

Научная статья
УДК 78.071
DOI: 10.26086/NK.2025.79.4.008

Рецепция музыки Густава Малера в Германии 1930–1940-х годов

Галкин Андрей Анатольевич

Нижегородская государственная консерватория
им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия
E-mail: galki.andrei2011@yandex.ru,
ORCID: 0009-0003-4742-7511

Аннотация. Статья посвящена проблемам рецепции творчества Густава Малера в период 30–40-х годов XX века. В центре ее внимания — судьба малеровского наследия в нацистской Германии. Рассматриваемый временной отрезок стал периодом затишья: живой и противоречивый процесс рецепции творчества австрийского композитора был фактически «поставлен на паузу». Выявлению главных причин, определивших данную ситуацию, и посвящена настоящая статья. В ней также анализируются основные положения критической аргументации, на которых базировались взгляды и суждения видных музыкальных идеологов Третьего рейха. Кроме того, в статье выявляются основные предпосылки антимаалеровского дискурса, сформировавшиеся еще при жизни композитора и укоренившиеся в течение двадцатилетия, последовавшего за его кончиной. Выясняется, что ряд положений послужил прочным фундаментом для критики творчества композитора на следующем этапе рецепции, во многом определив антимаалеровские настроения 30–40-х годов. Период, последовавший за окончанием Второй мировой войны (1945–1960), казалось бы, должен был сопровождаться серьезным критическим пересмотром установок, господствовавших при нацистском режиме и, как следствие, утверждением более объективной оценки творчества композитора. Однако при официальной отмене идеологических табу, наложенных критическим аппаратом Третьего рейха, каких-либо ощутимых перемен в рецепции творчества Малера на данном этапе не происходит. Причиной тому стали глубоко укоренившиеся в немецкой критике установки и предрассудки по инерции продолжавшие определять общий негативный тон в суждениях и оценках творчества Малера на послевоенном этапе.

Ключевые слова: Густав Малер, рецепция, нацистская Германия

Для цитирования: Галкин А. А. Рецепция музыки Густава Малера в Германии 1930–1940-х годов // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2025. № 4(79). С. 46–51. <http://doi.org/10.26086/NK.2025.79.4.008>

Original article

Reception of Gustav Mahler's Music in Germany in the 1930s–1940s

Galkin Andrey A.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,
Nizhny Novgorod, Russia
E-mail: galki.andrei2011@yandex.ru,
ORCID: 0009-0003-4742-7511

Abstract. The article is devoted to the problems of reception of Gustav Mahler's work in the period of the 1930s–40s. It focuses on the fate of Mahler's legacy in Nazi Germany. The period under consideration became a period of calm: the previously lively and contradictory process of reception of the Austrian composer's

© Галкин А. А., 2025

work was actually “put on pause”. This article is devoted to identifying the main reasons that determined this situation. It also analyzes the main provisions of the critical argumentation on which the views and judgments of prominent musical ideologists of the Third Reich were based. In addition, the article identifies the main premises of the anti-Mahler discourse, formed during the composer's lifetime and rooted in the twenty years following his death. It turns out that a number of provisions of this discourse served as a solid foundation for criticism of the composer's work at the next stage of reception, largely determining the anti-Mahler sentiments of the 1930s and 1940s. The period following the end of World War II (1945–1960) should have been accompanied by a serious critical revision of the attitudes that prevailed under the Nazi regime and, as a consequence, the establishment of a more objective assessment of the composer's work. However, despite the official abolition of the ideological taboos imposed by the critical apparatus of the Third Reich, contrary to expectations, no tangible changes in the reception of Mahler's work occur at this stage. The reason for this was the deeply rooted attitudes and prejudices in German criticism that continued to determine the overall negative tone in judgments and assessments of Mahler's work in the post-war period.

Keywords: Gustav Mahler, reception, Nazi Germany

For citation: Galkin A. A. Reception of Gustav Mahler's Music in Germany in the 1930s–1940s. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = Actual problems of high musical education. 2025; 4(79); 46–51 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2025.79.4.008>

Трудно назвать имя еще одного композитора первой половины XX века, творчество которого удостоилось бы столь полярных, взаимоисключающих и противоречивых оценок. История рецепции творчества и личности Густава Малера насчитывает не одно десятилетие, и на разных этапах этого процесса оценка творчества композитора кардинальным образом менялась.

