

LE CONCERTO SYMPHONIQUE POUR PIANO

Willy Seibert

Ce texte, rédigé peu après la création du concerto, était destiné aux auditeurs de la tournée que fit Furtwängler avec Edwin Fischer et le BPO en 1939. A l'époque l'oeuvre n'était pas éditée. Elle ne le fut qu'en 1954. Et il n'existait pas d'enregistrement.

INTRODUCTION

Analyse et jugement

L'analyse d'une oeuvre musicale cesse d'avoir une valeur et un impact là où la compréhension intellectuelle, à savoir la connaissance du contenu de l'oeuvre, cède la place au domaine de la sensibilité.

Dans son introduction au livre de Riezler sur Beethoven, Furtwängler a évoqué le fait que toute analyse a une valeur limitée. Il n'a pas pris en considération, toutefois, le moment à envisager pour que l'impact se réalise. Une analyse lue à l'avance et en temps voulu possède indéniablement une valeur considérable, même pour des études ultérieures. Le fait de la lire pendant une exécution est d'une portée certainement limitée, mais il en est ainsi de toute occupation parallèle, même la lecture d'une partition, car elle est une entrave au caractère immédiat de la sensation.

Un tel sage n'a jamais existé qui pourrait juger exactement et ressentir à la première audition, sans y être préparé, une oeuvre empruntant des voies inhabituelles. L'histoire de la musique avec ses nombreuses erreurs de jugement en fournit de multiples exemples. Ce n'est que lorsque la raison appréhende le côté intellectuel et que les sens parviennent à entendre les éléments harmoniques nouveaux -c'est l'harmonie qui constitue une entrave le plus souvent- que s'ouvre la grande porte du sentiment. Rares sont les personnes chez qui ce processus s'opère rapidement ; en général il nécessite de un à trente ans...et plus. Une analyse peut toutefois raccourcir ce chemin et conduire à cette porte que nous venons d'évoquer, sans anticiper sur le jugement définitif.

Dans ce concerto, l'élément "musical", c'est à dire l'aspect concertant, virtuose, me semble si étroitement lié à l'élément "expressif" que l'on ne peut pas dire que l'un des deux ait la vedette. Dans le même ordre d'idée, le côté "subjectif", c'est à dire ce qui exprime l'âme de la musique, et le côté "objectif", la forme stricte, purement musicale, sont si étroitement liés que, là aussi, aucune des expressions habituelles qui tentent de caractériser un style ne semblent convenir. Le désir d'unifier l'élément purement musical et l'élément spirituel conduit bel et bien le compositeur, alors même qu'il compose de la musique en homme de son temps, à ne pas fuir la simplicité. Furtwängler n'évite ni le système tonal naturel ni les formes musicales complexes (dans le cas présent, la forme sonate). Les différents thèmes qui parcourent son oeuvre possèdent entre eux ces rapports internes énigmatiques et inexplicables qui caractérisent tout organisme musical vivant.

Le compositeur lui-même m'écrivait dans une lettre : "...Encore un mot à propos du fait que j'ai attendu d'avoir cinquante ans pour me manifester en tant que compositeur. Pour des raisons psychologiques d'abord, cela doit en gêner certains, ce que je comprends parfaitement, de voir en moi un compositeur "crédible", d'autant que jusqu'à présent le public me connaît en tant que chef d'orchestre. A cela je voudrais répondre : non seulement j'ai toujours été compositeur, mais encore j'ai toujours été avant tout compositeur, et ceci même à une époque où il me fallait consacrer l'essentiel de mes forces à mon activité de chef d'orchestre. Pour quelles raisons, certes, ne me suis-je pas fait connaître plus tôt comme compositeur, il serait trop long de les évoquer ici..."

"Symphonique"

Le concept "symphonique" n'est pas aisé à définir. Il évolue dans le temps. Sans entrer ici dans le détail des phases de son développement, nous le définirons d'une manière tout à fait générale. Est symphonique ce qui nous apparaît comme étant relatif à la symphonie, telle qu'elle a évolué depuis Haydn jusqu'à Brahms et Bruckner en passant par Mozart et Beethoven. Cela signifie tout d'abord une ampleur caractéristique des thèmes (il existe des thèmes très beaux, mais qui ne sont pas vraiment symphoniques), l'aptitude de ces thèmes à subir des transformations stylistiques et à être orchestrés en conséquence, et surtout, l'existence d'un contenu musical absolument pur, loin de ce qui pourrait apparaître comme une musique à programme.

