

**Conservatorio di Musica Arrigo Boito – Parma – A. A. 2004-2005**  
Scuole di composizione sperimentale, composizione, direzione d'orchestra  
Biennio sperimentale specialistico in discipline musicali  
**Storia ed estetica musicale**  
prof. Giordano Montecchi

## Introduzione alla musica di Gustav Mahler

### Appunti delle lezioni \*\*

Per gli studenti delle scuole di composizione sperimentale, composizione e direzione d'orchestra questi appunti riguardano il primo dei due moduli in cui si articola il corso di Storia ed estetica musicale per l'A.A. 2004-2005.

Per gli studenti del **biennio sperimentale di secondo livello** questi appunti riguardano il programma del corso di Storia ed estetica della musica (30 trenta ore per 5 cfa).

#### INDICE

1. Introduzione: storia, analisi, estetica, ermeneutica	2
2. La musica europea dopo Wagner e Brahms: grandi eredità e grandi interrogativi	9
3. La Vienna di Gustav Mahler	18

#### **Appendici:**

App. 1: L'architettura viennese dal secondo Ottocento ai primi del Novecento	27
App. 2: L'opera pittorica di Hans Makart e il <i>Festzug</i>	30
App. 3: Gustav Klimt e la Secessione viennese	32
App. 4: Lettera di Mahler a Joseph Steiner	34
App. 5: Jacques Callot (incisioni) e Moritz von Schwind ( <i>Il funerale del cacciatore</i> )	36
App. 6: Indice analitico delle composizioni di Mahler citate nel volume di H. H. Eggebrecht, <i>La musica di Gustav Mahler</i> , La Nuova Italia	38
App. 7: Catalogo delle opere principali di Mahler	40
App. 8: Mahler Chronology (H.L. De La Grange)	41

**\*\*** Questi appunti non contengono tutto il programma d'esame – al quale gli studenti dovranno fare comunque riferimento – bensì solo quei contenuti introduttivi e quelle riflessioni teoriche svolte a lezione che più si discostano dagli argomenti contenuti nei testi d'esame assegnati

## 1. Introduzione: storia, analisi, estetica, ermeneutica

Messe una di fianco all'altra le quattro parole chiave che figurano nel titolo di questo capitolo sembrano coprire l'intera gamma delle possibilità di articolare il "discorso sulla musica" come lo chiamerebbe Jean-Jacques Nattiez. In realtà non è così. Ci sono molti altri possibili approcci allorché ci si appresta a "parlare di musica". La musica può essere considerata sotto l'aspetto di un sistema, codice o linguaggio che possiede determinate caratteristiche e quindi può essere oggetto di studio di discipline come la semiologia, la teoria della comunicazione, la linguistica. Oppure può essere considerata come un evento, un atto creativo, un oggetto che scaturisce da esseri umani e si rivolge a esseri umani, interessando quindi la psicologia, l'antropologia, la musicoterapia – addirittura oggi si parla di biomusicologia. Ma la musica è anche il frutto di una pratica che ha luogo in un determinato contesto sociale e culturale e chiama dunque in causa sociologia, antropologia, eccetera. La musicologia sistematica – coniata nelle sue fondamentali discipline da Guido Adler nel 1885 (Adler, viennese, fu grande amico e sostenitore di Gustav Mahler) – si occupa per l'appunto di classificare la vasta gamma delle discipline in cui si può articolare lo studio della musica secondo una prospettiva scientifica, ossia metodologicamente rigorosa, basata cioè su affermazioni fondate e plausibili.

La musicologia – *Musikwissenschaft* (letteralmente "scienza della musica") – viene suddivisa da Adler in musicologia sistematica e in musicologia storica e, data l'epoca in cui essa vede la luce, presenta nella sua formulazione originaria una marcata accentuazione positivista, ossia orientata a sottolineare l'importanza del carattere scientifico-esatto degli studi musicali. Via via, nell'opinione comune (un'opinione largamente condivisa nell'ambiente musicale italiano legato a una formazione accademica svolta per lo più nei Conservatori) si è affermata così, in modo relativamente acritico, l'idea che la storia della musica e l'analisi musicale ci dicono le cose come stanno o come stavano. Da esse ci si aspettano descrizioni e giudizi "veri", circa i quali, analogamente a ciò che si pensa delle discipline scientifiche, non abbiamo dubbi - o quasi. E comunque il fine di queste discipline è di togliere di mezzo questi dubbi quanto più possibile.

In relazione alla storia e all'analisi quindi si è portati per lo più a pensare in termini di vero o falso (è storicamente falso che Mahler sia morto nel 1912 poiché è morto nel 1911), oppure di giusto o sbagliato (sbaglia chi afferma che il madrigale *Il bianco e dolce cigno* di Arcadelt ha una forma strofica) e così via. La concezione comune della storia e dell'analisi musicale si fonda sulla convinzione che queste discipline articolino discorsi le cui condizioni di veridicità possono e debbono essere sempre soddisfatte

secondo un modello molto elementare, per lo più binario (0/1, vero/falso, acceso/spento, bello/brutto).

In realtà le cose sono molto più complesse. Nel campo scientifico e filosofico il problema della verità delle teorie, delle affermazioni e dei giudizi viene indagato da una apposita disciplina: l'epistemologia, la quale si occupa di appurare quali sono le condizioni in base alle quali un qualsiasi enunciato può dirsi vero oppure falso. Sotto questo aspetto ogni disciplina ha una sua diversa natura legata all'oggetto di studio, al metodo e agli obiettivi che la contraddistinguono. In altre parole ogni disciplina ha un suo diverso statuto epistemologico nel quale il problema della verità è sempre una questione aperta che si presenta ogni volta con modalità diverse. In particolare questa diversità acquista rilievo nel distinguere le scienze naturali o scienze esatte come la matematica, la geologia, l'astrofisica, ecc., dalle cosiddette scienze umane (o "scienze dello spirito") quali la storia, la filosofia, la retorica, ecc.

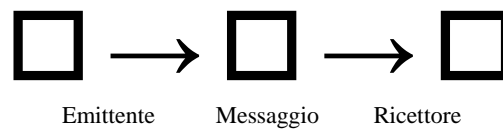
Per quanto riguarda il campo musicale le discipline storiche hanno un loro particolare statuto epistemologico che le differenzia dalle discipline di tipo analitico che indagano le caratteristiche di un testo. Proprio per questo la musicologia, fin da Guido Adler, ha tenuto a distinguere le discipline storiche da quelle sistematiche fra le quali rientra evidentemente la già citata analisi musicale.

Tuttavia, come dicevamo poco fa l'analisi non è certamente l'unico modo di studiare e sviscerare un testo nelle sue componenti intrinseche e nelle sue implicazioni. Oltre all'analisi ci sono altre discipline che si occupano di indagare le caratteristiche e i contenuti di un testo (come è fatto, che cosa dice, che cosa significa...). Fra queste figurano certamente discipline quali l'estetica, la critica, la semiologia, la psicologia, l'ermeneutica.

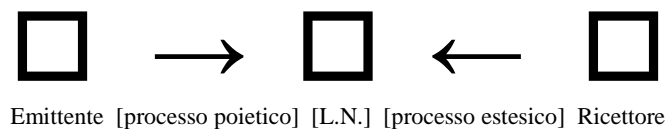
Fra le numerose discipline del campo musicale quella che più inclina allo statuto di scienza esatta è probabilmente l'analisi, nel cui campo ci si avvale di metodi e di tecnologie che trovano applicazione anche in altri tipi di ricerca scientifica (statistica, spettrografia, ecc.). In quanto tale l'analisi tende ad avvalorare un'idea di scientificità che viene spesso interpretata come risposta univoca, assoluta, in termini di vero/falso. Senonché l'analisi proprio per queste sue caratteristiche si rivela inadeguata o impotente nel momento in cui si tratta non più di indagare e rappresentare le caratteristiche strutturali intrinseche di un brano musicale, bensì di compiere delle valutazioni di diversa natura qualitativa, di esprimere dei giudizi di valore, oppure di dire qualcosa in merito alle intenzioni dell'autore o ancora in merito alle risposte o ai giudizi dell'ascoltatore. È in questo terreno che si collocano le altre discipline già citate, per le quali, oltre al testo in sé, è altrettanto importante tenere conto delle circostanze da cui esso nasce (ciò che Nattiez chiama "processo poetico") e in cui viene fruito ("processo estesico"). Senza questi ulteriori apporti, l'analisi resta mera descrizione, protocollo, radiografia più o meno dettagliata di come un testo è fatto e organizzato, del suo carattere "immanente", ossia intrinseco. D'altra parte, come ha osservato Carl Dahlhaus,

è difficile accettare come plausibile un discorso o un giudizio estetico o critico che non sia sorretto da qualche riscontro analitico.

La musica, almeno così come essa è concepita nell'epoca moderna, è un fenomeno o un'attività che rientra nel campo della comunicazione umana e da questo punto di vista, seppure in termini molto larghi, la musica può essere considerata un linguaggio. Lo schema classico della teoria della comunicazione e della semiotica o semiologia (la disciplina che studia i sistemi di segni in quanto forme simboliche, ossia in quanto linguaggi che veicolano significati simbolici, ovvero rimandano a qualcosa di altro, di esterno) viene rappresentato in questo modo:



Un emittente genera un messaggio che arriva a un ricettore secondo un processo lineare. Un semaforo rosso, un segnale stradale, un comando militare o un sos telegrafico sono tipici esempi di questo tipo di comunicazione. Il semiologo Jean Molino, indagando da un diverso punto di vista il fenomeno della comunicazione umana, in particolare nel campo dei linguaggi estetici (e quindi anche della musica) ha però proposto una versione assai più raffinata di questo schema, recependo un insieme di considerazioni che hanno acquistato sempre più importanza nel XX secolo:



Molino – e con lui Jean-Jacques Nattiez che ne ha ripreso e sviluppata l'impostazione – sposta l'attenzione sui *processi* di creazione (processo poetico) e di ricezione (processo estesico), studiandone le modalità e le funzioni e, alla fine, invertendo la direzione di una delle due frecce. Questo sta a significare che il messaggio che giunge al destinatario non si intende più recepito passivamente o automaticamente, bensì il ricettore svolge una sua azione su questo messaggio, lo elabora (in un modo quasi speculare a chi lo aveva generato) e quindi lo interpreta secondo modalità che possono essere molto diverse. Ma c'è dell'altro. Il messaggio in quanto oggetto immanente, dotato di certe caratteristiche intrinseche, viene definito da Molino come *livello neutro* (L.N.).

Diciamo che l'analisi – anche se non esclusivamente e non necessariamente – ha come oggetto il livello neutro: nel nostro caso, un testo musicale, in genere una partitura ma anche una registrazione. La semiologia presta invece attenzione soprattutto alle condizioni e alle modalità della semiosi - ossia del processo o dei processi comunicativi (processo poetico e processo estesico secondo Molino e Nattiez) in quanto generatori di

significati. Così facendo la semiologia raccoglie e fa propria l'idea, cara a molte correnti artistiche e di pensiero del XX secolo, che il significato di un testo e quindi il suo valore – anche a prescindere dalla sua oggettività immanente – non è una cosa immutabile ed eterna, data una volta per tutte, ma può variare a seconda di come viene generato comunicato recepito.

Da Walter Benjamin a Paul Valéry, da John Cage ai teorici dell'opera aperta, dalla teoria della ricezione a Umberto Eco e alla teoria della cooperazione testuale, questa attenzione alla molteplicità, e dunque all'ambiguità, alla mutevolezza e quindi alla ricchezza inesauribile del significato di un testo, di un'opera o anche di un evento storico ha messo in primissimo piano l'importanza dell'interpretazione, ossia dell'*ermeneutica*, quella disciplina che ha appunto per oggetto l'interpretazione dei testi al fine di rendere chiaro e intelligibile ciò che in essi appare di primo acchito confuso, di difficile lettura o addirittura contraddittorio. L'ermeneutica, che prende nome dal termine greco *hermeneutes* (= interprete), è una disciplina sviluppatasi come “ars interpretandi” soprattutto in ambito giuridico, dall'esigenza di interpretare correttamente, in modo fondato e inoppugnabile le norme della giurisprudenza, e nell'ambito della teologia e degli studi biblici, al fine di fornire un'interpretazione il più possibile veritiera e condivisibile delle sacre scritture. Nel XX secolo l'ermeneutica filosofica ha il suo padre indiscusso in Hans Georg Gadamer, il quale nella sua fondamentale opera *Verità e metodo. Lineamenti di ermeneutica filosofica*, riallacciandosi in parte al pensiero di Heidegger, ha dato all'ermeneutica un valore nuovo di teoria generale della comprensione, cioè della conoscenza del mondo.

Per approfondire il concetto, possiamo leggere alcuni passi di un'intervista a Gadamer pubblicata online da RAI Educational nell'Enciclopedia delle scienze filosofiche [<http://www.emsf.rai.it/aforismi/aforismi.asp?d=76>]:

Il titolo *Verità e metodo* è stato spesso frainteso; addirittura è stato compreso nel senso opposto. Molti hanno pensato ad un nuovo metodo per raggiungere la verità, altri hanno affermato che per raggiungere la verità non è in generale necessario alcun metodo. Entrambe queste interpretazioni sono insensate. Mi sembra invece giusto interpretare il titolo in questo modo: non tutta la verità è raggiungibile percorrendo il cammino del metodo scientifico. Un esempio ne è l'arte.

Uno dei punti decisivi che intendevo sottolineare in *Verità e metodo* è che nelle scienze della natura il linguaggio non è un vero linguaggio, bensì un sistema di simboli matematici, che non può pretendere di rappresentare l'unica forma di comunicazione. Nelle cosiddette scienze dello spirito, nelle scienze umane, accade l'opposto. Nella matematica lo schema simbolico è al massimo un ausilio, mentre il vero elemento è dato dalla capacità del linguaggio di render presente qualcosa. Questa è la funzione svolta dal linguaggio nella poesia. E' di questo tipo l'intimo rapporto tra l'arte e la filosofia, in primo luogo tra l'arte della parola - il linguaggio poetico - e la filosofia. Questo rapporto è stato indagato profondamente a partire dal Romanticismo tedesco, al quale mi sono ispirato. Su questo tema è stata

decisiva anche la potenza espressiva di Heidegger, pensatore geniale che usa il linguaggio con una nuova forza creativa [...].

In *Verità e metodo* ho cercato di dare fondamento all'idea che il linguaggio abbia una funzione evocativa anche per il pensiero e ho tentato di fare dell'ermeneutica una filosofia generale, un approccio generale al mondo e non una tecnica speciale per l'interpretazione dei testi [...]. E' nota a tutti la famosa espressione heideggeriana: "il linguaggio parla". Nel mio libro credo di aver correttamente sviluppato il senso di questa espressione provocatoria senza essere però così provocatorio. Se si pensa, come facciamo comunemente, che non è il linguaggio a parlare, ma che siamo noi a usare il linguaggio, non si comprende il significato della formula heideggeriana; non si capisce, cioè, che quando qualcuno parla è condizionato da un *orizzonte linguistico* che lo precede, cioè dalle possibilità offertegli dal linguaggio per esprimere i suoi pensieri. La funzione del linguaggio [...] è stata da me accentuata per chiarire la nostra esperienza del mondo. Come ho precedentemente affermato, la matematica non è un linguaggio poiché è un sistema convenzionale. Il *linguaggio autentico* è invece quello del *dialogo* sviluppato da tutti gli uomini nel loro reciproco rapporto, un linguaggio preconstituito, dentro il quale gli uomini crescono ubbidendo ad esso.

Ermeneutica è anche il termine chiave di questo nostro corso dedicato alla musica di Gustav Mahler per il quale ricorriamo a due testi che possono considerarsi entrambi di natura ermeneutica data la rilevanza e l'assoluta centralità che in essi assume la questione dell'interpretazione da dare alla musica mahleriana. Il testo di Hans Heinrich Eggebrecht è un testo che si colloca esplicitamente in una chiave ermeneutica, proponendosi di indagare sistematicamente i modi in cui Mahler riesce con la sua musica a simboleggiare o per meglio dire a evocare immagini, sentimenti, contenuti poetici e di esperienza con i quali costruisce letteralmente la sua musica. Secondo Eggebrecht, Mahler elabora una logica del discorso musicale che è solo sua e che non è più puramente immanente, e quindi puramente formale, ma il cui senso si spiega proprio in relazione al contenuto poetico e di esperienza dell'autore dalla quale essa scaturisce. Anche Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969) nel suo ormai storico saggio *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, pubblicato nel 1960, compie un straordinario sforzo interpretativo (e quindi di carattere ermeneutico – nonostante la prospettiva di Adorno non sia quella dell'ermeneutica) della musica di Mahler. Sulla base della sua teoria critica, maturata in seno all'*Institut für Sozialforschung* e al marxismo largamente eterodosso della scuola di Francoforte, Adorno individua nella musica di Mahler il manifestarsi precoce e traumatico della crisi del mondo moderno – dominato da una società industriale e capitalista che provoca l'inesorabile alienazione del soggetto – una crisi che si manifesta nelle fratture insanabili che caratterizzano la sua musica e nella sua impossibilità di salvaguardare una sua organicità e coerenza in termini formali immanenti. Questa impossibilità – e dunque questo fallimento dal punto di vista immanente della forma musicale – rappresenta per Adorno la verità di Mahler e dunque il suo valore profetico per un'epoca in cui l'arte e la musica se non vogliono divenire complici di un mondo profondamente falso e ingiusto sono costrette ad abbandonare

l'ideale della bellezza per votarsi all'idea della verità, anche a costo di soccombere esteticamente.

Nell'applicazione concreta ai discorsi sulla musica – sia quelli quotidiani e comuni, sia le riflessioni filosofiche su di essa – il modello ermeneutico interviene ogni qualvolta la musica viene descritta facendo riferimento a qualsiasi concetto che non sia strettamente riconducibile al fenomeno puramente musicale inteso come agglomerato di suoni organizzati secondo certe regole. Questi riferimenti hanno evidentemente un grande margine di libertà individuale, ma sono in genere connessi all'esperienza, all'affettività o all'orizzonte culturale del soggetto. Una dissonanza, dal punto di vista immanente del livello neutro, è solo una dissonanza e consta di certe note poste fra loro secondo certe relazioni o funzioni. E lo stesso dicasi di un tema, o di una cadenza. L'affermare che questa dissonanza sia aspra o tagliente o demoniaca o quant'altro, oppure definire un tema virile o femminile, malinconico oppure appassionato ecc. sono tutti atti di interpretazione che fanno riferimento a concetti totalmente esterni ed estranei all'ambito musicale quali asprezza, tagliare, demonio, uomo, donna, malinconia, passione ecc.

Nel discorso che descrive una musica ogni ricorso a similitudini o analogie, siano esse semplici aggettivi, simbologie o traslati più o meno elaborati, oppure l'associare determinati eventi o oggetti musicali (temi, sonorità, architetture ecc.) a realtà altre, esterne rispetto alla musica – e questo indipendentemente dal fatto che ad attuare queste associazioni sia l'autore o un interprete o un ascoltatore – è frutto di un atto interpretativo che è più o meno arbitrario, fondato, banale, acuto, ecc. Lo statuto epistemologico dell'ermeneutica le assegna compiti quali l'interrogarsi sulla plausibilità o meno di questi atti e dei giudizi che essi implicano, indagare le motivazioni e i contesti che ne sono alla base, confrontare e valutare le diverse possibili interpretazioni, esplorare i limiti fino ai quali si può spingere un'interpretazione prima di scivolare nell'arbitrio o nella falsificazione. Ci sono dei limiti alla libertà interpretativa, come scrive Mario Baroni: «non si può facilmente giudicare lieve e aereo un *cluster* di quattro tromboni nel registro grave» (M. Baroni, *L'ermeneutica musicale, Enciclopedia della musica*, vol. II, Torino, Einaudi, 2002, p. 640).

Tutta la musica di Gustav Mahler è dominata dal problema onnipresente di tradurre in parole contenuti e significati che lo stesso autore dichiara essere presenti nella musica e la cui presenza risulta tanto evidente quanto enigmatica. Detto in parole povere: tutti ci rendiamo conto che nella musica di Mahler “c'è qualcosa” di molto speciale e originale, che la sua musica “ci dice qualcosa” in un modo tutto suo, ma dare un volto e un nome a questo “qualcosa” è molto difficile. In questo senso la musica di Mahler rappresenta per l'ermeneutica uno straordinario caso di studio.

I compiti dell'ermeneutica evidentemente confinano e si sovrappongono a quelli della critica, dell'estetica, della storiografia, discipline rispetto alle quali l'ermeneutica si colloca come una sorta di metalinguaggio, svolgendo indagini su di esse e distinguendosene proprio in virtù di questo suo diverso statuto epistemologico.

Di fatto, l'approccio ermeneutico indaga il piano dei contenuti, si interroga sulla legittimità di attribuire a un testo certi significati piuttosto che altri e si contrappone a un approccio di tipo formalistico – per il quale l'unica realtà pertinente ai fini della comprensione e della valutazione della musica è l'aspetto strutturale (formale) immanente. Se e in quanto sensibile all'interazione fra l'opera (il testo), il processo poetico e il processo estetico – oppure, come direbbe Umberto Eco, al combinarsi di *intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris* – l'ermeneutica tende a rendere fluido e cangiante il senso di un testo e a moltiplicarne i significati possibili.

In questo senso l'ermeneutica si contrappone anche a un approccio di tipo essenzialistico, ossia all'idea che il significato e il valore di un testo o di un'opera sia una realtà assoluta, data e definibile una volta per tutte e, quindi, perenne e immutabile. Pur contrapponendosi in linea teorica al modello essenzialista, l'ermeneutica non sfocia necessariamente nel relativismo o nel decostruzionismo, modelli di pensiero secondo i quali qualsiasi significato e quindi qualsiasi interpretazione diventano possibili. Relativismo e decostruzionismo sono anzi modelli di pensiero che a ben vedere segnano il limite dell'ermeneutica, al di là del quale – se ogni interpretazione diviene possibile – questa disciplina non ha più ragione di essere.

