



FURTWÄNGLER DERNIER COMPOSITEUR ROMANIQUE ?

Bruno d'Heudières
1995

En guise d'introduction au travail de M. Bruno d'Heudières

Les admirateurs - et ils sont nombreux - de Wilhelm Furtwängler, chef d'orchestre, lorsqu'ils passent à l'écoute de ses œuvres, sont souvent désarçonnés, voire perplexes, devant la complexité de leur forme, de leur contenu et de leur langage.

Si j'ai toujours pensé qu'il y avait là derrière une profonde unité et même un lien organique entre ces deux pôles d'activité, je ne les ai pas découverts moi-même, ni jamais vu expliqués nulle part de manière convaincante.

Il y a trois ans, à l'occasion de l'enregistrement du *Quintette avec piano* en ut majeur, à Vevey, il m'a été donné de rencontrer M. Bruno d'Heudières, de Rouen, doctorant en musicologie en Sorbonne. Frappé par la pertinence de ses propos, je l'ai invité à donner une conférence, dans le cadre des Jeudis du Conservatoire de Lausanne, sur « Wilhelm Furtwängler, dernier compositeur romantique ? »

Fiat lux ! Ce fut une révélation. Avec une intuition étonnante, une intelligence souveraine mais modeste, une sensibilité très vive, sans trace de dogmatisme ou d'esprit de jugement, en partant d'une analyse serrée des œuvres de Wilhelm Furtwängler, un jeune musicien français, élevé dans la tradition française, pénètre ce monde si profondément germanique d'une manière qui force l'admiration. En particulier, M. Bruno d'Heudières démontre de la façon la plus claire et la plus convaincante la relation « organique » (au sens où Wilhelm Furtwängler utilise volontiers ce terme) qui existe entre le chef et le compositeur.

Je n'en dirai pas plus, pour ne pas déflorer le travail de haute valeur que vous trouverez ci-après, avec un seul vœu : qu'il lui soit fait la diffusion qu'il mérite, et qu'il soit le plus rapidement possible traduit en allemand.

Jean-Jacques Rapin

Le texte de cette brochure reprend la conférence tenue par Bruno d'Heudières au Conservatoire de Lausanne, au printemps 1995.11 a été publié par la Revue Musicale de Suisse Romande (n°4, décembre 1995), qui nous a autorisé à le reproduire. Nous la remercions, ainsi que Jean-Jacques Rapin, Directeur du Conservatoire de Musique de Lausanne.

"Un artiste est un homme, - il écrit pour des hommes.

Pour prêtresse du temple, il a la liberté ;
 Pour trépied, l'univers ; pour éléments, la vie ;
 Pour encens, la douleur, l'amour et l'harmonie ;
 Pour victime, son coeur ; - pour dieu, la vérité. "

Alfred de Musset ¹

Quarante ans après sa disparition, Wilhelm Furtwängler, apparaît toujours comme l'un des derniers chefs d'orchestre représentant une tradition allemande unique, héritée de Hans Von Bülow, Arthur Nikisch et Richard Strauss.

Si ce sentiment est juste, il n'en demeure pas moins paradoxal. En effet, la gloire acquise au pupitre par Furtwängler, a rejeté dans l'ombre et dans l'oubli une activité qui avait initialement motivé sa vocation musicale, alors qu'il était encore enfant: celle de compositeur. Et si aujourd'hui sa musique suscite un regain d'intérêt, les commentaires favorables côtoient les jugements les plus négatifs. Les critiques les moins élogieuses s'appuient toujours sur le postulat qu'un bon interprète ne peut être un bon compositeur, et qu'en l'espèce, la musique de Furtwängler, est incompréhensiblement "romantique", donc sans valeur artistique au XX^{ème} siècle. En réalité, ni les poncifs, ni les anathèmes faciliteront la compréhension des enjeux que soulève la question de la création furtwänglienne.

On rappellera d'abord que c'est précisément la création qui a amené Furtwängler, à la musique. On sait ainsi qu'entre 1893 et 1900 (âge du compositeur: de 3 à 14 ans), Furtwängler, a déjà écrit de nombreuses pièces pour piano - dont des fantaisies et des fugues -, une quinzaine de *Lieder*, notamment sur des textes de Goethe, Chamisso et Eichendorff, des œuvres de musique de chambre - sonates en duo, trios avec piano, quatuors - et une ouverture pour orchestre. De 1901 à 1909 (âge : de 15 à 23 ans), le compositeur ne néglige certes pas la musique pour piano seul ou la musique de chambre, mais semble surtout attiré par de plus vastes proportions. Il entame ainsi trois symphonies (demeurées inachevées), une seconde ouverture pour orchestre et des œuvres vocales : "*Schwindet, ihr dunklen Wölungen*" pour chœur et orchestre d'après le *Premier Faust* de Goethe, "*O du Jungfrau, höchste Herrscherin der Welt*" pour chanteurs solistes, chœur et orchestre d'après le *Second Faust* de Goethe, et un *Te Deum* pour quatuor vocal, chœur et orchestre. Dès lors, Furtwängler, délaisse quelque peu la composition pour entreprendre au pupitre le parcours que l'on connaît.

Mais vers le milieu des années trente, le musicien va sensiblement ralentir son activité de chef d'orchestre, notamment par hostilité contre les autorités en place, pour se tourner vers sa vocation première : la composition. C'est donc à 49 ans et après environ 26 ans de silence que Furtwängler entame une nouvelle période créatrice (de 1935 à 1954). Celle-ci compte deux sonates pour violon et piano (ré mineur: 1935, et ré majeur : 1939), un quintette avec piano en ut majeur (1935), un concerto symphonique pour piano et orchestre en si mineur (1937, révisé en 1954) et trois symphonies (n° 1 en si mineur: 1941 ; n° 2 en mi mineur: 1945 révisée en 1951 et n° 3 en ut dièse mineur : 1954). Les œuvres de cette période de maturité étant sans aucun doute les plus significatives, c'est sur elles que se portera notre attention.

Au préalable, on soulignera d'emblée l'analogie qui rapproche la production artistique de Furtwängler, de celle de certains de ses aînés allemands, puisque sa tâche de compositeur de musique essentiellement instrumentale semble incompatible avec le répertoire du théâtre lyrique. En outre, Furtwängler, n'est pas un "musicien d'idées" car on ne lui doit aucune œuvre de "musique à programme".

I. ASPECTS DE L'ŒUVRE DE FURTWÄNGLER

1. Quelques structures

Si Furtwängler a recours à des structures connues, telles que l'allegro de sonate, la structure *Lied* et le scherzo, on constate toujours un aménagement interne qui témoigne de la soumission de l'architecture aux exigences expressives de la rhétorique. En cela, il n'est pas éloigné de Brahms, voire de Franck. Quelques exemples illustreront cette souplesse architecturale :

Exemple 1 : *Quintette avec piano en ut majeur, 2ème mouvement.*

On rencontre dans ce mouvement une structure mixte qui combine :

- le Lied développé A B A' C A".
- l'allegro de sonate à 2 développements : en fait les parties B et C.
- le bithématisme traditionnel de l'allegro de sonate.
- la technique de la variation.

Exemple 2 : *Sonate pour violon et piano en ré mineur, 4ème mouvement.*

Coïncidant avec certains propos écrits par Furtwängler, ce mouvement est un exemple de discours organisé selon une loi organique, par laquelle la musique semble s'auto-nourrir et se déterminer progressivement. S'il ne s'agit pas d'une improvisation, parler d'un "allegro de sonate en devenir" nous semble opportun, en raison notamment du sort réservé au thème A et de l'enchaînement entre développement et réexposition. En ce sens, on rappellera que pour Furtwängler "ce qui fait la véritable symphonie ou sonate [...] c'est avant tout l'énergie du devenir, la fatalité, et la puissance de la progression".²

Exposition :

- une zone rhapsodique, erratique, improvisée, occupée par un thème A indéterminé, en gestation, et formé de deux éléments distincts : A1 et A2 qui sont présentés séparément.
- un pont.
- une zone lyrique bien définie, occupée par le thème B et ses variations développantes. Contrairement à la zone du thème A qui était indéterminée tonalement, la zone du thème B est très claire tonalement (fa majeur).
- une codetta sur le thème B.

Développement-réexposition :

- le thème A occupe seul le développement.
- les éléments A1 et A2 se réunissent enfin.
- pont.
- thème B et ses variations développantes.
- codetta.

Exemple 3 : *Sonate pour violon et piano en ré majeur, 3ème mouvement.*

Dans cet allegro de sonate, la structure schématique ternaire se mue en structure binaire. Ainsi, par delà les jalons habituels distingue-t-on deux grandes parties quasi-égales :

1ère partie : 445 mesures.

- exposition: zone de dominante (la majeur) du ton principal: 3 thèmes et 3 ponts.
- 1er développement: zone modulante : travail du thème B, des ponts 1 et 2.

2ème partie : 451 mesures.