Бурная полемика вокруг фигуры Малера разгорелась еще при его жизни, в ходе которой музыкальная общественность раскололась на два враждующих лагеря, один из которых составляли восторженные сторонники и ярые апологеты творчества Малера. В ряды сочувствующих входили преимущественно близкие и знакомые, знавшие композитора лично. Представители второго лагеря, напротив, настроенные более критично, «окрестили» творчество Малера пренебрежительным термином «Kapellmeistermusik» («Капельмейстерская музыка»).

Уже после смерти, в 20-е годы, Малер на время фактически был «канонизирован» и возведен в пантеон классиков мировой музыкальной культуры. Свидетельством тому стала целая вереница таких крупных музыкальных событий как «Венская музыкальная зима 1918/19», в рамках которой состоялось

31 исполнение симфоний Малера (дирижировали — Бруно Вальтер, Вильгельм Фуртвенглер, Александр Цемлинский и другие) [1, S. 422]. За ней последовал фестиваль музыки Малера в Амстердаме, стартовавший 20 мая 1920 года, на котором оркестром Консергебау под руководством В. Менгельберга в девяти концертах были исполнены все завершённые симфонии и вокальные циклы композитора [2, S. 241], малеровский цикл Оскара Фрида в Вене в 1920, первый немецкий малеровский фестиваль в Висбадене в 1921 году под управлением Карла Шурихта, серия концертов музыки Малера Германа Шерхена в Лейпциге в том году, цикл из сочинений Малера в Берлинской филармонии под управлением Клауса Прингсхайма в 1923/24 годах, а также серия исполнений музыки композитора в рамках Концертов Венского рабочего симфонического оркестра под управлением Антона Веберна в период с 1924 по 1932 годы [1, S. 423].

В этот период переживает значительный подъём и литература о Малере. В 1918 году выходит в свет книга Пауля Беккера «Симфония от Бетховена до Малера», а в 1921 году его же фундаментальная монография «Симфонии Густава Малера» — наиболее полное и масштабное издание о композиторе вплоть до 60-х годов. В 1920 году (и затем снова в 1930) прогрессивный венский музыкальный журнал «Musikblätter des Anbruch» опубликовал выпуск, специально посвященный Малеру [1, S. 423].

В годы господства Третьего рейха, почти на полтора десятилетия, творчество Малера в Германии было предано практически полному забвению. В пятнадцатилетие, последовавшее за окончанием Второй мировой войны, ситуация мало изменилась. Период реабилитации Малера, приведший в итоге к триумфальному и всеобщему признанию, вылившемуся в так называемый «малеровский бум» наступил только в 60-е годы.

Тотальной переоценке подвергалось не только творчество, но и личность композитора: романтизированный образ непризнанного гения, великого страдальца и подвижника от мира искусства, который старательно создавался ближайшим окружением и сторонниками композитора еще при жизни, позднее подвергся критической переоценке. К. Блаукопфом была выдвинута иная, более объективная концепция личности Малера — расчетливого и прагматичного «мечтателя в роли тактика» [3, S. 30], с усердием и проворностью Альбериха карабкающегося по ступеням карьерной лестницы и покоряющего все новые рубежи музыкального Олимпа.

Остановимся более детально, пожалуй, на самом неблагоприятном периоде в истории рецепции творчества Густава Малера. Всеобщий всплеск интереса и признание, последовавшие за окончанием Первой мировой войны, молниеносно сходят на нет,

и на десятилетие с лишним творчество Малера предается практически полному забвению.

Временной отрезок, охвативший с 1933 по 1945 годы, стал в истории рецепции творчества Густава Малера периодом стагнации и замалчивания. Однако, было бы ошибочно видеть главную причину таких резких изменений только в перемене политического и идеологического климата. «Национал-социалистический остракизм» [1, S. 426] и антисемитские настроения имели место и ранее, еще при жизни Малера. Более того, антималеровский дискурс был в силе и на предшествовавшем, казалось бы, относительно безоблачном этапе, последовавшем за окончанием Первой мировой войны, — в 20-е годы.