Altra distinzione importante da operare è fra ermeneutica e critica, due ambiti strettamente confinanti eppure da considerare non sinonimi bensì semmai complementari. Come scrive Mario Baroni: «il problema epistemologico primario dell'ermeneutica è quello di sapere se un'interpretazione musicale fatta a parole possa essere considerata vera o falsa». A differenza dell'ermeneutica che si occupa del problema vero/falso, la critica si spinge in linea di principio su un terreno che non è più quello dell'ermeneutica. Il fine ultimo della critica è infatti la valutazione, cioè l'esprimere giudizi circa i “valori”, i quali sono connessi non alle categorie vero/falso, bensì alle categorie buono/cattivo (ad es. buona musica/cattiva musica): «Nel momento in cui un critico interpreta il senso del testo fa dell'ermeneutica, nel momento in cui lo apprezza [o lo deprezza, n.d.r.] fa un'opera di valutazione», e quindi esce dal campo ermeneutico in senso stretto. «In ogni caso, conclude Baroni, i confini fra critica ed ermeneutica sono assai labili. Anche nel caso dei procedimenti di valutazione, tuttavia, ci troviamo di fronte a domande nei confronti delle quali la musicologia è ancora priva di risposte attendibili» (M. Baroni, *Op. cit.*, p. 655).

Ritornando per un momento ai due testi su cui si basa il nostro discorso, diremo che il testo di Eggebrecht ha un carattere più specificamente ermeneutico – seppure non si esima da valutazioni di tipo critico – mentre il testo di Adorno è un testo di carattere più squisitamente critico (non va dimenticato che il pensiero filosofico di Adorno e della scuola di Francoforte in genere, viene riassunto di norma con il termine di “teoria critica”).

## 2. La musica europea dopo Wagner e Brahms: grandi eredità e grandi interrogativi

Il panorama della musica ottocentesca ha una fortissima rilevanza dal punto di vista ermeneutico e si potrebbe quasi dire che il delinearsi dell'importanza di questa disciplina in campo musicale prende le mosse proprio dalle grandi questioni sollevate dal Romanticismo. Prendiamo ad esempio la famosa affermazione di Felix Mendelssohn contenuta in una lettera del 1842: «Io amo ciò che mi esprime la musica, i pensieri per me non sono così indeterminati d'aver bisogno delle parole, ma anzi sono fin troppo determinati». Per Mendelssohn il linguaggio verbale è inadeguato, è troppo indeterminato per riuscire a cogliere la ricchezza e la finezza di espressioni che la musica è capace di concretizzare. Ma nel momento stesso in cui si afferma che la musica è capace di dire qualcosa che solo con estrema difficoltà si riesce a tradurre in parole, ecco che in questo stesso momento si delinea il terreno di ricerca proprio dell'ermeneutica musicale.

Com'è noto Gustav Mahler nacque nel 1860 a Kaliště, un villaggio di seicento anime situato in Boemia al confine con la Moravia. In quell'anno l'Europa musicale era dominata dalle due grandi figure contrapposte di Wagner e Verdi, alfieri di due concezioni musicali e culturali fortemente divergenti. Il dualismo Verdi / Wagner potrebbe forse tradursi in termini piuttosto grossolani nei termini di tradizione/sperimentazione, conservazione/rinnovamento, popolare/d'élite, anche se in realtà Wagner non ha quasi riscontri nella nostra epoca essendo stato forse l'unico compositore della storia occidentale che ha ricoperto il doppio ruolo di autore d'avanguardia e di autore popolarissimo. Ma proprio in quegli anni, al di là della rivalità Verdi Wagner, si andava profilando in seno alla musica tedesca un nuovo dissidio che avrebbe avuto un lunghissimo corso e durature conseguenze.

Nel 1860 Richard Wagner aveva 47 anni e aveva terminato da un anno il suo capolavoro *Tristan und Isolde*. Viveva in Svizzera in esilio – dopo che, in seguito ai moti rivoluzionari del 1848, era fuggito da Dresda avendo sul capo un mandato di cattura per insurrezione armata che avrebbe potuto costargli la pena capitale. Circondato da una fama di artista rivoluzionario e antiborghese, venerato dai suoi numerosi ammiratori sparsi in tutto il mondo, al suo attivo aveva una produzione operistica di straordinaria levatura e una lunga serie di scritti teorici di portata decisiva dedicati alla musica e al teatro musicale in particolare. Figura tanto ammirata quanto controversa, fra i suoi scritti si annovera anche un libello pubblicato nel 1850 - e poi ripubblicato varie volte - dal titolo *Das Judentum in der Musik*, Il giudaismo in musica, uno scritto rabbiosamente antisemita che rimane la pagina forse più squallida della biografia wagneriana e nel quale il compositore, nell'intento di dimostrare che è anatomicamente

impossibile per un ebreo essere un genio della musica, prende di mira Meyerbeer e Mendelssohn.

Nella Germania dei primissimi anni Sessanta, in una scena nella quale spiccava soprattutto l'instancabile attività di Franz Liszt a Weimar, si cominciava a parlare di un giovane compositore Johannes Brahms, le cui prime prove avevano suscitato parecchio sconcerto. Brahms aveva allora 27 anni e da quando nel 1853 Robert Schumann sulle pagine della «Neue Zeitschrift für Musik» aveva pubblicato un articolo molto lusinghiero nei suoi confronti intitolato *Neue Bahnen* (Vie nuove) non si poteva certo dire che la sua carriera avesse conosciuto momenti di particolare successo.

Fu proprio nel 1860 che in Germania si manifestò per la prima volta in modo esplicito e molto polemico, un contrasto che da quel momento avrebbe segnato tutta la successiva storia musicale europea. Si trattava di uno scontro di posizioni le cui radici erano assai remote e che, nonostante emergesse all'epoca in modo lampante e con nuove argomentazioni, risalivano a concezioni musicali contrapposte di antica o antichissima data, riconducibili addirittura all'antica Grecia. Un contrasto che nei suoi infiniti aggiornamenti e ramificazioni dura ancora oggi.

Tutto prese il via quando nel 1860 sulla rivista «Berliner Echo» apparve un documento di protesta contro quella che a dire dei firmatari era una linea editoriale troppo faziosa della «Neue Zeitschrift für Musik», la rivista di Lipsia che fino al 1844 era stata diretta da Schumann e che era passata poi sotto la guida di Franz Brendel. Ecco il testo del documento:

I firmatari hanno a lungo seguito con rammarico l'attività di un certo partito, il cui organo è la Rivista della Musica di Brendel.

La predetta rivista divulga senza posa l'opinione che i musicisti più seriamente impegnati concordino in sostanza con la tendenza che essa sostiene, riconoscendo nelle composizioni dei capifila di tale indirizzo opere di valore artistico, e che, in ispecie nella Germania settentrionale, la contesa tra fautori ed avversari della cosiddetta musica del futuro sarebbe già decisa e precisamente a favore della stessa.

I firmatari ritengono loro dovere di protestare contro una tale alterazione dei fatti e dichiarano che, almeno per parte loro, non riconoscono i principi propugnati dalla rivista di Brendel e che possono solo deplorare e condannare in quanto contrari all'intima essenza della musica i prodotti dei capifila e discepoli della cosiddetta scuola "neotedesca", i quali in parte mettono in pratica quei principi e in parte costringono alla formulazione di teorie sempre nuove ed inaudite.

Johannes Brahms  
Joseph Joachim  
Julius Otto Grimm  
Bernhard Scholz<sup>3</sup>

Il documento recava quattro firme di altrettanti musicisti fra i quali Johannes Brahms e il violinista Joseph Joachim. In realtà era una presa di posizione piuttosto goffa, pubblicata troppo frettolosamente senza essere stata sufficientemente meditata al fine di renderla più solida dal punto di vista delle argomentazioni. In essa si parla di "musica del futuro" (*Zukunftsmusik*) e si fa riferimento a quella "scuola neotedesca (*neudeutsche*

*Schule*) di cui la «Neue Zeitschrift für Musik» (denominata qui “Rivista della Musica”) era diventata di fatto per volere di Brendel una sorta di organo ufficiale.

“Scuola neotedesca” era la denominazione che nel 1859 si erano dati pubblicamente i musicisti che facevano capo a Franz Liszt, in quegli anni maestro di cappella a Weimar e molto attivo nella promozione dei giovani compositori, e che si riconoscevano nell’idea molto enfatizzata di una musica progressista. *Zukunftsmusik*, musica del futuro era in realtà la volgarizzazione (tanto che il termine fu utilizzato anche con tono di scherno da parte degli avversari) di un concetto introdotto da Richard Wagner alcuni anni prima nel titolo di un suo scritto teorico: *Das Kunstwerk der Zukunft*, L’opera d’arte dell’avvenire (1850). Negli anni Cinquanta, attorno a Liszt, oltre a Wagner (che sebbene in esilio era vicinissimo artisticamente all’ambiente di Weimar), si raccoglievano musicisti e compositori quali Peter Cornelius, Joachim Raff e il celebre direttore d’orchestra Hans von Bülow che era il genero di Liszt avendo sposato la figlia Cosima. In realtà il sodalizio con Bülow durò solo fino al 1864, anno in cui ci fu una clamorosa rottura fra Liszt e Bülow da una parte e Wagner dall’altra a causa di Cosima, la quale innamoratasi di Wagner decise di lasciare il marito per unirsi al compositore, nonostante la ferma opposizione del padre, suscitando uno scandalo che fece epoca. Mentre la rottura fra Liszt, Wagner e Cosima venne col tempo appianata, la rottura con Bülow rimase definitiva e il direttore si avvicinò via via alle posizioni di Brahms.

Altro grande autore di riferimento per il gruppo dei neotedeschi, guardato come una sorta di pioniere, era il francese Hector Berlioz (nato nel 1803) al quale si dovevano molte delle idee musicali che successivamente vennero riprese e sviluppate da Liszt da Wagner e dagli altri neotedeschi. Berlioz infatti, convinto sostenitore di una *musique expressive* come lui la chiamava, con la *Symphonie Fantastique* (1830), sottotitolata *Episode de la vie d’un artiste*, aveva creato il paradigma della cosiddetta “musica a programma”, ossia di una musica che dichiarava esplicitamente il proprio intento narrativo o descrittivo e la cui concezione formale era pensata non più in relazione alla tradizione delle forme classiche, bensì coniata direttamente sulla base del contenuto espressivo e poetico – ossia del programma.

Di fatto, quella presa di posizione di Brahms e dei suoi amici del 1860 si risolse in un insuccesso e fu tutto sommato controproducente. Sulla «Neue Zeitschrift für Musik», la rivista di Brendel nonché organo dei neotedeschi uscì poco dopo una replica intrisa di un sarcasmo al vetriolo:

#### “Pubblica protesta”

“I firmatari desiderano far la parte, una buona volta, del primo violino e perciò protestano contro tutto quanto si frapponga alla loro necessaria ascesa; dunque soprattutto contro l’influsso crescente della corrente musicale che il Dottor Brendel ha denominato scuola neotedesca, come contro ogni altro spirito della nuova musica. Dopo l’eliminazione di queste cose, a loro molto sgradite, prospettano a tutti coloro che siano animati dalla medesima buona volontà l’immediata costituzione di una lega fraterna per l’arte priva di emozioni e piena di noia”.

“Le anime di pari sentire sono sollecitate all’adesione”. “La redazione della musica di ripiego”.

(Firmato:)

“J. Geiger. Hans Neubahn. Pantoffelmann. Packe. Krethi und Plethi”<sup>4</sup>.

[È agevole riconoscere tra questi nomignoli quello attribuito a Brahms: Hans è alterazione di Johannes, mentre Neubahn allude all’articolo *Neue Bahnen* di Schumann - N.d.T.].

La replica beffarda di Brendel aveva buon gioco nel definire Neubahn, Pantoffelmann e soci come paladini oscurantisti di una musica noiosa e accademica e per di più divorati dall’invidia per il successo riscosso dai loro avversari e che ad essi sembrava invece precluso.

In estrema sintesi, a prescindere dalle motivazioni e dalle rivalità contingenti, la protesta di Brahms e dei suoi amici contestava ai neotedeschi la loro categorica affermazione che la musica del futuro non poteva essere altro se non musica a programma, ossia una musica intesa come veicolo di idee e di contenuti poetici precisi. Per Liszt e i neotedeschi la musica deve intendersi come un linguaggio poetico superiore, nel quale tutti i linguaggi artistici si possono fondere e possono trovare la loro suprema realizzazione e rivelazione. La musica del futuro si manifesta già nel nuovo genere musicale coniato da Liszt a Weimar, la *symphonische Dichtung*, il poema sinfonico, ossia una musica finalmente libera dai vincoli e dalle regole pedanti della forma accademica, e la cui forma invece discende e si plasma direttamente dai contenuti del programma, dell’idea poetica che essa intende rappresentare. Di fronte a questa musica poetica, che guarda al futuro, i tradizionali valori della forma musicale intesa come fine del comporre e come valore primario dell’arte musicale, appaiono ormai anacronistici e superati.

Questa concezione della musica, così vistosamente permeata di motivi romantici esercitò una fortissima e diffusa attrazione sui compositori dell’epoca, ma suscitò non di meno aspre opposizioni del tipo di quelle manifestate da Brahms e compagni. In effetti, all’origine di quella mal riuscita protesta uscita sul «Berliner Echo», c’erano anche le formulazioni estetiche e teoriche di Eduard Hanslick, critico musicale e professore di Storia della musica all’Università di Vienna il quale nel 1854 aveva pubblicato un libriccino intitolato *Vom Musikalisch-Schönen* (Del bello musicale) nel quale prendeva una energica posizione contro quella che lui chiama «la putrefatta estetica del sentimento», contro le tesi cioè di chi sostiene che il valore e quindi il bello della musica consistono nel suo contenuto poetico, nella sua capacità di esprimere i

sentimenti, le passioni, i drammi, le immagini, gli ideali, ecc. Hanslick afferma al contrario che la bellezza della musica è nella sua forma puramente musicale e che passioni, idee e quant'altro sono solo elementi aggiunti, e quindi non sostanziali, bensì esterni e accessori, importanti sì ma non al punto di costituire il fondamento del valore di una musica, la quale se mal composta rimarrà una musica di nessun valore anche se accompagnata dal più affascinante e fantastico programma poetico. Anzi, molto spesso certi «abracadabra musicali» (il riferimento è a Berlioz) si traducono secondo Hanslick in pura mistificazione, in «oppio suonato e cantato» (il riferimento è a Wagner) nei quali può venire mascherata una realizzazione musicale di scarso valore.

Hanslick, come prima di lui Beethoven Mendelssohn, Schumann, Chopin e altri ancora, diffida della musica che cerca di spiegarsi a parole e affida la sua comprensione a un titolo, a una didascalia, a un programma. Per Hanslick l'essenza della musica è nel suo essere «forme sonore in movimento». La musica ha sì un contenuto, ma questo contenuto sono i suoi temi musicali e pertanto il bello della musica è un «bello specificamente musicale». È facile comprendere come mai Hanslick sia considerato di fatto il capostipite della cosiddetta "estetica formalista" per la quale il valore della musica risiede unicamente nella sua perfezione formale. È tuttavia la posizione di Hanslick non può essere ridotta a una concezione formalista analoga a quella sviluppatasi nel Novecento (da Stravinsky a Boulez) con un chiaro proposito antiromantico e, tantomeno, può essere considerata come antitetica al romanticismo di cui invece condivide i principi fondamentali della musica come realtà spirituale assoluta e fine a se stessa. Hanslick è in effetti colui che conia il concetto di *musica assoluta*, cioè di una musica completamente autonoma e autosufficiente nella propria sfera estetica. Ma musica assoluta non significa necessariamente una musica capace unicamente di autoriflettersi, chiusa nella propria logica e indifferente a qualsiasi altra realtà che non sia quella musicale. Hanslick vuole sì sostituire il sentimento (in quanto criterio fasullo di valutazione della musica), con un altro criterio specificamente musicale. Ma questo diverso criterio per determinare il bello musicale, secondo Hanslick, non può essere la logica della forma (che appartiene al regno dell'intelletto e non ha nulla a che fare con l'estetica), bensì la *fantasia*. L'intento, afferma Hanslick, non è «disprezzare i forti sentimenti che la musica sveglia dal loro sonno e tutti quegli stati d'animo dolci o dolorosi nei quali essa ci culla [...]. Noi protestiamo soltanto contro la pretesa antiscientifica di servirsi di tali fatti come di principi estetici».

Le idee di Liszt in realtà nascevano dalla volontà di superare quella condizione di inferiorità che l'estetica kantiana e la filosofia dell'arte settecentesca assegnavano alla musica in quanto linguaggio non verbale e non concettuale (e dunque imperfetto da un punto di vista espressivo e conoscitivo rispetto alla poesia). L'intento di Liszt e di Wagner, in sintonia con la filosofia di Schopenhauer, è di affermare non solo la piena possibilità della musica di racchiudere contenuti concettuali e quindi di esprimere idee poetiche, ma anzi di affermare la superiorità e l'universalità della musica proprio in

ragione della sua natura di «linguaggio senza lingua», non vincolato a un particolare sistema linguistico e quindi capace di farsi interprete di qualsiasi linguaggio espressivo. Per Liszt il programma è una componente indispensabile per la creazione e per comprensione della musica. Ma il programma non è solo un opportuno «filo d'Arianna» per agevolare la comprensione da parte del pubblico. Oltre a ciò il programma è il principio generatore delle innovazioni della forma; esso produce un'intensità tutta nuova dell'espressione musicale e spinge il compositore a cimentarsi nella ricerca di soluzioni strutturali nuove, adeguate alla motivazione poetica e capaci altresì di giustificarsi da un punto di vista intrinsecamente musicale.

#### La rinascita della sinfonia nel secondo Ottocento

anno	A. Borodin	J. Brahms	A. Bruckner	P.I. Čajkovskij	A. Dvořák	C. Franck	G. Mahler	N. Rimskij-Korsakov	C. Saint-Saëns
1855									<b>1a</b>
1864			<b>Nullte</b>						
1865					<b>1a - 2a</b>			<b>1a</b>	
1866			<b>1a</b>	<b>1a</b>					
1867	<b>1a</b>								
1868								<b>2a</b>	
1872			<b>2a</b>						
1873			<b>3a</b>	<b>2a</b>	<b>3a</b>			<b>3a</b>	
1874			<b>4a</b>		<b>4a</b>				
1875				<b>3a</b>	<b>5a</b>				
1876	<b>2a</b>	<b>1a</b>							
1877		<b>2a</b>	<b>5a</b>	<b>4a</b>					
1878									<b>2a</b>
1880					<b>6a</b>				
1881			<b>6a</b>						
1883		<b>3a</b>	<b>7a</b>						
1885		<b>4a</b>			<b>7a</b>				
1886									<b>3a</b>
1887	<b>3a</b>		<b>8a</b>						
1888				<b>5a</b>		<b>re min.</b>	<b>1a</b>		
1889					<b>8a</b>				
1893				<b>6a</b>	<b>9a</b>				
1894							<b>2a</b>		
1896			<b>9a</b>				<b>3a</b>		
1900							<b>4a</b>		

Nell'Ottocento c'era un accordo generale circa il fatto che la musica avesse questo carattere di superiorità e di universalità in ragione della sua maggiore astrattezza (e quindi libertà) rispetto al linguaggio verbale e figurativo. Tuttavia per un convinto

assertore della superiorità della musica come Hanslick l'idea lisztiana di una musica programmatica che, unendo il sentire al pensare, si innalza al rango di una poesia capace di esprimere concettualmente idee estetiche rappresenta un tradimento della superiorità musicale e si traduce in realtà in un declassamento. Questo soprattutto a causa dell'esplicita volontà di tradurre e dettagliare verbalmente e per iscritto (mediante il programma) il concetto, l'idea che la musica intende illustrare e rappresentare.

Nei suoi anni di formazione e all'inizio della sua carriera Gustav Mahler si trovò a fare i conti con questo vasto dibattito che contrapponeva musica a programma e musica assoluta, fautori dei contenuti e fautori della forma. In realtà, già dagli anni Cinquanta e fino ai primi anni Settanta il principio della musica a programma sembrava avere avuto la meglio, relegando il sinfonismo classico e la musica da camera (ossia i generi per antonomasia della musica assoluta) a reperti del passato. Tuttavia all'approssimarsi degli anni Settanta, nei territori dell'Impero, in Europa orientale, in Russia e anche in Francia (l'Italia com'è noto era completamente tagliata fuori dai grandi sviluppi della musica strumentale) si manifesta, a partire da Bruckner, Dvořák, Brahms, Čajkovskij, un progressivo ritorno d'interesse per la sinfonia che nei decenni successivi porterà a una vera e propria rinascita di questo genere che molti davano ormai per defunto.

