

Sonntag, 22. Juli 2018 – 17:00 Uhr
EBRACH – ABTEIKIRCHE



KATHEDRALKLÄNGE

Philharmonie Festiva

Gerd Schaller



Anton Bruckner

Neunte Symphonie d-Moll *Dem lieben Gott*

Viersätzliche Version

*(ergänzt nach originalen Quellen
und vervollständigt von Gerd Schaller)*

Philharmonie Festiva

Gerd Schaller



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

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 (wie in diversen Aussagen

seiner Freunde und Schüler überliefert) die Ausführung 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 tatsächlich vollendet, wie es von einzelnen Stimmen immer wieder einmal vermutet wurde. Vielmehr werden die erhaltenen Skizzen, Entwürfe und Partiturbogen gegen Ende der Symphonie immer spärlicher und geben beispielsweise wenig Aufschluss darüber, wie die Coda klingen hätte sollen.

Doch eines jedenfalls ist deutlich: Die Neunte Symphonie sollte die Krönung von Bruckners kompositorischem Schaffen werden, und so widmete er sie denn auch keinem Geringeren als „Dem lieben Gott“, und baute in ihr sein Konzept der Monumentalsymphonie weiter aus: Wie in der Achten ist das Orchester mit dreifachem Holz, acht Hörnern, drei Trompeten, drei Posaunen Kontrabasstuba und Pauken titanenhaft dimensioniert; obwohl in der Neunten immerhin auf Harfe, Triangel und Becken verzichtet wird.

Erstmals aufgeführt wurde das Werk am 11. Februar 1903 in einem Konzert des Konzertvereinsorchesters in Wien unter der Leitung von Ferdinand Löwe. Dieser hatte das Werk jedoch fast komplett uminstrumentiert und damit Veränderungen angebracht, die den Orchesterklang mehr in die Nähe Wagners rückten. 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, dann setzt das Hauptthema mit großer Geste ein. Der Satz stellt wie immer 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 immer länger. Zwar spielt der zwingende musikalische Gedanke nach wie vor eine große Rolle, aber der Entwicklungsprozess zu diesem „Wie alles sein wird“ wird immer weiter gedehnt. Dies zeigt sich nicht nur im ersten, sondern vor allem auch im letzten Satz. Und nur aus vollkommener Stille kann der Klang entstehen, aus dem heraus nach einem Prozess des Ringens und Werdens schließlich das Thema Gestalt annimmt. Zwischen diesen 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 verklärt scheinenden Thema



Bruckner-Denkmal in Steyr

singen die Tuben eine Art Requiem, Zuversicht und Resignation ringen miteinander. Auch werden hier thematische Erinnerungen an die d-Moll-Messe, an die Siebente 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 und ähnlich soll sich Bruckner in seinen letzten Jahren häufiger geäußert haben. Doch diese Hoffnung erfüllte sich leider nicht – obwohl man doch meinen sollte, Bruckner hätte von 1887 bis zu seinem Tod 1896 eigentlich genug Zeit gehabt, das Werk zu vollenden. Aber immer wieder legte er den Finalsatz beiseite und widmete sich anderen Werken, überarbeitete etwa seine Erste, Dritte und Achte Symphonie, komponierte den 150. Psalm und das symphonische Chorwerk Helgoland. Fast scheint es im Nachhinein, als habe er um sein letztes Finale einen großen Bogen gemacht. Ob dies bewusst geschah, ob er sich vielleicht sogar vor etwas fürchtete, oder ob er einfach noch keine klare Vorstellung der Coda hatte, bleibt Spekulation.

So berichtet Max Auer in seinem Buch „Bruckner“ (Zürich, Wien, Leipzig, 1923) einerseits 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 übereinandergetürmt wie im Finale der »Achten«. Doch, schreibt Auer, sei Bruckner dann Dank seines ausgeprägten Tonalitätsgefühls vermutlich selbst wieder davon abgekommen, eine Symphonie in d-Moll mit dem Te Deum in C-Dur zu enden.

Die Skizzen, die Auer da in einer Weise erwähnt, als habe er sie selbst noch in Händen gehalten, sind heute allerdings nicht mehr auffindbar (oder zumindest identifizierbar), und so werden wir vermutlich nie sicher wissen, ob sie tatsächlich existierten oder nicht. Das scheint aber auch deshalb zweifelhaft, weil derselbe Max Auer andererseits in einem anderen Buch, „Anton Bruckner, Sein Leben und Werk“ (Wien, 1934), 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. Eimal treten in diesen Skizzen alle Themen gleichzeitig übereinandergebaut auf, wie im Finale der »Achten«“.

