

ANTON BRUCKNER

(1824–1896)

SYMPHONY No. 9 IN D MINOR

1887–1894, WAB 109

LIVE RECORDING

- | | | |
|------|---|-------|
| [01] | 1. Feierlich, misterioso | 24:32 |
| [02] | 2. Scherzo. Bewegt, lebhaft – Trio. Schnell | 11:50 |
| [03] | 3. Adagio. Langsam, feierlich | 22:36 |

TOTAL 59:01

SIMONE YOUNG
PHILHARMONIKER HAMBURG

Abschied und Gotteslob Einige Gedanken zu Bruckners letzter Symphonie

Die Arbeit an seiner letzten Symphonie begann Bruckner, wie üblich, unmittelbar im Anschluss an die Vollendung des vorangegangenen Werkes. Der bekannt penible Komponist hielt die Fertigstellung seiner *Achten* für den 10. August 1887 fest. Aus dem gleichen Monat noch stammen die ersten Entwürfe zu einer d-Moll-Symphonie, die seine letzte werden sollte. Ganze neun Jahre arbeitete Bruckner an diesem wahrhaft monumentalen Werk, das er selbst als Testament und Krönung seines Schaffens sah und das – der mündlichen Überlieferung nach – „keinem König“ (wie die *Siebente*) „und keinem Kaiser“ (wie die *Achte*), sondern niemand geringerem als „dem lieben Gott“ gewidmet sein sollte. Bruckners Gestalt zu Lebzeiten – und mehr noch in seinem Nachleben – erscheint durchaus janusköpfig. Unsicher und devot bis zur Unerträglichkeit auf der einen Seite, aber auf der anderen von maßlosen Ansprüchen an sich selbst und von kühnen Konzepten besessen, mit denen er sich nicht nur mit der Vergangenheit messen wollte, sondern schließlich weit in die Zukunft griff.

Die Wahl der Tonart für das Werk ist kein Zufall. Beethovens letzte Symphonie, ebenfalls in d-Moll, war nicht nur für Bruckner, sondern für alle Nachgeborenen des Bonner Meisters das Nonplusultra der Symphonik. Wie wir in der Folge noch feststellen werden, belässt es Bruckner bei seiner Reverenz an Beethovens monumentalstes symphonisches Werk nicht nur bei der Tonart, sondern nimmt auch Maß an Duktus und Aufbau.

Trotz der langen Arbeitszeit sollte es dem Komponisten nicht vergönnt sein, die Fertigstellung der Symphonie zu erleben. Am Ende waren es, durch Alter und Krankheit bedingt, die nachlassenden Kräfte, anfangs jedoch die Ablenkung durch Umarbeitungen früherer Werke, und später sogar noch eingeschobener, kleinerer Arbeiten, welche die Fertigstellung so weit verzögerten, dass Bruckner schließlich über dem Particell des unfertigen vierten Satzes am 11. Oktober 1896 starb.

Im Gegensatz zu früheren Werken gibt es zur *Neunten* kaum Schriftliches, allerdings gut bezeugte mündliche Hinweise, die mehr als nur die Vermutung nahelegen, dass Bruckner trotz der unmittelbar im Anschluss an die *Achte* entstandenen Skizzen anfangs

nur sehr zögerlich an die Komposition des neuen Werkes ging. Über die Geschichte der Umarbeitung der *Achten Symphonie*, die ihn vom Oktober 1887 bis zum März 1890 voll in Anspruch nahm, haben wir an anderem Ort ausführlich gesprochen (siehe vom selben Autor: Erkenntnis des Inhalts in der ursprünglichen Form – Gedanken zur Erstfassung von Anton Bruckners großer *c-Moll-Symphonie* in der Fassung von 1887 in: OC 638, Anton Bruckner, 8. *Sinfonie*, Simone Young). Allerdings erarbeitete der Komponist parallel dazu auch noch eine dritte Fassung seiner *Dritten Symphonie* (1889/90, ebenfalls in d-Moll) und seiner *Ersten* (in c-Moll, zwischen März 1890 und April 1891). Bei aller notorischen Besessenheit Bruckners, frühere Werke immer wieder zu „verbessern“, erscheint es im Nachhinein doch seltsam, dass ein Komponist mitten im Schaffensprozess eines neuen Werks sich von so weitreichenden und tiefgreifenden Arbeiten „ablenken“ lässt. War es bei der *Achten* noch der begriffliche Wunsch, den von ihm hochverehrten Dirigenten Hermann Levi durch eine Revision der Partitur doch noch für eine Uraufführung in München zu begeistern, gab es für die anderen Umarbeitungen kaum

stichhaltige Gründe, die ein sofortiges Engagement notwendig gemacht hätten.

Man kann also durchaus, ohne allzu viel zu spekulieren, jenen Kommentatoren recht geben, die meinen, dass Bruckner offensichtlich jede Ausflucht aus der konkreten Komposition an seiner *Neunten* willkommen gewesen sein muss. Andernfalls hätte sich die Arbeit am ersten Satz nicht bis Februar 1891 hingezogen – immerhin dreieinhalb Jahre nach dem Entstehen der ersten Skizzen. Auch dem Scherzo, das – wie schon in der *Achten* – nach dem Beethoven'schen Vorbild an zweiter Stelle steht, war ein schwieriger, von vielen Unterbrechungen durchsetzter Schaffensprozess beschieden. Frühe Entwürfe dieses Satzes datieren aus dem Jahr 1889, die Fertigstellung erfolgte erst 1894 (!). In dieser Zeit schuf Bruckner parallel die Vertonung des *150. Psalms* (1892) und das (ob seines Textes) später nicht unumstrittene Chorwerk *Helgoland* (1893).

