

ЗАВОЛГІН О. В.

Заволгін Олександр Вікторович, виконувач обов'язків доцента кафедри хорового диригування, здобувач кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0004-6024-8427>

ГУСТАВ МАЛЕР ЯК ДИРИГЕНТ-ІНТЕРПРЕТАТОР: РЕФОРМАТОРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ І ФОРМУВАННЯ НОВОЇ МОДЕЛІ ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА

Висвітлено феномен Густава Малера як австрійського композитора-модерніста й одного з найвпливовіших диригентів початку ХХ століття, який став визначальною постаттю у формуванні європейського музичного виконавства нового часу. Досліджено його роль як митця, що поєднав традиції пізнього романтизму з новими тенденціями модерністичного мислення, створивши своєрідний синтез класичної спадщини та індивідуального інтерпретаційного підходу. Охарактеризовано етапи професійного становлення Малера – від перших диригентських спроб у провінційних театрах Бад-Галле, Лайбаха та Ольмюца, де він набував досвіду та виробляв власну виконавську методичку, до періоду розквіту творчої діяльності в Будапешті, Гамбурзі та Відні. Наголошено, що особливої уваги заслуговує десятиріччя роботи Г. Малера у Віденській придворній опері (Hofoper, 1897–1907), яке стало кульмінацією його реформаторських прагнень. Висвітлено запровадження ним суворої виконавської дисципліни, вимогливості до оркестру, солістів і хору, відмови від вокальних прикрас, ліквідація клаки¹, затемнення глядацької зали, а також повернення до повних, автентичних версій опер Моцарта, Бетховена й Вагнера. Досліджено складність реконструкції диригентського стилю Г. Малера через відсутність аудіо- та відеозаписів, що обумовлює необхідність аналітичного опрацювання партитур із його авторськими ретушами, листів, щоденників і спогадів сучасників. Підкреслено, що Г. Малер утвердив нову концепцію диригента – інтерпретатора-митця, який не лише координує виконавський процес, а й формує власну драматургію звучання, відтворюючи музичний опус як живу, емоційно та духовно насажену художню подію.

Ключові слова: виконавська діяльність Густава Малера, диригент-реформатор, диригент-інтерпретатор, Віденська опера (Hofoper), диригентське мистецтво, поствагнерівська п'ятірка, творчість Ріхарда Вагнера, творчість Бетховена.

Постановка проблеми. Попри беззаперечне визнання Густава Малера (1860–1911) як геніального композитора-симфоніста у ХХІ столітті, його діяльність як реформатора виконавського та оперно-режисерського мистецтва кінця ХІХ – початку ХХ століть залишається фундаментальною, проте недостатньо дослідженою у

© Заволгін О. В., 2025.

DOI: 10.31318/0130-5298.2025.51.359046

¹ Клака (*фр. claque*) – це група найманих осіб у театрі чи опері, які за гроші аплодували, вигукували схвальні репліки або, навпаки, освістували певних артистів чи вистави. Їхня мета – створити потрібну реакцію публіки та вплинути на загальне враження від спектаклю.

музикознавстві. Складність проблеми полягає у відсутності безпосередніх джерел, що могли б зафіксувати особливості його диригентської манери, – аудіо- чи відеозаписів, – що унеможлиблює її пряму реконструкцію. Це зумовлює необхідність вивчення виконавських принципів Г. Малера опосередковано – через аналіз свідчень сучасників, рецензій музичної критики, листування, а також його авторських редакторських втручань у партитури.

З огляду на це, постає потреба у системному науковому дослідженні, спрямованому на виявлення основних рис диригентського стилю Густава Малера, визначення його реформаторських засад і з'ясування впливу на становлення сучасної концепції диригента-маестро як митця-інтерпретатора, котрий поєднує виконавську, інтелектуальну й творчу функції.

Аналіз останніх досліджень і публікацій засвідчує, що значний масив літератури про Густава Малера ґрунтується на документальних джерелах: листах композитора та спогадах його оточення. Насамперед це ранні праці, які осмислюють творчо-біографічний шлях митця й відбивають уявлення сучасників про нього. Оскільки Г. Малер не залишив методичних вказівок щодо техніки диригування, роботи з оркестром чи режисерських принципів, дослідження спирається насамперед на епістолярні матеріали – листи Альми Марії Малер-Верфель¹ (Alma Maria Mahler-Werfel), Бруно Вальтера (Bruno Walter), Наталі Бауер-Лехнер² (Natalie Bauer-Lechner), Стефана Цвейга^{3,4} (Stefan Zweig), а також доробок біографів – Пауля Штефана⁵ та Костянтина Флороса.

До цінних знахідок належать і численні спогади, щоденники, критичні статті й мемуарні записи як найближчих до Г. Малера людей, так і тих, кому випало щастя працювати або хоча б раз зустрітися з ним. Серед них – свідчення Анни фон Бар-Мільденбург (Anna Bellschan von Mildenburg)⁶, Йозефа Богуслава Фьорстера⁷, Ріхарда Шпехта⁸, Фердинанда Пфоля⁹, Макса Штайнітцера¹⁰, Альфреда Роллера¹¹, Еміля Ніколауса фон Резнічека¹², Людвіга Карпата¹³, Отто Клемперера¹⁴. Ці джерела дають змогу простежити не лише професійну діяльність Малера, а й особливості його характеру, робочі методи, естетичні принципи та філософські настанови.

¹ De La Grange, H.-L., 1999. Gustav Mahler. Vol. 3. In: *Vienna: Triumph and Disillusion (1904–1907)*. Oxford: Oxford University Press.

² Mahler, G., 1983. Letter to Natalie Bauer-Lechner, 3 November 1895. In: von Herta Blaukopf, hrsg., *Gustav Mahler: Letters and Documents*. Bd. 2. Wien: Paul Zsolnay Verlag.

³ Zweig, S., 1968. *The Return of Gustav Mahler*. Gustav Mahler: Letters, Documents, Memories. Wien: Musikverlag.

⁴ Zweig, S., 1982. *The World of Yesterday. Memories of a European*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main.

⁵ Stefan, P., 1912. *Gustav Mahler: A Study on Personality and Work*. Translated from German by T. E. Clarke. New York: G. Schirmer.

⁶ Bahr-Mildenburg, A., 1929. *Erinnerungen an Gustav Mahler*. Wien: Universal Edition.

