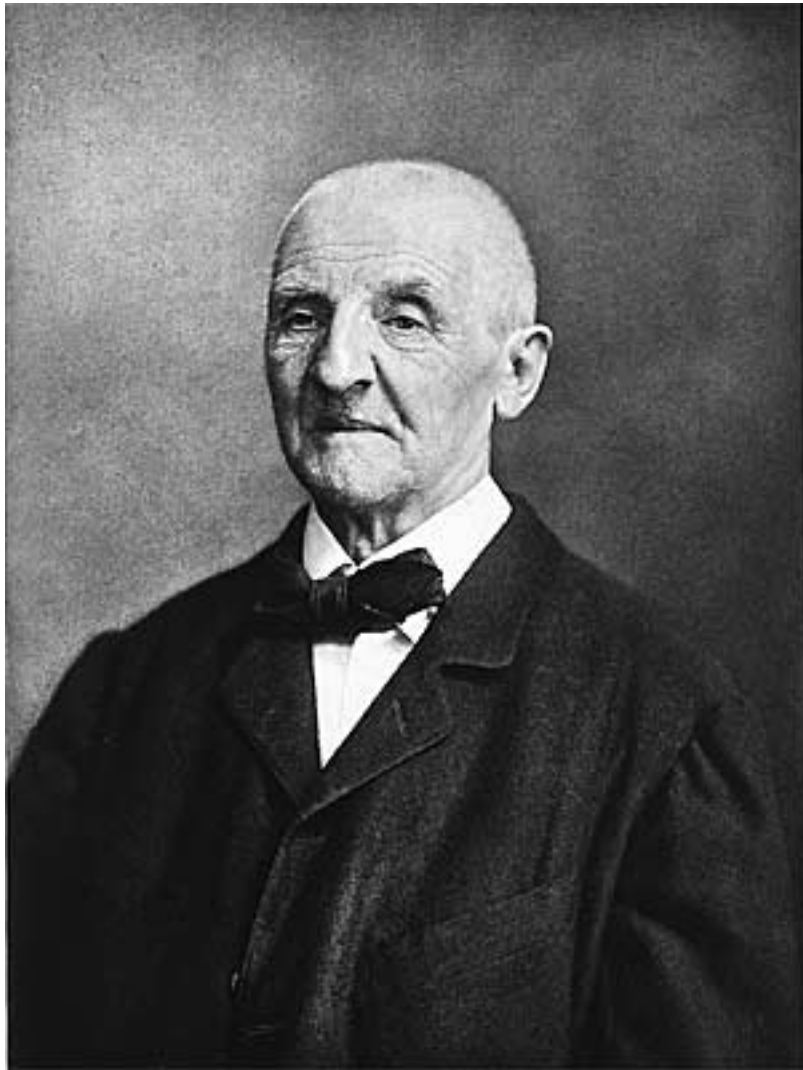


# Ma réalisation du Finale de la 9<sup>ème</sup> symphonie d'Anton Bruckner

Compositeur et auteur de thèse : Sébastien Letocart  
Collaborateurs : Nicolas Couton – Lionel Tacchini

© Pour tous pays, Sébastien Letocart 2010







# Table des matières

<b>1. Introduction .....</b>	<b>page 4</b>
<b>2. Compléter l'orchestration .....</b>	<b>page 6</b>
<b>2.1 Exposition (mes. 1 à 234)</b>	
2.1.1 Premier groupe thématique 'A' (mes. 1 à 78).....	page 6
2.1.2 Deuxième groupe thématique 'B' (mes. 79 'lettre C' à 140).....	page 8
<b>2.2 Développement (mes. 231 'lettre J' à 410)</b>	
2.2.1 Première partie du développement (mes. 243 à 284).....	page 13
2.2.2 Deuxième partie : transition vers la fugue (mes. 285 'lettre L' à 304) ...	page 16
2.2.3 Troisième partie : fugue (mes. 305 'lettre M' à 358).....	page 17
2.2.4 Quatrième partie : progression vers le climax (mes. 359 'lettre' O à 382)	page 20
2.2.5 Cinquième partie : climax tutti (mes. 383 'lettre P' à 410).....	page 21
<b>2.3 Réexposition (mesures 411 à 552)</b>	
2.3.1 Deuxième groupe thématique 'B' (mesures 411 à 482).....	page 24
2.3.2 Troisième groupe thématique 'C' (mesures 483 à 566).....	page 31
<b>3. Hypothèse pour la reconstruction du début .....</b>	<b>page 35</b>
<b>4. Compléter les parties manquantes.....</b>	<b>page 44</b>
4.1 Mesures 215 à 240 : première partie manquante (26 mes.) .....	page 44
4.2 Mesures 257 à 272 : deuxième partie (16 mes.).....	page 50
4.3 Mesures 337 à 349 : troisième partie, strette de la fugue (16 mes.).....	page 55
4.4 Mesures 481 à 488 : quatrième partie (8 mes.) .....	page 58
4.5 Mesures 521 à 536 : cinquième partie (16 mes.).....	page 60
4.6 Mesures 553 à 566 : sixième partie, conduit vers la coda (14 mes.).....	page 65
4.7 Mesures 567 à 725 : élaboration de la coda .....	page 68
<b>5. Tempi, changements de mesure .....</b>	<b>page 107</b>
<b>6. Sources utilisées pour cette réalisation.....</b>	<b>page 114</b>
<b>7. Conclusion et réflexions .....</b>	<b>page 117</b>

# **1. Introduction :**

Lorsque j'entendis pour la première fois le Finale inachevé de la 9<sup>ème</sup> symphonie de Bruckner, je ressentis toute la grandeur mais aussi, malgré son état parcellaire, le potentiel exceptionnel qui se dégageait de la partition.

Ce Finale, le compositeur l'ambitionnait comme devant être la conclusion magistrale voire l'apothéose de toute son œuvre symphonique. Pour certains, et ils sont assez nombreux, l'adagio (le troisième mouvement), constitue une conclusion satisfaisante. Il ne fait pourtant pas l'ombre d'un doute, c'est même une évidence, que Bruckner jusqu'à son dernier souffle a bel et bien envisagé la 9<sup>ème</sup> symphonie en quatre et non en trois mouvements.

Nikolaus Harnoncourt enregistra l'œuvre en août 2002 avec l'orchestre Philharmonique de Vienne, consacrant un « workshop » au travail de mise en forme effectué pour le Finale par le musicologue australien John Alan Phillips portant le nom de « *Dokumentation des Fragments* » éditée par la *Musikwissenschaftlicher Verlag Wien*.

Cet enregistrement fut pour moi le premier véritable déclic. L'interprétation engagée et tranchante de Nikolaus Harnoncourt, les immenses qualités de la Philharmonie de Vienne y étaient évidemment pour quelque chose. Le second déclic, avec les encouragements de Nicolas Couton, jeune chef d'orchestre français, se produisit lorsqu'en avril 2007 nous assistâmes à la création de la dernière version retravaillée du Finale de Cohrs/Samale qui eut lieu en Allemagne (à Aachen) par l'orchestre symphonique de la ville sous la direction de Marcus Bosch.

Les différentes réalisations qu'il m'avait été donné d'entendre jusqu'à présent, en ce comprise cette dernière création à Aachen, m'ont toutes laissé très perplexe. De tous les travaux entrepris, la mouture 2006<sup>1</sup> de Benjamin Gunnar Cohrs et Nicola Samale était à considérer comme étant la moins décevante. C'est en effet plutôt et surtout sur le plan de l'inspiration musicale à proprement parler que je suis resté fortement dubitatif. En sortant de l'église Sankt Nikolaus où venait de résonner le concert, à la fois convaincu par certaines des légères améliorations apportées à la mouture initiale de 1992 rév. 1996 (Samale-Phillips-Cohrs-Mazzuca) mais en revanche toujours aussi déçu par la coda, je confiai à Nicolas mon envie de me lancer dans l'entreprise d'une nouvelle et toute autre « complétion » ; la coda ayant notamment besoin à mon sens d'un important et décisif regain de tension que je ne trouvais dans aucune des réalisations existantes à ce jour (W. Carragan 1 et 2, Nors S. Josephson et P.J. Marthé).

De mai à septembre 2007, je réalisai une première mouture que je modifiai ensuite en profondeur, changeant nombre de détails dans l'orchestration, optant pour un retour du choral plus court dans la coda (28 mesures au lieu de 36) et insérant dans la « coda de la coda » un thème « Halleluja » issu du trio du scherzo. Le tout fut achevé en août 2008 avec encore quelques légères modifications en novembre/décembre de la même année suite à un premier enregistrement en octobre avec le MAV Symphony Orchestra Budapest.

---

<sup>1</sup> modifiée légèrement depuis et rééditée en 2008 (SC 2006/2008), puis à nouveau raccourcie en 2011 pour l'enregistrement de Simon Rattle à la tête de la Philharmonie de Berlin en 2012 (EMI).

Toute réalisation du Finale de la 9<sup>ème</sup> symphonie ne sera bien évidemment jamais à la mesure de ce qu'aurait laissé Bruckner lui-même, ou du moins un Bruckner en pleine possession de ses moyens intellectuels. Nous savons en effet que les forces et la santé du compositeur déclinaient, que les deux dernières années de sa vie furent particulièrement pénibles et par conséquent lentes et laborieuses concernant l'élaboration du Finale.

Tout « idéal » ayant pour but le respect le plus scrupuleux et musicologiquement fondé ou du moins se déclarant comme tel, aussi louable soit-il, peut parfois emprunter le chemin d'une certaine forme d'idéologie puriste et/ou rigide pouvant même aller, selon moi, jusqu'à l'absurde ; sans doute et surtout plus particulièrement s'agissant de l'achèvement d'une œuvre de cette envergure. En ce qui me concerne, j'ai tenté d'éviter tout travers obtusement rigoriste et de faire la part des choses entre respect scrupuleux des sources manuscrites d'une part et d'autre part un indispensable travail de spéculation et d'invention néanmoins strictement balisé.

Le but à atteindre m'a semblé devoir être celui de la plus grande *\*inspiration\** possible ; car il s'agit avant tout de musique ayant une portée et un propos transcendants, mais aussi de trouver autant que possible cette inspiration grâce à une intimité esthétique avec la technique d'écriture du compositeur qui, et cela semble plus qu'évident, doit guider et aiguiller toute démarche de ce genre. Je n'ai cependant nullement la prétention d'avoir satisfait de manière « totale » ou « absolue » à ces deux conditions. J'espère néanmoins que tout auditeur de cette complétion y percevra le dévouement et l'amour pour cet incomparable et génial symphoniste que fut Anton Bruckner.

Enfin, je remercie infiniment Nicolas Couton et Lionel Tacchini pour leur aide et leur amitié très précieuse.

-----

Le fac-simile des divers manuscrits, esquisses et bifolios du compositeur disponibles dans le « Finale Faksimile-Ausgabe » édité par la Musikwissenschaftlicher Verlag Wien (MVW) sous la direction de Leopold Nowak ont servi de source principale à ce travail de complétion du Finale de la 9<sup>ème</sup> symphonie. La « Rekonstruktion der Autograph-Partitur nach den erhaltenen Quellen », également éditée par la MVW, a utilement servi de support à ce travail.

D'autres documents, thèses et réalisations ont été largement consultés. Ils ont constitué une importante somme d'informations objectives ou au contraire nous paraissant parfois hautement contestables autant sur le plan des hypothèses avancées qu'au niveau de la réalisation musicale. Quoiqu'il en soit, ces autres sources ont permis d'enrichir ma réflexion personnelle.

Les numéros de mesures tout au long de cette thèse renvoient bien évidemment à ma complétion. Lorsqu'il s'agit d'autres références (le facsimile, notamment), cela est précisé en général par une note de bas de page.

## 2. Compléter l'orchestration.

Etant donné l'état relativement lacunaire de l'orchestration, parfois même à peine ébauchée, certains passages ont nécessité un travail de « remplissage ». J'ai tenté autant que possible de ne pas ajouter des lignes contrapuntiques ou des interventions instrumentales supplémentaires lorsque cela ne s'avérait pas véritablement indispensable, laissant même à certains passages leur simplicité originelle. Dans ce chapitre sont présentés tous les détails et exposées les réflexions qu'a impliqué cet aspect du travail.

### 2.1 Exposition (mesures 1 à 234)

#### 2.1.1 Premier groupe thématique 'A' (mesures 1 à 78)

- Mesures 32 et 34 : 3 trompettes

A la place de tenues des sons de quatre mesures, ce passage a été agrémenté d'un dialogue entre les cors 1-4 (mes. 31 et 33) et les trois trompettes. C'est là un des seuls légers changements apportés à l'orchestration originale de Bruckner qui ici, outre ce dialogue cors/trompettes, a pour effet de renforcer la scansion des rythmes pointés aux bois.

The image shows a musical score for measures 32 and 34. It features five staves: Horns 1.2 in F, Horns 3.4 in F, Tenor Trombones 1.2 in B, Bass Trombones 3.4 in F, and Trumpets 1, 2, and 3 in F. The Horns and Trumpets parts are marked 'marcato' and include dynamic markings like 'v'. The Trumpets 2 and 3 part has a 'v' marking. The score is divided into two systems, labeled 'mes. 32' and 'mes. 34'.

- Mesures 55-62

A partir de la mesure 55, il fut nécessaire de compléter assez conséquemment l'instrumentation. Le bifolio 3A n'est en effet que très partiellement orchestré et les esquisses<sup>1</sup> ne fournissent pas beaucoup d'informations supplémentaires.

- Aux flûtes, hautbois et clarinettes : doublure des parties de cordes de la même manière qu'aux mesures 47-54.

Dans le « Dokumentation des Fragments » de John Alan Phillips éditée par la Musikwissenschaftlicher Verlag Wien (MVW), un do bémol suraigu aux trois flûtes est suggéré<sup>2</sup> alors que Bruckner ne dépassait normalement jamais le si bémol suraigu (B''')<sup>3</sup>. Nous savons cependant que dans d'autres partitions contemporaines de Mahler ou Strauss par

<sup>1</sup> Voir Faksimile-Ausgabe page 32, ÖNB 6086/1<sup>v</sup>.

<sup>2</sup> Voir « Dokumentation des Fragments », page 9, mesure 63.

<sup>3</sup> Ce do bémol aigu aux flûtes provient en fait de la complétion Samale-Phillips-Cohrs-Mazzuca 1992 rev.1996, réalisation qui a servit partiellement à rendre présentable et donc exécutable la « Dokumentation des Fragments ».

exemple, il n'était pas rare que les flûtes jouent jusqu'au do# suraigu – par exemple *Don Juan* de Strauss datant de 1888-89. Ces notes sont praticables par la flûte dans les nuances *f* à *fff*. Par conséquent, n'apparaissant pas stylistiquement comme une « faute » anachronique, cette solution épousant la progression ascendante du tutti (ré – fa – lab – dob) semble logique (*ossia* à l'octave supérieure). Néanmoins, l'autre option (octave inférieure) a été laissée au choix de l'interprète.

Il est à noter qu'un autre do bémol aigu apparaît pendant quatre mesures dans la présente réalisation au milieu de la coda, à nouveau pour une question de conduite des voix et d'enchaînements (voir première flûte, mesures 651 à 654).

- Aux bassons : mesures 55-57 et 59-62, doublure de la partie des violoncelles de la même manière qu'aux mesures 47-49 et 51-53.
- La partie des 4 tubens, des 3 trombones et tuba des mesures 55-57 et 59-62 a été calquée sur les mesures 47-54.
- Notes répétées ajoutées aux 3 trompettes (mesures 55-57) s'inspirant des mesures 47-53. Même type d'ajout aux 4 cors (mesures 57 et 58) renforçant la scansion des cordes et préparant le jeu d'échos des mesures 59 à 62.

The image shows a musical score for four instruments: Flute 1 & 2 (Hn. 1.2 in F), Flute 3 & 4 (Hn. 3.4 in F), Trumpet 1 (Tpt. 1. in F), and Trumpets 2 & 3 (Tpt. 2. 3. in F). The score is divided into two systems, labeled 'mes. 55' and 'mes. 59'. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as accents and 'f'.

- Aux mesures 59 et 61 les trompettes émergent du tutti en scandant des notes répétées auxquelles répondent les cors en echo (mesures 60 et 62).
- Sur le deuxième temps de la mesure 62, comme indiqué par Bruckner en lettres sonnantes « as es f » à la fin du quatrième système de la particelle<sup>1</sup>, l'harmonie a été ici complétée (dob lab mib fa) par les trois trompettes, deux trombones (alto et ténor) et les deux tubens ténors afin de renforcer l'attraction et la résolution sur l'accord de sib majeur à la mesure 63.

● Mesures 63-66:

Les deux premiers cors<sup>2</sup> ponctuent la deuxième pulsation de chaque mesure. Il semble pertinent de doubler ces interventions par les trois trombones et le tuba étant donné qu'à la mesure 66 Bruckner avait prévu de faire jouer les trombones alto et ténor, renforçant ainsi les deux premiers cors<sup>3</sup>.

Il est intéressant de noter que la Hauptthema dessine véritablement un motif en croix (*hypotyposis*) dont Bruckner utilise la version ascendante et abrégée au début du troisième groupe thématique (mesures 138 – 162) ainsi qu'au milieu de la première partie du développement (mesures 250 – 256 et 274 – 280) et dans sa version complète (*inversus*) dans

<sup>1</sup> Voir Faksimile-Ausgabe page 32, ÖNB 6086/1<sup>v</sup>.

<sup>2</sup> Voir Faksimile-Ausgabe, bifolio 3A, pages 144 – 145.

<sup>3</sup> Voir Faksimile-Ausgabe, bifolio 3A page 145, partie des trombones alto et ténor.

la fugue (mesures 346 – 349) ainsi que dans la longue transition qui la suit (mesures 350 – 359). On peut également noter que le rythme du Hauptthema, très caractéristiquement brucknérien, correspond à un rythme d’ouverture « à la française » avec des rythmes pointés symbolisant la « Majesté de Dieu »<sup>1</sup>.

The image shows a musical score for measures 62 and 66. The instruments listed are: Hn. 1,2. in F; Hn. 3,4. in F; Ten.-Tb. 1,2. in B; R.-Tb. 3,4. in F; Tpt. 1. in F; Tpt. 2, 3. in F; A.T. Pos.; B. Pos.; and K.-Bth. The score includes dynamic markings such as *f*, *dim.*, *mf*, and *dim. sempre*. There are also phrasing slurs and accents throughout the passage.

La ligne de basse étant ici partielle<sup>2</sup> ; elle peut être considérée comme incomplète. Par déduction, il semble évident que l’enchaînement d’accords en position de +6 soit la meilleure solution pour cette descente harmonique, les positions fondamentales et 65 s’avérant nettement moins intéressantes. La ligne de basse figurée par le motif principal de ‘noire doublement pointée – double croche’ en sauts d’octave se poursuit jusqu’à la mesure 70.

The image shows a musical score for measure 63, specifically the bass line. It features dynamic markings *f*, *mf*, and *dim. sempre*. The notation includes a double-dotted quarter note followed by an eighth note, and a half note, with slurs and accents.

### 2.1.2 Deuxième groupe thématique ‘B’ (mesures 79 ‘lettre C’ à 140)

Des incertitudes significatives subsistent quant à la structure et la longueur exacte de la première partie de la « Gesangsperiode ». Comme l’explique fort bien Benjamin Gunnar Cohrs<sup>3</sup>, le bifolio SVE »#«D<sup>4</sup> n’a vraisemblablement aucune importance particulière pour aider à la reconstruction de ce passage. Des quatre hypothèses différentes avancées par le musicologue allemand dans son essai (page 28), la deuxième a plus particulièrement retenu notre attention. Il nous a cependant semblé utile et pertinent d’en avancer une cinquième, en imaginant ce qu’aurait été le contenu des bifolios manquants »4« et »5«, et ce en prenant pour

<sup>1</sup> Rappelons brièvement que ce rythme a été abondamment utilisé au XVII<sup>ème</sup> siècle dans la musique baroque instrumentale française, et plus spécifiquement dans l’Ouverture « à la française » dont la partie lente initiale avait pour fonction d’accompagner et d’accueillir l’entrée du Roi.

<sup>2</sup> Partie des contrebasses.

<sup>3</sup> Voir « The conclusive revised edition 2012 »; III. Reconstruction of the Song Period (bifolios 4C/»5« ; [5/»6«] ; [6/»7«]) pages 25 – 28.

<sup>4</sup> Voir Faksimile-Ausgabe pages 155 – 158.

source les bifolios 3A, 4C/»5« et 5B ainsi que les esquisses de la particelle ÖNB 6086/2' page 33 en les interprétant quelque peu différemment.

L'argument principal développé par B.G.Cohrs consiste à comparer d'autres Finales (en l'occurrence ceux des 6<sup>ème</sup>, 7<sup>ème</sup> et 8<sup>ème</sup> [versions 1887 et 1890] symphonies) et d'ainsi établir un parallélisme entre le nombre de mesures de la première partie de l'exposition de la « Gesangsperiode » et du « trio » – et de faire une comparaison avec la réexposition de cette même « Gesangsperiode ». Trois exemples sur les quatre choisis montrent en effet que la structure de la première partie de la « Gesangsperiode » et du « trio » demeure inchangée<sup>1</sup>.

Reprenons et élargissons cependant le champ de la comparaison :

<u>III. symph. :</u> (V.1877)	Exposition	IIa = 16 – IIb « trio » = 6+4+6+4+4+4+4+12 [44] – IIa' = 8+4+10+8 [30]
	Récapitulation	IIa = 16 – IIb = 8+4+6+4+4+4 [30]
<u>III. symph. :</u> (V.1889)	Exposition	IIa = 16 – IIb « trio » = 6+4+6+4+4+4+4+12 [44] – IIa' = 8+4+10+8 [30]
	Récapitulation	IIa = 16 – IIb = 16
<u>IV. symph. :</u> (V.1880)	Exposition	IIa = 12 – IIb1 = 4 – IIb2 = 16+4 – IIc « trio » = 10 – IIb1 = 4 – IIb2 = 12
	Récapitulation	IIa = 18 – IIb1 = 4 – IIb2 = 14 – IIb1 = 16
<u>IV. symph. :</u> (V.1888)	Exposition	IIa = 12 – IIb1 = 4 – IIb2 = 16+4 – IIc « trio » = 10 – IIb1 = 4 – IIb2 = 12
	Récapitulation	IIa = 12 – IIb1 = 4 – IIb2 = 14 – IIb1 = 16
<u>V. symph. :</u>	Exposition	IIa = 4+12 [16] – IIb = 10 – IIa' = 4+10 [14] +10+4 [14] +4+12 [16]
	Récapitulation	IIa = 4+12 [16] – IIb = 10 – IIa' = 8+12 [20] +10+6 [16]
<u>VI. symph. :</u>	Exposition	IIa = 8+8 – IIb « trio » = 8+4+4 – IIa' = 8+8+8
	Récapitulation	IIa = 8+8 – IIb = 8+4+4 – transition (III)
<u>VII. symph. :</u>	Exposition	IIa = 8+8 – IIb « trio » = 8+6 – IIa' = 8+12+4+4
	Récapitulation	IIa = 8+8 – IIb = 8+4+6 – transition (I - Coda)
<u>VIII. symph. :</u> (V.1887)	Exposition	IIa = 10+10+10 – IIb = 6+6 – IIa' = 10+10+8+8
	Récapitulation	IIa = 10+10+12 – IIb = 6+6+6 – transition
<u>VIII. symph. :</u> (V.1890)	Exposition	IIa = 10+10+10 – IIb = 6+6 – IIa' = 12+12
	Récapitulation	IIa = 10+10 – IIb = 6+6+2+2 – transition
<u>IX. symph. :</u>	Exposition	IIa = [6 ou 4]+4[+4 ou +6] (+4 ?sol maj <i>ad lib.</i> ) +4 [16,18,20 ou 22 ?] – IIb « trio » = 4+4+6 [14] – IIa' = 8+8+6 [22]
	Récapitulation	IIa = 8+4+4 [16] – IIb = 4+4+6 – IIa' = 4+4+4+8+4+4+14 [42]

Ce tableau montre tout d'abord que la « Gesangsperiode » du Finale de la 4<sup>ème</sup> symphonie est plus libre voire 'rhapsodique' dans sa construction que dans les autres symphonies. Bruckner « fige » une relative similitude métrique entre exposition et réexposition à partir de la 5<sup>ème</sup> symphonie (1876-78). On retrouve ces proportions dans les dernières révisions des 3<sup>ème</sup> (1889) et 4<sup>ème</sup> (1888) symphonies (du moins en ce qui concerne IIa). Lorsqu'on compare les deux différentes versions de la 4<sup>ème</sup>, nous voyons que Bruckner a « corrigé » la non symétrie de la version 1880 (réexposition IIa = 12 mesures et non plus 18).

Nous pouvons également observer qu'à partir de la 6<sup>ème</sup> symphonie, Bruckner remplace dans la réexposition la formule A – B – A' par A – B – \*transition\* vers le groupe thématique suivant.

<sup>1</sup> À l'exception cependant du Finale de la 8<sup>ème</sup> symphonie, mouture de 1890. Afin de retrouver cette symétrie, Robert Haas avait d'ailleurs réinséré dix mesures amputées de la « Gesangsperiode » par Bruckner (première partie avant le « trio ») dans la réexposition en s'inspirant de la première version de 1887. Cette coupure fut rétablie par Leopold Nowak lors de la deuxième édition critique de 1955.

Nous constatons dans la réexposition du Finale de la 9<sup>ème</sup> symphonie que « Ila » a une longueur totale de 16 mesures (8+8), le trio demeurant vraisemblablement identique (4+4+6=14 mesures). Au regard de toutes ces observations, la logique voudrait dès lors que « Ila » ait la même longueur dans l'exposition.

Des quatre hypothèses présentées par B.G.Cohrs, c'est en effet cette dernière qui est retenue comme étant la plus plausible ; par conséquent les bifolios »4« et »5« compteraient chacun 16 mesures. La première section avant le « trio » aurait la structure métrique régulière suivante : 4+4+4+4.

Cela contredit cependant la référence qui est faite dans cette même démonstration à l'esquisse ÖNB 6086/2<sup>r</sup> 1 à la structure moins symétrique : 6+4+4+4. De plus nous ne trouvons nulle part un indice prouvant que les deux premières mesures de cette version auraient été rejetées, réduisant donc la première séquence de 6 à 4 mesures et donc que la structure définitive fut 4+4+4+4 ; ce qui explique par conséquent le nombre d'hypothèses différentes envisagées.

En vérité, la structure de cette « Gesangsperiode » ne ressemble en rien à celle des autres détaillées ci-dessus. Outre sa nature assez segmentée, d'emblée l'exposition ne se présente plus sous une forme « habituelle ». En effet, après le trio, le traitement thématique est nouveau, de nature développante<sup>2</sup> et ne reprend donc plus le thème Ila avec le même type d'accompagnement et d'habillage initialement entendu (voir mesures 115 à 136 dans la présente réalisation) comme c'est le cas dans les autres symphonies.

Relevons également dans la réexposition, après le trio, la disparition de la 'transition' que nous trouvons dans les Finales des 6<sup>ème</sup>, 7<sup>ème</sup> et 8<sup>ème</sup> symphonies remplacée par un retour de Ila' (tout comme dans la 5<sup>ème</sup> symphonie) dont la dimension développante est ici encore plus accentuée que dans l'exposition.

De surcroît, une citation en blanches du Choral du troisième groupe thématique joué par les cordes (mesures 449-452) y est insérée comme une sorte de parenthèse suspendue. Le rôle et la construction de la « Gesangsperiode » apparaissent donc dans le Finale de la 9<sup>ème</sup> comme étant nettement différents de tout ce que Bruckner a composé précédemment.

Ce groupe thématique ainsi reconstitué en grande partie à partir de la particelle n'est bien évidemment pas à considérer comme certain ou définitif – la 9<sup>ème</sup> symphonie demeure une œuvre inachevée dans son ensemble.

Sans doute Bruckner aurait-il éventuellement modifié la longueur métrique ou encore l'agencement des idées thématiques. Néanmoins, il semble évident que pour la réexposition, Bruckner avait bel et bien le projet de développer Ila' de manière encore plus élargie que dans l'exposition.

Dès lors, est-il absolument pertinent de vouloir appliquer à la « Gesangsperiode » un schéma dont Bruckner voulait apparemment, d'une manière ou d'une autre, s'émanciper ?

Les quatre hypothèses avancées par B.G.Cohrs excluent cette cinquième :

- Bifolio »4« : 18 mesures (6-4-4-4) ou (5-4-4-5)
- Bifolio »5« : 20 mesures (6-6-4-4) ou (5-5-4-4)

---

<sup>1</sup> Voir Faksimile-Ausgabe page 33.

<sup>2</sup> Bruckner indique 'Variante' après le « trio », voir le facsimile, bifolio 6<sup>B</sup> page 176 et bifolio 7C/,8<sup>o</sup> pages 181-184 (passage correspondant aux mesures 123 à 136 pages 19-20 dans la présente réalisation).



Le bifolio »5« ainsi reconstitué s'imbrique tout naturellement avec le 5B<sup>1</sup>. Cette reconstitution implique la répartition suivante pour la « Gesangsperiode »:

$$\text{IIa} = 6+4+4 (+4 \text{ ? sol maj } ad \text{ lib}) +4 [18 \text{ ou } 22] - \text{IIb} \ll \text{trio} \gg = 4+4+6 [14] - \text{IIa}' = 8+8+6 [22]$$

Le passage de 4 mesures en sol majeur peut être mis 'en balance' car il n'apparaît pas dans la particelle ÖNB 6086/2<sup>r</sup> 2 mais néanmoins semble avoir été inséré ultérieurement<sup>3</sup>. La question étant de savoir si ce passage aurait dû être gardé ou rejeté afin d'éviter une sorte de redondance avec le trio (basse tenue de solM puis, 4 mesures plus loin, basse tenue de fa#M). Etant donné ces inconnues, nous avons préféré laisser le choix à l'interprète d'estimer si l'addition ou la suppression de ces 4 mesures apportent un intérêt significatif ou au contraire ne sont qu'une redite facultative.

Notons cependant qu'en jouant le passage en sol majeur *ad libitum*, on obtient cette intéressante symétrie : IIa = 22 - IIb=14 - IIa' = 22

• Mesures 89-92 : ajout d'un contrepoint au hautbois solo sur le rythme de base dessinant un motif en croix et faisant écho au thème des seconds violons.

### Partie ad libitum (mesures 93 à 96)

Ce passage *ad libitum* peut donc être passé sans créer de rupture dans le discours. Il a semblé préférable et intéressant de laisser à l'exécutant la possibilité de choisir en fonction des deux hypothèses exposées ci-dessus.

- doublures des violons par deux hautbois, doublure des alti/vlcl par deux bassons et doublure des contrebasses par le premier tuben basse en fa.
- ajout de la cellule de base du thème originel aux 4 cors (voir ci-dessous).

<sup>1</sup> Il ne faut pas oublier que Bruckner a inexplicablement dédoublé le bifolio 2F en deux bifolios 2E et 3E, ce qui inévitablement décale la numérotation et implique que nous arrivions à un »5« reconstitué s'enchaînant au 5B qui lui-même est suivi par le 6<sup>c</sup>B.

<sup>2</sup> Voir Faksimile-Ausgabe, page 33.

