

## Anton Bruckner (1824–1896)

---

---

Symphonie n° 7 en mi majeur WAB 107  
*Symphony No. 7 in E Major WAB 107*

---

---

1. Allegro Moderato 18:28
  2. Adagio (Sehr Feierlich Und Sehr Langsam) 24:27
  3. Scherzo (Sehr Schnell) 9:53
  4. Finale (Bewegt, Doch Nicht Schnell) 11:22
- 
- 

Total : 64:10

---



photo Caroline Bergeron

## Jean-Philippe Tremblay chef



ÂGÉ DE 28 ANS SEULEMENT, LE CHEF D'ORCHESTRE ET ALTISTE JEAN-PHILIPPE TREMBLAY MÈNE DÉJÀ UNE IMPRESSIONNANTE CARRIÈRE INTERNATIONALE. Il a eu l'occasion de diriger plusieurs grands orchestres d'Europe et des États-Unis, dont le National Symphony Orchestra à Washington, le London Philharmonic Orchestra et le Philharmonia Orchestra, à Londres, l'Orchestre de chambre de Prague, l'Orchestre de la radio de Dresde, l'Orchestre de chambre de Vienne, l'Orchestre du Tanglewood Music Center ainsi que des concerts en Espagne, en Angleterre, en France, en Californie et en Floride. Au Canada, il a été invité à diriger des concerts de l'Orchestre symphonique de Montréal, de l'Orchestre symphonique de Laval, du Toronto Youth Symphony, de l'Orchestre du Ballet national du Canada, de la Sinfonia Nova Scotia et de l'Orchestre du Centre national des Arts à Ottawa, où il été l'assistant de Pinchas Zukerman de 2001 à 2003.

Au cours de la saison qui se termine, Jean-Philippe a notamment dirigé l'Orchestre de chambre de Vienne, l'Orchestre de chambre de la radio de Budapest et l'Orchestre symphonique de Winnipeg. En 2008, il dirigera les orchestres philharmoniques de Rotterdam et de Séoul ainsi que le Royal Philharmonic Orchestra lors d'une tournée nord-américaine avec Pinchas Zukerman comme soliste, et des concerts à Londres, Chicago et Oslo.

Par ailleurs, il a déjà reçu plusieurs prix prestigieux dont la Joyce Conger Award for the Arts, la Rose Roitman Award et le titre de membre honoraire de la Golden Key International Honor Society parce qu'il perpétue une tradition d'excellence. En septembre 2003, il a été qualifié de « chef de file de demain » par le magazine *MacLeans* qui l'a inclus dans sa liste des « 30 jeunes les plus remarquables parmi les moins de 30 ans », un palmarès établi en hommage à de jeunes personnalités canadiennes. En Grèce, l'année précédente, au Concours international de direction d'orchestre Dimitris Mitropoulos, il avait reçu le prix des musiciens, décerné au chef avec lequel les musiciens ont préféré travailler au cours du Concours. En 2004-2005, il a été l'un des trois musiciens choisis par Kurt Mazur et Christoph von Donhanyi pour participer à l'Allianz International Conductors Academy, à Londres.

Jean-Philippe Tremblay est aussi un passionné de musique de chambre qui troque chaque année sa baguette de chef d'orchestre pour son alto et participe à plusieurs festivals au Canada et aux États-Unis. Il est aussi conseiller artistique du Tremblay Ensemble installé à New York, proche collaborateur des Jeunesses Musicales du Canada et membre du corps enseignant du programme Jeunes Artistes, au Centre national des Arts, à Ottawa.

Jean-Philippe Tremblay a étudié l'alto, la composition et la direction d'orchestre au Conservatoire de musique du Québec à Chicoutimi, à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, à la Pierre Monteux School, dans le Maine, au Tanglewood Music Center, et à la Royal Academy of Music, à Londres. Il a reçu sa formation de professeurs aussi réputés que Robert Spano, Seiji Ozawa, André Prévin, Jorman Panula, Paolo Bellomia et Michael Jinbo.



## L'Orchestre de la francophonie canadienne (OFC)



L'ORCHESTRE DE LA FRANCOPHONIE CANADIENNE (OFC) A VU LE JOUR EN 2001 LORS DES IV<sup>ES</sup> JEUX DE LA FRANCOPHONIE D'OTTAWA HULL, grande manifestation culturelle et sportive qui aura permis de propulser à l'avant-scène le talent de jeunes musiciens de l'Orchestre. Dans l'effervescence de ces Jeux, l'OFC a contribué à illustrer, tout en musique, la grande diversité de la jeunesse et son attachement à la langue française et à la culture canadienne.