Dass Bruckners Schaffenskraft aber völlig ungebrochen war, beweist das monumentale Adagio, das heutzutage meist den Abschluss der Symphonie bildet. Es entstand innerhalb eines halben Jahres, von April bis November 1894. In dieser Zeit erfolgte auch Bruckners

weitgehender Rückzug von allen öffentlichen Ämtern, von der Hofkapelle, vom Konservatorium und der Akademie sowie die Übersiedlung in eine, vom Kaiser zur Verfügung gestellte, ebenerdige Wohnung im Schloss Belvedere.

Nach der Vollendung des Adagios lebte Bruckner noch volle zwei Jahre; unter normalen Umständen hätte er das Finale unschwer fertigstellen können, allerdings begann er mit der konkreten Niederschrift erst im Mai 1895. Die letzten substanziellen Arbeiten daran dürfte er etwa ein Jahr später eingestellt haben. Zuletzt waren es Alter und Krankheit, welche die ersehnte Vollendung der Symphonie verhinderten. Allerdings dürfte Bruckner mehr hinterlassen haben, als uns heute bekannt ist. Viele Anzeichen weisen darauf hin, dass es zum Zeitpunkt seines Todes ein fertiges Streicher-Particell des gesamten vierten Satzes gegeben haben muss, das auch umfangreiche Instrumentationsangaben für die anderen Stimmen enthielt.

Es ist zu vermuten, dass unmittelbar nach Bruckners Tod aus der unversiegelten Wohnung Souvenirjäger ganze Bögen dieses Partitur-Entwurfs entwendet haben; einige davon sind erst in der jüngeren Vergangen-

heit wieder aufgetaucht. Aus dem, was wir heute besitzen, lässt sich erahnen, was Bruckner vorgeschwebt haben dürfte. Keiner der zahlreichen Rekonstruktionsversuche gelang aber wirklich überzeugend. Deshalb wird die Symphonie heute entweder (wie auch im hier vorliegenden Falle) nur in ihrer dreisätzigen Gestalt aufgeführt, ab und zu aber auch, wie vom Komponisten selbst angeregt, mit seinem *Te Deum* anstelle des vierten Satzes beendet. Tonartenmäßig mag das für Puristen ein Gräuel sein. Dem Komponisten scheint allerdings der Inhalt wesentlich wichtiger gewesen zu sein: Was vom vierten Satz erhalten blieb, lässt unzweifelhaft erahnen, dass die „dem lieben Gott“ zuge dachte Symphonie keinesfalls mit dem resignativen Schluss des Adagios enden sollte, sondern mit dem gewaltigsten Gotteslob, zu dem Bruckner sich fähig sah. Für den Fall, dass ihm dies nicht mehr vergönnt wäre, schien ihm das *Te Deum* – Tonart hin oder her – an dieser Stelle gerade noch recht. Ging es doch darum, einen Schlussstein hinter die Themenstellung des Werks zu setzen: Bruckners Verständnis von Verbindung und Divergenz von Diesseits und Jenseits, die Darstellung seiner spezifischen Gläubigkeit.

Wie auch bei den anderen Symphonien in diesem von Simone Young dirigierten Zyklus, die nur in einer Fassung vorliegen, wollen wir uns bei der Beschreibung der Sätze auf das Inhaltliche und die knappste Charakterisierung beschränken. Auf eingehendere Analysen wird am Ende hingewiesen.

Auf die Vorbildwirkung der Beethoven'schen *d-Moll-Symphonie* haben wir bereits hingewiesen. Allein die Wahl der Tonart für seine *Neunte Symphonie* hat bei Bruckners Zeitgenossen fast reflexartig für Spott und Skepsis gesorgt. Der Komponist begegnete der Kritik naiv und ungehalten: er könne nichts dafür, dass ihm das Thema „in d-Moll eingefallen“ sei.

Ganz so einfach lassen sich die Bezüge zu Beethoven doch nicht wegwischen. Bruckner beschäftigte sich sein ganzes Leben aufs intensivste mit Beethovens Werk. An Zufall mag glauben wer will, wenn man bedenkt, dass sich allein die ersten vier symphonischen Arbeiten Bruckners nur zwischen c-Moll und d-Moll bewegen. Unter allen Beethoven-Symphonien lassen sich lediglich für die *Zweite* in D sowie die *Sechste* und *Achte* (jeweils in F) keine Tonarten-Pendants bei Bruckner ausmachen. Umgekehrt verwen-

det Bruckner in all seinen Symphonien und Symphonie-Versuchen lediglich in der *Siebenten* (E-Dur) eine Tonart, die man in der Beethoven'schen Symphonik nicht findet.

Die Verwandtschaft zwischen den Symphonie-Anfängen von Bruckners und Beethovens *Neunter* ist so tief, dass Zufall oder Unbewusstes überhaupt nicht in Betracht kommen *können*. Beethovens symphonischer Schlussstein war ja nicht nur für Bruckners letztes Werk, sondern fast für sein gesamtes Schaffen die eherne Grundlage. Bruckner selbst hat sich mündlich mehrfach über die Furcht, nun selber eine *Neunte* komponieren zu müssen, geäußert.

