срок (чаще полгода, год), во время которого мог исполнять его у себя, но не имел права издавать (равно как

и композитор). По истечении оговоренного срока право на исполнение и издание произведения возвращалось автору, но имя заказчика обязательно выносилось на титульный лист.

Свободолюбивый, бунтарский нрав и революционные взгляды не помешали, однако, Бетховену удостоить подобными традиционными посвящениями почти всех власть имущих покровителей: князя К. Лихновского, князя Ф. Лобковица, эрцгерцога Рудольфа, графа А. К. Разумовского, князя Голицына и даже императора Александра I.

Общеизвестен тот факт, что знаменитый бетховенский концерт № 5 Es-dur для фортепиано с оркестром посвящён эрцгерцогу Рудольфу Австрийскому – ученику и царственному покровителю Бетховена, однако мало кто из отечественных музыкантов знает, что и другой чрезвычайно известный и любимый слушателями концерт – c-moll № 3 op. 37 – также имеет авторское посвящение.

Появление Третьего концерта для фортепиано с оркестром Л. Бетховена обозначило водораздел в жанровой эволюции фортепианного концерта в творчестве композитора, отделяя блестящую виртуозность, активную жизнерадостность первых двух концертов (C-dur op. 15 и B-dur op. 19) от поэтической лирики Четвертого (G-dur op. 58) и симфонической монументальности, сложности Пятого (Es-dur op. 73).

История создания и посвящения Третьего концерта во многом остается невыясненной: так, до конца не известны причины, по которым между сочинением, премьерой и изданием произведения прошли годы.

Первые наброски концерта находятся в так называемой «Книге эскизов» и относятся примерно к 1797 г.; автограф, хранящийся в Государственной берлинской библиотеке, датируется лишь 1800 г.; первое же исполнение концерта состоялось 5 апреля 1803 г. в Вене в рамках «бетховенской академии». В ноябре 1804 г. увидело свет первое издание этого произведения, на титульном листе которого красуется надпись: *«Grand concerto pour le Pianoforte composé et dedié A Son Altesse Royale Monseigneur le prince Louis Ferdinand de Prusse par Louis van Beethoven Op. 37»* («Большой концерт для фортепиано op. 37, посвящённый Его Королевскому Высочеству принцу Луи Фердинанду Прусскому Людвигом ван Бетховеном»).

Знакомство с неординарной личностью прусского принца и попытки проследить его взаимоотношения с великим композитором привели автора статьи к обнаружению ряда интересных, но малоизвестных отечественной науке фактов.

Принц Луи Фердинанд Прусский (1772–1806) принадлежит к династии Гогенцоллернов и является третьим сыном Фердинанда Прусского и принцессы Анны-Елизаветы-Луизы фон Бранденбург-Шведт. Будучи личностью незаурядной и всесторонне одарённой, он рано проявил свои таланты. Начав военную карьеру в 17 лет простым солдатом, принц быстро снискал славу храброго воина и дальновидного стратега, что помогло юноше уже в 20 лет быть возведённым в чин полковника и командовать авангардом прусской армии. В Европе, раздираемой войной с наполеоновской Францией, о его ратных подвигах слагали легенды. 10 октября 1806 г., за четыре дня до решающих сражений при Йене и Ауэрштадте, Луи Фердинанд отказался сдаться, и был убит французским офицером 10-го гусарского полка. Гибель принца стала трагедией не только для Пруссии, но и для его противника – Наполеона, высоко ценившего таланты принца в военном деле.

Непокорный нрав Луи Фердинанда доставлял много хлопот его царственным родственникам. Принц тратил немалые средства не только на женщин и вино, но и на приобретение нот, музыкальных инструментов, оплату услуг музыкантов. Будучи племянником, а, впоследствии, кузеном короля, он часто пренебрегал условностями, связанными с монаршим статусом, позволяя себе на равных общаться с людьми, стоявшими ниже его на социальной лестнице.