Gli esordi di Mahler come sinfonista si collocano alla metà degli anni Ottanta, in piena rinascita del genere sinfonico (vedi tabella) e sono, com'è prevedibile, largamente influenzati dall'estetica della musica a programma. Significativo e inequivocabile è però l'originale percorso di Mahler che dall'iniziale adesione ai dettami della musica programmatica – variamente accolti, almeno inizialmente in sede di ideazione, nella Prima, Seconda, Terza e Quarta sinfonia – perviene a un sostanziale rifiuto di ogni riferimento programmatico. Ma già all'inizio, con quella che sarebbe diventata la sua prima Sinfonia, Mahler compie delle scelte poetiche alquanto eterodosse. Nel 1889, a Budapest, egli presentava una vasta composizione orchestrale denominata *Sinfonische Dichtung in zwei Teilen* (Poema sinfonico in due parti). In realtà la composizione non aveva nulla del poema sinfonico. Non aveva nessun programma né titolo e inoltre si articolava in cinque movimenti denominati come segue:

I parte

1. *Introduzione e allegro comodo*
2. *Andante*
3. *Scherzo*

II parte

4. *A la pompes funebres* [sic]
5. *Molto appassionato*

Nel 1893 ad Amburgo la stessa composizione viene presentata come "*Titan*", *eine Tondichtung in Symphonieform* ("Titan", un poema sonoro in forma di sinfonia), accompagnata per l'occasione da alcuni spunti programmatici:

I parte

- «Dai giorni della giovinezza», un po' di fiori, frutti e spine.  
 1. «Primavera senza fine» (introduzione e Allegro comodo)  
 La introduzione rappresenta il destarsi della natura dal lungo sonno invernale  
 2. «Blumine» (Andante)  
 3. «A vele spiegate» (Scherzo)

## II parte

### «COMMEDIA HUMANA»

4. «Arenato!» (Marcia funebre «nello stile di Callot»)

A illustrazione di questo movimento valga quanto segue. Lo stimolo esterno per questo brano musicale è venuto all'autore da una stampa caricaturale ben nota in Austria a tutti i bambini: «Il funerale del cacciatore», tratta da un vecchio libro di fiabe. Gli animali del bosco accompagnano alla tomba la bara del cacciatore morto: le lepri portano lo stendardo, davanti c'è un gruppo di musicanti boemi con i quali suonano gatti, rospi, cornacchie ecc., e cervi, caprioli, volpi e altri animali del bosco alati o a quattro zampe seguono il corteo in atteggiamenti farseschi. In questa collocazione il pezzo è pensato con espressione di un umore ora ironicamente allegro, ora carico di sinistri presentimenti; segue subito

5. «Dall'Inferno» (Allegro furioso)

come l'improvviso scoppio di disperazione di un cuore ferito nel profondo.

Infine nel 1896, a Berlino, la composizione fu presentata col titolo di Sinfonia in re maggiore. Ogni traccia di programma era stata eliminata ed eliminato anche l'Andante (*Blumine*), portando così la Sinfonia ai quattro movimenti coi quali è conosciuta.

In gran parte analoghe sono le vicende relative alle successive tre sinfonie. Nel 1895 la Seconda venne presentata a Berlino come Sinfonia in do minore, ma con il primo tempo recante il titolo *Totenfeier* (Cerimonia funebre). L'anno dopo, in una famosa lettera al critico Max Marschalk (che divenne poi suo amico), Mahler parla diffusamente della Seconda sinfonia, illustrando il suo distacco dall'idea di musica a programma: «Come trovo banale inventare musica su un programma, così considero insoddisfacente e sterile voler dare un programma ad un'opera musicale [...] Va bene tuttavia se per i primi tempi, finché il mio stile può destare sorpresa e perplessità, l'ascoltatore ottiene qualche cartello indicatore e pietra miliare per il viaggio [...]. Ho chiamato il primo tempo *Totenfeier*, e se vuole saperlo è l'eroe della mia Sinfonia in re maggiore che porto alla tomba, e la cui vita osservo riflessa in un limpido specchio, come in una visione d'insieme dall'alto». Eppure, nonostante la sua avversione per i programmi, nel 1901 a Dresda, presso un pubblico che ancora non conosceva la sua musica, Mahler accompagnò la Sinfonia con un ampio e dettagliato programma, movimento per movimento.

*Primo movimento:* Siamo accanto alla tomba di una persona amata [...] «Ed ora? Che cos'è la vita? E questa morte? C'è per noi una sopravvivenza? È tutto soltanto un vuoto sogno oppure questa vita e questa morte hanno un senso?» [...]

*Secondo mov.to:* Andante. Un momento felice nella vita del nostro caro scomparso [...]

*Terzo mov.to:* Scherzo. Lo spirito dell'incredulità e della negazione si è impadronito di lui [...]

*Quarto mov.to:* Urlicht [...] La toccante voce della fede ingenua risuona al suo orecchio: «Vengo da Dio e a Dio voglio tornare».

*Quinto mov.to:* Siamo di nuovo di fronte a tutti i terribili interrogativi e allo stato d'animo della fine del primo tempo [...]. Il "Grande Appello" risuona, chiamano le trombe dell'Apocalisse [...] «Risorgerai, sì risorgerai!» [...].

Come già accennato anche la Terza e la Quarta sinfonia conobbero analoghe vicissitudini in materia di titoli e di programmi, dapprima abbozzati, poi modificati e infine eliminati una volta per tutte, in considerazione del fatto che i programmi, come Mahler dovette constatare, anziché risultare d'ausilio per una migliore comprensione, alla fine producevano soprattutto «frintendimenti della peggior specie».

«Avrei in mente dei nomi bellissimi in proposito» scriveva nel 1900 a Natalie Bauer-Lechner parlando della Quarta, «ma non li rivelerò a quegli imbecilli di critici e ascoltatori, altrimenti ricominceranno a pensare scempiaggini e rovineranno tutto». E la stessa Bauer-Lechner, sempre a proposito della Quarta, riferisce queste affermazioni di Mahler: « Sono già così corrotti dalla musica a programma che non sono più capaci di ascoltare nulla con semplicità, in modo puramente musicale! Sono stati Berlioz e Liszt a dare l'avvio a questo errore, a questa sciagura. Ma almeno avevano talento, e hanno conquistato nuovi mezzi espressivi. ma oggi che li abbiamo, perché servirsi ancora delle grucce?».

Insopportabile per Mahler è il rischio che la musica sulla base di qualche titolo o programma venga deturpata da un'interpretazione pedestre e letterale. Per lui, con una inquietudine che ri riallaccia a Schumann e che è già compiutamente simbolista, la verbalizzazione è la più grande nemica della musica: «Quanto a me, scrive a Marschalk, so che non farei certo musica sulla mia esperienza finché posso riassumerla in parole. La mia esigenza di esprimermi musicalmente, sinfonicamente, inizia solo là dove dominano le *oscuere* sensazioni, sulla soglia che conduce all'«altro mondo».

E ancora: «Se questa volta li ho tralasciati [i programmi della Prima Sinfonia], non è solo perché li considero del tutto insufficienti, anzi, neppure appropriati, ma perché ho fatto esperienza degli errori ai quali inducono il pubblico. Ma è così con ogni programma! Mi creda, anche le sinfonie di Beethoven hanno il loro programma interiore».

Programma interiore: *inneres Programm*. È questa una delle due categorie centrali del contenuto secondo Mahler [l'altra è il *Naturlaut*, suono di natura], una categoria che tuttavia come osserva Eggebrecht, contrasta in modo inconciliabile con l'estetica programmatica la quale invece esige una chiara ed esplicita formulazione dell'idea, senza la quale una musica a programma non può dirsi più tale. Ponendo il concetto di *inneres Programm* come cuore della sua musica Mahler in realtà prende definitivamente le distanze dalla musica descrittiva, oltrepassandola, pur senza rinunciare al

convincimento che la musica racchiuda un contenuto poetico tanto inesauribile quanto difficile da cogliere.

Con la sua accentuazione simbolista dell'oscurità, del non esprimibile con chiarezza (con un tono che è molto vicino al pensiero di Debussy, nonostante Debussy detestasse il sinfonismo di Mahler), la musica di Mahler segna virtualmente «la fine del poema sinfonico come genere nel senso lisztiano, appropriandosi della sua idea, ma ritraducendola nel sinfonismo senza programma» (Eggebrecht). Quella di Mahler è una musica che nel suo allontanarsi dalle idee di Liszt e Wagner, si è mantenuta altrettanto lontana dall'idea di musica come pura forma sonora, cara a Hanslick e Brahms.

È piuttosto evidente che questa poetica rivolta a una intenzionale oscurità, questa ambizione a un'opera musicale il cui testo sfugga a una decifrazione troppo immediata e prevedibile, rende questa musica un terreno decisamente privilegiato e al tempo stesso difficoltoso per l'esercizio dell'interpretazione. Potremmo anzi dire che la musica di Mahler, proprio per quella sua natura che solletica così fortemente l'immaginazione interpretativa, e proprio per le reiterate proteste del compositore nei confronti di letture a suo avviso aberranti, racchiude un implicito invito ad accostarvisi con gli strumenti dell'ermeneutica, ovvero con una metodologia interpretativa scrupolosamente attenta nel fondare le proprie argomentazioni su continui riscontri di carattere analitico e documentario.

### **3. La Vienna di Gustav Mahler**

[questo paragrafo contiene informazioni tratte in buona parte da Leo Botstein, *Gustav Mahler's Vienna*, in D. Mitchell – A. Nicholson (a cura di), *The Mahler Companion*, Oxford – New York, Oxford University Press, 1999, pp. 6-38 ]

Nonostante Eggebrecht affermi che il suo punto di partenza nell'accostarsi alla musica di Mahler non è il contesto storico-culturale-sociale, bensì la musica stessa (attraverso la quale poi, semmai, illumina il contesto nella quale essa si è sviluppata), dal nostro punto di vista didattico – fondato su un approccio relativamente tradizionale – è opportuno anteporre all'indagine sulla musica mahleriana la ricognizione per sommi capi di alcuni aspetti relativi a uno scenario straordinariamente ricco e contraddittorio, quale fu la Vienna e la Mitteleuropa tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento. Si tratta di uno scenario al quale – spesso sottovalutando indebitamente altre scene e altri fattori – viene ricondotta la genesi, la matrice stessa della modernità (sia per quanto riguarda la musica e le arti, sia per quanto riguarda il pensiero). Ma cionondimeno si tratta di uno scenario imprescindibile che, soprattutto per un uditorio non di lingua tedesca, necessita di una illustrazione e di una mappatura almeno sommaria entro la quale collocare l'opera e l'autore di cui ci occupiamo.

Gustav Mahler, boemo, nato da una famiglia ebrea di lingua tedesca, visse a Vienna dal 1875 al 1883 e dal 1897 al 1907, anno in cui si trasferì a New York. A Vienna Mahler ritornò ancora alcune volte per brevi periodi e, da ultimo, gravemente malato, nel maggio del 1911, sei giorni appena prima di morire.

In quanto capitale dell'impero asburgico Vienna vive in prima persona tutti i profondi cambiamenti politici e culturali di questa regione cruciale per gli equilibri della vecchia Europa.

Attorno alla metà del XIX secolo i fermenti indipendentisti e rivoluzionari nei territori dell'Impero, così come nel resto d'Europa si fecero più forti. Nel 1848 tutte le maggiori città dell'Impero, Vienna, Budapest, Praga, Milano, Venezia e altre ancora, furono percorse da moti insurrezionali nei quali le motivazioni patriottiche e indipendentiste si mescolavano alle istanze dei movimenti socialisti e anarchici. L'imperatore Ferdinando I fu costretto a concedere la costituzione. Subito dopo, in quello stesso anno saliva al trono l'imperatore Franz Joseph (Francesco Giuseppe) che con un'energica politica repressiva ebbe ragione dei moti rivoluzionari e regnò fino alla morte nel 1916. L'ondata rivoluzionaria metteva fine alla monarchia assoluta, ma anche a un periodo di relativa tranquillità: gli anni del cosiddetto *Biedermeier*, caratterizzati da una convivenza equilibrata fra gli interessi della borghesia e l'ideologia conservatrice e reazionaria della restaurazione incarnata dal principe di Metternich. Fu questo il periodo di Beethoven, di Schubert, della prima fioritura del walzer con le orchestre di Joseph Lanner e di Johann Strauss padre. Furono gli anni che, a partire dalla metà del secolo, vennero ricordati con toni nostalgici e di rimpianto dai viennesi che conservavano la memoria dell'*alt Wien*, la vecchia Vienna, quando in città risiedevano i viennesi autentici (e non c'erano ancora masse di stranieri immigrati), quei viennesi famosi per la loro cordialità e bonomia (la *Gemütlichkeit*), la loro schiettezza e il loro acuto senso dell'autoironia e della satira in cui si mescolavano sentimenti misti di disillusione e di orgoglio patriottico.

Nel 1859 la guerra con la Francia e il Piemonte si conclude con la sconfitta dell'Impero che deve cedere la Lombardia ai francesi. È il preludio alla proclamazione dell'indipendenza del Regno d'Italia che avviene nel 1861.

Nel 1866 nuova guerra, questa volta con la Prussia di Bismarck – la più potente provincia dell'Impero resasi ormai completamente indipendente – e nuova sconfitta fortemente destabilizzante. All'Italia (alleata dei prussiani) l'Impero deve cedere il Venezia e il Veneto, mentre la Prussia assume la denominazione di Confederazione tedesca del Nord

L'antica unità dell'impero sotto le crescenti spinte autonomiste va via via incrinandosi. Nel 1867 viene proclamata la cosiddetta "Costituzione dualistica" che concede autonomia e costituzione all'Ungheria e per cui l'Impero, da ora denominato "Austro-ungarico" viene diviso in due grandi regioni, la Cisleithania (comprendente l'Austria) e la Transleithania (comprendente l'Ungheria), rispettivamente a Ovest e ad Est del fiume Leitha.

Mentre crescono le tensioni e i problemi di coesistenza fra popolazioni tedesche e slave, anche a causa della mancata concessione dell'autonomia ai territori della Boemia e della Moravia, la Prussia continua la sua politica aggressiva e, dopo aver vinto la guerra contro la Francia, Federico Guglielmo viene incoronato nel 1871 Imperatore di Germania. Ora gli imperi sono due.

La seconda metà dell'Ottocento corrisponde all'età che nei paesi di lingua tedesca viene detta della *Gründerzeit* (letteralmente l'età dei fondatori), un periodo nel quale in modo contraddittorio e trasversale nella vita politica e culturale si mescolano istanze innovatrici, conservatorismo, sfide moderniste, reazioni nostalgiche, spinte progressiste, xenofobia e razzismo crescenti. Mentre per un verso si fanno sempre più evidenti i segnali di decadenza e di crisi di un plurisecolare modello politico e culturale, per altro verso si registra un notevole tasso di sviluppo economico che favorisce attività imprenditoriali e investimenti pubblici. È un'epoca di capitalismo sfrenato, in cui matura una profonda trasformazione delle idee e della mentalità. La Prussia innanzitutto e, con più difficoltà, anche l'Austria-Ungheria, si danno un volto urbanistico e un assetto sociale amministrativo e finanziario più moderno e adeguato alle esigenze della nuova economia industriale.

Nel 1857 a Vienna prende il via il progetto di trasformazione urbanistica della città che prevede l'abbattimento dell'antica cinta muraria fortificata di epoca medioevale e la trasformazione dell'ampia fascia di terreno circostante, larga fino a un km (il *Glacis*), che per esigenze militari era rimasta sempre non edificata. Le mura dovranno essere rimpiazzate da un sontuoso viale alberato di circonvallazione largo 56 metri e lungo quasi 4 km, la Ringstrasse, destinata a circondare il cuore di quella che veniva chiamata *Altstadt* (città vecchia) o *Innere Stadt* (città interna). L'area circostante verrà edificata e destinata a ospitare il centro direzionale e di rappresentanza della città e dell'impero, con la costruzione di nuovi edifici pubblici e di eleganti edifici residenziali.

Questo rivoluzionario intervento di modernizzazione nel cuore della città intende celebrare Vienna come baluardo immortale di una civiltà millenaria. Questa funzione emblematica non può più essere rappresentata dalle antiche anacronistiche mura, bensì viene affidata ai nuovi monumentali edifici le cui fattezze evocano le grandi e imperiture memorie del passato e, al tempo stesso, testimoniano un'audace volontà di rinnovamento. Ispirate a un gusto irrimediabilmente retrospettivo, le architetture della Ringstrasse rappresentano il trionfo del cosiddetto stile "storicistico", che attinge a piene mani ai grandi modelli del passato, dall'antichità classica, al gotico, al Rinascimento, al barocco.

Dalla fine degli anni Cinquanta per oltre trent'anni Vienna è un grande cantiere dal quale in un magniloquente mix stilistico che assembla e accosta millenni di storia, emergono i nuovi edifici del parlamento e del municipio, ma anche università, teatri, uffici, accademie, residenze private. Sarà precisamente contro l'enfasi e la grandeur di questo stile storicistico che – con l'appoggio dell'autorevole Otto Wagner – si batteranno a partire dagli ultimi anni del secolo gli architetti esponenti della Secessione

come Joseph Maria Olbrich e Joseph Hoffmann e, solo pochi anni dopo, esponenti del modernismo come Adolf Loos.

[documentazione iconografica sull'architettura viennese dal secondo Ottocento ai primi del Novecento: vedi Appendice 1]

Il culto nostalgico della *alt Wien*, dell'antica Vienna, si diffuse e si radicò man mano che, dopo il 1848, a seguito dei moti rivoluzionari e del successivo forte aumento dell'immigrazione verso la città dalle province dell'Impero, le trasformazioni del tessuto urbano e sociale si andavano facendo più marcate e irreversibili, con un progressivo aumento delle tensioni sociali e politiche e un peggioramento della qualità della vita a causa dell'incontrollato aumento demografico e di una drammatica carenza d'alloggi.

Attorno al 1840 Vienna era una città che superava di poco i 400.000 abitanti. Trent'anni, dopo nel 1870 raggiungeva gli 850.000 e nel 1900 contava già più di 1.640.000 abitanti: in 60 anni la popolazione era dunque quadruplicata. Se nel 1850 il 57% della popolazione era originaria della città, nel 1890 la percentuale dei viennesi è scesa al 35%. Una quota significativa degli immigrati è di origine ebraica, i più benestanti provenienti dalla Boemia e dalla Moravia (come Mahler) molti dei quali vanno a risiedere nei nuovi quartieri eleganti attorno al Ring, i più poveri, a volte ridotti in condizioni miserevoli, vengono dalla Galizia e dalla Bucovina, regioni ai confini nord-est dell'Impero, confinanti rispettivamente con la Polonia e l'Ucraina. Gli ebrei, che all'epoca di Schubert erano circa l'1% della popolazione, nel 1883 sono il 10%. Il loro numero passa dai 55.000 nel 1875 ai 175.000 nel 1911.

Per Vienna, l'*annus terribilis*, che per la prima volta mise in luce il progressivo deteriorarsi del quadro socio-politico, fu il 1873, anno nel quale si verificò un drammatico crollo della borsa. In quello stesso anno Vienna ospitò una grande Esposizione Universale che nonostante i grandi investimenti risultò alla fine deludente dal punto di vista dell'affluenza anche a causa di una violenta epidemia di colera esplosa sempre in quell'anno.

Negli anni seguenti la città, che da anni era governata dai liberali progressisti raccolti attorno al borgomastro Cajetan Felder (1868-1878), si trovò a fronteggiare una decisa impennata antisemita sull'onda delle accuse a speculatori e banchieri (in prevalenza ebrei) di avere causato il crack della borsa. Da allora, a Vienna, xenofobia e antisemitismo - e con essi l'intolleranza verso gli immigrati - andarono progressivamente aumentando. Nel 1879 i liberali dovettero cedere il governo della città, sulla spinta di un crescente malcontento della popolazione cui si mescolavano fermenti nazionalisti, populistici, socialisti e filoprussiani (in chiave anti-asburgica). Erano posizioni spesso contraddittorie ma tutte erano più o meno accomunate dall'addossare al capitalismo dei liberali, in complicità con gli ebrei, la responsabilità del crack economico e del deteriorarsi del clima sociale e delle condizioni di vita.

Nel 1882 nasceva il partito cristiano sociale che, pur caratterizzato da una forte componente popolare, era intriso di umori reazionari ed era fautore di un esasperato antisemitismo. Nel 1897 i cristiano sociali conquistarono il governo della città riuscendo a far eleggere il proprio esponente più in vista, quel Karl Lüger (borgomastro dal 1897 al 1910) che fu uno degli uomini politici cui più si ispirò Adolf Hitler.

In concomitanza col cambio della guardia al governo della città, il 1879 fu un anno di particolari festeggiamenti sia per le nozze d'argento dell'Imperatore, sia per l'inaugurazione ufficiale del Ring (ma la costruzione dei nuovi edifici proseguì ancora per parecchi anni). Per l'occasione venne organizzato un grandioso *Festzug*, una sfilata di carri allegorici la cui realizzazione venne affidata al pittore Hans Makart, interprete ideale del gusto enfatico e monumentale dello storicismo, condito da abbondanti dosi di virtuosismo decorativo e di kitsch (per inciso è interessante sapere che Makart era il pittore prediletto di Richard Wagner).

[opere di Hans Makart sono riportate in Appendice 2]

Per molta dell'opinione pubblica responsabile della decadenza di Vienna era il liberalismo progressista e filoebraico a fronte del quale le idee propuginate dai cristiano sociali di un cattolicesimo restauratore dei tradizionali valori e dell'originaria identità locale facevano facilmente presa su una popolazione incline alla nostalgia per la vecchia Vienna. In questo bipolarismo si annidavano tuttavia contraddizioni a non finire. I liberali, progressisti sul piano sociale, coltivavano un'idea di società aperta e tollerante nei confronti delle diverse identità nazionali e linguistiche e proprio per questo restavano legati a un'idea di Impero asburgico capace di unificare e di armonizzare le diverse componenti. I cristiano sociali al contrario erano di orientamento anti-asburgico, guardavano con ammirazione all'intraprendente modernità della Prussia, coltivavano l'idea del pangermanesimo e della superiorità della componente di lingua tedesca contro le minoranze slave e soprattutto ebraiche. Nonostante ciò l'élite più benestante della comunità ebraica germanofona, proveniente da Boemia e Moravia, era profondamente integrata nella società austriaca di cui anzi era uno dei perni della classe dirigente e, proprio come i vecchi viennesi, manifestava una palese insofferenza nei confronti dell'immigrazione e di quella vasta massa di ebrei più poveri provenienti dalla Galizia e dalla Bucovina che erano il bersaglio prediletto di una pubblicistica ferocemente caricaturale.

