

Notes sur ma complétion du Finale de la neuvième symphonie de Bruckner

Ma complétion du Finale de la neuvième symphonie de Bruckner est clairement et strictement basée sur le matériel thématique de Bruckner. J'ai orchestré ce mouvement aussi discrètement et le plus scrupuleusement que possible. Il y a deux aspects principaux à distinguer pour comprendre le processus de cette complétion :

Premièrement, en plus du travail de « remplissage » de l'orchestration de passages déjà existants, il y a six parties manquantes dans la section développement/réexposition qui ont dû être spéculativement reconstruites et ce dans le but de recréer des liens cohérents. Ces « trous » sont localisés :

1. à la transition entre la fin de l'exposition et le développement (pédale sur mi : 7'11" - 7'57"),
2. au milieu de la première partie du développement (8'42" - 8'55"),
3. à la fin de la fugue (stretto : 11'13" - 11'43"),
4. dans la réexposition à la transition vers le troisième groupe thématique (16'36" - 16'47"),
5. au milieu du troisième groupe (thème du choral au hautbois : 17'40" - 18'07") et
6. au moment de la transition tendue vers la coda (18'38" - 19'02).

Ma thèse en préparation donnera une explication, mesure par mesure, de la réflexion musicologique et la signification de ma complétion et des ajouts mais également de donner les détails de l'aspect reconstruction du travail.

Deuxièmement, mon élaboration de la coda ne correspond pas tout à fait à la même tâche ni ne pose la même question à propos de « ce que Bruckner aurait fait » car cela est tout simplement impossible à savoir ou à deviner. Nous n'avons que quelques esquisses et quelques vagues témoignages (Heller, Auer et Graf) concernant la conclusion du Finale, et nous n'avons même pas une idée précise du nombre de mesures tant ces différentes sources donnent difficilement une idée de la structure globale que Bruckner avait à l'esprit. Cependant, j'ai senti que cette partie ultime du Finale devait avoir une envergure comparable à celles des Finales des cinquième et huitième symphonies. Ma coda « extrapolée » en quatre parties (respectivement de 36, 28, 36 et 59 mesures) utilise uniquement le contenu thématique et les motifs du Finale tout en étant partiellement inspirée des codas de la cinquième et la huitième symphonie.

La coda commence par un long crescendo reprenant une esquisse de Bruckner de 24 mesures qui est construite sur une progression tritonique thématiquement liée au tout début du mouvement. Je l'ai prolongée jusqu'à 36 mesures en additionnant 12 mesures qui culminent avec la citation du thème principal de la huitième (première partie: 19'06"-20'22").

La deuxième partie commence (20'23"-21'11") par la dernière apparition, i.e. le thème principal du troisième groupe thématique, qui est traitée de la même manière que dans la cinquième symphonie avec des citations intégrées des thèmes principaux des cinquième (20'34"-20'39") et septième symphonies (20'51"-20'57").

La troisième partie (21'12"-22'21") commence par une esquisse de quatre mesures de Bruckner rappelant la coda (violons et cuivres) du Finale de la quatrième symphonie. Ce qui vient ensuite est basé sur le *saltus duriusculus* (répétition insistante de sixtes et septièmes descendantes) du commencement du Finale (0'48"-1'04" correspondant au passage dans la coda: 21'32"-21'46"). Cela est suivi par la même progression rythmique et thématique calquée sur la première présentation du premier groupe thématique élaboré en se reconnectant à la dernière esquisse de Bruckner datée de mai 1896. Cette dernière se résume à une ébauche harmonique d'une structure métrique de 16 mesures (21'47"-22'21"). Le motif "héroïque" (trompettes) qui fut entendu pour la première fois à la fin du

développement (cors: 12'54"). Cette troisième partie s'interrompt brutalement par un accord dissonant (climax, *parrhesia abruptio* at 22'15").

La quatrième partie, la "coda de la coda" (22'23"-24'43"), bâtie sur une longue et statique pédale de ré comme Bruckner le prévoyait probablement, elle peut être considérée comme un retour mystérieux et éthéré de la coda du premier mouvement. Un long crescendo basé sur ce que j'ai indentifié comme étant le thème "Hallelujah" (2 cors et 2 Wagner tenor tubas à 22'29"-23'11" et ensuite 2 trompettes à 23'12"-23'30"). Richard Heller, médecin de Bruckner, attesta qu'un majestueux "Alleluia" devait conclure la neuvième symphonie. En effet, Bruckner expliqua à Heller que le Finale devait se terminer par "un chant de louange dédié au Seigneur" basé sur un thème du deuxième mouvement. Toutefois, à l'époque où Bruckner joua au piano des passages du Finale à Heller, l'ordre des mouvements intérieurs était-il 'scherzo-adagio' ou bien 'adagio-scherzo'? Nous n'avons aucune réponse claire et certaine à cette question. Selon moi, ce thème "Hallelujah" semble pouvoir trouver 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) et non dans l'adagio.

