



# FURTWÄNGLER COMPOSITEUR

## UN PARCOURS PARADOXAL

Bruno d'Heudières

« Je tiens à dire que j'ai commencé comme compositeur bien avant de diriger, et toute ma vie je me suis considéré comme un compositeur qui dirige mais jamais comme un chef d'orchestre »<sup>1</sup>

Cette profession de foi de Wilhelm Furtwängler illustre bien la place que tenait dans sa vie son activité de créateur. Celle-ci se trouvera favorisée par des dispositions précoces. En effet, il compose son *opus 1* à l'âge de 7 ans. A douze ans, alors qu'il a déjà écrit des pièces pour piano, des *Lieder* et des oeuvres de musique de chambre, il achève *La première nuit de Walpurgis* pour chanteurs solistes, deux chœurs et orchestre. Deux ans plus tard, en 1900, le compositeur Josef Rheinberger lui enseigne les règles du contrepoint; puis c'est enfin Max Von Schillings qui achèvera la formation musicale du jeune compositeur. De la musique de chambre, des essais symphoniques et des oeuvres vocales constituent ainsi l'essentiel de sa production de jeunesse qui s'achève en 1909 avec l'imposant *Te Deum* pour chanteurs solistes, chœur et orchestre. A cette date, Furtwängler alors âgé de 23 ans délaisse quelque peu la composition au profit de la direction d'orchestre, pour entreprendre le parcours légendaire que l'on connaît. Singulièrement, ce sont des "nécessités alimentaires" qui l'orientent dans cette voie. Il confessa en ce sens "La direction d'orchestre a été le refuge qui m'a sauvé la vie car j'étais sur le point de périr compositeur"<sup>2</sup>.

Son activité au pupitre qui s'intensifie jusqu'au début des années '30 ne lui interdit pas quelques incursions dans le domaine de la composition puisqu'on peut relever une allusion au futur *Quintette avec piano en ut majeur* dans une lettre qu'il écrit en 1915. En outre, le *Concerto symphonique pour piano et orchestre en si mineur* est très vraisemblablement en gestation dans les années '20. Quoi qu'il en soit, dès 1932, Furtwängler se remet au travail avec assiduité. Une des périodes

les plus difficiles de sa vie commence alors, au moment où le nouveau régime se met en place en Allemagne. En 1935, le compositeur achève son *Quintette avec piano*. A cette date, ayant démissionné de ses fonctions par hostilité contre les autorités nazies, il compose sa *Première sonate pour violon et piano en ré mineur*, négligeant ainsi ses oeuvres de jeunesse. C'est donc à 49 ans que Furtwängler entame une nouvelle période créatrice, assurément la plus significative. Il termine la première version de son *Concerto symphonique pour piano et orchestre* en 1936 et écrit sa *Deuxième sonate pour violon et piano en ré majeur* trois ans plus tard. Dès lors, c'est exclusivement le répertoire symphonique qu'il abordera, des années de guerre jusqu'à sa mort. Il achève sa *Première Symphonie en si mineur* en 1941 et, en 1943, entame l'élaboration de la suivante. Il y travaille lorsque Himmler le soupçonne d'avoir été complice de l'attentat contre Hitler en juillet 1944. Furtwängler se réfugie en Suisse en 1945 pour y achever l'orchestration de sa *Deuxième Symphonie en mi mineur*. Agé de 60 ans, il commence alors à concevoir sa *Troisième Symphonie en Ut dièse mineur*, en 1946. Les quatre mouvements sont terminés en 1953. Mais lorsque le compositeur s'éteint le 30 novembre 1954, s'il a pu mettre un terme à la seconde version du *Concerto symphonique*, il n'a pas parachevé *l'allegro assai* final de son ultime symphonie.

