

6. Семенов-Тянь-Шанский В.П. Район и страна. — М.; Л.: Гос. изд-во, 1928.
7. Свирида И.И. Ландшафт в культуре как пространство, образ и метафора // Ландшафты культуры. Славянский мир / отв. ред. И.И. Свирида. — М.: Прогресс-Традиция, 2007.
8. Щуров В.М. Стилистические основы русской народной музыки. — М.: Моск. гос. конс., 1998.
9. Эртнер Е.Н. Феноменология провинции в русской прозе конца XIX — начала XX в.: монография. — Тюмень: Изд-во Тюменского гос. ун-та, 2005.
10. Химич В.В. «Провинциальный топос» в процессе самоидентификации личности // Региональные культурные ландшафты: история и современность. Матер. Всерос. науч. конф. — Тюмень: Изд.-полигр. предпр. «Тюмень», 2004.
11. Эпштейн М. «Природа, мир, тайник вселенной...» Система пейзажных образов в русской поэзии. — М.: Высш. школа, 1990.
12. Жарова А.С. Уральский город в программных сочинениях композиторов второй половины XX — начала XXI века: дис. ... канд. искусствовед. — Екатеринбург, 2009.

[...явление]...

УДК 78.04:82
ББК 85.31

К.А. ХРУСТАЛЕВА

ЛИТЕРАТУРНО-ФИЛОСОФСКОЕ ОСНОВА ТРЕТЬЕЙ СИМФОНИИ ГУСТАВА МАЛЕРА: ГАРМОНИЯ НЕСОЧЕТАЕМОГО

Рассматриваются вопросы влияния художественных и философских произведений на концепцию Третьей симфонии Густава Малера. Автор статьи приводит отрывки из текстов, использованных в симфонии, и анализирует различные варианты интерпретации симфонии с точки зрения пантеистического, ницшеанского и христианского мировоззрений. Особое внимание уделено восприятию материала самим Малером, о котором можно судить по его переписке и воспоминаниям современников.

Ключевые слова: Малер, Третья симфония, космогония, христианство, пантеизм, Гёте, Ницше, Волшебный рог мальчика.

Австрийский гений Густав Малер прошел долгий путь от неприятия современниками до полной реабилитации своего имени, а затем и признания, универсализации и даже мифологизации. Музыковед, исследователь Г. Малера Герман Данузер пишет о том, что феномен Малера — производная от феномена смены веков, и значение этого феномена можно оценить лишь спустя десятилетия. Популярность Малера связана во многом с тем, что Малер-композитор, как никто другой, походил (по выражению выдающегося дирижера XX столетия Леонарда Бернштейна) на колосса, переступающего волшебную веху «1900». Малер подарил слушателю практически безграничную широту восприятия на фоне дихотомических моделей мышления типа: регресс — прогресс, поздний романтизм — Новая музыка, ностальгия — авангард, реализм — идеализм, исполнительство — композиторское творчество [1]. Даже лучшим композиторам прошлого такая широта была недоступна.

На исходе 1960-х годов, когда для широкой публики Малер уже вышел из категории второстепенных композиторов, Леонард Бернштейн попытался объяснить, почему наследие Малера неизбежно должно было стать актуальным: «Можем ли мы представить себе Бетховена одновременно яростным и изнеженным? Разве Дебюсси — и мягкий, и вопиющий? Моцарт — изящный и неотделанный? А Стравинский — и объективный, и сентиментальный? Немыслимо! Но Малер уникален. Он и яростный и изнеженный, мягкий и вопиющий, изящный и неотделанный, объективный и сентиментальный, дерзкий, застенчивый, грандиозный, самоуничижающийся, уверенный, непрочный, зависимый» [2]. Малер-музыкант суммировал две линии, став последним в цепочке симфонистов, начатой Моцартом, и последним среди «святых немецких художников», начиная с Баха.

Ханс Хенце, немецкий композитор второй половины XX века, дал музыке Малера свое определение —

«wissende Musik», то есть «музыка знания». «Вызов, бросаемый ею, — пишет он, — проистекает от ее любви к истине и обусловленного этой любовью нежелания приукрашивать. Как и всякая великая музыка, она тоже от народных песен и танцев, но это ничего не упрощает» [3, S. 250]. Объективен Хенце или нет, но в своем суждении он невольно отражает противоречия, свойственные музыке Малера, намекает на ту «вертикаль», по которой Малер движется, пропуская через себя достояние разных эпох: народные песни, христианские священные книги, светское наследие Европы в виде литературы и философии.

