

Wilhelm Furtwängler

Sonate en ré majeur pour violon et piano

Bruno d'Heudières

L'esthétique musicale allemande de la fin du 19ème siècle privilégiait davantage l'asservissement du matériau thématique à la forme, que la distillation de l'accord "en apesanteur", apanage du langage impressionniste français. Appliquant, en continueur, cette équation germanique à ses compositions, Wilhelm Furtwängler inscrit son esthétique dans la perspective selon laquelle la conjugaison du thématisme tonal et de la structure devient l'une des conditions absolues de toute expression. En effet, pour le compositeur Wilhelm Furtwängler, la substance créative coordonnée à la logique de la "forme sonate" doit constituer l'un des principes permettant l'accomplissement de son message musical. C'est donc dans cette optique qu'il compose sa seconde Sonate pour piano et violon en ré majeur, dans les années 1938-39. Ainsi, malgré sa structure générale tripartite qui affirme une solide charpente architecturale, cette oeuvre s'avère être révélatrice de conflits, que suscitent l'utilisation du trithématisme et du procédé cyclique.

Précisons en outre que cette sonate dont la durée totale avoisine les 45 minutes, a été créée par Georg Kulenkampff et Furtwängler en 1940, et éditée la même année par les soins de Bote & Bock. (1)

1er mouvement : Allegro moderato

L'Allegro moderato initial de 601 mesures se structure en 4 épisodes principaux : l'exposition (précédée d'un court prélude), le développement, la réexposition (suivie d'une transition) et la coda.

Le prélude

Le prélude de 9 mesures présente d'emblée au violon l'insouciant motif **introdutif** dans le ton de ré majeur. En guise de réponse, le piano énonce un bref aphorisme (une cellule de 3 notes descendantes) qui révélera ultérieurement l'ingénieuse fécondité de sa fonction.

motif introductif et cellule cyclique (0'0) :



The image shows the beginning of the first movement, marked 'Allegro moderato'. It features two staves: Violon (Violin) and Clavier (Piano). The violin part starts with a melodic line that is identified as the 'Cellule cyclique'. The piano part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

En effet, à l'instar du procédé annoncé par Beethoven (5ème symphonie en ut mineur par exemple), prolongé par Schumann (les Sphynx du Carnaval op. 9) et exploité par Franck (sa

Sonate pour piano et violon en ré mineur), la seconde Sonate de Furtwängler bâtit sa thématique et organise son unité micro-et macro-structurale à partir d'une "cellule génératrice", qui renferme sur elle-même la quasi totalité de la matière musicale de la partition à la manière d'un "réservoir thématique", et dont les multiples résurgences au sein des trois mouvements lui confèrent un caractère cyclique unificateur. Ainsi, alternativement majeur ou mineure, ascendante ou descendante, cette cellule gardera une constante de nature rythmique ou mélodique (intervalles), au sein des différents thèmes qu'elle générera.

L'exposition

Le premier de ceux-ci -**thème A**- succède à un violent conduit du piano et ouvre l'exposition de 172 mesures.

thème A (0'26) :



The image shows the beginning of Theme A. It consists of two staves: Violon and Clavier. The piano part is marked 'Sempre l'istesso Tempo' and 'dolce / cantabile'. The violin part enters with a melodic line.

S'épanouissant **dolce cantabile** sur une pédale de dominante de ré majeur, ce thème dont l'incipit reprend la **cellule cyclique** de façon littérale, est suivi d'un commentaire qui achemine le **premier pont**.

premier pont (1'02) :



The image shows the beginning of the first bridge. It consists of two staves: Violon and Clavier. The piano part is marked 'Sempre l'istesso Tempo' and 'dolce / cantabile'. The violin part continues with a melodic line.

Celui-ci évolue avec grâce sur des arpèges descendants au piano, dans le ton de la dominante (la majeur) avant de se muer en sauts d'octaves qui aboutissent au second thème (thème B).

thème B (1'57) :



The image shows the beginning of Theme B. It consists of two staves: Violon and Clavier. The piano part is marked 'Sempre l'istesso Tempo' and 'dolce / cantabile'. The violin part enters with a melodic line.