À chaque année, l'OFC recrute les 75 meilleurs musiciens à travers le Canada. Tous les étés, les musiciens de l'OFC sont en résidence pendant deux semaines avant d'entreprendre une tournée de plusieurs villes canadiennes. Pendant ces deux semaines, une quinzaine de professeurs, dont le responsable des cordes, David Stewart et le responsable des vents, Douglas Sturdevant, offrent aux musiciens un enseignement avancé ainsi que des classes de traits d'orchestre. Également à l'horaire, des rencontres de perfectionnement avec plusieurs grands maîtres dont le directeur musical de l'OCNA, Pinchas Zuckerman et le directeur artistique de l'I Musici, Yuli Turovsky.

De plus en plus connu grâce au succès de ses prestations effectuées partout au pays, l'OFC suscite désormais auprès des jeunes musiciens classiques canadiens un intérêt indéniable. Stimulé par cet appui, l'OFC désire tout mettre en œuvre pour répondre aux besoins de perfectionnement et d'expériences concrètes que souhaitent vivre les jeunes musiciens francophones canadiens.



## La Septième symphonie de Bruckner ou la vie après la mort de Wagner



AUJOURD'HUI, PERSONNE NE CONTESTE QUE LES SYMPHONIES D'ANTON BRUCKNER (1824-1896) FORMENT L'UN DES CORPUS MAJEURS DU RÉPERTOIRE. Mais, du vivant du compositeur, la reconnaissance fut tardive. La création à Leipzig, le 30 décembre 1884, de sa *Septième Symphonie* marque à cet égard un point tournant. À 60 ans révolus, Bruckner voyait enfin une de ses symphonies connaître un authentique succès public, succès qui devait rapidement mener à la consécration internationale : Munich en 1885; Cologne, Hambourg, Vienne, Graz, Amsterdam, Chicago et New York dès 1886; Berlin, Budapest, Dresde et Londres, l'année suivante.

Auparavant, à cause de l'admiration sans réserve qu'il manifestât très tôt pour la musique de Richard Wagner, Bruckner s'était retrouvé, bien malgré lui, mêlé à une querelle esthétique qui opposait Wagner au critique viennois Edoard Hanslick. Dans une série d'essais théoriques publiés entre 1849 et 1851, Wagner avait exposé sa conception de «la musique de l'avenir», «œuvre d'art totale» qu'il avait qualifié de «musique absolue» car elle fusionnait musique, poésie et danse. Hanslick lui répondit dès 1854 dans *Du beau dans la musique*, un essai qui fut très influent jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle. Pour lui, la véritable musique absolue ne pouvait être, au contraire, qu'une musique pure, qui se suffit à elle-même, sans référents extramusicaux, littéraires, picturaux ou autres.

C'est pourquoi, malgré le fait que Bruckner fut fondamentalement un adepte de la musique pure, dès la création de ses premières symphonies, et surtout à partir de la troisième qu'il présente comme un hommage à Wagner, Hanslick prit en grippe le pauvre compositeur et s'acharna sans cesse à dénigrer son travail.

Homme discret et timide, mais fier de ses humbles origines paysannes, Bruckner se sentit toujours dépassé par ces querelles de clochers qui divisaient l'intelligentsia des grandes villes, en commençant par Vienne, capitale musicale de l'Europe, où sa maîtrise du contrepoint et de

l'orgue lui avaient valu un poste de professeur au Conservatoire et celui d'organiste de la chapelle impériale. Personne ne contestait ses dons exceptionnels en ces domaines. Mais lorsque, au tournant de la quarantaine, il se mit en tête de composer des symphonies en y introduisant les nouvelles ressources instrumentales et audaces harmoniques développées par Wagner dans ses drames lyriques, les défenseurs de la musique pure furent sans merci.

Fervent croyant, ce musicien d'église dévoué trouva dans sa foi un rempart. Plus encore, la fréquentation quotidienne de l'orgue et de son répertoire contribua au développement d'un style personnel qui lui permit de transcender ce qu'il emprunta à Wagner. On retrouve dans l'œuvre symphonique de Bruckner une science du contrepoint et de la gradation des textures sonores propres à l'organiste d'expérience. C'est ainsi que, conçue comme cathédrale sonore, la symphonie devait parvenir, grâce à Bruckner, à de nouveaux sommets.

