

АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XX–XXI СТОЛЕТИЙ ASPECTS OF MUSICAL CULTURE OF THE TWENTIETH – TWENTY-FIRST CENTURIES



УДК 7.067

DOI: 10.52469/20764766_2023_04_47

А. М. ЦУКЕР

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Б. ЯВОРСКИЙ, И. С. БАХ И МАССОВАЯ МУЗЫКА

В обширном научном наследии Б. Яворского проблематика массовых жанров, на первый взгляд, не затронута, впрямую ученый к ней не обращался. Однако в работах Яворского заключены идеи, которые хоть и не лежат на поверхности, но, собранные воедино, складываются в определенную целостную, пускай и не сформулированную, концепцию, намечают пути исследования данного феномена. Цель настоящей статьи – «расшифровать», реконструировать эту концепцию. Она основывается в трудах Яворского на материале музыкальной культуры прошлого, однако историческая ретроспектива позволяет обнаружить некие общие закономерности функционирования массово-бытовой музыки. В каждый конкретный период их отличает индивидуальное своеобразие, но типологическая близость позволяет видеть «прошедшее в настоящем». Важнейшей предпосылкой названной концепции Яворского является убежденность в том, что музыка отражает реальные процессы окружающего мира. Отмеченным взаимодействием мотивируется генезис всех элементов музыкальной речи. Это невольно вызвало интерес ученого к массово-бытовым жанрам. Музыка не исчерпывалась для него только «высоким» композиторским искусством, но включала и повседневную, «низовую» культуру в ее бытовых проявлениях. Массовые жанры, наиболее прямо и непосредственно связанные с реалиями самой жизни, детерминировались социумом, общественными процессами. Размышления Яворского на эту тему были наиболее полно сконцентрированы в его исследовании, посвященном клавирным сюитам И. С. Баха. На примере их анализа ученый акцентировал бытовое происхождение важнейших танцевальных частей подобных циклов, разъяснив, каким образом каждый из танцев несет на себе печать реального контекста, среды обитания, как привносит в сферу высокой художественности новую жизненную информацию. Тем самым Яворский наметил целую программу изучения массово-бытовой музыки, предполагающую тесное сотрудничество музыковедения и социологии.

Ключевые слова: Б. Яворский, массовая музыка, клавирные сюиты И. С. Баха, бытовые жанры, танцы XVII–XVIII столетий, внемузыкальный контекст, музыковедение и социология.

Для цитирования: Цукер А. М. Б. Яворский, И. С. Бах и массовая музыка // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 4. С. 47–53.

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_68

A. TSUKER

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

B. YAVORSKY, J. S. BACH AND MASS MUSIC

In the extensive scientific heritage of B. Yavorsky, the problems of mass genres, at first glance, were not affected, the scholar did not address them directly. However, Yavorsky's works contain ideas that do

not lie on the surface, but, collected together, they form a certain holistic, albeit unformulated concept, and outline ways to study it. The purpose of this article is to “decipher” and reconstruct the concept that is presented in the research works of Yavorsky on the material of the musical culture of the past as a historical retrospective allows us to discover certain general patterns in the functioning of popular music. In each specific period they are distinguished by individual originality, but the typological affinity allows one to see “the past in the present.” The most important premise of Yavorsky’s concept is a belief that music reflects the real processes of the surrounding world. The noted interaction motivates the genesis of all elements of musical speech. This involuntarily aroused the scholar’s interest in popular genres. Music was not limited for him to only the “high” art of composition, but also included “grassroots” culture in its everyday manifestations. Popular genres, most directly related with the realities of life itself, determined by society and social processes. Yavorsky’s thoughts on this topic were most fully concentrated in his study devoted to the keyboard suites of J. S. Bach. Using their analysis as an example, the scholar emphasized the everyday origin of the most important dance parts of such cycles. He explains how each dance bears the imprint of a real context, habitat, as it brings new vital information into the sphere of high artistry. Thus, Yavorsky outlined an entire program for the study of popular music, which involves close cooperation between musicology and sociology.

Keywords: B. Yavorsky, popular music, keyboard suites by J. S. Bach, everyday genres, dances of the 17th–18th centuries, extra-musical context, musicology and sociology.

For citation: Tsuker A. B. Yavorsky, J. S. Bach and mass music // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 4. Pp. 47–53.

