

The Concerto for violin with orchestra by L. van Beethoven (1806) is a quintessence of performing abilities and composer's talent. The combination of the author's accumulated knowledge and work in symphonic genre has allowed to synthesize concerto and symphony. The artwork became a precursor of new composer's and performing ideas that were developed by its successors (J. Brahms, P. Tchaikovsky) who broke the principles of their time creating new sounds. In order to reveal traditional and innovative elements in the system of performing art of the chosen period and also their reflection in the composer's art it is offered to use the analysis of "violin" and "non-violin" categories as tools where "violin" is the analogue of the principle which is associated with traditions, and "non violin" as its opposite indicates the processes of updating the existing rules.

"Non violin" in L. van Beethoven's work is connected not only with the inaccessibility of the note text that requires the editor's adaptation in form of dynamic, stroke, fingering, similar details and is reflected in editorial versions but also in the changed understanding by L. van Beethoven of a soloist's role that did not correspond to the common image of a solo and orchestra interaction. The German composer moved the focus on symphonization of the concerto genre submitting the performing to the dramaturgic, thus building new relations between a soloist and an orchestra, which is perceived by people of that époque as breaking traditions, in other words, "breakthrough" in performing art of the XIX century, presence of "non-violin". As a result a different interpretation of the virtuoso-performing element from the viewpoint of submission to the dramatic idea appeared. The author's aspiration was critically perceived by his contemporaries and interpreted as minimization of the composer's solo part, restriction of violinist's performing abilities, scantiness of using creative – expressive means of the instrument enhancing the position of an orchestra in the dramaturgy of the piece. In general, it caused an illusory feeling that L. van Beethoven changed the focus from the existing then standards of the violin sound, author's neglect of the variety of timbre, technical abilities, in other words everything that meant "violin".

Thus melodic – intonation layer is different due to the high level of mobility and originality of intonation motives. The presence of various performance techniques of intonation, stroke, articulation, rhythmic character create a musical space for individualization of the note text. The figurative side and variability that are perceived as additional phenomena in the musical area in the German composer's work got a special colour without decreasing the soloist's abilities getting lost in the orchestra precedence, but vice versa enriching the melodism creating an exclusive audio performance.

L. van Beethoven's discovery connected with his vision of a soloist's role in the concerto genre advanced composers' innovations of the second part of the XIX century. The display of the "non violin" under conditions of the stated performing standards led to the reconsideration of the function and role of the instrument in the concerto genre extending the performing borders at the same time.

REFERENCES:

1. White, C. (1957). Giovanni Baptista Viotti and his violin concertos. (PhD Diss.). Princeton University.
2. Steinhardt, M. (1945). The Early Violin Concertos of G. B. Viotti. Bulletin of the American Musicological Society. 30–32. DOI: <https://doi.org/10.2307/829397>.

Сердюк Олександр Віталійович

*кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського (Харків, Україна)
e-mail: oserdiuk@ua.fm
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2684-8467>*

РІХАРД ВАГНЕР І РЕВОЛЮЦІЯ

Ключові слова: Ріхард Вагнер, революція політична та артистична, революційність і національний характер.

Ріхарда Вагнера вважають революціонером у мистецтві. Багато його ідей, зокрема, *gesamtkunstwerk*, вважаються революційними. Водночас Вагнер бажав суспільних перетворень революційним шляхом. Однак реальні спроби таких перетворень сприймалися ним неоднозначно. Французька революція викликала в нього відразу через “жахливу жорстокість революціонерів”. Побоювання повсталого натовпу переслідувало Вагнера і під час революції 1848 року.

Але його реакція на липневу революцію була зовсім іншою. Це було радісне юнацьке збудження. Вагнер бере активну участь у вуличному безумстві натовпу. Він із захопленням бігає по барикадах, як це робив в аналогічній ситуації Гектор Берліоз. Проте він, подібно до свого французького колеги, згодом намагається заперечувати свою активну участь у революційних подіях. Про це свідчать відповідні сторінки його автобіографії “Моє життя”. Однак не праві ті, хто на основі цього тексту намагається розглядати участь Вагнера у цих подіях як несвідоме поривання, яке не базується на якомусь чіткому політичному світогляді. Автори, які дотримуються такого трактування, мабуть, забувають, що свою автобіографію Вагнер писав у той час, коли він був виправданий німецькою політичною елітою і в нього склалися доволі специфічні стосунки з владою. Йому не вигідно було підкреслювати усвідомленість своєї революційної поведінки. Однак спроба приховати справжній сенс своїх дій виглядає вельми наївною. У 1848 році Вагнеру було 35 років. Він прожив уже половину свого життя. Це була зріла людина, яка повністю усвідомлювала свої вчинки. Беручи участь у революції, він добре усвідомлював свої цілі та засоби їх досягнення.