Общеизвестно, что Малер нередко отталкивался в своих сочинениях от литературного материала, а в отдельных случаях использовал текст, исполнявшийся солистами и хором. Так, расширенная самим композитором ода Ф.Г. Клопштока в финале Второй симфонии возродила интерес к этому немецкому поэту, автору полузабытой сегодня «Мессиады» [4, с. 254]. Восьмая симфония узаконила сочетание традиции и новаторства, соединив в себе канонический латинский текст IX века из христианского гимна Пятидесятницы «Veni, Creator Spiritus» («Приди, дух животворящий») и заключительную сцену из «Фауста» И.В. Гёте [5]. Знаменитые или почти неизвестные широкой публике мастера слова невольно становились соавторами музыки Малера, источниками его идей.

Автор предлагаемой вниманию статьи ставит перед собой цель на материале Третьей симфонии упорядочить источники, составляющие ее философскую базу, сделать вывод об их роли для общего понимания симфонии и дать оценку их органичности в рамках отдельно взятого произведения. Для достижения этой цели предстоит решить следующие исследовательские задачи:

- определить, какие авторы и произведения оказали влияние на Малера в момент сочинения Третьей симфонии, какие тексты Малер включил в симфонию и какие остались за пределами партитуры;
- проанализировать черты пантеистического, ницшеанского и христианского мировоззрений с точки зрения их отражения в симфонии;
- показать, как заимствованные Малером взгляды и сюжеты преломлялись в его собственной философии;
- выявить, на какие размышления наталкивала музыковедов и критиков Третья симфония, сделать вывод об убедительности их аргументации и обобщить наиболее правдоподобные трактовки.

Следует начать с того, что к Третьей симфонии Густав Малер сделал множество комментариев, но их интерпретации сильно разнятся, и, как отметил музыковед Джереми Бархам, тайна этого произведения до конца не раскрыта даже для его создателя [6, p. 76].

Точно известно, как эта симфония начиналась. Для осуществления своего замысла Малер едет в Верхнюю Австрию, на озеро Аттерзее, где работает на природе в специально сколоченном на поляне «домике для сочинений» [7, с. 104]. История уже знала примеры подобного творческого уединения: вспомнить хотя бы домик

Гёте на горе Кикельхан в тюрингском лесу: именно на его деревянных стенах в ночь на 7-е сентября 1780 года поэт написал один из самых знаменитых своих стихов — «Ночная песнь странника» [8]. Взгляды Гёте и Малера, разделявших любовь к природе, не могли не быть схожими: Малер в каком-то смысле пошел по стопам своего предшественника, переняв его пантеистическое мировоззрение о Едином, живущем в каждой вещи. Более полное, философское, развитие этой мысли можно найти у Б. Спинозы, еще одного приверженца пантеизма, который в своей «Этике» именуется разлитую во всем единую субстанцию «божеством» и приписывает божественной природе «бесконечное число атрибутов» [9]. Малер был так убежден в своей способности изобразить каждый из этих «атрибутов» и всё природное многообразие, что имел смелость сказать приехавшему к нему в гости дирижеру Бруно Вальтеру: «Вам незачем больше оглядываться вокруг: всё это я уже отсочинил!» [10, с. 452].

Однобокое, одноцветное описание природы Малера не интересовало: гораздо больший интерес вызывала стихия. Как отмечает советский музыковед И. Соллертинский, природа у Малера представлена не отвлеченно и созерцательно — наоборот, в Третьей симфонии мы видим природу, «бурно ломающую льды и выходящую из берегов» [11, с. 40]. Вот что сам Малер пишет в письме Р. Батке от 18 февраля 1896 года: «Большинство людей, говоря о “природе”, думают всегда о цветах, птичках и лесном аромате и т. д. Бога Диониса, великого Пана не знает никто» [10, с. 183].

