

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 3. С. 9–26
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2026, vol. 14, no. 3, pp. 9–26
ISSN 2308-1031

© Büsing, O., 2026

УДК 781.42

DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-9-26

«MODELLE? – TOPOI? – MUSTER? – TYPISCHE WENDUNGEN IN NEUERER MUSIK». EIN SPAZIERGANG DURCH EINE KLANGAUSSTELLUNG

O. Büsing¹

¹ Hochschule für Musik Freiburg, 79095, Deutschland

Abstract. In compositional styles throughout the ages, there are elements or building blocks that can be given generalised terms. These terms include, amongst others, *model*, *topos*, *pattern* (*Muster*), *formula*, *cliché*, *figure*, *set phrase* (*Floskel*), *gesture* (*Geste*), *turn of phrase* (*Wendung*), *set piece* (*Versatzstück*), *artistic device* (*Kunstgriff*) and *formation* (*Gebilde*). I examine the definitions of these various terms in depth and, inspired by Christoph Bernhard, opt for the term *figure* to explore such characteristic elements in 20th- and 21st-century music. Having examined the terminology associated with the concept of the *figure*, the author aims to compile a list of figures used in contemporary music – a list that is, of course, open to expansion – and invites the reader to discuss this phenomenon, which remains highly relevant. In an aural exhibition (without sheet music), the following figures are defined and illustrated with sound examples: *Falling into the house with the door* (*Mit-der-Tür-ins-Haus-Fallen*), *Unfolding*, *Torn Melody*, *Heavy Pulsation*, *Fizzling Out*, *Clock Ticking*, *Sudden Death* and *Real Time*. Due to time constraints, the figures *Stuttering* (*Stottern*), *Cut* (*Schnitt*), *Glissando*, *Uncontrolled Growth* (*Wildwuchs*), *Abrupt Slow Motion*, *Quotation* and *Pseudo-quotation* have been omitted here.

Keywords: modern music, modern composition, typed phrase, figure, model, topos, formula

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Büsing, O. (2026), “«Modelle? – Topoi? – Muster? – Typische Wendungen in neuerer Musik». Ein Spaziergang durch eine Klangausstellung”, *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 3, pp. 9–26. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-9-26.

«МОДЕЛИ? – ТОПОСЫ? – ОБРАЗЦЫ? ТИПИЗИРОВАННЫЕ ОБОРОТЫ В НОВЕЙШЕЙ МУЗЫКЕ». ПРОГУЛКА ПО ГАЛЕРЕЕ ЗВУЧАНИЙ

О. Бюзинг¹

(перевод с немецкого и подготовка к печати А. Мальцевой)

¹ Высшая школа музыки города Фрайбурга, 79095, Германия

Аннотация. В композиционных стилях различных эпох существовали элементы или структурные компоненты, которые могут быть охарактеризованы обобщенными наименованиями. К этим терминам относятся, в том числе, модель (*Modell*), топос (*Topos*), образец (*Muster*), формула (*Formel*), клише (*Klischee*),

фигура (*Figur*), общее место / пустая фраза (*Floskel*), жест (*Geste*), оборот (*Wendung*), паттерн (*Pattern*), шаблон (*Versatzstück*), искусный прием (*Kunstgriff*) и структура (*Gebilde*). Автор подробно изучает определения этих различных терминов и, вдохновленный Кристофом Бернхардом, использует термин «фигура», чтобы исследовать характерные элементы музыки XX и XXI вв. В результате анализа смежной с понятием «фигура» терминологии в данной статье автор преследует цель – составить перечень применяемых в новейшей музыке фигур (который, разумеется, может быть расширен), и приглашает читателя к дискуссии об этом не утрачивающем актуальности феномене. В галерее звучаний (без нот) представлены следующие фигуры, которые можно описать и проиллюстрировать аудиопримерами: *Mit-der-Tür-ins-Haus-Fallen*, развертывание, рассредоточенная мелодика, тяжелая пульсация, вспышка, тиканье часов, внезапная смерть (*sudden death*) и реальное время. Из-за ограничений, вызванных допустимым объемом статьи, были опущены фигуры заикание (*Stottern*), разрез (*Schnitt*), *Glissando*, *Wildwuchs*, внезапное замедленное движение, читата и псевдочитата.

Ключевые слова: современная музыка, современная композиция, типизированный оборот, фигура, модель, топос, формула

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Бюзинг О. «Модели? – Топосы? – Образцы? Типизированные обороты в новейшей музыке». Прогулка по галерее звучаний / пер. с нем. и подгот. к печати А. Мальцевой // *Вестник музыкальной науки*. 2026. Т. 14, № 3. С. 9–26. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-9-26.

Überraschungen, gar Irritationen sind manchmal trefflich geeignet, Felder besonderer Fragestellungen zu erhellen, weil eine Fokussierung stattfindet, vergleichbar einem Spotlight auf der Bühne. Der fokussierende Lichtkegel in unserem Falle sei, obwohl es um typische Wendungen in neuerer Musik geht, zunächst aber auf Mozart gerichtet, um die Fragestellung im Sinne des Vortragstitels zu verdeutlichen. Betrachten wir einmal das Beispiel die einleitenden Takte 1–79 des dritten Satzes aus seiner *Sinfonia concertante* KV 362 (Beginn des III. Satzes, Presto, Beispiel 1).

Es ist zu hören, dass Mozart sechs kurzgliedrige wiederholungsgeprägte Komplexe in einfacher kreisender Kadenzharmonik in Es-Dur gesetzt hat, trotz Startphase des Satzes mit abschiedlichen Hörnern. Die Melodik im Hörvordergrund erreicht immer wieder den magnetischen Grundton «Es», und nach dieser schlussgruppenverdächtigen «Intro» könnte fast auch Stille einkehren. Doch aller Theorie zum Trotz schafft Mozarteinen spannungsvollen Ablauf, der durch seinen «Drive» anregenden Charakter hat; der muntere Einleitungskomplex in Es-Dur entpuppt sich dann im Verlauf des Stücks als Kernteil eines Rondos. Dieses Beispiel macht deutlich, dass stets der musikalisch-

kompositorische Kontext bei der Beurteilung ausgewählter Segmente mit in den (Hör-) Blick genommen werden muss; und eine Beurteilung ist stets eine Interpretation und keine Tatsachenfeststellung.

Im Zentrum des Kongresses hier in Nowosibirsk¹ steht ja die Musik des späten 20. und des ersten Viertels des 21. Jahrhunderts, und ich darf mir erlauben, den Zeitraum etwas weiter zu fassen, da die Musikgeschichte irritierenderweise wohl simultan in unterschiedlichen Geschwindigkeiten weiter zu schreiten scheint. Kompositorische Modelle gibt es seit eh und je, von der Gregorianik bis in unsere Zeit, und wenn ich diese nun in den Fokus meiner Überlegungen rücke, wäre es unpraktisch, den Zeitrahmen hinsichtlich der Themenstellung «Typische Wendungen in neuerer Musik» auf die Spanne zwischen 1975 bis 2025 zu begrenzen.

Mit dem schillernden Mozart-Beispiel war zu sehen, dass der musikbezogene Modell-Begriff zunächst zu definieren ist, und dass es, unter Bezug auf den hier gewählten Artikeltitel, ebenso angezeigt ist, über weitere Begriffe, die allgemeine kompositorische Gebilde benennen, nachzudenken, mit denen sich der Modellbegriff überschneidet oder durch die er ergänzt wird. Und das ist besonders notwendig, wenn es um neuere Musik geht, in der Modelle, Topoi, Muster

und andere allgemeine Gebilde ebenso häufig nachzuweisen sind wie in älterer Musik.

Die musikalische Topos- oder Modell-Forschung hinsichtlich älterer Musik hat ja inzwischen eine gute Tradition, und ich kann mich erinnern, dass ich, als gelernter Organist und Improvisator, mit großem Interesse auf die zunehmende diesbezügliche Diskussion in der Musiktheorie aufmerksam wurde. Kollege Prof. Hans Aerts aus Freiburg hat schon 2007 unter dem Titel «Modell» und «Topos» in der deutschsprachigen Musiktheorie seit Riemann» (Aerts H., 2007, S. 143–158) eine aufschlussreiche Übersicht vorgelegt. Als Hochschullehrer und Komponist bzw. Theoretiker, der sich lückenlos im Laufe von über 30 Dienstjahren stets auch um neuere Musik gekümmert hat, sind mir im Laufe der Arbeit gerade auch zur Musik des 20./21. Jahrhunderts Ideen gekommen, über die ich kurz und skizzenhaft berichten möchte.

