



А.М. ЦУКЕР

*Ростовская государственная консерватория
им. С.В. Рахманинова, г. Ростов-на-Дону, Россия
ORCID: 0000-0002-9634-6203*

«Третий пласт», «третье направление», «третье течение»: термины или метафоры?

Терминология, используемая в работах, посвящённых массовой музыке, зачастую, как и сама массовая музыка, отличается почти такой же мобильностью, многовариантностью, приближаясь по своему характеру к метафорам. Метафоричность в музыковедении – явление естественное, обусловленное предметом «ведения», но не следует придавать метафорам функцию и значение терминов. С этой точки зрения в статье рассматриваются имеющие широкое хождение в музыковедческих работах понятия: «третий пласт» – наименование, введённое В. Конен, «третье направление» – определение, принадлежащее Р. Щедрину, и «третье течение» – создатель Г. Шуллер, подкрепивший данное обозначение личным композиторским опытом и теоретическими работами. Автор данной статьи показывает, что названные дефиниции вне текста публикации, в общемузыковедческом поле не раскрывают сущности обозначаемых объектов. Кроме того, их уязвимость состоит ещё и в том, что они, перекликаясь друг с другом по звучанию, но имея различный смысл и характер употребления, создают тем самым изрядную терминологическую путаницу. Но если понятие «третье течение» при всей дискуссионности может претендовать на статус термина, благодаря утвердившемуся за шесть десятилетий его локальному применению, маркирующему, таким образом, гомогенный синтез джаза и современного профессионального композиторского творчества, то определения «третий пласт» и «третье направление» – метафоры. Первое из них, исторически и географически почти безбрежное, приложимо ко всей массово-бытовой музыке – от средневековья до наших дней. Второе же, напротив, обособляет в отдельную группу авторов, творчество которых оказывалось составной частью и ярким выражением более широких интеграционных процессов, происходивших в советской музыке второй половины XX века и вовлекавших в свою орбиту композиторов разных «направлений», стилевых ориентаций, жанровых предпочтений.

Ключевые слова: «третье течение», «третье направление», «третий пласт», терминология, метафоричность, массовая музыка, джаз, профессиональное композиторское творчество.

Для цитирования / For citation: Цукер А.М. «Третий пласт», «третье направление», «третье течение»: термины или метафоры? // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 3. С. 7–16. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.3.007-016. EDN: DYNJWF.

ANATOLY M. TSUKER

S.V. Rachmaninov Rostov State Conservatory, Rostov-on-Don, Russia

ORCID: 0000-0002-9634-6203

**“Third Stream”, “Third Direction”,
“Third Layer”: Terms or Metaphors?**

The terminology used in the works devoted to mass music is often characterized by almost the same mobility and multivariance as mass music itself, approaching metaphors in character. Metaphoricality in musicology is a natural phenomenon, due to the very subject of investigation, but it should not replace precise and unambiguous terms. From this point of view, the article examines the concepts that are widely used in musicological works: “the third layer” is the name introduced by V. Konen, “the third direction” is the definition belonging to R. Shchedrin, and the “third stream” is a term created by G. Schuller, who supported this designation with personal composer experience and theoretical works. The author shows that these definitions, out of the context of their appearance, in the general musicological field, do not reveal the essence of the objects they designate. In addition, their vulnerability also lies in the fact that they echo each other in sound, but having a different meaning and nature of use, thereby creating a fair amount of terminological confusion. But if the concept of “third stream”, for all its debatability, can claim the “status” of the term, thanks to its local application, which has been established over six decades, thus marking a homogeneous synthesis of jazz and modern professional composer creativity, then the definitions of “third layer” and “third direction” are metaphors, the first of which, historically and geographically almost boundless, is applicable to all mass-consumer music from the Middle Ages to the present day, and the second, on the contrary, separates into a separate group of authors, whose work turned out to be an integral part and a vivid expression of broader integration processes that took place in Soviet music of the second half of the 20th century and involved composers of different “directions”, stylistic orientations, and genre preferences into their orbit.

Keywords: “third stream”, “third direction”, “third layer”, terminology, metaphor, mass music, jazz, professional composer creativity.