Задавая дионисийский тон всему произведению, Малер озаглавливает первую его часть «Лето шествует вперед», а во главе гигантского шествия ставит самого бога Диониса [7, с. 107]. Впоследствии Малер отказывается и от этого названия, и от Диониса — в его записях все чаще возникает имя другого бога — козлоногого Пана из свиты Диониса. К слову, греческое слово «пан» означает «всё», и это неслучайное совпадение еще больше убеждает Малера оставить в симфонии именно Пана, символизирующего «насущную природу всех вещей» [12, p. 190].

Сочетая в себе все ступени поступательного развития природы, Третья симфония, по словам И. Соллертинского, «развертывает как бы романтическую космогонию (становление вселенной)» [11, с. 39] — от пробуждения природы от зимнего сна (первая часть) и жизни цветов (вторая часть), к животному миру (третья часть) и, наконец, человеку (четвертая часть). В своей классификации Соллертинский, впрочем, опускает очень важную задумку композитора: показать не просто природную эволюцию, но эволюцию одухотворенную, проходящую путь «от безжизненной природы до божественной любви». Своеобразной духовной «надстройкой» служит и образ утренних колоколов в пятой части — «Что рассказывают мне ангелы», и особенно шестая часть — «Что рассказывает мне любовь». Сам Малер следующим образом характеризует ее: «Я бы мог назвать эту часть примерно так: “Что

мне рассказывает Бог". Правда, именно в том смысле, что Бога можно мыслить только как любовь» [10, с. 199].

Существует мнение, высказанное греческим музыковедом К. Флоросом, что вся малеровская космогония была им не придумана, а заимствована из стихотворения Зигфрида Липинера «Сотворение мира» [13, р. 90]. Главным аргументом К. Флороса здесь становится то, что очередность появления различных представителей природного мира в стихотворении и в симфонии совпадают. Однако, как и Соллертинский, Флорос упускает то обстоятельство, что помимо мира живой природы Малера интересовал еще и мир духов: в свою иерархию он не случайно включает ангелов, своего рода посредников между Богом и людьми. Еще одно отличие Малера от Липинера прослеживается в восприятии любви: если Липинер говорит о ней в общем, то Малер приравнивает «вечную любовь» к Богу [14, р. 14].

Впрочем, вне зависимости от конкретной трактовки ясно, что в Третьей симфонии Малеру было важно показать некую дихотомию: земного и божественного, стихийного и упорядоченного, реального и нереального — для этого композитору и понадобилось делить произведение на несколько частей, в черновой версии симфонии тщательно выбирая и меняя подзаголовки [15]. Через несколько лет после окончания работы Малер напишет дирижеру Йозефу Круг-Вальдзее, которому предстоит исполнять Третью симфонию: «... я представлял себе непрерывно нарастающую градацию чувства: от глухого, неподвижного, чисто стихийного бытия (царство природы) до хрупкой плоти человеческого сердца, которое стремится возвыситься над этой плотью и подняться к Богу» [10, с. 241].

Не последнюю роль в малеровском пристрастии к градации сыграл Ф. Ницше, название книги которого — «Веселая наука» — композитор использовал в качестве подзаголовка к своей симфонии. Понимание аполлонического и дионисийского начал также взято Малером из понятийного аппарата Ницше («Рождение трагедии...») [16, р. 104]. Его философия — еще одна грань малеровской музыки, и если отталкиваться от нее, то понимание всей симфонии будет существенно отличаться от той пантеистической картины, о которой шла речь выше. Пантеистическое мировосприятие пронизывает лишь половину симфонии, далее Малер оставляет тему природного мира, переключаясь на более высокие материи.

У некоторых исследователей сложилось мнение, что Малер, опираясь на взгляды Ф. Ницше, с большой долей скептицизма относился к собственной космогонии и к тому, что мир в принципе может быть устроен рационально. Сам факт отсылки к Пану и первоначальный подзаголовок первой части «Сон в летнее утро / в летний день» предполагает, что созданная Малером картина нереальна, а вся иерархическая космогония, так сильно перекликающаяся с религиозной, христианской, подлежит пересмотру Сверхчеловеком (Übermensch), который перешагнет через страдание и увидит радость в мире, полном скорбей [17, р. 123]:

О, внемли, друг!
Что полночь тихо скажет вдруг?
«Глубокий сон сморил меня, —
Из сна теперь очнулась я:
Мир — так глубок,
Как день помыслить бы не смог.
Мир — это скорбь до всех глубин,
Но радость глубже бьет ключом:
Скорбь шепчет: сгинь!
А радость рвется в отчий дом, —
В свой кровный, вековечный дом!

