



hänssler
PROFIL

Bruckner 9

COMPLETED VERSION

PHILHARMONIE FESTIVA
GERD SCHALLER

Bruckner 9

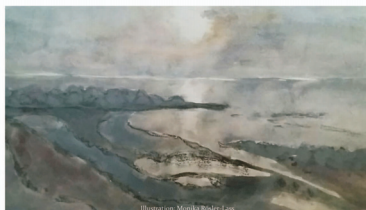
COMPLETED VERSION

PHILHARMONIE FESTIVA
GERD SCHALLER

Anton Bruckner

(1824-1896)

NEUNTE SYMPHONIE D-MOLL
IV. Satz



Ergänzt nach originalen Quellen und vervollständigt von
Supplemented from original sources and completed by

Gerd Schaller

Partitur | Score



RIES & ERLER · BERLIN

51487

Anton Bruckner (1824–1896)

Symphonie Nr. 9 d-Moll

**Mit Finalsatz, nach originalen Quellen
ergänzt und vervollständigt von Gerd
Schaller**

*„... damit die Symphonie mit einem Lob-
und Preislied an den lieben Gott, dem ich so
viel verdanke, endet.“ (Anton Bruckner)*

Anton Bruckners neunte Symphonie nimmt im Schaffen des Komponisten eine besondere Stellung ein, nicht nur, weil sie mit ihren gewagten harmonischen Verbindungen und der besonderen Instrumentation bereits weit ins 20. Jahrhundert vorausweist, sondern auch, weil er dieses Werk, mit dessen Komposition er bereits im Sommer 1887 begonnen hatte, nach unserem heutigen Wissensstand nicht in allen Details und vollends zum Abschluss bringen konnte: Bruckner verstarb am 11. Oktober 1896 noch während der Arbeit an seinem letzten Meisterwerk.

Offensichtlich ahnte er, dass er den Finalsatz dieses Werks nicht würde vollenden können, sonst hätte er wohl nicht, wie dies

in diversen Aussagen seiner Freunde und Schüler überliefert ist, die Aufführung seines *Te Deum* anstelle des vierten Satzes in Erwägung gezogen. Und so lassen die in unterschiedlichen Kompositionsstadien überlieferten Fragmente dieses Satzes, obwohl durchaus zahl- und aufschlussreich, auch kaum den Schluss zu, Bruckner habe seine Neunte vollendet, wie es immer wieder vereinzelt vermutet wurde. Tatsächlich werden die erhaltenen Skizzen, Entwürfe und Partiturbögen gegen Ende der Symphonie immer spärlicher und geben wenig Aufschluss darüber, wie die Coda geklungen hätte.

Doch eines ist offenkundig: Die Neunte sollte die Krönung von Bruckners kompositorischem Schaffen werden. Folgerichtig widmete er sie keinem Geringeren als „Dem lieben Gott“. Mit dieser Symphonie baute Bruckner sein Konzept der Monumentalsymphonie weiter aus. Wie in der Achten besteht das Orchester aus dreifachem Holz, acht Hörnern, drei Trompeten, drei Posaunen, Kontrabasstuba, Pauken und Streichern. Allerdings verzichtete er diesmal auf Harfe, Triangel und Becken.

Aufgeführt wurde die Symphonie erstmals am 11. Februar 1903 in einem Konzert des Konzertvereinorchesters in Wien unter der Leitung von Ferdinand Löwe. Dieser hatte das Werk jedoch fast komplett uminstrumentiert mit dem Ziel, den Orchesterklang mehr an Wagner anzulehnen. Anstelle des Finalsatzes erklang bei dieser Uraufführung Bruckners *Te Deum*.

Die ersten drei Sätze

Den Beginn des ersten Satzes im langsamen „Misterioso“ hat man zuweilen als „feierlichen Urgrund“ bezeichnet: Schwebend-vibrierende Streicher-Tremoli erzeugen eine mystische Stimmung. Acht Hörner tragen ein archaisches Motiv vor, bevor das Hauptthema mit großer Geste einsetzt. Der Satz stellt drei Themengruppen auf und lebt von einer Großarchitektur mit thematisch spannenden Wechselbeziehungen. Das Prinzip der Klangentwicklung wird von Bruckner in der Neunten auf die Spitze getrieben, der Weg zur Themenentstehung wird immer länger. Zwar spielt der zwingende musikalische Gedanke nach wie vor eine große Rolle,

aber der Entwicklungsprozess zu diesem „Wie alles sein wird“ wird zunehmend gedehnt. Dies zeigt sich nicht nur im ersten, sondern vor allem auch im letzten Satz. Nur aus der vollkommenen Stille kann der Klang entstehen, aus dem heraus nach einem Prozess des Ringens und Werdens schließlich das Thema Gestalt annimmt. Zwischen den großen Themeneruptionen erfolgt aber auch immer wieder ein melodisches Blühen von großer Intensität, bis erneut das kämpferische Element durchbricht. Das Scherzo mit seinem ungestümen Pochen ist kühn und kraftvoll entworfen, voller Geisterspuk und grimmigem Humor. Das Adagio ist wie ein Abschied von dieser Welt: Nach einem strahlend verklärten scheinenden Thema singen die Tuben eine Art Requiem, Zuversicht und Resignation ringen miteinander. Auch werden thematische Erinnerungen an die d-Moll-Messe, an die Siebte und an die Achte hörbar: Rückblicke auf ein erfülltes Leben.

