ISMN M-50025-133-0

NH

zu
IX.

IX. SYMPHONIE, FINALE
FAKSIMILE-AUSGABE
SÄMTLICHER AUTOGRAPHEN NOTENSEITEN

BRUCKNER

Nikolaus Harnoncourt

ANTON BRUCKNER

GESAMTAUSGABE

IX. SYMPHONIE D-MOLL

FINALE

FAKSIMILE-AUSGABE

MUSIKWISSENSCHAFTLICHER VERLAG
WIEN

ÖSTERREICHISCHE NATIONALBIBLIOTHEK IN WIEN

ANTON BRUCKNER

SÄMTLICHE WERKE

KRITISCHE GESAMTAUSGABE

HERAUSGEGEBEN VON DER

GENERALDIREKTION DER
ÖSTERREICHISCHEN NATIONALBIBLIOTHEK
UND DER
INTERNATIONALEN BRUCKNER-GESELLSCHAFT

UNTER DER LEITUNG VON
LEOPOLD NOWAK †

MUSIKWISSENSCHAFTLICHER VERLAG
DER INTERNATIONALEN BRUCKNER-GESELLSCHAFT
WIEN

ÖSTERREICHISCHE NATIONALBIBLIOTHEK IN WIEN

ANTON BRUCKNER

SÄMTLICHE WERKE

ZU BAND IX

IX. SYMPHONIE D-MOLL

FINALE

(UNVOLLENDET)

FAKSIMILE-AUSGABE

SÄMTLICHER AUTOGRAPHEN NOTENSEITEN

VORGELEGT UND ERLÄUTERT VON

JOHN A. PHILLIPS

MUSIKWISSENSCHAFTLICHER VERLAG
DER INTERNATIONALEN BRUCKNER-GESELLSCHAFT
WIEN 1996

ZUM FINALE
DER IX. SYMPHONIE VON ANTON BRUCKNER
ERSCHEINEN, VORGELEGT VON
JOHN A. PHILLIPS:
STUDIENPARTITUR
TEXTBAND
FAKSIMILE-AUSGABE
SÄMTLICHER AUTOGRAPHEN NOTENSEITEN

Die Textseiten wurden unter Verwendung des Textverarbeitungsprogrammes Microsoft Word 6™ auf einem IBM-kompatibelen PC 486, die Druckvorlagen unter Verwendung eines Xerox Fastpage 4™ Laserdruckers erstellt.

ISMN M-50025-133-0
© COPYRIGHT 1996 BY MUSIKWISSENSCHAFTLICHER VERLAG, WIEN
PRINTED IN AUSTRIA
EIGENTUM DES VERLEGERS FÜR ALLE LÄNDER
NACHDRUCK VERBOTEN, AUFFÜHRUNGSRECHT VORBEHALTEN
DRUCKEREI MAYER & COMP., 1220 WIEN, OBACHGASSE 10

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT ..... Seite VII

FOREWORD ..... Seite XIII

ABKÜRZUNGEN, TERMINOLOGIE ..... Seite XIX

VERZEICHNIS 1. Die Manuskripte in der Reihenfolge ihrer Veröffentlichung ..... Seite XXI

VERZEICHNIS 2. Die Manuskripte nach Bibliothekssignatur geordnet ..... Seite XXIV

VERZEICHNIS 3. Das autographe Notenmaterial in Konkordanz zur Ausgabe Alfred Orels (*Entwürfe und Skizzen zur IX. Symphonie*, Wien 1934) ..... Seite XXVII

I. DIE PARTICELLSKIZZEN ..... Seite 1

II. DIE PARTITURBOGEN UND SATZVERLAUFSENTWÜRFE ..... Seite 51

III. ANHANG ..... Seite 321

Particellskizzen
Partiturbogen
Satzentwürfe

VORWORT

I. Die Überlieferung der Quellen
II. Zur Entstehung des Finales
III. Zur vorliegenden Ausgabe

I. Die Überlieferung der Quellen

Im Gegensatz zu den eher sparsam vorhandenen Vorarbeiten der meisten früheren Kompositionen sind zu den Spätwerken Bruckners Skizzen und verworfene Partiturbogen in reichem Maße überliefert.[1] Am Bedeutendsten sind die darunter befindlichen Vorarbeiten und Fragmente einer zum Teil bereits ausinstrumentierten Orchesterpartitur, die, hätte Bruckner sie fertiggestellt, nach den vorangehenden drei Sätzen ihren Platz als Finale der Neunten Symphonie eingenommen hätte.

Dazu kam es bekanntermaßen nicht, nicht nur, weil Bruckner den Satz nicht mehr fertigstellte, sondern vor allem auch, weil kurz nach dem Tod des Komponisten bedeutendes Material verloren ging, darunter einzelne Bogen der weit gediehenen Partitur, die verstreut in seiner Wohnung herumlag.[2] Überdies versäumte es Bruckners Testamentsvollstrecker, den Nachlaß zu inventarisieren und zusammenzuhalten: Lediglich die Partituren einiger Hauptwerke, die Bruckner der Hofbibliothek vermacht hatte, gingen unmittelbar in deren Besitz über. Freunde und Vereine, die Bruckner geehrt hatten, wurden jedoch mit wertvollen Manuskripten reich beschenkt. Eine Anzahl von Entwürfen, darunter auch solche zum Finale, wurden dem Bruckner-Biographen August Göllerich übergeben.[3] Die verbleibenden Fragmente der Finalepartitur erhielt laut eines Protokolls vom 17. Oktober 1896[4] Joseph Schalk zur Durchsicht, zu der er aber nicht kam. Sie gingen nach seinem Tod (1900) in den Besitz seines Bruders Franz über[5] und konnten erst 1939 dem Bestand der Österreichischen Nationalbibliothek (ÖNB) einverleibt werden.[6] Andere Fragmente sind im Laufe der Zeit wieder aufgetaucht, etwa Mus. Hss. 19.645 und 24.264 der ÖNB, die Manuskripte in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek oder der eine Bogen in der Bibliothek der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Wien; zuletzt kam erst 1971 ein bedeutender Bogen zum Finale in öffentlichen Besitz (Mus. Hs. 13.150 der ÖNB). Heute sind insgesamt über 200 erhaltene Blätter zum Finale bekannt, einschließlich Particellskizzen und Partiturbogen, die auf unterschiedliche Bibliotheken verteilt unter den folgenden Signaturen aufbewahrt liegen:

---

[1] Bruckner selbst dürfte die meisten seiner Skizzen und Entwürfe und wohl auch manche unveröffentlichte Werke, die in seiner Wohnung in der Heßgasse haufenweise aufgestapelt lagen, zur Zeit seines letzten Umzugs in das Kustodenstöckl des Wiener Belvedere zu Anfang Juli 1895 mit Hilfe seines Sekretärs Anton Meißner sorgfältig vernichtet haben. Das Finale der Neunte hatte Bruckner bis zu diesem Zeitpunkt gerade erst begonnen; viele Vorarbeiten zur Achten und den ersten drei Sätzen der Neunten, die mit dem Abschluß des Adagios am 30. November 1894 bereits fertig vorlagen, blieben davon gleichfalls unberührt.

[2] Siehe dazu August Göllerich und Max Auer, *Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffensbild* (Regensburg 1936; weiterhin Göll.-A.), Bd. 4/3, S. 576, 610.