Beethoven a transposé ces indices révélateurs dans le concerto, Brahms en a condensé le contenu et la forme. Parler toutefois de "symphonie avec piano obligé" n'était pas sérieux ; aujourd'hui c'est avec bonheur que nous reconnaissons et ressentons la valeur profonde de ces concertos défiant le temps.

Le pas de plus que fait Furtwängler dans le développement du concerto est un élargissement significatif du genre. Il consiste dans le mélange de deux entités sonores, le piano et l'orchestre, formant un édifice symphonique dans lequel tous les événements musicaux sont confiés à part égale aux deux partenaires pour les fondre ainsi en une unité. Pour ce qui concerne la structure, Furtwängler conserve la forme sonate.

Le concerto symphonique de Furtwängler

Il n'est pas dans mon intention de donner une description détaillée des différentes phases des mouvements. Il paraît plus important et judicieux de mettre clairement en évidence le matériel et le contenu thématiques, car Furtwängler respecte des lois immuables et, tout comme chez Bach, Brahms ou Bruckner, sa partition ne comporte aucune mesure, aucune phrase qui ne soient en rapport avec l'un des thèmes. Furtwängler ne glisse jamais vers l'improvisation. Il ne sacrifie rien à l'effet gratuit.

Il faut souligner que les différents thèmes naissent de l'esprit et du son de leur vecteur respectif : il y a des thèmes intrinsèquement orchestraux et d'autres dévolus au piano. Au

cours de l'action, ils sont pour ainsi dire transformés en fonction des caractéristiques du partenaire.

1er MOUVEMENT : SCHWER (grave)

L'introduction déjà est caractéristique des rapports thématiques ; pour cette raison nous la reproduisons ici dans son intégralité.

The image shows three systems of musical notation for the first movement introduction. The first system is marked 'Solemn' and contains measures 1 through 4, with sub-sections labeled 1a, 1b, and 1c. The second system continues the notation. The third system includes markings for 'molto', 'sostenuto', and 'espressivo', and ends with 'c. s. m.'. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature.

Débutant doucement aux clarinettes et aux bassons, on passe au reste des bois, aux cordes et aux cuivres pour terminer sur un ff. La ligne ascendante, de fière allure, contient le premier groupe de thème ; mieux, Furtwängler en dégage des motifs importants. Les deux mesures d'introduction en constituent le premier (Ces quatre motifs sont signalés dans l'extrait ci-dessus par les crochets 1a, 1b, 1c et 1d).

Appelons-le thème ascendant puisqu'il revient toujours dans ce sens. Il apparaît souvent dans le processus de transformation comme la contrepartie des autres thèmes, surtout aux points culminants du premier mouvement, là où il faut nécessairement tous les moyens, tout l'éclat de l'orchestre. En tant que motif isolé, il ne se contente pas toujours de l'envergure d'une sixte, il s'élargit bien souvent à la septième. En général, Furtwängler ne le cite pas toujours littéralement ; souvent il réduit un thème, parfois il l'élargit librement, très souvent il le donne en valeurs longues ; souvent aussi la ligne n'est qu'un rappel de l'original. Cette multiplicité des formes rend impossible la mise en évidence des relations.

Le motif 1d est de la plus grande importance. Dans sa douloureuse intériorité il s'étire le plus souvent dans des noires, donnant ainsi, dans une noire initiale (forzato) le maximum d'expression à un sentiment brûlant, en particulier quand les trompettes et les cors se relayent.

Le motif 1b, dans sa ligne de croches descendantes, apparaît souvent lors des transitions, broderies, figures. La même chose vaut pour le motif 1c qui varie cette ligne en double-croches. Cette ligne est caractéristique : insensiblement elle se confond souvent pour l'auditeur avec celle de 1d et avec les mesures finales du premier motif lyrique (4) qui apparaîtra plus tard.

Une fois passées quelques mesures de transition, un thème s'installe à l'orchestre comprenant un 2ème groupe thématique.

The image shows three systems of musical notation for the first movement. The first system is marked '1a' and contains measures 1 through 4. The second system is marked '1b' and contains measures 5 through 8. The third system is marked '1c' and contains measures 9 through 12. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature.

Il nécessite une analyse, comme le 1er thème et pour les mêmes raisons.