Der Finalsatz

„Ich habe auf Erden meine Schuldigkeit getan; ich tat, was ich konnte, und nur eines möchte ich mir noch wünschen: wäre mir doch vergönnt, meine 9. Sinfonie zu vollenden.“ So soll sich Bruckner in seinen letzten Jahren häufiger geäußert haben. Doch diese Hoffnung erfüllte sich nicht, obwohl man doch meinen sollte, Bruckner hätte von 1887 bis zu seinem Tod 1896 eigentlich genug Zeit gehabt, die Symphonie zu vollenden. Aber immer wieder legte er den Finalsatz beiseite und widmete sich anderen Werken, überarbeitete etwa seine Erste, Dritte und Achte, komponierte den 150. Psalm und das symphonische Chorwerk Helgoland. Fast scheint es, als habe er um sein letztes Finale einen großen Bogen gemacht. Doch dies bleibt Spekulation.

Der Bruckner-Forscher Max Auer berichtet in seiner Bruckner-Biografie über „Skizzenblätter“, aus denen ersichtlich sei, der todkranke Meister habe „sogar den Versuch gemacht, eine Überleitungsmusik zum Tedeum zu schaffen. Die Skizzen derselben lassen ein Hauptthema, ein Fugenthema,

einen Choral und das Quintenthema des Te Deum erkennen. Einmal erscheinen diese Themen sogar übereinander getürmt wie im Finale der Achten“. Weiter schreibt Auer, dass Bruckner dank seines ausgeprägten Tonalitätsgefühls vermutlich selbst wieder davon abgekommen sei, eine Symphonie in d-Moll mit dem Te Deum in C-Dur zu enden. Die Skizzen, die der Bruckner-Forscher in einer Weise erwähnt, als habe er sie selbst noch in Händen gehalten, sind heute nicht mehr auffindbar. Mittlerweile erscheint es aber zweifelhaft, dass diese überhaupt existierten, unter anderem, weil derselbe Max Auer in einem weiteren Bruckner-Buch erklärt: „In den Skizzen des Finales, die ein Hauptthema, ein Fugenthema und einen Choral enthalten, treten gegen Ende auch die das Te Deum einleitenden Streicherfiguren auf. Man hat daraus geschlossen, dass der Meister damit eine Überleitung zum Te Deum schaffen wollte, was jedoch unwahrscheinlich ist, da, wie Alfred Orel im IX. Band der Gesamtausgabe nachweist, die Skizzen des Finales bis zur Koda gediehen waren“. Auch hier folgt der Hinweis

auf das Tonalitätsgefühl Bruckners als Gegenargument und Auer schließt den Abschnitt mit den Worten: „Wie ungeheuer Bruckner mit der Gestaltung dieses Satzes rang, beweist die fünffache Fassung desselben, die ebenfalls Orel nachweist. Einmal treten in diesen Skizzen alle Themen gleichzeitig übereinander gebaut auf, wie im Finale der Achten.“

Daraus wird ersichtlich, dass sogar die allerersten Bruckner-Forscher und -Biografen über die genaue Struktur dieses Finalsatzes offenbar nur mutmaßen konnten, obwohl man annehmen darf, dass ihnen tatsächlich noch einige originale Skizzenblätter mehr vorlagen als der heutigen Forschung und sie sich teilweise noch auf Angaben von Bekannten und Schülern Bruckners stützen konnten, die den Meister während der Beschäftigung mit dem Finalsatz persönlich begleitet hatten.

Bezüglich des Widmungsträgers sind sich die Biografen jedoch einig. Mehrere Äußerungen des Komponisten sind überliefert, doch eine der eindringlichsten ist sicherlich die von August Göllerich und Max Auer in ihrer mehrbändigen Bruckner-

Biografie aufgeführte Schilderung. Bruckner soll seinem Arzt Dr. Richard Heller erklärt haben: „Sehen Sie, ich habe bereits zwei irdischen Majestäten Symphonien gewidmet, dem armen König Ludwig als dem Förderer der Kunst, unserem erlauchten, lieben Kaiser als der höchsten irdischen Majestät, die ich anerkenne, und nun widme ich der Majestät aller Majestäten, dem lieben Gott, mein letztes Werk und hoffe, dass er mir so viel Zeit gönnen wird, dasselbe zu vollenden und meine Gabe hoffentlich gnädig aufnehmen wird. Ich werde auch deshalb das Alleluja des zweiten Satzes wieder im Finale zum Schluss bringen, damit die Symphonie mit einem Lob- und Preislied an den lieben Gott, dem ich so viel verdanke, endet.“

Meine Ergänzung des Finalsatzes

Es ist leider nicht möglich, meine umfangreichen Komplettierungsarbeiten in diesem Rahmen vollständig darzustellen. Vielmehr möchte ich mich auf einige grundlegende Punkte beschränken. Wer sich genauer über die von mir verwendeten Partiturskizzen, Skizzen und Entwürfe

Bruckners sowie über mein explizites Vorgehen informieren möchte, dem sei das ausführliche Vorwort der Partiturausgabe empfohlen, erschienen bei Ries & Erler, Berlin. Dort findet sich auch eine tiefergehende Analyse des gesamten Finalsatzes.