<sup>3</sup> Voir Faksimile-Ausgabe, bifolio 5B 1.S. page 163.

● Mesures 101-104, lettre D, « Trio » du groupe thématique B : doublure des parties des violons et alti au hautbois 1 et aux clarinettes. Ajout d'une ligne mélodique contrapuntique complémentaire au cor 1.

Hn. 1.2.  
in F  
*p*  
mes. 101

- Les trombones ténor et basse doublent *pp* les intervalles de quinte juste puis de sixte majeure tenus aux violoncelles.

● Mesures 105-106 : doublure et soutien de l'harmonie des cordes (v.2, alti et vlcl.) par les 3 premiers cors.

Hn. 1.2.  
in F  
*mf*  
Hn. 3.4.  
in F  
3.  
mes. 105 - 106

Dialogue en imitation du motif des cordes joué aux 3 clarinettes à l'unisson, décalé d'une noire par rapport aux cordes. Le hautbois solo reprend en écho à la nuance *p* cette interpellation des clarinettes.

Klar. 1.  
in B  
*f*  
Klar. 2.3.  
in B  
*f*  
mes. 105 - 106  
→  
Ob. 1.  
*p*  
mes. 107

Le basson répond ensuite au hautbois en épousant la ligne de la basse.

Fag. 1.  
*p*  
mes. 107

● Mesures 109-113 : doublure des premiers violons par les 3 flûtes à l'unisson.

Une doublure en croche de la partie des alti par la première clarinette a été indiquée par Bruckner. Cet accompagnement rythmique en crescendo a été complété par un remplissage de l'harmonie joué par les deux autres clarinettes ainsi que par les 3 trompettes.

Klar. 1.  
in B  
*pp* *cresc. poco a poco*  
Klar. 2.3.  
in B  
*pp* *cresc. poco a poco*  
Tpt. 1.  
in F  
*pp* *cresc. poco a poco*  
Tpt. 2.3.  
in F  
*pp* *cresc. poco a poco*  
mes. 109

### 2.1.3 Troisième groupe thématique ‘C’ (mesures 137 ‘lettre F’ à 230)

● Mesures 207-210 : doublure de la partie des 3 clarinettes (motif du *Te Deum* en quadruple augmentation) par les 3 bassons. Ce motif a été reconstitué à partir du bifolio „13a“E<sup>1</sup>.

● Mesures 209-210 : ajout du motif du *Te Deum* en double augmentation aux flûtes et hautbois répondant aux clarinettes-bassons dessinant une accélération rythmique « en escalier » ronde – blanche – noire<sup>2</sup>. Notons que ce motif est en forme de croix (*hypotyposis*), symbole omniprésent tout au long du mouvement.

The image shows a musical score for measures 207-210. It consists of four staves: Fl. 1., Fl. 2.3., Ob. 1., and Ob. 2.3. Each staff contains a series of notes with stems pointing up and down, characteristic of a 'Te Deum' motif. The notes are marked with a forte dynamic 'f' and a diminuendo 'dim.'. The Fl. 1. staff has a 'v' marking below the first measure. The Fl. 2.3., Ob. 1., and Ob. 2.3. staves have 'v' markings below the first measure and 'v' markings below the second measure. The notes are arranged in a way that suggests a 'cross' shape, as mentioned in the text.

● Mesures 211-212 : tenue d’un mi octavié aux 3 hautbois (*diminuendo sempre*).

● Mesures 211-214 : doublure de la flûte 1 par la flûte 2.

## 2.2 Développement (mesures 231 ‘lettre J’ à 410)

### 2.2.1 Première partie du développement (mesures 243 à 284)

● Mesures 243 à 250 :

Doublure à l’octave inférieure par le 1<sup>er</sup> hautbois et la 1<sup>ère</sup> clarinette du motif du *Te Deum* en double augmentation joué par les 3 flûtes afin de mieux le faire ressortir par rapport au reste de l’effectif orchestral utilisé (cors- trompettes-bassons et cordes).

A partir de la mesure 245, les clarinettes 2 et 3 doublent les hautbois 2 et 3. A la mesure 250, le motif en double augmentation du *Te Deum* se termine par les notes sol – si bémol<sup>3</sup>.

Ce si bémol pose problème car il ne correspond pas à l’accord de fa majeur joué par les cordes. Il s’agit là plus que probablement d’une erreur. Le sib a été ici remplacé par un do.

<sup>1</sup> Voir Faksimile-Ausgabe page 217.

<sup>2</sup> Ce tuilage se déploie inversément à partir de la lettre I (mesure 215 et suivantes): noire – blanche – ronde ; voir §4. point 4.1 ; ce qui permet un jeu de symétrie dont l’axe se trouve à la mesure 212-213.

<sup>3</sup> Voir Faksimile-Ausgabe, bifolio 13E/„14“, 3.S. page 227.

● Mesures 252 à 257 : ajout de ponctuations aux cuivres (trompette 1, trombones et cors 1 et 2) ; ponctuations inspirées des mesures 276-281, ce qui permet une meilleure correspondance motivique entre ces deux passages.

mes. 252

● Mesures 257 – 258<sup>1</sup> : la reconstitution de ces deux mesures manquantes en s’inspirant des mesures 281 à 284 nous a semblé relier d’une manière plus convaincante avec la progression harmonique qui suit, plutôt que d’utiliser une rudimentaire réadaptation des deux premières mesures de la troisième page du bifolio 12C <sup>2</sup>.

● Mesures 259 à 264 : faute d’autres éléments probants, ces six mesures provenant du bifolio 12C<sup>3</sup> ont été ici utilisées afin de servir de base de départ pour les huit mesures

<sup>1</sup> Début des huit premières mesures de la reconstruction du bifolio manquant [14/»15«]. Voir explications dans le §4. point 4.2.

<sup>2</sup> Voir Faksimile-Ausgabe, bifolio 12C page 207.

<sup>3</sup> Voir Faksimile-Ausgabe, bifolio 12C pages 207-208. Les deux dernières mesures ont été raturées par Bruckner.

restantes de la reconstruction du bifolio manquant [14/»15«] en optant pour une transposition un demi-ton plus haut, ce qui permet de faire coïncider avec l'arrivée sur sol bémol majeur à la mesure 273<sup>1</sup>. Il faut noter que la partie de violoncelle du bifolio 12C doublant à l'octave celle des violons 1 a été logiquement réattribuée aux violons 2 afin de faire correspondre le début cette progression avec la répartition des cordes au début du bifolio 15D/„16“ (+ alti et violoncelles en trémolo et contrebasses en notes tenues). En fait, tout juste après l'exposition du thème du Choral, Bruckner semblait avoir initialement prévu une très brève transition de huit mesures plongeant directement dans le développement<sup>2</sup>. Cette transition a ensuite été substantiellement agrandie comme en attestent les bifolios „13“<sup>a</sup>E (SVE), „13“<sup>b</sup>E (SVE), „13a“<sup>a</sup>E (SVE) et „13b“<sup>a</sup>E (SVE). Ce passage a été tardivement inséré par le compositeur (11 août 1896) entre la fin de l'exposition du 3<sup>ème</sup> groupe thématique et le bifolio 13E/„14“<sup>c</sup> 3.

The image displays a musical score for measures 257 to 273. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Clarinet 1 and 2 (in B), Bassoon 1 and 2, Violin 1 and 2, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The second system includes parts for Violin 1 and 2, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score features various dynamics such as *f*, *dim.*, *p*, and *cresc. poco a poco*. There are also markings for *unis.* and *divisi*. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 4/4. The score is marked with measure numbers 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, and 273.

mes. 257

<sup>1</sup> Voir Faksimile-Ausgabe, bifolio 15D/„16“ page 253.

<sup>2</sup> Voir Faksimile-Ausgabe, bifolio 12C pages 205-208.

<sup>3</sup> Voir § 4. « Compléter les parties manquantes », point 4.1 « mesures 215-240, première partie manquante ».

Ajout des cellules rythmiques matricielles aux cors 1,2 – 3,4 et 5,6.

Hn. 1.2. in F  
Hn. 3.4. in F  
Hn. 5.6. in F  
*p*  
*p*  
*p*  
mes. 259 etc.

### 2.2.2 Deuxième partie du développement : transition vers la fugue (mesures 285 ‘lettre L’ à 304) :

- Mesures 285 à 298 (lettre L):

- prolongement de la ligne contrapuntique des cors 7 et 8 mesures 288 et 289.

Hn. 7. 8. in F  
*f marcato sempre*  
mes. 285 mes. 288

- Mesures 289 à 292, ajout aux 8 cors de scansiones et de lignes contrapuntiques basées à nouveau sur les cellules matricielles du Hauptthema. À la mesure 291, aux cors 3 et 4, est évoquée la tête du thème *I2* du premier mouvement (*cf.* mesures 18 – 19).

Hn. 1.2. in F  
Hn. 3.4. in F  
Hn. 5.6. in F  
Hn. 7. 8. in F  
*f marcato sempre*  
*f marcato sempre*  
*f marcato sempre*  
mes. 289 mes. 291 (*I2* du 1<sup>er</sup> mouvement aux cors 3-4)

- Aux mesures 289 et 290, renforcement des accords des trompettes par les 3 trombones. Les deux trombones alto et ténor doublent la partie des trompettes 2-3 tandis que le trombone basse suit la ligne de basse (I - V).
- Aux mesures 291 et 292, doublure des violons 1 et 2 par les 3 flûtes.
- Aux mesures 297-298, doublure de la ligne mélodique des alti par la première clarinette.

● Mesures 299 à 304 ‘Noch langsamer’:

- Doublure du quintette à cordes par les vents.
- Ajout d’une ligne mélodique chromatique descendante mesures 299-300 aux clarinettes 2 et 3, au basson 2 ainsi qu’au trombone ténor.

**Noch langsamer**  $\text{♩} = 46-50$

The image shows a musical score for measures 299-300, titled 'Noch langsamer' with a tempo marking of quarter note = 46-50. The score is for six instruments: Klarinetten 2 et 3 en B (Klar. 2.3. in B), Fagot 1 (Fag. 1.), Fagot 2 et 3 (Fag. 2.3.), Alto et Trombone Positif (A. T. Pos.), Basson Positif (B. Pos.), and Clarinette et Trombone Basse (K.-Btb.). The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The dynamics are marked 'f' (forte). The score shows a descending chromatic line in the woodwinds, with various articulations and phrasing marks.

*mes. 299 - mes. 300*

● Mesures 301-302:

- ascension en accords de quinte diminuée aux cors 1 à 4.
- doublure de la basse (alti-violoncelles) par la flûte 1, le hautbois 1, les 3 clarinettes et les cors 5 à 8.
- doublure des violons 1 et 2 par les flûtes et les hautbois 2 et 3.

**2.2.3 Troisième partie du développement : fugue ‘Bedeutend langsamer’ (mesures 305 ‘lettre M’ à 358)**

● Mesures 305 à 324 (lettre M):

- Aux mesures 306-307, doublure de la partie des trois bassons par les cors 5 à 8.
- Aux mesures 309 à 311, doublure de la partie des cors 1 et 2 par les cors 3 et 4.
- Aux mesures 317 à 320, doublure de la partie des alti par les clarinettes 2 et 3.
- Aux mesures 319-320, doublure de la partie de flûte par le hautbois 1 à l’octave inférieure.

- Afin de combler certains « creux », ajout de ponctuations des cellules matricielles « marcato sempre » :

- aux cors 1 à 4 mesures 305-306

Hn. 1.2.  
in F

*ff marcato sempre*

Hn. 3.4.  
in F

*ff marcato sempre*

mes. 305

- aux clarinettes mesures 310-311

Klar. 1.  
in B

*ff marcato sempre*

2.

Klar. 2.3.  
in B

*ff marcato sempre*

mes. 310

- aux hautbois, clarinettes et cors 3-4 mesures 314-315

Ob. 1.

*ff marcato sempre*

2.

Ob. 2.3.

*ff marcato sempre*

Klar. 1.  
in B

Klar. 2.3.  
in B

Hn. 3.4.  
in F

mes. 314

- aux cors 3 à 8, mesures 317-318

Hn. 3.4.  
in F

a2

Hn. 5.6.  
in F

Hn. 7.8.  
in F

mes. 317

- aux hautbois 2-3 et à la trompette 1 mes. 319-320

Ob. 2.3.

a2

Tpt. 1.  
in F

mes. 319



- et enfin aux 8 cors mesures 321 à 324

Musical score for four horns (Hn. 1.2, 3.4, 5.6, 7.8) in F major, measures 321-324. The score shows complex rhythmic patterns and dynamics including *fff* and *a2*.

- Mesures 321-324 :

- La partie de flûte 1 est doublée par la flûte 2, complétée et doublée à l'octave inférieure par la flûte 3 et les hautbois 1 – 2 ainsi que par le hautbois 3 deux octaves plus bas. Mesures 323 – 324, les 3 hautbois doublent la partie des seconds violons.
- La partie des alti est doublée par les 3 clarinettes.
- Les parties des violoncelles/contrebasses sont doublées par les bassons, les trois trombones et le tuba.

- Mesures 325 à 333 :

- Doublure de la partie des premiers violons par les 3 hautbois.
- Doublure de la partie des seconds violons par les 3 clarinettes.
- Doublure de la partie des alti par le premier basson.
- Aménagement des accords tenus par les cors 1 à 4 :

Musical score for two horns (Hn. 1.2, 3.4) in F major, measures 325-333. The score shows sustained chords with dynamics *pp* and *cresc. poco a poco*.

*etc.*

- Mesures 334 à 336 (Lettre N):

- Doublure de la partie des 3 flûtes par les 3 hautbois. Ajout du rythme ‘noire doublement pointée – double croche’ mesure 335 aux notes sib-mi et ajout d’une terminaison (ré bémol après le fa aigu) mesure 336 afin de conclure la phrase par la queue du thème de fugue (ici amputé de sa tête en valeur longue) et d’induire un dialogue avec les clarinettes 2-3, alti et violoncelles qui jouent également le thème de fugue<sup>1</sup>.

N

Fl. 1.  
*f marcato sempre*

Fl. 2.3.  
*f marcato sempre*

Ob. 1.  
*f marcato sempre*

Ob. 2.3.  
*f marcato sempre*

mes. 334

- Mesure 336, les clarinettes 2 et 3 prennent le relais des bassons 2 et 3 en doublant la partie des alti/violoncelles.

- Mesures 335-336 : ajout d’une interjection aux cors 5-6.

Hn 5.6.  
in F

mes. 335

- Mesures 353-358: doublure des parties du trombone basse et tuba par les 3 bassons.

### 2.2.4 Quatrième partie du développement : progression vers le climax (mesures 359 ‘lettre O’ à 382) :

- Mesure 359 (lettre O) : Bruckner suggère une doublure partielle de la partie des violoncelles par les bassons<sup>2</sup> (trois premières croches du groupe de quatre). Cette doublure a été prolongée jusqu’à la mesure 382, les clarinettes 2 et 3 la complétant à partir de 371 jusque 382.

<sup>1</sup> Concernant la mesure 337, voir § 4. « Compléter les parties manquantes » point 4.3 « Mesures 337 à 349 : troisième partie manquante, ‘strette’ de la fugue (16 mesures)».

<sup>2</sup> Voir Faksimile-Ausgabe, bifolio 20F/„21“, 2.S. page 286 ; au-dessus du système des premiers violons.

● Mesures 361 à 364: poursuite de l'échange entre les cors 1 et 2 initié à partir de la mesure 359, ce qui permet d'enrichir d'une seconde ligne motivique arpégée montante (*gradatio hypotyposis*) accompagnant celle des alti doublés par les 3 clarinettes.

Hn. 1.2.  
in F

*p*

mes. 361

Hn. 1.2.  
in F

mes. 364

● Mesures 371-374 : doublure de la partie de hautbois 1 et de clarinette 1 par les trois flûtes et les hautbois 2 et 3.

● Mesures 375 à 382:

- Doublure de la partie de trompette 1 par les deux autres trompettes et par les 3 flûtes et 3 hautbois.
- La première clarinette rejoint les deux autres clarinettes pour doubler la partie aigüe de la toccata des cordes en alternance avec les bassons qui en doublent la partie grave.
- Ajout des cellules matricielles aux 4 cors ainsi qu'aux 3 trombones afin de renforcer autant la tension rythmique qu'harmonique.

Hn. 1.2.  
in F

Hn. 3.4.  
in F

A. T. Pos.

B. Pos.

*f*

*f*

*f cresc. sempre*

mes. 375

*f cresc. sempre*

etc.

### 2.2.5 Cinquième partie du développement : climax - tutti (mesures 383 à 410) :

● Mesures 383 à 390 :

- Doublure de la partie de trompette 1 par les deux autres trompettes.
- Mesures 383 à 386 : doublure de la partie des trompettes par les hautbois 2 et 3.
- Mesures 389 à 391 : doublure des parties des 3 hautbois à l'octave supérieure par les 3 flûtes.
- À partir de la mesure 383 (lettre **P**), la toccata motorique jouée par les cordes rappelle inmanquablement le Finale de la 6<sup>ème</sup> symphonie ainsi qu'à l'« *Aeterna fac* » du *Te Deum*. Cette toccata dessine virtuellement un contrepoint à deux voix dont la note supérieure en pédale (écriture typique pour les cordes) laisse apparaître en valeurs longues une mélodie chromatique montante (mi – fa – fa#). La seconde voix est une basse descendante conjointe. Il semble donc tout à fait naturel de compléter l'orchestration par une doublure en sons tenus de

ces deux voix, celle du dessus l'étant par les deux premières flûtes (mes. 383 à 388), le hautbois 1 une octave plus bas (*idem*), la clarinette 1 à la même hauteur que le hautbois 1 (*idem*), le basson 1 une octave plus bas que la clarinette (*idem*), le tuben ténor 1 et le trombone alto (*idem*), le tuben baß 1 et le trombone basse (*idem*) ; la voix descendante est jouée par la flûte 3 (mesures 383 à 388), par les clarinettes 2 et 3 une octave plus bas (*idem*), les bassons 2 et 3 (mesures 383 à 390) encore une octave plus bas, le tuben ténor 2 et le trombone ténor (*idem*), le tuben baß 2 et le tuba (*idem*).

- Citation par les cors 1-2 et 3-4 de la tête du thème principal (Hauptthema) du 1<sup>er</sup> mouvement en diminution puis sous sa forme originelle, décalé tout d'abord d'une blanche puis d'une mesure et suivant la progression chromatique ascendante de la voix supérieure : mi – fa – fa#.

P

The image shows two systems of musical notation for Horns 1, 2 and 3, 4 in F major. The first system is labeled 'mes. 383' and the second 'mes. 386'. Both systems include dynamics 'ff' and 'cresc. sempre'. The notation shows the horns playing a melodic line with a chromatic ascent from mi to fa to fa#.

- Ajout d'un roulement de timbale *ff* sur do aux mesures 385-386 puis sur fa# aux mesures 387 à 390.

#### ● Mesures 391 à 402:

Un nouveau motif « héroïque » ascendant en triolet de noires (*anabasis ascensio*) exposé aux 4 premiers cors semble irrésistiblement impliquer un jeu rythmique en imitation sur chaque pulsation. Cela permet en effet d'utiliser les autres instruments de l'orchestre non employés par Bruckner. Les « creux » dans la partition se trouvent ainsi comblés, l'élan du nouveau motif « héroïque » renforcé (motif sur lequel d'ailleurs il serait aisé de chanter « Halleluja »...). Ce motif réapparaît à la fin de la réexposition<sup>1</sup>.

Le sens rhétorique d'un Alleluia (ou « Halleluja » comme l'écrivait Bruckner) étant celui d'un geste affirmatif, une louange céleste exprimant la joie éternelle, l'irruption de ce motif peut éventuellement être compris comme une sorte d' « incise », de percée donnant un premier aperçu de ce qu'aurait pu être la conclusion de la symphonie ainsi que les éléments thématiques fondamentaux sur lesquels la fin de l'oeuvre aurait pu être construite. Ce motif « héroïque » en triolet de noires pourrait vraisemblablement en avoir fait partie. C'est en tout cas l'option qui a été choisie et développée dans la coda de cette réalisation.

Pour ce climax de la fin du développement, il semblait aller de soi de soutenir ce jeu d'imitations jusqu'à la rupture de la mesure 402 (*interrogatio abruptio, momento mori*), sans quoi la musique donne une impression d'essoufflement et d'appauvrissement. Cette entrée des

<sup>1</sup> Voir § 4. « Compléter les parties manquantes » point 4.6 « mesures 553 à 566 : sixième partie manquante, conduit vers la coda (14 mesures) ».

trois trompettes à la mesure 398 a pour effet de projeter la musique vers une sorte de « encore plus haut » typiquement brucknérien...

Réduction :

391 *3 Fl. - 3 Ob. - 3 Kl.*

*fff* 4 Hn.

Hal - le - lu - ja Hal - le -

*fff* 4 Tuben - 3 Fag.  
Ktra.-Baßtuba  
+ 8<sup>va</sup>

*fff* Str.

395

lu - ja Hal - le - lu - ja *fff* Hal - le -

+ 8<sup>va</sup>

+ 8<sup>va</sup>

3 Tr.

399 *3 Fl. - 3 Ob. - 3 Kl.*

lu - ja Hal - le - lu - ja

4 Hn.

3 Pos.  
Ktra.-Baßtuba

Str.

4 Tuben

● Mesures 403 à 406:

Double de la partie des trois trompettes par les 3 flûtes, 3 haubois et 3 clarinettes (voir ci-dessous la répartition).

mes. 403

## 2.3 Réexposition (mesures 411 à 552)

A partir de la réexposition, le travail de complétion de l'orchestration devient encore plus important, particulièrement en ce qui concerne les vents et les cuivres. Le second groupe thématique se révèle, outre la coda, être la partie la plus morcelée et changeante de tout ce que nous connaissons et possédons du Finale. En effet, après l'exaltation et l'agitation de la fin du développement, le cheminement pour arriver à retrouver un caractère affirmatif (retour du Choral, lettre U, mesure 503) s'avère particulièrement hésitant.

### 2.3.1 Deuxième groupe thématique 'B' (mesures 411 à 482)

● Mesures 411 à 422 (Lettre Q):

- Par symétrie avec l'exposition, la partie des alti/vlcl. a été ici aussi doublée par le 1<sup>er</sup> cor.
- Mesures 417 - 418 : prolongement de la ligne mélodique interrompue des premiers violons et double de cette phrase par la première clarinette.

mes. 415

- Mesures 419 à 422 : ajout de deux lignes contrapuntiques aux 1<sup>ers</sup> violons et aux 1<sup>er</sup> hautbois/1<sup>ère</sup> clarinette. La ligne des bois imite le balancement du rythme principal des seconds violons tandis que les premiers violons tissent un contrechant directement inspiré des mesures 89 à 92.

Musical score for measures 419-422. The score includes staves for Ob. 1., Ob. 2.3., Klar. 1. in B, Viol. 1., and Viol. 2. Dynamics include *p* and *p cresc.*. A marking *a tempo* is present. A box labeled '419' is placed above the first measure of the Viol. 1. staff.

● Mesures 423 à 426 :

- Doublure de la partie ascendante des violons 2 par la flûte 1.

- Ajout d'une ligne contrapuntique aux violons 1 (doublée par la première clarinette) sous-jacente à la partie des violons 2. Les cors 3-4 soutiennent et enrichissent la progression harmonique.

Ce passage mérite qu'on s'y arrête plus longuement au travers d'une brève analyse. Les mesures 423 à 426 ont été reconstituées à partir de deux esquisses de la particelle<sup>1</sup>. La ligne de basse et la ligne des violons 2 ne donnant pas suffisamment d'indices quant à la nature exacte des enchaînements harmoniques, Bruckner n'ayant rien indiqué concernant la nature des accords (pas de chiffrages ni autres indications), il a donc été nécessaire d'envisager plusieurs possibilités et de retenir celle qui s'avère la plus cohérente.

Donnée initiale :

Musical score for the initial data of measures 423-426. It shows staves for Viol. 2, Alti/Vcl., Vlcl./Ktrb., and Vlcl. with a *[Riten.]* marking. Below the staves, harmonic possibilities are listed: Ré b Maj. (5), Sol b Maj. (6), La b Maj. (5), Sol b Maj. (ou Si b min.?). A note 'Sur pédale de lab... (6 et 4)-----' is also present.

<sup>1</sup> Voir Faksimile-Ausgabe, ÖNB 3194/14v page 24 et ÖNB 3194/15r page 25.

Sur le premier temps de la mesure 425, une ambiguïté apparaît. Deux possibilités sont en effet envisageables : harmonie de sol bémol majeur ou de si bémol mineur ? Entre la mesure 424 et 425, l'aller-retour harmonique sol bémol maj./la bémol maj./sol bémol maj. s'avère plus intéressant alors que l'enchaînement sol bémol maj./la bémol maj./si bémol min. se révèle plus prosaïque.

Résultat complété :

Ré b Maj.----- Sol b Maj.    La b Maj.    Sol b Maj.  
5                                    6                                    5                                    6

Sur pédale de lab... (6 et 4)-----

Au début de la mesure 425, le sol bémol joué par le cor 1 (ronde) prépare l'accord de 6<sup>te</sup> augmentée en position de 7<sup>ème</sup> diminuée que nous entendons sur la deuxième pulsation ('la' naturel aux alti). Cette ligne mélodique sonne de manière plus heureuse qu'une ordinaire montée chromatique en blanches qui serait la suivante : fa (quinte de l'accord de si bémol min.) – sol bémol – sol bécarré – la bémol.

● Mesures 427-440, retour enrichi du « Trio » du groupe thématique B :

Le retour du second groupe thématique dans la réexposition est systématiquement synonyme chez Bruckner d'enrichissement du contrepoint et/ou de l'ornementation instrumentale. C'est à partir de la mesure 431 que le choix des ajouts suivants a été fait :

● Mesures 431 – 432 :

- le motif en imitation des clarinettes décalé d'un temps par rapport aux cordes (cf. Exposition, mes. 105-106) a été ici renforcé par les flûtes et les hautbois ainsi que par la 1<sup>ère</sup> trompette soutenant l'harmonie par la note répétée fa.

- Mesure 433, le motif du premier hautbois de l'exposition (mes. 107) est repris et doublé par la 1<sup>ère</sup> flûte à l'octave supérieure.

- Mes. 433 – 434, le motif du premier basson doublant la ligne de basse (exposition, mes. 107 – 108) est repris textuellement.

- Mes. 433 – 434, ajout d'une ponctuation au premier cor qui suit la ligne des alti.

mes. 433



• Mesures 435 à 439 : les doublures choisies dans l'exposition ont été utilisées ici à l'identique. Les hautbois ont été ajoutés aux clarinettes scandant l'accompagnement en croches. Les cors 1 et 3 ponctuent cette montée en surlignant la partie des violoncelles (cor 3) et des alti (cor 1) à l'aide des deux cellules rythmiques principales.

Hn. 1.2. in F  
Hn. 3.4. in F  
*p cresc. poco a poco*  
*f*  
mes. 435 (riten.)

• Mesures 441 (lettre R) à 445

- Doublure de la partie des alti/vlcl. (accords tenus) par le premier tuben ténor et les deux Tuben basses.

- Afin de combler un « vide » et de poursuivre la continuité de la phrase de la première flûte (mesures 441 – 443) ; ajout d'un contrepoint à la première clarinette mesures 443 – 445 :

Klar. 1. in B  
*p*  
mes. 443

• Mesures 445 à 448 : - Doublure de la partie des violoncelles par la 2<sup>ème</sup> clarinette.

- Doublure des parties violons 2 – alti – contrebasses par les 3 trombones.

- Ajout d'un contrepoint joué par le premier hautbois aux mesures 447 – 448 répondant aux violons 1 (mes. 445 – 447).

Ob. 1.  
*p dim.*  
mes. 447

• Mesures 453 – 460 : Afin d'enrichir contrapuntiquement la progression montante des violons 1, des interventions ajoutées aux vents (clarinette, hautbois puis flûte) accompagnent cette ascension. Cette progression culmine aux mesures 459 – 460 renforcée par trois cors doublant la partie des violons 2, alti et violoncelles ; une nouvelle ligne mélodique dessinée par deux hautbois et deux clarinettes épouse celle des alti à partir de la mesure 459 :

453 a tempo  $\text{♩} = 58-68$  accel.  
Fl. 1.  
Fl. 2.3.  
Ob. 1.  
Ob. 2.3.  
Klar. 1. in B  
Klar. 2.3. in B  
*p* *cresc. sempre*  
mes. 453

● Mesures 461 – 464 :

- Doublure de la partie des premiers violons par les flûtes et hautbois.
- Doublure de la partie des violons 2/alti par les clarinettes et les cors 1-2.
- Même motif aux cors 3-4 mais en rythmes pointés et décallés d'une noire par rapport aux cors 1-2 (*hypotyposis*, motif en croix) :

S Erstes Zeitmaß  $\text{♩} = 69$

*mes. 461*

● Mesures 465 – 468 :

- Doublure de la phrase des violoncelles par le premier basson.
- Doublure des alti et contrebasses par le premier tuben ténor et le premier tuben basse.
- Ajout d'un contrepoint aux premiers violons inspiré des mesures 445 à 447 :

*mes. 465*

• Mesures 469 – 481 :

Nous trouvons dans la particelle<sup>1</sup> six descentes mélodiques conjointes successives dont les quatre premières sont écrites à deux voix pour se rejoindre ensuite homophoniquement. La mélodie supérieure entièrement notée se présente sous forme d'octaves brisées. La basse, partiellement écrite, a dû être complétée.

En voici la réduction sur deux puis trois portées (les notes de plus grande taille à la basse sont celles de la particelle originale):

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled '469', consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains six descending melodic phrases, each starting with a dotted quarter note followed by an eighth note, and ending with a quarter note. The bass staff contains partial notation for the lower parts. The second system, labeled '473', consists of three staves: a treble clef staff, a middle treble clef staff, and a bass clef staff. The top treble staff contains six descending melodic phrases, each starting with a dotted quarter note followed by an eighth note, and ending with a quarter note. The middle treble staff contains partial notation. The bass staff contains partial notation.

Ce passage, inspiré directement de la mélodie descendante du Choral, dessine à plus large échelle une sorte de large escalier ascensionnel dont la fin se termine pourtant par une chute abrupte (*catabasis descendus*). Il a semblé évident que l'orchestre devait tout entier participer à cette impressionnante progression.

S'inspirant de la registration de l'orgue, l'ajout progressif du trombone basse (mes. 471) puis des deux autres trombones et des 3 trompettes (mes. 473) alimente le crescendo et renforce les doublures tenues des parties des cordes jouées dès la mesure 469 par les bois, les 4 cors et les 4 tubens. En prenant modèle sur la fin du développement (lettre **P**, mes. 383 à 390), l'ajout d'une pédale tenue de la bémol dans l'aigu (flûtes, hautbois, clarinettes et trompette 1) à partir de la mesure 473 augmente encore la tension harmonique et élargit ainsi la perspective à deux voix (voir l'extrait de la partition d'orchestre à la page suivante).

