



Т.Н. ЛЕВАЯ

Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки

г. Нижний Новгород, Россия

ORCID: 0000-0002-1871-0444

«Современничество»: ярлык или опыт самоидентификации?

Статья представляет собой попытку раскрыть смысл понятия «современничество», вошедшее в культурный обиход XX века вместе с деятельностью Ассоциации современной музыки (1924–1931). Ссылаясь на программные документы Ассоциации, автор комментирует направление деятельности её членов и стилистический «срез» творчества композиторов, демонстрирующий обобщённый образ молодого советского авангарда. В статье говорится также о судьбе этого объединения, вынужденного прекратить свою деятельность в начале 1930-х годов в ситуации жёсткого идеологического диктата и смены курса в области государственной культурной политики. Дух «современничества» возродился десятилетия спустя, когда в эпоху «перестройки» на месте разгромленной АСМ возник новый вариант композиторского объединения – АСМ-2. Новая АСМ унаследовала главные лозунги предыдущей, преследуя при этом цель восстановить связь времён и восполнить случившийся в отечественной культурной истории «провал памяти». В стилистическом смысле АСМ-2 развивала как принципы раннего советского авангарда, так и опыт «оттепельных» и позднесоветских лет, накопив к моменту своего официального оформления внушительный творческий багаж. В последние годы ассоциация больше заявляла о себе как основной очаг композиторского профессионализма, нежели как сугубо новаторский, «альтернативный» проект. Соответственно этому и лозунг «современничества» утрачивал прежнюю актуальность, оставаясь для творцов музыки лишь внутренней страховкой против «консерватизма и академизма».

Ключевые слова: «современничество», «новое звукозерцание», Ассоциация современной музыки, АСМ-2, провал исторической памяти, авангард как традиция.

Для цитирования / For citation: Левая Т.Н. «Современничество»: ярлык или опыт самоидентификации? // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 87–96. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.1.087-096

TAMARA N. LEVAYA

Nizhny Novgorod State M. I. Glinka Conservatory, Nizhny Novgorod, Russia

ORCID: 0000-0002-1871-0444

“Contemporariety”: A Label or an Experience of Self-Identification?

The article is an attempt to reveal the meaning of the concept “Contemporaneity”, which entered the cultural usage of the twentieth century together with the activities of the Contemporary Music Association (1924–1931). Referring to the Association program documents, the author comments

on the direction of its members' activities and the stylistic "slice" of the composers' creativity, demonstrating a generalized image of the young Soviet avant-garde. The article also talks about the fate of this association, which was forced to cease its activities in the early 1930s in a situation of harsh ideological dictates and a change of course in the field of state cultural policy. The spirit of "Contemporaneity" was revived decades later, when in the era of "perestroika" a new version of the composer's association – ACM-2 appeared instead of the defeated ACM. The new ACM inherited the main slogans of the previous one, while pursuing the goal of restoring the connection of times and making up for the "memory failure" that happened in the national cultural history.

In the stylistic sense, ACM-2 developed both the principles of the early Soviet avant-garde and the experience of the "thaw" and late Soviet years, having accumulated an impressive creative store by the time of its official formation.

Last years, the Association made itself known more as the main center of composer professionalism than as a purely innovative, "alternative" project. Accordingly, the slogan of "contemporaneity" was losing its former relevance, remaining for the music creators only an internal insurance against "conservatism and academism".

Keywords: "modernism", "new sound perception", Association of Contemporary Music, ACM-2, failure of historical memory, avant-garde as a tradition.

За последние сто с лишним лет появляющаяся на свет академическая музыка проходит путь самых разных дефиниций – будь то «новая», «современная», «актуальная» или «авангардная». Несомненна близость этих понятий, хотя не все из них удостоивались звания термина и получали соответствующее словарное оформление. Это неудивительно, если учесть оттенки смысловых различий между ними, обусловленные «временем и местом» подобных словоупотреблений.