⁷ Foerster, J. B., 1930. *Gustav Mahler*. Praha: Hudební matice.

⁸ Specht, R., 1913. *Gustav Mahler*. Berlin–Leipzig: Schuster & Loeffler.

⁹ Pfohl, F., 1910. *Gustav Mahler*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

¹⁰ Specht, R., 1913. *Gustav Mahler*. Berlin–Leipzig: Schuster & Loeffler.

¹¹ Roller, A., 1922. *Die Bildnisse von Gustav Mahler*. Leipzig: E. P. Tal.

¹² Reznicek, E. N., 1971. *Gedanken und Erinnerungen*. Wien: Paul Zsolnay Verlag.

¹³ Karpath, L., 1934. *Begegnung mit dem Genius. Die Memoiren eines kritischen Zeitgenossen*. Wien: F. R. Speidel.

¹⁴ Klemperer, O., 1986. *Klemperer on Music*. Vol. 1–2. London: Faber & Faber.

Особливо вагомими є видання, підготовлені подружжям австрійських музикознавців – Куртом¹ і Гертою Блаукopfами² (Kurt Blaukopf 1914–1999, Herta Blaukopf 1918–2003), які опублікувала листи Г. Малера і його дружини³, що стали фундаментальним джерелом для дослідників.

Рання праця П. Штефана⁴ (Paul Stefan), що вийшла невдовзі після смерті композитора, зафіксувала особисті враження автора і стала першою спробою систематизувати його творчість у контексті сучасності. К. Флорос⁵ (Constantin Floros) зосереджує увагу на психологічних і філософських аспектах особистості митця, інтерпретуючи його симфонічну творчість як форму метафізичного самовираження. У праці поєднано психоаналітичний підхід із музикознавчою деталізацією, що робить її важливим внеском у розуміння внутрішнього світу Г. Малера. Важливе місце посідає також раннє дослідження Габрієля Енгеля⁶ (Gabriel Engel), одне з перших, що комплексно осмислює феномен поєднання пісенного й симфонічного начал у творчості композитора. Попри певний романтизований пафос, праця вплинула на рецепцію Г. Малера у 1930-х роках і окреслила інтонаційно-поетичний вимір його симфонізму.

Серед пізніших інтерпретацій привертає увагу книга Нормана Лебрехта⁷ (Norman Lebrecht), у якій автор аналізує формування культу диригента у ХХ столітті, розглядаючи Густава Малера як одного з перших «маестро-модерністів». Попри журналістський стиль, дослідження дозволяє зрозуміти соціокультурний контекст, у якому формувалися диригентські принципи митця та його публічний образ. Однією з найґрунтовніших сучасних біографій є праця Єнса Мальте Фішера⁸ (Jens Malte Fischer). Дослідник поєднує психологічний, культурологічний і музикознавчий підходи, вибудовуючи портрет композитора як митця, що одночасно належить своїй епосі й протистоїть їй. На широкому джерельному матеріалі він аналізує духовну та естетичну еволюцію Г. Малера.

Неможливо оминати і праці його найближчого учня й наступника – Бруно Вальтера. У книзі «Gustav Mahler»⁹ (2014) він поєднує біографічні свідчення з музикознавчим аналізом, пропонуючи унікальне бачення диригентських принципів Г. Малера та його творчої лабораторії. Автобіографічна праця Б. Вальтера «Theme and Variations»¹⁰ (1946) містить важливі свідчення про атмосферу музичного Відня кінця ХІХ – початку ХХ століть, а також духовну спадкоємність між учнем і наставником. Залучено й сучасні дослідження, серед яких – збірка Вольфганга Шуфлера¹¹ (Wolfgang Schaefler), що містить інтерв'ю 37-ми диригентів. Вона демонструє зміну інтерпретаційних підходів до виконання творів Г. Малера протягом ХХ–ХХІ століть, розкриває проблеми темпу, балансу та драматургії, підтверджує формування традиції диригента-інтерпретатора, започаткованої самим композитором.

¹ Blaukopf, K., 2011. *Gustav Mahler oder der Zeitgenosse der Zukunft*. Wien: Braumüller.

² Mahler, G., 1883. *Letters 1879–1911*. Wien: Paul Zsolnay Verlag.

³ Mahler, A. und Blaukopf, H., hrsg., 1984. *Gustav Mahler: Erinnerungen und Briefe*. 2. Aufl. Wien: Paul Zsolnay.

⁴ Stefan, P., 1913. *Gustav Mahler: A Study of His Personality and Work*. Translated from German by T. E. Clark. New York: G. Schirmer.

⁵ Floros, C., 2012. *Gustav Mahler: Visionary and Despot – Portrait of a Personality*. Translated from German by E. Bernhardt-Kabisch. Frankfurt am Main– Berlin–Bern: Peter Lang.

⁶ Engel, G., 1932. *Gustav Mahler, Song-Symphonist*. New York: The Bruckner Society of America.

⁷ Lebrecht, N. 1991. *The Maestro Myth: Great Conductors in Pursuit of Power*. London: Simon & Schuster.

⁸ Fischer, J. M., 2003. *Gustav Mahler: Der fremde Vertraute. Biography*. München: Zsolnay Verlag.

⁹ Walter, B., 2014. *Gustav Mahler*. New York: Dover Publications.

¹⁰ Walter, B., 1946. *Theme and Variations: An Autobiography*. Translated by J. A. Galston. New York: Knopf.

¹¹ Schaefler, W., ed., 2013. *Gustav Mahler: Conductors in Conversation*. Wien: Universal Edition.

У роботі використано також прямі свідчення очевидців – Ернста Дексі¹, Йозефа Богуслава Фьорстера² (що представлені у дослідженнях, відповідно, Paul Stefan і Jens Malte Fischer) та ін., які підкреслюють вимогливість, інтелектуальну скрупульозність і пуантилістичний характер диригування Г. Малера. Ці джерела дозволяють реконструювати його прагнення до максимальної цілісності й драматичної правди в оперно-симфонічних інтерпретаціях.

