



L'ATELIER DU MAÎTRE

Furtwängler vu par les musiciens

Volume 1

Qui mieux que les musiciens peuvent parler de musique ? Qui peut mieux parler de Furtwängler que les musiciens qui l'ont connu ? Le grand chef allemand était si influent que les textes qu'il a inspirés sont nombreux et précis. Le but de cette brochure est de peindre un portrait vivant à travers une sélection d'écrits sur Furtwängler en tant qu'homme et en tant qu'artiste.

La première partie "L'homme et l'artiste" est constituée de souvenirs de grands musiciens qui ont connu Furtwängler.

Une seconde partie "Furtwängler et l'orchestre" est consacré aux souvenirs des musiciens qui ont travaillé avec lui en tant que chef d'orchestre, soit en tant que musiciens d'orchestre ou en tant que solistes. Le but de la seconde partie est d'aller dans les aspects pratiques de sa technique de direction et dans ses relations avec les musiciens. Elle devrait permettre une meilleure compréhension de l'Art de Furtwängler qui est présentée trop souvent de manière théorique et distante ou depuis l'angle des perpétuelles plaisanteries qui circulent dans les milieux musicaux.

Les témoignages inclus ici s'accordent sur un certain nombre de points essentiels, qui résultent en quelques répétitions, compensés par la variété des points de vue. Un humoristique « Intermezzo Giocoso » précède deux articles, qui complètent la seconde partie. D'abord des notes prises par Karla Höcker en répétition avec Furtwängler et ensuite le compte-rendu par Charles Schlacks Jr. d'un concert donné en 1953 à Nuremberg avec le Philharmonique de Berlin (accompagné par des photos et un fac-similé du programme disponible à l'adresse <http://membres.furtwangler.net>).

Philippe JACQUARD

L'HOMME ET L'ARTISTE

ERNEST ANSERMET

FURTWÄNGLER ET TOSCANINI

Au cours de ses études, Toscanini avait mis en partition pour les étudier, les quatuors de Beethoven, qu'on ne pouvait se procurer alors qu'en parties séparées. Son savoir ne procédait donc pas tant d'informations acquises sur la musique que de sa propre étude de la musique, par la pratique et dans les textes. C'est pourquoi il était si attaché, non à une théorie, ou à une tradition, mais aux textes eux-mêmes. "Je joue ce qui est écrit" disait-il, et ce mot a malheureusement fait école, car il a été mal compris. En musique, en effet, on ne joue jamais ce qui est écrit, mais ce que signifie l'écrit. Toscanini pouvait se permettre de parler comme il le faisait parce qu'il dépassait son texte, sans se le dire, vers le sens du texte, mais son "motto" repris à la lettre par les jeunes, allait devenir catastrophique. Le sens du texte, dans le rythme, par exemple, est donné par le sentiment du tempo, fondé sur une cadence et non sur le battement d'un temps principal. Or rien ne ressemble autant, apparemment, à un rythme cadencé, lorsque cette cadence est rigoureuse, qu'un rythme "mesuré", commandé par un métronome.

Pourtant il y a, entre ces deux choses, une différence d'essence, celle qu'il y a entre une structure organique et une structure mécanique, entre la démarche d'une personne vivante et la démarche d'un robot. D'où la différence que l'on peut constater entre une exécution de Toscanini et celles de ceux qui prétendent suivre ses traces.

C'est ici qu'il faut noter que la musicalité de Toscanini était foncièrement "italienne". Il est né à la musique au moment où l'Italie, en plein "vérisme" de l'opéra, s'initiait à la symphonie d'esprit germanique sous l'influence de Martucci. Il voyait donc fatalement la symphonie d'esprit germanique sous la lumière du chant et comme une structure complexe de "chants". De là ses divergences avec Furtwängler, cet autre chef de notre époque, aussi accompli dans son sens que Toscanini l'était dans le sien. Ce que cherchait Toscanini dans la symphonie était avant tout, pourrait-on dire, l'expression, ce qu'y cherchait Furtwängler, l'expressivité, à savoir une expression en voie de formation constante, procédant du rayonnement sur les voix de l'harmonie sous-jacente qui les conduit, qui conduit aussi d'une phrase à l'autre et qui dessine la forme de l'œuvre. En termes sommaires, la musique instrumentale jouée par Toscanini était "tracée" au burin et s'organisait en plans nettement tranchés, celle que jouait Furtwängler était faite des jeux du clair-obscur qui opposent et lient à la fois les parties d'une forme globale. Il est donc vain de vouloir opposer l'un à l'autre ces deux grands musiciens. Chacun d'eux nous laisse dans le souvenir, ou gravées dans la cire, des exécutions parfaites, de leur point de vue -c'est-à-dire dans une certaine perspective- des grandes œuvres. On peut seulement se demander, dans chaque cas particulier, lequel des deux points de vue était le plus proche de l'essence de l'œuvre et encore n'est-ce pas concluant, car tout point de vue laisse échapper quelque chose qu'un autre peut nous faire saisir.

Dès l'instant qu'une chose tient sa signification de sa dimension de profondeur, et c'est le cas de la "grande" musique, elle ne peut être vue que dans une perspective particulière. C'est pourquoi les grandes œuvres musicales, qui n'existent que par leur exécution, sont inépuisables dans la mise en lumière de leurs significations.

SERGIU CELIBIDACHE

L'INTUITION DE LA PHENOMENOLOGIE

J'ai commencé à étudier à Berlin en 1936, et je ne me souviens pas d'avoir manqué, avec ou sans billet, un concert de Furtwängler. J'avais remarqué d'instinct qu'il y avait chez lui quelque chose de

particulier. Lorsqu'après guerre, je suis devenu Generalmusikdirektor du Philharmonique, je me suis trouvé en contact direct avec lui, une période incroyablement fructueuse pour moi. J'étais alors, comme tous les autres musiciens qui débutent d'une manière ou d'une autre, dans un monde de doutes, avec plusieurs possibilités d'interprétation etc. J'avais déjà une idée de ce qui est possible en musique, mais ce n'est que bien plus tard que j'ai appréhendé où se trouvait la réalité de la problématique. Mon problème était que je ne savais pas encore faire usage de ce que mes professeurs m'avaient appris en ce qui concerne l'aspect spirituel de la musique. Je me laissais entraîner par l'ivresse du son et j'ai également fait mon succès grâce au son. Ce que provoque cependant un effet sonore chez l'individu, ce n'est pas encore de la musique, mais des impressions sonores - le son peut devenir de la musique.

J'avais déjà une certaine attirance pour les théories phénoménologiques, qui sont très étendues et qui résolvent les problèmes musicaux qui ont trait à l'homme. Ce n'est qu'après ma période berlinoise que j'ai su que la musique n'était rien d'autre que l'utilisation de ces possibilités humaines. Je ne pouvais pas parler de ces choses avec Furtwängler qui était un pragmatique, un homme d'instinct à l'intuition géniale. C'est de lui que j'ai reçu les avis les plus pertinents pour la justesse de ma pensée, sans qu'il ait jamais su m'avoir ainsi aidé.

Furtwängler a été un phénomène unique. Il est le premier et le dernier, le seul, qui a développé le sentiment de ce qu'en phénoménologie, nous appelons la pression verticale, c'est-à-dire la somme de tous les facteurs qui agissent sur nous à l'instant présent; et le seul qui a ressenti cette pression verticale en rapport avec la pression horizontale, c'est-à-dire la somme de tous les facteurs qui agissent sur nous à l'instant présent; et le seul qui a ressenti cette pression verticale en rapport avec la pression horizontale, c'est-à-dire la somme de tous les facteurs qui agissent également à l'instant présent, mais qui ne se produisent pas à l'instant présent. La musique n'est rien d'autre que cette relation! Quand ces deux dimensions se fondent en une Unité, alors l'esprit humain ne peut être en rapport qu'avec cette Unité. Elle se transcende rapidement et parvient à la prochaine Unité; elle se libère de la première Unité pour être libre pour la suivante.

Furtwängler était le seul à en être capable. Ce n'était pas pour cela qu'on l'appréciait. L'impression majeure qu'il produisait quand il apparaissait - c'était

un tel hypnotiseur, il avait un pouvoir incroyable sur l'orchestre et sur le public - faisait que la musique était dans l'air. Son plus grand mérite était cependant d'avoir été le premier à avoir consciemment mis en oeuvre ce phénomène.

Furtwängler n'était pas un bon chef d'orchestre, mais c'était un musicien de génie. Un jour, je lui demandais à propos d'un passage déterminé: "Herr Doktor, à quelle vitesse doit-on le jouer?" "Ca dépend de la manière dont cela sonne." - Mais la manière dont cela sonne peut être déterminée par le tempo! Le tempo n'est pas une réalité en soi, mais une condition. Si une très grande multiplicité d'éléments coopèrent en même temps, j'ai besoin de plus de temps pour commencer à en faire quelque chose de musical. S'il y en a moins, je peux passer plus vite dessus. Sa réponse était purement empirique, mais pour nous autres phénoménologues, c'était une des plus grandes découvertes de nos recherches.

De telles explications, qui étaient senties de manière incroyablement profonde, mais qui pour lui ne faisaient pas partie d'un système, étaient quotidiennes. C'était pour moi une immense confirmation, car j'avais toujours pensé qu'il ne pouvait en être autrement. La 25ème mesure devait contenir tout ce que les 24 mesures précédentes avaient dit auparavant. L'identité n'était pas toujours là du début à la fin, car il traitait très librement le tempo, et de temps en temps, il tombait un peu à côté. Je me souviens d'un concert avec la Symphonie en ut majeur de Schubert. Un merveilleux premier mouvement, un superbe deuxième, et dans le trio du Scherzo, le ciel s'est ouvert. Et dans le Final, des contrastes, des contradictions, une fois comme ceci, une fois comme cela - je n'ai rien compris à ce qu'il faisait. Je ne pouvais pas penser qu'il avait fait quelque chose de travers ; je pensais que je n'y avais rien compris. Aussi ne me suis-je pas empressé d'aller le voir. Il est finalement venu me chercher et sa première question a été: "Comment était-ce?" "Magnifique, Herr Doktor, le premier mouvement! Le deuxième, le troisième - superbe, la flûte y sonnait merveilleusement..." "Et puis, Comment était donc le quatrième?" "Excusez moi, Herr Doktor, je ne l'ai pas compris!" - "Vous avez raison, je l'ai complètement raté!" - "Eh bien, il le savait! Que dans des circonstances aussi inhabituelles, il ait lui-même expérimenté, signifie simplement que toutes ses réactions étaient spontanées et non préparées, quelles ne procédaient pas d'un savoir, ni d'une quelconque tradition, mais de l'instant présent, du magnifique et inépuisable instant présent!

HERBERT VON KARAJAN

LA DECISION APRES LE DOUTE

Furtwängler était pour moi tout un monde. Je suis rentré assez jeune en contact avec lui ; j'ai assisté pour la première fois à l'un de ses concerts à peu près à 13-14 ans, et depuis lors, son apparition m'a toujours accompagné dans ma carrière, dans mon activité.

Je me souviens par exemple qu'alors que j'étais déjà Generalmusikdirektor à Aix-la-Chapelle, un ami m'avait invité à un concert Furtwängler à Cologne et j'y suis allé. Il y avait une Ouverture, puis la Quatrième de Schumann, et pour terminer, une Symphonie de Tchaïkovsky. L'interprétation par Furtwängler de la Symphonie de Schumann m'a ouvert à un monde tout à fait nouveau. J'ai donc été profondément impressionné, et pour ne pas détruire cette impression, je ne suis pas resté au concert, et je suis rentré chez moi, à Aix-la-Chapelle. Et ce même ami a ensuite rencontré Furtwängler et lui a dit: "Ah, vous savez, votre concert a été merveilleux - la Quatrième de Schumann!" Et Furtwängler de répondre: "Ah bon!, alors le Tchaïkovsky n'était donc pas bon?" L'impression produite par la Quatrième était vraiment forte, et je me souviens tout à fait bien par exemple, de la transition entre le troisième et le quatrième mouvement, qui était vraiment colossale.

C'était vraiment caractéristique de lui que quelque chose vienne ainsi s'éteindre, et qu'ensuite, à partir du silence ou du calme momentané, quelque chose de nouveau se développe ensuite. C'étaient des moments qui avaient avec lui une force d'expression inhabituelle. Et là, il faisait une chose admirable, que m'a racontée Siegfried Borries, qui était Konzertmeister quand j'ai pris la tête du Berliner Philharmoniker et qui avait tout le temps travaillé avec lui: "Vous savez, dans ces moments-là, on avait soudain l'impression qu'il cherchait une sortie. Il cherchait une voie hors de l'incertitude, il essayait de trouver une nouvelle interprétation."

Il en était bien ainsi avec lui, cela n'était pas une recherche et une invention, mais c'était véritablement la disparition d'une chose avant qu'autre chose existe déjà.

"Et quand il s'agissait de modifier un accord d'une certaine manière" disait Borries "il m'a souvent

lancé un regard impuissant, et j'ai alors donné l'entrée. L'orchestre s'était tellement fait à lui, qu'il savait exactement où continuer, et il lui lançait un regard reconnaissant, et l'exécution se poursuivait.