Исследователи уже неоднократно подчёркивали словарный смысл понятия «новая музыка», утвердившегося в 1910–1920-е годы прошлого столетия в немецкоязычном музыкознании и занявшего лидирующие позиции в музыковедческом дискурсе [4]. Косвенным свидетельством его европейской распространённости может служить в том числе отечественная музыкальная практика (ей будет уделено в этом очерке преимущественное внимание). Наиболее показательной в данном отношении явилась деятельность Ленинградского отделения ассоциации современной музыки

(ЛАСМ), сборники которой, публикуемые в издательстве «Тритон», выходили под общей рубрикой «Новая музыка». Возможно, это обстоятельство было связано с ярко выраженной западнической ориентацией ленинградского музыкантского сообщества. Напомним в связи с этим о постановках в МАЛЕГОТе новейших зарубежных опер, концертной практике Кружка новой музыки, сопоставимой по своему характеру с шенберговским Обществом закрытых исполнений [5, с. 115], о сотрудничестве с венским издательством Universal Edition, наконец, оживившихся в то время взаимных международных культурных контактах в целом.

Тем не менее на русско-советской почве термин «новая музыка» просуществовал сравнительно недолго, ограничивая сферу своего использования публикациями ЛАСМ и в конечном счёте уступая место словарно не обозначенной «современной музыке». Это словоупотребление, равно как и сопутствующее ему выражение «современничество», вошло в постоянный обиход вместе с образованием в 1924 году

«заглавной» Ассоциации современной музыки (АСМ)¹. Впрочем, латентно оно возникло ещё на заре русского музыкального модернизма и этимологически воспринималось синонимом этого понятия: вспомним петербургские «Вечера современной музыки», организованные в 1900 году. Как лаборатория новаторски ориентированного композиторского творчества, кружок занимался пропагандой отечественных и западных музыкальных новинок – «в противовес одностороннему увлечению заигранными пьесами и модными виртуозами» [11, с. 474–475].

Направление деятельности Ассоциации современной музыки во многом определялось культурными завоеваниями Серебряного века и новой музыки Запада. Это отразилось в программной статье Л. Сабанеева, напечатанной в ежемесячнике «Музыкальная культура» [13]. Рассуждая о «критериях современности», автор выдвигал на первый план «новизну звукового выражения», то есть новый язык, что вполне согласуется с «новым звукозерцанием», провозглашённым ещё в досоветские времена. При этом в рассуждениях автора сказываются новые политические реалии, а именно – попытка противостоять идеологическому давлению со стороны адептов так называемой пролетарской музыки, видящих свою цель главным образом в пропаганде революционной тематики (в этом случае современность понималась исключительно в сюжетном ракурсе). Отстаивая свой взгляд на истинно современную музыку, Сабанеев замечает, что «никогда старомодная музыка, заимствованная из стиля обывательски-опереточных ли, или этнографически-народных, или просто из прошлых эпигонических элементов с прилаженным к ней, независимым от самой музыки текстом самого наисовременнейшего содержания, не может нами квалифицироваться как музыка

современности – она всё-таки не такова, и чем современнее текст, тем ярче выступает несовременность самой музыки, никак не претворённой под влиянием новых настроений и идей» [13, с. 17]. Сходные взгляды высказывал и такой лидер АСМ, как Н. Рославец, заявлявший о себе: «Конечно, я не “пролетарский композитор” в том смысле, что не пишу „для масс“ скверной музыки в стиле Бортнянского или Галуппи...» [12, с. 137]. Приведённые цитаты говорят как минимум о том, что лозунг «пролетарского искусства» и создания музыки «для масс», при всей его политической актуальности, был чреват глубоким провинциализмом и отсутствием подлинно творческого импульса.

Какой же представлялась «асмовцам» истинно современная музыка и что из звуковой атмосферы эпохи казалось им актуальным? М. Друскин, вспоминая 1920-е годы и интерес «современников» к западным композиторским течениям, пишет, что последние расширили «художественные горизонты советской музыки и, в частности, способствовали преодолению изживающего себя эпигонства петербургского «академизма» или московского «скрябинизма» [5, с. 121]. Подчёркивая роль в этом процессе Стравинского и Прокофьева, Друскин замечает, что композиторов привлекали тогда «не романтические томления, истерические взлёты, не омрачённые страданием душевные исповеди, а жизненно-полнокровная сила, динамичный напор, энергия, душевное здоровье» [5, с. 121]. По его словам, композиторы бросали вызов вагнерианству и штраусианству, а экспрессионизму предпочитали неоклассицизм. Добавим к этим характеристикам влияние на музыкантов конструктивистских идей и всего того, что нёс с собой образ современного города – будь то «музыка машин», джазовая импровизация или практика мюзик-холла.