Nel suo primo soggiorno viennese dal 1875 al 1883 Gustav Mahler, studente ed ebreo immigrato di lingua tedesca, si trovò immerso in questo clima denso e turbolento di fermenti culturali contraddittori e ambivalenti. La nostalgia per la vecchia Vienna di Schubert e Beethoven, il culto romantico della natura, l'ostilità verso un modernismo che si identificava in una società sempre più decaduta, affarista e venale, erano temi che incontravano il consenso di larghe fasce sociali, inclusi molti intellettuali e non ultimi i giovani musicisti, fra i quali piuttosto numerosi erano i figli di famiglie ebrehe (nel 1897

al Conservatorio di Vienna il 25% degli iscritti era di origine ebraica). Nella Vienna fin de siècle il pubblico più competente e appassionato che frequentava teatri e concerti era in buona parte formato da ebrei, così come i ricchi mecenati e sostenitori (come i Rotschild) che contribuivano generosamente alla vita artistica e musicale della città.

In campo musicale il campione della Vienna tradizionalista era Schubert attorno al quale cresceva un vero e proprio culto che culminò più tardi, nel 1897, nelle celebrazioni per il centenario della nascita. Fra i compositori viventi a incarnare la figura del viennese vecchio stampo, solido e un po' grezzo, ma portatore di genuini valori tradizionali era Anton Bruckner (che in realtà era di Linz), beniamino delle correnti wagneriane la cui ascesa e la cui fortuna andò di pari passo con l'affermazione dei movimenti nazionalisti e cristiano sociali. All'opposto c'era Johannes Brahms, tedesco, liberale, progressista, giudicato da molti troppo amico degli ebrei. Quegli ebrei nei cui confronti Wagner continuava ad alimentare un'avversione malcelata. Quando nel 1881 l'incendio del Ringtheater provocò 400 vittime (in gran parte di origine ebraica) pare che Wagner lasciasse ambigualmente trapelare che quella tragedia non gli era parsa poi così tragica. Un segnale del radicalizzarsi dell'intolleranza si ebbe nel 1889 quando dalla Società wagneriana di Vienna di cui facevano parte molti ebrei, si staccò, con il patrocinio di Bruckner, il Neue Wagner Verein di dichiarata ispirazione antiebraica.

Quello stesso anno le cronache del tempo registrano una delle vicende dinastiche più oscure e tragiche dell'epoca: il 30 gennaio a Mayerling, nella tenuta di caccia imperiale, l'erede al trono Rodolfo d'Asburgo e la sua amante Maria Vétsera vengono trovati morti. Ufficialmente si tratta di un doppio suicidio d'amore causa della ferrea opposizione a quel legame da parte dell'Imperatore che pare ne avesse imposto la fine immediata (Rodolfo era sposato con la principessa Stefania figlia di Leopoldo del Belgio). Ma la versione ufficiale ha sempre suscitato molte perplessità, dando luogo a infinite illazioni e interpretazioni romanzesche, specie per il forte e notorio contrasto esistente fra l'Imperatore e Rodolfo a causa del suo orientamento politico, apertamente schierato su posizioni liberali.

Un decennio prima, negli anni a cavallo fra i Settanta e gli Ottanta, il giovane Mahler e i suoi amici e compagni di studi, come Hugo Wolf e Hans Rott, erano ferventi ammiratori di Bruckner e di Wagner mentre spregiavano la musica di Brahms che ai loro occhi risultava di gusto accademico e rétro. Il giovane Mahler, oltre che di Wagner e Bruckner, è un ammiratore di Makart, di Nietzsche, di Jean-Paul, nutre nostalgie romantiche e nazionaliste, ha un profondo culto della natura e un forte senso di insofferenza nei confronti del mondo moderno che sente come materialista e ipocrita.

Anche sull'educazione musicale e sulla decadenza del gusto c'era un vasto dibattito segnato da connotazioni politiche. In quegli anni, con grande scandalo dei tradizionalisti, grande successo incontrava la musica popolare, sia di stampo popolare o folkloristico (inclusa la musica di tradizione yiddish) sia di carattere leggero come la canzone e il varietà. Mentre i liberali erano favorevoli a una maggiore

diffusione dell'educazione musicale e a una politica meno esclusiva dei prezzi degli spettacoli, i tradizionalisti erano per la salvaguardia di una concezione più elitaria, mentre vedevano in questa volgarizzazione crescente del gusto uno degli aspetti più deleteri della decadenza culturale. Grande impulso, nel senso di una crescente democratizzazione della cultura, ebbero la critica e la divulgazione sugli organi di stampa di cui Hanslick era grande protagonista in campo musicale. Sempre in campo musicale, si diffuse sempre più anche la pratica dei programmi di sala rivolti a un uditorio potenzialmente sempre più allargato.

Negli anni Novanta, quando la musica di Mahler cominciò a essere conosciuta, certamente le opposte reazioni che essa suscitava, talvolta vere e proprie manifestazioni di idiosincrasia, scaturivano anche dal fatto che nelle sue composizioni riecheggiava apertamente, e in modo spesso sconcertante, questo dialogo o dissidio fra culture e sensibilità musicali diverse, nel quale molti individuavano il momento chiave di un'epoca di barbarie crescente.

Nel 1897, dopo anni di soggiorni in Europa e di crescenti successi come direttore d'orchestra, quando Mahler ritorna a Vienna ha trentasette anni. Il compositore più in auge è Richard Strauss. Bruckner è morto da poco e il vecchio Brahms è diventato nel frattempo il più convinto sostenitore della candidatura di Mahler alla direzione dell'Opera di corte, candidatura che per ragioni che sappiamo, desta invece la forte ostilità di Cosima, l'influente vedova di Wagner la quale considera vergognoso consentire che un ebreo diriga la Hofoper. Vienna, sempre più sovrappopolata, è ora governata dai cristiano sociali e proprio in quell'anno Karl Lüger viene eletto borgomastro. Ebbene, con una scelta che ha sempre fatto molto discutere, ben risoluto a conquistarsi l'incarico di direttore a Vienna, Mahler si converte al cattolicesimo all'inizio del 1897. Il 1° maggio, gli viene offerta la carica di Kapellmeister e pochi mesi dopo quella di direttore artistico del Hofopertheater, l'Opera di corte, carica che conserverà fino alla sua partenza per gli Stati Uniti nel 1907. Gli studiosi sono concordi nel ritenere che se non avesse compiuto questo passo sicuramente non avrebbe potuto ottenere l'incarico di direttore dell'Opera. A prescindere da ciò, e indipendentemente dal fatto che la conversione di Mahler sia stata o no una scelta di opportunità, va segnalato che nel pesante clima dell'epoca si registrarono parecchie altre conversioni da parte di personaggi molto in vista dell'ambiente intellettuale viennese – fra questi basti citare Arnold Schönberg che si convertì al protestantesimo nel 1898 e Karl Kraus che uscì dalla comunità ebraica nel 1899 per convertirsi poi temporaneamente al cattolicesimo nel 1911.

Al suo ritorno a Vienna, pur restando profondamente legato a quella cultura romantica di cui era profondamente impregnato, Mahler si legò agli ambienti artistici della cosiddetta Secessione di cui proprio in quell'anno veniva inaugurata la nuova sede espositiva progettata da Joseph Maria Olbrich.

A Vienna, come già a Monaco nel 1892 e come a Berlino nel 1898, *Secession* (o *Sezession*) è il termine col quale si indica un movimento artistico di rifiuto e

contestazione dell'arte ufficiale e accademica in quanto oscurantista e schiava della convenzione. Bersaglio recente dei secessionisti è anche lo stile monumentale e passatista che caratterizza l'architettura del Ring. La personalità più in vista della Secessione viennese è il pittore Gustav Klimt. Accanto a lui, oltre ai già citati Olbrich e Hoffmann (entrambi allievi di Otto Wagner che molto si prodigò in favore dei suoi giovani allievi), il pittore Kolo Moser e lo scenografo e regista Alfred Roller che collaborerà con Mahler in alcuni dei suoi più memorabili allestimenti operistici al Teatro di corte.

[per opere pittoriche di Gustav Klimt: vedi Appendice 3]

Fra gli intellettuali, sono idealmente a fianco della Secessione gli scrittori aderenti al movimento della *Junge Wien* (giovane Vienna) come Hermann Bahr, Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Stefan Zweig. Gli artisti della Secessione e gli scrittori della *Junge Wien* sono accomunati da un orientamento psicologista, attratto dalla percezione soggettiva e poco incline al naturalismo. Sensualità, ironia, dramma psicologico, spirito antiborghese, gusto raffinato ed estetizzante per la decorazione preziosa, disinteresse per la politica. Sono questi, insieme alla netta ripulsa dello stile borghese della Ringstrasse, i tratti che accomunano musicisti, artisti visivi e scrittori che si riconoscono nella Secessione

Ma in quegli stessi anni di fine secolo, attorno allo spirito caustico e inquieto di Karl Kraus (1874-1936) si raccoglie un gruppo più radicale di artisti e intellettuali, agli occhi dei quali la Secessione appare un movimento fin troppo istituzionale e imborghesito, intriso di ambigue influenze passatiste e decadenti. In fondo Klimt può vantare riconoscimenti e decorazioni concessigli dall'Imperatore in persona e Mahler è adesso l'artista più influente e potente della vita musicale viennese.

Nel 1899, l'anno in cui Sigmund Freud pubblica l'Interpretazione dei sogni, Karl Kraus inizia a pubblicare *Die Fackel*, La fiaccola, una rivista nella quale trova largo spazio una satira corrosiva e iconoclasta a 360 gradi che prende di mira sì l'arte e la cultura ufficiali e il loro pompierismo, ma con ancor più energie si scaglia soprattutto contro la trivialità dilagante, contro l'involverimento e la corruzione dell'arte soppiantata da un gusto sempre più popolare e plebeo. Con Kraus si schierano Adolf Loos, il musicologo Heinrich Schenker, Peter Altenberg e i futuri protagonisti dell'incipiente espressionismo: Egon Schiele, Arnold Schönberg, Oskar Kokoschka. La critica di Kraus assume toni politicamente più schierati, l'arte della Secessione viene giudicata come una delle tante forme di art pour l'art; di arte che si riduce a puro fatto di stile e si sottrae ipocritamente agli interrogativi più urgenti posti da un crescente malessere sociale. Kraus prende di mira il *Tristan und Isolde* messo in scena all'Opera da Mahler e Roller per il suo carattere troppo estetizzante decorativo e, in fondo, compiacente nei confronti del pubblico; attacca la musica commerciale, il giornalismo bigotto e il falso moralismo borghese. Nella critica di Kraus e dei modernisti emergono

temi quali il disgusto per la cultura di massa e per l'arte commercializzata, il richiamo all'aristocrazia culturale della vecchia Vienna.

Kraus per un verso critica severamente la musica di Mahler che giudica troppo melodrammatica, sensuale, effettistica, decorativa, ma per altro verso forma un fronte comune col compositore in risposta agli attacchi che vengono da un provincialismo filisteo e antisemita. Alla musica di Mahler e alla sua fusione (o compromesso) di modernità e stile decorativo, fra eclettismo e innovazione – caratteri che l'apparentano all'architettura di Otto Wagner – ai primi del Novecento subentrano stili e linguaggi quali quelli di Adolf Loos o di Schönberg che suscitano ancor più scalpore e ostilità presso i benpensanti.

Stretto fra l'atteggiamento critico degli ambienti artistici più radicali da un lato e, fattori ben più determinanti, i sempre più difficili rapporti con i collaboratori e con i dirigenti del teatro, e l'ostilità dell'establishment antisemita che lo additava come emblema di quel distruttivo cosmopolitismo ebraico ritenuto la causa della decadenza di Vienna e dell'Impero, Mahler nel 1907 decise di lasciare la direzione dell'Opera di corte e di accettare il lucroso contratto offertogli dal Metropolitan Opera House. A suo favore c'erano gli editoriali della «Neue Freie Presse» su cui apparve anche una lettera aperta di sostegno a Mahler firmata da un lungo elenco di personalità della cultura e dell'arte appartenenti a tutti gli schieramenti, da un conservatore come Ludwig Bösendorfer a Max Burckhard, Ernst Mach, Sigmund Freud, Heinrich Schenker, Hugo von Hofmannsthal e ancora Klimt, Kolo Moser, Schnitzler, Zweig, Schönberg e molti altri. Karl Kraus declinò invece l'invito a sottoscrivere la lettera.

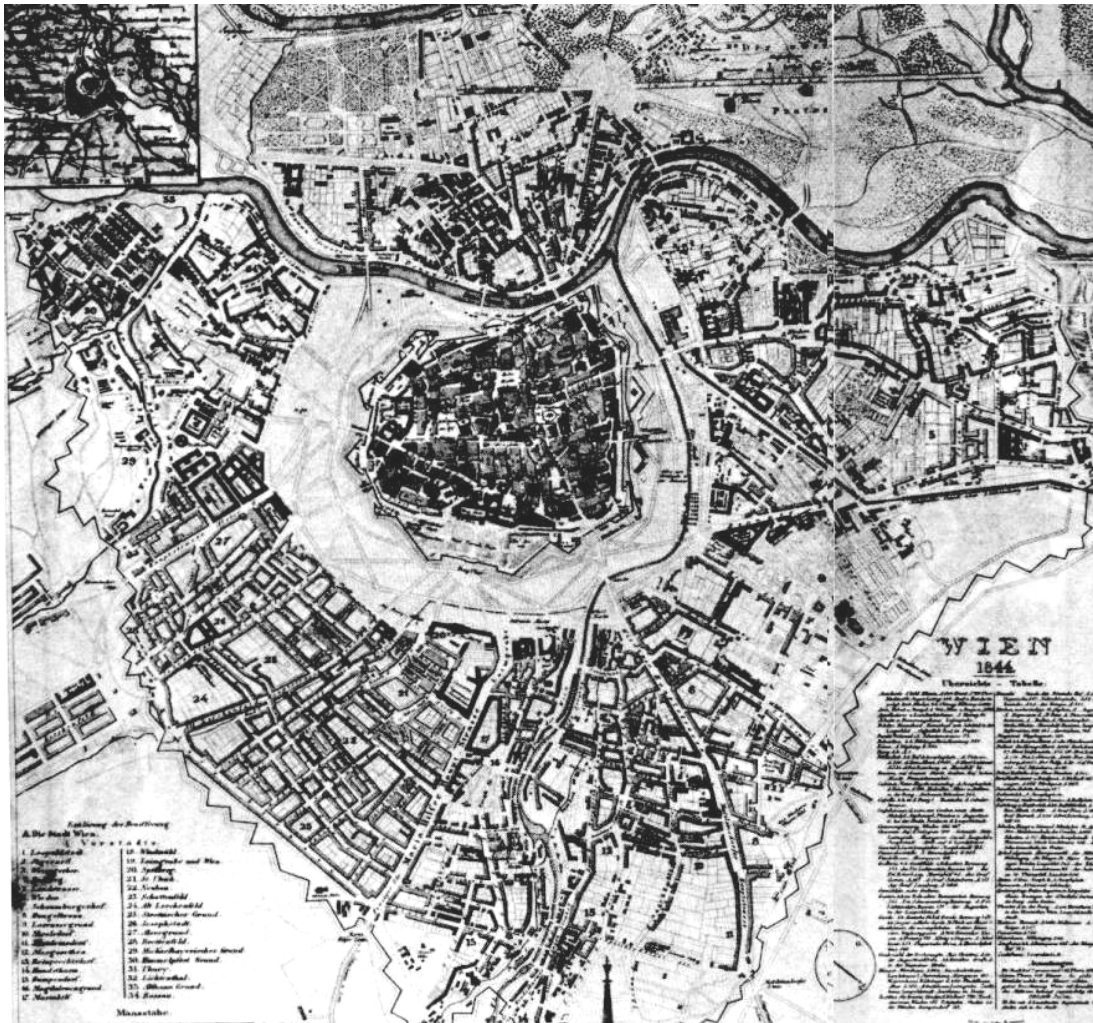
Quattro anni dopo, il 12 maggio 1911, Gustav Mahler, in condizioni di salute ormai disperate, faceva ritorno a Vienna per morirvi sei giorni dopo, il 18 maggio alle 11 di sera.

Quanto a Vienna e all'Impero, anche ad essi restava ancora poco tempo da vivere. Nel 1916 in piena guerra moriva il vecchio imperatore Francesco Giuseppe e di lì a poco, mentre saliva al trono Carlo I d'Asburgo, le sorti belliche prendevano una brutta piega. La fine della guerra nel 1918 segna una vera disfatta per l'Impero e avvia un rapidissimo processo di disgregazione. Il 17 ottobre 1918 l'Ungheria dichiara l'indipendenza; il 28 ottobre è la volta della Cecoslovacchia; la Galizia chiede l'annessione alla Polonia, mentre serbi, sloveni e croati rivendicano l'autonomia.

Il 3 novembre l'Austria è costretta a firmare l'armistizio con l'Italia. Il 12 novembre 1918 segna la fine l'Impero degli Asburgo. Carlo I d'Asburgo rifiuta d'abdicare e sceglie l'esilio, mentre l'Austria diventa una repubblica. Con i trattati stipulati fra il 1919 e il 1920 la Mitteleuropa presenta una geografia politica completamente rivoluzionata. Al posto dell'antico Impero, oltre alla piccola Austria – che ha ceduto all'Italia l'Istria, Trieste, alcune zone della Dalmazia e l'Alto Adige fino al Brennero – ci sono ora nuove nazioni che si chiamano Cecoslovacchia, Ungheria e Jugoslavia.

# APPENDICE 1

## Vienna dal XIX al XX secolo



Vienna nel 1844 – prima dell'edificazione della Ringstrasse



mappa della Innere Stadt dopo l'edificazione della Ringstrasse

Esempi di architettura viennese dagli anni della Ringstrasse al primo Novecento



Rathaus (1873)



Hofoper (1869 - dal 1919: Staatsoper)



Parlamento (1883)



Burgtheater (1888)



Università (1884)



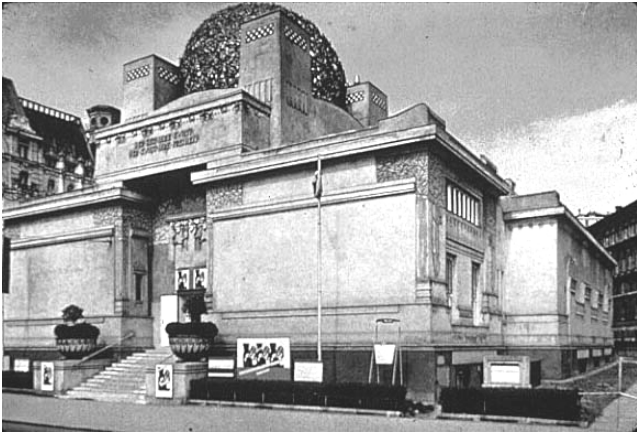
Musikverein (1870)



Gruppentinshaus (appartamenti, 1870)



Majolikhaus (1894, Otto Wagner)



Secession Haus (1897, Joseph Maria Olbrich)



Stazione del metro a Karlsplatz (1900, Otto Wagner)



Postsparkasse (1906, Otto Wagner)



Steiner Haus (1910, Adolf Loos)



Edificio in Michaelerplatz (1911, Adolf Loos)



Scheu Haus (1912, Adolf Loos)

## APPENDICE 2

Vienna – Hans Makart (1840-1884)



Hans Makart – *I piaceri della vita*



Hans Makart - Il sogno dopo il ballo



Hans Makart – La vittoria della luce contro le tenebre



Hans Makart - Schizzo per il Festzug 1879



Hans Makart – Costumi del Festzug  
1879



Hans Makart – Costumi del Festzug  
1879



Hans Makart - Schizzo per il Festzug 1879



Hans Makart - Schizzo per il Festzug 1879

## APPENDICE 3

Vienna - Gustav Klimt (1862-1918)



Gustav Klimt – Judith



Gustav Klimt – Bosco di faggi



Gustav Klimt – Fregio Stoclet: Erwartung (Attesa)



Gustav Klimt – Il bacio



Gustav Klimt – Fregio Beethoven: Le forze ostili – Lussuria, impudicizia, intemperanza



Gustav Klimt – Fregio Beethoven: L'anelito alla felicità si placa nella Poesia - Le Arti ci guidano nel regno ideale, dove soltanto possiamo trovare gioia, felicità, amore - Coro degli angeli del Paradiso

## APPENDICE 4

### Una lettera giovanile di Gustav Mahler all'amico Joseph Steiner (traduzione in parte di Quirino Principe in parte nostra)

Puszta-Batta, 17 giugno 1879

Caro Steiner,  
perdonami per averti lasciato così a lungo senza risposta, ma tutto è così squallido intorno a me! I rami di una desolata e sterile esistenza stanno spezzandosi alle mie spalle. Dopo la mia ultima lettera, molte cose sono avvenute dentro di me, e non le posso descrivere. Ti dirò soltanto questo: sono divenuto una persona diversa da quella che conoscevi. Non se migliore, ma di sicuro più felice no. Il fuoco più ardente della più gioiosa vitalità e il più struggente desiderio di morte si impadroniscono a turno del mio cuore, e molto spesso vi si alternano nel giro di un'ora – una cosa so: non posso continuare a lungo così! Se l'odioso potere della nostra moder-

na ipocrisia e menzogna mi ha condotto al punto di disprezzare me stesso (*zur Selbstentehrung*), se il rapporto tra vita e arte, che in noi mai s'interrompe, ha fatto sì che io provi disgusto per tutto ciò che mi è sacro, arte, amore, religione, non esiste altra scelta che l'autodistruzione (*Selbstvernichtung*). Mi ribello alle catene che mi legano mentre cammino in questa stagnante palude che è la mia vita, e con la forza della disperazione mi aggrappo alla mia sofferenza come al mio solo conforto.

