

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ
MINISTERIUM FÜR KULTUR UND TOURISMUS DER UKRAINE

КИЇВСЬКИЙ ІНСТИТУТ МУЗИКИ ім. Р.М. ГЛІЄРА
GLIJER KIEW MUSIK HOCHSCHULE

ВИЩА ШКОЛА ІМ. Р.ШУМАНА ДЮССЕЛЬДОРФ
ROBERT SCHUMANN HOCHSCHULE DÜSSELDORF

МІЖНАРОДНИЙ СИМПОЗІУМ **Internationales Symposium**

«МУЗИКА МІЖ АВТОНОМІЄЮ ТА ФУНКЦІОНАЛЬНІСТЮ»
«MUSIK ZWISCHEN AUTONOMIE UND FUNKTIONALITÄT»

ТЕЗИ
МІЖНАРОДНОГО СИМПОЗІУМА
Abstracts des internationalen Symposiums

2–6 жовтня 2009
2–6 Oktober 2009

Kiїв – 2009
Kiew – 2009

**ОРГКОМІТЕТ КОНФЕРЕНЦІЇ:
Organisationsausschuß der Konferenz:**

Герасимова-Персидська Ніна Олександрівна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувача кафедрою старовинної музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

Herasymowa-Persydska Nina Oleksandriwna, Doktor der Kunstwissenschaft, Professor, Vorsitzende des Instituts für altertümliche Musik an der Nationalen Tschajkowskij - Musikakademie der Ukraine

Тишко Сергій Віталійович, доктор мистецтвознавства, професор, завідуючий кафедрою теорії та історії культури Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

Tyschko Sergij Witalijowytsch, Doktor der Kunstwissenschaft, Professor, Vorsitzender des Instituts für Theorie und Geschichte der Kultur an der Nationalen Tschajkowskij - Musikakademie der Ukraine

Зільберман Юрій Абрамович, проректор з науково-методичної роботи Київського інституту музики ім. Р.М. Глієра, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики

Silberman Jurij Abramowytsch, Prorektor der wissenschaftlichen methodischen Arbeit der Glijer Kiew Musik Hochschule, Kandidat der Kunstwissenschaft, Professor des Instituts für Musiktheorie an der Glijer Kiew Musik Hochschule

Шун Сергій Васильович, доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії, історії музики та вокальної підготовки Південноукраїнського державного педагогічного університету ім. К.Д.Ушинського

Schyp Sergij Wasyljowytsch, Doktor der Kunstwissenschaft, Professor des Instituts für Theorie und Geschichte der Musik und Vokalausildung an der Pjwdennoukrainsk Uschynsky staatlichen pädagogischen Universität

Жаркова Валерія Борисівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувача кафедрою історії музики Київського інституту музики ім. Р.М. Глієра

Zharkowa Walerija Borysiwna, Kandidat der Kunstwissenschaft, Dozent, Vorsitzende des Instituts für Musikgeschichte an der Glijer Kiew Musik Hochschule

Жарков Олександр Миколайович, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

Zharkow Oleksandr Mykolajowytsch, Kandidat der Kunstwissenschaft, Dozent des Instituts für Musiktheorie an der Nationalen Tschajkowskij - Musikakademie der Ukraine

Коханик Ірина Миколаївна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

Kohanyk Iryna Mykolajiwna, Kandidat der Kunstwissenschaft, Dozent des Instituts für Musiktheorie an der Nationalen Tschajkowskij - Musikakademie der Ukraine

Калиш Фолкер, доктор соціології, доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Вищої школи ім. Роберта Шумана (Дюссельдорф)

Volker Kalisch, Professor Dr. Dr., Prorektor für Wissenschaft und Lehre der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf

Ніна Герасимова-Персидська

ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОВІДНОСИН Е –, U – ТА F – МУЗИКИ

Запропонована для симпозіуму тема безперечно породжена сучасною ситуацією в музичній культурі. Серед багатьох можливих аспектів її розгляду обрана проблема співвідношення понять Е –, U – та F – музики. Самі по собі вони поки що не упорядковані в систему, до того ж зараз не вповні відповідають.

Nina Gerasymova-Persydska

THE PROBLEMS OF RELATIONS E –, U – AND F – MUSIC

The proposed theme for the symposium appears definitely due to the present situation in musical culture. Among many possible aspects of its studying it was chosen a problem of correlation of definitions E-, U- and F-music. Separately they are not systematized. Moreover, they aren't full.

О ПОНЯТИИ «ЧИСТАЯ МУЗЫКА»: СТАРАЯ ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА В НОВОЙ КУЛЬТУРНОЙ СИТУАЦИИ

Современная ситуация характеризуется значительными изменениями в спектре культурных функций музыкального искусства, усилением позиций прикладной (взаимодействующей) музыки, тенденцией к интенсивному развитию соответствующих средств выразительности и художественно-образной семантики музыкальных произведений.

Научное обсуждение данной ситуации требует уточнения методологических оснований и ряда теоретических понятий. К последним относится, в частности, понятие о «чистой музыке». Оно имеет свою давнюю историю в музыковедении. Если исключить свободные риторические толкования этого выражения, то наиболее важные теоретические значения это понятия будут отображать разные подходы (ракурсы) к изучению музыки. В сообщении рассматриваются следующие подходы к определению термина «чистая музыка»: 1) *математическом* (как числовое отношение между элементами звуковысотного строя); 2) *акустическом* (как воспринимаемое слухом качество звуковысотных отношений между элементами музыкальной формы); 3) *фонетическом* (как релевантный для данного музыкального языка спектр акустических позиций музыкального тона или тонового образования); 4) *стилевом* (как однородность языка и композиционных приемов); 5) *морфологическом* (как предметно-вещественная и языковая самостоятельность, отсутствие признаков взаимодействия с другими видами искусства); 6) *семантическом* (отсутствие программы, то есть – словесных предписаний, ограничение семантики музыкального текста собственно звуковыми ощущениями, образами и понятиями).

Эти значения понятия бывают не только беспорядочно перепутанными, но также и закономерно сопряженными.

Sergiy Schyp

ÜBER DEN BEGRIFF "DIE REINE MUSIK": DAS ALTE THEORETISCHE PROBLEM IN DER NEUEN KULTURELLEN SITUATION

Die gegenwärtige Situation wird von den bedeutenden Veränderungen im Spektrum der kulturellen Funktionen der musikalischen Kunst, der Verstärkung der Positionen der Angewandtmusik, der Entwicklung der entsprechenden Mittel und Semantik der musikalischen Produkte charakterisiert.

Die wissenschaftliche Besprechung der gegebenen Situation fordert die Präzisierung der Reihe der theoretischen Begriffe, unter denen die wichtige Stelle den Begriff «die reine Musik» besetzt. Es hat die eigene Geschichte und die vielfältigen Erläuterungen in Musikwissenschaft. Die theoretischen Bedeutungen des vorliegenden Begriffes zeigen verschiedene Einstellungen zum Studium der Musik.

In der Mitteilung werden die folgenden Einstellungen zur Bestimmung des Fachwortes «die reine Musik» betrachtet:

1) *matematisch* (die Zahlenbeziehung zwischen den Elementen der musikalischen Form); 2) *akustisch* (die vom Gehör wahrgenommene Qualität der Beziehungen zwischen den Elementen der musikalischen Form); 3) *phonetisch* (das Spektrum der akustischen Positionen des musikalischen Tones die für die gegebene musikalische Sprache relevant ist); 4) *stilistisch* (die Gleichartigkeit der Sprache und der Kompositionannahmen); 5) *morphologisch* (die materielle und sprachliche Selbständigkeit, Die Abwesenheit des Zusammenwirkens mit anderen Arten der Kunst); 6) *semantisch* (die Abwesenheit im musikalischen Text der verbalen Anordnungen (Programme), die Beschränkung des Sinnes der wahrgenommenen Musik).

