

MAHLER

SYMPHONY NO.9

ON PERIOD INSTRUMENTS

**MAHLER ACADEMY
ORCHESTRA**

PHILIPP VON STEINAECKER

α

MENU

TRACKLISTING

DEUTSCH

ENGLISH

FRANÇAIS



GUSTAV MAHLER (1860-1911)

SYMPHONY NO.9 IN D MAJOR

I. ANDANTE COMODO

1	Andante comodo	5'46
2	Etwas frischer	2'27
3	Plötzlich sehr mäßig und zurückhaltend	2'55
4	Mit Wut. Allegro risoluto	4'15
5	Schattenhaft	2'03
6	Bewegter	3'08
7	Wie von Anfang	1'57
8	Plötzlich bedeutend langsamer (Lento) und leise	6'00

II. LÄNDLER

9	Im Tempo eines gemächlichen Ländlers. Etwas täppisch und sehr derb	2'38
10	Poco più mosso subito	2'16
11	Tempo III (Ländler, ganz langsam)	1'39
12	A tempo II	2'49
13	Tempo I (wie zu Anfang)	1'29
14	Tempo II	1'28
15	Tempo I. Subito	3'09

III. RONDO BURLESKE

16	Allegro assai. Sehr trotzig	1'51
17	L'istesso tempo (1)	1'14
18	Sempre l'istesso tempo	1'23
19	L'istesso tempo (2)	1'39
20	Etwas gehalten	2'49
21	(clarinets)	1'56
22	Tempo I. Subito	2'38

IV. ADAGIO

23	Sehr langsam und noch zurückhaltend	4'03
24	Plötzlich wieder langsam (wie zu Anfang) und etwas zögernd	2'07
25	Molto adagio subito	3'29
26	a tempo (Molto adagio)	2'13
27	Stets sehr gehalten	1'42
28	Fliessender, doch durchaus nicht eilend	1'35
29	Tempo I. Molto adagio	5'10
30	Adagissimo	4'08

TOTAL TIME: 82'12

MAHLER ACADEMY ORCHESTRA

ON PERIOD INSTRUMENTS / AUF ORIGINALINSTRUMENTEN / SUR INSTRUMENTS D'ÉPOQUE

PHILIPP VON STEINAECKER CONDUCTOR

VIOLIN I

AFANASY CHUPIN, STEFAN ARZBERGER,
STEFANIE BAUBIN, DANIEL BARD,
NICOLA BRUZZO, MARLENE DIJKSTRA,
EMESE JEZŃÓI, LEON HAFFNER,
JAKOB KAMMERLANDER, ELISABETH
KÖSTLER, JOHANNES LÖRSTAD,
CLAUDIO MONDINI, ALEXANDRA PREUCIL,
ANNA TANAKA, ERNST JAN VOS

VIOLIN II

MASSIMO SPADANO, MARIA ANASTASIADOU,
CHARLOTTE BASOLO VASQUEZ, ŽIGA FAGANEL,
MARCO GIALLUCA, LUCIJA KRIŠELJ,
JULIETTE LEROUX, ANNA MARIA MALM,
FRANCESCA MONEGO, DAVID MOOSMANN,
ANABEL NOLTE, GÁBOR SIPOS,
EMILY TURKANIK, MARIAM VARDANYAN

VIOLA

VOLKER JACOBSEN, MARTINA FORNI,
VALENTINA GASPERETTI, HANNAH GEISSLER,
JOEL HUNTER, CAROLIN KRÜGER,
SOPHIE NICKEL, JOSÉ CARLOS PALMERO
CASANOVA, FRANCESCA RIVINIUS,
GIULIA WECHSLER, JÖRG WINKLER,
FRANCESCO ZECCHI

CELLO

GABRIELE GEMINIANI, HYAZINTHA ANDREJ,
ALMA HERNAN BENDEDÍ, VICTORIA CONSTIEN,
JOHAN VAN IERSEL, ALJA MANDIČ,
JAKOB MITTERER, LUKAS ROTHENFUSSER,
MORITZ WEIGERT, KAORI YAMAGAMI

DOUBLE BASS

ANDREAS WYLEZOL, TOM DEVAERE,
TODOR MARKOVIČ, MIGUEL PLIEGO GARCIA,
NAOMI SHAHAM, SILVIA, GALLEGRO SANCHEZ,
HENNING STANGL, VINCENT YEHUDIN

FLUTE

CHIARA TONELLI, DIEGO ACENA MOENA,
INES PINTO, KAJA ROMIH,
PACO VAROCH (PICCOLO)

OBOE

EMMA BLACK, AURÉLIEN LAIZÉ,
KATHARINA VERHAAR,
STEFAN VERDEGHEM (COR ANGLAIS)

CLARINET

ROBERT OBERAIGNER, CHIEMI SE,
MAGDALENA WETSCHER,
MORITZ PETTKE (BASS CLARINET),
MARTIN BEWERSDORFF (E-FLAT CLARINET)

BASSOON

GIORGIO MANDOLESI, ESTER TRUJILLO,
PIETRO AIMI,
MAURIZIO BARIGIONE (CONTRABASSOON)

HORN

PETER DORFMAYER, DANIEL HIRSCH,
GASPARD STANKOVSKI, ANGELIKA PIFFL

TRUMPET

DAVID GUERRIER, SAM BEAGLEY,
WOLFGANG GAISBÖCK

TROMBONE

WALTER VOGLMAYR, OTMAR GAISWINKLER,
ELIAS PIRCHER

TUBA

FRANZ WINKLER

HARP

MARION RAVOT, MAGDALENA FÜRNRATT

TIMPANI

MARINUS KOMST, ROLAND DENES

PERCUSSION

CHRISTIAN MIGLIORANZA, VINCENT CATALAN

TRAUM UND WIRKLICHKEIT

MAHLERS 9. SYMPHONIE IN NEUEM LICHT

VON PHILIPP VON STEINAECKER

Als die Neunte Symphonie 1912, ein Jahr nach Mahlers Tod, uraufgeführt wurde, wollte die Musikwelt in ihr Mahlers Vermächtnis und seinen Abschied vom Leben erkennen. Aber als das Werk im Sommer 1909 in Toblach entstand, war Mahler weder krank noch rechnete er damit bald zu sterben. Die herkömmliche Deutung beruht also auf einem Missverständnis. Aber die Neunte trägt so eindeutige Anzeichen einer Erzählung, dass sich die Frage nach ihrer Bedeutung geradezu aufdrängt. Hinweise dazu sind rar und fast ausschließlich in der Musik selbst oder in Eintragungen im Manuskript zu finden. Das einzige außermusikalische Indiz findet sich in einem Brief an Bruno Walter:

Soeben lege ich letzte Hand an eine neue Symphonie [...] Es ist da etwas gesagt, was ich seit längerer Zeit auf den Lippen habe – vielleicht (als Ganzes) am ehesten der IV. an die Seite zu stellen. (Doch ganz anders.)