[3] Heute Mus. Hs. 3194 und 6007 der Österreichischen Nationalbibliothek (ÖNB).

[4] Wortlaut s. Göll.-A., 4/3, S. 608.

[5] 1911 wurden sie dem Biographen Max Auer zur Sichtung übergeben; einige Bogen tragen noch heute nicht nur seine Anmerkungen, sondern auch Schriftzüge von Robert Haas (s. dazu S. 151, 169, 171, 181 usw.; vgl. den von Robert Haas beschriebenen Kuvertbogen, S. 331). Bei Mus. Hs. 19.677 der ÖNB (s. S. 332ff.) handelt es sich um eine Abschrift Auers von vier Bogen zum Finale, deren Originale unter M. H. 3791 der Wiener Stadt- und Landesbibliothek liegen. Diese vier Bogen wurden 1915 aus dem Nachlaß Cyrill Hynais' erworben.

[6] Heute Mus. Hss. 6085–7.

a. Österreichische Nationalbibliothek, Wien: 12 Signaturen (Mus. Hss. 3194, 6007, 6085, 6086, 6087, 13.150, 19.645, 24.264, 28.229, 28.238, 28.240, 38.846; insgesamt 195 Blätter[7]).

b. Wiener Stadt- und Landesbibliothek: zwei Signaturen (M. H. 3791, 4189; zehn Blätter).

c. Bibliothek der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Wien: ein Bogen Partitur (I. N. 36 555; zwei Blätter).

d. Historisches Museum der Stadt Wien: ein Bogen Partitur (ebenfalls zwei Blätter).[8]

e. Biblioteka Jagiellonska, Krakau: ein Skizzenblatt.

Schließlich liegt mindestens ein weiteres Skizzen-Teilblatt in Privatbesitz. Es ist jedoch durchaus wahrscheinlich, daß sich noch manch andere Fragmente bis heute unerkannt gleichfalls in privaten Händen befinden könnten, falls sie nicht im Laufe der Zeit völlig verlorengegangen sind.[9]

Im Jahr 1934 gab Alfred Orel im Rahmen der von Robert Haas geleiteten ersten Gesamtausgabe der Werke Anton Bruckners alle ihm bekannten Vorarbeiten zur Neunten Symphonie heraus[10], wußte aber bis nach dem Erscheinen des Bandes nichts von einer wichtigen Materialquelle zum ersten und dritten Satz, die 1933 von der Witwe Ferdinand Löwes an die Preußische Staatsbibliothek in Berlin verkauft worden war.[11] Wenn auch ein bedeutender philologischer Meilenstein, stand Orels Darstellung doch einer sachlichen kritischen Rezeption des Finalsatzes im Wege, insbesondere seine Einordnung des Materials in mehrere, angeblich in sich geschlossene „Fassungen" sowie manche Transkriptionsfehler, Auslassungen und Fehldeutungen. Leopold Nowak versuchte bereits 1934/35 eine Korrektur dieser Ausgabe; sie wurde jedoch nie veröffentlicht[12]. Er schrieb 1982: „In den *Entwürfen und Skizzen* verwirklichte sich auch zum ersten Mal die Absicht der Bruckner-Gesamtausgabe, alle zu einem Werk vorhandenen Skizzen mitzuteilen. Dazu muß bemerkt werden, daß ein solches Vorhaben vor dem Bearbeiter nicht zu unterschätzende Schwierigkeiten auftürmt: sie sind gerade bei der Neunten Symphonie reichlich vorhanden. Die sich daraus ergebenden Probleme zeitlicher Reihung und der Lesbarmachung der nicht selten an einer Stelle zwei- oder dreimal übereinandergeschriebenen Einfälle gleichen Rätseln, deren Lösungen oft nicht so bald gefunden werden können."[13]

Zu einer Neuausgabe der *Entwürfe und Skizzen* ist Nowak jedoch nicht mehr gekommen. So steckt heute, fast hundert Jahre nach Bruckners Tod, eine eingehende philologische Betrachtung dieser Manuskripte immer noch in ihren Anfängen.

Angesichts der vielfachen Probleme einer Transkription aller Manuskripte zum Finale und der durch die Orel-Ausgabe verdeckten Tatsache, daß Bruckner seine genau geschriebene und numerierte Partitur keineswegs als bloßen Entwurf, sondern eher als ‚Autograph im Entstehen' hinterließ—übrigens genau wie das Requiem Mozarts, bei dem es ebenfalls durchaus gerechtfertigt ist, es als unvollendete Partitur und nicht als Entwurf anzusehen—, wurde in der neuen Ausgabe von einer vollständigen Transkription des gesamten Materials abgesehen. Bei den Herausgebern reifte jedoch der Entschluß heran, stattdessen zum ersten Mal alle heute vorhandenen Autographen zu einem Bruckner-Satz in einer kommentierten Faksimileausgabe zu veröffentlichen, als Begleitband zu einer ausführlichen Studie sowie einer philologisch genauen Rekonstruktion der Partitur selbst, wie sie in der letzten feststellbaren

[7] Einschließlich von insgesamt vier Kuvertbogen (= acht Blätter), wovon einer—s. S. 328—autograph ist.

[8] Dauerleihgabe des Wiener Schubertbundes.

[9] Siehe dazu Autograph-Partitur (A.-P.), S. XVIf., Tabelle I: „Übersicht über die heute bekannten, autographen Quellen zur IX. Symphonie".

[10] Anton Bruckner, *Entwürfe und Skizzen zur IX. Symphonie*, vorgelegt und erläutert von Alfred Orel (Sonderdruck aus: *Anton Bruckner Sämtliche Werke 9: IX. Symphonie D-Moll (Originalfassung)*, Wien 1934). Titelseite s. S. 336.

[11] Diese Manuskripte wurden im Zweiten Weltkrieg ausgelagert, kamen abhanden und wurden erst in den siebziger Jahren in den Besitz der Biblioteka Jagiellonska in Krakau wiederentdeckt; s. dazu im Textband sowie bei Hans-Hubert Schönzeler, *Zu Bruckners IX. Symphonie: Die Krakauer Skizzen* (Wien 1987).

[12] Siehe S. 337ff., die die S. 64, 83 und 101 seines Handexemplars der Orel-Ausgabe wiedergeben.

[13] *Bruckner-Jahrbuch* 1982/3, S. 37.

Arbeitsphase Bruckners ausgesehen haben dürfte, soweit dies heute anhand ihrer unvollständigen Quellenlage überhaupt möglich ist.