В формировании подобных философских и эстетических воззрений Луи Фердинанда важную роль сыграли литературные салоны Рахель Левин и Генриетты Герц – места встреч интеллектуальной аристократической и литературной элиты Берлина. Среди их посетителей были Генрих фон Клейст, Адельберт фон Шамиссо, Фридрих Шлегель, Людвиг Тик, Жан Поль. Берлинские литературные салоны не раз становились для принца Луи сценой, на которой он блистал как виртуозный пианист и талантливый композитор.

Следует заметить, что аматорское музицирование было в большом почёте при Прусском дворе ещё со времён Фридриха Великого,

большинство потомков которого в той или иной степени владели музыкальными инструментами, но сила дарования Луи Фердинанда была совершенно иного порядка. О нём как о блестящем пианисте и композиторе несколько раз сообщала лейпцигская газета «Allgemeine Musikalische Zeitung». Обращают на себя внимание хвалебные отзывы выдающихся музыкантов того времени – Я. Л. Дусика[1], Л. Шпора и самого Л. Бетховена об исполнительском мастерстве и композиторском таланте принца.

Творчество Луи Фердинанда имело многочисленных поклонников, как при жизни принца, так и после его гибели. Особо следует отметить восторженное отношение к его личности и творчеству Роберта Шумана, который в одной из статей 1837 г. подчёркивает, что «принц Луи был романтиком классического периода» [5, с. 115], приравнивая его к Шиллеру – поэту, философу, ставшему «иконой» романтизма в литературе: «… Ты – Шиллер и весь твой неземной мир звуков *[–]* … шиллеровские идеалы…» [5, с. 203].

Для современников образ романтичного героя – принца Луи – во многом остался связанным с героикой бетховенских сочинений. Неслучайно в концерте памяти Луи Фердинанда, состоявшемся в Лейпциге 9 октября 1808 г. – ровно через 2 года после трагической гибели принца – прозвучали его квартет ор. 6 и Траурный марш из «Героической» симфонии Бетховена [8, с. 213].

Следует подчеркнуть, что именно в Третьем фортепианном концерте – наряду с фортепианными сонатами № 1 ор. 10 и № 8 ор. 13 («Патетической»), а также Четвертым струнным квартетом ор. 18 – кристаллизуются концептуальные черты героико-драматического, патетического топоса бетховенской музыки. Действенное, волевое, вбирающее в себя элементы симфонического развития Allegro первой части, задумчиво-философское Largo и стремительное, огненное рондо в финале выстраиваются в цельный драматический цикл.

Отечественными музыковедами героика бетховенских сочинений долгое время рассматривалась преимущественно через призму идеологии Французской революции. Они культивировали образ народного героя, тем самым подчеркивая направленность музыки Бетховена

[1] Фигурировал в отечественных источниках чаще как *Жан Дюссек*. – *Прим. ред*.

к широким массам слушателей. Конечно, в подобную концепцию никак не вписывалось посвящение монаршей особе, хотя, на наш взгляд, образ Луи Фердинанда нашёл своё отражение не только на титульном листе концерта, но и в самой музыке сочинения.

Конечно, сегодня очень сложно выяснить, что стало основным побудительным мотивом для этого посвящения, поскольку не существует какой-либо переписки, свидетельствующей о близких или дружеских взаимоотношениях между Луи Фердинандом и Бетховеном. Нет и подтверждений тому, что Бетховен получил за него вознаграждение, не сохранился и традиционный в таких случаях подарочный экземпляр, который автор обычно дарил меценату.

Доподлинно известны лишь факты личных встреч Бетховена и принца Луи Фердинанда, первая из которых состоялась еще в 1796 г. в Берлине, где знаменитый композитор одобрительно отозвался об игре принца, отметив, что тот «играет не как монарх, а как настоящий пианист» [8, с. 160][2].

