

**Anton Bruckner**

(1824-1896)

**NEUNTE SYMPHONIE D-MOLL**  
**IV. Satz**



Illustration: Monika Rösler-Lass

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

Gerd Schaller

Partitur | Score



**RIES & ERLER · BERLIN**

ISMN M-013-51487-8

© 2018 by Ries & Erler, Berlin

[www.rieserler.de](http://www.rieserler.de)  
[verlag@rieserler.de](mailto:verlag@rieserler.de)

Printed in Germany.

Alle Rechte vorbehalten.  
All rights reserved.

# Inhalt

Vorwort .....	V
Analytische Betrachtungen zum komplettierten Finalsatz .....	VII
Formaler Aufbau des Finalsatzes .....	VIII
Die Abschnitte des Finalsatzes im Einzelnen.....	IX
Anmerkungen zu den berücksichtigten Quellen .....	XL
Verzeichnis der verwendeten Materialien .....	XLII
Besetzung und Dauer.....	LXXXVII
Partitur .....	1

# Contents

Preface .....	XLVII
Analytical Observations on the Completed Final Movement .....	XLIX
Formal Structure of the Final Movement .....	L
The Individual Sections of the Final Movement .....	LI
Comments on the Sources Consulted .....	LXXXI
List of Materials Consulted .....	LXXXIII
Scoring and Duration.....	LXXXVII
Score .....	1

# Vorwort

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 auch selbst, dass er den Finalsatz dieses Werks nicht würde vollenden können, sonst hätte er wohl nicht die Aufführung seines *Te Deum* anstelle des vierten Satzes in Erwägung gezogen. Und so lassen die in unterschiedlichen Kompositionsstadien überlieferten Fragmente dieses Satzes — obwohl äußerst zahlreich und aufschlussreich — auch kaum den Schluss zu, Bruckner habe seine Neunte tatsächlich vollendet. Vielmehr werden die erhaltenen Skizzen, Entwürfe und Partiturbogen gegen Ende der Symphonie immer spärlicher und geben wenig Aufschluss darüber, wie die Coda geklungen haben sollte.

Dennoch bedauerte ich über all die Jahrzehnte hinweg, in denen ich mich theoretisch und praktisch (als Dirigent) mit den Bruckner'schen Werken beschäftigt habe, stets, dass nichts von diesen faszinierenden Skizzen und Ideen Bruckners jemals erklingen würde, da sie 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: ich entschied mich, eine Komplettierung in Angriff zu nehmen. Denn ja, es mag anmaßend sein — aber es schien mir durchaus möglich und sogar wünschenswert, Bruckners so ungemein kühne und faszinierende Skizzen und Entwürfe in eine aufführbare und vor allem musikalisch überzeugende Form zu bringen.

Vor Beginn der eigentlichen Komplettierungsarbeiten standen jedoch erst einmal diverse konzeptionelle Fragen: Was wäre die richtige, respektive die beste Herangehensweise? Was schien erstrebenswert, beziehungsweise erreichbar — und was nicht? Sehr schnell stellte sich dabei heraus, dass eine vermeintliche Rekonstruktion schon aus Gründen der Logik nicht realisierbar wäre, denn man kann schlicht nicht etwas rekonstruieren, was zuvor in fertiger Form noch nicht bestand. Welches Stadium der Partitur sollte denn auch überhaupt rekonstruiert werden? Wäre die Rekonstruktion von etwas Hypothetischem nicht eine *Contradictio in adjecto*, die Jagd nach einem Phantom? Bekanntermaßen hat Bruckner seine Werke ja auch selbst immer wieder geändert und überarbeitet, und zweifelsohne hätte er auch an den vermeintlich fertigen Partiturseiten der Neunten noch zahlreiche und tiefgreifende Revisionen vorgenommen. Von einem vollendeten und damit rekonstruierbaren Stadium konnte man hier also sowieso nicht ausgehen.

Kurz: Ein hypothetisches musikalisches Meisterwerk eines Genies wie Anton Bruckner schien mir unmöglich zu rekonstruieren, und so setzte ich mir zum Ziel, aus der Gesamtschau aller vorhandenen

Fragmente eine möglichst authentische und an Bruckners Spätstil orientierte Ergänzung und Vervollständigung zu schaffen — durchaus mit einem historisierenden Ansatz.

