

УДК 78.07
ББК 85.313
DOI 10.25281/2072-3156-2021-18-4-398-408

Т.А. ЦВЕТКОВСКАЯ

КАНТАТА ПАУЛЯ ХИНДЕМИТА «FRAU MUSICA» В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ПАРТИЦИПАТОРНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Татьяна Анатольевна Цветковская,
Российский государственный музыкальный
телерадиоцентр,
радиостанция «Орфей»,
руководитель специальных проектов
Пятницкая ул., д. 25, стр. 1, Москва, 115184, Россия
ORCID 0000-0001-8395-9820; SPIN 8745-4318
E-mail: tskoblik@mail.ru

Реферат. Статья посвящена изучению кантаты немецкого композитора П. Хиндемита «Frau Musica». В работах О.Т. Леонтьевой, К.-Д. Крабиля, М. Брейвика название произведения фигурирует в качестве примера *Gebrauchsmusik* (с нем. — музыка для использования), которая в статье осмыслена как музыка, созданная с определенной целью, в данном случае — неутилитарной. Для того чтобы оценить масштаб авторской концепции, необходимо вернуться к истокам интеллектуальных дебатов о социальной роли искусства, развернувшихся в 1920-е годы. Их главными участниками выступили Г. Бесселер и Т. Адорно. Ценным источником инфор-

мации являются программы фестивалей новой камерной музыки в Донауэшингене и Баден-Бадене, где направление *Gebrauchsmusik* развивалось как разножанровый художественный эксперимент. Ведущую роль в этом процессе сыграл П. Хиндемит. Важно также понять причины, побудившие композитора использовать в кантате «Frau Musica» текст М. Лютера.

В настоящее время идеи *Gebrauchsmusik* — расширение доступа к музыкальному образованию, поддержка непрофессионального искусства, использование технических средств для вовлечения публики в творческий процесс — приобрели особую актуальность. Согласно гипотезе автора этих строк, кантату «Frau Musica» можно рассценивать как образцовый пример произведения, в замысле которого органично соединились различные взгляды на природу музыкальной партиципации: духовный акт, коллективное произведение, высший уровень музыкальной доступности. П. Хиндемит интуитивно нашел в нем наиболее перспективные для развития взаимодействия композитора и слушателя пути, которые впоследствии привели к созданию целого корпуса партиципаторных произведений, в числе которых «City Symphonies»

(«Симфонии городов») Тода Маковера, «Baltic Music» («Балтийская музыка») Александра Радвиловича, «Supersonic» («Сверхзвуковой») Пола Риссмана.

Ключевые слова: Пауль Хиндемит, Мартин Лютер, Иоганн Вальтер, Frau Musica, Генрих Бесселер, Теодор Адорно, Gebrauchsmusik, Донауэшингенский фестиваль, партиципаторное искусство, музыкальное искусство.

Для цитирования: Цветковская Т.А. Кантата Хиндемита «Frau Musica» в контексте развития партиципаторного музыкального искусства // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 4. С. 398–408. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-4-398-408.

Кантату немецкого композитора Пауля Хиндемита (1895–1963) «Frau Musica» (соч. 45, № 1) принято рассматривать как образец Gebrauchsmusik (с нем. — музыка для использования), представление о которой как о прикладной, бытовой, любительской, служебной музыке [1, с. 440, 600; 2, с. 193] не соответствует масштабу авторского замысла. Буквальное значение слова — «музыка для использования» (от нем. der Gebrauch — употребление, использование [3, с. 155]) — позволяет интерпретировать Gebrauchsmusik как музыку, созданную с конкретной целью («социализирующей функцией», по Р. Тарускину [4, р. 61]), ключ к пониманию которой содержит поэтический текст «Frau Musica», о чем речь пойдет ниже.

Gebrauchsmusik по своей природе общедоступна, и потому ошибка — трактовать ее как музыку для рабочего или служащего, который не посещает симфонические концерты и не имеет дома пианино [5, с. 60]. Сомнительно также, что именно П. Хиндемит ввел в употребление слово [6], которое сам композитор называл глупым и уродливым [7, р. 4]. Смущает и тот факт, что в научных текстах Gebrauchsmusik фигурирует в качестве идеи [8, р. 619], лозунга [9, с. 16], темы [10, S. 317], категории [4, р. 61], термина [11, S. 11]. Его циничное использование для пропаганды воспитательной силы коллективного труда в годы нацистской диктатуры привело к формированию негативных коннотаций. В результате П. Хиндемит был вынужден публично заявить о том, что не стоит помещать его музыку в «ящик Gebrauchsmusik», не зная, чем он наполнен [7, р. 4]. Однако пестрое содержимое вместительно-го «ящика» сложно упорядочить. Именно поэтому важно определить задачи, которыми руководствовались авторы Gebrauchsmusik в своих экспериментах, а также понять, были ли их начинания впоследствии продолжены.

ГЕБРАУЧСМУСИК. ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Семиязычный словарь музыкальных терминов приводит следующие аналоги немецкого термина «Gebrauchsmusik»: в английском варианте — functional/utility music, в русском — бытовая/прикладная музыка [12, р. 222]. Тем не менее в энциклопедических статьях, озаглавленных «Gebrauchsmusik», мы не встретим подобного отождествления. Используя многочисленные примеры из истории прошлых столетий для иллюстрации прикладных функций музыки, авторы говорят о Gebrauchsmusik в связи с тенденциями середины 1920-х гг., которые нашли выражение в протесте против эзотерической изоляции творчества [13]. Британская энциклопедия расценивает Gebrauchsmusik как реакцию на интеллектуальные и технические проблемы музыки XIX–XX вв. — «сложности, которые возвышают профессионального виртуоза и лишают любителя возможности активного участия» (active participation) [6]. Заметим, что в крупнейшей в мире музыкальной энциклопедии MGG (с нем. Die Musik in Geschichte und Gegenwart — музыка в истории и современности) нет статьи «Gebrauchsmusik», однако на ее страницах можно встретить упоминание Gebrauchsmusik как литургической (служебной), салонной (бытовой), прикладной (утилитарной), любительской (самодеятельной), массовой музыки. Наконец, в статье «Lehrstück» мы находим определение термина «Gebrauchsmusik» как «модного» в 1920-е гг. слова, подразумевающего преодоление кризиса современной музыки с помощью расширения форм внеконцертной практики [14, S. 1004–1005].

