

УДК 78(079)

ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ ГУСТАВА МАЛЕРА С ПОЭТИЧЕСКИМИ ИСТОЧНИКАМИ (НА ПРИМЕРЕ ТЕКСТОВ ПЕСЕН ИЗ «ВОЛШЕБНОГО РОГА МАЛЬЧИКА»)

© 2014 г.

И.П. Леона

Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки

irina.leona@yandex.ru

Поступила в редакцию 07.04.2014

Характеризуются основные приемы работы Густава Малера с поэтическими текстами, послужившими основой для его камерно-вокальных сочинений. В качестве наиболее ярких образцов представлены песни на стихи из «Волшебного рога мальчика», входящие в сборники «Песни юношеских лет» (1892) и «Песни, баллады и юморески» (1892–1901).

Ключевые слова: «Волшебный рог мальчика», Л. А. фон Арним, К. Brentано, поэтический первоисточник, Г. Малер.

Сфера образов вокальных сочинений Густава Малера была обусловлена поэтическими симпатиями композитора. Необходимо заметить, что интерес композитора к поэтическому источнику основывался не на художественном совершенстве данной поэзии, а на эмоционально-нравственном восприятии текста как источника личностного самовыражения. Творческой особенностью Малера было ощущение себя равноправным со-автором того или иного поэта. Как верно заметила малеровед Г. Малкина, «в каком бы согласии с оригиналом ни находился композитор, он вышивает на поэтической канве произведения свой собственный узор» [1, с. 172]. В большинстве случаев Малер обращался к поэзии, способной помочь в раскрытии таких основополагающих проблем человеческого бытия, как поиски истины и смысла жизни. При этом композитор «готов был увидеть акт вандализма, что-то вроде варварства, в переложении на музыку прекрасных, совершенных стихов» [1, с. 172], считая их самодостаточными. Среди поэтов, привлечших внимание Малера, по-видимому, некоей «незавершенностью» поэзии, дававшей ему возможность со-творчества, мы видим Фридриха Рюккерта, Ричарда Леандера, Тирсо де Молина [2], впрочем, обращение к поэзии последних двух авторов было эпизодическим¹. Период увлечения творчеством Ф. Рюккерта оказался хоть и кратковременным, но исключительно плодотворным. В течение четырех лет (1901–1904) Малер создал камерно-вокальный цикл «Песни об умерших детях» (*Kindertotenlieder*) и «Пять песен на стихи Ф. Рюккерта», фортепианная версия которых вошла в сборник «Семь песен последних лет».

Наиболее значительную роль в формировании круга образов камерно-вокального творчества Малера сыграл сборник старинных немецких песен «Волшебный рог мальчика» (*Des Knaben Wunderhorn*), вышедший в свет в 1805 (первая часть) и в 1808 годах (вторая и третья части). Эта антология народной поэзии была составлена гейдельбергскими поэтами-романтиками Людвигом Ахимом фон Арнимом (*Ludwig Achim von Arnim*) и Клеменсом Brentано (*Clemens Brentano*) из песен, записанных во время путешествия по Рейну в 1802 году. В предисловии к первой части сборника отчетливо выражено новое (для начала XIX века) отношение к народной песне: «Мы хотим воспроизвести всё то, что доказало свою алмазную крепость в многолетних испытаниях, что составляет богатство всего нашего народа, его собственное, душевное, живое искусство, сплетение долгого времени и познаний народа, то, что сопровождало его в радости и в самой смерти – песни, сказания, повести, притчи, истории, пророчества и мелодии» [3]. Авторы с самого начала принципиально противопоставляли свой сборник письменной культуре, предрекали своим текстам устное бытование в народе и видели себя продолжателями живой традиции устного текста. Заимствование фольклора не было академическим: обработка текстов подчас носила характер полного переписывания. Ставя своей целью реабилитацию презираемой до сих пор народной песни, издатели свободно обращаются с собранными ими материалами. Народные тексты, не имеющие авторства, а потому зачастую переделанные по-своему (устные тексты и тексты, списанные с «летучих листков»²), чере-

дуются с сочинениями поэтов, основательно забытых к тому времени (Симон Дах, Гриммельсхаузен), стихи, заимствованные из сборников народных песен XVI–XVIII веков (Гердера, Гибеля, Бюргера и др.) соседствуют с поэтическими текстами составителей.