<sup>1</sup> Voir Faksimile-Ausgabe ÖNB 3194/14v page 24 et ÖNB 3194/15r page 25.

stringendo poco a poco

469

Fl. 1. *pp* cresc. poco a poco

Fl. 2.3. *pp* cresc. poco a poco

Ob. 1. *pp* cresc. poco a poco

Ob. 2.3. *pp* cresc. poco a poco

Klar. 1. in B *pp* cresc. poco a poco

Klar. 2.3. in B *pp* cresc. poco a poco

Fag. 1. *pp* cresc. poco a poco

Fag. 2.3. *pp* cresc. poco a poco

Hn. 1.2. in F *pp* cresc. poco a poco

Hn. 3.4. in F *pp* cresc. poco a poco

Ten.-Tb. 1.2. in B *pp* cresc. poco a poco

B.-Tb. 3.4. in F *pp* cresc. poco a poco

Tpt. 1. in F *pp* cresc. poco a poco

Tpt. 2.3. in F *mf* cresc. poco a poco

A.T. Pos. *mf* cresc. poco a poco

B. Pos. *p* cresc. poco a poco

K.-Btb. *pp* cresc. poco a poco

Pk. *pp* cresc. poco a poco

stringendo poco a poco

469

Viol. 1. *pp* cresc. poco a poco

Viol. 2. *pp* cresc. poco a poco

Via. *pp* cresc. poco a poco

Vc. *pp* cresc. poco a poco

Kb. *pp* cresc. poco a poco

mes. 469

mes. 473

etc.

Ces trois lignes se rejoignent ensuite en un *unissono* (tutti, stringendo, motif *catabasis, descendus*) à la mesure 477. Ce passage se termine par une chute lapidaire, un arrêt brutal (*aposiopesis, abruptio, tmesis*) mesure 481 qui peut rappeler les mesures 447 - 452 du premier mouvement de la 5<sup>ème</sup> symphonie (fin de la réexposition).

### **2.3.2 Troisième groupe thématique 'C' (mesures 483 à 566)**

- Mesures 489 – 502 ; transition vers le retour du Choral :

- Doublure de la phrase des alti par les trois bassons et les trois clarinettes. A partir de la mesure 491, la partie des alti dessine virtuellement une seconde voix que la partie des bassons prolonge en notes tenues.

The image shows a musical score for measures 491 to 502. It features four staves: Klar. 1. in B (top), Klar. 2,3. in B, Fag. 1., and Fag. 2,3. (bottom). The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The first two staves (Klarinetten) play a melodic line with a 'cresc. poco a poco' marking. The last two staves (Fagotti) play a lower, sustained line, also marked 'cresc. poco a poco'. The score ends with 'etc.' on the right.

- Mesures 491 à 494, la pédale de ré des contrebasses est doublée par le registre grave du cor 3.

- Mesures 495 à 502, s'inspirant d'un passage assez similaire du premier mouvement de la 4<sup>ème</sup> symphonie (version 1878/1880, mesures 137 – 138) ; doublure de la partie des violons par la première puis les deux premières flûtes en alternance avec le premier hautbois puis deux hautbois créant ainsi un jeu d'échange sur le motif de triolet de croches.

- Mesures 495 à 500, doublure de la partie des alti tout d'abord par la première clarinette puis à partir de 497 en alternance entre deux bassons et deux clarinettes.

- De 497 à 500, ré bémol aigu tenu à la première trompette.

(Voir page suivante)

mes. 495

● Mesures 501 – 502 :

- Accord tenu aux trois flûtes (fa# - mi – fa#).
- Doublure de la partie des violons 1 et 2 par le premier hautbois.
- Doublure de la partie des alti par les hautbois 2 et 3.
- Afin de maintenir le jeu d’alternance de triolets avec la partie des violons, une troisième ligne a été ajoutée aux trois clarinettes.

501

• Mesures 503 – 520 (lettre U), retour du choral :

L'harmonisation *ff* aux cuivres des huit premières mesures du thème du Choral énoncé par les 3 trompettes a tout simplement été calquée sur celle de l'exposition et donc transposée de mi majeur en ré majeur. Celle des huit mesures suivantes (nuance *p*) se fait sans la participation des huit cors et du tuba<sup>1</sup>.

• Mesures 537 – 552 (lettre V) transition vers la coda :

- Mesures 537 à 546, dans la continuation de la complétion de l'avant-dernier passage manquant<sup>2</sup>, il a été procédé à un remplissage de l'harmonie de cette extension développante du thème du choral par les 3 flûtes, les 3 hautbois, les 3 clarinettes et 4 cors à la nuance *f* puis sans les cors à la nuance *p*.

The image shows a musical score for measures 537 to 552. The score is divided into four measures. The first measure (537) starts with a forte (*f*) dynamic. The second measure continues with *f*. The third measure transitions to piano (*p*). The fourth measure continues with *p*. The instruments listed are Fl. 1., Fl. 2,3., Ob. 1., Ob. 2,3., Klar. 1. in B, Klar. 2,3. in B, Fag. 1., Fag. 2,3., Hn. 1,2. in F, and Hn. 3,4. in F. The score shows a transition from forte (*f*) to piano (*p*) across the measures. The score is labeled "mes. 537" at the beginning and "etc." at the end.

<sup>1</sup> Pour la phrase suivante du Choral (au premier hautbois), voir § 4. point 4.5.

<sup>2</sup> Voir § 4. point 4.6.

- Un jeu d'imitations entre le groupe des cordes et les trompettes 2 et 3 (mesures 541 à 546) a été enrichi par des interventions supplémentaires la première trompette et des cors 1 et 2 afin de lui donner davantage de vie et de spatialisation.

mes. 541

- Le la bémol de la timbale à la mesure 544 apparaît manifestement comme étant une erreur commise par Bruckner (harmonie de mi bémol majeur !). Il a donc été changé par un mi bémol.

- Mesures 546 à 552, retour du motif « héroïque » entendu à la fin du développement. Le jeu d'imitation traversant les divers pupitres de l'orchestre, basé sur le rythme de triolet de noires – deux blanches, est ici réutilisé de façon similaire. De plus, on peut remarquer que le motif joué par les cors et les trompettes précédemment<sup>1</sup> et repris ici par les cordes prépare logiquement la superposition avec sa propre augmentation (triolet de noires – deux blanches). Nous avons donc tenté de mettre davantage en évidence ce jeu rythmique grâce à un ajout aux bois répondant imitativement aux cordes (voir réduction ci-dessous).

546

3 Fl. - 3 Ob. - 3 Kl.

4 Tuben - 3 Fag. **ff**

4 Hn. **ff**

nicht schleppend

3 Pos.

Str. **ff**

549

3 Fl. - 3 Ob. - 3 Kl.

3 Tr.

3 Pos.

4 Hn.

Str.

stringendo poco a poco

<sup>1</sup> Motif 'triolet de croches – noire', mesures 540 à 546 dans la présente réalisation.



### 3. Hypothèse pour la reconstruction du début.

D'emblée, le Finale pose problème quant à la longueur exacte et la tournure précise de la première progression harmonique par laquelle il débute. Le bifolio 1<sup>d</sup>C comprend 24 mesures<sup>1</sup>. Il s'agit de l'état le plus complet que nous ayons de la main du compositeur. Plusieurs indices cependant tendent à prouver que ce passage aurait dû avoir une longueur définitive de 16 ou 20 mesures...

Le bifolio 1<sup>d</sup>C a été partiellement raturé par Bruckner afin d'y annoter de nouvelles idées rédigées sous forme de lettres sonnantes (« Tonbuchstaben ») correspondant aux notes du motif des premiers violons, laissant ainsi entrevoir une version écourtée passant de 24 mesures à 20 mesures.

Comme le confirment d'autres annotations<sup>2</sup>, le bifolio 2<sup>„E”</sup> nous renseigne plus que certainement sur la longueur totale des trois premiers bifolios<sup>3</sup>. La longueur du bifolio 2<sup>„E”</sup> étant de 18 mesures, celle du 3<sup>„E”</sup> de 16 mesures, celle du premier bifolio manquant [»1«E] ne peut donc être que de 16 mesures<sup>4</sup>.

Les bifolios 1<sup>a</sup>E (SVE), 1<sup>b</sup>E (SVE), 1<sup>c</sup>E (SVE), 1<sup>d</sup>E (SVE), 1<sup>e</sup>E (SVE) – pas toujours très clairs quant au contenu et donc pour la plupart difficilement interprétables – montrent que Bruckner est manifestement passé par nombre d'étapes différentes et qu'il a beaucoup douté avant d'arriver à enfin établir une version définitive de ce début.

La couleur harmonique « napolitaine » du Finale est définie d'emblée par les premières mesures que l'on peut relier, comme relevé par B.G.Cohrs<sup>5</sup>, avec les mesures 225-226 de l'adagio de la 9<sup>ème</sup> symphonie :

**Adagio**

*mes. 225* *mes. 226*

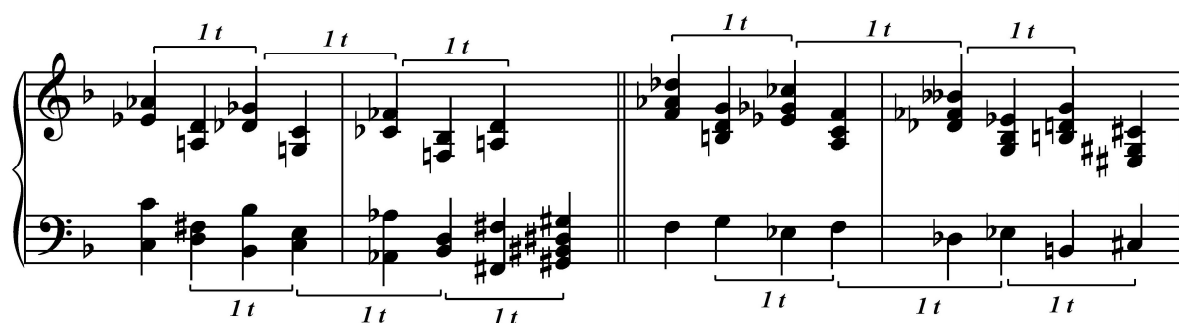
<sup>1</sup> Voir Faksimile-Ausgabe pages 68-69.

<sup>2</sup> Bruckner avait pour habitude d'additionner les mesures de différents bifolios et d'indiquer le total sur le bord de l'un d'eux.

<sup>3</sup> 50 mesures. Voir Faksimile-Ausgabe, bifolio 2<sup>„E”</sup> 4.S. page 138 en bas à droite.

<sup>4</sup> Tous les détails sur ce point sont expliqués dans « The conclusive revised edition 2012 » de B.G.Cohrs ; pages 22 à 24 'I.The New Reconstruction of Bifolio [»1«E]'.  
<sup>5</sup> *Ibid.* page 23.

Cette progression reprise ci-dessous sous la forme simplifiée d'accords en noires transposés ensuite une quarte juste plus haut afin de débiter sur le même accord de ré bémol majeur par lequel commence le Finale, nous permet d'observer que ces quatre enchaînements harmoniques descendent de manière parfaitement régulière, autrement dit, à chaque fois d'un ton :

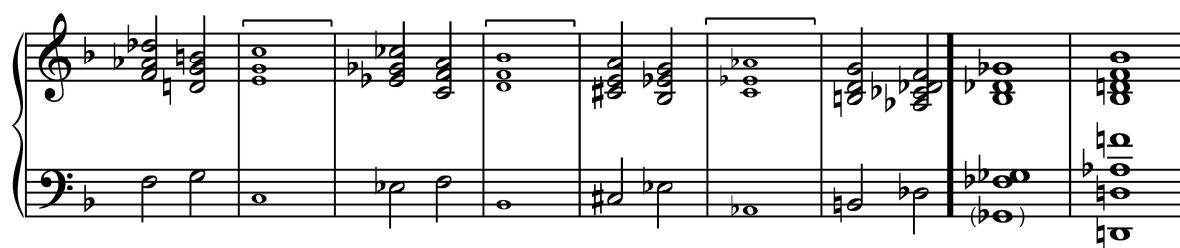


C'est en partant de ce « pattern » que nous avons ensuite choisi de reconstituer la progression harmonique du bifolio manquant [»1«E] dont voici une réduction simplifiée (en partant ici directement de la mesure 4) :



Le maintien de la pédale de 'sol' à la timbale plutôt qu'une pédale de 'la'<sup>1</sup> se justifie pour deux raisons, à la fois harmoniquement structurelle mais également symbolique.

En effet, si nous analysons plus en profondeur ce début, nous pouvons voir qu'il dessine un cycle de quintes quasiment complet (il manque ré majeur et mi majeur) dont la résolution après chaque enchaînement napolitain est tout simplement occulté (voir ci-dessous en notes de plus petite taille signalées par des crochets horizontaux) ; ce qui donne précisément au début du mouvement toute sa spécifique et mystérieuse couleur harmonique.



Comparons maintenant cette progression initiale avec quatre autres passages caractéristiques reprenant la même structure harmonique, maintenant montante et non plus descendante : la transition vers le thème du choral (troisième groupe thématique, mesures 146-154), le début du développement (mesures 250-258 et 274-280) ainsi que le début de la coda (mesures 567-590).

<sup>1</sup> La lettre sonnante (Tonbuchstabe) 'a' est indiquée à plusieurs reprises sur la deuxième page du bifolio 1<sup>d</sup>C (voir Faksimile-Ausgabe, page 68) au-dessus de la portée du trombone basse. Faut-il vraiment comprendre cette indication comme étant un changement de la note de pédale à la timbale ? Difficile à dire...

- 1<sup>er</sup> exemple :

L'aspect non seulement régulier (que ce soit d'ailleurs en montant ou en descendant) mais également cyclique de cette progression en quatre « pas » apparaît aux mesures 146-154 dont voici la réduction simplifiée ci-dessous. Les enchaînements d'accords montent régulièrement par tierce : mibM6 => solbM6 => sibM6 => réM6

146

Fl. Ob. Klar.

*f* cresc. poco a poco

Viol. v

Tr.1 *f* cresc. poco a poco

Vla.

Hn. 3.4.

Fag. Hn. 7.8.

Vlcl. *f* cresc. poco a poco

1 2

150

3 4

- 2<sup>ème</sup> exemple :

Les mesures 250-258 commencent par l'accord de fa majeur et déductivement retombent sur le même accord de fa agrémenté cependant ici d'une fonction de septième de dominante<sup>1</sup>.

250

1t 1t 1t

1t 1t 1t

<sup>1</sup> La fin de cette progression (mesures 257-258) est manquante, voir Faksimile-Ausgabe pages 227-228.

Nous constatons la tournure cyclique de ces enchaînements, montant régulièrement par tons et formant ici en quelque sorte une « boucle » logique se refermant sur elle-même<sup>1</sup>.

- **3<sup>ème</sup> exemple :**

Ce passage reprend la même orchestration et la même thématique (mesures 274-280) dont la progression est cependant interrompue au quatrième « pas d'harmonie » pour faire place à un suspense de dominante 7 en mi mineur (mesures 281-284) aboutissant à une nouvelle section du développement menant ensuite à la fugue centrale.

Notons que cette variante de la progression harmonique qui nous intéresse, contrairement aux exemples précédents, se caractérise par une asymétrie dans la succession des intervalles entre les différents accords : montée d'une tierce majeure, puis d'une tierce mineure puis d'un ton.

La réapparition de ce « pattern » harmonique, peu de temps après avoir été entendu aux mesures 250-258 (début du développement), se fait donc avec quelques modifications non seulement à cause du besoin de développer et de varier mais aussi par nécessité harmonique car le but ici est d'atteindre mi mineur, ce qui rend la progression plus tendue et explique sans doute cette asymétrie par rapport au schéma harmonique de base.

- **4<sup>ème</sup> exemple :**

Au début de la coda<sup>2</sup>, lettre W, nous remarquons ici encore que le cycle de la progression harmonique (par « pas » de tierces mineures), tout d'abord en augmentation (16 mesures) se referme logiquement sur lui-même (mesure 583, l'accord de mi b majeur se situe une octave plus haut dans la même position qu'à la mesure 567). Les 8 mesures suivantes (583-590) font place ensuite à une progression non plus par tierces mais par tons. À la mesure 590, nous retombons à nouveau sur l'accord de départ (ré# majeur = mi b majeur).

The image displays a musical score for the Coda (W) section, spanning measures 567 to 590. The score is presented in two systems. The first system, labeled '567 Coda (W)', covers measures 567 through 583. It features a series of chords connected by intervals of a third minor (3 m), as indicated by brackets above the notes. The second system, labeled '584', covers measures 584 through 590. This section features a progression of chords connected by intervals of a tone (1 t), also indicated by brackets above the notes. The key signature is one flat (B-flat major/C minor). The notation includes treble and bass clefs, and various chord symbols and intervals are clearly marked.

<sup>1</sup> Voir aussi à ce sujet le § 4. point 4.2.

<sup>2</sup> Voir esquisses, Faksimile-Ausgabe page 6, ÖNB 3194/3r.

Nous devons observer cependant que lors de ses premières tentatives, Bruckner ne semblait pas se soucier de la régularité de la progression harmonique ni même peut-être d'un lien thématique quelconque avec les mesures 225-226 de l'adagio. Ce lien thématique, semble-t-il, n'a pas été d'emblée évident. Il suffit pour cela de regarder le bifolio 1A ou encore les bifolios 1<sup>b</sup>C, 1<sup>c</sup>C et 1<sup>d</sup>C<sup>1</sup>. On constate cependant que Bruckner s'en rapprochait progressivement. La comparaison entre les premières mesures du Finale avec le début du troisième groupe thématique (avant l'entrée du Choral), la première partie du développement et le début de la coda permet donc de confirmer la vraisemblance de notre hypothèse.

La descente du début du Finale dans la réalisation SC 2006-2008 présente une irrégularité (1/2 t - 1t - 1t). Un des arguments avancés par les protagonistes met en évidence l'apparition du tétracorde descendant (réb - do - sib - lab) qui serait le prémisses du thème du Choral (ré - do# - si - la). Cette relation est néanmoins difficilement perceptible à l'audition puisque le thème du Choral n'est ni souligné par l'instrumentation ni explicitement apparent (pas de sons tenus) d'un point de vue mélodique. Cela n'est en fait apparent que d'un point de vue strictement abstrait et analytique.

Une autre interrogation à propos de cette progression harmonique concerne la manière dont elle pourrait se terminer, c'est-à-dire sur une sixte et quarte (note la en pédale à la timbale) pour « mieux » s'enchaîner ensuite avec l'accord de si bémol majeur 6 (dans le cas de figure de la suppression des quatre mesures du solo de flûte).

En partant de ces options et afin de garder une progression descendante régulière par tons, la version « corrigée » devrait alors logiquement se présenter ainsi :

Cependant, en procédant de la sorte, nous ne pourrions plus partir de l'accord de ré bémol majeur mais de celui de ré majeur, ce qui nous éloignerait encore davantage des intentions de Bruckner, en imaginant cependant que ce dernier ait bel et bien gardé l'idée de débiter par l'accord de ré bémol maj ; ce qu'à vrai dire nous ne pouvons finalement pas savoir...

Cette solution pourrait paraître logique étant donné que le ton principal de la symphonie est ré. Peut-être Bruckner aurait-il finalement décidé de commencer le Finale d'une manière harmoniquement moins ambiguë ? Ce qui pourrait donc mieux expliquer l'indication en lettres sonnantes « a » (note la) au-dessus de la portée du trombone basse (et non pas au-dessus de la portée des timbales...). Il faut pourtant admettre que nombre d'indications sporadiquement étalées ou raturées sur les pages 2 et 3 du bifolio 1<sup>d</sup>C sont en vérité très difficilement interprétables. Comment dès lors être certain que les quatre mesures indiquées « a » (la) correspondent effectivement à un changement de note pour la pédale à la timbale ?

<sup>1</sup> Voir Faksimile-Ausgabe pages 53-56 puis respectivement pages 59-62, pages 63-66 et pages 67-70.

De plus, rien ne prouve que les pages 2 et 3 du bifolio 1<sup>d</sup>C aient été effectivement réutilisées pour y esquisser la mouture « définitive ». En effet, chaque « pas » de la progression notée en lettres sonnantes que nous y découvrons est répété deux fois : »f ces es d« 2x - »e b d #« 2x - »c ges b a« 2x révélant encore clairement le dessin d'une descente construite sur trois étapes harmoniques et non quatre ! Enfin, la répartition de l'indication »e b d #« par rapport aux barres de mesure est étalée sur 5 mesures et non 4, ce qui n'est pas très clair non plus.

Par conséquent, faire un lien entre cette étape du travail et le contenu hypothétique du bifolio perdu [»1«E] nous semble à vrai dire contestable.

De plus, nous pouvons noter que la répétition systématique du même motif aux premiers violons atterrissant à chaque fois sur le même degré s'avère prévisible au bout de la troisième fois, si on n'y ajoute pas une quelconque irrégularité.

Lorsque nous observons les premières esquisses de ce début<sup>1</sup>, nous pouvons constater que Bruckner s'est soucié à la troisième progression (la majeur/mib majeur) de changer la tournure mélodique du motif.

En faisant une synthèse de ces quelques réflexions et en réadaptant les esquisses disponibles selon le schéma d'une descente par tons, voici le résultat obtenu :

b9  
7  
5  
+

<sup>1</sup> Voir Faksimile-Ausgabe page 31, ÖNB 6086/1<sup>f</sup>.

L'accord de ré bémol 7 (accord de dominante, position 6 ♯) sur les deux dernières mesures 11-12 renvoie à l'idée similaire adoptée dans la présente réalisation concernant les mesures 257-258 ; brisant ainsi la prévisibilité des enchaînements harmoniques et qui aboutit ici à une dissonance ambiguë (mesures 11 – 12, sol bécarre à la timbale) symbolisant ou synthétisant verticalement la nature napolitaine du Finale (triton sol - ré bémol). Tout comme les **exemples 2** et **4** détaillés ci-dessus (début du développement et début de la coda), cette séquence est également une sorte de « boucle bouclée ». Ce dernier accord peut être compris comme un accord de 9<sup>ème</sup> de dominante avec quinte baissée s'enchaînant logiquement avec celui de sol bémol 7, position +4 (solo de flûte, relation des notes fondamentales réb - solb) ou, lorsqu'on choisit de passer ces quatre mesures *ad libitum* du solo de flûte, avec l'accord de sib majeur 6 (relation de tierce entre les notes fondamentales tout aussi bien en partant de sol que de ré bémol).

Concernant le rôle des quatre mesures de solo de flûte, au regard de la longueur de seize mesures que devrait avoir probablement eu le bifolio [»1«E], cette transition suspensive s'avère-t-elle indispensable ? Nous pouvons comprendre que cette transition est en fait une sorte de « résidu » de la progression telle que Bruckner l'imaginait initialement avec quatre pas d'enchaînements napolitains descendants<sup>1</sup>. Il choisit ensuite de réduire la séquence au nombre de trois pas, remplaçant le dernier par une interjection suspensive de quatre mesures (solo de flûte).

Certains pourront éventuellement parler d'une forme d'habitude à ce passage qui pourrait inciter à vouloir justifier coûte que coûte de le conserver. Il nous semble cependant constituer un événement à la fois corrélatif et de suspense particulièrement expressif qui, lorsqu'on le supprime, engendre un sentiment de plus grande uniformité voire de relative unidirectionnalité renvoyant à la conception initiale qu'avait eue Bruckner pour ce commencement comme le montrent les premières esquisses<sup>2</sup>. Il avait en effet d'abord imaginé un début dont l'évolution était plus monolithique.

Nous constatons que ce souci récurrent voire obsessionnel du compositeur, cherchant à atteindre la plus haute perfection formelle, est non seulement observable d'une mouture d'une symphonie à l'autre mais que cette recherche méticuleuse faisait également partie intégrante de sa manière de travailler au moment même des premiers stades de la composition d'une oeuvre. Les esquisses du Finale de la 9<sup>ème</sup> symphonie, même partielles, sont un exemple supplémentaire du cheminement et des tergiversations de Bruckner. Il ne faut pas perdre de vue cependant que la 9<sup>ème</sup> symphonie, dans son entièreté, demeure une oeuvre inachevée et que, si Bruckner avait vécu ne fut-ce qu'une année de plus, l'hypothèse d'une probable révision n'aurait pas été à exclure.

Il est intéressant de confronter les coupures effectuées par Bruckner dans le Finale de la 8<sup>ème</sup> symphonie (version 1890 – Leopold Nowak) et de les comparer avec la précédente édition de Robert Haas. À ce sujet, nous partageons les remarques formulées par B.G.Cohrs<sup>3</sup> qui perçoit dans la démarche de Haas une certaine légitimité pour avoir réinséré douze mesures de la version 1887 dans la réexposition de la « Gesangsperiode » – douze mesures inexplicablement supprimées par Bruckner – ce qui permet ainsi de rétablir un équilibre structurel appréciable<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Voir Faksimile-Ausgabe, esquisses pages 3-4, 12, 31 et 37.

<sup>2</sup> *Ibid.* esquisses pages 3-5, 12 et 31 ou encore le bifolio 1A pages 53 à 56.

<sup>3</sup> Voir « The conclusive revised edition 2012 » page 25.

<sup>4</sup> Réexposition de la « Gesangsperiode » : les 3 dernières mesures avant Oo sont remplacées par quinze mesures venant de la version 1887. Notons également que les réinsertions effectuées par Haas dans l'adagio de la 8<sup>ème</sup> symphonie sont musicalement et structurellement tout aussi justifiables.

Mais Bruckner a procédé à d'autres coupures dans le Finale de la 8<sup>ème</sup> symphonie. Ces suppressions peuvent être considérées comme nuisibles à la fluidité naturelle de certaines transitions de la version originale de 1887. Par exemple, la fin du troisième groupe thématique, juste avant le début du développement – là où on entend entre autre un bref solo de violon après le tutti *fff* de l'orchestre dans la version 1887<sup>1</sup> – ces quelques vingt mesures ont été écourtées et réduites à quatre mesures de timbale et de pizzicati aux cordes dans la révision opérée par Bruckner en 1890. On passe donc beaucoup plus rapidement du tutti de la fin de l'exposition à l'entrée des cors du début du développement, le lien entre les deux sections étant cependant sommairement maintenu par la formule rythmique d'accompagnement des violoncelles/contrebasses et de la timbale.

Néanmoins, si la version de 1887 pouvait effectivement parfois souffrir par endroits de certaines longueurs, nous pensons qu'il est permis d'oser reconnaître à Robert Haas, du moins dans ce cas précis, d'avoir fait preuve d'une perspicacité qu'on serait pour le coup tenté de qualifier de supérieure à celle du compositeur lui-même !<sup>2</sup> En effet, ces quelques vingt mesures nous semblent nécessaires à une meilleure transition entre les deux événements, plus progressive et plus riche musicalement, une sorte de nécessaire décompression, de retour au calme pour entrer ensuite dans le développement.

C'est d'autant plus paradoxal que l'auteur de la présente réalisation a découvert la 8<sup>ème</sup> symphonie dans la version d'Eugen Jochum à la tête de la Philharmonie de Berlin utilisant donc l'édition Nowak. Lorsqu'ensuite j'entendis la version Haas sous la baguette de Günter Wand avec quelques significatives différences dans l'adagio et le Finale, je fus immédiatement convaincu de cette plus-value dont je retrouvai ensuite la provenance en découvrant les enregistrements de la version 1887 par Eliahu Inbal et Georg Tintner.

Nous n'irons pas jusqu'à dire que l'ablation du solo de flûte au début du Finale de la 9<sup>ème</sup> symphonie soit du même ordre bien qu'elle entraîne elle aussi, nous semble-t-il, une dérangeante simplification. Dès lors, même si cela peut être critiqué d'un strict point de vue musicologique, la conservation de ce passage corrélatif de quatre mesures, tout comme les réinsertions commises par R. Haas dans l'adagio et le Finale de la 8<sup>ème</sup> symphonie, nous a paru musicalement justifiée. Préférant cependant laisser le choix à l'interprète de juger de la pertinence de la conservation de ce passage corrélatif, elles ont été ici indiquées dans la partition *ad libitum*.

Hormis ces quelques considérations digressives, l'hypothèse d'un bifolio [»1«E] de seize mesures peut être encore envisagée d'une autre manière. Il est en effet tout à fait imaginable d'enlever les deux premières mesures du roulement de timbale d'ouverture ainsi que les deux premières mesures de sib6 en prenant soin cependant de réduire l'intervention des violons 1 et 2 (motif triolet de noires - noire) à deux mesures et non plus quatre (voir réduction ci-après). Dès lors, il n'est plus nécessaire de supprimer le lien harmonique et rhétorique du solo de flûte. Musicalement, cette solution fonctionne même si elle a néanmoins pour conséquence de resserrer inévitablement le discours musical, offrant une version plus lapidaire, voire peut-être plus heurtée de ce début. De plus, un léger inconvénient métrique apparaît : le nombre impair (trois) d'interventions des violoncelles et du premier hautbois (voir exemple page suivante).

---

<sup>1</sup> Entre **O** et **P** : quatre mesures dans l'édition Nowak, vingt mesures de la version 1887 réinsérées par Haas. Les autres ajouts se situent juste avant **R**, Haas a rétabli cinq mesures (avant le thème principal du Finale aux trois flûtes), et le dernier ajout se situe juste avant la coda, quatre mesures réinsérées dix mesures après **Tt**.

<sup>2</sup> Pierre Boulez, dans l'interview accompagnant l'enregistrement DVD de la 8<sup>ème</sup> symphonie avec la Philharmonie de Vienne, confesse avoir préféré l'édition Haas à celle de Nowak pour son « meilleur équilibre structurel ». Dans ce cas précis, est-ce un choix hérétique ?...



Autre hypothèse de seize mesures – bifolio [»1«E], réduction sur quatre portées :

1 **Bewegt doch nicht zu schnell**  $\text{♩} = 54 - 58$

*Klar.*  
*Viol. 1*  
*Viol. 2*  
*Hn. 1.2.*  
*Vla.*  
*Pk.*

[»1«E]

6

11 **Ruhig** *Fl. 1* **Hauptzeitmaß**  $\text{♩} = 69 - 76$

*Fl. 1*  
*Hn. 1.2.*  
*Hn. 3.4.*  
*Viol.*  
*Vla.*  
*Ktrb.*

*pp*  
*p cresc. sempre*  
*pp*  
*p cresc. sempre*  
*pp cresc. sempre*  
*f*

## 4. Compléter les parties manquantes.

### 4.1 Mesures 215 à 240 : première partie manquante (26 mesures).

- Mesures 215 – 230 (lettre I) :

Sur un bifolio numéroté »13a« portant la date du « 11. August » (11 août) ainsi que la mention « neu » (nouveau), Bruckner eut apparemment pour projet tardif l'élargissement de la transition entre la fin de l'exposition et le début du développement (pédale grave sur mi). Un second bifolio non numéroté contient la suite de cette transition prolongée, bifolio qu'il semble évident d'identifier comme étant le »13b«. En ce qui concerne la première moitié de ce passage (*stasis* de 16 mesures), il y a peu d'éléments disponibles, si ce n'est l'omniprésence supputée de l'ostinato des violons (noire – triolet de croches), les parties en valeurs longues de la flûte 1 (mesures 216 – 222) et des hautbois 2 et 3 prenant le relais (mesures 225 – 230) ainsi que deux mesures de ce qu'on pourrait interpréter comme étant le début d'une descente chromatique (ré – do#) dont on trouve également la trace dans le bifolio „13<sup>b</sup>E<sup>1</sup> (SVE) (ré – do# – do – si) et un roulement de timbale sur la note mi apparaissant au même endroit qu'à l'entrée des deux hautbois<sup>2</sup>. A partir de ces maigres éléments, il a fallu recréer un lien logique avec les mesures 211-214 par une double puis triple augmentation du motif en croix (*hypotyposis*) du *Te Deum* en miroir aux vents (hautbois 1, clarinette 1, flûte 1 puis enfin hautbois 2 et 3), sorte de « decrescendo rythmique » découlant symétriquement des mesures 207 – 214.

mes. 211

mes. 220 etc.