II. Zur Entstehung des Finales[14]

Bis hin zur Zeit der Komposition der Achten und Neunten Symphonie komponierte Bruckner im Wesentlichen in lediglich zwei essentiellen Phasen: Ein oft flüchtiges, kaum leserliches Skizzieren im Particell, wobei der Satz in seinen wesentlichen Zügen (thematisches Material der Exposition sowie Fortgang der Durchführung und Reprise des Satzes) umrissen wurde; gefolgt von einer mühsamen und sorgfältigen Ausarbeitung in Partitur, die auf nacheinander gelegten und durchgehend numerierten Bogen niedergeschrieben wurde. Dabei notierte Bruckner als erstes die Streicher und wesentliche Bläsereinsätze; in der Regel wurde erst dann an der fertigen Instrumentation gefeilt. Er erreichte damit erst durch vielfältiges Radieren, Überkleben sowie das Aussondern und Ersetzen einzelner Bogen und Halbbogen ein seinen Intentionen völlig angemessenes Ergebnis. Bruckner ging im Falle des Finales zur Neunten nicht anders vor. Deshalb lassen sich die erhaltenen Fragmente der Orchesterpartitur am besten als ein ‚Autograph im Entstehen' bezeichnen. Da Bruckner für das Finale einen größeren Vorrat an zum Teil von seinem Sekretär Anton Meißner vorbereiteten Partiturbogen zur Hand hatte[15], trug er oft Revisionen des Satzverlaufs einfach in die betreffenden Systeme bereits eingerichteter Partiturbogen ein, die im Folgenden als ‚Satzverlaufsentwürfe' (SVE) bezeichnet werden. Manuskriptdatierungen, Briefe sowie die überlieferten Berichte von Freunden Bruckners, unter ihnen besonders seines letzten behandelnden Arztes, Dr. Richard Heller, liefern ein deutliches Bild der Entstehung des Satzes:

Kurz vor Fertigstellung des Adagios (30. November 1894) erkrankte Bruckner an einer schweren Rippenfellentzündung, die ihn mehrere Monate Bettruhe kostete. Erst sein Kalender-Vermerk „24. Mai 895. 1.[mal], Finale neue Scitze" deutet auf den Beginn der Niederschrift des zum Teil wohl bereits ausgedachten Satzes. Das erste in den Vorarbeiten befindliche Datum „8. Juni" (s. S. 9, ganz oben, rechts) bezieht sich auf eine frühe Phase der Komposition noch einige Wochen vorm Umzug ins Kustodenstöckl des Wiener Belvedere am 4. Juli 1895. Bruckners gute Gesundheit und vor allem die Möglichkeit, sich unbelastet von anderweitigen Verpflichtungen der Vollendung seines letzten und wichtigsten Werkes zu widmen, stellten offensichtlich den schnellen Fortgang der Komposition sicher. Der Schluß des Satzes, der ein „Lob- und Preislied an den lieben Gott" sein sollte, dürfte bereits relativ früh im Kopf fertig gewesen sein und wurde von Bruckner seinem Arzt Dr. Richard Heller, wie dessen Aufzeichnungen berichten[16], vorgespielt.

Auch soll Bruckner gemäß den Angaben Hellers bereits früh mit der Ausarbeitung der vollen Partitur des Satzes angefangen haben[17]; besonders die Exposition (Bogen 1 bis 12) gestaltete Bruckner, wie gewöhnlich, im Laufe der Kompositionsarbeit mehrmals um.[18] Mitte Dezember 1895 befand sich Bruckner bereits in der Komposition der Fuge, wie ein erhaltenes Datum auf Bogen 17^{a}D (s. S. 269, ganz oben, rechts: „16.12.") zeigt. Nach den frühen Skizzen (s. S. 3 bis 39), die den allgemeinen

[14] Hier sollen lediglich die wesentlichsten Daten der Entstehung des Satzes erörtert werden; ausführliche Details enthält in jedem Fall der Textband. Zur Erklärung der im Folgenden verwendeten Terminologie s. unten, „Zu den Bogen-Bezeichnungen", S. XIXf.

[15] Vgl. dazu sein ‚Muster', S. 325ff. Meißner fungierte gelegentlich auch als Kopist: Siehe die letzten zehn Takte des Bogens 2^{b}C, S. 113f. (vgl. Bg. 2^{a}C, S. 109f.) sowie seine Abschrift des 1. Satzes der Neunten, ÖNB 29.305.

[16] Siehe dazu Max Auer, „Anton Bruckners letzter behandelnder Arzt", in: *In Memoriam Anton Bruckner*, Hrsg. Karl Kobald (Zürich–Wien–Leipzig 1924), S. 21–35, sowie A.-P. S. 142.

[17] Ebenda.

[18] Daß Bruckner die Komposition der Exposition bis zu einem gewissen Zeitpunkt wohl als abgeschlossen angesehen hat, bezeugt der einzig erhaltene, autographe Kuvertbogen Mus. Hs 6085/37–38 der ÖNB, mit Aufschrift „v[om] 1. bis inclusive 12. [Bogen]" (s. S. 328).

Fortgang der Komposition bis zum Ende der Gesangsperiodenreprise umreißen[19], sind bedeutende Particellskizzen erst wieder zur Steigerung nach der Fuge (Hauptthemenreprise) erhalten (s. S. 41, oben: „C d[ur] Forts[etzung]. zum 21. Bogen“).[20] Skizzen zur Coda (s. S. 45ff.; vgl. S. 45, linker Rand, „Bogen 36“) sind mit „19.“ (S. 45), „21.“ (S. 46, 47) sowie „am 21. Don[n]erstag, 22. Freitag, 23. Samst.“ (S. 47) datiert. Da sie vom Mai 1896 stammen[21], ist mit einiger Sicherheit anzunehmen, daß Bruckner kurz danach, vielleicht gegen Ende dieses Monats, das erste Stadium der Partitur-Niederschrift (Fertigstellung der Streicher zusammen mit den wichtigeren Bläserverweisen), seiner gewöhnlichen Arbeitsmethode gemäß, tatsächlich bis zum Ende des Satzes geführt hat und mit der systematischen Ausarbeitung der fertigen Instrumentation begann, die mindestens bis in die Durchführung hinein gedieh (vgl. Datum „14.6.96“, S. 225). Dabei begann Bruckner wohl wieder beim Anfang des Satzes, schrieb vermutlich einen sauberen ersten Bogen (ein nicht mehr vorhandener [1E]) aus, verteilte dann den Inhalt des bis dahin gültigen zweiten Bogens, Bg. 2F (s. S. 131ff.), auf zwei neue, „2“E und „3“E (s. S. 135ff.), und numerierte daraufhin alle folgenden, zu diesem Zeitpunkt gültigen Partiturbogen um eins höher um (s. S. 181, 189, 225, 253 usw.).[22]

Danach brachte aber erneute Krankheit dieser letzten intensivsten Schaffensphase des Komponisten ein abruptes Ende. Nach einer schweren Lungenentzündung (Anfang Juli 1896) deuten Berichte auf einen zunehmenden geistigen Verfall Bruckners; die vielen verworrenen Versuche, bereits komponierte Bogen der Partitur weiter umzunumerieren (s. S. 293, 297, 301 usw.), entstammen wohl diesen letzten traurigen Monaten. Immerhin war Bruckner gelegentlich imstande, weitere Revisionen zu unternehmen, wie die viele späten SVE zum Satzanfang (s. S. 71ff.) oder die Erweiterungen zum Beginn der Durchführung (S. 41, 49, 209ff.). Das Datum „11. Aug.“, das dreimal auftaucht (s. S. 217, 245, 257[23]) dürfte wohl auf einen besonders ‚guten‘ Tag des Komponisten hinweisen.[24]

Bruckner starb am 11. Oktober 1896, ohne die Instrumentation seiner Partitur fertiggestellt zu haben. „Der Arme hatte kaum die Augen geschlossen,“ schreibt Heller, „als sich Befugte und Unbefugte wie die Geier auf seinen Nachlaß stürzten.“[25]

III. Zur vorliegenden Ausgabe

Bruckners bereits geschilderter Arbeitsmethode gemäß wird das autographe Material zum Finale in zwei Hauptgruppen veröffentlicht: Erstens die Particellskizzen (ab S. 1); zweitens die Partiturbogen und Satzverlaufsentwürfe (ab S. 51). Als Anhang (ab S. 321) erscheint verwandtes, hauptsächlich nicht autographes Material, das es verdient, besonders im Zusammenhang mit den Besprechungen im Textband veröffentlicht zu werden.[26] Verzeichnis 1 (s. S. XXIff.) bringt eine Liste aller Manuskripte in der

[19] Siehe dazu S. 25, oben: „Schluß d m[oll]“; vgl. A.-P. S. 119.