Красноречивым документальным свидетельством негативной оценки творчества Малера на данном этапе служит выдержанный в нарочито «фелетонном тоне» отрывок из многотомной «Истории немецкой музыки» Ганса Йохима Мозера (1920–1924). Автор видит в Малере художника: «который с ветхозаветным пророческим пылом стремился прочь от проклятого существования восточного Агасфера, чтобы примкнуть к католичеству и немецкости <...>, но который тем не менее остался тем, для чего был рожден: его католическая молитва искажает мирный жест Брукнера, превращая его в меланхолическую гримасу паяца, его хороподобные призывы духовых внезапно превращаются в жестяную чингдарию военного оркестра, его страсть к “Волшебному рогу” остается (при ближайшем рассмотрении) искусственным немецким национализмом, титанический подъем только рождает кубинские лики ужаса, и вся помпезно украшенная звуковая магия, даже при всем желании, едва ли может скрыть пустошь грандиозно пустой капельмейстерской музыки» [4, S. 399].

В данном отрывке приведен практически полный перечень «грехов», традиционно приписываемых Малеру его оппонентами на протяжении всей истории рецепции творчества композитора. Здесь мы находим и пресловутую символику «Вечного жида», комплекса Агасфера, столь остро и болезненно переживаемого «трижды лишенным родины» Малером, и его противопоставление истинному в своей немецкости Антону Брукнеру, и упреки в лжекатоличестве, мотивируемые все тем же комплексом Агасфера, и, в довершение, акт клеймения намертво прилипшим к творчеству композитора позорным ярлыком «Kapellmeistermusik», сводящим художественную ценность и самостоятельность музыки Малера на «нет».

Притом, что нацистская пропаганда силилась противопоставить еврея Малера истинно арийским композиторам Вагнеру и Брукнеру, парадокс состоял в том, что творчество первого — «плоть от плоти» музыки последних. Стоит ли упоминать о том, что Вагнер был для Малера композитором номер один,

а его оперы составляли основу репертуара Малера-дирижера. Непререкаем был и авторитет Брукнера, занятия по гармонии которого Малер посещал в годы своего студенчества и с которым состоял в переписке. Более того, Малер был активным исполнителем и пропагандистом музыки своего старшего современника. Не случайно авторы первых монографий рассматривали Малера в качестве прямого наследника и продолжателя дела Брукнера. Историческая роль Малера как заключительного звена в цепи великих немцев (Бетховен–Вагнер–Брукнер) неоспорима. Давно уже не вызывает ни у кого ни малейших сомнений и его роль завершителя великой традиции австро-немецкого симфонизма.

Второй аргумент критики Мозера — обличение Малера в лжекатолицизме также малосостоятелен. Ряд исследователей полагает, что Малер принял католичество в феврале 1897 года, руководствуясь исключительно практически-утилитарными соображениями. Подобные утверждения, действительно, имеют свои основания. Без официального статуса христианина возможность дальнейшего продвижения по карьерной лестнице и занятие столь вожделенной Малером руководящей должности директора Венской оперы попросту исключалась.

Для того, чтобы развеять сомнения касательно искренности Малера в принятии столь — в действительности — судьбоносного решения, обусловленного глубокой внутренней духовной потребностью, достаточно назвать ряд сочинений, в которых христианские идеи не только фигурируют, но являются центральными и ключевыми, определяющими симфоническую концепцию в целом. Причем, два из этих сочинений были созданы еще до того, как Малер официально принял католичество, что, опять же, говорит в пользу осмысленности и искренности этого серьезного шага.