Мета статті: визначити фундаментальну роль Густава Малера у становленні сучасного типу диригента-інтерпретатора та реформуванні оперного виконавства на межі ХІХ–ХХ століть шляхом систематизації свідчень сучасників, аналізу його диригентської і директорської діяльності у провідних театрах Європи й узагальнення принципів інтерпретаційної та організаційної практики. Відповідно до поставленої мети було визначено такі **завдання** дослідження:

1) окреслити основні етапи професійного становлення Густава Малера як диригента – від роботи у провінційних театрах до діяльності у Віденській придворній опері;

2) систематизувати й проаналізувати свідчення сучасників щодо особливостей його диригентської манери, зокрема її рухливості, ритмічної точності, імпровізаційності та виняткової уваги до найдрібніших динамічних і тембрових нюансів;

3) розкрити зміст і значення оперно-режисерських та адміністративних реформ Г. Малера у Будапешті, Гамбурзі й Відні, спрямованих на утвердження цілісності музично-драматичного твору як єдиного художнього організму;

4) визначити вплив творчої та організаційної діяльності Г. Малера на подальший розвиток європейського виконавського мистецтва, зокрема формування концепції диригента-інтерпретатора у ХХ столітті.

Виклад основного матеріалу. Густав Малер (1860–1911) увійшов в історію музичного мистецтва як австрійський композитор, диригент і оперний режисер богемського походження, один із провідних музикантів свого покоління. Як композитор він став своєрідним «мостом» між австро-німецькою симфонічною традицією ХІХ століття й модернізмом ХХ-го. Водночас реконструювати диригентське мистецтво Густава Малера надзвичайно складно. Попри те, що перші аудіозаписувальні пристрої з'явилися ще у 1877 році, а експерименти з відеозаписами розпочалися у 1894–1895 роках, жодні автентичні аудіо- чи відеоматеріали із виконанням Г. Малера не збереглися. Це контрастує з діяльністю деяких його сучасників – наприклад, Ріхарда Штрауса та Артура Нікіша, які залишили по собі ранні аудіо- та навіть відеозаписи.

За таких умов диригентська практика Густава Малера може бути вивчена й об'єктивно відтворена лише за непрямыми джерелами: партитурами з авторськими правками, листами та щоденниками близьких, а також численними спогадами сучасників. Особливо цінними є його ретуші у партитурах симфоній Л. ван Бетховена і Р. Шумана, ретельні редакції власних творів і корективи у партитурах інших композиторів. Саме ці матеріали дозволяють простежити його інтерпретаційну логіку, вимогливість до темпоритму, динаміки та оркестрового балансу й відчутти характер виконавського мислення.

Судячи зі свідчень сучасників, образ Густава Малера-диригента вирізнявся винятковою самотністю. У професійному плані митець поставав постаттю майже недосяжною – незалежно від того чи йшлося про оперну або симфонічну сферу.

¹ Fischer, J. M., 2003. *Gustav Mahler: Der fremde Vertraute. Biography*. München: Zsolnay Verlag, ss. 198, 407, 601.

² Stefan, P., 1913. *Gustav Mahler: A Study of His Personality and Work*. Translated from German by T. E. Clark. New York: G. Schirmer, pp. 36–39.

Упродовж кар'єри він очолював оперні театри Будапешта, Гамбурга, Відня та Нью-Йорка, формуючи високі стандарти виконавської культури. Як диригент-симфоніст він охопив практично всі ключові твори свого часу, здобувши репутацію одного з найавторитетніших інтерпретаторів кінця XIX – початку XX століть. Виконавська слава Малера-диригента швидко поширилася Європою та Америкою. Проте становище Малера-композитора було значно складнішим: його композиторська творчість часто сприймалася неоднозначно і не отримувала належного визнання. Лише після 1945 року інтерес до його музики почав стрімко зростати, а справжній канонічний статус його симфонії здобули вже у XXI столітті. Показовими є результати опитування BBC Music Magazine 2016 року, у якому 151 провідний диригент світу назвав три симфонії Густава Малера серед десяти найкращих симфоній усіх часів. Цей факт свідчить про остаточне утвердження Малера як одного з центральних симфоністів світової музичної культури.

Диригентську кар'єру Густава Малера справедливо вважають стрімкою і передчасно зрілою. Важливим етапом його професійного становлення стали вже перші роки його роботи у літньому театрі у Бад-Галле (1880–1883). Театр мав дуже скромні можливості: його труппа формувалася із невеликих ансамблів, що склалися переважно з молодих, малодосвідчених або літніх виконавців, які не мали значної сценічної практики. Проте саме в таких умовах проявилися ключові риси Малера-диригента: надзвичайна вимогливість, дисциплінарна твердість, уважність до деталей і послідовність у досягненні художньої цілісності вистав. Репертуар театру становили здебільшого короткі п'єси у традиціях віденського народного театру (постановки за творами Гляйха, Мейсля та Бауерле), а також твори популярних композиторів легкої сцени – зокрема Шарля Лекока і Робера Планкетта. Водночас жанр віденської оперети лише починав набувати власного стилю, і твори її засновника Франца фон Суппе (F. von Suppé) тільки-но отримували перші переконливі сценічні успіхи. Для Малера робота з таким матеріалом, який не завжди мав високий художній потенціал, була серйозною школою. Саме тут він виробив вміння працювати в обмежених умовах і навчився керувати колективом, що потребував постійного професійного спрямування.

У 1881 році Густав Малер обіймав посаду диригента в театрі Лайбаха (сучасна Любляна) – Landestheater («Національний театр»). Професійний рівень труппи був досить низьким: недостатня підготовка співаків, слабкий ансамбль і загальна відсутність дисципліни регулярно спричиняли складні робочі ситуації. Один із найвідоміших епізодів тих років пов'язаний із постановкою «Фауста» Шарля Гуно. Під час виконання знаменитого «Хору солдатів» на сцену вийшов лише один хорист. Усвідомлюючи безглуздість моменту й бажаючи врятувати спектакль, Г. Малер продемонстрував блискавичну реакцію і винахідливість: він почав неквапливо ходити сценою й самостійно виконувати текст «Складімо зброю, ми нарешті повернулися до своїх домівок...» («Déposons les armes, dans nos foyers enfin nous voici revenus...»), а також цитувати хорал «Господь наш – твердиня» («Ein feste Burg»). Цей випадок, на перший погляд анекдотичний, став показовим моментом його ранньої диригентської практики: він виявив здатність митця мислити нестандартно, швидко ухвалювати рішення та підтримувати драматургічну логіку вистави навіть за умов очевидного провалу ансамблю¹. Досвід роботи в Лайбаху навчив диригента долати нестандартні труднощі, працювати з неготовими колективами, формувати дисципліну, став фундаментом його подальших успіхів у престижних театрах і сформував базові принципи його стилю: максимальну точність, інтенсивність репетицій і прагнення до драматичної правди сценічної дії.