On voit ainsi ce qui était important pour lui, ce qui somme toute était une situation fondamentale de la vie, à savoir: une nouvelle décision après le doute. Et on peut toujours le constater chez lui; que ce soit dans la transition du troisième au quatrième mouvement de la Cinquième de Beethoven ou ailleurs, c'était toujours la même chose.

On ne doit pas oublier que Furtwängler procédait assurément d'Artur Nikisch dans sa manière de diriger et d'interpréter. A l'époque où je dirigeais à Bayreuth, j'ai beaucoup parlé avec un contrebassiste, je crois qu'il s'appelait Linke, qui avait joué sous Nikisch. Un jour, je lui ai demandé: "Dites moi quel était le secret du pouvoir de Nikisch?" Et il m'a dit: "Vous savez, il avait un pouvoir particulier, il a exactement déterminé et délégué les compétences et les responsabilités, que ce soit aux solistes ou aux groupes d'instruments. En arrivant devant l'orchestre, que ce soit en répétition ou même avant un concert, il faisait un signe signifiant "je vous fais confiance" à un groupe particulier d'instruments, contrebasses ou autre. Et cette confiance se transmettait instantanément à tout l'orchestre." C'était là sa force secrète.

Quelqu'un a un jour demandé à un musicien du Philharmonique de Berlin : "Mais, comment faites-vous donc pour attaquer avec lui?" Par exemple tel ou tel début bien connu d'un mouvement lent, comme par exemple dans la "Passion selon St Matthieu". Linus Wilhelm, le contrebassiste de l'époque, a alors répondu: "Voyez-vous, quand cette battue qui descend en frémissant atteint la hauteur de mon pupitre, alors je commence. Je pousse un peu sur mon archet, l'orchestre le remarque, et ils se mettent à jouer."

ALFRED BRENDEL

LE MAÎTRE DES TRANSITIONS

Grand, mince et légèrement penché vers l'arrière, Furtwängler semblait, debout devant son orchestre, embrasser des yeux de vastes espaces. Son cou démesuré à la Modigliani renforçait encore cette image. Sa technique de direction avait peu de choses en commun, du moins dans les années

d'après guerre, avec les chefs actuels. Elle était le résultat d'une détente corporelle. La vibration vers le bas des deux bras presque allongés pouvait, quoique peu cohérente, produire des effets étonnants, à savoir des sons d'une force élémentaire, que je n'ai plus entendus depuis.

Le son suivait la "battue" (dans la mesure où on peut employer un tel mot) avec un retard perceptible. L'orchestre devait d'autant plus deviner l'ordre rythmique que cette battue descendante était plus ample. "Le seul chef d'orchestre" disait Furtwängler "qui n'est pas du tout crispé, était Nikisch, dont je m'efforce de ce point de vue d'être l'élève. Il est tout à fait remarquable que toute contraction musculaire du chef se reflète dans le son de l'orchestre comme sur une plaque photographique."

La technique visiblement imprécise de Furtwängler était en vérité le résultat d'une réflexion pratique. Elle préparait : le caractère du son, une légère modification d'un accent rythmique, un changement graduel de tempo et d'atmosphère. Elle permettait avant tout ce qui constituait sa plus mystérieuse faculté, celle de relier. Furtwängler était le maître des transitions musicales.

Qu'est-ce qui rendait ses transitions si excitantes et si personnelles? Le fait rare qu'elles remplissaient leur fonction. Elles sont modelées avec grand soin et ne sont jamais une fin en soi. On ne peut pas les isoler, car elles ne sont pas insérées entre deux entités différentes. Elles naissent de quelque chose pour se transformer en quelque chose. Elles sont les scènes du changement.

Lorsqu'on écoute très attentivement, on constate que les changements de tempo commencent souvent bien plus tôt que d'ordinaire ; ce n'est qu'après une imperceptible période de préparation qu'ils se remarquent. Furtwängler a utilisé jusqu'aux limites du possible sa maîtrise des changements de durée. Contrairement aux contrastes abrupts, arbitraires et dictatoriaux d'un Mengelberg, Furtwängler s'astreint toujours à respecter la grande ligne, qui s'étend par delà les grandes pauses brucknériennes. Même là où, comme dans le premier mouvement de la Quatrième Symphonie de Beethoven, Furtwängler lance trop loin le pendule des changements de tempo, je ne peux qu'admirer la conviction et le caractère souverain avec lequel ils sont amenés.

Les changements de tempo sont révélateurs : rien ne met plus à nu les faiblesses d'une interprétation.

Chez Furtwängler comme chez Pablo Casals, Alfred Cortot ou Maria Callas, ils témoignent d'une grandiose force rythmique. Il serait sans doute faux de séparer le rythme des autres éléments de la musique. Pour que le rythme soit plus qu'un schéma abstrait ou qu'une obsession primitive, il doit être marqué par l'articulation, la couleur et le caractère. Il est déterminé par la réaction de l'interprète aux transitions harmoniques et par son sens, devenu bien rare de nos jours, d'un cantabile qui imprègne la musique dans une très large mesure.

Cette organisation réciproque des facteurs musicaux peut toujours être remarquée chez Furtwängler. Le pianissimo de Furtwängler, qui sonnait très éloigné, mais qui était toujours riche de signification, était ainsi plus qu'une simple nuance dynamique délicate; il apportait, surtout dans Beethoven, une nouvelle couleur. Chez Furtwängler, la couleur était en même temps, dans toute sa sensibilité et son raffinement nerveux, une affaire de sentiment. Pianissimo et misterioso étaient pour cette raison souvent la même chose.

Ce qu'on appelle la forme se trouve être la somme des parties. Il s'ensuit que les exécutions de Furtwängler impressionnaient par leur multiplicité, là où nombre de ses collègues se perdent en idiosyncrasies. A supposer qu'il y ait des points faibles chez Furtwängler, ceux-ci se trouveraient dans le domaine de l'humour, de l'élégance et aussi de ce genre de plaisanterie légère que l'Allegretto de la Huitième de Beethoven exige du chef, mais n'obtient presque jamais. La grande ligne n'est pas chez Furtwängler une forme de perspicacité musicale qui, par delà les contours importants, en négligerait les détails spécifiques. Il est caractéristique des meilleures interprétations de Furtwängler, qu'il rend justice à chaque élément avec la plus grande netteté. On oublie facilement toute la réflexion artisanale que présuppose cette netteté. Même là où la musique se laisse pour ainsi dire aller, où apparemment, pendant une série de mesures pianissimo, "rien ne se passe" -comme dans le thème des violoncelles de l'Inachevée de Schubert- eh bien, même là, il ne se contente pas de la persuasion. Un tel calme doit être répété et dirigé.

Quand j'étais étudiant, un professeur de piano me disait qu'il y avait seulement deux sortes d'interprètes : ceux qui ont le sens des beaux thèmes et ceux qui ont le sens des belles transitions. Furtwängler l'aurait délivré de son dilemme. Il représente pour moi exactement l'opposé de cet horloger qu'a joué Chaplin dans un de ses premiers films. Un homme, le chapeau à la main, apporte à

Chaplin un réveil-matin. Chaplin le démonte pièce à pièce. Une fois que toutes les pièces sont une à une alignées, il les jette de quelques gestes précipités dans le chapeau de leur propriétaire.

NATHAN MILSTEIN

EIN NETTER KERL

Ce n'est que progressivement que j'en suis arrivé à apprécier Furtwängler. Lorsque je l'entendis pour la première fois, c'était à Berlin en 1926, et jeune émigré hors de la Russie affamée, j'étais alors plus attiré par les saucisses allemandes que par les interprétations profondes de Furtwängler. J'allais de plus en plus souvent à ses concerts. Gregor Piatigorsky, à l'époque 1er violoncelle de l'orchestre de Furtwängler, le Philharmonique de Berlin, nous présenta. Piatigorsky jouait parfois en soliste avec l'orchestre dans le "Don Quichotte" de Strauss et dans le Concerto de Schumann. Ce furent des occasions mémorables. Un jour, après que j'eus donné avec succès quelques concerts à Vienne, mon ami Paul Bechert me dit: "Je vous garantis qu'avant peu, vous jouerez avec le BPO et Furtwängler en personne." Et ce fut le cas. Furtwängler me demanda de jouer le Concerto de Dvorak. Trois jours avant le concert, je tombais malade. Je ne pouvais naturellement pas refuser de me produire, et on me donna des piqûres spéciales pour me remettre sur pied.

Je ne pensais pas que l'oeuvre de Dvorak aurait particulièrement intéressé Furtwängler qui, lui-même, composait une musique compliquée et pas très attrayante, mais en fait, il connaissait chaque note de la partition. J'étais alors un jeune musicien peu expérimenté et je faisais d'habitude une coupure dans le mouvement lent du Concerto. Furtwängler n'était pas d'accord. Un autre géant de la Musique, Richard Strauss, rejeta de la même manière cette coupure dans Dvorak. En Russie, Strauss était considéré comme un classique depuis longtemps et je le croyais déjà mort. En sa présence, je me trouvais presque en état de choc. J'étais certain que Strauss ne connaîtrait pas le Concerto de Dvorak : comment une telle oeuvre aurait bien pu l'intéresser? Cependant, dès le début de la répétition, je m'aperçus qu'il en connaissait chaque note. Je fis bien sûr la coupure dans le mouvement lent, et sans l'en avertir. Il me dit soudain d'un ton de reproche: "Mais, c'est le plus beau passage du

Concerto!" Eh bien! Strauss et Furtwängler avaient dit la même chose, et ils avaient bien sûr raison! Depuis, j'ai toujours joué et enregistré ce Concerto sans coupure. Après le concert avec Furtwängler, Kreisler vint dans les coulisses pour me complimenter sur mon interprétation. C'est là que notre amitié commença.

Un autre souvenir datant d'avant-guerre : je donnais un jour un concert à Stockholm avec Issai Dobrowen avec qui j'avais souvent joué - il était alors à la fois pianiste et chef. Il y avait au programme deux œuvres de Dobrowen, une Sonate et le délicieux "Conte de Fée", ainsi que la Sonate "Le Printemps" de Beethoven. Furtwängler vint à notre concert. Le jour suivant, Dobrowen dirigea "Eugène Onéguine" et Furtwängler vint également. C'était un très grand compliment de sa part. Une conversation sur la situation politique en Allemagne s'ensuivit et je me rappelle comment Furtwängler exprima ouvertement son désaccord avec Hitler; "Je suis allemand, mais ce qui se passe actuellement en Allemagne c'est vraiment de la cochonnerie (Schweinererei)!"

Certains Américains n'ont pas pardonné à Furtwängler d'être resté en Allemagne nazi et d'y avoir dirigé. Un incident plutôt désagréable auquel certains critiques essayèrent de me mêler arriva lorsque Furtwängler fût invité en tant que Directeur de l'Orchestre Symphonique de Chicago en 1948. Plusieurs célèbres musiciens américains annoncèrent qu'ils boycotteraient l'Orchestre de Chicago s'il prenait le poste. Je ne me joignis pas à la protestation, bien que certains de mes meilleurs amis eussent signé la proclamation anti-Furtwängler.

Peu après cet incident, je me produisis à Chicago, et un journaliste vint me trouver dans les coulisses. "Avez-vous signé la protestation contre Furtwängler?"

"Non, et pourquoi l'aurais-je fait? Furtwängler est un grand musicien, il n'est absolument pas nazi, et si la protestation réussit, c'est l'Orchestre de Chicago qui sera le perdant"

Edward Ryerson, l'Administrateur de l'Orchestre, assista à cette conversation. Peut-être l'a-t-il relatée à Furtwängler, parce que lorsque je vins à Lucerne où je devais donner le Concerto de Dvorak avec Ansermet, Furtwängler assista à la répétition, ce qu'il n'avait encore jamais fait. Pendant la pause, il vint nous dire avec grande amertume et passion:

"Vous êtes un chic type (*netter Kerl*), mais certains de nos amis communs ne le sont pas."

Quand musique et politique se mélangent, on obtient la "politique musicale", dans laquelle les rivalités personnelles peuvent jouer un rôle important et parfois fatal. Je pense qu'un tel rôle a été joué, dans le cas de la carrière musicale de Furtwängler, par sa rivalité avec un autre géant, Arturo Toscanini.

Il est difficile d'imaginer deux individus plus opposés que Furtwängler et Toscanini, et ce presque sur tous les plans. De petite taille, Toscanini surprenait toujours par sa vitalité créative accrochée à la terre. De grande taille, Furtwängler semblait habiter les nuages. En dirigeant, Toscanini essayait de dicter et de structurer chaque détail. Quand Furtwängler dirigeait un orchestre, ses gestes étaient vagues. Les musiciens d'orchestre ne savaient pas quand ils devaient entrer, mais ils y parvenaient d'une manière ou d'une autre. Je me suis toujours demandé comment Furtwängler s'y prenait.

Toscanini était catholique, et les catholiques sont toujours *sachlich*. Il dirigeait avec une grandeur inoubliable la musique vigoureuse et terre-à-terre de Verdi. Furtwängler était protestant et romantique. Il était grand dans les classiques allemands qu'il comprenait mieux que quiconque. L'un et l'autre savaient exactement ce qu'ils voulaient obtenir d'un orchestre - et l'obtenaient effectivement quitte à le faire travailler jusqu'à épuisement. Quelle différence avec les chefs d'orchestre actuels, avec lesquels les bons orchestres jouent bien et les mauvais orchestres, mal - c'est cela leur "technique de direction!"