Zu Beginn meiner Überlegungen sei zunächst eine Anzahl von Begriffen aufgelistet, die dem Modellbegriff als Bezeichnung allgemeiner und vorbildhafter Gestaltungen zur Seite zu stellen wären, um danach speziell zum 20./21. Jahrhundert zu kommen. Den zu erfassenden Zeitrahmen habe ich größer dimensioniert gewählt, denn Modelle, Topoi und ähnliche Phänomene haben manchmal eine große Langlebigkeit, wie man am Strophenbassmodell «Greens-leaves» sieht: Spätestens seit Heinrich dem VIII. nachweisbar, finden wir Anklänge daran noch heute, so in Helene Fischers Song «Atemlos durch die Nacht». Helene Fischer ist aber «nur» die Interpretin, der Text und die Musik stammen von Kristina Bach.

Hier eine Auflistung der Begriffe, auf die ich einleitend kurz zu sprechen komme. Neben Modell sind es: Topos, Muster, Formel, Klischee, Figur, Floskel, Geste, Wendung, Pattern, Versatzstück, Kunstgriff, Gebilde. Nun charakterisiere diese Begriffe einmal in aller Kürze und skizzenhaft.

Modell. Der Begriff lässt sich auf lat. *modulus* zurückführen, *modulus* als Rhythmus,

Takt, Melodie oder auch Maßstab (Kytzler B., 2002, S. 458–459). Ein Modell ist im gegenwärtigen Sprachgebrauch entweder ein Vorbild oder ein Abbild, aber nie die Sache selbst, ein Vorbild wie das Mädchen mit dem Perlenohrring für Vermeers berühmtes Gemälde oder im Sinne eines Abbildes wie der Eiffelturm aus Plastik, 5 cm hoch, mit Goldlackierung für die Touristen. Modell kann auch vereinfachte Darstellung zur Erleichterung der Untersuchung bedeuten; Modell ist eine Funktionsbezeichnung. In der Musik ist der Begriff seit langem in Gebrauch: Wir kennen Kadenz- und Sequenzmodelle, Eröffnungsmodelle, Modelle für Durchführungen, Modelle für ganze Sätze, sogar für mehrsätzige musikalische Gebilde. Im gregorianisch grundierten Liturgischen Gesang werden praktisch Modelle angewandt: Die Psalmtöne. Das Modell selbst hat abstrakten Charakter im Gegensatz zu seiner Konkretion.

Topos ist eine sehr allgemeine Bezeichnung: Ausgehend vom griechischen Begriff für Ort, Stelle oder Gegend verstehen wir *Topos* sprachlich als wiederkehrende Redewendung, allgemeiner als Denk- und Ausdrucksschema oder als Gemeinplatz. Im Gegensatz für Funktionsbezeichnung *Modell* zielt *Topos* bei der Anwendung auf Musik eher auf den mehrfachen Gebrauch.

Muster meint Modell, Vorbild oder Probestück, auch Zeichnung bzw. Figur. Das Wort ist auf das lateinische *monstrare* = «zeigen» zurückzuführen. Wir denken an die italienische *mostra*, die «Ausstellung». Kompositorisch können verschiedenste Gebilde als Muster, eben als Vorbild dienen, oder musikalische Gebilde können, wie eine Tapete oder ein Teppich, eine durch Mechanismen geprägte Struktur haben. *Muster* kann sowohl eine Funktionsbezeichnung sein als auch etwas über die Beschaffenheit eines Tongebildes aussagen.

Formel. Hier denkt man gerne zuerst an Stockhausens «Formelkompositionen»,

denen individuell kreierte feststehende komprimiert-komplexe kompositorische Gebilde als *Formeln* zugrundeliegen. Allgemein werden in der Musik traditionellerweise Kadenzen in verschiedensten Ausprägungen auch als Formeln charakterisiert. Es sind allgemeine feststehende Standardgebilde in unterschiedlichen Funktionen, wie wir sie aus der traditionellen Harmonik oder der Klausellehre kennen.

Klischee. Dieser französische Begriff stammt bekanntlich aus der Drucktechnik und bezeichnet zunächst eine Druckform für das Hochdruckverfahren, er wird aber auch für «Abklatsch» oder, übertragen, für «abgedroschene Redensart» verwendet. Kritiker und Ideologen oder Ideologinnen benutzen diesen zunächst wertfreien Begriff gern pejorativ für Kompositionen, in denen ihrer Meinung nach künstlerische Gestaltungsprinzipien ohne eigenen Ausdruckswillen und inhaltlich hohl nach fremdem Vorbild übernommen werden. In der Musiktheorie ist dieser Begriff als *terminus technicus* nicht gebräuchlich, obwohl spätestens seit Andy Warhols *Pop Art* und der Erfindung der *minimal music* die Idee von Wiederholung und Serienreproduktion einen neuen künstlerischen Stellenwert erhalten hat.

Figur. Dieser Begriff lateinischer Herkunft findet heute im täglichen Leben vielerlei Verwendung: Eine schlechte Figur macht ein Vortragender, der sich zu oft verspricht. Beim olympischen Turmspringen und beim Tanzen gibt es Figuren, im Puppentheater bespaßt die Kasperlefigur oder der Petruschka, und, und, und...

Figuren beim Tanzen und beim Turmspringen sind besondere Wendungen im Gegensatz zum bloßen Geradeausgehen oder nur Herunterfallen, und im Sinne besonderer Wendungen ist der **Figurbegriff** in die Musiktheorie eingeführt, als Bezeichnung im Mikrokosmos, aber es gibt ja auch die vielfältig etikettierten *Rhetorischen*

Figuren, die als Kunstgriffe oder Stilmittel auch in größeren Dimensionen beschrieben werden, zunächst im sprachlichen Bereich, aber auch, seit Joachim Burmeister um 1600 (Burmeister J., 1606, p. 55–70), übertragen auf die Tonkunst im Sinne musikalisch-rhetorischer Figuren.

Besonders anregend für unsere Zwecke im Sinne «typischer Wendungen», die im Artikelstitel thematisiert werden, sind die kompositorischen Figuren, wie sie Christoph Bernhard in seiner bekannten Figurenlehre (Bernhard Chr., 1926, S. 63 ff.)². Ende des 17. Jahrhunderts mitteilt, gerade auch hinsichtlich seiner originellen Namensgebungen, z.B. *Quaesitio notae* (Bernhard Chr., 1926, S. 81) für das (zunächst verfehlende) Aufsuchen des richtigen Tones nach einem großen Abwärtssprung einer Stimme. Der Figurbegriff ist vielfältig und hat eine gewisse performative Eleganz.

Floskel. Der lateinische Begriff *flosculus* bedeutet «Blümchen, Zierde, Sentenz»; eingedeutscht als *Floskel* steht er für «nichtssagende Redensart oder formelhafte Redewendung» (vgl. Kytzler B., 2002, S. 202). Diese etwas abschätzige Konnotation muss man für die Musik nicht vollständig übernehmen – der musikalische Floskelbegriff, als kurzes, mehrfach verwendetes standardisiertes Element verstanden, kann auch wertneutral angewendet werden, beheimatet im Bereich der Figuren.

Der nächste Begriff in meiner Liste ist «Geste». Die **Geste** hat stets eine soziale Komponente. Denn wenn ich mir vorm Spiegel den Vogel zeige, hat das keine strafrechtliche Konsequenz, wenn das aber gegenüber einem Grenzbeamten geschieht beim Übergang von Deutschland in die Schweiz, hat das üble Folgen. Menschliche Gesten sind wirklichkeitsverändernd, so wie ein Segen oder ein Fluch. Gesten in der Musik, hier zu definieren als charakteristische Bewegung in der Zeit, gibt es fast durchgehend in der Musikgeschichte; von der Gregorianik

bis zu Stockhausens *In Freundschaft* oder Wolfgang Rihms *Klavierstück Nr. V* finden wir sie als klangliche Annäherungen an menschliche Bewegungen. Ob musikalische Gesten in meiner Liste eine eigenständige Kategorie darstellen, ist fraglich. Ich denke, man könnte sie gut als eine Untergruppe in der Kategorie der Figuren ansiedeln. Zum Thema «Geste» hat übrigens Kollegin Frau Prof. Cosima Linke einen interessanten Beitrag in der jüngst erschienenen Festschrift für den Freiburger Musikwissenschaftler Joseph Willmann beigesteuert: «Musikalische Gesten und *agency* am Beispiel von Johannes Brahms' *Fantasien* für Klavier op. 116» (Linke C., 2021, S. 209–230).