¹ Karpath, L., 1934. Begegnung mit dem Genius. Die Memoiren eines kritischen Zeitgenossen. Wien: F. F. R. Speidel, s. 146, 147.

Наприкінці 1882 року Густав Малер отримав посаду в театрі Ольмюца, сподіваючись на вищий рівень роботи. Проте реальна ситуація виявилася для нього глибоким розчаруванням. У листі до музичного критика Фрідріха Леру¹ (Friedrich Löhr) він зазначав, що почувається так, ніби «переступив поріг місця, де очікують Страшного суду», підкреслюючи низький професіоналізм трупи та загальну хаотичність театрального процесу. Г. Малер зізнавався, що докладає максимальних зусиль, аби уникнути виконання Вагнера та Моцарта, бо не міг би «витримати їхнього спотворення» у місцевому інтерпретуванні². Попри складні умови, цей досвід став важливим для становлення диригента. Саме тоді Г. Малер загострив розуміння професійної дисципліни і виробив нетерпимість до неякісної роботи.

Власне поворотним моментом для Г. Малера було відвідування постановки останнього твору Ріхарда Вагнера «Парсіфаль» у Байройті. Саме ця вистава спричинила глибоке усвідомлення того, що оперна практика потребує якісно нового підходу та інших критеріїв оцінювання. Г. Малер дедалі виразніше відчував необхідність модернізації, зіставної за масштабом з оперною реформою К. Глюка, яка мала змінити саме розуміння природи оперної вистави як синтетичного мистецького явища. Його консерваторський однокурсник Фрідріх Екштейн³ (Friedrich August Eckstein) описує Малера цього періоду як людину з нервовою, поривчастою походою, що відображала його надзвичайну внутрішню збудливість. Суворе інтелігентне обличчя молодого диригента було худим і надзвичайно рухливим, а особливу увагу привертала виразна австрійська манера мовлення⁴.

Наступним важливим етапом у кар'єрі Г. Малера як молодого диригента стало його призначення на посаду капельмейстера у придворному театрі Касселя. Можливості цього театру були значно ширшими порівняно з попередніми місцями роботи: оркестр налічував близько п'ятдесяти музикантів, хор – десь із сорок співаків, існував також окремий резерв вокалістів. Відповідно й репертуар мав ширший спектр жанрів і стилів. До службових обов'язків Г. Малера входили постановки італійських і французьких опер, а також написання музики до урочистих церемоній і святкових подій театру. Власне у Касселі Густав Малер уперше почув і побачив одного зі своїх майбутніх професійних орієнтирів – диригента Ганса фон Бюлова⁵ (Hans Guido Freiherr von Bülow), чий авторитет і виконавські принципи справили на нього значний вплив.

У 1885 році директор театру Адольф Гільза (Adolph Freiherr von und zu Gilsa) запросив Г. Малера очолити музичну частину міського фестивалю «Музичне свято», що відбувався у Касселі з 29 червня до 1 липня. До виконання були залучені як оркестр придворного театру, так і об'єднані хорові товариства з Касселя, Марбурга, Мюндена та Нордхаузена. Програму склали два масштабних зразка духовно-симфонічного жанру – Дев'ята симфонія Людвіга ван Бетховена та ораторія Фелікса Мендельсона «Павло». Завдяки диригентській майстерності Г. Малера виконавський рівень

¹ Фрідріх Леру (Friedrich Löhr, іноді пишуть Löhr або Loehr) – віденський музичний критик, публіцист, одним із перших підтримав Г. Малера на початку його кар'єри. Саме він став адресатом кількох раних листів композитора, у яких Г. Малер відверто ділився сумнівами, переживаннями, депресивними станами та враженнями від роботи. Ці листи є важливим джерелом для розуміння внутрішнього світу молодого диригента й засвідчують той рівень емоційної напруги, із якою Малер працював у провінційних театрах.

² Mahler, G., 1883. *Letters 1879–1911*. Wien: Paul Zsolnay Verlag, s. 43, 44.

³ Фрідріх Август Екштейн (1810–1885) – німецький педагог, філолог, лексикограф, професор класичної філології Лейпцизького університету, доктор філології (з 1831), ректор Школи святого Томи в Лейпцигу (1863–1881).

⁴ Eckstein, F., 1936. *Alte unnennbare Tage. Erinnerungen aus siebzig Lehr- und Wanderjahren*. Wien: R. L. R. Verlag, s. 177.

⁵ Ганс фон Бюлов (1830–1894) – німецький диригент, піаніст і композитор.

колективів на фестивалі засвідчив помітне професійне зростання, чим фестиваль істотно виокремився в культурному житті Касселя.

Таким чином, можна стверджувати, що Густав Малер, подібно до багатьох диригентів свого часу, формував «інструментарій диригентського ремесла», спостерігаючи за роботою провідних майстрів епохи – Ганса фон Бюлова, Артура Нікіша, Ріхарда Штрауса та більш стриманого у манері Ганса Ріхтера. Робота в провінційних театрах (Бад-Халле, Лайбаху та Ольмюці) дала йому змогу поступово відточити професійну техніку в умовах, де недоліки його диригентського майстерності були менш помітними й могли оперативнo коригуватися.

Далі у 1883–1885 роках Густав Малер обіймає посаду другого капелмейстера у Німецькому земельному театрі Праги. Празька опера в цей період характеризувалася слабким керівництвом, що негативно позначалося на рівні оркестру та виконавській майстерності солістів. Г. Малер приступив до роботи з повною самовіддачею, активно впроваджуючи власні диригентські принципи та методи роботи. Габріель Енгель (Engel Gabriel) у книзі «Gustav Mahler: Song-Symphonist» зазначає: «Мистецтво для Малера було релігією, диригентський пульт – вітварем, а партитура – книгою, що описує ритуал. У Празі він перебував у своїй стихії, відчуваючи себе верховним жрецем, що несе екстаз від “священного вогню”»¹.