[20] Die auf S. 40 wiedergegebene kurze Particellskizze zum Beginn der Durchführung (Einführung des Te Deum-Motivs) dürfte später entstanden sein; sie hängt wohl mit den späten Versuchen einer Revision bzw. Erweiterung der Durchführung zusammen (s. dazu unten); siehe dazu auch die Particellskizze S. 49.

[21] Die von Auer hinzugeschriebene Deutung „August 1896“ ist ein Irrtum. Siehe dazu auch S. 44, eine kurze, mit „19. [11.?] Mai“ datierte, vielleicht abgebrochene Skizze (ÖNB 6085/41[r]), deren Interpretation unsicher bleibt.

[22] Näheres s. A.-P. S. XVIII, „Übersicht über die Entstehung der Finalepartitur“, S. 1, Anm. 1, sowie S. 5, Anm. 1. Die ursprünglichen Nummern wurden sorgfältig ausradiert und mit den neuen Nummern überschrieben.

[23] Bei S. 257 (Bg. 16C/„17“) weist das Datum wohl lediglich auf eine Durchsicht oder Revision hin.

[24] Wohl im Gegensatz dazu muß das Datum „14. Jänner“ auf Bg. „14“[a]E (s. S. 229), der ebenfalls einen Entwurf zur Revision der Durchführung darstellt, erwähnt werden. Die Niederschrift dieses Bogens wäre dem Inhalt und der Papierstapel nach eher einem viel späteren Zeitraum (nach Juli 1896) zuzuordnen.

[25] Wortlaut Hellers, in: Max Auer, „Anton Bruckners letzter behandelnder Arzt“, a. O., S. 35.

[26] Darunter erscheint auch eine mit „27.12.93“ datierte Autographskizze (frühe Vorarbeit zum Choralthema des Finales?), die nur anhand einer Kopie aus dem Nachlaß Leopold Nowaks bekannt ist (s. S. 323), sowie ein autographes Blatt, das

Reihenfolge ihrer Veröffentlichung; Verzeichnis 2 (S. XXIVff.) ordnet die Manuskripte nach Bibliothekssignaturen.

Es wurde bereits oben erwähnt, daß das Vorgehen Orels, das erhaltene Partiturmaterial des Finales in mehrere, angeblich in sich geschlossene „Fassungen“ einzuordnen und entsprechend zu transkribieren, bis heute eine angemessene Bewertung des Satzes erschwert hat.[27] Die neue Ausgabe geht jedoch von der Tatsache aus, Bruckner habe eine mehrfach überarbeitete Partitur auf numerierten Bogen hinterlassen; daher ist es durchaus gerechtfertigt, sie in der entsprechenden Reihenfolge zu veröffentlichen. Im Gegensatz zu Orel werden daher alle Versionen eines jeden einzelnen Bogens in der Reihenfolge ihrer Entstehung wiedergegeben, soweit diese feststellbar ist. Anhaltspunkte dafür liefert ein wesentlich genauerer Vergleich der zum größten Teil nicht autographen Instrumentenangaben, die in mehrfachen Varianten als die fünf Papierstapel A bis E vorliegen, die von Orel irrtümlich als Basis für seine „Fassungen“ verstanden wurden.[28]

Infolge weiterer Recherchen mußten darüber hinaus viele der Bogen-Bezeichnungen Orels geändert, andere immer dort hinzugefügt werden, wo es sich um Material handelt, das er nicht kannte bzw. von ihm nicht wiedergegeben wurde. Eine Gegenüberstellung aller originalen und geänderten Bezeichnungen findet man in Verzeichnis 3, „Das autographe Notenmaterial in Konkordanz zur Ausgabe Alfred Orels“ (S. XXVIIff.). Einige Besipiele seien im Folgenden angeführt:

a. Mehrere Skizzen bzw. Skizzen-Seiten, die bei Orel nicht erscheinen. Bei den ÖNB-Signaturen Mus. Hss. 6007 (damals im Besitz von Max Auer; s. S. 27ff.) bzw. 28.229 (allerdings bereits 1927 aus dem Besitz der Familie der Schwester Bruckners in die ÖNB gekommen; s. S. 39) handelt es sich um Autographe, zu denen Orel offensichtlich keinen Zugang hatte. Bei anderen (darunter einige Seiten der Signaturen 3194, 6085 und 6086 der ÖNB; s. etwa S. 19, 37, 40–44) wurde offensichtlich von einer Transkription, aus welchen Grund auch immer, abgesehen.

b. Der stark beschädigte Bogen 1A (Mus. Hs. 24.264 der ÖNB; s. S. 53ff.), wohl die erste Partiturniederschrift vom Satzanfang, der erst 1966 aus dem Besitz der Familie von Richard Strauss durch die Antiquariat-Firma Hans Schneider in die ÖNB gelangte.

c. Mehrere SVE zu (vor allem) Bogen 1 und 2, deren Transkription von Orel wohl als nicht angebracht gesehen wurde (s. S. 75–80, 103–106, 119–122, 125–130).

d. Bogen 2F (Mus. Hs. 19.645 der ÖNB, s. S. 131ff.), der von Orel als ein Bogen „Aus dem Besitze von Baron Vietinghoff (Berlin)“ zwar angeführt wurde[29], jedoch nirgendswo transkribiert erscheint.

e. Die zwei Bogen 28E/„29“ und 29E/„30“ (s. S. 309ff., 313ff.), die von Orel irrtümlich als ein Unikum, ein angeblicher Einzelbogen „29.? Bg. E“[30], transkribiert wurden.

f. Bogen 31E/„32“, der von Orel als ein „21. Bogen E“ angeführt wurde, und der dadurch den ganzen späteren Verlauf des Satzes in Frage stellte.[31]

Aus Gründen der Platzersparnis werden bei vielen der weniger beschrifteten Seiten nur die vom Bruckner beschrifteten Teile veröffentlicht; nicht-autograph beschriftete Seiten werden grundsätzlich ausgelassen. Im Fall der Satzverlaufsentwürfe (SVE), wo Bruckner oft nur eine Zeile (z. B. die erste Violine) eines als Partitur eingerichteten Bogens beschrieb, werden die beschrifteten Zeilen streifenweise wiedergegeben.

angeblich (laut der Aufschrift August Stradals) eine „Berechnung des Verhältnisses der Takte im letzten Satzes der IX. Symphonie“ sein sollte (s. S. 324).

[27] Siehe dazu auch A.-P. S. XII; Ausführlicheres enthält der Textband.