Diese Bedeutungen des Begriffes kommen nicht nur ungeordnet verwirrt, aber auch und gesetzmässig verknüpft vor.

МЕЖДУ ПОЛИСТИЛИСТИКОЙ И МЕТАСТИЛЕМ: О СТИЛЕВЫХ ИСКАНИЯХ УКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ НА РУБЕЖЕ XX-XXI ВЕКОВ

Данное исследование посвящено проблемам стилеобразования в современном композиторском творчестве. Здесь, как известно, отмечаются разновекторные стилевые тенденции, имеющие центростремительную и центробежную направленность. Одна из них – *эвристическая* – связана с активным новаторством, обновлением всей системы музыкального мышления. В рамках традиции это приводит к формированию ярких стилевых решений (на уровне индивидуального стиля или даже отдельного произведения). Резкий разрыв с традицией порождает “панплюрализм, где нет центра и периферии” (В. Рожновский), что в итоге сводится к концепции *внеиндивидуального стиля*.

Другая тенденция – *интегративная* – ознаменована поиском нового синтеза, нового стилевого единства. Она опирается на глубокое усвоение культурного опыта, где сущность и пути всего процесса стилеобразования определяет *память культуры*. Механизмы стилевых взаимодействий имеют диалогическую природу, а их диапазон простирается от диалога до полилога.

В результате в музыкальном искусстве на рубеже столетий доминирующими становятся самые разнообразные стилевые явления, получившие в литературе следующие номинации: *полистилизм, полистилистика, моностиль*, постмодернистский “*конец стиля*” и др. Специфика современного стилеобразования заключается в том, что названные явления далеко неоднозначны по своей сути, подчас неоднородны, а главное, находятся между собой в *нелинейной* зависимости.

Интертекстуальные связи, обуславливающие стилевые процессы, различны по своей интенсивности, глубине, объему включаемых в них компонентов, широте “культурного обзора”, а следовательно, имеют различную степень проявленности в конкретных музыкальных текстах. В результате, например, множественность стилистических истоков перерождается в подчеркнутое единство стилистики, охватывающее и концепционный уровень, и внутренние процессы интонационно-стилистического становления. В иных случаях полистилистика, как метод композиторской работы, обнаруживает стремление к выходу на более масштабный стилевой уровень, что позволяет говорить о *метастиле*.

В рамках подобных тенденций стилеобразования можно рассматривать и украинскую музыку рубежа столетий. Поэтому теоретические рассуждения автора аргументируются аналитическими проекциями в творчество наиболее ярких представителей современной украинской композиторской школы – В. Сильвестрова, Е. Станковича, М. Скорика.

Iryna Kohanyk

ZWISCHEN POLISTILISTIK UND METASTIL: ÜBER STILSUCHEN DER UKRAINISCHEN KOMPONISTEN AUF DER SCHWELLE ZUM 21 JH.

Diese Erforschung ist den Problemen der Stilbildung im zeitgenössischen komponistischen Schaffen gewidmet. Hier begegnet man bekanntlich verschiedenen stilistischen Tendenzen, die sowohl zentrifugale als auch zentripetale Ausrichtungen haben. Eine von ihnen – die *heuristische* – ist mit dem aktiven Neuerertum verbunden, welche die Erneuerung des musikalischen Systems im Ganzen verbunden ist. Im Rahmen dieser Tendenz entstehen markanten stilistische Erscheinungen (sowohl auf der Ebene des individuellen Stils, als auch auf der Ebene eines Einzelwerkes). Eine scharfe Trennung mit der Tradition führt zum «Panpluralismus», in dem es «kein Zentrum und keine Peripherie» (W. Rozhnowskj), was das Konzept eines *nichtindividuellen Stils* zu seiner letzten und notwendigen Konsequenz hat.

Eine andere – integrative- Tendenz hat die Suche nach einer neuen Synthese, nach einer neuen Stileinheit zu ihrer Folge. Sie hat eine tiefe Aneignung der kulturellen Erfahrung zu ihrer Folge, in der das *Gedächtnis der Kultur* zum Wesen und Weg des Prozess der Stilbildung wird. Mechanismen der stilistischen Wechselwirkungen haben eine dialogische Natur, ihr Umfang erstreckt sich von vom Dialog zum Polylog. Als Folge dominieren in der Musikkunst auf der Jahrhundertwende ganz unterschiedliche Stilerscheinungen, die in der Forschungsliteratur als *Polystilistik*, *Polystilismus*, *Monostil*, *postmodernistisches Ende des Stils* u.s.w. bezeichnet worden. Das spezifische der modernen Stilbildung besteht darin, dass die genannten Erscheinungen vieldeutig sind und dass sie – das ist das Entscheidende – eine nicht lineare Abhängigkeit voneinander demonstrieren.

Intertextuelle Verbindungen, welche diese Stilprozesse verursachen, haben verschiedenen Grad an Intensivität, Tiefe und Umfang von Komponenten, welche sie einschließen, verschiedene Breite der «kulturellen Uebersicht», dementsprechend kommen sie in konkreten Musikwerken im verschiedenen Ausmaß

zur Erscheinung. Die Vielheit von stilistischcne Quellen kann als Folge zum Beispiel zur betonten Einheit der Stilistik umgewandelt worden, die sowohl die konzeptuelle Ebene, als auch die inneren Prozesse des intonation-stilistischen Werdens umfasst. Andernfalls strebt die Polystilistik als Methode der kompositorischen Arbeit danach, auf eine grössere Ebene herausgehoben zu werden, was uns erlaubt, über den *Metastil* zu sprechen.

Im Rahmen solcher Tendenzen kann man auch die ukrainische Musik der Jahrhundertwende interpretieren. Deswegen werden die theoretischen Überlegungen der Verfasserin mit Hilfe der analytischen Projektionen begründen, welche die Werke bedeutenden Vertreter der zeitgenössischen ukrainischen Musik – V. Silvestrov, E. Stankovic, M. Skorik beleuchten.

СИНТАКСИЧЕНСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ТЕМБРА

Теория тембра в музыковедческой науке значительно отстает от исследований мелодии, гармонии, фактуры, формы. При этом в музыкальной практике (с XX века) роль тембрового фактора значительно возрастает.

Первоначальная проблема с категорией тембра возникает из-за его употребления в различных областях, а также в бесчисленном множестве несхожих оттенках значения: от области именно музыкального искусства до физики и акустики. Область музыкального – это исследование категории тембра как средства выражения, функционирование его как крепежного элемента всего музыкального материала. Одновременно не совпадают цели и методы в различных областях исследования тембра. Основным интерес психолога связан с восприятием тембра. Интерес физика или акустика – в тембре как физическом событии, с акцентированием на источнике звука. Интерес музыканта – в способе, которым тембр создает художественное выражение. Также исполнителю очень важен как бы “окончательный” продукт – ожидаемый эффект звука на слушателе в момент интерпретации.

Главное в понимании природы тембра – это его естественное влияние на характер тематизма. Музыкальный материал *уже рождается* в определенном тембре, который во многом определяет его характер, образ, логико-конструктивные качества.

Тембр функционирует в музыкальном произведении как сложная и многоуровневая функциональная система. Эта функциональность базируется и выстраивается на относительных параметрах звучания музыкальных инструментов.

Область музыкального синтаксиса – “удобный” плацдарм для выяснения специфики функционирования тембра в тексте музыкального произведения.

SYNTACTIC ASPECTS IN STUDYING A TIMBRE

A theory of timbre in musicology significantly falls behind researches in melody, harmony, facture, form. Meanwhile in musical practice (since 20th century) a role of a timbre factor has constantly been increasing.