У Празі Густав Малер дебютував гала-виконанням твору «Дві подорожі» Луїджі Керубіні у присутності імператора Франца Йосифа I з нагоди дня його народження. Надалі до репертуару Г. Малера увійшли твори Крістофа Віллібальда Глюка, Вольфганга Амадея Моцарта і Ріхарда Вагнера. Згодом йому було доручено підготовку до виконання опер «Золото Рейну» та «Валькірії», які вперше були включені до репертуару театру². Зимові вистави празького Німецького театру (Neues Deutsches Theater) стали своєрідним «зимовим Байройтом» і мали значний успіх. Це було зумовлено не лише тим, що Густав Малер диригував «Золотом Рейну» і «Валькірією», а також «Тангейзером» і «Мейстерзінгерами фон Нюрнберг» свого кумира Ріхарда Вагнера, а й тим, що трупа змогла залучити таланти вагнерівського ансамблю високого рівня. Саме в Празі Г. Малер, імовірно, вперше відчув справжню артистичну свободу. Його яскрава манера диригування, яку Анджело Нойман³ (Angelo Neumann) охарактеризував як «надмірна рухливість», відображала прагнення створити новий тип професії – диригента-інтерпретатора, що для критиків і музикантів того часу було новаторським, незвичним.

У 1885 році Густав Малер підписав контракт із директором Лейпцизького міського театру (Städtisches Theater Leipzig) Адольфом Штегеманом про призначення його другим диригентом, тоді як першим залишався Артур Нікіш. У січні 1887-го Г. Малер змінив хворого А. Нікіша, взявши на себе керівництво виконанням вагнерівського «Персня нібелунга». Диригент працював майже щовечора, що, за його словами, було вкрай непросто: «Можеш собі уявити, як це виснажливо для людини, котра ставиться до мистецтва серйозно, і яка напруга потрібна, щоб гідно виконати такі великі завдання з мінімальною підготовкою»⁴. Водночас інтенсивна практика дозволила Густаву Малеру вдосконалити диригентські навички та зміцнити позиції у театрі. У травні 1888 року через розбіжності з керівництвом він залишив Лейпцизький театр.

У 1888-му 28-річний Густав Малер став директором Королівської опери Будапешта, яку протягом наступного десятиліття тримав під беззаперечним

¹ Engel, G., 1932. *Gustav Mahler, Song-Symphonist*. New York: The Bruckner Society of America, p. 48.

² Прем'єри творів відбулися 19 і 20 грудня 1885 року.

³ Анджело Нойман (1838–1910) – австрійський оперний співак та імпресаріо.

⁴ Lebrecht, N., 1991. *The Maestro Myth: Great Conductors in Pursuit of Power*. London: Simon & Schuster, p. 46.

контролем. Саме тут Г. Малер отримав можливість реалізувати раніше задуману оперну реформу, розпочавши її з радикальних заходів. Театр було оновлено технічно та художньо: впроваджено проєкційні ліхтарі та інші оптичні засоби, що створювали ілюзію руху на сцені. Г. Малер домігся виконання всіх опер угорською мовою, залучив талановитих угорських співаків і протягом року сформував дієздатний ансамбль, здатний виконувати навіть твори Ріхарда Вагнера.

За 20 місяців директорства Густава Малера було проведено репетиції тридцять одного твору, серед яких низку опер і балетів представлено вперше або відновлено після тривалої перерви: «Рибалки перлів» («Шукачі перлів»), «Дочка полку», «Нічний табір у Гранаді», «Золото Рейна», «Валькірія», «Георг Бранкович» (Ференц Еркель), «Драгуни Вільяра» (Луї-Еме Маяр), «Веселі дружини», «Доля диявола» (Данієль Обер), «Тамплієр та юдейка», «Азраєль», «Сільська честь», «Шлюб при ліхтарях» (Жак Оффенбах), «Зброяр», «Казки Гофмана», а також чотири балети. Крім того, були повторно розучені твори: «Весілля Фігаро», «Лоенгрін», «Мерлін», «Аїда», «Цариця Савська», «Лялька з Нюрнберга» (Адольф Адам), «Міньйон», «Дон Жуан», «Банкбан» (Ференц Еркель), «Бал-маскарад», «Фіделіо», «Весілля Жанетти» та інші.

У березні 1891 року Густав Малер був призначений першим диригентом Міського театру Гамбурга. Уже в першому сезоні він керував виконанням вагнерівських опер «Трістан та Ізольда», «Тангейзер» і «Зігфрід», які мали значний успіх у критиків і публіки. На сцені фактично щодня відбувалися нові оперні постановки, після чого репертуар повторювався з місячною циклічністю.

Важливою подією в кар'єрі Густава Малера та діяльності театру стали гастролі в лондонському Ковент-Гардені з нагоди німецького сезону у Великій Британії на запрошення директора королівської сцени Огастеса Гарріса й за сприяння Полліні. Центральною прем'єрою турне була тетралогія «Перстень нібелунга». Через неможливість приїзду особливо популярного в Англії Ганса Ріхтера, який мав здійснити постановки вагнерівських «Тангейзера», «Трістана та Ізольди» й «Фіделіо» Бетховена, виконання всього репертуару було покладено на Г. Малера.

За свідченням чеського композитора Йозефа Богуслава Ферстера (Josef Bohuslav Foerster), репетиції і диригування Густава Малера у Гамбурзькому театрі відзначалися винятковою вимогливістю й пристрастю до відповідності ритму та драматургії. Лише після досягнення максимальної точності у співі, вимові, темпі та взаємодії з оркестром він дозволяв артистам проявляти індивідуальність. Малер опрацьовував найдрібніші динамічні й агогічні нюанси, які режисер підкреслював певним освітленням і сценічним оформленням, створюючи ефект «народження твору заново»¹.

У 1897 році Густав Малер обійняв посаду директора Віденської придворної опери (Хофопер). Першою його постановкою стала чеська опера Бедржиха Сметани «Делібор», яка спричинила занепокоєння серед німецьких націоналістів. Поступово Г. Малер оновлював репертуар, виконуючи останні опери Джакомо Пуччині, Еміля Пфїцнера та Ріхарда Штрауса, творчість якого викликала численні суперечки. Для авангардної частини віденського музичного середовища Г. Малер став наставником і провідною постаттю, що сприяла впровадженню реформ і оновленню театральної практики.

