



#bruckner2024

The Complete Versions Edition

BRUCKNER Symphony #9

Symphony in F minor
“Study Symphony”

Bruckner Orchester Linz
Markus Poschner

BRUCKNER
ORCHESTER
LINZ



THE COMPLETE VERSIONS EDITION

ANTON BRUCKNER (1824-1896)

COMPACT DISC 1 56:47

Sinfonie Nr. 9 d-Moll Symphony No. 9 in D minor

- 1** Feierlich, misterioso 23:52
- 2** Scherzo. Bewegt, lebhaft - Trio. Schnell 10:44
- 3** Adagio. Langsam, feierlich 22:08

BONUS CD: COMPACT DISC 2 33:40

Sinfonie f-Moll (1863) „Studiensinfonie“ Symphony in F minor (1863) “Study Symphony”

- 1** Allegro molto vivace 10:30
- 2** Andante molto 10:57
- 3** Scherzo. Schnell - Trio. Langsamer 5:10
- 4** Finale. Allegro 6:58

BRUCKNER ORCHESTER LINZ
MARKUS POSCHNER Dirigent / conductor



This Complete Versions Edition includes all versions published
or to be published under the auspices of the
Austrian National Library and the International Bruckner Society in the
Neue Anton Bruckner Gesamtausgabe (*The New Anton Bruckner Complete Edition*)



Sinfonie Nr. 9 d-Moll

Feierlich, misterioso
Scherzo. Bewegt, lebhaft
Trio. Schnell
Adagio. Langsam, feierlich

„Sehen Sie, ich habe bereits zwei irdischen Majestäten Symphonien gewidmet, dem armen [weil verstorbenen] König Ludwig als dem königlichen Förderer der Kunst [die Siebente], unserem erlauchten, lieben Kaiser [Franz Joseph I.] als der höchsten irdischen Majestät, die ich anerkenne [die Achte], und nun widme ich der Majestät aller Majestäten, dem lieben Gott, mein letztes Werk und hoffe, daß er mir so viel Zeit schenken wird, dasselbe zu vollenden.“

Laut August Göllerich, den Bruckner beauftragte, seine Biographie zu verfassen, machte Bruckner diese Bemerkung seinem Arzt, Richard Heller, gegenüber, als es absehbar war, dass er wohl nicht mehr lange genug leben würde, um seine neunte und letzte Sinfonie zu vollenden. Bruckner hatte mit der Arbeit im August 1887 begonnen, kurz nach der Fertigstellung der „Achten“. Das früheste Datum in der Partitur ist, im ersten Satz, der 9. September, 1887. Sogleich die „Achte“ – fürs Erste – in trockenen Tüchern war, schickte der Komponist die Partitur an Hermann Levi, der ja schon die äußerst erfolgreiche Aufführung der „Siebten“ in

München im März 1885 geleitet hatte. Die Hoffnungen auf eine von Levi dirigierte Premiere der „Achten“ platzten allerdings im frühen Oktober 1887, als Levi ablehnte, da er die Sinfonie nicht verstünde. Diese Entscheidung ließ Bruckner verzweifeln. Er legte die „Neunte“ auf die Seite und stürzte sich in eine ausgedehnte Phase der Revision seiner Sinfonien „Eins“, „Drei“, „Vier“ und „Acht“ sowie der „f-Moll Messe“.

Bruckner wendete sich während dieser Revisionsperiode sporadisch auch der „Neunten“ zu. So skizzierte er 1889 eine Frühfassung des „Scherzos“ und „Trios“. Im Jahr darauf begann er mit den Skizzen für den Anfang des „Adagios“ und im Winter 1891 arbeitete er kurzzeitig am ersten Satz. Dann legte er die Arbeit wieder beiseite und komponierte den „Psalm 150“ für gemischten Chor, Sopran und Orchester (WAB 38, 1892) und „Helgoland“ für Männerchor und Orchester (WAB 71, 1893). Am 23. Dezember 1893 schließlich war der erste Satz der „Neunten“ fertig; das „Scherzo“ am 15. Februar 1894. Es haben drei Versionen des „Trios“ überlebt: Eine, nur als Skizze, in F-Dur, aus dem Jahr 1889, dann eine in fast vollständiger Partiturabschrift, in Fis-Dur, von 1893, und die dritte, ebenfalls in Fis-Dur, aus dem Folgejahr. Das ganz außergewöhnliche „Adagio“ war dann am 30. November 1894 fertig. Es ist vermutlich um diesen Zeitpunkt herum, dass Bruckner die oben zitierte Bemerkung bezüglich der Widmung „dem lieben Gott“ Dr. Heller gegenüber ge-

macht hat. Bruckners Gesundheitszustand nahm nun rapide ab und die Arbeit am „Finale“ wurde immer wieder von Krankheit unterbrochen. Dennoch arbeitete Bruckner, soweit es ihm möglich war, bis zu seinem letzten Tag, dem 11. Oktober 1896, an dem „Finale“. Die ersten drei Sätze der Sinfonie wurden schließlich 1903 in einer stark überarbeiteten Version von Ferdinand Löwe herausgegeben.

Viele Bewunderer sehen Bruckners „Neunte Sinfonie“ als die Krönung seiner Schöpfungen an. Es ist zumindest sein fortschrittlichstes Werk. Die Anlehnung an Beethovens (ebenfalls in d-Moll gehaltene) „Neunte“ ist durchweg erkennbar, ganz besonders in dem Verwischen der Grenzen der einzelnen Abschnitte der Sonatenform. Es wurde schon viel Tinte darüber verloren, dass Bruckners chromatische Verläufe, Dissonanzen, die vertrackte Verarbeitung von unzähligen kleinen melodischen und rhythmischen Motiven, ja sogar scheinbar atonale Passagen allesamt als Vorläufer der Musik des 20. Jahrhunderts gesehen werden können.

Der hochgradig originelle erste Satz ist der Einzige der Bruckner'schen ersten Sätze mit einer langen Einleitung, die mit den noch folgenden Motiven spielt. Es beginnt über einem leisen Orgelpunkt auf D. Acht Hörner umreißen den Tonika-Dreiklang gegen eine insistierende rhythmische Figur in den zweiten und dritten Trompeten und Pauken. Die „misterioso“-Stimmung wird dann aber

plötzlich von einem herrlich pompösen Ausrufezeichen der acht Hörner unterbrochen.

Das As geht enharmonisch in ein Gis über, dann beginnt der Bass zu einem anwährenden Crescendo über drei Oktaven anzusteigen. Tonalität findet man in dieser bemerkenswerten Passage keine, nur Chromatik und interpunktierende Motive in den Bläsern, welche die Spannung für den Eintritt der Dominante A und für die darauffolgende Auflösung zu D hin aufbauen, bis sich schließlich das Hauptthema im dreifachen *For*te zeigt. Das gesamte bisher gehörte Motivmaterial kehrt im Verlauf des Satzes wieder. Das Aufwallen des Hauptthemas in d-Moll ist ein deutlicher Schritt in Richtung des Zwei-gegen-Drei-Bruckner-Rhythmus, der ja in seinem gesamten bisherigen symphonischen Schaffen von großer Bedeutung war. Das Ende der ersten Phrase weist einen weiteren plötzlichen Übergang zum neapolitanischen Es auf, gefolgt von einem Ces-Quintsextakkord, der die erste Phrase beendet. An dieser Stelle zeigt das Ces, dass sein enharmonisches Äquivalent, B, als Dominante von E dienen kann. Nach einer großen Pause beginnt die zweite Phrase des Themas mit einem e-Moll-Dreiklang. Ces, Es und E werden sich in der gesamten Symphonie noch als wichtige Tonlagen erweisen. Die Spannung zwischen den dualen Möglichkeiten von Ces als bVI von Es-Dur (das Ces müsste sich zu B auflösen) oder der Dominanten von E kommt in den letzten beiden Takten der zweiten Phrase des

Hauptthemas zum Tragen. Die Blechbläser hämmern dabei eine grelle Tritonus-Dissonanz gegen das B des Subdominanten-G-Moll-Dreiklangs heraus.

Über einem weiteren Orgelpunkt auf D folgt eine ruhige Überleitung mit fallenden Pizzicato-Tonleitern in den Streichern, während sich die Bläser mit ihrem rhythmischen Achtel-Viertel-Motiv des Anfangs einmischen. Gegen Ende der Überleitung ist das D auf einmal Teil eines übermäßigen Sextakkords auf B, der sich, während das Tempo für die lyrische zweite Themengruppe langsamer wird, in A-Dur auflöst. Gehalten ist das Ganze in lockerer A B A¹-Form mit einer aufsteigenden Melodie in den Streichern in C-Dur im kürzeren Mittelteil. Es geht nun im A¹ zu A-Dur und von dort zu a-Moll für die gespenstische Vorwegnahme der dreiköpfigen Eröffnung der dritten Themengruppe in der Tonika d-Moll von den Holzbläsern und Hörnern. Die zweite Hälfte dieser Themengruppe steigert sich dann zu einem Fortissimo-Höhepunkt, bevor sie in einen ruhigeren und langsameren Schlussteil übergeht, diesmal über einem Orgelton auf F, der uns zur Durchführung hinführt.

Die Durchführung erinnert an den Anfang des Stücks. Wenn die Hörner lautstark hervortreten, werden sie diesmal von allen weiteren Blechbläsern unterstützt. Nach einer plötzlichen Generalpause kommt eine ruhige Entwicklung mit dem Material der Überleitung zwischen erster und zweiter Themengruppe der Exposition. Den Strei-

cherpizzicatos und Holzbläsern folgt allmählich das gesamte Orchester, bis eine weitere Generalpause einen Abschnitt mit Material aus der zweiten Themengruppe einleitet. Die Lyrik wird schließlich von den eindringlichen rhythmischen Interpunktationen vom Ende des Eröffnungsabschnitts verdrängt. Sie peitschen ein Crescendo und Accelerando zur dreifachen *forte*-Rückkehr des Hauptthemas in d-Moll. Das Thema wird in den folgenden Takten erheblich erweitert und entwickelt, so sehr, dass man sich fragen könnte, ob man sich, trotz Tonika-Tonart, noch in der Durchführung des Satzes befindet, oder schon am Anfang einer erstaunlich abwechslungsreichen Reprise. Es folgt eine ausgedehnte, sich stetig entwickelnde Überleitung, die uns über das As der allerersten Takte zur Rückkehr einer verkürzten zweiten Gruppe in D-Dur führt. Die dritte Themengruppe beginnt in h-Moll und kommt zu einem noch größeren Höhepunkt als dem in der Exposition, endet dann aber auf der Dominanten mit zwei ruhigen Chorälen: Der erste von Holz-, der zweite von Blechbläsern intoniert. Die großartige Coda baut sich größtenteils auf der zweiten Phrase des Hauptthemas in d-Moll auf. Gegen Ende ist der neapolitanische Akkord Es zu hören, der sich mit der Tonika D reibt.