[18, с. 470—471]

Вот такой текст из сочинений Ницше выбирает Малер для своей четвертой части, посвященной человеку и его духовному миру. Момент преодоления скорби изображается здесь в позитивном ключе: пессимизм обращается для человека необходимым опытом для познания радости — во всяком случае, именно так Ницше в «Рождении трагедии...» комментирует аристотелевскую теорию катарсиса [16, р. 108]. В своих собственных рассуждениях вместо «катарсиса» Ницше предпочитает использовать другой термин — *amor fati*, то есть «любовь к судьбе», подразумевающая положительную оценку как радостного, так и печального жизненного опыта [19, р. 99]. *Amor fati* также предполагает, что внимание человека, обладающего способностью «любить свою судьбу», направлено на реальную, земную жизнь, что человек не отделяет плоти от души, не ищет высшего авторитета и довольствуется господством над сознательным, земным бытием, не стремясь к счастью в следующей жизни. Как сам Ницше утверждает в своей книге «Так говорил Заратустра», *Übermensch*, то есть сверхчеловек, должен быть смыслом земли, верным этой земле, а не заоблачным мечтаньям [20, р. 42]. Высказывая это мнение, Ницше не только попирает идеи христиан, которым мир кажется постылым и прогоркшим после явления Иисуса, но и пытается рационально доказать невозможность загробной жизни. Для этого он использует концепт «вечного возвращения мысли», то есть своеобразный круговорот мыслей в природе, происходящий в бесконечном течении времени, неизбежно повторяющем одинаковое положение вещей. Считается, что эта идея пришла к Ницше в августе 1881 года во время небольшого отдыха у скалы на пути из швейцарской деревушки Сильс-Мария в Сильвапланд [21, с. 171]. Он был убежден, что по прошествии времени какой-то человек, похожий на него, так же сидя у скал на высоте 6500 футов над уровнем моря, найдет ту же мысль, что пришла ему. По мнению Ницше, бытие сущего и осуществляется за счет «вечного возвращения», а любовь к жизни выражается человеком путем выбора тех поступков, которые бы он пожелал совершить еще бесчисленное количество раз. Это представление исключает необходимость посмертного спасения как избавления, так как жизнь, посюсторонняя, прекрасная земная жизнь, за счет бесконечного повторения мыслей и ситуаций становится вечной.

Думается, что из многочисленных интерпретаций ницшеанских понятий Малер выхватывает именно оптимистическое «зерно», проникается «веселой наукой», этим «кликанием возвращающейся силы, очнувшейся ото сна веры в завтра и послезавтра» [22, с. 6—7]. Можно было бы с уверенностью предположить, что между Ницше и Малером сложилась определенная философская гармония, если бы не пятая часть симфонии, вызывающая больше всего споров у исследователей.

С одной стороны, образ утренних колоколов в пятой части полностью соответствует тому жизнеутверждающему состоянию обновления и радости, на котором Малер завершает предыдущую часть. «Ночь скорбей» сменяется утром, человек, избавляясь от печали, преодолевает самого себя. Но, странным образом, центральной фигурой здесь оказывается уже не человек-победитель, а кающийся апостол Пётр, преступивший десять заповедей. Уже не величие духа воспевают Малер, а его сокрушенность. Философское резюме этой части — в том, что через Христа все приходят к блаженству (*durch Jesum und allen zur Seligkeit*) [23, S. 279]. По мнению исследователя Р. Кнаппа, образ Петра символизирует у Малера все человечество, которое пусть и подвержено греху, но может надеяться на спасение [24, р. 29]. Р. Кнапп также уверен, что Малер, оставаясь верным христианству, заведомо вставляет в свою симфонию текст из сочинений Ницше, чтобы отвергнуть философию Ницше его же категориями. Единомышленник Р. Кнаппа, К. Флорос, идет еще дальше, утверждая, что если в «Веселой науке» Ницше называет себя безбожником и антиметафизиком, то Малер, напротив, пусть по-своему, но верит и в метафизику, и в бытие Бога [13, р. 91]. Ницшеанская и христианская философия оказываются несовместимы, рассуждение заходит в тупик, ведь становится невозможно ответить на вопрос, почему образы Христа и сверхчеловека идут рука об руку в философской системе Малера.