Allora, improvvisamente il sole mi sorride, e il gelo che ricopriva il mio cuore scompare, vedo di nuovo il cielo azzurro e i fiori che si dondolano nel vento e il mio riso beffardo si scioglie in lacrime d'amore. Io devo per forza amarlo questo mondo con i suoi inganni e la sua superficialità e con il suo eterno ridere.

Oh, potesse qualche dio strappare il velo dai miei occhi, così che il mio sguardo potesse penetrare fino al midollo della terra! Oh, potessi io contemplare questa terra nella sua nudità, distesa là, senza ornamenti né orpelli davanti al suo creatore; allora mi farei avanti di fronte al suo genio: «ora ti conosco, mentitore, per ciò che sei! Con tutte le tue finzioni non sei riuscito ad ingannarmi, con tutti i tuoi luccichii non mi hai abbagliato! Ma guarda un po'! Un uomo circondato da tutte le ammalianti astuzie della tua falsità, percosso dal più terrificante soffio del tuo disprezzo, eppure non ancora piegato, ancora forte!». Possa la paura colpirti ovunque tu ti celi! Da questa valle degli uomini, il grido si innalza, sale alle tue fredde e solitarie altezze! Comprendi lo strazio indicibile di quaggiù, accatastato nei secoli in pile alte come montagne? E su quelle vette tu siedi in trono, ridendo! Come potrai giustificarti nei giorni che verranno di fronte al vendicatore, tu che non sei neppure capace di riparare al dolore di una sola anima angosciata?!?

18 giugno

Ero troppo esausto ieri per continuare a scrivere. Lo stato di selvaggia agitazione di ieri ora si è placato in un sentimento più calmo; mi sento come qualcuno che è stato arrabbiato per lungo tempo e i cui occhi alla fine si riempiono di lacrime

ristoratrici. Caro Steiner! Vuoi sapere come vivo qui? è presto detto: mangio e bevo, veglio e dormo, piango e rido. Sono stato sulla cima dei monti dove alita lo Spirito di Dio; ho passeggiato sui prati, e il tintinnare dei campanacci delle mucche cullava i miei sogni.

Non posso sfuggire al mio destino; i dubbi mi inseguono ovunque io vada; non c'è nulla di cui io possa gioire completamente, e anche il mio sorriso più sereno è accompagnato dalle lacrime. Sono qui, nella puszta ungherese, da una famiglia che mi ha assunto per l'estate. Dovrei dare lezioni di pianoforte ai ragazzi e suscitare nel parentado un crescendo di bellissimi stimoli musicali e di passione per quest'arte. Sono come una mosca in una ragnatela, che ancora si dibatte. Ancora: «il Moro ha fatto il suo lavoro, il Moro può andare» 1.

Ma quando verso sera vado nei prati, mi arrampico sulla cima di un grande tiglio che è là solitario, e dalla sommità del mio amico albero contemplo il mondo. Di fronte ai miei occhi il Danubio segue il suo eterno corso e nelle sue onde fiammeggia il riflesso del sole al tramonto. Alle mie spalle sento suonare nel villaggio le campane della sera. Una gentile brezza mi comunica il loro suono, i rami degli alberi oscillano al vento e si piegano verso di me come le figlie dell'Erlkönig, e le foglie e i fiori del mio albero preferito mi accarezzano teneramente le guance – Pace ovunque! Di più: una santissima pace! Solo da lontano arriva il gracitare malinconico della rana 2 acquattata nel canneto.

Ora passano dinanzi a me le pallide figure della mia vita, simili ad ombre di una felicità perduta, e il canto di nostalgia (*Sehnsucht*) suona di nuovo alle mie orecchie – E una volta ancora vaghiamo insieme nei pascoli familiari, ed ecco laggiù l'uomo della ghironda che stende il cappello con la sua mano ossuta. E nella melodia stonata 3 riconosco il saluto di Ernst von Schwaben 4, si fa innanzi, allarga le braccia verso di me, e quando lo guardo meglio, ecco, è il mio povero fratello; veli scendono fluttuando, le immagini, le note impallidiscono:

Fuori da questo mare di grigio due nomi emergono lietamente: Morawan, Ronow! 5 E vedo giardini, e molta gente là, e un albero, con un nome inciso nella corteccia: Pauline. E una ragazza dagli occhi azzurri si sporge di lato – ridendo, stacca un grappolo dalla vite per me – la memoria mi fa arrossire le guance ancora una volta – vedo i due occhi che una volta avevano fatto di me un ladro – e una volta ancora tutto si allontana. – Il nulla! – ora, laggiù, quell'ombrello fatale sorge e sento le voci profetiche annunciare dai loro costati e dalle loro viscere, come un augure romano, la sventura che sta per cadere su di me. Improvvisamente dal terreno si innalza un tavolo, e dietro di esso c'è in piedi una figura avvolta di veli blu: è Melion 6 che ineggia al “grande Spirito” e allo stesso tempo lo incensa con il suo genuino tabacco Three Kings! E di fianco a lui due di noi come chierichetti che servono messa per la prima volta.

Dietro di noi un folletto ghignante svolazza, vestito come le carte da gioco, e ha la faccia di Buxbaum <sup>7</sup> e ci chiama con una voce terribile, sulla melodia degli studi di Bertini: «Inchinatevi! dinanzi a questa gloria tutto ritornerà in polvere!». Una cascata di fumo di Melion ricopre l'intera scena, le dubi si addensano, e improvvisamente, come in una Madonna di Raffaello, appare una testa d'angelo, e sotto di essa Ahasvero con tutte le sue pene; egli tenta di salire verso quel volto celeste e verso la beata sfera della redenzione, ma l'angelo si alza in volo sorridendo. Con immenso dolore, Ahasvero lo vede allontanarsi in cielo; poi prende il suo bastone e riprende il suo cammino eterno, immortale, senza neppure il conforto delle lacrime.

O terra, mia terra adorata, quando, quando darai rifugio a colui che è abbandonato da tutti, accogliendolo di nuovo nel tuo grembo? Guarda! Gli uomini lo hanno scacciato, ed egli fugge dai loro petti freddi e senza cuore, corre verso di te, te sola! O, accoglilo, eterna madre che tutto abbracci, donagli un luogo dove riposare, a lui che non ha né amici né pace!

19 giugno

Riprendo a scriverti, e sono ormai tre giorni che prendo la penna. Ma questa volta voglio soltanto congedarmi e dirti che la tua amicizia mi dà conforto e mi rasserena. Queste pagine contengono la storia della mia vita. Il mio strano destino mi lancia a volte sulle acque tempestose dell'ansia, altre volte lascia che io galleggi sotto i raggi del sole. Quel che più temo è che un giorno, durante una tempesta, la mia imbarcazione s'infranga contro gli scogli: la chiglia ha solcato le acque schiumanti per tanto tempo!

Sono le sei del mattino! Sono stato fuori al pascolo, sedendo con Fárkas il pastore, ascoltando il suono della sua zampogna. Ah, come era triste, eppure piena di gioia appassionata la melodia popolare che lui suonava. I fiori che crescevano ai suoi piedi tremavano all'ardore sognante dei suoi occhi scuri, e i suoi capelli bruni ondeggiavano attorno

alle sue guance abbronzate. Ah, Steiner! Tu sei ancora addormentato nel tuo letto e io ho già visto la rugiada sull'erba – sono così lieto e sereno e questa felicità tranquilla tutto attorno a me scende in punta di piedi anche dentro il mio cuore, come il primo sole primaverile illumina i prati ancora gelati. Nel mio petto si sta ridestando forse la primavera?! E mentre questo sentimento prende in me il sopravvento, lascia che io mi congedi da te, mio fedele amico!

Scrivimi presto, molto presto, poiché sono completamente solo qui, senza un'anima con cui parlare, Né libri da leggere.

Con i miei migliori auguri  
Sinceramente tuo

Gustav Mahler

- 
1. citaz. da Schiller, Die Verschwörung des Fiesco zu Genua, "La congiura dei Fieschi a Genova"
  2. nell'originale: Unke, ululone
  3. cfr. traduz di Quirino Principe!!!
  4. allusione al titolo di un'opera schizzata da M. su testo di Joseph Steiner, e a Ernst (1861-74), fratello di Gustav, morto tredicenne
  5. due fattorie nei pressi di Caslau, non lontano da Iglau, Boemia, dove Mahler era cresciuto.
  6. Franz Melion fu insegnante di grammatica di Mahler dal 1875 al 1877
  7. riferimento non identificato

APPENDICE 5

Jacques Callot (1592-1635)



J. Callot, dalla serie *Les caprices* (1617)



J. Callot, dalla serie *Les caprices* (1617)



*Cap. Spessa Monti.* *BaGattino.*

J. Callot, dalla serie *Les caprices* (1617)



J. Callot, dalla serie *I gobbi: Joueur de luth*



*Fracischina.* *Gian Farina.* 17

J. Callot, dalla serie *I balli di Sfessania* (1622)



*Cap. Cardoni.* *Maramao.* 22

J. Callot, dalla serie *I balli di Sfessania* (1622)



J. Callot, dalla serie *Les Bohémiens: Les Bohémiens en marche*

Moritz von Schwind (1804-1871)



Moritz von Schwind, *Des Jägers Leichenbegängnis. Wie die Thiere den Jäger begraben* (1850)

## APPENDICE 6

### Indice analitico delle opere di Mahler citate in Hans Heinrich Eggebrecht, *La musica di Gustav Mahler*, La Nuova Italia (a corredo del volume mancante di un indice delle opere citate)

#### Sinfonie

<b>Sinfonia n. 1</b>	250, 256, 257, 263, 272
I.	30, 31, 77-9, 119, 120, 122, 126, 127, 141-53, 156
II.	30, 107, 143
III.	9, 52, 53, 55, 157, 251, 252
IV.	15, 23
<b>Sinfonia n. 2</b>	250, 256, 263, 272, 277
III.	14, 98, 168, 191-218, 248
V.	23, 37, 81-90, 114, 128, 140, 143, 197-8
<b>Sinfonia n. 3</b>	153-5, 158, 162, 250, 255-6, 257, 272, 278
I.	29, 38, 52, 126, 143, 153-6, 258
II.	121
III.	31, 34, 72-6, 120, 121, 128, 140, 148, 161-90
IV.	17, 36, 113, 115, 119, 128-37
V.	17
VI.	17, 20, 267
<b>Sinfonia n. 4</b>	151, 168, 251, 254, 257, 272
I.	29, 79-80, 92-9, 105-7
III.	16, 114
<b>Sinfonia n. 5</b>	263, 264
I.	32
II.	100, 108
III.	255
IV.	100, 268-9, 272-3, 277, 282
V.	23, 33, 99-104
<b>Sinfonia n. 6</b>	251
I.	33
IV.	12
<b>Sinfonia n. 7</b>	54
II.	12, 119, 126
IV.	40
V.	23
<b>Sinfonia n. 8</b>	255, 257, 266
I.	114
II.	114, 115
<b>Sinfonia n. 9</b>	263
I.	19, 24, 25, 119, 268
II.	24
III.	24, 53, 55
IV.	24, 234-5, 241-6
<b>Sinfonia n. 10</b>	19, 25, 263, 267

## Lieder

<i>Das klagende Lied</i>	119
dal <b>Knaben Wunderhorn</b>	114, 115, 168, 271
<i>Des Antonio von Padua Fischpredigt</i>	113, 191-218
<i>Wo die schönen Trompeten blasen</i>	116
<b>Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit</b>	
<i>Ablösung im Sommer</i>	113, 122, 165-8, 171-3,
<i>Hans und Grete</i>	116
<i>Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald</i>	122, 176-7
<i>Scheiden und Meiden</i>	196
<i>Zu Strassburg auf der Schanz</i>	126
<b>Lieder eines Fahrenden Gesellen</b>	114, 271
II. <i>Ging heut morgen übers Feld</i>	116, 143, 150
III. <i>Ich hab ein glühend Messer</i>	196
IV. <i>Die zwei blauen Augen</i>	10, 52
<b>Das Lied von der Erde</b>	114, 127, 263
V. <i>Der Trunkene im Frühling</i>	116
VI. <i>Der Abschied</i>	19, 123-4, 127, 243, 268
<b>Rückert-Lieder</b>	114, 272
V. <i>Ich bin der Welt abhanden gekommen</i>	19, 253, 264-73
<b>Kindertotenlieder</b>	
III. <i>Wenn dein Mütterlein</i>	116
IV. <i>Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen!</i>	113, 222-38
V. <i>In diesem Wetter</i>	238-42, 245-6

## APPENDICE 7

### Catalogo delle composizioni principali di Gustav Mahler

- 1880 Tre lieder per ten. e pf (testi di Mahler): *Im Lenz*, *Winterlied*, *Maitanz in Grünen* (poi leggermente modificato come *Hans und Grete*)
- 1880 *Das klagende Lied*, cantata per soli, coro e orch.(testo di Mahler da fiabe di Bechstein e Grimm)
- 1883 *Lieder eines fahrenden Gesellen*, 4 Lieder per v. e pf (testi di Mahler), orchestrati nel 1890-95)
- 1884-88 Sinfonia n.1 in re maggiore (in origine poema sinfonico intitolato *Titan*, da Jean Paul. Nella revisione del 1896 vennero soppressi titoli e ogni elemento programmatico. Venne eliminato anche il secondo movimento originario (*Blumine*) che oggi è eseguito come pezzo autonomo.
- 1880-90 *Lieder und Gesänge* per v. e pf (14 Lieder in 3 quaderni di cui il 2° e 3° (9 Lieder) su testi da *Des Knaben Wunderhorn*). Pubblicati anche col tit. postumo di *Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit*.
- 1887-94 Sinfonia n.2 in do minore (detta *Auferstehung*, Risurrezione; originariamente era intitolata *Todtenfeier*, Rito funebre); il III mov. è la rielaboraz. strumentale del Lied *Des Antonius von Padua Fischpredigt*; testi da *Des Knaben Wunderhorn* (IV movimento: *Urlicht*) e da Klopstock (V movimento: *Aufersteh'n, ja Auferteh'n,*).
- 1893-96 Sinfonia n.3 in re minore; testi da *Also sprach Zarathustra* di Nietzsche (IV movimento: *O Mensch! gib Acht!*) e da *Des Knaben Wunderhorn* (V movimento: *Es sungen drei Engel*)
- 1892-99 *Lieder aus Des Knaben Wunderhorn* per v. e pf: 12 Lieder in 2 quaderni trascritti anche per v e orch. Fra essi *Des Antonius von Padua Fischpredigt* e *Urlicht* sono stati utilizzati nella 2a, *Es sungen drei Engel* nella 3a sinfonia.
- 1892-1900 Sinfonia n.4 in sol maggiore; testi da *Des Knaben Wunderhorn* (IV movimento: *Das himmlische Leben*)
- 1892-01 ancora 3 Lieder da *Des Knaben Wunderhorn*, per voce e pf: *Das himmlische Leben* (orchestrato poi come finale della 4a Sinfonia), *Revelge*, *Der Tamboursg'sell*
- 1901-2 *5 Rückertlieder* per v. e orch, 5 Lieder su testo di Friedrich Rückert, pubblicati poi col titolo postumo di *Sieben letzte Lieder* insieme a due *Wunderhornlieder*)
- 1901-2 Sinfonia n.5 in do# minore
- 1901-4 *Kindertotenlieder* per v e orch, 5 Lieder su testo di Friedrich Rückert
- 1903-4 Sinfonia n.6 in la minore
- 1904-5 Sinfonia n.7 in si minore
- 1906 Sinfonia n.8 in mi maggiore per soli, coro, coro di voci bianche e orch (*Symphonie der Tausend*); 2 movimenti entrambi con testo: I movimento: dall'inno *Veni creator Spiritus*; II movimento: dal *Faust* di Goethe
- 1907-9 *Das Lied von der Erde* ("*Symphonie*") per voce e orch, 6 Lieder su testi di Li Tai Po e altri poeti cinesi
- 1908-9 Sinfonia n.9 in re maggiore
- 1910 Sinfonia n.10 (ultimato solo l'*Adagio* in fa diesis minore dei 4 movimenti previsti. Deryck Cooke ha ricavato dagli schizzi un'assai discutibile versione completa

## APPENDICE 8

### CHRONOLOGY OF THE LIFE OF GUSTAV MAHLER

by Henry-Louis de La Grange

- Note: Concerts and opera performances for which the conductor is not named were conducted by Mahler (GM).

#### 1860

- 7 July: GM born at Kalischt (Kaliste) on the border between Bohemia and Moravia, the second of fourteen children. Parents: Bernhard Mahler, a Jewish café owner and distiller, born at Lipnitz, and Maria Hermann, daughter of Abraham Hermann, a soap boiler from Ledetsch (Ledec). Their first child, Isidor, dies in March 1858, at only a few months old.
- 23 October: the Mahler family moves to Iglau (Jihlava).

#### 1861-1870

- 13 April 1861: birth of GM's brother, Ernst.
- 18 May 1865: birth of GM's sister, Leopoldine.
- Piano and music lessons with Franz Sturm; the violinist Johannes Brosch; the conductor of the Iglau Theatre, Franz Viktorin; Wenzel Pressburg; the double-bass player Jakob Sladky; and finally, with Heinrich Fischer, music director and conductor of the local Männergesangverein, of which GM was a member.
- 1868: birth of GM's sister, Justine.
- October 1869: enters Iglau Grammar School.
- 13 October 1870: makes public début playing piano at a concert at the Iglau Theatre.

#### 1871-1875

- September 1871 - March 1872: GM with the Grünfeld family in Prague.
- 11 November 1872: plays Liszt's paraphrase of Wedding March and Dance of the Elves from Mendelssohn's *A Midsummer Night's Dream* at a concert in the assembly hall of Iglau Grammar School.
- 20 April 1873: plays Thalberg's *Fantasia on Themes from Norma* at concert celebrating wedding of Archduchess Gisela and Prince Leopold of Bavaria.
- 17 May 1873: plays same piece at the Czap Hotel in Iglau.
- 18 June 1873: birth of GM's brother, Otto.
- 13 April 1875: death of GM's brother, Ernst.
- Summer 1875: together with his friend Josef Steiner, GM spends summer holidays at the home of Gustav Schwarz on the Morawan estates near Caslau (Caslav); works on an opera, *Ernst von Schwaben*.
- 10 September: enrolls at Vienna Conservatory, piano with Julius Epstein, harmony with Robert Fuchs, counterpoint and composition with Franz Krenn; later studies history of music with Adolf Prosnitz; fellow students include Hugo Wolf, Anton Krisper, Hans Rott, Rudolf Krzyzanowski and Arnold Rosé; writes numerous chamber and orchestral works that he later destroys.

---

#### 1876-1878

- 1876: writes first movement of a Piano Quartet in A minor (extant).
- 2 March: Wagner conducts *Lohengrin* at the Court Opera (his final conducting engagement in the city).
- 23 June 1876: wins first prize for piano at Vienna Conservatory for performance of a Schubert sonata in A minor.
- 1 July: wins first prize for composition for first movement of Piano Quintet.
- 12 September: benefit concert at Czap Hotel in Iglau, at which GM plays a Chopin ballade and Schubert's *Wandererfantasie*; programme also includes a (lost) violin sonata by GM.

- 1877: becomes friendly with Hugo Wolf; both are members of the Vienna Wagner Society and share the same room.
- March 1877: Wolf expelled from Conservatory.
- 16 March: GM attends Liszt's public concert in Vienna.
- 20 June: another first prize for piano for Schumann's *Humoreske*; GM declines to compete for composition prize.
- Summer: works on opera *Die Argonauten* (score lost).
- 12 September: enrolls in Franz Krenn's class in counterpoint but does not complete the course. *Abitur* in Iglau, then enrolls at Vienna University: attends Bruckner's Harmony lectures and courses in early Germanic literature, the history of Greek art and the history of art.
- 20 October: plays first movement of Xaver Scharwenka's First Piano Concerto at Conservatory.
- 16 December: attends first performance of Bruckner's Third Symphony. His transcription of this work for piano, four hands, published by Bussjäger & Rättig.
- 18 March 1878: completes text of *Das klagende Lied*.
- 25 April: second semester at University, where GM studies classical sculpture, history of Dutch painting and philosophy of the history of philosophy.
- 2 July: wins first prize for Scherzo from Piano Quintet and receives diploma from Conservatory.
- 11 July: prizewinners' concert at Conservatory, at which GM performs his Quintet.
- Summer: spends vacation with Emil Freund at Seelau (Zeliv). Submits Overture of *Die Argonauten* to jury of Beethoven Prize but does not win.

---

### 1879-1880

- 24 April 1879: concert at Iglau Theatre, at which GM plays one of Liszt's *Hungarian Rhapsodies*, Schumann's *Humoreske* and a Schubert sonata in A minor.
- June/July: at Puszta Batta, Teteny, near Budapest, as music teacher to the children of Moritz Baumgarten.
- 12 August: visits Emil Freund at Seelau.
- 31 August: birth of Alma Schindler in Vienna.
- Autumn 1879 - early 1880: becomes friendly with pioneers of Socialism, Victor Adler and Engelbert Pernerstorfer, with the writers Siegfried Lipiner and Richard von Kralik, and with the physician Albert Spiegler; adopts vegetarian diet; falls in love with Josephine Poisl, the daughter of the Iglau postmaster; dedicates three songs to her.
- Winter 1879/1880: third term at University, where he attends courses in archaeology, history of ancient philosophy, history of Europe at the time of Napoleon and Hanslick's course on the 'history of music since the death of Beethoven'.
- Christmas at Iglau.
- 21 March 1880: completes sketches of first part of *Das klagende Lied*.
- April: GM re-registers at University (art and history).
- May-July: in Bad Hall to conduct operettas; works on the opera *Rübezahl* and at *Das klagende Lied*, the orchestration of which he completes in November.
- October-November: Hans Rott declared insane; GM completes *Das klagende Lied* and ekes out a precarious living by teaching.
- Christmas spent at Iglau.