Daraus wird ersichtlich: Selbst die allerersten Bruckner-Forscher und -Biografen konnten über die genaue Struktur dieses Finalsatzes offenbar nur mutmaßen — obwohl man annehmen kann, dass ihnen tatsächlich noch einige originale Skizzenblätter mehr vorlagen, als der heutigen Brucknerforschung,

und sie sich teilweise sogar noch auf Angaben von Bekannten und Schülern Bruckners stützen konnten, die letzteren während der Beschäftigung mit dem Finalsatz persönlich begleitet hatten. Und in einem sind sich die Biografen in jedem Falle einig: Wem Bruckner seine Neunte widmen wollte. Mehrere Äußerungen des Komponisten sind zu diesem Thema überliefert, doch eine der eindringlichsten ist sicherlich die von August Göllerich und Max Auer in ihrer mehrbändigen Bruckner-Biografie kolportierte, dass nämlich Bruckner seinem Arzt Dr. Richard Heller erklärt habe: „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 höchste irdischen Majestät, die ich anerkenne, und nun



Bruckners letzte Wohnung im sogenannten Kustodienstöckl am Schloss Belvedere in Wien

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 („Damit sind wohl die Te-Deum-Anklänge im Trio gemeint“ [Kommentar Auers]) 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 auch nur annähernd vollständig darzustellen, und so möchte ich mich hier auf einige grundlegende Punkte beschränken. Wer sich aber genauer über die von mir verwendeten Partiturskizzen, Skizzen und Entwürfe Bruckners, sowie 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.

Theoretische Vorüberlegungen

Über all die Jahrzehnte hinweg, in denen ich mich theoretisch und praktisch mit den Bruckner'schen Werken beschäftigt habe, bedauerte ich stets, dass nichts von Bruckners faszinierenden Skizzen und Ideen 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? Eine vermeintliche Rekonstruktion wäre ja naturgemäß schon aus Gründen der Logik nicht realisierbar, denn man kann schlicht nicht etwas rekonstruieren, was zuvor in fertiger Form noch nicht bestand. So war also nicht eine Rekonstruktion mein Ziel, sondern der Versuch, aus der Gesamtschau aller vorhandenen Fragmente eine möglichst authentische und an Bruckners Spätstil orientierte Ergänzung und Vervollständigung zu schaffen — durchaus mit einem historisierenden Ansatz.

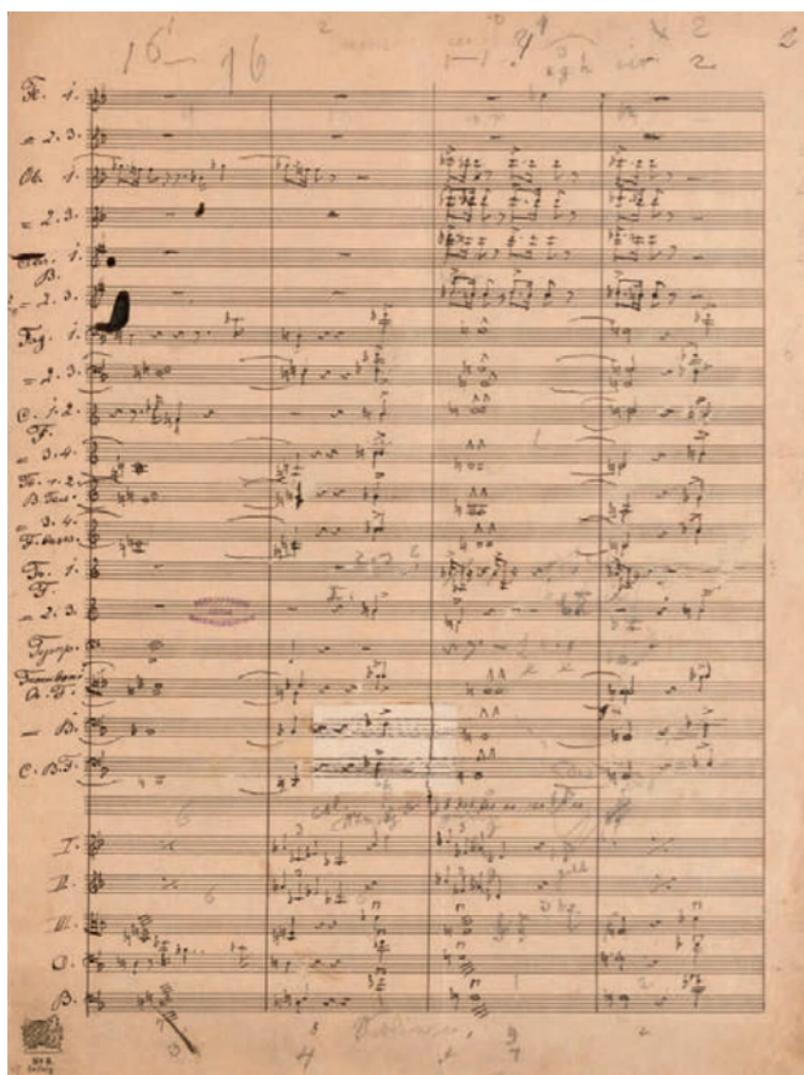
Meine oberste Priorität war es dabei, möglichst viel originales Material Bruckners zu verwenden. Große Teile der Partitur sind von Bruckner komplett inst-