Чтобы разрешить этот вопрос, обратить внимание стоит, прежде всего, на текст, с помощью которого Малер пытается передать религиозный пафос. Малер не случайно выбирает не какую-то выдающуюся проповедь и не памятник религиозной мысли, а простую детскую песенку из сборника немецких народных песен «Волшебный рог мальчика» («*Es sungen drei Engel*») [23, S. 278]. Рассказчики — младенцы-ангелы — столь же архетипичные персонажи, сколь Пан и Дионис в начале симфонии: Малеру, получается, интересна не столько религия, сколько мифология религии с традиционными символами и образами [7, с. 125].

Высшим в ряду этих символов оказывается Любовь в обобщающем, философском смысле [7, с. 128]. Бог для Малера — это прежде всего любовь, как уже было сказано выше. Современный российский дирижер Теодор Курентзис в своем размышлении о финале Третьей симфонии утверждает, что ре-мажор звучит в нем непривычно грустно, потому что Малер вкладывал в такое звучание свое представление о любви [25]. У музыковеда И. Барсовой

финал симфонии вызывает другую ассоциацию: в своем исследовании она проводит параллель с высказыванием Томаса Манна о торжественности: «Торжественность — это расширение своего “я”, его слияние с вечно сущим, которое в нем повторяется и в котором оно себя узнает» [26, с. 807]. В финале по-новому звучат и пантеистические идеи, и идеи ницшеанские: аполлоническое и дионисийское начало сливаются в одно, человек преодолевает отчуждение от природы, соединяясь с ней, поднимаясь на новую ступень и становясь тем самым ницшеанским *Übermensch* [17, р. 124]. Сам Малер колеблется, кого же поставить на вершину духовной эволюции, это ясно из писем, где значится: «И вот последняя ступень — Бог! Или, если угодно, Сверхчеловек» [27, S. 127].

Чтобы внести ясность в путаницу с философскими понятиями, нужно иметь в виду (как бы странно это ни казалось современному читателю), что христианская трактовка Ницше, восприятие его идей в контексте обновления христианства было весьма распространенным на рубеже XIX—XX веков [16, р. 112]. Не исключено, что именно эта трактовка оказалась близка и Малеру, не отличавшемуся щепетильностью в отношении канонических текстов. На фоне «Откровения» Иоанна Богослова, где упоминается о строго ограниченном числе искупленных (по двенадцать тысяч из двенадцати колен сынов Израилевых) [28], Малер выглядит революционером: он говорит о спасении всех людей, вынося в финал своего произведения слова из «Волшебного рога мальчика», звучащие как будто из уст самого Христа:

Vater, sieh an die Wunden mein!
Kein Wesen lass verloren sein!
[29, S. 336]

Отец, взгляни на раны мои!
Нельзя чтоб гибли созданья твои!

Христианское спасение выглядит не возможной альтернативой, а даром, доступным для каждого, кто жаждет его получить [24, р. 29].

Отдельного внимания достоин источник текстов в двух последних частях симфонии — сборник «Волшебный рог мальчика». Первый том этой книги был издан в 1805 году как антология немецких народных песен и стихотворений, собранных Клеменсом Брентано и Людвигом Ахимом фон Арнимом. В 1806 году появляется восторженная рецензия Гёте по поводу выхода в свет этой книги [4, с. 63]. Интересно, что Брентано и Арним отказались исправлять или каким-то образом улучшать собранные тексты — таким образом, песни подмастерьев, народные баллады, детские «потешки» и любовная песенная лирика дошли до настоящего времени в том виде, в котором они существовали много веков [4, с. 64]. Деятели искусства, особенно поэты, нередко обращались к этому сборнику в поиске новых для себя сюжетов и поэтических форм. Вот и Малер в Третьей симфонии (как и в ряде других

своих произведений) обращается именно к народной лирике. Его способность сочетать несочетаемое в своих сочинениях удивляет: только в одно рассмотренное нами произведение ему удалось интегрировать и передовую философскую мысль (Ницше), и образцы народной поэзии.