Das Zitat verwundert, denn in der Vierten hatte Mahler ein humoristisches Bild des Menschen im Spannungsfeld zwischen Leben, Tod und Himmel entworfen, eine Art Satyricon zur großen Welterklärung der Dritten. Obwohl der Neunten alles Heitere abgeht, gibt es doch Parallelen zwischen beiden Werken, die als Wegweiser für die Neudeutung hilfreich sind.

Wie in der Vierten beschreibt der Kopfsatz der Neunten Symphonie die *Conditio humana*. Doch der philosophisch generalisierende Ton der Vierten ist einem unerhört persönlichen und gleichsam biographisch geschärften Narrativ gewichen. Aus scheinbar unzusammenhängenden Motivketten lässt Mahler zu Beginn eine wehmütige Stimmung großer Schönheit, die Erinnerung an eine Vergangenheit vor der Katastrophe erstehen. Im langen Verlauf des Satzes wird dieser Rückzugsort der Seele aber immer wieder von der verheerenden Wirklichkeit eingeholt und geht trotz mutigen Kampfes in erschütternden Abstürzen unter. Die Gegensätze sind schier unerträglich und der

Eindruck, dass etwas Schreckliches geschehen sein muss, wird immer mehr zur Gewissheit. „Oh Jugendzeit! Entschwundene! Oh Liebe! Verwehte!“ ...schreibt Mahler ins Manuskript, bevor er Jugend und Liebe in einem großen *Kondukt* zu Grabe trägt. Als sich eine weitere Niederlage vorbereitet, macht er einen so unvermittelten Sprung in das Naturidyll der Coda, dass es wie eine Flucht wirkt. Nur hier kann er noch Trost finden und die kostbare Erinnerung bewahren. Gleichsam erschöpft klingt der Satz aus, aber ein beunruhigend hoher letzter Ton mahnt, dass der Konflikt ungelöst geblieben ist.

Die Mittelsätze bilden ein faszinierendes Diptychon: Der *Ländler* wird von österreichischen Tanztypen dominiert, die bald charmant, bald sarkastisch, bald wehmütig das zurückgelassene Wien evozieren. Dem gegenüber steht die *Rondo-Burleske*, eine ruppig, maschinell und unaufhaltsam voranstürmende Tour de Force. New York ist für Mahler seit 1908 der biographische Gegensatz zu Wien und die ungeheure Polarität seiner beiden Lebenswelten findet in diesem Satzpaar ihre Entsprechung. „Freund Hein spielt hier zum Tanz auf“, hatte Mahler vom Scherzo der Vierten gesagt und auch in der Neunten ist ein höllenartiger Zustand beschrieben, in dem die Seele zwischen Vergangenheit und Zukunft zu zerreißen droht.

In der Mitte der Burleske aber hält die Musik plötzlich inne. Der Blick weitet sich und eine Trompete, bei Mahler oft ein Herold des Paradieses, intoniert eine einsame Melodie. Aber die Seelenruhe trägt: Das Motiv, das dieses Intermezzo beherrscht, stammt aus dem Lied von der Erde: „Oh Mensch wie lange lebst denn du? Nicht hundert Jahre darfst Du dich ergötzen!“ ...heisst es da. Mahler verbindet die Hoffnung auf Transzendenz und Trost mit dem Vanitas-Gedanken (dem Gefühl der Sinnlosigkeit allen menschlichen Treibens angesichts der Vergänglichkeit des Lebens) und lässt die Musik mehrmals auf einen Durchbruch zusteuern, der aber unerreichbar bleibt.

Bei aller Schönheit entsteht ein Gefühl der Leere und die grausame Verweigerung der Hoffnung auf dem architektonischen Höhepunkt der Symphonie zeugt von erschütternder Auswegslosigkeit.

Der Anfang des *Adagios* ist jenem des letzten Satzes der Neunten Symphonie von Bruckner so ähnlich, dass man von einer Paraphrase sprechen könnte. Wie bei Bruckner hebt sich mit dem großen Aufschwung der Geigen der Blick zu Gott. Doch das nun folgende Gebet, das sich bei Bruckner

zum Triumph des Glaubens steigert, bricht hier schon nach wenigen Takten ab. Der Satz beschreibt ein dramatisches, zutiefst verunsichertes Ringen um Glauben. Das Vanitas-Motiv, mit dem Mahler eigentlich schon im ersten Takt jede Hoffnung auf ein Zeichen Gottes zunichte macht, taucht nun geradezu inflationär überall auf, und die erhoffte Apotheose bleibt aus. Es ist, als wollte Mahler die jubelnde Gottesbejahung der Dritten Symphonie zurücknehmen.

Aber in der Coda klingen ganz leise die *Kindertotenlieder* an: „Der Tag ist schön auf jenen Höh'n“. Nur in Musik kann Mahler sagen, worüber er im Leben nie sprechen konnte: Es ist der Verlust seiner Tochter, der ihn so sehr aus der Bahn geworfen hat. Später heißt es im selben Lied ...„sie sind uns nur vorausgegangen“... Darin liegt Trost und vielleicht auch ein zaghaft vorgezeichneter Weg zurück zu Gott. Mahler hat den Schluss der Vierten Symphonie als eine Vision beschrieben, die nach oben entschwebt bis man nur noch das Blau in Blau des Himmels sieht. So auch hier: Der Schluss ist ein beständiges Ausdünnen, ein Verblässen der Erinnerung, ein Gehen lassen. Die Musik, die bis zuletzt zwischen Dur und Moll geschwankt hatte, wendet sich mit den letzten Tönen nach Dur und im allerletzten Moment erklingt in den Bratschen noch einmal das Vanitas-Motiv. Doch nun ist es melodisch umgekehrt und deutet die ersehnte Wende an. Es ist die leiseste, zerbrechlichste Ahnung, dass ein Neuanfang gelingen könnte.

Mahlers Originalinstrumente

Daß alles durchaus so zu Gehör kommt, wie es in meinem inneren Ohr ertönt, ist die Forderung, zu der ich alle zu Gebote stehenden Mittel bis aufs letzte auszunützen suche. Nur am richtigen Platze und in seiner völligen Eigenart darf jedes Instrument verwendet werden.