Після поразки саксонського руху Вагнер в еміграції повертається до ідеї артистичної революції. Водночас він ще залишається оптимістом щодо перспектив радикальної перебудови суспільного життя, про що свідчать відповідні сторінки його автобіографії. Однак себе він не вважає справжнім революціонером. У листі до Козіми від 14 травня 1848 року він

вказує, що справжній революціонер не повинен ні перед чим зупинитися у своїх діях, його мета — руйнація. Себе ж Вагнер відносить до тих, хто прагне не руйнувань, а перетворень.

Отже, його відмова від революції сталася, очевидно, не від розчарування в ній та її цілях, а через зневіру в можливостях її здійснення. Крім того, він, як видається, дійшов висновку, що його проекти, насамперед у сфері мистецтва, можуть бути реалізовані поза реалізацією цілей тогочасних революціонерів. Адже революція хвилювала німецького митця насамперед як естетична революція.

Вагнер пояснює свою увагу до явищ політичного світу виключно в тій сфері, у якій в них проявлявся дух Революції, тобто — повстання чистої Людської Природи проти політико-юридичного Формалізму. На думку Х'юстона Стюарта Чемберлена, Вагнер не вірив у те, що політична революція здатна вилікувати хворе суспільство. Повстання для нього було феноменом внутрішнього, морального порядку, обуренням проти тогочасної несправедливості.

Нарешті у статті 1870 року, присвяченій Л. ван Бетховену, композитор вже не просто відмовляється вважати самого себе революціонером, а й проголошує революційність невласитивно німецькому національному характеру.

У підсумку можна констатувати, що Вагнер не відмовився від революції як процесу глобальної суспільної перебудови. Він перестав ототожнювати її з кровопролиттям, з насильницькою руйнацією існуючої організації. Тобто відмова Вагнера від революції є не відмовою від мети, а переглядом засобів для її досягнення. Отримавши потужну допомогу від баварського короля Людвіга II, Вагнер остаточно відмовився від свого бунтарства. Проте монархізм пізнього Вагнера виявився новою формою революційності. Ту саму, за змістом і спрямуванням, революцію, яку в молоді роки він розраховував побачити здійсненою “знизу”, на схилі життя Вагнер сподівався провести “згори”.

Oleksandr Serdiuk

*PhD in Art Studies, Associate Professor at the Department
of History of Ukrainian and Foreign Music,*

I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts

e-mail: oserdiuk@ua.fm

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-2684-8467>

RICHARD WAGNER AND THE REVOLUTION

Key words: *Richard Wagner, political and artistic revolution, revolutionary and national character.*

Richard Wagner is considered a revolutionary in art. Many of his ideas, including the gesamtkunstwerk, are considered revolutionary. At the same time, Wagner wanted social transformations in a revolutionary way. However, real attempts at such transformations were perceived ambiguously by him. The French Revolution caused him disgust because of the “terrible cruelty of the revolutionaries”. The fear of an insurgent crowd haunted Wagner during the revolution of 1848.

However, his reaction to the July revolution was completely different. It was a joyful youthful excitement. Wagner takes an active part in the street frenzy of the crowd. He enthusiastically runs along the barricades, as Hector Berlioz did in a similar situation. However, he, like his French colleague, later tries to deny his active participation in revolutionary events. This is evidenced by the corresponding pages of his autobiography “My Life”. However, those who, on the basis of this text, try to consider Wagner’s participation in these events as an unconscious impulse, which is not based on any clear political outlook, are wrong. Authors who adhere to this interpretation probably forget that Wagner wrote his autobiography at a time when he was justified by the German political elite and had a rather specific relationship with the authorities. It was not profitable for him to emphasize the awareness of his revolutionary behavior. However, the attempt to hide the true meaning of one’s actions looks very naive. In 1848, Wagner was 35 years old. He has already

lived half his life. He was a mature person who was fully aware of his actions. Taking part in the revolution, he was well aware of his goals and the means to achieve them.

After the defeat of the Saxon movement, Wagner returned to the idea of an artistic revolution in exile. At the same time, he still remains an optimist regarding the prospects of a radical restructuring of social life, as evidenced by the relevant pages of his autobiography. However, he does not consider himself a real revolutionary. In his letter to Cosima dated May 14, 1848, he notes that a true revolutionary should stop at nothing in his actions, his goal is destruction. Wagner considers himself to be one of those who aspires not to destruction, but to transformation.