All das Anekdotische und die offensichtliche Vorbildfunktionen haben bei Bruckner nie etwas daran geändert, dass von diesem Ausgangspunkt – bei aller Ehrfurcht und zur Schau getragenen Demut – immer höchst originelle, eigenständige und weit über seine Zeit hinausweisende Werke entstanden. Die *Neunte* bildet fraglos einen neuen Höhepunkt seines Schaffens. Wäre es ihm vergönnt gewesen, das konzipierte, riesenhafte Finale noch zu vollenden, wäre sie nicht nur, mit ziemlicher Sicherheit, die längste, sondern auch inhaltlich die monumentalste sei-

ner Symphonien geworden. Doch selbst der vorhandene Torso, dessen Eigenleben wenige Jahre nach Bruckners Tod begann, hat sich bis in unsere Zeit als eine der bedeutendsten Schöpfungen in der Geschichte der Symphonik bewährt. Bruckners melodische Erfindungskraft und die Kunst der Komplexität in der Verarbeitung innerhalb der vorgegebenen Formen (eine Aufgabe, der sich Bruckner fast zwanghaft sein ganzes Leben stellte) zeigen ihn ungebrochen bis zum letzten Moment seiner Schaffensfähigkeit.

Beethoven steht, wie gesagt, für die ersten Takte Pate: Tremolo, stürzende Quart- und Quintintervalle und eine über 63 Takte reichende Entwicklung bis zu einem ersten plastischen thematischen Komplex – das alles misst sich natürlich am erhabenen Vorbild, greift aber gleichzeitig weit in die Zukunft voraus. Wie in allen Kopsätzen Bruckner'scher Symphonien, arbeitet der Komponist nach seiner Ausformung des „klassischen“ Sonaten-Prinzips mit drei Themenkomplexen. Der zweite, wie üblich, kontrastiert den heroisch-monumentalen ersten in lyrischer Form. Der dritte erscheint uns als der Versuch einer Synthese beider vorangegangenen Gedanken. Der scheinbar schulmäßige Ver-

such, innerhalb der starren Form zu komponieren, wird durch eine hochkomplexe Verarbeitung konterkariert, die den Eintritt der einzelnen Abschnitte teilweise so verschleiern, dass sich die Gelehrten bis heute nicht einig sind, wo in diesem Satz Durchführung bzw. Reprise beginnen. Kein Zweifel: Bruckner befand sich, trotz hohen Alters und nachlassender Gesundheit, auf dem Höhepunkt seiner kompositorischen Fähigkeiten.

Das bekräftigt, geradezu trotzig, in vielleicht noch eindrucksvollere Weise der zweite Satz, der von vielen als einer der Höhepunkte in Bruckners gesamtem Schaffen gepriesen wird. Die Verbindung von Tanzcharakter und geradezu maschineller Wucht auf der einen Seite, konterkariert von einem geisterhaft hingetupften Trio, sucht nicht nur in Bruckners Schaffen ihresgleichen.

Der dritte Satz ging, zumindest was die zeitliche Entstehung betrifft, Bruckner offensichtlich am leichtesten von der Hand. Man muss nicht allzu viel Phantasie bemühen, um darin tatsächlich ein Werk des Abschieds und der ruhigen Ergebnis im Übergang vom Endlichen zum Unendlichen zu deuten. Zahlreiche klerikale Chiffren musikalischer Formen aus eigenen und fremden Werken

finden sich als deutliche Hinweise auf Bruckners Willen. Die Coda ist wohl das bewegendste und zugleich gelassenste Adieu, das ein Komponist tönend hinterlassen hat. (Es wäre eine eigene Studie wert, das Ende des letzten Satzes von Gustav Mahlers *Neunter Symphonie* mit Bruckners Adagio-Ausklang zu vergleichen. Über den Charakter der Komponisten würde eine solche Analyse selbst ohne Kenntnis ihrer Biografien Aufschlussreiches erzählen. Der wesentliche Unterschied liegt natürlich darin, dass es Mahler vergönnt war, zumindest den Beginn der Arbeit an seiner *Zehnten* aufzunehmen. Wie weit er die *Neunte* als Abschiedswerk gesehen hat, darüber lässt sich wirklich nur spekulieren ...)

Dass Bruckner sich eingehend mit dem Gedanken befasst hat, dass ihm die Fertigstellung seiner *Neunten* nicht mehr vergönnt sein könnte, dazu gibt es zahlreiche gesicherte mündliche Überlieferungen. Es besteht jedoch kein Zweifel, dass der Abgesang des Adagios – so wenig wie bei den Adagios der *Siebenten* oder *Achten* – keinesfalls das letzte Wort in dieser Symphonie sein sollte. Es ist klar, sowohl aus den erhaltenen Skizzen zum 4. Satz als auch durch Bruckners oft zi-

tierte Anregung, falls es ihm nicht vergönnt sein sollte, die Symphonie zu beenden, das *Te Deum* anstelle des letzten Satzes zu spielen, dass strahlendes Gotteslob am Ende des Werks stehen sollte. Das eigene Abschiednehmen war nicht das Generalthema der Symphonie

Ein Werk ist allerdings nicht nur das, was in der Absicht des Komponisten stand, und die niedergeschriebene letzte Form, in der wir es hinterlassen bekommen haben, sondern auch das, was die Rezeption und unser Wissen um die biografischen Fakten daraus gemacht haben. Wie immer man sich entscheidet, Bruckners letzte Symphonie zur Aufführung zu bringen, bleibt immer ein gespaltenes Bewusstsein zwischen dem, was wir über die Absichten des Komponisten wissen, und dem, was ihm vergönnt war zu vollenden.