The original problem with a category of timbre caused by its usage in various spheres and in the innumerable number of different hues of a meaning: from the very

sphere of musical art to physics and acoustics. A sphere of music is a research of the category of timbre as a mean of expressing and the timbre's function as a fixing element of the whole musical material. Targets and methods in various spheres of researching a timbre don't coincide simultaneously. The main psychologist's interest relates to the perception of a timbre. Physics and acoustics are interested in a timbre as physical event, keeping an accent on the source of a sound. A musician's interest is in the method by which a timbre creates an artistic expression. It's very important for a performer to have a "final" product – an expecting effect of the sound on a listener in the moment of interpreting.

The most essential in understanding the nature of a timbre is its natural influence on the character of themes. The musical material is already evolving in a definite timbre, which forms much of the musical material's character, image, logical-structural features.

A timbre functions in a piece of music as a complex and multi-level functional system. This system is based and built on relative parameters of musical instruments' sounding.

The sphere of musical syntax is a suitable place of arms for clarifying a specific of a timbre's functioning in the text of a piece of music.

**«БОЛЕРО» МОРИСА РАВЕЛЯ:
В ПОИСКАХ НОВОЙ ФУНКЦИОНАЛЬНОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО
ИСКУССТВА**

Для современного исследователя вся история европейского музыкального искусства предстает как непрерывный духовный поиск человека, адресующего свои «вечные» и по сути нерешаемые вопросы к миру и к себе самому. Таким образом, звуковое пространство ушедших столетий открывается сегодня не только яркими красками и деталями, но дает внимательному слушателю возможность увидеть новые духовные маршруты.

На пути ритмичной смены доминирующих смысловых ориентиров и правил музыкального языка, выявляющей внутренние закономерности «эстетического пульса» европейской культуры, периодически рождаются художественные явления исключительно емкие по масштабности обобщений и отчетливости намеченных перспектив. К таким явлениям культуры относится одно из самых знаменитых произведений XX века – «Болеро» Мориса Равеля. Сфокусируем внимание на этом сочинении с целью найти возможные ответы на вопросы обусловленности его активного функционирования в современном мире и многоярусности тех смысловых уровней, которые актуализируют традиции собственно музыкальной культуры, открывая новые горизонты.

Valeriya Zharkova

**“BOLERO” BY MAURICE RAVEL: IN QUEST OF A NEW
FUNCTIONING OF MUSICAL ART**

For a modern researcher the entire history of the European musical art is a permanent spiritual search of a person who addresses his eternal and, actually, unsolved questions to the world and himself. As a result, sound space of preceding centuries opens today not only by its bright colours and details, but also gives an opportunity for an attentive listener to see new spiritual ways.

On the way of rhythmic changes of predominant notional guidelines and rules of a musical language, which discover internal regularities of the European culture’s “aesthetic pulse”, periodically emerge artistic phenomena that are exceptionally significant and dimensioned regarding generalization and clearness of planned perspectives. To such cultural phenomena belongs one of the most renowned musical works of the 20th century “Bolero” by Maurice Ravel. Let’s concentrate attention on

this piece of music in order to find possible answers on the questions of reasons of its active functioning in the modern world and multilayer of those notional levels, which revive the traditions of just musical culture, opening new horizons.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX НАЧАЛА XXI СТ.: ПРОБЛЕМА СЛУШАТЕЛЬСКОГО ВОСПРИЯТИЯ

В докладе ставится вопрос понимания слушательской аудиторией профессионального музыкального искусства второй половины XX – начала XXI столетий. На основе анализа произведений, высказываний композиторов Второго Авангарда, музыковедческих разработок делается вывод об актуальных проблемах, стоящих перед музыкальной теорией. Основные из них заключаются: в предельной индивидуализации материала и способов его организации, что делает невозможным формирование системы слушательских ожиданий по отношению к авторской речи; в отсутствии на данный момент сформулированных универсальных законов, подчиняющих своей логике весь музыкальный материал, как это было в предшествующие исторические периоды.

Для решения поставленного вопроса в докладе предлагается система закономерностей, которая несет в себе устойчивую смысловую определенность по отношению к музыке различных эпох и стилей.

MUSICAL ART IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY – THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY: A PROBLEM OF LISTENER'S PERCEPTION

The report covers the problem of the audience's understanding of the professional musical art of the second half of the 20th century – the beginning of the 21st century. Upon analysis of the works, utterances by composers of the Second Avant-garde, musicologists' findings, made a conclusion about urgent problems arising before musical theory. The main problems are the following: ultimate individualization of the material and methods of its organization which makes it impossible to form the system of a listener's expectations regarding an author's speech; the lack of formulated universal laws, to which corresponds the whole musical material as it was in previous historical periods.

To solve the above mentioned issue, a report suggests a system of regularities which comprises a standing notional determinacy in respect of music of different epochs and styles.

Іван Кузьмінський

ПАРТЕСНЕ БАГАТОГОЛОСНЯ В УМОВАХ ФУНКЦІОНАЛЬНИХ ЗМІН У СУЧАСНОМУ ВИКОНАВСТВІ

Партесне багатоголосся – музичне явище, що сформувалось на початку 17-го століття на україно-білоруських землях. Призначене для церковного ритуалу, воно в той же час виконувало й інші, зокрема, світські, функції. Сьогодні партесне багатоголосся переживає своє відродження. Воно входить в репертуар хорових колективів, користується успіхом у слухачів. В нових умовах побутування воно змінює свої функції. Саме цій проблемі присвячена доповідь.

Ivan Kuzminsky

PARTESS MULTIPLE-MELODIES IN TIME OF FUNCTIONAL CHANGES IN A CONTEMPORARY PERFORMANCE

Partess multiple-melodies are a music phenomenon that emerged in the beginning of the 17th century on Ukrainian-Belarusian territories. Assigned for church's ceremony, it performed at the same time other, namely, secular functions. Nowadays partess multiple-melodies are facing its Renaissance. It's included in the repertoire of choral groups and is popular with listeners. In new conditions of everyday life it's changing own functions. The report is dedicated to this issue.

**КОМПОЗИТОР КАК СЛУШАТЕЛЬ: ТРЕУГОЛЬНИК
«ПРОИЗВЕДЕНИЕ»-«КОМПОЗИТОР»-«АДРЕСАТ»
В МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКЕ ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА**

Предлагаемый доклад основывается на звукозаписях, документирующих знаменательное событие: 12 встреч с одним из крупнейших современных композиторов Валентином Сильвестровым, которые были организованы в 2008 году по инициативе и при активнейшем участии композитора Сергея Пилюткина. В контексте данной конференции особый интерес представляют предложенные Валентином Сильвестровым детальные описания его творческого метода: по свидетельству этих описаний, композитор (совершенно не само собой разумеющимся для современной музыки образом) выступает в процессе создания своих произведений как некий идеальный слушатель, а логика развертывания его сочинений вырастает из «первоначального толчка», который легко опознается на слух, но, тем не менее, служит объединяющим началом даже там, где речь идет о сложных, масштабных композициях. Задача данного доклада – систематизировать наиболее показательные фрагменты, в которых Валентин Сильвестров конкретизирует и обосновывает этот метод, а также излагает свои представления об оптимальном исполнении и оптимальном восприятии его музыки, – двух компонентах, которые в контексте его эстетики предстают в качестве непреложных условий процесса рождения его музыкального произведения.