Wie bei Beethovens „Neunter“ oder seiner eigenen „Achten Sinfonie“ ist das „Scherzo/Trio“ an zweiter Stelle. Es beginnt in d-Moll über einem dissonanten Vierakkord der schon auf verschiedenste Weise

analysiert wurde: am einfachsten wohl als übermäßiger d-Moll Sextakkord mit Basston Cis der über die ersten 41 Takte ausgehalten wird. Zu den Pizzicato-Arpeggios der Streicher stoßen schließlich die Holzbläser, um das massive d-Moll Scherzo-Thema in Angriff zu nehmen. Die Arpeggios bleiben, begleitet von schnellen Tonleiter-Passagen der zweiten Geigen, Bratschen, und Holzbläser, bis schließlich das ganze Orchester mit einstimmt und den ersten Teil des Scherzos zum Abschluss bringt. Der kontrastierende mittlere Teil wirkt unbeschwert. Das klopfende d-Moll Thema erscheint wieder, aber diesmal ohne die einführenden 41 Takte. Das geradezu herzige, wesentlich stillere „Trio“ in fis-Moll ist in A B A¹-Form gehalten, wobei die B-Sektion kürzer und langsamer als die äußeren Teile ist. Das Eröffnungsthema in den Geigen hat die ungerade Anzahl von elf Takten.

Das E-Dur „Adagio“ ist zweifelsohne einer der bewegendsten, schönsten Sätze in der ganzen Literatur des 19. Jahrhunderts. Es ist auch fraglos das dunkelste in Bruckners Werk. Es kommt in einer etwas ungewöhnlichen, am besten als A B A¹ B¹ B²- beschriebenen, Form. Der erste Abschnitt beginnt mit einer wunderschönen über eine kleine None aufsteigende chromatische Phrase, um sich dann weitere drei Oktaven zu einem „Dresdner Amen“ aufzuschwingen – was ein Verweis auf Wagners „Parsifal“ sein könnte, wo dies ein prominentes Leitmotiv ist. Die düstere Stimmung dieser Passage erinnert



te Max Auer an die Schwermut des reuigen „Parsifal“ Beginn des dritten Aktes. Fallende Halbtöne, F – E, in den Kontrabässen zu Ende dieses Abschnittes hin, unterstreichen die Atmosphäre mit diesem Trauergestus aus der Barockmusik weiter. Mit kurzen motivischen Verweisen auf die Einleitung werden wir bei einem Orgelpunkt auf Fis abgesetzt, über welchem die Trompeten sich an einer dissonanten punktierten Figur gütlich tun, während die Hörner an die das „Adagio“ anleitende None – nun allerdings groß – gemahnen. Nach dieser geradezu außerweltlichen Stelle fällt das Fis der Bässe runter zu Es, wo es als Dominante fungiert, um den lyrischen Abschnitt in H einzuleiten. Bruckner verweist hier auf den absteigenden Choral in den Hörnern und Wagnertuben als seinen „Abschied vom Leben“.

Der B-Teil besteht aus zwei Teilen und beginnt in As-Dur. Der zweite Teil, mit den aufsteigenden Streichern, ist ein wenig schneller und beginnt in Ges-Dur. Gegen Ende dieses Teils wird die einleitende Melodie in eine Reihe von Motiven aufgelöst, die sich die verschiedenen Instrumentengruppen dann gegenseitig zuspielden. Eine einsame Flöte über einem verzweifelt übermäßigen Sextakkord der Wagnertuben bringt uns zurück nach E-Dur und einer ausgiebig variierten Wiederholung der Einleitung. Die erste Phrase wird nun zweimal gespielt, beim zweiten Mal einen Ton höher und die dissonanten, punktierten Trompetenfiguren und steigenden Nonen kommen schließlich

auch wieder über einem Orgelpunkt auf G zum Vorschein. Das Tempo verlangsamt sich dann für die Wiederholung des B-Teils, aber nur im zweiten Teil. Jetzt beginnt es mit einem stark chromatisch angehauchten As-Dur, obwohl Bruckner die vier Kreuz als Vorzeichen beibehält. Wie schon bei der Wiederholung des A-Teils, ist auch B' eine stark ausgedehnte, weiterentwickelte Version von B. Die Streicher klettern weiter in die Höhe, bis sie von einer Generalpause und einer anschließenden furchterregenden Passage unterbrochen werden, in denen die Posaunen die einleitende kleine None in ihrer Umkehrung heraushämmern. Die Holzbläser leiten nun, ganz zart, eine der wunderschönsten Stellen bei Bruckner überhaupt ein: Einen Streicherchoral mit parallelen Akkorden, der geradezu impressionistisch anmutet. Dieser Teil endet mit von dissonanten Holzbläserakkorden begleiteten Anspielungen auf die einleitende None.

Üblicherweise würde bei Bruckners späteren „Adagios“ an dieser Stelle das A-Thema als eine Art Cantus firmus zurückkehren, mit aufwendigen Figurationen umspielt und von einem Crescendo begleitet. Hier aber dient das Thema der Einleitung des B-Abschnitts (welches in B' übersprungen wurde) der Steigerung. Die Figurationen beginnen mit den zweiten Geigen und die Musik schwingt sich zu einem krachenden Höhepunkt über einen extrem dissonanten Akkord über der Dominante der Dominante, Fis, auf. Die ätherische Coda gleitet auf

E-Dur zurück und verklingt leise mit einer Anspielung auf die „Achte Sinfonie“ in den Wagnertuben und auf die „Siebte“ in den Hörnern. Robert Simpson bemerkte dazu:

„So endet also Bruckners unvollendetes Lebenswerk. Und mögen wir auch bedauern, dass aus den Skizzen nie wirklich Bruckners exakte Vision seines Finales entstehen kann, so dürfen wir immerhin dankbar sein, dass sein letztes Adagio ... auch sein tiefgründigstes ist.“

Keine Besprechung Bruckners „Neunter Sinfonie“ wäre vollständig, ohne auf das unvollendete „Finale“ einzugehen. Es ist unzweifelhaft, dass Bruckner für seine Sinfonie ein Finale schreiben wollte – er lebte schlicht nicht lange genug um es auch fertigzustellen. Zeitgenössische Berichte behaupteten, er hätte das „Te Deum“ als Ersatz vorgeschlagen. Jahre nach Bruckners Tod erwähnte sein Sekretär, Anton Meißner, dass Bruckner dies nur als absolute Notlösung ansah. Allerdings hat eine Untersuchung von John Phillips herausgefunden, dass es im unvollendeten Finale durchaus einige Hinweise auf das „Te Deum“ gibt und behauptet sogar, Bruckner hätte in Überlegung gezogen, von einem bestimmten Punkt im „Finale“ an, eine Überleitung hin zum „Te Deum“ zu schreiben.

Phillips nimmt an, dass ungefähr die Hälfte des „Finales“ in vollständigen Partiturbögen existiert. Obwohl die Coda in Gänze fehlt, ist es immerhin möglich zu erraten – dank Skizzen und einzelner Parti-

turseiten – wie die verbleibenden Lücken wohl zu füllen wären. Bis heute haben sich mindestens elf verschiedene Komponisten und Dirigenten daran gemacht, die erhaltenen Fragmente zu einem brauchbaren „Finale“ zusammenzufügen; einige dieser Aufführungsfassungen sind mehrere Male überarbeitet worden. Die gravierenden Unterschiede zwischen diesen Versionen des „Finales“ sind allerdings wohl der deutlichste Fingerzeig, wie weit Bruckner noch von einem „Finale“ in seinem Sinn entfernt war, als er starb.

Paul Hawkshaw,
Professor Emeritus, Yale School of Music.
(Translation: Jens F. Laurson)

Symphony No. 9 in D Minor

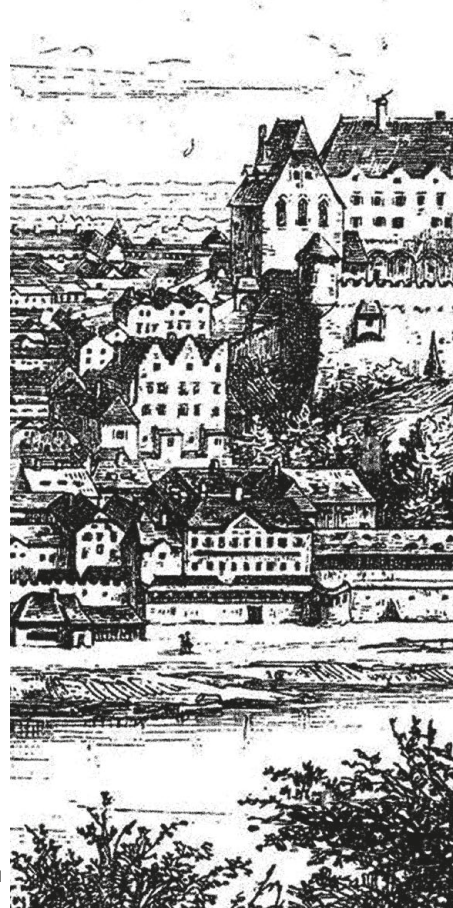
Feierlich, misterioso
Scherzo. Bewegt, lebhaft
Trio. Schnell
Adagio. Langsam, feierlich

I have already dedicated two symphonies to mortal majesties: [my *Seventh*] to the poor [deceased] King Ludwig [of Bavaria], patron of the arts, and [my *Eighth*] to the illustrious and beloved Emperor [Franz Joseph I], the highest earthly majesty whom I honor. Now I dedicate my last work to the majesty of all majesties, our dear God, and hope that he will grant me enough time to finish the piece.