Über all die Jahrzehnte hinweg, in denen ich mich theoretisch und praktisch mit den Werken Bruckners beschäftigt habe, bedauerte ich stets, dass nichts von Bruckners faszinierenden Skizzen und Ideen jemals erklingen würde, da diese eben nicht in einer spielbaren Form hinterlassen wurden. Bevor ich meine eigene Ergänzung und Vervollständigung des Finalsatzes in Angriff nahm, stellte sich mir aber natürlich die Frage, ob es nicht anmaßend wäre, ein Meisterwerk wie Bruckners Neunte gewissermaßen „vollenden“ zu wollen? Eine erneute Beschäftigung mit der neunten Symphonie im Vorfeld einer Aufführung gab schließlich den entscheidenden Impuls und ich entschied mich, eine Komplettierung in Angriff zu nehmen. Es erschien mir sogar wünschenswert, Bruckners so ungemein kühne und faszi-

nierende Skizzen und Entwürfe in eine aufführbare und vor allem musikalisch überzeugende Form zu bringen.

Vor Beginn der eigentlichen Komplettierungsarbeiten standen jedoch diverse konzeptionelle Fragen: Was wäre die richtige und beste Herangehensweise? Was schien erstrebenswert beziehungsweise erreichbar und was nicht? Eine Rekonstruktion wäre schon aus Gründen der Logik nicht realisierbar, denn man kann schlicht nichts rekonstruieren, was zuvor in fertiger Form noch nicht bestand. So war also nicht die Rekonstruktion mein Ziel, sondern der Versuch, aus der Gesamtschau aller vorhandenen Fragmente eine möglichst authentische und an Bruckners Spätstil orientierte Vervollständigung zu schaffen. Mein Ansatz war zudem bewusst historisierend. Oberste Priorität war, möglichst viel originales Material Bruckners zu verwenden. Große Teile der Partitur sind von Bruckner komplett instrumentiert vorhanden, im weiteren Verlauf werden diese vollständigen Abschnitte jedoch immer spärlicher. Schließlich fehlt die Coda gänzlich. Mit den bisher wenig beachteten

frühen Skizzen des Komponisten bot sich mir eine zusätzliche, wichtige Quelle essentieller Bruckner'scher Gedanken. So konnte ich aus den ersten Entwürfen komplett originales Bruckner-Material für die gesamte Fuge und für die gesamte Reprise gewinnen.

Statt eines späteren Satzverlaufentwurfes mit hohem Spekulationspotential wählte ich bisweilen eine detailreiche und damit aussagekräftige Skizze oder einen früheren Bogen aus. Außerdem kam mir zugute, dass Bruckner häufig führende Stimmen und den harmonischen Verlauf einer Passage schon skizziert hatte, auch wenn die weniger zentralen Stimmen noch fehlten. Damit war das Kompositionsgerüst für viele Abschnitte bereits vorgegeben. Im Laufe des Komplettierungsprozesses stellte sich erwartungsgemäß heraus, dass es keineswegs immer nur die eine Lösung gab. Gerade in Bezug auf die Überbrückung der Lücken, die ja nicht nur irgendwie gefüllt, sondern vor allem auch von musikalischem Geist erfüllt werden sollten, schienen stets mehrere Varianten oder Lösungswege musi-

kalisch denkbar und logisch. Ließe sich bei einer Lücke vielleicht über ein oder maximal zwei Takte mit einer gewissen Trefferwahrscheinlichkeit sagen, was Bruckner im Sinn gehabt haben könnte, so setzt doch spätestens ab dem dritten Takt die reine Spekulation ein. Dennoch musste eine Entscheidung fallen.

Im Gesamtablauf klaffen im Wesentlichen fünf größere Lücken. Bei der Füllung derselben war es mir immer wichtig zu definieren, in welchem Zusammenhang die fehlenden Passagen im Hinblick auf die Gesamtarchitektur des Satzes standen: Je nachdem, ob sie als Teil einer Steigerung, einer Entwicklung, einer Durchführung oder etwa eines Höhepunktes konzipiert waren, galt es dann, eine musikalisch überzeugende Lösung zu finden und sich dabei stilistisch nicht von Bruckner zu entfernen. Basis für die hier eingespielte Partitur war also meine intensive Beschäftigung mit dem kompletten derzeit verfügbaren Material. Neben den originalen Quellen spielten auch übergeordnete Überlegungen in Bezug auf die Gesamtarchitektur des Satzes beziehungsweise die Satz-

dramaturgie eine wichtige Rolle. Außerdem waren semiotische Aspekte und die Frage nach dem spirituellen Hintergrund der Fragmente maßgeblich. Darüber hinaus flossen in meine Komplettierungsarbeiten kompositorische Prinzipien ein, die charakteristisch für Bruckners Spätstil sind. Ab der siebten, spätestens jedoch ab der achten Symphonie wurde dieser Spätstil immer augenfälliger. Diese Prinzipien wandte ich analog an und entwickelte sie weiter. Weitere Inspirationsquellen waren der 150. Psalm sowie das symphonische Chorwerk Helgoland. Letztendlich flossen auch meine jahrzehntelangen Erfahrungen als Dirigent und Bruckner-Interpret in die vorliegende Konzertsfassung mit ein, wobei erwähnt werden sollte, dass ich im Jahr 2016 bereits eine erste Fassung meiner Komplettierung im Konzert aufgeführt und auf CD eingespielt hatte. Somit hatte ich Gelegenheit, diese auch in praktischer Hinsicht noch einmal zu überprüfen.