Dieses Erbe beginnt in dem Moment, da es zum ersten Mal aufgeführt wird, ein Eigenleben zu führen. Dem kann sich auch Bruckners letzte Symphonie nicht entziehen. Selbst ohne das geplante Gotteslob am Ende wird auch ein Ausklang als Abschiednehmen in Ruhe und Gelassenheit – wie es vielleicht nur einem so tiefgläubigen Menschen wie

Bruckner vergönnt war – nicht gar so weit von dem entfernt sein, was der Komponist, im wahrsten Sinne seinem Widmungsträger, „dem lieben Gott“ ergeben, akzeptiert hätte.

Michael Lewin

Literaturhinweise:

Mathias Hansen: Die neunte Sinfonie in: Bruckner Handbuch (Hg. H.-J. Hinrichsen, Stuttgart 2010)
Wolfgang Stähr: IX. Symphonie in d-Moll: Abschied vom Leben – Bruckners „Unvollendete“ in: Die Symphonien Bruckners (Hg. R. Ulm) München 1998.

IX. Symphonie d- moll Partitur. Kritische Neuausgabe H. B. G. Cohrs Wien 2000/2005.

IX. Symphonie d-moll Finale: Partitur Textband Hg. J.A. Phillips Wien 1994/1999.

Farewell and Praise of God Some Thoughts about Bruckner's Last Symphony

Bruckner began work on his last symphony, as usual, immediately following the completion of his previous work. The composer, known to be meticulous, recorded the completion of his *Eighth* on 10 August 1887. The first sketches for a D-minor symphony were made during the same month; this was to become his final symphony. Bruckner worked a total of nine years on this truly monumental work, which he himself viewed as the last will and crowning of his production and was to be dedicated to – according to his words – “no king” (like the *Seventh*) and “no emperor” (like the *Eighth*), but to none other than “the good Lord”. Bruckner’s image during his lifetime – and even more so afterwards – seems to be utterly Janus-faced. He was insecure and devout to the point of insufferableness on the one hand, but also obsessed by unlimited demands on himself and by bold concepts. He did not only want these ideas to be measured according to past standards; they ultimately reached far into the future.

The choice of key for this work was not by chance. Beethoven's last symphony, also in D minor, was considered the *non plus ultra* of symphonic composition, not only for Bruckner but for all successors to the Bonn master. As we shall see later, Bruckner refers to Beethoven's most monumental symphonic work not only in the key he chose, but also in its characteristic style and structure as well.

Despite the long time he took to compose it, the composer was not granted the privilege of hearing a performance of the completed symphony. In the end it was failing energy, due to ageing and illness, that postponed the completion of the work for so long. In the beginning, however, the main reason was distraction brought about by the revision of earlier works followed by intermittent work on smaller compositions. Bruckner finally died whilst working on the short score of the unfinished fourth movement on 11 October 1896.

In contrast to earlier works, there is sufficient oral evidence (despite a lack of written proof) that Bruckner approached work on the *Ninth* with great hesitation despite the sketches written immediately following completion of the *Eighth*. We have already spo-

ken about the history of the revision of the *Eighth Symphony* elsewhere – it completely absorbed the composer from October 1887 until March 1890 (see the author's "Awareness of the Content in the Original Form – Thoughts on the first version of Anton Bruckner's great *C minor Symphony* of 1887", in: OC 638 Anton Bruckner: *Symphony No. 8*, Simone Young).

At any rate, the composer was also simultaneously working on a third version of his *Third Symphony* (1889/90, also in D minor) and his *First* (in C minor, between March 1890 and April 1891). Despite Bruckner's notorious obsession with "improving" earlier works time and time again, it appears strange, in retrospect, that a composer in the throes of creating a new work would allow himself to be "distracted" by such far-reaching and pervasive works. Although he understandably desired, in the case of the *Eighth*, to win over the highly-esteemed conductor Hermann Levi for a premiere performance in Munich by revising the work, there were hardly cogent reasons for the other revisions that would have necessitated an immediate commitment to them.

One can completely agree with those commentators, without much undo speculation,

who find that Bruckner must, apparently, have welcomed any excuse at all for avoiding getting down to work on his *Ninth*. Otherwise, the work on the first movement would not have taken until February 1891 – three and a half years after the first sketches were written.

The Scherzo, too, the second movement as in the *Eighth* – in accordance with the Beethovenian model – underwent a difficult creative process interspersed with a number of interruptions. Early sketches for this movement date from 1889, but it was not completed until 1894 (!). During this time, Bruckner also completed his setting of the *150th Psalm* (1892) and the choral work *Helgoland* (1893), which was later not entirely free of controversy (due to its text).

The fact that Bruckner's creative powers were utterly unbroken is proven by the monumental Adagio, which today usually forms the conclusion of the *Symphony*. It was composed within a half year, from April to November 1894. It was during this time that Bruckner also withdrew from nearly all of his public offices – the Hofkapelle, the Conservatory and the Academy; he also moved to a ground-floor flat in the Vienna Belvedere made available to him by the Emperor.