---

### 1881-1882

- 3 September 1881 - 1 April 1882: chief conductor at Landestheater in Laibach (Ljubljana) in Slovenia, where he conducts operas by Weber, Verdi, Donizetti, Rossini, Gounod and Mozart (*Die Zauberflöte*) and operettas by Flotow, Johann Strauss, Offenbach, Suppé, Lecocq and others.
- 24 September: season opens with gala concert, at which GM conducts Beethoven's *Egmont* Overture.
- 4 October: GM conducts his first opera, Verdi's *Il trovatore*.

- 15 December: the jury of the Beethoven Prize (Brahms, Goldmark and Hans Richter) awards that year's prize to a piano concerto by Robert Fuchs rather than to GM's *Das klagende Lied*.
- 5 March 1882: fourth concert of the Laibach Philharmonic Society, at which GM is soloist in performance of Mendelssohn's *Capriccio brillant*; as encores he plays Chopin's *Grande Polonaise* in A flat and two of Schumann's *Waldszenen*.
- 2 April: end of season at Laibach Landestheater.
- 3/4 April: stays overnight in Trieste before returning to Vienna.
- Summer: GM at Iglau, Seelau and Teteny (with the Baumgarten family); works on settings of poems by Leander and Tirso da Molina.
- 19 September: conducts Suppé's *Boccaccio* at Iglau Theatre; continues to work on *Rübezahl*.
- Christmas spent at Iglau.

---

### 1883-1884

- 10 January - 17 March 1883: works as conductor at Königliches Städtisches Theater in Olmütz (Olomouc) in Moravia; conducts operas by Meyerbeer and Verdi, in addition to Méhul's *Joseph* and Bizet's *Carmen*, his performance of which impresses the stage director of the Dresden Opera, Karl Ueberhorst, and ensures his next engagement; he remains a vegetarian.
- 15 January: conducts his first opera in Olmütz, Meyerbeer's *Les Huguenots*.
- 13 February: death of Richard Wagner.
- 31 March - 2 May: prepares a season of Italian operas at the Karlstheater in Vienna.
- May-June: spends part of his time with a new friend, the archaeologist and philologist Fritz Löhr, at Perchtoldsdorf, a village on the outskirts of Vienna.
- 22-31 May: in Kassel for a series of trial periods at the local theatre.
- Summer: first visit to Bayreuth for *Parsifal*.
- 11 August: final concert in Iglau, at which GM plays Beethoven's *Kreutzer Sonata*, with Mila von Ottenfeld (violin).

KASSEL 21 August 1883 - 29 June 1885

- 21 August: GM takes up appointment at Königliches Theater in Kassel, where he conducts works by Meyerbeer, Verdi, Gounod, Flotow, Maillart, Delibes, Adam, Offenbach, Nicolai, Lortzing, Nessler, Weber's *Der Freischütz* and Bizet's *Carmen*.
- 1 October: official appointment as Music Director and Chorus Master to the Royal Prussian Court Theatre.
- 24-25 January 1884: a concert by the Meiningen Court Orchestra under Hans von Bülow proves a revelatory experience for GM, who writes to Bülow, offering him his services. Bülow does not reply but forwards the letter to the theatre's first conductor.
- 23 June: a series of *tableaux vivants* based on Scheffel's play *Der Trompeter von Säckingen* is performed with incidental music (now lost) by GM.
- Summer: spends vacation with Fritz Löhr at Perchtoldsdorf, then at Iglau.
- August: GM in Dresden, where he hears *Tristan und Isolde* and *Così fan tutte* at the Court Opera and becomes friendly with the conductor Ernst von Schuch.
- Autumn: blighted passion for Johanna Richter, a singer at the Kassel Theatre.
- December: writes texts and begins composition of *Lieder eines fahrenden Gesellen* (completed in January 1885 ?).

---

### 1885

- February/March: repeated arguments with the directors of the Kassel Theatre.
- 16 March: GM signs contract with Leipzig Opera to take effect in July 1886.
- 1 April: resigns appointment in Kassel; engaged by Deutsches Theater in Prague, which is run by the famous Wagnerian impresario Angelo Neumann.
- 20 April and 29 May: performances of Salomon Mosenthal's *Das Volkslied* ('a poem with lieder, choruses and tableaux vivants'), with incidental music (now lost) by GM.
- 29 June: highly successful performance of Mendelssohn's *Paulus* at the Kassel Festival.

- 1 August: officially takes up duties as chief conductor at the Deutsches Theater in Prague.

PRAGUE 1 August 1885 - 15 July 1886

- 17 August: makes local début conducting Cherubini's *Les deux journées*; he finally conducts major repertory operas such as *Don Giovanni* (6 September), *Tannhäuser* (27 September), *Die Meistersinger von Nürnberg* (25 October), *Norma* (28 October), *Das Rheingold* (19 December) and *Die Walküre* (20 December); has an affair with one of the member of the ensemble, the soprano Betty Frank.

## 1886

- February: *Die Entführung aus dem Serail*, Marschner's *Hans Heiling*, Lortzing's *Undine* and Goldmark's *Die Königin von Saba*; argument with Neumann over the tempi in the ballet in Gounod's *Faust*.
- 21 February: replaces Karl Muck and conducts Beethoven's Ninth Symphony for the first time.
- 11 April: *Così fan tutte*.
- 18 April: benefit concert including first performances of three of GM's songs, *Frühlingsmorgen*, *Ging heut' morgens übers Feld* and *Hans und Grethe*.
- 1 July: conducts *Iphigénie en Aulide*.
- 9 July: conducts *Fidelio* for the first time.
- 16-25 July: visits Iglau.

LEIPZIG 1 August 1886 - 17 May 1888

- 1 August: officially takes up appointment as chief conductor at the Neues Stadttheater with Arthur Nikisch as senior colleague; makes début with *Lohengrin* (3 August), followed by *Le Prophète* (8 August), *Rienzi* (10 August), *Tannhäuser* (15 August), Halévy's *La Juive* (18 August), *Der Freischütz* (20 August), *Les Huguenots* (22 August), *Der fliegende Holländer* (25 August), *Robert le diable* (27 August), *Die Zauberflöte* (29 August), *L'Africaine*, Kreutzer's *Das Nachtlager von Granada*, Eugen Lindner's *Ramiro*, Auber's *Le Maçon* and many other works.
- 26 September: Weber's *Oberon*.
- 6 December: revival of Gluck's *Armide*.
- December: Weber cycle with *Abu Hassan* and *Preciosa* (15 December), *Der Freischütz* (17 December) and *Oberon* (18 December).
- Christmas at Leipzig.

## 1887

- 6 February - 19 May: Nikisch ill; GM replaces him in *Il barbiere di Siviglia* (6 February) and *Die Walküre* (9 February); during this period he conducts 57 performances, including his first *Contes d'Hoffmann* and *Siegfried*.
- 26 March: conducts *Fidelio* to mark 60th anniversary of Beethoven's death.
- 20 May: Nikisch returns; GM meets Carl von Weber, the composer's grandson, who suggests that GM should complete the comic opera *Die drei Pintos*.
- 12 July: GM leaves for Iglau with Weber's sketches for *Die drei Pintos*.
- 20 July: stays with Löhr in Vienna and Perchtoldsdorf, then travels via Reichenhall to Innsbruck, where he meets up with Heinrich and Rudolf Krzyzanowski; all three men then cross the Alps on foot to Lake Starnberg.
- 6 August: GM returns to Leipzig.
- 28 August: private performance of *Die drei Pintos* at the home of the Staegemanns, with GM at the piano.
- September: GM conducts Bruch's *Die Loreley* and Nessler's *Der Trompeter von Säckingen*.
- 8 October: completes *Die drei Pintos*.
- 13 October: first meeting with Richard Strauss.
- October: *2 Tirso da Molina-Lieder*, probably composed for the Leipzig Opera.
- 13 November: conducts *Tannhäuser* in presence of Cosima Wagner.
- Autumn: discovers Arnim's and Brentano's anthology of folk poems, *Des Knaben Wunderhorn*.

- November: revival of *Jessonda*.
- 30 November: Wagner concert conducted by Nikisch and GM, who conducts extracts from *Parsifal*.
- 4 December: conducts Spohr's *Jessonda*.
- Christmas at Leipzig.

---

## 1888

- 6 January: *Aida*.
  - Affair with Marion von Weber, Carl's wife; writes first *Wunderhorn-Lieder* (with piano) and sketches First Symphony and *Todtenfeier*.
  - 20 January: *Die drei Pintos* première in Leipzig.
  - 26 January: *Don Giovanni*; meeting with Tchaikovsky.
  - 9-19 March: theatre closed; GM works on his First Symphony.
  - 29 March: completes First Symphony.
  - 3 April - 17 May: conducts *Il barbiere di Siviglia*, *Tannhäuser*, *Così fan tutte*, *Die drei Pintos*, *Le Prophète*, *Lohengrin*, Lortzing's *Der Waffenschmied*, *Die Zauberflöte*, *Der fliegende Holländer* and *Der Freischütz*.
  - May: argument with the intendant, Max Staegemann, during rehearsals for Spontini's *Fernand Cortez*.
  - 17 May: GM's resignation accepted; period of uncertainty; travels to Munich, then stays with Heinrich Krzyzanowski in Starnberg.
  - June: GM in Iglau, working on *Todtenfeier*.
  - 11 July: rehearsals for *Die drei Pintos* in Prague.
  - 10 August: completes *Todtenfeier*.
  - 18 August: Prague première of *Die drei Pintos* (five performances under GM).
  - 12 September: leaves Prague after another argument with Neumann.
  - September: Dresden, Munich, Vienna.
  - 1 October: appointed director of Hungarian Opera in Budapest.
  - Autumn: reorganises theatre and rehearsal schedule.
- BUDAPEST 1 October 1888 - 22 March 1891
- 26 January 1888 - 15 May 1889: GM conducts local premières (in Hungarian) of *Das Rheingold* (26 January) and *Die Walküre* (27 January) (6 performances of each); also Maillart's *Les Dragons de Villars* (5 performances), *Il barbiere di Siviglia* and *Le nozze di Figaro*.
  - 18 February: death of Bernhard Mahler, GM in Iglau for burial.
  - 1-6 April: another visit to Iglau.
  - 21 May: GM leaves for Vienna, where he stays with Löhr, then visits Iglau.
  - 17 July: undergoes operation in Munich for haemorrhoids.
  - 22 July: Salzburg, Bayreuth, Iglau, then Marienbad.
  - Early August: Iglau.
  - 20 August: returns to Budapest.
  - 15 September - 15 December: conducts *Lohengrin* (4 performances) *La Juive* (2), *Die lustigen Weiber von Windsor* (5), *Das Rheingold* (1), *Die Walküre* (2) and *Les Huguenots* (1).
  - 27 September: death of GM's eldest sister, Leopoldine.
  - 11 October: death of GM's mother, Marie.
  - 21 October: travels to Iglau.
  - 13 November: chamber recital, including first performances of the two Leander settings and *Scheiden und Meiden*.
  - 20 November: Budapest première of Symphonic Poem (later to become the First Symphony).
  - 16 December: leaves for Vienna.
  - Christmas with Löhr's family in Vienna.
-

## 1890

- 3 January: benefit concert, including Beethoven's *Leonore* Overture no. 3.
- 19 January - 1 May: conducts *Die Walküre* (5 performances), the Hungarian première (on 8 March) of Marschner's *Der Templer und die Jüdin* (3), *Das Rheingold* (1) and *Le nozze di Figaro*.
- 14 February: benefit concert, including Beethoven's Fifth Symphony.
- May: trip to Italy with Justine (Trieste, Venice, Milan, Florence and Genoa).
- Summer: vacation at Hinterbrühl in the Vienna Woods; completes two volumes of *Wunderhorn-Lieder* for voice and piano.
- 22 August: returns to Budapest.
- 16 September - 28 December: conducts *Don Giovanni* (5 performances), *Un ballo in maschera* (1), *Lohengrin* (2) and the Hungarian premières of Franchetti's *Asrael* (20 November; 3) and Mascagni's *Cavalleria rusticana* (26 December; 3).
- October: Natalie Bauer-Lechner visits GM; beginning of twelve-year friendship.
- 29 October: gala performance with Liszt's *Festklänge*.
- 5 December: benefit performance at Opera with Lilli Lehmann as soloist; programme includes Mozart's Symphony no. 40 and Weber's *Oberon* Overture.
- 16 December: conducts *Don Giovanni*; introduced to Brahms.

---

## 1891

- 1 January: New Year's Day spent in Vienna.
- 1 January - 16 March: conducts *Cavalleria rusticana* (6), *Der Waffenschmied* (4), *Die lustigen Weiber von Windsor* (2), *Die Walküre* (1), Mendelssohn's *Die Loreley* (1), *Lohengrin* (2) and *Don Giovanni* (1).
- 22 January: Count Zichy appointed new intendant; argument with GM.
- 14 March: GM resigns.
- 16 March: final appearance in Budapest (*Lohengrin*).
- 22 March: leaves for Vienna.

HAMBURG 26 March 1891 - 24 April 1897

- 26 March: GM officially appointed Kapellmeister at the Hamburg Stadt-Theater.
- 29 March - 31 May: conducts *Tannhäuser*, *Cavalleria rusticana*, *Siegfried*, *Tristan und Isolde*, *Der Freischütz*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Die Zauberflöte*, *Les deux journées*, *Lohengrin*, *Asrael*, *Fidelio*, *Der fliegende Holländer*, *Don Giovanni*, *Götterdämmerung*, *Die Walküre*, *Euryanthe*, *Rienzi* and *Das Rheingold*.
- 31 March: GM wins admiration and support of Hans von Bülow for his conducting of *Siegfried*.
- June: two weeks in Perchtoldsdorf; sketches orchestral *Wunderhorn-Lieder*.
- July: Munich, Vienna, Perchtoldsdorf, Bad Gastein, Marienbad, Eger, Bayreuth; walking tour of Fichtelgebirge.
- August: visits Scandinavia: Copenhagen, Elsinore, Helsingborg, Göteborg, Moss, Oslo, Drammen, Larvik and Kristiansand, returning to Hamburg via Denmark.
- 24 August: returns to Hamburg; friendship with Adele Marcus.
- 1 September - 17 December: conducts *Fidelio*, *Tristan und Isolde*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Tannhäuser*, *Asrael*, *Die Zauberflöte*, *Die Walküre*, *Siegfried*, Anton Rubinstein's *The Demon* and *Don Giovanni*.
- 27 November: concert in Lübeck; GM plays his *Todtenfeier* to Bülow, who covers his ears in protest during the performance.
- Mid-December: visits Vienna.

---

## 1892

- Completes orchestral version of *Wunderhorn* songs.
- 1 January - 25 May: conducts *Tannhäuser*, *Die Königin von Saba*, *Siegfried*, *Die Walküre*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, the local première of *Eugene Onegin* (19 January; in the

- composer's presence), *Tristan und Isolde*, *Fidelio*, *Don Giovanni*, *Die Zauberflöte*, Goetz's *Der Widerspenstigen Zähmung*, Rossini's *Guillaume Tell*, the Hamburg première of Bruneau's *Le Rêve* (28 March) and *Götterdämmerung*.
- February: Schott publishes three collections of GM's lieder for voice and piano.
  - 26 April: completes *Fünf Humoresken (Wunderhorn-Lieder)* for voice and orchestra: *Der Schildwache Nachtlied*, *Verlor'ne Müh*, *Trost im Unglück*, *Wer hat dies Liedlein erdacht?* and *Wir genießen die himmlischen Freuden*; becomes friendly with Arnold Berliner.
  - 29 April: first performance of two of the *Wunderhorn-Lieder* for voice and piano, *Aus! Aus!* and *Nicht wiedersehen!*.
  - 28 May - 23 July: in London to conduct *Siegfried*, *Tristan und Isolde*, *Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Fidelio*, *Götterdämmerung* and *Tannhäuser* at Covent Garden and Drury Lane theatres.
  - Summer in Berchtesgaden with Justi and Natalie.
  - 27 August: while returning to Hamburg via Berlin, learns of cholera epidemic in Hamburg and heads back to Berchtesgaden.
  - 21 September: back in Hamburg; argument with Pollini.
  - 5 October - 29 December: conducts *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Fidelio*, *Tannhäuser*, *Tristan und Isolde*, *Lohengrin*, *Die Zauberflöte*, the local première of Bizet's *Djamileh* (21 October), Boieldieu's *La Dame blanche*, *Siegfried*, *Die Walküre*, Méhul's *Joseph*, *Carmen*, *Le nozze di Figaro*, *Die lustigen Weiber von Windsor* and the Hamburg première of Puccini's *Le Villi* (29 November).
  - 12 December: replaces Bülow at subscription concert, conducting Mendelssohn's Overture to *A Midsummer Night's Dream*, Wagner's *Siegfried Idyll* and Beethoven's Fifth Symphony; that same evening in Berlin, BPO gives first performance of *Der Schildwache Nachtlied* and *Verlor'ne Müh'* (with Amalie Joachim as soloist).
  - Christmas in Hamburg with Henriette Lazarus; becomes friendly with Ferdinand Pfohl.

---

## 1893

- 2 January - 6 June: conducts *Lohengrin*, the first production outside Russia of Tchaikovsky's *Iolanta* (3 January), *Tannhäuser*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Die Zauberflöte*, the local première of Mascagni's *L'amico Fritz* (16 January), *Siegfried*, *Tristan und Isolde*, *Fidelio*, *Die Walküre*, *Norma*, *Asrael*, *Don Giovanni*, the local premières of Karl von Kaskel's *Hochzeitsmorgen* and Mascagni's *I Rantzau*, Beethoven's incidental music to *Egmont*, *Il barbiere di Siviglia*, *Joseph*, *Das Rheingold*, *Götterdämmerung* and the local première of Pier Antonio Tasca's *A Santa Lucia* (29 May).
- 19 January: completes revision of finale of First Symphony.
- 27 January: revises Scherzo of First Symphony and suppresses the Andante (*Blumine*).
- January: meets Anton Rubinstein at home of Henriette Lazarus.
- February: orchestrates or revises orchestration of *Lieder eines fahrenden Gesellen*.
- 20 March: benefit concert for theatre pension fund, conducts Haydn symphony and Act One of Gluck's *Orfeo ed Euridice*.
- 31 March: at traditional Good Friday concert conducts Bruckner's *Te Deum* and first performance outside Austria of Mass in D minor.
- 15 April: conducts own benefit performance at Stadt-Theater (Beethoven's Fifth Symphony and *Fidelio*).
- 14-30 May: Wagner cycle; by end of season GM has conducted 104 performances.
- Summer spent at Steinbach, where he writes four *Wunderhorn-Lieder* (*Des Antonius von Padua Fischpredigt*, *Rheinlegendchen*, *Das irdische Leben* and *Urlicht*) and two movements from the Second Symphony (Andante and Scherzo); further revises the First Symphony (with *Blumine*).
- July: pays first visit to Brahms at Ischl.
- 26 August: returns to Hamburg.
- September: becomes friendly with the lawyer Hermann Behn.

- 1 September 1893 - 28 May 1894: conducts 124 performances at Stadt-Theater, including *Die Meistersinger*, *Der Freischütz*, *Iolanta*, the local première of Franchetti's *Cristoforo Colombo* (5 October), *Don Giovanni*, *Fidelio*, *Tannhäuser*, *Siegfried*, *Die Zauberflöte*, *Tristan und Isolde*, *Joseph*, *Götterdämmerung*, *Faust*, the local premières of Verdi's *Falstaff* (2 January 1894) and *The Bartered Bride* (17 January 1894), *Die Walküre*, *Carmen*, *Rienzi*, *Die Fledermaus* and *Das Rheingold*.
- 7 September: *Iolanta*; final meeting with Tchaikovsky.
- 27 September: popular concert with three *Humoresken* (*Das himmlische Leben*, *Verlor'ne Müh* and *Wer hat dies Liedlein erdacht?*), three *Wunderhorn-Lieder* (*Der Schildwache Nachtlied*, *Trost im Unglück* and *Rheinlegendchen*) and "Titan" (the future First Symphony).
- 6 November: death of Tchaikovsky.
- 17 November: GM in Wiesbaden, where he conducts three *Humoresken* (*Der Schildwache Nachtlied*, *Trost im Unglück* and *Rheinlegendchen*).
- 18 November: memorial concert for Tchaikovsky (Letter Scene from *Eugene Onegin*, *Iolanta* and *Romeo and Juliet*).
- December 1893 - January 1894: revises *Das klagende Lied*.
- Christmas in Hamburg.

---

## 1894

- January: GM becomes friendly with the Czech composer Josef Bohuslav Foerster and his wife, Berta Foerster-Lauterer.
- 5 February: contract renewed for another five years.
- 12 February: death of Bülow.
- 26 February: conducts memorial concert for Bülow, including 'Eroica' Symphony.
- 3 March: GM's own benefit performance (Beethoven's *Fidelio* and Seventh Symphony).
- 29 March: Bülow's funeral service, at which GM hears the chorale *Aufersteh'n*, which inspires the finale of his own Second Symphony.
- 29 April: completes revision of *Todtenfeier*, which is now integrated into the *Second Symphony*.
- May: annual Wagner Festival at Stadt-Theater.
- 29 May - 3 June: GM in Weimar for annual meeting of Allgemeiner Deutscher Musikverein, at which he conducts unsuccessful performance of 'Titan'.
- Summer in Steinbach.
- 29 June: finishes sketch of final movement of Second Symphony.
- 25 July: completes orchestration of finale.
- 28 July - 4 August: GM in Bayreuth (where he hears *Parsifal*, *Lohengrin* and *Tannhäuser*), Munich and Starnberg; further revises First Symphony (without *Blumine* movement).
- 26 August: returns to Hamburg via Vienna.
- 15 September: Bruno Walter takes up appointment at Hamburg Stadt-Theater.
- 1 September 1894 - 30 May 1895: GM conducts a total of 134 performances, including *Tannhäuser*, *The Bartered Bride*, *Tristan und Isolde*, *Falstaff*, *Fidelio*, *Siegfried*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, the local première of *Hänsel und Gretel* (25 September), *Die Walküre*, *Die Fledermaus*, *Der Freischütz*, *Joseph*, *Die Zauberflöte*, Smetana's *The Two Widows*, *Götterdämmerung*, Thomas's *Mignon*, Gounod's *Faust*, the local première of Smetana's *The Kiss* (15 December 1894), Marschner's *Hans Heiling*, Bolko von Hochberg's *Der Wärfwolf* (28 March) and Mozart's *Don Giovanni*.
- 22 October 1894 - 11 March 1895: GM conducts eight subscription concerts, including the Andante from Schubert's D minor String Quartet, a concerto and symphony by Anton Rubinstein, the preludes from Strauss's *Guntram* and Bruckner's Fourth Symphony.
- 18 December: completes orchestration of final movement of Second Symphony.