Bien que Furtwängler et Toscanini aient été si différents et que la musique soit un domaine tellement vaste, ils n'arrivaient toujours pas à partager. Chacun était jaloux - de manière parfois puérite - des succès et de la gloire de l'autre.

Je me souviens bien comment, en 1930, Toscanini amena le New York Philharmonic à Berlin. Il s'agissait de leur tournée européenne, qui remporta un succès incroyable. Je fus témoin de l'attente électrique du public. Dans la salle, se trouvaient Bruno Walter, Otto Klemperer, et Erich Kleiber. Piatigorsky, Horowitz et moi-même étions installés dans une grande loge. Toscanini était en train de diriger une Symphonie de Beethoven (N.D.L.R. L'"Eroica"), quand Furtwängler, qui était dans la loge d'à côté, se leva brusquement et se précipita

vers nous en s'exclamant: "Quelle horrible acoustique, n'est-ce pas? Monstrueux!" Ce qu'il voulait dire par "acoustique" n'était que trop clair.

Voici une autre histoire typique de cette rivalité, mais de l'autre côté. Furtwängler venait souvent à Paris avec son orchestre, ou bien pour diriger à l'Opéra. J'ai été une fois avec Horowitz l'entendre diriger les Meistersinger de Wagner. L'Ouverture avait déjà commencé quand je vis le Maestro Toscanini faire son entrée avec sa femme Carla, sa fille Wally, d'autres membres de la famille et Mme. de Vecchi, une femme corpulente qui accompagnait toujours la famille Toscanini.

Dès la fin de l'Ouverture, Toscanini sauta de son siège. "Dilettante, canaille !" C'est dire à quel point il était outré par la direction de Furtwängler! Et le Maestro de s'en aller! Tels des bébés cygnes suivant un parent sur le Lac Léman, la famille fit de même. Ah! ces grands chefs au fort tempérament!

FACE A L'ORCHESTRE

HENRY HOLST

UN GRAND ORCHESTRE DE MUSIQUE DE CHAMBRE

H. Holst a été Konzertmeister de l'Orchestre Philharmonique de Berlin de 1923 à 1931.

Une répétition avec Furtwängler imposait de très hautes exigences aux musiciens, d'une part parce qu'il exigeait la plus grande concentration et d'autre part parce qu'une battue claire qui contraignait un ensemble à la précision était souvent absente de sa technique. Il n'était pas du tout attiré par ce genre de précision. Il souhaitait une forme de précision qui émanait de l'orchestre, de la propre initiative des musiciens, comme dans la musique de chambre. Nous avons parfois l'impression qu'il ne savait pas tout à fait quoi faire de sa baguette. Quand, au cours d'une répétition, quelque chose allait de travers, il ne manquait pas d'en appeler à nous : "Messieurs, pourquoi donc ne suivez vous donc pas ma battue?" Mais elle n'aidait malheureusement pas toujours! Sa main gauche était par contre extrêmement expressive. Il façonnait avec elle les

phrases musicales comme un sculpteur façonne la cire à modeler. Un orchestre qui s'était fait à sa manière particulière de diriger, parvenait à des interprétations d'une rare beauté. Son sens de la construction d'un mouvement jusqu'à un point culminant grandiose était unique. Ses interprétations brucknériennes étaient de ce fait des expériences inoubliables.

Furtwängler était un grand maître des instrumentistes. Il amenait les musiciens à se surpasser. En général, on dit que le jeu orchestral fait du tort au soliste. Je ne le ressentais pas ainsi; bien au contraire, je dois beaucoup à Furtwängler en ce qui concerne l'art du phrasé.

Beaucoup de chefs d'orchestres posent les bases du concert du soir en disant: "Mais alors, Messieurs, ce soir..." Cela ne satisfaisait pas Furtwängler. Il voulait l'exécution du soir pendant la répétition: il pouvait ensuite presque toujours s'en remettre à sa force de suggestion pour nous inspirer le soir à surpasser encore la répétition. Il n'est pas surprenant qu'après trois heures de répétitions avec cet artiste dynamique et hypnotiseur, les membres de l'orchestre étaient épuisés!

Furtwängler se donnait corps et âme à la musique et il était extrêmement sensible aux petits défauts. A la plus petite faute, il ne manquait pas de réagir de manière visible, un peu comme quelqu'un qui reçoit brusquement un corps étranger dans l'oeil. Dans la plupart des cas, il tapait du pied et sifflait avec intensité. Non seulement cela déconcentrait le pauvre musicien qui était concerné, mais aussi cela perturbait le public qui, soit n'aurait pas remarqué une petite faute, soit aurait été prêt à la laisser passer eu égard à la magnificence de ce qu'il était en train de nous offrir. Quand on en parlait à Furtwängler après le concert, il répondait habituellement qu'il n'avait pas remarqué avoir fait un tel geste de réprobation.

Les interprétations de Furtwängler étaient tout à fait individuelles, et gare au collègue admiratif qui essayait de copier son style et ses tempi! Le résultat était tout à fait ennuyeux, car seul Furtwängler pouvait insuffler la vie à ses tempi lents. La mode actuelle est plutôt à la précision mécanique et aux tempi allants, et pour cette raison, nous qui avons été en contact avec Furtwängler, lui sommes reconnaissants de ce qu'il nous a donné. Il nous a appris que l'expérience émotionnelle de la musique est irremplaçable.

HANS-PETER SCHMITZ

LA SUBLIMATION DE LA PEUR

H-P Schmitz a été flûte solo de l'Orchestre Philharmonique de Berlin de 1943 à 1952

A ma sortie de l'hôpital au printemps 1943, je devins, une fois démobilisé, flûte solo de l'Orchestre Philharmonique de Berlin. Il y eût tout de suite une tournée à l'étranger avec Hans Knappertsbusch, et fin juin j'eus l'expérience de mon premier concert avec Furtwängler (N.D.L.R. Le fameux concert Beethoven comprenant Coriolan ainsi que les symphonies 4 et 5). Les répétitions m'ont dès le début fasciné de même que l'atmosphère dont elles étaient entourées.

Furtwängler était parfaitement conscient de la manière dont il fallait prendre un orchestre et répéter avec lui, et pour lui-même, il avait par exemple noté à ce sujet dans son agenda: "Parler calmement, et tout exprimer aussi brièvement que possible. Et effectivement, il ne parlait pas beaucoup pendant les répétitions -contrairement à beaucoup de ses collègues ; il pouvait lui être difficile d'exprimer par des mots le processus musical et j'ai encore dans l'oreille la manière dont il lui arrivait souvent de dire: "Cela ne sonne pas bien, Messieurs, recommençons!" Et son visage, son corps et avant tout ses mains étaient pour les autres un langage de signes bien plus facile à traduire en musique que toute parole. Pendant les répétitions et les concerts, il pouvait également s'aider en fredonnant ou en chantant, sans que la justesse soit d'ailleurs nécessaire à la compréhension de ses intentions.

Au début d'une répétition, Furtwängler laissait en principe l'orchestre jouer pendant un moment sans l'interrompre. Il s'occupait avant tout des cordes et de leurs coups d'archet -là aussi dans le but de faire chanter la musique et si possible de construire de grands arcs mélodiques. Furtwängler n'a jamais beaucoup répété, étant conscient qu'il fallait garder un espace pour l'inspiration du concert, qu'il espérait non sans anxiété. C'est dans cet esprit qu'il aimait nous dire en fin de répétition: "J'espère, Messieurs, que ce soir, nous aurons de la chance."

En tournée, une répétition acoustique avait lieu avant chaque concert dans une nouvelle salle, et elle s'avérait utile pour l'orchestre, mais également très fatigante, car de telles tournées sont généralement

très éprouvantes de par les longs trajets et les vols ainsi que par les changements de climats. L'expérience n'en montrait pas moins que l'orchestre arrivait souvent à donner de meilleurs concerts en état de surmenage que frais et dispose qui pose la question générale de savoir si un surmenage occasionnel n'est pas meilleur pour un individu qu'une sous-occupation perpétuelle. Dans ce contexte, j'ai souvent pu aussi constater qu'après les répétitions de Furtwängler au cours desquelles chacun s'est donné à fond, la fatigue était bien moindre qu'après les répétitions de chefs gentils et sympathiques. La grande tension intérieure de Furtwängler se manifestait en particulier lors de certains enregistrements ou lors de certaines répétitions de concerts importants, par un accès de très grande agitation, au cours duquel les partitions se retrouvaient par terre et l'orchestre se trouvait pendant un moment livré à lui-même. De tels événements, rares, avaient pour effet de renforcer la discipline et la qualité, si bien qu'on pouvait se demander si un tel effet était ou non calculé.

Je dirai maintenant quelques mots sur sa technique de direction, qui a bien entendu paru bien singulière au novice de l'orchestre que j'étais. Elle était foncièrement plus un dessin de lignes qu'une battue. Et Furtwängler en était parfaitement conscient, ayant lui-même dit qu'une technique de direction claire détruisait le flot mélodique. Circulaires, mais jamais anguleux, ses mouvements des mains lui permettaient d'atteindre une précision non pas mécanique, mais bien mieux, organique au sens où, dans un organisme vivant, tout s'accorde. Une telle technique exige de chaque membre de l'orchestre une grande attention et une écoute réciproque particulièrement intense car personne ne peut compter uniquement sur ses yeux, à savoir la baguette du chef. Si on songe que cette manière de diriger n'était pas toujours sans problèmes pour nous autres "Philharmoniker", alors quelles ne devaient pas être les difficultés avec un autre orchestre, même du niveau de celui du Staatsoper de Berlin : le violoniste Max Strub, qui fut pendant un temps son Konzertmeister, m'a raconté qu'au cours d'un repas, le toujours mince chef d'orchestre, contemplant d'un air réjoui la taille rebondie du violoniste, lui avait conseillé de faire plus de sport ; ce à quoi Strub répondit: "Cela me suffit, Herr Doktor, de nager avec vous le soir à l'Opéra !"

Cette technique telle que décrite ci-dessus était à l'époque plus ou moins étrangère aux autres orchestres, mais elle a été entre temps utilisée par d'autres chefs. Sa manière bien connue de diriger les attaques forte, comme par exemple au début de la

Cinquième de Beethoven ou de l'Ouverture de Coriolan, est demeurée par contre sans successeur. D'une manière générale, commencer quelque chose peut être dans la vie synonyme de difficultés, comme par exemple penser à la formulation de la première phrase d'une lettre compliquée ou bien à un départ sportif qui met les nerfs à l'épreuve. Un artiste aussi sensible que Furtwängler n'était pas du tout épargné par de tels sentiments, ce que montrait déjà sa crise spirituelle due au doute lors de son engagement comme chef de concert à Lubeck, comme bien plus tard la peur qu'il montra avant la première répétition avec un orchestre étranger. Lui seul était capable, grâce à ses dons, de tirer de ces sentiments d'insuffisance des prestations d'un niveau à tout jamais interdit aux musiciens qui ne souffrent pas de tels sentiments. Goethe, qui a occupé la pensée de Furtwängler durant toute sa vie, parle de la productivité de l'insuffisance. De ce point de vue, de telles entrées forte représentaient une sublimation et une stylisation de sa propre peur de commencer et renforçaient la crainte de chaque musicien d'entrer trop tôt. Plus ou moins retardé, l'accord forte intervenait au moment où la tension avait partout atteint son maximum, et donc à un moment que personne -pas même Furtwängler- ne pouvait connaître à l'avance. Je me souviens encore aujourd'hui avec fascination que de telles entrées forte présentaient une qualité, un volume et une profondeur que je n'avais jamais encore entendus auparavant. Les entrées forte produites par des chefs à la gestique claire sonnaient plates et dures en comparaison. Notre acousticien et spécialiste des phénomènes oscillatoires à l'Université Technique Fritz Winckel a prouvé que les accords forte d'un orchestre ont un bien plus grand effet lorsqu'ils ne sont pas tout à fait précis, mais au contraire lorsqu'ils sont imperceptiblement étalés avec la précision organique évoquée plus haut.

Alors qu'avec la plupart des chefs, les concerts n'atteignent pas la qualité des répétitions qui les ont précédés, avec Furtwängler, c'était généralement le contraire. Je ne me souviens d'aucun concert sous sa direction qui ait été dépourvu de forte tension artistique et qui n'ait représenté un progrès par rapport aux répétitions. La tension nerveuse déjà évoquée était encore renforcée et s'étendait à tout l'orchestre. Et avec cette personnalité à la force de rayonnement immense, il y avait des concerts au cours desquels chaque musicien s'était surpassé et se sentait dégagé de ses dissensions, et laissait de côté tout ce qui était médiocre, quotidien et imparfait. Son regard, à l'effet quasi-hypnotique sur chaque musicien qui en était frappé au sens propre du mot,

ne concourait pas peu à cet effet qui s'étendait bien au delà de la musique.