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_68



Название данной статьи, на первый взгляд, не лишено известной парадоксальности. Б. Яворский никогда не писал о массовой музыке, проблемы которой словно бы не фигурировали в его пространстве научных интересов. Ни в опубликованных работах, ни в тезисах лекций или докладов, ни в рукописных материалах «для себя» – черновиках, планах, статьях, заметках – сколько-нибудь явных следов обращения Яворского к данной сфере музыкальной культуры до сих пор не обнаружено. Признавая очевидную правоту М. Арановского, утверждавшего: «Трудно назвать такую область истории, теории музыки, музыкальной философии или эстетики, которую бы не затронул Яворский» [1, с. 229], – все же приходится констатировать: именно массовые жанры как будто бы оказались в этом плане обойденными и впрямую никак «не затронутыми».

Я написал «как будто бы», «впрямую», потому что на самом деле эта сфера, несомненно, пребывала в поле зрения выдающегося отечественного теоретика музыки. Такова особенность трудов Яворского: заключенные в них идеи не лежат на поверхности, зачастую не сформулированы с подобающей ясностью, требуют напряженного и неоднократного вчитывания, погружения в их глубинные смыслы, которые во многом и сегодня остаются не до конца понятыми, «расшифрованными». А между тем при основательном, вдумчивом подходе в наследии ученого обнаруживаются поистине удивительные прозрения и догадки, ранее ускользавшие от внима-

ния специалистов и лишь сейчас по достоинству оцениваемые современным музыкознанием.

Сказанное в полной мере относится и к проблематике массовой музыки, хотя соответствующая дефиниция в трудах Яворского не встречается. Тем не менее, массово-бытовые жанры не просто интересовали ученого. Можно без преувеличения сказать, что в его работах мы находим пусть не сформулированную, но по-своему целостную концепцию, содержащую едва ли не ключ к изучению данного феномена, обозначающую законы его функционирования. Кстати, пытаясь реконструировать эту концепцию, нужно иметь в виду: она складывалась в процессе изучения музыки далекого прошлого, что, однако, не лишает рассуждения Яворского бесспорной актуальности.

Здесь требуется одно важное уточнение. Я не разделяю распространенного мнения, «...что массовая музыка как элемент массовой культуры порождена исключительно XX столетием, что сформировалась она на фундаменте научно-технического прогресса, радикальной технократизации, информационного бума и имеет мало общего с прошедшими эпохами. <...> Разумеется, конкретные формы, характер функционирования и потребления массовой музыки сегодня не такие, как в прошлом. Тем не менее, историческая ретроспектива позволяет обнаружить некие общие закономерности, которые хоть и имеют в каждый конкретный период индивидуальные черты, но типологически допускают уподобление современных жанровых образо-

ваний тем, что возникали в прошлом» [2, с. 11, 12]. Оппозиция высокого и низкого, серьезного и легкого, авторского и анонимного, индивидуального и клишированного, профессионального и любительского не является абсолютно специфической для нашего времени, она существовала в музыкальном искусстве с незапамятных времен. В этом плане я солидарен с точкой зрения В. Конен по поводу массового музыкального искусства: «На первый взгляд, может показаться, что исторический аспект ничем не связан с поставленной проблемой, которая полностью отождествляется с новейшей современностью. Между тем только широкий исторический взгляд дает возможность понять место и значение *новых массовых жанров в музыке XX века*. Их возникновению предшествовала многовековая цепь эстетических явлений, берущих начало в европейском средневековье. <...> Без большой натяжки некоторые разновидности этой музыки можно воспринимать как “чистый” образец “легкого жанра”, как его прямой, хотя и далекий предшественник» [3, с. 9, 38].