Gustav Mahler

Mahlers Musik gehört heute zum Kernrepertoire jedes Orchesters. Aber wissen wir, wie sie klang, als sie uraufgeführt wurde, oder gar wie sie in Mahlers *innerem Ohr* geklungen haben mag? Für das *originalklang project* des Mahler Academy Orchesters wollten wir herausfinden, für welche Instrumente Mahler komponierte und wie seine Musiker darauf spielten.

Während seiner Zeit als Direktor der Wiener Hofoper ließ Mahler das gesamte Instrumentarium der Wiener Philharmoniker erneuern. Anhand der Korrespondenz zu diesen Anschaffungen, die von Beatrix Darmstädter publiziert wurden, haben wir Mahlers Instrumente überall auf der Welt zusammengesucht und sie für diese Aufnahme verwendet. Sie unterscheiden sich von den heutigen in vielen Details: Material, Mechanik und Bohrung der Blasinstrumente waren anders, die Streichinstrumente wurden mit Darmsaiten bespannt und man verwendete Holzdämpfer.

Wenn ich einen leisen, verhaltenen Ton hervorbringen möchte, lasse ich ihn nicht von einem Instrument spielen, das ihn leicht hergibt, sondern lege ihn in jenes, welches ihn nur mit Anstrengung und gezwungen, ja oft mit Überanstrengung und Überschreitung seiner natürlichen Grenzen zu geben vermag. So müssen mir die Bässe und Fagotte oft in den höchsten Tönen quieken, die Flöten tief unten pusten.

Gustav Mahler

Moderne Instrumente erleichtern das Spiel vor allem in der Höhe und Tiefe, so dass Mahlers extreme Schreibweise heute mit geringerem Risiko realisiert werden kann. Aber dadurch läuft die Musik Gefahr, jenes Element des Prekären, von dem Mahler spricht, zu verlieren. Während der Proben frappierte uns die unglaublich markante Charakterisierung der Holzbläser, das erschütternde Schmettern des Blechs und die Perfektion der Balance der Instrumente untereinander genauso, wie der reine, warme Streicherklang. Wir waren überrascht, wie perfekt sich diese Instrumente miteinander mischen und wie sie Mahlers geniale Orchestrierung noch einmal auf ein anderes Niveau heben.

Unsere Vorstellung eines schönen musikalischen Vortrags ist in ständigem Wandel begriffen. Im Laufe der Zeit kann es dabei geschehen, dass wir Klänge aus dem Auge verlieren, die subtiler sind als jene, die sie ersetzt haben, oder dass uns das Wissen um Ausdrucksmöglichkeiten verloren geht, die selbst in den detaillierten Partituren Mahlers nur zwischen den Zeilen impliziert sind. Diese Klänge und Ausdrucksmöglichkeiten wiederzuentdecken, kann der Musik jene Frische und Wirkung zurückgeben, die durch technologische Entwicklungen verloren gegangen sind.

Clive Brown

Bläser spielten in Wien damals komplett ohne Vibrato, während Streicher sehr sparsam und nur an ausgesuchten Stellen vibrierten. Die Bogenführung war aufgrund der Darmsaiten anders und Lagenwechsel waren, ähnlich dem Portamento der Sänger, deutlich hörbar. Das generelle Tempo war fl exibel und darüber hinaus war das sogenannte Tempo rubato, bei dem die Musiker Rhythmen expressiv veränderten, ein wichtiges Ausdrucksmittel.

Der Musikwissenschaftler Clive Brown stellte uns seine unerschöpfliche Expertise beim Erlernen damaliger Spieltechniken zur Verfügung, und früheste Aufnahmen von Musikern, die Mahler schätzte, sowie die Partitur des Mahler-Dirigenten Willem Mengelberg waren wertvolle Ratgeber.

Das *originalklang project* des Mahler Academy Orchestras ist der Versuch, Entwicklungen genau zurückverfolgen und zu verstehen, um aus dem reichen Schatz vergessener Ausdrucksformen auch Inspiration für moderne Interpretationen zu schöpfen. Tatsächlich ist das Musizieren auf historischen Instrumenten gänzlich in der Moderne verankert: Niemandem wäre es zur Zeit Mahlers in den Sinn gekommen, Musik vergangener Epochen auf alten Instrumenten zu spielen. Erst in den letzten 70 Jahren hat sich das Bewusstsein dafür entwickelt, dass wir ein Band zwischen uns und früheren Generationen knüpfen müssen, um in einer komplexen, sich rasant verändernden Welt die Orientierung nicht zu verlieren.

MAHLER ACADEMY ORCHESTRA

originalklang project

Das Mahler Academy Orchestra ist Teil der Gustav Mahler Academy Bolzano-Bozen, die von Claudio Abbado gegründet wurde, um einen Ort zu schaffen, an dem 45 außergewöhnlich begabte junge Musiker aus der ganzen Welt unter idealen Bedingungen entscheidende Impulse für ihr gesamtes Musikerleben erhalten. In enger Zusammenarbeit mit herausragenden Pädagogen und Solisten arbeiten sie an ihrem individuellen Spiel sowie an ihrem Können als Kammermusiker, um die dabei erlernte hoch dialogische Spielweise ins Orchester zu tragen.

Das *originalklang project* des Mahler Academy Orchestra wirft ein völlig neues Licht auf die Aufführungspraxis zu Mahlers Zeit. Für dieses einzigartige Projekt treffen die jungen Künstler der Gustav Mahler Academy auf 55 Musiker aus Europas Top-Ensembles und erwecken in Toblach, wo Mahler seine letzten Werke schrieb, unter der Leitung von Philipp von Steinaecker, die Musik der Wiener Jahrhundertwende auf historischen Instrumenten zu neuem Leben. Um das Projekt zu ermöglichen, hat die Stiftung Euregio Kulturzentrum Gustav Mahler Toblach eine Sammlung aufgebaut, die das Instrumentarium der Wiener Philharmoniker um 1900 akribisch rekonstruiert. Für das *originalklang project 2022* des Mahler Academy Orchestras spielten neben den jungen Musikern der Gustav Mahler Academy Instrumentalisten aus folgenden

Orchestern: Accademia di Santa Cecilia Rome; AnimAeterna; Artemis Quartett; Balthasar Neumann Ensemble; Basler Kammerorchester; B-Rock; Budapest Festival Orchestra; Camerata Salzburg; Concertgebouw Orkest Amsterdam; Deutsches Symphonieorchester Berlin; Dortmunder Philharmoniker; Leipziger Streichquartett; Maggio Musicale Fiorentino; Mahler Chamber Orchestra; NDR Radiophilharmonie; Orchestre de Paris; Orquesta de Galicia; Orchestre National de France; Royal Stockholm Philharmonic; Slovenska Filharmonija; Staatskapelle Dresden; Staatsorchester Kassel; Staatstheater Halle; Teatro Massimo Palermo; Wiener Symphoniker.