В музыковедении всегда сосуществовали две тенденции, где-то соперничающие, а где-то взаимодополняющие друг друга. С одной стороны, оно стремилось стать *наукой*, то есть деятельностью, направленной на выработку и систематизацию объективных знаний об изучаемом предмете и заключающей эти знания в точных, однозначных определениях, или, по-другому, – терминах. С другой – оно является областью художественного творчества, в чём-то подобного исполнительству, определённым родом ин-

терпретации, которая неминуемо отражает особенности личного восприятия интерпретатора. Разумеется, и в этом случае музыковеду необходима терминология: она – своего рода балансир, помогающий хранить равновесие и уберегающий от крена в чрезмерную субъективность. Однако в то же время наряду с терминами музыковедческие тексты сплошь и рядом наполнены обильной метафоричностью, и это не «слабое звено» музыкознания, а его насущная потребность. Она продиктована самим предметом «ведения». Эмоционально



окрашенные тропы, метафоры не просто оживляют, эстетизируют текст, они несут в себе не поддающуюся формализации двойную информацию как об объекте исследования, так и об индивидуальности исследователя, а научный акт становится одновременно и художественным.

Есть только одно непреложное условие: не придавать метафорам функцию и значение терминов. Последние, в отличие от метафор, в пределах своего терминологического поля однозначны, конкретны, лишены экспрессии и безразличны к контексту. За ними стоит определённое содержание, в большинстве случаев не требующее дополнительных пояснений и комментариев. Бывает, вводимое тем или иным авторитетным учёным понятие не сразу обретает эти качества и поначалу употребляется с указанием имени его создателя, например, «единовременный контраст» (Т. Ливанова), «жанровый стиль, жанровое содержание» (А. Сохор), «интонационная фабула» (И. Барсова). Но если оно точно фиксирует явление, даёт ему ёмкое, содержательное определение, то со временем приобретает функции общезначимого термина и используется уже без ссылок на автора.

Похоже, подобная судьба была уготована и определению «третий пласт», введённому в музыковедческий лексикон выдающимся учёным Валентиной Джозефовой Конен. Как музыкальный историк она всегда поражала своим уникальным универсализмом: создавала исследования, посвящённые высокому академическому искусству далекого прошлого, начиная с музыки ренессанса, барокко, классицизма (Монтеверди, Пёрселл, Шютц, Гендель, Бах, Глюк, Моцарт), а наряду с этим обращалась к современной неакадемической, массовой музыке (блюзы, джаз, регтаймы, рок-музыка). Этой кажущейся всеядности есть объяснение. Оно

заклучено в одной из статей музыковеда и даже в самом её названии: «История, освящённая современностью» [2], где Конен высказала мысль о том, что изучение вопросов истории в огромной степени зависит от понимания проблем, выдвинутых искусством нашего времени, и, напротив, опыт искусства прошлого может помочь разобраться в некоторых процессах творчества и эстетической мысли наших дней. «Восприятие всякого искусства, – писала она, – даже искусства, сложившегося в очень отдалённые эпохи, неотделимо от современного строя мышления. <...> Разве не может опыт искусства прошлого помочь нам разобраться в проблемах нашей эпохи? Разве не можем мы сегодня благодаря расширившимся художественным горизонтам открыть в классическом искусстве явления, которые для наших предшественников оставались скрытыми? Разве современность и история не перекликаются между собой?» [2, с. 68].

Одной из таких «перекличек» для Конен стала жизнь массовых жанров, которым она посвятила одно из своих исследований, дав им афористичное название «третий пласт» [4]. В условиях терминологического дефицита в сфере массовой музыки определение «третий пласт» с легкой руки известного музыковеда прижилось, стало использоваться рядом специалистов в их научной и педагогической деятельности. Так, один из самых убеждённых исследователей современных массовых музыкальных жанров Валерий Николаевич Сыров более чем через двадцать лет, со ссылкой на авторство В. Конен, дал соответствующее название своей книге – «Музыка “третьего пласта” в жанрово-стилевых диалогах», прокомментировав это следующим образом: «Термин, который ввела в музыковедческий обиход Валентина Джозефовна Конен, не утратил

своей актуальности и сегодня, обозначая не только “пограничные” явления, “кроссоверы” и гибриды, но и сам принцип диалогизирования культур в некоем тотальном резонансе» [8, с. 3].