<sup>1</sup> Voir Faksimile-Ausgabe, page 214.

<sup>2</sup> *Ibid.* bifolios 12C, „13<sup>b</sup>E (SVE), „13a<sup>a</sup>E (SVE) et „13b<sup>b</sup>E (SVE) in Faksimile-Ausgabe, pages 205 – 207 et 213 – 222.

- Mesures 219 – 230 : au cor 1 émerge une première présentation, en augmentation, du thème identifié et retenu pour cette complétion comme étant celui de l'« Halleluja »<sup>1</sup> (utilisé à la fin de la coda) évoqué par Bruckner à son médecin Richard Heller. Structurellement, cela permet d'établir une correspondance thématique et d'atmosphère – d'autant plus renforcée par l'utilisation en augmentation du motif du *Te Deum* – avec la « coda de la coda » (*stasis*, pédale de ré, lettre **Z** mesure 667). Cette transition vers le développement, tout comme la fin du développement (*cf.* motif « héroïque » mesure 391), sont les deux moments du Finale où apparaissent pour la première fois les éléments thématiques qui domineront et caractériseront la coda imaginée pour cette reconstitution ; ce qui en cimente ainsi d'autant mieux l'architecture globale. Il s'agit bien évidemment d'un choix subjectif que de faire entendre un nouveau thème que la quasi nudité de ce passage semble néanmoins permettre voire nécessiter.



- Mesures 223 à 230 :

- Réapparition du motif rythmique initial en notes répétées aux cors 5 et 6 préparant ainsi progressivement l'entrée dans le développement (lettre **J**, mesure 231).



*mes. 223*

- Apparition de la ligne mélodique chromatique descendante<sup>2</sup> (ré - do# complétée par do - si) ici attribuée au premier basson ainsi qu'aux violoncelles en tremolo.

- Ajout d'une pédale de mi tenue pendant huit mesures aux contrebasses.

● Mesures 231 à 240 (lettre **J**):

Les dix premières mesures du développement rompent l'immobilité de la *stasis* en mi mineur par un glissement progressif à la basse en utilisant et en déployant la formule chromatique descendante entendue précédemment (basson 1 et violoncelles, mesures 223 – 230). Cette progression s'ouvre d'abord par l'accord de mi majeur avec pour basse la note ré (accord de +4) ; puis la basse descend (do# – do – si ; mesures 231 – 236).

La reconstruction de ce passage, en bonne partie hypothétique, s'est principalement appuyée sur le bifolio „13b“<sup>3</sup> dont les quelques indications crayonnées sur la troisième page (motif d'ouverture du mouvement noté sur la portée du trombone basse<sup>4</sup>), laissent penser que Bruckner s'est vraisemblablement trompé et qu'il aurait dû probablement plutôt écrire cette partie en clef de sol (attribuée dans la présente réalisation au haubois 1 et aux trois clarinettes) sur la quatrième page restée vide<sup>5</sup>. En effet, la non correspondance entre le motif du *Te Deum*

<sup>1</sup> Thème issu du trio du scherzo, lettre **D** mesures 113 à 128.

<sup>2</sup> Voir Faksimile-Ausgabe, bifolios „13b“<sup>3</sup> (SVE) 2.S. page 214 et „13a“<sup>4</sup> (SVE), 4. S. page 220

<sup>3</sup> *Ibid.* pages 222 – 224 ou in « Rekonstruktion der Autograph-Partitur nach den erhaltenen Quellen », pages 57 à 60.

<sup>4</sup> *Ibid.* page 223.

<sup>5</sup> *Ibid.* page 224.

annoté par Bruckner (flûte 1) et le *motto* initial où apparaît à la quatrième mesure un si bémol heurtant de manière peu heureuse le si bécarré de la flûte permet d'avoir des doutes quant à la pertinence du contenu. On peut donc légitimement supposer un décalage fortuit de quatre mesures. Et de fait, lorsqu'on déplace ces quatre mesures une page plus loin, le motif principal s'enchaîne alors très logiquement avec le contenu du bifolio suivant<sup>1</sup>. Néanmoins, la ligne incertaine de la basse doit être quelque peu adaptée en fonction de ce réaménagement et ce en dépit du seul canevas disponible de la main du compositeur<sup>2</sup>; canevas cependant clairement antérieur à cette insertion tardive des bifolios „13a“E et „13b“E. Ainsi, après différentes tentatives pour faire coïncider les quatre mesures du *motto* avec cette basse descendante, et étant donné le rythme harmonique (une ronde puis deux blanches) des deux premières mesures du bifolio 13E/„14“ (fin de la progression); il apparaît qu'une basse régulièrement chromatique – quel que soit son rythme harmonique – est incompatible avec la progression du motif initial. En effet, une progression systématique en blanches n'est pas satisfaisante lorsqu'on se reconnecte à l'accord de ré majeur en position de sixte (première mesure du bifolio 13E/„14“). Le rythme «ronde – deux blanches» du début de ce bifolio permet d'imaginer qu'il est la conséquence de ce qui a été déjà entendu en amont.

Dès lors, plutôt que de vouloir absolument s'en tenir à une basse scrupuleusement chromatique, il a été estimé préférable de se baser sur l'agencement du *motto* initial ainsi que sur rythme harmonique du début du bifolio 13E/„14“. Les mesures 237 à 240 épousent la structure des mesures 241-242 dessinant la basse suivante : ré-do#-si / sib-sol#-sol (*d-cis-h-b-gis-g*).

La réapparition de chromatismes se justifie pleinement du point de vue motivique et thématique. Cela renforce en effet la cohésion avec différents épisodes déjà entendus dans l'exposition (mesures 66-70 de la présente réalisation ou encore, juste avant, la basse à la fin de l'exposition du Choral à partir de la lettre **H**, mesures 199 – 207) mais également à venir (notamment de début de la coda, lettre **W**).

Tout comme la reconstruction de la partie des clarinettes et bassons dans la deuxième partie manquante<sup>3</sup>, le début du bifolio 13E/„14“ donne un indice précieux quant à la rythmique et le contenu de la partie des hautbois 2 et 3 (ici doublés par la trompette 1). En effet, sur la première page du bifolio 13E/„14“ nous voyons au hautbois 1 une noire tandis qu'aux deux autres hautbois, pour la même note, Bruckner a indiqué une croche. Cette différenciation motivique correspond tout à fait à ce qu'on observe un peu plus loin dans le développement mesures 273 - 274<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Voir Faksimile-Ausgabe, bifolio 13E/„14“ pages 225 - 228.

<sup>2</sup> Descente chromatique en rondes indiquée dans la partie du hautbois (*d-cis-c-h-b-a-gis-g*), voir Faksimile-Ausgabe Bg. „13“<sup>b</sup>E (SVE) pages 215-216 ainsi que les indications en lettres sonnantes dans la marge de droite sur la dernière page du bifolio 11A/„12“ (à l'encre : *d-cis-c-h-b-a-gis-g-fis-e-d-cis* et au crayon : *d-cis-c-h-b-a-gis-g-fis-f-e* etc.), *ibid.* page 204.

<sup>3</sup> Voir § 4. point 4.2, deuxième partie manquante, mesures 265 – 272.

<sup>4</sup> Voir Faksimile-Ausgabe, bifolio 15D/„16“ page 253.

- Doublure des violoncelles et contrebasses par les 3 bassons et les cors 5 et 6.
- Réapparition en notes répétées des cellules rythmiques matrices aux cors 1-2 et 3-4.

Hn. 1.2 in F *a2*  
*pp cresc. poco a poco*  
 Hn. 3.4 in F *pp cresc. poco a poco*  
 Hn. 5.6 in F *pp cresc. poco a poco*  
 Hn. 7.8 in F *mf cresc. sempre*  
 Tpt. 1.1 in F *mf cresc.*  
*cresc. sempre*  
*mes. 231* *etc.*

Ci-dessous la réduction sur 4 portées du passage entier reconstitué et complété :

**I Ruhig**

215

Ob.1

Hn.1 hervortretend

Viol.

Klar.

Vla.

Pk.

223

Ob.1

Ob. 2,3

Vla.

Hn.5

Hn.6

Fag.

Vcl.

Ktrb.

**J Nach und nach etwas belebend**

231

Fl.

Ob.

Klar.

Ob.1

Ob. 2,3

Tr.1

Hn. 1.2.

Hn. 3.4.

Hn. 7.8.

Musical score for measures 237-241. The score is written for woodwinds and strings. The top staff is for Horns 7 and 8 (Hn. 7.8). The second staff is for Horns 5 and 6 (Hn. 5.6) and Horns 7 and 8 (Hn. 7.8). The third staff is for Violin 2 (Viol. 2) and Viola (Vla.). The fourth staff is for four Horns (4 Hn.). The fifth staff is for Violin 1 (Viol. 1 (Sva)) and Violoncello (Vcl.). The sixth staff is for Bassoon (Fag.) and Contrabass (Ktrb.). The music features a complex rhythmic pattern with many rests and triplets. The key signature has one flat (B-flat).

// Bifolio 13E/„14“, 1.S. ÖNB 6087/37r ...

## 4.2 Mesures 257 à 272 : deuxième partie manquante (16 mesures).

### • Mesures 257 – 264 :

Six des huit premières mesures de ce passage qui compte en tout seize mesures manquantes ont été reconstituées à partir de la transposition un demi-ton plus haut des mesures 11 à 16 du bifolio 12C<sup>1</sup> (mesures 259 – 264). La raison de cette transposition est la suivante : la fin de la marche harmonique des mesures 250 à 256 nous amène déductivement à un accord de 7<sup>ème</sup> de dominante sur fa (mesure 258). Une connexion harmonique n'est alors ensuite possible qu'en transposant les six mesures du bifolio 12C. Toutefois, l'absence d'éléments probants concernant le contenu de ces deux dernières mesures (et donc les deux premières de cette reconstruction) nous a fait imaginer une transition aux vents (hautbois, clarinettes et bassons) inspirée directement des mesures 281-284<sup>2</sup>, ce qui permet de créer une relation unificatrice avec les éléments thématiques exploités à la fin de la première partie du développement (mesures 281-284 donc) mais également plus fluide avec les mesures 250-256 auxquelles ont été ajoutées des interventions aux cuivres inspirées des mesures 276-281 ; le but étant également d'assurer un retour naturel du motif en triolets aux violons.

The image displays a musical score for measures 257 and 258. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Oboe 1, Oboe 2, Clarinet 1 (in B), Clarinet 2, Bassoon 1, and Bassoon 2. The second system includes Violin 1, Violin 2, Viola, Cello, and Double Bass. The key signature is one flat (B-flat major/D minor), and the time signature is 3/4. The score shows a transition from measure 257 to measure 258. In measure 257, the woodwinds and strings play a dynamic of *f dim.* (forte diminuendo). In measure 258, the woodwinds and strings play a dynamic of *p* (piano). The strings play a triplet of eighth notes in measure 258. The score is labeled with measure numbers 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, and 1 at the bottom.

<sup>1</sup> Voir Faksimile-Ausgabe pages 207-208.

<sup>2</sup> Les deux premières mesures de la 3<sup>ème</sup> page du bifolio 12C (page 207 in Faksimile-Ausgabe) résultant d'un état beaucoup plus primitif et succinct de la transition vers le développement ont été rejetées en raison de leur singulière inadéquation par rapport aux mesures 250-256.



On peut noter que les mesures 263-264 ont été rejetées car raturées par Bruckner<sup>1</sup>. Cependant, faute de sources ou d'autres éléments tangibles voire meilleurs, ces deux mesures ont été ici conservées. A la partie des vents et des cordes déjà écrite, nous avons ajouté aux cors 1 à 6 les deux cellules rythmiques matricielles issues du thème initial :

• Mesures 265 – 272 :

A partir de la mesure 263, une progression harmonique descendante (basse) partant de ré bémol (accord de quinte augmentée, mesures 263-264) et se dirigeant vers sol bémol majeur (mesures 273-274) apparaît comme étant la solution la plus évidente ; progression dont le rythme harmonique, en s'inspirant des mesures 259 à 264, a été conçue par pas de deux mesures. La séquence de huit mesures qui suit (mesures 265-272) se découpe donc, elle aussi, selon la métrique régulière suivante : 2 - 2 - 2 - 2.

La phrase de huit mesures utilisant le motif du *Te Deum* en double et triple augmentation se termine (hautbois et clarinettes) aux mesures 265-266 pour être ensuite relayée par les flûtes et les hautbois (double augmentation uniquement, mesures 267 – 272). Nous y retrouvons également les cellules matricielles réparties aux clarinettes et bassons de la même manière qu'elles l'étaient juste avant aux cors 1 à 6, mesures 259 à 266.

Les deux premières mesures du bifolio 15D/.,16<sup>2</sup> permettent de déduire avec une forte probabilité ce qui devait précéder aux vents et aux cordes. Afin d'agrémenter ce passage, les cellules matricielles continuent d'être entendues aux cors 5 à 8 mais cette fois-ci de manière syncopée, ce qui crée un jeu de décallage avec les clarinettes/bassons. Ce type de syncopes est par ailleurs abondamment utilisé dans la fugue.

<sup>1</sup> Voir Faksimile-Ausgabe, bifolio12C page 208.

<sup>2</sup> *Idib.* page 253.

Ci-dessous un résumé simplifié sur trois portées :

265

Musical score for measures 265-268. The score is written on three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature is one flat (B-flat major). The time signature is not explicitly shown but appears to be common time. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The bass line features a prominent bass clef and a key signature change to two flats (E-flat major) in measure 267.

269

Musical score for measures 269-272. The score is written on three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature is one flat (B-flat major). The time signature is not explicitly shown but appears to be common time. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The bass line features a prominent bass clef and a key signature change to two flats (E-flat major) in measure 271.

Sol bémol majeur  
(bifolio 15D/„16”)

Réduction sur 4 portées :

Musical score for measures 265-271, arranged for four staves. The score includes parts for Clarinet (Klar.), Oboe (Ob.), Flute (Fl.), Horns (Hn.), Violin I (Viol. I), and Strings (Str.).

- Staff 1 (Klar.):** Measures 265-271. Includes markings for *Ob.* and *Fl.* above the staff.
- Staff 2 (Hn.):** Measures 265-271. Includes markings for *Hn. 1.2.*, *Hn. 3.4.*, *Hn. 5.6.*, and *Hn. 7.8.*
- Staff 3 (Viol. I):** Measures 265-271. Includes marking for *Viol. I* and *(+ 8<sup>ve</sup> bassa)* below the staff. Features triplet markings (3).
- Staff 4 (Str.):** Measures 265-271. Includes marking for *Str.* and *Klar. - Fag.* below the staff.

Musical score for measures 269-275, arranged for four staves. The score includes parts for Clarinet (Klar.), Oboe (Ob.), Flute (Fl.), Horns (Hn.), Violin I (Viol. I), and Strings (Str.).

- Staff 1 (Klar.):** Measures 269-275. Includes markings for *Ob.* and *Fl.* above the staff.
- Staff 2 (Hn.):** Measures 269-275. Includes markings for *Hn. 1.2.*, *Hn. 3.4.*, *Hn. 5.6.*, and *Hn. 7.8.*
- Staff 3 (Viol. I):** Measures 269-275. Includes marking for *Viol. I* and *(+ 8<sup>ve</sup> bassa)* below the staff. Features triplet markings (3).
- Staff 4 (Str.):** Measures 269-275. Includes marking for *Str.* and *Klar. - Fag.* below the staff.

### 4.3 Mesures 337 à 349 : troisième partie manquante, strette de la fugue (16 mesures).

L'utilisation des esquisses et l'étude des leurs différentes phases évolutives<sup>1</sup> raturées à plusieurs reprises par Bruckner révèlent néanmoins un cheminement tonal précis qui va de fa mineur (lettre N, mes. 334-335), passe par sol bémol majeur (mes. 337) puis ensuite par mi bémol mineur (mes. 338), mi mineur (mes. 342), si majeur (mes. 346) pour enfin bifurquer vers do dièse mineur (mes. 350). Musicalement et techniquement, ce passage semble pouvoir justifier la présence d'une strette étant donné qu'il s'agit de la fin de la fugue et que la tension générée par cette technique contrapuntique classique amène ici tout naturellement le retour imposant de do dièse mineur au tutti à la nuance *fff* (mesure 350 et suivantes). De plus, il a été possible d'insérer de manière naturelle un second bref *stretto* constitué par le motif en doubles croches du contre-sujet (violons 2 puis 3 hautbois, mesures 345 – 346). On peut également noter que la densité du contrepoint permet jusqu'à une écriture à cinq voix aux mesures 340 – 341.

Ci-dessous un résumé simplifié sur deux portées : (les notes de plus grosse taille correspondent aux esquisses de Bruckner).

The image displays three systems of musical notation, each consisting of two staves (treble and bass clef). The first system is labeled '337' and shows a complex texture with many notes. The second system is labeled '342' and features a large, bold note in the treble staff, connected to a smaller note in the bass staff by a line, indicating a specific sketch. The third system is labeled '346' and also shows a large, bold note in the treble staff. The key signature changes from one flat (F major) to one sharp (C major) between the second and third systems.

<sup>1</sup> Voir Faksimile-Ausgabe ÖNB 3194/13 et ÖNB 3194/14 pages 21 - 24 ainsi que la mise au net des différentes phases d'élaboration de ce passage dans « The conclusive revised edition 2012 » pages 30 – 34.

Réduction sur 4 portées : les ponctuations des cuivres aux mesures 356 et 357 n'ont pas été reproduites dans cette réduction, seule la continuité des lignes contrapuntiques a été transcrite.

337 Viol.1

Viol.2

Klar.

Ob.

Vla.

Vcl./Ktrb.

342

Stretto

Stretto

Stretto

Ob. Stretto

Viol.2

Hn. 5.6.

Vcl. Fag.

346

Stretto

Viol.2 Fl.

Viol.1 Fl.

Stretto

Klar. Vla.

Stretto

Stretto

● Mesure 350 à 352: de ces trois mesures, nous ne possédons que la ligne de basse qui se présente comme le renversement (*inversus*) du Hauptthema<sup>1</sup>. Une reconstitution a été possible en s’inspirant des six mesures suivantes<sup>2</sup>.

- Le do# - réb - do# aux trompettes apparaît de manière évidente comme note commune entre les trois enchaînements harmoniques des mesures 350 à 358.

- La partie supérieure (violons 1 et 2 et flûtes, Hauptthema *rectus*) et la note de départ ‘mi’ ont été déduites en fonction de la progression fa – fa#, notes de départ des deux pas d’harmonie qui suivent ; mesures 353-355 et mesures 356-358.

- La partie des alti/clarinettes est calquée sur les mesures 353-355 et les mesures 356-358 (départ du motif décallé d’une noire sur la quinte de l’accord). Idem pour la partie des hautbois.

- La partie des cors 1 à 4 est déduite des mesures suivantes (353 à 355).

- L’interjection des cors 5 et 6 à la mesure 352 est calquée sur celle de la mesure 355.

- La basse (violoncelles/contrebasses) a été doublée aux bassons ainsi qu’au trombone basse et au tuba.

Réduction sur 4 portées :

<sup>1</sup> Voir Faksimile-Ausgabe, esquisses page 23, troisième système.

<sup>2</sup> *Idib.* bifolio 20F/„21“ pages 285 et 286.

#### **4.4 Mesures 481 à 488 : quatrième partie manquante (8 mesures).**

La reconstitution du bifolio 27/ »28« est pour la moins problématique. En effet, en utilisant les esquisses disponibles<sup>1</sup> et en y ajoutant le nombre probable de huit mesures manquantes venant directement après ces esquisses, nous arrivons au nombre de 24 mesures et non les 16 mesures habituelles<sup>2</sup>.

Certaines des hypothèses et explications fournies par B.G.Cohrs sont pour le moins fort peu claires voire difficilement intelligibles<sup>3</sup>. Ce dernier renvoie notamment au bifolio »13a« (?) afin d'y trouver une ligne de hautbois pourtant inexistante - alors qu'il s'agit probablement du motif du *Te Deum* en rondes et en augmentation apparaissant effectivement au hautbois 2 et 3 mais sur le bifolio „13b“E. Ce motif est dérivé, selon lui, du thème grégorien supposé être une citation de l'hymne « Christ ist erstanden » – cf. mesures 461 – 464 de la présente réalisation.<sup>4</sup> Cette parenté nous semble plutôt douteuse car les deux mélodies se ressemblent à peine<sup>5</sup>.

Etant donné les éléments confus ou du moins très discutables avancés par le musicologue et surtout le résultat musical que nous considérons comme fort peu convaincant d'un retour en force *fff* de ce motif en blanches transposé dans le ton de ré mineur, déforçant ainsi considérablement le proche retour du Choral ; une toute autre solution a donc été imaginée.

Le motif en triolets au début du bifolio 28E/„29“<sup>6</sup> (violons) laisse deviner qu'il a déjà commencé quelques mesures auparavant. Il s'agit en fait de la formule d'accompagnement du Choral dans l'exposition, *ostinato* qui avait eu ensuite pour fonction de servir de mouvement perpétuel obsédant de manière quasiment ininterrompue tout au long de la première partie du développement. La réapparition de ce motif est donc parfaitement logique puisqu'il est un des attributs spécifiques du troisième groupe thématique. Lorsque le thème du Choral réapparaît aux cuivres à la nuance *ff*, il fait alors place au motif en quarts et quintes brisées (croches) qui accompagne le chœur d'entrée du *Te Deum* (cordes).

On peut observer que les deux premières mesures du bifolio 28E/„29“ étaient initialement indiquées 5 - 6. Dans la présente réalisation, elles ont été ici considérées et renumérotées 7 - 8 comme faisant partie de la fin d'un cycle de 8 mesures. Il faut en fait observer que les deux mesures qui suivent, initialement numérotées 7 - 8 par Bruckner, furent ensuite changées en 1 - 2 (voir bas de page). Par conséquent, il ne nous a pas paru incongru de considérer que ce qui précédait pouvait tout aussi bien être assimilé à un cycle de 8 mesures complet bien que le compositeur n'ait pas trouvé indispensable de l'indiquer ou ait tout simplement omis de le faire.

---

<sup>1</sup> Voir Faksimile-Ausgabe, pages 24-25.

<sup>2</sup> La répartition la plus probable des mesures aurait pu alors être la suivante : 6-6-6-6.

<sup>3</sup> Voir « The conclusive revised edition 2012 » pages 34-35.

<sup>4</sup> Voir Faksimile-Ausgabe page 308, quatrième page du bifolio 26F/„27“. De plus, à la page 35 du texte de présentation de B.G.Cohrs est faite référence au bifolio 26D/„27“ ; probablement une autre erreur de frappe. Il doit s'agir en effet du bifolio 26F/„27“.

<sup>5</sup> Il suffit pour cela par exemple de comparer avec les différentes harmonisations réalisées par J.S.Bach, que ce soit sous le titre « Christ ist erstanden » ou « Christ lag in Todesbanden ».

<sup>6</sup> Voir Faksimile-Ausgabe page 309. Notons à la flûte 1 un mi aigu inexplicable par rapport à l'harmonie de ré mineur ? Il ne s'agit évidemment pas de la quinte de l'accord comme l'affirme B.G.Cohrs dans le dernier paragraphe consacré à ce passage dans « An introduction to the new critical edition », page 35.

L'*accelerando* concluant brutalement la *catabasis descendus* des mesures 477 – 480 qui s'arrête sèchement sur ré mineur<sup>1</sup> à la mesure 481 (*aposiopesis, abruptio, tmesis*). Un procédé de transition aussi efficace que rudimentaire a dès lors été choisi : un roulement de timbale seul sur ré (nuance *p*) prolongeant la séquence des mesures 477 – 480 (4 mesures) de deux mesures « d'attente » supplémentaires => 4 + 2 = 6.

À la mesure 482, un *ritenuto* permet de respirer puis d'enchaîner à la lettre **T**, mesure 483, avec le mouvement de balancier des alti doublé par les clarinettes et bassons inspiré des mesures 489 à 494 dont voici ci-dessous la réduction sur trois portées :

**T** Beschleunigtes Hauptzeitmaß ♩ = 80 - 84

481

Viol.1  
Viol.2  
Vla.  
Klar. - Fag.  
Pk. *p*  
Vlcl./Ktrb. *p*

*fff* *fff* *fff* *fff* *fff*

*p* *p* *p* *p* *p*

riten.

5 6 1 2 3

486

Bifolio 28E/„29”

4 5 6 7 8

On peut ici observer que les mesures 485 – 486 anticipent thématiquement les mesures 491 – 494.

<sup>1</sup> Voir Faksimile-Ausgabe, esquisses page 25, « Schluß d-moll » indiqué par Bruckner en haut de page. Cette descente n'est pas sans rappeler la fin de la réexposition dans le premier mouvement de la 5<sup>ème</sup> symphonie (mesures 447-452).



#### 4.5 Mesures 521 à 536 : cinquième partie manquante (16 mesures).

Etant en accord avec l'essentiel de l'hypothèse avancée par B.G.Cohrs in « The conclusive revised edition 2012 »<sup>1</sup>, les harmonies et le traitement du thème qui ont été réalisés ici sont cependant assez sensiblement différents.

Grâce aux éléments des deux bifolios qui encadrent le bifolio manquant 30/»31«, il est assez facile et logique d'en reconstituer la nature du contenu. Les deux mesures jouées par le hautbois à la fin du bifolio 29E/„30“ suggèrent assez explicitement et logiquement le renversement du thème du Choral tandis que les premières mesures du bifolio 31E/„32“ apparaissent comme en étant la continuation d'un nouvel épisode joué par les bois et les cors accompagnés par une toccata en imitations serrées (cordes) dont il est alors relativement aisé de reconstituer la tournure des six mesures manquantes. Cette toccata est ensuite agrémentée d'interventions aux trompettes (+ ajouts aux cors et à la trompette 1, voir mesures 540 à 546) utilisant le même motif rythmique que les cordes, mais ici en notes répétées.

Dans l'exposition (lettre **G**), la présentation du Choral fait vingt-quatre mesures. Elle est ensuite suivie de la reprise du thème en *mi majeur* (huit mesures) qui finit par s'échouer sur do majeur – mi mineur (seize mesures)<sup>2</sup>. Dans la réexposition, après le retour des seize premières mesures aux cuivres (lettre **U**, mesures 503 – 518, ré majeur – mi majeur), le renversement du thème prend le relais (hautbois – clarinettes, mesures 519 – 530). D'une longueur de douze mesures, il correspond à la partie permutable du Choral, les quatre dernières mesures en notes répétées n'étant évidemment pas réversibles. Viennent ensuite les seize dernières mesures de toccata<sup>3</sup>.

Ci-dessous une comparaison entre le début du Choral tel qu'entendu dans l'exposition et la reconstitution du renversement réalisée pour cette complétion. Les notes fondamentales des accords sont indiquées en plus petite taille :

163 **G**

Bifolio 29E/„30“

519

I V

I V

<sup>1</sup> Voir pages 35 - 36.

<sup>2</sup> Structure métrique du Choral dans l'exposition : 16+8+8+16 = 48

<sup>3</sup> Structure métrique du Choral dans la réexposition : 16+12+16 = 44

On peut observer qu'à la sixième mesure de cette reconstruction apparaît un triolet de blanches. Cet élément est déjà utilisé dans l'exposition par Bruckner à la quatorzième mesure, sans doute dans le but d'enrichir la mélodie se terminant par quatre notes répétées. Il fut donc évident de chercher à replacer ce motif en triolet de blanches de telle manière à ce qu'il apparaisse au moins une fois tout comme dans l'exposition<sup>1</sup>. Il se fait encore entendre une toute dernière fois dans la coda au trombone ténor<sup>2</sup>, tout juste avant la citation du thème de la 7<sup>ème</sup> symphonie.

On peut également remarquer que les mesures 7 – 8 du *rectus* et de l'*inversus* de la mélodie du Choral coïncident harmoniquement puisqu'elles s'arrêtent sur deux mesures sans changement d'accord – sur une dominante dans l'exposition d'une part, sur une tonique dans la réexposition d'autre part. On peut enfin noter que les mesures 11 – 12 se terminent, tout comme dans l'exposition, par une cadence à la dominante (sol majeur – ré majeur dans l'exposition et lab majeur – mib majeur dans cette reconstitution de la réexposition) ; permettant ainsi une tension suspensive qui s'enchaîne appellativement avec le premier accord de ce qui suit.

La reconstruction des six mesures suivantes n'est plus tout à fait calquée sur la structure de l'exposition. Nous pouvons voir cependant ci-après (voir page suivante) que la progression harmonique se fait par pas de deux mesures aussi bien dans l'exposition que dans la reconstruction de la réexposition, les quatre mesures centrales ayant été interverties dans cette reconstitution. On obtient ainsi deux enchaînements napolitains (tritons do – fa# et ré – lab) puis deux enchaînements de type dominante - tonique (si – mi et ré – sol). Il est intéressant de noter que le dernier enchaînement (deux premières mesures du bifolio 31E/„32“) se présente sous la forme de V – I (ré – sol) contrairement à l'exposition où les deuxième et quatrième pas d'harmonie sont tous les deux I – V (do – sol et lab – mib).

La justification de cette permutation harmonique des quatre mesures centrales n'est pas la conséquence d'une quelconque fantaisie mais résulte directement de l'option qui a été choisie pour les douze mesures précédentes. En effet, comme cela a déjà été relevé précédemment, cette reconstruction des douze mesures épouse autant que possible le rythme harmonique de l'exposition, les deux dernières mesures correspondant elles aussi :

- Exposition : ré répété (mesures 173 – 174) : sol majeur (I) – ré majeur (V)
- Réexposition : mib répété (mesures 529 – 530) : lab majeur (I) – mib majeur (V)

Suite au dernier accord de mib majeur (mesure 530), un enchaînement à la tierce (do majeur) s'avère être la solution la plus pertinente pour relancer le discours et créer un pont harmonique naturel et cohérent avec la section suivante (*toccata*). Cette transition est donc ici effectuée par un glissement chromatique à la basse (mib majeur 5 – do majeur 6).

Le renversement du thème du Choral est ensuite poursuivi pendant quatre mesures (mesures 531 – 534) de manière chromatique (mélodie : do – do# – ré – mib) pour finir par se subordonner aux enchaînements harmoniques (mesures 535 – 538) tout en gardant cependant une ligne mélodique ascendante qui s'inverse à nouveau (*rectus*) lorsque débute la séquence suivante (mesure 539 – 546, nuance *p*).

---

<sup>1</sup> Voir la présente réalisation, mesures 176 et 524.

<sup>2</sup> *Ibid.* mesure 618.