Das *originalklang project* der Gustav Mahler Academy ist eine Koproduktion zwischen der Busoni-Mahler Stiftung Bolzano-Bozen und der Stiftung Euregio Kulturzentrum Gustav Mahler Toblach.

PHILIPP VON STEINAECKER

Dank seiner profunden stilistischen Kenntnisse und kommunikativen Persönlichkeit ist Philipp von Steinaecker ein sehr vielseitiger Dirigent, dessen Ruf als Interpret der Musik der Deutschen Romantik, der Zweiten Wiener Schule aber auch des Barocks ständig wächst.

Er war Erster Gastdirigent der Slowenischen Philharmonie in Ljubljana und die Liste seiner Gastengagements erweitert sich ständig. Sie umfasst unter anderen das Gürzenich Orchester, Scottish Chamber Orchestra, Tokyo Metropolitan Orchestra, Orchestre de Chambre de Paris, Antwerp Symphony Orchestra, Mahler Chamber Orchestra, Prague Philharmonia und das SWR Symphonieorchester. Auch in der Oper ist Philipp von Steinaecker versiert, mit von der Kritik gefeierten Produktionen wie *Zauberflöte* in Verona, Gounods *La Colombe* bei der Chigiana in Siena, *Csárdásfürstin* in Bozen, *Tosca* und *Fairy Queen* in Innsbruck, sowie *Così fan tutte* in Ljubljana.

Als Künstlerischer Kurator der Gustav Mahler Academy Bolzano-Bozen engagiert er sich intensiv für die Ausbildung und Förderung junger Musiker. Im September 2022 brachte er erstmals Profis und junge Musiker aus ganz Europa für das neue *originalklang project* des Mahler Academy Orchestras zusammen.

Philipp von Steinaecker wurde nachhaltig durch die Mentorschaft von Claudio Abbado geprägt, mit dem er zunächst als Cellist und Gründungsmitglied des

Mahler Chamber Orchestras und dann als Assistent und Gastdirigent von Abbados Orchestra Mozart zusammenarbeitete. Als Mitglied des Orchestre Révolutionnaire et Romantique erhielt er außerdem entscheidende Impulse von Sir John Eliot Gardiner, dessen Assistent er ebenfalls wurde.



DREAM AND REALITY

NEW LIGHT ON MAHLER'S 9TH SYMPHONY

BY PHILIPP VON STEINAECKER

When the Ninth Symphony was premiered in 1912, a year after Mahler's death, the music world wanted to consider it as his testament and farewell to life. Mahler, however, was neither ill nor did he expect to die soon while he was composing it in Toblach during the summer of 1909. Whilst this conventional interpretation is therefore based on a misunderstanding, the Ninth nonetheless displays such clear narrative traces that questions as to the work's meaning are almost inevitable. References to this are few and are to be found almost exclusively either in the music itself or in entries in the autograph manuscript. The only non-musical indication that exists is to be found in a letter to Bruno Walter:

I'm just putting the finishing touches to a new symphony [...] There's something said in it that I've had in mind for a long time – perhaps (as a whole) it's best placed alongside the 4th. (But quite differently).

The quotation is surprising, because in the Fourth Mahler had sketched a humorous image of humanity caught in the flash points that exist between life, death and heaven, thus creating a kind of Satyricon to the great explanation of the world that is the Third. Although the Ninth obviously lacks the cheerful character of the Fourth, there are nonetheless parallels between the two works that are helpful as signposts for reinterpretation.

The opening movement of the Ninth Symphony, like that of the Fourth, describes the human condition – although the philosophical generalising tone of the Fourth has given way to an incredibly personal and biographically pointed narrative. Mahler creates a wistful mood of great beauty from seemingly incoherent scraps of motifs for the beginning: the memory of a past before the catastrophe. In the long progression of the movement, however, this place of retreat for the soul is repeatedly overtaken by horrific reality; despite courageous struggles, it is overcome and perishes in devastating ruin.

The contrasts are almost unbearable; the impression that something terrible must have happened becomes increasingly certain. Mahler wrote "*Oh Jugendzeit! Entschwundene! Oh Liebe! Verwehte!*" (Oh youth! Vanished! Oh love! Blown away!) in his autograph manuscript before bearing both youth and love to the grave in a great funeral procession. When another defeat seems to appear on the horizon, his leap into the natural idyll of the coda is so abrupt that it seems like an escape. Only here can he find solace and preserve his precious memories. The movement ends as if in exhaustion, but a disturbingly high-pitched final note reminds us that the conflict remains unresolved.

The middle movements present a fascinating diptych: the *Ländler* is dominated by Austrian dance types that charmingly, sarcastically and wistfully evoke the Vienna that Mahler had left behind, whilst the *Rondo-Burleske*, a rough, mechanical and unstoppable tour de force, provides a complete contrast. New York had been the biographical antithesis of Vienna for Mahler since 1908 and the immense polarity of these two worlds is reflected in these two movements. Mahler had said of the scherzo of the Fourth that *Freund Hein spielt hier zum Tanz auf* (Friend Hein is playing dance music here); a hell-like state in which the soul threatens to tear itself apart between the past and the future is also depicted in the Ninth.

The music, however, suddenly pauses in the middle of the *Burleske*. The view widens and a trumpet, often a herald of paradise in Mahler's music, presents a lonely melody. This peace of mind is nonetheless deceptive: the motif that dominates this intermezzo comes from *Das Lied von der Erde*, there set to the words "*Oh Mensch wie lange lebst denn du? Nicht hundert Jahre darfst Du dich ergötzen!*" (O man, how long will you live? You are not even allowed one hundred years of delight!). Mahler thus combines the hope for transcendence and consolation with the philosophical concept of vanity (the sense of futility of all human endeavours in the face of the transience of life). Several times he

allows the music to aim towards a breakthrough that nonetheless remains unattainable. A feeling of emptiness arises despite of all the beauty and the cruel denial of hope at the symphony's structural climax testifies to a devastating sense of hopelessness.

The beginning of the *Adagio* is so similar to that of the last movement of Bruckner's Ninth Symphony that one could even regard it as a paraphrase. As in Bruckner's work, the gaze lifts to God with a great upward surge from the violins – although the ensuing prayer, which in Bruckner rises to a triumph of faith, here breaks off after just a few bars. The movement describes a dramatic and deeply uneasy struggle for faith. The Vanity motif, with which Mahler destroys any hope of a sign from God in the first bar, now appears everywhere as if by inflation: the long-awaited apotheosis fails to appear. It is as if Mahler wanted to renounce the jubilant affirmation of God in his Third Symphony.