Профессор Стэнфордского университета Стивен Хинтон пишет, что термин «Gebrauchsmusik» родился в научных кругах, а затем был взят на вооружение музыкальными критиками [8, р. 619]. С. Хинтон подробно излагает историю формирования термина, но не дает его четкого определения по причине полисемии. Исследователь разделяет обобщенное понимание Gebrauchsmusik как любой музыки, отличающейся от «автономной», и как термина, принятого для характеристики ярко выраженных антиромантических тенденций в музыкальной эстетике и художественном творчестве Веймарской республики. С течением времени разница сгладилась, и образовался дескриптивный термин — слово с «более или менее нейтральным, описательным значением (иногда с уничижительным оттенком) без каких-либо исторических ограничений» [15, S. 164].

Одним из первых понятие «Gebrauchsmusik» ввел в научный лексикон чешский музыковед Па-

уль Неттль, который разделит старинную танцевальную музыку на два типа — *Gebrauchsmusik* и *Vortragsmusik*: «настоящую служебную музыку» (общие формы) и «исполнительскую абсолютную музыку безо всякой цели» (стилизованные формы) [16, S. 258]. Примерно в то же время выдающийся музыкальный педагог и общественный деятель Лео Кестенберг (в 1920-е гг. — музыкальный советник Прусского министерства науки, искусства и народного образования) высказался о колоссальных перспективах развития *Gebrauchsmusik*, качество которой, по его мнению, не должно уступать уровню концертной музыки [17, S. 108].

Тема оказалась настолько злободневной, что вызвала горячие дебаты, главными участниками которых выступили молодые немецкие ученые, в будущем сделавшие головокружительную карьеру, — Генрих Бесселер и Теодор Адорно. Заметим, что дискуссия не утихла в течение долгого времени, и хотя многое во взглядах исследователей за эти годы поменялось, каждый сохранил уверенность в собственной правоте.

Г. Бесселер и Т. Адорно, чьи мнения, на первый взгляд, диаметрально противоположны, на самом деле лишь изложили по-своему оправданные подходы к решению краеугольного вопроса: «Как достичь взаимопонимания между художником и аудиторией?» Многие формулировки исследователей практически были идентичны. Разница заключалась в акцентах. Сравнение позиций Г. Бесселера и Т. Адорно поможет выявить специфику оригинальных представлений о природе *Gebrauchsmusik*, определивших музыкальный ландшафт Германии 1920–1930-х годов.

НА ОСТРИЕ НАУЧНЫХ ДИСКУССИЙ

Генрих Бесселер использует понятие «*Gebrauchsmusik*» как центральную категорию своей теории, основанной на феноменологии М. Хайдеггера [15, S. 164]. «Независимую музыку» (*eigenständige Musik*) Г. Бесселер соотносит с философским понятием «вещи» (*Ding*), «музыку для использования» (*Gebrauchsmusik*) — с понятием «повседневного инструмента» (*Zeug*). Цель *Gebrauchsmusik* всегда конкретна, ведь она «возникает в данный момент ради него самого» [18, p. 53].

По словам же Т. Адорно, разница между музыкой для использования и абсолютной музыкой — в отношении к событию, где важна не внешняя причина, а внутренние свойства [19, S. 445]. Однако поскольку *Gebrauchsmusik* лишена «внутреннего», она рождается «из пустого пространства свободно установленных функциональных требований». Она не отражает жизнь средствами искусства, а лишь

извлекает на свет ускользнувшую от нее конкретику [19, S. 447]. Тем не менее в «музыке для использования» есть определенная «польза». По-настоящему честной Т. Адорно считает «условную» *Gebrauchsmusik*, которая берет повод «из ниоткуда». Поскольку она не представляет объективный мир, то довольствуется малым, отказываясь от псевдо-оркестровой пышности [19, S. 447].

Г. Бесселер также уверен, что *Gebrauchsmusik* «не выражает ничего личного и не сообщает ничего конкретного», поскольку это всегда коллективная деятельность. Она не обладает никакой эстетической субстанциальностью, но обретает свой смысл из выражения эмоциональной связи [18, p. 55]. Общинные практики переходят на новый уровень, к которому отдельный человек не принадлежит. Г. Бесселер трактует *Gebrauchsmusik* достаточно широко. К ее образцам он причисляет французские мотеты первой половины XIII в., полифоническую танцевальную музыку времен Иоганна Шейна, песни миннезингеров. Повышенный интерес своих современников к произведениям далеких эпох он объясняет «проржавевшей чувствительностью» музыкальной жизни. Однако Г. Бесселер, будучи специалистом по старинной музыке, не анализирует «новейшие» произведения, оставляя прерогативу Т. Адорно. Тот обнаруживает признаки *Gebrauchsmusik* в музыке П. Хиндемита к фильму А. Фанка «*Im Kampf mit dem Berge*» (1921), балетах И.Ф. Стравинского, где, по его оценке, музыка не преобразует и не впитывает сублимированные танцевальные типы, а лишь служит практическим потребностям балета. В цикле А. Казеллы «Куклы» (*Pupazzetti*) ему слышатся звуки воображаемого театра марионеток. Этюды К. Дебюсси он считает нужным включить в педагогический репертуар, на основании чего делает вывод о склонности композитора-эстета к созданию *Gebrauchsmusik*.

Главной причиной разрозненности общества Г. Бесселер считает забвение музыкальных форм, проникнутых высшей степенью единства и интенсивности. Концертная практика, сделав ставку на профессиональное искусство, подняла исполнительские требования в камерных жанрах на недостижимую для любителя высоту. Она посягнула на церковные хоры, разрушила эстетическое восприятие танцевальной музыки, превратила народную песню в предмет изучения историков и этнографов. В результате, сетует Г. Бесселер, мы вынуждены наблюдать абсолютную пассивность жаждущей развлечения аудитории, чья реакция измеряется лишь силой аплодисментов, направленных на объект восхищения [18, p. 50].

Ученый предлагает пересмотреть приоритеты и подчинить музыкальную жизнь интересам публики. Музыка становится средством социального обмена, и роль композитора отходит на вто-

рой план [18, р. 53]. Именно эти радикальные выводы будут поставлены в вину приверженцам Gebrauchsmusik, прежде всего П. Хиндемиту, хотя тот отнюдь не призывал к потворству дешевым вкусам. Однако сама постановка вопроса казалась оскорбительной. По убеждению А. Шёнберга, расценивавшего дебаты об общественно-полезной деятельности композитора как личные нападки, ни один артист, поэт, философ или музыкант не могут опуститься до вульгарного: «Если это искусство, то оно не для всех, а если для всех, то это не искусство» [20, с. 69].