Ses quatre premières mesures, marquées 2a, apparaissent ici pour la première fois, jouées discrètement au hautbois ; elles s'élèvent en un motif atteignant les hauteurs souveraines du premier mouvement, ainsi quand la trompette lance par dessus l'orchestre les six notes avec une acuité menaçante. Il intervient de façon répétée dans le développement, domine d'une puissance fatidique toute velléité de douceur. Dans ces moments d'unisson éclatant apparaissent, livrés aux cuivres jouant sans ménagement et par contraste, des éléments intercalaires adoptant simplement un ton de vive protestation.

Le bref motif 2b faisant suite à la fanfare de six notes revient le plus souvent, quand il est autonome, assorti de transformations rythmiques. Les mesures concluant ce thème sont à nouveau d'une grande importance (2c). On est toujours frappé par leur mouvement en croches. Les triolets de la dernière mesure forment un motif propre, ou comme des réponses massives au partenaire, qui n'est pas au premier plan.

Le piano reprend le thème de l'introduction (n°1) à la quarte supérieure, avec toute la puissance dont il dispose.

Le thème s'achève avec le dernier accord de huitième sur un ton de défi. Y fait suite immédiatement, comme transition vers un premier thème lyrique, un mouvement issu de 1c, accompagné de ravissantes allusions au futur thème pp. Ce mouvement commence aux contrebasses tandis que les vents évoquent le thème lyrique. Ils le font sur l'exemple 3 suivant qui doit être considéré comme un motif.

The image shows a single system of musical notation for the first movement, marked '3'. It contains measures 13 through 16. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature.

Arrive alors le thème lyrique à proprement parler (n°4).

The image shows two systems of musical notation for the first movement. The first system is marked '4' and contains measures 17 through 20. The second system is marked '5' and contains measures 21 through 24. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature.

Avec sa grande arche mélodique, ondoyée et chaleureuse, ce thème tissé à partir de motifs propres, conduit à la clarinette, domine de larges parties du premier mouvement.

La deuxième partie de cette cantilène à la nostalgie contenue est significative à de nombreuses reprises : elle vient s'insérer sous la forme de guirlande en un triolet réduit :

pour se déployer ensuite mélodiquement après le 2ème thème de la cantilène. Cette courte progression mène d'abord au thème n°2, dans le plein éclat des cuivres, à présent ff, ponctué par les interventions violentes des cordes déjà mentionnées, puis s'élève, sous la poussée accentuée des triolets, jusqu'au motif ascendant de l'introduction, à présent en intervalle de septième ; les triolets exerçant à nouveau leur poussée aux contrebasses :

Après une brève accalmie arrive le 1er thème au piano (n°5) :

Il est tendre, de caractère douloureux, mais atteint par la suite une expression des plus passionnées. Il confère tout d'abord au piano la possibilité d'un effet très secret, très intérieur. Le léger mouvement des croches se prête particulièrement bien à des progressions à la fois rythmiques et dynamiques. Cette progression s'appuyant sur le thème est donnée au piano même qui, pour ce faire, prend en compte le mouvement des croches qui lui est inhérent.. A nouveau la progression conduit à un magnifique déploiement du thème n°2 que se partagent les vents et le piano :

Les cors interviennent dans cette progression avec le motif qui conclut l'introduction (1d). Il domine la situation là aussi dans une forme élargie aux noires et avec une puissance allant jusqu'au fortissimo extrême tandis que les cordes brodent sur des

doubles-croches. Un reflux, et le 1er thème lyrique (n°4) réapparaît, transformé au piano :

Il se prolonge un peu et les cordes attaquent le 2ème thème lyrique (n°6) :

Pratiquement, il paraît naître de la ligne descendante du thème 1b. L'absence de la première croche donne l'impression d'un désir pressant et fait qu'il se prête bien à des progressions dynamiques. Le piano brode avec des doubles croches empruntées au motif et s'empare ensuite du thème lui-même avec force et expression - "molto espressivo", ff- puis il exécute sur ce thème un ample crescendo qui atteint son apogée sur le thème de l'introduction, dans l'éclat rayonnant des cuivres :

Puissance et atmosphère retombent avec ce thème, début du développement au piano :

On reconnaît aussitôt le motif 1c du thème initial. Le piano met fortement en valeur le thème 1d : il y déploie une grande puissance ; mais des rappels du premier thème lyrique (n°4) viennent s'y mêler et il décroît alors vers le pianissimo le plus faible. Un passage central s'intercale alors tout en douceur. Son thème propre est le suivant :