August Göllerich, whom Anton Bruckner had appointed to write his biography, reported that the composer made this declaration to his Doctor, Richard Heller, when it was becoming clear that the composer may not live long enough to complete his *Ninth*, and last, Symphony. Bruckner had begun sketching the work in August 1887 shortly after completing the first version of his *Eighth Symphony*. The earliest date on the autograph score of the *Ninth* is 21 September 1887 in the first movement. As soon as the *Eighth* had been finished, the composer sent its score to Hermann Levi, who had conducted the successful performance of the *Seventh* in Munich in March 1885. Hopes for

a Levi premiere of the *Eighth* were dashed by early October 1887 when the conductor declined to perform the symphony because he did not understand it. The decision sent the composer into a tailspin. He set the *Ninth Symphony* aside and began an extended period of revision of earlier works including the *First*, *Third*, *Fourth* and *Eighth* Symphonies, as well as the *Mass in F Minor*.

Bruckner returned to the *Ninth Symphony* periodically in the midst of all these revisions. In 1889 he sketched an early version of the *Scherzo* and *Trio*. He made a sketch for the beginning of the *Adagio* in 1890 and worked briefly on the first movement in the winter of 1891. He then set the symphony aside again to compose *Psalm 150* for chorus and orchestra (WAB 38, 1892) and *Helgoland* for male chorus and orchestra (WAB 71, 1893). Finally, on 23 December 1893, the first movement of the *Ninth Symphony* was complete. Bruckner finished the *Scherzo* on 15 February 1894. Three versions of the *Trio* survive – one only in sketches in F Major from 1889, one almost complete score in F-sharp major from 1893, and the third, also in F-sharp major from 1894. The extraordinary *Adagio* was finished on 30 November of the same year. A note in Bruckner's pocket calendar indicates that he started the *Finale* on 24 May 1895. It was probably around this time that he made the above cited remarks to Dr. Heller about the dedication to the Almighty. The composer's health was deteriorating rapidly at this point, and progress



on the *Finale* was constantly interrupted by illness. He worked on the movement as much as he could until the last day of his life, 11 October 1896. The first three movements of the symphony were published in 1903 in a heavily edited reading by Ferdinand Löwe.

Many admirers believe the *Ninth Symphony* to be Bruckner's greatest work. It is certainly his most avant-garde. Its indebtedness to Beethoven's *Ninth* in the same key is evident throughout, especially in its blurring of the distinctions between individual sections of the sonata form. Many writers have commented that, in this symphony, Bruckner's chromaticism, treatment of dissonance, intricate development of a myriad of tiny melodic and rhythmic motives, and passages of atonality are precursors of the twentieth century.

The first movement has a highly original form and is the only Bruckner symphony with a lengthy introduction full of motives that will play a role in the rest of the work. The movement begins with a quiet pedal D. Eight French horns outline the tonic triad against an insistent eighth - quarter figure in the second and third trumpets and timpani. The misterioso mood is suddenly interrupted by a beautiful explosion in the eight French horns beginning on an ascending Neapolitan E flat Major triad and ending with a falling C-flat-Major triad, the flat VI degree of E flat. The bass then continues to slide chromatically down to A flat, a tritone away from the tonic D.

After the A flat changes enharmonically to G sharp, the bass begins to rise and crescendo through three octaves. There is no tonality in this remarkable passage, just chromaticism and punctuating motives in the winds building tension for the arrival on the dominant A and the resolution to D for the triple forte unison presentation of the principal subject. All the motivic material we have heard thus far will return during the movement. The outburst of the principal subject in D Minor contains an obvious reference to the two against three Bruckner rhythm found throughout his symphonic output. The end of the first phrase features another sudden move to the Neapolitan E flat followed again by its flat VI chord C flat which ends the first phrase. At this point the C flat demonstrates that its enharmonic equivalent, B natural, can serve as the dominant of E. After a grand pause, the second phrase of the theme begins on an E-Minor triad. C flat, E flat and E will prove to be important pitches throughout the symphony. The tension between the dual possibilities of C flat as a flat VI of E flat (the C flat should resolve to B flat) or a dominant of E are played out in the last two measures of the second phrase of the principal subject. The brass hammer out a glaring tritone dissonance against the B flat of the subdominant G minor triad.

Over another pedal D, a quiet bridge follows featuring falling pizzicato scalar figures in the strings with punctuations in the winds

using the eighth – quarter rhythmic motive of the opening. At the end of the bridge, the D finds itself part of an augmented sixth chord on B flat which resolves to A Major as the tempo slows for the lyrical second theme group. It is in a loose A B A' form, with a soaring melody in the strings in C Major in the shorter middle section. The tonality returns to A Major for A', and eventually to A Minor for the eerie anticipation in the woodwinds and horns of the solidly triadic opening of the third thematic group in the tonic D Minor. The second half of this theme group then builds to a double forte climax before settling into a calmer and slower closing section, this time over a pedal F which takes us into the development.

The development opens with music reminiscent of the beginning of the piece. Here the horns are joined in their outburst by the entire brass section. The opening music continues to hold center stage until a sudden grand pause ushers in a quiet development of material from the bridge between the first and second theme groups in the exposition. The string pizzicati and woodwinds are gradually joined by the entire orchestra until another grand pause introduces a section of material from the second thematic group. The lyricism is eventually pushed aside by the insistent rhythmic punctuations from the end of the opening section. They drive a crescendo and acceleration of tempo to the triple forte return of the principal subject in D Minor. The subject

is considerably extended and developed in the subsequent measures, so much so that we could ask whether, despite the tonic key, we are still in the development section of the movement or at the beginning of a highly varied recapitulation. An extended, also highly developmental bridge section follows, taking us, via the A Flat of the very opening measures, to the return of an abbreviated second group in D Major. The third thematic group begins in B Minor and builds to an even bigger climax than that of the exposition before concluding on the dominant with two quiet chorales – the first in the woodwinds and the second in the brass. The Coda is built largely on the second phrase of the principal D-minor subject and is nothing short of magnificent. Towards the end the Neapolitan chord of E Flat can be heard grinding against the tonic D.

In the manner of Beethoven's *Ninth* and Bruckner's own *Eighth Symphony*, the *Scherzo/Trio* is the second movement. Its eerie beginning in D Minor is built over a dissonant four-note chord that has been analyzed in different ways. The simplest is to see it as an augmented VI chord in D Minor with the C sharp pedal that is sustained for the first forty-one measures. Pizzicati arpeggios in the strings are eventually joined by the woodwinds and build to the massive D-Minor Scherzo theme. The arpeggios continue to the accompaniment of fast scalar passages in the second violins, violas and woodwinds before the entire orchestra joins and

drives the first section of the *Scherzo* to its end. The contrasting middle section is more light-hearted in nature. When the pounding D-Minor theme returns, it is without the opening forty-one measures. The delightful, much quieter *Trio* in F-sharp minor is in A B A' form with the B section being shorter and slower than the outer ones. The opening theme in the violins has an irregular length of eleven measures.

The *Adagio* in E Major is surely one of the most powerful and beautiful slow movements of the entire nineteenth century. It is no doubt the composer's darkest. It has an unusual form that could be described loosely as A B A' B' B². The first section opens with a beautiful chromatic phrase that begins with an ascending minor ninth and rises more than three octaves to a *Dresden Amen* cadence. The cadence may be a reference to Wagner's *Parsifal* where the *Amen* is an important *Leitmotiv*. The dark mood of this opening reminded Max Auer of the sadness of the regretful young *Parsifal* at the beginning of Act 3 of Wagner's opera. Falling semitones, F – E, in the double basses at the end of the opening phrase underline the atmosphere of a baroque lament. Brief motivic references to the opening phrase then take us to a pedal F sharp over which the trumpets have a repeated dissonant dotted figure and the horns call out the opening ninth, now major. At the end of this otherworldly passage, the F sharp in the bass slides down to E flat which serves as the

dominant to introduce the lyrical B section of the piece. Bruckner referred to the chorale in the French horns and Wagner tubas over this descent as his "Farewell to Life".

The B section has two parts and begins in A Flat Major. The second part with its soaring strings is slightly faster and begins in G Flat Major. As this section comes to an end, its opening melody is dissected into various motives tossed around between different instrumental groups. A lone flute over a forlorn augmented sixth chord in the Wagner tubas brings us back to the home key of E Major and an extended and varied repeat of the opening section. The first phrase is now played twice, the second time a tone higher, and the dissonant trumpet dotted figures and rising ninths eventually return over a pedal G. The tempo then slows for the return of the B section, but only the music of its second part. It begins in a much chromatically inflected A Flat Major, though the composer left the key signature of four sharps. As was the case with the return of the A section, B' is also a very much extended and developed version of B. The strings climb higher and higher until they are interrupted by a grand pause and a terrifying passage with the trombones hammering out the opening minor ninth in inversion. Ethereal woodwinds then introduce one the most breathtakingly beautiful passages in all Bruckner – a string chorale with parallel chords that border on impressionism. This section ends with reminiscences of the opening ninth accompa-

nied by dissonant chords in the woodwinds.

At this point in Bruckner's mature *Adagios*, the first or A theme would return as a sort of *cantus firmus* and, accompanied by elaborate figurations, crescendo to a tremendous climax. Here it is the opening theme of the B section, which did not return in B', that is used for the crescendo. The figurations begin in the second violins, and the music reaches a horrifying climax on a highly dissonant chord over the dominant of the dominant, F sharp. An ethereal coda leads quietly back to E Major, then fades away with a reference to the *Eighth Symphony* in the Wagner tubas and to the *Seventh Symphony* in the horns. As Robert Simpson wrote:

So ends Bruckner's uncompleted life's work; though we may regret the absence of the vast background to all this that might have been disclosed by an achieved *Finale*, we may be grateful that this last *Adagio* ... is his most profound.