179

531

V

I V I V

V I V I

Bifolio 31E/„32“

Ci-dessous, la réduction sur quatre portées :

519 Bifolio 29E/„30” (end)

3 Ob.  
Hn. 1  
Str.

1 2 3 4

Detailed description: This system covers measures 519 to 522. It features three staves: 3 Oboes (top), Horn 1 (middle), and Strings (bottom). The Oboe staff has a long note with a fermata. The Horn 1 staff has a long note with a fermata. The String staff has a rhythmic pattern of eighth notes. Measure numbers 1, 2, 3, and 4 are indicated below the string staff.

523

+ 3 Klar.  
Hn. 1.2.

5 6 7 8

Detailed description: This system covers measures 523 to 526. It features three staves: + 3 Clarinets (top), Horns 1 and 2 (middle), and Strings (bottom). The Clarinet staff has a triplet of eighth notes. The Horn 1.2 staff has a long note with a fermata. The String staff has a rhythmic pattern of eighth notes. Measure numbers 5, 6, 7, and 8 are indicated below the string staff.

527

1 2 3 4

Detailed description: This system covers measures 527 to 530. It features three staves: Clarinets (top), Horns (middle), and Strings (bottom). The Clarinet staff has a long note with a fermata. The Horn staff has a long note with a fermata. The String staff has a rhythmic pattern of eighth notes. Measure numbers 1, 2, 3, and 4 are indicated below the string staff.

531

V

3 Fl. - 3 Ob. - 3 Kl.

Hn. 1.2.

Viol. 1

Viol. 2

Vla.

Vcl./Krb.

1 2 3 4

Bifolio 31E/„32”

535

Hn. 1.2.

Hn. 3.4.

5 6 7 8

#### 4.6 Mesures 553 à 566 : sixième partie manquante, conduit vers la coda (14 mesures).

La reconstruction du bifolio 32/»33« s'est tout d'abord reposée sur une évaluation métrique de son contenu. Les deux dernières pages du bifolio 31E/„32“ révèlent une numérotation « 1 à 6 » de Bruckner<sup>1</sup> qu'il semble légitimement logique de refermer par deux mesures supplémentaires permettant une symétrie 4 + 4 clairement déductible par la répétition du schéma 2 + 2 des quatre premières mesures de cette séquence. Un ajout de douze mesures divisées en 8 + 4 a semblé nécessaire pour parvenir à un accroissement convaincant de la tension afin de mener la musique vers un climax laissant l'auditeur en suspend devant la « grande porte » de la coda<sup>2</sup>...

Un dialogue entre les trois trompettes et deux Tuben ténor, un Tuben basse ainsi que les trois trombones sur le motif rythmique initié précédemment par les cors se poursuit de la mesure 551 jusqu'à la mesure 560 :

**Nach und nach etwas belebend**

The image shows a musical score for measures 551 to 560. The title is "Nach und nach etwas belebend". The score is for five parts: Tenor Trombone (1, 2 in B), Bass Trombone (3, 4 in F), Trumpet 1 (in F), Trumpets 2 and 3 (in F), and Trombone Alto and Bass. The music features a rhythmic motif of eighth notes and quarter notes, often in triplet groups, with accents and slurs. The dynamic marking is *ff*. The score is labeled "mes. 551" at the beginning and "etc." at the end.

Le motif 'triolet de noires – deux blanches' paraît en effet devoir induire un accroissement de la tension, tout comme à la fin du développement, mais ici d'une manière sensiblement différente. Si les dernières mesures du développement finissent par s'interrompre soudain dans leur élan (*interrogatio abruptio*), l'utilisation insistante typiquement brucknérienne de cette cellule se réduisant ensuite à des triolets de noires<sup>3</sup> pousse la progression jusqu'à un effet de saturation qui se conclut par l'accord dissonant de 7 de la dominante de ré remplissant toute la tessiture de l'orchestre<sup>4</sup>. Cette progression tendue et dramatique aboutit à un ralenti inspiré par les dernières mesures de la réexposition du premier groupe thématique du Finale de la 4<sup>ème</sup> symphonie (cf. version 1878-1880, mesures 409 à 412). La dernière des quatorze mesures de la reconstruction de ce passage demeure vide et surmontée d'un point d'orgue (temps de pause nécessaire pour l'extinction du son et pour une respiration générale). Il s'agit d'une attente nécessaire avant d'aborder la coda mais aussi d'une sorte d'interrogation laissée en suspend tout comme à la mesure 412 du Finale de la symphonie « *Romantique* ». La structure harmonique de ce passage à partir de la mesure 551 est donc constituée de quatre pas successifs de quatre mesures : 4 mesures (dont les deux premières sont les deux dernières du bifolio 31E/„32“) do# majeur (position 5) + 8 mesures (4+4) de la maj 7 (7<sup>ème</sup> de dominante position 6 5) + 4 mesures 7 en conservant la note do# comme note de basse.

<sup>1</sup> cf. retour aux cors du thème « héroïque » déjà entendu à la fin du développement.

<sup>2</sup> Mesures 565 – 566.

<sup>3</sup> *Ibid.* mesures 563 - 564.

<sup>4</sup> *Ibid.* mesure 565, augmentation de la cellule rythmique en blanches.

Réduction :

3 Fl. - 3 Ob. - 3 Kl.

551

3 Tr.

4 Hn.  
Viol.

2 Tuba in B  
3 Pos.

1. Tuba in F

Vla.

3 Fag.  
Vcl./Ktrb.

(+ Vla.)

(+ Vlcl.)

556

3 Tr.

4 Hn.  
Viol.

2 Tuba in B  
3 Pos.

1. Tuba in F

Vla.

3 Fag.  
Vcl./Ktrb.

561

3 Fl.

Ob.2

Ob.1,3

3 Klar.

3 Tr.

Viol.

4 Hn.

Vla. Vlcl.

3 Pos.

Pk.

4 Tuben - 3 Fag.  
Ktrb.

*riten.*



#### **4.7 Mesures 567 à 725 : élaboration de la coda.**

Il s'agit de la partie la plus spéculative de cette complétion. La liberté revendiquée en ce qui concerne le plan formel général et l'agencement du contenu est toutefois relative puisque cette liberté a été très rigoureusement « balisée », la coda ayant été en effet conçue à partir d'éléments thématiques quasi exclusivement issus du Finale. L'orchestration (étagement des différentes parties de l'instrumentarium) et le traitement contrapuntique ont été eux aussi scrupuleusement inspirés par le style compositionnel de Bruckner.

Dans la perspective d'un achèvement complet du Finale, adopter une attitude musicologiquement intègre est à vrai dire tout simplement et objectivement impossible à tenir sous peine, si l'on va jusqu'au bout de la logique d'une telle posture rigoriste, de devoir se résoudre à arrêter purement et simplement ce travail là où l'orchestration de Bruckner prend fin, autrement dit précisément à la fin de la réexposition...

En effet, le peu d'éléments matériels probants dont nous disposons pour reconstituer la coda ne peut inévitablement qu'orienter le travail vers des solutions arbitraires et donc subjectives. Il est essentiel d'avoir conscience et de bien comprendre que pour la conclusion du Finale, nous ne possédons que quelques maigres esquisses<sup>1</sup> d'une longueur totale de 52 mesures et nul auteur d'une telle réalisation de la coda ne peut à ce jour revendiquer davantage d'éléments de la main du compositeur. De plus, il est nécessaire de préciser que sur ces 52 mesures, les 24 premières par lesquelles commence (probablement) la coda<sup>2</sup> sont les seules à être rythmiquement et thématiquement caractérisées ainsi que quatre autres mesures débutant par un accord de do majeur et se présentant sous forme d'un choral ascendant en blanches<sup>3</sup> qui correspond au renversement des mesures 67 à 70 de la présente réalisation (cf. fin l'exposition du premier groupe thématique). Les 24 mesures restantes<sup>4</sup> se résument à une simple ébauche harmonique dont le contenu thématique est inconnu.

Outre ces maigres esquisses, nous n'avons que quelques vagues témoignages (Richard Heller, Max Auer et Max Graf) concernant la conclusion du Finale. Témoignages qui à vrai dire ne permettent pas d'avoir une idée même approximative de la structure globale que Bruckner aurait pu avoir à l'esprit ou encore moins du nombre total de mesures de la coda. J'ai cependant intuitivement senti que cette partie ultime du Finale devait avoir une envergure comparable à celle des Finales des cinquième (140 mesures) et huitième symphonies (63 mesures). Ma coda « extrapolée », en quatre parties (respectivement de 36, 28, 36 et 59 mesures), compte donc en tout 159 mesures pour une exposition – développement – réexposition de 566 mesures au total (dont 8 mesures facultatives). Pour l'élaboration de cette coda, une sorte de synthèse a été réalisée à partir des éléments thématiques du Finale tout en les intégrant à deux types de structures formelles utilisées précédemment par Bruckner pour les codas des 5<sup>ème</sup> et 8<sup>ème</sup> symphonies ; à savoir respectivement un choral pourvu d'un accompagnement motorique et une *coagmentatio* (combinaison, superposition) des quatre thèmes principaux couronnant une longue et solennelle progression.

La coda débute (lettre **W**, mesures 567 à 602) par une longue trame dont il a déjà été question au § 3 (page 38). Il s'agit d'une progression<sup>5</sup> de 24 mesures en 4/4 construite sur une marche tritonique thématiquement liée au thème initial (*inversus*). Je l'ai prolongée de 12 mesures

---

<sup>1</sup> Voir Faksimile-Ausgabe pages 6, 45, 47.

<sup>2</sup> *Idib.* ÖNB 3194/3<sup>r</sup>, page 6.

<sup>3</sup> *Idib.* ÖNB 6085/45<sup>r</sup>, page 45.

<sup>4</sup> *Idib.* ÖNB 6085/43<sup>r</sup>, page 47.

<sup>5</sup> *Idib.* ÖNB 3194/3<sup>r</sup>, page 6.

supplémentaires (mesures 567 à 602) culminant avec la citation du Hauptthema de la huitième symphonie (mesures 599 à 602).

La deuxième partie (lettre **X**, mesures 603 à 630) concerne la dernière apparition du Choral, *i.e.* le thème principal du troisième groupe thématique, ici traité de la même manière que dans la coda de la cinquième symphonie avec des citations intégrées des thèmes principaux des cinquième et septième symphonies.

La troisième partie (lettre **Y**, mesures 631 à 666), débute par l'utilisation de l'esquisse de quatre mesures de Bruckner<sup>1</sup>. L'adaptation de ce passage rappelle ici la coda (violons et cuivres, mesures 631 à 638) du Finale de la quatrième symphonie (étagement orchestral similaire et système de retards aux violons). Les mesures 643 à 666 sont ensuite basées sur le *saltus duriusculus* (répétition insistante de sixtes et septièmes descendantes), adaptées de la première grande progression du début du Finale (lettre **A**, mesures 23 à 46 de cette réalisation). La répartition de l'orchestration est ici exactement la même hormis les sauts à la basse (*saltus duriusculus*) renforcés à l'octave inférieure par les bassons, trombone basse et tuba. Ce retour thématique se reconnecte alors avec la dernière esquisse disponible de Bruckner datée de mai 1896<sup>2</sup>. Cette dernière se limite à une ébauche harmonique d'une structure métrique de 16 mesures: 4 mesures de Do bémol majeur en position de sixte – 4 mesures de fa majeur en position fondamentale – 7 mesures de onzième de dominante de ré (la-do#-mi-sib-ré) s'échouant sur une mesure d'un surprenant accord de dominante de la dominante avec quinte baissée en position de sixte (sol#-sib-ré-mi, climax, *parrhesia abruptio*). Le motif « héroïque » ascendant en triolets de noires (*anabasis*) suivi de deux blanches (*saltus duriusculus*) qui fut entendu pour la première fois à la fin du développement joué par les cors puis par les trompettes (mesures 391 – 402), réapparaît ici aux trompettes à partir de l'accord de Do bémol majeur (mesure 651) auxquelles répondent les cors en écho superposés aux quatre Tubens et aux trombones alto/ténor qui scandent le Hauptthema en valeurs longues.

La coda du premier mouvement est, elle aussi, précédée par un passage d'une grande tension s'arrêtant soudainement et laissant place à un Choral solennel aux bois relayé ensuite par les cuivres (mesures 505 – 516). Dans les derniers moments du Finale, cette dissonance *parrhesia abruptio* (mesure 666), sorte de résurgence de la dissonance de l'adagio (mesure 206) semble nécessaire afin de briser en quelque sorte l'élan irrépessible des deuxième (choral) et troisième (phase « héroïque ») parties de la coda pour se conclure par un ultime palier (nuance *pp*) permettant non seulement de trouver un dernier grand souffle avant l'ascension conclusive mais également de nous rappeler la nature métaphysique incarnée de cette musique. En effet, une vue générale sur la 9<sup>ème</sup> symphonie laisse le sentiment d'une oeuvre nettement moins affirmative que les précédentes (un euphémisme !). On pourrait même parler d'une symphonie du doute, de la solitude, de l'isolement (adagio), du face-à-face avec la mort, de la quête d'absolu d'un homme en fin de vie, dévasté par la maladie.

La quatrième partie (lettre **Z**, mesures 667 à 725), la « coda de la coda », bâtie sur une longue pédale de ré, ainsi que Bruckner semblait vraisemblablement le prévoir (fin de l'esquisse ÖNB 6085/43<sup>f</sup>) apparaît ici comme une sorte de reminiscence mystérieuse et éthérée de la coda du premier mouvement (lettre **X**, mesures 519 à 567). Cette longue progression a pour caractéristique subtile d'être non seulement cycliquement reliée au premier mouvement mais également de correspondre structurellement à la dernière progression du Finale de la 8<sup>ème</sup>

---

<sup>1</sup> Voir Faksimile-Ausgabe ÖNB 6085/45<sup>f</sup>, page 45.

<sup>2</sup> *Idib.* ÖNB 6085/43<sup>f</sup>, page 47.

symphonie qui se conclut également par une longue péroraison en crescendo s'ouvrant par le timbre solennel des Tubens ténors. Cet ultime crescendo se construit donc sur ce que j'ai identifié comme étant le thème « Halleluja » (2 cors et 2 Wagner Tubens ténor aux mesures 669 à 684 puis 2 trompettes aux mesures 685 à 692). Ce thème trouve son origine dans le trio du scherzo (violons 1, mesure 53 lettre **B** / *idem*, mesure 205 lettre **H** - violoncelles-basson 1, mesure 113 lettre **D**). Enfin, la coda culmine avec la dissonance napolitaine de mi bémol majeur sur pédale de ré (mesures 693 à 708) ; accord similaire à la fin du premier mouvement. Cette grande tension trouve une résolution dans la *coagmentatio* (superposition, combinaison) en ré majeur des quatre thèmes principaux de l'oeuvre (lettre **Z'**, mesures 709 à 721), couronnant ainsi l'oeuvre entière à la manière de la 8<sup>ème</sup> symphonie.

Richard Heller, médecin de Bruckner, attesta qu'un majestueux « Alleluiah » (l'orthographe de Heller est ici différente de celle habituellement utilisée par le compositeur) devait conclure la neuvième symphonie. Bruckner en effet expliqua à son médecin que le Finale se terminerait par « un chant de louange dédié au Seigneur », ce thème étant issu du “*deuxième mouvement*”... Toutefois, à l'époque où Bruckner joua le Finale au piano à Heller, l'ordre des mouvements intérieurs était-il scherzo-adagio ou bien adagio-scherzo?

Heller aurait-il confondu la position des mouvements centraux ou mal compris les commentaires du compositeur? Nous n'avons aucune réponse à ces questions<sup>1</sup>. De plus, Heller aurait tenté de préciser à propos de ce « Lob- und Preislied » (chant de louange) “*wollte wahrscheinlich Tedeum sagen*” (il – Bruckner – voulait vraisemblablement parler du *Te Deum*) – ce qui laisserait à penser que Heller aurait entendu des éléments thématiques issus du *Te Deum* lorsqu'en 1895 Bruckner lui joua le Finale avec coda sur son Bösendorfer – résurgence thématique parfaitement plausible étant donné l'apparition du motif en quarts et quintes du *Te Deum* au moment de la transition vers le développement (4 mesures avant la lettre **I** de cette réalisation), dans la première partie du développement ainsi qu'au moment de la réexposition du Choral.

Il n'est pas incongru d'imaginer, tout comme ce fut le cas pour la 8<sup>ème</sup> symphonie<sup>2</sup>, que la coda du Finale de la 9<sup>ème</sup> ait pu évoluer depuis le jour où Bruckner l'eut interprétée au piano devant Heller. Cette hypothèse pourrait expliquer l'existence d'esquisses tardives qui sont en général le signe chez Bruckner que la composition en était arrivée à un stade nécessitant certaines mises au point voire une remise en question. Dès lors, le plan autant que le contenu de la coda ont peut-être été (définitivement ?) fixés seulement durant les derniers mois de vie du compositeur (mai – août 1896) ? Force alors est de constater que si effectivement Bruckner en était arrivé à ce stade de la composition, et avait peut-être entamé l'orchestration des bifolios 32, 33, 34, 35, 36 (voire davantage ?...); nous n'en avons malheureusement gardé

---

<sup>1</sup> La théorie développée par B.G.Cohrs dans « The conclusive revised edition 2012 » pages 41-42 nous semble un peu légère. Le musicologue évoque en effet un troisième trait ajouté par Bruckner à côté du **II** initialement inscrit sur la page de garde de l'adagio, l'écriture de ce trait semblant quelque peu différente; ce qui sous-entendrait une inversion de l'ordre initialement prévu des mouvements intérieurs. Cependant, cette hypothèse ne repose sur rien de factuel puisqu'il est impossible de pouvoir affirmer non seulement qu'effectivement le **II** a été changé en **III** postérieurement mais, de plus, rien ne nous renseigne objectivement, dans le cas probable d'une effective interversion, si Bruckner eut décidé d'indiquer ce changement sur la page de garde de l'adagio son choix aussitôt fait ou bien, s'il l'eut indiqué quelques mois plus tard. Bref, nous sommes là face à une incertitude totale et un problème insoluble de chronologie entre le témoignage de Heller et la datation de l'hypothétique mais néanmoins vraisemblable inversion entre scherzo et adagio...

<sup>2</sup> Une esquisse ÖNB 6070 datée du 16 août 1885 (sur laquelle figure d'ailleurs l'indication « Halleluja ! ») révèle que Bruckner avait à cette époque déjà élaboré une première version plus courte de la coda du Finale de la 8<sup>ème</sup> symphonie (47 mesures) et plus progressive que celle choisie pour la version de 1887 (71 mesures). Notons cependant que la coda définitive de la version 1890-1892 compte 63 mesures.

que très peu de traces. Comme l'écrit John Alan Phillips, les chasseurs de souvenirs ont sans doute trouvé plus intéressant de dérober des bifolios plutôt que certaines esquisses...

Dans sa thèse<sup>1</sup>, John Alan Phillips aborde la question d'une fin substitutive imaginée par Bruckner (qui était extrêmement préoccupé par l'idée de la mort) au milieu du troisième groupe thématique (réexposition): une soudaine transition permettant d'insérer l'entrée du *Te Deum*... Manifestement, cette solution ne peut sérieusement pas être prise en compte à cause du problème des proportions et de la cohérence musicale de l'ensemble: la durée du *Te Deum* étant d'environ 25 minutes. Que pourrait bien pouvoir signifier une telle "intrusion" après avoir entendu  $\frac{3}{4}$  du Finale (environ 18 à 20 minutes de musique)?...

Il est envisageable de tenter de comprendre cette alternative comme une sorte de capitulation de la part du compositeur, réalisant qu'il n'aurait vraisemblablement pas la capacité et le temps (...) d'élaborer la coda d'une manière suffisante et qu'il ne pourrait par retravailler l'oeuvre en profondeur comme à son habitude. C'est probablement la raison pour laquelle Bruckner choisit alors d'insérer une oeuvre étrangère à la symphonie comme solution de secours.

Une autre question subsiste. La coda fut-elle été complètement esquissée ? En mai/juin 1896 Bruckner procéda à renumérotage complet des bifolios. Cette procédure décrite en détail par B.G.Cohrs<sup>2</sup> impliquant une renumérotation de l'ensemble fut en effet la conséquence de la duplication du bifolio 2F, d'une longueur de 36 mesures, en deux nouveaux bifolios „2“E et „3“E respectivement de 18 et 16 mesures. Le manuscrit de la partition s'arrête au bifolio 31E/„32“. Au mois de mai 1896, Bruckner data certaines esquisses en mentionnant l'existence des bifolios 35<sup>3</sup> (accompagné d'une indication entre parenthèses « 18 », ce qui correspond vraisemblablement au nombre de mesures) et 36<sup>4</sup>. Cette note de référence renvoyant à un bifolio « 36 » (« Bogen 36. 19. Ces »), indiquée sur l'esquisse du choral débutant en Do majeur, porte la date du 19 mai 1896 et stipule clairement que le ton de Do bémol majeur (Ces) a été atteint à cet endroit (bifolio « 36 » donc) de la partition. Néanmoins, il semble intéressant de remarquer que cette indication aurait logiquement dû figurer sur l'esquisse correspondante datée du 21 mai 1896<sup>5</sup>. Ce n'est pourtant pas le cas, on peut donc légitimement se demander pourquoi ?

De plus, une autre esquisse<sup>6</sup>, portant également la date du 21 mai, permet de constater que Bruckner, après une progression dont il est particulièrement difficile voire impossible de deviner le contenu précis, avait effectivement atteint le ton de Do bémol majeur<sup>7</sup>. Les quatre dernières mesures de cette esquisse correspondent-elles aux quatre premières mesures de l'esquisse suivante, d'une longueur de 24 mesures, comprenant, après 16 mesures de progression, cette fameuse dissonance suivie de la pédale de ré conclusive ? Cette hypothèse semble assez probable.

---

<sup>1</sup> John A. Phillips – “*The Te Deum as Ersatz*” §1.1.11 et “*The conjectural Te Deum transition*” §3.3.8

<sup>2</sup> Voir « The conclusive revised edition 2012 » pages 39-40.

<sup>3</sup> Voir Faksimile-Ausgabe, 1 S. Particellskizze zum Finale Krakau, page 49, en haut à droite.

<sup>4</sup> *Ibid.* ÖNB 6085/45<sup>f</sup>, page 45, au milieu du côté gauche.

<sup>5</sup> *Ibid.* ÖNB 6085/43<sup>f</sup>, page 47.

<sup>6</sup> *Ibid.* ÖNB 6085/47<sup>f</sup>, page 46.

<sup>7</sup> *Ibid.* dernier système.

Le Finale de la neuvième symphonie peut parfois laisser la même impression d'une oeuvre « pas tout à fait aboutie » ou une sorte de stade intermédiaire encore « à accomplir » tout comme les premières versions des troisième (1873), quatrième (1874) et huitième symphonies (1887). Les raisons de ces difficultés à terminer sa neuvième symphonie furent probablement une conjonction de problèmes d'ordre physique et mentaux. Cependant, cette musique fascine toujours, bien qu'incomplète, autant par sa grandeur, sa puissance que par la déchirante énigme de son inachèvement. Nous connaissons la même problématique avec une autre extraordinaire symphonie qui, laissée inachevée à cause du décès du compositeur mais dans ce cas complètement esquissée, laisse cet étrange et énigmatique sentiment d'un processus laissé en suspension pour toujours. Bien évidemment, je veux parler de la dixième symphonie de Mahler.

La composition de la coda s'est donc fortement attachée à respecter un cadre stylistiquement contraint et balisé. Une analyse et une présentation davantage développées et détaillées tentent de le démontrer ci-après.

● Mesures 567 à 590 (Lettre W) :

Comme il vient d'être liminairement précisé page 68, la première esquisse de 24 mesures<sup>1</sup> est la seule concernant la coda qui soit thématiquement caractérisée et ce de manière continue. L'écriture manuscrite est nette. Peut-être destinée à remplir initialement une autre fonction – le musicologue australien John Alan Phillips parle de différentes moutures d'une transition vers l'exposition du Choral<sup>2</sup>; cette longue progression semble devoir pourtant trouver logiquement sa place au début de la coda par son caractère solennel tout en étant liée thématiquement au début du mouvement. L'indication C (4/4) implique en effet un ralentissement du tempo par rapport au 2/2 « Allabreve » général du mouvement.

L'attribution orchestrale nous a semblé ne pouvoir naturellement être dévolue qu'aux cordes (altos et violoncelles en tremolo, contrebasses en notes tenues de la même manière que pour les passages mesures 223 – 236, 259 – 273 ou encore les mesures 667 – 684 assez similaires également au niveau de la répartition du tissu sonore). Cette progression est donc intimement liée au début de l'œuvre tant harmoniquement (enchaînements tritoniques) que thématiquement (*inversus* du thème principal aux violons). Ci-dessous une réduction de cette trame harmonique :

<sup>1</sup> Voir Faksimile-Ausgabe, esquisse ÖNB 3194/3<sup>r</sup>, page 6.

<sup>2</sup> Voir « Studienpartitur Textband, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien » ; ‘Concerning the coda – I.’ pages 153-154.



- Mesures 575 – 582 : ces 8 mesures se voient enrichies par l'entrée des troisième et cinquième cors ainsi que des vents (flûtes, hautbois et bassons) afin de densifier le tissu rythmique et d'intensifier le crescendo. Le cor 3 joue le rythme principal de manière syncopée similairement à d'autres passages entendus précédemment<sup>1</sup>. Les vents ponctuent également la progression par la version courte du rythme matriciel et ce de manière de plus en plus resserrée. Le cor 5 s'ajoute ensuite à partir de la mesure 579, toujours sur le rythme principal.

<sup>1</sup> Voir mesures 105 – 107, 325 – 382, 431 – 433, 461 – 464 de la présente réalisation.

- Mesures 583 – 590 : pour le crescendo des huit mesures suivantes, le rythme harmonique d'un accord par mesure implique un resserrement du motif principal attribué aux violons 1 et 2 jouant maintenant à l'unisson. Cette montée est soutenue par des accords des trois flûtes et de deux hautbois de la même manière que dans l'exposition lors de la progression menant à la première apparition du Choral<sup>1</sup>. Un dialogue se poursuit entre les deux premiers cors et la trompette 1 tandis que la deuxième trompette soutient et renforce les accords de la partie des violons par des notes répétées.

Le motif *passus duriusculus* est joué en octaves par le hautbois 1 et les trois clarinettes. Il est lui aussi raccourci de moitié.

**accelerando poco a poco**

The musical score is arranged in a grand staff with the following parts and markings:

- Violins (Viol.):** Viol. 1 and Viol. 2, playing a melodic line with accents.
- Flutes (3 Fl.):** Three flutes playing a chordal accompaniment.
- Oboes (Ob. 2,3):** Oboe 2 and Oboe 3 playing a chordal accompaniment.
- Clarinets (3 Klar.):** Three clarinets playing a melodic line in octaves, marked with *Tr.1* and *Tr.2*.
- Horns (Hn. 1.2.):** Horns 1 and 2 playing a melodic line in octaves, marked with *Tr.1* and *Tr.2*.
- Trombones (Vcl. Ctrb.):** Trombone 1 and Trombone 2 playing a chordal accompaniment.
- Basses (3 Fag.):** Three bassoons playing a chordal accompaniment.

The score is marked with **accelerando poco a poco** and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

<sup>1</sup> Voir Faksimile-Ausgabe pages 189 à 193 et mesures 147 à 162 dans la présente réalisation.



- Mesures 587 – 590 : après quatre mesures, afin de densifier encore ce crescendo-accelerando, les cors 3 et 4 ainsi que les trois bassons répondent en imitation à une blanche de distance aux vents aigus (resserrement du *passus duriusculus* en strette) pendant que les cors 1 et 2 continuent de scander le motif matriciel sans interruption (*rectus*) par rapport aux violons (*inversus*). Les cors 5 à 8 soutiennent l'harmonie par des accords tenus qui renforcent et comblent le médium du spectre harmonique.

The image shows a page of a musical score for measures 587 to 590. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- 3 Fl.** (Flutes): Treble clef, playing a melodic line with grace notes.
- Ob. 2,3** (Oboes 2 and 3): Treble clef, playing a melodic line with grace notes.
- Vla.** (Viola): Treble clef, playing a melodic line with grace notes.
- Tr.2** (Trumpet 2): Treble clef, playing a melodic line with grace notes.
- Hn. 5-8** (Horns 5-8): Treble clef, playing sustained chords.
- Tr.1** (Trumpet 1): Treble clef, playing a melodic line with grace notes.
- Ob. 1** (Oboe 1): Treble clef, playing a melodic line with grace notes.
- 3 Klar.** (3 Clarinets): Treble clef, playing a melodic line with grace notes.
- Hn. 1.2.** (Horns 1 and 2): Treble clef, playing sustained chords.
- 3 Fag.** (3 Bassoons): Bass clef, playing a melodic line with grace notes.
- Hn. 3.4.** (Horns 3 and 4): Bass clef, playing sustained chords.
- Vcl.** (Violins): Bass clef, playing sustained chords.
- Trb.** (Trombones): Bass clef, playing sustained chords.

The score is in a key signature of one flat (B-flat major) and a 3/4 time signature. The music features a complex texture with multiple melodic lines and sustained harmonic support.

- Mesures 591 à 602 « **Hauptzeitmaß** »: à partir de la mesure 591, l'esquisse de Bruckner est ici poursuivie de manière extrapolative. Ce retour au tempo principal (« Hauptzeitmaß ») pendant huit mesures est suivi d'un ralenti sur les quatre mesures précédant l'ultime apparition du Choral.

Alors qu'aux mesures 587 - 590 la nuance *forte* avait été atteinte suivie encore d'un crescendo sur la durée de ces quatre mesures, un retour à la nuance *mezzo forte* à la mesure 591 permet ensuite de mieux ménager le dernier crescendo avant l'entrée *fff* du Choral. Les pupitres des violons rejoignent les alti/violoncelles afin de soutenir l'ensemble de ces douze mesures sous forme d'accords en tremolo dans l'aigu. Durant les mesures 591 à 598, le travail de resserrement motivique entamé précédemment s'accroît encore par les interventions des cors 1 et 2, des trois trompettes, des trombones alto et ténor et par la triple strette sur le motif en valeur longue (*passus duriusculus*) aux vents et aux cors 3 - 4. Ce motif retrouve sa forme syncopée originelle<sup>1</sup> à partir de la mesure 597.

**Hauptzeitmaß**

The musical score is titled "Hauptzeitmaß" and covers measures 591 to 602. It is in 3/4 time with a tempo marking of 591 ♩ = 69. The score is arranged for a full orchestra, including 3 Flutes (Fl.), 3 Oboes (Ob.), 3 Clarinets (Klar.), Violins (Viol.), Violas (Vla.), Violoncelles (Vcl.), Horns 1-2 (Hn. 1.2.), Horns 3-4 (Hn. 3.4.), Trombones 1-2 (Tr. 1, 2), Trombone 3 (Tr. 3), and 2 Poses. The music features a complex texture with syncopated rhythms and tremolos in the strings.