Из этих компонентов, собственно, и складывался музыкальный язык молодого советского авангарда. Хотя новаторские амбиции «асмовцев» и не носили столь радикальный, как у представителей нововенской школы, характер, они вполне отвечали тем «критериям современности», о которых рассуждал в своей статье Сабанеев. Творчество В. Дешевова, А. Мосолова, Л. Половинкина Г. Попова, Н. Рославца, В. Шебалина, Д. Шостаковича, В. Щербачёва и ряда других композиторов являлось наглядным тому свидетельством.

Возвращаясь к программному эссе Л. Сабанеева, следует заметить, что его полемический тон кажется вполне мотивированным на фоне усиливающегося демарша рапповских критиков, в лексиконе которых слова «современники» и «современничество» приобретали бранный смысл. Так, Л. Лебединский писал, что «идеология... “современников” – плоть от плоти и кровь от крови чистейшего махрово-контрреволюционного меньшевизма» [8, с. 23]. Критический настрой в отношении АСМ лишь усилился в последующее время, когда партийным постановлением 1932 года враждующие группировки были упразднены и прекратили своё официальное существование.

Попытку относительной реабилитации АСМ предпринял в начале 1940-х годов Д. Житомирский в своей статье «К истории “современничества”». «Музыкальный модернизм, – пишет он, – оставался, в известном смысле, объединённым фронтом борьбы за “современную музыку”, противопоставлявшим себя эпитонству и рутине» [6, с. 41]. Вместе с тем негативные коннотации применительно к «современничеству» в какой-то мере сохраняют свою силу и в этой статье: объектом критики Житомирского выступают всё те же западнические увлечения членов АСМ и

их позиция якобы «нейтралитета» в отношении нового, революционного содержания в музыкальном искусстве (впрочем, последний недостаток, по мысли автора, был в конечном счёте преодолен, что иллюстрируется внушительным списком «асмовских» опусов с революционными сюжетами).

Как бы то ни было, АСМ прекратила свою жизнь. После творческого взлёта молодых лет ушли с публичной сцены и были преданы забвению многие представители композиторского поколения 1920-х годов, став жертвой жёсткого идеологического диктата. Судьба раннесоветского авангарда была предрешена. Поворотным пунктом в истории АСМ стали упомянутые события начала 30-х годов, когда само слово «современный» надолго и бесповоротно заменилось словом «советский». В итоге на смену еженедельнику «Современная музыка», с его серьёзным научным весом и одновременно – молниеносной реакцией на музыкальные события дня, пришёл статусный «толстый» журнал «Советская музыка», ставший главным рупором официальной идеологии в сфере музыкального творчества.

Происшедшие изменения сигнализировали о новом отношении к искусству и о формировании новой художественной доктрины – соцреализма. Было бы неправильным отказывать ей в претензиях на «современность». Напротив, призывы соответствовать «требованиям эпохи», стремление ускорить ход событий, «догнать и перегнать», а также другие приметы «панибратского» обращения с концептом «Время» отличали советскую культуру во все периоды её существования². Вместе с тем то настоящее, которое культивировалось в «золотую пору» соцреализма, было вымышленным, мифологизированным настоящим. Отражая жизнь «в её революционном развитии» и



наследуя в этом смысле утопиям рапмовского толка, оно в большей степени отвечало критериям «советского», нежели «современного». Неудивительно поэтому, что второй критерий, с его идеологической нейтральностью и нежелательными модернистскими ассоциациями, вообще уходит в эти годы с авансцены, сохраняя лишь свой узкоприкладной, хронологический смысл.

Какова же была его судьба в дальнейшем? Свойственные советской системе консерватизм и изоляционизм, обусловленные политикой «железного занавеса», не могли существовать бесконечно. Культ современного возрождался к жизни в те моменты отечественной истории, когда груз накопленных заостренных догм требовал прорыва к относительным свободам. Так случилось во времена «оттепели»: символами подобного прорыва выступили тогда и сборник «Музыка и современность», выдержавший одиннадцать выпусков, и труды Ю.Н. Холопова с красноречивыми названиями «Очерки современной гармонии» [17] или «Современные черты гармонии С. Прокофьева» [18]. Эпитет «современный», производимый в эти годы почти как заклинание, словно навёрстывает упущенное частотой своего употребления. В то же время жёсткая официальная критика, развернувшаяся вокруг второй книги Ю. Холопова, свидетельствовала о том, что и в 1960-е годы «современная музыка» продолжала оставаться на правах аутсайдера. Отказ от этих догм произошёл лишь с окончанием советского периода отечественной истории. Среди прочего, он выразился в полной реабилитации АСМ и создании на основе её опыта нового композиторского объединения – АСМ-2.