Bruckner lived another two full years after completing the Adagio; under normal conditions, he would have had no trouble finishing the Finale, but it was only in May 1895 that he began the writing it down definitively. The last substantial work on it must have ceased about a year later. It was primarily old age and illness that prevented the longed-for completion of the *Symphony*. However, Bruckner must have completed more of it than is known to us today. There are many indications that a complete string short score of the entire fourth movement must have existed at the time of his death, also containing extensive instructions for the instrumentation of the other parts.

We may assume that souvenir hunters pillaged entire sheets of this score sketch from Bruckner's unlocked flat immediately following his death; some of these sheets have turned up again in more recent years. It is possible to perceive what Bruckner must have had in mind from what we possess today. None of the numerous attempts at reconstruction, however, has been completely convincing. For this reason, today, the *symphony* is either performed in its three-movement form (as in the present case), or else,

occasionally, with the *Te Deum* in place of the fourth movement, as the composer himself suggested. For purists, this may be an ordeal due to the sequence of keys. It appears, however, that the composer considered the content to be considerably more important: what remains of the fourth movement, definitely allows us to assume that the Symphony, dedicated to “the good Lord”, should in no case end with the resigned conclusion of the Adagio, but with the magnificent Praise of God, of which Bruckner regarded himself as capable. In case this were not granted him, he felt that the *Te Deum* would be quite appropriate at this point, regardless of its key. If one wished to place a keystone behind the topics of this work, it would be Bruckner’s understanding of the connection and divergence of this world and the hereafter – the representation of his specific faith.

As in the other symphonies in this cycle conducted by Simone Young that are available in only one version, we shall limit the description of the movements to the content and briefest possible characterisation. More extensive analyses will be referred to at the end.

We have already pointed out the model effect of Beethoven’s *D-minor Symphony*.

Bruckner’s selection of this key for his *Ninth Symphony* alone, almost like a reflex, brought forth mockery and scepticism amongst his contemporaries. The composer reacted to this criticism naively and indignantly: he couldn’t help it that the theme had “occurred to him in D minor”.

The references to Beethoven, however, cannot be so easily dismissed. Bruckner occupied himself most intensively with Beethoven’s work throughout his life. Whoever believes in chance may do so, when one considers that the first four symphonic works of Bruckner only move between C minor and D minor. Amongst all of Beethoven’s symphonies, only the *Second* in D and the *Sixth* and *Eighth* (both in F) have no key counterparts in Bruckner. On the other hand, in all his symphonies and attempted symphonies, it is only in the *Seventh* (E major) that Bruckner uses a key not found in Beethoven’s symphonies.

The relationship between the beginnings of Bruckner’s and Beethoven’s respective *Ninth Symphonies* is so profound that chance or subconscious workings *cannot* come into question. Beethoven’s symphonic keystone formed the solid basis not only for Bruck-

ner’s last work but also for almost his entire oeuvre. Bruckner himself referred a number of times to his fear of now having to compose a *Ninth*.

All anecdotes and obvious model functions have done nothing to change the fact that Bruckner, working from this point of departure – with all respect and displayed humility – always created highly original, independent works that reach out far beyond his time. The *Ninth* unquestionably forms a new climax of his production. If it had been granted him to complete the gigantic Finale that he had conceived, it would almost certainly have become not only the longest, but also the most monumental of his symphonies in terms of content.

But even the torso that we have, which began its own life just a few years after Bruckner’s death, has proven itself, to the present day, to be one of the most important creations in the history of the symphony. Bruckner’s melodic powers of invention and the art of complexity in development within prescribed forms (a task that Bruckner assigned to himself almost compulsively throughout his life) reveal him to be unbroken up to the last moment of his creative ability.

As has been said, Beethoven is the inspiration behind the first bars: tremolo, plunging intervals of the fourth and fifth together with a development extending over 63 bars up to an initial vivid, malleable thematic complex – all this measured by the exalted model, of course, but at the time extending far into the future. As in all of the opening movements of Bruckner’s symphonies, the composer works with three thematic complexes according to his own formation of the “classical” sonata principle. The second of these, as usual, is in a lyrical guise, forming a contrast with the heroic-monumental first complex. The third appears as an attempt at a synthesis of these two previous ideas. The apparently scholastic attempt at composing within the rigid form is thwarted by a highly complex processing that, at times, veils the beginnings of individual sections to such an extent that scholars still today do not agree where the development or recapitulation begin in this movement. Without doubt, Bruckner was at the apogee of his compositional abilities despite old age and failing health.

This is corroborated, almost defiantly and perhaps still more impressively, in the second movement, praised by many as one of the

high-water marks in Bruckner's entire oeuvre. The connection between dance character and a downright machine-like vehemence on the one hand, contradicted by a lightly sketched, ghostly Trio on the other hand, is unparalleled – and not only in Bruckner's oeuvre.

The third movement was apparently the one that caused Bruckner the least trouble, at least in terms of the time he needed to write it. One doesn't need very much imagination to interpret this movement as a farewell and a work of calm surrender in the transition from the finite to the infinite. Numerous clerical codes of musical forms from his own and other people's works are found here as clear indications of Bruckner's intention. The coda is probably the most moving and serene sonic *adieu* ever bequeathed by a composer. (It would be worth a study in itself to compare the end of the last movement of Gustav Mahler's *Ninth* Symphony with Bruckner's Adagio conclusion. Such an analysis would reveal a great deal of the composers' respective characters, even without knowledge of their biographies. The essential difference, of course, lies in the fact that Mahler was allowed to at least begin work on his *Tenth*. Indeed, one can only speculate on the extent

to which he regarded the *Ninth* as a work of farewell ...)