C'est en 1950 que je quittais l'orchestre afin de pouvoir me consacrer plus qu'avant à d'autres activités musicales, et ma dernière rencontre avec Furtwängler eût lieu environ deux ans avant sa mort. Il m'avait appelé à son appartement après mon voyage aux USA, afin de lui faire part de mes impressions de la vie musicale là-bas en prévision de sa propre tournée en Amérique et avant tout pour entendre de moi quelles y étaient actuellement les réactions à son sujet -il y avait déjà dirigé dans les années vingt. Au cours de l'entretien, il me raconta avec un plaisir visible comment l'influente directrice du grand bureau de concert berlinois, Louise Wolff, s'était décidée en sa faveur : en fait parce que pour ses concerts, la vente de billets était supérieure à celle des concerts de Bruno Walter.

L'atmosphère confiante et détendue de cet entretien restera pour toute ma vie un beau souvenir, selon lequel Furtwängler pouvait être souvent retenu et renfermé, et même timide.

EBERHARD FINKE

UN CONTACT INDIVIDUEL AVEC LES MUSICIENS

E. Finke a joué comme violoncelle solo de l'Orchestre Philharmonique de Berlin de 1950 à 1985.

Une de mes plus fortes expériences musicales est l'impression profonde qu'a produite sur moi ma première répétition avec Furtwängler en tant que jeune violoncelle solo au mois d'octobre 1950.

Les membres de l'orchestre étaient déjà à leurs places dix minutes avant la répétition -une tension extraordinaire régnait parmi eux- et Furtwängler gagna enfin le podium à pas rapides. Il commença avec l'ouverture du "Freischütz" et il me sembla que nous étions soudain enveloppés dans un climat romantico-dramatique. Il se consacrait particulièrement au travail sur la dynamique et sur les changements de tempo. Quand il voulait dire quelque chose à ce sujet, cela se passait dans une sorte de grande hâte -il prenait à peine le temps d'élucider par des mots ce qui était déjà en lui sous forme de traduction sonore. Il s'interrompait ainsi souvent au milieu d'une phrase d'explications et faisait jouer de nouveau. Le miracle était que nous

tous parvenions à ressentir, à partir de ces fragments de mots, ce qu'il voulait obtenir. L'oeuvre prenait ainsi forme avec clarté et concentration.

Il semblait qu'en faisant de la musique, il entrait en contact avec chaque musicien individuellement ; quand il exigeait en regardant un musicien de ses yeux bleus, celui-ci ne pouvait pas faire autrement que donner la plus grande intensité. A toute exécution, il communiquait sa grande respiration. Les vibrations peu cohérentes de sa baguette avaient quelque chose de libérateur pour les musiciens qui se sentaient emportés comme par un grand courant. Aux cordes et aux bois solistes, il laissait de confiance une grande liberté, ce qui conduisait à de grandes réussites dans le cadre de l'ensemble.

L'exemple de Furtwängler réside pour nous maintenant dans son absence totale d'égoïsme dans son amour de la musique qu'il était en train de diriger. Je n'oublierai jamais comment à la fin de la répétition de l'Ouverture du "Freischütz", il dit presque amoureuxment en refermant sa partition (en berlinois!) : "Scheenes Stück!" ("Quelle belle œuvre!"). Ce petit geste était typique de sa relation intérieure à la musique et à son métier. Il n'y avait en effet pour lui pas la moindre différence entre diriger un concert au Grand Opéra de Paris ou à Landau in der Pfalz, à Rome ou à Viersen -sa concentration et ses exigences envers les musiciens étaient animées du même vœu d'offrir à ses auditeurs une interprétation aussi accomplie que possible.

Les problèmes auditifs

Les problèmes auditifs de Furtwängler nous sont apparus lors d'un concert à Hambourg le 2 avril 1954. Nous jouions le Premier Concerto en ré mineur de Brahms, et le chaos régnait dans la Fugue du troisième mouvement, en raison du fait que certains collègues du pupitre des seconds violons et situés à l'arrière avaient pris la direction sans qu'elle se transmette en avant. Furtwängler ne l'entendit pas. Nous nous sommes dit que cela empirait. Il y eût cependant en mai un voyage à Florence pour le Maggio Musicale, et là ce fut de nouveau un triomphe comme jamais. Ce furent des concerts fantastiques.

J'en viens maintenant aux concerts de septembre 1954 au Titania Palast où il dirigeait sa propre symphonie. Elle commence par un solo de basson. Il commença à battre et, je ne l'oublierai jamais, il n'entendit pas si le bassoniste était entré ou non. Il

n'était donc pas sûr du tout et dirigeait, en ce qui le concerne, dans le vide. Je dois dire que ce fut vraiment un moment bouleversant. Vint ensuite une répétition mémorable (je ne me rappelle plus exactement la date, ce devait être vers fin octobre 1954), qui avait été programmée dans le seul but d'essayer un appareil auditif. On avait installé un microphone dans l'orchestre, et il portait un récepteur à la ceinture. Il pouvait régler le volume, et les écouteurs qu'il avait dans l'oreille étaient tout à fait invisibles. Il est bien connu que celui qui essaye pour la première fois un appareil auditif entend soudainement trop bien des sons qu'il n'avait plus du tout entendu pendant des années. Cela a du être aussi le cas avec lui. Il a essayé tant qu'il pouvait de tourner le bouton du volume, mais il n'entendait que bruits et craquements. Après un quart d'heure -ce fut aussi un moment tragique que je n'oublierai jamais- il fit un mouvement résigné de la main et nous dit : "Je vous remercie, Messieurs, cela suffit. Au revoir." Ce furent les derniers mots que l'orchestre lui entendit dire.

AURELE NICOLET

LE GRAND ARCHITECTE

Ce fut ma grande chance! A mon arrivée à Berlin, en 1950, Furtwängler éprouva pour moi en quelque sorte de la sympathie. En tous cas, il m'aida beaucoup car j'avais relativement peu d'expérience de l'orchestre.

A Berlin, les concerts étaient pour l'essentiel dirigés par Furtwängler et Celibidache, une époque incroyablement riche. Pour la tournée de 1951, je devais jouer la Suite en si mineur de Bach. Furtwängler m'avait fait savoir qu'avant et après l'oeuvre, je devrais lui donner la main, et que je devrais avoir la politesse de bien saluer et de ne pas partir trop vite. Musicalement, je me sentais entièrement libre et je pouvais jouer comme je le ressentais. "Ne voulez vous pas jouer un peu plus vite l'Ouverture et la Fugue?", lui demandais-je un jour. Furtwängler me répondit : "Non, cela me plaît comme ça". Il avait naturellement une autre conception de l'Ouverture. J'avais l'habitude de jouer avec de petits orchestres, mais là, il y avait une grande formation - on ne peut pas jouer une Ouverture à la Française à la même vitesse avec seize violons et six contrebasses! Après deux

exécutions, j'en vins à me dire que cette musique a une telle grandeur que la question du tempo est tout à fait secondaire! C'était une nouvelle conception de la Suite en si mineur; et j'ai bien entendu joué à son tempo. Et dès lors, je pus faire quelques ornements dans la Polonaise et dans la Badinerie - c'est important quand on les joue quinze fois. Furtwängler se contenta de sourire et dit "Ah!, vous composez chaque soir quelque chose de différent!" Je n'ai jamais entendu d'aucun orchestre de chambre au monde la Badinerie à un niveau sonore aussi retenu et avec autant de souplesse qu'avec Furtwängler.

Furtwängler était un chercheur perpétuel. Il modifiait très souvent sa direction entre les répétitions et le concert. C'était le grand Architecte. Il pouvait suivre un solo - par exemple le hautbois solo dans Don Juan - de telle manière que le hautboïste avait toute liberté, dans les limites d'un certain cadre. Je compare volontiers cela à une cathédrale : chacun a sa fonction, l'un fait une fenêtre, un autre fait un portail. Mais le portail ne doit pas faire vingt mètres de large! Furtwängler était toujours ouvert à ce que chacun faisait, tant que cela ne dérangeait pas la grande architecture de l'ensemble. C'était peut être la grande force de Furtwängler, que de laisser jouer les musiciens sans les contraindre à jouer, de suggérer ce qui doit être fait, et non de l'ordonner.

On pouvait toujours parler de musique avec Furtwängler. Je me souviens d'une répétition à Dahlem, où il dirigeait les "Valses Nobles et Sentimentales" de Ravel. Il y avait une valse à 6/4 - je savais qu'à Paris, on la jouait beaucoup plus vite. Et en tant que représentant de la culture française, je me sentais presque obligé d'en parler à Furtwängler. J'allais donc le voir pour lui dire: "Herr Doktor, ne trouvez vous pas que vous dirigez cette valse beaucoup trop lentement?" Il n'était pas du tout fâché. Nous sommes allés de long en large dans le jardin de l'église, il s'est mis à diriger dans l'air et à chanter. "Non, vous savez, ça me plaît ainsi." Et j'ai toujours admiré chez Furtwängler ce que je n'ai vu chez aucun autre chef d'orchestre. Quand un musicien demande à un chef d'orchestre de discuter avec lui, ce dernier en est la plus part du temps fâché, il se sent contesté! Furtwängler n'était jamais fâché quand on lui parlait de musique, mais il avait ses convictions et avait confiance en sa sensibilité.

OTTO STRASSER

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE VIENNE : DES DEBUTS MOUVEMENTES

Otto Strasser, né en 1901, et qui fête donc cette année ses 90 ans, a été pendant de nombreuses années un des violonistes principaux de l'Orchestre Philharmonique de Vienne (WPO), membre du Quatuor Philharmonique. Il était également un des Administrateurs de l'orchestre. Observateur pertinent de la vie musicale, il a écrit des livres et des articles. Les mélomanes français se souviennent de l'émission sur l'histoire du WPO, à laquelle il a été convié par Georges Zeisel. Cette émission était en direct de Vienne, où France Musique avait établi ses quartiers pendant un week-end entier à l'invitation de l'ORF (Gottfried Kraus). O. Strasser s'y exprimait parfaitement en français, et cette émission laisse un souvenir particulièrement exceptionnel à ceux qui l'ont écoutée. "Furtwängler était le chef de l'extase, Toscanini, le chef de la clarté" y déclarait-il notamment.

En 1927, Furtwängler succéda à Weingartner en tant que chef permanent de l'Orchestre Philharmonique de Vienne.

Le début de notre mariage de 27 ans ne fut pas facile. Les difficultés venaient tout d'abord du surmenage que lui imposaient ses trois postes permanents et ses apparitions comme chef invité. Il arrivait souvent à Vienne trop juste pour les concerts, et surtout au cours de la première saison, les répétitions avaient lieu sous la pression du temps, ce qui est particulièrement défavorable à un travail rationnel. Je me souviens très bien qu'il est une fois arrivé un vendredi soir, juste un jour avant le concert. Le matin, il devait être venu en toute hâte, car à son arrivée à la répétition, on pouvait voir dépasser sa chemise de nuit de son costume. Il y avait au programme Zarathoustra de Strauss, une symphonie de Schumann et l'Ouverture des Hébrides de Mendelssohn. Il y avait juste le temps pour une lecture des œuvres ; la conséquence en fut que l'après-midi, au cours de la "Répétition Générale", (comme nous appelons de manière erronée notre concert du samedi), il y eût un cafouillage audible ("*Schmiss*") dans la plus facile des trois oeuvres, le Mendelssohn.

La cause n'en était pas seulement que nous avions trop peu répété, mais aussi que, habitués que nous étions à Weingartner, nous ne nous étions pas encore familiarisés à la technique de direction de Furtwängler. Sa direction était entièrement différente de ce à quoi les autres chefs nous avaient habitués. A partir de sa gestique, de l'expression de son visage, et des mouvements de la main gauche qui lui étaient propres, on pouvait certes savoir avec quelle intensité et avec quelle expression il fallait jouer, mais il battait rarement la mesure chère aux maîtres d'école, sauf quand il y était obligé comme par exemple à l'Opéra ou dans des Oratorios pour maintenir la cohésion rythmique des chœurs et on devait plus d'une fois la chercher par soi-même. Une particularité était sa battue des temps forts, comme dans les accords fortissimo de l'Ouverture de Coriolan. Sa baguette suivait un mouvement descendant en zig-zag et une fois en bas, poursuivait encore quelques oscillations. Avec un tel mouvement, on pouvait librement choisir le moment d'entrer; tout l'art était de le faire en même temps que les autres.

La technique de direction de Furtwängler avait un but qu'il avait expliqué et défendu dans son ouvrage "Ton und Wort" et dont nous faisons l'expérience. La main droite marquait la mesure en indiquant la phrase musicale plutôt qu'en battant les temps. Dans son livre "Vermächtnis", il écrit que battre la mesure détruit la perception du flot mélodique, et tous les musiciens savent à quel point il est irritant et frustrant qu'un chef d'orchestre dirige les détails d'un magnifique solo au lieu de donner la liberté de jouer dans certaines limites.