Можно заметить, однако, что интерпретация данного понятия Сыровым значительно отличается от того первоначального смысла, который вкладывала в него его автор, и эти разночтения вполне объяснимы. Вышеназванное исследование Конен отмечено глубиной, подлинным историзмом, а для своего времени ещё и ярким новаторством. Но словосочетание, выведенное в его названии, не раскрывает сущности обозначенного им объекта, не передаёт присущие ему специфические черты. По-видимому, оно и не претендовало стать общезначимым термином, а лишь метафорически помечало пространство его (объекта) бытия, причём пространство исторически и географически почти безбрежное. Исследователь пишет об этом так: «Поскольку, согласно господствующим взглядам, фольклор образует фундамент всей этой культуры, мы назовём его «первым пластом». Соответственно, профессиональная композиторская школа воспринимается как «второй пласт». Но музыкальная практика европейского общества *во все времена* была насыщена многими другими видами, которые вели особую жизнь, совсем иную, чем у фольклора и у профессиональной композиторской музыки. Сегодня их удельный вес *в художественной жизни всего мира* чрезвычайно велик... Эту громадную сферу, занявшую столь значительное место *в культуре XX столетия*, мы и называем “третьим пластом”. Его можно распознать *в далёком искусстве средневековья*, и к нему же относится *новейший рок*» (курсив мой. – А.Ц.) [4, с. 10–11]. Таким образом, «третий пласт» включает в себя

всё, от средневековья до наших дней, что не относится к фольклору и профессиональному композиторскому творчеству: это и искусство трубадуров, мейстерзингеров, жонглёров, и испанские фламенко, негритянские спиричуэлс, песни и танцы цыган, музыка улиц, садов и парков, празднеств и балов и многое-многое другое, ну и, конечно, это джаз, рок и все новые жанрообразования в сфере популярной музыки XX века.

Применительно к последним двадцатью годами раньше Конен в статье «Музыкально-творческие виды XX века» (1975) уже выделила эту сферу в особый, самостоятельный вид музыкальной культуры, обозначив его как «творчество массового облегчённого типа, известное под весьма неточным понятием лёгкого жанра» [3, с. 429]. Хотя подобное определение выглядело весьма громоздко и расплывчато, но данный музыкально-творческий вид, поставленный по значимости в один ряд с такими, как профессиональная композиторская музыка европейской традиции, фольклор, внеевропейские музыкальные культуры, новейший авангард, делало размышления Конен чрезвычайно смелыми и перспективными. Напомню, что в «доперестроечное» десятилетие, за исключением советской песни, которая была абсолютным монополистом в области отечественной массовой музыки и пользовалась большими привилегиями, все прочие, а особенно «новорождённые» разновидности, такие как авторская (самодеятельная, бардовская) песня, эстрадный шлягер, рок-музыка, музыка ВИА, современные песенно-танцевальные (дискотечные) жанры, преимущественно оценивались критически-негативно (открыто или в форме молчаливого игнорирования), числились образчиками дурного вкуса, «ширпотребом». Более того, неод-



нократно предпринимались попытки их запретов и регламентаций. Конен же, напротив, подчёркивала, что «потребность в музыке такого рода сегодня чрезвычайно велика <...>, её широчайшее распространение типизирует какие-то фундаментально-важные стороны общественной жизни XX века» [3, с. 457].

Когда два десятилетия спустя книга «Третий пласт» вышла в свет, отношение к массовой музыке в официальных и профессиональных кругах продолжало оставаться, мягко говоря, насторожённым. Позволю себе некоторую вольность и приведу эпизод из личного опыта. В самом начале 1990-х годов я защищал докторскую диссертацию в Московской консерватории на тему «Проблемы взаимодействия академических и массовых жанров в современной советской музыке», выполненную на материале книги «И рок, и симфония...»¹. Перед защитой мой научный консультант Михаил Евгеньевич Тараканов настоятельно посоветовал не произносить в своём выступлении слово «рок-музыка». На мой недоумённый вопрос он ответил кратко: «В консерватории с ней борются». Однако ситуация, по-видимому, начала меняться в лучшую сторону: диссертацию при определённом количестве чёрных шаров я всё-таки защитил.