[28] Mit „Fassung F“ bezeichnete Orel lediglich eine andere Papiersorte. Zur Erklärung der hier und im Folgenden verwendeten Terminologie s. unten, S. XIXf., „Zu den Bogen-Bezeichnungen“.

[29] *Entwürfe und Skizzen*, a. O., S. 6.

[30] Ebenda S. 126.

[31] Ebenda S. 125. Vgl. dazu Orels Rekonstruktion des Satzverlaufs, S. 136f. seiner Ausgabe.

Bruckner verwendete während der Komposition des Finales mehrere Papiersorten, im Folgenden kurz tabellarisiert:

Marke	Format	Systeme	Größe (mm.)	Signaturen
„B. & H. Nr. 15. A."	Quer	16	266–70 x 355	ÖNB 3194/1–8, /11–12
„B. & H. Nr. 16. A."	Quer	20	271 x 353–5	ONB 3194/9–10, /13–15, 28.229, 28.238, 28.240
„B. & H. Nr. 14. A."	Hoch	24	351–4 x 269	ÖNB 6086/1–2, 24.264
„JE & Co./No. 8./24 linig."[32]	Hoch	24	338–43 x 261–8	ÖNB 6007, 6085/1–2, /5–36, /39–40, /49–82, 6086/3–4, 6087/1–44, /47–64, /67–72, 13.150, StB 3791, Hochschule, HMdSW, Krakau[33]
„JE & Co./No. 8./24 lienig"	Hoch	24	346–7 x 263–7	ÖNB, 6085/3–4, /37–38, /41–48, 6087/45–46, /65–66, 19.645, StB 4189/27–28

Weitere Details über Papiersorten und -stapel, die chronologische Einreihung der Manuskripte, ihre Provenienz und die Entstehung sowie Rekonstruktion der Autograph-Partitur enthält der Textband.

Es erübrigt sich zu sagen, daß eine Gesamtveröffentlichung aller erhaltenen Aufzeichnungen zum Finale auch Vieles beinhalten muß, das schließlich unbedeutend zu sein scheint oder offensichtlich wenig zur Lösung der satztechnischen Probleme beiträgt, mit denen Bruckner während seiner Arbeit am Finale konfrontiert wurde. Schließlich kann man sich nur mit größter Vorsicht an die Deutung vieler der späteren SVE zu Bogen 1 bzw. Bogen 13 bis 14 wagen, die zweifellos der gleichen späten Periode zuzurechnen sind wie die wiederholten, fast frenetisch anmutenden Umnumerierungen, mit denen viele der späteren Bogen der Partitur überschrieben sind, die aber, wie bereits erwähnt, zweifellos später entstanden sind als die durchaus sorgfältig ausgeführte Notenschrift dieser Bogen.

Immerhin geben diese Manuskripte einen unvergeßlichen Einblick in die Sorgfalt und Akribie von Bruckners Arbeitsweise, in seinen äußerst bewußten und technisch gekonnten Kompositionsvorgang; sie sind auch rührende Zeugnisse einer schöpferischen Willenskraft, die bis zuletzt, auch wenn eine Vollendung des Satzes nicht mehr möglich erschien, unermüdlich weiter um Revisionen und Verbesserungen gerungen hat.

Schließlich möchte der Herausgeber sich bei allen herzlich bedanken, die durch die Bereitstellung der Manuskripte sowie diesbezügliche Informationen diesen Band ermöglicht haben. Dank gilt vor allem der Direktion und den Mitarbeitern der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien sowie der Musikabteilung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, der Bibliothek der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Wien, des Historischen Museums der Stadt Wien, des Wiener Schubertbundes, der Biblioteka Jagiellonska, Krakau, des Anton Bruckner Institutes, Linz, und des Musikwissenschaftlichen Verlags, Wien, sowie Universitäts-Professor Dr. Othmar Wessely. Besonderen Dank gebührt auch den Damen und Herren der Firma Mayer & Co. in Wien, die für die drucktechnische Betreuung des Bandes verantwortlich sind, Greg Kimber (Adelaide) für seine technische Assistenz und Mithilfe beim Korrekturlesen der Faksimile-Seiten sowie Gunnar Cohrs (Bremen) für seine Mithilfe beim Korrekturlesen der Textseiten.

Adelaide, im Jänner 1996 JOHN A. PHILLIPS

[32] Inclusive weiterer Gruppen leicht unterschiedlicher Marken und Größen sowie eines Bogens ohne Marke (ÖNB 6087/27–28).

[33] Bibliothekssigla s. S. XIX.

FOREWORD

I. The transmission of the sources
II. Concerning the genesis of the Finale
III. Concerning this edition

I. The transmission of the sources

In contrast to the more sparingly preserved preliminary materials for most of his earlier compositions, sketches and rejected orchestral bifolios for the late works of Bruckner have survived in substantial numbers.[1] The most significant among these are drafts for and fragments of an already partly orchestrated instrumental score which, had Bruckner lived to complete it, would have taken its place alongside the preceding three movements as the Finale of the Ninth Symphony.

As is well known, that never came to pass, not only did Bruckner not complete the movement, but more significantly, because shortly after the death of the composer important material was lost, among it certain bifolios of the well-advanced score, which lay scattered around his apartment.[2] Furthermore Bruckner's executor overlooked the opportunity of making a proper inventory and keeping the estate together. Only the scores of certain principal works that Bruckner bequeathed to the Court Library went immediately into its possession. Friends and societies who had honoured him were endowed with important manuscripts. A number of drafts, including several for the Finale, were given to Bruckner's biographer August Göllerich.[3] The remaining fragments of the Finale score, according to a "Protokoll" of 17 October 1896,[4] were given to Josef Schalk for an analysis which, however, was never carried out. After his death in 1900 they passed into the possession of his brother Franz[5] and only found their way into the Austrian National Library (Österreichische Nationalbibliothek—ÖNB) in 1939.[6] Other fragments have reappeared in the course of time, among them for instance Mus. Hss. 19.645 and 24.264 of the ÖNB, the manuscripts in the Vienna City and State Library or the single bifolio in the Library of the Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Vienna; more recently a significant bifolio arrived in official holdings only in 1971 (Mus. Hs. 13.150 of the ÖNB). Today, over 200 folios for the Finale are known to be extant, particello sketches and score bifolios, and can be found in various libraries under the following signatures:

a. Austrian National Library, Vienna: 12 signatures (Mus. Hss. 3194, 6007, 6085, 6086, 6087, 13.150, 19.645, 24.264, 28.229, 28.238, 28.240, 38.846; in all 195 folios[7]).

[1] Bruckner himself, with the help of his secretary Anton Meißner, carefully destroyed most of his sketches and drafts and probably also many unpublished works, which lay in huge piles in his Heßgasse apartment, at the time of his final move to the *Kustodenstöckl* of the Belvedere Palace in Vienna, around the beginning of July 1895. Bruckner had only just begun work on the Finale of the Ninth at this time; numerous preliminary materials for the Eighth and the first three movements of the Ninth, concluded with the completion of the Adagio on 30 November 1894, remained likewise untouched.

[2] Cf. concerning this August Göllerich und Max Auer, *Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffensbild* (Regensburg 1936; hereinafter Göll.-A.), Bd. 4/3, pp. 576, 610.