Alla Vaysband

**KOMPONIST ALS ZUHÖRER: DREIECK 'WERK' – 'KOMPONIST' –
'REZIPIENT'
IN DER MUSIKÄSTHETIK VON VALENTIN SILVESTROV**

Der Vortrag basiert auf den Audioaufnahmen, die ein einzigartiges Ereignis dokumentieren: Gemeint sind nämlich 12 Abendveranstaltungen mit Valentin Silvestrov (einem der zweifelsfrei bedeutendsten modernen Komponisten), die von einem anderen Komponisten, Sergej Pilutikov im Jahr 2008 organisiert wurden. Im Zusammenhang dieser Konferenz verdienen vor allem detailreichen Beschreibungen der Methode seiner kompositorischen Arbeit ein besonderes Interesse, die Valentin Silvestrov bei diesen Veranstaltungen angeboten hat: Auf eine, für die moderne

Musik alles anderes als selbstverständliche Weise tritt der Komponist bei dem Schafen seiner Werke, so diese Beschreibungen, als ein ideeller Zuhörer auf; die Logik der Entfaltung seiner Werke wird unmittelbar aus einem „ursprünglichen Impuls“ geboren, der man nach Gehör leicht erkennen kann und der selbst bei komplexen, großformatigen Kompositionen als eine verbindende Instanz gilt. - Die Aufgabe des Vortrags besteht nun darin, die prägnantesten Äusserungen zu systematisieren, in denen Valentin Silvestrov diese seine Methode konkretisiert und begründet. Außerdem werden hier auch die Formulierungen zusammengefasst, mit denen Komponist seine Vorstellungen von der von ihm erwünschten Aufführung und Rezeption (seiner) Werke präsentiert, – beiden Komponenten, die als entscheidende Mitbedingungen für die Geburt seines Werkes erscheinen.

ТАНЦЕВАЛЬНАЯ МУЗЫКА ГЛИНКИ: МУЗЫКА ПРИКЛАДНАЯ И/ИЛИ АВТОНОМНАЯ?

Танцевальная музыка М.И. Глинки, составляющая ярчайшую часть художественной музыкальной культуры, как русского, так и европейского романтизма, принадлежит, одновременно, и сфере бытовой культуры, в частности такой ее разновидности как бальная культура. Основные отличительные особенности бытовой музыки, такие как ее глубинная включенность в самые разные культурные процессы времени, особая информативная плотность, ставят ряд вопросов как о собственно художественной ценности бытовой музыки, так и о специфике критериев такой «художественности». В докладе рассматриваются возможные варианты соотношений в паре «прикладное – художественное» на примере разных по функциональной направленности танцевальных произведений Глинки.

Anna Gadetska

DIE TANZMUSIK VON GLINKA: ANGEWANDTE UND/ODER AUTONOME MUSIK?

Die Tanzmusik von M.I. Glinka, die der hervorragendste Teil der künstlerischen musikalischen Kultur sowohl der Russischen, als auch Europäischen Romantik ist, gehört gleichzeitig zu der Lebenskultur, im besonderen zu der Ballkultur. Die Hauptkennzeichen der Lebenskultur (sie ist z.b. der untrennbare Teil der verschiedenen kulturellen Prozessen der Zeit und sie ist besonders informativ) stellen die Fragen sowohl nach den künstlerischen Wert der Lebenskultur, als auch nach der Besonderheit von Kriterien solcher „Künstlerischung“. Im Vortrag studiert man mögliche Variante der Verhältnissen im Paar „angewandt – künstlerisch“ am Beispiel von Glinka's Tanzwerken, die unterschiedliche funktionale Ausrichtungen haben.

ФОРТЕПИАННЫЙ ЭТЮД: ОРГАНИЗАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА И ЕГО АКЦЕНТУАЦИЯ НА ВЗАИМОДЕЙСТВИИ ИСПОЛНИТЕЛЯ И СЛУШАТЕЛЯ

Одним из самых значительных жанров в фортепианной литературе является жанр этюда. В начале призванный улучшать и совершенствовать технические характеристики пианиста, в дальнейшем своем существовании превращается в отдельную устойчивую единицу репертуара, призванную к формированию вкуса, художественного и образного слышания, эстетического и интеллектуального совершенства.

Развитый технический комплекс пианиста дает возможность демонстрировать мастерство, которое в конечном счете находит резонанс у слушателя.

Если исполнитель обладает достаточно яркой индивидуальностью и наличием технического совершенства, возникает так называемый виртуозный комплекс, наиболее резонирующий к аудитории.

Таким образом, форма фортепианного художественного этюда очень подходит для исполнителя, желающего сконцентрировать внимание на игре и вовлечь слушателя в текущий игровой процесс. В таком процессе пианистические сложности «играют на руку» исполнителю, обостряя внимание и слух слушателя. Игрок справляется с трудными виртуозными задачами, которые захватывают аудиторию и в определенной точке заставляют включаться в коммуникативный процесс сопереживанием и эмоциями.

Мысль о том, что форма этюда наиболее успешна для показательных состязаний, подкрепляется наличием большого количества выступлений, которые выдвигают репертуарные требования с обязательным включением художественного этюда определенного уровня сложности.

PIANO ETUDE: ORGANIZATION OF MUSICAL SPACE AND ITS ACCENTUATION ON THE INTERACTION OF A PERFORMER AND A LISTENER

One of the most significant genres in piano literature is a genre of etude. At first its aim was to improve and upgrade the technical characteristics of a pianist, then

it became a separate steadfast piece of a repertoire, which is to shape taste, artistic and figurative hearing, aesthetic and intellectual perfection.

A developed technical complex of a pianist gives an opportunity to demonstrate mastery, which is, eventually, appreciated by a listener.

If a performer is a quite bright personality and has achieved technical accomplishments, turns up a so called virtuoso complex, which is highly appraised by the audience.

Therefore, a form of a piano artistic etude is very suitable for a performer who is willing both to concentrate his/her attention on the playing and to engage a listener in a current playing process. In such a process piano difficulties play into a performer's hands, sharpening a listener's attention and ear. A performer succeeds in complicated virtuoso tasks, which fascinate the audience and in one moment force to join a communicative process in the form of empathy and emotions.

A thought, that an etude is the most successful form for open contests, is proved by a large number of performances which require that a repertoire program includes an artistic etude of a certain level of complication as an obligatory piece.

КЛАВЕСИН У ВИХОВАННІ СУЧАСНОГО ПІАНІСТА

«Нова», а, вірніше, відновлена галузь музичного мистецтва, як автентичне виконавство, успішно відвойовує право на власну самоцінність, залишаючись, тим не менше, осторонь академічного виконавського «мейнстриму». Тенденції клавесинного виконавства, відроджувані Вандою Ландовською у першій половині ХХ ст., вступали у протиріччя з тогочасним сприйняттям клавесину як ударного інструменту чи екзотичної оркестрової барви, часто – з агресивним чи урбаністичним характером. Згодом у боротьбі за самоствердження автентичні виконавці підкреслено відмежовувалися від домінуючого напрямку академічної музики.

Поміж тим, на сучасному етапі розвитку автентичного виконавства, специфічність якого вже переконливо доведено, доцільними ввижаються менш гострі форми взаємодії та співіснування академічних піаністів та клавесинної традиції. Піаніст, який цікавиться старовинною музикою, може не тільки опанувати цілком самостійну галузь музичного виконавства – гру на *клавесині*, але й суттєво збагатити власний *піаністичний* «арсенал», зокрема доповнити емоційну складову свого обдарування ретельно сформованою інтелектуальною, збагатити свою виконавську майстерність контрольованою та свідомою моторикою, урізноманітнити штрихову палітру та опанувати виражальні можливості агогіки, проникнути до історичного «коріння» особливостей тих чи інших національних піаністичних шкіл тощо.