Wendung. Mit diesem Begriff ist zunächst ein Richtungswechsel verbunden, z. B., wenn man sagt: «Der Prozess gegen den Anlagenbetrüger nahm eine entscheidende Wendung». Es gibt aber auch den verwandten Begriff der Wende, zu denken ist da an die astronomisch bedingte „Sonnenwendfeier“; beim Segeln gibt es die Wende, den Richtungswechsel eines Segelschiffes um 90 Grad. Haben wir es mit einer **Wende** zu tun, steht nur allgemein ein Richtungswechsel zur Diskussion, bei einer **Redewendung** aber ist es eine gebräuchliche Formulierung, die bildhafte oder umschreibende Funktion hat; eine Redewendung z. B. ist auch standardisiert. Auf die Musik übertragen bleibt es bei einem figurhaften Charakter, der ebenso wie in der sprachlichen Wendung fixiert ist. Wir sehen hier also eine gewisse Übereinstimmung mit dem Figurbegriff.

Pattern. Dieser englische Begriff bedeutet vielerlei: Muster, Modell, Schablone, Vorlage, Schnittmuster, Vorbild, Schema, aber in der englischen Grammatik auch «Struktur». «Pattern» als musikalischer Begriff ist gebräuchlich als Bezeichnung gleichbleibender rhythmischer oder melodisch-rhythmischer Gebilde im Umfeld von Musik mit repetitiv-additiven Strukturen wie in der *minimal-music* und

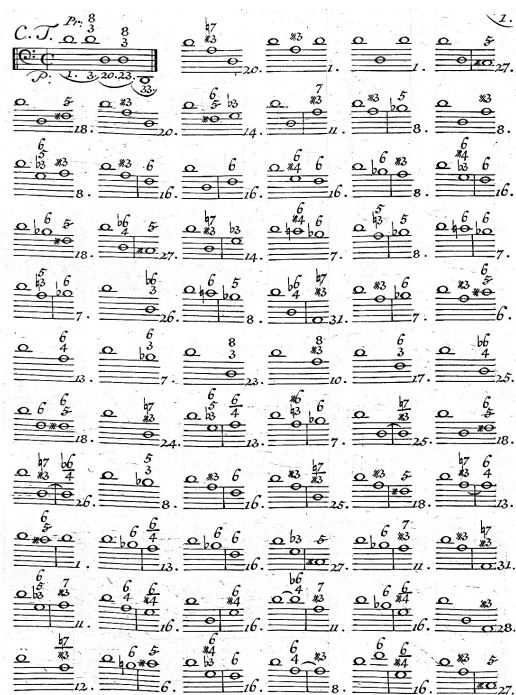
daran anschließenden kompositorischen Strömungen und besonders auch bei afrikanischer Musik mit ihrer *pattern music*, aber auch in der Rockmusik. Als Begriffskombinationen existieren auch «inherente patterns» im Sinne von Vexierbildern, bzw. auch *time-line patterns*. Der Begriff *Pattern* wird ebenso in der Klavierpädagogik als «zeitgemäßes» Pendant für «Begleitmuster» im Rahmen des Pop-Stils verwendet (Spengler Chr., 2019).

«Pattern» als *terminus technicus* ist gut verwendbar, wenn die Faktur der besprochenen Musik einen «Minimal-music-Charakter» hat, und das gilt bisweilen auch für Musik von Beethoven oder Bach. Es verbleiben noch die Begriffe *Versatzstück*, *Kunstgriff* und *Gebilde*.

Ein **Versatzstück** ist zunächst ein bewegliches Teil auf der Bühne; der Begriff wird aber ebenso im übertragenen Sinne für «austauschbares Element» in anderen, auch musikalischen Zusammenhängen verwendet. Nach der ursprünglich rein praktischen Bedeutung haftet dem *Versatzstück* auch eine pejorativ-unkünstlerische Konnotation an. Hinsichtlich der Austauschbarkeit und mehrfachen Kombinierbarkeit kompositorischer Bauelemente gibt es dazu ein interessantes historisches Dokument, das ich Ihnen hier eingeblendet sei: Es ist die *Guida armonica* von Francesco Saverio Geminiani, in London ca. 1752 veröffentlicht (Abbildung).

Es handelt sich um eine Auflistung unterschiedlicher kurzer oder kürzester Generalbasswendungen (Geminiani F., [s.a.], p. 2), die nach speziellen «Spielregeln» miteinander kombinierbar sind. Die Spielregeln werden von Geminiani in der Ausgabe am Anfang seiner Edition erklärt. Hier könnte man in der Tat ganz wertfrei von musikalischen «Versatzstücken» sprechen.

Kunstgriff ist eine Bezeichnung, die auf den zielgerichteten Gestaltungsvorgang ausgerichtet ist, auf die bildende Handlung



Abschnitt aus *Guida armonica*
von Francesco Saverio Geminiani

eben mit der Hand und auf das Artifizielle, das eben «Künstliche». Der bloße Begriff sagt allerdings nichts über die Beschaffenheit der gemeinten Sache aus und ist daher oft sehr hilfreich.

Abschließend einige Bemerkungen zum allgemeinen Begriff **Gebilde**. Der Hauptbestandteil dieses Compositums ist «Bild», und hier ist interessant, dass die älteste Bedeutung dieses Wortes im Althochdeutschen in der Fachliteratur als «Vorbild» bzw. «Muster» angegeben wird; erst später überwiegt «Abbild» (Kluge F., 1989, S. 84–85). Sprechen wir von einem musikalischen Gebilde, steht im Vordergrund, dass es «gemacht», **gebildet** worden ist. Es gibt aber auch musikalische Zufallsgebilde, bei denen der menschliche Einfluss auf die Gesamtgestaltung begrenzt ist.

Mein Thema lautet im Untertitel zunächst «Typische Wendungen in neuerer Musik». Wie Sie meinen Ausführungen aber eben entnehmen konnten, ziehe ich

statt «Wendungen» den **Figurbegriff** wegen seiner größeren Farbigkeit und stärkeren «Bühnenpräsenz» vor. Die thematisierten Figuren können nun zeittypisch sein, stiltypisch oder typisch nur für einen Komponisten / eine Komponistin (im Folgenden *composer* genannt). Eine Unterscheidung nach diesen Kategorien sei aus praktischen Gründen übergangen.

Es ist aber angezeigt, deren Allgemeinheit hinreichend festzustellen, und das geschieht, indem ich für jede der von mir präsentierten Figuren Beispiele von zwei verschiedenen *composers* vorlege. Die *composers* bleiben zunächst aber anonym, um einen Effekt nach Art der Büchse der Pandora zu verhindern: Denn wenn z. B. gesagt würde: «Diese Takte stammen von Bert Spencer Brown», wäre das ein Anstoß für zahlreiche und unterschiedlichste vorherige Assoziationen zu Bert Spencer Brown bei den Rezipienten / innen dieser Zeilen und sorgten für Voreingenommenheit.

Es folgt nun ein Reigen verschiedenster **kompositorischer Figuren in neuerer Musik**, bei dem stets eine kurze vorherige Charakterisierung vorgenommen wird, um danach zwei zunächst anonyme Hörbeispiele dazu vorzustellen. Am Schluss dieses Textes ist dann die Auflösung der Hörbeispiele mit Urhebernennung angefügt (s. Appendix «Klangbeispiele für Figuren mit Urhebernamen»).

Nun zum angekündigten Spaziergang durch die Klangausstellung.