- exposition : zone de tonique (ré majeur) : les 3 thèmes et les 3 ponts.
- 2ème développement : zone modulante : travail du pont 3 et du thème C.
- coda: zone de tonique.

Le fait qu'il y ait deux développements distincts et que la matière thématique travaillée soit différente d'un développement à l'autre transforme une structure ternaire en structure binaire. Furtwängler aurait-il cherché à rapprocher cet allegro de sonate des plans organisant la plupart des pièces constitutives de la suite baroque ? La sonate côtoierait ainsi l'ancienne forme dont elle est en partie issue.

Exemple 4 : *Quintette avec piano en ut majeur, 3ème mouvement.*

Dans cet allegro de sonate, on constate au sein de l'exposition et de la réexposition une convergence des différents paramètres vers une perspective globale qui fait alterner des zones de tensions et des zones de détente, à l'instar du processus qui anime l'être vivant. "La musique, c'est la vie" déclarait Carl Nielsen. Cet aphorisme de l'aîné - et en partie contemporain - de Furtwängler s'avère en parfaite résonance avec "l'organique en musique" que défendra toujours le musicien allemand et qui se vérifie dans l'exposition du mouvement concerné :

MOTIFS	ZONE TONALE	DYNAMIQUE
Thème A		
Thème B	ut majeur	plutôt <i>PP-P</i>
Variations développantes		
Pont 1		
Thème C en formation	modulations	plutôt <i>f-ff</i>
Thème C		
Codetta	sol majeur	plutôt <i>PP-P</i>
Pont 2		
Thème C		
Pont 3 en formation	modulations	plutôt <i>f-ff</i>
Thème C		
Pont 3		
Thème D		
Variations développantes	sol majeur	plutôt <i>PP-P</i>

On constate ainsi que lorsque globalement les motifs sont achevés, on rencontre une stabilité tonale conjuguée à une dynamique faible : tout concourt donc à une détente globale. A l'inverse, lorsque les motifs sont en formation ou transitoires, il y a mobilité tonale - instabilité - conjuguée à une dynamique forte: tout devient alors synonyme de tension.

Exemple 5 : Concerto symphonique pour piano et orchestre en si mineur, premier mouvement.

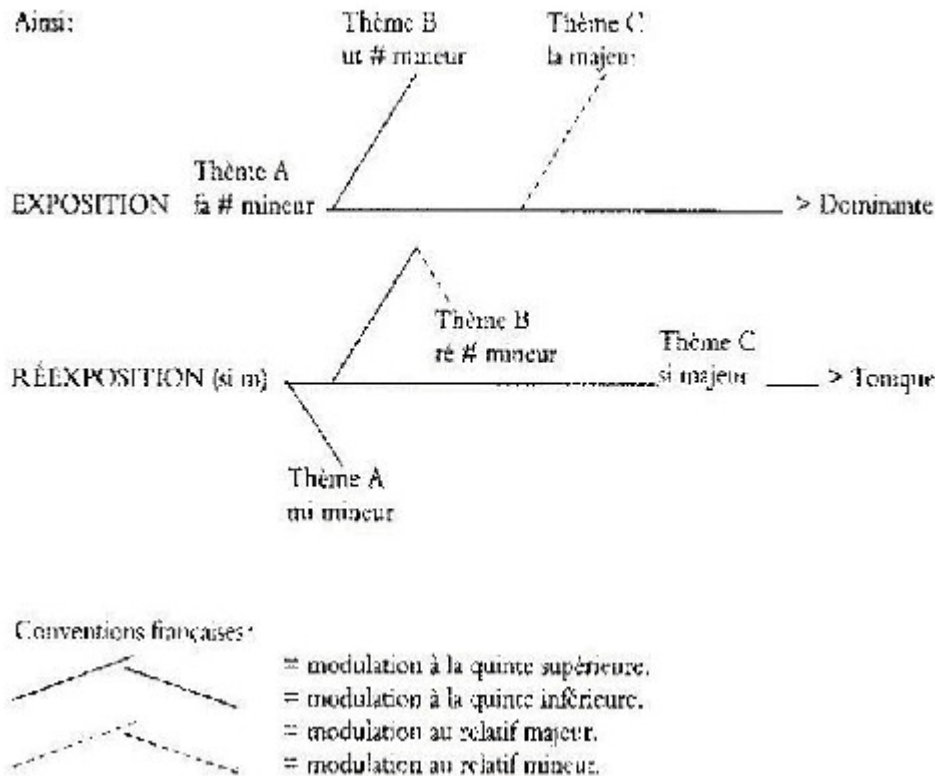
L'optique d'une architecture musicale régie par la "loi organique" se vérifie dans ce mouvement dont la courbe tonale présente des singularités contraires à l'orthodoxie tonale d'un premier mouvement de concerto. Ainsi, les trois thèmes présentés dans l'exposition

- thème A en fa dièse mineur: Vème degré mineur du ton principal.
- thème B en ut dièse mineur: Vème degré mineur du Vème degré mineur du T.P.
- thème C en la majeur: relatif majeur du Vème degré mineur du T.P. reparaissent ainsi dans la réexposition :

- thème A en mi mineur: IVème degré du ton principal.
- thème B en ré dièse mineur: relatif mineur du Vème degré du T.P.
- thème C en si majeur : ton principal à l'homonyme majeur.

En fait, une vaste alternance tension/détente sous-tend la courbe tonale de ce mouvement : un axe de dominante dans l'exposition, un axe de tonique dans la réexposition.

En somme, l'organisation architecturale du discours de Furtwängler est dictée par le déroulement motivique ou expressif du contenu musical. En aucun cas, il tente d'inféoder sa pensée musicale à un moule structurel rigide. Et paradoxalement, s'il ne cède pas aux tentations des structures libres, ouvertes, ou durchkomponiert, le déroulement de sa musique acquiert comme celle de Brahms une souple fluidité, en raison notamment de la présence de variations développantes, de superpositions rythmiques (le "trois pour deux"), d'alternances métriques rapprochées et de fluctuations agogiques quasi-incessantes. Les jalons étant dilués, le discours devient plus naturel, plus "organique".



2. A propos de la thématique

Si selon toute logique, le discours furtwänglerien est germanique, il nous semble plus spécifiquement allemand qu'autrichien. La densité du propos qui témoigne d'une certaine "peur du vide", la fragmentation mélodique en courts motifs, les thèmes presque toujours apparentés les uns aux autres, l'importance accordée à l'idée de développement et enfin un goût pour la redondance trahissent un tempérament musical qui éloigne Furtwängler du monde autrichien. On peut dire schématiquement que, en dépit de connotations populaires qui colorent certains thèmes, la prodigalité mélodique, les larges sauts d'intervalles (quartes, quintes ou octaves), les longues pauses silencieuses et la "*Gemütlichkeit*" danubienne sont absentes de l'art sérieux et concentré de Furtwängler. Comme ses aînés - et contemporains - Pfitzner et Reger, sa thématique s'inscrit davantage dans la lignée des Beethoven, Schumann et Brahms (en partie) que dans celle des Schubert, Bruckner, Schmidt et Schreker. Son écriture mélodique est le plus souvent diatonique que chromatique. Et sa retenue à l'égard de l'épanchement lyrique et de l'extension des phrases - à quelques exceptions près - explique sans doute la discrétion des sections de contrepoint mélodique "visible" dans son œuvre, ce qui n'exclut pas - au contraire - une écriture polyphonique.

Au demeurant, le fait que le centre de gravité de la vie musicale de Furtwängler (enfant et adulte) ait été Beethoven explique naturellement la morphologie de ses thèmes dont la fragmentation intrinsèque est propice au développement cellulaire (bien que Furtwängler ne soit pas un aussi singulier rythmicien que l'énergique maître de Bonn). Parfois, ses motifs transitoires (ponts) ont une telle force prégnante qu'ils s'assimilent véritablement à des thèmes secondaires. Cette abondance de motifs (exemple : *Symphonie n° 2 en mi mineur*, 4ème mouvement) n'est pas sans évoquer l'écriture de Brahms. Dans cette optique, la section du développement peut fertiliser la croissance d'un nouveau thème, absent de l'exposition (exemple : *Symphonie n° 2 en mi mineur*, 1er mouvement).

Les thèmes principaux (d'un allegro de sonate) peuvent parfois donner naissance à des thèmes secondaires - ou ponts - directement corrélatifs. Ce phénomène de parité motivique résulte d'un engendrement véritablement "organique" d'une musique qui s'anime et évolue grâce à "l'énergie du devenir" (exemple: *Sonate pour violon et piano en ré mineur*, 1er mouvement). C'est sans doute aussi cette énergie qui explique la présence d'idées musicales bourgeonnantes qui progressivement se forment et "s'auto-génèrent" par étapes, jusqu'à ce que la cohérence de leur morphologie mélodique conjugée à un contexte harmonique stable et clair atteste de leur maturation et de l'achèvement de leur

croissance (exemple : *Quintette avec piano en ut majeur*, 3ème mouvement).