Enfin, la coda culmine sur la même dissonance napolitaine de mi bémol tout comme à la fin du premier mouvement qui trouve sa résolution dans la *coagmentatio* en ré majeur des quatre thèmes principaux de l'oeuvre (empilement des quatre thèmes à 24'04"), couronnant ainsi l'oeuvre entière exactement de la même façon que pour la huitième symphonie. Il faut noter cependant que de légers détails ont été réécrits ou modifiés dans la partition après que ce premier enregistrement fut fait.

Concernant la *coagmentatio*, Max Graf écrivit après avoir consulté d'hypothétiques manuscrits perdus en possession de Franz Schalk qu'il y avait "un thème principal (celui du premier ou du quatrième mouvement, ce n'est pas clair mais il s'agit probablement du premier), un thème de fugue (certainement celui du Finale), un 'Choral' (aussi certainement celui du Finale) et un 'thème de quintes' du *Te Deum* et ces quatre thèmes sont combinés ensemble (*übereinandergestellt*), sous forme d'une quadruple superposition (*eine vierfache Thürmung*) comme on peut en trouver une à la fin de la huitième symphonie." Max Graf était un critique musical et Max Auer, qui mentionna également la même combinaison (répétant probablement ce qu'il lu de Graf), était seulement un dilettante. On peut raisonnablement dire que ces deux "amateurs" ne devraient pas être considérés comme des chercheurs critiques ou des musicologues. De plus, l'idée d'une *coagmentatio* des quatre thèmes de la symphonie a maintenant été rejetée par le musicologue australien John Alan Phillips qui considère les écrits d'Auer et de Graf à propos de ce sujet comme étant peu pertinents.¹

Néanmoins, n'ayant pas d'autre alternative satisfaisante, l'idée d'un thème "Hallelujah" culminant avec une *coagmentatio* des quatre thèmes principaux de la symphonie restait pour moi structurellement la possibilité la plus convaincante et musicalement la plus efficace. 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 décrit par Graf/Auer a été aisément réalisée mais a été écartée cependant car musicalement insatisfaisante (voir ces deux exemples dans ma thèse prochainement disponible).

Dans sa thèse,² John Alan Phillips aborde le sujet à propos de la question d'une fin de substitution imaginée par Bruckner (qui était extrêmement préoccupé par l'idée de mourir) au milieu du troisième groupe thématique (réexposition): une soudaine transition pour insérer l'entrée du *Te Deum*... Manifestement, cette solution ne peut sérieusement pas être prise en compte à cause des problèmes des proportions et de la cohérence musicale de l'ensemble: la durée du *Te Deum* est d'environ 25 minutes. Que pourrait bien pouvoir signifier une telle "intrusion" après avoir entendu ¾ du Finale (entre 18 à 20 minutes de musique)? Je pense que nous pouvons tenté de comprendre cette alternative comme étant une sorte de capitulation de la part du compositeur en réalisant qu'il n'aurait

¹ 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

² 2. John A. Phillips – *ibid.*; "The *Te Deum* as Ersatz" §1.1.11 et "The conjectural *Te Deum* transition" §3.3.8

vraisemblablement pas la capacité d'élaborer la coda d'une manière suffisante et qu'il ne pourrait par retravailler l'oeuvre en profondeur comme cela était son habitude. Ne pouvant pas fixer ses idées sous une forme pleinement accomplie, il choisit alors comme solution de secours d'y ajouter une oeuvre extérieure à la symphonie. En fait, ce Finale peut parfois laissé les mêmes impressions d'une oeuvre "pas tout à fait aboutie" ou une sorte de "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 un 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 enigma de son inachèvement. Nous connaissons la même problématique avec une autre extraordinaire symphonie qui, laissée inachevée à cause du décès du compositeur et dans ce cas complètement esquissée, laisse cette étrange et énigmatique sentiment d'un processus laissé en suspension pour toujours. Bien évidemment, je veux parler de la dixième symphonie de Mahler.

Sébastien Letocart, compositeur