Il apporte l'apaisement. Le piano le reprend avec la même douceur. Le thème glisse imperceptiblement dans les figures de croches du thème n°5 pour se mélanger au thème du passage central, tandis que ce dernier s'élançe alors dans la reprise du thème n°2 qui respalndit à nouveau pleinement dans la reprise :



Une fois de plus le crescendo culmine dans la reprise du motif ascendant. Y fait suite le premier thème pianistique dans une liberté de la forme et du mouvement. Le second thème lyrique est confié au piano pour un développement assez long et "avec une chaleur croissante", jusqu'à ce que l'orchestre emporte vers les plus hauts sommets le thème de l'introduction avec tous les moyens dont il dispose :



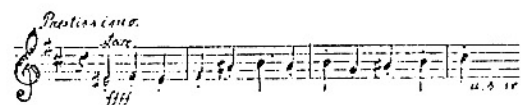
Une cadence commence au piano. tous les thèmes sont aisément reconnaissables. Elle se termine sur le premier thème lyrique n°4 :



Les vents le prolongent librement et le transportent vers le dernier motif ascendant de l'introduction, victorieux, triomphant de toutes les tensions sentimentales. Sur un tempo marqué "largo", cette ascension revenue à la sixte peut alors apparaître avec un déploiement maximum de splendeur.



Puis une fin d'une brièveté étonnante de douze mesures seulement, dans un furieux "prestissimo" :



2ème MOUVEMENT : ADAGIO SOLENNE

Un calme grandiose, irréel, plane sur le début du mouvement lent. La mélodie est aux cordes, elle ne quitte guère la tonalité initiale (tièrce) et l'harmonisation renforce cette impression de calme par une montée et une descente paisibles aux contrebasses. On pense aux vers de Nietzsche :

O silence souverain qui m'entoure !
O comme il écoute, ce silence !



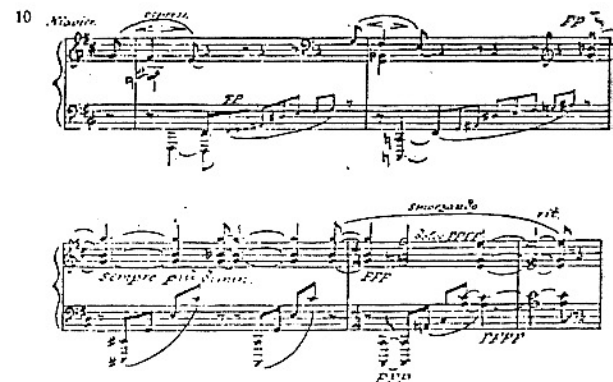
De ce silence naît un nouveau thème murmuré au piano, thème que le compositeur indique "paisible, très tendre et calme". Une résignation paisible et douloureuse se fait jour.



Le thème se poursuit dans un mouvement calme de triolets pour inclure, après un court crescendo, le thème orchestral :



et le prolonger par un nouveau motif.



En guise de transition menant à la reprise du thème au piano, l'orchestre revient à l'adagio de l'introduction. Mais cette fois le thème est prétexte au déploiement d'un puissant crescendo, sur lequel l'orchestre étend dans un calme solennel le motif partiel de l'introduction (8a). Au point culminant, tout l'orchestre répète le thème de l'introduction dans tout son éclat. Puis une fois encore, au piano, le thème du renoncement tranquille s'étend progressivement et vient mourir sur les cordes et la clarinette.

La fin cependant comporte une "attaca" annonçant le 3ème mouvement. La raison en réside dans les accords conclusifs qui ouvrent sur d'autres perspectives.

3ème MOUVEMENT : ALLEGRO - ALLEGRETTO MODERATO

Le dernier mouvement revêt le caractère d'un rondo. Il commence piano au basson en esquissant un thème qui apparaîtra plus tard (n°14). Après quelques mesures de prélude, le piano entre sur le thème aimable qui donnera le ton général de ce dernier

mouvement. Même si ce thème exprime une victoire sur la douloureuse résignation de l'adagio, ce climat résonne encore cependant de manière sous-jacente comme un doux souvenir.

11

En un court développement, l'orchestre et le piano commentent cette situation. Bientôt l'orchestre entre en jeu avec un thème marquant une transition :

12

Le thème se développe, gagne en puissance, pendant que le piano se limite à des ponctuations marcatissimo-staccato. Le piano aborde alors son second thème :

13

Il est infiniment plus gai que le premier ; toutefois, il plane encore sur lui une dernière ombre de mélancolie.