Sa technique permettait tout d'abord un maximum de concentration et d'écoute réciproque, ce qui faisait que des accords tels que mentionnés ci-dessus, ne sonnaient jamais dur ou massif. Le son et l'expression, ainsi que la différenciation de la dynamique constituaient l'essentiel de ce qu'il nous demandait en répétition et au concert. Il était le maître de ses intentions et de ses conceptions, et sa technique de direction si particulière avait pour effet que nous jouions d'une manière qu'une technique de direction "normale" n'aurait jamais pu tirer de nous. Reconnaître ses intentions dans sa manière de faire de la musique exigeait de l'accoutumance et aussi du temps, et c'est là que résidait la difficulté majeure de nos premières années de travail en commun. Il devait aussi s'expliquer la résistance de certains d'entre nous quand il exigeait quelque chose de nouveau et d'inhabituel. On en vint ainsi à des différends, comme lorsqu'il exigea des timbaliers qu'ils enlèvent les étouffoirs des

instruments à un endroit de la Pathétique de Tchaïkovsky, et qu'ils ne voulaient pas s'y résoudre. Nous les jeunes, le suivions inconditionnellement, mais nombre de collègues plus âgés qui ne se faisaient pas facilement au changement, le critiquaient de toutes sortes de façons.

Les dissensions s'aplanirent avec le temps, et nous devînmes petit à petit un tout autre orchestre quand nous faisons de la musique avec lui. Cela apparut dès la première répétition, et la manière dont il obtint dès les premières mesures le "Son Furtwängler" est pour moi toujours resté une énigme, un phénomène qui imprimait à ses concerts un sceau particulier.

Au début de la première saison de Furtwängler, j'avais déjà joué quatre années sous Weingartner et je connaissais déjà assez bien les grandes symphonies du répertoire. J'étais chaque fois vivement intéressé ce que Furtwängler avait à dire dans des oeuvres que mes collègues avaient déjà joué des centaines de fois et qui ne m'étaient pas non plus étrangères. Dans chaque situation, c'était toujours nouveau et intéressant et je n'ai jamais eu l'impression qu'il disait quelque chose de préparé à l'avance. C'était radicalement différent de ce que les autres chefs d'importance nous prêchaient, et il ne se répétait pratiquement jamais. La plupart des remarques de Furtwängler se sont gravées en moi et je n'ai entendu la plupart d'entre elles qu'une seule fois. C'est lors de l'étude de l'"Eroïca", œuvre que nous avons souvent donnée avec lui, que j'ai entendu une seule et unique fois une des plus belles expressions caractéristique de lui-même et de son univers sensible. Au cours du deuxième mouvement, la Marche Funèbre, il dit soudain aux premiers violons: "Vous me jouez cela de manière trop sentimentale. C'est un deuil sans larmes". Dans la scène de l'Orage de la "Pastorale", il parlait d'un déluge d'eau qui tombait, d'éclairs jaunes qui flamboyaient, dans la "Romantique" de Bruckner, les accords pizzicati des cordes qui, dans le deuxième mouvement préparent le merveilleux thème des alti, devaient sonner comme des gouttes qui tombent, et je pourrais me souvenir de nombreux autres exemples. On taxerait vraisemblablement de nos jours de telles expressions de romantisme, mais pour nous musiciens, ces mots si éclairants en disent mille fois plus que les sempiternels reproches sentencieux de beaucoup de chefs qui, à part contrôler les indications de dynamique et l'agogique, n'ont presque rien à dire sur l'essence de la musique. L'inoubliable pour moi, c'est sa manière inspirée de modeler les thèmes ou les figurations thématiques,

par exemple dans la Neuvième de Beethoven ou dans le mouvement à variations de la Cinquième ; ou bien comment, dans le premier mouvement de la Quatrième de Brahms, il tirait une grandeur quasi-héroïque du thème plutôt lyrique de la coda ou bien comment il faisait sonner merveilleusement les variations pour flûte du Finale. Il n'a jamais de près ni de loin fait preuve d'autoritarisme avec nous; il n'a jamais étouffé la personnalité de ses musiciens. Il a su interpréter comme personne le véritable romantique entre les musiciens, Schumann, et réussi à surmonter sans user d'artifice particulier les faiblesses de l'instrumentation schumannienne.

Josef Hellmesberger Sr. a dit en plaisantant que les silences de la musique de Mozart étaient plus beaux que toute l'œuvre de certains autres compositeurs. Furtwängler savait parfaitement que les silences, en particulier les soupirs, pouvaient être des moyens d'expression et produire une tension, et leur longueur la plupart du temps un peu exagérée était une des caractéristiques de sa faculté de donner forme. Il les prolongeait d'une manière précisément dosée de telle sorte que bien souvent, on ne pouvait s'empêcher de retenir sa respiration.

La précision du jeu d'ensemble de l'orchestre, que bien souvent on prend comme critère essentiel, avait avec Furtwängler sa propre caractéristique. La précision est bien sûr nécessaire et elle va de soi. Les chefs qui exigent de l'orchestre qu'il réagisse "en direct", c'est-à-dire joue un accord exactement au moment où la baguette atteint l'horizontale rendent bien plus facile un jeu précis. Willem Mengelberg, Vittorio de Sabata étaient de tels chefs "en direct" et nous, qui nous étions faits à la méthode Furtwängler, eûmes par la suite un peu de difficulté avec eux. Avec lui, il n'était pas question de jouer "en direct" et sa gestique ne pouvait, avec la meilleure volonté du monde, être qualifiée de précise. Quand, par exemple, il dirigeait le Scherzo de l'"Eroïca", il était penché en avant, la main et la baguette tendus, et le bout de la baguette vibrerait aussi longtemps que la nuance piano désirée devait être tenue. Ce n'est qu'au cours du crescendo qu'il se redressait, et petit à petit un mouvement en mesure s'établissait. Il n'était pas facile de jouer avec de telles indications, nous devions nous écouter les uns les autres avec concentration, et précisément pour cette raison, notre jeu était chargé de la tension qu'il désirait. La plupart du temps, la précision nécessaire s'installait d'elle-même, car nous étions tellement impressionnés par sa personnalité et attentifs à l'essentiel en musique, qu'elle n'était plus qu'une chose secondaire allant de soi.

Cela pouvait par contre devenir critique dans des œuvres peu connues, en particulier les nouveautés et surtout les compositions d'Hindemith qu'il favorisait alors beaucoup. Comme il y avait des fautes et des imprécisions lors des répétitions, il devenait nerveux et impatient. "Regardez donc ma battue" demandait-il. Il ne battait malheureusement aucune mesure et par politesse, on ne pouvait pas le lui dire.

Après tout, il est compréhensible que le processus d'accoutumance ne se soit pas déroulé sans friction. En répétition, il exigeait le même dévouement et la même concentration qu'au concert. Pour le musicien, le concert du soir est autre chose qu'une répétition. L'atmosphère, l'attente du public, sa propre nervosité font naître une tension qui même avec la meilleure volonté ne peut exister au même degré en répétition. S'il lui semblait que notre attention ou l'intensité de notre concentration laissaient à désirer, alors il faisait un éclat. Il quittait alors précipitamment le pupitre, et en colère, jurait depuis sa loge de ne plus jamais revenir à Vienne, ce que d'ailleurs il aurait volontiers fait en d'autres circonstances sans s'y tenir. Le Comité nous servait alors un sermon, et à lui des mots d'apaisement, et tout rentrait vite dans l'ordre. Une de ses habitudes agréables pour nous consistait, dès que possible après un concert à commenter, analyser, et s'il lui avait plu, à louer l'exécution. Les concerts lui ont souvent plu, et je crois que c'est une des motivations de sa fidélité à Vienne et à nous.

Furtwängler n'avait pas des manières de star, mais dans certains domaines, il était sensible, en particulier vis-à-vis des critiques. Ses vêtements étaient plutôt à la mode, mais pas du tout élégants. Il porta pendant de nombreuses années le même costume pour les répétitions, et son comportement était dépourvu d'extravagance. Il déjeunait parfois au "WÖK", une sorte de cantine ; à l'hôtel Impérial, il prenait un des appartements les moins chers dans les étages supérieurs et après guerre, lorsque la grande vogue de l'automobile s'installa, il conduisait une Volkswagen, dans laquelle il pouvait à peine loger ses longues jambes. Quand j'allais le chercher à sa chambre d'hôtel, il était la plupart du temps entouré d'un tas de journaux, dont il étudiait en détail les critiques.

Lorsqu'elles n'étaient pas aussi enthousiastes que le succès public, il déclarait, comme souvent, ne jamais revenir à Vienne. Il accordait une grande valeur au succès, et après un concert, il déployait sur scène une sorte de stratégie du succès : quand et combien de fois nous devions nous lever était

exactement prévu -nous recevions de lui un signal convenu, et quand nous sortions trop tôt, ce qui arrivait parfois, car les musiciens sont toujours pressés, il pouvait se mettre en colère.

Les applaudissements de la part de l'orchestre n'étaient pas encore habituels - c'est dans ses concerts qu'ils firent leur apparition. Nos applaudissements venaient spontanément, par enthousiasme, et n'avaient rien à voir avec la routine actuelle, par laquelle chaque chef vérifie attentivement qu'il a bien eu autant d'applaudissements que ses collègues. Nous savions qu'avec lui seul, nous pouvions atteindre un aussi haut niveau et lui abandonnions volontiers la reconnaissance du public. Rien ne caractérise mieux notre position à son égard que l'expression de notre regretté collègue Leopold Wlach, un de nos meilleurs clarinettes, lequel disait à son voisin à la fin d'un concert Furtwängler: "Et en plus on est payé pour ça ... !"

Au début d'un concert, Furtwängler savait habilement faire monter la tension dans le public et le rendre attentif. A l'époque, comme il n'y avait ni radio ni télévision, on n'était pas obligé d'attendre que le présentateur en ait terminé, on pouvait choisir soi-même le moment de commencer. Nous savions de notre vieille expérience de l'estrade que le public commence par converser : on salue des connaissances, on remarque la présence ou l'absence de célébrités parmi le public ou dans la loge officielle, on critique les autres et les modes, bref, on se livre avec plaisir aux potins. Cela fait partie du plaisir du concert. Vient soudain, on ne sait jamais quand ni pourquoi, le moment où on entendrait voler une mouche, et à partir duquel la tension et l'attente vont croissant. Furtwängler retardait, comme lors des silences de la musique, le moment de rentrer pour, selon son expression, rendre le public moite : il connaissait exactement la durée de cet état, et il arrivait au dernier moment, et l'énergie accumulée se déchargeait en un déchaînement d'applaudissements.

Dans ses relations avec nous, il était dépourvu de complications. On l'appelait "Herr Doktor", il était possible de parler avec lui sans entraves et en ce qui concerne les questions techniques et instrumentales, il était ouvert à tout avis autorisé. Les cordes viennoises ont une manière particulière de manier l'archet, et quand lui, qui était originaire d'une ville du nord, demandait un coup d'archet avec lequel notre Konzertmeister Rosé n'était pas d'accord, il se laissait volontiers convaincre et disait "Du moment que ça sonne comme je veux!" Il tenait beaucoup à

un maintien correct, et il accordait à l'aspect optique la même attention qu'à l'aspect acoustique. Il demandait ainsi que, dans la partie centrale de la Marche Funèbre de l'"Eroïca", que nous phrasions avec d'immenses coups d'archets apparents, ce qui n'apporte pas grand chose à l'effet acoustique, mais renforce l'impression visuelle.

La question a toujours été soulevée de savoir si Furtwängler posait en dirigeant, et les envieux se sont toujours empressés de répondre par l'affirmative. Ses gestes étaient toujours mesurés, jamais artificiels, et l'expression de son visage était tout à fait le reflet de la musique qu'il dirigeait, et surtout il se comportait de la même façon en répétition et au concert. Je crois que le musicien qui peut voir en permanence le visage du chef remarque si ses sentiments sont authentiques et non simulés, car rien ne se reconnaît autant que la pose dont on se détourne avec dégoût. Il n'a certainement jamais été un "showman".

Wilhelm Furtwängler laissera dans notre souvenir quelque chose d'unique et d'irrépétible qui suffit à remplir notre admiration pour lui, le grand musicien et le grand homme.

PAUL BADURA-SKODA

LA RENCONTRE DECISIVE

La rencontre avec Furtwängler fut pour moi décisive. Son style de direction ainsi que le jeu pianistique d'Edwin Fischer qui lui était à sa manière apparenté, furent les éléments qui renforcèrent ma décision de tourner le dos à un cursus d'ingénieur initialement prévu et de devenir musicien. J'avais seize ans lorsque je franchis le pas, et je ne l'ai jamais regretté. A l'époque, je ne pouvais pas me douter que j'aurai la chance, seulement quelques années plus tard, de me produire en tant que soliste avec Furtwängler. Mais, j'avais d'abord devant moi de longues et difficiles études. Il va de soi que, pendant toutes ces années, je n'ai pas raté une occasion d'assister à un concert Furtwängler.

Même aujourd'hui, le fait de citer le nom de Furtwängler ravive en moi quantité de souvenirs. Une de mes premières expériences furtwängleriennes fut ce concert où j'entendis pour la première fois le Quatrième Concerto de Beethoven, avec Wilhelm Kempff au piano. L'exécution dût être interrompue après le premier

Tutti, car l'on avait oublié d'assujettir au piano la lyre portant les pédales. L'erreur une fois réparée, on recommença le concerto depuis le début. Personne ne fut plus heureux que moi d'entendre une deuxième fois cette introduction d'une beauté céleste, avec une perfection, également de la part de l'orchestre, comme je n'en ai pratiquement plus rencontré. Au même programme, il y eût une interprétation grandiose de la Symphonie du "Nouveau Monde" de Dvorak.