An echo of the *Kindertotenlieder*, however, can be heard very softly in the coda: "*Der Tag ist schön auf jenen Höh'n*" (The day is beautiful on those heights). Only in music can Mahler say what he would never speak about in life: it is the loss of his daughter that has thrown him this far off course. The same song contains the phrase "*Sie sind uns nur vorausgegangen*" (they have only gone before us). This brings consolation and perhaps also a tentative portent of a path back to God. Mahler described the end of the Fourth Symphony as a vision that floats upwards until all we can see is the blue in the blue of the sky. The same is true here: the ending is a constant thinning out, a fading of memory, a letting go. The music, which had fluctuated between major and minor keys until the very end, turns to the major in its final notes. The Vanity motif is heard once more in the violas at the very last moment, although now in melodic inversion: this indicates the long-desired turning point and provides the faintest and most fragile hint that a new beginning might succeed.

Mahler's original instruments

What I require is that everything has to be heard exactly as it sounds in my inner ear, and I endeavour to use all available means to achieve this. Each instrument may only be used in its proper place and with its fully individual character.

Gustav Mahler

Mahler's music is part of the core repertoire of every orchestra today – but can we know what it sounded like when it was first performed, or even what it might have sounded like in Mahler's inner ear? The Mahler Academy Orchestra's *originalklang project* enabled us to find out which instruments Mahler composed for and how his musicians played them.

Mahler ordered the replacement of every instrument belonging to the Vienna Philharmonic during his time as director of the Vienna Court Opera. Thanks to the letters concerning these purchases that have been published by Beatrix Darmstädter, we have been able to bring together Mahler's instruments from every part of the world and to use them for this recording. They differ from today's instruments in many details: materials, mechanics and bores of the wind instruments were different, string players used gut strings and wooden mutes.

When I want to produce a soft and restrained note, I don't have it played by an instrument that produces it easily, but by one that does so with great effort and even strain, yes, often with overexertion and exceeding its natural limits. So the basses and bassoons often have to squeak on the highest notes, while the flute has to puff away down in its low register.

Gustav Mahler

Modern instruments make playing much easier in the high and low registers in particular, with the result that Mahler's extreme style of writing can be performed with much less risk today. This, however, means that the music loses the element of precariousness that Mahler describes. We were struck during our rehearsals by the incredibly distinctive characterisation of the woodwinds, the shattering blare of the brass, the perfect balance between the instruments, and the pure and warm sound of the strings. We were surprised at how perfectly these instruments blended together and how they took Mahler's brilliant orchestration to yet another level.

Our concepts of a beautiful musical performance are always evolving. Sometimes we lose sight of sounds and practices along the way that are better suited for a realisation of the composer's vision than those which have replaced them, or we may have lost the knowledge of expressive possibilities that are only implied even in Mahler's detailed scores. Rediscovering

these sounds and practices can reinvest the music with a freshness and impact that has been lost through technological developments and anachronistic responses to Mahler's notation.

Clive Brown

Wind instruments played completely without vibrato in Vienna at that time, while the strings used vibrato very sparingly and only in selected places. Bowing was different because of the use of gut strings and changes of position – similar to vocal *portamento* – were clearly audible. Tempo in general was flexible and the so-called *tempo rubato*, in which musicians altered rhythm and tempo for expressive purposes, was an important means of expression.

The musicologist Clive Brown generously shared his inexhaustible expertise in learning the playing techniques of the time with us; other valuable sources of information were the earliest recordings made by musicians who appreciated Mahler and the orchestral score of the Ninth that belonged to the Mahler conductor Willem Mengelberg.

The *originalklang project* of the Mahler Academy Orchestra is an attempt to trace and understand musical developments so that we may draw inspiration for modern interpretations from the rich treasure trove of forgotten forms of expression. To make music on historical instruments is in fact a phenomenon of the modern age: it would never have occurred to anyone in Mahler's time to play music from past eras on old instruments. It is only over the last seventy years that we have become aware that we need to forge a bond between ourselves and earlier generations, lest we lose our bearings in a complex and rapidly changing world.

MAHLER ACADEMY ORCHESTRA

originalklang project

The Mahler Academy Orchestra is part of the Gustav Mahler Academy Bolzano-Bozen. The Academy was founded by Claudio Abbado to create a place where forty-five exceptionally talented young musicians from throughout the world could be exposed in ideal conditions to musical stimuli that would be decisive for the rest of their musical lives. In close collaboration with outstanding teachers and soloists, they work on their individual playing as well as on their skills as chamber musicians, through which they carry a highly communicative way of playing into the orchestra.

The Mahler Academy Orchestra's *originalklang-project* sheds a completely new light on the performance practice of Mahler's time. For this unique project, The young artists of the Gustav Mahler Academy came together with fifty-five musicians from Europe's top orchestras under the direction of Philipp von Steinaecker. In Toblach, where Mahler composed his last works, their performance on historical instruments reveals many new aspects of this music.

To make the project possible, the Euregio Kulturzentrum Gustav Mahler Toblach Foundation has assembled a collection that meticulously reconstructs the instruments used by the Vienna Philharmonic Orchestra around 1900.

The young musicians of the Gustav Mahler Academy were joined by instrumentalists from the following orchestras for the Mahler Academy Orchestra's *originalklang project 2022*: Accademia di Santa Cecilia Rome; Anima Aeterna; Artemis Quartet; Balthasar Neumann Ensemble; Basler Kammerorchester; BRock; Budapest Festival Orchestra; Camerata Salzburg; Concertgebouworkest Amsterdam; Deutsches Symphonieorchester Berlin; Dortmunder Philharmoniker; Leipziger Streichquartett; Maggio Musicale Fiorentino; Mahler Chamber Orchestra; NDR Radiophilharmonie; Orchestre de Paris; Orquesta de Galicia; Orchestre National de France; Royal Stockholm Philharmonic; Slovenska Filharmonija; Staatskapelle Dresden; Staatsorchester Kassel; Staatstheater Halle; Teatro Massimo Palermo; Wiener Symphoniker.

The *originalklang project* of the Gustav Mahler Academy is a co-production of the Busoni-Mahler Foundation Bolzano-Bozen and the Euregio Kulturzentrum Gustav Mahler Toblach Foundation.