Le début du premier thème de l'allegretto tisse autour de lui des ornements, puis piano et orchestre le mènent à un niveau supérieur en un brillant crescendo. Les clarinettes introduisent un ravissant petit épisode de marche sur des ponctuations en triolets du piano :

Le thème allegretto s'émancipe par séquences, jusqu'à ce que le piano amène, dans un grand élan, une variante du thème :

13a

à laquelle se mêle le thème annoncé (n°14) dans les mesures d'introduction du 3ème mouvement :

14

On revient au thème du rondo, énoncé à l'alto cette fois :

Le thème subit un assez long développement déployant un maximum de puissance. En même temps le thème 12 reprend avec une belle vigueur. Arrivé à son apogée, il s'interrompt subitement. Entracte ! Il s'ensuit brusquement un puissant accord de tout l'ensemble d'où le piano émerge en triolets ff et en accents staccato encore plus forts pour mener à l'inattendu : l'affrontement des thèmes fait place, au cor et à l'alto, à une vision lumineuse : l'adagio.

Le thème du rondo d'abord, le 2ème thème au piano ensuite, retentissent doucement en écho dans la mémoire, puis le piano passe lui-même à son 2ème thème que l'orchestre reprendra :

jusqu'à ce que le piano le varie à nouveau dans un bel élan (13a). Cette variation conduit à un jaillissement passionné du thème du rondo :

Mais le crescendo n'est pas épuisé pour autant. Dans une pulsation irrésistible il conduit en passant par le thème 12, ample en dépit de l'accélération, à un jaillissement sauvage du 2ème thème au piano, presto maintenant, toutes les forces de l'orchestre étant utilisées au maximum. Son mouvement en croches tend vers un dernier point culminant. Une fois de plus, il y a une interruption subite ! nouvelle pause ! Nouvel accord puissant, nouvelles croches sauvages marcato du piano et à nouveau...la vision :

Mais à présent, dans une exhortation insistante, elle s'élève au plan de la réalité, de l'affirmation fanatique de soi :

La strette démarre en flèche -prestissimo. Elle se souvient de nombreux thèmes du dernier mouvement mais revient à des émotions plus douces jusqu'à ce qu'elle s'apaise dans un souvenir transfiguré.

Le mouvement et l'oeuvre s'achèvent par un épilogue qui, dans ses réminiscences du thème du rondo, trouve la paix avec lui-même. Les émotions, les assauts passionnés dont les jaillissements atteignaient les limites du possible, meurent dans un fabuleux pianissimo d'un calme emprunt d'une humilité totale.

traduction : G. Colin

Programme du concert de Francfort du 28 avril 1939. C'est à l'extrême fin du concerto symphonique que Furtwängler, très nerveux comme il l'était toujours lorsqu'il exécutait l'une de ses oeuvres, quitta brusquement le podium, entendant un brouhaha dans la salle. Il était persuadé qu'il s'agissait d'une manifestation à l'encontre de sa musique. Ce n'était que les suites d'un malaise d'une auditrice...

FRANKFURTER MUSEUMS - GESELLSCHAFT

GEGRÜNDET IM JAHRE 1808

WINTER 1938 / 39

SONDER-KONZERT

FREITAG, 28. APRIL 1939, ABENDS 8 UHR
IM GROSSEN SAALE
DES SAALBAUES

BERLINER PHILHARMONISCHES ORCHESTER
UNTER LEITUNG VON
Professor Dr. WILHELM FURTWÄNGLER

SOLIST:
Professor Dr. EDWIN FISCHER

Mit Rücksicht auf die auswärtig wohnenden Konzertbesucher
müssen die Veranstaltungen pünktlich 8 Uhr beginnen

PREIS 50 PFENNIG

VORTRAGS-ORDNUNG

SYMPHONIE Nr. 1 C-Dur, op. 21 Komponiert 1802 L. van Beethoven
(1770-1827)

Adagio molto — Allegro con brio
Andante cantabile con moto
Menuetto: Allegro e vivace
Finale: Adagio — Allegro molto e vivace

PAUSE

SINFONISCHES KONZERT für Klavier und Orchester, h-moll W. Furtwängler
(geb. 1850)
In einem Satz

KONZERT-FLÜGEL STEINWAY & SONS, HAMBURG
aus dem Klavierlager von Ed. Nold & Sohn, Goethestraße 27