Der Aufbau des Finalsatzes

Ähnlich wie den ersten Satz beginnt Bruckner auch das Finale seiner Neunten mit

einem Einschwingvorgang, der abrupt endet. In der folgenden Stille erklingt die Soloflöte über dem sogenannten „Bruckner-Akkord“ der Hörner. Nach einer erneuten Vorbereitungsphase bricht sich das machtvolle d-Moll-Thema Bahn, das vollständig aus fallenden Sexten gebildet wird. Überhaupt spielt das Intervall der fallenden Sexte neben dem Tritonus im Finalsatz eine zentrale Rolle. Der lyrische Seitengedanke besteht aus demselben Material wie das Thema und als Schlussgruppe fungiert ein choralartiges Thema, das eine Verwandtschaft mit dem nach Dur gewendeten b-Moll-Gesang der Wagner tuben im Adagio aufweist. Es erklingt in E-Dur und steht also zum b-Moll des Tubengesangs im Tritonusabstand. Ebenso wie in der fünften Symphonie steht im Mittelpunkt des Finalsatzes eine Fuge. Nach der Reprise beginnt die Coda. Ab hier ist nur noch spärliches Skizzenmaterial vorhanden.

In meiner Komplettierung besteht die Coda aus drei Teilen: Entwicklung/Kulmination, Steigerung und Apotheose. Dem ersten Teil, der Entwicklung/Kulmination,

liegen originale Skizzen Bruckners zugrunde, in denen er eine ganze Kette tritonusbundener Sextakkorde entworfen hatte. Dieser Abschnitt kulminiert ähnlich wie im Adagio der Neunten in einem besonders dissonanten Akkord, was auch auf einer Skizze Bruckners beruht. Nach einer Generalpause beginnt über dem Orgelpunkt der zweite Teil der Coda, die Steigerung, mit einem Zitat des Eröffnungsmotivs des ersten Satzes. Das folgende Choralfragment, das aus der Tubenstelle im Adagio („Abschied vom Leben“) entwickelt ist, erfährt seine logische Fortentwicklung in einem Choralentwurf Bruckners. Dieser kurze Choralabschnitt besitzt eine gewisse Wesensverwandtschaft mit dem „Non confundar in aeternum“ des Te Deum, das auch im Adagio der siebten Symphonie eine gewichtige Rolle spielt.

Bewusst habe ich den Anfang der Symphonie, der gleichsam den Lebensbeginn markiert, in der Coda zitiert und dem modifizierten Choralfragment „Abschied vom Leben“ gegenübergestellt. Letzteres habe ich weiterhin mit dem emporstrebenden

„Non confundar“-Fragment in Beziehung gesetzt, oder anders ausgedrückt: Das „Non confundar“-Versprechen korreliert unmittelbar mit dem „Abschied vom Leben“ beziehungsweise bildet dessen folgerichtige, positive Konsequenz. In dritten Teil der Coda, der Apotheose, habe ich das Quintenthema aus dem Te Deum mit dem Schlussgruppenchoral und dem auf seine rhythmische Grundstruktur reduzierten Hauptthema des ersten Satzes vereint. Ebenso sind das Hauptthema sowie das aus demselben Material bestehende Fugenthema integriert. Das oft diskutierte Alleluja, das Bruckner angeblich am Schluss seiner Neunten bringen wollte, blieb von mir unberücksichtigt, weil nicht eindeutig nachvollziehbar ist, was damit in letzter Konsequenz gemeint ist. Allerdings habe ich ein strahlendes Motiv in den Trompeten und Holzbläsern entwickelt, das eine wesentliche Rolle in der Schlussapotheose spielt und so zumindest versucht, Bruckners Wunsch nach „einem Lob- und Preislied an den lieben Gott“ zum Ende dieses seines großartigen Werkes ein Stück weit zu entsprechen.

Gerd Schaller

Philharmonie Festiva

Die Philharmonie Festiva ist ein Symphonieorchester, bestehend aus ausgewählten, herausragenden Musikern deutscher Spitzenklangkörper, das 2008 von Gerd Schaller ins Leben gerufen wurde. Dabei war es für den Dirigenten, aber auch für die Musiker von Beginn an sowohl Anreiz, als auch Herausforderung, einen gemeinsamen Klang zu entwickeln: Eine spannende Aufgabe, weil die Instrumentalisten aus ihren verschiedenen Heimatorchestern ganz unterschiedliche Klangerfahrungen mitbringen; aber gleichzeitig auch ein höchst reizvolles Unternehmen, weil in der Philharmonie Festiva nichts festgefahren ist, sondern Raum für neue Erfahrungen und Experimente da ist. Daraus entsteht auch bei den Musikern das Gefühl, hier etwas Neues, Gemeinsames zu gestalten, was jedes Projekt dieses Klangkörpers zu einem besonderen Erlebnis macht. Einerseits möchte Gerd Schaller dabei mit diesem besonderen Orchester durch die Ausbildung einer eigenen musikalischen Handschrift gängiges symphonisches Repertoire neu entdecken, andererseits