Т. Адорно уверен, что традиционные жанры, за возрождение которых так ратуют сторонники Gebrauchsmusik, давно трансформировались. Их «межличностная объективность» распалась в тот момент, когда сообщество перестало быть носителем музыки. Gebrauchsmusik отрицает авторитет художника, и в этом, по мнению Т. Адорно, главный ее недостаток. Его раздражают даже не столько разговоры о «музыке для использования», сколько тенденции демократизации, выразившиеся в бурном развитии любительского музицирования — так называемой Gemeinschaftsmusik (с нем. — общинная музыка), являющейся разновидностью Gebrauchsmusik [14, S. 1005]. Т. Адорно считает, что время исполнителей-дилетантов безвозвратно ушло. Повышенное внимание к деятельности непрофессиональных сообществ он объясняет политическими мотивами, поощряющими дух коллективизма в ущерб свободе личности.

В 1942 г. Т. Адорно отметил неудачу приверженцев Gebrauchsmusik. Развитие любительского музицирования не привело к росту массовой аудитории академического искусства. Легкая музыка сохранила свои позиции. Наивно было пытаться изъять музыку из концертной практики и приспособить для исполнителей-непрофессионалов, поскольку идеал такого ее положения в современном обществе противоречит реальным условиям [21].

Однако позволим себе не согласиться с выводами Т. Адорно. В определенный момент Gebrauchsmusik была полезна не только аудитории, но и самим композиторам. Она открыла широкие перспективы для экспериментов как художественных, так и технических. Необходимость подчиняться условиям конкретных прикладных задач заставляла авторов искать нетривиальные подходы в их решении. Нельзя забывать и о волне энтузиазма, захлестнувшей профессиональное сообщество в стремлении доказать, что отнюдь не только посредственная музыка может быть популярной [22, р. 582]. Музыковедческие дискуссии служили фоном для резонансных премьер сочинений, причисленных впоследствии к Gebrauchsmusik. Важнейшие из них связаны с историей Донауэшингенского фестиваля новой музыки.

ГЕБРАУХСМУСИК В ПРОГРАММЕ ФЕСТИВАЛЯ НОВОЙ КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ

Раздел «Gebrauchsmusik» в программе фестиваля в Донауэшингене появился в 1926 году. Решение не было спонтанным. Стартовавший летом 1921 г. фестиваль был нацелен на продвижение музыки неизвестных широкой публике молодых авторов. Однако постепенно акцент сместился на поиск художественных решений конкретных, социально значимых проблем. Новый курс был взят после того, как в 1924 г. в Донауэшингене прозвучали сочинения композиторов-нововенцев. Публика с восторгом приветствовала А. Шёнберга, продирижировавшего немецкой премьерой своей Серенады (соч. 24), но не оценила потенциал додекафонии.

Организаторы попытались найти компромиссный выход из кризисной ситуации, совместив новаторство и традиции. В программу 1925 г. они включили хоровую музыку, объяснив это желанием «довести хоровое искусство до технического уровня современной инструментальной музыки», а также расширили жанровую палитру, сконцентрировавшись на «забытых областях исполнительской практики», главным образом мадригалах [11, S. 9]. Тогда же было принято решение специально заказывать для фестиваля новые сочинения определенной тематики.

Признанный лидер доннауэшингенского фестиваля, «динамичный и решительный» П. Хиндемит [10, S. 314] утверждал, что почти полностью отказался от создания концертной музыки [23, S. 147]. Именно по его инициативе в 1926 г. в программу фестиваля вошли оригинальные композиции для механических музыкальных инструментов и развлекательная «Gebrauchsmusik для военных оркестров», включавшая произведения Эрнста Кшенека, Эрнста Пеппинга, Эрнста Тоха и самого П. Хиндемита. Тем самым были заложены «мосты между творческой элитой и широкими массами» [10, S. 314].

Когда княжеский дом Донауэшингена прекратил финансовую поддержку культурной акции, фестиваль перебрался в Баден-Баден. Переезд совпал с началом сотрудничества П. Хиндемита с Гильдией музыкантов (Musikantengilde), возглавляемой Фрицем Йоде. На тот момент организация насчитывала свыше миллиона участников [11, S. 12].

Цель союза с любителями состояла в том, чтобы поднять уровень музыкальной жизни с помощью обучения широких масс новой музыке и в конечном итоге «очеловечить жестокий мир через музыкальный этос» [24, S. 558]. В идеале непрофессионал должен был лично обратиться к композитору и подробно изложить ему собственные

желания и потребности. Процесс совместной работы позволил бы обоим подняться на более высокий музыкально-художественный и моральный уровень [10, S. 318].

Несмотря на безусловную заинтересованность П. Хиндемита в контактах с непрофессиональным сообществом, нельзя согласиться с утверждением, что композитор поставил свое творчество на службу потребностям «Молодежного движения» [5, с. 63]. Факты, изложенные в исследованиях М. Крузе [24, S. 562–563] и М. Вакербауэра [10, S. 318], дают нам основание сделать вывод, что отношения между П. Хиндемитом и Ф. Йоде не были гладкими. Последний не терпел конкуренции, а П. Хиндемита раздражал показной энтузиазм представителей певческого объединения «Молодежное движение». Репертуар любительских коллективов базировался на старинной музыке и народных песнях. Необходимость в его обновлении вроде бы была ясна, однако гильдия не спешила с конкретными выводами.

В 1926 г. Хиндемит побывал на организованной Ф. Йоде «Первой университетской неделе» в Бризе-ланге. В результате была достигнута договоренность о параллельном проведении баден-баденского фестиваля и конференции руководителей певческих кружков (так называемой *Reichsführerwoche*) в местечке Лихтенталь (близ Баден-Бадена).

Большинство членов гильдии не признавали новых средств выразительности. Они отвергали концерт как отжившую форму музыкальной практики и ратовали за умеренно современную, несложную для исполнения и доступную для понимания полифоническую *Gebrauchsmusik*. Написанные для фестиваля «Песни для хоровых кружков» П. Хиндемита (соч. 43, № 2) не соответствовали этим идеалам. Композитор постарался сделать музыку технически простой, но не в ущерб художественному уровню. Посыпались упреки. Редактор журнала *Die Singgemeinde* («Певческое сообщество») Конрад Амелън сетовал на то, что П. Хиндемит сохраняет верность заумной «дифференцированной» музыке, лишенной подлинных народных истоков [24, S. 559–560]. Однако заключительный концерт фестиваля 17 июля 1927 г. в карьере неподалеку от деревни Лихтенталь прошел с огромным успехом. Сотрудничество решено было продолжить.