1. Mit-der Tür-ins Haus-Fallen. Dieses Anfangsprinzip ist alt, starke Akkorde zu Beginn einer Französischen Ouvertüre oder eines Orgelpräliums belegen dies. Auf neueres Komponieren übertragen heisst das: Unvermitteltes Einsetzen starker Klanglichkeit in zeitgenössischem Charakter, entweder bewegt oder statisch (Composer A, Beispiel 2; Composer B, Beispiel 3).

2. Entfaltung. Auch dieses Prinzip ist alt, denken wir an Anfänge von Motetten oder Fugen. Fugen werden zwar noch immer

komponiert, aber es gibt auch die Idee von Klangentfaltung von einem Ton aus, ab seits traditioneller Praktiken mit Klangmitteln unserer Zeit (Composer B (bereits beteiligt), Beispiel 4; Composer C, Beispiel 5).

3. Zerrissene Melodik. Zerfetzte Melodien, die Aufeinanderfolge abgerissener kurzer Fragmente, existieren im klassischen Bereich spätestens seit dem Barock, aber stets im Rahmen harmonischer Absicherung. In der neueren Musik finden wir solche Gestaltungsprinzipien auch in der Schwerelosigkeit. Die beiden folgenden Beispiele sind vokaler Natur (Composer D, Beispiel 6; Composer E, Beispiel 7).

4. Schweres Pulsieren. Darunter sei die Repetition einer dunklen Klangmasse verstanden. Vergleichbares kann es durchaus im Barock schon geben, mit klassischer Harmonik, in neuerer Musik allerdings auch über längere Strecken und mit freier Klangbildung (Composer F, Beispiel 8; Composer G, Beispiel 9).

5. Verpuffung. Eine Verpuffung, auch «Deflagration» genannt, ist ein relativ schneller Verbrennungsvorgang. In Musik unserer Zeit kann man solche Phänomene, ins Klangliche übersetzt, auch zu hören bekommen: Es ist ein kürzerer oder längerer Ton oder Klang mit abschließendem kurzem, aber starkem crescendo, das im *sforzato* abreißt, dies oft mit starkem Geräuschanteil (Composer H, Beispiel 10; bei Composer I hören wir gleich mehrere Brandherde: Beispiel 11).

6. Urticken. Diese Klangfigur bedarf keiner weiteren Beschreibung (Composer H, Beispiel 12). Bei Composer B werden wir in einen ganzen Uhrenladen geführt, mit Uhren aller Art (Composer B, Beispiel 13).

Das Uhrenticken gemahnt an das englische Idiom «how time flies» und daran, dass auch an dieser Stelle nicht unbegrenzt Zeit zur Verfügung steht. Daher werden bei diesem «audioguide» in Lese- und Hörversion kurzerhand folgende Stationen des Klangparcours einfach außer

Acht gelassen (sie bleiben einer späteren Ausarbeitung vorbehalten): *Stottern*, *Schnitt*, *Glissando*, *Wildwuchs*³, *unvermittelte Slow motion*, *Zitat* (mit Beispielen von Bernd Alois Zimmermann und Sergej Prokofieff) und *Pseudozitat* (mit Beispielen von Alfred Schnittke und Wolfgang Rihm).

Mit **Punkt 7 sudden death**, wird das Ende des Klangparcours fast erreicht. Dieses tragische Phänomen ist in der Kardiologie bekannt, als Metapher gibt es diese Erscheinung auch als regelbasierten Spielverlauf im Sport, mit deutlichem, aber weniger tragischem Ausgang. In der neueren Musik kann man mit diesem Begriff das abrupte und unvorbereitete Ende eines motorischen Vorgangs bezeichnen, wobei die längere nachfolgende Stille sehr wichtig ist (Composer B, Beispiel 14; Composer G, Beispiel 15).

Nach dem «sudden death» geht es überraschend hier doch noch weiter, mit einer musikalischen Figur der **«Realzeit»**. Realzeit – musikalisch – gilt, wenn in einem Musikstück in einem gewissen Abschnitt oder im ganzen Stück keinerlei gliedernde Impulse oder dramatische Akzente gesetzt sind, sodass man das Gefühl hat, die Zeit ströme unstrukturiert dahin. Composer H z. B. notiert zum initialen Klavierklang im *fff* mit eckiger Fermate: «Senza tempo», und: «ganz verklingen lassen» (Beispiel 16).

Den Komponisten des obligatorischen zweiten Beispiels muss nun genannt werden, weil es nicht anders geht: Es ist John Cage mit seinem berühmten Werk 4' 33". Dieser Titel hat sich eingebürgert, aber Cage verhält sich enigmatisch, was den Titel angeht. Die Umschlagseite der ursprünglichen Verlagsausgabe von *Edition Peters* ist ohne Titelangabe, und die Seite mit den Ausführungsanweisungen vermerkt 3 mal «Tacet».

Dazu kommt Cages Bericht über die Satzdauern der Uraufführung am 29. August 1952 in Woodstock durch David Tudor einschließlich der Festlegung von Cage, dass

der Titel des Werkes seine Aufführungsdauer in Minuten und Sekunden sei; er sagt also nicht, dass es immer so sein müsse wie bei David Tudor in Woodstock, und er überlässt dem Interpreten / der Interpretin die letzte Entscheidung darüber.

Wie auch immer, auch hier liegt das Phänomen der «Realzeit» vor, allerdings, da es das ganze Werk betrifft, weniger im Sinne einer Figur, sondern eher als Stilmittel. (Hier sei eine Aufführung dieses Werkes empfohlen, die stets ein spannendes Ereignis darstellt!)

Dieter Schnebel berichtete einmal in einer Rundfunksendung, dass er Cage gefragt habe, ob es sein könne, dass mit der Summe von 4'33" die tiefste physikalisch mögliche Temperatur gemeint sei, nämlich Null Grad Kelvin, das entspricht – 273 °C. 4'33" in Sekunden ergibt eben 273. Cages Antwort war indifferent, wie Schnebel berichtet hat.

Scheinbar bin ich nun vom Thema abgekommen, aber nur scheinbar: Denn John Cage äußert

sich gern rätselhaft, bisweilen auch paradox oder absurd, er sagt selbst über sich: «I have nothing to say, and I am saying it, and that is art». Seine Äußerungen haben, wie wir sehen, deutlich den Charakter eines **Kunstgriffs**, womit wir eben doch beim Thema wären: Es ist allerdings nicht ein Kunstgriff mit Tönen, sondern mit Worten, und damit erzeugt er Magie.

Von der Magie zurück zum prosaischen *Hier und Jetzt*: Wir sind nun, unter Verwendung des Prinzips *audioguide* am Ende meines Beitrages angekommen, der einen erster Versuch darstellt als Spaziergang durch eine Klangausstellung, und die charakteristischen Benennungen der Exponate sind nicht zu verstehen im Sinne von Tatsachenfeststellungen, sondern es sind Interpretationen. Mit meiner Demonstration ist auch keinerlei stilistische oder statistische Aussage verbunden, und der sicher noch zu ergänzende oder zu korrigierende Figurenkatalog bedarf nun seinerseits einer Interpretation, zu der hier gerne angeregt sei.

Appendix. Klangbeispiele für Figuren mit Urhebernamen

Figurenname	Beispiel I	Beispiel II
1. Mit-der-Tür-ins-Haus-Fallen	Beispiel 2 Bernd A. Zimmermann, <i>Die Soldaten</i> , Beginn (<i>Preludio</i>)	Beispiel 3 György Ligeti, <i>Volumina</i> , Beginn
2. Entfaltung	Beispiel 4 D. Ligeti, <i>Lux aeterna</i> (Beginn)	Beispiel 5 Iannis Xenakis, <i>Métastasis</i> (Beginn)
3. Zerrissene Melodik	Beispiel 6 Beat Furrer, <i>Begehren</i> (Beginn)	Beispiel 7 Salvatore Sciarrino, <i>Luci mie traditrici</i> (Beginn Szene 1)
4. Schweres Pulsieren	Beispiel 8 Witold Lutoslawski, <i>Konzert für Orchester</i> , Episode aus 1. Satz	Beispiel 9 Igor Strawinsky, <i>Le Sacre du Printemps</i> I. Teil, <i>Danse des adolescentes</i>
5. Verpuffung	Beispiel 10 Wolfgang Rihm, <i>3. Streichquartett</i> , Satz IV (Schluss)	Beispiel 11 Brian Ferneyhough, <i>Cassandra's dreamsong</i> (Beginn)