Mais ce qui ressort en priorité de l'examen de la thématique furtwänglerienne, c'est la parenté motivique qui unit l'ensemble des idées mélodiques. Très souvent, la partition débute par un motif introductif constitué d'une ou plusieurs cellules (trois notes descendantes, trois notes ascendantes par exemple), qui joue le rôle de "germe générateur" d'où découlera l'ensemble de la matière thématique du mouvement (exemple : divers mouvements des œuvres suivantes : *Quintette avec piano en ut majeur*, *Concerto symphonique en si mineur*, *Symphonie n° 2 en mi mineur*). Grâce à ces liens dissimulés, tous les motifs semblent avoir un destin commun. Ce "dénominateur commun latent" (Adorno) peut parfois devenir tellement explicite que l'allegro de sonate se mue en "cellule et variations thématiques" si l'on peut dire. Ainsi, dans la Sonate pour violon et piano en ré majeur (1er mouvement), une cellule initiale génératrice (trois notes descendantes énoncées au piano) féconde la quasi totalité des idées mélodiques du mouvement en subissant quelques "maquillages" (hauteurs ou rythmes). Elle constitue en outre l'incipit respectif des quatre thèmes que compte cet allegro de sonate.

Cette technique peut devenir le terrain d'application du travail de rétrogradation ou de renversement cellulaire, ce qui n'est pas sans évoquer les déclinaisons du dodécaphonisme (lesquelles revendiquent en partie leurs origines dans le contrepoint beethovénien). Ce souci de l'unité de l'œuvre a pour effet de faire parfois abandonner à l'allegro de sonate son architecture tonale au profit d'une organisation dictée par les relations thématiques.

De plus, on peut déceler des partitions de Furtwängler qui font appel au cyclisme : ce n'est donc plus à l'intérieur d'un seul mouvement que se fait l'unité mais d'un mouvement à l'autre. La *Symphonie n° 3 en ut dièse mineur* débute sur un motif profondément triste et abattu, qui dans une perspective tchaïkovskienne pourrait s'apparenter à un symbole de la fatalité, et qui en l'espèce, s'avère inexorablement récurrent jusqu'au terme du 4ème mouvement. On en profitera pour rappeler que cette œuvre ultime de Furtwängler comporte des sous-titres placés (après coup: ce n'est pas de la musique à programme) par l'auteur en exergue aux quatre mouvements et dans une note de l'agenda de 1954, soit

- premier mouvement: *Verhängnis* (fatalité).
- deuxième mouvement: *Im zwang zum leben* (contraint de vivre).
- troisième mouvement: *Jenseits* (au-delà).
- quatrième mouvement: *Der Kampf geht weiter* (le combat continue).

3. Du langage harmonique

Le langage harmonique de Furtwängler s'inscrit pour l'essentiel dans une lignée "fin XIXème siècle" et c'est une base diatonique brahmsienne qui en est son fondement originel. Néanmoins, en aucun cas l'harmonie furtwänglienne est un ersatz de celle de son aîné. En effet, nombreux sont les éléments qui visent à diluer une trop grande franchise harmonique. Les zones de stabilité tonale durable sont rares en raison d'une grande mobilité modulante - progressant parfois "en éventail" à l'instar de Franck -, les mouvements cadentiels sont peu nombreux (les cadences évitées ou rompues sont plus utilisées que les cadences parfaites ou imparfaites quasi-inexistantes) et les équivoques harmoniques abondent.

On peut évoquer notamment l'écriture d'accords incomplets; disposés presque systématiquement à l'état de renversements, c'est à dire dans leurs configurations les plus faibles; usant de l'hétérographie ou dans lesquels les notes étrangères ne trouvent pas de résolutions. Dans cette perspective de brouillage harmonique, on mentionnera les thèmes dans lesquels le 1er degré est absent, ce qui entraîne une instabilité, une fragilité et une faiblesse inhérente à ce type de "mélodies de dominantes".

En fait, le langage harmonique de Furtwängler procède souvent "par allusions" ou par juxtaposition de zones dont toute perception harmonique claire est délibérément fugitive et fuyante, s'écartant en conséquence de l'orthodoxie du langage de ses aînés. De plus, le compositeur aime débiter une partition sur une "dérangante" indétermination tonale en usant d'unissons non harmonisés (exemple : *Concerto symphonique en si mineur*, 1er mouvement; *Symphonie n° 2 en mi mineur*, 1er mouvement), qu'il insère aussi parfois au sein d'un discours, rompant ainsi toute gravitation tonale.

Furtwängler peut aussi "faire diversion" à l'aide de colorations modales (exemple : *Symphonie n° 2 en mi mineur*, 3ème mouvement qui débute sur un mode défectif non accompagné, oscillant progressivement entre un mode andalou et un mode éolien, avant de nous égarer dans un processus modulant ininterrompu) ou en orientant son discours - à peine entamé - dans des pérégrinations modulantes immédiates et inattendues (exemple: *Quintette avec piano en ut majeur*, 1er mouvement). En outre, l'usage par Furtwängler de superpositions d'accords (ou d'agrégats non classés) et de biharmonie aboutit aux mêmes effets d'apesanteur tonale que ceux mis en œuvre par son contemporain Stravinsky.

Ce qui frappe aussi dans certains fragments d'oeuvres de Furtwängler, c'est la densité de la texture sonore que l'on pourrait qualifier de "polyphonie harmonique". Il s'agit de zones dans lesquelles la phrase principale - lorsqu'il y en a une - semble submergée par un enchevêtrement assez hétérogène de formules d'accompagnement dont la somme ne produit ni un contrepoint mélodique perceptible, ni un ordre vertical parfaitement consonant. Ce type de tissus sonore serré et confus rappelle un peu l'écriture de Max Reger.

Dans cette optique, le compositeur superpose parfois des lignes horizontales autonomes desquelles ne se dégage aucune harmonie verticale mais qui font pourtant apparaître des notes-pivots constitutives d'un accord qu'il faut "lire horizontalement". Par ailleurs, "l'harmonisation par le chant" (J. Chailley) - que l'on peut éventuellement rapprocher de l'idée de "Urlinie" du théoricien que connaissait bien Furtwängler : Heinrich Schenker - nous semble importante pour comprendre la configuration harmonique de certaines sections écrites par Furtwängler. Observons ce fragment issu du 4ème mouvement de la *Symphonie n° 2 en mi mineur* (réduction au piano) :



FURTWÄNGLER DERNIER COMPOSITEUR ROMANIQUE ?

Bruno d'Heudières
1995

Si la ligne mélodique suit un parcours logiquement consonant, l'accompagnement mesure 291, 3ème et 4ème temps s'avère complètement étranger à ladite mélodie. L'accord de 7ème majeure sur parfait mineur (#7) de mi bémol mineur I se substitue à l'accord de ré majeur I 5 que la logique mélodique exigeait a priori pour réaliser une cadence parfaite. Chant et accompagnement sont ici autonomes. Le chant et non la basse guidant le discours musical, l'accompagnement peut ainsi s'autoriser des "parenthèses d'apesanteur" puisque la succession d'accords se fait sans cohérence harmonique. En l'espèce, parler d'une modulation en mi bémol mineur nous semble un abus de langage.

On rencontre aussi des fragments écrits par Furtwängler dans lesquels la ligne mélodique s'accompagne d'une incohérente succession d'accords : de telles sections relèvent du domaine de l'atonalité. De plus, Furtwängler n'hésite pas à insérer dans son discours des "accords-timbres" et même des clusters (exemple : Symphonie n° 3 en ut dièse mineur, 4ème mouvement; Quintette avec piano en ut majeur, 3ème mouvement).

On déduit donc que le poncif si longtemps colporté réduisant à la hâte le langage de Furtwängler à une contrefaçon de tout ce que le XIXème siècle a produit ne résiste pas à l'analyse. Le système tonal dans lequel évolue la musique de Furtwängler n'est pas synonyme de tonalité classique. En fait, son langage harmonique se distingue par des pôles d'attraction jalonnant des zones d'apesanteur ou d'indétermination. A l'instar de ses nombreux contemporains, Furtwängler utilise donc un système tonal émancipé. Pour lui, la tonalité est pensée au sens large.

4. L'instrumentation

La composition musicale furtwänglienne est indissociable d'une pensée orchestrale. Sa musique de chambre révèle souvent de singuliers symphonismes. On mentionnera par exemple les trémolos, doubles et triples cordes, unissons à

l'octave des deux violons du quatuor pour l'énoncé d'un thème, attaques "brossées" sollicitées pour les accords destinés à un orchestre philharmonique virtuel, indications dynamiques superlatives, mise en relief de voix qui renvoie à la gestion acoustique de l'équilibre sonore d'une vaste phalange, registration symphonique imaginaire du piano etc.

Par ailleurs, la musique symphonique de Furtwängler est destinée à un orchestre sensiblement plus étoffé que celui qu'exige l'art de Brahms. Ainsi, les bois sont par trois (cor anglais, clarinette basse et contrebasson inclus) ; les cuivres comptent 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones et un tuba ; les cymbales, le tam-tam, la grosse caisse et la caisse claire viennent parfois s'ajouter aux timbales. Dans la *Symphonie n° 3 en ut dièse mineur*, la harpe intervient dans le second mouvement. Les cordes viennent compléter cet orchestre, somme toute modeste au regard des phalanges pharaoniques parfois rencontrées à l'époque de Furtwängler.