Therefore, his rejection of the revolution happened, obviously, not because of disappointment in it and its goals, but because of despair in the possibilities of its realization. In addition, he seems to have come to the conclusion that his projects, primarily in the field of art, can be implemented outside of the goals of the revolutionaries of that time. After all, the revolution worried the German artist primarily as an aesthetic revolution.

Wagner explains his attention to the phenomena of the political world exclusively in the sphere in which the spirit of the Revolution manifested itself in them, that is, the rebellion of pure Human Nature against political and legal Formalism. According to Houston Stuart Chamberlain, Wagner did not believe that political revolution could cure a sick society. For him, the uprising was a phenomenon of internal, moral order, indignation against the injustice of that time.

Finally, in an 1870 article dedicated to L. van Beethoven, the composer not only refuses to consider himself a revolutionary, but also declares revolutionariness to be uncharacteristic of the German national character.

In conclusion, we can state that Wagner did not abandon the revolution as a process of global social restructuring. He stopped equating it with bloodshed, with the violent destruction of the existing organization. That is, Wagner’s rejection of the revolution is not a rejection of the goal, but a revision of the means to achieve

it. Having received powerful help from the Bavarian King Ludwig II, Wagner finally gave up his rebellion. However, late Wagner's monarchism turned out to be a new form of revolution. The same revolution in content and direction, which in his youth he expected to see carried out "from below", on the slope of life, Wagner hoped to carry out "from above".

Енська Олена Юрїївна

*кандидатка мистецтвознавства, доцентка
Сумського державного педагогічного університету
імені А. С. Макаренка, (Суми, Україна)
e-mail: elena.enskaya@gmail.com
ORCID 0000-0001-8860-3495*

ПОЛІФОНІЯ ЧАСУ В ЖИТТІ І МИСТЕЦТВІ

Ключові слова: *сприйняття часу, оперний театр, сучасні постановки, поліфонія часів.*

Будь-які події, що створюють для людини складні умови, діють на неї багатовекторно. Тривале перебування в дисгармонійному середовищі впливає на процес сприйняття навколишнього світу. У всякого, хто в той чи інший спосіб причетний до масштабних подій, бачення останніх є індивідуальним. Поліфонія життя, свідомостей... Кожна доля подібна до окремої нитки, яка вплітається майстром у малюнок килима; кожна людина з її індивідуальною свідомістю, являючись самостійним життєпотокком, займає виключно своє місце в грандіозній картині життя.

Поліфонічним є і наше сприйняття світу. Будь-яка людина здатна бачити одне і те ж явище багатопланово. Один з планів (умовно назвемо його нижнім) – це перебування всередині події та відчуття себе безпосереднім її учасником. Другий – пов'язаний з умінням бачити більш узагальнено при спіранні на конкретику першого. Ще вищий план визначається баченням глобальної картини світу. Усі вони між собою з'єднані,

один виростає з іншого. При цьому кожен індивід установлює собі пріоритет, вирішуючи, на якому рівні сприйняття конкретної події йому перебувати.

Час, у якому розвивається подійність, також поліфонічний – він один для всіх, і при цьому у кожного свій, і плине по-своєму. Іноді ми починаємо помічати метаморфози, що відбуваються з ним: виникає відчуття, що він то прискорює свій хід, то сповільнює. І все це вписується в загальний "глобальний" час, який завжди є постійним.

У період тривалої напруги індивідуальний час сприймається по-особливому. Те, що довго триває, ніби збирається в один тісний пучок подій і наближається до точки теперішнього; те, що сталося сьогодні, несподівано сприймається як минуле (при цьому свідомість точно знає хронологічну послідовність подій); або одна й та ж подія одночасно мислиться і як минуле, і як сьогодення.

Поєднання часових періодів у одній точці відбувається під час контакту з історією (будь-які артефакти), коли людина "відчуває її дихання" і переноситься у своїй свідомості на цілі століття назад. Не менш цікавим є ефект з'єднання в точці "тут і зараз" сьогодення та майбутнього. У суспільстві це прийнято називати передбаченням. З подібним ми особливо часто стикаємося, маючи справу з мистецтвом (літературою, театром, кіно).

Бачення майбутнього авторами художніх творів втілюють у різні форми: сновидіння героїв, всілякі гадання, персонажі-провісники (останні можуть з'явитися з далекого минулого як привиди), символічні знаки. Відомо, що подібними сценами насичено багато творів XIX століття, яке тяжіло до містичних образів (це стосується й оперного театру). Іноді натяк на розвиток подій у майбутньому автором твору завуальовано. Як приклад можна згадати танець Фолії з опери "Гвідо та Жіневра" Ф. Галеві, який виконується перед щасливими нареченими в день їхнього весілля. Сама поява цього персонажа сприймається як віщування несподіваного лиха, що і відбувається