Пытливый взор Яворского нередко устремлялся к «далеким предшественникам» массовой музыкальной культуры, хотя в его характеристиках минувших эпох легко улавливаются приметы настоящего. Ученый был убежден, что музыка отражает реальные процессы окружающего мира, самой действительности, «черпает свой материал и законы из той жизни, проявлением которой она является» [4, с. 2]. Приведенная цитата содержится в главной работе Яворского «Строение музыкальной речи», где кратко изложены основы его фундаментальной теории, названной позднее «теорией ладового ритма». Соответствующие идеи рассредоточены в многочисленных источниках – воспоминаниях современников, исследовательских набросках и переписке ученого. Рассматривая музыку как средство общения, как речь, принципиально уходя от «абстрактно-языкового» ее понимания, Яворский подчеркивал тотальную содержательность музыкального искусства. «Нет “чистой” музыки, – писал он в одном из многочисленных писем к С. Протопопову, – всякая музыка программна. <...> Очевидно, “чистой” музыкой каждая эпоха называла музыку прошлой эпохи, когда терялось восприятие этой музыки как сегодняшней, когда принципы, ее организующие, переставали организовывать восприятие и память. Всякая музыка перестает быть “чистой”, когда постигаешь принципы, организовавшие данное музыкальное произведение» [5, с. 424–425]. Сами же указанные принципы выводились Яворским из жизненных процессов. Таким образом ученый стремился объяснить генезис всех элементов музыкальной речи, их про-

исхождение и предназначение, обнаруживая их зависимость от бытовых условий, от городской и сельской жизни, от нравов и обычаев.

В частности, ладовая организация – центр теоретической концепции ученого – интерпретировалась им как отражение законов общественной жизни. Еще более это касалось метроритмической организации музыки. Яворский связывал те или иные ритмы, метры, их смены, характерные ритмические фигуры, например синкопированные, с жизненными прообразами: «Синкопы, против которых так протестуют наши реакционные пуристы, суть именно показатели нашего времени, так как налицо должно быть внимание к нарушению косности <...> Зазеваешься – погибнешь» [5, с. 424]. Ритм в целом, по мысли Яворского, воссоздает «моторность энергии коллективных трудовых движений», полиритмия есть «одновременное целевое объединение различных источников проявлений энергии и встречаемого ею сопротивления», стихийный ритм подобен «народному волнению на площади» в противовес «ритмическим движениям, организованным умом и волей человека» [Там же, с. 427–429]. Даже музыкальная терминология ассоциировалась им с определенными историческими периодами и конкретными типами социального поведения людей: «...по-моему, термины *tenuto* и *sostenuto* были введены тогда, когда в моторную эпоху нужно было дать обозначение исполнению предшествующей эпохи барокко, а может быть, и ренессансной, когда люди ходили грузно, говорили *riena voce*, движением рассекали пространство (фехтование, верховая езда) <...>» [Там же, с. 423].

Таким образом, и в музыкальном искусстве, и в отдельных исследуемых произведениях Яворский тяготел к выявлению механизмов отображения различных объективных реалий самой жизни, социума, общественных процессов. Возможно, в какой-то степени это было данью общим устремлениям 1920–1930-х годов, включая известные вульгарно-социологические тенденции раннего советского времени. Однако Яворский, избегая крайностей и проявляя научную корректность, благодаря такому подходу мог охватить в своих историко-теоретических воззрениях и практических анализах чрезвычайно широкий *внемusicalный контекст*. Тем самым взгляд исследователя невольно устремлялся к массово-бытовым жанрам разных эпох, включая генезис, первоначальные прикладные функции, объективные причины и условия возникновения и развития названных жанров, обнаруживаемые в реальной общественно-музыкальной практике.

Повышенный интерес ученого к данной сфере вполне объясним – ведь она пребывает

на пересечении музыкального и немusического. Как феномен социальный, бытовые жанры напрямую связаны с жизнью общества, частью которой они являются, конденсируя в себе различные стороны человеческих отношений, и несут на себе отпечаток условий бытования. Как феномен художественный, эти жанры трансформируют перечисленные явления в лаконичные музыкально-стилевые модели; запечатлеваемые реалии окружающей действительности «свернуты» здесь в некие звуковые структуры, отличающиеся большим информационным богатством и семантической насыщенностью. Опираясь на материал музыки прошлого, Яворский фактически пришел к современной идее дихотомии культуры (в том числе музыкальной), о чем много позже, диагностируя ситуацию второй половины XX века, писал Г. Кнабе: «Проблема взаимоотношений традиционной, высокой культуры и низовой, текущей жизни остается кардинальной проблемой эпохи... Рядом с Культурой “с большой буквы” создано особое культурное состояние, альтернативное по отношению к традиционному. Сегодняшняя социокультурная ситуация может быть понята, по-видимому, лишь через взаимодействие этих двух регистров духовной жизни» [6, с. 37].