Son écriture orchestrale a finalement peu de points communs avec les oppositions de familles instrumentales et les contrastes clairs et carrés propres à l'art brucknérien. En ce sens, les chorals homorythmiques des vents se font rares, tout comme les longues et énigmatiques pauses silencieuses. En fait, son orchestration dense résulte surtout de la diversification des formules d'accompagnement nourries et "emmêlées". Comparativement, l'orchestration d'un Brahms par exemple semble plus simplifiée, en raison notamment de formules plus ordonnées, plus parallèles et "systématiques".

La sonorité de l'orchestre de Furtwängler est, à l'instar de celle de Pfitzner, plutôt orientée vers le bas-médium et le grave, ce qui explique l'assombrissement du coloris apporté par le cor anglais, les bassons et le contrebasson, sans oublier les cors souvent solidaires des bois. En cela, cette belle orchestration sombre, sérieuse et intérieure s'inscrit dans la lignée de celle du maître de Hambourg. C'est la raison pour laquelle tout effet d'estrade est absent de ce coloris global, derrière lequel se devinent l'intensité d'une réflexion, la profondeur d'une méditation et la sincérité d'une

confiance. En outre, si le clinquant ou l'alchimie de timbres savamment distillés est étrangère au travail de Furtwängler, on relève parfois des fragments confiés à des timbres composites dont la mystérieuse saveur "tétralogique" évoque l'art de Wagner.

Enfin, nombreux sont les passages dans lesquels ce sont les coloris instrumentaux qui fragmentent les thèmes : ces "relais de timbres" - plus élargis que les Klangfarbenmelodien viennoises - donnent l'illusion d'accentuer l'animation et la mobilité des thèmes concernés. Dans cette optique, l'antiphonie de timbres (beethovénienne) est courante : on assiste ainsi à une dialectique entre différents instruments, ces échos multicolores s'effectuant sur un même dessin mélodique.

Le fait que Furtwängler ne soit pas véritablement un novateur dans le traitement de l'orchestre s'explique peut-être par la nature de son contenu musical, lequel est souvent empreint d'une profonde tristesse ou d'un tragique abattement : la couleur sonore globalement brahmsienne lui convient donc. Et la présence assez coutumière de tempos plutôt modérés et lents n'implique pas pour autant une grande facilité d'exécution, bien au contraire...

II. PROFIL DU COMPOSITEUR.

1. Une remarquable osmose entre la nature et la culture de Furtwängler

Adolescent, Furtwängler présentait les stigmates d'un tempérament que l'on pourrait qualifier de romantique. Ayant une propension à réfléchir, il avait une vie intérieure féconde qui le tournait parfois vers une certaine tristesse. Elisabeth Furtwängler a écrit en ce sens dans son ouvrage : *"Son père a décrit la façon dont l'autocritique et l'autodéclivement torturaient l'adolescent"* ³, ajoutant qu'il était parfois en proie au *"plus grand désespoir"*.⁴ En fait, cette résonance tragique ne se détachera jamais de la personnalité du musicien.

Par ailleurs, il a onze ans lorsque Brahms s'éteint. L'environnement musical de son enfance a pour centre de gravité Beethoven. Les musiciens vivants de sa jeunesse, nés de 20 à 11 ans avant lui et donc en partie contemporains, comptent notamment R. Strauss, M. Reger, H. Pfitzner, S. Rachmaninov et J. Sibelius, c'est à dire des compositeurs que l'on a coutume de rattacher au courant du second romantisme européen. Ainsi pétri dès son enfance d'un patrimoine musical (et littéraire) classico-romantique allemand, il est bercé dans une ambiance qui accorde une place importante à l'humanisme. On peut d'ailleurs supposer que son père, universitaire et archéologue, a dû le sensibiliser à sa passion professionnelle : l'Histoire de l'Homme. Différentes déclarations de Furtwängler attestent de cet attachement aux valeurs humanistes. Motivé par le bonheur et la fraternité des hommes, il a la conviction profonde que la tâche de l'art et des artistes est *"d'unir les peuples et de servir la paix [...]"*.⁵

C'est donc depuis sa jeunesse qu'il est habité de l'intérieur par ses modèles (Goethe, Beethoven...). Dans cette optique, il dira au crépuscule de sa vie que lorsqu'il dirige une œuvre, il se substitue au compositeur : *"Je n'ai jamais dirigé que ce qui me causait de la joie et avec quoi je pouvais m'identifier [...]"*.⁶ De toute évidence, Wilhelm Furtwängler est un instinctif, un intuitif. On peut affirmer que cette identification dont il parle n'est pas consécutive à un effort, une démarche préméditée : elle s'impose à lui puisqu'il se sent d'instinct, par essence, appartenir à ce monde qui va de Bach à Pfitzner. Il vit en telle symbiose avec la famille de ses modèles, ses aînés, qu'il devient en quelque sorte le cadet de cette famille. L'identification qu'il vit en permanence se mue en fait en un processus de filiation directe, indépendamment de tout repère chronologique.

Si l'on songe à Parménide, "l'être" du musicien suspendu dans une immobilité temporelle renonce -

involontairement - au mouvement du progrès ou de l'histoire. En ce sens, en extrapolant la formule de Wagner "le temps devient espace" (*Parsifal*, premier acte), on peut presque dire que Wilhelm Furtwängler n'a plus besoin de repères temporels pour se rendre dans l'espace musical occupé par ses modèles, car l'identification avec cet espace est tellement intense et innée qu'elle l'y conduit d'emblée en abolissant toute temporalité.

S'il nous semble plus opportun de parler "d'espace musical" que de "période historique" c'est parce que le musicien lui-même manifeste beaucoup de méfiance à l'égard de l'historicisme : *"Bach, Beethoven, Schubert, Brahms, et Bruckner, Wagner, Hugo Wolf, Richard Strauss ou Pfitzner adhèrent tous aux lois d'un même monde, celui d'un concept commun de la musique. Ce monde n'est pas le monde du dix-neuvième, du dix-huitième ou d'un moment "historique" déterminé. La rupture survient plus tard. On essaie aujourd'hui de la masquer, en voulant mettre tout sur le compte de l'évolution historique"*.⁷

En raison de sa nature même, Furtwängler adhère aux lois de ce monde: "celui d'un concept commun de la musique". En outre, ses "complices" les plus proches sont les compositeurs dits romantiques. Appartient-il pour autant à l'époque romantique ? De son point de vue, celui de la non-durée, celui de la transcendance des repères chronologiques, il appartient en fait à un monde régi par une pensée, unique, immuable et constante ; une pensée supra-historique. Indépendamment de toute décision consciente, il ne s'accapare pas cet univers mais il est à l'inverse happé par ce monde malgré lui.

Aussi, les causes pouvant s'expliquer à la lumière de leurs effets, on peut presque envisager le parcours de Furtwängler compositeur avec un raisonnement inductif ou dans une perspective déterministe, et dire que le musicien est en fait "destiné", "condamné à être romantique". Défendant consciemment et inconsciemment un patrimoine de valeurs musicales en tant que chef d'orchestre (ses modèles classico-romantiques), on peut imaginer qu'en échange, par un phénomène inverse, ces modèles l'ont choisi pour perpétuer leur message. En quelque sorte, il est l'élu pour ne pas briser la chaîne qui relie la création de son temps à celle du passé. Furtwängler se rattache donc d'une façon indéfectible et définitive à l'univers de l'art allemand classico-romantique et humaniste.

Et ce n'est pas sous un jour politiquement nationaliste qu'il faut comprendre les revendications de son appartenance au peuple allemand, lorsqu'il déclare : *"J'ai essayé de m'examiner à fond. Je ne suis pas meilleur que d'autres; mais je dois tout de même dire quel a été mon instinct. Et là il y a deux choses: l'amour de mon pays et de mon peuple, qui est un élément affectif et viscéral; et le sentiment d'avoir ici une tâche à accomplir - remédier à l'injustice"*.⁸

Son attitude est en fait semblable à celle de la majorité de ses contemporains et cadets connus (Bartók, Prokofiev, Martinu, Bloch, Stravinsky, Falla, Bechet, Armstrong etc.) et moins connus (Schoeck, Lyatoschinsky, Mauersberger, Wiklund, Bax, Atterberg, Kaminski etc.). Ensemble, ils s'inscrivent dans la lignée des Schubert, Weber, Liszt, Dvorak et bien d'autres. En effet, leur création musicale respective est sous-tendue par les spécificités culturelles de la nation à laquelle ils appartiennent. *"L'art est le langage de la collectivité en nous; l'art exprime ce qui nous touche, participants de cette collectivité"*⁹ écrira Furtwängler. L'art de ces musiciens est une réinterprétation, une recréation, une sublimation d'éléments puisant leurs origines dans l'expression populaire nationale. .