Темой очередного фестиваля стала «Немецкая молодежная музыка». Ф. Йоде провел открытый урок пения, задействовав в исполнении новых сочинений не только музыкантов-любителей, но аристократическую аудиторию баден-баденского фестиваля. Перед началом слушателям раздали ноты песен и канонов А. Кнаба, М. Регера и П. Хиндемита. Было предложено приобрести также партии кантаты П. Хиндемита «*Frau Musica*».

Когда все присутствующие с листа исполнили канон П. Хиндемита «*Nie kann nicht sein ein böser Mut*» (соч. 45, № 2), небольшой хор «Молодежного движения», располагавшийся на подиуме, «вопреки всем правилам и договоренностям», разразился бурными аплодисментами [25, S. 83]. Кульминацией вечера стало исполнение кантаты П. Хиндемита «*Frau Musica*». По мнению авторитетных критиков, целенаправленный переход к различным типам *Gebrauchsmusik* доказал универсальность идеи фестиваля не только в духовном, но и в социальном плане [10, S. 316]. После очевидного успеха композитор задумал провести следующий фестиваль под девизом «Немецкая камерная музыка, Баден-Баден, 1929 — все о *Gebrauchskunst*». Однако в 1929 г. Гильдия музыкантов бойкотировала фестиваль. Причиной стал отказ предоставить Ф. Йоде право решающего голоса в вопросах формирования программы. В результате соорганизатором фестиваля выступила национальная радиосеть *Reichs-Rundfunk-Gesellschaft*. Была обозначена новая «подтема» *Gebrauchsmusik* — «Коллективная композиция», в рамках которой были исполнены музыкальный радиоспектакль «Полет Линдберга» (*Der Lindberghflug*) на текст Б. Брехта с музыкой К. Вайля и П. Хиндемита и «Поучительная пьеса» (*Lehrstück*) Б. Брехта и П. Хиндемита. Премьера последней вызвала грандиозный скандал, из-за чего фестиваль был перенесен в Берлин [11, S. 66].

Хотя музыку к «Полету Линдберга» писали два автора, каждый самостоятельно работал над отдельными номерами. Спустя год П. Хиндемит, Харальд Генцмер и Оскар Сала объединились для написания кантаты «Песни странствий» (*Wanderlieder*). Эксперимент был признан неудачным. Что касается опытов с другими, уже проверенными формами *Gebrauchsmusik*, они все больше наскучивали публике. Планка, заданная фестивалями 1926–1929 гг., была столь высока, что удержать ее было сложно. В результате 1930 г. в истории фестиваля стал рубежным [10, S. 320–321].

Итак, тема *Gebrauchsmusik* в рамках фестиваля в Донауэшингене / Баден-Бадене была развернута исключительно широко. С одной стороны, проводились мероприятия педагогической направленности, где каждый должен был почувствовать себя «частью идеального сообщества», с другой — развивалось направление механической музыки, исключаяющей человека (исполнителя) как «лишнее звено» [10, S. 317]. Кантата «*Frau Musica*», возникшая в ходе сотрудничества П. Хиндемита с Гильдией музыкантов под руководством Ф. Йоде, по сравнению с такими радикальными экспериментами, как «Поучительная пьеса» Брехта-Хиндемита, казалась вполне традиционной. Однако в рамках устоявшегося жанра композитор использовал подлинно новаторский партиципаторный подход.

FRAU MUSICA

Глубину замысла кантаты «Frau Musica» можно осознать, обратившись к ее литературной первооснове — стихотворному предисловию Мартина Лютера к поэме И. Вальтера «Хвала и прославление достопочтенного искусства музыки» (Lob und Preis der löblichen Kunst Musica). Оно имеет подзаголовок — «Предисловие ко всем хорошим книгам [духовных] песнопений» (Vorrede auf alle guten Gesangbücher), из чего американский баховед Робин Ливер заключает, что текст публиковался ранее (ориентировочно — в 1534–1535 гг.) в не дошедших до наших дней песенных сборниках [26, р. 73]. Название же отсылает к средневековой традиции, связывающей женские персонификации с семью свободными искусствами.

Текст М. Лютера, который Р. Ливер атрибутирует как народный стих [26, р. 73], представляет собой монолог, в котором госпожа Музыка рисует благостную картину совершенного мира:

Нет лучшей радости земной,
когда весь мир поет со мной,
Святая музыка без слов
всем проповедует любовь...

(пер. Л.Н. Назаренко)
[27, с. 73–74]

М. Лютер был убежден, что музыка — госпожа и правительница человеческих страстей [28, р. 106]. Он ставил ее на следующее после теологии место. П. Хиндемит, в свою очередь, располагал ее «на полпути» между религией и наукой [7, р. 4] и надеялся силой искусства преодолеть беды и ложь мира. Он неоднократно обращался к духовным темам, однако исследователи расходятся во мнениях относительно его религиозно-философских воззрений. Т.Н. Левая и О.Т. Леонтьева отмечают двойственность вероисповедания композитора, поскольку его предки по отцовской линии были католиками, а по материнской — лютеранами [5, с. 25]. Немецкий музыковед Рудольф Штефан считает, что П. Хиндемит, будучи воспитанным в лютеранских традициях, в 1930-е гг. испытал сильное влияние католицизма [29, S. 15]. Норвежский историк музыки Магнар Брейвик уверен в очевидной принадлежности П. Хиндемита к пифагорейской мысли [30, р. 173], а американский писатель и журналист Кейт Ботсфорд называет композитора «проницательным религиозным идеалистом» [31]. Мы не видим здесь противоречия. П. Хиндемит воспринимает поэтические строки М. Лютера как духовный символ. Он не интерпретирует их, а лишь использует в качестве аргумента к авторитету в доказательство тому, что самое ценное в музыке — этическая сила, которая, подобно вере, рождает в че-

ловеке волю к самосовершенствованию [9, с. 30]. Поэтому важен не столько конкретный текст, сколько причина, по которой П. Хиндемит остановил на нем свой выбор. По нашему предположению, речь может идти о нескольких мотивах.

Сама фигура М. Лютера, героя немецкой нации, казалась потомкам воплощением высоких стремлений. Историк церкви Карл Холль (1866–1926), представитель духовного ренессанса времен Веймарской республики, видел в реформаторе влиятельного защитника культурного сообщества (Kulturstaat), основанного на здравых христианских моральных принципах и конституционных законах, направленных к общему благу. В высказываниях М. Лютера, убежденного в общественной силе музыки, находили подтверждение собственным установкам и представители «Молодежного движения».