No discussion of Bruckner's *Ninth Symphony* would be complete without some observations on the unfinished finale. There is no question that Bruckner intended his symphony to have a finale; he simply didn't live to complete it. Contemporary reports indicate that he wanted his *Te Deum* to be substituted for the finale should he not be able to finish it. Many years after the composer had died, his secretary, Anton Meißner, wrote that Bruckner saw the substitution as

a last resort. Nevertheless, John Phillips, who has done an exhaustive study of the hundreds of pages of sketches that survive for the unfinished movement, has shown that they contain references to the *Te Deum*. He believes that Bruckner went so far as to consider composing a transition to the *Te Deum* from some point in the movement.

Phillips also believes that approximately half of the movement exists today in complete score bifolios. While the coda is almost entirely lost, it is possible to surmise how the remaining gaps might have looked on the basis of sketches and partial score pages. To date at least eleven different composers and conductors have used the surviving fragments to write completions of the *Finale*; some have been revised numerous times. The extensive differences between these completions are perhaps the strongest testimony to how far Bruckner was from finishing his symphony when he passed away.

Paul Hawshaw,
Professor Emeritus, Yale School of Music.



Sinfonie f-Moll (1863) „Studiensinfonie“

Allegro molto vivace
Andante molto
Scherzo: Schnell
Trio: Langsamer
Finale: Allegro

Im März 1861 beendete Anton Bruckner sein Kontrapunkt-Studium bei dem renommierten Pädagogen Simon Sechter, der davor schon Schubert unterrichtet hatte. Sein Studienabschluss signalisierte dabei das Ende einer langen, selbst-auferlegten kompositorischen Auszeit. Es folgte eine kreative und ergiebige aber kurze Periode, in der Bruckner zwei große Motetten – das „Ave Maria“ (WAB 6) und „Aferentur Regi“ WAB 1) – die Festkantate (WAB 16) für den Linzer Dom sowie einige kleinere Werke schrieb. Als Bruckner am 25. April 1862 mit der Kantate fertig war, hatte er sich schon wieder ins nächste Studium geworfen, diesmal um Form und Orchestrierung bei dem Linzer Pädagogen Otto Kitzler zu pauken. Die meisten erhaltenen Übungen, die der Komponist als Teil dieses Studiums schrieb, sind in einem Skizzenbuch – dem sogenannten Kitzler-Studienbuch – erhalten, welches sich in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek befindet. Es enthält insgesamt 326 Seiten mit autographischen Skizzen und Anmerkungen, vollendeten und unvollendeten Kompositionen. Unter denen findet sich auch die „f-Moll Studiensinfonie“ die

das vorletzte für Kitzler geschriebene Werk war (das letzte war der „Psalm 112“, WAB 35) und am 10. Juli 1863 vollendet wurde.

Der Unterricht mit Kitzler begann mit Modulationen, Akkordfolgen, Kadenzten in singulären Phrasen, gefolgt von Liedern und kurzen Klavierstücken: Walzer, Polkas, Galoppe, Mazurken und Menuette in zwei- (A A B B) und dreiteiliger (A B A) Form. Von dort ging es mit längeren Klavierwerken weiter, u.a. Märsche, Scherzos, Etüden, Themen und Variationen, und Rondos. Am 6. Juni 1862 begann er sein Studium der Sonatenform mit den Skizzen von neun ersten Themen oder, wie er es nannte, „Themengruppen“ kamen fünf weitere einleitende Themengruppen, von denen jede mit Überleitungen versehen wurde, die er „Übergangsguppen“ nannte. Fünf entsprechende zweite Themen nannte er „Gesangsgruppen“, wiederum jede mit einer kurzen Codetta oder, in seinem Sprachgebrauch, „Schlußgruppe“ versehen. Darauf schrieb er, in einem Schwung, Durchführungen und Reprisen für zwei der fünf provisorischen Expositionen unter dem Titel „Mittelsatzgruppe; 2. Theil Sonatform 1. Satz“. Am 29. Juni begann er an einer vollständigen Klaviersonate in g-Moll (WAB add.243) zu arbeiten.

Den verbleibenden Sommer widmete er einem Streichquartett mit zwei Rondo Finale (WAB 111), dem umfangreichen Lied „Der Trompeter an der Katzbach“ (WAB 201), und einigen kleineren Klavierstücken. Schließlich, nach weiteren neun Monaten der For-

menlehre, begann Kitzler seinen Schüler schließlich in Orchestrierung zu unterrichten. Das Resultat dieser Studien war die „Sinfonie in f-Moll“. Die Skizzen wurden zwischen dem 7. Januar und 13. April fertiggestellt und können zu Ende hin des Kitzlerschen Studienbuchs gefunden werden. Bruckner orchestrierte die Sinfonie in einem separaten Manuskript, welches in der Stiftsbibliothek Kremsmünster aufbewahrt wird.

Die Studienbuch-Übungen in Form der einzelnen Teile der Sonatenform veranschaulichten, dass Bruckner eine zweiteilige Struktur analysierte, wie sie auch in den späten Sinfonien von Joseph Haydn zu finden ist: Exposition (mit Wiederholung) – Durchführung/Reprise. Bruckners früheste Versuche in dieser Form geben noch keinen Hinweis auf die erweiterte dreiteilige Form der Sonatensätze, die für seine späteren Sinfonien so charakteristisch werden sollte. Seine frühesten Versuche von Expositionen haben zwei thematische Gruppen, verbunden von modulierenden Übergängen. Die Gesangsgruppe schließt mit einer Schlußgruppe in der gleichen Tonart wie die Gesangsgruppe. In seinen frühesten Sonatensatz-Kombinationen ist die längste Kombination von Gesangsgruppe und Schlußgruppe 33 Takt lang. Als er später noch weitere Sonatensätze für Kitzler schrieb, wie zum Beispiel die g-Moll Klaviersonate, das Streichquartett oder die g-Moll Ouvertüre (WAB 98), entwickelte sich die Schlußgruppe zum längsten Teil des Satzes und erhielt schließlich seine eigene

kleine Schlußgruppe. Die Schlußgruppe wurde auch – typisch für seine späteren Sonatensätze – zur thematischen Referenz des Eröffnungsthemas.

Der erste Satz und das „Finale“ der „Sinfonie in f-Moll“ stellen die letzten und mit Abstand längsten Sonatensätze dar, die Bruckner für Kitzler schrieb. Es sind Embryos dessen, was noch werden sollte. Die Exposition des ersten Satzes hat drei Themengruppen, jeweils mit Überleitungen verbunden, die wiederum selbst kleine Durchführungen der Motive der ersten Gruppe sind. Das erste Gruppenthema ist in einer A B A' Form angelegt. Auf die in Pianissimo gehaltene Einleitung mit ihren gepunkteten Halben und zwei Achtelnoten folgt eine ganze Reihe von Staccato-Vierteln die von Fortissimo-Akkorden im ganzen Orchester akzentuiert werden. Der Mittelteil dieser Gruppe (B) bringt rasante Streicherfigurationen ins Spiel und enthält einen deutlichen Hinweis auf das Neapolitaner Ges, das im Verlauf der Sinfonie durchweg eine gewichtige Rolle spielen wird. Nach einer Überleitung, basierend auf Material der ersten Gruppe, beginnt die im Choral-Stil gehaltene zweite Gruppe in den Streichern in Es-Dur. Wenn die Bläser dies wiederholen, werden sie von pulsierenden Synkopen in den Streichern begleitet. Diese Synkopen nehmen uns hin bis zur Rückkehr der Fortissimo-Akkorde aus der ersten Gruppe und leiten eine zweite Überleitung ein, die zum As-Dur der dritten, ebenfalls auf dem Material der Einleitung

beruhenden, Themengruppe führt. Die Exposition endet in C-Dur und wird wiederholt. Die „Studiensinfonie“ ist die einzige unter Bruckners Sinfonien, die die Exposition in den Sonatensätzen rekapituliert. Die ausgiebige Reprise im ersten Satz basiert auf Material der ersten und zweiten Themengruppen. Das Thema der dritten Gruppe wird in der Reprise nicht aufgegriffen; es folgt eine umfangreiche Coda.

Unter anderem, weil das „Finale“ nicht die aufwendigen Übergänge des ersten Satzes aufweist, ist ersteres mit 372 Takten wesentlich kompakter als letzteres, mit seinen 625 Takten. Die Exposition hat ebenfalls drei Themengruppen, von denen die Dritte zum ersten Mal den Bruckner-Rhythmus aufweist – hier in Form von zwei Vierteln gefolgt von einer Vierteltriole. Im leisen Nachspiel vor der Wiederholung kann dieser beharrliche punktierte Rhythmus in den Hörnern und der Oboe vernommen werden. Der punktierte Rhythmus setzt sich dann vehement bis in die Durchführung weiter fort. Im Mittelteil wechselt Bruckner die Vorzeichen von vier B zu vier Kreuz, As-Dur und E-Dur koppelnd – ein Kunstgriff den er später noch sehr wirkungsvoll im wunderhübschen „et in carnatus est“ des Credos der „f-Moll Messe“ und im „Adagio“ der „Neunten Sinfonie“ einsetzen wird. In der Reprise meldet sich die zweite Gruppe adrett in F-Dur zurück und die Coda erklingt hell und herrlich in dieser Tonart. Wie schon im ersten Satz, erscheint auch hier das Thema der dritten

Gruppe nicht in der Reprise.

Das Andante ist der avantgardistischste und, der Meinung dieses Autors nach, der schönste Satz der Sinfonie. Komplexe Figurenationen für Bläser und Streicher sind schon ein Zeichen in Richtung seiner zukünftigen langsamen Sätze. Die Form ist wiederum A B A'. Das Es-Dur des einleitenden Themas mit seinem punktierten Rhythmus und den steigenden und fallenden Halbönen gibt das Material für den Rest des Satzes her. Der zweite Teil der Einleitung ist ein herrliches Oboensolo in B-Dur welches dann, ornamentiert, ans Fagott abgegeben wird, wenn der A-Teil wiederkehrt. Nach dem Oboensolo bringt uns eine Erweiterung von neun Takten zum kräftig synkopierten B-Teil in g-Moll. Der Satz endet mit einer reizenden Reminiszenz an das Einleitungsthema. Der vorwärtsdrängende Rhythmus des „Scherzos“ ist ein Vorreiter ähnlicher Rhythmen in den späten Sinfonien. Er wird nur von einem anmutigen „Trio“ unterbrochen, welches veranschaulicht, welche Fortschritte Bruckner bei der Instrumentierung für Blasinstrumente gemacht hat.