Oberste Priorität war es für mich bei diesem Unterfangen, möglichst viel originales Material Bruckners zu verwenden, beziehungsweise in Erwägung zu ziehen, und dabei — soweit irgend möglich — Spekulationen zu vermeiden. Die bisher wenig beachteten, frühen Skizzen boten mir eine zusätzliche, wichtige Quelle essentieller Bruckner'scher Gedanken. Gerade aus diesen ersten Entwürfen konnte ich lange Strecken beispielsweise für die Durchführung der Fuge oder für die Reprise gewinnen. Statt eines späteren Satzverlaufentwurfes mit hohem Spekulationspotential wählte ich also bisweilen eine detailreiche und damit aussagekräftige Skizze oder einen früheren Bogen aus. Dabei kam mir sehr zugute, dass Bruckner häufig führende Stimmen und den harmonischen Verlauf skizzierte, das Kompositionsgerüst für viele Abschnitte also bereits vorgegeben war. So musste ich beispielsweise von den 57 Takten der Fuge nur sechs Takte vollständig neu gestalten. In der Reprise (44 Takte) sind lediglich vier Takte komplett neu.

Im Laufe des Komplettierungsprozesses stellte sich dennoch naturgemäß heraus, dass es keineswegs immer nur *die* eine Lösung gab. Gerade im Bezug auf die Überbrückung der Lücken, die ja nicht nur irgendwie gefüllt, sondern auch von musikalischem Geist *erfüllt* und mit Sinn und Verstand gestaltet werden sollten, schienen stets mehrere Varianten oder Lösungswege musikalisch denkbar, sinnvoll und logisch — und dennoch musste eine Entscheidung fallen. Dabei war es mir immer wichtig zu definieren, in welchem Zusammenhang die fehlenden Passagen im Hinblick auf die Gesamtarchitektur des Satzes standen. Je nachdem, ob diese als Teil einer Steigerung, einer Entwicklung, einer Durchführung oder etwa eines Höhepunktes konzipiert waren, galt es dann, eine musikalisch überzeugende Lösung zu finden, sich dabei aber stilistisch nie zu weit von Bruckner zu entfernen. Das Beharren auf einer Lösung konnte hier nicht zielführend sein, denn ließe sich bei einer Lücke auch vielleicht über ein oder maximal zwei Takte mit einer gewissen Trefferwahrscheinlichkeit sagen, was Bruckner dafür im Sinn gehabt haben könnte, so setzt doch spätestens ab dem dritten Takt die reine Spekulation ein.

Es gibt also die unterschiedlichsten Wege zum Ziel. Die Entscheidung für einen und gegen einen anderen Lösungsweg hängt am Ende immer auch von der persönlichen Einschätzung ab. Auch Bruckner selbst erwog in oft langwierigen Kompositionsprozessen immer wieder verschiedene Möglichkeiten und bezog bei deren Auswahl gelegentlich sogar andere Personen mit ein.

Basis für die vorliegende Partitur war meine intensive Beschäftigung mit dem kompletten derzeit verfügbaren Material, doch neben den originalen Quellen spielten auch übergeordnete Überlegungen in Bezug auf die Gesamtarchitektur des Satzes, beziehungsweise die Satz dramaturgie eine wichtige Rolle; außerdem waren natürlich auch semiotische Aspekte und die Frage nach dem spirituellen Hintergrund der Fragmente maßgeblich.

Darüber hinaus flossen in meine Komplettierungsarbeiten auch kompositorische Prinzipien ein, die charakteristisch für Bruckners Spätstil sind. Ab der Siebten, spätestens jedoch ab der Achten Symphonie wurde dieser Spätstil immer augenfälliger, und analog entwickelte ich diese Prinzipien bei der vorliegenden Ergänzung und Vervollständigung weiter und wandte sie entsprechend an — wie zum Beispiel in der ersten Mittelsatzgruppe. Als weitere Inspirationsquellen dienten der Psalm 150 sowie das symphonische Chorwerk Helgoland. Letztendlich flossen natürlich auch meine jahrzehntelangen

Erfahrungen als Dirigent und Bruckner-Interpret in die vorliegende Konzertfassung mit ein; wobei noch erwähnt werden soll, dass ich eine erste Fassung meiner Komplettierung sowohl im Konzert aufgeführt als auch auf CD eingespielt habe. Somit hatte ich Gelegenheit, diese auch in praktischer Hinsicht noch einmal zu überprüfen — ein Prozess, der zur nochmaligen Überarbeitung der Partitur führte, deren Ergebnis Ihnen hier nun vorliegt.

Die von mir hauptsächlich verwendeten Partiturbogen, Skizzen und Entwürfe Bruckners sind aufgelistet und zusätzlich in der Partitur kenntlich gemacht.

Berlin, 1. Februar 2018

Gerd Schaller

## Preface

Anton Bruckner's Ninth Symphony stands out from the rest of the composer's oeuvre not just because its daring harmonic concatenations and unique instrumentation look a long way forwards into the 20<sup>th</sup> century, but also because this, as we understand the situation today, is a work that he started to compose in the summer of 1887 and never truly finished in every detail: Bruckner died on October 11, 1896, while still working on his final masterpiece.