Это произошло на рубеже 1980–1990-х годов, в эпоху «перестройки». Новые «асмовцы», как и их предшественники,

выступали против музыкального консерватизма, застывшего академизма, «за нестандартное композиторское мышление, творческий поиск и эксперимент» (девиз, провозглашённый в Декларации объединения [14, с. 50]). Здесь они напрямую наследовали опыту западноевропейского авангарда 1950–1960-х годов – неслучайно председателем новой АСМ был избран Э. Денисов. Главный же костяк, наряду с собственно лидерами нового авангарда – А. Волконским, А. Шнитке, С. Губайдулиной, – составили более молодые композиторы в основном денисовской школы: А. Вустин, Ф. Караев, В. Шуть, Н. Корндорф, Д. Смирнов, Е. Фирсова, А. Раскатов, В. Тарнопольский, Ю. Каспаров и др.

О характере творческих устремлений новых «асмовцев» может свидетельствовать тот факт, что в советские времена они не раз удостоивались высочайшей брани, а некоторые из них были заклеены в составе пресловутой «хренниковской семёрки»³, со всеми вытекающими отсюда последствиями. Так что организационный демарш московских композиторов, случившийся в январе 1990 года после очередного «наезда» официальной критики⁴, оказался вполне мотивированным. Как свидетельствует Ю. Каспаров, новая АСМ явилась для него спасательным ориентиром, «своего рода нитью Ариадны в пугающих своими количественными масштабами и дезориентирующих своей пустотой и лжепафосностью завалах отечественного соцреалистического мусора» [1].

Что представляла собой музыка членов нового объединения в стилистическом смысле? По замечанию С. Савенко, «первое десятилетие постсоветской музыки, формально начавшееся в 1991 году, стилистических сюрпризов не принесло – художественные процессы в очередной раз обнаружили свою независимость от политических катаклизмов» [14, с. 50]. Ещё

категоричнее звучит резюме П. Поспелова о том, что «1990-е годы не принесли значимых композиторских идей. Все они – авангард Денисова, полистилистика Шнитке, концептуализм Мартынова, минимализм Пярта, слабый стиль Сильвестрова, отделение стиля от автора Екимовского и даже иронический маньеризм Десятникова – утвердились раньше» [9].

Приведённые высказывания в большей степени обращены к политическому фону композиторского творчества. Что же касается «художественных процессов» как таковых, то к моменту своего официального объединения поколение новой АСМ уже накопило внушительный творческий багаж, базируясь на опыте предыдущих – «оттепельных» и позднесоветских – лет. Происходящие «эпохальные события» не нарушили перманентности этого опыта. Да и сами композиторы, по их собственному признанию, сформировались ещё в советские времена, создав, например, такие капитальнейшие опусы, как «Влюблённый дьявол» А. Вустина. Правда, свет ramпы подобные сочинения смогли увидеть значительно позже, когда был, наконец, официально узаконен в правах и по достоинству оценён новый тип композиторского мышления⁵. Тогда же знаком времени выступили возникшие на рубеже столетий разного рода музыкальные проекты, такие как «Альтернатива», «Другое пространство», а кроме того – исполнительские коллективы Студия новой музыки и Московский ансамбль современной музыки (МАСМ, непосредственное детище АСМ-2), которые, кажется, окончательно вызволили «современную музыку» из недр её прежнего полукатакомбного бытия⁶.

В манифестах второй АСМ было немало общего с АСМ 1920-х годов: это и идея прогресса, движения «к новым берегам», и возобновлённый интерес к музы-

кально-футуристическим идеям. Главным же побуждением «нового современничества» было стремление реабилитировать музыку забытых авторов, восстановить связь времён и восполнить случившийся в отечественной культурной истории «провал памяти» [2]. Возрожденческий дух объединения дал о себе знать, в частности, в программах Московского форума, руководимого Вл. Тарнопольским, где образцам раннего советского авангарда отводилось весьма значительное место⁷. Несомненной является и чисто художественная и гуманитарно-просветительская миссия подобных акций, направленных на восстановление прерванной традиции новаторски ориентированной русской музыки.