Bruckner beendete die Arbeit an dieser Sinfonie am 26. Mai 1863 und ließ eine Abschrift anfertigen. Im September desselben Jahres fuhr er nach München, wo er die Partitur dem Hofkapellmeister Franz Lachner vorlegte, der sich, laut Bruckner, sehr beeindruckt zeigte und versprach, die Sinfonie aufführen zu wollen. Aus diesem Versprechen wurde nichts und nach 1863 unter-

nahm Bruckner auch keine Versuche mehr, jemanden für eine Aufführung dieser Sinfonie zu gewinnen. Er gab das Autograph seinem Freund Otto Loidol, der in den 1890er Jahren Priester in Kremsmünster war, und die Abschrift an seinen Kopisten und Lektoren Cyril Hyanis.

Bruckner konzipierte seine „Sinfonie in f-Moll“ in der Tradition der klassischen und frühen romantischen Sinfonien Beethovens, Schuberts, Mendelssohns oder Schumanns. Kitzler gebührt hierbei Anerkennung dafür, seinen Schützling mit diesen Komponisten vertraut gemacht zu haben. Bevor Bruckner Kitzler traf, war er ein Ausnahme-Organist mit einer außerordentlichen Gabe für Improvisationen und absolut sattelfest, was den Kontrapunkt betraf. Aber seine Erfahrungen als Komponist beschränkten sich auf die Welt der Kirchenmusik in der oberösterreichischen Provinz. Es war Kitzler, dem es oblag, Bruckner in die Welt der zeitgenössischen Komposition einzuführen, ihn mit der säkularen Musikliteratur vertraut zu machen und ihn in die Grundlagen von Komposition und Orchestrierung des 19. Jahrhunderts einzuweisen. Diese Zielsetzung trug als erste reife Frucht eben diese „f-Moll Sinfonie“. Torsten Blach, Mitherausgeber der Neuen Anton Bruckner Gesamtausgabe, hat bemerkt, dass Bruckner aus seinem Studium wesentlich weiter fortgeschritten heraustrat, als ein durchschnittlicher Schüler des damaligen Repertoires es gewesen wäre. Blach deutet diesbezüglich ganz zu Recht

auf die Erweiterung der Exposition mit einer dritten Themengruppe und die intrikate Behandlung der Motive und der Durchführung über vier Sätze als Beweis und schließt mit der Bemerkung, dass diese Qualitäten das Werk „als ‚große‘ Symphonie ausweisen, die aus guten Gründen einen Platz im Konzertsaal beanspruchen kann.“

Paul Hawshaw,
Professor Emeritus, Yale School of Music.
(Translation: Jens F. Laurson)

Student Symphony in F Minor (1863)

Allegro molto vivace
Andante molto
Scherzo: Schnell
Trio: Langsamer
Finale: Allegro

In March 1861, Anton Bruckner completed his counterpoint studies with the renowned teacher Simon Sechter who had also taught Schubert. His graduation signaled the end of an extended compositional hiatus. A fruitful though brief creative period followed that saw the creation of two great motets -- *Ave Maria* (WAB 6) and *Afferentur Regi* (WAB 1) – the *Festkantate* (WAB 16) for the new Linz Cathedral, and a handful of smaller works. By 25 April 1862, when Bruckner completed the cantata, he had already immersed himself again in study, this time investigating form and orchestration with the Linz conductor and cellist Otto Kitzler. Most of the surviving exercises that the composer wrote for Kitzler are preserved in one volume, the so-called *Kitzler-Studienbuch*, now preserved in the Music Collection of the Austrian National Library. Its 326 pages are full of autograph exercises, sketches, and annotations, as well as complete and incomplete compositions. Among them are sketches for the *F-Minor Student Symphony* which was the second last work Bruckner wrote for Kitzler. The last was *Psalm 112* (WAB 35) which he finished on 10 July 1863.

His studies with Kitzler began with modulations and cadences in single phrases, followed by songs and short piano pieces – waltzes, polkas, galops, mazurkas and minuets in binary (A A B B) or ternary form (A B A). He then moved on to larger piano forms including marches, scherzi, etudes, themes and variations, and rondos. On 6 June 1862 he began his study of sonata form by sketching nine first themes or, as he called them, “theme groups” (*Themengruppe*). Next came five more opening theme groups, each of which was followed by a bridge section which he referred to as the “transition group” (*Übergangsgruppe*). Five corresponding second themes called “song groups” (*Gesangsgruppe*) followed, each with a short codetta or “closing group” (*Schlußgruppe*) in his terminology. He then wrote developments and recapitulations together for two of his five patchwork expositions under the heading “mid-movement group; second part of the first movement sonata form” (*Mittelsatzgruppe*). On 29 June he began a complete piano sonata movement in G Minor (WAB add 243).

The remainder of the summer was devoted to a string quartet with two rondo finales (WAB 111), a large song *Der Trompeter an der Katzbach* (WAB 201), and some little piano pieces. Then, after nine months of lessons in form, Kitzler began to teach his student orchestration. The *Symphony in F Minor* was a product of this study. Its sketches were completed between 7 January and 13 April 1863

and are found towards the back of the *Kitzler Studienbuch*. Bruckner scored the symphony in a separate manuscript that is now preserved in the Benedictine monastery at Kremsmünster.

The *Studienbuch* exercises in individual sections of sonata form illustrate that Bruckner studied a two-section classical structure that is also found in the late symphonies of Joseph Haydn: exposition (repeated) – development/recapitulation. Bruckner’s earliest efforts in the form contain no evidence of the extended three-group sonata movements characteristic of his later symphonies. His earliest attempts at expositions have two thematic groups separated by a modulating bridge. The second, or song group concludes with a brief codetta (closing group) in the same key as the song group. In his earliest sonata movement combinations, the longest of the combination song (second) and closing groups is thirty-three measures. As he wrote more sonata movements for Kitzler, for example, a G-Minor Piano sonata, a string quartet and the *Overture in G Minor* (WAB 98), the closing group expanded to become the longest section of the movement and came to include a small separate closing section of its own. The closing group also came to contain a thematic reference to the opening theme, a common feature in his later sonata movements.

The opening movement and finale of the *Symphony in F Minor* are the last and by far the largest sonata movements Bruckner

wrote for Kitzler. They are embryos of what was to come. The exposition of the first movement has three thematic groups separated by bridge passages which amount to little developments of motives from the first group. The first theme group is in A B A' form. The pianissimo opening with its dotted half and two eighth notes followed by a series of staccato quarter notes is punctuated by fortissimo chords in the entire orchestra. The B or middle section of this group adds rapid string figurations and a clear reference to the Neapolitan G flat that will play a harmonic roll for the remainder of the piece. After a bridge based on first group material, the chorale-like second or song group begins in the strings in E-flat major.. When this is repeated in the winds it is accompanied by pulsating syncopations in the strings. The syncopations take us to a return of the fortissimo chords from the first group beginning a second bridge, this time to A-flat major for the third theme group, also based on the opening material. The exposition finishes in C major and is repeated. This is the only Bruckner symphony that repeats the exposition in its sonata movements. The extensive development in the first movement is based on material from theme groups one and two. The third theme group does not return in the recapitulation; there is a substantial coda.

In part because the finale does not have the extended bridge sections of the opening movement, with its 372 measures as op-

posed to the 625 in the first movement, it is much more compact. Its exposition also has three thematic groups, the third of which features the Bruckner rhythm (here two quarter notes followed by triplet quarters) in his symphonies for the first time. In the quiet closing section before the repeat, the insistent dotted rhythm of the martial opening theme can be heard in the French horn and oboe. The dotted rhythm continues with a vengeance into the development. In the middle of this section Bruckner changes key signatures from four flats to four sharps, pairing A-flat and E Major, a device he would later use to great effect in the beautiful "et incarnatus est" of the *Credo* in the *Mass in F Minor* and in the *Adagio* of the *Ninth Symphony*. In the recapitulation, the second group returns beautifully in F Major, and the coda finishes brilliantly in this key. As in the first movement, the third thematic group does not return in the recapitulation.

The *Andante* is the most avant garde and, in the view of this writer, the most beautiful movement of the symphony. It features complex woodwind and string figurations that are precursors of those in his later slow movements. The form is A B A'. The E-flat major opening theme, with its dotted rhythm and rising and falling semitones, provides the material for most of the rest of the movement. The second part of the opening section is a beautiful oboe solo in B-flat major. It is given in ornamented form to the bassoon when the A section returns. After the oboe solo,

a nine-bar extension brings us the heavily syncopated B section in G Minor. The movement ends with a lovely quiet reminiscence of the opening theme. The driving rhythm in the brief scherzo is also a precursor to its counterparts in the later symphonies. It is interrupted by a beautiful *Trio* illustrating his newly acquired skill in scoring for wind instruments.

Bruckner finished his symphony on 26 May 1863 and had a copy of it prepared. In September of that year, he travelled to Munich where he showed the score to Hofkapellmeister Franz Lachner who, according to the composer, was impressed with the work and promised to perform it. Nothing came of Lachner's promise and, after 1863, Bruckner is not known to have made any further effort to obtain a performance of the symphony. He kept the autograph and copy scores and gave the former to his friend Otto Loidol, a priest at Kremsmünster in the 1890s, and the latter to his copyist and editor Cyril Hynais around the same time.

Bruckner's *F-Minor Symphony* was conceived in the classical and early romantic tradition of Beethoven, Schubert, Mendelssohn and Schumann. Credit must be given Otto Kitzler for introducing his student to this repertoire. Before meeting Kitzler, Bruckner was a world-class organist with an exceptional grasp of counterpoint and superb improvisational skills, yet with a professional experience confined primarily to the church in rural reaches of Upper Austria. Kitzler had

to bring Bruckner up to date with contemporary practice, introduce him to the standard non-liturgical repertoire, and instruct him in the fundamentals of nineteenth-century form and orchestration. These objectives came to fruition in the *Symphony in F Minor*. Torsten Blaich has observed that Bruckner emerged from his studies far beyond the level of a student of the repertoire. Blaich rightly points, among other things, to the expansion of the exposition with a third theme group and the intricate motivic construction and development throughout the four movements. He concludes that "the symphony, with good reason, has earned a place in the concert hall."