He himself clearly sensed that he would not be able to complete the final movement of his work, otherwise he surely would not have suggested his *Te Deum* in place of the fourth movement. Although extremely numerous and insightful, the surviving fragments of this movement, which were left at various stages of development, present a very incomplete picture of Bruckner's Ninth. In fact, the surviving sketches, drafts and fully scored sheets become increasingly sparse towards the end of the symphony, giving little indication of how the coda might have sounded.

Nevertheless, throughout the decades in which I have theoretically and practically (as a conductor) studied Bruckner's works, I have always found it regrettable that these fascinating sketches and ideas might never be played at all simply because they were not left in a playable form. Before I embarked on the task of filling in and completing the final movement, I did of course have to consider whether aspiring to finish such a masterpiece as Bruckner's Ninth might be seen as somewhat presumptuous. A further exploration of the Ninth Symphony in the run-up to a performance is what eventually prompted me to assemble the final movement. Whilst it might be seen as presumption, I believed it to be altogether possible and even desirable to incorporate Bruckner's incredibly daring and fascinating sketches and drafts into a playable and, most importantly, musically convincing form.

Before work could begin on the completion, though, a number of conceptual questions needed to be addressed. What would be the correct, or best, approach? What would be desirable, or achievable, and what not? It soon became apparent that a "reconstruction", as such, would logically be infeasible, quite simply because it is impossible to reconstruct something that previously never existed in a finished form. And in any case, which version of the score should be reconstructed? Would it not be a contradiction in terms to reconstruct something hypothetical? Would I not be chasing shadows? It is known that Bruckner frequently revised and amended his works, and he undoubtedly would have subjected the supposedly finished pages of the Ninth to numerous thorough reviews. It follows that there is no complete version that can be taken as a basis for reconstruction.

In short, it seemed impossible for me to reconstruct a hypothetical musical masterpiece by such a genius as Anton Bruckner, and so I made it my aim to pursue historical accuracy by drawing on all the available fragments and thus supplement and complete the finale in the most authentic way possible and in keeping with Bruckner's late style.

My top priority in this endeavour was to use, or at least consider, as much of Bruckner's original material as possible and thus avoid speculation as far as possible. The previously seldom perused, early sketches were another important source of essential Brucknerian ideas. It was from these initial drafts that I was able to work out long passages, including parts of the fugue and recapitulation. So instead of working from a later draft of the movement's progression in a highly speculative manner, I

sometimes chose a detailed, more convincing sketch or an earlier bifolio. I very much benefited from the way Bruckner frequently sketched leading voices and harmonic progressions, thus setting the compositional framework of many sections. Only six of the fugue's 57 bars, for instance, needed to be newly composed. In the recapitulation, just four bars of 44 are brand new.

During this process of completion, though, it became apparent that there was often more than one solution. Particularly when it came to bridging gaps that needed to be not just filled in but also suffused with musical spirit and shaped in a meaningful and intelligent way, there constantly seemed to be more than one version or avenue that was musically conceivable, sensible and logical — and yet a decision had to be made. At the same time, it was always important for me to define the context of the missing passages within the overall structure of the movement. Depending on whether a given section had been conceived as part of an escalation, build-up, development or climax, for instance, the task was then to find a musically convincing solution without ever drifting stylistically too far from Bruckner. There was no point in slavishly persisting with any single solution: whilst it might be possible to say with some degree of confidence how Bruckner might have intended one or, at most, two bars of the missing material to be filled, such assumptions are sure to become pure speculation from the third bar at the latest.

There are therefore many different paths to the goal. Whether to opt for or against any given approach is ultimately always a question of personal judgement. During often protracted compositional processes, Bruckner himself frequently considered a variety of options and occasionally even involved other people in the decision-making.

This score is derived from my close study of all the material currently available, though, in addition to the original sources, due regard had to be given to overarching considerations in respect of the overall structure and inner narrative of the movement; other significant factors included the semiotic aspects and the question of the fragments' spiritual background.

My completion also integrates compositional principles that are characteristic of Bruckner's late style. This late style starts to become evident in the Eighth, if not the Seventh, Symphony, and it is along these lines that I have developed and applied such principles in this expansion and completion of the finale; take, for instance, the first middle section. Further inspiration came from Psalm 150 and the symphonic choral work *Helgoland*. And finally, of course, my many decades of experience as a conductor and performer of Bruckner have been incorporated into this concert version, and I should add that an initial version of my completion has been performed in a concert and recorded on CD. I thus had the opportunity to check once again the practicalities of the score, a process that led to a further revision, the result of which is now presented here.

Those of Bruckner's score sheets, sketches and drafts that were most useful for my work are listed and marked in the score.

Berlin, February 1, 2018

Gerd Schaller

*Translation: Fred Maltby for JMB Translations, London*