Примером для подражания служил также И. Вальтер. Композитор, теоретик, поэт, педагог, друг и соратник М. Лютера, он редактировал первые сборники духовных песнопений и работал над обновлением церковной службы. Его самые плодотворные годы прошли в Торгау, куда он перебрался по совету М. Лютера. С 1526 г. И. Вальтер преподавал в латинской школе, а десять лет спустя возглавил новое хоровое общество.

Идеализированное представление П. Хиндемита об отношениях между композитором-профессионалом и самодеятельным коллективом берет начало в истории старинных музыкальных объединений, подобных городскому хоровому обществу Торгау (Torgauer Stadtkantorei). Для П. Хиндемита был важен непосредственный контакт с любителями, о реальных исполнительских возможностях которых он мог только догадываться. На фестивале в Баден-Бадене он познакомился с членом Гильдии музыкантов Х. Хёкнером (1891–1968), для учеников которого написал несколько инструментальных циклов. П. Хиндемит не просто сочинял по заказу. Он бывал на репетициях, общался с юными музыкантами, музицировал с ними в ансамбле [24, S. 559]. Свои результаты принесла и дружба с Э. Рабшем (1892–1964). По его приглашению (1932) композитор приехал в Плён посмотреть на работу местной школы и так увлекся, что неожиданно предложил устроить «День музыки» [5, с. 78–79; 24, S. 560]. Юные музыканты повзрослели и разъехались по всему миру, но сохранили память о грандиозном празднике, оставшись «преданными хранителями настоящей музыки, в особенности — современной» [32, S. 123].

В предисловии к кантате «Frau Musica» [33, S. 2] П. Хиндемит отмечает, что произведение не предназначено для концертного зала. По нашему убеждению, речь идет о неприемлемом для автора академизме современных концертных традиций с их четким разграничением функций исполнителя

Таблица

Признаки партиципаторного сочинения

Особенности кантаты «Frau Musica»	Понимание партиципаторного музыкального искусства
Духовная символика поэтического текста кантаты	Связь с христианской традицией [35, р. 155]
Исполнительский состав: музыканты-любители	Коллективные практики любительского музицирования [36, р. 38]
Участие слушателей в исполнении	Делегирование аудитории функций исполнителя [37, р. 26]
Дидактическая направленность	Решение вопросов образовательной и культурной политики и формирование социального капитала [38, р. 45]

и слушателя. Говоря о кружке единомышленников, композитор имеет в виду практику любительских обществ, которые с самого начала представляли собой своеобразный тип концертной организации с постоянным исполнительским составом и постоянной публикой [34, с. 160–161]. Таким образом, П. Хиндемит видит в слушателе полноправного партнера исполнителя.

Для композитора важно было обозначить творческую перспективу — обучая дилетанта, поднять уровень всей музыкальной жизни [24, S. 557]. Единственное послабление, которое он сделал исполнителям кантаты «Frau Musica», — ограниченный диапазон вокальных и инструментальных партий. Для решения остальных задач (синкопированный ритм, переменный размер, смелые гармонические обороты, скачкообразные мелодические ходы) необходим был настоящий профессиональный уровень. Поэтому довольно странно выглядит характеристика этого серьезного по стилю и по содержанию произведения, как «нехитрой музыки, частью шутильной, частью забавной» [5, с. 64].

Кантата «Frau Musica» написана для двух солистов, смешанного хора и струнного оркестра с возможным добавлением духовых для усиления вокальных и инструментальных партий. В ней 4 части, которые следуют драматургии текста М. Лютера и исполняются без перерыва (в основе тонального плана квартово-терцовые соотношения G-C-E-C-A). Первая часть (Mäßig schnell, 4/4) строится из «общего» одноголосного вступительного хора и развернутого имитационно-полифонического эпизода для мужских голосов. Вторая часть (Pastorale-Musette, переменный 6/8–9/8) — ария меццо-сопрано в сопровождении струнных. Третья (3/4) — состоит из двух разделов: соло баритона и соло меццо-сопрано. Четвертая (Trio; Duett, 2/4) — наиболее развернутая. Инструментальное трио (флейта и две скрипки), выполняющее роль интермедии, переходит в вокальный дуэт в форме канона, к которому затем присоединяется хор. Завершает кантату тор-

жественная кода. В предисловии к кантате и в самой партитуре хоры открытия и закрытия отмечены как «общие» (allgemeiner). Их исполняют все присутствующие. Для реализации этого плана автор предусмотрел провести до начала исполнения кантаты совместную с залом репетицию.

В итоге краткого анализа кантаты выделим характерные особенности, которые позволяют считать ее партиципаторной (табл.).

В кантате «Frau Musica» автор указал наиболее перспективные для развития творческого взаимодействия композитора и слушателя пути, которые привели впоследствии к созданию целого корпуса партиципаторных произведений. Так, в сочинении Тода Маковера «A Toronto Symphony. Concerto for Composer and City» («Симфония Торонто. Концерт для композитора и города») воплотились мечты П. Хиндемита о коллективном творчестве. Пол Риссман в пьесе «Supersonic» («Сверхзвуковой») продемонстрировал дидактический потенциал партиципаторного искусства. Наконец, грандиозная «Symphonie du millénaire» («Симфония тысячелетия», автор проекта — композитор Вальтер Будро), основанная на григорианском хорале «Veni, Creator Spiritus», стала настоящим гимном духовного единения [39].

ВЫВОДЫ

Эксперименты в области Gebrauchsmusik стали для П. Хиндемита подлинной творческой лабораторией. Возникли работы в новых для него жанрах, расширилось сотрудничество с музыкантами-любителями, на практике были проверены смелые гипотезы относительно развития внеконцертных форм исполнительской деятельности. Создание кантаты «Frau Musica» стало поворотным моментом в судьбе автора, который утвердился в догадках относительно продуктивности укрепления всесторонних контактов — между композитором и исполнителем, между композитором

и слушателем, между исполнителем и слушателем, между самими музыкантами [24, С. 562]. Позже подобные типы связей детально проанализировал Кристофер Смолл, который не только объяснил смысл музыкального события, но доказал важность совершенствования отношений между всеми его участниками [40, р. 8–9]. Заглавие концепции К. Смолла «Musicking: смыслы исполнения и слушания» стало созвучным аллегорическому названию кантаты П. Хиндемита «Frau Musica». Это не случайно, поскольку их взгляды на сущность музыкального искусства оказались близки.