Paul Hawshaw,
Professor Emeritus,
Yale School of Music.

ANTON BRUCKNER: SYMPHONIES • THE COMPLETE VERSIONS EDITION			
Symphony	Edition	Year	Orchestra
Symphony in F minor	Nowak <i>BSW</i> 10	(MWV 1973)	Bruckner Orchestra
The Nullified Symphony	Nowak <i>BSW</i> 11	(MWV 1968)	Bruckner Orchestra
I. Symphony 1868 Scherzo 1865 1891	Röder <i>NBG</i> III/1: 1/1 Grandjean <i>BSW</i> : 1/1 Brosche <i>BSW</i> I/2	(MWV 2016) (MWV 1995) (MWV 1980)	Bruckner Orchestra Bruckner Orchestra Bruckner Orchestra
II. Symphony 1872 1877	Carragan <i>BSW</i> 2/1 Hawkshaw <i>NBG</i> III/1: 2/2	(MWV 2005) (MWV i.p.)	Vienna RSO Bruckner Orchestra
III. Symphony 1873 Adagio 1876 1877 1889	Nowak <i>BSW</i> III/1 Nowak <i>BSW</i> III/1 Nowak <i>BSW</i> III/2 Nowak <i>BSW</i> III/3	(MWV 1993) (MWV 1981) (MWV 1994) (MWV 1997)	Vienna RSO Bruckner Orchestra Vienna RSO Bruckner Orchestra
IV. Symphony 1876 1878-1880 ("Hunt" Scherzo) Finale 1878 (Country Fair) 1888	Korstvedt <i>NBG</i> III/1: 4/1 Korstvedt <i>NBG</i> III/1: 4/2 Korstvedt <i>NBG</i> III/1: 4/2 Korstvedt <i>BSW</i> 4/3	(MWV 2021) (MWV 2019) (MWV 2023) (MWV 2004)	Vienna RSO Bruckner Orchestra Vienna RSO Vienna RSO
V. Symphony	Nowak <i>BSW</i> 5	(MWV 1989)	Vienna RSO
VI. Symphony	Williamson <i>NBG</i> III/1: 6	(MWV i.p.)	Bruckner Orchestra

Symphony	Edition	Year	Orchestra
VII. Symphony	Hawkshaw <i>NBG</i> III/1: 7	(MWV i.p.)	Bruckner Orchestra
VIII. Symphony 1887 1890	Hawkshaw <i>NBG</i> III/1: 8/1 Nowak <i>BSW</i> 8/2	(MWV 2021) (MWV 1994)	Bruckner Orchestra Bruckner Orchestra
IX. Symphony	Nowak <i>BSW</i> 9	(MWV 1951)	Bruckner Orchestra

Dirigent / conductor: Markus Poschner

Consultant: Paul Hawkshaw, Yale School of Music

Eine Anmerkung über die Fassungen der Bruckner-Sinfonien in dieser Edition

Liebhaber der Musik Anton Bruckners mögen überrascht sein, dass sich die Anzahl der in diese Sammlung aufgenommenen Editionen der Symphonien des Komponisten auf achtzehn beschränkt. Seit Mitte des letzten Jahrhunderts haben die Musikliteratur und die Marketingabteilungen der Aufnahmeindustrie den irreführenden Eindruck erweckt, der Komponist hätte uns noch viel mehr hinterlassen. Die musikwissenschaftliche Beschäftigung mit der Identifizierung auch noch jeder letzten Veränderung in jedem Bruckner-Manuskript hat zu einer Vielzahl von Ausgaben geführt, die Änderungen beinhalten, welche Bruckner en route zwischen klar definierten Fassungen vorgenommen hat. Solche Änderungen gehören in den kritischen Bericht, nicht in die Partitur. Des Weiteren hat das Bestehen der Plattenproduzenten darauf, jede Neuerscheinung entweder als Ausgabe von Robert Haas oder Leopold Nowak zu identifizieren, zu dem weit verbreiteten Missverständnis geführt, dass diese beiden Wissenschaftler je unterschiedliche Partituren aller Symphonien mit den Nummern eins bis neun publiziert haben. Dabei sind ihre Ausgaben, mit Ausnahme der zweiten Edition der „Achten“, tatsächlich sehr ähnlich.

Für die Zwecke dieses Zyklus haben die Interpreten die Definition von „Fassung“ über-

nommen, die auch von den Herausgebern der „Neuen Anton Bruckner Gesamtausgabe“ (Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag) formuliert wurde, welche zurzeit unter der Schirmherrschaft der Österreichischen Nationalbibliothek vorbereitet wird. Wie im Vorwort der Gesamtausgabe erwähnt, definiert die NGB eine Fassung über den Bezug zu Ereignissen, die einen verbindlichen Abschluss von Bruckners Arbeit an einem Stück voraussetzen, wie etwa eine Aufführung, Drucklegung oder auch die Widmung. Diese Aufzeichnungen enthalten die Fassungen, die von den Herausgebern der NGB als solche identifiziert wurden, und die entsprechenden Begleittexte bieten jeweils eine ausführliche Diskussion der Gründe für die Identifizierung derjenigen bestimmten Fassung. Diese Sammlung enthält dabei keine jener Erstausgaben, die ohne Beteiligung des Komponisten gedruckt wurden – die sogenannten „Schalk-“ oder „Löwe-Editionen“. Die einzigen Erstausgaben von Symphonien, die Bruckner bekanntermaßen gebilligt hat, sind die für die „Dritte“, „Vierte“ und „Siebte“; deren Lesart floß in die Partituren der endgültigen Fassungen (von der „Siebten“ gibt es freilich nur eine) der in dieser Zusammenstellung aufgenommenen Werke mit ein. Wann immer möglich, basieren die Aufführungen auf den Partituren und dem Stimmmaterial, die bereits für die neue Ausgabe fertiggestellt wurden.

Paul Hawkshaw,
Prof. Emeritus, Yale School of Music

A Note about the Versions of Bruckner's Symphonies Recorded in this Collection

Devotees of Anton Bruckner's music might be surprised to see the number of versions of the composer's symphonies reduced to the eighteen recorded in this collection. Since the middle of the last century, the musical literature and marketing for the recording industry have created the false impression that the composer left us many more. A musicological preoccupation with identifying every layer of change in every Bruckner manuscript has resulted in a proliferation of editions with alterations that he made en route between clearly defined versions. Such changes belong in critical reports, not the score. Record producers' insistence on identifying new releases as containing either the Robert Haas or Leopold Nowak edition has led to the common misconception that these two scholars printed distinct scores of all the symphonies numbered one through nine. With the exception of the second version of the *Eighth*, their editions are in fact very similar.

For the purposes of this collection, the performers have adopted the definition of “version” formulated by the editors

of the *New Anton Bruckner Complete Edition* (NGB Musikwissenschaftlicher Verlag Wien) now in preparation under the auspices of the Austrian National Library. As stated in its general foreword, the new edition differentiates individual versions of Bruckner's symphonies on the basis of historical occurrences “such as a performance, printing or dedication, or other event that denotes closure of a specific phase of Bruckner's work on a composition”. These recordings contain the versions identified by the editors of the *New Complete Edition*, and the program notes in each case offer a fulsome discussion of the reasons for the identification of that particular version. The collection does not include any of the first editions that were printed without the composer's involvement – the so-called *Schalk* or *Löwe* versions. The only first editions of symphonies that Bruckner is known to have approved are those for the *Third*, *Fourth* and *Seventh*; their readings have been incorporated into the scores of the final versions (the *Seventh* of course has only one) of these works recorded in this set. Whenever possible, the performances are based on the scores and parts that have already been completed for the NGB edition.

Paul Hawkshaw,
Prof. Emeritus, Yale School of Music

**Die FüÙe fest auf dem Boden,
den Kopf im Himmel
Zu dieser Edition**

Es ist ein Reflex der Geschichte, dass sich vermeintliche Aufführungstraditionen herausbilden und wie selbstverständlich in die Partituren einschreiben, je weiter man sich zeitlich von ihrem Entstehungsdatum entfernt. Warum sollte es Bruckner anders ergehen? Viele Klischees und Wahrheiten rund um seine Person und sein Schaffen sind schon lange in Zweifel zu ziehen. Er war gewiss ein frommer Mann, aber kein Musikanth Gottes und schon gar kein Konstrukteur von ominösen Klangkathedralen, der sein Orgelspiel auf das Orchester übertrug. In die Aufführungsgeschichte seines Werks haben sich epische Breiten, viel Weihrauch und ein Überwältigungsmodus eingeschrieben, ohne in der Partitur wirklich manifest zu sein.

Es gilt in dieser CD-Edition den Text neu zu lesen und zu begreifen. Von welchem Grund kommt und worauf weist Bruckners Musik hin? Die monolithische Eigenständigkeit Bruckners steht in Wirklichkeit auf klassischem Klangboden und ist ohne die regionale Verankerung kaum zu verstehen. Bruckner bricht in seiner religiösen Frömmigkeit aus dem oberösterreichischen „Hoamatland“ aus, will nach Wien und darüber hinaus. Seine Musik überschreitet die Grenzen des Tradierten. Die Entladung seines Werks weist hin zum Ursprünglichen, zum Singen, zum Text, zum Ländler. Wir wollen diese genuine Urwucht freilegen, die sich frei von schwülstigem Pathos plötzlich in einen exzessiv Tanzenden verwandelt, genauso wie in einen

Sänger, der von der heimlichen Unendlichkeit zu singen vermag. Die FüÙe fest auf dem Boden, den Kopf im Himmel. Bruckner drängte mit seiner Musik aus der Kathedrale heraus mit dem weltlichsten aller Sujets: der Symphonie. Ein Mensch und seine Musik, die direkt mit Gott und uns ins Gespräch kommen. Der Fromme war eben auch ein Ketzer, wie alle Mystiker.