6. Uhr ticken	Beispiel 12 W. Rihm, <i>3. Streichquartett</i> , Satz 1, T. 36	Beispiel 13 G. Ligeti, <i>II. Streichquartett</i> , Beginn Satz 3
7. Sudden death	Beispiel 14 G. Ligeti, <i>II. Streichquart.</i> , Schluss Satz 4	Beispiel 15 I. Strawinsky, <i>Le Sacre</i> , I. Teil Schluss
8. Realzeit	Beispiel 16 W. Rihm, <i>Klavierstück V</i> , Anfang	(John Cage, 4' 33")

ANMERKUNGEN

¹ Der Artikel wurde in Anlehnung an die Materialien des Berichts auf der IV. Internationalen wissenschaftlich-praktischen Konferenz *Aktuelle Probleme der Musiktheorie und der modernen Komposition* im Rahmen des Forums für zeitgenössische Kompositionskunst und Musikwissenschaft *Sibirischer Meridian* (27.–29. April 2026, M.I. Glinka Staatskonservatorium Nowosibirsk) erstellt. Bei der Vorbereitung des

Berichts und des Artikels wurden vom Autor auch die Materialien des Berichts auf dem 22. *Jahreskongress der Gesellschaft für Musik* verwendet, der vom 30. September bis zum 2. Oktober 2022 am Universitäts Mozarteum Salzburg stattfand.

² Vgl. 16. Kapitel – 43. Kapitel.

³ Über das Konzept von *Wildwuchs* in der neuesten Musik, s.: (Büsing O., 2019, S. 19, 30).

«МОДЕЛИ? – ТОПОСЫ? – ОБРАЗЦЫ?
ТИПИЗИРОВАННЫЕ ОБОРОТЫ В НОВЕЙШЕЙ МУЗЫКЕ».
ПРОГУЛКА ПО ГАЛЕРЕЕ ЗВУЧАНИЙ

Когда высвечивается круг особенных вопросов и происходит фокусировка, сравнимая с действием прожектора на сцене, это может вызвать удивление, и даже раздражение. Фокусирующий световой конус в нашем случае хотя и касается типизированных оборотов в современной музыке, для начала направлен на Моцарта, чтобы прояснить постановку вопроса в названии данной статьи. Давайте рассмотрим пример вступительных тактов (тт. 1–79) третьей части его *Sinfonia concertante* KV 362 (начало III ч., *Presto*, пример 1).

Можно услышать, как Моцарт использует шесть кратких, отделенных друг от друга повторяющихся гармонических комплексов в *Es-Dur* на основе простого кругового каденционного гармонического оборота в конце с добавлением валторн. Мелодия на слышимом переднем плане неоднократно достигает магнетического основного тона *Es*, и после этого вступления, которое практически может быть принято за заключение, почти наступает тишина. И все же, несмотря на всю теорию, Моцарт создает захватыва-

ющую последовательность, обладающую импульсом для дальнейшего развития; затем, в ходе произведения, оживленный комплекс в *Es-dur* раскрывается как основная часть рондо. Этот пример ясно показывает, что музыкально-композиционный контекст всегда должен учитываться при оценке выбранных сегментов; и оценка всегда является интерпретацией, а не констатацией факта.

В центре внимания этого конгресса в Новосибирске¹ – музыка конца XX и первой четверти XXI в., и я позволю себе несколько расширить временные рамки, поскольку история музыки, как это ни странно, продолжает развиваться одновременно с разной скоростью. Композиционные модели существовали с незапамятных времен, от григорианского хора до наших дней, и если бы я сейчас поставил их в центр своих размышлений, то было бы неправомерно ограничивать временные рамки темы «Типичные обороты в современной музыке» периодом с 1975 по 2025 г.

Наглядный пример Моцарта показал нам, что сначала необходимо определить понятие модели в музыке, и что, в связи с выбранным здесь названием моей статьи, столь же важно рассмотреть другие термины, обозначающие общие композиционные структуры, с которыми понятие модели пересекается или которыми оно дополняется. Это особенно необходимо при работе с более поздней музыкой, в которой модели, топосы, образцы и другие общие структуры встречаются так же часто, как и в более ранней музыке.

Исследования музыкальных топосов или моделей в музыке прошлых веков имеют давнюю традицию, и я помню, как будучи студентом органистом и импровизатором, был очень заинтересован растущей дискуссией на эту тему в теории музыки. Коллега профессор Ханс Аэртс из Фрайбурга еще в 2007 г. представил содержательный обзор под названием

«Модель» и «топос» в немецкоязычной теории музыки со времен Римана» (Aerts H., 2007, S. 143–158). Как у университетского профессора и композитора и, соответственно, теоретика, который на протяжении более 30 лет постоянно занимается изучением современной музыки, у меня также возникли идеи, касающиеся, в особенности, музыки XX и XXI в., основные положения которых я хотел бы кратко изложить.

В начале размышлений следует перечислить ряд терминов, которые можно использовать наряду с понятием «модель» для описания общеизвестных и показательных структур, прежде чем перейти непосредственно к XX / XXI вв. Как я уже указывал ранее, для своего анализа я выбрал более широкий временной диапазон, поскольку модели, топосы и подобные явления иногда обладают удивительной долговечностью, как это видно на примере строфической басовой модели «Зеленые рукава» (*Greensleaves*): ее следы можно обнаружить, по крайней мере, со времен Генриха VIII, и мы все еще можем найти ее отголоски сегодня, например, в песне Елены Фишер *Atemlos durch die Nacht*. Однако Елена Фишер – только исполнительница; текст и музыка принадлежат Кристине Бах.

Таков список терминов, которые я кратко рассмотрю во вступительной части. Помимо модели, сюда входят топос, образец, формула, клише, фигура, общее место (пустая фраза), жест, оборот, паттерн, компонент, прием, конструкт. Теперь кратко охарактеризую эти термины.

Модель (*Modell*). Этот термин восходит к латинскому *modulus*, *modulus* как ритм, метр, мелодия или даже масштаб (Kytzler B., 2002, S. 458–459). В современном словоупотреблении модель – это либо образец (*Vorbild*), либо изображение (*Abbild*), но никогда не сама вещь – образец, как «Девушка с жемчужной сережкой» на знаменитой картине Вермеера,

или в значении «изображение» как покрашенная в золотой цвет пятисантиметровая пластиковая Эйфелева башня для туристов. Модель также может означать упрощенное представление для более эффективного обучения; модель – это функциональное обозначение. Этот термин давно используется в музыке: нам известны модели каденций и секвенций, модели начала, модели для разработок, модели для целых частей, даже для многочастных музыкальных структур. Модели на основе григорианского хора применяются в практике литургического пения: это псалмовые тоны. Сама модель имеет абстрактный характер, в отличие от своей конкретизации.

Топос (*Topos*) – это очень общее понятие: исходя из греческого слова для обозначения места, локации или региона в разговорном ключе мы понимаем «топос» как повторяющийся речевой оборот, в более общем смысле – как модель (*Schema*) мышления и высказывания, или как общее место. В отличие от функционального обозначения «модель», «топос» применительно к музыке, скорее, предполагает многообразное использование.

Образец (*Muster*) означает модель, пример или пробный экземпляр, а также рисунок, соответственно, фигуру. Слово *Muster* происходит от латинского *monstrare*, что означает «показывать» (демонстрировать). Здесь можно вспомнить итальянское *mostra*, что означает «выставка». Композиционно в качестве примера или образца могут служить самые разные образования, которые, подобно обоям или ковру, могут иметь сформированную механизмами структуру. Образец может быть как функциональным обозначением, так и служить для характеристики музыкальных структур.

Формула (*Formel*). Здесь сразу же на ум приходят «формульные композиции» (*Formelkompositionen*) Штокхаузена, основанные на индивидуально созданных,

фиксированных, сжатых и сложных композиционных структурах, функционирующих как *формулы*. В целом, как формулы в музыке также традиционно характеризуются каденции в самых разных их проявлениях. Это общие, фиксированные, стандартные структуры с различными функциями, как мы знаем их из традиционной гармонии или учения о клаузулах.