«Волшебный рог мальчика» является подлинной сокровищницей немецкого народного искусства, уникальной по своему жанровому разнообразию. Здесь собраны песни военные (*Kriegslieder*), ремесленные (*Handwerkslieder*), духовные (*Geistliche Lieder*), любовные (*Liebeslieder*), исторические баллады (*Historische Romanzen*), застольные песни (*Trinklieder*)³, лютеранские хоралы, крестьянские и солдатские песни [4]. В антологии представлены многие знаковые для немецкой и в целом европейской культуры темы, преломленные народной фантазией: библейские легенды о сотворении мира, образы популярных героев, таких как Дон Жуан, Тангейзер, и реальных исторических персонажей, подобных Вильгельму Теллю. После выхода в свет первой части коллекции многие известные немецкие филологи отметили, что «Волшебный рог мальчика» не может считаться собранием народных песен, так как содержит авторские тексты. В защиту сборника выступил И. В. Гёте, которому составители посвятили свой труд. Он заявил, что вне зависимости от происхождения песен в них «бьется сердце немецкого народа» [5, с. 49]. «Волшебный рог мальчика» вписал яркую страницу в летопись немецкого романтизма: музыкальные обработки песен, собранные Арнимом и Brentано, на протяжении XIX века делали К.М. фон Вебер, Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Й. Брамс, А. Цемлинский, Р. Штраус. Густав Малер также нашел источник вдохновения в этой поэзии, «которая существенно отличается от любого рода «литературной поэзии» и может быть названа не искусством, а скорее природой и жизнью – источниками всякой поэзии» [6, с. 257]. На основе текстов сборника он создал свой, особый песенный мир *Wunderhorn*.

В письме к Людвигу Карпату (от 2 марта 1905 года) Малер так выразил своё отношение к «Волшебному рогу мальчика»: «... до 40 лет я выбирал себе тексты исключительно из этого сборника, если не писал их сам (но даже и в этом случае они в известном смысле принадлежат к тому же роду)... Я, вполне осознавая характер и тон этой поэзии...отдался ей душой и телом» [6, с. 257]. Малер написал всего 24 песни, основанные на 26 текстах антологии. Первые девять песен, исключительно с фортепианным сопровождением, были созданы в 1887–1890 годах и опубликованы издательством

Schott в качестве второй и третьей частей сборника «Песни и напевы» (*Lieder und Gesänge*)⁴. Между началом 1892 и летом 1901 года композитор сочинил ещё 15 песен на стихи из «Волшебного рога мальчика» [7], причем 14 из них – в двух независимых версиях: фортепианной и оркестровой. Большую часть текстов Малер заимствовал из первой части сборника – 13 стихов, из второй части – 6 стихов, из третьей – 7. Из 26 стихов, выбранных композитором, пять текстов авторизованы (привнесены в сборник из других авторских источников, письменных и устных)⁵, три текста имеют конкретное указание на регион бытования⁶. В двух текстах источник их появления не указан (вероятно, это тексты, созданные самими издателями). Основную часть составляют тексты, собранные из «летучих листков» (5 стихов), либо являются записями устных песен (*Mündlich*) [4].

«Текст в них [песнях], – говорил Малер, – только намек на глубокое содержание, которое надо извлечь наружу, намек на клад, который нужно откопать» [8, с. 364]. Будучи уверенным, что музыка может намного глубже, нежели слово, раскрыть смысл, Малер тем не менее основательно работал над текстовой составляющей своих вокальных сочинений. В отличие от композиторов, придерживающихся принципа тщательного следования поэтическому первоисточнику, Малер в своей работе над текстами активно перерабатывал их, максимально выявляя выразительные возможности стихов, а зачастую видоизменяя и саму структуру оригинала. Трансформации подвергались различные структурные компоненты текста, от слова до строфы. Он отшлифовывал «словесную основу» своих песен до тех пор, пока она не принимала форму, удовлетворяющую его. «Есть блок горной породы, из которой каждый из нас может образовывать что-то уникально собственное», – говорил Малер, чтобы оправдать своё активное вторжение в поэзию [9]. Для него работа над стихами из «Волшебного рога мальчика» была неотъемлемой составной частью творческого метода, представляющей собой корректировку и формирование словесного текста по своему желанию.