Sans remettre en cause le plan classique en quatre mouvements dans lequel deux allegros encadrent un mouvement lent et un scherzo, Bruckner développa cependant, à l'intérieur des mouvements, une conception de plus en plus originale de la forme. Dans les mouvements de forme sonate, il utilisa plus d'une fois trois thèmes plutôt que les deux traditionnels. C'est le cas du monumental *Allegro moderato en mi* majeur qui ouvre la *Septième Symphonie*.

Sur un tremolo soutenu *pianissimo* des violons, les violoncelles déploient un ample premier thème sur plus de vingt mesures, ce qui en fait l'un des plus longs de tout le répertoire symphonique. Après une reprise *fortissimo* dans le registre supérieur, violons et bois à l'unisson, un second thème s'élève, délicatement ornementé, murmuré comme une confidence par les hautbois et les clarinettes. Les violoncelles le reprennent, enveloppé d'un luxueux contrepoint des autres cordes. Il est ensuite librement développé jusqu'à son renversement aux violons sur une pédale des basses, début d'un grand crescendo qui aboutit à un martèlement dramatique des cuivres.

Ce martèlement est subitement interrompu par l'entrée inopinée, *subito piano*, d'un troisième thème aux bois et aux cordes, étonnamment serein et dansant. C'est le départ d'un autre crescendo qui débouche sur un nouvel appel intempestif des cuivres. De la résonance de leur dernier accord, à nouveau *subito piano*, émerge aux violons une reprise du thème qui s'effiloche en un lent decrescendo jusqu'à un écho rêveur des cors marquant la fin de l'exposition.

Développement et récapitulation font alterner ces trois thèmes et leurs renversements en de savants jeux de contrepoint. Le sommet est atteint dans la coda où, sur une pédale tremolo renforcée par un roulement de timbales, la tête du premier thème aux cors et son renversement aux bois sont superposés en miroir et développés en une puissante spirale jusqu'à l'accord final.

Sur les quelque deux ans que dura, de l'automne 1881 à l'automne 1883, la composition de l'œuvre, Bruckner passa les quatorze premiers mois sur ce premier mouvement. Pendant cette période, le dernier opéra de Wagner fut créé à Bayreuth et, lorsque Bruckner s'attaqua en février 1883 au second mouvement, un magnifique *Adagio* «très lent et solennel» dans le ton relatif de *do#* mineur, il devait apprendre la mort du maître.

Il confia au chef d'orchestre Felix Mottl qu'il avait composé le thème d'ouverture, hanté par l'appréhension de cette mort qu'il sentait proche. Le motif de tête est exposé par le fameux quatuor de «tubas» que Wagner avait imaginé et fait construire pour certains passages de la *Tétralogie* qu'il voulait particulièrement mystérieux et fantomatiques, comme le moment où, dans *La Walkyrie*, la déesse Brünnhilde apparaît à Siegmund pour lui annoncer sa mort prochaine. C'est ainsi que ces curieux cuivres se situant entre le cor et le tuba, que l'on n'avait entendus jusque-là que dans les dernières œuvres de Wagner, firent une entrée on ne peut plus solennelle et emblématique dans le monde de la musique pure.

Ce thème semble par la suite vouloir se développer sans fin, émouvant éloge funèbre à la mémoire de celui qui avait rêvé d'une «mélodie infinie». Cette suite est essentiellement conduite par les cordes. Elle enchaîne d'abord par une citation fortement appuyée du *Te Deum* sur lequel Bruckner travaillait à la même époque. Comme pour conjurer le malheur, les cordes énoncent le motif des derniers mots de la prière : «non confundar in aeternum», «que plus jamais je ne sois confondu». Émerge éventuellement aux violons, en un radieux *fa#* majeur, un second thème plus allant, aux accents élégiaques perçant comme un sourire à travers les larmes chez qui se souvient des moments heureux auprès de celui qui n'est plus. De là, musique funèbre et mélodie élégiaque alternent en une série de variations aux textures contrapuntiques et instrumentales d'une beauté inouïe, donnant à l'ensemble une forme classique de grand da capo (ABABA).