L'ensemble de ces "ethnomusiciens" ne fait que poursuivre le renouvellement artistique qui a depuis toujours motivé le génie créateur de l'Humanité. Se sentant investis d'une mission auprès des peuples, leur conception de l'art se résume en cette définition de Taine : *"L'art a cela de particulier, qu'il est à la fois supérieur et populaire: il manifeste ce qu'il y a de plus élevé, et il le manifeste à tous"*.¹⁰

En outre, on se demande bien en quoi Furtwängler serait concerné par le pangermanisme. Assistant au séisme catastrophique de la politique nazie, il fait au contraire figure de porte-drapeau des valeurs originelles et authentiques de l'âme allemande et résiste de l'intérieur en maintenant à bout de bras ses convictions idéalistes schillériennes au milieu d'un contexte complètement étranger et hostile. Comme il le fait depuis toujours, et encouragé par d'autres artistes - dont Schoenberg - il continue à diriger Beethoven, même entouré d'un régime crapuleux, pour sauver l'honneur de la musique allemande.

2. Le processus créateur chez Furtwängler

Pour Furtwängler, *"l'art est sincérité"*¹¹, c'est à dire qu'un artiste ne doit pas tricher avec lui-même. Il doit exprimer sa vie intérieure, sa vérité, nue et authentique. En cela, sa pensée n'est pas sans évoquer la double fonction que Hegel confie à l'art ; celle de révéler la vérité et celle de révéler l'être : *"L'art n'a d'autre destination que d'offrir à la perception sensible la vérité telle qu'elle est dans l'esprit, le vrai dans sa totalité, concilié avec le monde objectif et visible"*¹². L'idée de révélation ontologique et véridique investie dans l'art par les romantiques s'avère en conformité avec la pensée furtwänglienne. En fait, une telle position n'a rien de singulier au XXème siècle. N'oublions pas qu'en 1949, le contemporain de Furtwängler, Martin Heidegger, persistera finalement dans cette interprétation romantique de l'art: *"L'art est la mise en œuvre de la vérité"*¹³, *"L'art fait*

*jaillir la vérité"*¹⁴. Furtwängler n'apparaît donc pas comme le porte-parole isolé ou l'unique représentant d'une pensée artistique qui s'appuie sur le paradigme romantique. Cette notion de vérité que Furtwängler nomme sincérité renvoie à un véritable leitmotiv organiciste qui jalonne la pensée de Furtwängler et que l'on résumera ainsi : la vie d'un homme est une alternance de moments de tensions et de moments de détentes, aussi bien psychologiques que biologiques. Or, si l'art exprime la vie, il devra nécessairement reconstituer cette animation organique, la reproduire non pas à l'aide d'oxygène, de globules ou d'impulsions cérébrales électriques bien sûr, mais grâce aux vecteurs spécifiques dont il dispose, c'est à dire en utilisant les matériaux artistiques (hauteurs de sons, rythmes, timbres etc.).

Le processus de translation qui part de l'abstraction vers une réalisation matérialisée (l'œuvre d'art) s'opère au moment de l'improvisation. Furtwängler l'envisage ainsi: *"Que l'on se représente la position de celui qui crée : son point de départ est le néant, pour ainsi dire le chaos, sa fin est l'œuvre accomplie. La voie qui mène de l'un à l'autre - le "chaos prenant forme" - est parcourue par le créateur dans l'acte d'Improvisation. L'improvisation est, en vérité, la forme fondamentale de toute activité musicale : s'élançant librement dans l'espace, l'œuvre prend naissance - événement unique et véridique, et, elle est, en même temps, le reflet d'un événement intérieur. Celui-ci, en tant que processus organique et spontané, ne peut être voulu, forcé, logiquement conçu, calculé ou combiné - en aucune façon. Il a sa logique propre qui, s'appuyant sur des lois psychiques, n'est pas moins inexorable que toute logique exacte. Conformément aux lois de la vie organique, chacun de ces événements "intérieurs" dont l'œuvre musicale est l'image, a, en soi, une tendance à "l'accomplissement". [...] Ainsi, nous pouvons définir un morceau de musique comme une "improvisation parvenant à son accomplissement" : il s'accomplit en effet dans l'épanouissement de la forme musicale qui lui est propre, en restant pourtant, à chaque instant, du début à la fin improvisation "*¹⁵

Furtwängler le dit: la création artistique est *"le reflet d'un événement intérieur"*. *"Celui-ci en tant que processus organique et spontané ne peut être voulu, forcé, logiquement conçu, calculé ou combiné en aucune façon"*. C'est à dire que le fond doit avoir la priorité sur la forme. *"L'événement intérieur"*, l'authenticité de la confession de l'artiste dicte de façon naturelle et non contrainte les moyens nécessaires à la matérialisation artistique. Les *stimuli* intangibles de l'expression de la vie intérieure choisissent d'eux-mêmes les matériaux par lesquels ils se métamorphosent en message artistique, au moment de *"la manifestation sensible de l'idée"* (Hegel). Et si l'on ne va pas penser comme Heidegger que *"l'artiste reste, par rapport à l'œuvre, quelque chose d'indifférent, à peu près comme s'il était un passage pour la naissance de l'œuvre,*

qui s'anéantirait lui-même dans la création",¹⁶, on peut néanmoins envisager que lors du processus créateur (l'improvisation), l'artiste se laisse en fait guider par la matière première de son œuvre future, c'est à dire par ses états d'âme, ses sentiments, bref ce que Furtwängler appelle "un événement intérieur". La matrice génératrice de l'œuvre est donc en quelque sorte le besoin qu'a l'artiste de témoigner. Et en aucun cas le destin de l'œuvre est déterminé avant l'acte créateur, en aucun cas l'œuvre s'explique rationnellement avant sa conception. En fait, la démarche de Furtwängler nous semble en adéquation avec un aspect de la pensée de Kant, lequel écrira que "le créateur d'un produit qu'il doit à son génie, ne sait pas lui-même comment se trouvent en lui les idées qui s'y rapportent et il n'est pas en son pouvoir ni de concevoir à volonté ou suivant un plan de telles idées, ni de les communiquer aux autres dans des préceptes [...]".¹⁷

La création artistique est en quelque sorte un saut vers l'inconnu, une rencontre "aposteriorique" avec soi-même. Dès lors, si le témoignage individuel du compositeur s'approprie les moyens qu'il juge sincèrement, authentiquement conformes à sa nature, ces moyens matériels peuvent être multiformes. On comprend ainsi le pourquoi de l'apparent syncrétisme du langage furtwänglierien (harmonie tonale ponctuée d'atonalisme, accords classés qui côtoient des clusters etc.). Retenant la formule de Goethe "Ce que l'on n'est pas, on ne peut le faire"¹⁸, Furtwängler l'applique à lui-même. Ainsi,

- lorsqu'il est tragédie, il *fait* tragédie, en utilisant par exemple: une harmonie de 7ème mineure sur diminué ou ses renversements (Ilème degré du mode mineur) que l'on peut presque toujours observer dans ses phrases les plus abattues, des timbres sombres, des phrases qui chutent etc.

- lorsqu'il est sérénité, il *fait* sérénité. Sa musique évolue alors en mode majeur, avec une faible dynamique, une rythmique tranquille, un rythme harmonique plus lent et clair, des phrases aux carrures régulières etc.

- lorsqu'il est chaos, il *fait* chaotique. Son discours se traduit par une forte dynamique d'ensemble, des timbres violents, un rythme irrégulier, une instabilité harmonique, des gifles clusteriques etc.

Une fois encore, cette attitude de Furtwängler se rapproche de la pensée kantienne, le philosophe allemand déclarant: "Ainsi le génie consiste proprement dans un heureux rapport, qu'aucune science ne peut enseigner et qu'aucun labeur ne permet d'acquérir ; ce rapport est celui en lequel d'une part on trouve les Idées se rapportant à un concept donné et d'autre part l'expression qui leur convient, et par laquelle la disposition subjective de l'âme ainsi suscitée, comme accompagnant un concept, peut être communiquée à autrui".¹⁹

La notion du fond qui détermine la forme apparaît bien souvent au hasard de commentaires signés par Furtwängler "Car ce qui fait le sens de l'histoire ce n'est pas le développement du matériau (harmonie, rythmique, etc.) mais la volonté expressive de ceux qui s'en servent. Ce à quoi on peut mesurer l'importance d'une œuvre d'art n'est pas son degré de "hardiesse" pour ce qui est de la nouveauté du langage, au point de vue du progrès historique - mais son degré de nécessité intérieure, d'humanité, de pouvoir expressif".²⁰ Ou dans cette optique, on rappellera cette remarque sur *Tristan et Isolde* de Wagner : "Mais on oubliait que 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. [...] Ce qui importait à Wagner, (comme à tous ses prédécesseurs), c'était de trouver l'expression qu'il recherchait. 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".²¹ Oui en effet, le hasard de l'improvisation qui fait que le compositeur n'intervient pas lors du processus créateur et obéit aux lois musicales que lui impose sa nature profonde, impénétrable et imprévisible.