Справедливое суждение о малеровских противоречиях вынес Л. Бернштейн, упоминавшийся в начале этой статьи. Вот что Бернштейн сказал в интервью журналу «High Fidelity» в 1967 году: «Любое свойство, различаемое и определяемое в музыке Малера, в ней же находит и свой антипод». Разгадывать, что вдохновляло Малера, искать литературные, философские, музыкальные ассоциации можно до бесконечности, но надо иметь в виду, что «по существу, вся малеровская музыка — о Малере. Другими словами — о конфликте. Представьте себе: Малер-созидатель — против Малера-исполнителя; верующий — против сомневающегося; наивный — против искушенного; провинциальный чех — против венского светского человека; фаустовский философ — против восточного мистика. Главная же битва разгорается между человеком Запада на рубеже века и жизнью духа. Из этого противопоставления вытекает бесконечный ряд антитез, составляющих сущность музыки Малера» [2].

В заключение этой статьи можно сделать следующее обобщение. Самобытность Малера сегодня никем не ставится под сомнение. Но нельзя отрицать, что лучшие образцы культуры возникают там, где сильна культурная «почва», нуждающаяся в изучении. В этой статье сделана попытка упомянуть как конкретных лиц, так и определенные философские воззрения, которые так или иначе оставили отпечаток на Третьей симфонии. Соединив в себе народный, художественный и философский элемент, талант Малера пытается выйти за старые рамки, посмотреть, куда дальше будет развиваться человеческая мысль. Наверное, от этого внутреннего противоречия философская основа Третьей симфонии получилась такой эклектичной. Малер помнит ощущение Воскресения, переданное им в финале Второй симфонии, но не может отказаться от любования земным миром. Он отдает дань великой христианской культуре и обращается к тексту о Христе, но думает о сверхчеловеке. Он хочет поставить на вершину своего мироздания ребенка, рассказать о небесном бытии [10, с. 171], но, оказавшись на вершине своей пирамиды мироздания, не может построить еще одну ступеньку вверх и переносит свою мечту в свою следующую симфонию. Третья симфония и вправду получилась «дионисийской», мятежной. Она рассказывает слушателю историю пробуждения духа, который учится воспринимать окружающий мир, а познав его, устремляется ввысь — к ангелам, к Богу. Дух по Малеру не терпит ограничений, запретов, он свободен, ему мало и этой, и следующей жизни. Ему необходим и античный божок Пан, и Иисус-Богочеловек, и сверхчеловек — дух примет одновременное существование их всех. Ему надо и окунуться с головой в земную стихию, и познать не-

бесное спасение. Малер не пантеист, не христианин и не ницшеанец в чистом виде — ему тяжело удерживать в руках какое-то одно учение. Он берет вопрос из одного учения и отвечает на него с позиций другого, выбирая лучшее, гуманное для себя решение.

В одной части симфонии он, под влиянием Ницше, взваливает на свои плечи бремя «быть самому себе Богом». А в следующей — обращается к наивному, детскому тексту, прося высшей поддержки и по-детски уповая, что она обязательно придет. Малер собирает свои сюжеты как мозаику, но, окрашенная мыслями разных людей и настроениями разных эпох, она получается многомерной: вот и малеровская космогония в Третьей симфонии получилась далеко не однозначной. Думается, что исследователи Малера продолжают изучать его переписку, читать тех авторов, к которым обращался композитор, но познать его собственную философию может оказаться труднее, чем философию всех тех, у кого учился сам Малер.