То, что этот слой музыкальной культуры «долго игнорировало и продолжает игнорировать отечественное историческое музыкознание», констатировала и Конен [4, с. 10]. Тем настойчивее она подчёркивала, что массовая музыка «образует огромный, в своём роде *целостный пласт*, который в большой мере определяет “музыкальный воздух” эпохи», и его роль «в культурной жизни современности бывает в некоторых эпохах очень велика» [4, с. 11, 34]. В контексте «борьбы за права»

массовой музыки маркировка её как самостоятельного («третьего») художественного пласта несла в себе момент полемичности, если не сказать публицистичности. Однако если «первый» и «второй» пласты имели вполне терминологически конкретное определение, смысл «третьего» фактически так и оставался необозначенным.

Что мешало, не мудрствуя, назвать его массовой или массово-бытовой музыкой? Казалось бы, трудно найти более естественное и к тому же «терминоподобное» понятие. Ведь оно вбирает в себя всё, что окружает нас в повседневной жизни, как говорится, «от колыбели до могилы» (от колыбельной до похоронного марша), от простенькой песенки до рок-оперы, всё, что звучит на улице, в транспорте, в местах отдыха, в СМИ, на эстраде, в легкомжанровом театре, на дискотеках, в ресторанах, на спортивных состязаниях, в гаджетах... Именно степень общественной распространённости в самой широкой демократической среде, обращённость к массовой аудитории и восприимчивость ею являются определяющими критериями, по которым мы включаем в сферу массовой музыки те или иные явления. Однако сложилась прочная традиция применять данную дефиницию только по отношению к современному искусству.

Существует устойчивое мнение, 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. Конен же стремилась представить данный музыкально-творческий вид в широкой *исторической ретроспективе*. «На первый взгляд, — писала она, — может показаться,

¹ Книга была опубликована несколько позже, в 1993 году [9].

что исторический аспект ничем не связан с поставленной проблемой, которая полностью отождествляется с новейшей современностью. Между тем только широкий исторический взгляд даёт возможность понять место и значение новых массовых жанров в музыке XX века. Их возникновению предшествовала многовековая цепь эстетических явлений, берущих начало в европейском средневековье» [4, с. 9]. Выше указывалось, какой обширный круг явлений охватывает концепция «третьего пласта» у Конен. «Без большой натяжки, – замечает она, – некоторые разновидности этой музыки можно воспринимать как “чистый” образец “лёгкого жанра”, как его прямой, хотя и далёкий предшественник» [4, с. 38]. Из этого можно сделать только один вывод: термины «массовая», «массово-бытовая музыка» следует выводить за рамки XX–XXI века и трактовать исторически расширительно, включая жанры минувших столетий, получившие массовое распространение.

Разумеется, конкретные формы массовой музыки, характер их функционирования и потребления сегодня не такие, как в прошлом. Тем не менее историческая ретроспектива позволяет обнаружить некие общие закономерности, имеющие в каждый конкретный период индивидуальные черты, но типологически допускающие уподобление современных жанровых образований тем, что возникали в прошлом. И тогда, и сегодня массовая музыка не исчерпывается только художественным назначением, но выполняет социальные, прикладные, обслуживающие, развлекательные, декоративные функции. В различные исторические периоды, в тех или иных локальных условиях они разные, но сам принцип полифункциональности сохраняется.

Будучи теснейшим образом связанной с миром повседневной жизни, общечело-

веческими эмоциями, массовая музыка воздействует на слушателей не только своими внутренними свойствами, собственной системой средств, но и всем социокультурным контекстом, который становится частью её содержания. Индивидуально-авторское начало в ней либо отсутствует, либо не акцентируется и зачастую не закрепляется в нотной записи.

В монографии Т. Кюрегян и Ю. Столяровой, посвящённой песням средневековой Европы, авторы пишут: «В акте исполнительского творчества, вернее, сотворчества, песня обретала завершённый, но не окончательный вид. Каждая новая интерпретация «рождала» песню снова, и функции автора и исполнителя принципиально смешивались. Варианты мелодии одной и той же песни в разных рукописях говорят как об изначальной подвижности, неустойчивости самого «авторского инварианта», так и о протоколировании песни с разных исполнительских голосов, представляющих разные реализации. Не было гарантировано даже сохранение «авторского» мелодического каркаса» [5, с. 36]. Но разве не с такой же или подобной ситуацией мы сталкиваемся в сегодняшней эстрадной песне, джазе, роке, равно как и в других разновидностях современной массовой музыки? Таким образом, даже при наличии авторства она рождалась в прошлом и рождается сегодня по законам коллективного творчества. По-прежнему сохраняются её природные качества – устность, анонимность, многовариантность, импровизационность, – впрочем, как и формы бытования, способы коммуникации, которые были и остаются крайне нестабильными и находятся в состоянии постоянной миграции.