PHILIPP VON STEINAECKER

Drawing on a profound knowledge of musical style, Philipp von Steinaecker is a thoughtful, versatile conductor, whose reputation is growing steadily, whether for German Romantic, Second Viennese School, or Baroque repertoire, through his work with period-instrument musicians and Groups.

He served as Principal Guest Conductor of the Slovenian Philharmonic Orchestra. His list of orchestras continues to expand, and includes Gürzenich, Scottish Chamber, Tokyo Metropolitan, Antwerp Symphony, Prague Philharmonia, Orchestre de Chambre de Paris, Mahler Chamber Orchestras as well as the SWR Symphony Orchestra.

Philipp von Steinaecker also brings his stylistic authority to opera, with critically acclaimed productions including Mozart's *The Magic Flute* in Verona, *Die Csárdásfürstin* in Bolzano, Gounod's *La Colombe* at the Chigiana in Siena, *Tosca* and *Fairy Queen* in Innsbruck and *Così fan tutte* in Ljubljana.

He is committed to education, developing young musicians through his work with the Gustav Mahler Academy in Bolzano. In September 2022 he brought together professionals and young musicians from all over Europe for the Academy's new *originalklang project*.

Philipp von Steinaecker has been profoundly influenced by the mentorship of Claudio Abbado, whom he first worked with as a cellist and founding member of Mahler Chamber Orchestra, and then as assistant and guest conductor of Abbado's Orchestra Mozart. He also worked extensively assistant to Sir John Eliot Gardiner and as a member of the Orchestre Révolutionnaire et Romantique.

RÊVE ET RÉALITÉ

LA NEUVIÈME SYMPHONIE DE MAHLER SOUS UN NOUVEAU JOUR

PAR PHILIPP VON STEINAECKER

Lorsque la Neuvième symphonie fut créée en 1912, un an après la mort de Mahler, le monde de la musique a voulu y voir le testament de ce dernier et ses adieux à l'existence. Mais lorsque l'œuvre vit le jour à Toblach durant l'été 1909, Mahler n'était pas malade ni ne s'attendait à mourir de sitôt. L'interprétation traditionnelle repose donc sur un malentendu. Cependant, la Neuvième comporte des signes de narration si évidents que la question de sa signification s'impose tout naturellement. Les indications à ce sujet sont rares et se dévoilent presque exclusivement dans la musique elle-même ou dans les inscriptions du manuscrit. Le seul indice extra-musical se trouve dans une lettre à Bruno Walter :

Je suis en train de mettre la dernière main à une nouvelle symphonie [...] Quelque chose y est dit que j'ai depuis longtemps sur les lèvres : c'est peut-être encore avec la 4ème qu'on peut (pour ce qui est de l'ensemble) la rapprocher le mieux. (Tout en étant très différente.)

La citation surprend, car dans la Quatrième, Mahler avait esquissé le tableau humoristique d'un être humain tiraillé entre la vie, la mort et le ciel, dans une sorte de Satyricon qu'il semblait opposer à la Troisième et à sa grande explication du monde. Bien que la Neuvième soit dépourvue de tout caractère joyeux, il existe néanmoins entre les deux œuvres des parallèles qui peuvent nous aider à avoir une nouvelle interprétation de cette dernière.

Comme dans la Quatrième, le premier mouvement de la Neuvième Symphonie décrit la condition humaine. Mais le ton philosophique et universalisant a fait place à un récit extrêmement personnel et comme aiguisé par son caractère biographique. Mahler, à partir de fragments de motifs apparemment sans rapport les uns avec les autres, commence par faire naître une atmosphère nostalgique d'une grande beauté : le souvenir d'un passé antérieur à la catastrophe. Tout au long de ce long mouvement, cette retraite de l'âme est régulièrement rattrapée par la réalité et ses ravages et,

malgré une lutte courageuse, sombre à chaque fois en de poignants effondrements. Les contrastes sont presque insupportables et l'impression que quelque chose de terrible a dû se produire se change progressivement en certitude. *Ô jeunesse ! Envolée ! Ô amour ! Emporté !* écrit Mahler dans le manuscrit, avant d'accompagner en grand cortège la jeunesse et l'amour au tombeau. Alors que se prépare une nouvelle débâcle, le compositeur bondit dans l'idylle bucolique de la coda, de manière si subite que cela ressemble à une fuite. Il n'y a que là qu'il puisse encore trouver de la consolation et conserver le précieux souvenir. Le mouvement s'achève dans une sorte d'épuisement sonore, mais une note ultime, aiguë et inquiétante, rappelle que le conflit demeure irrésolu.

Les mouvements centraux forment un fascinant diptyque. Le *Ländler* est dominé par des thèmes de danses autrichiennes qui évoquent de manière tantôt charmante, tantôt sarcastique et tantôt nostalgique la Vienne que le compositeur a laissée derrière lui. Semblant au contraire avancer du pas brusque et inexorable des machines, le *Rondo-Burleske* constitue un véritable tour de force. Depuis 1908, New York est pour Mahler l'antithèse biographique de Vienne, et la distance immense qui sépare ces deux univers de vie trouve son pendant dans la polarité de ces deux mouvements. « L'air de danse est joué ici par la Camarde », avait dit Mahler du scherzo de la Quatrième, et c'est également un état infernal que décrit ici la Neuvième, un état dans lequel l'âme menace de se déchirer entre le passé et l'avenir.

Mais soudain, au milieu du *Burleske*, la musique s'arrête. Le regard s'élargit et une trompette, instrument qui chez Mahler annonce souvent le Paradis, entonne une mélodie solitaire. Cette quiétude apparente est cependant trompeuse : le motif qui domine l'intermède est en effet tiré du *Lied von der Erde*, un « chant de la Terre » dans lequel il est dit : « Ô homme, combien de temps vis-tu ? Tu n'as pas cent ans pour te divertir ! » Mahler associe l'espoir d'une transcendance et d'une consolation à l'idée classique de vanité (le sentiment de futilité de toutes les entreprises humaines face au caractère éphémère de la vie) et à plusieurs reprises, il fait mine de conduire la musique vers une brèche qui reste toutefois inaccessible. Malgré toute la beauté déployée en chemin, il en résulte un sentiment de vide, et le refus cruel adressé à l'espoir au point culminant – architectoniquement parlant – de la symphonie transmet l'impression bouleversante d'une situation sans issue.