There are many reliable verbal reports confirming the fact that Bruckner was profoundly preoccupied with the idea that he might not live to complete his *Ninth Symphony*. There is no doubt, however, that the Adagio's swan song is not intended as the last word in this symphony – any more than the Adagios of the *Seventh* or *Eighth*. It is clear that a radiant praise of God was to conclude the symphony – both from the surviving sketches to the fourth movement and from Bruckner's frequently cited suggestion that the *Te Deum* should be played in place of the last movement if he did not live to finish it. The composer's own valediction was not the overall theme of the Symphony.

Be that as it may, a work is not only ultimately determined by what it was intended to be, and in the final written form in which it has been handed down to us, but also by what its reception and the biographical facts have made out of it. However one decides to perform Bruckner's final symphony, there always remains a split awareness between what we know about the composer's intentions and that which was granted him to complete.

This legacy begins to lead a life of its own the moment it is performed for the first time. Bruckner's last symphony cannot evade this fate, either. Even without the planned praise of God at the end, a conclusion as a farewell in peace and serenity – as was granted perhaps only to such a deeply religious person as Bruckner – will not be so very far removed from what the composer, truly devoted to his dedicatee, "the good Lord", would have accepted.

Michael Lewin

Used literature: see p. 9

SIMONE YOUNG

Seit August 2005 ist Simone Young Intendantin der Staatsoper Hamburg und Hamburgische Generalmusikdirektorin der Philharmoniker Hamburg. Hier dirigiert sie ein breites musikalisches Spektrum von Premieren und Repertoirevorstellungen von Mozart über Verdi, Puccini, Wagner und Strauss bis zu Hindemith, Britten und Henze. An der Staatsoper und bei den Philharmonikern Hamburg konnte sie mit Uraufführungen und mehreren deutschen Erstaufführungen große Erfolge verbuchen. Als Wagner-Dirigentin hat sich Simone Young international einen Namen gemacht: Sie übernahm die Musikalische Leitung mehrerer kompletter Zyklen des *Ring des Nibelungen* an der Wiener Staatsoper und der Staatsoper Unter den Linden in Berlin. An der Staatsoper Hamburg hat sie mit großem Erfolg ihren eigenen *Ring* geschmiedet und dirigiert auch hier den kompletten Zyklus. Engagements führten die in Sydney geborene Dirigentin an alle führenden Opernhäuser der Welt, unter anderem an die Wiener Staatsoper, die Opéra National de Paris, das Royal Opera House Covent Garden in London, die Bayerische Staatsoper, die

Metropolitan Opera New York und die Los Angeles Opera. Neben ihrer umfangreichen Operntätigkeit machte Simone Young sich auch auf dem Konzertpodium einen Namen. Sie arbeitete mit allen führenden Orchestern zusammen, darunter die Wiener Philharmoniker, die Berliner Philharmoniker und das London Philharmonic Orchestra. Von 1999 bis 2002 leitete Simone Young als Chefdirigentin das Bergen Philharmonic Orchestra, von Januar 2001 bis Dezember 2003 war sie Künstlerische Leiterin und Chefdirigentin der Australian Opera in Sydney und Melbourne, von 2007 bis 2013 „Erste Gastdirigentin“ des Lissabonner Gulbenkian-Orchesters.

Von Simone Young liegen zahlreiche CD-Einspielungen vor. Bei OehmsClassics erschienen neben Aufnahmen aus der Staatsoper Hamburg wie *Mathis der Maler*, *Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried* und *Götterdämmerung* auch mehrere Einspielungen mit den Philharmonikern Hamburg. Unter anderem wurden bisher neun Bruckner-Sinfonien veröffentlicht sowie die *Zweite* und *Sechste Sinfonie* Gustav Mahlers und die Sinfonien von Johannes Brahms.

Simone Young hat zahlreiche Preise und Auszeichnungen erhalten. Sie ist Ehren-

doktor der Universitäten Sydney und Melbourne, Professorin der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg, Trägerin der Orden „Member of the Order of Australia“ und „Chevalier des Arts et des Lettres“ sowie der Goethe-Medaille. Für ihre erste Opernsaison in Hamburg wurde sie als „Dirigentin des Jahres“ geehrt; außerdem erhielt sie den Brahms-Preis Schleswig-Holstein. 2009 machte sie zusammen mit den Philharmonikern Hamburg die Hansestadt zum größten Konzertsaal der Welt – vom Turm des Michel aus dirigierte sie 100 Musiker an 50 Standorten in der ganzen Stadt.

2012 präsentierten Simone Young, die Philharmoniker Hamburg und Solisten der Staatsoper Wagners *Das Rheingold* und Mahlers 2. *Sinfonie* im australischen Brisbane, wofür Young 2013 den „Helpmann Award“ in der Kategorie „Best Individual Classical Music Performance“ erhielt.