möchte er mit der Philharmonie Festiva aber gerade auch selten gespielte oder vergessene Werke zur Aufführung bringen. So realisierte er mit dem Orchester beispielsweise Konzerte und Einspielungen der Oper „Merlin“ von Carl Goldmark, der Großen Messe von Johann Ritter von Herbeck oder des Requiems von Franz von Suppè; allesamt Werke, die im Mainstream-Konzertbetrieb kaum eine Chance hätten. Ein besonderes Anliegen ist Schaller aber auch sein von Publikum und Fachpresse vielgepriesener Bruckner-Zyklus, in dem er mit der Philharmonie Festiva sämtliche Fassungen der Bruckner'schen Symphonien im Konzert spielt und aufnimmt. Daneben arbeitet die Philharmonie Festiva immer wieder auch mit dem Bayerischen Rundfunk Franken zusammen, der viele ihrer Konzerte mit-schneidet.

Gerd Schaller

Die Musik Anton Bruckners mit ihrer Kombination aus tiefster Emotionalität und höchster Komplexität fasziniert Gerd Schaller seit frühester Jugend. Daraus entstand sein großartiges Projekt BRUCKNER2024, für das er sämtliche Symphonien in allen Fassungen mit einem einzigen Orchester, der von ihm 1990 gegründeten Philharmonie Festiva, als Albumproduktionen vorgelegt hat. Begonnen hatte er mit den Symphonien, die er zum Teil in bisher unbekannten Fassungen mit diesem Orchester beim Label Profil Edition Günter Hänssler einspielte und mit zahlreichen Preisen im In- und Ausland ausgezeichnet wurde. Einer der Höhepunkte war Schallers eigene Vervollständigung des Finalsatzes der neunten Symphonie nach den Skizzen des Komponisten. Neben Bruckners symphonischen Werken widmete sich Schaller unter anderem Aufnahmen geistlicher Werke, wie der f-Moll-Messe oder des 146. Psalms und sämtlicher Orgelwerke einschließlich ausgewählter Bruckner-Symphonien für die Orgel, die er selbst einspielte. 2026 hat er mit dem London

Philharmonic Orchestra die neunte Symphonie erneut aufgenommen.

Gerd Schallers Gespür für Raritäten des Repertoires mit dem Schwerpunkt auf der Romantik zeigt seine moderne Erstaufführung und Edition der Partitur von Carl Goldmarks Oper „Merlin“, die mit einem ECHO Klassik Musikpreis 2010 ausgezeichnet wurde. In der Oper machte sich Schaller einen Namen mit den Werken von Richard Wagner, Richard Strauss und Giuseppe Verdi, im Konzertbereich umfasst sein Repertoire die Musik vom Barock bis in die Gegenwart.

Seine Tätigkeit als Dirigent führte ihn an die Staatsoper Hannover, das Staatstheater Braunschweig und als Generalmusikdirektor an das Theater Magdeburg. Er dirigierte zahlreiche Opern- und Konzertorchester im In- und Ausland und gründete 1990 das weit über Franken hinaus bekannte Festival Ebracher Musiksommer, dem mit seinen Bruckner-Interpretationen in der ehemaligen Abteikirche und ihrer idealen Akustik für dessen Kompositionen national und internationale große Aufmerksamkeit zuteil wird.

Anton Bruckner (1824–1896)

Symphony No. 9 in D-minor

With a final movement, drawn from original sources and supplemented and completed by Gerd Schaller

Revised Edition (2024)

“... so that the symphony ends with a song of praise and thanksgiving to the Lord, to whom I owe so much.” (Anton Bruckner)

Anton Bruckner's Ninth Symphony occupies a special place in the composer's oeuvre, not only because its daring harmonic progressions and distinctive instrumentation were well ahead of their time but also because, as far as we know today, he was unable to complete this piece, a composition he had begun working on as early as the summer of 1887. Bruckner died on the 11th of October, 1896, while still working on this final masterpiece.

He evidently suspected that he would not be able to complete the final movement of this work; otherwise, as is attested in various accounts by his friends and pupils, he would not have considered performing

his 'Te Deum' in place of the fourth movement. And so, although the fragments of this movement that have survived at various stages of composition are numerous and revealing, they don't really support the assertion that Bruckner did in fact complete his Ninth, as has been suggested by various sources from time to time. The fact is that, towards the end of the symphony, the surviving sketches, drafts and scores grow increasingly scant, offering little insight into what the coda might have sounded like.

Yet one thing is clear: the Ninth was destined to be the crowning achievement of Bruckner's compositional career. Accordingly, he dedicated it to none other than 'the Lord'. This is the work with which Bruckner ultimately refined his concept of the monumental symphony. As in his Eighth, the orchestra consists of a triple woodwind section, eight horns, three trumpets, three trombones, a contrabass tuba, timpani, and strings. In the case of his Ninth, Bruckner omitted the harp, triangle and cymbals. The symphony was first performed on the 11th of February,

1903, at a concert by the Wiener Concert-Verein orchestra, conducted by Ferdinand Löwe, who had, in preparation for the event, almost completely re-orchestrated the work with the aim of bringing the orchestral sound closer to that of Wagner. Instead of the final movement, the symphony featured Bruckner's 'Te Deum' at its conclusion.