<sup>1</sup> Voir Faksimile-Ausgabe page 260 ou mesures 301 à 303 de la présente réalisation. Ce motif apparaît en effet pour la première fois juste avant la sonnerie en notes répétées des trompettes qui précède la fugue (mesures 301 - 304)

595

This musical score consists of six staves. The top staff is a single melodic line with various ornaments and slurs. The second and third staves are piano accompaniment, with the second staff featuring chords and the third staff featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The fourth and fifth staves are also piano accompaniment, with the fourth staff featuring a melodic line and the fifth staff featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is a bass line with a rhythmic pattern of eighth notes. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

Pendant les quatre mesures de ralenti qui suivent, le motif syncopé est joué par tous les vents aigus auxquelles répondent les quatre premiers cors en imitation. Le thème principal (Hauptthema) de la 8<sup>ème</sup> symphonie est alors cité et sert d'élément de tension permettant de propulser ensuite l'entrée du Choral. Nous pouvons voir ci-dessous que l'apparition de ce thème est motiviquement préparée, trouvant une origine commune avec les deux éléments thématiques principaux et constitutifs de la progression des mesures 567 – 598.

*passus duriusculus*

Hauptthema 8. Sym.

This musical score consists of three staves. The top staff is a single melodic line with a long slur over the first two measures. The middle staff is a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is a bass line with a rhythmic pattern of eighth notes. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). Dashed lines connect the notes in the top staff to the notes in the middle and bottom staves, illustrating the motivic relationship between the Hauptthema 8. Sym. and the passus duriusculus.

Voici ce que dit John Alan Phillips dans la « Studienpartitur » éditée par la MWV, page 154: « One could compare here the Finale codas of the Fourth to Eight Symphonies, which likewise begin with a motive formed from the principal theme. It is also significant that a descending chromatic motive is used here which reveals a similarity to the principal theme of

the first movement of the Eight (cf. m. 4 thereof) as well as to the first movement of the ninth (cf. m. 65 thereof). »<sup>1</sup>

Quatre mesures de ralenti, appartion du « Hauptthema » de la 8<sup>ème</sup> symphonie (599 – 602) :

The image shows a musical score for measures 599 to 602 of the 8th Symphony. The score is written for a full orchestra and includes the following parts and markings:

- Flutes:** 3 Fl. - 3 Ob. - 3 Kl.
- Horns:** 4 Hn. (measures 599-602), Hn. 5.6. (measures 600-601), Hn. 7.8. (measures 600-601).
- Violins and Violas:** Viol. and Vla. (measures 600-601).
- Violoncelles:** Vlcl. (measures 600-601).
- Trumpets:** 3 Tr. (measures 600-601).
- Positons:** 2 Pos. (measures 600-601).
- Woodwinds:** 3 Fag. (measures 600-601), Baß Pos./Tuba (measures 600-601), Ctrb. (measures 600-601).
- Timpani:** Timp. (measures 600-601).

The score begins with a **riten.** marking at measure 599. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The tempo is marked as *riten.* (rallentando). The **Hauptthema 8. Sym.** is indicated by a bracket under the woodwind and brass parts in measures 600 and 601. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

<sup>1</sup> « On pourrait ici comparer avec les codas des quatrième à la huitième symphonies qui, de la même manière, débutent toutes par un motif trouvant son origine dans le thème principal (du Finale). Il est également significatif qu'un motif chromatique descendant est ici employé qui révèle une similarité avec le thème principal de la huitième symphonie (cf. premier mouvement, mesure 4 et suivantes) aussi bien qu'avec le premier mouvement de la neuvième symphonie (cf. mesure. 65 et suivantes). »

- Mesures 603 à 630 (Lettre X) « Choral » : d'une longueur de 28 mesures, la construction en trois parties du Choral  $8 + 2 + 8 + 2 + 8$  est conséquente aux citations des thèmes principaux des 5<sup>ème</sup> et 7<sup>ème</sup> symphonies insérées entre ces trois phrases de huit mesures chacune. Ces citations s'imbriquent à la fin des deux premiers versets dont la tonalité correspond chaque fois à celle des deux symphonies évoquées : sib majeur pour la 5<sup>ème</sup>, mi majeur pour la 7<sup>ème</sup>. Aux mesures 610 – 612, le thème principal de la 5<sup>ème</sup> symphonie apparaît en augmentation aux cors 5 à 8, tout comme on peut l'entendre aux mesures 596 - 598 dans la coda du Finale de cette même symphonie. Aux mesures 619 – 622, le thème principal et initial du premier mouvement de la 7<sup>ème</sup> symphonie (mesures 3 et 4) est également énoncé en augmentation par les cors 5 à 8 (voir réduction ci-dessous).

603 **X** Hauptzeitmaß  $\text{♩} = 74 - 78$

5. symph.

613

7. symph.

623

Cette alternance entre les phrases du Choral et la citation d'autres éléments thématiques insérés entre les versets a été inspirée par le modèle de la coda du Finale de la 5<sup>ème</sup> symphonie dont nous pouvons voir ci-dessous une réduction de l'ultime réapparition du Choral en augmentation.

5<sup>ème</sup> symphonie – Finale, mesures 583 - 598 :

L'habillage rythmique du Choral a également été inspiré par celui de la coda de la 5<sup>ème</sup> symphonie. Cet accompagnement est basé sur deux éléments :

- les triolets de noires aux violons et alti, rythme qui à partir de la mesure 602 (une mesure avant la lettre **X**) demeure omniprésent jusqu'aux ultimes mesures, c'est-à-dire au sein même de la *coagmentatio* conclusive (thème principal du 1<sup>er</sup> mouvement, rythme du scherzo, et thème « héroïque » *anabasis - ascencio*).

- le motif qui, à proprement parler, évoque la fin de la 5<sup>ème</sup> symphonie (rythme pointé + saut d'octave) est issu du rythme matriciel du début du Finale. Il est motiviquement préparé par l'étagement et les additions successives des mesures 567 à 602. Cette cellule en notes répétées apparaît plusieurs fois notamment au début du développement ou encore tout au long de la fugue centrale (ponctuations). A partir de la mesure 603 (lettre **X**), ce rythme est réparti aux vents, aux cors et aux violoncelles/contrebasses sous forme de différentes « couches rythmiques » qui permettent d'entendre, tout comme dans la coda du Finale de la 5<sup>ème</sup> symphonie, le battement du rythme 'croche pointée - double croche' sur chaque noire de la mesure. Cette répartition est doublement attribuée, d'une part au groupe des huit cors et d'autre part à celui des vents et des violoncelles/contrebasses.

The image shows a musical score for various instruments, illustrating a rhythmic motif. The score is written in a single system with multiple staves. The instruments and their parts are:

- 3 Fl.** (Flutes)
- Ob. 1** (Oboe 1)
- Ob. 2, 3** (Oboes 2 and 3)
- Klar. 1** (Clarinet 1)
- Klar. 2, 3** (Clarinets 2 and 3)
- 3 Tr.** (Trumpets)
- Choral** (Choral part)
- Hn. 3, 4** (Horns 3 and 4)
- Hn. 5, 6** (Horns 5 and 6)
- Hn. 1, 2** (Horns 1 and 2)
- Hn. 7, 8** (Horns 7 and 8)
- 3 Fag.** (Bassoons)
- Vcl./Crb.** (Violins/Double Basses)

The score shows a rhythmic motif consisting of a dotted quarter note followed by an eighth note, which is repeated across the measures. The motif is distributed across the instruments, with some playing the full motif and others playing variations or accompaniment. The score is in a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The notation includes various rhythmic values, including dotted notes and eighth notes, and is accompanied by a bass line. The score ends with the word "etc." indicating that the pattern continues.

- Mesures 631 à 642 (Lettre **Y**) : cette progression de 12 mesures débute par l'utilisation de 4 mesures provenant des dernières esquisses de Bruckner<sup>1</sup>, un Choral en blanches débutant sur l'accord de do majeur et dont la mélodie est ascendante (mi - fa# - fa# - sol# - lab - sib - sib - do). Il s'agit en fait d'une réminiscence inversée de l'exposition du premier groupe thématique (voir cor 1, trombone alto et violons 1, mesures 67 – 70 de la présente complétion). Tout comme dans l'exposition, ce Choral et son harmonisation sont attribués au quatuor des trois trombones et du tuba suivis de 4 mesures complémentaires qui prolongent cette montée en reproduisant un schéma harmonique similaire (mesures 635 à 638, trompettes et cors).

631 **Y** Hauptzeitmaß  $\text{♩} = 74 - 78$

Notons que les violons 1 et 2 ornent sous forme de retards dissonants en triolets de noires les deux voix supérieures de ces huit mesures.

Ce choral ascendant accompagné d'une telle ornementation n'est d'ailleurs pas sans rappeler la coda du Finale de la 4<sup>ème</sup> symphonie (version 1878/1880, lettre **X**, mesures 517 à 532).

<sup>1</sup> Voir Faksimile-Ausgabe, page 45.



Lorsqu'on examine attentivement le contenu des esquisses de ce Choral ascendant, seules les quatre premières mesures semblent avoir finalement été conservées par le compositeur, le reste étant raturé et peu aisément interprétable et donc à vrai dire très difficilement exploitable. Néanmoins, il est possible d'approximativement compter le nombre de mesures situées entre ce début du Choral et l'arrivée sur les quatre mesures de do bémol majeur de l'esquisse ÖNB 6085/43<sup>r</sup> <sup>1</sup> qui, elle, est suffisamment claire au niveau du contenu, du moins en ce qui concerne le nombre de mesures et la nature des enchaînements harmoniques.

Si nous tenons compte de l'ordre chronologique attribué à ces esquisses en se référant non seulement au Faksimile-Ausgabe (pages 45 à 47) mais également aux dernières pages de la Studienpartitur (Autograph-Partitur) éditée par John Alan Phillips proposant une mise au clair du contenu de ces esquisses<sup>2</sup>, le nombre de mesures manquantes entre les deux épisodes peut être déduit sans cependant pouvoir en utiliser le contenu, manifestement trop peu significatif.

- Particellskissen, ÖNB 6085/45<sup>r</sup>, Faksimile-Ausgabe page 45 (voir également Autograph-Partitur page 139) : la première partie du choral ascendant est répartie sur les deux premiers systèmes de cette page d'esquisse. Trois mesures valables sur le premier (puis trois mesures barrées) la quatrième mesure étant notée sur le deuxième système. Les cinq mesures qui suivent dans ce deuxième système sont inutilisables pour cause d'absence de contenu probant.

Les troisièmes et quatrièmes systèmes sont entièrement raturés. Le cinquième et dernier système reprend explicitement la première mesure du deuxième système, donc la quatrième mesure du Choral en blanches. Les quatre premières mesures ayant été numérotées 1 – 4 par Bruckner, elles trouvent ici logiquement leur suite sous forme d'une numérotation 5 à 8. Ces quatre mesures complémentaires n'ont cependant pas de contenu spécifiquement utilisable mais laissent cependant clairement apparaître que la phrase conséquente du début du choral devait avoir une longueur très logiquement proportionnelle à la phrase antécédente.

- Particellskissen, ÖNB 6085/47<sup>r</sup>, Faksimile-Ausgabe page 46 (voir également Autograph-Partitur page 140) : malgré un contenu assez pauvre et difficilement interprétable, cette page d'esquisse laisse pourtant apparaître environ 15 ou 16 mesures (...) de transition (voir deux premiers systèmes). Le troisième et dernier système semble spécifiquement correspondre et renvoyer aux quatre premières mesures (do bémol majeur) de l'esquisse de 24 mesures ÖNB 6085/43<sup>f</sup> page 47 dans le Faksimile-Ausgabe. De plus ces deux esquisses portent la même date : 21 mai 1896. Elles semblent donc naturellement devoir se suivre.

En résumé, le « plan » hypothétique imaginé par Bruckner aurait éventuellement dû être le suivant : 4 mesures de Choral en blanches + 4 mesures complémentaires plus que probables poursuivant cette montée<sup>3</sup> + 15 (?) ou 16 mesures de transition<sup>4</sup> au contenu indéfini + 24 mesures<sup>5</sup> dont les huit dernières concernent ce qui a été surnommé ici la « coda de la coda », ultime partie du Finale débutant sur une pédale de ré.

La solution adoptée dans la présente réalisation tente de s'approcher de cette structure métrique 4 + 4 + 16 (15 ?) + 24 → [= 16 + 8 pédale de ré]. Aux quatre mesures complémentaires du Choral ascendant ont été ici annexées douze mesures (4 + 4 + 4) de transition (et non seize !). En effet, n'ayant pas trouvé de manière suffisamment convaincante

---

<sup>1</sup> Voir Faksimile-Ausgabe, page 47.

<sup>2</sup> Voir « Rekonstruktion der Autograph-Partitur (A-P) nach den erhaltenen Quellen », MVW, pages 139 à 141.

<sup>3</sup> Faksimile-Ausgabe, page 45.

<sup>4</sup> *Ibid.* page 46.

<sup>5</sup> *Ibid.* page 47.

le moyen de créer un pont d'une longueur de seize mesures, et dans un souci d'éviter toute redondance, la solution retenue comme étant musicalement la plus pertinente a donc pris forme de manière quelque peu différente par rapport au plan apparemment prévu par Bruckner.

De la mesure 631 (lettre **Y**) à la mesure 639 de la présente réalisation, les vents et les cuivres ponctuent l'ascension des trombones/tuba par des interventions séquentielles dérivées du rythme matriciel que l'on vient d'entendre en tant qu'élément moteur accompagnant à la manière de la 5<sup>ème</sup> symphonie la dernière apparition du Choral (mesures 603 à 630) ainsi que des citations écourtées du *Hauptthema rectus* puis *inversus*.

**Y** **Lebhaft bewegt**

*Hauptthema rectus*

631 3 Fl. Klar.1 3 Fl. *Hauptthema rectus*

3 Ob. *Hauptthema rectus*

Klar. 2, 3 3 Klar.

Tr.1

3 Pos. Str. Ktra.-Baßtuba

Hn. 7.8. Hn. 5.6.

635 3 Fl. *Hauptthema inversus* *Hauptthema inversus*

Ob.1 3 Fl. - 3 Ob.

*Hauptthema inversus* 3 Klar. *Hauptthema rectus*

3 Tr.

Hn. 1.2. Hn. 3.4.

Hn. 7.8. Hn. 5.6. Hn. 3.4.

3 Fag. 3 Fag.

Les douze mesures suivantes servent donc de « raccord » avec la dernière grande progression de seize mesures menant elle-même à l'ultime section, c'est-à-dire la « coda de la coda ». Les quatre premières mesures de ce « pont » sont construites à partir du motif initial *inversus* aux violons 1 et 2, le tout ayant été inspiré par la transition précédant l'entrée du Choral avant sa première exposition<sup>1</sup>.

Ainsi, aux mesures 640 à 642, les flûtes et hautbois jouent en accords tenus triplement pointés tout comme aux mesures 147 – 162, procédé également utilisé lors de la progression des mesures 584 – 590. Le motif rythmique joué par les clarinettes 2 et 3 dans l'exposition aux mesures 146 – 162 (à nouveau le *motto* initial réduit à l'état de cellule motivique insistante) est ici repris rythmiquement en notes répétées par les cors 1 - 4 tandis que les trois clarinettes reprennent le même motif en réponse et donc décalé (pavillons en l'air), ces interjections rappelant d'ailleurs, à nouveau aux clarinettes (2 et 3), les mesures 144 – 162.

The image shows a musical score for measures 639 to 642. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments and parts are as follows:

- 3 Fl. - 3 Ob.**: Flutes and Oboes, playing sustained triplets of notes.
- 3 Klar.**: Clarinets, playing a rhythmic motif.
- Viol.**: Violins, playing a melodic line.
- 3 Tr.**: Trumpets, playing a rhythmic motif.
- Hn. 3.4.**: Horns 3 and 4, playing a rhythmic motif.
- Hn. 1.2.**: Horns 1 and 2, playing a rhythmic motif.
- Hn. 5-8**: Horns 5, 6, 7, and 8, playing a rhythmic motif with triplets.
- 2 Pos. Str.**: Two positions of strings, playing a rhythmic motif.
- 3 Fag. Baß Pos./Tuba**: Bassoons, Bassoons, and Tubas, playing a rhythmic motif.

The score includes various musical notations such as triplets, accents, and dynamic markings. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

<sup>1</sup> Voir mesures 147 – 162 de la présente réalisation.

- Mesures 643 à 666 : la suite de ce « pont » de douze mesures consiste à opérer un raccord de huit mesures s'imbriquant avec les seize mesures de l'esquisse ÖNB 6085/43<sup>r 1</sup>.

Cet « aménagement » a été inspiré par la première grande progression du début du Finale – lettre **A**, mesures 23 à 46 de la présente réalisation – y compris avec levée de la mesure 22. Ce passage de la coda a une longueur de 24 mesures étant donné qu'il est agencé de manière quasiment similaire par rapport au passage de l'exposition pris pour modèle, à ceci près que ce dernier a pour structure harmonique le schéma suivant :

- 6 mesures (la mineur avec sixte ajoutée en position de sixte) + 2 mesures (septième de dominante sur sol en position de +4) + 4 mesures (septième de dominante sur lab en position de +4) + 12 mesures (do mineur avec sixte ajoutée en position 6/+4) ;
- le schéma choisi pour la coda varie légèrement : 4 mesures (mib majeur position de sixte) + 4 mesures (réb majeur position de sixte) + 4 mesures (dob majeur position de sixte) + 4 mesures (fa majeur position fondamentale) + 7 mesures sur l'accord de neuvième de dominante de ré + 1 mesure sur la dominante de la dominante avec quinte baisée en position de sixte (point d'orgue, *parrhesia abruptio*).

La progression thématique est néanmoins la même.

Le thème principal en valeurs longues (blanche triplement pointée – double-croche ; mesures 651 - 666), à nouveau tout comme dans l'exposition (mesures 35 – 46), apparaît aux quatre Tubens auxquels s'ajoutent les trombones alto et ténor. Il y a cependant une différence significative par rapport à l'exposition où le thème principal était entendu trois fois (12 mesures sur do mineur avec sixte ajoutée = 3 x 4 mesures) alors qu'il l'est ici quatre fois (4 x 4 mesures) dont deux fois sur l'accord de neuvième de dominante (mesures 659 – 665).

Le motif *saltus duriusculus* (y compris avec levée à la mesure 642) aux bassons, cors 1 – 4, trombone basse/tuba et contrebasses divisées (sauts de quarte augmentée, de sixte, de septième puis de neuvième ou d'octave), tout comme le motif rythmique scandé aux vents, sont utilisés de la même manière que dans l'exposition (*cf.* mesures 23 – 46). Il en est de même en ce qui concerne le motif en triolets de noires joué par les violons 1 et 2 (mesures 643 – 650) passant ensuite à la scansion descendante sur les mêmes rythmes pointés que ceux martelés aux vents (mesures 651 à 662). Evènement supplémentaire, à partir de la mesure 651 commence un jeu d'imitation entre les trois trompettes et les cors 1 à 4. A ce moment réapparaît en effet le motif « héroïque » entendu pour la première fois lors de l'épilogue du développement (mesures 391 – 402 de la présente complétion).

---

<sup>1</sup> Voir Faksimile-Ausgabe, page 47.

- Mesures 643 à 650 (8 mesures de « raccord ») :

3 Fl. - 3 Ob. - 3 Kl.

643

Viol.

3 Tr.

Vla. b  
Vcl.

Hn. 1-4  
3 Fag.

Ktrb.  
Baß Pos./Tuba

*saltus duriusculus*

*idem*

647

*poco ritenuto*

*poco ritenuto*

*idem*

*idem*

- Mesures 651 à 666, aménagement de l'esquisse ÖNB 6085/43<sup>r</sup> :

4 mesures sur *dob majeur* :

a tempo 3 Fl. - 3 Ob. - 3 Kl.

651

Viol.

Hn. 1-4

3 Tr.

Vla.

Vcl.

2 Pos.

4 Tuben

Hn. 1-4

*saltus duriusculus*

*idem*

Ktrb. 3 Fag. Baß Pos./Tuba

*Nota bene*: comme cela a déjà été mentionné aux pages 6 et 7 de cette thèse, la flûte 1 joue un *dob* suraigu, ce qui constitue une licence par rapport aux tessitures usuelles utilisées par Bruckner en ce qui concerne la flûte, le *sib* aigu'''' étant la note la plus élevée qu'il eut jamais employée. Ce *dob* aigu se justifie pourtant légitimement pour une question d'enchaînement à la voix supérieure : *dob* – *la* – *sib* (mesures 651 à 666).

4 mesures sur fa majeur :

655

3 Fl. - 3 Ob. - 3 Kl.

Viol.

Hn. 1-4

3 Tr.

Vla.

Vcl.

2 Pos.

4 Tuben

3 Fag.

Ktrb.

Baß Pos./Tuba

*saltus duriusculus*

*idem*

Detailed description of the musical score: The score is for measures 655-658. It features a complex orchestration. The woodwind section includes 3 Flutes, 3 Oboes, and 3 Clarinets. The string section includes Violins, Viola, and Violoncello. The brass section includes 2 Bassoons, 4 Trombones, 3 Bassoons, and Contrabass/Bass Trombone/Tuba. The key signature is one flat (B-flat major). The score shows a complex texture with triplets and a 'saltus duriusculus' (leap) in the bassoon part. The tempo is marked 'Allegretto'.

7 mesures sur l'accord de neuvième de dominante + 1 mesure sur la dominante de la dominante avec quinte baissée en position de sixte (*parrhesia abruptio*):

3 Fl. - 3 Ob. - 3 Kl.

659

Viol.

Vla.

Vcl.

Tr.1

Tr.2

Tr.3

Hn.1-4

Fag. 1

4 Tuben

3 Pos.

Fag. 2,3

Pk.

Ktrb. Ktra.-Baßtuba

riten.

663

3 Fag.

Ktra.-Baßtuba

Pk.



- Mesures 667 à 692 (Lettre **Z**) « coda de la coda » - épilogue « Halleluja » :

L'esquisse ÖNB 6085/43<sup>r</sup> se termine par une pédale sur la note ré d'une longueur de huit mesures. Il a été considéré que cette « coda de la coda » aurait pu être à l'image de la coda du premier mouvement (mesures 517 à 567), autant par l'ampleur que par le caractère.

Dans les grandes structures symphoniques de Bruckner, les liens thématiques entre le premier mouvement et le Finale sont étroits, plus particulièrement en ce qui concerne la coda. Dès la deuxième symphonie, le thème principal du premier mouvement réapparaît mais uniquement sous forme de citation. A la fin de la troisième symphonie, le retour du « Hauptthema » prend beaucoup plus d'importance en couronnant les dernières mesures aux trompettes puis concluant l'œuvre homophoniquement (ré – la – la – ré). En ce qui concerne les codas des symphonies 4, 5, 6 et 7, le Hauptthema joue un rôle unificateur encore plus prépondérant, avec pour particularité dans la 5<sup>ème</sup> symphonie, par exemple, de multiples combinaisons du thème « héroïque » du premier mouvement avec le premier thème de fugue du Finale (mesures 514 – 545). Dans les mesures conclusives de la 8<sup>ème</sup> symphonie, le thème du premier mouvement se combine aux thèmes des autres mouvements de manière diatonique en do majeur (*coagmentatio*).

Pour la 9<sup>ème</sup> symphonie, la question consiste dès lors légitimement à se demander si Bruckner, d'une manière ou d'une autre, aurait au moins réintroduit le Hauptthema du premier mouvement ou bien, comme c'est le cas dans l'hypothèse avancée par le groupe Samale – Phillips – Cohrs – Mazzuca, une nouvelle idée thématique. Ainsi la question se résume à savoir si Bruckner aurait respecté le schéma cyclique (« la fin est dans le début »<sup>1</sup>) des six précédentes symphonies ou bien s'il aurait dérogé à cette « règle » en concluant par « un chant de louange au Seigneur » dont la provenance thématique est cependant totalement incertaine quoique vraisemblablement issue d'un autre mouvement de la symphonie?...

La mesure 667 (lettre **Z**) débute par un tempo retenu et solennel en deux temps (*circa* 46 à la blanche). La « coda de la coda » est à la fois une sorte de réminiscence éthérée du suspense de dominante du premier mouvement (lettre **R** mesures 399 – 420), de la coda de ce même premier mouvement (mesures 517 – 567, l'étagement des contrebasses, violoncelles et alti étant ici similaire dans le Finale, de la mesure 667 à la mesure 684) mais également de la *stasis* en mi mineur sur pédale de tonique (lettre **I**, mesures 215 à 230) qui succédait à l'exposition du Choral dans le Finale. Un nouveau thème, extrinsèque au Finale, avait déjà été évoqué lors de cette *stasis* précédant le développement<sup>2</sup> et réapparaît maintenant de manière plus explicite. Il s'agit du thème « Halleluja » issu du trio du scherzo. Il est tout d'abord exposé par les cors 3 – 4 et les deux Tubens ténors (mesures 667 à 684) puis relayé par deux trompettes (mesures 685 à 692).

---

<sup>1</sup> Célèbre phrase de Sergiu Celibidache.

<sup>2</sup> Voir premier cor en fa, mesures 219 - 230 de la présente réalisation.

Le déploiement de ce long thème est accompagné par le motif du *Te Deum rectus* et *inversus* en triple puis en double augmentation, figures jouées en miroir par les cors 1 – 2 et les Tubens basses (mesures 667 – 684) puis par les 4 cors et les 4 Tubens (mesures 685 – 692). En fait, ce motif est traité sous forme d’une accélération progressive : rondes, mesures 669 à 684 – blanches, mesures 685 à 692 – noires, mesures 701 à 708 (violons) – croches, mesures 709 à 715 (toujours aux violons), accélération métrique participant à l’intensification de ce grand crescendo.

669 « Te Deum » *rectus*

« Hallelujah »

« Te Deum » *inversus*

677

685

La parenté entre cette péroraison et l'épisode transitoire en mi mineur précédant le développement joue donc un rôle unificateur. Le thème « *Halleluja* » évoqué au cor solo ainsi que l'apparition du motif du *Te Deum* à la fin de l'exposition trouvent dans cette « coda de la coda » une continuité nécessaire voire un accomplissement. Il semblait en effet musicalement logique que cette thématique extrinsèque au Finale réapparaisse et aboutisse à une imposante apothéose.

Dès que débute cet ultime crescendo conclusif, la première partie du motif des violons 1 et 2 (triolet de noires) est inversée, comparativement au *Hauptthema* (mesure 66) ou aux mesures 399 à 420 du premier mouvement (voir analyse paradigmatique ci-dessous). La seconde partie du motif apparaissant aux mesures 668 - 669 (deux blanches) reste descendante (*catabasis*). Autrement dit, on peut le considérer comme étant une variante du motif « héroïque » revêtant ici un caractère intériorisé et jouant un rôle motorique qui pousse la musique progressivement et irrésistiblement de l'avant.

Le motif « héroïque » peut être en effet compris comme étant la conséquence, la réponse affirmative et renversée (*anabasis - ascensio*) du motif descendant du *Hauptthema* du premier mouvement (*passus duriusculus* – mesure 66).

Il est ainsi intéressant de mettre en évidence la parenté motivique qui existe entre le premier mouvement d'une part – triolet de noires du *Hauptthema* (mesures 66 – 67), fin du développement (mesures 399 – 420), coda (diminution, triolet de croches – deux noires, mesures 518 – 548) et cette « coda de la coda » du Finale d'autre part.

À ces trois éléments thématiques – le thème « *Halleluja* », le motif en miroir du *Te Deum* et le motif en triolets de noires *anabasis - ascensio* – se superpose le *Hauptthema* du *Finale* qui se déploie aux vents, tel un rideau, par vagues successives de quatre mesures, débutant chaque pas harmonique par l'entrée des flûtes, puis des hautbois, des clarinettes et enfin des bassons ; ce qui d'ailleurs n'est pas sans rappeler les mesures 519 à 530 du premier mouvement.

**Z** **Feierlich, Misterioso**

667  $\text{♩} = 46$  3 Fl. 3 Ob. Klar.1 Klar. 2, 3 3 Fag. Vla. Viol.1 Viol.2 Hn. 1.2. 2 Tuben in F Hn. 3.4. 2 Tuben in B « *Hallelujah* » hervortretend Vlcl./Ktrb.

« *Te Deum* » *rectus/inversus*

673

679

3 Ob. 3 Klar.

Vla.

685

3 Fl. *accelerando poco a poco*

2 Tr. Tr.3

3 Ob. 3 Klar.

2 Pos. 3 Fag.

Baß Pos. Tuba

Vla. Vla. (Pk.)

Ktrb. (Pk.)



- A partir de la mesure 693 (voir la réduction ci-avant) : la progression s'inspire des mesures 551 to 562 of the first movement grâce à une réadaptation de certains éléments de ce passage tout en restant centré sur la thématique du Finale : les interjections des 3 hautbois/clarinette 1, le dialogue entre Tuben ténors/2 trombones et les trois trompettes (Hauptthema), la scansion du trombone basse et du tuba.

Les violons 1 et 2 jouent le Hauptthema (motif en croix, *hypotyposis - catabasis*) à contre-temps des Tubens ténors/2 trombones.

Un jeu d'imitation entre les cors 3-4/bassons 1-2 et les cors 1-2/clarinettes 2-3 (*anabasis – ascensio*, motif « héroïque ») poursuit l'utilisation du triolet de noires suivi de deux blanches. Cette configuration rappelle les mesures 543 – 547 du premier mouvement (hautbois 2-3, clarinettes 1-3, cors 1-8).

La dissonance napolitaine (mi *bémol* majeur sur pédale de ré) alternant avec la quinte à vide ré – la par pas de deux mesures et qui caractérise les ultimes mesures de la coda du premier mouvement (mesures 551 - 567), dissonance déjà réapparue à partir de la mesure 673, devient ici plus insistante et épouse le même type de structure que celle de la coda du mouvement initial à partir donc de la mesure 693.

Comparaison entre les deux passages (les chiffres correspondent au nombre de mesures) :

- 1<sup>er</sup> mvmt (mes. 551 – 567): 2 ré – 2 *mib* – 2 ré – 2 *mib* + 4 *mib* – 5 ré
- Finale (mes. 693 – 725): 2 ré – 2 *mib* – 2 ré – 2 *mib* + 8 *mib* – 17 ré (*coagmentatio*)

Le dernier pas d'harmonie avant la superposition des quatre thèmes de l'œuvre est ici deux fois plus long que dans le premier mouvement (huit mesures au lieu de quatre) et se caractérise par l'insistance sur l'âpre dissonance de l'accord de mi *bémol* majeur posé sur la pédale de ré à la basse.

La particularité de cette « coda de la coda » est de ne plus aboutir à une quinte à vide ré – la comme c'est le cas dans le premier mouvement (mesures 563 à 567) mais à un ré majeur éclatant.

Les trompettes resserrent le motif du Hauptthema avec le soutien des vents en notes répétées (*ritenuto*, mesures 705 à 709) tandis que le motif en triolet de noires est scandé à nouveau comme il l'a été dans la coda du premier mouvement (cf. mesures 547 – 548). La spécificité des mesures 693 à 709 par rapport aux mesures 542 à 562 du mouvement initial réside dans la combinaison du motif principal en rythmes pointés issu des deux Hauptthema (premier mouvement et Finale) et le motif en triolets qui lui – nous l'avons vu ci-avant<sup>1</sup> – trouve son origine dans le Hauptthema du premier mouvement. Le battement régulier des triolets de noire aux violoncelles/contrebasses entamé à partir de la mesure 685 pour s'interrompre au milieu de la mesure 708 est ensuite relayé par les vents, les deux premiers cors et la trompette 1 (rythme ternaire du scherzo au sein de la *coagmentatio*).