Simone Young has been Artistic Director of the Hamburg State Opera and Chief Music Director of the Hamburg Philharmonic since August 2005. She has conducted here a broad musical spectrum of premieres and repertoire performances ranging from

Mozart, Verdi, Puccini, Wagner and Strauss to Hindemith, Britten and Henze. At the State Opera and with the Hamburg Philharmonic, she has been able to achieve great successes with world premieres and several German premieres. Simone Young has made an international name for herself as a Wagner conductor: she was music director of several complete cycles of the *Ring of the Nibelung* at the Vienna State Opera and the State Opera Unter den Linden in Berlin. She forged her own *Ring* with great success at the Hamburg State Opera, conducting the complete cycle here as well. Engagements led the Sydney-born conductor to all the leading opera houses of the world, including the Vienna State Opera, the Opéra National de Paris, the Royal Opera House Covent Garden in London, the Bavarian State Opera, the Metropolitan Opera in New York and the Los Angeles Opera. Alongside her extensive operatic activities, Simone Young has also made a name for herself on the concert podium. She has worked with all the leading orchestras, including the Vienna Philharmonic, the Berlin Philharmonic and the London Philharmonic Orchestra. Simone Young directed the Bergen Philharmonic Orchestra as Prin-



principal Conductor from 1999 until 2002 and was Artistic Director and Principal Conductor of the Australian Opera in Sydney and Melbourne from January 2001 until December 2003. From 2007 until 2013 she also was Principal Guest Conductor of the Lisbon Gulbenkian Orchestra.

Simone Young appears on numerous CD recordings. For example, alongside recordings from the Hamburg State Opera such as *Mathis der Maler*, *Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried* and *Götterdämmerung* on OehmsClassics, there are also several recordings with the Hamburg Philharmonic. Among others, nine Bruckner symphonies have been issued as well as the *Second* and the *Sixth Symphony* of Gustav Mahler and the symphonies of Johannes Brahms.

Simone Young has received numerous prizes and awards. She is an honorary doctor of the Universities of Sydney and Melbourne, Professor at the Academy of Music and Theatre in Hamburg, a member of the Order of Australia and a "Chevalier des Arts et des Lettres" as well as a recipient of the Goethe Medal. She was honoured as "Conductor of the Year" for her first opera season in Hamburg, and also received the

Schleswig-Holstein Brahms Prize. In 2009, together with the Hamburg Philharmonic, she made the Hanseatic City into the world's largest concert hall – from the Michel Tower, she conducted 100 musicians at 50 locations throughout the city.

In 2012 Simone Young, the Hamburg Philharmonic and soloists of the Hamburg State Opera presented Wagner's *Das Rheingold* and Mahler's *Second Symphony* in Brisbane, Australia, for which Young received the Helpmann Award in the category of "Best Individual Classical Music Performance" in 2013.

Translation: David Babcock

DIE PHILHARMONIKER HAMBURG IN DER 187. KONZERTSAISON

Seit 187 Jahren prägen die Philharmoniker Hamburg den Klang ihrer Stadt. Gegründet am 9. November 1828, wurde die „Philharmonische Gesellschaft“ schnell zu einem Treffpunkt bedeutender Künstler wie Clara Schumann, Franz Liszt und Johannes Brahms. Große Dirigenten standen am Pult des Orchesters: 1905 leitete Gustav Mahler

hier die Hamburger Erstaufführung seiner *Fünften Sinfonie*; ihm folgten unter anderen Sergej Prokofjew, Igor Strawinsky und Otto Klemperer. Wolfgang Sawallisch, Aldo Ceccato, Gerd Albrecht und Ingo Metzmacher prägten als Chefdirigenten Programm und Klang, Gastdirigenten wie Karl Böhm brillierten am Pult.

Seit August 2005 steht die australische Dirigentin Simone Young als Hamburgische Generalmusikdirektorin dem Orchester vor und stellt in ihren erfolgreichen Konzertprogrammen die Musik zeitgenössischer Komponisten neben große Werke des klassisch-romantischen Repertoires. So verknüpft sie in der Saison 2014/2015 Komponisten wie Anton Bruckner mit Jörg Widmann oder Ludwig van Beethoven mit Arvo Pärt. Gemeinsam mit dem Staatsopern-, NDR- oder Lettischen Staatschor bringen Simone Young und die Philharmoniker auch groß besetzte Vokalwerke auf die Konzertbühne. Nach den Requiens von Verdi und Britten in der vergangenen Spielzeit folgen nun Beethovens *Neunte* und das monumentale *Buch mit sieben Siegeln* von Franz Schmidt.

Die Philharmoniker Hamburg geben mit großem Erfolg 30 Konzerte und Kammer-

konzerte pro Saison in der Laeiszhalle und spielen fast alle Opern- und Ballettvorstellungen in der Hamburgischen Staatsoper. Die stilistische Bandbreite der 125 Musiker, die von historisch informierter Aufführungspraxis bis hin zu den Werken unserer Zeit reicht und sowohl Konzert- als auch Opernrepertoire umfasst, sucht in Deutschland ihresgleichen. 2012 erhielt Simone Young einen „Helpmann Award“ für Aufführungen von Mahlers *Zweiter Sinfonie* und Wagners *Das Rheingold* mit den Philharmonikern Hamburg im australischen Brisbane. Zusätzlich festigen zahlreiche Einspielungen etwa von Brahms, Mahler und Wagner sowie der bis Ende dieser Spielzeit komplett erschiene-ne Zyklus aller Bruckner-Sinfonien den Ruf des Hamburger Orchesters auch im Ausland.

Als das Orchester der Hansestadt sind die Philharmoniker und ihre Chefin Simone Young zudem in Hamburg auch bei zahlreichen offiziellen Anlässen und Festakten präsent und zeigen damit deutlich ihre feste Verankerung im gesellschaftlichen und kulturellen Leben Hamburgs.