Десятирічне директорство Густава Малера Віденською придворною оперою увійшло в історію театру як один із найвизначніших періодів. Г. Малер прагнув руйнувати уявлення про оперу як пишне розважальне видовище, що домінувало у Відні, відстоюючи ідею, що «твір має народжуватися заново» при кожному виконанні. Він безжально викорінював вокальні прикраси, нав'язані марнославними співаками,

¹ Stefan, P., 1912. *Gustav Mahler: A Study on Personality and Work*. Translated from German by T. E. Clarke. New York: G. Schirmer, p. 36, 37.

та відновлював усі купюри попередників у творах Моцарта й Вагнера. Наприклад, його постановка «Загибелі богів» тривала на півгодини довше, ніж зазвичай, проте сприймалася як коротша; у «Чарівній флейті» й «Кармен» були повернуті діалоги; у «Фіделіо» він розмістив увертюру «Леонора» безпосередньо перед фіналом, у точці максимального драматичного напруження. Г. Малер заборонив пускати запізнілих глядачів до зали, змушуючи їх чекати антракту в ізольованій бічній ложі; скасував пропуски для преси, зобов'язавши критиків оплачувати місця, що спричинило часткову ворожість газетярів. Окрім того, він упровадив затемнення глядацької зали на початку вистави, що сьогодні вже сприймається як стандартна театральна практика.

Ще один ключовий аспект реформування театральних звичаїв у Віденській опері за Густава Малера стосувався виконання вагнерівських музичних драм. Диригент послідовно наполягав на їхньому повному звучанні. Особливу увагу він приділяв тетралогії «Перстень нібелунга». Саме під його керівництвом «Золото Рейну» вперше прозвучало без антракту. У «Валькірії» Г. Малер відновив усі фрагменти, які раніше були вилучені, забезпечивши цілісне й драматично обґрунтоване відтворення партитури.

У більшості нових постановок для кожної партії готували одного або навіть кількох дублерів, щоб уникнути скасування вистав і пов'язаних із цим ускладнень. Одним із перших розпоряджень Г. Малер ліквідував клаку. «Ніколи ще, – згадував Бруно Вальтер, – я не бачив настільки сильної, вольової людини; ніколи не думав, що влучне слово, наказовий жест, цілеспрямована воля можуть викликати в оточення такий ступінь страху й трепету, змушуючи до беззастережної покори»¹. Сміливо можна стверджувати, що значна частина досягнень Густава Малера як диригента була пов'язана саме з оперним театром. Він запропонував сучасникам новий підхід до оперної вистави.

Манеру диригування Густава Малера дуже виразно описав критик Ернст Дексі, автор біографій Гуго Вольфа та Антона Брукнера. Він наголошував на своєрідному «тиранному» творчому началові диригента, який інтуїтивно відчував звуковий баланс і, як надзвичайно чутлива сучасна людина, прагнув не випустити з поля уваги жодного нюансу. Найменша зміна в оркестрі миттєво відбивалася на його обличчі: він то посміхався у відповідь на гармонійну фразу, то стримано реагував, немовби крізь його риси по черзі «проходили» то ангельські, то суворі вирази. За словами Дексі, у лінзах Г. Малера спалахували «блискавки» при кожному різкому русі голови, а за окулярами блищали напружені, вимогливі до уваги очі. Кожен сантиметр його тіла працював одночасно як знаряддя керування оркестром і як засіб художнього висловлення².

За спогадами сучасників, на що вказував Фішер Єнс Мальте, манера диригування Густава Малера була позбавлена театральності; його жести передусім несли в собі образний афект. Фішер описував це так: «Іноді його ліва рука недбало завмирає збоку, диригентська паличка відмірює час у повітрі, а раптом обидві руки екстатично злітають угору – ніби він намагається викликати музику з небес, вириваючи з оркестру грандіозну експресію»³. Попри надзвичайну рухливість Густава Малера на подумі, його ритм ніколи не втрачав чіткості. Хоча покоління музикантів застерігали, що надмірно жвава жестикуляція диригента може порушувати звукову

¹ De La Grange, H.-L., 1999. *Gustav Mahler*. Vol. 3. In: *Vienna: Triumph and Disillusion (1904–1907)*. Oxford: Oxford University Press, p. 157.

² Fischer, J. M., 2003. *Gustav Mahler: Der fremde Vertraute. Biography*. München: Zsolnay Verlag, p. 267, 268.

³ Fischer, J. M., 2003. *Gustav Mahler: Der fremde Vertraute. Biography*. München: Zsolnay Verlag, p. 267, 268.

рівновагу, виконавці, які працювали під орудою маестро, одноставно наголошували: ритмічна точність Г. Малера залишалася бездоганною. З віком його рухи ставали стриманішими, спокійнішими й м'якшими; у пізній віденський період його диригентська пластика набувала майже надприродної зосередженості – без жодної втрати інтенсивності музичного впливу.

Диригент Бруно Вальтер, характеризуючи диригентську манеру Густава Малера й спираючись на детальне вивчення його практичної діяльності, наголошував на імпровізаційному характері диригентського стилю маестро. Цю думку поділяв і Леонард Бернстайн. За його словами, «чим глибше Малер досліджував твір, яким диригував, тим спонтаннішою ставала його інтерпретація, і тим більше здавалося, що він звертається до музики вперше. Навіть його тридцятье виконання звучало свіжовикарбуваним і позбавленим будь-якої рутини»¹.

Водночас ця уявна безпосередність спиралася на виняткову принциповість Густава Малера щодо всіх параметрів виконання – нотного тексту, темпів, динаміки та артикуляції. Як композитор, який побоювався неправильного трактування власних задумів іншими диригентами, він ретельно насичував партитури детальними вказівками, багато з яких на той час були новаторськими. Це майже нав'язливе прагнення до точності поступово привело його до переконання, що лише він сам здатен повною мірою реалізувати власні твори. Це переконання дедалі наполегливіше спонукало Г. Малера присвячувати значну частину часу гастролям і виконанню власних опусів поза Віднем. Часті від'їзди дратували віденську публіку й адміністрацію театру і, зрештою, стали одним із чинників, що призвели до його відставки.

Під керівництвом Густава Малера у Відні було виконано двадцять п'ять творів Бетховена та п'ятдесят два твори інших композиторів. Серед новинок до репертуару входили П'ята й Шоста симфонії Антона Брукнера, «Прощальні звуки» Ференца Ліста, «Роб Рой» Гектора Берліоза, Симфонія фа мажор Германа Гьоца, «Симфонічні варіації» Сезара Франка, «Із Італії» Ріхарда Штрауса, а також твори Жоржа Бізе, Антоніна Дворжака та Бедржиха Сметани.