3. Furtwängler compositeur et Furtwängler écrivain : dichotomie ou complémentarité ?

Lorsque Wilhelm Furtwängler parle de Beethoven, Brahms, etc., c'est à notre avis le compositeur Furtwängler qui prend la parole. En endossant l'habit de penseur-écrivain, il devient un observateur qui prend un certain recul, avec détachement, mais involontairement, ses déclarations sur les autres artistes ou sur différents enjeux le renvoient en fait à lui-même, compositeur. Nous sommes convaincus que c'est dans cette perspective qu'il faut lire Furtwängler, lequel s'est toujours considéré comme un compositeur. Intelligent et pénétrant, il n'a pu faire cette déclaration à la légère : "Dans mon cas 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 qui compose".²²

Comme compositeur-écrivain, Furtwängler constate souvent implicitement et a posteriori cette non-intervention de la conscience au moment de l'acte créateur, cette impuissance de la non-décision pour déterminer les orientations matérielles de son message intérieur dont nous parlions précédemment. Il estime qu'une œuvre à créer ne peut avoir conscience de ses propres fins. En cela, il s'aperçoit de l'analogie de sa démarche compositionnelle avec celle de ses aînés romantiques. C'est pourquoi la lecture de certains de ses textes réclame une grande vigilance et une

interprétation prudemment nuancée. Prenons un exemple. En 1951, il déclare : *"Je prends le risque d'être romantique"*.²³ Une assertion aussi radicale peut être perçue - et ça a souvent été le cas hélas - comme une profession de foi académique revendiquant un geste créateur fondé sur une somme de rémanences d'un langage spécifique : celui des musiciens romantiques. Or, l'examen de ses œuvres qui révèle un langage - notamment harmonique - utilisant des matériaux caractéristiques de la période moderne infirme par conséquent une telle exégèse de l'aphorisme en question.

Du reste, Furtwängler a conscience que l'artiste doit s'écarter de tout académisme. Il déclare en ce sens : *"Composer est une chose qui ne peut se produire que dans le contexte du présent, si cette chose doit avoir un sens véritable, tandis que tout art du passé a eu ses lois propres en son temps"*, ajoutant : *"Il y a toute une série de musiciens pour qui c'est une tâche toute simple de composer à nouveau ce que d'autres ont fait avant lui. C'est une chose à vrai dire pour laquelle je ne peux manifester aucun intérêt"*.²⁴ Le musicien n'a quoi qu'on en dise, absolument rien à voir avec l'impuissance épigonale. C'est pourquoi il convient de répéter que la compréhension de la pensée et de la musique de Furtwängler exige une dissociation entre le fond (témoignage de "l'événement intérieur") et la forme (matériaux musicaux).

Par ailleurs, ses écrits comportent de nombreuses plaidoiries en faveur de l'organisation ordonnée et cohérente en musique. Son père l'a sans doute sensibilisé aux vertus que recèle l'art antique. Cet art répond dans une certaine mesure aux critères platoniciens ou aristotéliens du Beau sur lesquels la pensée furtwänglienne s'appuie en partie (l'horreur du déséquilibre, de l'informel, de la confusion, du fallacieux ou de la complication). Ce qui compte aussi pour Furtwängler et qui est d'une extrême importance, c'est la loi de la gravitation tonale. En outre, dès qu'il aborde ce sujet, il pose en réalité un problème de fond: celui de l'artiste et du non-artiste. Les enjeux qu'il soulève sont fondamentaux pour l'art tout entier, quels qu'en soient le style et l'époque. La question primordiale qu'il pose se résume ainsi: en quoi l'art diffère-t-il de la science ? Pour y répondre, Furtwängler désigne une cible: le dodécaphonisme. Ses déclarations sur ce sujet étant abondantes, nous nous proposons dès lors de les résumer.

D'essence abstraite, la musique est un art, qui disposant de matériaux intangibles prend le temps pour support. Elle apparaît comme un tout résultant de l'ensemble de ses composantes. Indépendamment du tempo, ses cinq paramètres basiques sont la mélodie (hauteurs), le rythme (durées), l'harmonie, le timbre et l'intensité. Mais pour que cet art soit intelligible - ce qui est la vocation première de tout art - , il lui faut se

discipliner, s'ordonner par lui-même. Le vecteur d'organisation dominant réside dans l'alternance de zones de stabilité et d'instabilité.

Or, pour Furtwängler, celui des cinq paramètres qui traduit le mieux ce processus et qui en conséquence constitue la clé de toute perception musicale, c'est le paramètre harmonique. Pour l'homme, l'intelligibilité de la musique s'explique par une faculté naturelle à percevoir une zone de détente harmonique succédant à une zone de tension. Cette *"structure architecturale du temps"*²⁵ lui permet précisément de gérer sa perception du temps. Même rares et isolés dans un contexte sonore majoritairement instable, ces moments de détente harmonique agissent comme des points de repère jalonnant l'écoute et font ainsi figure de "réponses aux questions posées" ou "d'expiration succédant à l'inspiration pulmonaire" ; cette animation antithétique est donc en parfaite résonance avec les processus biologiques et cérébraux de l'homme. *"Le principe de tonalité qui dans chaque note tient compte de la sensibilité de l'homme et qui fait de l'homme-qui-écoute-la musique le point central incontesté des événements sonores, répond au système anthropocentrique"*²⁶ déclare Furtwängler. Ajoutons que cette boussole indispensable à "l'orientation de l'oreille" qu'est la détente harmonique ne se limite pas seulement au domaine de la musique tonale, mais englobe dans une perspective commune les pôles d'attraction que constituent des notes-pivots émergeant d'un discours atonal. Ces "balises sonores" confèrent ainsi l'indispensable pesanteur harmonique - au sens large - qui conditionne la compréhension du phénomène musical. Cette loi sous-tendue par une hiérarchisation implique donc que certains moments aient plus d'importance et de relief que d'autres.

Or, le souci du dodécaphonisme et de ses avatars sériels a été d'une part de supprimer ce principe hiérarchique de tension et détente en octroyant une égale importance aux 12 sons de la gamme chromatique, et d'autre part d'exclure le paramètre harmonique en lui substituant les quatre autres paramètres moins déterminants dans le processus de perception humaine de la musique (c'est à dire le rythme, l'intensité, la couleur sonore et la mélodie). En outre, toute mélodie - monodie non accompagnée - conduite avec une certaine logique musicale, possède intrinsèquement et implicitement un irrépressible magnétisme harmonique. C'est pourquoi, concernant ce paramètre, Furtwängler reproche aux dodécaphonistes et aux musiciens sériels en général, de s'être employés à briser ledit magnétisme rebelle en fixant à l'avance pour chaque composition l'ordre d'apparition des sons de l'échelle choisie. L'œuvre voit ainsi son destin déterminé dès ses premières mesures, puisqu'en dépit des renversements ou des

rétrogradations qui en découlent, la série (quelle qu'elle soit) conserve une intangibilité souveraine que lui dicte le principe de la non-redondance. Une telle détermination est pour Furtwängler contraire à "l'énergie du devenir" et de la vérité. Nous pouvons ajouter qu'elle est contraire à la finalité sans fin spécifique kantienne que nous oserons rapprocher du "devenir-œuvre" qu'exprime Heidegger : "*A partir de la détermination obtenue qui nous dit que dans l'œuvre, c'est l'avènement de la vérité qui est à l'œuvre, nous pouvons caractériser la création comme faire-advenir à un état d'être reproduit. Le devenir-œuvre de l'œuvre est un mode de devenir et d'advenir propre à la vérité*".²⁷

De plus, la musique dodécaphonique privilégie par réflexe les intervalles diminués ou augmentés au détriment des intervalles justes, et réprime toute logique linéaire de la phrase par de fastidieux changements de registration ; lesquels, s'ils trahissent un "transpirant" labeur, n'en obéissent pas moins à la lettre au règlement inflexible dicté par l'intellect. Pour Furtwängler, c'est par la force et la répression liberticide que l'on a bâillonné le naturel. Ainsi, depuis les origines, la tâche du musicien avait été de créer et de rendre complémentaires les cinq paramètres constituant l'art musical, et pour la première fois, le geste créateur devenait mutilant donc régressif, puisque la colonne vertébrale harmonique était réduite à néant, et par voie de conséquence la perception musicale. Furtwängler dénonce un tel sadisme artistique.