---

<sup>1</sup> Voir page 93.

Hauptzeitmaß  $\text{♩} = 69 - 76$

701

3 Fl. - 3 Ob. - Klar. 1  
Klar. 2, 3  
Hn. 1.2.  
Fag. 1,2  
Hn. 3.4.  
Fag. 3  
Viol.  
Vla. Vlcl.  
Pk.  
Ktrb.



3 Fl. - 3 Ob. - 3 Kl.

*riten.*

Hn. 1.2. *Tr. 1.*

3 Tr.

Fag. 1,2 Hn. 3,4. *Hn. 1,2.*

Fag. 3

Viol. *Viol. 1*

1. Tuben in F *Viol. 2*  
Baß Pos.

2 Pos.

2. Tuben in F

Tuba

Vla. *Vcl.*

Pk. *Ktrb.*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 705, contains ten staves of music. The top staff is for woodwinds (3 Flutes, 3 Oboes, 3 Clarinets). The second staff is for Horns 1 and 2, with a Trumpet 1 part. The third staff is for Flutes 1 and 2, Horns 3 and 4, and Flute 3. The fourth staff is for Violins 1 and 2. The fifth staff is for the first two Trombones in F and Bass Trombone. The sixth staff is for the Tuba. The seventh staff is for Violins and Violas. The eighth staff is for Percussion and Kettledrums. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. A 'riten.' (ritardando) marking is present at the beginning of the section.

- Mesures 709 à 725 (Lettre Z') « coagmentatio » :

Concernant la *coagmentatio* – superposition, combinaison des quatre thèmes principaux de chaque mouvement de la symphonie – Max Graf écrivit<sup>1</sup> ainsi que Max Auer quelques années plus tard après avoir consulté d'hypothétiques manuscrits en possession de Franz Schalk (aujourd'hui perdus?), qu'ils y avaient vu : « *un thème principal* (celui du premier ou du quatrième mouvement, ce n'est pas clair mais il s'agit probablement de celui du mouvement initial), *un thème de fugue* (certainement celui du Finale) *un 'Choral'* (très certainement celui du Finale) *et un 'thème de quintes' provenant du Te Deum ; et ces quatre thèmes se retrouvent combinés (übereinandergestellt) sous forme d'une quadruple superposition (eine vierfache Thürmung) comme on peut en trouver à la fin de la huitième symphonie* ». <sup>2</sup> Max Graf était critique musical et Max Auer, qui mentionna donc la même combinaison<sup>3</sup>, n'était seulement qu'un dilettante. On peut raisonnablement dire que ces deux « amateurs » ne devraient pas être considérés comme des chercheurs critiques ni des musicologues à proprement parler.

L'idée d'une *coagmentatio* des quatre thèmes de la symphonie a été rejetée par le musicologue australien John Alan Phillips qui considère les écrits d'Auer et de Graf à ce sujet comme étant assez peu pertinents<sup>4</sup> ; bien qu'il continue cependant à maintenir la probabilité d'une telle combinaison tout en évoquant la possibilité de passer cet épisode de la complétion Samale-Phillips-Cohrs-Mazzuca 1992/rev.1996 en allant directement de la progression tritonique ouvrant la coda aux huit mesures du Choral. Ce type d'alternative ne peut cependant que poser non seulement encore davantage de problèmes quant à la longueur et donc l'équilibre de la coda par rapport au reste du mouvement, mais également vis-à-vis du nombre de mesures probables qu'implique la mention sur les esquisses l'existence des bifolios 35 et 36...

Notons que, de surcroît, dans la retranscription manuscrite effectuée par Max Auer<sup>5</sup> à partir des bifolios disponibles à la Wiener Stadtbibliothek, nous ne trouvons aucune trace d'une telle combinaison contrapuntique.

Néanmoins, n'ayant d'autre alternative satisfaisante, l'idée d'un thème « *Halleluja* » culminant avec une *coagmentatio* en ré majeur des quatre thèmes principaux de la symphonie restait structurellement la possibilité la plus convaincante et musicalement la plus efficace (voir la réduction ci-après). On peut notamment observer que le thème de l'adagio y réapparaît en valeur proportionnelles puis se resserre à partir de la mesure 717 tout comme on pouvait l'entendre par exemple quatre mesures avant **A** dans le troisième mouvement (cf. mesure treize).

Enfin, on peut remarquer que les cinq dernières mesures du Finale (721 – 725) correspondent aux mesures 563 – 567 du premier mouvement avec le retour du Hauptthema aux trois trompettes, à cette exception près que le ré majeur est ici affirmé (fa# à la deuxième trompette).

---

<sup>1</sup> Voir la critique de Max Graf parue le 12 février 1903 dans '*Neues Wiener Journal*' (page 7) à la suite de la première exécution de la 9<sup>ème</sup> symphonie. Cette critique est également citée dans « *Die Geschichte der Österreichischen Musikkritik in Beispielen* » de Manfred Wagner, page 262.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.263

<sup>3</sup> Vraisemblablement reprenant sans plus de preuves ce qu'il avait lu de Max Graf, et ce à deux reprises dans ses deux volumes biographiques publiés en 1923 et 1934.

<sup>4</sup> John A. Phillips – *Bruckner's Ninth Revisited* Thesis, University of Adelaide, 2002; "*Source (lost) of a Themenüberlagung*" §3.1.10, E/138, II et "*The Themenüberlagung*" in §3.3.7

<sup>5</sup> Voir Faksimile-Augabe, pages 332-335.

**Z'** Breit  $\text{♩} = 60$

709

*II. Scherzo*

(Te Deum)

Viol.

*III. Adagio*

Vla.

2 Tr.

Hauptthema -  
I. Feierlich, Misterioso

2 Pos.

Pk.

2 Tuben in F

3 Fag. Baß Pos.

Hauptthema - IV. Finale

Vcl.

Ktrb.

Tuba

713

*anabasis - ascensio*

Hal - le

717

Tr.2  
Alt Pos.  
lu - ja Hal - le - lu - ja

Tr.3  
Ten. Pos.

3 Fl. - 3 Ob. - 3 Kl.

721

Viol.

Vla.

3 Tr.

Hn. 1-4

2 Tuben in B

3 Pos.

2 Tuben in F  
Ktra.-Baßtuba

Vlcl.

Pk.

Ktrb.

Deux autres combinaisons utilisant le motif du *Te Deum*, le Choral, le thème principal du premier mouvement et le thème de fugue du Finale tel que mentionné et décrit par Max Graf et Max Auer ont été réalisées. Néanmoins, elles ont été écartées, considérées comme musicalement insatisfaisantes car trop brèves et ne permettant pas un déploiement satisfaisant.

Exemple 1:

Quintenthema (*Te Deum*)

Choral

Hauptthema

Fugenthema

[Particellskizze ÖNB 6085/45<sup>r</sup> ; F.-A. 45]

Exemple 2:

Quintenthema (Te Deum)

Choral

Hauptthema

Fugenthema

Quintenthema (Te Deum)

Choral

Hauptthema

Fugenthema

[Particellskizze ÖNB 6085/45<sup>r</sup> ; F.-A. 45]

[Particellskizze ÖNB 6085/45<sup>r</sup> ; F.-A. 45]

La longueur totale de la coda de cette complétion est de 159 mesures. Nous pouvons approximativement estimer qu'elle aurait nécessité environ 9 à 10 bifolios supplémentaires à partir du dernier bifolio 31E/„32“ tout en sachant et en imaginant que tous ces bifolios n'eussent vraisemblablement pas tous compté exactement et régulièrement 16 mesures chacun, mais sans doute parfois davantage...

Un rapide calcul montre par exemple que le premier mouvement, qui compte en tout 567 mesures, a nécessité l'utilisation de 24 bifolios. 567 divisés par 24 nous donne donc une moyenne de 23,6 mesures par bifolio. Les mesures moins remplies nécessitant évidemment moins d'espace ont tout à fait pu être dédoublées comme c'est par exemple le cas dans le Finale pour le bifolio 6<sup>c</sup>B<sup>1</sup> ou encore l'hypothétique mais très vraisemblable reconstruction du bifolio manquant „24“ dont le contenu, d'après les esquisses ÖNB 3194/14<sup>v</sup> et ÖNB 3194/15<sup>r</sup><sup>2</sup> nous montrent qu'il devait contenir très certainement 24 mesures !

De plus, il ne faut pas oublier les arguments déjà développés pages 69, 70 et 100 concernant le manque de fiabilité des témoignages, les inconnues chronologiques de l'élaboration de la coda ainsi que la question de savoir si la coda avait été totalement esquissée de manière satisfaisante voire aboutie ? On peut légitimement penser que le fait de coucher tardivement sur le papier (mai 1896) des esquisses témoigne d'une recherche, d'une nécessaire mise au point de la conception et des choix structurels à opérer ; ce qui peut signifier que Bruckner n'était pas encore parvenu à une forme parfaitement définie pour conclure la symphonie.

La très mauvaise santé du compositeur n'a pas aidé à l'avancement ni à une clarification de ce travail. On peut donc se demander si, durant les derniers mois de sa vie, Bruckner était parvenu à un stade où il était encore hésitant concernant l'élaboration de la coda tout comme cela avait été le cas précédemment avec la gestation du début du Finale ou les différents stades évolutifs de la fugue centrale, ou bien avait-il tracé des esquisses fiables dont il était satisfait et qui lui auraient enfin permis d'entamer la dernière phase du travail, autrement dit l'orchestration ?

Devant ce manque de preuves factuelles, toutes ces questions demeurent aujourd'hui totalement en suspens et donc ouvertes...

---

<sup>1</sup> Voir Faksimile-Ausgabe page 173.

<sup>2</sup> *Ibid.* pages 24 et 25.

## 5. Tempi, changements de mesure.

Le tempo principal (« Hauptzeitmaß ») blanche = 69 – 76 a été choisi comme « référence » pour la battue générale du Finale. Ce tempo correspond globalement au caractère du mouvement. En effet, bien que Bruckner n'ait mentionné aucune indication de tempo, ce Finale peut être classé dans la catégorie « *Bewegt, doch nicht zu schnell* » (allegro ma non troppo) ou encore, comme pour le Finale de la 8<sup>ème</sup> symphonie « *Feierlich, nicht schnell* » (solennel, pas vite) dont l'indication métronomique est d'ailleurs également 69 à la blanche.

Il est important de noter que les premières mesures du Finale (mesures 1 à 16) commencent ici à un tempo sensiblement plus modéré que le « Hauptzeitmaß » (blanche = 54 – 58, approximativement le même tempo que celui de la fugue centrale et de la *coagmentatio* conclusive), le principal blanche = 69 – 76 ne prenant effet qu'à partir de la mesure 17. Il m'a semblé que le début du mouvement pouvait commencer dans une atmosphère calme et mystérieuse, comme émergeant encore des dernières mesures de l'adagio, sorte de processus organique de réveil progressif ; la musique adoptant une direction et un caractère plus affirmatif à partir de la mesure 17. Une telle option peut paraître atypique. Elle l'est en effet. Cependant, si le Finale de la 9<sup>ème</sup> symphonie a pu être maintes fois comparé aux Finales des autres symphonies dans cette thèse, il est sans doute intéressant voire essentiel d'analyser également ce qui les en distingue et de considérer les évolutions formelles successives que connaissent les Finales de Bruckner à partir de la 4<sup>ème</sup> symphonie<sup>1</sup>.

Habituellement, le second groupe thématique, comme on le constate quasi systématiquement dans les Finales des autres symphonies (3<sup>ème</sup>, 4<sup>ème</sup>, 5<sup>ème</sup>, 6<sup>ème</sup> et 8<sup>ème</sup> symphonies), est plus lent que le premier groupe thématique. Ainsi, afin d'atténuer un certain monolithisme, puisque le thème du second groupe découle directement du premier, le choix s'est porté ici sur blanche = 58 – 63.

Etant donné la flexibilité intrinsèque que nécessite l'interprétation de la musique de Bruckner, une fourchette métronomique est donnée pour la plupart des indications. D'autres nombreuses indications de changements de tempo (stringendo, ruhig, ruhiger, ein wenig belebter, nach und nach etwas belebend, etwas lebhaft etc.)<sup>2</sup> pourront paraître inhabituelles voire stylistiquement étrangères. Elles sont pourtant le résultat d'une analyse et d'une réflexion approfondies<sup>3</sup> ayant pour base tout d'abord plusieurs témoignages sur l'interprétation du répertoire symphonique du XIX<sup>ème</sup> siècle (Wagner, Weingartner, Schönberg, Brahms), nombre d'enregistrements historiques des symphonies de Bruckner (Horenstein, Furtwängler, Kabasta, Klemperer, Walter etc.) ainsi que d'une prise en compte musicologiquement indispensable des éditions originales des symphonies – Edition Gutmann pour les 4<sup>ème</sup> (1888) et 7<sup>ème</sup> (1885) symphonies, édition Lienau (1892) pour la 8<sup>ème</sup> (éditions auxquelles Bruckner a très activement participé) – mais également la récente double édition de la 2<sup>ème</sup> symphonie à partir des sources originales (versions 1872 et 1877) réalisée par William Carragan pour la Musikwissenschaftlicher Verlag Wien ; remplies d'indications de changement de tempo correspondant aux différentes humeurs de la musique et structurant fortement le discours.

---

<sup>1</sup> Voir dernière partie, point 7. Conclusion et réflexions page 118.

<sup>2</sup> On retrouve ce type d'indications tout au long de l'édition Lienau de 1892 de la 8<sup>ème</sup> symphonie ou encore dans l'édition de Cyrill Hynais de la 6<sup>ème</sup> symphonie (1899).

<sup>3</sup> Lire à ce sujet l'article très étayé de Nicolas Couton « Quelques réflexions sur les problèmes de tempo dans les symphonies de Bruckner » paru dans le 'Bruckner Journal' du mois de mars 2009 actuellement toujours accessible sur le site de John Berky: <http://www.abruckner.com/articles/articlesFrench/coutonnicolasrefl/>



Je me suis donc largement inspiré de ces diverses sources pour agrémenter ma réalisation du Finale.

De plus, il semble évident voire incontournable de devoir se référer à quelques citations de différentes lettres de Bruckner adressées au chef d'orchestre Arthur Nikisch<sup>1</sup> à propos de la 7<sup>ème</sup> symphonie :

« Récemment, Messieurs Schalk et Löwe ont joué à deux pianos le Finale de la 7<sup>ème</sup> symphonie à mon intention. J'ai réalisé alors que je devais avoir choisi un tempo trop rapide pour ce mouvement. Je fus dès lors persuadé qu'il devait être plutôt très modéré et que de fréquents changements de tempo étaient nécessaires. Avec un chef d'orchestre doué comme vous, il ne fait aucun doute que cela se fera naturellement. »

Dans une autre lettre adressée à Nikisch du 5 novembre 1884, toujours concernant la 7<sup>ème</sup> symphonie :

« Dans la partition vous trouverez présentement nombre de détails importants à l'exception des changements de tempo qui n'ont pas été indiqués ».

Enfin, dans une lettre envoyée à Felix Weingartner qui se proposait de créer la 8<sup>ème</sup> symphonie :

« Vous pouvez modifier les tempi comme vous le souhaitez et comme vous le sentez nécessaire, et ce pour des raisons de clarté ».

Ci-dessous un tableau reprenant les indications de tempo.

(Les indications en *italique* sont de Bruckner)

<b>725 mesures</b> dont 8 facultatives	<b>Letocart/Couton 2008</b>
Mes.1	<b>Bewegt, doch nicht zu schnell</b> $\text{♩} = 54 - 58$  ♩
Mes.13 (4 mesures facultatives)	<b>Ruhig</b>
Mes.17	<b>Hauptzeitmaß</b> $\text{♩} = 69 - 76$
Mes.43 4 avant <b>B</b>	<i>accelerando</i>
Mes.47 lettre <b>B</b>	<i>a tempo</i> $\text{♩} = 69 - 76$

<sup>1</sup> Extraits que l'on peut trouver dans l'ouvrage de Crawford Howie « Anton Bruckner : A documentary Biography » ou encore dans l'ouvrage « Bruckner und Leipzig, vom Werden und Wachsen einer Tradition » de Steffen Lieberwirth. Arthur Nikisch, chef d'orchestre très célèbre à l'époque, créa la 7<sup>ème</sup> symphonie à Leipzig le 30 décembre 1884.

Mes.71	<b>Ruhig</b>
Mes.73	<b>ritenuto</b>
Mes.79 lettre <b>C</b>	<b>Langsamer</b> ♩ = 58 - 63
Mes.93 (4 mesures facultatives)	(Sol majeur)
Mes.101 lettre <b>D</b>	<b>Noch langsamer</b> ♩ = 72 - 76  <b>C</b>
Mes.109	<b>Ein wenig belebter</b>
Mes.112 3 avant <b>E</b>	<i>ritenuto</i>
Mes.115 lettre <b>E</b>	<b>a tempo</b> ♩ = 58 - 63  ♩
Mes. 127	<b>accelerando poco a poco</b>
Mes. 131	<b>a tempo</b>
Mes.135 2 avant <b>F</b>	<b>accelerando</b>
Mes.137 lettre <b>F</b>	<b>Hauptzeitmaß</b> ♩ = 69 - 76
Mes.147	<b>Nach und nach etwas belebend</b>
Mes.163 lettre <b>G</b>	<b>a tempo</b> ♩ = 69 - 76
Mes.199 lettre <b>H</b>	<b>Etwas lebhaft</b>
Mes. 215 lettre <b>I</b>	<b>Ruhig</b>
Mes. 231 Lettre <b>J</b>	<b>Nach und nach etwas belebend</b>
Mes. 243	<b>Lebhaft bewegt</b>
Mes. 259	<b>Ruhiger</b>

Mes. 267	<b>Nach und nach etwas belebend</b>
Mes. 275	<b>Lebhaft bewegt</b>
Mes. 281	<b>Ruhiger</b>
Mes.284	<b>ritenuto</b>
Mes.285 lettre <b>L</b>	<b>Langsamer</b> ♩ = 58 - 63
Mes.299	<b>Noch Langsamer</b> ♩ = 46 - 50
Mes.301	<b>stringendo</b>
Mes.303 2 avant <b>M</b>	<b>ritenuto</b>
Mes.305 lettre <b>M</b>	<b>Fuge. Breit aber nicht schleppend</b> ♩ = 58 - 60
Mes. 325	<b>Ruhig</b>
Mes. 338	<b>Ein wenig belebter</b>
Mes. 342	<b>Lebhaft bewegt</b>
Mes. 349	<b>Poco ritenuto</b>
Mes. 350	<b>Breit</b>
Mes. 359 lettre <b>O</b>	<b>Lebhaft bewegt</b>
Mes.367	<b>accelerando poco a poco</b>
Mes.375 8 avant <b>P</b>	<b>Hauptzeitmaß</b> ♩ = 74 - 78
Mes. 383 lettre <b>P</b>	<b>stringendo poco a poco</b>
Mes. 391	<b>Beschleunigtes Hauptzeitmaß</b> ♩ = 80 - 84
Mes. 403	<b>Ruhig</b> ♩ = 69
Mes.407 4 avant <b>Q</b>	<b>ritenuto</b>

Mes. 411 lettre <b>Q</b>	<b>Langsamer</b> ♩ = 58 - 63
Mes. 417	<b>ritenuto</b>
Mes. 419	<b>a tempo</b>
Mes.426	<b>ritenuto</b>
Mes.427	<b>Noch langsamer</b> ♩ = 72 - 76  <b>C</b>
Mes. 435	<b>Ein wenig belebter</b>
Mes.438 3 avant <b>R</b>	<b>ritenuto</b>
Mes.441 lettre <b>R</b>	<b>a tempo</b> ♩ = 58 - 63  ♩
Mes.447	<b>ritenuto</b>
Mes.449	<b>Langsam</b> ♩ = 69  <b>C</b>
Mes.451	<b>ritenuto</b>
Mes.453	<b>a tempo</b> ♩ = 58 - 63  ♩
Mes. 457, 4 avant <b>S</b>	<b>accelerando</b>
Mes. 461, lettre <b>S</b>	<b>Hauptzeitmaß</b> ♩ = 69
Mes.465	<b>a tempo</b> ♩ = 58 - 63
Mes.473	<b>stringendo poco a poco</b>
Mes.482	<b>ritenuto</b>
Mes.483 lettre <b>T</b>	<b>Beschleunigtes Hauptzeitmaß</b>

	$\text{♩} = 80 - 84$
Mes. 546 – 547	<b>Nicht schleppend</b>
Mes. 551	<b>Nach und nach etwas belebend</b>
Mes.563 4 avant <b>W</b>	<b>ritenuto</b>
Mes.567 lettre <b>W</b>	<b>Feierlich</b> $\text{♩} = 80$  <b>c</b>
Mes.583	<b>accelerando poco a poco</b>
Mes.591	<b>Hauptzeitmaß</b> $\text{♩} = 69$  <b>♩</b>
Mes.599 4 avant <b>X</b>	<b>ritenuto</b>
Mes.603 lettre <b>X</b>	<b>Hauptzeitmaß</b> $\text{♩} = 74 - 78$
Mes. 631 Lettre <b>Y</b>	<b>Lebhaft bewegt</b>
Mes. 650	<b>poco ritenuto</b>
Mes. 651	<b>a tempo</b>
Mes.663 4 avant <b>Z</b>	<b>ritenuto</b>
Mes.667 lettre <b>Z</b>	<b>Feierlich, Misterioso</b> $\text{♩} = 46$
Mes.685	<b>accelerando poco a poco</b>
Mes.701	<b>Hauptzeitmaß</b> $\text{♩} = 69 - 76$
Mes.705 4 avant <b>Z'</b>	<b>ritenuto</b>
<b>Mes.709</b> <b>lettre Z'</b>	<b>Breit</b> $\text{♩} = 60$

Nous pouvons observer que le tempo de la *coagmentatio* est le même que pour la fugue. Les « piliers contrapuntiques » du Finale sont ainsi reliés entre-eux par une même donnée métronomique et de caractère (« Breit »).

La fugue, dans le style français avec ses rythmes doublement pointés, symbolise la majesté de Dieu. La *coagmentatio* conclusive peut dès lors être interprétée avec le même caractère ample et affirmatif.

On peut également observer que la partie centrale de la ‘Gesangsperiode’ ou « trio » de celle-ci est en quatre temps (72 – 76 à la noire) et constitue une sorte de parenthèse, de repos alors que l’ensemble du mouvement est essentiellement poussé de l’avant par une battue en deux temps.

Il est plus qu’intéressant de prendre connaissance du témoignage de Joseph Braunstein (1892 – 1996), ancien altiste membre du Wiener Symphoniker, ayant souvent joué sous la direction de Wilhelm Furtwängler, de Franz Schalk ou de Ferdinand Löwe dans les années 20 et ayant fort bien connu Robert Haas dans les années 30. Une interview de ce musicien mort centenaire fut réalisée par Benjamin Marcus Korstvedt et David Aldeborgh et publiée dans deux numéros du *Bruckner Journal*<sup>1</sup>. Il en ressort notamment que l’idée de « Sanktionenstheorie » prônée par Robert Haas pour son édition critique des œuvres de Bruckner visant à « épurer » les partitions de toute intervention « étrangère », et plus spécifiquement ce qui pouvait même presque relever de l’obsession de la part de Haas sur la personne de Franz Schalk ; n’était qu’une sorte de quête d’authenticité phantasmée n’ayant absolument pas pris en compte la réalité complexe des relations entre Bruckner et ses élèves ainsi que tout ce qui concerne les différentes révisions que subirent certaines symphonies (et sans doute plus particulièrement les symphonies 1, 3, 4 et 8). La validité des éditions originales, publiées du vivant de Bruckner, a été démontrée par Benjamin Marcus Korstvedt qui a notamment effectué un travail critique indispensable sur la version 1888 – 1889 de la 4<sup>ème</sup> symphonie<sup>2</sup> et écrit un ouvrage absolument remarquable consacré à la 8<sup>ème</sup> symphonie<sup>3</sup>.

Arrêtons-nous cependant plus précisément sur l’exemple de la 7<sup>ème</sup> symphonie. En se référant à nouveau au livre « *Bruckner und Leipzig, vom Werden und Wachsen einer Tradition* » de Steffen Lieberwirth<sup>4</sup>, on peut y lire notamment qu’Arthur Nikisch travailla longuement avec Bruckner sur la partition durant au moins cinq séances de répétition; qu’il s’agisse de corrections ou d’améliorations de l’orchestration transcrites à la main sur les différentes parties d’orchestre ainsi que sur la partition directrice. Tant qu’un éditeur n’avait pas été trouvé, il était courant que le matériel d’orchestre copié à la main et utilisé lors de la création de l’œuvre (Uraufführungsmaterial) soit utilisé à nouveau. Il s’agissait là d’une pratique tout à fait normale et habituelle. Et ce fut précisément le cas en ce qui concerne la 7<sup>ème</sup> symphonie, car quelques mois après la création du 30 décembre 1884 à Leipzig, Hermann Levi assura la deuxième représentation de l’œuvre à Munich<sup>5</sup>. Au mois de février 1885, Bruckner demanda expressément à Nikisch de faire transférer à la musikalische Akademie de Munich le matériel utilisé lors de la création à Leipzig. C’est à partir de ces partitions utilisées donc par Nikisch et Levi et donc par Bruckner lui-même que l’éditeur viennois Albert Gutmann se chargea ensuite de produire la première édition de la 7<sup>ème</sup> symphonie en 1885, comprenant notamment ces nombreux changements de tempo et indications métronomiques totalement absentes des éditions Haas et Nowak.

---

<sup>1</sup> Mars et juillet 1999.

<sup>2</sup> « The First Published Edition of Anton Bruckner's Fourth Symphony: Collaboration and Authenticity », by Benjamin Marcus Korstvedt, 1996 University of California Press.

<sup>3</sup> *Bruckner Symphony No. 8*, Cambridge Music Handbooks.

<sup>4</sup> Voir pages 43 et 50.

<sup>5</sup> Le 10 mars 1885.

Un commentaire ayant toute son importance est relevé à juste titre par B.M.Korstvedt dans l'interview de Joseph Braunstein. En effet, il est demandé à ce dernier de comparer le style de direction de Franz Schalk à un autre chef d'orchestre « plus tardif ». Il répondit immédiatement : « Furtwängler ! Furtwängler ! ».

Les interprétations de Furtwängler et d'autres grands chefs témoins et héritiers de cette « tradition », dans le sens « authentique » du terme, doivent très certainement être considérées comme riches d'enseignements, non seulement par leur intensité musicale mais également pour leur valeur historique et musicologique, surtout en ce qui concerne la manière globale de concevoir cette musique du point de vue des tempi, de leur relation organique qui idéalement se doit d'être vivante et souple.

Ainsi Pierre Boulez résumait-il cette problématique en reprenant dans l'interview accompagnant l'enregistrement DVD de la 8<sup>ème</sup> symphonie à Saint Florian avec le Wiener Philharmoniker la célèbre phrase de Furtwängler : « Der Klang kommt die Lösung » (la solution – concernant le tempo – vient de la sonorité).

## **6. Sources utilisées pour cette réalisation.**

Référence au « Faksimile-Ausgabe » édité par la Musikwissenschaftlicher Verlag Wien.

Mes. 1-20 (20 mesures dont 4 optionnelles) reconstruction du bifolio „1“E :

- Bifolio 1<sup>d</sup>C (13 mesures utilisées) page 67
- Particelle ÖNB 6086/1<sup>r</sup> page 31

Mes. 21-38 (16 mesures):

- „2“E page 135

Mes. 39-54 (16 mesures) :

- „3“E page 139

Mes. 55-72 (18 mesures) :

- 2F (2 dernières mesures) page 134
- 3A (16 mesures) page 143
- Particelle ÖNB 6086/1<sup>v</sup> page 32

Mes. 73-92 (20 mesures) :

- 4C/„5“ page 151
- Particelle ÖNB 6086/2<sup>r</sup> page 33

Mes. 93-108 (16 mesures dont 4 optionnelles) :

- 5B page 163

Mes. 109-126 (18 mesures) :

- 6<sup>c</sup>B page 173

Mes. 127-144 (18 mesures) :

- 7C/„8“ page 181

Mes. 145-160 (16 mesures) :

- 8B/„9“ page 189

Mes. 161-176 (16 mesures) :

- 9B/„10“ page 193

Mes. 177-192 (16 mesures) :

- 10A/„11“ page 197

Mes. 193-208 (16 mesures) :

- 11A/„12“ page 201



Mes. 209-240 (32 mesures) / reconstruction du bifolio dédoublé 12/„13“ i.e. „13a“E et „13b“E (215-240) :

- 12C, 1.S. et 2.S. (6 premières mesures) pages 205-206
- „13a“E (SVE) page 217
- „13b“E (SVE) page 221

Mes. 241-256 (16 mesures) :

- 13E/„14“ page 225

Mes. 257-272 (16 mesures) / reconstruction du bifolio 14/„15“ (259-264) - extrapolation (257-258 / 265-272) :

- 12C , 3.S. et 4.S. (6 mesures) page 207-208

Mes. 273-288 (16 mesures) :

- 15D/„16“ page 253

Mes. 289-304 (16 mesures) :

- 16C/„17“ page 257

Mes. 305-320 (16 mesures) « Fuge »:

- 17<sup>c</sup>D/„18“ page 277

Mes. 321-336 (16 mesures) :

- 18D/„19“ page 281

Mes. 337-352 (16 mesures) reconstruction du bifolio 19/„20“ :

- Particelle ÖNB 3194/13<sup>r</sup> et 3194/13<sup>v</sup> pages 21-22 et ÖNB 3194/14<sup>f</sup> page 23

Mes. 353-368 (16 mesures) :

- 20F/„21“ page 285

Mes. 369-384 (16 mesures) :

- 21D/„22“ page 289

Mes. 385-400 (16 mesures) :

- 22D/„23“ page 293

Mes. 401-416 (16 mesures) :

- 23D/„24“ page 297

Mes. 417-432 (16 mesures) reconstruction du bifolio 24/„25“:

- Particelle ÖNB 3194/14<sup>v</sup> page 24 et ÖNB 3194/15<sup>f</sup> page 25
- 5B (6 mesures) pages 165-166

Mes. 433-448 (16 mesures) :

- 25D/„26“ page 301

Mes. 449-464 (16 mesures) :

- 26F/„27“ page 305

Mes. 465-488 (24 mesures) reconstruction du bifolio 27/„28“ :

- Particelle ÖNB 3194/14<sup>v</sup> page 24 et ÖNB 3194/15<sup>r</sup> page 25

Mes. 489-504 (16 mesures) :

- 28E/„29“ page 309

Mes. 505-520 (16 mesures) :

- 29E/„30“ page 313

Mes. 521-536 (16 mesures) reconstruction extrapolative du bifolio 30/„31“.

Mes. 537-552 (16 mesures) :

- 31E/„32“ page 317

Mes. 553-566 (14 mesures) reconstruction extrapolative du bifolio 32/„33“.