---

## 1895

- 6 February: suicide of Otto Mahler.

- 1 March: GM's own benefit performance (Beethoven's Sixth Symphony and *Fidelio*).
- 4 March: conducts first performance in Berlin of first three movements of Second Symphony.
- 11 March: subscription concert (Beethoven's Ninth Symphony).
- May: annual Wagner Festival at Stadt-Theater.
- Summer spent at Steinbach with Justi and Natalie; writes five movements of Third Symphony (all except first).
- July: second visit to Brahms at Ischl, where he takes the waters for a few days.
- 29 August: returns to Hamburg.
- September: Anna von Mildenburg joins Stadt-Theater ensemble; a liaison develops that lasts until his departure for Vienna.
- 1 September 1895 - 31 May 1896: GM conducts 138 performances, including *Hänsel und Gretel*, *Der Freischütz*, *Die Walküre*, *Don Giovanni*, *Siegfried*, *Fidelio*, *The Bartered Bride*, *Tannhäuser*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Carmen*, the local première of Massenet's *Werther* (10 October), *Götterdämmerung*, Haydn's *Lo speziale*, *Der fliegende Holländer*, *Die Zauberflöte*, the local première of Bruneau's *L'Attaque du moulin* (30 November), *Oberon*, *Le nozze di Figaro*, the local première of Kienzl's *Der Evangelimann* (6 January 1896), *Norma*, the local première of Smetana's *Dalibor* (11 February), Millöcker's *Der Bettelstudent*, *Die Fledermaus*, *La traviata* (in Italian, 2 May), *Das Rheingold*, Marschner's *Der Vampyr* and Franchetti's *Cristoforo Colombo*.
- 13 December: conducts first complete performance of Second Symphony in Berlin.
- Christmas in Hamburg.

---

## 1896

- January: final revisions to *Lieder eines fahrenden Gesellen*.
- 16 March: GM in Berlin to conduct "Titan" (now simply entitled Symphony in D major), *Lieder eines fahrenden Gesellen* and *Todtenfeier*.
- 21 March: conducts own benefit performance (*Die Walküre*).
- 11 April: completes orchestration of second movement of Third Symphony.
- May: annual Wagner Festival at Stadt-Theater.
- Summer at Steinbach, where he composes *Wunderhorn-Lied*, *Lob des hohen Verstandes*, and first movement of Third Symphony.
- 10-15 July: third visit to Brahms at Ischl, also visits Hallstadt, St Gilgen, Mondsee and Aussee.
- 17 July: Bruno Walter at Steinbach until end of month.
- 27 July: completes sketch of first movement of Third Symphony.
- 1-5 August: visits Berchtesgaden, Ischl and Aussee.
- 9-13 August: in Bayreuth for complete *Ring*.
- 27 August: returns to Hamburg.
- 1 September 1896 - 24 April 1897: conducts 81 performances at Stadt-Theater, including *La traviata*, *Carmen*, *Le nozze di Figaro*, *Tristan und Isolde*, *Die Walküre*, *Fidelio*, *Norma*, *Tannhäuser*, *Le Prophète*, *Die Zauberflöte*, *Don Giovanni*, the local première of Goldmark's *Das Heimchen am Herd* (4 December), a new production of Cherubini's *Les deux journées* (5 January 1897), *Siegfried*, the local première of *Andrea Chénier* (3 February), *The Bartered Bride* and *Götterdämmerung*.
- 11 October: death of Bruckner.
- Autumn: GM lays the groundwork for his Vienna appointment by a series of letters and personal appeals.
- 9 November: Nikisch conducts the *Blumenstück* from the Third Symphony at the Berlin Philharmonie.
- 7 December: Weingartner conducts *Blumenstück* in Hamburg.
- 14 December: GM conducts first two movements of Second Symphony at Lisztverein concert in Leipzig.
- December: increasing tensions with Pollini.

---

## 1897

- 15 January: Schuch conducts second, third and fourth movements of Second Symphony in Dresden in the composer's presence; meeting with Wilhelm Jahn, director of the Vienna Court Opera.
- 21 January: Nikisch conducts *Blumenstück* at Leipzig Gewandhaus.
- February: Second Symphony (two piano and orchestral scores) published by Hofmeister.
- 23 February: converts to Catholicism.
- 9 March: conducts second, third and sixth movements of Third Symphony at one of Weingartner's Königliche Kappelle concerts in Berlin.
- 12-16 March: GM in Moscow for Russian Musical Society concert.
- 19-25 March: GM in Munich for Kaim concert.
- 28-31 March: GM in Budapest for performance of *Blumenstück*.
- 1 April: brief visit to Vienna.
- 3 April: death of Brahms; Vienna Secession founded.
- 6 April: Brahms buried.
- 8 April: GM's appointment as Kapellmeister at the Vienna Court Opera officially announced.
- 7-25 April: bids farewell to Hamburg.
- 24 April: GM's own benefit and farewell performance at the Stadt-Theater ('Eroica' and *Fidelio*).
- 26 April: arrives in Vienna.

VIENNA 26 April 1897 - 9 December 1907

- 5-6 May: GM in Venice to see the two different versions of *La bohème* by Leoncavallo and Puccini.
- 11 May: triumphant début at Court Opera with *Lohengrin*.
- 29 May: *Die Zauberflöte*.
- 5 June: *Der fliegende Holländer*.
- 11 June: severe attack of pharyngitis; goes on sick leave, which he spends in Kitzbühel and Steinach am Brenner.
- 1 July: visits Steinbach am Brenner, Vahrn near Brixen in the South Tyrol, first briefly tours the Pustertal (Toblach).
- 13 July: named substitute director of Court Opera.
- 27 July: returns to Vienna.
- 1 August 1897 - 3 June 1898: conducts 107 performances at Court Opera.
- 1 August: *Lohengrin*.
- 14 August: *Le nozze di Figaro*.
- 17 August: *Der Freischütz*; renews contact with Hugo Wolf.
- 25 August: *Das Rheingold*.
- 26 August: *Die Walküre*.
- 28 August: *Siegfried*.
- 29 August: *Götterdämmerung* (with *Waltraute* scene reinstated).
- 11 September: Lortzing's *Zar und Zimmermann*.
- 27 September: signs contract with Weinberger for publication of *Lieder eines fahrenden Gesellen*.
- 4 October: *Dalibor*.
- 8 October: GM appointed director of Vienna Opera.
- 16 October: new production of *Die Zauberflöte*.
- 24 October: *Tristan und Isolde*.
- 28 October: *Tannhäuser*.
- 31 October: performance of *Die Fledermaus* in the composer's presence.
- 19 November: local première of *Eugene Onegin*.

- 4 December: new production of *Der fliegende Holländer*.
  - 18 December: Anna von Mildenburg joins Vienna Court Opera, to be followed soon afterwards by the Wagnerian tenor Erik Schmedes; Weinberger publishes *Lieder eines fahrenden Gesellen*.
  - Christmas at Semmering.
- 

## 1898

- 22 January: local première of *Djamileh*.
  - 8 February: first complete performance of *Das Rheingold* in Vienna.
  - 11 February: first complete performance of *Siegfried* in Vienna.
  - 14 February: Baron August von Plappart appointed intendant; conflict with GM.
  - 23 February: Viennese première of Leoncavallo's *La bohème*; violent arguments with the composer.
  - 3 March: conducts First Symphony in Prague.
  - 6 March: Sylvain Dupuis conducts Second Symphony in Liège.
  - 29 April: new production of *Aida*.
  - 2 June: marriage of Emma Mahler and Eduard Rosé.
  - 6 June: operation for haemorrhoids.
  - Summer: convalesces in Vahrn; completes two *Wunderhorn-Lieder* (*Lied des Verfolgten im Turm* and *Wo die schönen Trompeten blasen*).
  - 2 August: returns to Vienna.
  - 15 August 1898 - 8 June 1899: conducts 97 performances at Court Opera.
  - 4 September: new production of *Götterdämmerung*.
  - 20 September: restaged production of *Das Rheingold*.
  - 22 September: restaged production of *Die Walküre*.
  - 23 September: restaged production of *Siegfried*.
  - 24 September: appointed chief conductor of Vienna Philharmonic.
  - 25 September: *Götterdämmerung* (including Norms' Scene, never before heard in Vienna).
  - 4 October: new production of *La Dame blanche*.
  - 22 October: new production of *Der Freischütz*.
  - 29 October: first complete performance of *Tristan und Isolde* in Vienna.
  - 6 November 1898 - 19 March 1899: conducts eight Philharmonic concerts, including Beethoven's String Quartet no. 11 arranged for string orchestra, the world première of Dvorák's symphonic poem *Pisen bohatyrská* and the local premières of Bizet's *Roma*, Goetz's Symphony in F major and Bruckner's Sixth Symphony (in GM's own edition, with cuts and instrumental retouchings); moves to flat at 2 Auenbruggergasse, off the Rennweg.
  - 9 December: local première of Reznicek's *Donna Diana*.
- 

## 1899

- Publication of First Symphony.
- 17 January: world première of Goldmark's *Die Kriegsgefangene*.
- 18-23 January: in Liège for performance of Second Symphony.
- 10 February: new productions of Haydn's *Lo speciale* and Lortzing's *Die Opernprobe*.
- 19 February: Novitäten-Konzert at which GM conducts Preludes to Acts One and Three of *Guntram*; argument with intendant.
- 8 March: conducts First Symphony in Frankfurt am Main.
- 13 and 14 March: conducts two performances of Lorenzo Perosi's oratorio *La risurrezione di Lazzaro*.
- 27 March: conducts local première of Siegfried Wagner's *Der Bärenhäuter*.
- 9 April: conducts Second Symphony at Nicolai Concert.
- 9 May: new production of Auber's *Fra Diavolo*.
- 4 June: conducts Beethoven's Ninth Symphony at Deutsches Theater in Prague.

- Summer at Alt-Aussee with Natalie, Justi and Arnold Rosé; writes another *Wunderhorn-Lied* (*Revelge*) and the first two movements (?) of the Fourth Symphony; corrects proofs of Third Symphony and *Das klagende Lied*.
- 21 July: Siegfried Lipiner at Aussee.
- 1 August: returns to Vienna.
- 10 August 1899 - 5 June 1900: conducts 94 performances at Court Opera; Natalie and Justi choose site at Maiernigg, where GM joins them for two days in late August.
- 5 September: new production of Donizetti's *La Fille du régiment*.
- September: Selma Kurz arrives in Vienna; brief liaison.
- 29 September: revival of *Fra Diavolo*.
- 23 October: local première of Anton Rubinstein's *The Demon*.
- 5 November 1899 - 1 April 1900: conducts eight Philharmonic concerts, including the local première of Strauss's *Aus Italien*, Dvorák's *Holoubek*, Brahms's Variations on a Theme by Joseph Haydn and Third Symphony and Bruckner's Fourth Symphony.
- 26 November: first complete performance of *Die Meistersinger von Nürnberg* in Vienna.

---

## 1900

- Anti-Semitic campaign against GM; friendship with Henriette Mankiewicz.
- 14 January: fifth Philharmonic concert, including two *Lieder eines fahrenden Gesellen* (*Ging heut' morgens übers Feld* and *Die zwei blauen Augen*) and three *Wunderhorn-Lieder* (*Das irdische Leben*, *Wo die schönen Trompeten blasen* and *Wer hat dies Liedlein erdacht?*) sung by Selma Kurz.
- 19 January: guest performance by Melba as Violetta in *La traviata*.
- 22 January: world première of Zemlinsky's *Es war einmal*.
- 9 February: recital by Selma Kurz, including *Erinnerung*, *Hans und Grethe* and *Scheiden und Meiden*.
- February: departure of Hans Richter and arrival of Franz Schalk at Court Opera.
- 18 February: conducts Beethoven's Ninth Symphony at Nicolai Concert.
- March: Weinberger publishes *Wunderhorn-Lieder*.
- 22 March: local première of Tchaikovsky's *Iolanta*.
- 7-15 April: visits Maiernigg, Abbazia (Opatija) on the Istrian Peninsula and Venice with Justi and Natalie.
- 11-19 May: week of Italian operas at Court Opera, including local première of Giordano's *Fedora* (16 May); GM makes Giordano's acquaintance.
- 26 May: new production of *Carmen*, with the recently contracted Marie Gutheil-Schoder.
- 15-22 June: in Paris for four concerts with the Vienna Philharmonic at the Trocadéro and Châtelet as part of the World Exhibition; GM becomes acquainted with Paul and Sophie Clemenceau.
- Summer: rents Villa Antonia at Maiernigg.
- 15-19 July: tour of the Pustertal.
- 6 August: completes Fourth Symphony.
- 10 August: bicycle tour to Velden.
- 2 September 1900 - 3 June 1901: conducts 54 performances at Court Opera.
- 4 October: new production of *Così fan tutte* using revolving stage.
- 20 October: in Munich for successful performance of Second Symphony at a Hugo Wolf-Verein concert.
- 4 November 1900 - 24 February 1901: conducts six Philharmonic concerts, including his own First Symphony, Tchaikovsky's *Manfred* and Bruckner's Fifth Symphony.
- 18 November: First Symphony a failure at the second Philharmonic Concert.
- Christmas vacation spent copying and orchestrating Fourth Symphony with a view to its publication.
- 27 December: first complete performance of *Lohengrin* in Vienna.

---

## 1901

- January: Richard Strauss in Vienna; meeting with GM.
- 21 January: new production of *Rienzi*.
- 23 January: the tenor Leo Slezak makes his Court Opera début.
- 27 January: GM conducts Beethoven's Ninth Symphony at Nicolai Concert in a performing edition with his own instrumental retouchings.
- 17 February: first performance of *Das klagende Lied* at the Vienna Musikverein.
- 24 February: Philharmonic concert in the afternoon (Bruckner's Fifth Symphony, with cuts) and *Die Zauberflöte* in the evening; afterwards GM suffers a severe intestinal haemorrhage that almost costs him his life.
- 3 March: GM's salary increased.
- 4 March: operation for haemorrhoids.
- 20 March - 6 April: convalesces at Abbazia with Natalie and Justi.
- 1 April: resigns as conductor of Philharmonic concerts and is replaced by mediocre Joseph Hellmesberger, the junior.
- 29 April: new production of *Die Königin von Saba*.
- 11 May: new production of *Tannhäuser*.
- 5 June: arrives at Maiernigg for his first summer in the recently completed villa; works in his *Komponierhäuschen*, which had been finished the previous year.
- Summer: completes three *Kindertotenlieder* (nos. 1, 3 and 4), the first four *Rückert Lieder*, the last *Wunderhorn-Lied* (*Der Tambours'g'sell*) and (almost certainly) the first three movements of the Fifth Symphony.
- 26 August: returns to Vienna; final break with Natalie Bauer-Lechner.
- 3 September 1901 - 21 May 1902: conducts 36 performances at Court Opera.
- 27 August: Bruno Walter engaged by Court Opera.
- 4 October: new production of *Die lustigen Weiber von Windsor*.
- 7 November: meets Alma Schindler at home of Sophie Clemenceau's brother-in-law, Emil Zuckerkandl.
- 11 November: first performance at Court Opera of *Les Contes d'Hoffmann*.
- 25 November: first performance of Fourth Symphony with Kaim Orchestra in Munich; a resounding failure.
- November: Kaim Orchestra goes on tour with Fourth Symphony under Weingartner.
- 16 December: conducts Fourth Symphony with Tonkünstler-Orchester in Berlin (rest of programme conducted by Richard Strauss).
- 20 December: Schuch conducts Second Symphony in Dresden in GM's presence.
- 27 December: official announcement of engagement of GM and Alma; serious dispute with Philharmonic over nomination of musicians from the Court Opera orchestra as members.

---

## 1902

- January: Doblinger publishes Fourth Symphony.
- 12 January: conducts performance of Fourth Symphony with Vienna Philharmonic; repeated on 20 January with *Das klagende Lied*.
- 29 January: Viennese première of Strauss's *Feuersnot* in the composer's presence.
- 30 January - 1 February: three days rest at Semmering.
- 9 March: GM and Alma marry.
- 10 March: marriage of Justine and Arnold Rosé.
- 16-27 March: conducts three concerts in St Petersburg.
- 15 April: opening of Beethoven Exhibition organized by Vienna Secession around Max Klinger's Beethoven Monument; GM conducts extract of Ninth Symphony Finale in an arrangement for winds.

- April: arguments with singers; meeting with the painter Alfred Roller.
- 9 June: annual meeting of Allgemeiner Deutscher Musikverein in Krefeld; triumphant first complete performance of Third Symphony, which is published by Weinberger.
- Summer at Maiernigg.
- July: first arguments with Alma; excursion to Toblach and Misurina.
- August: writes *Liebst du um Schönheit* and final movements of Fifth Symphony.
- 27 August: returns to Vienna.
- September: Weinberger publishes *Das klagende Lied*.
- 21 September 1902 - 29 May 1903: conducts 50 performances at Court Opera.
- 29 October: new production of *Les Huguenots*.
- 3 November: birth of Maria Anna (Putzi).
- 9 December: local première of Tchaikovsky's *The Queen of Spades*.

---

### 1903

- 19 January: new production of *Euryanthe*.
- 23 January: Fourth Symphony in Wiesbaden.
- 21 February: new production of *Tristan und Isolde* with sets by Alfred Roller.
- 22 February: death of Hugo Wolf in an asylum.
- March: Strauss talks GM into joining the Genossenschaft deutscher Tonsetzer (Guild of German Composers).
- 24 March: local première of Charpentier's *Louise* in the composer's presence.
- 2 and 4 April: conducts First Symphony at Lemberg (Lvov).
- 11 May: new production of *Aida*.
- 15 June: conducts Second Symphony in Basle Cathedral as part of annual meeting of Allgemeiner Deutscher Musikverein.
- Summer at Maiernigg, where he writes first three movements of Sixth Symphony.
- 20-24 July: excursion to Toblach.
- 28 August: returns to Vienna and for a few days stays at the Kahlenberg Hotel.
- 3 September 1903 - 18 June 1904: conducts 40 performances at Court Opera.
- 9 September: level of orchestra pit at Court Opera lowered.
- September: Court Opera début of baritone Friedrich Weidemann.
- 4 October: contract with Peters for Fifth Symphony.
- 13 October: new production of *La Juive*.
- 18-26 October: first visit to Holland.
- 21 October: Henry Wood conducts First Symphony in London.
- 22 and 23 October: conducts Third Symphony in Amsterdam.
- 25 October: conducts First Symphony in Amsterdam.
- 25 November: Francesco Spetrino conducts first performance of Puccini's *La bohème* at the Court Opera.
- 2 December: GM conducts Third Symphony in Frankfurt am Main.
- 7 December: argument with stage crew at Court Opera.
- 18 December: Oskar Nedbal conducts Second Symphony in Prague in Alma's presence.

---

### 1904

- 4 January: new production of *Der Waffenschmied*.
- 19 January: *Euryanthe* in GM's own version.
- 1 February: conducts Third Symphony in Heidelberg.
- 2 February: conducts Third Symphony in Mannheim.
- February: meets the writer Gerhart Hauptmann.
- 18 February: Viennese première of Wolf's *Der Corregidor*.

- 25 February: conducts Third Symphony in Prague.
- 1 March: attends second performance of Schoenberg's *Verklärte Nacht*.
- 23 March: conducts Fourth Symphony in Mainz.
- 25 March: conducts Third Symphony in Cologne.
- 30 March - 4 April: spends Easter vacation at Abbazia.
- April: Schoenberg and Zemlinsky found Vereinigung schaffender Tonkünstler Wiens (Society of composers in Vienna).
- 12 April: quarrel with Leo Slezak.
- 3 May: first performance of *Falstaff* at the Court Opera.
- 15 June: birth of Anna Justine (Gucki); Alma ill for three weeks.
- 21 June: leaves for Maiernigg; completes second and fifth *Kindertotenlieder* for Vereinigung.
- Summer: completes final movement of Sixth Symphony and the two *Nachtmusiken* of Seventh Symphony.
- 11-14 July: excursion to Toblach and Misurina.
- 15 July: Alma arrives at Maiernigg.
- Mid-August: another excursion to the Dolomites.
- 6 September 1904 - 5 June 1905: conducts 40 performances at Court Opera.
- September: Peters publishes Fifth Symphony.
- 7 October: new production of *Fidelio* with designs by Roller.
- 12-19 October: rehearsals in Cologne.
- 19 October: conducts first performance of Fifth Symphony in Cologne.
- 20-28 October: second visit to Holland.
- 23 October: conducts two performances of Fourth Symphony in Amsterdam.
- 26 October: conducts Second Symphony in Amsterdam.
- 6 November: Walter Damrosch conducts Fourth Symphony with New York Symphony Orchestra.
- 23 November: GM conducts Strauss's *Symphonia domestica* at Vereinigung concert in Vienna.
- 28 November: conducts Third Symphony in Leipzig.
- 14 and 22 December: conducts Third Symphony with Vienna Philharmonic.