Во Второй симфонии христианские образы составляют основу двух последних частей цикла — четвертой («Первозданный свет»), а также финала, в котором провозглашается идея воскресения в хоре «Ты воскреснешь» на текст духовного гимна Фридриха Готлиба Клопштока «Aufersteh'n». В Третьей симфонии христианские образы сконцентрированы в пятой части «Что рассказывают мне ангелы» на текст из «Волшебного рога мальчика» — «Три ангела пели», финал же симфонии в первоначальной авторской редакции имел программный заголовок «Что рассказывает мне любовь», впоследствии снятый композитором. В одном из писем Малер писал, что все в этой симфонии «начинается от безжизненной природы и поднимается до божественной любви» [5, с. 220–221]. В основу первой части Восьмой симфонии положен текст средневекового католического гимна «Veni creator spiritus» («приди, Дух-твоец»). Наконец, рукопись третьей части Десятой

симфонии сохранила авторский заголовок «Чистилище» («Purgatorio»).

Возвращаясь к вопросу о немецкости Малера, заметим, что принятие христианства является очередным, весьма весомым аргументом в пользу самоидентификации Малера именно как немецкого композитора. Кроме того, христианские образы в первых четырех симфониях были почерпнуты Малером из сборника «Волшебный рог мальчика», пропущенные именно через призму почвенно-немецкого мирозерцания.

Национальная принадлежность Малера служила камнем преткновения для немецких критиков еще задолго до утверждения нацистского режима. Также и юдофобские настроения царили в немецком обществе уже при жизни композитора. Напомним, что систематические нападки юдофобски настроенной прессы вынудили Малера оставить пост директора Венской оперы, которую он возглавлял в течение 10 лет.

На следующем этапе (1933–1945) рецепции творчества Малера данные тенденции в Германии лишь достигают своей логической кульминации и обретают официальный статус. Результатом этих социальных «брожений» стало то, что Малер «был полностью исключен из немецкой музыкальной жизни с начала 1933» [1, S. 426].

Несколько иной — более благоприятный сценарий разворачивался в отношении малеровского наследия в австрийском «корпоративном государстве» (Ständestaat) между 1934 и 1938 годами, до тех пор, пока Австрия, в результате аншлюса, окончательно не встала на те же рельсы, что и нацистская Германия.

Если из музыкальной жизни нацистской Германии имя Малера было полностью вычеркнуто, то на своей исторической родине он фактически обрел статус «почти официального государственного композитора» [1, S. 426].

Такая позиция государства объясняется потребностью «присвоить» Малера как «репрезентативного австрийского композитора недавнего прошлого» [6, S. 859]. Мотивацией для этого стала возможность продемонстрировать «космополитизм вместе с евреем Малером, вопреки зарубежной критике авторитарных структур, и в то же время подчеркнуть австрийскую независимость от нацистского государства в ясной форме» [1, S. 426].

Важнейшей предпосылкой политической инструментализации музыки Малера стали тесные связи жены композитора Альмы Малер с руководством «корпоративного государства» [1, S. 426]. Даже высланный в то время из Берлина Бруно Вальтер выражал явную симпатию к «Новой Австрии».

Кульминацию в «канонизации» Малера обозначило празднование 25-летия со дня смерти композитора в мае 1936 года, проходившее под почетным

патронажем канцлера Курта фон Шушнига. Бруно Вальтер дирижировал Второй и Восьмой симфониями, а также «Песню о земле». Кроме того, в рамках данного мероприятия Вальтером была произнесена торжественная программная речь [1, S. 426].

Несмотря на все эти шаги, в Австрийском обществе сохранялись и набирали все большую силу антисемитские настроения, которые в итоге привели к провалу планов по возведению памятника Малеру в Вене в 1936 году [7, S. 200]. Все это говорит о том, что «почитание Малера» было инспирировано временной политической целесообразностью. Речь шла не столько о музыке Малера, сколько о ее символической применимости [1, S. 426].

Ярким примером антималеровского, национал-социалистического дискурса может служить работа музыковеда Карла Блессинга 1938 года, вышедшая в расширенном и переработанном издании в 1944 году под названием «Иудаизм и музыка: вклад в культурную и расовую политику» [8].

Характерная особенность этого дискурса — параноидальный страх еврейского, его экспансии в немецкую культуру [1, S. 427]. Этот труд получил широкое распространение, более того, служил справочным пособием для статей в официальном партийном издании «Энциклопедия евреев в музыке» («Lexikon der Juden in der Musik») 1940 года [1, S. 427].