Серед виконань творів самого Густава Малера були: Друга симфонія (1899), «Пісні мандрівного підмайстра», окремі номери з циклу «Чарівний ріг хлопчика» (з оркестром) і Перша симфонія (1900). Того ж року Г. Малер диригував п'ятьма концертами Філармонічного оркестру в Парижі. У 1901 році на концерті Singakademie було виконано «Пісню скорботи». У грудні 1905-го Філармонічний оркестр під орудою Г. Малера представив П'яту симфонію; у 1906 році – Шосту, а 1907-го Другою симфонією Г. Малер попрощався з колективом². У жовтні 1907 року Густав Малер востаннє став за пульт Віденської придворної опери. Як і в Гамбурзі, то було виконання бетховенського «Фіделіо».

Густав Малер підписав контракт з Метрополітен-оперою і 1 січня 1908 року дебютував з новою постановкою «Трістана та Ізольди», здобувши беззаперечний успіх³. У ті роки на сцені Метрополітену виступали Енріко Карузо, Федір Шаляпін, Марчелла Зембріх, Лео Слезак та інші відомі співаки. Видатний критик Леонард

¹ Там само.

² Stefan, P., 1913. *Gustav Mahler: A Study of His Personality and Work*. Translated from German by T. E. Clark. New York: G. Schirmer, p. 51, 52.

³ Через кілька тижнів після цього виступу Г. Малеру запропонували очолити німецьку оперу і призначити Тосканіні для італійських постановок. Малер, вважаючи себе спеціалістом німецької опери, спершу погодився, проте через конфлікт із Тосканіні, який також прагнув диригувати німецьким репертуаром, від цієї пропозиції відмовився.

Ліблінг¹ у «Musical Courier» («Музичний кур'єр») підкреслив, що Г. Малер відкрив у партитурі абсолютно нові інтелектуальні, поетичні та музичні аспекти. Далі з листопада 1909 до лютого 1911 року Густав Малер працював із Нью-Йоркським філармонічним оркестром і дав загалом 95 концертів.

Вінцем своєї творчої кар'єри Густав Малер вважав Восьму симфонію, прем'єра якої відбулася в Мюнхені 12 вересня 1910 року. На концерті були присутні його давні шанувальники – Томас Манн, Герхарт Гауптман, Огюст Роден, Макс Рейнгардт, Каміль Сен-Санс. Це був перший справжній триумф Г. Малера як композитора.

Висновки і перспективи подальших розвідок

1. Професійна еволюція митця – від роботи у провінційних театрах Іглау, Касселя, Лейпцига, Праги й Будапешта до керівництва Віденською придворною оперою – засвідчила поступове формування нового типу диригента. Г. Малер послідовно утверджував ідею диригента як творця художньої цілісності, котрий поєднує глибоке розуміння драматургії твору з високими вимогами до виконавської дисципліни та організації репетиційного процесу.

2. Його інтерпретаційний стиль відзначався рухливістю, експресивністю, ритмічною точністю і водночас імпровізаційною гнучкістю. Сучасники наголошували на винятковій увазі Г. Малера до кожної деталі партитури, на його здатності контролювати всі параметри звучання, зберігаючи при цьому загальний емоційний динамізм. Цю «поетику точності» поєднано з рідкісною духовною енергетикою, завдяки якій виконання Г. Малера сприймалися як акт «нового народження твору».

3. У Будапешті, Гамбурзі та особливо Віденській опері Г. Малер здійснив масштабні реформи, спрямовані на відновлення художньої цілісності оперного спектаклю. Серед ключових заходів – ліквідація клаки, запровадження суворої виконавської дисципліни, затемнення глядацької зали, повернення до автентичних версій партитур, удосконалення репетиційної системи. Ці зміни заклали засади сучасного оперного театру як цілісного музично-драматичного організму.

4. Творчість і реформаційна діяльність Густава Малера сприяли становленню нового типу митця – диригента-інтерпретатора, який не лише відтворює музичний текст, а й формує його смислове, драматургічне та емоційне поле. Саме у постаті Г. Малера диригентська професія набула статусу духовного служіння музиці, поєднуючи режисерське мислення, психологічну проникливість і філософське осмислення художнього процесу.

Подальші наукові розвідки в галузі музикознавства можуть бути спрямовані на кілька взаємопов'язаних напрямів. По-перше, актуальним є глибинний аналіз «ретушей» Г. Малера – його редакційних і динамічних корекцій у партитурах Л. ван Бетховена, Р. Шумана, Ф. Шуберта, К. Вебера – як джерела його інтерпретаційної філософії та розуміння структури симфонічного мислення. По-друге, потребують детального вивчення етапи диригентського становлення Г. Малера, із порівнянням стилю роботи у ранніх театрах (Кассель, Прага, Будапешт), із періодом діяльності у Віденській опері та Нью-Йорку, що дозволить простежити еволюцію його підходу до темпу, фразування та драматургії. Третім напрямом є дослідження впливу філософських поглядів Г. Малера (І. Кант, А. Шопенгауер, Ф. Ніцше) на формування його естетичних і виконавських принципів, зокрема на концепцію «вірності духові, а не букві» партитури. Четвертим – порівняльний аналіз реформ Г. Малера із диригентсько-адміністративною діяльністю його сучасників, таких як Ганс фон

¹ Леонард Ліблінг (Leonard Liebling, 1874–1945) – американський музичний критик, редактор, письменник і піаніст. Довгий час був головним редактором журналу «Musical Courier» (з 1911 до 1945) – одним із провідних музичних видань США того часу. Ліблінг писав рецензії на концерти, оперні постановки та виступи диригентів, зокрема про Густава Малера, Карла Бема та інших.

Бюлов, Артур Нікіш, Ріхард Штраус, що дає змогу уточнити унікальність його підходу до керівництва оперним і симфонічним процесом.

Важливим залишається дослідження спадкового впливу Г. Малера на диригентів ХХ–ХХІ століть (А. Тосканіні, Б. Вальтер, Г. Караян, Л. Бернстайн, К. Аббадо, Ш. Мюнш, Г. Дудамель) і формування традиції диригента-інтерпретатора. Нарешті, перспективним є аналіз психологічного аспекту диригування Малера, зокрема його здатності формувати емоційний контакт з оркестром, поєднуючи дисципліну й натхнення як дві складові єдиного мистецького акту.