Для Яворского музыка не исчерпывалась только элитарным, «высоким» композиторским искусством, но охватывала и повседневную, «низовую» культуру, музыкальный быт. «Надо помнить, — писал он, — что реальная действительность музыкальной практики складывается из всех ее проявлений, а не только из той “музыки”, которая допускалась в салон феодалов-дворян конца XVIII и начала XIX столетия. И оперная, и симфоническая, и камерная, и воинская, и клубная, и ресторанная, и индивидуальная, и крестьянская, и рабочая звуковая практика образуют музыкальную действительность» [7, с. 186]. Ученого явно интересовали и процессы «взаимодействия этих двух регистров» музыкальной культуры. Он стремился проследить на примере разных эпох, как быт и бытовые жанры находили отражение в профессиональной музыке, как претворялись в контексте более сложных инструментальных сочинений, какую «информацию», будучи конденсатом жизненных реалий, приносили в сферу высокой художественности.

Весьма наглядным подтверждением указанных процессов для Яворского служила русская музыка XIX века, прежде всего, творчество Чайковского, с ярко выраженной «обыденностью самой его музыкальной речи» [8, с. 211]. «Русские композиторы, — отмечал он, — значительно развили эту бытовую характерность в своих операх и романсах. Особенно это отличает петербург-

ских композиторов <...> У Чайковского эта черта сказывалась в специфическом симфоническом “бытовизме”, например, финалов Второй и Четвертой симфоний, скерцо Четвертой симфонии, номера с гармошками во [Второй] сюите, в некоторых номерах балетов и др.» [Там же, с. 142].

Безусловно, главным объектом научных изысканий музыковеда, в том числе — затрагивающих проблематику массово-бытовых жанров, являлось наследие Баха. С этим наследием было связано обширное поле деятельности ученого, его трудов (чаще неопубликованных), лекций, семинаров. Отголоски указанной деятельности обнаруживаются в целом ряде писем Яворского. Бах предстает центральной фигурой его музыкально-исторической концепции. С творчеством великого композитора соотносятся размышления Яворского не только о всей баховской эпохе, но также о добаховском и послебаховском периодах развития музыкального искусства. Как отмечает Р. Берченко, «...исследователь неоднократно акцентировал следующую идею: наследие Баха, в силу его уникальной эстетической и этической значимости, является своеобразным зеркалом, в котором последовательно и каждый раз заново отражаются едва ли не все особенности музыкального мышления последующих эпох» [9, с. 22–23].

Наиболее обстоятельно массово-бытовые (в данном случае танцевальные) жанры и их место в культуре освещаются Яворским в исследовании «Сюиты Баха для клавира», опубликованном уже после смерти ученого — в 1947 году. Остановимся на нем подробнее в интересующем нас аспекте.

Представляется естественным, что именно сюита оказалась самым благодатным материалом для размышлений на данную тему. Ведь сюитный цикл включал в себя некое собрание танцев, которые тогда, как и сегодня, были наполнены реалиями своего времени, опосредуя с помощью музыкально-пластических знаков (портретно-костюмных характеристик, установленных этикетом обычаев, типов ритуального поведения) многообразие внешнего мира и в целом отражая природную среду обитания. Блестящая современная аналогия — знаменитый фильм Этторе Скола «Бал», раскрывающий «...характеры, отношения, судьбы, страсти, меняющиеся нравы и моду, а в итоге — полувековую историю Франции XX века только средствами музыки и танца» [10, с. 28], причем танца не «эстетизированного», а бытового и вполне «прозаичного».

Возникновение сюит, партит, *ordres*, дивертисментов, кассаций, их происхождение из реального музыкального быта, пути художест-

венного опосредования самих танцев, имеющих обиходную природу, были сквозной темой Яворского, к которой он постоянно обращался. В цитированных выше «Заметках...» ученый писал: «Вторжению в городской бытовой обиход и даже в придворный быт народных плясов, которые очень быстро организовались в художественные образы в инструментальных сюитах, моторно-трудо-вые образы общественной энергии: аллеманд, курант, гавотов, буре, пасспье, жиг и т. п. – старались противопоставить абстрактные образы придворных моторно-этикетных фигурных танцев – менуэтов, balletti и приспосабливать деревенские хороводы к великосветскому, галантному времяпрепровождению – как *rondeau*» [8, с. 99]. Анализируя клавирные сюиты Баха, ученый мог сосредоточиться на бытовом происхождении и «природных» качествах соответствующих танцевальных частей, рассматривая сюиту «как ряд общественно-бытовых характеристик, как некий своеобразный моторно-портретный жанр» [11, с. 33].