В графике пребывания принца в Вене в сентябре 1804 г. значатся две встречи с Бетховеном. Возможно, именно одну из них в своих «Заметках» описывают Франц Герхард Вегелер и Фердинанд Рис: «Во время пребывания принца Луи Фердинанда в Вене один старый граф устраивал маленький музыкальный вечер, куда, конечно, был приглашён и Бетховен. Когда собрались к ужину, обнаружилось, что за столом принца накрыты приборы лишь для знатных аристократов, но не для Бетховена. Композитор вскочил, выругавшись, взял шляпу и ушёл. Через несколько дней принц Луи Фердинанд давал званый обед, на который был приглашён и тот самый граф. За столом граф сидел по одну сторону, а Бетховен, по личному указанию принца, был посажен с другой – почётной стороны, в знак глубокого уважения к музыканту» [8, с. 161][3].

Этой же осенью специально к приезду принца во дворце князя Ф. И. Лобковица было устроено исполнение бетховенской симфонии № 3 (будущей «Героической»), прошедшее, в отличие от публичной премьеры, с большим успехом. Известно, что Луи Фердинанд

---

[2] *Перевод мой. – И. П.*

[3] *Перевод мой. – И. П.*

присутствовал и на репетициях, трижды прослушав понравившееся произведение [8, с. 207].

Название и посвящение Третьей симфонии Бетховена до сих пор вызывает споры среди исследователей. Известно, что композитор отказался от первоначального посвящения Наполеону Бонапарту, стерев его в порыве ярости столь сильно, что повредил бумагу рукописи. Соответствующее изучение титульного листа дает в итоге три разных по функции надписи: название симфонии – «Sinfonia eroica» («Героическая симфония»), официальное посвящение – «dedicata a S.A.S il Principe di Lobkowitz» («посвящена Его Высочеству князю Лобковицу») и приношение – «composta per festiggiare il sowenire di un grand Uomo» («сочинённая и принесённая в дар Великому человеку»). И, если первые два пункта оспариваются мало, то поиски реальной исторической личности, стоящей за «grand Uomo» всё чаще приводят к фигуре Луи Фердинанда Прусского.

Современный немецкий исследователь творчества Бетховена Петер Шлеунинг, вдохновлённый патриотическими чувствами, утверждает, что лишь боязнь репрессий в окружённой французами Вене и планы переезда в Париж не позволили Бетховену вынести имя принца на титульный лист [11, с. 388]. Подтверждение подобного предположения находит и Вальтер Браунайс, обнаруживая мотивную схожесть тем скерцо (III части) симфонии и менуэта из квартета ор. 6 Луи Фердинанда [7, с. 7]. Но это всего лишь гипотезы, доказательство которых слишком субъективно.

Действительно, вероятность того, что многогранная личность Луи Фердинанда вписывалась в образ героя, достаточно велика. С одной стороны – особа королевской крови, человек, снискавший славу доблестного и гуманного полководца, не запятнавший своей чести под угрозой смерти и с достоинством принявший свою судьбу; с другой стороны – музыкант, творец, бунтарь, не признающий социальных барьеров, впитавший в себя прогрессивные идеи Просвещения и предромантизма. Осмелимся предположить, что фигура Луи Фердинанда могла восприниматься Бетховеном как своего рода антипод образу Наполеона, регрессировавшего к тому времени в глазах композитора от полководца-освободителя до банального узурпатора власти.

По утверждению же российского музыковеда Л. Кириллиной, не стоит пытаться искать конкретного человека, поскольку бетховенский герой – «не монарх-полководец, обреченный сражаться и побеждать потому, что это входит в его государственные обязанности, и не простой человек из народа, идущий на подвиг в силу крайних вынужденных обстоятельств. Бетховенский герой – второе “я” композитора, личность чрезвычайно сложная, тонкая, склонная к рефлексии, однако имеющая чрезвычайно прочный внутренний стержень, опирающийся на классические понятия Судьбы, Бога, Долга и Доблести» [2, с. 240].