Клише (*Klischee*). Этот французский термин, как известно, происходит из техники полиграфии и первоначально обозначал печатную форму для приема высокой печати. Но также в переносном смысле он используется для обозначения «подобия» (как оттиска) или «избитых фраз». Критики и идеологи часто используют этот изначально нейтральный по отношению к ценностям термин в уничижительном смысле для обозначения произведений, в которых, по их мнению, художественные принципы заимствованы из других сочинений без какого-либо оригинального выразительного замысла и лишены содержания. В теории музыки этот термин как *terminus technicus* (специальный термин) используется не часто, хотя со времен «поп-арта» Энди Уорхола и изобретения минималистской музыки (*minimal music*) идея повторения и серийной продукции приобрела новую художественную ценность.

Фигура (*Figur*). Этот термин латинского происхождения сегодня имеет в повседневной жизни многообразное применение: «плохую позицию занимает спикер, который дает слишком много обещаний» (*Eine schlechte Figur macht ein Vortragender, der sich zu oft verspricht*). В олимпийских прыжках с вышки и в танцах есть фигуры, в кукольном театре нам не хватает фигуры Кашперле² или Петрушки, и так далее и так далее...

Фигуры в танцах и прыжках представляют собой особые повороты, в отличие от простой ходьбы прямо или падения, и в смысле особых поворотов / оборотов

понятие **фигуры** было введено в теорию музыки как обозначение в микрокосмосе, но нам также знакомы разнообразно названные *риторические фигуры*, которые разъясняются как искусные приемы или стилистические средства и в более широком смысле, первоначально в лингвистической области, но также, начиная с Иоахима Бурмейстера около 1600 г. (Burmeister J., 1606, p. 55–70)³, перенесенные в музыкальное искусство в значении музыкально-риторических фигур.

В контексте упомянутых в заголовке статьи «типизированных оборотов» для наших целей особенно интересны композиционные фигуры, как они представлены Кристофом Бернхардом в его известном учении о фигурах (Bernhard Chr., 1926, S. 63 и далее)⁴ конца XVII в., особенно в отношении его оригинальных наименований, например, *Quaesitio notae* (Bernhard Chr., 1926, S. 81) для обозначения (поначалу неудачного) поиска правильного тона после нисходящего скачка на широкий интервал. Термин «фигура» многогранен и предполагает определенное изящество в его применении.

Общее место / пустая фраза (Floskel). Латинский термин *flosculus* означает «цветочек, украшение, сентенцию»; онемеченный во *Floskel* он понимается как «бессмысленная фраза или шаблонное выражение» (Kytzler B., 2002, S. 202). Эта несколько пренебрежительная коннотация не обязательно должна полностью применяться в музыке – музыкальный термин *Floskel*, понимаемый как краткий, многократно используемый стандартизированный элемент, может также применяться оценочно нейтрально, относясь к области музыкальных фигур.

Следующий термин в моем списке – «**жест**» (*Geste*). Жест всегда имеет социальную составляющую. Потому что, если я покажу птицу перед зеркалом, это не повлечет за собой уголовных последствий, но если это произойдет в присут-

ствии пограничника при переходе из Германии в Швейцарию, это может навлечь на меня проблемы. Человеческие жесты обладают возможностью менять реальность, подобно благословию или проклятию. Жест в музыке, определяемый здесь как характерное движение во времени, почти повсеместно встречается в истории музыки. От григорианики до *In Freundschaft* Штокхаузена или *Klavierstück Nr. V* Вольфганга Рима мы находим их как приближение звуковой материи к человеческим движениям. Вопрос о том, составляют ли музыкальные жесты самостоятельную категорию в моем списке, спорный. Я думаю, их вполне можно рассматривать как подгруппу в категории фигур. Замечу, что по теме «жест» моя коллега госпожа профессор Козима Линке опубликовала интересную статью «Музыкальные жесты и действия (*agency*) на примере Фантазии для фортепиано, ор. 116 Иоганнеса Брамса» (Linke C., 2021, S. 209–230) в недавно изданном сборнике, посвященном юбилею фрайбургского музыковеда Йозефа Виллимана.

Оборот (Wendung). Изначально с этим термином связано изменение направления, например, когда говорят: «судебный процесс над мошенником, занимающимся инвестициями, принял решающий оборот». Но есть и родственное понятие оборота (*Wende*) – стоит вспомнить об астрономически обусловленном «праздновании солнцеворота» (*Sonnenwendfeier*); во время плавания происходит *поворот*, изменение направления парусного судна на 90 градусов. Если мы имеем дело с оборотом, то только в общих чертах можно обсуждать изменение направления, но в случае **оборота речи (Redewendung)** – это часто применяемая формулировка, которая имеет изобразительную или описательную функцию; оборот речи, например, также стандартизирован. Перенесенный на музыку, он не утрачивает свой фигуративный характер, который

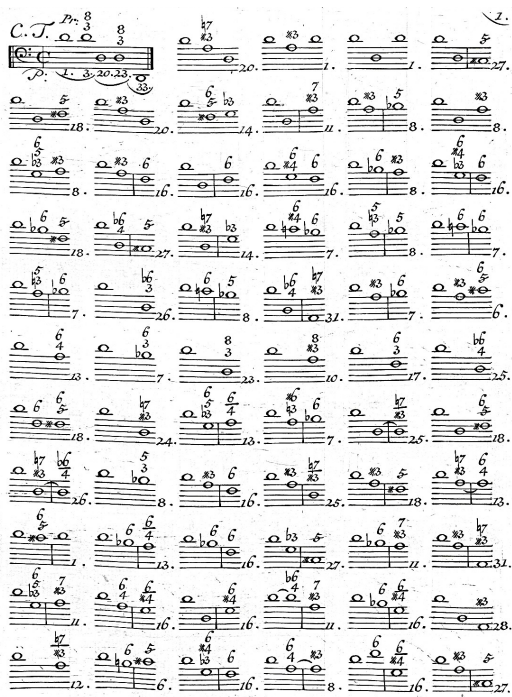
фиксируется так же, как и в обороте речи. Итак, мы видим здесь определенное соответствие понятию фигуры.

Паттерн (*Pattern*). Этот английский термин означает многое: пример, модель, шаблон, прототип, выкройка, образец, схема, также и структуру в английской грамматике. Паттерн как музыкальный термин обычно применим для обозначения неизменных ритмических или мелодико-ритмических образований в области музыки, основанной на репетитивно-аддитивных структурах, как в минимализме и последующих композиционных течениях и особенно в африканской музыке с ее *pattern music*, но и в рок-музыке. В качестве комбинирования терминов существуют «внутренние паттерны» (*inherent patterns*) в значении оптических иллюзий, соответственно, также *time-line patterns*. Термин «паттерн» также используется в фортепианной педагогике как «современный» аналог «типов сопровождения» (*Begleitmuster*) в контексте поп-стилей (Spengler Chr., 2019).

Паттерн как специальный термин весьма полезен, когда фактура рассматриваемой музыки имеет «минималистский» характер (*Minimal-music-Charakter*), и это иногда относится даже к музыке Бетховена или Баха. Таким образом, остаются термины «шаблон» (*Versatzstück*), «искусный прием» (*Kunstgriff*) и «структура» (*Gebilde*).

Изначально *Versatzstück* (**шаблон, готовая деталь**) представлял собой подвижный элемент сценической декорации; однако этот термин также используется в других контекстах в переносном смысле для обозначения «взаимозаменяемых элементов», в том числе и в музыкальной сфере. Помимо своего первоначального чисто практического значения, термин «готовая деталь» также несет в себе уничижительно-нехудожественный оттенок. Что касается взаимозаменяемости и возможности многократного комбинирова-

ния композиционных элементов, существует интересный исторический документ, который я здесь приведу: это *Guida armonica* Франческо Саверио Джеминиани, опубликованная в Лондоне около 1752 г. (рисунок).



Фрагмент из труда *Guida armonica*
Франческо Саверио Джеминиани
An excerpt from the work *Guida armonica*
by Francesco Saverio Geminiani

Речь идет о перечислении различных кратких или кратчайших оборотов генерал-баса (Geminiani F.S., [s.a.], p. 2), которые можно комбинировать в соответствии со специальными «правилами игры». Эти правила игры объясняются Джеминиани в самом начале его издания. Вполне объективно о них фактически можно говорить как о музыкальных «шаблонах».