Сравнивая оригинальные стихи из «Волшебного рога мальчика» [3] и тексты малеровских песен [2; 7; 10], мы наблюдаем разнообразное видоизменение структуры поэтического первоисточника. Выделяются три основных направления работы с исходным материалом: использование *полного* текста с большей или меньшей степенью обработки, использование *неполного* текста, также изменяемого в дальнейшем, и, наконец, самое активное вмешательство в по-

этическую ткань оригинала – создание *собственно* авторского текста на основе одного или нескольких стихотворений. К примеру, текст песни «Изначальный свет» (*Urlicht*) практически не отличается от оригинального стихотворения «О красная розочка!» (*O Röschen rot!*, часть 2, № 8), за исключением повторов трёх ключевых фраз, имеющих особое смысловое значение. Текст песни «На Страсбургском валу» (*Zu Strassburg auf der Schanz*) включает только первые четыре из шести строф оригинального стихотворения «Швейцарец» (*Der Schweizer*, часть 1, № 70). Юмореска «Кто придумал эту песенку?» (*Wer hat dies Liedlein erdacht?*) вообще является своеобразной компиляцией двух текстов: «Кто это придумал любовь» (*Wers Lieben erdacht*, часть 1, № 81) и «Кто придумал эту песенку» (*Wer hat dies Liedlein erdacht*, часть 1, № 108). За основу Малер взял первую и третью строфы второго стихотворения, из первой сценки-диалога заимствовал для обработки несколько фраз юноши (*Knabe*).

Приемы работы Малера с поэтическими текстами связаны между собой. Применяемые в одних текстах в качестве побочных, в других они играют главную роль и являются своего рода герменевтическими «подсказками», помогающими в толковании различных аспектов смысла. Так, прием редуцирования (сокращения) слов, используемый почти во всех песнях, наибольшей экспрессии достигает в поздней балладе «Маленький барабанщик». Замены слов «*Gewölb – G'wölb*», «*gehör – g'hör*», «*daran – d'ran*» «*marschieren-marschier'n*», «*Quartieren – Quatier'n*» имитируют спотыкающийся шаг и сдерживаемые рыдания осужденного дезертира, идущего на казнь. Подобный изобразительный прием передает сильнейшие психоэмоциональные состояния – чувства ужаса и отчаяния сломленного человека. Уже на стадии предварительной работы над песней одними поэтическими средствами Малер выражает собственную авторскую позицию, усиливая гуманистический посыл своего произведения.

В числе наиболее характерных для Малера способов работы можно отметить особую «театрализацию» поэтического материала, основанную на выявлении «диалогичности» текста. Так, текст песни «Прочь! Прочь!» (*Aus! Aus!*) представляет собой театральную миниатюру – бытовую сценку «провода солдата». Выразительны характеристики участников сюжета – новобранца, покидающего город вместе с товарищами, и провожающей его девушки. При этом оригинальное стихотворение «Прощание навсегда» (*Abschied für immer*, часть 2, № 24),

послужившее основой для песни, является рассказом (монологом) одного человека. Малер видоизменяет структуру стихотворения и заменяет косвенную речь рассказчика прямым диалогом, выявляя двух героев сцены.

Ещё одним излюбленным приемом композитора являются многочисленные повторы слов, а зачастую целых фраз и предложений. Важно отметить разнообразие функций этого приема. В ранней песне «Летнее происшествие» (*Ablösung im Sommer*, в оригинале – «Происшествие» (*Ablösung*), часть 3, № 79) многочисленные повторы играют скорее изобразительную роль, рисуя картину птичьего переполоха, поднявшегося в лесу после неожиданного известия. Сравним оригинальный текст «Кукушка насмерть разбилась, упав с вербы» («*Kukuk hat sich zu todt gefallen An einer holen Weiden*») и текст песни Малера «Кукушка насмерть упала, насмерть упала с зеленой вербы! Вербы! Вербы! Кукушка умерла! Кукушка умерла! Насмерть разбилась!» («*Kukuk hat sich zu Tode gefallen, Tode gefallen an einer grünen Weiden! Weiden! Weiden! Kukuk ist todt! Kukuk ist todt! Hat sich zu Tod' gefallen!*»). Несомненно, подобная иллюстративность придает миниатюре иронический оттенок и в таком роде является своеобразным выразительным средством.