The first three movements

The opening of the first movement, the slow 'Misterioso', has occasionally been described as a 'solemn primal source', its floating, vibrating string tremolos creating a mystical atmosphere. Eight horns present an archaic motif before the main theme enters with great pomp. The movement establishes three thematic groups and thrives on a grand structure with intriguing thematic interrelationships. Bruckner takes the principle of tonal progression to its extreme in the Ninth, in which the path to the emergence of the theme grows ever longer. Whilst the overriding musical idea continues to play a major role, the process of development

towards this 'how all things must be' culmination is increasingly protracted. This is evident not only in the first movement but above all in the final movement. It is only from utter silence that sound can emerge, from which, following a process of struggle and evolution, a theme can finally take shape. Yet between these great thematic eruptions, there is also a recurring melodic blossoming of great intensity, until the strident element breaks through once more. The Scherzo, with its impetuous pounding, is boldly and powerfully conceived, full of ghoulish apparitions and macabre humour. The Adagio is like a farewell to this world, and following a theme that shines with blissful transcendence, the tubas sing a kind of requiem, in which hope and resignation wrestle with one another. Thematic echoes of the Mass in D-minor, the Seventh and the Eighth are also discernible: reflections on a life well-lived.

The final movement

"I have done my duty on earth; I did what I could, and there is only one thing I still

wish for: if only I were granted the chance to complete my Ninth Symphony.” Bruckner is said to have expressed this sentiment frequently during the course of his final years. Yet this hope remained unfulfilled, even though one could be excused for thinking that Bruckner might actually have had enough time between the conception of the work in 1887 and the occasion of his death in 1896 to complete the symphony. Yet time and again he set the final movement to one side and devoted himself to other works, revising his First, Third and Eighth symphonies, for instance, and composing his ‘Psalm 150’, as well as the symphonic choral work ‘Helgoland’. One could view it almost as though he went out of his way to avoid working on this final movement. Whatever the case, all of this remains a matter of pure speculation.

Max Auer, the Bruckner scholar, refers to ‘sketch sheets’ which suggest that the terminally ill master “even attempted to compose transitional music for the Te Deum” in his biography of the composer. Auer posits that these sketches reveal a

main theme, a fugue theme, a chorale and the quintet theme of the ‘Te Deum’. At one point, these themes even appear stacked one on top of the other, “just like in the finale of the Eighth”. Auer goes on to write that, thanks to his keen sense of tonal harmony, Bruckner presumably abandoned the idea of ending a symphony in D-minor with the Te Deum in C-major. The sketches, which the Bruckner scholar mentions as if he had held them in his own hands, can no longer be found today. It now seems doubtful, however, that these manuscripts ever existed, partly because Max Auer himself explains in another of his books on Bruckner: “In the sketches for the finale, which contain a main theme, a fugue theme and a chorale, the string figures introducing the Te Deum also appear towards the end. It has been concluded from this that the master wished to create a transition to the Te Deum, which is, however, unlikely, since, as Alfred Orel demonstrates in Volume IX of the Complete Edition, the sketches for the finale had progressed as far as the coda.” Here, too, the reference to Bruckner’s sense of

tonality serves as a counter-argument, and Auer concludes his comments with the words, "Just how intensely Bruckner wrestled with the structure of this movement is demonstrated by the five different versions of it, which Orel also documents. In some of these sketches, all the themes appear simultaneously, layered one upon the other, as in the finale of the Eighth."

This makes it clear that even when one goes right back to the accounts of Bruckner's earliest researchers and biographers, speculation is rife, and no-one has been able to reach a firm conclusion regarding the exact structure of this final movement, even though many of these scholars had access to more of Bruckner's original sketches than are available to today's researchers. Indeed, some of the earliest academics were occasionally still able to rely on accounts from Bruckner's personal acquaintances and pupils who had personally accompanied the master whilst he was working on the final movement.

Biographers, however, are in agreement regarding the dedicatee. Several of the composer's own statements have been

preserved, but one of the most poignant is undoubtedly the accounts given by August Göllerich and Max Auer in their multi-volume biography of Anton Bruckner. The composer is said to have explained the following to his doctor, Dr Richard Heller: "You see, I have already dedicated symphonies to two earthly majesties: to poor King Ludwig as the patron of the arts, and to our illustrious, dear Emperor as the highest earthly majesty I recognise. And now, this time, I dedicate my final work to the Majesty of all majesties, the dear Lord, and I hope that He will grant me enough time to complete it and will, I trust, graciously accept my gift. For this reason, I shall also bring the Alleluia from the second movement back into the finale, so that the symphony ends with a song of praise and glory to the dear Lord, to whom I owe so much."

My modifications to the final movement

Unfortunately, it is not possible to present my extensive work on completing the score in full here within this context, and instead, I would like to concentrate on a

few fundamental points. Anyone wishing to find out more about the score sketches, outlines and drafts by Bruckner that I have used, as well as my own specific approach to the subject, is referred to the detailed foreword to the score edition published by Ries & Erler, Berlin. This also contains a thorough in-depth analysis of the entire final movement.