Les événements de la fin de la guerre firent que Furtwängler resta éloigné de la vie musicale viennoise pendant environ deux ans. Le premier concert fut donné à la mémoire de Mendelssohn. Le programme se composait de l'Ouverture du "Songe d'une Nuit d'Été", du Concerto pour violon avec Wolfgang Schneiderhan en soliste et enfin de l'"Eroïca". Je parvins à obtenir un siège d'orchestre, et j'avais donc la chance de voir Furtwängler du point de vue de l'orchestre. C'était [un] prodige de voir comment les plus petites vibrations de sa baguette se transmettaient immédiatement à l'orchestre. Je n'ai jamais plus entendu l'Ouverture du "Songe d'une Nuit d'Été" avec une telle irisation féérique. La baguette semblait dessiner chaque double croche. Cette nervosité délicate n'apportait rien d'efféminé à cette manière de faire de la musique, et il rayonnait au contraire en permanence une mâle noblesse. Le pouvoir expressif de sa main gauche était indescriptible. Elle pouvait prier, supplier, demander, ordonner, et même punir. Elle corrigeait sans cesse l'équilibre sonore, faisait ressortir une voix principale, ou bien faisait un signe à une voix d'accompagnement indiscreète. La manière dont il construisait ses crescendi cataclysmiques en levant lentement le bras gauche tendu coupait le souffle. Mais, ce qui était vraiment ensorcelant, c'était l'expression de ses grands yeux. Quand ils rayonnaient, on se devait de se donner à fond, il était impossible de faire autrement.

Je crois que je n'ai jamais entendu plus belle sonorité orchestrale. Le son de Furtwängler était toujours fondu d'une manière ou d'une autre, même dans les plus grands Forte, sans que l'intensité spirituelle en souffre. La relation entre tension et détente paraissait très exactement dosée, et les musiciens aussi bien que les auditeurs avaient ainsi l'impression d'un élan sans contrainte, d'une respiration stimulante. Pour les Forte, sa battue vers le bas en lignes sinueuses, souvent plaisamment appelée "Eclair Jupitérien", créait la préparation idéale de ce son orchestral plein, rond, et jamais crispé. La force de suggestion en était si forte que même des orchestres plus durs de son que le

Philharmonique de Vienne, adoptaient, après seulement quelques minutes de répétitions, le fondu et le soyeux sonore du son de Furtwängler.

J'ai eu par deux fois la chance de paraître en tant que soliste sous la direction de Furtwängler. En février 1949, j'ai joué le Concerto pour deux pianos K.365 et en janvier 1952, le Concerto en mi bémol majeur K.482. Je pris cela pour une grande distinction, car Furtwängler avait notoirement peu souvent recours à des solistes pour ses concerts. Qu'il se soit agi les deux fois de Concerti de Mozart est remarquable par le fait qu'il n'était pas un mozartien avéré. Avec une franchise touchante, il lui arriva de déclarer à Salzbourg lors d'une interview : "Diriger Mozart est pour moi analogue à un voyage de détente à la campagne. On s'y rend volontiers, mais après quelque temps, on se réjouit d'être de retour en ville."

Je me suis rarement mieux [sent] sur l'estrade qu'en sa présence. Sa personnalité n'écrasait pas, mais au contraire libérait, et après à peine quelques mesures, j'eus l'impression que rien de fâcheux ne pouvait arriver. Sa simplicité et son attitude naturelle, non affectée vis-à-vis d'un jeune soliste m'ont par la suite amèrement manqué, lorsque j'eus à faire à nombre de chefs d'orchestre de bien moindre importance.

DIETRICH FISCHER-DIESKAU

LE "POIDS" DU SON

Furtwängler avait peu de considération pour la technique de la battue; pour lui, chacun a en fin de compte ses propres mouvements pour obtenir ce qu'il veut de l'orchestre. Les détails étaient certes parfois minutieusement mis en place, mais ils devaient tous se conformer à la grande ligne. La trop célèbre battue en zig-zag après la levée servait entre autres à poser les bases du poids du son, tout d'abord à droite -dans les basses- pour faire entrer les voix plus hautes avec un écart imperceptible, à savoir non pas en arpège ou en "claquant" à la manière des anciens pianistes, mais comme un quasi-unisson.

Aurèle Nicolet a précisé lors d'une interview téléphonique donnée pour France Musique le jour du centenaire de la

naissance de Furtwängler, que c'était le contrebassiste solo de l'orchestre qui était généralement chargé de produire cette fameuse attaque. Herbert von Karajan ainsi que Friedrich Schnapp, ce dernier dans une interview inédite, mentionnent la même technique comme étant déjà utilisée avant guerre.

INTERMEZZO GIOCO

GREGOR PIATIGORSKY

UN FANTOME A LA PHILHARMONIE

Piatigorsky a été un grand violoncelliste, mais aussi un grand humoriste. Nathan Milstein rapporte dans ses souvenirs que Piatigorsky lui racontait, ainsi qu'à Horowitz nombre d'histoires incroyables. Par exemple, il assurait avoir traversé le Dniepr, de nuit, sur son violoncelle. En écoutant toutes ces histoires, Milstein et Horowitz riaient si fort qu'ils devaient se tenir le ventre ! Piatigorsky a publié un livre intitulé "Cellist" qui contient un certain nombre de ces histoires. Voici donc Furtwängler vu (au moins en partie) sur le mode humoristique. Ces souvenirs datent de la période 1924-1929 durant laquelle Piatigorsky était violoncelle solo de la Philharmonie de Berlin.

A la fin d'un concert donné par Busoni dans la salle de la Philharmonie, je pris mon violoncelle sans qu'on s'en aperçoive. Je voulus quitter la salle, mais le vent glacé m'en dissuada et je fis demi-tour. Ma chemise et mes chaussettes étaient humides et j'avais froid, que c'en était pitié. Je retournais de nouveau au foyer à travers le corridor ouvert à tous vents. Les derniers visiteurs étaient sur le départ. Les portes furent bientôt fermées, et l'obscurité était totale. Le silence et le vide de cette immense salle étaient fantomatiques. Je restais longtemps debout le coeur battant. J'avais l'impression d'être pris au piège et sur le point d'appeler au secours. Personne ne pouvait m'entendre, je le savais, et pourtant j'osais à peine respirer, tout en me dirigeant à tâtons dans l'obscurité. Je finis par trouver une porte qui menait à une loge - j'appris plus tard qu'il s'agissait de la *Landecker Loge*. Elle était spacieuse et profonde et, le long du mur, il y avait une banquette. Ma peur disparût : je me déshabillais et bientôt, je me couchais. C'était

beaucoup plus confortable que la banquette du *Tiergarten* où j'étais précédemment ! Je fus pris soudain d'une envie irrésistible de jouer du violoncelle. Je me levais, pris mon instrument et descendis comme j'étais vers la scène. Ne trouvant pas la bonne porte vers le podium, je m'installais tout d'impatience dans la première loge venue et commençais à jouer. Le son du violoncelle m'était renvoyé par l'immensité obscure de la salle.

C'était une expérience unique et je jouais jusqu'à complet épuisement, puis je me retirais dans ma loge avec un moral revigoré.

Le lendemain matin, je fus réveillé par l'orchestre qui jouait une symphonie de Schumann. Quel plaisir c'était, que d'être allongé sur cette banquette à l'insu de tout le monde, et d'écouter de la bonne musique ! *Après un concert mémorable avec Schnabel (Pierrot Lunaire de Schönberg), Piatigorsky fut enfin convoqué à la Philharmonie de Berlin.*

Une fois en face de Furtwängler et de l'Orchestre Philharmonique de Berlin, je ne réalisais pas tout de suite l'importance du moment. Au lieu de penser à ce que j'allais jouer, je me dirigeais vers la *Landecker Loge* où je passais toutes mes nuits et où, le matin, j'écoutais le même orchestre avec le même chef. Mon étourderie ne passa pas inaperçue, car j'entendis la voix de Furtwängler : "Qu'est-ce qui lui prend ?" Je revins sur terre, et je me mis à jouer le Concerto de Schumann, des extraits de "Don Quichotte", du Bach et des morceaux de diverses œuvres d'orchestre. Furtwängler m'embrassa, et comme nous descendions ensemble du podium d'orchestre, il me demanda si je voulais devenir Premier Violoncelle de l'Orchestre Philharmonique.

L'orchestre était organisé en une Association qui comportait des Membres actifs à vie, alors que nombre de musiciens et de solistes plus jeunes étaient engagés comme moi à l'année. Les Membres actifs décidaient de tout et tenaient souvent des réunions auxquelles nous, les "invités", n'étions pas conviés. Furtwängler avait conservé la tradition remontant à Bülow et Nikisch des Concerts Philharmoniques, au nombre de dix par an, et qui constituaient la base de l'activité de l'orchestre. Pour 2.000 Marks, tout un chacun pouvait par ailleurs louer l'orchestre pour un concert avec deux répétitions. L'orchestre se pliait scrupuleusement aux exigences des chefs qui le dirigeaient. Enfin, cette règle n'était vraiment observée que pendant les répétitions, mais pas nécessairement lors des concerts. Nombre de chefs demandaient de telles aberrations musicales, qu'on se donnait alors le mot :

"Comme d'habitude!" Lors de telles exécutions, on regardait à peine le chef, et l'orchestre mettait souvent son point d'honneur à donner un excellent concert.

A part les chefs d'orchestres, il y avait aussi le défilé des solistes qui ne savaient pas jouer et des chanteurs qui ne savaient pas chanter. Mes collègues s'étaient habitués au fil des années à ces répétitions interminables, mais pas moi. Je me mis alors à étudier les partitions et pendant les répétitions et les concerts, je me préparais à assumer la responsabilité de toute l'exécution. Je connus bientôt les autres parties orchestrales aussi bien que la mienne, et dans les oeuvres chorales, je chantais avec le chœur. Lors d'une exécution de la Passion selon St-Matthieu, je lançais d'une voix sépulcrale et une mesure trop tôt "BARRABAS!". Le chef d'orchestre indigné (*N.D.L.R. Klemperer?*) parvint à se remettre de son choc, mais je ne fus plus jamais autorisé à jouer sous sa direction.

Les plus grandes joies, c'étaient les concerts de Furtwängler qui me les apportaient. Lui, le véritable chef d'orchestre, tirait de l'orchestre plus qu'il ne pouvait donner. J'étais jeune et il est possible que je l'aie idéalisé, mais c'était peut être lui qui avait la plus forte influence sur la vie musicale. Sa sphère artistique était très vaste, mais il avait des faiblesses ; l'une d'entre elles était sa faible connaissance des instruments à corde. Il l'admettait avec franchise et posait sans arrêt des questions sur les doigtés, les portamenti, le vibrato, et mille autres détails de l'art de ces instruments.

"Un orchestre est constitué en majeure partie de cordes" disait-il. "Un chef d'orchestre doit vraiment savoir jouer d'un instrument à cordes. Ma faiblesse est de ne pas savoir en jouer. Ne croyez-vous pas que c'est également la faiblesse de Bruno Walter et de Klemperer? Dieu, comme j'aurais été heureux de savoir au moins jouer de la contrebasse! Sans sa contrebasse, Koussewitzki n'aurait jamais été capable de tirer un tel son des cordes. Ne pensez-vous pas que Toscanini ne serait jamais devenu ce qu'il est, s'il n'avait pas débuté comme violoncelliste?"

Je lui dis: "Tout ce que je sais, c'est ce que Chaliapine m'a dit un jour à son propos."

"Et quoi donc?"

"Il m'a dit que Toscanini était plus dur à avaler qu'une platée de macaronis, que c'était le seul chef

devant lequel il avait peur et qu'il était traité par lui comme un élève."

Furtwängler répondit: "Toscanini est par essence chef d'opéra, comme Chaliapine est chanteur d'opéra. Ici, nous avons une autre vocation."

Le caractère de Furtwängler était plein de contradictions. Il était ambitieux et jaloux, noble et vaniteux, peureux et héroïque, à la fois un enfant et un homme plein de sagesse. C'est seulement en musique qu'il formait un tout, équilibré et unique.

Sa manière très spéciale de diriger était un sujet de discussion permanent. Sa capacité à obtenir de l'orchestre un ensemble parfait sans faire des gestes précis est difficile à expliquer. Il était lui-même incapable de l'expliquer. C'était peut-être cela qui stimulait l'orchestre et lui faisait épouser ses intentions avec zèle et précision.

En général, il tapait énergiquement du pied et secouait la tête avant de donner la battue d'un Forte et ce n'est qu'après une série de petits mouvements en dents de scie, qui ne portaient pas plus loin que le premier violoncelle, qu'il contraignait sa baguette hésitante à s'abaisser. Juste une fraction de seconde après que la baguette ait atteint son but, l'orchestre attaquait et toujours avec une précision absolue. Sa battue pour la nuance piano avait presque le même caractère, mais il ne tapait pas du pied et il n'y avait que peu de "zig-zags".