Кстати, и дихотомия «элитарное – массовое», которую рассматривают как типологическую особенность культуры (в том

числе музыкальной) XX века, тоже не является абсолютно специфической для нашего времени. Оппозиция высокого и низкого, авторского и анонимного, индивидуального и клишированного, профессионального и любительского действовала в музыкальном искусстве с незапамятных времен. Например, на рубеже XVI–XVII веков с ней была связана борьба так называемых «двух музыкальных практик», где под «первой практикой» понималась изощрённая полифоническая техника – продукт высочайшего композиторского профессионализма, а под «второй» – монодийность и гомофония, идущие от разнообразных форм бытового музицирования. И, надо полагать, поклонники высокого искусства тех лет, нидерландской полифонии, месс Палестрины или мадригалов Джезуальдо, получавшие интеллектуальное наслаждение от прослеживания линий в сложной многоголосной ткани, испытывали не меньшее содрогание и дискомфорт от засилья «вульгарных» жанров, всевозможных канцонетт и вилланелл, нежели ценители музыки Э. Денисова или С. Губайдулиной – от захлестнувшего всё и вся неуправляемого потока новой коммерческой музыки. О том же пишет и Конен в связи с демократическими песенными жанрами эпохи Ренессанса: «Аристократическая среда теоретиков-гуманистов относилась к этому искусству с высокомерным пренебрежением. Видные композиторы-мадригалисты также не снисходили, как правило, до творчества в рамках столь малоинтеллектуального, “вульгарного” стиля, и даже отзывались об этих жанрах как о “низменном искусстве”» [4, с. 38].

Уязвимость определения «третий пласт» как термина, не в пределах книги Конен, где оно, благодаря контексту, «работает», а в общемузыкаловедческом поле, состоит ещё и в том, что оно перекликается

с двумя похожими по звучанию, но имеющими совершенно иной смысл понятиями: «третье течение» и «третье направление». Что касается последнего, то оно тоже весьма сомнительно в терминологическом отношении. Принадлежит оно Р. Щедрину и метафорически обозначает искания ряда современных композиторов, стремящихся сблизить или даже синтезировать стиль, технологию, эстетику музыки академической и коммерчески-развлекательной, эстрадной. Как это ни странно, я познакомился с этим понятием на страницах своей монографии «Микаэл Таривердиев» (1985) [9]. Предисловие к ней написал Родион Константинович, и в нём, характеризуя место Таривердиева «в движении музыкальных событий современности», он использовал данное определение: «Намеренно и убеждённо пытается он [Таривердиев] соотнести музыку популярную и музыку серьёзную, найти некие новые взаимосвязи между ними. Если, имея в виду эту тенденцию, попытаться “прописать” его по какому-либо “департаменту”, то это будет так называемое “третье направление” – направление, ищущее истину на страницах музыкальных жанров и в сочетании их. “Третье направление” взяло на себя, прямо скажем, отчаянно трудную миссию – примирение двух полярно, далеко отошедших друг от друга эстетик, двух почти враждующих аудиторий, ожесточённо отрицающих друг друга. И здесь он немало открыл перспектив, здесь его роль очень значительна и важна» [9, с. 6]. С «подачи» Щедрина словосочетание «третье направление» стало появляться в музыковедческих публикациях, музыкальной журналистике. Ряд историко-теоретических вопросов, связанных с данным феноменом, поставил и обстоятельно раскрыл И. Земцовский, отметив такие его сущностные качества, как особую стилевую открытость,

множественность истоков, тяготение к театральности. Назвал он и авторов, наиболее ярко представляющих это «направление»: А. Рыбникова, Г. Гладкова, В. Дашкевича, И. Егикова, Р. Амирханяна и, в первую очередь, его бесспорного лидера М. Таривердиева [1, с. 15–17]. В рамках Союза композиторов была образована творческая лаборатория «Третье направление», с тем же названием был создан театр-студия. Подобная организационная активность объяснялась тем, что композиторы-профессионалы, входившие в данное объединение, сохранявшие, в противовес потоку новой массовой музыки, своё приоритетное положение в творчестве, в то же время с трудом вписывались в музыкально-концертную жизнь. И на академической сцене, и в эстрадных шоу их сочинения оказывались «неформатом», а лаборатория и театр могли вести самостоятельную концертную деятельность.