Особую функцию выполняют повторы в песне «Изначальный свет» (*Urlicht*). Поскольку сам текст *Urlicht* является молитвой (*Todesgebet*), произносимой у постели умирающего или только что умершего человека [11], повторение трёх значимых фраз служит дополнительной «расшифровкой» вербальных символов. Малер акцентирует внимание на фразах «Я бы хотел скорее оказаться на Небе» («*Je lieber möcht'ich Himmel sein!*»), «Ах, нет, я не хочу возвращаться!» («*Ach nein, ich liess mich nicht abweisen!*»), «Возлюбленный Господь» («*der liebe Gott*») и таким образом помогает понять многозначность смысла, характерную для данного поэтического материала. Зачастую Малер использует повторы для активного декларирования главной идеи текста. Так, многократное утвердительное повторение фразы героя «Мысль – свободна!» («*Die gedanken sind frei!*») из «Песни узника в башне» (*Lied des Verfolgten im Turm*) своим активным посылом начинает отождествлять, к концу произведения слова персонажа песни с выражением собственной жизненной позиции композитора.

Обращает на себя внимание свободное обращение Малера с динамически-временными параметрами поэтического оригинала. К примеру, модификация некоторых строф в песне «Проповедь Антония Падуанского рыбам» (*Des*

Antonius von Padua Fischpredigt) помогает преодолеть некоторую статичность, свойственную первоисточнику. Структура оригинального стихотворения включает 9 строф, каждая из которых состоит из 6 строк, из них две последние являются рефреном. Малер усиливает динамику развития, исключая рефрены между третьей и четвертой, пятой и шестой строфами. Добавление же рефрена «Прощай, возлюбленное сокровище! Моя возлюбленная!» (*Ade! Ade, mein herzallerliebster Schatz, mein herzallerliebster Schatz!*), напротив, нарочито замедляет развитие сюжетной линии в песне «Не увидеться вновь!» (*Nicht wiedersehen!*). Кроме того, подобный прием увеличивает экспрессию, с самого начала придавая трагическую окраску этой миниатюре.

Одним из средств усиления выразительности поэтического текста является введение в словесную ткань многочисленных вспомогательных, звуко-образительных слов, таких как «ку-ку» (*Ku-ku-kuk!*) в песне «Чтобы упрямые дети стали послушными» (*Um schlimme Kinder artig zu machen*), «юххе-юххе» (*jucche, jucche!*) в песне «Прочь! Прочь!» (*Aus! Aus!*), «иа-иа!» (*ija-ija!*) в песне «Похвала знатока» (*Lob des hohen Verstandes*). Оригинальные тексты «Волшебного рога мальчика» этих слов не содержат. Кроме того, Малер почти в каждой песне варьирует интонацию, заменяя утверждение восклицанием, а иногда вопросом.

В целом, анализируя основные типы работы Малера с текстами антологии «Волшебный рог мальчика», можно обозначить несколько принципов видоизменения структуры первоисточника. Во-первых, композитор экспериментирует со словом, применяя как метод редукции (сокращения), так возвращая редуцированному в оригинальном тексте слову первоначальный вид (*Rosslý – Rösseli*). Во-вторых, использует многочисленные повторения как отдельных слов, так и целых фраз. В-третьих, добавляет новые слова, усиливающие эмоциональное воздействие (*als Kinder – als meine Kind; der Bahr – der Totenbahr*). Одним из важных стилевых компонентов малеровского прочтения является трансформация исходной интонации текста первоисточника. Это выражается в обилии восклицательных интонаций; иногда происходит замена утверждения или восклицания вопросом. В некоторых случаях это приводит к смене смысловых акцентов и, по сути, открывает новый аспект содержания. К изменению первоначального смысла приводит также и неполное использование оригинального текста. Малер вычленил важные для него строфы, расставляет свои акценты и тем самым создает новое содержание с иным смысловым подтекстом. На-

конец, самое кардинальное вторжение в структуру первоисточника, как уже было отмечено, – это сочинение собственного поэтического текста, и не только отдельных фраз, но и больших стихотворных фрагментов, которые заменяют строки оригинала. Все выше охарактеризованные видоизменения оригинального поэтического текста направлены на усиление эмоциональной экспрессии вокальных сочинений Малера, которые предвосхитили экспрессионистские тенденции вокальной музыки XX века.