Le début de l'*adagio* est si semblable à celui du dernier mouvement de la Neuvième Symphonie de Bruckner que l'on pourrait parler de paraphrase. Comme dans celle-ci, le regard se lève vers Dieu avec la grande envolée des violons. Mais la prière suivante, qui se développe chez Bruckner jusqu'au triomphe de la foi, s'interrompt ici au bout de quelques mesures seulement. Le mouvement décrit alors une lutte dramatique et profondément inquiète pour accéder à cette même foi. Le motif de la vanité, avec lequel Mahler avait en réalité déjà anéanti dans les premières mesures tout espoir qu'on assiste à un signe de Dieu, se retrouve à présent partout, de manière quasi inflationniste, et l'apothéose espérée n'a pas lieu. C'est comme si Mahler voulait revenir, pour l'annuler, sur l'affirmation jubilatoire de Dieu de la Troisième Symphonie.

Dans la coda, pourtant, les *Kindertotenlieder* (Les Chants de la mort des enfants) résonnent tout bas : « Le jour est beau sur ces hauteurs. » Ce n'est qu'en musique que Mahler peut dire ce qu'il n'a jamais pu aborder dans la vie, à savoir que c'est la perte de sa fille qui lui a fait perdre pied à ce point. « ... ils nous ont seulement précédés... » est-il dit plus loin dans le même lied. Il y a là une consolation et peut-être aussi le tracé hésitant d'un chemin de retour vers Dieu. Mahler a décrit le finale de la Quatrième Symphonie comme une vision s'éloignant à tire-d'aile vers le haut, jusqu'à ce que l'on ne voie plus que le bleu sur fond bleu du ciel. Il en va de même ici : quelque chose, dans le finale, ne cesse de s'amenuiser, le souvenir s'estompe, un congé est donné. La musique, qui avait oscillé jusqu'au bout entre majeur et mineur, opte dans les dernières notes pour le majeur et le motif de la vanité résonne une fois encore dans les altos, au tout dernier moment. Mais il est maintenant inversé du point de vue mélodique et suggère le revirement ardemment désiré. C'est le pressentiment le plus ténu, le plus fragile qui soit, qu'un nouveau départ est peut-être possible.

Les instruments originaux de Mahler

Que tout parvienne à l'ouïe tel exactement qu'entendu dans mon oreille intérieure, telle est l'exigence à laquelle je m'efforce de répondre en épuisant jusqu'au dernier tous les moyens dont je dispose. Chaque instrument ne doit être employé qu'à sa juste place et de la manière qui lui est pleinement propre.

Gustav Mahler

La musique de Mahler fait aujourd'hui partie du répertoire de base de tout orchestre. Mais savons-nous à quoi elle ressemblait lorsqu'elle fut jouée pour la première fois, voire à quoi elle pouvait bien ressembler dans l'oreille intérieure de Mahler ? Dans le cadre de l'*originalklang project* (son original) du Mahler Academy Orchestra, nous voulions découvrir pour quels instruments Mahler composait et comment ses musiciens en jouaient.

Mahler, à l'époque où il dirigeait le Hofoper de Vienne, fit renouveler l'ensemble des instruments de l'Orchestre philharmonique de la ville. En nous appuyant sur la correspondance publiée par Beatrix Darmstädter relative à ces acquisitions, nous avons rassemblé les instruments de Mahler éparpillés de par le monde, avant de les utiliser pour cet enregistrement. Ils se distinguent de ceux d'aujourd'hui par de nombreux détails : le matériau, la mécanique et la perce des instruments à vent étaient différents, pour les instruments à cordes, le boyau était de mise et l'on utilisait des sourdines en bois.

Lorsque je veux produire une note douce et retenue, je ne la fais pas jouer par un instrument qui émet cette note facilement, mais je la confie à celui qui n'arrive à l'émettre qu'au prix de quelque effort et seulement s'il y est forcé, et même, bien souvent, qu'à grand-peine et en repoussant ses limites naturelles. C'est ainsi que j'oblige souvent les basses et les bassons à « couiner » dans les notes les plus hautes, et les flûtes à souffler dans les profondeurs du registre.

Gustav Mahler

Les instruments modernes facilitent surtout le jeu dans les aigus et dans les graves, de sorte que l'écriture extrême de Mahler peut aujourd'hui être réalisée en prenant moins de risques. Mais la musique court alors le danger de perdre cet élément de précarité dont parle le compositeur. Pendant les répétitions, nous avons été frappés par la caractérisation si prononcée des bois, le fracas bouleversant des cuivres et la qualité de l'équilibre entre les instruments, ainsi que par le son pur et chaud des cordes. Nous avons été surpris de voir à quel point ces instruments se fondaient parfaitement entre eux et comment ils hissaient encore d'un cran l'orchestration géniale de Mahler.

Notre conception d'une belle interprétation musicale est en constante évolution. Au fil du temps, il peut arriver que nous perdions de vue des sons plus subtils que ceux qui les ont remplacés, ou que nous perdions le savoir relatif à des possibilités expressives qui, même dans les partitions détaillées de Mahler, ne sont qu'implicitement décrites entre les lignes. Redécouvrir ces sons et ces possibilités expressives peut rendre à la musique cette fraîcheur et ces effets qui avaient été perdus à la suite de développements technologiques.

Clive Brown

À Vienne, à cette époque, les vents jouaient sans le moindre vibrato, tandis que les cordes n'utilisaient celui-ci qu'avec une grande parcimonie et uniquement à des passages choisis. La conduite de l'archet était différente en raison des cordes en boyau et les changements de position étaient, à l'instar du *portamento* des chanteurs, clairement audibles. Enfin, non seulement le tempo général était flexible, mais le « tempo rubato » constituait un moyen d'expression important, les musiciens modifiant alors les rythmes de manière expressive.

Le musicologue Clive Brown nous a fait profiter de son inépuisable expertise dans l'apprentissage des techniques de jeu de l'époque, et les enregistrements anciens de musiciens que Mahler appréciait, ainsi que la partition de Willem Mengelberg, l'un de ses chef d'orchestre de prédilection, ont constitué de précieux guides.

L'*originalklang project* (son original) du Mahler Academy Orchestra a pour objectif de retracer et de comprendre avec précision les évolutions passées, afin de puiser dans le riche trésor des formes d'expression oubliées l'inspiration nécessaire à des interprétations modernes. En réalité, la pratique sur instruments historiques est entièrement ancrée dans la modernité : à l'époque de Mahler, il ne serait venu à l'idée de personne de jouer la musique d'époques révolues sur des instruments anciens. Ce n'est qu'au cours des soixante-dix dernières années que l'on a pris conscience de la nécessité de tisser un lien entre nous et les générations précédentes, afin de ne pas perdre nos repères dans un monde complexe et en rapide évolution.