[3] Today Mus. Hs. 3194 and 6007 of the Austrian National Library (ÖNB).

[4] Wording thereof see Göll.-A., 4/3, p. 608.

[5] In 1911 these were lent to the biographer Max Auer for analysis; today, several bifolios carry not only his remarks but also the handwriting of Robert Haas (see in this regard pp. 151, 169, 171, 181 etc.; cf. also the cover-bifolio written by Robert Haas, p. 331). Mus. Hs. 19.677 of the ÖNB is a transcription by Auer of four bifolios for the Finale, the originals of which carry the signature M. H. 3791 of the Vienna City and State Library (Wiener Stadt- und Landesbibliothek). These four bifolios were acquired in 1915 from the estate of Cyrill Hynais.

[6] Today Mus. Hss. 6085–7.

[7] Including a total of four cover-bifolios (= eight folios), of which one—see p. 328—is autograph.

b. Vienna City and State Library (Wiener Stadt- und Landesbibliothek): two signatures (M. H. 3791, 4189; ten folios).

c. Bibliothek der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Vienna: one score bifolio (I. N. 36 555; two folios).

d. Historical Museum of the City of Vienna (Historisches Museum der Stadt Wien): one score bifolio (likewise two folios).[8)]

e. Jagiellonska Library, Cracow: one page of sketches.

Finally, at least one further part of a sketch page can be found in private hands. However, it is more than likely that to this day many other fragments remain inaccessible in private hands, that is, where in the course of time they have not become completely lost.[9)]

In 1934 Alfred Orel published all the preliminary materials for the Ninth Symphony then known to him as part of the first Complete Edition of Bruckner's works, under the direction of Robert Haas.[10)] Unfortunately, Orel had no idea, until the volume appeared in print, of an important source of material for the first and third movements, sold in 1933 by Ferdinand Löwe's widow to the Prussian State Library in Berlin.[11)] Although a significant philological milestone, Orel's presentation stood in the way of an accurate critical reception of the Finale movement, particularly his ordering of the material into several allegedly autonomous versions ("Fassungen"), as well as numerous errors in transcription, omissions and incorrect interpretations. Leopold Nowak attempted to correct this edition in 1934–35, but his revisions were never published.[12)] He wrote in 1982: "In the *Entwürfe und Skizzen* the intentions of the Bruckner Complete Edition, to reproduce all the extant sketches for a work, were realised for the first time. In this respect it must be noted that such a goal places great difficulties before the editor: these are amply demonstrated in the case of the Ninth Symphony. The resulting problems of chronological ordering and the reproduction of places where not infrequently two or three inspirations are written over the top of one another constitute puzzles, the solutions to which can often not be so readily found."[13)]

Nowak was never to publish a new edition of the *Entwürfe und Skizzen*. Hence today, almost 100 years after Bruckner's death, a proper philological examination of these manuscripts is still in its infancy.

Considering the many problems associated with a transcription of all the manuscripts for the Finale as well as the fact, disguised by the Orel edition, that Bruckner can in no wise have left a precisely written and numbered score as a mere draft but rather as an 'emergent autograph'—precisely like the Requiem of Mozart, incidentally, which likewise can justifiably be seen as an unfinished score rather than a mere draft—a complete transcription of all the materials was not considered appropriate. Instead, the editors arrived at the decision to publish for the first time all currently extant autographs for a Bruckner movement in a commentated facsimile edition, as accompanying volume to an exhaustive study and philologically accurate reconstruction of the score itself as it may have appeared in Bruckner's last discernable work phase, as far as that is now possible, given the imperfect preservation of the source material.

---

8) On permanent loan from the Vienna Schubertbund.

9) See autograph score (A.-P.), pp. XXXf., Table I: "Overview of the currently known autograph sources of the Ninth Symphony".

10) Anton Bruckner, *Entwürfe und Skizzen zur IX. Symphonie*, ed. by Alfred Orel (special edition of *Anton Bruckner Sämtliche Werke 9: IX. Symphonie D-Moll (Originalfassung)*, Vienna 1934). Title page see p. 336.

11) The manuscripts were evacuated during the Second World War, assumed lost and first rediscovered in the seventies in possession of the Jagiellonska Library in Cracow. See concerning this the text volume (Textband) as well as Hans-Hubert Schönzeler, *Zu Bruckners IX. Symphonie: Die Krakauer Skizzen* (Vienna 1987).

12) See pp. 337ff., which reproduce pp. 64, 83 and 101 of his copy of the Orel edition.

13) *Bruckner-Jahrbuch* 1982/3, p. 37.

II. Concerning the Genesis of the Finale[14)]

By the time of the composition of the Eighth and Ninth Symphonies Bruckner composed essentially in only two principal phases: an often fleeting, scarcely legible sketching in particello form, whereby the movement was outlined in its essential characteristics (the thematic material and exposition, as well as the basic continuity of the development and recapitulation of the movement), followed by a slow and painstaking working-out in score, notated on successive and contiguously numbered bifolios or *Bogen*. Bruckner initially notated the strings and significant wind entries; usually only then did he begin the complete instrumentation, arriving at a result fully compatible with his conception only after manifold erasures, paste-overs and the rejection and replacement of individual bifolios and folios. He proceeded no differently in the case of the Finale: accordingly, the extant fragments of the orchestral score can best be regarded as an 'emergent autograph'. As Bruckner had a substantial number of bifolios on hand for the composition of the Finale, in part prepared by his secretary Anton Meißner[15)], he often notated revisions of continuity simply in the relevant systems of bifolios already prepared in full score format; these are hereinafter referred to as 'continuity drafts' (Satzverlaufsentwürfe—SVE). Manuscript dates, letters, and the surviving reports of friends, most especially that of his last doctor Richard Heller, provide a clear picture of the genesis of the movement:

Shortly before the completion of the Adagio (30 November 1894) Bruckner fell ill with severe pleurisy, costing him several months of bed rest. A note in his calendar "24. Mai 895. 1.[mal], Finale neue Scitze" indicates the beginning of the notation of the movement, which had probably already been partly thought out in his mind. The first date to be found in the preliminary materials, "8. Juni" (see p. 9, top right), refers to an early stage of work still some weeks before the move to the *Kustodenstöckl*, or lodge, of the Belvedere on 4 July 1895. Bruckner's good health, and most of all the opportunity to devote himself to his last and most important work unhampered by other duties, appears to have ensured the rapid progress of the composition. The end of the movement, intended as a "song of praise to the dear Lord", may have taken shape in Bruckner's mind at a relatively early stage and was played by him to his doctor Richard Heller, as reported in the latter's notes.[16)]

Also according to Heller's information, Bruckner would appear to have begun at an early stage with the working-out of the full score of the movement;[17)] the exposition especially (bifolios 1 to 12) was reshaped by Bruckner, as was often the case, a number of times over in the course of its composition.[18)] By mid December 1895 Bruckner had already begun composition of the fugue, as demonstrated by a date surviving on bifolio $17^{a}D$ (see p. 269, extreme top right: "16.12."). After the early sketches (see pp. 3 to 39), which outline the general course of the composition as far as the end of the Gesangsperiode in the recapitulation,[19)] the first further particello sketches of any significance to have survived are those for the great crescendo following the fugue, which here represents the

---

14) Only the most significant dates of the genesis of the movement have been discussed here; further details can be found in the text volume. Concerning explanation of the terminology used in the following see below, "Zu den Bogen-Bezeichnungen", pp. XIXf.; English version see A.-P., pp. XXXVIf.