Рассмотрев некоторые аспекты малеровской интерпретации текстов из «Волшебного рога мальчика», проанализировав ряд приемов его работы, можно сделать вывод, что композитору близка позиция самих составителей сборника Л. А. фон Арнима и К. Брентано в отношении работы с фольклорным материалом. Это активное, творческое воздействие, существенное «осовременивание» текста, стремящееся максимально проявить собственное «я». Поэты-романтики начала XIX века видели в старой немецкой поэзии символ духовной силы и исторического единства немецкого народа. Поставив целью сборника «собрание в единое целое своего разделенного на части народа, разобщенного по языку, государственным предрассудкам, религиозным заблуждениям» [4], Л. А. фон Арним и К. Брентано хотели видеть антологию «всеобщим памятником великого нового народа, немцев, могильным холмом правремен, радостным пиром настоящего, будущего, путевым знаком на дороге жизни» [4]. Для периода начала наполеоновских войн, эпохи кардинального передела миропорядка и формирования новых европейских реалий патриотизм авторов сборника был особенно актуален. Малер, композитор конца XIX века, также увидел в простых и наивных стихах антологии незыблемые духовные ценности, полноту богатства бытия. Но, будучи человеком другого времени, обостренно чувствуя нерв современности, Малер всеми аспектами своего композиционного процесса обозначил невозможность существования прошлого в его незыблемости. Испытывая чувство сопричастности развивающемуся и обновляющемуся миру, интуицией художника он предвосхитил назревающие глобальные перемены и смог воплотить мечту своих предшественников о «радостном пире настоящего», включив поэзию «Волшебного рога мальчика» в новый культурно-исторический контекст.

Примечания

1. Из пяти песен для голоса и фортепиано (1880–1883), в рукописи озаглавленных *Fünf Gedichte komponiert von Gustav Mahler* и опубликованных из-

дательством Schott в феврале 1892 году в качестве Первой части сборника «Песни и напевы» (*Lieder und Gesänge*), две песни написаны на стихи Р. Леандера («Весеннее утро» и «Воспоминание»), две – на стихи Т. де Молина («Серенада» и «Фантазия»); для песни «Ганс и Гретель» слова сочинил сам композитор.

2. «Летучие листки» (*Fliegendes Blätter*) имели широкое хождение в XVII–XVIII веках. Они печатались на одном или нескольких скрепленных двойных листах бумаги, состояли из 2–8 песен и содержали наиболее популярные в народе светские и духовные песни.

3. Данная классификация песен обозначена самими авторами (Арнимом и Брентано) в третьей части «Волшебного рога мальчика». Также в третьей части сборника представлена коллекция детских песен (*Kinderlieder*, № 127–259), где собраны скороговорки, сказки, детские молитвы, рассказы о Боге и святых, считалки, алфавиты, а также описано несколько обрядовых действий с участием детей.

4. Сборник «Песни и напевы» для голоса и фортепиано после смерти композитора получил новое название: «Четырнадцать песен и напевов юношеских лет» (*Vierzehn Lieder und Gesänge. Aus der Jugendzeit*).

5. *Feiner Almanach*, s. 145; *Musikbuch; nach Abraham a St. Clara, Judas, der Erzscheml*, S. 253; *Docen Miscellaneen*, S. 284; *Mitgetheil von Frau von Pattberg* (устн.?).

6. «Швабская» (*schwäbisch*); «баварская народная песня» (*bairisches bayrisches – совр.*) *Volkslied*); «из швейцарских песен» (*noch Schweizerliedern*).

Список литературы

1. Малкина Г. Малер – Ницше: неожиданные пеклички // Музыкальная академия. 1994. № 1.

2. Малер Г. Песни для голоса и фортепиано. М.: Музыка, 1976. 66 с.

3. Есаулов А.И. Рецепция народного текста у Арнима и Брентано: возникновение речи как элемента романтического варианта продолжения традиций. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/retsepsia-narodnogo-teksta-u-arnima-i-brentano>.

4. Achim von Arnim: Des Knaben Wunderhorn. [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.gutenberg.spiegel.de/buch/2385/1-215 (band I), www.gutenberg.spiegel.de/buch/2388/1-203 (band II), www.gutenberg.spiegel.de/2378/1-262 (band III).

5. Тураев С.В. Литература начала XIX века [немецкая литература]. Новалис, Тик, Жан-Поль Рихтер, Гельдерлинг, поздний Шиллер, Клейст, гейдельбергские романтики // История всемирной литературы в 9 т. / АН СССР; Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. М., 1989. Т. 6. С. 36–51.