Der musikalischen Tradition der Hansestadt fühlen sich die Mitglieder der Philharmoniker ebenso verpflichtet wie der

künstlerischen Zukunft ihrer Stadt: Mit den „Musikkontakten“, einem breit angelegten Education-Programm, das Schulbesuche, Musik-Patenschaften, Kindereinführungen und Jugendkonzerte anbietet, leisten die Philharmoniker mit viel Spaß an der Sache einen wertvollen Beitrag zur musikalischen Nachwuchsarbeit.

THE HAMBURG PHILHARMONIC IN ITS 187TH CONCERT SEASON

The Hamburg Philharmonic has been making its imprint on the sound of its city for 187 years. Founded on 9 November 1828, the “Philharmonic Society” rapidly became a meeting place for important artists such as Clara Schumann, Franz Liszt and Johannes Brahms. Great conductors stood on the orchestra’s podium: in 1905, Gustav Mahler led the Hamburg premiere of his *Fifth Symphony* here; he was followed by Sergei Prokofiev, Igor Stravinsky and Otto Klemperer, amongst others. As principal conductors, Wolfgang Sawallisch, Aldo Ciccatto, Gerd Albrecht and Ingo Metzmacher left their impact on the programmes and sound, whilst guest conductors such as Karl

Böhm performed brilliantly on the podium.

The Australian conductor Simone Young has been Music Director of the Hamburg Philharmonic since August 2005, placing works by contemporary composers alongside those of the classical-romantic repertoire on her successful concert programmes. Thus, during the 2014/2015 season, she is connecting composers such as Anton Bruckner with Jörg Widmann, and Ludwig van Beethoven with Arvo Pärt. Together with the State Opera Choir, NDR Choir and the Latvian State Choir, Simone Young and the Philharmonic also present large-scale vocal works on the concert stage. After the *Requiems* of Verdi and Britten last season, there will now follow Beethoven’s *Ninth* and the monumental *Book with Seven Seals* by Franz Schmidt.

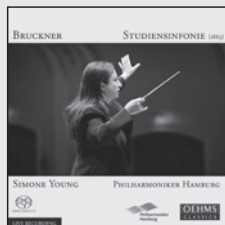
The Hamburg Philharmonic performs 30 concerts and chamber concerts per season at the Laeiszhalle with great success, as well as almost all the opera and ballet performances at the Hamburg State Opera. The stylistic range of the 125 musicians, extending from historically informed performance practice to the works of our time and including both concert and operatic repertoire, is unsurpassed in Germany. In 2012 Simone Young received

a Helpmann Award for performances of Mahler’s *Second Symphony* and Wagner’s *Das Rheingold* with the Hamburg Philharmonic in Brisbane, Australia. In addition, numerous recordings of Brahms, Mahler and Wagner, as well as the complete cycle of Bruckner symphonies, are also consolidating the reputation of the Hamburg orchestra abroad.

As the orchestra of the Hanseatic City, the Philharmonic and its Music Director Simone Young are also present at numerous official occasions and ceremonies in Hamburg, thus clearly demonstrating their solid position in the social and cultural life of Hamburg.

The members of the Philharmonic are as committed to the musical tradition of the Hanseatic City as they are to its artistic future: with “Musikkontakte” (Music Contacts), an educational programme of broad scope offering visits to schools, music sponsorships, introductions for children and youth concerts, the Philharmonic is making a valuable contribution – with great enjoyment on their part – to the musical education and development of the young generation.

Translation: David Babcock



Anton Bruckner: Studiensinfonie
(1863)
Philharmoniker Hamburg
Simone Young, conductor
1 SACD · OC 686



Anton Bruckner: Sinfonie Nr. 0
(1869)
Philharmoniker Hamburg
Simone Young, conductor
1 SACD · OC 685



Anton Bruckner: Sinfonie Nr. 3
(Urfassung 1873)
Philharmoniker Hamburg
Simone Young, conductor
1 SACD · OC 624



Anton Bruckner: Sinfonie Nr. 4
(Urfassung 1874)
Philharmoniker Hamburg
Simone Young, conductor
1 SACD · OC 629

SUPERSONIC
pizzicato



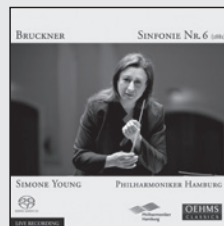
Anton Bruckner: Sinfonie Nr. 1
(Urfassung 1865/66)
Philharmoniker Hamburg
Simone Young, conductor
1 SACD · OC 633



Anton Bruckner: Sinfonie Nr. 2
(Urfassung 1872)
Philharmoniker Hamburg
Simone Young, conductor
1 SACD · OC 614

SUPERSONIC
pizzicato

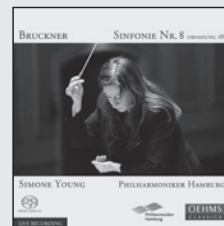
tr 2
CD-Tipp



Anton Bruckner: Sinfonie Nr. 6
(Urfassung 1881)
Philharmoniker Hamburg
Simone Young, conductor
1 SACD · OC 687



Anton Bruckner: Sinfonie Nr. 7
(Urfassung 1883)
Philharmoniker Hamburg
Simone Young, conductor
1 SACD · OC 688



Anton Bruckner: Sinfonie Nr. 8
(Urfassung 1887)
Philharmoniker Hamburg
Simone Young, conductor
2 SACD · OC 638