---

## 1905

- 23 January: new production of *Das Rheingold* with designs by Roller.
- 25 January: premières of Schoenberg's *Pelleas und Melisande* and Zemlinsky's *Die Seejungfrau* at Vereinigung concert in Vienna.
- 27 January: Fifth Symphony proves a failure when conducted by Schuch in Dresden.
- 29 January: first performance of the *Kindertotenlieder*, the four Rückert Lieder for voice and orchestra, four *Wunderhorn-Lieder* from 1893-98 and two *Wunderhorn* songs from 1899-1901; meeting with Webern.
- 20 February: the Fifth Symphony proves a failure when conducted by Arthur Nikisch in Berlin.
- 26 February: first performance in France of GM's music, the *Lieder eines fahrenden Gesellen* at the Concerts Lamoureux.
- 2 March: Leo Blech conducts Fifth Symphony in Prague.
- March: meeting with Oskar Fried.
- 13 March: conducts Fifth Symphony in Hamburg; meeting with the poet Richard Dehmel.
- 24 March: Frank van der Stucken conducts Fifth Symphony in Cincinnati.
- 6 April: Court Opera première of Pfitzner's *Die Rose vom Liebesgarten* in presence of composer.
- 15 April: contract with Kahnt for *Kindertotenlieder*, *Rückert-Lieder* and last two *Wunderhorn-Lieder*.
- 3 May: fire at Opera during performance of *Die Zauberflöte* conducted by GM.
- 15 May: Secession dissolved.

- May: Max Reinhardt in Vienna; meeting with GM.
- 21 May: conducts Fifth Symphony in Strasbourg; Strauss plays GM *Salome* at the piano; meeting with General Picquart, Paul Clemenceau, Paul Painlevé and General de Lallemand.
- 22 May: conducts all-Beethoven programme, including Ninth Symphony, in Strasbourg.
- 1 June: concert of orchestral Lieder at annual meeting of Allgemeiner Deutscher Musikverein in Graz (*Der Schildwache Nachtlied*, *Das irdische Leben*, *Der Tambour'sell*, *Ich bin der Welt abhanden gekommen*, *Lied des Verfolgten im Turm*, *Des Antonius von Padua Fischpredigt*, *Revelge* and the *Kindertotenlieder*).
- 5 June: conducts *Feuersnot* in Vienna for the members of the Allgemeiner Deutscher Musikverein.
- 6 June: Bruno Walter conducts *Die Rose vom Liebesgarten* in Vienna for members of the Allgemeiner Deutscher Musikverein.
- 15 June: GM arrives in Maiernigg.
- 25-26 June: excursion to Toblach and Misurina.
- Summer: contract with Kahnt for publication of Sixth Symphony; Kahnt publishes *Kindertotenlieder*, *Rückert-Lieder* and last two *Wunderhorn-Lieder*.
- 15 August: completes Seventh Symphony.
- 23 August: returns to Vienna.
- End of August: visits Edlach, Semmering and Dornbach, where he stays with Hugo Conrat.
- 5 September 1905 - 8 June 1906: conducts 57 performances at Court Opera.
- September: brief visit to Göding (Hodonin), where he stays with Fritz Redlich; another meeting with Oskar Fried.
- Autumn: long tussle with Viennese censor over *Salome*.
- 25 October: Henry Wood conducts Fourth Symphony in London.
- 8 November: Fried conducts Second Symphony in Berlin in composer's presence; meets Otto Klemperer.
- 9 November: records four piano rolls at the Welte studios in Leipzig.
- 24 November: new production of *Così fan tutte* with Roller sets, the first of several productions to mark the Mozart sesquicentenary (recitatives accompanied by the harpsichord).
- 1 December: conducts Fifth Symphony, Mozart's "Jupiter" Symphony and Beethoven's *Coriolan* Overture in Trieste.
- 7 December: conducts local première of Fifth Symphony at Vienna Konzertverein.
- 20 December: conducts Fifth Symphony in Breslau.
- 21 December: new production of *Don Giovanni* with designs by Roller.

---

## 1906

- January: Universal Edition publishes new edition of Fourth Symphony.
- 29 January: new production of *Die Entführung aus dem Serail* with Roller sets.
- February: Universal Edition publishes new edition of Third Symphony.
- 2 and 3 February: Wilhelm Gericke conducts Fifth Symphony in Boston.
- 15 February: Gericke conducts Fifth Symphony with Boston Symphony Orchestra in New York.
- 27 February: Franz Schalk conducts new production of *Lohengrin* with designs by Roller.
- 5 March: GM conducts Fifth Symphony in Antwerp.
- 7-12 March: third visit to Holland.
- 8 March: conducts Fifth Symphony, *Kindertotenlieder* and *Ich bin der Welt abhanden gekommen* in Amsterdam.
- 10 and 11 March: conducts *Das klagende Lied* in Amsterdam.
- 30 March: new production of *Le nozze di Figaro* with Roller sets.
- May: Universal Edition publishes new edition of First and Second Symphonies.
- 16 May: Austrian première of *Salome* in Graz conducted by Strauss in presence of GM and Alma.

- 27 May: conducts first performance of Sixth Symphony at annual meeting of Allgemeiner Deutscher Musikverein in Essen.
- 1 June: new production of *Die Zauberflöte* with designs by Roller.
- Summer spent at Maiernigg, where GM is visited by Erich Wolfgang Korngold and his father; works on the Eighth Symphony.
- 18 and 20 August: conducts *Le nozze di Figaro* at Salzburg.
- 4 September: returns to Vienna.
- 5 September 1906 - 19 May 1907: conducts 41 performances at Court Opera.
- 4 October: Bruno Walter conducts Viennese première of Camille Erlanger's *Le Juif polonais*.
- 5-6 October: Caruso gives two guest performances at Court Opera (*Aida* and *Rigoletto*).
- 8 October: Fried conducts Sixth Symphony in Berlin in GM's presence.
- 9 October: Zemlinsky takes up appointment at Court Opera.
- 24 October: conducts Third Symphony in Breslau.
- 3 November: new production of Goetz's *Der Widerspenstigen Zähmung*.
- 6 November: GM in Munich, where he meets the Swiss writer William Ritter.
- 8 November: conducts Sixth Symphony in Munich.
- 10 November: Fried conducts Second Symphony in St Petersburg.
- 11 November: GM conducts First Symphony in Brünn [Brno].
- November: Kahnt publishes Sixth Symphony.
- 28 November: Franz Schalk conducts Viennese première of d'Albert's *Flauto solo*.
- 3 December: GM conducts Third Symphony in Graz (repeated on 23rd).
- 25 December: new production of *Il barbiere di Siviglia* with Selma Kurz.

---

## 1907

- 1 January: start of press campaign against GM.
- 4 January: conducts Sixth Symphony at Vienna Konzertverein.
- 14 January: conducts Third Symphony in Berlin, where he meets Strauss.
- 18 January: conducts Fourth Symphony in Frankfurt am Main.
- 20 January: conducts First Symphony in Linz.
- 4 February: new production of *Die Walküre* with designs by Roller.
- 5 February: attends first performance of Schoenberg's First String Quartet.
- 8 February: attends first performance of Schoenberg's *Kammersymphonie*.
- 14 February: Johannes Messchaert gives recital in Berlin, with GM at the piano (*Kindertotenlieder*, *Lieder eines fahrenden Gesellen*, four *Rückert-Lieder* and five *Wunderhorn-Lieder* for voice and piano).
- 27 February: Bruno Walter conducts new production of *La Muette de Portici* with designs by Roller.
- 18 March: new production of *Iphigénie en Aulide* with Roller sets (last new production under Mahler).
- 25 March and 1 April: conducts two concerts in Rome; the programme of the first comprises Beethoven's "Eroica", the Overture to *Die Meistersinger von Nürnberg* and the Prelude and "Liebestod" from *Tristan und Isolde*; that of the second includes Tchaikovsky's *Romeo and Juliet*, the Adagietto from GM's Fifth Symphony, the *Euryanthe* Overture and Beethoven's Seventh Symphony.
- 25 April: renewed press campaign against Mahler.
- 25 May: Julius Prüwer conducts Viennese première of *Salome* at the Deutsches Volkstheater.
- 1 June: Julius Lehnert conducts première of Roller's ballet *Rübezahl*.
- 5 June: in Berlin for meeting with Heinrich Conried, director of New York Met.
- 11 June: official announcement of GM's contract with Met (signed on 21st).
- 30 June: joins Alma and children at Maiernigg.

- 12 July: Maria Anna (Putzi) dies of diphtheria; GM and Alma leave Maiernigg and spend rest of summer at Schluderbach near Toblach.
  - 19 August: Weingartner announced as Mahler's successor.
  - 24 August: returns to Vienna.
  - 11 September - 15 October: conducts seven performances.
  - 4-11 October: second series of guest performances by Caruso (two performances of *Aida* and one each of *La bohème* and *Rigoletto*).
  - 5 October: GM freed from his obligations as of 31 December.
  - 15 October: last performance at the Court Opera: *Fidelio*.
  - 19 October: leaves for Russia.
  - 26 October: conducts Beethoven's Seventh Symphony, Berlioz's *Carnaval romain*, Wagner's Overture to *Die Meistersinger von Nürnberg* and Beethoven's *Ah! Perfido* in St Petersburg.
  - 28 October: leaves for Helsinki, where he meets Sibelius, the painter Aksel Gallén-Kallela and the architect Eliel Saarinen.
  - 1 November: conducts Beethoven's Fifth Symphony and *Coriolan* Overture, the Prelude and "Liebestod" from *Tristan und Isolde* and the Overture to *Die Meistersinger von Nürnberg* in Helsinki.
  - 9 November: returns to St Petersburg, where he conducts his own Fifth Symphony, Beethoven's *Coriolan* Overture and the Prelude and "Liebestod" from *Tristan und Isolde*.
  - 12 November: returns to Vienna.
  - 24 November: farewell concert (Second Symphony).
  - 9 December: leaves for Paris and New York; among those present at the station are Schoenberg, Berg, Webern, Klimt, Roller and many others.
  - 11 December: sees *Tristan und Isolde* at the Paris Opéra.
  - 21 December: arrives in New York and settles in suite at the Majestic Hotel.
- NEW YORK 21 December 1907 - 8 April 1911

---

## 1908

- 1 January: conducts first of seven performances of *Tristan und Isolde* (five in New York and one each in Philadelphia and Boston).
- 23 January: conducts first of six performances of *Don Giovanni* (four in New York and one each in Philadelphia and Boston).
- 7 February: conducts first of six performances of *Die Walküre* (four in New York and one each in Philadelphia and Boston).
- 19 February: conducts first of five performances of *Siegfried* (four in New York and one in Philadelphia).
- 7-12 March: conducts *Die Walküre*, *Don Giovanni* and *Tristan und Isolde* in Boston.
- 20 March: conducts first of three performances of *Fidelio* in New York.
- 23 April: leaves New York.
- 2 May: arrives at Cuxhaven.
- 8 May: GM in Wiesbaden, where he conducts his own First Symphony, Mendelssohn's *Fingal's Cave* Overture and Beethoven's *Leonore* Overture no. 3.
- May: Kunstschau Exhibition in Vienna.
- 23 May: conducts Philharmonic concert in Prague (Beethoven's Seventh Symphony and *Coriolan* Overture), Prelude to *Tristan und Isolde* and Overture to *The Bartered Bride*).
- Summer in Toblach (Alt-Schluderbach) working on *Das Lied von der Erde*.
- 1 August: completes draft-score of third movement (*Von der Jugend*).
- 14 August: completes draft-score of first movement (*Das Trinklied vom Jammer der Erde*).
- 21 August: completes piano-version of fourth movement (*Von der Schönheit*).
- 1 September: completes draft-score of sixth movement (*Der Abschied*).
- 19 September: conducts first performance of Seventh Symphony in Prague.

- 27 October: conducts Seventh Symphony in Munich.
- 9 November: conducts Vereinskonzert in Hamburg, including Beethoven's Seventh Symphony.
- 11 November: sets sail from Cuxhaven.
- 21 November: arrives in New York, where he stays at the Savoy.
- 29 November: conducts first of three concerts with New York Symphony Orchestra (Schumann's First Symphony, Beethoven's *Coriolan* Overture, Overture to *The Bartered Bride*, Overture to *Die Meistersinger von Nürnberg*).
- 8 December: conducts his own Second Symphony at second NYSO concert.
- 13 December: conducts third NYSO concert (Beethoven's Fifth Symphony, Wagner's *Faust* Overture and Weber's *Oberon* Overture).
- 22 December: first performance of Schoenberg's Second String Quartet in Vienna.
- 23 December: conducts first of four performances of *Tristan und Isolde* (three in New York and one in Philadelphia).

---

## 1909

- 13 January: conducts first of eight performances of *Le nozze di Figaro* (six in New York and one each in Brooklyn and Philadelphia).
- 15 January: Richard Strauss conducts Fourth Symphony in Berlin.
- 6 February: Marcella Sembrich bids farewell to Met (GM conducts March from Act III of *Le nozze di Figaro*).
- 19 February: local première of *The Bartered Bride* (five performances in New York and one each in Philadelphia [25th] and Brooklyn [15 March]).
- 20 February: conducts *Fidelio* at Met.
- 31 March: conducts 'trial' concert with New York Philharmonic (Schumann's *Manfred* Overture, Beethoven's Seventh Symphony and Wagner's *Siegfried Idyll* and *Tannhäuser* Overture).
- 6 April: second Philharmonic concert (Beethoven's *Egmont* Overture and Ninth Symphony).
- 9 April: sets sail from New York.
- 19-30 April: GM in Paris, where he sits for Rodin and meets Alfredo Casella.
- 1 May: returns to Vienna.
- 2 May: Joseph Lassalle conducts the first performance in France of the First Symphony with the Munich Tonkünstler-Orchester.
- End of May: meets Edgar Varèse.
- 7 June: GM grants Universal Edition the rights to all works previously published by Weinberger and others.
- 26 June: contract with Universal Edition for publication of [Eighth Symphony](#).
- Summer spent in Toblach where he works on Ninth Symphony and is visited by Richard Strauss; excursion to Salzburg.
- 2 September: completes draft orchestral score of Ninth Symphony.
- 17 September: returns to Vienna.
- Late September: stays with the Redlichs in Göding.
- 26 September - 7 October: fourth visit to Holland.
- 2 October: conducts Seventh Symphony in The Hague.
- 3 October: conducts Seventh Symphony in Amsterdam.
- 7 October: conducts Seventh Symphony and Overture to *Die Meistersinger von Nürnberg* in Amsterdam.
- 8-12 October: joins Alma in Paris and again sits for Rodin.
- 12 October: sets sail from Cherbourg.
- 19 October: arrives in New York.
- 26 October: Bruno Walter conducts Third Symphony in Vienna.
- 4 November 1909 - 2 April 1910: GM conducts 44 concerts with NYPO, including a series of six historical concerts. Notable works included in the programmes are GM's own First Symphony,

Strauss's *Till Eulenspiegel* and two preludes from *Guntram*, Dvorák's Scherzo capriccioso, Pfitzner's *Christ-Elflein* Overture, Bruckner's Fourth Symphony, Rakhmaninov's Third Piano Concerto (with the composer himself at the piano), Busoni's *Turandot* Suite and Debussy's Nocturnes.

- 3 December: Richard Strauss conducts First Symphony in Berlin.
- 16 December: GM conducts his own First Symphony, Schubert's Eighth and Beethoven's *Coriolan* Overture in New York.
- December: Bote & Bock publish pocket score of Seventh Symphony.

## 1910

- 6 January: conducts Berlioz's *Symphonie fantastique*, Beethoven's Fifth Piano Concerto (with Busoni as soloist) and Overture to *Die Meistersinger von Nürnberg*; the occasion is a triumphant success.
- 26 January: fourth historical concert (Brahms's Third Symphony, GM's *Kindertotenlieder* with Ludwig Wüllner, Dvorák's *V přírode*, songs by Weingartner and Wolf and the Overture to *The Bartered Bride*).
- 29 January: the pianist Josef Weiss throws a tantrum and walks out of a rehearsal of Schumann's Piano Concerto.
- 17-18 February: Philharmonic concert (Tchaikovsky's *Romeo and Juliet*, Debussy's Three Nocturnes, Wagner's *Faust* Overture and *Siegfried Idyll* and Berlioz's *Carnaval romain*).
- 23-26 February: first American tour, with Berlioz's *Symphonie fantastique* performed in New Haven, Springfield, Providence and Boston.
- 5 March: first American performance of Tchaikovsky's *The Queen of Spades* (4 performances in all).
- 1-2 April: last Philharmonic concert of the season (Beethoven's Choral Fantasy and Ninth Symphony).
- 5 April: sets sail from New York.
- 11 April: arrives in Cherbourg.
- Betw. 12 and 16 April: Pierné gives dinner party for Mahler; Claude Debussy, Paul Dukas, Gabriel Fauré and Alfred Bruneau are present.
- 17 April: conducts his Second Symphony at the Théâtre du Châtelet in Paris (Concerts Colonne).
- 19 April - 1 May: conducts two concerts in Rome (a third is cancelled because of the poor quality of the orchestra).
- 28 April: Augusteo Concert (Tchaikovsky's Sixth Symphony, Overture to *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Siegfried Idyll* and *Tannhäuser* Overture).
- 21 May: signs contract with Universal Edition for *Das Lied von der Erde* and Ninth Symphony; buys land in Semmering.
- 14-26 June: preliminary rehearsals for Eighth Symphony in Munich.
- June-July: Alma in Tobelbad; affair with Walter Gropius.
- 15 July - August: Toblach; works on Tenth Symphony; marital crisis; Gropius in Toblach.
- 25-28 August: travels to Leiden to consult Freud.
- 29 August - 2 September: GM in Toblach.
- 3-11 September: rehearsals for Eighth Symphony in Munich; meets Thomas Mann.
- 12 September: first performance of Eighth Symphony at Munich Exhibition Centre.
- 13 September: repeat performance of Eighth Symphony in Munich.
- 8 October: exhibition of paintings by Schoenberg in Vienna.
- 12 October: GM attends performance of Schoenberg's two string quartets in Vienna.
- 18 October: sets sail from Bremen (?), Alma travels via Paris for a secret meeting with Gropius, before joining GM at Cherbourg.
- 25 October: arrives in New York.
- 1 November 1910 - 21 February 1911: GM conducts 47 concerts, including seven in Brooklyn and eight on tour; among the works performed are his own Fourth Symphony, Strauss's *Also*

sprach Zarathustra, Debussy's *Ibéria* and *Rondes de printemps*, Chabrier's *Ode à la Musique* and *España*, Xaver Scharwenka's Fourth Piano Concerto, Enescu's Suite no. 9, Bizet's *Roma*, Edward MacDowell's Second Piano Concerto, George Whitefield Chadwick's *Melpomene* Overture, Stanford's Irish Symphony, Elgar's *Sea Pictures*, Charles Martin Loeffler's *La Villanelle du diable* and Henry Kimball Hadley's *The Culprit Fay*.

- 20 November: concert in Brooklyn (Schumann's *Manfred*, Brahms's First Symphony, GM's *Ging heut' morgens übers Feld* and *Rheinlegendchen*, Lullaby from Smetana's *The Kiss*, Dvorák's *Carnaval* Overture and Smetana's symphonic poem, *Vltava*).
- 5-10 December: second American tour, visiting Pittsburgh, Cleveland, Buffalo, Rochester, Syracuse and Utica with Beethoven's Sixth Symphony; Christmas and New Year spent nursing sore throat.

---

## 1911

- 17 January: conducts Philharmonic concert (Pfitzner's Overture to *Das Käthchen von Heilbronn*, first performance of revised version of Fourth Symphony and Strauss's *Ein Heldenleben*).
- 22 and 29 January: Camille Chevillard conducts Fifth Symphony in Paris.
- 23 January: Fried conducts Seventh Symphony in Berlin.
- 24-25 January: GM conducts all-Wagner programme in Philadelphia and Washington, DC.
- 26 January: Joseph Lassalle conducts French première of Fourth Symphony with Munich Tonkünstler-Orchester.
- 28 January: Schuch conducts world première of Strauss's *Der Rosenkavalier* in Dresden.
- 21 February: final concert in New York with Italian programme (Mendelssohn's Italian Symphony, Leone Sinigaglia's concert overture *Le baruffe chiozzotte*, Giuseppe Martucci's Piano Concerto in B flat minor, Busoni's *Berceuse élégiaque* and Marco Enrico Bossi's *Intermezzi goldoniani*).
- 24 February: falls ill with slow endocarditis, initially diagnosed as influenza.
- 8 April: sails from New York on same vessel as Busoni and Stefan Zweig.
- 17 April: arrives in Paris and stays at Hôtel Élysée Palace.
- 21 April: taken to Dr Defaut's clinic at 50 avenue du Roule, Neuilly.
- 11 May: leaves for Vienna.
- 12 May: admitted to Loew Sanatorium, 20 Mariannengasse.
- **18 May: dies at 23.05.**
- 22 May: buried at Grinzing in the suburbs of Vienna.
- 20 November: in Munich Bruno Walter conducts the first performance of *Das Lied von der Erde* and the Second Symphony with the Tonkünstler-Orchester.
- December: Universal Edition publishes pocket score of Eighth Symphony and vocal score of *Das Lied von der Erde*.

---

## 1912

- 26 June: Bruno Walter conducts first performance of Ninth Symphony with Vienna Philharmonic Orchestra.

## 1920

- 6-21 May: Willem Mengelberg conducts a series of eight concerts of all GM's orchestral works with Amsterdam Concertgebouw.
- 4-21 October: Fried conducts Mahler cycle at Vienna Konzertverein (all symphonies except Eighth).

## 1924

- 12 October: Franz Schalk conducts two movements of Tenth Symphony with Vienna Philharmonic Orchestra at the Opera.