Olena Zhukova

HARPSICHORD'S ROLE IN UPBRINGING OF A CONTEMPORARY PIANIST

New, or it's better to say, a renewed branch of the musical art as an authentic performance, has successfully got its right to be worth of attention, though it's still aside the academic performing "mainstream". Trends of harpsichord performing, which were revived by Vanda Landovska in the first part of the 20th century, contradicted the harpsichord's perception of that time as a percussion or exotic orchestral colour, often with aggressive or urban character. Later in the fight for self-affirmation the authentic performers emphatically dissociated from the predominant direction of the academic music.

Meanwhile, on a contemporary stage of the development of authentic performance, specific of which is already convincingly proved, the considerable forms are thought to be less sharp ones of cooperation and coexistence between academic pianists and harpsichord tradition. A pianist, who is interested in the ancient music, can not only master a completely independent branch of musical performance – playing the harpsichord, but also significantly enrich own piano “abilities”, namely by adding emotional part of his/her talent, which is thoroughly formed intellectually, by enriching his/her performing mastery with controlled and conscious motility, by varying stroke palette and by mastering expressive possibilities of agogics, by penetrating to the historical roots of peculiarities of different piano schools etc.

**К ВОПРОСУ О СМЫСЛООБРАЗУЮЩЕЙ РОЛИ АРТИКУЛЯЦИИ В
СКРИПИЧНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ (НА ПРИМЕРЕ СКРИПИЧНОЙ
СОНАТЫ Д.Д. ШОСТАКОВИЧА)**

В данном докладе рассматриваются вопросы влияния скрипичных артикуляционных приемов на интерпретацию скрипичных произведений на примере Сонаты Д.Шостаковича для скрипки и фортепиано.

Эти вопросы рассматриваются во взаимосвязи между специфическим комплексом артикуляционных приемов и их вариантной интерпретацией в скрипичном исполнительстве.

Развитие теории интерпретации в современной науке инициирует обращение к теме артикуляции и штрихов как объекту интерпретации. Именно понимание вариативности фиксации в нотном тексте артикуляционных моментов и возможность «выбора» для исполнителя становятся новым методологическим аспектом при изучении штрихов и артикуляции. Именно исполнительская практика привносит новые аспекты понимания как в целом артикуляции, так и использования штрихов в процессе интерпретирования, заставляет пересматривать и развивать устоявшиеся подходы к артикуляции.

Vilena Zholdakova

**REGARDING A NOTIONAL ROLE OF ARTICULATION IN VIOLIN
PERFORMANCE (ON THE EXAMPLE OF VIOLIN SONATA BY
D.D. SHOSTAKOVICH)**

In this article it's considered the issues of influence by violin articulating methods on interpretation of the violin pieces of music on the example of a sonata by D.Shostakovich for violin and piano.

These issues are considered in the interconnection with a specific range of articulating methods and their violin interpretations in performance.

The development of interpretation theory in contemporary science draws attention to the theme of articulation and bowing techniques as an object of interpretation. Just the understanding of various ways of fixing the articulation moments in a note text and the opportunity to choose becomes for a performer a new methodological aspect in studying bowing techniques and articulation.

Just the very performing practice contributes new aspects of understanding both the articulation as a whole and the usage of bowing techniques in interpreting; urges to review and develop the established approaches to articulation.

МУЗЫКА ЛУЧАНО БЕРИО. В ДИАЛОГЕ СО СЛУШАТЕЛЕМ, ОБЩЕСТВОМ, МИРОМ, ИСТОРИЕЙ...

Творческий язык Л. Берิโอ определяется сочетанием множества стилей и авангардных техник. Для композитора представлялось очень важным «запечатлеть противоречивость, неоднородность реальности, попытаться охватить ее единым взором». Находя интересным то, что разные слои общества в современном мире, разные по экономическим, политическим, возрастным культурным признакам социальные группы создали свои способы музыкального мышления, Берิโอ пытается «найти общее в этих «разбегающихся», взаимоотталкивающихся культурах».

Внимание к различным культурным проявлениям, как настоящего, так и прошлого, воспринимается композитором во взаимной неразрывной связи, непрерывном диалоге, через который современный человек приобретает новое видение прошлого. С помощью музыкальных знаков Берิโอ задает определенный тон, направление возникновению некоторых аналогий и рассчитывает на творческое восприятие слушателя. От исполнителя же композитор требует особого типа виртуозности знания – умения «разрешать противоречия между творениями вчерашнего дня и сегодняшними».

MUSIK VON LUCIANO BERIO. DER DIALOG MIT DEN ZUHÖRERN, DER GESELLSCHAFT, DER WELT, DER GESCHICHTE...

Der schöpferische Stil von Luciano Berio ist eine Verbindung der Menge von den Stilen und den avantgarden Techniken. Das was sehr wichtig für den Komponisten, Widersprüchlichkeit und Ungleichartigkeit der Wirklichkeit zu verkörpern und versuchen die Wirklichkeit mit dem einheitlichen Blick zu begreifen. Berio findet es interessant, dass verschiedene Schichten der Gesellschaft in der modernen Welt, die soziale Gruppen, die an wirtschaftlichen, politischen, altersmäßigen und kulturellen Zeichen verschieden sind, seine eigene musikalische Denkweisen entwickelt haben. Er versucht eine Gemeinsamkeit in diesen auseinanderlaufenden, gegenseitigen wegstoßenden Kulturen zu finden.

Der Komponist fasst eine Aufmerksamkeit auf verschiedenen kulturellen Äußerungen der Gegenwart und Vergangenheit als einen gegenseitigen untrennbaren Zusammenhang auf, einen ununterbrochenen Dialog, mit dem Gegenwartsmensch

eine neue Auffassung von der Vergangenheit bekommt. Mit den musikalischen Zeichen gibt Berio den bestimmten Ton, die Richtung nach der Entstehung der einigen Analogien an und verlässt sich auf eine schöpferische Auffassung der Zuhörer. Der Komponist verlangt, dass der Musiker einen besondern Typ der meisterhaften Kenntnisse, und zwar eine Geschicklichkeit der Widersprüche zwischen dem Schaffen von Gestern und Heute.

ÜBER „KONFESSION“ IN DER MUSIK = „KONFESSIONELLE MUSIK“?

Wir sprechen mit größter Selbstverständlichkeit von geistlicher, religiöser, liturgischer oder sakraler Musik. Wir bezeichnen sie sogar gelegentlich als „konfessionelle“ Musik.

Musikwissenschaft versteht darunter Beschreibungsbegriffe, denen ein bestimmtes Gattungspänomen korrespondiere. Zahlreiche Publikationen scheinen keine Mühe damit zu haben, konkrete Musik, einzelne Werke dem Gebiet der „geistlichen Musik“ zuzuschlagen, so wie man bestimmte Orchesterwerke „Sinfonien“, bestimmte Kammermusiken „Streichquartette“ oder bestimmte Musiktheaterwerke „Opern“ nennt.

Dabei liegen die Fragen an das Epiphänomen nur auf erster Sicht einfach. Was eigentlich macht eine Musik zur geistlichen, religiösen, liturgischen oder sakralen, was gar zur „konfessionellen“? Worin besteht die „Konfessionalität“ der Musik?

Das Referat versucht den hier nur angedeuteten Fragen im Grundsätzlichen nachzudenken.

Фолькер Калиш

О «КОНФЕССИИ» В МУЗЫКЕ = «КОНФЕССИОННАЯ МУЗЫКА»?

Мы говорим с большой самоочевидностью о духовной, религиозной, литургической или сакральной музыке. Мы определяем её к тому же иногда как «конфессиональную» музыку. Музыковедение под этим понимает описания, которые соответствуют определённому жанру. Многочисленные публикации без всякого труда относят конкретную музыку, отдельные произведения к области «духовной музыки», так как определённые оркестровые произведения называют «Симфониями», определённую камерную музыку «Струнными квартетами», или определённые музыкально-театральные произведения «Оперой». К тому же вопрос о феноменальности только на первый взгляд прост. Что, в конце концов, делает музыку религиозной, духовной, литургической или сакральной, и что «конфессиональной»? В чем состоит «конфессиональность» музыки?