*Norbert Trawöger
Künstlerischer Direktor BOL*

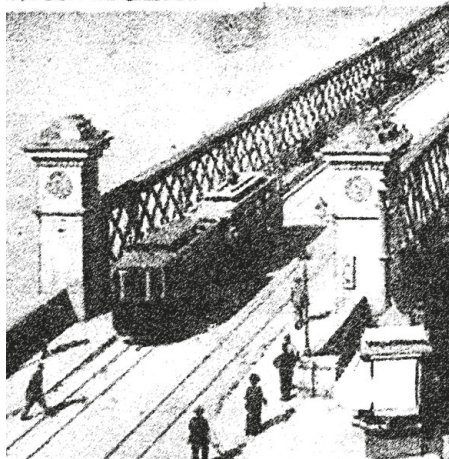
**Feet on the Ground, Head in the Clouds
About this Edition**

It is with reflexive reoccurrence in music history that supposed performance traditions burn themselves into a score as if they were a given ... and the more so, the further we get from the work's creation. Why should Bruckner suffer a different fate? So many clichés and truths about his person and his work are at last being questioned or, if they aren't yet, are overdue some scrutiny. Bruckner was certainly a pious man. But he was hardly "God's musician" and certainly no creator of these purported cathedrals of sound, who simply transferred his organ playing onto the symphony orchestra. Over the years of Bruckner reception, his oeuvre has been beset with epic breadth, much incense, and plenty of projected grand awesomeness, little or none of which actually stems from the musical text.

It is an essential aspect of this CD Edition to read and understand the text fresh and

anew. Whence does Bruckner's music come and whereunto does it point? The monolithic exceptionality of Bruckner's, in actuality, based on the classical tradition, which is difficult to grasp without an understanding of his regional roots. Bruckner, in all his piety, breaks out of the constraints of his Upper Austrian homeland, his eyes set on Vienna – and beyond. His music transcends the traditional limits. The explosive emancipation intrinsic to his work portends his roots and origins, to singing, to text, and to the Ländler. We want to bare this elemental force; we want to depict how – freed from years of overblown pathos – this force transcends into something ecstatically dance-like. Imagine a singer finding deep within them the gift to sing of inscrutable eternity: feet firmly on the ground, the head in the clouds. Bruckner burst out of the confines of the cathedral using that most secular of musical forms: the symphony. Here is a man whose music engages us and God in conversation. Pious old Bruckner, it turns out, was also a heretic. As are all mystics.

*Norbert Trawöger
Artistic Director, Bruckner Orchestra Linz*





Markus Poschner

Markus Poschner über Anton Bruckner

Bruckner ist für mich eine Art Absprungpunkt in eine andere Welt. Das war schon von Anfang an so, als ich als Kind in München über meinen Vater mit sämtlichen Chorwerken Bruckners in Berührung kam: Besonders seine Motette „Locus iste“ bewegte und irritierte mich gleichermaßen. Dieses Gefühl in Anbetracht seiner Werke sollte mir auf eigenartige Weise bis zum heutigen Tag bleiben: Faszination, Ergriffenheit und dennoch auch Unruhe. Seine Kompositionen sind voller musikalischer Rätsel, voller Geheimnisse und Tiefen. Sein Blick auf die Dinge ist dabei allerdings ein ungewöhnlicher, ja ein geradezu radikaler: Mir scheint, er blickt in seinen Sinfonien direkt nach oben ins Unendliche und damit auch ganz nach innen. Beethovens Blick ging geradeaus, den Mächtigen direkt ins Auge und ins Gewissen, Wagners Blick fiel weit nach unten in die Untiefen der menschlichen Seele und des Unterbewusstseins.

Bruckner blickt ins Grenzenlose, ist expansiv und steht dabei dennoch fest mit beiden Beinen auf dem Boden der oberösterreichischen Tradition, zwischen Polka und Choral, Wirtshaus und Kirche. Er polarisierte Kontraste, noch weit bevor Spezialisten wie Ligeti oder Messiaen Mystik und Extase kombinierten. Bruckners Schaffen ist bis heute provokativ, unfertig, streitbar, unangepasst radikal und damit zeitlos modern.

Aus diesem Blickwinkel ist die hier vorliegende Edition und erneute Annäherung an Bruckner unter Einbezug sämtlicher verfüg-

baren Quellen ein ebenso radikaler wie längst überfälliger Schritt. Die unschätzbaren wertvollen und jahrzehntelangen Erfahrungen des Bruckner Orchester Linz und gleichzeitig des ORF Radio-Symphonieorchesters Wien mit „ihrem“ Bruckner waren mir zusätzlich eine große Hilfe und Inspiration und komplettierten beziehungsweise bestätigten meine Erkenntnisse auf ideale Art und Weise. Immer wieder gerieten wir gemeinsam während der Probenprozesse ins Staunen, welche ungeheure Sprengkraft, welche leuchtenden Farben und enorme Kühnheiten in den Sinfonien Anton Bruckners zum Vorschein kommen, wenn man nur bereit ist, den Notentext kritisch genug zu hinterfragen und die falschen von den echten Traditionen zu unterscheiden.

Dennoch: So sehr wir um den Willen und die wahren Absichten des Komponisten bemüht sind, am Ende zählt an der Musik immer ausschließlich das Jetzt. Vor allem, Bruckners Musik beschäftigt sich mit unserem Leben, seine Musik betrifft uns direkt und kann niemals nur aus der Distanz betrachtet werden. Unser heutiges Leben ist auch hier das Maß des Erzählens. Als Interpret kann und will ich auch niemals vollständig in die Haut des Komponisten schlüpfen. Wenn ein Werk gut ist, erlaubt es viele Standpunkte.

Markus Poschner

Markus Poschner about Anton Bruckner

Bruckner is something of a point of departure to another world for me. It's been like that since my father introduced little me to all of the choral works of Bruckner. Especially his gradual *Locus iste* moved and irritated me in equal measure. This particular, peculiar kind of response to Bruckner's work has stayed with me to this day: A blend of fascination, emotionality, and also disturbance. His compositions are full of musical enigmas, full of mysteries and depth. His way of looking at things is an unusual, even radical one. It appears to me that in his symphonies Bruckner looks straight up into eternity and in doing so also wholly inward. Beethoven looked straight ahead, confronting the powerful and looking through their eyes right into their conscience. Wagner's view went down into the darkest recesses of the human soul and the unconscious.

Bruckner looks to infinity, is expansive, and yet also down to earth, solidly grounded in the Upper Austrian tradition, between the polka and chorales, pub and church. He has conjoined extreme contrasts well before specialists like Messiaen or Ligeti combined ecstasy and mysticism. Bruckner's work remains provocative, unfinished, disputatious, nonconformist, radical, and therefore modern

and timeless.

Looked at this way, the edition at hand – and this re-convergence on Bruckner that makes use of every available source – are radical and much overdue steps in Bruckner-reception. The invaluable and decade-long experience of the Bruckner Orchestra Linz, and that of the Vienna Radio Symphony Orchestra with "their" Bruckner, were a great help and inspiration and ideally complemented and corroborated my own findings. Over and over we were amazed during the rehearsal process, what explosiveness, what bright colors, and what tremendous daring could be found in Anton Bruckner's symphonies – if only one was sufficiently willing to question the score and separate wrong tradition from true tradition.

Still, however much we endeavor to bare the true intent and will of the composer, in the end, all that matters in music is the now. Bruckner's music, especially, deals with life, our life. His music affects us directly and can never just be studied from a distance. Our present life is – here as elsewhere – the measure of the narrative. As an interpreter, I could not nor would I want to completely be in the composer's skin. If a work is good, it allows for any number of interpretations.

(Translation: Jens F. Laurson)

Seit seinem Antritt als Chefdirigent des Bruckner Orchester Linz 2017 begeistern **Markus Poschner** und das österreichische Spitzenensemble gleichermaßen das Publikum und die internationale Presse. Dafür steht beispielhaft Poschners Vision, in der Bruckner-Interpretation eigene Wege zu gehen. Ein vorläufiger Höhepunkt dieses gemeinsamen Weges lag 2020 in der Auszeichnung zum „Orchester des Jahres“ und „Dirigent des Jahres“ in Österreich. Seit seiner Auszeichnung mit dem „Deutschen Dirigentenpreis“ (bereits im Jahr 2004) gastiert Poschner regelmäßig bei sämtlichen Spitzenorchestern und Opernhäusern der Klassik-Welt, darunter: die Staatskapelle Dresden, die Bamberger Symphoniker, die Münchner Philharmoniker, die Dresdner Philharmoniker, das Konzerthausorchester Berlin, das RSB Berlin und das RSO Wien, die Wiener Symphoniker, das Orchestre Philharmonique de Radio France, die Netherlands Philharmonic, NHK Tokio sowie an der Staatsoper Berlin, der Hamburgischen Staatsoper, der Oper Frankfurt, an der Staatsoper Stuttgart und am Opernhaus Zürich.

Mit dem Orchestra della Svizzera italiana, dessen Chefdirigent Markus Poschner seit 2015 ebenso ist, gewann er den begehrten „International Classical Music Award 2018“ (ICMA) für den bei Sony Classical erschienenen Brahms-Sinfonien-Zyklus. Gemeinsam mit dem Orchestre National de France wurde Poschner kürzlich für seine Produktion von Offenbachs „Maître Péronilla“ mit dem „Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik 2021“ ausgezeichnet.

Nach dem Studium in München sowie

Assistenzen bei Sir Roger Norrington und Sir Colin Davis wirkte Poschner zunächst als 1. Kapellmeister an der Komischen Oper Berlin. Von 2007 bis 2017 war er Generalmusikdirektor der Bremer Philharmoniker. Im Juli 2010 ernannte ihn die Universität Bremen zum Honorarprofessor, ebenso die Anton Bruckner Privatuniversität in Linz im Jahr 2020.