MAHLER ACADEMY ORCHESTRA

originalklang project

Le Mahler Academy Orchestra fait partie de l'Académie Gustav Mahler de Bolzano, qui a été fondée par Claudio Abbado afin de créer un lieu où, dans des conditions idéales, quarante-cinq jeunes musiciens venus du monde entier et exceptionnellement doués auraient l'opportunité de recevoir une impulsion décisive pour le restant de leur carrière. En étroite collaboration avec des pédagogues et des solistes exceptionnels, ils travaillent à la fois sur leur jeu individuel et sur leurs compétences de musiciens de chambre, afin d'apporter ensuite à l'orchestre une manière qu'ils ont ainsi apprise de jouer en ménageant une place importante au dialogue.

L'*originalklang project* du Mahler Academy Orchestra apporte un éclairage totalement nouveau sur la pratique d'exécution de l'époque de Mahler. Dans le cadre de ce projet unique en son genre, les jeunes artistes de l'Académie Gustav Mahler rencontrent cinquante-cinq musiciens issus des plus grands ensembles européens et, jouant ensemble sous la direction de Philipp von Steinaecker sur des instruments anciens, ils insufflent une nouvelle vie à la musique du tournant du siècle viennois dans la ville même où Mahler a écrit ses dernières œuvres, à Toblach (Dobbiaco). Pour rendre ce projet possible, la Fondation Euregio Kulturzentrum

Gustav Mahler Toblach a constitué une collection qui reconstitue méticuleusement l'instrumentarium de l'orchestre philharmonique de Vienne tel qu'il était autour de 1900.

Les instrumentistes qui en 2022 ont joué aux côtés des jeunes musiciens de l'Académie Gustav Mahler dans le cadre de l'*originalklang project* du Mahler Academy Orchestra venaient des orchestres suivants; l'Accademia di Santa Cecilia de Rome; Anima Eterna; le Quatuor Artemis; le Balthasar Neumann Ensemble; l'Orchestre de chambre de Bâle; le B'Rock Orchestra; le Budapest Festival Orchestra; la Camerata de Salzburg; le Concertgebouw Orkest d'Amsterdam; le Deutsches Symphonieorchester de Berlin; l'Orchestre philharmonique de Dortmund; le Leipziger Streichquartett; le Maggio Musicale Fiorentino; le Mahler Chamber Orchestra; la NDR Radiophilharmonie; l'Orchestre de Paris; l'Orquesta de Galicia; l'Orchestre National de France; le Royal Stockholm Philharmonic; la Slovenska Filharmonija; la Staatskapelle de Dresde; le Staatsorchester de Kassel; le Staatstheater de Halle; le Teatro Massimo de Palerme; le Wiener Symphoniker.

L'*originalklang project* de l'Académie Gustav Mahler est une coproduction de la Fondation Busoni-Mahler de Bolzano-Bozen et de la Fondation Euregio Kulturzentrum Gustav Mahler Toblach.

PHILIPP VON STEINAECKER

Philipp von Steinaecker doit à ses connaissances stylistiques approfondies et à sa personnalité communicative d'être un chef d'orchestre très polyvalent dont la réputation d'interprète de la musique romantique allemande, de la deuxième école de Vienne mais aussi de la musique baroque ne cesse de croître.

Il a été Premier Chef invité de l'Orchestre philharmonique de Slovénie à Ljubljana et la liste de ses invitations ne cesse de s'allonger. Elle comprend entre autres le Gürzenich Orchester de Cologne, le Scottish Chamber Orchestra, le Tokyo Metropolitan Orchestra, l'Orchestre de Chambre de Paris, l'Antwerp Symphony Orchestra, le Mahler Chamber Orchestra, le Prague Philharmonia et l'Orchestre symphonique de la SWR (Südwestrundfunk).

Philipp von Steinaecker s'est également illustré dans l'opéra avec des productions saluées par la critique comme *La Flûte enchantée* à Vérone, *La Colombe* de Gounod à la Chigiana de Sienne, *Princesse Czardas* à Bolzano, *Tosca* et *Fairy Queen* à Innsbruck, ou encore *Così fan tutte* à Ljubljana.

En tant que curateur artistique de l'Académie Gustav Mahler de Bolzano-Bozen, il est pleinement engagé dans la formation et la promotion des jeunes musiciens. C'est en septembre 2022 qu'il a réuni pour la première fois des professionnels et de jeunes musiciens de toute l'Europe

pour le nouveau projet du Mahler Academy Orchestra, l'*originalklang project*.

Philipp von Steinaecker a été durablement marqué par le rôle de mentor joué par Claudio Abbado, avec lequel il a d'abord collaboré en tant que violoncelliste et membre fondateur du Mahler Chamber Orchestra, avant de devenir son assistant puis le chef invité de l'Orchestre Mozart fondé par Abbado. Il a enfin reçu, en tant que membre de l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique, des impulsions décisives de la part de Sir John Eliot Gardiner, dont il est également devenu l'assistant par la suite.

Recorded in September 2022 at Gustav-Mahler-Saal,
Kulturzentrum Toblach (Italy)

MARION SCHWEBEL RECORDING PRODUCER, EDITING, MIXING

CHRISTIAN STARKE RECORDING ENGINEER

PETER LOCKWOOD ENGLISH TRANSLATION

LOÏC WINDELS FRENCH TRANSLATION

VALÉRIE LAGARDE DESIGN & ARTWORK

MARCO CASELLI NIRMAL FERRARA MUSICA INSIDE PHOTOS

Cover picture by Moritz Nähr 1907
(permission of Österreichische Nationalbibliothek).
Colourised by jecinci.com

ALPHA CLASSICS

DIDIER MARTIN DIRECTOR

LOUISE BUREL PRODUCTION

AMÉLIE BOCCON-GIBOD EDITORIAL COORDINATOR

ALPHA 1057 © Busoni – Mahler Foundation 2024

© Alpha Classics / Outhere Music France 2024

Sponsors and advisors

Rosemarie Vacano Palm Springs

Mitsuko Uchida London

Elisabeth & Peter Berger Meran

Hannelore & Francesco D'Onofrio Bolzano

Teatro del Maggio Musicale Fiorentino Firenze

Sonores Saitenbau Berlin

Prof. Dr. Clive Brown Baden bei Wien

Dr. Beatrix Darmstädter Wien

Christian R. Riedel Wiesbaden

Jörg Winkler Firenze

Stefan Arzberger Genève

Willem Mengelberg Society

Chrysantil Philanthropic Foundation

The *originalklang project* of the Mahler Academy Orchestra is
a coproduction between:

Ferruccio Busoni-Gustav Mahler Foundation Bolzano-Bozen

and

Euregio Kulturzentrum Gustav Mahler Toblach Foundation