Таке комплексне вивчення дозволить не лише уточнити характер і методику диригентської роботи Г. Малера, а й поглибити розуміння його впливу на еволюцію європейського виконавського мистецтва.

Стаття надійшла до редакції 29.10.2025
Отримано після доопрацювання 05.11.2025
Прийнято до друку 11.11.2025

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Bahr-Mildenburg, A., 1929. *Erinnerungen an Gustav Mahler*. Wien: Universal Edition.
2. Blaukopf, K., 2011. *Gustav Mahler oder der Zeitgenosse der Zukunft*. Wien: Braumüller.
3. De La Grange, H.-L., 1999. Gustav Mahler. Vol. 3. In: *Vienna: Triumph and Disillusion (1904–1907)*. Oxford: Oxford University Press.
4. Eckstein, F., 1936. *Alte unnennbare Tage. Erinnerungen aus siebzig Lehr- und Wanderjahren*. Wien: R. L. R. Verlag.
5. Engel, G., 1932. *Gustav Mahler, Song-Symphonist*. New York: The Bruckner Society of America.
6. Fischer, J. M., 2003. *Gustav Mahler: Der fremde Vertraute. Biography*. München: Zsolnay Verlag.
7. Floros, C., 2012. *Gustav Mahler: Visionary and Despot – Portrait of a Personality*. Translated from German by E. Bernhardt-Kabisch. Frankfurt am Main– Berlin–Bern: Peter Lang.
8. Foerster, J. B., 1930. *Gustav Mahler*. Praha: Hudební matice.
9. Karpath, L., 1934. *Begegnung mit dem Genius. Die Memoiren eines kritischen Zeitgenossen*. Wien: F. F. R. Speidel.
10. Klemperer, O., 1986. *Klemperer on Music*. Vol. 1–2. London: Faber & Faber.
11. Lebrecht, N., 1991. *The Maestro Myth: Great Conductors in Pursuit of Power*. London: Simon & Schuster.
12. Mahler, A. und Blaukopf, H., hrsg., 1984. *Gustav Mahler: Erinnerungen und Briefe*. 2. Aufl. Wien: Paul Zsolnay.
13. Mahler, G., 1883. *Letters 1879–1911*. Wien: Paul Zsolnay Verlag.
14. Mahler, G., 1983. Letter to Natalie Bauer-Lechner, 3 November 1895. In: von Herta Blaukopf, hrsg., *Gustav Mahler: Letters and Documents*. Bd. 2. Wien: Paul Zsolnay Verlag.
15. Pfohl, F., 1910. *Gustav Mahler*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
16. Reznicek, E. N., 1971. *Gedanken und Erinnerungen*. Wien: Paul Zsolnay Verlag.
17. Roller, A., 1922. *Die Bildnisse von Gustav Mahler*. Leipzig: E. P. Tal.
18. Schaufler, W., ed., 2013. *Gustav Mahler: Conductors in Conversation*. Wien: Universal Edition.
19. Specht, R., 1913. *Gustav Mahler*. Berlin–Leipzig: Schuster & Loeffler.
20. Stefan, P., 1912. *Gustav Mahler: A Study on Personality and Work*. Translated from German by T. E. Clarke. New York: G. Schirmer.
21. Stefan, P., 1913. *Gustav Mahler: A Study of His Personality and Work*. Translated from German by T. E. Clark. New York: G. Schirmer.
22. Steinitzer, M., 1912. *Gustav Mahler*. Berlin: Schuster & Loeffler.
23. Walter, B., 1946. *Theme and Variations: An Autobiography*. Translated by J. A. Galston. New

York: Knopf.

24. Walter, B., 2014. *Gustav Mahler*. New York: Dover Publications.

25. Zweig, S., 1968. *The Return of Gustav Mahler. Gustav Mahler: Letters, Documents, Memories*. Wien: Musikverlag.

26. Zweig, S., 1982. *The World of Yesterday. Memories of a European*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main.

ZAVOLGIN OLEKSANDR

Zavolgin Oleksandr, PhD candidate at the Department of History of Ukrainian Music and Musical Folkloristics, acting Associate Professor of the Choral Conducting Department of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0004-6024-8427>

GUSTAV MAHLER—REFORMER OF PERFORMING ARTS: FROM PROVINCIAL KAPELMEISTER TO VIENNA OPERA MAESTRO.

Abstract. The phenomenon of Gustav Mahler as an Austrian modernist composer and one of the most influential conductors of the early 20th century, who became a defining figure in the formation of European musical performance of the modern era, is highlighted. His role as an artist who combined the traditions of late Romanticism with new trends in modernist thinking is explored, creating a kind of synthesis of classical heritage and an individual interpretative approach. The stages of Mahler's professional development are characterized - from his first conducting attempts in the provincial theaters of Bad Halle, Laibach and Olmütz, where he gained experience and developed his own performing technique, to the period of the heyday of his creative activity in Budapest, Hamburg and Vienna. It is emphasized that the decade of G. Mahler's work at the Vienna Court Opera (Hofoper, 1897–1907), which became the culmination of his reformist aspirations, deserves special attention. The article highlights his introduction of strict performance discipline, demands on the orchestra, soloists and choir, rejection of vocal embellishments, elimination of the *claque*¹, darkening the auditorium, and also a return to full, authentic versions of the operas of Mozart, Beethoven and Wagner. The complexity of reconstructing G. Mahler's conducting style is investigated due to the lack of audio and video recordings, which necessitates the analytical study of scores with his author's retouches, letters, diaries and memoirs of contemporaries. It is emphasized that G. Mahler established a new concept of a conductor - an interpreter-artist who not only coordinates the performance process, but also forms his own dramaturgy of sound, reproducing a musical work as a living, emotionally and spiritually charged artistic event.

Keywords: Gustav Mahler's performing skills, conductor-reformer, conductor-interpreter, Vienna Opera (Hofoper), conducting, post-Wagnerian five, the work of Richard Wagner, the work of Beethoven.

¹ A *claque* (French: *claque*) is a group of hired people in a theater or opera who, for money, applaud, shout approving remarks or, conversely, boo certain artists or performances. Their goal is to create the desired reaction of the audience and influence the overall impression of the performance.