В реферате предпринята попытка обстоятельного размышления над обозначенными вопросами.

SCHOSTAKOWITSCHS REAKTION AUF DAS PARADOX DES SOZIALISTISCHEN REALISMUS – IRONIE ALS ANTWORT?

Die Problematik der Funktionsgebundenheit von Musik war selten so offensichtlich wie zur Zeit des Sozialistischen Realismus unter dem Regime Stalins. Dessen teils paradoxe Forderungen an die Kunst – Verständlichkeit, Volksnähe und Parteilinientreue einerseits, Individualität und Originalität andererseits – sind sowohl in historischer als auch in musikwissenschaftlicher Literatur ausführlich untersucht worden.

Dieses Referat konzentriert sich auf die musikalische Reaktion Dmitri Schostakowitschs, als jenes Komponisten, dessen Werk – ebenfalls paradoxerweise – mit dem Sozialistischen Realismus verbunden zu sein scheint wie kein anderes. Wo aber liegt in seiner Musik die so genannte Grenze zwischen erzwungener Anpassung und versteckter Kritik? Inwiefern ist die Musik Schostakowitschs in ihrer Mehrdeutigkeit offen für viele Interpretationen und dabei möglicherweise doch eindeutig in ihrer Sprache?

Vor dem Hintergrund dieser Fragestellungen befasst sich das Referat mit dem umstrittenen Phänomen musikalischer Ironie. In diesem Zusammenhang soll diskutiert werden, ob eine ironische Interpretation der Musik Schostakowitschs tatsächlich so abwegig ist bzw. unter welchen Voraussetzungen sie sich doch begründen lässt.

Ута Шмидт

РЕАКЦИЯ ШОСТАКОВИЧА НА ПАРАДОКС СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА – ИРОНИЯ КАК ОТВЕТ?

Проблематика функциональной привязанности музыки редко проявлялась так четко, как во времена социалистического реализма при Сталинском режиме. Его частично парадоксальные требования к искусству – понятность, народность и верность партии с одной стороны, индивидуальность и оригинальность с другой – были подробно освещены в исторической и музыковедческой литературе.

Этот реферат концентрируется на музыкальной реакции Дмитрия Шостаковича, как композитора, творчество которого, кажется больше чем у

других связано с социалистическим реализмом. Но где в его музыке находится, так называемая граница между вынужденным приспособлением и скрытой критикой? В какой мере музыка Шостаковича в её многозначности остается открытой для многообразных толкований, и к тому же возможно недвусмысленна по языку?

На фоне этих вопросов реферат посвящен спорному феномену музыкальной иронии. В этой связи предлагается обсудить, является ли ироническая интерпретация музыки Шостаковича действительно ложной, или всё-таки при каких условиях, возможно, её обоснование.

WENN FUNKTIONALE MUSIK SICH VERWEIGERT – DIE KUNST DER NEGATIVEN ZUSTIMMUNG

Unter den zahlreichen Vokalensembles, die im Deutschland der 1930er Jahre in der Unterhaltungsmusik wirkten, fallen die "Humoresk Melodios" durch eine höchst kreativ umgesetzte Nonkonformität auf. Ihre Verweigerungshaltung dem nationalsozialistischen Regime gegenüber zeigt sich nicht immer in direkt konfrontativem Musikmaterial. Viele von ihnen auf Schallplatte, bei Konzerten und sogar im Fernsehen vorgestellte Titel zeichnen sich hingegen durch ein übertriebenes Maß an Anpassung aus. So ergibt sich ein faszinierendes musikalisches Spannungsfeld: Indem die Musik die kulturpolitischen Vorgaben aufs gewissenhafteste erfüllt, werden vorgegebene Richtlinien der Lächerlichkeit preisgegeben; so erreicht diese Musik Immunität gegen staatliche Vereinnahmung und damit wieder Autonomie. Andererseits sind es die sich jeglicher kulturpolitischer Einbindung verweigernden Teile des Repertoires, welche eben gerade durch das Beharren auf einer Autonomie jenseits staatlicher Einflussnahme ihre ursprüngliche Funktionalität, nämlich die der Tanz- und Unterhaltungsmusik für die jugendliche Subkultur, überhaupt nur erfüllen können. So unauflösbar verbunden sind hier die Maßstäbe der Autonomie und Funktionalität, dass beide ohne den jeweils anderen ihre Gültigkeit verlieren und damit die Unterteilung selbst in Frage stellen.

Карстен Лель

ЕСЛИ ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ МУЗЫКА УКЛОНЯЕТСЯ – ИСКУССТВО ОТРИЦАТЕЛЬНОГО СОГЛАСИЯ

В числе многочисленных вокальных ансамблей, которые действовали в Германии в жанре развлекательной музыки в 30-е годы, бросается в глаза «Humoresk Melodios» с их в высшей степени творчески осуществлённым не совпадением. Их позиция уклонения национал-социалистическому режиму не всегда показывает себя конкретно в сопоставительном музыкальном материале. Многие из их произведений записанные на грампластинки, исполненные в концертах и даже на телевидении напротив, отличаются, преувеличенной степенью приспособления. Таким образом, получается захватывающее напряжённое музыкальное поле: в то время как

музыка добросовестно исполняет культурно-политические задания, на самом деле заданные директивы высмеиваются. Таким образом, эта музыка достигает иммунитета от государственного сбора и вместе с тем снова автономию. С другой стороны это уклоняющиеся от какого-либо культурно-политического вовлечения части репертуара, которые, настаивая на автономии по ту сторону государственного влияния, могут только наполнять ее первоначальную функциональность, а именно функциональность танцевальной и легкой музыки. Что вообще действительно только для молодежной субкультуры. Здесь масштабы автономии и функциональности связаны так неразрешимо, что оба одно без соответственно другого утрачивают свою силу, и тем самым сами ставят деление под сомнение.

DIE ROLLE DES BIBLISCHEN THEMAS IM ORATORIENSCHAFFEN GEORG FRIEDRICH HÄNDELS

Händels Ruhm als einer der erfindungsreichsten und tiefgründigsten Komponisten der europäischen Musikgeschichte gründet sich in erster Linie auf die Wirkung seiner Vokalmusik, die er in den unterschiedlichsten Perioden seiner schöpferischen Entwicklung mit der Oper und dem Oratorium vor allem als dramatische Kunstformen kultivierte. Mit dem Oratorium richtete Händel seine künstlerische Aussage an die bürgerliche englische Klasse und tat das in deren eigener Sprache, behandelte in Gestalt der biblischen Themen Stoffe und manchmal ganze Texte, die diesem Publikum von Kindheit an vertraut waren und bezog sich dabei auf Anregungen aus der englischen Chormusik, die als nationales musikalisches Idiom von den Hörern, weil in ihrer Tradition verankert, als solches auch voll akzeptiert wurde.

Mit diesem Referat wird versucht, die Rolle des biblischen Textes im Oratorienschaffen Händels zu untersuchen und eine kritische Haltung zu... einzunehmen.