Il y avait avec Furtwängler de nombreuses exécutions mémorables. Ceci dit, tous les concerts de Furtwängler n'étaient pas pain béni. Je me souviens en particulier de la création d'une oeuvre contemporaine. Elle était extraordinairement difficile et aurait nécessité plus de temps de répétition que disponible. Après une lecture de l'oeuvre, Furtwängler se mit pour le reste de la répétition à la travailler note à note.

"Est-ce un Fa dièse?" demanda un musicien.

Furtwängler regarda la partition et dit: "Oui, pourquoi?"

"Ca ne sonne pas juste."

Et à chaque instant, Furtwängler était interrompu par une question. "Il y a sept croches dans cette mesure, est-ce que c'est correct?" "Est-ce que c'est bien une double croche?" "Comment joue-t-on à la fois *pizzicato* et *arco*?" Et ainsi de suite. Furtwängler,

qui essayait de clarifier les choses était de plus en plus décontenancé.

Pendant toute l'après-midi et toute la soirée, il étudia la partition. Le lendemain, nous répétâmes de nouveau, mais l'oeuvre paraissait encore plus compliquée.

"Jouons au moins ensemble" se lamentait Furtwängler en faisant rejouer la pièce une fois de plus. "Savez-vous qu'il ne nous reste qu'une seule répétition cet après-midi et que le compositeur sera présent?"

Après une courte pause de midi, nous nous rassemblâmes de nouveau à la Philharmonie.

"Messieurs" annonça Furtwängler "je viens juste de recevoir de Vienne la merveilleuse nouvelle que voici. Le compositeur ne vient pas. Il nous envoie ses meilleurs voeux."

"Bravo! Magnifique!" entonna un chœur de voix exultantes.

"Ca n'est pas tout" poursuivit Furtwängler "Nous allons bien entendu faire de notre mieux, mais je veux que vous sachiez qu'il n'y a dans ce pays qu'un exemplaire de la partition. Le compositeur en a le seul autre exemplaire."

Nous filâmes le reste du programme, qui consistait en des pièces du répertoire courant, sans toucher à l'oeuvre nouvelle et nous terminâmes joyeusement notre répétition.

Le lendemain, les musiciens arrivèrent pour le concert bien plus tôt que d'habitude pour travailler leurs parties. Nous jouâmes les oeuvres qui précédaient la création comme si nous avions l'esprit ailleurs. Il y eût ensuite la Première Mondiale. Furtwängler apparut et son visage soucieux était indistinct; l'orchestre s'immergea entièrement dans des eaux inconnues. Nous eûmes dès le début l'impression étrange de chevaucher une girafe au galop. Les sons inhabituels de l'orchestre semblaient produits par une centaine de ventriloques. Les contrebasses sonnaient comme des alti, et les bassons comme des flûtes. Les secondes devenaient des heures, alors que l'exécution avançait cahin-caha. Chacun essayait désespérément de rester ensemble avec les autres, sans espérer de l'aide de la part de Furtwängler qui était lui-même irrémédiablement perdu.

L'exécution progressait, non sans que les musiciens fassent défaut les uns après les autres et qu'il ne reste plus que Furtwängler et quelques instruments isolés. A cet instant et sans raison apparente, les bois intervinrent. La plénitude du son était vraiment fabuleuse, et c'était si inattendu que nous en perdîmes tous la tête. Nous saisîmes en toute hâte nos instruments et nous joignîmes aux bois avec zèle. Ce bruit incroyable dura longtemps et puis - après quelques convulsions- s'arrêta tout à fait.

Le silence qui suivit cette fin inattendue était difficile à supporter et les sifflements, les applaudissements et les miaulements qui s'ensuivirent vinrent presque comme une délivrance. Je remarquais deux musiciens connus parmi ceux qui applaudissaient. Je les entendis dire après le concert : "Le public est trop bête pour comprendre cela." "Vous aussi" me dis-je.

Au cours des années 1927 à 1929, je limitais mon activité au sein de l'orchestre à deux séries de dix concerts Furtwängler à Berlin ainsi qu'aux tournées de printemps à l'étranger.

Ces tournées étaient certes fatigantes, mais pleines d'attraits. Lorsque l'orchestre se trouvait à Paris ou à Londres, il avait un esprit de conquête, et Furtwängler, le poète des chefs d'orchestre, menait son armée à la victoire. Lors d'une de nos visites à Paris, nous eûmes une fois le plaisir de nous trouver en congé, lui de diriger et moi de jouer dans l'orchestre et nous nous préparâmes à jouer des sonates et des variations de Beethoven à l'invitation de l'Ambassade d'Allemagne. Furtwängler était un remarquable pianiste de musique de chambre. Il donnait, à l'instar de Gabrilovitch, toute sa plénitude au son, sans jamais couvrir son partenaire instrument à cordes qui ne bénéficiait pas des avantages de la pédale ni du couvercle ouvert.

Après notre concert à l'Ambassade, nombre d'auditeurs nous exprimèrent leur reconnaissance et certains d'entre eux leur opinion sur la musique. Comme je n'aime pas ce genre de conversation, j'étais presque heureux de ne pas savoir parler français. On me laissa bientôt en paix, mais il y avait là un homme svelte et nerveux qui restait là ostensiblement. Je ne comprenais pas ce qu'il disait, mais l'expressivité de son visage excitait ma curiosité et je voulus savoir ce qu'il disait. Monsieur Painlevé, un membre du gouvernement, se joignit justement à nous ; je le connaissais et il parlait allemand. L'homme mince continua à parler, et après sa dernière phrase qui avait l'air d'une question, il me serra la main et partit soudainement.

"Qu'était-ce donc? Qu'a-t-il dit?"

"D'après ce que j'ai entendu" dit Painlevé "je conclus que Maurice Ravel a pris plaisir à votre jeu"

"Ravel!" m'écriais-je.

"Oui, notre grand compositeur."

Mais qu'était donc sa question? N'a-t-il pas demandé quelque chose avant de partir?"

"Oui, c'était bien une question" dit Painlevé en souriant "Ravel a demandé, pourquoi vous gaspilliez votre talent à jouer de l'aussi affreuse musique que ce soir."

"Affreuse? Mais c'était du Beethoven!"

REPORTAGE

KARLA HÖCKER

FURTWÄNGLER EN REPÉTITION

La solide formation musicale de Karla Höcker (née en 1904) lui a permis d'assister à de nombreuses répétitions et concerts de Furtwängler à Berlin et en tournée (en particulier la tournée du BFO en Suède en février 1942). De son ouvrage "Die nie vergessene Klänge", nous avons extrait ces notes prises au cours de répétitions, exercice périlleux si l'on songe que Furtwängler était peu prodigue d'indications verbales ! Les répétitions publiées sur disques ont été choisies justement parce que le Maître y parlait plus, mais les inédits (Valses Nobles et Sentimentales de Ravel ou la "Neuvième" de Bayreuth 1954), beaucoup plus laconiques, seraient plus représentatives).

En général, ne pouvaient assister aux répétitions que quelques collaborateurs, connaissances et amis. Il commençait parfois par faire jouer plusieurs fois les huit ou dix premières mesures d'une œuvre, sans s'attarder sur les questions de détail. Je me souviens qu'au cours d'une répétition de la Sixième Symphonie de Tchaïkovsky, il fit ainsi jouer plusieurs fois la difficile introduction, sans passion et presque sans un mot. Ces reprises pouvaient revêtir, pour un auditeur non prévenu, un état de

tension particulière : ce qu'il avait à l'esprit, le but vers lequel il tendait, et pourquoi il faisait reprendre la phrase plusieurs fois apparaissait de plus en plus clairement. Il s'agissait pour lui d'un tout organique, de la grande arche de l'œuvre.

Quand il donnait des indications verbales, elles étaient courtes et d'ordre pratique. Elle concernaient visiblement toujours la technique d'exécution: les coups d'archets, les niveaux de dynamique, les durée des points d'orgue etc. Sa perception fine du sentiment musical était tout à fait perceptible, de même que le fait que la figure d'accompagnement d'un solo, qu'un choral des vents etc. contenaient les éléments d'un ensemble qu'il voulait coordonner. La manière dont il s'adressait à l'orchestre était également caractéristique. Par exemple, dans le premier mouvement de la *Symphonie en mi bémol majeur (n° 39)* de Mozart : "Espressivo, mais mince de son", - une demande fréquente de sa part, pas seulement dans Mozart. Egalement: "Un *piano*, suspendu dans l'espace, et pas de *diminuendo* arbitraire!" Pour le menuet, il fit essayer au Konzertmeister des coups d'archet pour la figure d'accompagnement en croches et se décida pour des coups d'archets du talon, courts et énergiques, qui rendaient clairement le caractère marqué et dansant du mouvement. Pour le Finale, il ne dit rien d'autre que "léger" ou "très léger", "un peu détendu", mais de manière répétée. Il interrompit un soudain pianissimo avec ces mots: "Vous devez inscrire ici quatre *p*, ah bon!, ils y sont déjà? Eh bien, rajoutez-en un cinquième!" Dans les mouvements rapides, il lui arrivait souvent d'admonester l'orchestre : "Ne courez pas, jouez calmement malgré le tempo!"

Une répétition de la *Neuvième Symphonie* reste pour moi inoubliable. Il voulait que la quinte à vide du début aux cors "sorte comme du néant". A la mesure 34, la 21^{ème} jouée par les premiers violons, qui ramènent au thème, il dit: "Cela doit sonner large!" A un autre endroit: "Tout à l'heure, le forte était puissant, cette fois-ci, il est doux", et il indiqua ce qu'il voulait en le chantant. Pour le deuxième thème du premier mouvement, il indiqua: "Ici, il ne faut pas presser. Les petites notes sont importantes. Vous tenez les noires si longtemps, qu'on croirait que vous êtes payés pour ça!"

Il fit rejouer plusieurs fois le rythme pointé du Scherzo, et dit sèchement: "Ca semble trop lourd". Et dans le Trio, aux alti et violoncelles : "Il faut que ça sonne comme une ligne de chant verdienne!" A l'occasion d'un *fortepiano* il dit: "*Fortepiano*, cela veut dire tout de suite plus bas". Dans l'Adagio, il essaya

l'arche introductive des violons, qui doivent lier des mesures entières, d'abord en poussant, ensuite en tirant: "La modulation avant le 3/4, le *piu piano* et *pianissimo*, doit être rendue de manière tout à fait transparente." Plus tard, ne se détachant que lentement des détails de l'oeuvre, il dit encore : "A la fin du mouvement lent, c'est vraiment comme s'il faisait de la musique pour lui tout seul - aucun autre compositeur que Beethoven n'est capable de cela."

Aux violoncelles et contrebasses pour le thème de la joie du Finale: "Jouez égal!" Il demanda au baryton de ne pas exposer son solo "O Freunde, nicht diese Töne" avec une grande vigueur : "Il faut que l'on sente que vous pouvez donner encore plus d'intensité." A la fin de l'*Alla marcia*, quand le ténor chante "durch des Himmels prächt'gen Plan", il fit jouer l'orchestre *marcato*.

De manière caractéristique, Furtwängler essayait en répétant de prendre conscience des spécificités stylistiques de l'orchestre : "Le plus dur chez Bruckner, c'est le jeu en mesure, uni et calme, et sans rubato. Si on y met une quelconque liberté, alors cela n'est plus rien du tout."

Au cours d'une répétition de la *Cinquième Symphonie*, il indiqua : "Bruckner est terriblement prolifique d'accentuations, et il ne faut donc pas les jouer de manière trop marquée." Lors d'une importante gradation de l'oeuvre : "Les cuivres ne doivent pas faire irruption sans profil. Toujours profilé, toujours avec noblesse!" Il dit aux instruments accompagnateurs : "A partir du moment où vous êtes attentifs à la mélodie et que vous vous réglez sur elle, alors vous jouez comme il convient."

Les répétitions et l'enregistrement de la *Quatrième Symphonie* de Schumann eurent lieu à l'église Jesus-Christ de Berlin-Dahlem, dont l'acoustique convenait particulièrement bien à l'enregistrement de disques. Furtwängler avait souvent joué cette oeuvre avec le Philharmonique de Berlin et il n'y avait besoin que de toutes petites mises au point pour en rendre l'exécution enregistrable. De tels détails n'étaient jamais uniquement techniques. Ils étaient toujours en rapport avec le contenu spirituel de l'oeuvre, sa structure particulière et son expression. C'est aussi ce qu'on pouvait retirer de ses remarques. Pour le premier mouvement, dont le développement entraîne facilement à accélérer, il mentionnait : "Nous avons le temps. Cela ne vaut rien de bon à l'oeuvre de la massacrer de la sorte!" Pour les figures en doubles croches détachées les unes des autres, il trouva la remarque plastique suivante : "Très doux, comme des vagues." Après le

point d'orgue à la mesure 221, il dit : "Un nouveau son, non pas plus fort qu'avant le point d'orgue, mais différent." Pour la ligne mélodique aux hautbois et flûtes après la mesure 233 : "Si vous accentuez les croches pointées, alors c'en est fait. Vous devez jouer les croches aussi amoureusement que les noires."