Aux deux fresques dramatiques précédentes, le *Scherzo* oppose une superbe arlequinade. Dans la première partie, sur un petit rire nerveux des cordes, une trompette solo lance une sorte de pied de nez ironique, provoquant la contagion du rire qui se communique graduellement à tout l'orchestre en plusieurs vagues jusqu'aux éclats d'une première cadence *fortissimo*. Les timbales, en catimini, semblent vouloir relancer le tout, mais les bois s'en mêlent, rivalisant dans une surenchère de poétiques jongleries. La trompette reprend éventuellement le contrôle pour entraîner tout ce beau monde jusqu'à un nouvel éclat. Les timbales reviennent, *pianissimo*, mais les cordes enchaînent avec le trio central, une tendre ballade comme pouvait, dans la *commedia dell'arte*, en chanter Pierrot à sa Colombine. Après ce moment plus sentimental, la comédie reprend de plus belle avec la répétition intégrale du grand rire initial.

Le premier thème du *Finale* n'est autre que celui du premier mouvement, mais métamorphosé par un rythme pointé, vif et nerveux, comme si, après le deuil du second mouvement, il avait été regaillardé par la comédie du *Scherzo*, comme si la musique découvrait que la vie était encore possible après la mort du dieu Wagner. La calme mélodie du second thème, exposée aux violons sur pizzicati de basses, a toutes les caractéristiques d'un choral, qui semble exprimer par la suite la paix de l'âme enfin retrouvée. Le retour du premier thème incisif en un *fortissimo* massif marque le début d'un vaste développement essentiellement construit sur lui. La récapitulation ramènera d'abord le choral avant que ce premier thème revivifié ne soit l'objet d'un nouveau développement jusque dans la coda où Bruckner fait resurgir à la toute fin, comme dans le premier mouvement, le contrepoint en miroir de sa forme originelle ainsi magnifiée en une dernière apothéose.

Hanslick ne manqua pas de descendre en flammes cette nouvelle symphonie de Bruckner. Mais, comme le nota un autre critique, le public réagit d'une tout autre façon : «D'abord la surprise, ensuite la fascination, puis l'admiration et enfin l'enthousiasme : telle fut la réaction.»

Dans le présent enregistrement, le chef d'orchestre suit l'édition Haas considérée aujourd'hui comme la référence. Mais, au sommet de l'*Adagio* (lettre W), il a décidé de conserver le coup de cymbale que Bruckner rajouta sur un bout de papier qui fut collé sur l'autographe. Haas l'a rejeté car on y trouve aussi la mention «non valable», comme si le compositeur avait par la suite renié cette décision tardive qui aurait été une concession faite à des amis. Mais d'autres spécialistes de Bruckner soulignent que dans un passage semblable dans l'*adagio* de la *Huitième Symphonie*, il y a bien un coup de cymbale. Jean-Philippe Tremblay a donc décidé de le conserver tout en respectant pour le reste l'édition de référence.

© Guy Marchand





Jean-Philippe Tremblay  
Conductor



28-YEAR-OLD FRENCH CANADIAN CONDUCTOR AND VIOLIST JEAN-PHILIPPE TREMBLAY HAS DEVELOPED AN IMPRESSIVE AND VARIED INTERNATIONAL CAREER. Mr. Tremblay has conducted the National Symphony Orchestra in Washington, D.C, the London Philharmonic Orchestra, the Philharmonia Orchestra (London), the Prague Chamber Orchestra, the Radio Orchestra of Dresden, the Vienna Chamber Orchestra, the Tanglewood Music Center Orchestra and concerts in Spain, England and France, California and Florida. At home he has conducted extensively at the invitation of the Orchestre symphonique de Montréal., the Orchestre symphonique de Laval, the Toronto Youth Symphony, the National Ballet of Canada Orchestra, the Sinfonia Nova Scotia, and the National Arts Centre Orchestra in Ottawa, where he was Assistant Conductor to Pinchas Zukerman from 2001 to 2003.

Last season's highlights include appearances with the Vienna Chamber Orchestra, the Winnipeg Symphony, and the Budapest Radio Chamber Orchestra. Upcoming engagements include concerts with the Rotterdam and Seoul Philharmonics, Ensemble Moderne Contemporain in Paris, a North American tour with the Royal Philharmonic Orchestra and Pinchas Zuckerman as soloist and concerts in London, Chicago and Oslo.