### POUR COMPRENDRE LA MUSIQUE DE FURTWÄNGLER

La nature et la culture de Furtwängler ne doivent pas être perçues comme deux éléments distincts

ou antagonistes mais corrélatifs. Les affinités du musicien avec le XIX<sup>ème</sup> siècle s'expliquent d'abord par sa position dans l'histoire. Il a 11 ans lorsque Brahms s'éteint. Son formateur, Josef Rheinberger est un compositeur dont la musique est plus proche de celle de Mendelssohn que de celle de Wagner. De plus, les compositeurs austro-allemands de la jeunesse de Furtwängler sont R. Strauss, R. Fuchs ou H. Pfitzner. Par ailleurs, le profil du jeune homme trahit des caractères inhérents au Premier Romantisme. Outre son goût pour Goethe, rappelons la préférence qu'il accorde à la sensibilité ou à l'expression de l'âme plutôt qu'au culte de la raison. Au reste, recommandant de ne pas être "plus intelligent de la tête que du cœur"<sup>3</sup> il écrira en 1951 "je prends le risque d'être romantique"<sup>4</sup>. Dans le cas de Furtwängler, le terme renvoie davantage à l'idée d'intériorité (on pense à Brahms) qu'à celle d'égoïsme impudique ou tapageur.

Par ailleurs, la démarche artistique du chef d'orchestre explique à bien des égards celle du compositeur. Et réciproquement, Furtwängler au pupitre se substitue au compositeur qu'il interprète "je n'ai jamais dirigé que ce qui me causait de la joie et avec quoi je pouvais *m'identifier*<sup>5</sup> écrira-t-il<sup>6</sup>. A la lumière de ses interprétations, on comprendra dès lors avec quels compositeurs il s'est le mieux identifié : les musiciens du XIX<sup>ème</sup> siècle.

Une autre notion doit être soulignée pour comprendre la musique de Furtwängler le souci pour le compositeur d'exprimer la vérité. Il écrira un jour "l'art est sincérité"<sup>7</sup>. Or, ce musicien d'une "honnêteté indicible" (Hindemith) demeurera toujours sincère. Cette sincérité est précisément la cause de ses souffrances de compositeur. Son assimilation de l'art du passé qu'il considère comme une tradition vivante et non révolue doit être envisagée comme un véritable sacrifice. Son refus de toute compromission avec les modes dans l'acte compositionnel explique sans doute l'anathème que l'on a parfois jeté à la hâte sur sa musique. En effet, pour Furtwängler, le fond doit avoir la priorité sur la forme, c'est-à-dire que tout matériau musical utilisé ne doit pas précéder l'essence spirituelle, la sincérité du témoignage artistique individuel. La vérité du message de l'âme du compositeur doit transcender les moyens que celui-ci utilise. Critiquant ainsi les langages conçus *a priori*, comme le dodécaphonisme schönbergien, il envisage le matériau musical

comme un moyen et non une fin en soi. (Dans cette perspective, les réserves de Furtwängler ne sont pas isolées en 1918, Cocteau catalysant les énergies du Groupe des Six qualifiait Schönberg de "musicien de tableau noir"! Au reste, Furtwängler n'était pas dogmatique puisqu'il dirigera des oeuvres du maître viennois à de nombreuses reprises). Pour Furtwängler, c'est l'authenticité de la confession du musicien qui dicte de façon naturelle et non contrainte le langage qu'il utilisera. Si bien qu'en définitive, Furtwängler ne revendique pas le droit d'utiliser tel ou tel langage, mais tout simplement celui de composer; puisque c'est l'expression qui choisira *d'elle-même* le langage qu'elle jugera le plus authentique, le plus approprié, le plus conforme à sa nature propre. Le compositeur Furtwängler ne détermine pas son langage à l'avance par d'intelligentes et abstraites spéculations, il n'intervient pas dans "l'accomplissement matériel" de sa musique mais se laisse guider par la véritable matière première de ce qui constituera sa musique, à savoir ses états d'âme, ses sentiments, sa condition d'homme. A sa table, il ne se demande pas "comment vais-je composer ?" mais "que vais-je composer ?" Furtwängler est un compositeur spontané et authentique, un *artiste sincère*. Ce n'est donc pas par hasard qu'il avait retenu la formule de Goethe "ce que l'on n'est pas, on ne peut le faire"<sup>8</sup>. En se sentant appartenir à ce monde qui unit Bach, Beethoven, Wagner, Brahms etc., il obéit à ses lois musicales.