РОЛЬ БИБЛЕЙСКОЙ ТЕМЫ В ОРАТОРИАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ГЕОРГА ФРИДРИХА ГЕНДЕЛЯ

Слава Генделя как одного из изобретательнейшего и основательнейшего композитора европейской музыкальной истории основывается в первую очередь на его деятельности в вокальной музыке. Которую он в различные периоды своего творческого развития в опере и оратории, прежде всего как драматическую форму искусства культивировал. В оратории адресует Гендель свое творческое обращение английскому буржуазному классу, и делает это на его собственном языке, обращаясь в форме библейских тем и иногда целых текстов, которые были этой публике известны с детства. Он обращается при этом к английской хоровой музыке, которая является для слушателей национальной музыкальной идиомой, поскольку фиксируется с их традицией и как такая полностью акцептируется.

В реферате предпринята попытка исследования роли библейских текстов в ораториальном творчестве Генделя.

„BJÖRKSISM?!“

**EINE KRITISCHE BETRACHTUNG VON BJÖRKS SCHAFFEN UND
IHREM EINFLUSS AUF DIE ZUKÜNFTIGE POPULARMUSIK**

In den letzten 15 Jahren hat die isländische Popsängerin Björk Guðmundsdóttir¹ versucht, einen individuellen Charakter über ein anderes Spektrum oder mit einer anderen Dimension zu gewinnen –surrealistische Anklänge inbegriffen –. Dieser hat sich im Laufe der Jahre immer mehr erweiterte, wodurch sie immer mehr versucht war, eine Sonderstellung im musikalischen Umfeld der Popmusik zu gewinnen und deshalb selbst gerne als Außenseiterin angesehen wird. Sie gehört zum internationalen Populärmusikpool und kann problemlos mit dieser Szene konkurrieren.

Um ihr erstes Soloalbum zu produzieren, hat sie 10 Jahre gebraucht. Björk sprach vom Zustand der Popmusik als Beweggrund für ihre Entscheidung, ein möglichst breites Spektrum der Musik darzustellen.

“Dieses Album ist wirklich eine Reaktion auf die ermüdende Erfahrung, wo man in die größten Musikgeschäfte der Welt in der Hoffnung, etwas Sagenhaftes zu finden, hereinkommt, und mit noch einem anderen Miles Davis Album, weil es nichts gibt, das das Geschehnis herausfordert, herausgeht”².

Sie betrachtete die Popmusik als stagnierend und wollte irgendetwas Verschiedenartiges anbieten. Doch was war ihr Weg? Die Kritiker sind von ihr geblendet, und selbst wenn nicht alle ihre Musik mögen, behandeln sie die Medien äußerst vorsichtig und achtungsvoll. Doch hat sie dies de facto auch verdient?!

Im Verlauf dieser Diskussion wird die heutige Popmusik der von Björk komponierten Musik gegenübergestellt. Zentrale Bedeutung hat der kritische Panoramablick auf das Phänomen Björk und dessen negative Konsequenzen für uns.

Гай ван Мондриан

БЬОРКСИЗМ?!

**КРИТИЧЕСКОЕ РАССМОТРЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА БЬОРК И ЕЁ
ВЛИЯНИЯ НА БУДУЩУЮ ПОП-МУЗЫКУ**

В течение последних 15 лет исландская певица Бьорк Гудмудсдоттир пыталась выработать собственный индивидуальный характер иного спектра,

¹ geboren 1965 in Reykjavík, Island

² Björk über « Debut ».

иной величины и важности, включая сюрреалистическое звучание. И это желание по прошествии лет ещё более окрепло; она пыталась занять особое положение в сфере поп-музыки и поэтому сама позиционировалась как уважаемая индивидуалистка. Она принадлежит к международной поп-среде, и может без проблем конкурировать в этой области.

Чтобы выпустить свой первый сольный альбом, ей потребовалось 10 лет. Бьорк говорила о том, что стимулом для отображения в нём как можно более широкого спектра музыки было состояние этой самой поп-музыки.

"Этот альбом действительно является реакцией на утомительный опыт, когда, входя во все крупнейшие музыкальные магазины мира в надежде найти что-нибудь выдающееся, выходишь с новым альбомом Майлза Дейвиса, так как больше нет ничего, чего требует твоё состояние"

Она наблюдала за деградацией/стагнацией/падением поп-музыки и хотела предложить что-то разнообразное. Но был ли это её путь? Критики были очарованы ею, и даже когда не всем нравится её музыка, за средствами массовой информации следят осторожно и уважительно. И разве она этого не заслужила?!

На протяжении сегодняшней дискуссии современная поп-музыка была противопоставлена музыке, сочинённой Бьорк. Центральное значение имеет взгляд на феномен Бьорк и его негативные последствия для нас.

„KATZEN- UND RADAUMUSIK“ ODER ZEICHEN FÜR DEMOKRATIE?

JAZZ ALS CHIFFRE FÜR KULTURELLE UMBRÜCHE

Der Begriff „Jazzmusik“ beinhaltete in den 1920er Jahren in Deutschland viele musikalische Stilrichtungen wie z.B. Schlager und unterschiedliche Blas- und Tanzmusiken, die unter heutigen Gesichtspunkten nicht mit „Jazz“ bezeichnet werden würden. Jazzmusik war demnach mitnichten eine einheitliche, klar zu definierende Musik. Unter dem Etikett „Jazz“ subsumierten die Zeitgenossen eine Fülle an Eindrücken von Gehörtem und Gesehenem. An der beliebten Vokabel „Jazz“ schieden sich die Geister. Bedeutet sie eine neue Freiheit, ist sie Sinnbild für Demokratie? Oder steht die „Katzenmusik“ für kulturellen Verfall? Die entfachte Diskussion wird in der Literatur der 20er Jahre aufgegriffen.

Auf dieser Grundlage untersucht das Referat zwei zeitgenössische Romane, die sich mit Jazz beschäftigen, und fragt: „Welcher Musikbegriff liegt den literarischen Beschreibungen zugrunde?“ Im weiteren Verlauf interessiert die Frage: „Was transportiert die Chiffre „Jazz“?“ Das Referat ist bestrebt, das in der Forschung vorhandene Jazzbild der 20er Jahre um einen aus der (deutschsprachigen) Literatur gewonnenen Aspekt zu ergänzen.

„КОШАЧИЙ КОНЦЕРТ И СКАНДАЛЬНАЯ МУЗЫКА“ ИЛИ ЗНАК ДЕМОКРАТИИ? ДЖАЗ КАК ШИФР ДЛЯ КУЛЬТУРНЫХ ИЗЛОМОВ

Понятие «Джаз» включало в себя в 1920е годы в Германии многие стилистические направления, как например, шлягер и различную духовую и танцевальную музыку, которая по сегодняшним меркам не определяется как «джаз». Следовательно, музыка джаза ни в коем случае не была унифицированной, ясно определяемой музыкой. К ярлыку "джаз" современники относили изобилие впечатлений от увиденного и услышанного. Означает ли она новую свободу, является ли она символом демократии? Или "кошачий концерт" означает культурное разрушение? Вспыхнувшая дискуссия подхватывается в литературе 20-ых годов.

На этой базе реферат исследует два современных романа, которые посвящены джазу, и спрашивает: «какое музыкальное определение лежит в основе литературного описания?» В дальнейшем интересен вопрос: Что

транспортирует шифр "джаз"? Реферат стремится существующую в науке картину джаза 20х годов дополнить извлеченным из (немецкоязычной) литературы аспектом.

**FILMMUSIK ODER MUSIKBILD? –
ÜBERLEGUNGEN ZU PER NØRGÅRDS
FILMMUSIKKOMPOSITIONEN**

Per Nørgård (*1932) gehört heute zu den bedeutendsten zeitgenössischen Komponisten in Dänemark, nicht zuletzt wegen seines Wirkens in unterschiedlichsten Bereichen des Musiklebens. So sehen wir Nørgård als Pädagogen, Musiktheoretiker, Musikkritiker und auch als Veranstalter der ersten wichtigen Konzerte der Neuen Musik.