Обобщая, можно сказать, что для зрелых «асмовцев» важным явился опыт обоих авангардов. «Авангард как традиция» – эта внешне парадоксальная формула оказалась вполне адекватной для их творческих установок (да и тридцатилетний возраст объединения вроде бы даёт право на такое словоупотребление). Принадлежность этой традиции, превратившая позднейшую АСМ в «респектабельный мейнстрим», по замечанию С. Савенко, одновременно ощущалась «как некая гарантия профессионализма, композиторской умелости – на фоне дилетантизма минималистов и рискованных предприятий адептов концептуального искусства» [14, с. 51]. Действительно, новая АСМ, подобно своей предшественнице, стала главным очагом профессионального творчества, несмотря на перманентно меняющиеся географические и поколенчески-возрастные её границы⁸.

На фоне сегодняшнего стилистического пейзажа иначе выглядит «современнический» посыл музыкальных высказываний. Ф. Караев в одном из своих интервью призывает композиторов «более чётко выступать против засилья так называемого актуального искусства, навязываемого



обывателю разного рода конъюнктурщиками, кичащегося своим нигилизмом и отличающегося «новизной» мышления, что на поверку зачастую оборачивается дилетантизмом и отсутствием композиторского мастерства» [1].

Если на первых порах нынешним «асмовцам», по свидетельству Екимовского, доводилось слышать упреки в узурпации термина «современный» [1], то ныне «современничество» как девиз и как программно выраженный культ новизны, похоже, утрачивает прежнюю актуальность. Да и сам концепт «современной музыки» в эпоху постмодерна, с которой хронологически совпали искания новых «асмовцев», мог звучать анахронизмом. Как отмечает Р. Фархадов, «сегодняшняя АСМ-2 – не столько новаторский (или альтернативный) проект... сколько элитное подразделение современных мастеров, объединённых общими задачами, пониманием теперешней композиторской ситуации, стремлениями найти в своих творческих поисках единомышленников... В опре-

делённом смысле нынешняя Ассоциация – сообщество для коммуникаций, со-размышлений и со-мыслей» [16].

Подобным образом характеризуют Ассоциацию и другие её деятели. В их позднейших интервью протест против «консерватизма и академизма» звучит с явной поправкой на большую толерантность художественных пристрастий⁹. Заметна и их склонность высказываться на общечеловеческие и экзистенциальные темы. Последнее кажется особенно актуальным в «годину утрат». Весной 2020 года пространство интернета обошёл двойной фотопортрет друзей-композиторов – А. Вустина и Д. Смирнова, едва ли не одновременно, хотя и на разных географических широтах, покинувших сей мир. А потому закончим этот очерк словами Александра Вустина, сказанными ещё до наступления пандемической эры: «Для меня АСМ сейчас – это, прежде всего, дружба на фоне сгущающейся темноты» [1]. Хочется верить, что свет этой дружбы не померкнет для нас ещё многие годы...

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Важно напомнить, что обе ассоциации позиционировали себя как отделения ИОСМ – Интернационального общества современной музыки (которое было учреждено в августе 1922 года на фестивале современной камерной музыки в Зальцбурге, первом после мировой войны международном фестивале).

² Об этом пишет, в частности, Т. Науменко [9, с. 37], ссылаясь на публикацию Ю. Степанова [15].

³ Так называют группу из семи композиторов, осуждённых в 1979 году на Шестом съезде Союза композиторов его тогдашним руководителем Т.Н. Хренниковым за несанкционированное участие в некоторых фестивалях советской музыки на Западе. В результате в «чёрный список» неисполняемых и неиздаваемых попали Е. Фирсова, Д. Смир-

нов, В. Суслин, Э. Денисов, С. Губайдулина, В. Артёмов и А. Кнайфель [16].

⁴ См. об этом в воспоминаниях Ю. Каспарова [7, с. 24].

⁵ Так, премьера оперы Вустина «Влюблённый дьявол», завершённой в 1989 году, состоялась лишь 17 февраля 2019 года на сцене Московского академического театра им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко.