Рассматривая фигуры Бетховена и Луи Фердинанда Прусского не только в плоскости личных отношений, но и в аспекте культурного диалога, специфики музыкального мышления, следует заметить, что неоспоримым для всех исследователей остаётся факт отчётливого наследования принцем бетховенского письма, особенно его раннего стиля. Диалектичность тематического материала, часто пронизанного патетическими мотивами, стремление к расширению классической сонатной формы путём ввода больших вставных эпизодов и широкого использования принципов свободного фантазирования в разработке материала, выписанные вдохновенные виртуозные каденции, естественно интегрированные в музыкальную форму, – всё это черты стиля Луи Фердинанда, почерпнутые из недр бетховенской музыки. При этом сила таланта и яркая творческая индивидуальность самого принца позволяют сходными средствами открыть перед слушателем совершенно иной образный мир, отличный от бетховенского.

Американская исследовательница Барбара Макмёртри, сравнивая фортепианную сонату Бетховена ор. 53 и квинтет Луи Фердинанда ор. 1, даже предполагает, что Бетховен сам иногда черпал тематические идеи в сочинениях принца [10, с. 322]. Предположение о том, что гениальный композитор нуждался в подобных источниках, нам представляется сомнительным, однако полностью игнорировать эту вероятность нельзя, учитывая существовавшую тогда практику широкого использования чужих тем в качестве первотолчка для собственного творчества. Бетховен, безусловно, был знаком с творчеством Луи Фердинанда. Доказательством тому, в частности, является

высказывание Карла Черни – ученика великого композитора, которое он приводит в своих «Воспоминаниях о Бетховене»: «О сочинениях принца Луи Фердинанда он *[Бетховен]* говорил, что в них тут и там осколками существует прекрасная музыка» [6, с. 20][4].

Эрцгерцог Рудольф, с которым Бетховен занимался фортепиано и композицией более 20 лет, написал вариации для скрипки и фортепиано на тему менуэта из квартета ор. 6 Луи Фердинанда, а также трио с вариациями на тему октета ор. 12 принца Прусского [8, с. 166]. Известно, что баронесса Доротея фон Эртман, поразившая Бетховена своим музыкальным талантом (ей посвящена соната Ля-мажор ор. 101), исполняла перед ним, кроме прочего, произведения принца Луи [8, с. 165].

Романтическая личность принца и его сочинения стали источником вдохновения для выдающихся музыкантов XIX ст. Так, в 1828 г. Р. Шуман создал цикл четырехручных вариаций на тему принца Луи Фердинанда [3, с. 103], а в 1843 г. Ф. Лист опубликовал первую редакцию «Элегии» на темы принца Луи Фердинанда Прусского, в которой раскрывается романтический потенциал его музыки.

На сегодняшний день композиторское наследие Луи Фердинанда Прусского, включающее произведения камерных жанров – фортепианные трио, квартеты, квинтеты и сочинения для фортепиано с оркестром – занимает свое заслуженное место в современной концертной жизни Европы. Одним из свидетельств этого является тот факт, что в 1995 г. «Thorophon records co.» выпустила полное собрание сочинений принца на пяти дисках в исполнении немецких и польских музыкантов.

Подводя ***итоги*** проведенного исследования, следует заметить, что восстановление исторической справедливости в части возвращения в современный научно-творческий обиход забытого посвящения Третьего фортепианного концерта Бетховена открывает для отечественного музыковедения новую фигуру, занимающую особое место в истории западноевропейской музыки. Принц Луи Фердинанд Прусский – талантливый пианист и композитор, творчество которого, уходя корнями в традиции бетховенской музыки, разрастается далеко за рамки клас-