Diese Mannigfaltigkeit spiegelt einen bestimmten Aspekt von Nørgårds Musikverständnis wider: durch die Musik soll der Mensch Erkenntnisse über die Wirklichkeit gewinnen, wobei der Komponist in allen Bereichen des Musikgeschehens quasi eine Moderatorenrolle einnimmt. Es ist daher nicht verwunderlich, dass Nørgård sich von jeder Art von Gebrauchsmusik distanziert, da diese seinen Ansprüchen an die Musik bzw. an den Komponisten nicht entsprechen kann. Trotzdem komponierte Nørgård Musik für zwei Filme: *Der Prinz von Jütland* und *Babettes Fest*.

Mein Referat wird der Frage nachgehen, inwieweit diese Kompositionen mit Nørgårds Musikverständnis vereinbar sind. Sind es Kompositionen, in denen man musikalische Kompromisse feststellen kann, oder decken sie einen neuen Aspekt des Nørgård'schen Musikverständnisses auf?

Аталай Байзаль

**МУЗЫКА ДЛЯ КИНО ИЛИ МУЗЫКАЛЬНАЯ КАРТИНА?
РАЗМЫШЛЕНИЯ ПО – ПОВОДУ СОЧИНЕНИЙ ПЕРА НЁРГАРДА
К КИНО**

Пер Нёргард (1932*) принадлежит сегодня к значительнейшим современным композиторам Дании, не в последнюю очередь в связи со своей деятельностью в различных сферах музыкальной жизни. Таким образом, мы видим Нёргарда педагога, музыкального теоретика, музыкального критика, а так же организатора первых важнейших концертов новой музыки. Эта многогранность отражает определенный аспект понимания музыки Нёргарда: человек должен получать понятия о действительности через музыку, хотя при этом композитор

как бы перенимает во всех областях музыкальной действительности роль комментатора. Поэтому неудивительно, что Нёргард дистанцируется от потребительской музыки любого вида, поскольку она не соответствует его требованиям к музыке или не соответствует композитору. Несмотря на это Нёргард сочинил музыку к двум кинофильмам: «Ютландский принц» и «Праздник Бабетты».

Мой реферат исследует вопрос: насколько эти композиции сочетаются с пониманием музыки Нёргардом. Те ли это Композиции, в которых можно определить музыкальные компромиссы, или они обнаруживают новый аспект понимания музыки Нёргердом?

ЗМІСТ

<i>Герасимова-Персидська Н.</i> Проблеми взаємовідносин Е –, U – та F – музики.....	3
<i>Gerasymova-Persydska N.</i> The problems of relations E –, U – and F – music.....	3
<i>Шун С.</i> О понятии «чистая музыка»: старая теоретическая проблема в новой культурной ситуации.....	4
<i>Schyp S.</i> Über den Begriff "die reine Musik": das alte theoretische Problem in der neuen kulturellen Situation.....	4
<i>Коханик И.</i> Между полистилистикой и метастилем: о стилевых исканиях украинских композиторов на рубеже XX-XXI веков.....	6
<i>Kohanyk I.</i> Zwischen Polistilistik und Metastil: über Stilsuchen der ukrainischen Komponisten auf der Schwelle zum 21 Jh.....	7
<i>Жарков А.</i> Синтаксиченские аспекты изучения тембра.....	9
<i>Zharkov O.</i> Syntactic aspects in studying a timbre.....	9
<i>Жаркова В.</i> «Болеро» Мориса Равеля: в поисках новой функциональности музыкального искусства.....	11
<i>Zharkova V.</i> “Bolero” by Maurice Ravel: in quest of a new functioning of musical art.....	11
<i>Тукова И.</i> Музыкальное искусство второй половины XX начала XXI ст.: проблема слушательского восприятия.....	13
<i>Tukova I.</i> Musical art in the second half of the 20 th century – the beginning of the 21 st century: a problem of listener’s perception.....	13
<i>Кузьмінський І.</i> Партесне багатоголосся в умовах функціональних змін у сучасному виконавстві.....	14
<i>Kuzminsky I.</i> Partess multiple-melodies in time of functional changes in a contemporary performance.....	14
<i>Вайсбанд А.</i> Композитор как слушатель: треугольник «произведение»-«композитор»-«адресат» в музыкальной эстетике Валентина Сильвестрова.....	15
<i>Vaysband A.</i> Komponist als Zuhörer: Dreieck ‘Werk’ – ‘Komponist’ – ‘Rezipient’ in der Musikästhetik von Valentin Silvestrov.....	15

<i>Гадецкая А.</i> Танцевальная музыка Глинки: музыка прикладная и/или автономная?.....	17
<i>Gadetska A.</i> Die Tanzmusik von Glinka: angewandte und/oder autonome Musik?.....	17
<i>Алоэ М.</i> Фортепианный этюд: организация музыкального пространства и его акцентуация на взаимодействии исполнителя и слушателя.....	18
<i>Aloe M.</i> Piano etude: organization of musical space and its accentuation on the interaction of a performer and a listener.....	18
<i>Жукова О.</i> Клавесин у вихованні сучасного піаніста.....	20
<i>Zhukova O.</i> Harpsichord's role in upbringing of a contemporary pianist.....	20
<i>Жолдакова В.</i> К вопросу о смыслообразующей роли артикуляции в скрипичном исполнительстве (на примере скрипичной сонаты Д.Д. Шостаковича).....	22
<i>Zholdakova V.</i> Regarding a notional role of articulation in violin performance (on the example of violin sonata by D.D. Shostakovich).....	22
<i>Косс А.</i> Музыка Лучано Беріо. В диалоге со слушателем, обществом, миром, историей.....	24
<i>Koss A.</i> Musik von Luciano Berio. Der Dialog mit den Zuhörern, der Gesellschaft, der Welt, der Geschichte.....	24
<i>Kalisch V.</i> Über „Konfession“ in der Musik = „konfessionelle Musik“?.....	26
<i>Калиш Ф.</i> О «конфессии» в музыке = «конфессиональная музыка»?.....	26
<i>Schmidt Uta</i> Schostakowitschs Reaktion auf das Paradox des Sozialistischen Realismus – Ironie als Antwort?.....	27
<i>Шмидт У.</i> Реакция Шостаковича на парадокс социалистического реализма – Ирония как ответ?.....	27
<i>Lehl K.</i> Wenn funktionale Musik sich verweigert – Die Kunst der negativen Zustimmung.....	29
<i>Лель К.</i> Если функциональная музыка уклоняется – Искусство отрицательного согласия.....	29
<i>Rosow I.</i> Die Rolle des biblischen Themas im Oratorischaffen Georg Friedrich Händels.....	31
<i>Розов И.</i> Роль библейской темы в ораториальном творчестве Георга Фридриха Генделя.....	31

<i>Mondriaan Guy Van.</i> „BJÖRKSISM?!“ Eine kritische Betrachtung von Björks Schaffen und ihrem Einfluss auf die zukünftige Populärmusik.....	32
<i>Мондриан Гай Ван.</i> Бьорксизм?! Критическое рассмотрение творчества Бьорк и её влияния на будущую поп-музыку.....	32
<i>Simonow E.</i> „Katzen- und Radaumusik“ oder Zeichen für Demokratie? Jazz als Chiffre für kulturelle Umbrüche.....	34
<i>Симонов А.</i> „Кошачий концерт и скандальная музыка“ или знак демократии? Джаз как шифр для культурных изломов.....	34
<i>Baysal A.</i> Filmmusik oder Musikbild? – Überlegungen zu Per Nørgårds Filmmusikkompositionen.....	36
<i>Байзаль А.</i> Музыка для кино или музыкальная картина? Размышления по – поводу сочинений Пера Нёргарда к кино.....	36