⁶ Напомним, что фестиваль «Альтернатива», вдохновителем и организатором которого являлся Алексей Любимов, возник в 1988 году и с перерывами существовал все последующие годы, вплоть до наших дней. В 1990 году по инициативе и под руководством Ю. Каспарова возник Московский ансамбль современной музыки (МАСМ), а в 1993-м

– ансамбль Студия новой музыки, руководимый Вл. Тарнопольским и И. Дроновым. С 2009 года организуется фестиваль актуальной музыки «Другое пространство». Возглавляемый с 2014 года Вл. Юровским, он вскоре обрёл статус международного.

⁷ Международный фестиваль современной музыки «Московский форум», тесно связанный с деятельностью Центра современной музыки Московской консерватории, функционирует с начала 1990-х годов.

⁸ В первом случае имеется в виду «территориальная экспансия» АСМ-2: не в пример

предшественникам, многие её члены живут и работают за рубежом страны, что не могло не способствовать расширению стилистических границ их творчества. Во втором случае вопросы может вызывать композиторская прослойка нового столетия, эстетически не столь близкая старшим коллегам, да и не всегда связывающая себя с ними в чисто формальном смысле.

⁹ См., например, высказывания В. Екимовского, Вл. Николаева, К. Уманского и других композиторов по случаю юбилея АСМ-2 [1].

ЛИТЕРАТУРА

1. АСМ сегодня и вчера // Играем с начала. 28 февраля. 2015 // <https://gazetaigraem.ru/article/5714> (дата обращения 10.01.2022).
2. Барсова И.А. Провал памяти. Судьба Первой симфонии Гавриила Попова // Искусство XX века как искусство интерпретации. Нижний Новгород, 2006. С. 26–45.
3. Великолепная Хренниковская семерка // URL: <https://zen.yandex.ru/media/id/5df0f5b65d6c4b00af860efa/velikolepnaia-hrennikovskaia-semerka-5eedb903d219d50372989e26> (дата обращения 10.01.2022).
4. Дальхаус К. «Новая музыка» как историческая категория /пер. с немецкого Н.О. Власовой // Музыкальная академия. 1996. № 3–4. С. 253–258.
5. Друскин М.С. Из хроники музыкальной жизни Ленинграда 20-х годов // Советская музыка. 1974. № 9. С. 113–122.
6. Житомирский Д.В. К истории «современничества» // Советская музыка. 1940. № 9. С. 31–48.
7. Каспаров Ю. О Дмитрие Смирнове в прошедшем времени // Музыкальная академия. 2020 (770). № 2. С. 19–26.
8. Лебединский Л. Восемь лет борьбы за пролетарскую музыку. М., 1931. 136 с.
9. Между АСМ и «Альтернативой» // Colta.ru. 17 сентября. 2015: https://www.colta.ru/articles/music_classic/8560-mezhdu-asm-i-alternativoy (дата обращения 10.01.2022).
10. Науменко Т.И. Текстология музыкальной науки. М., 2013. 584 с.
11. Нестьев И.В. Музыкальные кружки // Русская художественная культура конца XIX – начала XX века (1908–1917). Кн. 3. М., 1977. С. 474–475.
12. Рославец Н. О себе и своём творчестве // Современная музыка. 1924. № 5. С. 132–138.
13. Сабанеев Л.Л. Современная музыка // Музыкальная культура. № 1. М., 1924.
14. Савенко С.И. Авангард и советская музыка // Музыка в постсоветском пространстве. Нижний Новгород, 2001. С. 39–53.
15. Степанов Ю.С. Панибратское обращение с концептом «Время» в культуре советского периода // Константы. Словарь русской культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. 989 с.
16. Тридцать лет спустя // Играем с начала. 6 мая. 2020: <https://www.facebook.com/gazetaigraem.ru/posts/3124526584232993> (дата обращения 10.01.2022).
17. Холопов Ю.Н. Очерки современной гармонии. М.: Музыка, 1974. 286 с.
18. Холопов Ю.Н. Современные черты гармонии С. Прокофьева. М.: Музыка, 1967. 478 с.



Об авторе:

Левая Тамара Николаевна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки, Нижегородская государственная консерватория и м. М.И. Глинки (603005, г. Нижний Новгород, Россия), **ORCID: 0000-0002-1871-0444**, levgez@mail.ru.