rumentiert vorhanden, im weiteren Verlauf werden diese vollständigen Abschnitte jedoch immer spärlicher, und die Coda fehlt gänzlich. Mit den bisher wenig beachteten frühen Skizzen des Komponisten bot sich mir aber eine zusätzliche, wichtige Quelle essentieller Bruckner'scher Gedanken, und 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 einer Passage schon skizziert hatte, auch wenn die weniger zentralen Stimmen noch fehlten. Damit war doch das Kompositionsgerüst für viele Abschnitte bereits vorgegeben. So musste ich beispielsweise von den 57 Takten der Fuge nur sechs Takte vollständig neu gestalten, in der Reprise (44 Takte) lediglich vier.

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* werden sollten, schienen stets mehrere Varianten oder Lösungswege musikalisch denkbar und logisch — 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 rei-

ne Spekulation ein. Dennoch musste natürlich eine Entscheidung fallen. Im Wesentlichen klaffen im Gesamtablauf 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, sich dabei aber stilistisch nie zu weit von Bruckner zu entfernen. Basis für die hier eingespielte Partitur war also 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 nämlich immer augenfälliger, und analog entwickelte ich diese Prinzipien bei der vorliegenden Ergänzung und Vervollständigung weiter und wandte sie entsprechend an. Als weitere Inspirationsquellen dienten mir der Psalm 150 sowie das symphonische Chorwerk Helgoland. Und letztendlich flossen natürlich auch meine jahrzehntelangen Erfahrungen als Dirigent und Bruckner-Interpret in die vorliegende Konzertsfassung mit ein;



Partiturentwurf zum Finalsatz

wobei noch erwähnt werden soll, 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.

Mein konkretes Vorgehen

Ähnlich wie den Ersten Satz beginnt Bruckner auch das Finale seiner Neunten mit einem Einschwingvorgang, der abrupt endet. In der 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 dann ein choralartiges Thema, das eine Verwandtschaft mit dem nach Dur gewendeten b-Moll-Gesang der Wagnertuben im Adagio aufweist. Es erklingt in E-Dur und steht also zum b-Moll des Tubengesanges im Tritonusabstand.

Ebenso wie in der Fünften Symphonie steht im Mittelpunkt des Finalsatzes der Neunten dann eine Fuge. Auch diese ist noch in Teilen original von Bruckner überliefert, doch bis zum Ende der Reprise stehen dann schon fünf Lücken, die zu ergänzen sind. Nach der Reprise beginnt jedoch die Coda, und ab hier ist nur noch spärliches Skizzenmaterial vorhanden – von dem nicht einmal eindeutig klar ist, ob es tatsächlich zur Coda gehört.

In meiner Komplettierung besteht die Coda aus drei Teilen: Entwicklung/Kulmination – Steigerung – Apotheose. Dem ersten Teil, der Entwicklung/Kulmination, liegen originale Skizzen Bruckners zugrunde, in denen er eine ganze Kette tritonuser-

bundener Sextakkorde entworfen hatte. Dieser Abschnitt kulminiert ähnlich wie im Adagio der Neunten in einem besonders dissonanten Akkord – auch dies fand ich in einer Bruckner'schen Skizze.

Nach einer Generalpause beginnt über dem Orgelpunkt d der zweite Teil der Coda, die Steigerung, mit einem Zitat: Das Eröffnungsmotiv des ersten Satzes. Das folgende Choralfragment – von mir entwickelt aus der Tubenstelle im Adagio („*Abschied vom Leben*“) – 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 Siebenten Symphonie eine gewichtige Rolle spielt.