Par ailleurs, l'intelligibilité de la musique se révèle prioritairement par la faculté qu'a l'homme de mémoriser et de reproduire vocalement une configuration musicale. Schoenberg lui-même reconnaissait ce postulat lorsqu'il déclarait aspirer à entendre les foules siffler sa musique. Or, l'ambition du maître viennois - et par extension de tous les musiciens sériels - a échoué, ce que présageait Furtwängler précisément parce que la "communicabilité" de la musique se fonde sur la perception d'un temps architecturé par la cohérence de la phrase et son substrat harmonique. Pour l'oreille humaine, un temps géré différemment devient synonyme de hasard et d'inintelligibilité. C'est pourquoi les constellations pointillistes qui ricochent dans un temps suspendu (comme livré au hasard) se placent en dehors du champ de perception auditive de l'homme, puisqu'elles en dépassent les limites "*Une infinie mobilité, une profonde inquiétude et bougeotte semblent s'être saisies de la musique. Peu d'instant de repos, peu d'instant de détente. Il en faut bien, puisque le rythme des événements musicaux l'exige ; mais, dans cette musique non-tonale, ces instants sont plutôt subjectifs, accidentels - quelque chose qui tient à l'atmosphère du passage, non à la structure du morceau*"²⁸ déclare Furtwängler en 1947.

Francis Carco confia un jour à Matisse : "*Tout art s'adresse aux sens, d'abord, plus qu'à l'esprit. Certaines*

limites exigent qu'on ne les franchisse point". En ce sens, Furtwängler, comme tous les "ethnomusiciens", produit un art directement perceptible, dans lequel l'homme peut se retrouver. Et pour lui, tout musicien sériel, en faisant abstraction des limites qu'impose la perception humaine, fait abstraction de l'homme.

De plus, nous avons évoqué précédemment l'attachement de Furtwängler à un art qui soit "*le langage de la collectivité en nous*", ce que Marcel Arland définit comme "*l'aveu et le rêve de tout un peuple, c'est à dire son chant*". Dans cette optique, Furtwängler constate implicitement dans ses écrits que la musique dodécaphonique ne constitue pas un art authentiquement communautaire, car à défaut d'être le résultat d'une transmission d'un patrimoine culturel, d'un témoignage de traditions populaires sans cesse renouvelé, mutatis mutandis ; c'est au contraire un système de création inédit, faisant abstraction de toute implication des masses et de leur passé, et mis au point par un individu isolé, en l'espace de quelques années.

En excluant volontairement toute influence populaire spécifiquement nationale au profit d'une codification artistique unique et internationale, le dodécaphonisme revêtirait l'allure d'une culture uniformisée destinée à une civilisation mondiale en quelque sorte. Une telle perspective ne suiciderait-elle pas la civilisation, laquelle n'existe et ne respire que par la pluralité des cultures qu'elle embrasse ? On se fiera en ce sens à la justesse du propos de Claude Lévi-Strauss : "*Il n'y a pas, il ne peut y avoir, une civilisation mondiale au sens absolu que l'on donne souvent à ce terme, puisque la civilisation implique la coexistence de cultures offrant entre elles le maximum de diversité, et consiste même en cette coexistence. La civilisation mondiale ne saurait être autre chose que la coalition, à l'échelle mondiale, de cultures préservant chacune son originalité*".²⁹

Aussi, l'échec du dodécaphonisme que présageait Furtwängler ("*l'aversion obstinée, insurmontable*"³⁰ qu'a le public) semble se réaliser aujourd'hui, car le fait que ce système artistique vide de toute spécificité nationale et sorti ex-nihilo du cerveau humain - même remarquablement puissant comme celui du génial Schoenberg - ait délibérément ignoré l'existence des particularités et du passé d'une communauté environnante - "snobé le peuple" en quelque sorte - explique sûrement l'indifférence ou le mépris que la communauté lui témoigne en retour.

Nous soulignons précédemment que pour Furtwängler, une œuvre musicale est "*une improvisation parvenant à son accomplissement*". On comprend dès lors pourquoi le musicien assimile le dodécaphonisme non pas à un art, mais à une science qui bannit par définition toute improvisation spontanée. C'est pour lui une

spéculation intellectuelle qui inféode le fond à la forme. Furtwängler ne peut admettre que la théorie, des règles du jeu en quelque sorte, soient imposées a priori - ce que sont les séries -, précédant et plaçant sous tutelle l'acte créateur. Comme ses prédécesseurs romantiques, le musicien allemand s'accapare deux notions définies par Kant : la distinction entre l'art et la science, et l'idée de "génie" artistique synonyme d'intuition sans détermination conceptuelle, donc de spontanéité naturelle. Ainsi, ce que déclare Kant nous semble fondamental pour cerner la position de Furtwängler : *"Le génie se montre moins dans la réalisation de la fin proposée dans la représentation d'un concept déterminé que dans l'exposé ou l'expression d'Idées esthétiques, qui contiennent pour ce projet une riche matière et par conséquent le génie fait apparaître l'imagination libérée de toute conduite par des règles et cependant comme finale pour la présentation du concept donné;"* [*. j ajoutant que "la finalité spontanée, sans aucune intention et subjective dans le libre accord de l'imagination avec la légalité de l'entendement, suppose une proportion et une disposition de ces facultés, que ne saurait produire aucune observation des règles de la science ou de l'imitation mécanique et que seule la nature du sujet peut engendrer"?* » ³¹

Cela étant, avec une grande intégrité dans le respect de la "déontologie de l'interprète", Furtwängler fait preuve de tolérance et de bienveillance pour la musique de son temps : le chef d'orchestre n'hésitera pas à assurer la création berlinoise des très sérielles *Variations pour orchestre op. 31* de Schoenberg. Mais sur le principe de la création, il condamne sans appel la musique sérielle qu'il juge contre-nature : une tyrannie intellectuelle qui tue l'humanisme, un non-art. En résumé, on peut dire que pour Furtwängler, le véritable artiste se demande : *"que vais-je composer ?"*, le non-artiste *"comment vais-je composer ?"*.

Comme ses prédécesseurs en leur temps, il estime que le compositeur du XX^{ème} siècle doit entretenir des liens entre tradition et modernité, mais "si et seulement si" le fond précède la forme. Lucide et honnête, Furtwängler laisse entrevoir à plusieurs reprises ce choix des matériaux musicaux (évoqué plus haut) que s'octroie non pas le musicien dans un acte conscient et déterminé, mais son inspiration intangible jaillie de l'inconscient avec une telle liberté, une telle imprévisibilité, qu'elle en devient insolente de vérité et de sincérité. Trois déclarations de Furtwängler sont à cet égard hautement significatives, car elles mettent en lumière ce postulat de l'expression intérieure à l'origine de toute musique, donc de tout langage :

"Nul doute qu'il [l'atonalisme] n'exprime quelque chose des temps énigmatiques que nous vivons. Et nul doute qu'il ne soit urgent de nous rendre compte de son rôle dans la musique de notre époque et de la nature de son message".

"Et pas plus que nous, les œuvres contemporaines ne peuvent ignorer le passé que nous avons traversé, ni faire comme si ce passé n'avait jamais existé. [...] Tonalité et atonalité ne sont proprement séparées que dans l'abstrait. Dans la réalité il y a en général quelque mélange et alliage".

"Je reste convaincu qu'il existe quelques œuvres véridiques, quelques musiques qui expriment authentiquement ce que nous sommes; qui regardent non pas le passé mais le présent [...]. Et je n'accepterai jamais l'attitude de ceux qui - pour des raisons consues de fil blanc - traitent les musiques du passé et du présent comme s'il s'agissait de deux mondes essentiellement différents et qui s'opposent ou s'excluent"

En définitive, le compositeur Furtwängler suit au premier abord un parcours rigoureusement identique à celui de la majorité de ses contemporains et ne fait aucunement figure de cas isolé. Il appartient en effet à cette famille artistique pour laquelle l'art est un témoignage individuel qui puise sa modernité dans la tradition et qui se fonde sur la perception humaine et non sur le concept. En cela, il ne diffère en rien de Bartók, Ravel, Chostakovitch, Poulenc, Bechet etc.

Et pour revenir sur la question-titre de cet exposé : *"Furtwängler, dernier compositeur romantique ?"*, nous rappellerons d'abord que le mot romantisme constitue une large mosaïque de significations. Cela rend les enjeux que soulève la question particulièrement complexes. Disons tout de même qu'une approche d'historien considérant le romantisme comme un événement s'inscrivant dans une période historique déterminée nous semble compromettre l'appréhension de cette problématique. Au reste, pour Furtwängler la compréhension du phénomène artistique est incompatible avec l'historicisme. C'est pourquoi, révélant sur le fond une philosophie de la création artistique identique à celle des romantiques, la musique de Furtwängler acquiert toute sa signification dans une perspective esthétique. En effet, le romantisme du musicien allemand renvoie plutôt à une pensée musicale supra-historique, une catégorie esthétique transhistorique qui demeure valable aujourd'hui pour Schnittke, Penderecki ou Gorecki par exemple. Celle-ci trouve en partie ses fondements dans la pensée kantienne relative au "génie" artistique et dans la philosophie de l'art de Hegel, notamment dans le fait que *"le fond de l'art romantique, qui détermine aussi sa forme, est la subjectivité, l'âme, le sentiment, dans leur infinité et leur particularité finie"*.³⁶ En outre, l'esthétique de Furtwängler s'avère en partie conforme avec la philosophie hégélienne en ce que l'art révèle l'être et la vérité.