Mr. Tremblay has received the Joyce Conger Award for the Arts, the Rose Roitman Award and a honorary member of the Golden Key International Honor Society. In September, 2003, *MacLeans* Magazine presented him as a “Leader of Tomorrow” in its “Top 30 under 30”, celebrating young Canadian personalities. He also received the musician’s prize at the 2002 Dimitris Mitropoulos International Competition for Orchestral Conducting (Greece). In 2004-2005, he was selected by Kurt Mazur and Christoph von Donhanyi as one of three participants in the Allianz International Conductors Academy in London.

An avid chamber musician, every year Jean-Philippe Tremblay swaps his baton for his viola to perform in various North American festivals. He is also Artistic Adviser for the New York-based Tremblay Ensemble, a close collaborator with Jeunesses Musicales du Canada in Montreal where he acts as a faculty member to young conductors and composers for the Young Artists Programme at the National Center of the Arts in Ottawa.

Mr. Tremblay was trained in viola, composition and conducting at the Conservatoire de musique du Québec (Chicoutimi), the faculty of music at Université de Montréal, the Pierre Monteux School, Maine, Tanglewood Music Center and the Royal Academy of Music in London. He has studied under such renowned artists as Robert Spano, Seiji Ozawa, André Prévin, Jorman Panula, Paolo Bellomia and Michael Jinbo.



## Orchestre de la francophonie canadienne (OFC)



THE ORCHESTRE DE LA FRANCOPHONIE CANADIENNE (OFC) WAS CREATED IN 2001 FOR THE FOURTH JEUX DE LA FRANCOPHONIE IN OTTAWA-HULL, a major cultural and sporting event that promoted the talent of young classical musicians from across the country. Amid all the excitement of these Games, the OFC used music to help illustrate the great diversity of Canadian youth and to highlight their attachment to the French language and to Canadian culture.

Every summer, the OFC recruit 75 of the best musicians across Canada. The OFC musicians then spend two weeks in residency before undertaking a tour of several Canadian cities. In those weeks, advanced classes (including one featuring orchestral excerpts) are offered by some fifteen teachers, including David Stewart, head of the strings section, Douglas Sturdevant head of the winds section. Also included are some meetings with some great masters such as Pinchas Zukerman, Music Director of the NACO and Yuli Turovsky, Artistic Director of I Musici.

Thanks to the success of the performances it has given from coast to coast, the OFC undeniably has a great deal to offer young Canadian classical musicians. Stimulated by this support, the OFC puts in place everything required to meet their needs for the experience and development of young Canadian francophone musicians by offering them concrete experiences.



# Bruckner's Seventh Symphony or Life After Wagner



TODAY, NOBODY WOULD CONTEST THE FACT THAT BRUCKNER'S SYMPHONIES FORM ONE OF THE MOST SIGNIFICANT BODIES OF WORK IN THE REPERTOIRE. And while such recognition was late in coming during his lifetime, the premiere of the *Seventh Symphony* in Leipzig, on December 30, 1884, marked a turning point for Bruckner. At the age of 60, he was finally enjoying true popular success with one of his symphonies, and international recognition was quick to follow: Munich in 1885; Cologne, Hamburg, Vienna, Graz, Amsterdam, Chicago, and New York in 1886; and Berlin, Budapest, Dresden, and London the following year.

Previously, because of his early and unconditional admiration for the music of Richard Wagner, Bruckner found himself an unwilling participant in an esthetic quarrel between Wagner and the Viennese critic Eduard Hanslick. In a series of theoretical essays published between 1849 and 1851, Wagner had outlined his conception of the "music of the future," a "total artwork" that he would qualify as "absolute music" since it would fuse music, poetry and dance. Hanslick responded in 1854 with a book entitled *On the Musically Beautiful*, which would remain a highly influential work until the early 20th century. For Hanslick, true "absolute music" could, on the contrary, be none other than pure music—works that could stand on their own without any extra-musical, literary, pictorial or other references.

Hence, even though Bruckner was fundamentally a composer of pure music, as soon as his first symphonies were premiered—and especially the third, which he presented as an homage to Wagner—Hanslick took a strong dislike to the unfortunate composer and did not miss an opportunity to savage his work.