Однако, несмотря на очевидную логику приведенных аргументов, проблема разобщенности музыкального сообщества сохраняется. Российский композитор Ефрем Подгайц считает, что далеко не все исполнители понимают, насколько важно (в особенности на этапе подготовки нового сочинения) работать напрямую с автором (электронное письмо Е.И. Подгайца Т.А. Цветковской от 29.10.2020 г.). Что же касается партиципаторных технологий, они постепенно входят в арсенал современных композиторов, хотя большинство авторов использует их крайне редко и с большой осторожностью, считая «заигрыванием с публикой». На наш взгляд, споры на эту тему напоминают ситуацию с критикой Gebrauchsmusik. Целенаправленная работа со слушателем как партнером — соавтором и исполнителем — не только не ограничивает авторскую свободу, но раздвигает творческие горизонты. Смысл деятельности композитора — в стремлении к идеальному художественному сотрудничеству музыканта и слушателя [7, р. 157]. П. Хиндемит осознал эту простую истину. Наша задача — последовать за ним.

Список источников

- Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г.В. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия, 1990. 671 с.
- Акопян Л.О. Музыка XX века : энциклопедический словарь. Москва : Практика, 2010. 856 с.
- Рымашевская Э.Л. Современный немецко-русский, русско-немецкий словарь. Москва : Фирма НИК П, 1999. 831 с.
- Taruskin R. In Search of the «Good» Hindemith Legacy // The Danger of Music and other Anti-Utopian Essays. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 2009. P. 60–65.
- Левая Т.Н., Леонтьева О.Т. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. Москва : Музыка, 1974. 447 с.
- Gebrauchsmusik // Encyclopaedia Britannica. URL: <https://www.britannica.com/art/Gebrauchsmusik> (дата обращения: 30.06.2021).
- Hindemith P. A Composers World. Horizons and Limitations. Mainz : Schott Musik International, 2000. 167 p.
- Hinton S. Gebrauchsmusik // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 9 / ed. by Stanley Sadie. New York, 2001. P. 619–621.
- Леонтьева О.Т. Пауль Хиндемит — критик времени // Пауль Хиндемит : статьи и материалы / [ред.-сост. И.Ф. Прудникова]. Москва : Советский композитор, 1979. С. 5–58.
- Wackerbauer M. «Mythos Donaueschingen» : Zur Rolle einer Idee im Wandel von Festspielkonzeptionen 1921 bis 1950 // Regensburger Studien zur Musikgeschichte / hrsg. von W. Horn und D. Hiley. Bd. 10. Tutzing : Hans Schneider, 2013. S. 303–336.
- Krabiell K.D. Brechts Lehrstücke: Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps. Stuttgart ; Weimar : Metzler, 1993. 477 S.
- Terminorum musicae : index septem linguis redactus (Polyglot Dictionary of Musical Terms : English, German, French, Italian, Spanish, Hungarian, Russian) / ed. by H. Leuchtmann. Kassel [etc.] : Bärenreiter, 1978. 798 p.
- Suppan W. Gebrauchsmusik // Oesterreichisches Musiklexikon online. URL: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_G/Gebrauchsmusik.xml (дата обращения: 30.06.2021).
- Krabiell K.D. Lehrstück // Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Bd. 5. Kassel [etc.] : Bärenreiter, 1998. S. 1004–1008.
- Hinton S. Gebrauchsmusik // Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert / hrsg. von H.H. Eggebrecht. Stuttgart : Franz Steiner, 1995. S. 164–174.
- Nettl P. Beiträge zur Geschichte der Tanzmusik im 17. Jahrhundert // Zeitschrift für Musikwissenschaft. 1921–1922. Heft 4. S. 257–265.
- Kestenberg L. Musikerziehung und Musikpflege. Leipzig : Quelle & Meyer, 1921. 142 S.
- Besseler H. Fundamental Issues of Musical Listening (1925) / translated by M. Pritchard, I. Auerbach // Twentieth-Century Music. 2011. Vol. 8, Is. 1. P. 49–70.
- Adorno Th.W. Gebrauchsmusik // Gesammelte Schriften in 20 Bänden / hrsg. von R. Tiedemann. Bd. 19 : Musikalische Schriften VI. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1997. S. 445–447.
- Шёнберг А. Новая музыка, устаревшая музыка, стиль и мысль // Стиль и мысль. Статьи и материалы / сост., пер., коммент. Н. Власовой, О. Лосевой. Москва : Композитор, 2006. С. 58–74.
- Adorno Th.W. Gemeinschaftsmusik: Theorie der neuen Musik. Neunzehn Beiträge über neue Musik // Gesammelte Schriften in 20 Bänden / hrsg. von R. Tiedemann. Bd. 18 : Musikalische Schriften V. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1997. S. 66.
- Gutman H. Music for Use // The Weimar Republic Sourcebook / ed. by A. Kaes, M. Jay, E. Dimendberg. Berkeley : University of California Press, 1994. P. 579–562.
- Hindemith P. Briefe / hrsg. von D. Rexroth. Frankfurt am Main : Fischer, 1982. 271 S.