Bewusst habe ich den Anfang der Symphonie, der – wenn man so will – 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 viel-diskutierte *Alleluja*, das Bruckner angeblich am Schluss seiner Neunten bringen wollte, blieb von mir unberücksichtigt, weil nicht eindeutig nachvollziehbar ist, was er tatsächlich damit meinte. Allerdings habe ich ein strahlendes Motiv in den Trompeten und Holzbläsern entwickelt, das dann auch eine wesentliche Rolle in der Schlussapothekose 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 Synchronieorchester, bestehend aus ausgewählten, herausragenden Musikern deutscher Spitzenklangkörper, das 2008 als Festivalorchester des Ebracher Musiksommers von dem Dirigenten Gerd Schaller ins Leben gerufen wurde.

Dabei ging es Schaller nicht um ein kurzfristig aktives Projektorchester, sondern seine Absicht war es gerade, auf lange Sicht einen Klangkörper der Spitzenklasse, ein Festspielorchester aufzubauen und zu entwickeln, um beim ebenfalls von ihm gegründeten Festival Ebracher Musiksommer seine eigenen anspruchsvollen Projekte zu verfolgen; durchaus auch mit etwas elitärem Anspruch. So 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 und –vorstellungen mitbringen — aber gleichzeitig auch ein höchst reizvolles Unternehmen, weil in der Philharmonie Festiva nichts festgefahren ist, keine Routine herrscht, 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.

Die Musiker des Orchesters, die auch ganz bewusst miteinander Musik machen wollen, haben hier also die Möglichkeit, gemeinsam musikalische Grenzen auszuloten und bisweilen auch einmal über diese hinauszugehen. Eine weitere Besonderheit der Philharmonie Festiva ist sicherlich die Idee, hier auch im großen Orchesterapparat kammermusikalisch zu denken und zu empfinden, welche die Musiker seit der Gründung mit viel Hingabe und wachsendem Erfolg umzusetzen sich bemühen.

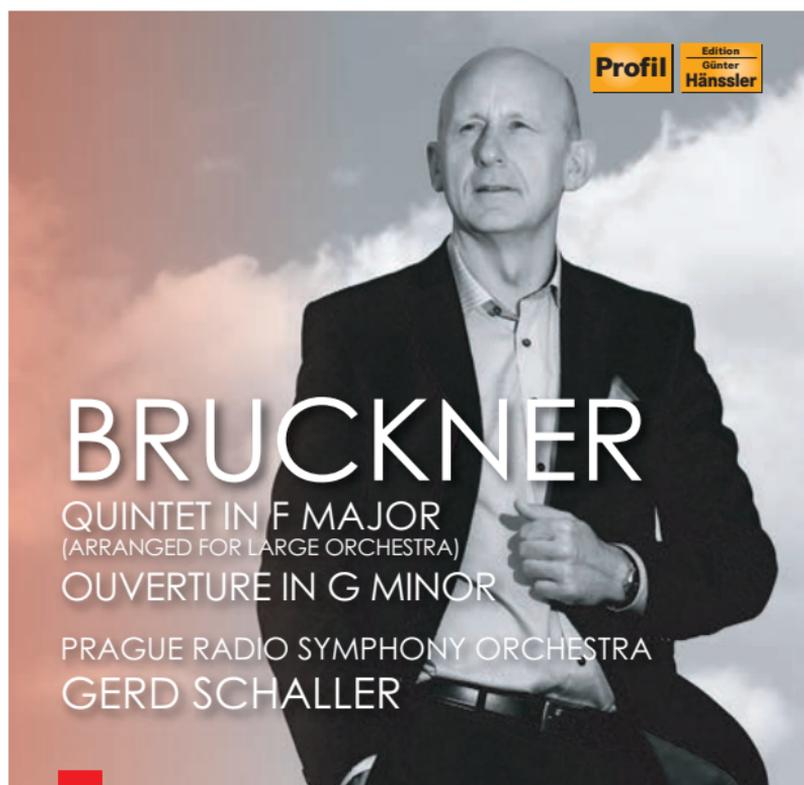
Einerseits möchte Gerd Schaller dabei mit diesem besonderen Orchester durch die Ausbildung einer eigenen musikalischen Handschrift gängiges symphonisches Repertoire neu entdecken, andererseits möchte er mit der Philharmonie Festiva aber gerade auch selten gespielte oder lange Zeit vergessene Werke zur Aufführung bringen. So realisierte er mit dem Orchester beispielsweise Konzerte und CD-Einspielungen der Oper *Merlin* von Carl Goldmark, der *Großen Messe* von Johann Ritter von Herbeck oder des *Requiem*s von Franz von Suppé — alle-