Список литературы

1. Данузер Г. Малер сегодня — в поле напряжения между модернизмом и постмодернизмом [Электронный ресурс] / пер. с нем. Н. Зейфас и Н. Кравец. — Режим доступа: <http://www.lib.ru/CULTURE/MUSICACAD/MALER/maler.txt>
2. Бернштейн Л. Малер — его время пришло [Электронный ресурс] // Интернет-проект «Гармония». — Режим доступа: <http://harmonia.tomsk.ru/pages/secret/?25>
3. Henze H. Musik und Politik. Schriften und Gespräche (1955—1975). — München, 1976.
4. История немецкой литературы / под ред. А. Дмитриева. — М.: Радуга, 1985. — Т.1.
5. Райскин И. Густав Малер. «Восьмая симфония» (1906) [Электронный ресурс] // Мариинский театр [Сайт]. — Режим доступа: http://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2009/5/21/2_2200
6. Barham J. Mahler's Third Symphony and the Philosophy of Gustav Fechner: Interdisciplinary Approaches to Criticism, Analysis and Interpretation., Ph.D. Diss: University of Surrey, 1998.
7. Барсова И. Симфонии Густава Малера. — М.: Сов. композитор, 1975.
8. Assel J., Jäger G. Orte und Zeiten in Goethes Leben. Eine Documentation. KICKELHAHN [Электронный ресурс] // Goethezeit Portal. — Mode of access. — Режим доступа: <http://www.goethezeitportal.de/wissen/topographische-ansichten/orte-und-zeiten-in-goethes-leben-kickelhahn.html>
9. Спиноза Б. Этика: избр. произвед.: в 2 т. Т. 1. [Электронный ресурс]. — М.: Госполитиздат, 1957. — Режим доступа: <http://vzms.org/spinoza.htm>
10. Малер Г. Письма, воспоминания. — М.: Музыка, 1964.
11. Коллертинский И. Густав Малер. — Л.: МузГИЗ, 1932.
12. Gustav Mahler to Anna v. Mildenburg: Mahler, Alma (ed. Knud Martner, trans. Eithne Wilkins & Ernst Kaiser). Selected Letters of Gustav Mahler. — London: Faber & Faber, 1979.
13. Floros K. Gustav Mahler: The Symphonies. — Chicago: Amadeus Press, 1997.
14. Oster N. Gustav Mahler. The meaning behind the symphonies. Senior Integration Project. — Covenant College, 2001.

15. *Jacobson B.* Mahler Symphony No.3. Mode of access [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.carnegiehall.org/Article.aspx?id=4294967677>
 16. *Niekerk C.* Reading Mahler: German Culture and Jewish Identity in Fin-de-siècle Vienna. — Rochester; New York: Camden House, 2010.
 17. *Moore E.* '... plunge with me into the very depths of Nature': Gustav Mahler's Third Symphony as critical engagement with the philosophy of Friedrich Nietzsche. Masters thesis, Durham University, 2013.
 18. *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра / пер. с нем. Ю.М. Антоновского // Ницше Ф. Малое собрание сочинений. — СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2013.
 19. *Nietzsche F.* The Anti-Christ, Ecce Homo, Twilight of the Idols and other writings, ed. Aaron Ridley & Judith Norman. — Cambridge University Press, 2005.
 20. *Nietzsche F.* Thus Spoke Zarathustra: A Book for Everyone and No One. — London: Penguin Books Ltd., 2003.
 21. *Можейко М.А.* Вечное возвращение // История философии. Энциклопедия. — Минск, 2002.
 22. *Ницше Ф.* Веселая наука / пер. с нем. М. Кореневой, С. Степанова, В. Топорова. — СПб: Изд. дом «Азбука-классика», 2007.
 23. *Arnim A., Brentano C.* Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder. Bongs Goldene Klassiker-Bibliothek, 1916. — В. 2.
 24. *Knapp R.* Symphonic Metamorphoses: Subjectivity and Alienation in Mahler's Re-Cycled Songs. — Middletown CT: Wesleyan University Press, 2003.
 25. «Ночь искусств» с Антоном Батаговым и Теодором Курентзисом [Электронный ресурс] // Московская средняя специальная музыкальная школа им. Гнесиных. — Режим доступа: <http://gnesinka.com/index.php/ru/events/item/2888-noch-iskusstv-s-antonom-batagovym-i-teodorom-kurentzisom>
 26. *Манн Т.* Иосиф и его братья. Т. 2. — М., 1968.
 27. *Gustav Mahler: Unbekannte Briefe* (ed. Herta Blaukopf). — Vienna: Paul Zsolnay, 1982.
 28. Откровение святого Иоанна Богослова. 7:4—8 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://days.pravoslavie.ru/Bible/B_otkr7.htm
 29. *Haller S.* Wort-Ton-Gestaltung in der Sinfonik Gustav Mahlers. — Potsdam: Universitätsverlag, 2012.
-