Cohérent et honnête, il ne manque pas de courage "pour accepter le risque de parler la langue du XIX<sup>ème</sup> siècle afin d'exprimer un contenu à la fois vivant et actuel, en pleine conséquence avec soi-même"<sup>9</sup>. Ainsi, dans les oeuvres de Furtwängler, le langage musical du XIX<sup>ème</sup> siècle ne résulte pas d'un choix, il est immanent à la nature du compositeur.

Cette "langue du XIX<sup>ème</sup> siècle" qui s'impose à lui (on peut dire malgré lui) s'applique à toutes les oeuvres de la maturité. Logiquement, les genres dans lequel ce langage évolue (*sonate en duo, quintette avec piano, concerto, symphonie*) s'inscrivent dans la lignée des générations précédentes. L'effectif orchestral que Furtwängler utilise s'approche sensiblement de celui de Brahms. Par ailleurs, la forme sonate tri- ou quadripartite et ses avatars internes survenus de Beethoven à Brahms ou Bruckner, constituent le centre de gravité de ses œuvres. La lutte de forces mises en œuvre dans la structure "allegro

de sonate" et plus particulièrement dans le développement où les thèmes deviennent symboliquement des personnages agissants, est l'un des fondements de son écriture. D'ailleurs, la volonté de brouiller les jalons de cette structure se traduit par une extension des zones de développement (2ème développement et variation développante quasi continue par exemple). Le recours à la pesanteur tonale et aux fonctions harmoniques qui la sous-tendent lui permettent de structurer sa rhétorique, de donner une architecture au temps musical "La tonalité n'est pas le passé mais l'avenir" écrira-t-il<sup>10</sup>.

En élargissant les principes actifs de la sonate, Furtwängler tend à l'assimiler à une tragédie. L'œuvre d'art étant pour lui le reflet de la vie et non un prétexte décoratif, "cet art-là devient nécessairement tragique. Il touche aux limites de l'être, en lui se place le monde"<sup>11</sup>. Autrement dit, pour écrire une sonate (quel qu'en soit l'effectif), il faut la vivre. En ce sens, il écrira "on ne devient pas compositeur de sonates, on l'est ou on ne l'est pas"<sup>12</sup>. Chez Furtwängler, le sens du tragique provient en partie de son incapacité à s'identifier à un XXème siècle qui se dés-humanise. En outre, une œuvre qui, prétend-il, doit être le reflet de l'homme, c'est-à-dire animée par un processus organique, doit s'adresser à l'homme. On comprend là encore sa méfiance envers des langages musicaux trop abstraits, lui qui estime que l'œuvre musicale doit être écrite "pour des êtres de chair et de sang et non pas pour des acrobates du cerveau"<sup>13</sup>.

Dès lors, comment se présente l'œuvre de Furtwängler? Eloignée de la mélodie accompagnée, sa musique s'achemine davantage vers une "polyphonie harmonique" dont la grammaire est tout de même fondamentalement plus diatonique que chromatique. Très souvent, son discours se charge de nombreuses notes étrangères, mélodiques ou harmoniques. De plus, les zones modulantes, la fuite devant les cadences autres que les cadences évitées ou rompues, et l'instabilité tonale qui en découle abondent, soulignant ainsi une tension psychologique sous-jacente, accompagnée en cela d'une profonde tristesse. Mais au demeurant, la langue musicale de Furtwängler, n'est pas une langue figée, fossilisée et imperméable aux autres langages (à l'exception toutefois du dodécaphonisme). En effet, si pour lui le vecteur primordial de la création, la véritable matrice génératrice de l'œuvre est l'expression qui saura s'approprier le