Однако если понимать под «третьим направлением» не организационную структуру, а самостоятельный вид музыкального творчества, то к данному понятию следует относиться как к метафоре, а не теоретическому термину, поскольку оно невольно обособляло в отдельную группу авторов, творчество которых, напротив, оказывалось составной частью и ярким выражением более широких интеграционных процессов, происходивших в советской музыке 1970–1980-х годов и вовлекавших в свою орбиту композиторов разных «направлений», стилевых ориентаций, жанровых предпочтений. В этом ряду можно назвать А. Эшпая и А. Петрова, Э. Артемьева и М. Кажлаева, В. Гаврилина и Л. Десятникова и многих других.

Пожалуй, только дефиниция «третье течение» может в определённой степени претендовать на «статус» термина, хотя и в ней вне контекста тоже не содержится каких-либо указателей на обозначаемый ею

объект. Поначалу она была распространена сугубо в среде джазовых музыкантов. Позже понятие «третье течение» стало включать в себя широкий круг явлений, основанных на высокоомогенном синтезе джаза и современного профессионального композиторского творчества, включая авангард, на интеграции специфических качеств каждого из этих музыкальных видов. Оно предполагало и освоение джазовыми музыкантами идей, принципов, техники современной академической музыки, и, напротив, ассимиляцию на почве академических жанров комплекса средств, выработанных джазом.

Данное понятие тоже не лишено дискуссионности, критических оценок. Итальянский музыковед Маурицио Корбелла вообще считает его непригодным к использованию, заблуждением, обозначающим слишком разную музыку [11]. По многим своим параметрам оно пересекается и соперничает с определениями, маркирующими родственные стилевые явления, такими как прогрессив, барокко-джаз, кул-джаз. И всё же содержательное наполнение термина достаточно осязаемо вырисовывается благодаря обстоятельному подкреплению конкретными композиторскими опытами и теоретическими работами его создателя Гюнтера Шуллера, учеников композитора – джазовых музыкантов Рэна Блейка и Уильяма Маккинли, а также рядом содержательных исследований, в том числе диссертационных, российских музыковедов, последнее из которых (А. Полищук) было защищено несколько лет тому назад [7, с. 10]. Причём многие авторы, начиная с лидера «третьего течения», подчёркивали, что оно не является джазом, а представляет собой связанный с ним, но самостоятельный путь. «По определению, нет такого понятия, как “третье течение джаза”», – утверждал Шуллер [12, с. 120].



Понятие «третье течение» давно и прочно вошло в широкое употребление в музыкальном сообществе. При всех дискуссиях, продолжающихся вокруг него вплоть до сегодняшнего дня, оно приобрело характер термина, и имеющиеся недоговорённости этому не особенно препятствуют. Ведь поле хождения дефиниции в обширной музыковедческой литературе всё же так или иначе обозначено, а подвижность и не всегда чёткость его границ является качеством, присущим отнюдь не только данной дефиниции.

Ещё сорок лет тому назад Е. Назайкинский писал (и с тех пор мало что изменилось): «Со строго научной точки зрения музыковедческая терминология представляется весьма противоречивой, сложной, несовершенной, не удовлетворяющей требованиям, которые обычно предъявляют к терминам. <...> При этом отсутствие точной, однозначной формулировки вовсе не смущает музыкантов. Необходимым и достаточным является взаимопонимание, хотя бы и частичное» [6, с. 71]. Думается, в данном случае оно достигнуто.