Малер представлен в нем как «фанатичный тип восточно-еврейского раввина» [8, S. 17], в музыке которого «в конечном итоге хаос заменяет органически выросшую западную тональную систему» [8, S. 120].

В качестве критических аргументов Блессингер приводит следующий перечень присущих музыке Малера «негативных» стилистических особенностей: «разложение тонального строя» [8, S. 120], «пародийное» использование инструментов [8, S. 140], «гротескные черты» [8, S. 115], «безжалостное голосоведение» [8, S. 152], характерное для восточной музыки предпочтение ритмики мелодике [8, S. 142], а также явные связи музыки Малера со «стилем шлягера и оперетты» [8, S. 126]. В качестве наглядного примера всех этих «изъянов» автором рассматривается Седьмая симфония [8, S. 115, S. 120, S. 140, S. 148].

Ко всему этому, по мнению критика «наихудшим средством разрушения» в «уничтожении всех традиций в искусстве, науке и жизни» является «иронизация» [8, S. 26], которая определяет «отвратительный цинизм» творчества Малера [8, S. 113, S. 140].

Как можно заметить, приведенный перечень составляют стилеобразующие качества музыки Малера.

Отметим, что под прицел критика попадает одно из сущностных, родовых качеств немецкого искусства первой половины XIX века — столь присущая ему «романтическая ирония», без которой немислимо творчество таких столпов немецкой литературы как Жан Поль Рихтер, братья Шлегели, Гофман. По

иронии, эта черта стиля также была унаследована Малером от немецкой культуры.

Несмотря на то, что в Германии и оккупированных немцами странах Европы музыка Малера в 1934–1945 годах была под запретом, все же существовало одно место, в котором она продолжала звучать. Причем исполнялась она в принудительном порядке. Таким местом стала Культурная лига немецких евреев («Культурбунд») в Берлине и других городах Европы.

Участники данного сообщества, состоявшего исключительно из евреев, исполняли произведения авторов ненемецкого, по большей части еврейского происхождения исключительно перед еврейской аудиторией. Этот социальный институт принудительного характера, с точки зрения национал-социалистов, служил цели геттоизации и постепенного уничтожения всей еврейской культуры в Германии, в то время как для евреев, позиционируемых вне «немецкой» культуры, он воплощал, хотя бы временно, возможность интеллектуального и культурного самоутверждения — «пусть даже ценой принудительной идентификации с “еврейскостью”, навязанной извне» [1, S. 428].

Символично, что 27 февраля 1941 года, за несколько месяцев до реорганизации Культурной лиги немецких евреев Гестапо в сентябре 1941 года, последним крупным музыкальным событием в берлинском Культурбунде стало исполнение Второй симфонии Малера. Одна из рецензий на этот концерт констатировала исключительные восторг и воодушевление публики:

«Когда последние аккорды этого музыкального храмового чуда, достигая сфер Высшего и отдаваясь оттуда эхом, затихли в ревущей гармонии, и люди в зале, спустя секунды затишья, в слезном молчании, спонтанно поднялись со своих мест, чтобы с беспримерным чувством выразить свою благодарность, все чувствовали, что из всех искусств только музыка обладает силой вести человеческую душу, которая тонет в загадочной меланхолии перед высшими вопросами бытия, к искупительному свету преображения» [9, S. 5].

Несмотря на то, что имена ряда музыкальных деятелей из ближайшего окружения Малера, например, Арнольд Шенберг и Отто Клемперер фигурировали на знаменитой выставке «Дегенеративная музыка» («Entartete Musik»), проходившей в Дюссельдорфе с 22 по 29 мая 1938 года, Малер избежал этой участи. Вероятно, одна из главных причин такого «везения» объясняется тем, что Малер к тому времени уже более чем четверть века ушел из жизни, тогда как фигуранты выставки еще были живы.