---

[4] *Перевод мой. – И. П.*

сического стиля. По мнению современных западноевропейских и американских исследователей, композиторское наследие принца – наряду с сочинениями Ф. Шуберта и К. М. Вебера – открывает в музыкальной культуре страницы раннего немецкого романтизма.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Житомирский Д. Роберт Шуман [Текст] / Д. Житомирский. — М. : Музыка, 1968. — 880 с.*
2. *Кириллина Л. История названия и посвящения «Героической» симфонии Бетховена [Текст] / Л. Кириллина // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее ; Материалы международной научной конференции 30 окт. – 1 нояб. 2007. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2007. — С. 239—242.*
3. *Польская И. И. Четырёхручные фортепианные сочинения Шумана и их жанровая эстетика [Текст] / И. И. Польская // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы ; сб. науч. тр. ; под ред. Г. И. Ганзбурга. — Харьков : Каравелла, 1997. — С. 101—111.*
4. *Турчин В. С. Из истории западноевропейской художественной критики XVIII–XIX веков [Текст] / В. С. Турчин. — М. : Искусство, 1986. — 367 с.*
5. *Шуман Р. О музыке и музыкантах [Текст] : В 2-х т. / Роберт Шуман ; пер. с нем. А. Г. Габричевского, Л. С. Товалёвой ; сост., ред., вст. ст., коммент., указ. Д. В. Житомирского. — М. : Музыка, 1979. — Т. II-Б. — 294 с.*
6. *Badura-Skoda, Paul. Carl Czerny. Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven‘schen Klavierwerke Czerny‘s „Erinnerungen an Beethoven“ sowie das 2. und 3. Kapitel des IV. Bandes der „Vollständigen theoretisch-practischen Pianoforte-Schule op. 500“. — Wien : Universal Edition, 1982. — 113 S.*
7. *Brauneis, Walther. Beethovens Eroica als Hommage des Fürsten Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz für Prinz Louis Ferdinand von Preußen [Text] / Walther Brauneis // Österreichische Musikzeitschrift. — Jahrgang 53. — Heft 12. — Wien, 1998. — S. 4—24.*
8. *Debuch, Tobias. Prinz Louis Ferdinand von Preußen (1772–1806) als musiker im soziokulturellen Umfeld seiner Zeit [Text] / Tobias Debuch. — Berlin : Logos, 2004. — 277 s.*
9. *Hahn, Robert. Louis Ferdinand von Preußen als Musiker. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Frühromantik [Text] : Diss. / Robert Hahn. — Breslau : Univ., 1935. — 119 s.; 31 Notenbaisp.*

10. McMurtry, Barbara Hughes. The music of Prince Louis Ferdinand [Text] : Diss. / Barbara Hughes McMurtry. — University of Illinois. — 1972. — 360 p.

11. Schleuning Peter. 3. Symphonie Es-Dur, Eroica, op. 55 [Text] / Peter Schleuning // Riethmüller, Albrecht ; Dahlhaus, Carl ; Ringer, Alexander L. (Hrsg.) : Beethoven. Interpretationen seiner Werke. — Laaber, 1994. — Band I. — S. 386—400.

УДК 78.071.2 Вагнер : 782.1.086.1 Глюк

Оксана Бабий

ВАГНЕР – РЕДАКТОР И ИСПОЛНИТЕЛЬ: В ПОИСКАХ ПЕРВИЧНОГО СОДЕРЖАНИЯ УВЕРТЮРЫ ГЛЮКА к «ИФИГЕНИИ В АВЛИДЕ»

Биография и жизнь каждого произведения связаны не только с его первоначальным вариантом, но и редакциями, как композиторскими, так и исполнительскими, наполняющими новыми смыслами вариантную множественность его бытия. В этом аспекте проблемы редакторской практики, связанной с определенными эпохальными, авторскими, инструментальными стилями, представляют несомненную исследовательскую ***актуальность***. В центре нашего внимания – увертюра к опере Глюка «Ифигения в Авлиде», судьба которой определяется не только её существованием в рамках оперного спектакля в оригинальной версии автора[1]. В авторском варианте Глюка увертюра не имеет завершения, дающего возможность её самостоятельного исполнения, так как непосредственно переходит в первую сцену оперы. В связи с этим для концертного её исполнения необходимо было написать концовку. Эта задача была осуществлена в первой концертной редакции увертюры, которую первоначально приписывали Моцарту.

[1] Кроме авторской версии Глюка, существует редакция оперы, сделанная Вагнером для исполнения силами труппы Дрезденского оперного театра, имеющая ряд специфических особенностей, связанных с переосмыслением последним драматургических закономерностей произведения великого предшественника с позиций формирующихся в его художественном сознании творческих установок.