Le romantisme de Furtwängler ne s'explique pas sous un jour historique, car historiquement le

musicien a été ni un individu du passé, ni de l'avenir; mais tout simplement un homme de son temps, né au XIXème siècle et mort au XXème, et confronté comme les autres à des luttes politiques, sociales et artistiques. Aussi, contrairement à ce que l'on a pu lire ou entendre, et comme l'attestent tant son langage musical que les programmes de ses concerts, Furtwängler a été attentif aux réformes musicales de son époque. Et c'est précisément cette singulière contradiction entre pensée créatrice et œuvre d'art qui fait que le musicien n'est pas un compositeur académique. On pourrait dès lors tenter de le désigner comme un "romantique moderne" ou un "moderne romantique", mais cela nous apparaîtrait comme un alibi historique, qui en vérité, masquerait l'essentiel, à savoir que comme la plupart des vrais artistes, Furtwängler est par définition inclassable et demeure en dehors du temps. C'est pourquoi, en dépit des rapprochements que nous proposons entre Furtwängler et la pensée hégélienne, il nous semble toutefois opportun d'éloigner le musicien allemand de la vision historiciste et moderniste qui sous-tend par ailleurs

le système philosophique de Hegel, laquelle s'avère en l'espèce, complètement contradictoire avec la méfiance envers le progrès que témoigne Furtwängler.

Enfin, nous terminerons en rappelant que cet homme réticent à exécuter lui-même ses œuvres acceptait difficilement la confession en public. C'est pourquoi il nous semble que la direction d'orchestre a agi en lui comme une catharsis, un salut libérateur. Habité par un univers historiquement révolu, c'est sans doute son activité au pupitre qui lui a permis de mieux exister dans son paradis perdu, et de proclamer sans complexes à travers les œuvres de ses frères de cœur et de pensée sa nature profondément romantique : ses interprétations légendaires du répertoire romantique nous semblent corroborer cette hypothèse. Nous concluons donc sur ce paradoxe tragique à l'image de Furtwängler, paradoxe qui a la valeur testamentaire et éternelle d'une vie qui nous apparaît comme un immense sacrifice: Furtwängler chef d'orchestre a libéré Furtwängler compositeur.

III. DISCOGRAPHIE: LE COMPOSITEUR EN CD.

1. *Sonate pour violon et piano en ré mineur,*

Dong-Suk Kang, François Kerdoncuff, Timpani 101029, enregistré en 1994,

2. *Sonate pour violon et piano en ré majeur*

Alexis Galpérine, François Kerdoncuff, Timpani, 101001, enregistré en 1989.

3. *Quintette avec piano en ut majeur*

François Kerdoncuff, Quatuor Sine Nomine, Timpani, 101018, enregistré en 1993.

4. *Concerto symphonique pour piano et orchestre en si mineur*

Version de 1937 : Edwin Fischer, Orchestre Philharmonique de Berlin, Wilhelm. Furtwängler, Pilz History, 78004, enregistré en 1939.

Version de 1954: David Lively, Orchestre de l'État Tchécoslovaque, Alfred Walter, Marco Polo, 8.22333, enregistré en 1990.

5. *Symphonie n° 1 en si mineur*

Orchestre de l'État Tchécoslovaque, Alfred Walter, Marco Polo, 8.223295, enregistré en 1989.

6. *Symphonie n° 2 en mi mineur*

Version de 1945

Orchestre Philharmonique de Hambourg, Wilhelm Furtwängler, Société Française Wilhelm Furtwängler, SWF 921-922, enregistré en 1948.

Orchestre Symphonique de la B.B.C., Alfred Walter, Marco Polo, 8.223436, enregistré en 1992.

Version de 1951

Orchestre Philharmonique de Berlin, Wilhelm. Furtwängler, Deutsche Grammophon, POLG 2353/4, enregistré en 1951.

Orchestre Philharmonique de Vienne, Wilhelm Furtwängler, Orfeo, C 375941 B, enregistré en 1953.

Orchestre Philharmonique d'Osaka, Takahi Asahina, JVC, 5007-8, enregistré en 1984.

7. *Symphonie n° 3 en ut dièse mineur*

Orchestre Symphonique de la R.T.B.F., Alfred Walter, Marco Polo, 8.223105, enregistré en 1987.

8. *Te Deum; Schwindet, ihr dunklen Wölbungen ; O du Jungfrau, höchste Herrscherin der Welt ; Lieder*

Chanteurs solistes non mentionnés, Choeur de la Singakademie, Orchestre Philharmonique de Francfort sur Oder, Alfred Walter - piano et direction -, Marco Polo, 8.223546, enregistré en 1993.

NOTES

1. MUSSET, Alfred de: La coupe et les lèvres, in Poésie complète, Paris. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 158.
2. FURTWÄNGLER, Wilhelm : Carnets 1924-1954, Écrits fragmentaires, trad. Ursula Wetzel, adaptation française Jean-Jacques Rapin, Genève, Georg, 1994, p. 81.
3. FURTWÄNGLER, Elisabeth : Wilhelm Furtwängler, trad. Michel Cresta, Paris, J.-C. Lattés, coll. Musiques et Musiciens, 1983, p.10.
4. Ibid., p.12.
5. FURTWÄNGLER, Wilhelm : Carnets 1924-1954, Écrits fragmentaires, trad. Ursula Wetzel, adaptation française Jean-Jacques Rapin, Genève. Georg, 1994, p.98.
6. Ibid., p.111.
7. Ibid., p. 49.
8. Ibid., p. 88.
9. Ibid., p. 65.
10. TAINE, Hippolyte : Philosophie de l'art, Paris, Hachette, 1917, tome I, p. 48.
11. FURTWÄNGLER, Wilhelm: Carnets 1924-1954, op. cit., p. 39.
12. HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich : Esthétique, textes choisis par Claude Khodoss, trad. Ch. Bénard, Paris, P.U.F., 1992, p. 92.
13. EIDEGGER, Martin: "L'origine de l'œuvre d'art", in Chemins qui ne mènent nulle part, trad. Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1980, p. 41.
14. Ibid., p. 88.
15. FURTWÄNGLER, Wilhelm : "L'interprétation, question fatidique pour notre temps (1934)", in Musique et Verbe. trad. J.-G. Prod'homme, F Goldbeck etc., Paris, Albin Michel/Hachette, coll. Pluriel, 1979, pp. 336-337.
16. HEIDEGGER, Martin: "L'origine de l'œuvre d'art". in Chemins qui ne mènent nulle part, op. cit., p. 42.
17. KANT, Emmanuel: Critique de la faculté de juger, trad. Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1993, β 46, p. 205.
18. FURTWÄNGLER, Wilhelm : Carnets 1924-1954, op. cit., p. 38.
19. KANT, Emmanuel: Critique de la faculté de juger, op. cit., pp. 217-218.
20. FURTWÄNGLER, Wilhelm : 'Brahms et la crise de notre temps (1934)', in Musique et Verbe, op. cit., p. 202.
21. FURTWÄNGLER, Wilhelm : 'Septième entretien sur la musique avec Walter Abendroth (1947)', in Musique et Verbe, op. cit., pl. 109-110.
22. FURTWÄNGLER, Wilhelm : Carnets 1924-1954, op. cit., p. 101.
23. Ibid., p. 103.
24. In "Entretien de W. Furtwängler avec Hans Müller-Kray (Stuttgart, le 30 mars 1954) ", in livret du CD sur lequel sont enregistrés ledit entretien et la Sonate pour violon et piano en ré majeur par A. Galpérine et F. Kerdoncuff, Paris, Timpani, 1990, CD n° 101001, livret p.16.
25. FURTWÄNGLER, Wilhelm : Carnets 1924-1954. op. cit., p.110.
26. FURTWÄNGLER, Wilhelm : 'Septième entretien sur la musique avec Walter Abendroth (1947)". in Musique et Verbe, op. cit., p.121.
27. HEIDEGGER, Martin: "L'origine de l'œuvre d'art", in Chemins qui ne mènent nulle part, op. cit., p. 67.
28. FURTWÄNGLER, Wilhelm : "Septième entretien sur la musique avec Walter Abendroth (1947)", in Musique et Verbe, op. cit., pp. 116-117.
29. LEVI-STRAUSS, Claude: Race et histoire, S.L., Unesco/Denoël coll. Folio Essais, 1987, p.77.
30. FURTWÄNGLER, Wilhelm : "Septième entretien sur la musique avec Walter Abendroth (1947)", in Musique et Verbe, op. cit., p.119.
31. KANT, Emmanuel: Critique de la faculté de juger, op. cit., β 49, pp. 218-219.
32. FURTWÄNGLER, Wilhelm : "Septième entretien sur la musique avec Walter Abendroth (1947)", in Musique et Verbe, op. cit., pp. 104-105.
33. Ibid., p.107.
34. Ibid., p. 122.
35. FURTWÄNGLER, Wilhelm : "Post-scriptum (1949)". in Musique et Verbe, op. cit., p.125.
36. HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich : Esthétique, op. cit., p. 93.