langage qu'elle jugera adéquat, il n'y a donc aucun obstacle à ce que le système tonal asservisse des matériaux qui lui sont *a priori* étrangers. Et lorsque Furtwängler aspire à la sincérité dans l'art, ne laisse-t-il pas entendre que le compositeur doit faire abstraction de toute classification systématique de langages, abolir tout esprit partisan pour demeurer fidèle aux exigences de son expression et faire parler sa nature? En outre, si cette attitude suscite le reproche "d'éclectisme", il faudra alors admettre que tous les compositeurs de l'histoire se sont rendus coupables d'éclectisme! Au demeurant, on se souvient que Furtwängler déclarait à propos de *Tristan*: "Wagner, en écrivant *Tristan* n'avait pas eu l'intention de faire quelque chose de "neuf", ni "d'élargir le langage harmonique", ni d'avancer le progrès"; mais l'intention, uniquement, de trouver les moyens d'expression qu'il lui fallait pour évoquer l'univers tristanesque. Et cela, non seulement chaque mesure de la partition de *Tristan* le prouve, mais encore les œuvres qu'il a écrites après *Tristan*, et qui aux yeux des fanatiques du progrès marquèrent toutes un "recul" plus ou moins grave. *Ce qui importait à Wagner (comme à tous ses prédécesseurs), c'était de trouver l'expression qu'il recherchait*<sup>14</sup>. Il "découvrit" en cette occasion ce fameux chromatisme, si lourd d'avenir. Mais de son point de vue, c'était là une contingence, presque un hasard"<sup>15</sup>.

Dans cette perspective, on comprendra pourquoi le "langage romantique" basique de Furtwängler s'émaille parfois de polyrythmie, de modalité, d'équivoques tonales (biharmonie par exemple) ou de *clusters*. Les nécessités expressives sont souveraines et justifient ces conjugaisons "Tonalité et atonalité ne sont proprement séparées que dans l'abstrait. Dans la réalité, il y a en général quelque mélange et alliage" écrira-t-il<sup>16</sup>.

En définitive, pour comprendre la musique de Furtwängler, il faut se reporter au jugement qu'il formulait à l'égard de Brahms. Comme lui, son ambition aura été de "regarder autour de soi pour tenter un nouveau labourage de la terre connue"<sup>17</sup> en écartant soigneusement tout artifice.

Fidèle à lui-même, intègre, le compositeur Furtwängler a fait sienne la devise de Nietzsche "Deviens ce que tu es".

**Bruno d'Heudière, 1994**

- 
- <sup>1</sup> Wilhelm Furtwängler : Carnets 1924-1954, traduit de l'allemand par Ursula Wetzel, adaptation française de Jean-Jacques Rapin, Genève, Georg Editeur, 1994, p.101.
- <sup>2</sup> In Elisabeth Furtwängler : Wilhelm Furtwängler, traduit de l'allemand par Michel Cesta, Paris, Jean-Claude Lattès, 1983, p. 10.
- <sup>3</sup> Wilhelm Furtwängler : Carnets, op. cit. p. 93
- <sup>4</sup> Ibid p. 103
- <sup>5</sup> C'est nous qui soulignons
- <sup>6</sup> Wilhelm Furtwängler : Carnets, op. cit. p. 111
- <sup>7</sup> Ibid p. 39
- <sup>8</sup> Ibid p. 38
- <sup>9</sup> Ibid p. 46
- <sup>10</sup> Ibid p. 95
- <sup>11</sup> Ibid p. 49
- <sup>12</sup> Ibid p. 54
- <sup>13</sup> Ibid p. 102
- <sup>14</sup> C'est nous qui soulignons
- <sup>15</sup> Wilhelm Furtwängler : Musique et verbe, traduit de l'allemand par J.G. Prod'homme, F. Goldbeck etc., Paris, Albin Michel/Hachette, 1979, pp 109-110.
- <sup>16</sup> Ibid p. 122
- <sup>17</sup> Ibid p. 196