Указанная работа наполнена множеством жизненных ассоциаций, параллелей, неожиданных сравнений, позволяющих читателю с предельной наглядностью представить условия возникновения и бытования тех или иных танцевальных жанров, логику их сюитной организации: «В сюите все части равноправны, равнозначительны в конструкции; поэтому и сама сюита может быть уподоблена тем крестьянским строениям, в которых под одной общей крышей, в виде одной “кровельной” конструкции, одной конструктивной ладотональности, без всякой перспективы, ютятся и хозяева, и птичий двор, и свиньи, и конюшни, и хлев, и стойло, и сеновал, и амбары. Все у хозяина под рукой, все подчинено одному принципу» [11, с. 64]. Подобная визуальная предметность необходима автору для достижения главной цели – быть может, ключевой в постижении сущности массово-бытовых жанров: важно показать, что они не являются чисто художественными образованиями. Их природа, происхождение и назначение полифункциональны. Будучи теснейшим образом связанными с миром повседневного быта, включенными в различные сферы жизни общества, массовые жанры воздействуют на слушателей не только своими внутренними качествами, собственной системой средств, но и всем социокультурным контекстом как частью их содержания. В данной области вполне материальные обстоятельства самыми непосредственными и радикальными способами влияют на жанрообразующие процессы. И Яворский неизменно включает эти обстоятельства в орбиту своего внимания.

В зависимости от характера функционирования, танцы подразделяются ученым на индивидуальные, коллективные и массовые, с обозначением исторических периодов возникновения и распространения, типологических отличий и др. «Коллективность в танце XVII–XVIII столетий, – пишет Яворский, – существенно отлична от *массовости* танцев XIX столетия, так же как коллективность в картинах той же эпохи отлична от *массовости* в картинах XIX столетия. При коллективности каждая фигура имеет собственную конструкцию, и все эти отдельные конструкции... сопоставляются и противопоставляются, иногда противоречат одна другой <...> Массовость же отлична от коллективности тем, что ее конструкция есть ее основа и из этой единой конструкции нельзя изъять ни одной фигуры с самостоятельной конструкцией. <...> Задачей массовых танцев после французской революции было вовлечение всех присутствующих в моторное действие, вследствие чего эти танцы постепенно стали приобретать *общезмоциональный* характер, в отличие от *индивидуальной темпераментности* танцев предшествующей эпохи» [11, с. 37–38].

Каждый из танцев, встречающихся в сюитах Баха, несет на себе печать жизненного контекста, среды обитания, которая детерминирует целый комплекс музыкально-выразительных средств: динамику, темпоритм, временную организацию, фактурные особенности. Все эти средства, объединяясь, в конечном счете образуют стилизованный портрет того или иного жанра, а его «музыкальные проявления» отображают «общественную организованность в процессах движения, труда, созерцания, восприятия и развлечения» [9, с. 30]. Так, павана воспроизводит «величаво-плавное, горделиво медленное хороводное движение феодальной знати (под павану вели невесту к венцу и совершались крестные ходы духовенства)»; гальярда – «удалой, грубоватый, быстрый с подпрыгиванием танец римских поселян», и др. [Там же, с. 29].

В работе Яворского о сюитах Баха есть замечательный сюжет, подтверждающий обусловленность возникновения массовых жанров неромантическими, сугубо материальными обстоятельствами. Речь идет о причинах, по которым сарабанда, сопровождавшая погребальную церемонию, на рубеже XVIII–XIX веков была вытеснена траурным маршем, хотя оба жанра были связаны с шествием. «Сарабанда, *Sarabande*, возникла в Испании как моторный церковный обряд, род крестного хода... в страстную пятницу *вокруг* плащаницы, откуда и берет свое начало ее трехдольность и пунктирность второй доли (при вольной ходьбе,