15) Cf. his 'template', ÖNB 28.240. On occasion Meißner also assisted as copyist: see the last ten measures of bifolio $2^{b}C$ of the Finale, pp. 113f. (cf. bifolio $2^{a}C$, pp. 109f.), as well as his transcription of the First Movement of the Ninth, ÖNB 29.305.

16) See concerning this Max Auer, "Anton Bruckners letzter behandelnder Arzt", in: *In Memoriam Anton Bruckner*, ed. Karl Kobald (Zurich–Vienna–Leipzig 1924), pp. 21–35, as well as the A.-P., p. 142.

17) *Ibid.*

18) That Bruckner at some stage regarded the composition of the exposition as complete is revealed by the one surviving autograph cover bifolio Mus. Hs 6085/37–38 of the ÖNB, with the title "v[om] 1. bis inclusive 12. [Bogen]" (see p. 328).

19) See concerning this p. 25, top: "Schluß d m[oll]"; cf. A.-P. p. 119.

recapitulation of the principal theme (see p. 41, top: "C d[ur] Forts[etzung]. zum 21. Bogen").[20] Sketches for the coda (see pp. 45ff.; cf. p. 45, left margin, "Bogen 36") are dated "19." (p. 45), "21." (pp. 46, 47) as well as "am 21. Don[n]erstag, 22. Freitag, 23. Samst." (p. 47). As these dates correspond with May 1896,[21] it can be assumed with some certainty that shortly thereafter, perhaps towards the end of the month, Bruckner actually completed the first stage of the notation of the score (notation of the strings together with the more important indications for the winds) as far as the end of the movement and, in accordance with his usual method of working, began the systematic scoring-out of the instrumentation, which appears to have progressed some way into the development section (cf. date "14.6.96", p. 225). In doing so, Bruckner probably began again at the beginning of the movement, presumably wrote a 'clean' first bifolio (a no longer extant [1E]), divided up the contents of bifolio 2F, up until then the most recent, valid second bifolio of the score (see pp. 131ff.), onto two new bifolios, "2"E and "3"E (see pp. 135ff.), and renumbered all the following bifolios valid at that point in time by one higher (see pp. 181, 189, 225, 253 etc.).[22]

Renewed illness was to abruptly end this, the composer's last intensive creative period. Following serious pneumonia (beginning of July 1896), reports suggest an increasing decline in Bruckner's mental health; the numerous confused attempts to further renumber already composed bifolios of the score (see pp. 293, 297, 301 etc.), probably originated during these last tragic months. Nonetheless, Bruckner was occasionally capable of undertaking further revisions, as demonstrated by the many late SVE for the beginning of the movement (see pp. 71ff.) or the expansions to the beginning of the development (pp. 41, 49, 209ff.). The date of "11. Aug.", which recurs three times (see pp. 217, 245, 257[23]) may well have indicated a particularly 'good' day for the composer.[24]

Bruckner died on 11 October 1896, without having completed the orchestration of the score. "The poor man had scarcely closed his eyes," wrote Heller, "as the authorised and unauthorised fell upon his estate like vultures."[25]

III. Concerning this Edition

In accordance with Bruckner's working methods, as described above, the autograph material has been published in two principal groups: firstly, the particello sketches (from p. 1 onwards); secondly the score bifolios and continuity drafts (from p. 51). In the Appendix (from p. 321) appears related, principally non-autograph material deemed worthy of publication due to its discussion in the text volume.[26] Verzeichnis (Index) 1 (see pp. XXIff.) lists all manuscripts in the order of their reproduction; Verzeichnis 2 (pp. XXIVff.) orders them according to library signature.

---

20) The brief particello sketch for the beginning of the development section (introduction of the Te Deum motive) reproduced on p. 40 may have been written later, possibly in connection with later attempts at a revision or expansion of the development (q.v. below); see also the particello sketch, p. 49.

21) The interpretation written by Auer "August 1896" is erroneous. See also p. 44, a brief, perhaps interrupted sketch dated "19. Mai" (ÖNB 6085/41[r]), the interpretation of which remains uncertain.

22) Further details see in the A.-P. p. XXXII, "Overview of the Genesis of the Finale Score", p. 1, footnote 1, as well as p. 5, footnote 1. The original bifolio numbers were carefully erased and written over with the new numbers.

23) The date on p. 257 (bifolio 16C/"17") probably refers merely to a later inspection or revision.

24) In contrast to this, mention must be made of the date "14. Jänner" on bifolio "14"[a]E (see p. 229), which likewise represents a draft for the revision of the development. According to the paper ruling and musical content the notation of the bifolio belongs to a much later phase (after July 1896).

25) Heller's words, quoted in: Max Auer, "Anton Bruckners letzter behandelnder Arzt", p. 35.

26) Among these appears an autograph sketch dated "27.12.93" (early preliminary sketch for the chorale theme of the Finale?), known only from a copy found in the estate of Leopold Nowak (see p. 323), as well as an autograph folio, that allegedly (according to the explanation added by August Stradal) constitutes a "Calculation of the proportions of the measures in the last movement of the Ninth Symphony" (see p. 324).

It has already been mentioned that Orel's procedure of ordering the surviving score materials for the Finale in several, allegedly autonomous "Fassungen" (versions) and transcribing them accordingly has until now stood in the way of an accurate assessment of the movement.[27] The new edition takes as its starting point the fact that Bruckner left a score on numbered bifolios that was reworked a number of times: from that standpoint, the publication of the material in corresponding order is fully justified. In contrast to Orel, all versions of each individual bifolio have been reproduced in the order of their composition, as far as it is possible to determine. Important points of reference were provided by a considerably more detailed examination of the largely non-autograph instrumental indications, which exist in greater variation than the five paper rulings A to E, misconstrued by Orel as the basis of his "Fassungen".[28]

Moreover, as a result of further research many of Orel's bifolio classifications have had to be altered, others introduced for the material with which Orel was not familiar, or which was not reproduced by him. A comparison of all original and altered classifications can be found in Verzeichnis 3, a concordance of the autograph material with the edition by Alfred Orel (pp. XXVIIff.). Several examples deserve special mention here:

a. Numerous sketches or sketch pages that do not appear in Orel. The ÖNB signatures Mus. Hss. 6007 (at that time in possession of Max Auer; see pp. 27ff.) or 28.229 (which nonetheless apparently arrived in the ÖNB in 1927 from the family of Bruckner's sister; see p. 39) constitute autographs, to which Orel had no apparent access. In other cases (among them certain pages of the signatures 3194, 6085 and 6086 of the ÖNB; see for instance pp. 19, 37, 40–44) transcription was apparently, for whatever reason, not considered worthwhile.

b. The damaged bifolio 1A (Mus. Hs. 24.264 of the ÖNB; see pp. 53ff.), probably the first notation of the beginning of the movement in score, only arrived in the ÖNB in 1966 from the family of Richard Strauss via the antiquarian firm of Hans Schneider.

c. Numerous SVE (in particular) to bifolios 1 and 2, transcriptions of which were probably regarded by Orel as unnecessary (see pp. 75–80, 103–106, 119–122, 125–130).

d. Bifolio 2F (Mus. Hs. 19.645 of the ÖNB, see pp. 131ff.), which, although listed by Orel as a bifolio "in the possession of Baron Vietinghoff (Berlin)",[29] appears nowhere in transcription.

e. The two bifolios 28E/"29" and 29E/"30" (see pp. 309ff., 313ff.), erroneously transcribed by Orel as a single bifolio, allegedly "29.[?] Bg. E".[30]

f. Bifolio 31E/"32" (see pp. 317ff.), classified by Orel as a "21. Bogen E", thereby throwing the entire later course of the movement into question.[31]

In order to conserve space in reproducing the less written-on pages, only areas bearing notations by Bruckner himself have been reproduced. Pages completely without autograph notations have in principle been excluded. In the case of the continuity drafts (SVE), where Bruckner often noted down merely a single line (e. g. the first violin) of a bifolio already ruled up for scoring, the written-on staves have been reproduced in strip form.