Le **thème B** maquille la cellule cyclique d'une rythmique modifiée et sa courbe descendante émanant d'un violon **cantabile** sur la dominante de la majeur, se reflète nonchalamment dans la réponse que lui soumet le piano avant de s'effacer devant un commentaire ascendant qui progresse en **crescendo**. Le **second pont** en la majeur succède à la reprise du **thème B** et de son commentaire, et s'impose avec une rage passionnée sur des martèlements vengeurs du piano, dans un **quadruple forte** paroxystique qui n'abolit pas cependant notre perception de la **cellule cyclique**.

second pont (3'12) :

Rappelant le thème B, ce pont illustre une écriture progressant par mouvements contraires entre le piano et le violon. Puis, après une anticipation, le troisième thème (**thème C**) clame sa joie victorieuse **fortissimo**, sur la dominante de la majeur, en reprenant la cellule cyclique **molto passionato**.

thème C (3'42) :

A l'instar des thèmes A et B, le **thème C** est suivi d'un commentaire qui développe son incipit (la cellule cyclique) par dessus de tumultueux arpèges brassés par le piano. Enfin, l'exposition se clôt sur la reprise du thème C **pianissimo**, sur la dominante de la majeur.

Le développement

Le développement qui suit s'étend sur 86 mesures et s'organise autour de 4 grandes perspectives. La première de celles-ci s'illustre par l'intervention d'un nouveau motif non cité dans l'exposition (2) qui ouvre d'emblée le développement. Ce **thème D** progresse en suivant le procédé des entrées successives par imitation, hérité du canon et de la fugue, dans la tonalité de fa dièse majeur et dans la nuance **pianissimo**.

thème D (5'54) :

Selon la logique de l'oeuvre, c'est la cellule cyclique qui est génératrice de ce thème. En outre, le travail thématique plus dialectique que contrapuntique, l'emploi des "tonalités éloignées" telles que ré bémol majeur et bien sûr l'omniprésence de la cellule cyclique, constituent les trois autres perspectives essentielles qui orientent les travaux de ce développement.

La réexposition (8'15)

La perfection structurale du premier mouvement est illustrée par la réexposition dont le nombre de mesures est précisément analogue à celui de l'exposition (172). Ainsi, toute la thématique (ponts et commentaires inclus) reparaît au ton principal de ré majeur, excepté le **thème B** qui intervient en fa majeur.

La transition (13'42)

Constituée de 45 mesures, cette transition se rattache à la réexposition afin d'acheminer la coda finale. Puisant sa matière du développement, cette transition fait notamment réapparaître le **thème D** précité et s'achève sur le **motif introductif**, dont l'allure "trépigante" témoignant de sa savante métamorphose, renforce le **crescendo** qui aboutit à la phase finale du premier mouvement.

La coda (14'53)

La coda de 117 mesures s'ouvre **triple forte**, par le thème A dans un ré majeur triomphal suivi du premier pont énoncé au ton de la tierce majeure supérieure. Leur succède le commentaire du thème C (fondé, rappelons-le, sur la cellule cyclique), qui finit par se débattre sauvagement dans un triple forte soutenu par l'indication **feroce**. La strette finale qui enchaîne en sol majeur/mineur, voue le motif introductif, le second pont et le **motif réminiscent** (inconnu jusqu'à présent) aux exigences d'un périlleux presto. Paradoxalement, le **motif réminiscent** ne puise pas sa substance de la **cellule cyclique**, mais semble plutôt s'apparenter à une entité quasiment invariable, proche de "l'idée fixe" berliozienne, en réapparaissant une fois dans chaque mouvement pour y graver son invincible épigraphe. Notons qu'il se caractérise par des gradations descendantes et que ses "harmonies éloignées" lui confèrent une amplitude exaltée.

motif réminiscent (16'22) :

Enfin, c'est à l'issue d'ultimes modulations que s'envole l'accord de ré majeur, qui met un point final aux tensions du premier mouvement.