при ходьбе с поворотами упор веса тела переносится поочередно то на правую, то на левую ногу, отчего ход делается трехдольным). Впоследствии сарабанда стала применяться во время торжественных погребений при отдании посмертных почестей усопшему – похоронный corteж обходил вокруг стоявшего посередине церкви катафалка, преклоняя знамена и оружие. <...> При обычае хоронить знатных покойников в склепах под полом церкви, прощание с покойником происходило и заканчивалось в самой церкви, и прощальное шествие обходило вокруг неподвижно лежащего покойника, опускавшегося затем на том же месте в склеп; в XIX столетии, при обычае хоронить на специальных кладбищах, расположенных у окраин города, покойника *проводили* через весь город, то есть движение прощального шествия шло по прямому направлению, без постоянных поворотов и поклонов в сторону (что является характерной особенностью как печальной сарабанды, так и торжественного полонеза и этикетного менуэта), а потому движение определялось как в основном двухдольное, подчеркивавшееся патетичностью походки <...>» [11, с. 42].

И в прошлом, и в наши дни можно найти массу подобных примеров, подтверждающих, насколько различного рода внехудожественные факторы могут преобразовать отдельные жанры и даже всю жанровую систему массово-бытовой, танцевальной музыки. Достаточно вспомнить, как технические средства, возникшие во второй половине XX века, трансформировали всю танцевальную культуру, вызвав к жизни новые ее формы – пластические и музыкальные. Обстоятельствами материального характера был обусловлен принципиально отличный от западного путь развития отечествен-

ной рок-музыки. «На этапе своего рождения и становления она была фактически “обречена” стать непохожей на западный рок: у нее не было экономических возможностей ему подражать. Дешевые, кустарно изготовленные или акустические инструменты не могли соперничать с первоклассной экипировкой, дорогостоящей аппаратурой и электронным инструментарием западных рок-групп. Но эта скудость ресурсов оказалась вполне продуктивной, подсказав направление, отличное от рокового мейнстрима на Западе – хард-рока с его весьма изощренным инструментализмом. Взамен акцентировалась иная грань создаваемой музыки – вокально-поэтическая, главным выразительным элементом стало слово» [10, с. 29].

Все перечисленные примеры демонстрируют, насколько при изучении массовой музыки ограничен в своих возможностях традиционный анализ ее звукового материала, насколько важным оказывается погружение в обширную сферу конкретно-социального бытования. Мы мало что поймем при отношении к массовым жанрам только как художественным объектам, явлениям искусства, игнорируя их общественно-практические функции. Яворский наглядно показал, что, помимо эстетических критериев, здесь в силу вступают критерии социологические. Тем самым ученый наметил целую программу изучения данного феномена для будущих поколений музыковедов, предполагающую тесное сотрудничество музыковедения и социологии. Такой путь оказался равно продуктивным в исследовании массовой музыки и прошлого, и наших дней. Развитие отечественной музыкальной науки позволяет утверждать: «обозначенная пунктиром» программа Яворского дала плодотворные всходы в последующие десятилетия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Теоретическая концепция Б. Л. Яворского // Арановский М. Г. Музыка. Мышление. Жизнь: Статьи, интервью, воспоминания. М.: ГИИ, 2012. С. 226–258.
2. Цукер А. М. «Третий пласт», «третье направление», третье течение»: термины или метафоры? // Проблемы музыкальной науки (Уфа). 2023. № 3. С. 7–16.
3. Конен В. Дж. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. 160 с.
4. Яворский Б. Л. Строение музыкальной речи: Материалы и заметки. М.: Тип. Г. Аралова, 1908. 37 с.
5. Б. Л. Яворский: [Избранные труды. Воспоминания. Переписка]: в 2 т. / сост. И. С. Рабинович. М.: Сов. композитор, 1972. Т. 1. Изд. 2-е, испр. и доп. 712 с.
6. Кнабе Г. С. Диалектика повседневности // Вопросы философии. 1989. № 5. С. 26–46.
7. Из рукописного наследия Б. Л. Яворского / публ. Л. М. Масленковой // Советская музыкальная культура: История. Традиции. Современность: сб. ст. М.: Музыка, 1980. С. 175–189.
8. Яворский Б. Л. Заметки о творческом мышлении русских композиторов от Глинки до Скрябина // Яворский Б. Л. [Избранные труды. Воспоминания. Переписка]: в 2 т. / сост. И. С. Рабинович. М.: Сов. композитор, 1986. Т. 2. Ч. 1. С. 41–235.