A shy and timid man, but proud of his humble peasant origins, Bruckner always felt a little overwhelmed by these turf wars between the intelligentsia of large cities such as Vienna, the musical capital of Europe, where his mastery of counterpoint and the organ had won him a

professorship at the Conservatory and the position of organist at the imperial chapel. No one contested his exceptional talents in these areas; but when, in his forties, he turned his attention to composing symphonies, introducing the new instrumental forces and daring harmony developed by Wagner in his operas, the defenders of pure music were merciless.

A church musician and a very religious man, Bruckner found solace in his faith. And his daily contact with the organ and its repertoire contributed to a personal style that helped transcend what he borrowed from Wagner. Bruckner demonstrates a mastery of counterpoint and textural shading in his orchestral works, the result of long experience at the organ. Conceived as cathedrals of sound, these symphonies propelled the genre to new heights.

Without calling into question the classical plan of the symphony, in which two allegro movements frame a slow movement and a scherzo, Bruckner nevertheless developed an increasingly original conception of the form within these movements. For instance, in the sonata-form movements, he used three themes rather than the usual two on several occasions, including the monumental "Allegro moderato" in E major that opens the *Seventh Symphony*.

Over a sustained *pianissimo* tremolo in the violins, the cellos unveil a broad first theme over twenty measures, making it one of the longest opening themes in the symphonic repertoire. After a *fortissimo* reprise in the upper register by the violins and woodwinds in unison, a second theme arises, delicately ornamented, whispered like a secret by the oboes and clarinets. The cellos repeat this, wrapped in a luxurious counterpoint by the other strings. It is then freely developed until the violins play its inversion over a pedal note in the basses, beginning a huge crescendo that culminates in a dramatic pounding by the brass.

And yet this pounding is suddenly interrupted by the unexpected entry, *subito piano*, of a third theme in the woodwinds and strings, surprisingly serene and dance-like. This begins another crescendo that leads to another tempestuous sounding of the brass. Out of the echo of their last chord, the theme is repeated by the violins, again *subito piano*, that unravels into a slow decrescendo leading to a dreamlike echo in the horns that marks the end of the exposition.

The movement's development and recapitulation alternate these three themes and their inversions in a skillful play of counterpoint. The climax is reached in the coda, where, over a tremolo pedal reinforced by a tympani roll, the beginning of the first theme in the horns and its inversion in the woodwinds are treated in a mirror-like superimposition that builds into a powerful spiral to the final chord.



Of the two years, that it took to compose the work, from the fall of 1881 to the fall of 1883, Bruckner spent the first fourteen months on this first movement. During this period, Wagner's last opera was premiered in Bayreuth and, as Bruckner began the second movement in February 1883, a magnificent "very slow and solemn" *adagio* in the relative key of C-sharp minor, he would have learned of the master's death.

He would tell the conductor Felix Mottl that he had composed the opening theme haunted by the apprehension of this death, which he could feel was near. The opening motif is exposed by a quartet of Wagner "tubas," instruments that Wagner had conceived of and had built for certain passages of the Ring cycle where he wanted an especially mysterious and ghost-like sound, such as in *Die Walküre*, where the goddess Brünnhilde appears to Siegmund to announce his impending death. In this way, these curious brass instruments, a sort of hybrid of horn and tuba and which until then had only been heard in Wagner's late works, made a most solemn and symbolic entry into the world of pure music.

This theme then appears to want to develop endlessly, a moving and somber eulogy to the memory of he who had dreamed of an "infinite melody." This development is carried out primarily by the strings and is followed first by a strongly supported reference to the *Te Deum* Bruckner was working on at the same time. As if to conjure up unhappiness, the strings introduce the motif of the last words of the prayer, "non confundar in aeternum" (let me never be confounded). The violins eventually emerge into a more lively though melancholy second theme in a radiant F-sharp major, a kind of smile through the tears of someone remembering happy times with someone who is no longer there. From there, the funeral music and the melancholy theme alternate in a series of variations employing contrapuntal and instrumental textures of extraordinary beauty, giving the whole movement a classical large-scale ternary form (ABABA).

In contrast to the two preceding dramatic frescos, the *Scherzo* is a wonderful harlequinade. In the first section, over the nervous laughter of the strings, a solo trumpet introduces a theme that is a kind of ironic nose-thumbing, which provokes contagious laughter that is gradually communicated to the entire orchestra in waves, culminating in the outburst of the initial *fortissimo* cadence. The timpani seem to slyly attempt to set the whole thing off again but the woodwinds intervene and compete with a higher bid of poetic juggling. The trumpet eventually takes over to lead the whole ensemble into yet another outburst of laughter. The timpani then return, *pianissimo*, but the strings follow with the central trio section, a tender ballad that, in a *commedia dell'arte*, Pierrot might sing to his Colombine. After this more sentimental moment, the comedy returns anew with a complete repetition of the initial eruption of laughter.