Искусный прием (*Kunstgriff*) – это обозначение, передающее целенаправленный творческий процесс, акт создания вещей вручную, а также нечто искусное (*Artifizielle, Künstliche*). Сам по себе термин ничего не говорит о природе описы-

ваемого объекта и поэтому часто бывает очень полезен.

Наконец, несколько замечаний по поводу общего термина «**структура**» / «**организация**» (*Gebilde*). Основа этого составного слова – *Bild* (образ / модель), и интересно то, что самое древнее значение этого слова в древневерхненемецком языке в специальной литературе дается как *Vorbild* (образец) или *Muster* (образец / пример); лишь позже стало преобладать значение *Abbild* (изображение) (Kluge F., 1989, S. 84–85). Когда мы говорим о музыкальной структуре, акцент делается на том, что она была «создана», **образована** (*gebildet*). Однако существуют также музыкальные структуры, возникающие случайно, где человеческое влияние на создание целого ограничено.

Тема моей статьи в формулировке содержит «типичные обороты в современной музыке». Однако, как вы могли понять из моих предыдущих замечаний, я предпочитаю термин «**фигура**» термину «оборот» из-за большей колоритности и выраженного эффекта «сценической харизмы» (*Bühnenpräsenz*). Рассматриваемые фигуры могут быть типичными для определенного времени, типичными для определенного стиля или типичными для того или иного композитора.

Однако, чтобы в достаточной мере обосновать всеобщий характер, целесообразно сделать это при помощи иллюстрирования каждой из представленных мною фигур каждый раз двумя примерами из сочинений разных композиторов. Композиторы, которых я далее буду называть просто «композиторами», первоначально останутся анонимными, чтобы избежать эффекта «ящика Пандоры», ведь если бы было сказано: «Эти такты принадлежат Берту Спенсеру Брауну», то это вызвало бы у воспринимающих множество разнообразных ассоциаций с Бертом Спенсером Брауном и способствовало бы определенным ожиданиям.

Теперь рассмотрим ряд разнообразных **композиционных фигур в новейшей музыке**, для каждой из которых я дам краткую характеристику, после чего предложу два примера, не называя авторов. В конце этой статьи даны отгадки с авторами и названиями сочинений (приложение).

А теперь перейдем к обещанной прогулке по «галерее звучаний».

1. Mit-der Tür-ins Haus-Fallen⁵. Это старый прием начинать музыкальное сочинение, о чем свидетельствуют массивные аккорды в начале французской увертюры или органной прелюдии. Применительно к более современной композиции это означает резкое появление массивного звучания в современном стиле – оживленного или сдержанного (Композитор А, пример 2; Композитор В, пример 3).

2. Развертывание. Этот принцип тоже старый: вспомним начальные фрагменты мотетов или фуг. Хотя фуги сочиняются до сих пор, также существует идея звукового развертывания одного тона, выходящая за рамки традиции и предполагающая использование звуковых ресурсов нашего времени (Композитор В (выше уже приведенный в качестве примера), пример 4; Композитор С, пример 5).

3. Рассредоточенная мелодика. Рассеянная мелодия как последовательность кратких обрывочных фрагментов существует в классической музыке, по крайней мере, со времен барокко, но всегда в рамках гармонической стабильности. В новейшей музыке мы также находим такие композиционные принципы в воссоздании невесомости. Следующие два примера носят вокальный характер (Композитор D, пример 6; Композитор E, пример 7).

4. Тяжелая пульсация. Под этим подразумевается повторение мрачной звуковой массы. Нечто подобное, безусловно, может существовать и в музыке барокко, в классической гармонии, но в новейшей музыке этот прием также может

применяться на протяжении более длительных участков и при более свободном структурировании музыкальной материи (Композитор F, пример 8; Композитор G, пример 9).

5. Вспышка. Вспышка, называемая «дефлаграцией», – это относительно быстрый процесс горения. В музыке нашего времени подобные явления также можно услышать, переведя их в звук: это более краткий или более продолжительный звук или тембр (*Ton oder Klang*) с завершающим коротким, но сильным *crescendo*, которое резко обрывается *sforzato*, часто сопровождаясь значительной шумовой составляющей (Композитор H, пример 10; в произведении Композитора I слышны несколько «источников возгорания», пример 11).

6. Тиканье часов. Этот звуковой образ не нуждается в дальнейшем пояснении (Композитор H, пример 12). Композитор В переносит нас в целый часовой магазин, где представлены часы всех разновидностей (Композитор B, пример 13).

Тиканье часов напоминает об английской идиоме *how time flies* («как быстро летит время») и том факте, что время чтения этой статьи тоже небесконечно. Поэтому в этом «аудиогиде» в версии для чтения и прослушивания следующие пункты звукового маршрута я вынужден просто выпустить (они остаются на перспективу): заикание (*Stottern*), разрез (*Schnitt*), *Glissando*, *Wildwuchs*⁶, внезапное замедленное движение (*unvermittelte Slow motion*), цитата (с примерами Бернда Алоиса Циммермана и Сергея Прокофьева) и псевдоцитата (с примерами Альфреда Шнитке и Вольфганга Рима).

С пунктом 7 «внезапная смерть» (*sudden death*) наша прогулка почти подходит к концу. Этот трагический феномен хорошо известен в кардиологии, в качестве метафоры существует также основанный на правилах игровой процесс в спорте, с очевидным, но менее трагич-

ным исходом. В новейшей музыке этим термином можно обозначить внезапное и неподготовленное завершение музыкального движения, при этом очень важна последующая продолжительная тишина (Композитор B, пример 14; Композитор G, пример 15).

Удивительно, но после *sudden death* жизнь продолжается, и продолжается она музыкальной фигурой «реальное время». Реальное время – в музыке – это когда в определенном фрагменте музыкального произведения нет четко отделимых друг от друга импульсов или драматических акцентов, что создает ощущение неструктурированного течения времени. Композитор H, например, отмечает *senza tempo* начальный фортепианный звук на *ffff* с ферматой и далее указывает ремарку: «позволить прозвучать полностью» (пример 16).

Теперь я обязательно должен назвать композитора для второго примера, ведь иначе нельзя: это Джон Кейдж со своим знаменитым произведением 4' 33". Этот заголовок уже устоялся, но Кейдж загадочен в отношении своего названия. На обложке оригинального издания, выпущенного *Edition Peters*, названия нет. А на странице с инструкциями по исполнению слово «такт» (*Tacet*) упоминается трижды.

Кроме того, приводится описание Кейджем продолжительности частей премьерного исполнения произведения 29 августа 1952 года Дэвидом Тюдором в Вудстоке, включая оговорку Кейджа о том, что название произведения указывает на продолжительность его исполнения в минутах и секундах; таким образом, он не утверждает, что это всегда должно быть так, как было осуществлено Дэвидом Тюдором в Вудстоке, и оставляет окончательное решение за исполнителем.

В любом случае, феномен «реального времени» здесь тоже присутствует, хотя, поскольку он затрагивает все произведение, он скорее стилистическое средство,

чем отдельная фигура. (Здесь рекомендуется исполнение этого произведения, которое всегда является захватывающим событием!)

Дитер Шнебель однажды рассказал в радиопередаче, что спросил Кейджа, может ли сумма 4' 33" обозначать самую низкую из физически возможных температуру, а именно ноль градусов по Кельвину, что соответствует -273°C . 4' 33" в секундах действительно равны 273. Ответ Кейджа был безразличным, как сообщил Шнебель.

Кажется, я немного отклонился от темы, но только на первый взгляд: Джон Кейдж часто выражается загадочно, иногда даже парадоксально или абсурдно, он сам говорит о себе: «Мне нечего сказать, и я это говорю, и это искусство» (*I have nothing to say, and I am saying it, and that is art*). Как мы видим, его высказывания

явно носят характер искусного приема (*Kunstgriff*), что подводит нас к сути: это *Kunstgriff* не со звуками, а со словами, и с их помощью он творит волшебство.