24. Kruse M. Paul Hindemith und seine Beziehungen zur Jugendmusikbewegung // Musik und kulturelle Identität. Bd. 2 : Symposien B / hrsg. von D. Altenburg, R. Bayreuther. Kassel : Bärenreiter, 2012. S. 557–563.
25. Holz M. Musikschulen und Jugendmusikbewegung: Die Institutionalisierung des öffentlichen Musikschulwesens von den 1920ern bis in die 1960er Jahre. Münster ; New York : Waxmann, 2019. 390 S.
26. Leaver R.A. Luther's Liturgical Music. Principles and Implications. Minneapolis : Fortress Press, 2017. 499 p.
27. Фаусель Г. Мартин Лютер. Жизнь и дело : в 2 т. Т. 2 : 1522–1546 / пер. с нем. Ю.А. Голубкина. Харьков : Майдан, 1996. 400 с.
28. Anttila M.E. Luther's Theology of Music: Spiritual Beauty and Pleasure. Berlin ; Boston : Walter de Gruyter, 2013. 227 p.
29. Stephan R. Zum Verständnis der Oper Mathis der Maler // Hindemith-Jahrbuch. 1990. Bd. XIX. S. 15–19.
30. Breivik M. Contexts of Hindemith's Frau Musica // The Arts and the Cultural Heritage of Martin Luther / ed. by E. Østrem, J. Fleischer, N.H. Petersen. Copenhagen : Museum Tusculanum Press, 2003. P. 171–186.
31. Botsford K. The Music and the Man // The New York Times. 1977. November 27. URL: <https://www.nytimes.com/1977/11/27/archives/the-music-and-the-man-hindemith.html> (дата обращения: 30.06.2021).
32. Hindemith P. Mahnung an die Jugend, sich der Musik zu befleißigen // Aufsätze, Vorträge, Reden / hrsg. von G. Schubert. Zürich ; Mainz : Atlantis Musikbuch, 1994. S. 120–124.
33. Hindemith P. Frau Musica: Sing- und Spielmusik für Liebhaber und Musikfreunde, op. 45/1. Chor mit Flöte und Streichern. Partitur. Mainz : Schott, 1979. 24 S.
34. Дуков Е.В. Концерт в истории западноевропейской культуры. Москва : Классика-XXI, 2003. 254 с.
35. Kaden Ch. Communication in Music // The Handbook of Communication History. New York : Taylor & Francis, 2013. P. 153–178.
36. Everitt A. Joining in an Investigation into Participatory Music. London : Calouste Gulbenkian Foundation, 1997. 191 p.
37. Turino Th. Music as Social Life: The Politics of Participation. Chicago ; London : The University of Chicago Press, 2008. 258 p.
38. Eisentraut J. The Accessibility of Music: Participation, Reception, and Contact. Cambridge : Cambridge University Press, 2013. 336 p.
39. Цветковская Т.А. Концерт для слушателя с оркестром: пути развития партиципаторного музыкального искусства // Akademia Pomorska w Słupsku : Ars inter Culturas. 2020. № 9. С. 111–124.
40. Small Ch. Musicking: the Meanings of Performing and Listening. Hanover ; London : Wesleyan University Press, 1998. 230 p.

Paul Hindemith's Cantata "Frau Musica" in the Context of the Participatory Musical Art Development

Tatiana A. Tsvetkovskaya

Russian State TV and Radio Music Centre, 25, Building 1, Pyatnitskaya Str., Moscow, 115184, Russia
ORCID 0000-0001-8395-9820; SPIN 8745-4318
E-mail: tskoblik@mail.ru

Abstract. *The article analyses the cantata "Frau Musica" by the German composer P. Hindemith. This work has come to be widely understood as an example of Gebrauchsmusik in the works of O. Leontieva, K.-D. Krabiell, M. Breivik. Gebrauchsmusik is often identified as utility music, which means that it is created for some specific purpose; but the purpose does not have to be utilitarian. In order to assess the profoundness of the composer's concept and to clarify specifics of the descriptive term, it is necessary to go back to the basics of the theoretical debates about the social role of art that unfolded in the 1920s. Their main participants were H. Besseler and T. Adorno.*

A valuable source of information is the programs of music festivals in Donaueschingen and Baden-Baden, where Gebrauchsmusik was evolving as a multi-genre artistic experiment. Hindemith played the leading role in this process. It is also important to understand the reasons that prompted the composer to use M. Luther's text in the cantata "Frau Musica".

Today the Gebrauchsmusik's ideas — revitalization of the audience, expanding access to musical education and practical musical activities that evolve collaborative work — have gained the most relevance. According to the author's hypothesis, "Frau Musica" can be regarded as an illustrative example of a work that combines different views on the nature of musical participation: a spiritual act, a collective work, the highest level of musical accessibility. In this particular composition, Hindemith intuitively found the most promising ways for the development of creative interaction between the composer and the listener, which subsequently led to the creation of a whole corpus of participatory works, including Tod Makover's "City Symphonies", Alexander Radvilovich's "Baltic Music", Paul Rissman's "Supersonic".

Key words: Paul Hindemith, Martin Luther, Johann Walter, Frau Musica, Heinrich Besseler, Theodor Ador-

no, Gebrauchsmusik, Donaueschingen Festival, participatory art, musical art.

Citation: Tsvetkovskaya T.A. Paul Hindemith's Cantata "Frau Musica" in the Context of the Participatory Musical Art Development, *Observatory of Culture*, 2021, vol. 18, no. 4, pp. 398–408. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-4-398-408.