The opening theme of the Finale is none other than that of the first movement, but transformed by a lively and nervous dotted rhythm; as if, after the grief of the second movement, it had been cheered by the comedy of the Scherzo; as if the music had discovered that life was still possible after the death of the god Wagner. The serene melody of the second theme, exposed by the violins over pizzicato basses, has all the characteristics of a chorale, seeming to express that the soul has finally achieved peace. The return of the incisive first theme in a huge fortissimo marks the beginning of a vast development section, built essentially around this initial theme. The recapitulation first returns to the chorale theme before the first enlivened theme is again developed until the coda, where, at the end of which, just as in the first movement, Bruckner presents the theme in mirrored counterpoint and in its original first-movement form, magnified into a final apotheosis.

Predictably, Hanslick did not fail to shoot Bruckner's new symphony down in flames. But, as noted another critic, the public felt quite otherwise: "First there was surprise, then fascination, then admiration, and finally enthusiasm—such was their reaction."

For this recording, the conductor used the Haas edition, considered today as the reference. But at the high point of the *Adagio* (rehearsal letter W), he decided to preserve the cymbal crash that Bruckner added on a piece of paper that was glued to the autograph. Haas rejected it because it also says "invalid," as if the composer had subsequently rejected the late decision that was apparently a concession to some friends. But other Bruckner specialists stress that a similar passage in the *adagio* of the *Eighth Symphony* also includes a cymbal crash. Jean-Philippe Tremblay therefore decided to keep it, while respecting the rest of the reference edition.

© Guy Marchand

Translation: Peter Christensen



**VIOLONS I / VIOLINS I** Virginie Gagné, John Corban, Amélie Benoit-Bastien,  
Lisa Demay, Maria Demecheva, Emilie Paré, Maria Braker, Tatiana Smirnova,  
Tristan Lemieux, Julie Gariss, Michael Fry, Carl Beaudoin, Robert Margaryan

**VIOLONS II / VIOLINS II** Améline Chauvette-Groulx, Benoit Boisvert,  
Woosol Cho, Antoine Bareil, Elyssa Gravelle, Gabriel Demers-Brodeur,  
Guzel Muhametsafina, Gilbert Bélec, Xiaohan Guo, Alma Thrift, Amélie Côté

**ALTOS / VIOLAS** Pemi Paull, Jennifer Thiessen, Adriana Mertic,  
Alexandra Gregova, Mihaela Tistu, André Génèreux, Monica Guenter

**VIOLONCELLES / CELLOS** Gwendolyn Smith, Jacob Auclair-Fortier, Jean-Christophe Lizotte,  
Marie-Thérèse Dugré, Caroline Richard, Dan Totan, Katja Bragina, Philippe Fleming

**CONTREBASSES / DOUBLE BASS** Matthew Perrin, Nicholas Chalk,  
Ian Whitman, Marie-Claude Tardif, François Péloquin, Anaïs Vigeant

**FLÛTES / FLUTES** Geneviève Déraspe, Ahilya Ramharry

**HAUTBOIS / OBOES** Camille Gendreau, Daniel Lanthier

**CLARINETTES / CLARINETS** Andrei Smiznov, Sonia Sielaff

**BASSONS / BASSOONS** Ève Gendreau, Sarah Gauthier-Pichette

**CORS / HORNS** Janelle Wieb, Émilie De Maisonneuve, Dawne Olafson, Émilie Dupras-Langlais

**TUBAS WAGNÉRIENS / WAGNERIAN TUBAS** Marjolaine Goulet, Maude Lussier,  
Nadia Labelle, Simon Gamache

**TROMPETTES / TRUMPETS** Dan Tremblay, Frédéric Demers, Julie Chartier, Pascal Leprohon

**TROMBONES** Renaud Gratton, Gilesa Restrepo Rios, Hugo Bégin basse

**TUBA** Simon Lamothe-Falardeau

**PERCUSSIONS** Hugues Tremblay, Charles Duquette