Казалось бы, после окончания Второй мировой войны и падения жестких идеологических табу, наложенных на творчество Малера пропагандист-

ским аппаратом Третьего рейха, восторжествоует историческая справедливость, музыка Малера будет, наконец, реабилитирована и вернется в концертные залы. Однако этого не произошло. На следующем этапе (1945–1960) малеровского ренессанса не случилось. Причиной тому стала инерция, возобладавшая в восприятии его творчества, уходящая корнями еще в предшествующее десятилетие и сохранявшаяся вплоть до 60-х: «В Европе, особенно в Германии и Австрии, потребовалось еще 15 лет, прежде чем произведения Малера смогли вновь обрести популярность в концертной жизни» [1, S. 429]. При этом исполнения малеровских сочинений все же имели место, правда они осуществлялись достаточно редко и не получали ощутимого отклика ни у публики, ни у критики. Так, например, музыка Малера прозвучала в 1948 году в Вене, в программе первого послевоенного концерта Бруно Вальтера [1, S. 429]. В связи с этим, период с 1945 года вплоть до 60-х, характеризуется исследователями как «продолжение той оппозиции, которая установилась двенадцатью годами ранее» [1, S. 429]. «Это затронуло большую часть музыкальной публики; другая, меньшая часть, открывшая для себя вновь доступную после падения Третьего рейха “новую музыку”, считала Малера устаревшим музыкантом позднего романтизма, время которого прошло» [1, S. 429].

В 1951 году Ганс Шнор писал: «Время Малера прошло. Изобилие малеровских настроений 1920-х сменилось почти трагическим разочарованием» [10, S. 234]. Эту мысль разделял и Отто Шуман, полагавший, что симфонии Малера, «постепенно исчезающие из сознания музыкального мира, не возродятся» [11, S. 422].

Такой взгляд утвердился в широко распространенных концертных путеводителях, формировавших музыкальное сознание широкой аудитории [1, S. 430]. Кроме того, в данный период немецкоязычные исследования о Малере практически не появлялись, и в связи с тотальным дефицитом научной литературы именно путеводители задавали общий тон в восприятии творчества композитора [1, S. 430].

Рудольф Бауэр в книге «Концерт» («Das konzert»), которая была впервые опубликована в 1955 году, отмечает, что в музыке Малера «возвышенное сталкивается с тривиальным, эмоциональное увядает в сконструированном, оригинальность соседствует с подражательностью, а диспропорция между действительным содержанием и внешним фасадом не может быть не замечена» [12, S. 403].

В другом издании того же периода, вышедшем шестью годами позже — «Музыкальном справочнике Мейера» (Meyers Handbuch über die Musik), который в свое время являлся репрезентативным образовательным пособием, получившем в Германии

повсеместное распространение, читаем следующее: «В своем творчестве он также стремился к истине, желая быть зеркалом, отражающим свое время. Но поскольку сам он был раздвоенной натурой, зеркало стало кривым. Эта трагедия между волей и творением пронизывает все его творчество. Монументальное соседствует с поверхностным, изысканное — с повседневным» [13, S. 760].

Нетрудно заметить, что вышеприведенные суждения выдержаны в том же тоне, что и критика 20–40-х годов, с той лишь разницей, что такие расхожие термины как «иудаизм» и «раса», которыми пестрили страницы изданий времен Третьего рейха, авторами послевоенного периода старательно избегались [1, S. 430]. Однако формальное исключение новотабуированных слов из текстов кардинальным образом не меняло общей картины, они легко домысливались и «считывались» компетентными реципиентами из общего контекста.

Подлинный ренессанс музыки Малера наступил только в 60-е годы, кульминацией которого стал известный «малеровский бум». Трудami и усилиями таких видных музыковедов и исполнителей, ярких пропагандистов творчества Густава Малера, как Т. Адорно, Э. Рац, Л. Бернштейн и многих других, наконец, была восстановлена историческая справедливость. Вопреки утверждению Ганса Шнора, незадолго до этого отказывавшего музыке Малера в актуальности и утверждавшего, что «время Малера прошло», Л. Бернштейн, перефразировавший одно из высказываний композитора в названии своего известного очерка 1967 года «Малер — его время пришло», провозгласил обратное. Тем самым один из самых ярких интерпретаторов музыки Малера XX века подтвердил пророческие предчувствия композитора, еще при жизни твердо уверенного в том, что его творчество будет понято и по достоинству оценено будущими поколениями слушателей.