samt 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 spielen und auf CD aufnimmt; die ersten 19 CDs dieser Reihe sind bereits beim Label Profil Günther Hänssler erschienen — dem Label übrigens, das die Projekte des Orchesters von Anfang an mitträgt und auch bei der Entwicklung dieses Klangkörpers langfristig und konsequent mitdenkt.

Ein zweiter wichtiger Partner der Philharmonie Festiva ist der Bayerische Rundfunk – Studio Franken, der viele ihrer Konzerte für Hörfunk und auch Fernsehen mitschneidet.

Und dann ist da noch ein weiterer Aspekt, der dieses Orchester von den meisten anderen unterscheidet: Der Genius Loci des ehemaligen Zisterzienserklosters Ebrach, wo die meisten der Konzerte und auch Aufnahmen der Philharmonie Festiva stattfinden. Denn hier, im Herzen des Steigerwaldes, musiziert man abseits vom Trubel der Städte, aber auch abseits des regulären Spielbetriebes und jeder einem inspirierten Musizieren abträglichen Routine. Und in dieser Umgebung — in der Abteikirche aus dem 12. Jahrhundert ebenso wie im prachtvollen, barock dekorierten Kaisersaal des profanierten Klosters — entsteht um Gerd Schaller und seine Musiker immer wieder eine sehr eigene Atmosphäre, die jedes Projekt der Philharmonie Festiva zu etwas ganz Besonderem macht.

CD-NEUERSCHEINUNG



BRUCKNER QUINTET

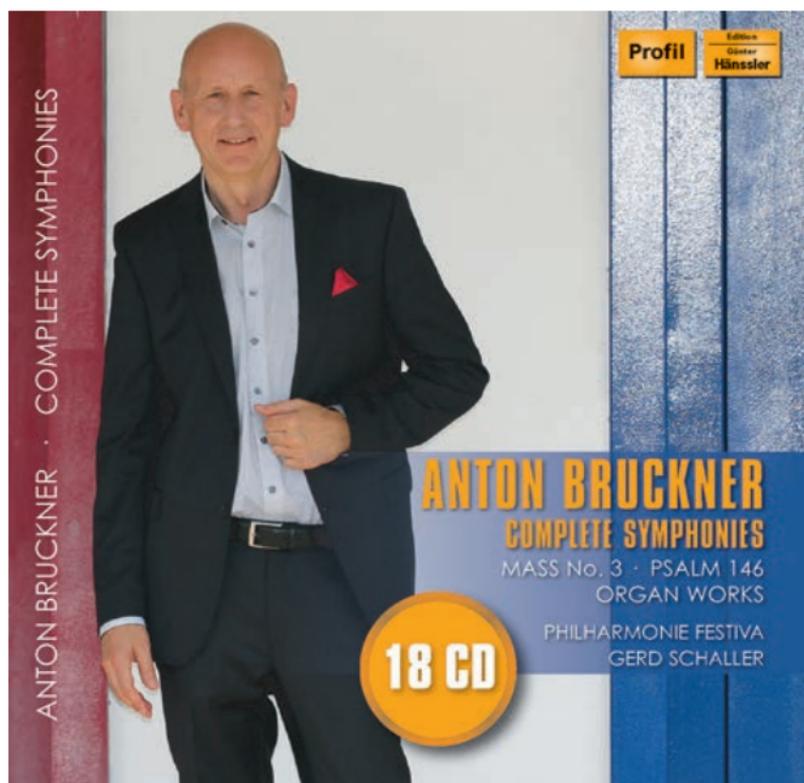
Anton Bruckner

Streichquintett F-Dur

(für großes Orchester bearbeitet von Gerd Schaller)

Ouvertüre g-Moll

Radiosymphonieorchester Prag



BRUCKNER ZYKLUS

Anton Bruckner
Sämtliche Symphonien
Messe f-Moll
Psalm 146
Orgelwerke

Philharmonischer Chor München
Philharmonie Festiva

in Koproduktion mit dem
Bayerischen Rundfunk — Studio Franken

KOPRODUKTION
MIT

BR
KLASSIK

: EBRACHER MUSIKSOMMER