Un peu plus loin, il dit à plusieurs reprises: "Toujours chanter, ce n'est que du chant!" A l'entrée des trombones à la mesure 273: "N'augmenter le son qu'après la huitième mesure, il doit subsister une possibilité de faire croître l'intensité." Et plus loin, aux cordes: "Un trémolo vraiment dense et dramatique." Il voulait que le beau thème au hautbois et au violoncelle du deuxième mouvement soit "légèrement détaché". Il voulait que les arabesques en triolets de doubles croches du violon soient jouées égales et plus fortes qu'indiqué, de manière à pouvoir ressortir distinctement. Pour la partie legato de la fin de la première partie du Scherzo: "Maintenant, chantez!" Dans le Trio, il voulait avoir les figures de croches du Premier Violon plus égales et plus fort: "Il faut qu'on puisse entendre les croches." Pour le deuxième thème du Final, il dit: "Mélodique, pour faire ressortir la beauté romanesque de la ligne." Il n'eut de cesse que l'exécution corresponde à sa vision intérieure. D'où l'intérêt historique de cet enregistrement.

Lors des répétitions des Symphonies de Brahms, ses exigences étaient dans l'esprit de cette musique rude. Il voulait que les coups de timbales aux mesures 21 et 22 de la *Première Symphonie* soient "d'intensité égalé", et aux mesures 58 et 59 "respectez les soupirs." Avant et après la mesure 105 : "C'est une transition, les pizzicati doivent être distincts!" A partir de la mesure 120 : "La ligne du hautbois, particulièrement le changement chromatique si bémol-si-do doit ressortir! Tout est *dolce*." Au début du deuxième mouvement: "Ne pas coller, très simple, comme un lied, chantant. Le premier violon doit conduire." A la transition, deux mesures avant A, il dit : "Donnons-nous un peu de temps, nous reviendrons au tempo après A; sans *espressivo*."

Lors d'une répétition de la *Quatrième Symphonie* de Brahms, il exprima des souhaits particulièrement caractéristiques. Après la mesure 80, il demanda "des *pizzicati* très intenses" et pour le passage *dolce* du développement, après la mesure 227, il dit: "Pensez toujours que quelqu'un d'autre vient ensuite - pas d'accélération sur le motif, jouer très clairement : ce doit être comme une chaîne

régulière. Pensez toujours à la voix que vous accompagnez. L'entrée doit être à chaque fois très précise, très douce, et n'accélérez pas les croches!" Au début du deuxième mouvement, il exigea "un *forte* beau, doux et plein" et à la fin, là où il y a un *ritardando* il dit : "L'élargissement du tempo doit être égal, pas uniquement sur certaines notes." Avant le retour du thème du troisième mouvement : "Pour le *diminuendo* et le *pianissimo*, pas du tout de *ritardando*" Il fit particulièrement remarquer qu'à la mesure 163, il y a trois *p*. "Brahms est très avare de telles indications." Au *peco meno mosso* des cuivres : "Chantez donc!" A la mesure 14 du quatrième mouvement, lors de l'entrée des hautbois et clarinettes : "Un son égal, *mezzopiano*, donc plus fort que *piano*." Comme le passage de flûte à 3/2 était joué avec beaucoup d'accentuations, il dit: "Accentuation, élargissement : la première fois c'est très bien, mais ensuite, c'est comme une plaisanterie trop souvent racontée. Pour cette raison, je préfère sans accentuation."

AU CONCERT AVEC FURTWÄNGLER

SOUVENIRS D'UN MELOMANE AMERICAIN

Charles SCHLACKS Jr, à qui nous devons ce beau texte ainsi que ces rares photos de Furtwängler face à son public, est actuellement responsable de la Newsletter de la Wilhelm Furtwängler Society of America. Une coïncidence remarquable a fait que M. Hugo HEID, de Nuremberg, qui a assisté à ce même concert nous ait fait parvenir une copie du programme que nous lorgnons en fac-similé du présent fascicule. M. Hugo HEID, par ailleurs auteur d'un livre d'hommages à Edwin FISCHER a connu Furtwängler en 1929.

Nürnberg, le 6 mai 1953. Je descendis du train en provenance de Herzogenaurach, une petite ville située à 35 km. au Nord-Ouest. J'y étais stationné depuis mon arrivée en Allemagne de l'Ouest en actif 1952 pour y effectuer mon service militaire dans l'Army Security Agency,

La nuit était sombre et orageuse, aussi boutonnaise-je soigneusement mon manteau pour aller à pied de la *Bahnhof* jusqu'à l'Opéra où le concert devait avoir lieu. Je remarquais de petits groupes de gens qui guettaient un problème signal en provenance du guichet fermé qui affichait AUSVERKAUFT. En montant les escaliers mon billet à la main (je

l'avais acheté dès l'annonce du concert un mois auparavant), je sentais que des dizaines de paires d'yeux fixaient mon dos.

Dans le hall, je vis une indication PHOTOGRAPHIE VERBOTEN! Je ne laissais pas mon manteau au vestiaire et je grimpais au balcon, achetais un programme, et gagnais mon siège situé sur le côté. Je regardais autour de moi. Personne ne faisait attention à moi. J'enlevais mon manteau et le plaçais sur mes genoux, et une fois assis, me mis à me rappeler les circonstances musicales qui m'avaient amené à Nürnberg.

Sept ans auparavant, j'étais étudiant à la U of D High School, une école préparatoire à l'Université de Detroit, tenue par des jésuites. Je savais que beaucoup de mes camarades aimaient écouter et même acheter les derniers 78 t. 25 cm. de chansons à succès. Ils se procuraient leurs disques à la Campus Record Shop, située de l'autre côté de la rue. Je décidais de tenter ma chance et demandais d'écouter une chanson que j'avais entendue à la Radio quelques semaines auparavant.

En entendant le nom de l'œuvre, le vendeur, qui était également le propriétaire, me regarda droit dans les yeux et me dit: "C'est encore plus vieux que l'Ouverture 1812!"

"Qu'est donc l'Ouverture 1812?"

"Mon Dieu, mais qu'est-ce que les Jésuites vous apprennent donc? Mon garçon, voulez vous écouter vraiment de la *bonne* musique?"

"Bien sûr!"

"Très bien, nous allons commencer par ce qu'il y a de mieux" Il sortit un album d'un rayon et me dit d'aller à une cabine située à l'arrière du magasin pour en écouter quelques faces.

"Et ne les faites pas tomber, ce sont des disques d'importation!"

Une fois dans la cabine, je mis la face 1 du premier disque et j'entendis les mesures introductives de la Cinquième Symphonie de Beethoven dirigée par Wilhelm Furtwängler avec l'Orchestre Philharmonique de Berlin. Extraordinaire! Je n'avais pas de quoi payer tous les disques, mais je laissais un dollar pour qu'il les mette de côté et revins le lendemain avec le reste de l'argent.

Je revins la semaine suivante et demandais d'écouter une autre oeuvre, cette fois-ci, ce fut la Sixième Symphonie de Tchaïkovsky par Wilhelm Furtwängler et l'Orchestre Philharmonique de Berlin. Extraordinaire! J'achetais l'album sur-le-champ.

Je revins encore une fois la semaine suivante, avide d'en entendre plus. Le troisième album était le Prélude de l'Acte I et la Mort d'Isolde de *Tristan und Isolde* par Wilhelm Furtwängler et l'Orchestre Philharmonique de Berlin. Je l'achetais. La quatrième fois, je revins chez moi avec le Prélude et la Musique du Vendredi Saint de *Parsifal* dirigé par Wilhelm Furtwängler avec l'Orchestre Philharmonique de Berlin.

J'étais maintenant un client régulier, mais il n'y avait plus de disques de Furtwängler. (J'appris bien entendu plus tard qu'il avait commencé la série de ses grands enregistrements d'après-guerre). Les années qui suivirent, j'achetais les enregistrements que Beecham avait fait avant-guerre avec le London Philharmonic Orchestra, et disponibles sur la marque nationale Columbia, ainsi que la plupart des nouveaux disques Decca ffr que le magasin importait du Royaume-Uni.

J'intégrais l'Université à l'automne 1948 et j'allais au Campus Record Shop aussi souvent que possible. Les premiers disques d'après-guerre de Furtwängler avec l'Orchestre Philharmonique de Vienne étaient arrivés et j'en achetais autant que je pouvais. C'est à ce moment qu'apparurent chez Columbia les premiers disques longue durée qui semblaient sonner le glas des 78 tours en gomme laque. Le propriétaire du magasin me conseilla cependant de "m'en tenir à ce qu'il y a de mieux" et je continuais à acquérir tous les enregistrements de Furtwängler disponibles sur place.

Au printemps 1952, diplôme en poche, je m'engageais aussitôt dans une nouvelle branche de l'armée qui offrait de servir en Europe. Je pouvais maintenant entendre toute cette grande musique jouée dans son lieu d'origine. Peut-être aurais-je l'occasion de voir Furtwängler diriger!

Je m'assis profondément dans mon siège et lus le programme: Berlioz - Overture *Le Corsaire*, Ravel - *Valses Nobles et Sentimentales*, Strauss - *Till Eulenspiegel*, et Brahms - Deuxième Symphonie, dirigés par Furtwängler avec l'Orchestre Philharmonique de Berlin!

Le concert commença avec un *Corsaire* non pas conquérant ou encore civilisé à la Beecham, ni brutal et cravaché comme une exécution de Münch, mais un *Corsaire* majestueux, sûr de lui, un *Corsaire* triomphant avec un Final flamboyant. Vint ensuite la musique de Ravel, jouée comme s'il s'agissait d'un Concert traditionnel du Nouvel An à Vienne. *Till Eulenspiegel* qui concluait la première partie était le portrait musical d'un véritable personnage. L'effet en était tout à fait irrésistible.

Après l'entracte, Furtwängler et l'orchestre donnèrent la symphonie de Brahms de telle manière que j'avais l'impression d'avoir été présent au moment de sa composition. Rien n'était précipité, tout était clair et s'intégrait dans un concept général unitaire, et le Final construit de manière à culminer en une prodigieuse apogée. Les applaudissements furent immédiats, en vérité une véritable ovation de la part du public. Furtwängler salua et quitta la scène. Il revint rapidement, fit lever l'orchestre, et se tourna vers le public.

C'est à ce moment que je sortis de la poche gauche de mon manteau un appareil photo Exakta VX 35mm chargé avec un film Kodak triple X noir et blanc. Je sortis de ma Poche droite un télé-objectif Zeiss Sonnar 180mm F2,8 et le montais sur l'appareil, que je posais alors sur le rebord du balcon, j'ouvris à l'ouverture maximale, mis au point sur Furtwängler et déclenchais par deux fois. Je dévissais ensuite l'objectif du corps de l'appareil et remis le tout dans mes poches. Je pus alors me lever et me joindre au public qui continuait à applaudir Furtwängler et l'orchestre.

En quittant le bâtiment et en me dirigeant vers la *Bahnhof* pour prendre un train tardif me ramenant à Herzogenaurach, je me remémorais ce que j'avais ressenti en écoutant les enregistrements de Furtwängler pour la première fois. Maintenant, je l'avais vu diriger et ces premières années me semblaient appartenir tout naturellement à un chemin musical qui conduisait à cette soirée. J'avais trouvé ma voie!

Bibliographie

- Catalogue de l'exposition "Ernest Ansermet" (1983)
 Karla Höcker: "Die nie vergessene Klänge"
 Gottfried Kraus: "Ein Mass, das Heute fehlt...."
 Klaus Lang: "Lieber Herr Celibidache"
 Joachim Matzner: "Furtwängler – Analyse, Dokument, Protokoll"
 Nathan Milstein and Solomon Volkov: "From Russia to the West"
 Gregor Piatigorsky; "Cellist"

TABLE DES MATIERES

L'HOMME ET L'ARTISTE

ERNEST ANSERMET : FURTWÄNGLER ET TOSCANINI.....	1
SERGIU CELIBIDACHE : L'INTUITION DE LA PHENOMENOLOGIE.....	2
HERBERT VON KARAJAN : LA DECISION APRES LE DOUTE	3
ALFRED BRENDEL : LE MAITRE DES TRANSITIONS.....	4
NATHAN MILSTEIN : EIN NETTER KERL.....	5

FACE A L'ORCHESTRE

HENRY HOLST : UN GRAND ORCHESTRE DE MUSIQUE DE CHAMBRE.....	7
HANS-PETER SCHMITZ : LA SUBLIMATION DE LA PEUR.....	8
EBERHARD FINKE : UN CONTACT INDIVIDUEL AVEC LES MUSICIENS	9
AURELE NICOLET : LE GRAND ARCHITECTE	10
OTTO STRASSER : OPV : DES DEBUTS MOUVEMENTES.....	11
PAUL BADURA-SKODA : LA RENCONTRE DECISIVE	14
DIETRICH FISCHER-DIESKAU : LE "POIDS" DU SON.....	15

INTERMEZZO GIOCO

GREGOR PIATIGORSKY : UN FANTOME A LA PHILHARMONIE	16
---	----

REPORTAGE

KARLA HÖCKER : FURTWÄNGLER EN REPETITION	19
--	----

AU CONCERT AVEC FURTWÄNGLER

SOUVENIRS D'UN MELOMANE AMERICAIN	21
---	----