Статья поступила в редакцию 15.09.2025; одобрена после рецензирования 10.10.2025; принята к публикации 13.10.2025.

The article was submitted 15.09.2025; approved after reviewing 10.10.2025; accepted for publication 13.10.2025.

Список источников

1. Sponheuer B. Grundzüge der Mahler-Rezeption seit den 1920er Jahren // Mahler Handbuch. Stuttgart, 2010. P. 419–436.
2. Blaukopf K. Gustav Mahler. Harmondsworth. UK: Futura Publications Ltd, 1974. 279 p.
3. Blaukopf K. Gustav Mahler oder der Zeitgenosse der Zukunft. Wien: Molden, 1969. 289 p.
4. Blessinger K. Judentum und Musik. Ein Beitrag zur Kultur- und Rassenpolitik. Berlin, 1944. 156 p.
5. Moser H. J. Geschichte der deutschen Musik [1920–24]. Bd. III: Vom Auftreten Beethovens bis zur Gegenwart. Stuttgart/Berlin, 1928.
6. Густав Малер. Письма / под общ. ред. И. А. Барсовой; сост. и коммент. И. А. Барсовой и Д. Р. Петрова. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова. 2006. 896 с.
7. Fischer J. M. Gustav Mahler. Der fremde Vertraute. Biographie. Wien, 2003. 991 p.
8. Hilmes O. Im Fadenkreuz. Politische Gustav-Mahler-Rezeption 1919–1945. Eine Studie über den Zusammenhang von Antisemitismus und Kritik an der Moderne. Frankfurt a. M., 2003. 259 p.
9. Michalowitz M. Die Mahler-Sinfonie im Jüdischen Kulturbund // Jüdisches Nachrichtenblatt. 7.3.1941. S.5.
10. Schnoor H. Klänge und Gestalten. Darmstadt, 1951. 332 p.
11. Schumann O. Handbuch der Orchestermusik. Wilhelmshaven, 1954. 710 p.
12. Bauer R. Das Konzert. Wien, 1961. 807 p.
13. Meyers Handbuch über die Musik. Hg. von der Fachredaktion Musik des Bibliographischen Instituts. Mannheim, 1961. 1039 p.

Информация об авторе

Галкин А. А. — кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки

Reference

1. Sponheuer, B. (2010), *Grundzüge der Mahler-Rezeption seit den 1920er Jahren*, Stuttgart, Germany.
2. Blaukopf, K. (1974), *Gustav Mahler*, Harmondsworth, UK.
3. Blaukopf, K. (1969), *Gustav Mahler oder der Zeitgenosse der Zukunft*, Wien, Austria.
4. Moser, H. J. (1928), *Geschichte der deutschen Musik [1920–24]. Bd. III: Vom Auftreten Beethovens bis zur Gegenwart*, Berlin, Germany.
5. Barsova, I. A. (ed.) (2006), *Gustav Maler. Pis'ma* [Gustav Maler. Letters], Novikov Publishing House, Saint Petersburg, Russia.
6. Fischer, J. M. (2003), *Gustav Mahler. Der fremde Vertraute. Biographie*. Wien, Austria.
7. Hilmes, O. (2003), *Im Fadenkreuz. Politische Gustav-Mahler-Rezeption 1919–1945. Eine Studie über den Zusammenhang von Antisemitismus und Kritik an der Moderne*, Frankfurt a. M., Germany.
8. Blessinger, K. (1944), *Judentum und Musik. Ein Beitrag zur Kultur- und Rassenpolitik*, Berlin, Germany.
9. Michalowitz, M. (1941), *Die Mahler-Sinfonie im Jüdischen Kulturbund*, Berlin, Germany.
10. Schnoor, H. (1951), *Klänge und Gestalten*, Darmstadt, Germany.
11. Schumann, O. (1954), *Handbuch der Orchestermusik*, Wilhelmshaven, Germany.
12. Bauer, R. (1961), *Das Konzert*, Wien, Austria.
13. *Meyers Handbuch über die Musik* (1961), Mannheim, Germany.

Information about the author

Galkin A. A. — Candidate of Art History, Associate Professor of the Music Theory Department