От волшебства обратно к прозаическому *здесь и сейчас*: мы подошли к завершению моей статьи, используя принцип аудиогиды, который представлял собой первый опыт прогулки по «галерее звучаний», и характеристичные именованные «экспонатов» следует понимать не как констатацию фактов, а скорее как интерпретации. Моя демонстрация ни в коем случае не связана с какими бы то ни было стилистическими или статистическими утверждениями, и перечень фигур, который, несомненно, может быть дополнен или исправлен, теперь, в свою очередь, нуждается в интерпретации, к которой я охотно вас приглашаю.

Приложение. Аудиопримеры фигур с указанием авторства

Фигура	Пример I	Пример II
1. <i>Mit-der-Tür-ins-Haus-Fallen</i>	Пример 2 Бернд А. Циммерман, «Солдаты», начало (<i>Прелюдия</i>)	Пример 3 Дьёрдь Лигети, <i>Volumina</i> , начало
2. Развертывание	Пример 4 Д. Лигети, <i>Lux aeterna</i> (начало)	Пример 5 Янис Ксенакис, <i>Métastasis</i> (начало)
3. Рассредоточенная мелодика	Пример 6 Беат Фуррер, «Желание» (начало)	Пример 7 Сальваторе Шаррино, «Лживый свет моих очей» / <i>Luci mie traditrici</i> (начало сцены 1)
4. Тяжелая пульсация	Пример 8 Витольд Лютославский, <i>Концерт для оркестра</i> , фрагмент из первого раздела	Пример 9 Игорь Стравинский, <i>Весна священная</i> , I часть, <i>Пляска щеголих</i>
5. Вспышка	Пример 10 Вольфганг Рим, <i>Струнный квартет № 3</i> , Часть IV (окончание)	Пример 11 Брайан Фернихоу, «Песнь Кассандры во сне» / <i>Cassandra's dreamsong</i> (начало)

6. Тикание часов	Пример 12 В. Рим, <i>Струнный квартет № 3</i> , Часть I, т. 36	Пример 13 Д. Лигети, <i>Струнный квартет № 2</i> , начало Части III
7. Внезапная смерть (<i>sudden death</i>)	Пример 14 Д. Лигети, <i>Струнный квартет № 2</i> , окончание Части IV	Пример 15 И. Стравинский, <i>Весна священная</i> , I часть, окончание
8. Реальное время	Пример 16 В. Рим, <i>Klavierstück V</i> , начало	(Джон Кейдж, 4' 33")

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Статья подготовлена по материалам доклада на IV Международной научно-практической конференции «Актуальные проблемы теории музыки и современной композиции» в рамках Форума современного композиторского творчества и музыкальной науки «Сибирский меридиан» (27–29 апреля 2026 г., Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки). При подготовке доклада и статьи автором также были использованы материалы доклада на XXII Ежегодном конгрессе Общества теории музыки (22. *Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie*), который проходил в Университете Моцартеум в Зальцбурге с 30 сентября по 2 октября 2022 г. (*примеч. авт.*)

² *Kaschberle* или *Kasperli*, герм.-швейц. *Chasperli* – комический персонаж немецкого национального фольклора и театра марионеток (*примеч. перев.*).

³ Подробнее на русском языке о музыкальных фигурах Бурмейстера см.: Мальцева А.А., Полонова А.В. Иоахим Бурмейстер: Три

версии учения о музыкально-риторических фигурах // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8, № 3. С. 14–28. (*примеч. перев.*).

⁴ См. главы 16–43 (*примеч. авт.*). Подробнее на русском языке о музыкальных фигурах Бернхарда см.: Катунян М.И. Учение о композиции Генриха Шютца // Генрих Шютц: Сб. ст. / сост. Т.Н. Дубравская. М.: Музыка, 1985. С. 76–118.

⁵ Автор использует идиоматическое выражение, которое с немецкого языка буквально переводится как «упасть в дом вместе с дверью». В смысловом отношении оно может быть сопоставлено с выражением в русском языке «перейти сразу к делу» (см. фразеологизм «с места в карьер»), обладающем также коннотацией «застать врасплох» (*примеч. перев.*).

⁶ Слово *Wildwuchs* в немецком языке используется в буквальном смысле для характеристики «дикорастущих растений» (*примеч. перев.*). О концепте *Wildwuchs* в новейшей музыке см.: (Büsing O., 2019, S. 19, 30) (*примеч. авт.*).

LITERATURVERZEICHNIS

Aerts H. «Modell» und «Topos» in der deutschsprachigen Musiktheorie seit Riemann // *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*. 2007. 4/1–2. S. 143–158.
Bernhard Chr. *Tractatus compositionis augmentatus* // Müller-Blattau J.M. Die Kom-

REFERENCES

Aerts, H. (2007), «Modell» und «Topos» in der deutschsprachigen Musiktheorie seit Riemann, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, 4/1–2, S. 143–158. (in Germ.)
Bernhard, Chr. (1926), *Tractatus compositionis augmentatus*, Müller-Blattau J.M.

positionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926. S. 40–131.

Burmeister J. *Musica poetica: definitionibus et divisionibus breviter delineata, quibus in singulis capitibus sunt hypomnemata præceptionum instar* [sunoptikōs]. Rostock: Myliander, 1606. [4] fol., 76 p., [2] fol.

Büsing O. Modest Musorgskij als Wegweiser in das XX. Jahrhundert / Модест Мусоргский, указывающий путь в XX век // *Journal of musical science*. 2019. No. 3. P. 5–32.

Geminiani Fr.S. *Guida Armonica o dictionary armonico* [...]. London: Johnson, [s.a.]. [6], 34 p.

Kluge Fr. *Bild* // Kluge Fr. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin; New York: De Gruyter, 1989. Sp. 84–85.

Kytzler B., Redemund L. *Unser tägliches Latein, Lexikon des lateinischen Spracherbes*. Mainz: Phillip von Zabern, 2002. 977 S.

Linke C. *Musikalische Gesten und Agency am Beispiel von Johannes Brahms* // *Klang und Bedeutung: Diskurse über Musik: zur Emeritierung von Joseph Willmann* / Ed. by Juliane Brandes et al. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2021. S. 209–230.

Spengler Chr., Nagel M. *Das Pattern-Spielbuch, Begleiten aktueller Lieder und Songs in Pattern-Spieltechnik*. München: Strube-Verlag, 2019. 52 S.

Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, Breitkopf & Härtel, Leipzig, S. 40–131. (in Germ.)

Burmeister, J. (1606), *Musica poetica: definitionibus et divisionibus breviter delineata, quibus in singulis capitibus sunt hypomnemata præceptionum instar* [sunoptikōs], Myliander, [4] fol., Rostock, 76 p., [2] fol. (in Lat.)

Büsing, O. (2019), Modest Musorgskij als Wegweiser in das XX. Jahrhundert, *Journal of musical science*, no. 3, pp. 5–32. (in Germ.)

Geminiani, Fr. S. ([s.a.]), *Guida Armonica o dictionary armonico* [...], Johnson. [6], London, 34 p. (in Eng.)

Kluge, Fr. (1989), *Bild*, Kluge Fr. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, De Gruyter, Berlin – New York, S. 84–85. (in Germ.)

Kytzler, B., Redemund, L. (2002), *Unser tägliches Latein, Lexikon des lateinischen Spracherbes*, Phillip von Zabern, Mainz, 977 S. (in Germ.)

Linke, C. (2021), *Musikalische Gesten und Agency am Beispiel von Johannes Brahms, Klang und Bedeutung: Diskurse über Musik: zur Emeritierung von Joseph Willmann*, in Juliane Brandes et al. (ed.), Georg Olms Verlag, Hildesheim, S. 209–230. (in Germ.)

Spengler, Chr., Nagel, M. (2019), *Das Pattern-Spielbuch, Begleiten aktueller Lieder und Songs in Pattern-Spieltechnik*, Strube-Verlag, München, 52 S. (in Germ.)

Сведения об авторе

Otfried Büsing, full Professor at the University of Music Freiburg (Germany), composer
E-mail: o.buesing@mh-freiburg.de

Author Information

Otfried Büsing, профессор Высшей школы музыки города Фрайбурга (Германия), композитор
E-mail: o.buesing@mh-freiburg.de

Поступила в редакцию 19.06.2026

После доработки 15.07.2026

Принята к публикации 07.08.2026

Received 19.06.2026

Revised 15.07.2026

Accepted for publication 07.08.2026