Bruckner used several sorts of paper for the composition of the Finale; these are summarised briefly in the following table:

---

27) See also concerning this A.-P. p. XXVI; further details are to be found in the text volume.

28) Orel designated what was merely another paper type as "Fassung F". Concerning the terminology used here and in the following discussion see below, pp. XIXf., "Zu den Bogen-Bezeichnungen".

29) "Aus dem Besitze von Baron Vietinghoff (Berlin)", *Entwürfe und Skizzen*, p. 6.

30) *Ibid.*, p. 126.

31) *Ibid.*, p. 125. Cf. in this regard Orel's reconstruction of the continuity of the score, pp. 136f. of his edition.

Trade mark	Format	Systems	Size (mm.)	Signatures
"B. & H. Nr. 15. A."	oblong	16	266–70 x 355	ÖNB 3194/1–8, /11–12
"B. & H. Nr. 16. A."	oblong	20	271 x 353–5	ONB 3194/9–10, /13–15, 28.229, 28.238, 28.240
"B. & H. Nr. 14. A."	upright	24	351–4 x 269	ÖNB 6086/1–2, 24.264
"JE & Co./No. 8./24 linig."[32]	upright	24	338–43 x 261–8	ÖNB 6007, 6085/1–2, /5–36, /39–40, /49–82, 6086/3–4, 6087/1–44, /47–64, /67–72, 13.150, StB 3791, Hochschule, HMdSW, Krakau[33]
"JE & Co./No. 8./24 lienig"	upright	24	346–7 x 263–7	ÖNB 6085/3–4, /37–38, /41–48, 6087/45–46, /65–66, 19.645, StB 4189/27–28

Further details concerning paper types and rulings, the chronological ordering of the MSS, their provenance, and the genesis and reconstruction of the autograph score are to be found in the text volume.

It is, ultimately, inevitable that a complete publication of all extant materials for the Finale must also contain much that is seemingly insignificant or which appears to contribute little to the solution of the compositional problems which confronted Bruckner during its composition. It is only with the greatest reservation that one can attempt, for instance, an interpretation of many of the later SVE for bifolios 1 or 13 to 14, which must unquestionably be ascribed to the same late period as the repeated, almost frenetic renumberings written over many of the later bifolios of the score, but which, as already explained, are definitely of later origin than the careful musical notation of those pages.

Nonetheless, these manuscripts provide an unforgettable insight into the meticulous precision of Bruckner's working methods, into his highly conscious and technically masterful compositional approach; they are also moving testament to a creative will which, to the last, even when a completion of the movement must have appeared no longer possible, continued tirelessly to struggle for revisions and improvements.

Finally the editor wishes to cordially thank all those who, by making manuscripts accessible or providing information relevant to them, have made this volume possible. Thanks is due foremost to the directors and staff of the Music Collections of the Austrian National Library in Vienna, the Vienna City and State Library, the Library of the Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Vienna, the Historical Museum of the City of Vienna, the Vienna Schubertbund, the Jagiellonska Library, Cracow, the Anton Bruckner Institute, Linz, and Musicological Press, Vienna, as well as Professor Dr. Othmar Wessely. Particular thanks is also due to the staff of the firm Mayer & Co. in Vienna, responsible for the reproduction of the manuscripts, to Greg Kimber (Adelaide) for his technical assistance and proof-reading of the facsimile pages, as well as to Gunnar Cohrs (Bremen) for his proof-reading of the text.

Adelaide, January 1996 JOHN A. PHILLIPS

[32] Inclusive of further groups of slightly varying trade marks and sizes as well as a bifolio without trade mark (ÖNB 6087/27–28).

[33] Library sigla see following page (XIX).

ABKÜRZUNGEN, TERMINOLOGIE

I. Abkürzungen
II. Bibliothekssigla
III. Zu den Bogen-Bezeichnungen

I. Abkürzungen

A.-P.	Autograph-Partitur	s.	siehe
Bg.	Bogen	S.	Seite(n)
Bl.	Blatt, Blätter	Sk.	Skizze(n)
Entw.	Entwurf, Entwürfe	SVE	Satzverlaufsentwurf, -entwürfe
f., ff.	folgende Seite(n)	T.	Takt(e)
F.-A.	Faksimile-Ausgabe	usw.	und so weiter
O.-A.	Orel-Ausgabe	vgl.	vergleiche

II. Bibliothekssigla

ÖNB	Österreichische Nationalbibliothek, Wien; Signatur: Mus. Hs. (Musik-Handschrift)
StB	Wiener Stadt- und Landesbibliothek; Signatur: M. H. (Musik-Handschrift)
Hochschule	Bibliothek der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Wien; Signatur: I. N. (Inventar-Nummer)
HMdSW	Historisches Museum der Stadt Wien (ein Bogen zum Finale—Dauerverleih des Wiener Schubertbundes)
Krakau	Biblioteka Jagiellonska, Krakau (eine Seite Particellskizze zum Finale)

Die in den Bibilothekssignaturen nach dem Schrägstrich angeführten Ziffern sind Blattnumerierungen; ^{r} = recto; ^{v} = verso.

III. Zu den Bogen-Bezeichnungen

1. Zur Papier-Verwendung in der Partitur des Finales.

Bruckner verwendete für die Partitur des Finales beinahe ausschließlich ein Notenpapier seines Verlegers Josef Eberle, nämlich „JE & Co./No. 8./24 linig.", in etwas unterschiedlichen Formaten und Sorten. Unter anderem läßt die differierende Art der Papier-Vorbereitung (vorgenommen zum Teil durch Bruckners Sekretär Anton Meißner) mindestens fünf Papierstapel erkennen.

Die Hauptunterschiede dieser fünf Papierstapel sollen im folgenden kurz tabellarisiert werden; ausführliche Details enthält der Textband.

Stapel A	autograph	Violinen und Viola mit „I / II / III" bezeichnet
Stapel B	nicht autograph (wohl nicht Meißner)	Violinen und Viola mit „I / II / III" bezeichnet
Stapel C	nicht autograph (wohl nicht Meißner)	Violinen und Viola mit „I. / II. / III." bezeichnet
Stapel D	nicht autograph (wohl Meißner)	Violinen und Viola mit „I / II / III" bezeichnet
Stapel E	nicht autograph (sicherlich Meißner)	Violinen und Viola mit „Vl. 1. / 2. / Br." bezeichnet