Throughout the decades during which I have studied Bruckner's works both theoretically and practically, I have always regretted that none of Bruckner's fascinating sketches and ideas would ever be heard, as they were simply not bequeathed in a form suitable for performance. Before I set about my own revision and completion of the final movement, however, I naturally asked myself whether it might not be presumptuous to want to 'complete' a masterpiece such as Bruckner's Ninth? A renewed encounter with the Ninth Symphony in the run-up to a performance ultimately provided me with the decisive impetus, so I decided to set about completing it. It even seemed desirable to me to bring Bruckner's extra-

ordinarily bold and fascinating sketches and drafts into a performable and, above all, musically convincing form.

Before the actual completion work began, however, there were various conceptual questions to consider: What would be the most appropriate and effective approach? What was desirable or achievable, and what was not? Logically, a restoration would not be feasible, as one simply cannot refurbish something that does not exist in a palpable form. My aim was therefore not reconstruction, but rather an attempt to create a completed whole that was as authentic as possible and oriented towards Bruckner's late style, based on an overall view of all the existing fragments. My approach was also deliberately based on historical research and my top priority was to use as much of Bruckner's original material as possible. Large sections of the score exist that have been fully orchestrated by Bruckner, but as the work progresses, these complete sections become increasingly scarce. Last but not least, the coda is missing entirely. The composer's early sketches, which had hitherto received

little attention, provided me with an additional and important source of Bruckner's essential core concepts. This enabled me to extrapolate entirely original Bruckner material from his first drafts for the entire fugue and for the entire recapitulation.

Rather than relying on a later draft of the development of the score, a course of action which would have left considerable room for conjecture, I often opted for a different, more detailed and therefore more informative sketch, or an earlier draft. I also benefited from the fact that Bruckner had often already sketched out the leading voices and the harmonic progression of a passage, even if the less prominent secondary voices were still missing. This meant that the compositional framework for many sections was already in place. As expected, it became apparent during the completion process that there was by no means always just one solution, particularly when it came to bridging the gaps. These were not simply parts simply to be filled with sound; it was essential that they were, above all, imbued with musical meaning and inspiration, and for this

reason, several variants or approaches always seemed musically feasible and logical. Whilst it might be possible, with a degree of certainty, to suggest what Bruckner might have had in mind for a gap spanning one or at most two bars, by the third bar one is basically relying on pure speculation. Nevertheless, decisions had to be made.

There are essentially five major gaps in the overall structure. When bridging these gaps, it was always important to me to define the context of the missing passages in relation to the overall structure of the movement, depending on whether they were conceived as part of a crescendo, a developmental section, a recapitulation or, for instance, a climax. The task was then to find a suitable musical solution without straying stylistically from Bruckner.

The foundation for the score recorded here was based on my intensive study of all the material currently available. In addition to the original sources, overarching considerations regarding the overall structure of the movement and its dramatic progression also played an important role.

Furthermore, semiotic aspects and the question of the spiritual background of the fragments were decisive.

My work on completing the symphony drew upon compositional principles characteristic of Bruckner's later style. From the Seventh Symphony onwards, and certainly by the Eighth at the latest, this particular late style that he had developed became increasingly evident. I applied these principles by analogy and developed them further. Further sources of inspiration were Bruckner's 'Psalm 150' and his symphonic choral work 'Helgoland'. Ultimately, my decades of experience as a conductor and Bruckner exponent also found their way into this performance, although it should be noted that I had already performed an initial version of my completed work in concert and recorded it on CD in 2016. This experience gave me the opportunity to review the piece once again from a practical perspective.

The structure of the final movement

Much like the first movement, Bruckner also begins the finale of his Ninth with a

build-up that ends abruptly. In the ensuing silence, the solo flute rises above the horns' so-called 'Bruckner chord'. Following another transitional phase, the powerful D-minor theme bursts forth, consisting entirely of descending sixths. Indeed, the interval of the descending sixth plays a central role in the final movement, alongside the tritone. The lyrical secondary theme consists of the same material as the main theme, and the closing section features a chorale-like motif that bears a resemblance to the B-flat minor melody of the Wagner tubas in the Adagio, transposed into a major key. This is in E-major and thus stands a tritone apart from the B-flat minor of the tuba melody. As in the Fifth Symphony, a fugue forms the centre-piece of the final movement, the coda following on after the recapitulation. Beyond this point, only sparse sketch material is available.

In my reconstruction, the coda consists of three parts: development/culmination, crescendo, and apotheosis. The first part, the development/culmination, is based on Bruckner's original sketches, in which he

had devised a whole sequence of tritone-related sixth chords. This section culminates, much like in the Adagio from the Ninth, in a particularly dissonant chord, which is also based on a sketch by Bruckner. Following a dramatic pause, the second part of the coda, the crescendo, begins over the pedal point with a quotation of the opening motif from the first movement. The following chorale fragment, developed from the tuba passage in the 'Abschied vom Leben' (Farewell to Life) adagio, finds its logical continuation in a chorale sketch by Bruckner. This brief chorale section bears a certain kinship to the 'Non confundar in aeternum' of the 'Te Deum', which also plays a significant role in the Adagio from the Seventh Symphony.