Mes. 567-566 (24 mesures) reconstruction du début de la coda:

- ÖNB 3194/3<sup>r</sup> page 6

Mes. 631-650 (4 + 4 + 12 mesures) :

- ÖNB 6085/45<sup>r</sup> page 45 et ÖNB 6085/47<sup>r</sup> page 46

Mes. 651-674 (24 mesures) :

- ÖNB 6085/47<sup>r</sup> page 46 et ÖNB 6085/43<sup>r</sup> page 47

## 7. Conclusion

### Réflexions sur l'histoire des Finales des symphonies de Bruckner

Les derniers mouvements des symphonies de Bruckner furent ceux qui lui posèrent sans doute le plus de problèmes et de questionnements formels. Si dans la 1<sup>ère</sup> symphonie, Bruckner parvint à répondre aux proportions du premier mouvement par un Finale d'une envergure et d'une qualité de facture équivalente (idées thématiques concises mais néanmoins substantielles et traitement optimal des celles-ci) ; il n'en fut pas tout à fait de même lorsqu'il se sentit poussé par la nécessité de faire évoluer son langage et surtout les « proportions architecturales » de ses mouvements, et ce précisément dès qu'il aborda la composition de la 2<sup>ème</sup> symphonie. La tâche devint alors pour lui ardue et plus complexe. Ainsi, après la composition de la 1<sup>ère</sup> symphonie (1868), Bruckner traversa une période d'une dizaine d'années environ durant laquelle il se démena avec les 2<sup>ème</sup>, 3<sup>ème</sup> et 4<sup>ème</sup> symphonies ainsi que la symphonie en ré mineur rejetée et surnommée « Die Nullte » (1869)<sup>1</sup> ; ce que l'on peut comprendre et interpréter comme correspondant à une période de recherche et d'intense expérimentation.

Pour ma part, je pense que Bruckner ne parvint jamais vraiment à produire une version aboutie des Finales des 2<sup>ème</sup> et 3<sup>ème</sup> symphonies... On peut en effet interpréter les multiples révisions et moutures de ces deux œuvres ainsi que la révision de la 4<sup>ème</sup> symphonie comme procédant d'une profonde insatisfaction imposée par les intransigeantes et légitimes exigences de compositeur. Si les premiers mouvements de Bruckner sont globalement comparables (exception faite de celui de la 5<sup>ème</sup> symphonie) à des grands fleuves s'écoulant de manière fluide<sup>2</sup> et dont les contrastes et les oppositions sont plutôt de nature rhétoriques que structurelles, ses Finales, par contre, se révèlent comparativement nettement plus séquentiels voire thématiquement éclatés. En d'autres termes, y apparaissent des problèmes de continuité.

Les premières moutures des Finales des 2<sup>ème</sup> et 3<sup>ème</sup> symphonies se caractérisent par une grande profusion d'idées, parfois étrangères à l'œuvre elle-même<sup>3</sup>, mais également par une « compartimentation » plus ou moins accusée des différents groupes thématiques. Autrement dit, Bruckner semblait en effet prioritairement se soucier de leur facture interne mais nettement moins des liens sémantiques entre ceux-ci, allant parfois jusqu'à pratiquer des juxtapositions ou tuilages assez abruptes. Il s'agit d'une caractéristique assez marquée du Finale de la 4<sup>ème</sup> symphonie (version 1874) où, à de certains moments de la partition, la musique s'arrête soudainement et fait place au silence auquel succèdent de nouveaux événements sans qu'il y ait eu d'enchaînement corrélatif logique entre eux ; ce dont ne souffrent pourtant pas les premiers mouvements de ces trois symphonies. On peut faire le même constat avec la « Nullte » qui, bien que rejetée complètement par Bruckner, n'en demeure pas moins d'une facture tout à fait remarquable. Elle révèle cependant déjà les mêmes « symptômes formels » puisque le mouvement le plus faible est le Finale dont le thème principal, typiquement brucknérien par son caractère monumental et affirmatif<sup>4</sup>, ne semble néanmoins pas s'y développer ni s'y déployer pleinement...

---

<sup>1</sup> Cette œuvre devrait chronologiquement être considérée comme sa 2<sup>ème</sup> symphonie.

<sup>2</sup> Les 4<sup>ème</sup> et 7<sup>ème</sup> symphonies correspondent particulièrement bien à cette métaphore.

<sup>3</sup> Notamment les citations de la Messe en fa mineur dans la 2<sup>ème</sup> symphonie ou encore des citations wagnériennes ainsi qu'une ou plusieurs évocations, selon la mouture, du thème principal de la 2<sup>ème</sup> symphonie dans la 3<sup>ème</sup> symphonie qui témoignent cela dit de la proximité chronologique de ces deux symphonies.

<sup>4</sup> Le saut d'octave préfigure déjà le thème principal du Finale de la 4<sup>ème</sup> symphonie ou encore le thème de fugue en augmentation du Finale de la 5<sup>ème</sup> symphonie.

En ce qui concerne le Finale de la 2<sup>ème</sup> symphonie, l'éparpillement thématique semble relativement évident. ; qu'il s'agisse d'ailleurs de la version 1872 ou 1877 – bien que la question de la continuité semble moins problématique que pour la 3<sup>ème</sup> symphonie ou la version 1874 de la 4<sup>ème</sup> symphonie. La version de 1877 semble cependant tenter de remédier aux défauts de la version 1872. Les idées thématiques sont évidemment tout à fait authentiques et originales, mais elles paraissent néanmoins substantiellement trop limitées pour permettre un développement riche et optimal. Ainsi, Bruckner a-t-il sans doute cherché à compenser cette « maigreur » thématique par un nouvel apport d'éléments extrinsèques à l'oeuvre, ce qu'il ne fait pas dans la 1<sup>ère</sup> symphonie ni dans la « Nullte ». On peut donc percevoir deux défauts principaux dans le Finale de la 2<sup>ème</sup> symphonie: des idées thématiques trop simples, moins élaborées que celles du premier mouvement, et un certain éparpillement formel.

Le Finale de la 3<sup>ème</sup> symphonie, quelle que soit la version (1873, 1877/78 ou 1889), souffre de la comparaison avec le propos, l'envergure et l'équilibre formel remarquable du premier mouvement. Le thème par lequel s'ouvre l'*allegro* du Finale est construit selon la même carrure rythmique que le Hauptthema (trompette) du premier mouvement. Contrairement aux deux premières symphonies (on peut également y ajouter la « Nullte »), Bruckner choisit dès les premières mesures du Finale de la 3<sup>ème</sup> symphonie de créer en relation thématique avec le mouvement initial<sup>1</sup>. Le tempo du dernier mouvement est plus rapide que celui par lequel débute la symphonie<sup>2</sup>. La facture globalement moins intéressante des thèmes, malgré la splendide « polka » de la *Gesangsperiode*, ne font pas le poids, selon moi, lorsqu'on les compare avec les idées très inspirées et à l'élan général du premier mouvement. J'ajouterais que la version 1873 souffre en quelque sorte des ses qualités. Des trois moutures, la 1873 est en effet clairement la plus imaginative, la plus riche mais, tout comme ce que j'ai relevé dans le Finale de la 2<sup>ème</sup> symphonie (surtout la version 1872), on y retrouve également, à mon sens, ce même défaut d'éparpillement et de segmentation formelle. C'est sans doute une critique d'ordre générale que l'on pourrait formuler à l'endroit de toute la version 1873 et que la mouture de 1877 semble partiellement corriger ; plus particulièrement en ce qui concerne le premier mouvement. À mon sens, le Finale de la 3<sup>ème</sup> symphonie est sans doute le mouvement auquel Bruckner n'a jamais su vraiment donner une forme aboutie.

Une autre observation d'ordre plus général peut être faite à propos des ces trois Finales des symphonies n° 2, 3 et 4 (1874). Ils sont tous d'un type que je qualifierais de « mozartien – beethovenien », en d'autres termes, ils correspondent à des caractéristiques « classiques », c'est-à-dire un Finale de type *allegro* ou *allegro vivace* de nature virtuose. Je pense que Bruckner ne se sentait pas pleinement à l'aise avec ce type de Finale qui implique, d'une manière ou d'une autre, un caractère *scherzando* qui ne se prête peut-être pas tout à fait au développement d'idées de nature à la fois introspectives, monumentales et transcendantes auxquelles, je crois, il aspirait. Sans doute est-ce pour cela que Bruckner s'est orienté vers un tempo plus calme et mesuré (ce qui n'exclut nullement certaines envolées, je pense par exemple aux Finales des 6<sup>ème</sup> et 7<sup>ème</sup> symphonies), autrement dit, cette fameuse indication « *Bewegt, doch nicht zu schnell* » ('animé mais pas trop vite' correspondant au tempo *allegro moderato*) qui caractérise tous ses Finales à partir de la révision de 1878/80 de la 4<sup>ème</sup> symphonie ; indication de mouvement qui se prête également plus volontiers à une certaine souplesse et à une certaine flexibilité que ne permet pas, ou nettement moins, un *allegro* rapide, par essence davantage unidirectionnel.

---

<sup>1</sup> Le Hauptthema dans sa version originale réapparaît au milieu du développement (sauf dans la version de 1873) ainsi qu'à la fin de la coda du Finale.

<sup>2</sup> Outre les indications respectives de chaque mouvement, une indication en atteste dans l'édition 1877 de la partition, les quatre dernières mesures du Finale sont en effet indiquées « *Langsamer, Tempo des 1. Satzes* » (plus lent, au tempo du premier mouvement).

D'un point de vue formel et thématique, Bruckner finit par résoudre magistralement les multiples problèmes détaillés ci-dessus, à la fois dans la 5<sup>ème</sup> symphonie (1878) et dans la seconde version (1878/1880) de la 4<sup>ème</sup> symphonie. En 1878, Bruckner propose en effet une autre solution « unificatrice », c'est-à-dire fondre la réexposition du premier groupe thématique avec le développement en un seul tronc central, synonyme d'accumulation de tensions et de *climax* ; soit par l'habile insertion d'un thème de Choral et de son imbrication au sein d'une double fugue (Finale de la 5<sup>ème</sup> symphonie, mesures 264 – 397), soit par un soudain et abrupt retour du thème principal (Finale de la 4<sup>ème</sup> symphonie version 1878/1880, mesures 295 – 412)<sup>1</sup>. Il est à noter que malgré un aspect quelque peu « rhapsodique », le Finale révisé de la 4<sup>ème</sup> symphonie n'offre pourtant pas cette impression de morcellement. En effet, outre cette fusion entre développement et réexposition, Bruckner reste centré sur une thématique restreinte, faisant plutôt appel aux idées essentielles du premier mouvement (Hauptthema) ou du scherzo pour les premier et troisième groupes thématiques et se permettant une certaine fantaisie uniquement dans la *Gesangsperiode*. On peut également observer qu'à la fin de la réexposition, on passe directement du deuxième groupe thématique à la coda, le troisième groupe n'étant pas récapitulé ; ce qui est parfaitement logique étant donné son lien étroit avec le premier groupe (sextolets) et le Hauptthema du premier mouvement, ce qui rend sa réexposition facultative.

Parallèlement à cela, en 1877, dans un souci de clarification formelle, Bruckner retravaille en profondeur les 2<sup>ème</sup> et 3<sup>ème</sup> symphonies, élaguant le matériau thématique extrinsèque ou certaines longueurs et éléments de développement alors estimés superflus ou trop laborieux. Bruckner répètera cette démarche de « recalibrage » une décennie plus tard avec la 8<sup>ème</sup> symphonie.

On peut en effet considérer que, tout comme les 2<sup>ème</sup>, 3<sup>ème</sup> et 4<sup>ème</sup> symphonies, dans une moindre mesure, la 8<sup>ème</sup> symphonie a également souffert d'un excès d'idées ; raison pour laquelle, de sa propre initiative mais aussi à cause des critiques sincères et amicales d'Hermann Levi partiellement relayées par Joseph Schalk<sup>2</sup>, Bruckner finit par retravailler l'œuvre en profondeur. Dans le Finale, tout en gardant la structure de tronc central développement – réexposition du premier groupe thématique, Bruckner revint et maintint, et ce même après la révision de 1890, une conception comprenant un nombre d'idées, d'épisodes « secondaires » et un agencement plus fragmenté de la forme. On peut également remarquer que dans les symphonies n° 4 à 7, le troisième groupe thématique est étroitement lié au premier, ce qui, pour des raisons différentes cependant, n'est plus le cas – hormis le tempo – dans le Finale de la 8<sup>ème</sup> symphonie<sup>3</sup> ni dans celui de la 9<sup>ème</sup> symphonie. Bruckner finit-il par percevoir que cette caractéristique (ce défaut ?...) d'éparpillement apparaissait à nouveau dans le Finale de la 9<sup>ème</sup> symphonie ? Par l'utilisation d'un Choral, Bruckner voulait-il tenter à nouveau, d'une manière néanmoins sensiblement différente (pas de traitement fugué sur ce thème), ce qu'il avait déjà réussi avec la 5<sup>ème</sup> symphonie ? Le Choral du Finale de la 9<sup>ème</sup> symphonie apparaît en effet comme un événement absolument indispensable au renouvellement de l'intérêt musical. Le lien thématique très étroit entre le premier groupe et la

---

<sup>1</sup> C'est d'ailleurs ce qui caractérise également les Finales des 6<sup>ème</sup>, 7<sup>ème</sup> et 8<sup>ème</sup> symphonies ou encore les premiers mouvements des 6<sup>ème</sup> et 9<sup>ème</sup> symphonies.

<sup>2</sup> Voir « Bruckner Symphony No. 8 » de Benjamin M. Korstvedt, Cambridge Music Handbooks in § 2. pages 15 – 20 et in § 5. pages 68 – 85. La première mouture de la symphonie datant de 1887 fut rejetée par Hermann Levi qui se sentit incapable d'être en phase avec la nouvelle œuvre et donc d'en assurer la création. La symphonie fut entièrement révisée en 1890.

<sup>3</sup> On peut néanmoins déceler une lointaine parenté entre la fanfare *fortissimo* en notes répétées (lettre **N**) et le Hauptthema par lequel commence le mouvement. Cependant leurs carrures rythmiques respectives sont assez différentes. On peut également relever la spécificité du troisième groupe thématique se caractérisant par l'incise d'un élément lyrique de type choral (Feierlich, innig – lettre **L**) qui fait en quelque sorte « double emploi » avec la *Gesangsperiode* et interrompt ici de manière inhabituelle le déroulement du troisième groupe thématique.

*Gesangsperiode* montre que Bruckner a ainsi modifié le modèle des symphonies n°4 (1878/80) à n°7 en permutant les attributions thématiques du deuxième et du troisième groupe. Le schéma de l'exposition pour les symphonies 4 à 7 est : A – B – A' ; celui de la 8<sup>ème</sup> symphonie étant A – B – C (en notant cependant la réapparition aux cors 1 – 4 du rythme du *Hauptthema* du premier mouvement). Celui du Finale de la 9<sup>ème</sup> symphonie, totalement inédit, est donc le suivant : A – A' – B. Le fait d'insérer le motif de *Te Deum* à la fin de l'exposition confirme le besoin d'enrichir la thématique tout en essayant de maintenir une forte homogénéité ; le traitement thématique de la première partie du développement restant essentiellement focalisé sur le thème principal et ses dérivés motiviques puis, plus secondairement, sur le motif du *Te Deum* ainsi que sur un élément de contrechant de la *Gesangsperiode* quelques mesures avant la fugue centrale. Il semble en effet que se résume là le dilemme que Bruckner semblait affronter à chaque nouveau Finale, autrement dit l'équilibre entre diversité des idées thématiques et unité.

Dans le Finale de la 9<sup>ème</sup> symphonie, l'impression de richesse émerge des différents traitements et éclairages de la thématique initiale (*Hauptthema* et ses dérivés motiviques). Le troisième groupe thématique apporte donc de la nouveauté ainsi que l'apparition du motif en augmentation du *Te Deum*. Le Choral est d'une facture très simple ainsi que son accompagnement (*ostinato*) aux violons qui se poursuit bien après jusque dans la première partie du développement. Le motif du *Te Deum* n'est pas à proprement parler un thème ou un groupe thématique mais une simple réminiscence d'une cellule extraite d'une œuvre extrinsèque à la 9<sup>ème</sup> symphonie et qui n'altère nullement l'unité du mouvement. Ce motif devait vraisemblablement avoir pour fonction de créer un lien avec la coda, du moins c'est là l'hypothèse défendue et mise en pratique dans mon travail. Ainsi, dans un souci d'équilibre, Bruckner, tout en permettant à sa forme sonate d'atteindre d'amples proportions, évite de la surcharger avec des éléments nouveaux trop complexes ou trop conséquents.

Le Finale de la 9<sup>ème</sup> me paraît plus homogène que celui de la 8<sup>ème</sup> symphonie. Il s'agit là bien entendu d'une perception tout à fait personnelle, mais je crois percevoir dans cet ultime Finale l'envie de résoudre le problème de continuité posé par celui de la 8<sup>ème</sup> symphonie, tout en poursuivant un idéal, tout comme dans la 5<sup>ème</sup> symphonie, qui soit un couronnement magistral et un accomplissement. J'y sens aussi une certaine nécessité à revenir à un langage plus authentiquement personnel, moins directement « séduisant », débarrassé en quelque sorte de certaines « couleurs wagnériennes » ; retrouvant l'esprit de la 5<sup>ème</sup> symphonie, probablement son œuvre la plus authentiquement personnelle. Les 5<sup>ème</sup> et 9<sup>ème</sup> symphonies sont en effet, à mon sens, les deux plus grandes et géniales symphonies de Bruckner.

On peut franchement dire de la 9<sup>ème</sup> symphonie qu'elle incarne un tournant stylistique d'une audace harmonique et formelle sans pareil dans la production brucknérienne mais également dans toute l'histoire de la musique du XIX<sup>ème</sup> siècle<sup>1</sup>. De telles caractéristiques se reflètent inévitablement dans ce Finale, bien qu'il soit inachevé... Malgré son âge avancé, sa maladie, son déclin, on constate non seulement que Bruckner avait clairement pour projet de continuer à faire évoluer son langage musical, mais qu'il le remettait en question dans une nouvelle et tardive quête de perfection et ce par les divers aspects abordés ci-dessus. Le Finale de cette symphonie se distingue de manière saillante par rapport à ceux des autres symphonies. S'il fait montre de similarités, il révèle surtout ses importantes et novatrices différences.

-----

---

<sup>1</sup> Elle peut parfaitement figurer aux côtés de la 9<sup>ème</sup> symphonie et des derniers quatuors à cordes de Beethoven.

## "Les règles ne font pas une oeuvre d'art"

Claude Debussy

Tenter de reconstituer ne fût-ce que l'« état intermédiaire » dans lequel Bruckner a laissé le Finale de la 9<sup>ème</sup> symphonie ne peut être concevable qu'à partir du moment où l'on accepte également l'inévitabilité de devoir passer par des solutions nécessairement arbitraires, surtout concernant la coda. On peut en effet parler d'un « état intermédiaire » de la partition car, même en imaginant le scénario idéal d'une redécouverte miraculeuse de toutes les esquisses et les bifolios perdus (ont-ils jamais tous existés ?...), on n'en aurait pas moins à disposition un Finale dont l'orchestration demeure largement incomplète. Il s'agirait évidemment d'un moindre mal par rapport à l'état actuel de ce que nous en connaissons, mais une trame complète du mouvement nécessiterait malgré tout l'intervention significative d'une main étrangère en ce qui concerne l'instrumentation<sup>1</sup>.

Trois options se présentent aux interprètes :

- La solution la plus fréquente, se contenter des trois mouvements achevés et donc mettre de côté le Finale.
- Diriger le Finale sous sa forme fragmentaire en utilisant, tout comme l'a fait Nikolaus Harnoncourt, la « Dokumentation des Fragments » qui, si elle présente sans doute un intérêt « archéologique » voire didactique, n'en demeure pas moins, comme son titre l'indique, fragmentaire autant par ses fréquentes interruptions que par nombre de passages orchestralement incomplets sonnante creux ; ce qui d'un point de vue musical se révèle parfois profondément frustrant<sup>2</sup>. Notons que cette édition utilise des éléments de la complétion Samale-Phillips-Cohrs-Mazzuca de 1992/1996 afin notamment d'éviter une interruption de 24 mesures entre la fin de l'exposition et le début du développement ou pour combler certains « trous orchestraux ». Cette « Dokumentation des Fragments » ne reflète donc pas tout à fait objectivement l'état inachevé du Finale puisque s'y trouvent déjà inclus des éléments de complétion...
- Choisir une réalisation qui propose une version complétée du Finale. Il faut alors accepter la part d'arbitraire que cela implique.

Une approche musicologique rigoureuse et une prise en compte minutieuse de toutes les sources philologiques ainsi que les diverses études sont bien évidemment des prérequis essentiels pour un tel travail. Cependant, à mon sens, tout cela ne peut suffire et signifier une fin en soi ni constituer un moyen unique et exclusif pour accomplir une telle tâche. Je pense en effet que la rigueur musicologique qui consiste à vouloir traduire absolument les dernières volontés de Bruckner a, certes, sa louable part de légitimité, mais atteint néanmoins très rapidement ses limites. Comme cela a déjà été plusieurs fois mentionné au cours de cette thèse, une étude philologique complète des différentes sources manuscrites ou autres (Heller, Auer, Graf) nous apprend en vérité que nous ne savons pas grand chose de plus en vérité que ce que nous livrent la partition et les esquisses de Bruckner.

---

<sup>1</sup> On se retrouverait ainsi dans le même cas de figure que celui de la 10<sup>ème</sup> symphonie de Gustav Mahler.

<sup>2</sup> Sans doute est-ce pour cela que Nikolaus Harnoncourt a choisi de présenter ces fragments au public en dehors d'une performance des trois autres mouvements et sous forme d'un « workshop » commenté par le chef.

Nous l'avons déjà expliqué, l'idée d'une *coagmentatio* n'a été factuellement nullement prouvée, et l'origine d'une éventuelle fin « Halleluja » ne repose que sur le témoignage de Richard Heller, médecin de Bruckner, qui n'était qu'un mélomane ayant sans doute très partiellement compris (ou bien a-t-il eu du mal à s'en souvenir clairement ?) les consignes et explications données par le compositeur.

Dès lors, face à la spécificité d'un tel travail, on peut décider de compléter une partie du Finale seulement et s'arrêter là où les bifolios se terminent, autrement dit à la fin de la réexposition ; ce qui serait en quelque sorte une solution intermédiaire entre l'exécution de la « Dokumentation des Fragments » et une réalisation complète. On peut également tenter de mener l'œuvre jusqu'à son terme (coda extrapolée incluse). Dans ce second cas de figure, il me paraît impératif de réaliser pour cette symphonie une fin qui, musicalement, parvienne à donner le sentiment, autant que possible, d'un aboutissement crédible en osant là où le compositeur aurait très probablement opté lui aussi pour des moyens maximalistes.

Arrêtons-nous un instant sur les aspects techniques voire « scientifiques » des procédés de composition de Bruckner, notamment les théories de Simon Sechter<sup>1</sup>, la « Mutationsverfahren » (principe de mutation continue) ou encore l'importance des carrures métriques et de la tessiture de certains instruments.

**Simon Sechter** : résumer les bases techniques compositionnelles de Bruckner à l'application scolaire de principes harmoniques et contrapuntiques de ce théoricien et pédagogue de la première moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle me paraît particulièrement restrictif. L'histoire de la musique a d'ailleurs davantage retenu le nom de ce personnage plutôt en tant que professeur qu'en tant que compositeur de talent et sans doute aussi parce qu'il eut pour élèves Franz Schubert et Anton Bruckner. On ne peut certainement réduire les principes d'écriture complexes d'un symphoniste tel que Bruckner, d'autant plus lorsqu'il s'agit de sa dernière œuvre (autrement dit de son apogée), à des règles académiques qu'il aurait sagement appliquées tout au long de sa vie ! De plus, Simon Sechter fut loin d'avoir été l'inventeur de l'eau chaude. S'il faut reconnaître à ce théoricien une remarquable méthode et une grande rigueur dans sa manière d'aborder l'apprentissage des canons de la composition<sup>2</sup>, si on peut également apprécier la bonne et honnête facture de ses compositions, force est de constater cependant qu'il est bien loin d'avoir révolutionné ou même ne fût-ce que marqué l'histoire de la musique par ses œuvres ou même indirectement par une influence décisive qu'il aurait exercé véritablement sur Bruckner, au point d'avoir constitué la substance primitive de son génie. Si cela s'avérait véritablement le cas, Bruckner aurait produit à son tour du Simon Sechter. Bruckner s'est surtout inspiré tout d'abord de Palestrina, Mozart et Haydn, compositeurs dont il a longuement analysé les œuvres chorales (messes, *requiem*). On sait également que lorsque Bruckner eut l'ambition de devenir un symphoniste, il étudia assidûment les symphonies de Beethoven, et plus particulièrement l'*Eroica* et la 9<sup>ème</sup> symphonie qu'il considérait comme ses principaux modèles. Voilà me semble-t-il la plus importante école de Bruckner, celle par laquelle passent d'ailleurs tous les grands compositeurs : s'inspirer de leurs plus illustres prédécesseurs.

---

<sup>1</sup> (1788 – 1867) théoricien spécialiste de la fugue, auteur d'un ouvrage « *Die Grundsätze der musikalischen Komposition* » (Les bases de la composition musicale) dérivé des théories de Jean-Phillipe Rameau de relation entre basse et les voix supérieures (diatonisme/chromatisme), professeur d'harmonie et de contrepoint ayant eu notamment pour élèves Franz Schubert et Anton Bruckner. Ce dernier fut reconnu par Sechter comme étant son meilleur disciple. La postérité n'a cependant rien retenu de l'œuvre de ce pédagogue et théoricien en tant que compositeur (plusieurs milliers de fugues, des messes, des oratorios ainsi que cinq opéras).

<sup>2</sup> Jusque même à exercer sur Bruckner une sorte de « veto castrateur » en lui interdisant toute création personnelle pendant qu'il suivait son apprentissage.



**Mutationsverfahren** : (principe de mutation) je me suis précisément efforcé autant que possible à tisser un lien continu de manière à ce que la transformation et le phénomène d'amplification des motifs s'opèrent de la façon la plus naturelle et organique possible, à ce que les ruptures soient d'ordre rhétorique et non artificiels ou purement conceptuels.

**La carrure métrique** : en fonction des différents remaniements d'un même passage, la métrique de Bruckner pouvait changer sensiblement sans que le contenu musical en soit forcément modifié. La numérotation et donc les carrures n'ont bien souvent rien de définitif d'autant plus qu'elles peuvent se retrouver déplacées voire « bousculées » par l'ajout ou la suppression de plusieurs mesures. Le cas de la *Gesangsperiode* dans l'exposition du Finale est à ce titre particulièrement symptomatique<sup>1</sup>. Le début de l'œuvre a lui aussi semble-t-il posé d'assez nombreux problèmes de « gabaris » à Bruckner<sup>2</sup>. Il existe encore bien d'autres exemples comme celui de la transition au sein de la réexposition entre la fin de la *Gesangsperiode* et le troisième groupe thématique<sup>3</sup>.

On peut observer le même type de processus lorsque Bruckner révise ses symphonies, et je pense notamment plus particulièrement à nouveau au Finale de la 8<sup>ème</sup> symphonie dans lequel, comme je l'ai déjà évoqué, des coupures parfois brutales ont été pratiquées par Bruckner lui-même (version 1890, édition critique de 1955 par Léopold Nowak). Ainsi, les carrures métriques sont parfois malléables et ne répondent pas forcément à une règle stricte bien qu'il apparaisse évident que Bruckner privilégia souvent les carrures paires, surtout par 4 ou 8 mesures.

**Les tessitures** : Bruckner ne fut pas particulièrement progressiste à proprement parler dans l'utilisation qu'il fit de l'orchestre. L'orchestration n'a jamais été pour lui une fin en soi mais un moyen de donner corps à son contrepoint et ses développements thématiques par les timbres de l'orchestre symphonique « classique ». En 1895 – 1896, les flûtes jouaient aisément jusqu'au do voire le do# suraigu, mais Bruckner se borna toujours à ne jamais dépasser le si bémol''. Même chose en ce qui concerne son utilisation des contrebasses, écrivant toujours pour des instruments à 4 cordes (la note la plus grave étant le mi) alors que la Philharmonie de Vienne possédait déjà à l'époque des contrebasses à 5 cordes. Il est même assez fréquent désormais dans la pratique (je pense notamment à l'adagio de la 8<sup>ème</sup>) de doubler à l'octave certaines parties des contrebasses. Cependant, il est intéressant de jeter un coup d'œil dans l'adagio de la 6<sup>ème</sup> symphonie où apparaissent successivement un mi<sup>b</sup> puis un ré graves (mesures 50 à 52), ce qui est tout à fait exceptionnel de la part de Bruckner...

-----

---

<sup>1</sup> Voir dans la présente thèse, « Deuxième groupe thématique 'B' (mesure 79 'lettre C' à 140) » pages 8 – 11.

<sup>2</sup> *Ibid.* § 3. « Hypothèse pour la reconstruction du début », page 35.

<sup>3</sup> Voir Faksimile-Ausgabe, bifolio 28E/„29“ pages 309 – 312.

Tous ces éléments théoriques faisant partie intégrante du style de Bruckner sont bien loin pourtant d'en résumer l'essence et la substance. Affirmer que ce serait principalement par un respect méticuleux de ces règles que l'on peut s'approcher au mieux d'une solution cohérente et défendable me paraît trop restrictif. Le génie d'un créateur, on s'en doute, ne se limite pas à quelques règles, même si chaque compositeur développe évidemment des « mécanismes » préférentiels caractérisant son style.

Le langage de Joseph Haydn, par exemple, est tout à fait unique et, au-delà des nombreuses similitudes par rapport à ses contemporains que révèle une stricte analyse – les procédés utilisés durant cette période étaient particulièrement standardisés ; il n'en demeure par moins que ses compositions s'avèrent fort différentes de la musique d'un Wolfgang Amadeus Mozart, d'un Luigi Boccherini ou d'un Johann Baptist Vanhal. Tous ces compositeurs ont exprimé leur originalité, leur spécificité, leur « code génétique musical » à partir de règles tonales et contrapuntiques utilisées par tous durant cette période de la seconde moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Ce « tronc commun » ne permet pas de définir de manière détaillée et fine ce que sont « le » style et « le » génie de Haydn pas plus que celui de Mozart ; pour s'y essayer, il faut bien évidemment aller au-delà et se pencher sur les innombrables spécificités de chaque compositeur.

La musicologie ou l'analyse stricte ne sont en effet pas encore parvenues à \*expliquer\* le génie, elles ne sont que des outils basiques permettant de comprendre les généralités d'un système et d'une esthétique sans pour autant suffire pour en reproduire toutes les exceptions, les irrégularités, les asymétries, les spécificités propres à un compositeur.

Bruckner a-t-il envisagé sa 9<sup>ème</sup> symphonie comme devant être la « synthèse » de toutes ses connaissances musicales ? Cela semble plus qu'évident ; mais il serait peu pertinent de vouloir réduire l'œuvre à une sorte de projet académique « objectif ».

C'est donc là tout le dilemme des extrapolations. En se limitant à un minimum de création personnelle là où le compositeur ne s'en serait pas privé, on ne peut aboutir, dans le meilleur des cas, qu'à un squelette sans chair ni organes. Certes, un tel travail peut être présenté comme étant musicologiquement et historiquement informé, mais sans se permettre une certaine audace tout en acceptant l'inévitable part d'arbitraire que cela implique, peut-il prétendre être ne fût-ce que satisfaisant du point de vue musical ?...