❧ ЛИТЕРАТУРА ❧

1. Земцовский И.И. Путь и стиль // Советская музыка. 1985, № 11. С. 15–17.
2. Конен В.Д. История, освещенная современностью // Советская музыка. 1984, № 10. С. 68–74.
3. Конен В.Д. Музыкально-творческие виды XX века // Конен В.Д. Этюды о зарубежной музыке. М.: Музыка, 1975. С. 427–468.
4. Конен В.Д. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. 160 с.
5. Кюрегян Т.С., Столярова Ю.В. Песни средневековой Европы. М.: Композитор, 2007. 208 с.
6. Назайкинский Е.В. Термины, понятия, метафоры... // Советская музыка. 1984, № 10. С. 70–81.
7. Полищук А.Э. Третье течение и прогрессив в эволюции джаза: дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-н/Д., 2019. 294 с.
8. Сыров В.Н. Музыка “третьего пласта” в жанрово-стилевых диалогах. СПб.: Планета музыки, Лань. 2020. 288 с.
9. Цукер А.М. И рок, и симфония... М.: Композитор, 1993. 304 с.
10. Щедрин Р.К. Неповторимость таланта и личности // Цукер А.М. Микаэл Таривердиев. М.: Сов. композитор. 1985. С. 3–7.
11. Corbella M. Gunther Schuller e l’equivoco della Third Stream. Ricostruzione di un progetto culturale della fine degli anni Cinquanta // Musica/realità. Jan. 1, 2008, pp. 73–105.
12. Schuller G. Musings: The Musical Worlds of Gunther Schuller. Oxford University Press, Inc. 1986. 328 p.

Об авторе:

Цукер Анатолий Моисеевич, доктор искусствоведения, профессор, научный и творческий руководитель кафедры истории музыки Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова (344002, Ростов-на-Дону, Россия), заслуженный деятель искусств РФ, кавалер ордена Дружбы, лауреат премии Союза композиторов России им. Д.Д. Шостаковича, **ORCID: 0000-0002-9634-6203**, amzucker@rambler.ru.

❧ REFERENCES ❧

1. Zemtsovskiy I.I. Put' i stil' [Way and Style]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1985, No. 11, pp. 15–17.

2. Konen V.D. Istoriya, osveshchennaya sovremennost'yu [History Illuminated by Modernity]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1984, No. 10, pp. 68–74.
3. Konen V.D. Muzykal'no-tvorcheskie vidy XX veka [Musical and Creative Types of the Twentieth Century]. Konen V.D. *Etyudy o zarubezhnoy muzyke* [Etudes About Foreign Music]. Moscow: Muzyka, 1975, pp. 427–468.
4. Konen V.D. *Tretiy plast. Novye massovye zhanry v muzyke XX veka* [The Third Layer. New Mass Genres in the Music of the Twentieth Century]. Moscow: Muzyka, 1994. 160 p.
5. Kyuregyan T.S., Stolyarova Yu.V. *Pesni srednevekovoy Evropy* [Songs of Medieval Europe]. Moscow: Kompozitor, 2007. 208 p.
6. Nazaykinskiy E.V. Terminy, ponyatiya, metafory... [Terms, concepts, metaphors]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1984, No. 10, pp. 70–81.
7. Polishchuk A.E. *Tret'e techenie i progressiv v evolyutsii dzhaza: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya* [The Third Stream and Progress in the Evolution of Jazz: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Rostov-on-Don, 2019. 294 p.
8. Syrov V.N. *Muzyka "tret'ego plasta" v zhanrovo-stilevykh dialogakh* [Music of the “Third Layer” in Genre and Style Dialogues]. St. Petersburg: Planeta muzyki, Lan'. 2020. 288 p.
9. Tsuker A.M. *I rok, i simfoniya...* [Both Rock, and Symphony...]. Moscow: Kompozitor, 1993. 304 p.
10. Shchedrin R.K. Nepovtorimost' talanta i lichnosti [The Uniqueness of Talent and Personality]. Tsuker A.M. *Mikael Tariverdiev* [Mikael Tariverdiev]. Moscow: Sovetskiy kompozitor. 1985, pp. 3–7.
11. Corbella M. Gunther Schuller e l'equivoco della Third Stream. Ricostruzione di un progetto culturale della fine degli anni Cinquanta. *Musica/realità*. Jan. 1, 2008, pp. 73–105.
12. Schuller G. *Musings: The Musical Worlds of Gunther Schuller*. Oxford University Press, Inc. 1986. 328 p.

About the author:

Anatoly M. Tsuker, Dr.Sci. (Arts), Professor, Scientific and Creative Head of the Music History Chair, Rostov State Rachmaninov Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), Honored Artist of the Russian Federation, Laureate of the Prize of the Union of Composers of Russia Named after D.D. Shostakovich, **ORCID: 0000-0002-9634-6203**, amzucker@rambler.ru