References

- Keldysh G.V. (ed.) *Muzykal'nyi entsiklopedicheskii slovar'* [Music Encyclopedic Dictionary]. Moscow, Sovetskaya Entsiklopediya Publ., 1990, 671 p.
- Akopyan L.O. *Muzyka XX veka: entsiklopedicheskii slovar'* [Music of the 20th Century: encyclopedic dictionary]. Moscow, Praktika Publ., 2010, 856 p.
- Rymashevskaya E.L. *Sovremennyy nemetsko-russkii, russko-nemetskii slovar'* [Modern German-Russian, Russian-German Dictionary]. Moscow, Firma NIK P Publ., 1999, 831 p.
- Taruskin R. In Search of the "Good" Hindemith Legacy, *The Danger of Music and other Anti-Utopian Essays*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press Publ., 2009, pp. 60–65.
- Levaya T.N., Leontyeva O.T. *Paul' Khindemit. Zhizn' i tvorchestvo* [Paul Hindemith. His Life and Work]. Moscow, Muzyka Publ., 1974, 447 p.
- Gebrauchsmusik, *Encyclopaedia Britannica*. Available at: <https://www.britannica.com/art/Gebrauchsmusik> (accessed 30.06.2021).
- Hindemith P. *A Composers World. Horizons and Limitations*. Mainz, Schott Musik International Publ., 2000, 167 p.
- Hinton S. Gebrauchsmusik, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 9. New York, 2001, pp. 619–621.
- Leontyeva O.T. Paul Hindemith — A Critic of Time, *Paul' Khindemit: stat'i i materialy* [Paul Hindemith: articles and materials]. Moscow, Sovetskii Kompozitor Publ., 1979, pp. 5–58 (in Russ.).
- Wackerbauer M. "Mythos Donaueschingen": Zur Rolle einer Idee im Wandel von Festspielkonzeptionen 1921 bis 1950, *Regensburger Studien zur Musikgeschichte. Bd. 10*. Tutzing, Hans Schneider Publ., 2013, pp. 303–336.
- Krabiel K.D. *Brechts Lehrstücke: Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps*. Stuttgart, Weimar, Metzler Publ., 1993, 477 p.
- Leuchtmann H. (ed.) *Terminorum musicae: index septem linguis redactus (Polyglot Dictionary of Musical Terms: English, German, French, Italian, Spanish, Hungarian, Russian)*. Kassel, Bärenreiter Publ., 1978, 798 p.
- Suppan W. Gebrauchsmusik, *Oesterreichisches Musiklexikon online*. Available at: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_G/Gebrauchsmusik.xml (accessed 30.06.2021).
- Krabiel K.D. Lehrstück, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Bd. 5*. Kassel, Bärenreiter Publ., 1998, pp. 1004–1008.
- Hinton S. *Gebrauchsmusik, Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*. Stuttgart, Franz Steiner Publ., 1995, pp. 164–174.
- Nettl P. Beiträge zur Geschichte der Tanzmusik im 17. Jahrhundert, *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 1921–1922, Heft 4, pp. 257–265.
- Kestenberg L. *Musikerziehung und Musikpflege*. Leipzig, Quelle & Meyer Publ., 1921, 142 p.
- Bessler H. Fundamental Issues of Musical Listening (1925), *Twentieth-Century Music*, 2011, vol. 8, issue 1, pp. 49–70.
- Adorno Th.W. Gebrauchsmusik, *Gesammelte Schriften in 20 Bänden. Bd. 19: Musikalische Schriften VI*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Publ., 1997, pp. 445–447.
- Schoenberg A. New Music, Outmoded Music, Style and Idea, *Stil' i mysl'. Stat'i i materialy* [Style and Idea. Articles and Materials]. Moscow, Kompozitor Publ., 2006, pp. 58–74 (in Russ.).
- Adorno Th.W. Gemeinschaftsmusik: Theorie der neuen Musik. Neunzehn Beiträge über neue Musik, *Gesammelte Schriften in 20 Bänden. Bd. 18: Musikalische Schriften V*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Publ., 1997, p. 66.
- Gutman H. Music for Use, *The Weimar Republic Sourcebook*. Berkeley, University of California Press Publ., 1994, pp. 579–562.
- Hindemith P. *Briefe*. Frankfurt am Main, Fischer Publ., 1982, 271 p.
- Kruse M. Paul Hindemith und seine Beziehungen zur Jugendmusikbewegung, *Musik und kulturelle Identität. Bd. 2: Symposien B*. Kassel, Bärenreiter Publ., 2012, pp. 557–563.
- Holz M. *Musikschulen und Jugendmusikbewegung: Die Institutionalisierung des öffentlichen Musikschulwesens von den 1920ern bis in die 1960er Jahre*. Münster, New York, Waxmann Publ., 2019, 390 p.
- Leaver R.A. *Luther's Liturgical Music. Principles and Implications*. Minneapolis, Fortress Press Publ., 2017, 499 p.
- Fausel H. *Martin Lyuter. Zhizn' i delo: v 2 t. T. 2: 1522–1546* [Martin Luther. Life and Work: in 2 volumes. Volume 2: 1522–1546]. Kharkiv, Maidan Publ., 1996, 400 p.
- Anttila M.E. *Luther's Theology of Music: Spiritual Beauty and Pleasure*. Berlin and Boston, Walter de Gruyter Publ., 2013, 227 p.
- Stephan R. Zum Verständnis der Oper Mathis der Maler, *Hindemith-Jahrbuch*, 1990, vol. XIX, pp. 15–19.
- Breivik M. Contexts of Hindemith's Frau Musica, *The Arts and the Cultural Heritage of Martin Luther*. Copenhagen, Museum Tusculanum Press Publ., 2003, pp. 171–186.
- Botsford K. The Music and the Man, *The New York Times*, 1977, November 27. Available at: <https://www.nytimes.com/1977/11/27/archives/the-music-and-the-man-hindemith.html> (accessed 30.06.2021).
- Hindemith P. Mahnung an die Jugend, sich der Musik zu befleißigen, *Aufsätze, Vorträge, Reden*. Zürich, Mainz, Atlantis Musikbuch Publ., 1994, pp. 120–124.

33. Hindemith P. *Frau Musica: Sing- und Spielmusik für Liebhaber und Musikfreunde, op. 45/1. Chor mit Flöte und Streichern. Partitur.* Mainz, Schott Publ., 1979, 24 p.
34. Dukov E.V. *Kontsert v istorii zapadnoevropeiskoi kul'tury* [The Concert in the History of Western European Culture]. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2003, 254 p.
35. Kaden Ch. Communication in Music, *The Handbook of Communication History.* New York, Taylor & Francis Publ., 2013, pp. 153–178.
36. Everitt A. *Joining in an Investigation into Participatory Music.* London, Calouste Gulbenkian Foundation Publ., 1997, 191 p.
37. Turino Th. *Music as Social Life: The Politics of Participation.* Chicago, London, The University of Chicago Press Publ., 2008, 258 p.
38. Eisentraut J. *The Accessibility of Music: Participation, Reception, and Contact.* Cambridge, Cambridge University Press Publ., 2013, 336 p.
39. Tsvetkovskaya T.A. Concert for the Listener with an Orchestra. Ways for the Development of Participatory Musical Art, *Akademia Pomorska w Słupsku: Ars inter Culturas*, 2020, no. 9, pp. 111–124 (in Russ.).
40. Small Ch. *Musicking: the Meanings of Performing and Listening.* Hanover, London, Wesleyan University Press Publ., 1998, 230 p.

НОВИНКА



Ломоносов А.В. Эпистолярный архив В.В. Розанова в Румянцевском музее : аннотир. указ. имен / А.В. Ломоносов ; Российская гос. б-ка, Центр по исслед. проблем развития б-к в информ. о-ве. Москва : Пашков дом, 2021. 479 с.

Книга состоит из аннотированного указателя имен к письмам В.В. Розанову, хранящимся в отделе рукописей Российской государственной библиотеки. Она представляет широту взглядов и общественных связей мыслителя со всеми сферами религиозной и культурной жизни России. Указания на архивные шифры и публикации писем помогут в оперативном поиске сведений о лицах из окружения В.В. Розанова. Завершают книгу списки источников, литературы и сокращений ко всему изданию, а также список шифров к эпистолярному архиву В.В. Розанова. Указатель адресован литературоведам, историкам, философам, архивистам и всем интересующимся отечественной культурой.

Справки и приобретение:

Российская государственная библиотека,
Издательство «Пашков дом»
119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5
Тел.: +7 (495) 697-59-53, +7 (499) 557-04-70, доб. 26-46
E-mail: Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru
Книжные магазины РГБ: главное здание, 1-й и 3-й подъезды