REFERENCES

1. Assotsiatsiya sovremennoy muzyki segodnya i vchera [The Association of contemporary music today and yesterday]. *Igraem s nachala* [Playing from the Beginning]. 28 fevralya. 2015. URL: <https://gazetaigraem.ru/article/5714> (дата обращения 10.01.2022).
2. Barsova I.A. Proval pamyati. Sud'ba Pervoy simfonii Gavriila Popova [Failure of Memory. The Fate of First Symphony by Gavriil Popov]. *Iskusstvo XX veka kak iskusstvo interpretatsii* [The 20th Century Art as Art of Interpretation]. Nizhny Novgorod, 2006, pp. 26–45.
3. Velikolepnaya Khrennikovskaya semerka [The Magnificent Seven by Khrennikov]. URL: <https://zen.yandex.ru/media/id/5df0f5b65d6c4b00af860efa/velikolepnaia-hrennikovskaia-semerka-5eedb903d219d50372989e26> (10.01.2022).
4. Dal'khaus K. «Novaya muzyka» kak istoricheskaya kategoriya [“New Music” as a Historical Category]. Translated from German by N.O. Vlasova. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 1996. No. 3–4, pp. 253–258.
5. Druskin M.S. Iz khroniki muzykal'noy zhizni Leningrada 20-kh godov [From the Chronicle of Musical Life in Leningrad in 20-s]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1974. No. 9. pp. 113–122.
6. Zhitomirskiy D.V. K istorii «sovremennichestva» [To the History of “Contemporaneity”]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1940. No. 9, pp. 31–48.
7. Kasparov Yu. O Dmitrii Smirnovе v proshedsheм vremeni [About Dmitry Smirnov in the past tense]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2020 (770). No. 2. pp. 19–26.
8. Lebedinskiy L. *Voseм' let bor'by za proletarskuyu muzyku* [Eight years of struggle for proletarian music]. Moscow, 1931. 136 p.
9. Mezhdru Assotsiatsiey sovremennoy muzyki i «Al'ternativoy» [Between the Association of Contemporary Music and Alternative]. *Colta.ru*. 17 sentyabrya. 2015. URL: https://www.colta.ru/articles/music_classic/8560-mezhdu-asm-i-alternativoy. (10.01.2022).
10. Naumenko T.I. *Tekstologiya muzykal'noy nauki* [Textology of Music Science]. Moscow, 2013. 584 p.
11. Nest'ev I.V. Muzykal'nye kruzhki [Musical circles]. *Russkaya khudozhestvennaya kul'tura kontsa XIX – nachala XX veka (1908–1917). Kniga 3* [Russian art culture of the late nineteenth – early twentieth century (1908–1917). Book 3]. Moscow, 1977, pp. 474–475.
12. Roslavets N. O sebe i svoem tvorchestve [About himself and his art]. *Sovremennaya muzyka* [Sovremennaya muzyka]. 1924. No. 5, pp. 132–138.
13. Sabaneev L.L. Sovremennaya muzyka [Modern Music]. *Muzykal'naya kul'tura* [Musical Culture]. No 1. Moscow, 1924, pp. 8–20.
14. Savenko S.I. Avangard i sovetskaya muzyka [Avant-garde and Soviet Music]. *Muzyka v postsovetskom prostranstve* [Music in the Post-Soviet Space]. Nizhniy Novgorod, 2001, pp. 39–53.
15. Stepanov Yu.S. Panibratskoe obrashchenie s kontseptom «Vremya» v kul'ture sovetskogo perioda [Panorabolic treatment of concept “Time” in culture of the Soviet period]. *Konstanty. Slovar' russkoy kul'tury* [Constants. Dictionary of Russian Culture]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury, 1997. 989 p.

16. Tridsat' let spustya [Thirty Years Later]. *Igraem s nachala* [Playing from the Beginning]. 6 maya. 2020.

17. Kholopov Yu.N. Ocherki sovremennoy garmonii [Essays on Modern Harmony]. Moscow: Muzyka, 1974. 286 p.

18. Kholopov Yu.N. Sovremennye cherty garmonii S. Prokof'eva [Modern Features of S. Prokofiev Harmony]. Moscow: Muzyka, 1967. 478 p.

About the author:

Tamara N. Levaya, DrSci (Arts), Professor, Head of Music History Department, Nizhny Novgorod State M.I. Glinka Conservatory (603005, Nizhny Novgorod, Russia), **ORCID: 0000-0002-1871-0444**, levgez@mail.ru.