I deliberately quoted the opening of the symphony as a part which, as it were, marks the beginning of life in the coda and juxtaposed it with the modified 'Abschied vom Leben' chorale fragment. I further linked the latter with the soaring 'Non confundar' fragment, or, to put it another way: The essence of 'Non confundar' cor-

relates directly with 'Abschied vom Leben' or, rather, forms its logical, positive outcome. In the third part of the coda, the apotheosis, I have combined the quintet theme from the 'Te Deum' with the closing choral section and the main theme from the first movement, reduced to its basic rhythmic structure. The main theme and the fugue theme, which are both derived from the same material, are integrated in a similar way. I have not included the much-discussed 'Alleluia' that Bruckner allegedly intended to place at the end of his Ninth, as it is not entirely clear what this ultimately meant. However, I have developed a radiant motif in the trumpets and woodwinds which plays a key role in the final apotheosis and thus at least attempts to fulfil, to some extent, Bruckner's desire for "a song of praise and glory to the dear Lord" at the end of this magnificent work of his.

Gerd Schaller

Translation: Paul Bonin

Philharmonie Festiva

Founded in 2008 by Gerd Schaller, the Philharmonie Festiva is a symphony orchestra comprised of selected exceptional musicians from a number of Germany's top orchestras. Right from the outset, the conductor and his musicians were attracted by the incentive and the challenge of creating a sound all their very own: an exciting task, because the instrumentalists bring with them a host of different ideas about sound as a result of their work in their various 'home orchestras' – and yet this is also a highly appealing undertaking, because nothing is set in stone in the Philharmonie Festiva; there is always scope for new experiences and experiments. Out of this there emerges a feeling among the musicians that they are creating something new, something mutual, a fact that makes each new project by this ensemble into a very special experience. Gerd Schaller has set out with this very special orchestra to re-discover works in the field of symphonic repertoire by cultivating a common musical signature, while also performing seldom heard or forgotten

works. He has for instance given concerts with the Philharmonie Festiva and made recordings of Carl Goldmark's opera 'Merlin', of the Great Mass by Johann Ritter von Herbeck and of Franz von Suppè's Requiem – all works that stood very little chance in the mainstream concert business of being staged. Schaller sees the much acclaimed Bruckner cycle, praised by audiences and critics alike, as the core focal point: together with the Philharmonie Festiva he is staging concerts featuring all versions of Bruckner's symphonies and recording them for release as CD albums. In addition, the Philharmonie Festiva frequently works with the Bavarian broadcasting station BR Franken, which records many of their concerts.

Gerd Schaller

Anton Bruckner's music, with its combination of profound emotion and supreme complexity, has fascinated Gerd Schaller since his childhood. From this admiration blossomed his magnificent project BRUCKNER2024, for which he recorded album productions of all of the composer's symphonies in every possible version together with a single orchestra, the Philharmonie Festiva, which he founded himself in 1990. He began recording Bruckner's symphonies with the orchestra, performing previously unknown versions on the Profil Edition Günter Hänssler label, winning numerous awards both at home and abroad. One of the recorded highlights was Schaller's own completion of the final movement of Bruckner's 9th Symphony based on the composer's own sketches. In addition to Bruckner's symphonic works, Schaller devoted himself to recordings of liturgical works, such as Bruckner's 'Mass in F-minor' or 'Psalm 146', as well as all of Bruckner's organ works and selected Bruckner symphonies for organ, which he performed himself. In 2026, he re-recorded

the 9th Symphony with the London Philharmonic Orchestra.

Gerd Schaller's keen eye for rare works in the repertoire, with a particular focus on the Romantic period, is evident in his modern-day premiere and edition of the score for Carl Goldmark's opera 'Merlin', which was awarded the 2010 ECHO Klassik Music Prize. In the world of opera, Schaller made a name for himself with the works of Richard Wagner, Richard Strauss, and Giuseppe Verdi. In the concert sphere, his repertoire spans music from the Baroque era to the present day.

His career as a conductor has taken him to the Hanover State Opera, the Braunschweig State Theatre and, as General Music Director, to the Magdeburg Theatre. He has conducted numerous opera and concert orchestras both at home and abroad and, in 1990, founded the Ebrach Summer Music Festival, an event renowned far beyond Franconia; the festival attracts considerable national and international attention for its interpretations of Bruckner, performed in a former abbey, whose acoustics are ideal for representing the composer's works.

Live-Aufnahme / Live Recording: 1st September 2024, Former Cistercian Abbey Church Ebrach

Koproduktion / Coproduction: Bayerischer Rundfunk Franken

Leitung / Direction: Dr. Ursula Adamski-Störmer

Tonmeister / Director of Recording: Lutz Wildner

Toningenieur / Sound Engineer: Casten Vollmer

Tontechniker / Tape Operator: Hartmut Brandis, Rainer Kraft

Einführungstext / Programme Notes: Gerd Schaller

Übersetzung / Translation: Paul Bonin

Foto / Photo: Zuzanna Specjal

Grafik / Graphic Arts: Birgit Fauseweh

KOPRODUKTION
MIT

BR
KLASSIK



© 2024 by Bayerischer Rundfunk Franken

© 2026 by Profil Medien GmbH, D-73765 Neuhausen

www.haensslerprofil.de, info@haensslerprofil.de

CD PH25007