6. Малер Г. Письма. Воспоминания / Под ред. И.А. Барсовой. М.: Музыка, 1968. 605 с.

7. Mahler G. Fünfzehn Lieder, Humoresken und Balladen aus Des Knaben Wunderhorn für Singstimme und Klavier. Herausgegeben von Renate Hilmar-Voit unter Mitarbeit von Thomas Hampson. Band XIII, Teilband 2b. Universal Edition, Wien, 1993. 211 S.

8. Васина-Гроссман В.А. Романтическая песня века. М.: Музыка, 1966. 403 с.

9. Stark-Voit R. and Hampson T. Mahler's «Wunderhorn». World of sound. [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.hampsongfoundation.org/mahlers-wunderhorn-world-of-sound.

10. Mahler G. Neun Lieder und Gesänge aus Des Knaben Wunderhorn für Singstimme und Klavier. Band XII, Teilband 2aⁿ und 2 a^t / Ed. by Peter Revers. UE, Wien, 1993. 40 p.

11. Дискуссия Р. Штарк-Фойт и Т. Хампсона: перевод. [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.hampsongfoundation.org/tag/renate-stark-voit.

GUSTAV MAHLER'S PRINCIPLES OF WORK WITH POETIC SOURCES (A CASE STUDY OF THE LYRICS FROM THE «YOUTH'S MAGIC HORN»)

I.P. Leopa

The article describes Gustav Mahler's basic techniques for working with texts that served as the basis for his chamber and vocal works. The most outstanding examples are the songs based on the poems from «The Youth's Magic Horn» included in the collection «Songs of Youth» (1892) and «Songs, Ballads and Humoresques» (1892–1901).

Keywords: «The Youth's Magic Horn», L.A. von Arnim, C. Brentano, original poetic source, G. Mahler.

References

1. Malkina G. Maler – Nische: neozhidannye pereklichki // Muzykal'naya akademiya. 1994. № 1.

2. Maler G. Pesni dlya golosa i fortepiano. M.: Muzyka, 1976. 66 с.

3. Esaulov A.I. Recepciya narodnogo teksta u Arnima i Brentano: vzniknovenie rechi kak ehlementa romanticheskogo varianta prodolzheniya tradicij. [EHlektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: <http://cyberleninka.ru/article/n/retsepsia-narodnogo-teksta-u-arnima-i-brentano>.

4. Achim von Arnim: Des Knaben Wunderhorn. [EHlektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: www.gutenberg.spiegel.de/buch/2385/1-215 (band I), www.gutenberg.spiegel.de/buch/2388/1-203 (band II), www.gutenberg.spiegel.de/2378/1-262 (band III).

5. Turaev S.V. Literatura nachala XIX veka [nemeckaya literatura]. Novalis, Tik, Zhan-Pol' Rihter, Gel'derling, pozdnyj SHiller, Klejst, gejd'bergskie romantiki // Istoriya vsemirnoj literatury v 9 t. / AN SSSR; In-t mirovoj literatury im. A. M. Gor'kogo. M., 1989. T. 6. S. 36–51.

6. Maler G. Pis'ma. Vospominaniya / Pod red. I.A. Barsovoj. M.: Muzyka, 1968. 605 с.

7. Mahler G. Fünfzehn Lieder, Humoresken und Balladen aus Des Knaben Wunderhorn für Singstimme und Klavier. Herausgegeben von Renate Hilmar-Voit unter Mitarbeit von Thomas Hampson. Band XIII, Teilband 2b. Universal Edition, Wien, 1993. 211 S.

8. Vasina-Grossman V.A. *Romanticheskaya pesnya veka*. M.: Muzyka, 1966. 403 s.

9. Stark-Voit R. and Hampson T. Mahler's «Wunderhorn». *World of sound*. [Elektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: www.hampsongfoundation.org/mahlers-wunderhorn-world-of-sound.

10. Mahler G. *Neun Lieder und Gesänge aus Des Knaben Wunderhorn für Singstimme und Klavier*. Band XII, Teilband 2a und 2 at / Ed. by Peter Revers. UE, Wien, 1993. 40 p.

11. Diskussiya R. Shtark-Fojt i T. Hampsona: perevod. [Elektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: www.hampsongfoundation.org/tag/renate-stark-voit.