9. Берченко Р. Э. В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М.: Классика-XXI, 2005. 372 с.
10. Цукер А. М. Массовая музыка и музыкальная критика // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 4. С. 25–33.
11. Яворский Б. Л. Сюиты Баха для клавира // Яворский Б. Л. Сюиты Баха для клавира; Носина В. Б. О символике «Французских сюит» И. С. Баха. М.: Классика-XXI, 2002. С. 23–81.

REFERENCES

1. Aranovskiy M. Teoreticheskaya kontseptsiya B. L. Yavorskogo [B. Yavorsky's theoretical concept]. In: Aranovskiy M. Muzyka. Myshlenie. Zhizn' [Music. Thinking. Life]: articles, interviews, reminiscences. Moscow: State Institute of Art Studies, 2012. Pp. 226–258.
2. Tsuker A. «Tretiy plast», «tret'e napravlenie», «tret'e techenie»: terminy ili metafory? [“The Third Layer”, “Third Direction”, “Third Stream”: terms or metaphors?] In: Problemy muzykal'noy nauki (Ufa) [Music Scholarship (Ufa)]. 2023. No. 3. Pp. 7–23.
3. Konen V. Tretiy plast: novye massovye zhanry v muzyke XX veka [The Third Layer: New mass genres in the 20th century music]. Moscow: Muzyka, 1994. 160 p.
4. Yavorskiy B. Stroenie muzykal'noy rechi: Materialy i zametki [Structure of Musical Speech: Materials and Notes]. Moscow: G. Aralov's Printing-house, 1908. 37 p.
5. B. L. Yavorskiy: Izbrannye trudy. Vospominaniya. Perepiska [B. Yavorsky: Selected Works. Reminiscences. Correspondences]: in 2 vol. Comp. by I. Rabinovich. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1972. Vol. 1. The 2nd rev. and suppl. ed. 712 p.
6. Knabe G. Dialektika povsednevnosti [Dialectics of everyday life]. In: Voprosy filosofii [Problems of Philosophy]. 1989. No. 5. Pp. 26–46.
7. Iz rukopisnogo naslediya B. L. Yavorskogo [Of B. Yavorsky's manuscript heritage]. Publ. by L. Maslenkova. In: Sovetskaya muzykal'naya kul'tura: Istoriya. Traditsii. Sovremennost' [Soviet music culture: History. Traditions. Modernity]: collected articles. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1980. Pp. 175–189.
8. Yavorskiy B. Zametki o tvorchestvom myshlenii russkikh kompozitorov ot Glinki do Skryabina [The notes about creative thinking of Russian composers from M. Glinka to A. Scriabin]. In: B. L. Yavorskiy: Izbrannye trudy. Vospominaniya. Perepiska [B. Yavorsky: Selected Works. Reminiscences. Correspondences]: in 2 vol. Comp. by I. Rabinovich. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1986. Vol. 2. Part 1. Pp. 41–235.
9. Berchenko R. V poiskakh utrachennogo smysla: Boleslav Yavorskiy o “Khorosho temperirovannom klavire” [In the search of lost sense: Boleslav Yavorsky on J. S. Bach's “Well-Tempered Clavier”]. Moscow: Klassika-XXI, 2005. 372 p.
10. Tsuker A. Massovaya muzyka i muzykal'naya kritika [Mass music and musical critique]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2021. No. 4. Pp. 25–33.
11. Yavorskiy B. Syuity Bakha dlya klavira [J. S. Bach's Suites for Clavier]. In: Yavorskiy B. Syuity Bakha dlya klavira; Nosina V. O simvolike «Frantsuzskikh syuit» I. S. Bakha [About symbolism of J. S. Bach's “French Suites”]. Moscow: Klassika-XXI, 2002. Pp. 23–81.

Цукер Анатолий Моисеевич

доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
amzucker@rambler.ru
ORCID: 0000-0002-9634-6203

Anatoly M. Tsuker

Dr. Sci. (Art), Professor at the Music History Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
amzucker@rambler.ru
ORCID: 0000-0002-9634-6203