Das Bayreuther Festspielorchester dirigierte er erstmals bei dessen außergewöhnlichem Gastspiel 2019 in Abu-Dhabi mit Richard Wagners „Walküre“. Die Bayreuther Festspiele eröffnete Markus Poschner mit „Tristan und Isolde“ im Juli 2022 und dirigierte dieselbe Produktion dort auch bei den Festspielen 2023.

markusposchner.de

Since his 2017 debut as Chief Conductor of the Bruckner Orchestra Linz, **Markus Poschner**, together with this top Austrian ensemble, has been keeping audiences and international critics alike on the edges of their seats. Poschner's vision of striking out on a new path in Bruckner interpretation is exemplary of this. In 2020, as a first high point on this joint path, the orchestra and conductor were named the Austrian "Orchestra of the Year" and "Conductor of the Year", respectively.

Ever since winning the German Conductors' Award in 2004, Markus Poschner has made guest appearances with numerous internationally renowned orchestras, including the Staatskapelle Dresden, the Bamberg Symphony Orchestra, the Munich Philharmonic, the Dresden Philharmonic, the Konzerthaus Orchestra Berlin, the RSB Berlin

and the RSO Vienna, the Vienna Symphony Orchestra, the Orchestre Philharmonique de Radio France, the Netherlands Philharmonic and the NHK Tokyo. He has also worked at the Berlin State Opera, the Hamburg State Opera, the Stuttgart State Opera, and the opera houses in Frankfurt and Zürich.

For his recording of the complete Brahms symphonies for Sony Classical with the Orchestra della Svizzera italiana, whose chief conductor he has been since 2015, Markus Poschner won the prestigious 2018 International Classical Music Award (ICMA). More recently, his recording of Offenbach's *Maître Péronilla* with the Orchestre National de France won the 2021 German Record Critics' Award.

Having studied at the conservatory

in Munich and as an assistant of Sir Roger Norrington and Sir Colin Davies, Markus Poschner became 1st Kapellmeister at Komische Oper Berlin in 2006. From 2007 until 2017 he was the General Music Director of the Bremen Philharmonic Orchestra. In July 2010, the University of Bremen appointed him honorary professor, as did the Anton Bruckner Private University in Linz in 2020.

Poschner conducted the Bayreuth Festival Orchestra for the first time for its extraordinary 2019 guest performance of Richard Wagner's *Walküre* in Abu-Dhabi. In July 2022, he opened the Bayreuth Festival with *Tristan und Isolde*. At the 2023 Festival he conducted the same production.

markusposchner.de

The image shows a handwritten autograph score for the first movement of Brahms' Ninth Symphony. The title at the top right is "IX. Sinfonia 1. Satz." with a tempo marking "And. Op. 91." and a page number "2/1". The score is written in ink on aged paper and includes the following parts: Flauto (Flute), Oboi (Oboe), Clarinet (Clarinet), Fagotti (Bassoon), Corni (Horn), Trombi (Trumpet), and Tympani (Tympani). The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, dynamics (p, f), and articulation marks. The score is arranged in a standard orchestral layout with multiple staves for each instrument.

Österreichische Nationalbibliothek Mus.Hs 19481, Fol. 1r: autographe Partitur der „Neunten Sinfonie“

Austrian National Library Mus.Hs 19481, fol 1r: autograph score of the Ninth Symphony.



Das **Bruckner Orchester Linz** zählt zu den führenden Klangkörpern Mitteleuropas, blickt auf eine mehr als 200-jährige Geschichte zurück und trägt seit 1967 den Namen des Genius loci. Seit dem Amtsantritt von Markus Poschner als Chefdirigent vollzieht das BOL einen weithin beachteten Öffnungsprozess, der viele neue Formate generiert, unerwartete Orte aufsucht, in der Vermittlung überraschende Wege findet und vor allem für künstlerische Ereignisse in einer unnachahmlichen Dramaturgie sorgt, die ob ihrer Dringlichkeit und Intensität bei Publikum und Presse in Oberösterreich und der Welt für unerhörte Resonanz sorgen.

Markus Poschner und das BOL sind einer ureigenen Spielart der Musik seines Namensgebers auf der Spur und lassen diese in einem unverwechselbaren, oberösterreichischen

Klangdialekt hören, die sich in einer Gesamtaufnahme aller Sinfonien in allen Fassungen bis zum Brucknerjahr 2024 manifestiert. Das BOL ist nicht nur das Sinfonieorchester des Landes Oberösterreich, sondern spielt die musikalischen Produktionen des Linzer Landestheaters im Musiktheater, einem der modernsten Theaterbauten Europas, das die Heimstätte des BOL ist. Konzerte beim Internationalen Brucknerfest Linz, Konzertzyklen im Brucknerhaus und spektakuläre Programme im Rahmen des Ars Electronica Festivals gehören zum Spielplan des Orchesters wie die Aufgabe als Botschafter Oberösterreichs und seines Namensgebers auf nationalen und internationalen Konzertpodien. Das Bruckner Orchester Linz hat seit 2012 einen eigenen Konzertzyklus im Wiener Musikverein und seit 2020 erstmals auch einen im Bruck-

nerhaus Linz. Die Zusammenarbeit mit großen Solist:innen und Dirigent:innen unserer Zeit unterstreicht die Bedeutung des oberösterreichischen Klangkörpers. Das BOL wurde beim Musiktheaterpreis 2020 als „Bestes Orchester des Jahres“ ausgezeichnet.

bruckner-orchester.at

The **Bruckner Orchestra Linz**, which looks back at more than 200 years of history and has adopted the name of the Genius loci in 1967, is among the leading orchestras of Central Europe. Ever since Markus Poschner's appointment as Chief Conductor, the orchestra has been undergoing a highly regarded process of opening-up towards the outside: generating many new concert formats, seeking out unexpected performance places, finding surprising ways to teach and, above all, to create cultural events of inimitable dramatic composition, which, in their urgency and intensity, are the cause of unheard-of resonance among the Upper Austrian and international audiences and the press.

Markus Poschner and the BOL are exploring their very own version of the music of the orchestra's namesake, rendering it

in an unmistakable, Upper Austrian musical dialect, which manifests itself in a complete recording of all the Bruckner symphonies (to be completed until 2024, the Year of Bruckner).

The BOL is not only the symphony orchestra of the state of Upper Austria, but also the featured orchestra for musical productions at the State Theatre in Linz, and is at home in the Musiktheater building opened in 2013, one of the most modern theatre buildings in Europe. The orchestra performs at the International Bruckner Festival in Linz, plays concert cycles at the Brucknerhaus, and presents spectacular concert programs at the Ars Electronica Festival. The BOL is also an ambassador of its namesake and of Austria at national and international concert venues.

Since 2012 the Bruckner Orchestra Linz has had its own concert cycle at Vienna's Konzerthaus. Since 2020, the BOL also has a concert cycle at the Brucknerhaus in Linz. The BOL's cooperation with the greatest soloists and conductors of our time is testament to the importance of the Upper Austrian orchestra.

The Bruckner Orchestra Linz was honoured with the "Best Orchestra of the Year" award at the 2020 Austrian Musical Theatre Awards.

bruckner-orchester.at



Österreichische Nationalbibliothek Mus.Hs.44706 (Kitzler Studienbuch), S. 321:
autographe Skizze zur Symphonie in F Moll (1863)

Austrian National Library Mus.Hs.44706 (Kitzler Studienbuch), p. 321:
autograph sketch for the *Symphony in F Minor* (1863)



Aufnahme / Recording:

Linz, Musiktheater, Rehearsal Hall, 09.–10.11.2021 (CD1) / 23.+27.02.2022 (CD2)
Aufnahmeleitung und Schnitt / Recording Supervision and Editing: Erich Hofmann
Toningenieur / Recording Engineer: Erich Pintar, Studio Weinberg, Kiefermarkt
Produzent / Producer: Johannes Kernmayer

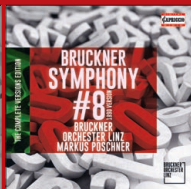
Coverfoto: © tostphoto / stock.adobe.com

Photo Bruckner Orchester Linz: © Lukas Beck
Photo Markus Poschner: © Foto Kersch

©+© 2024 CAPRICCIO • 1040 Vienna, Austria
www.capriccio.at



C8080



C8081



C8082



C8083



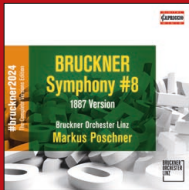
C8084



C8085



C8086



C8087



C8089



C8090



C8092



C8093



C8088



C8091



C8094



C8094

#bruckner2024

The Complete Versions Edition

ANTON BRUCKNER (1824-1896)

Compact Disc 1

Sinfonie Nr. 9 d-Moll • Symphony No. 9 in D minor

- | | | |
|----------|---|-------|
| 1 | Feierlich; misterioso | 23:52 |
| 2 | Scherzo. Bewegt, lebhaft - Trio. Schnell..... | 10:44 |
| 3 | Adagio. Langsam, feierlich | 22:08 |

Bonus CD: Compact Disc 2

Sinfonie f-Moll (1863) „Studiensinfonie“
Symphony in F minor (1863) “Study Symphony”

- | | | |
|----------|--|-------|
| 1 | Allegro molto vivace | 10:30 |
| 2 | Andante molto | 10:57 |
| 3 | Scherzo. Schnell - Trio: Langsamer | 5:10 |
| 4 | Finale. Allegro | 6:58 |

BRUCKNER ORCHESTER LINZ

Markus Poschner

Dirigent / conductor

Aufnahme / Recording:
Linz, Musiktheater, Rehearsal Hall,
09.-10.11.2021 (CD1) / 23.+27.02.2022 (CD2)
Aufnahmeleitung und Schnitt /
Recording Supervision and Editing:
Erich Hofmann

Toningenieur / Recording Engineer:
Erich Pintar, Studio Weinberg, Kiefermarkt
Produzent / Producer: Johannes Kernmayer
Coverfoto: © tostphoto / stock.adobe.com
© + P 2024 CAPRICCIO, A-1040 Vienna
www.capriccio.at • Made in Germany

C8096



Total Time

90:27

LC08748

This Complete Versions Edition includes all versions published or to be published under the auspices of the Austrian National Library and the International Bruckner Society in the *Neue Anton Bruckner Gesamtausgabe (New Anton Bruckner Collected Works Edition)*.

BRUCKNER
ORCHESTER
LINZ