2ème mouvement : Lento (andante e cantabile)

Empreint d'une forte rémanence du caractère chanté de l'ancien **Lied** allemand, le second mouvement est écrit en sol majeur. Ce **lento (andante e cantabile)** fait apparaître en filigrane le canevas structural de la "forme Lied" qui caractérise la plupart des mouvements lents de sonates et dont le tripartisme se résume par un schéma de type A-B-A'. Explorée

et transcendée par Furtwängler, cette forme devient une véritable confession et porte, dans un clair-obscur diapré d'une indicible poésie, la dualité lyrique et pathétique d'un homme sincère et invinciblement "tragique".

Cette dualité déterminante est ainsi mise en relief par les trois volets de ce mouvement de 217 mesures.

Partie A

Subdivisée en trois séquences, la partie A s'étend sur 49 mesures. Introduite par des accords graves et solennels au piano, la première séquence débute par deux motifs de type "antécédant-conséquent", le motif A1 énoncé *pianissimo* au ton principal et le motif A2 qui s'épanouit *forte* au ton de la dominante (ré majeur).

motif A1 (0'21) :



motif A2 (0'50) :



On remarquera l'ingénieuse dissimulation de la cellule cyclique rencontrée dans le premier mouvement, parmi les doubles croches de ces chaleureuses mélodies qui aboutissent au motif B.

motif B (1'10) :

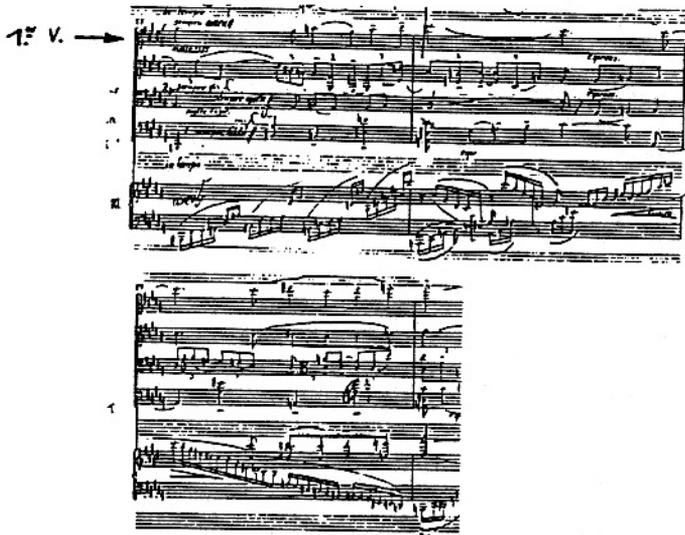


Ce motif semble s'assimiler à une tournure mélodique typiquement furtwänglienne puisqu'il apparait au sein du 3ème mouvement (Allegretto) du Concerto Symphonique pour piano et orchestre en si mineur (3), achevé en 1937, peu de temps avant la première sonate, et dans le 2ème mouvement (Adagio) du Quintette pour cordes et piano en ut majeur (4), achevé en 1935. Amusons nous à observer ce motif soumis à des traitements différents !

Concerto :



Quintette :



Mais revenons à la sonate. Ici, le motif B fait office de conduit, modulant vers la seconde séquence. Celle-ci est constituée de deux motifs, C1 et C2, qui apparaissent respectivement sur les dominantes de sol majeur puis de ré majeur.

motif C1 (1'55) :



L'interrogation que semble poser la courbe descendante de ce motif devient plus insistante, lorsqu'elle reparait sur une harmonie de 9ème majeure, et s'exacerbe à l'arrivée du motif C2 qui n'est en fait qu'un avatar orné de triolets, de la substance mélodique du motif C1.

motif C2 (2'32) :



Derechef, la cellule cyclique précitée s'immisce secrètement dans la courbe de ce motif. En outre, le retour en sol majeur du motif A1, *pianissimo*, constitue la matière unique de la 3ème

séquence de la partie A, partie dans laquelle la formule **molto espressivo** a fait figure d'emblème...

La partie B

Comme la partie précédente, la partie B est triséquentielle mais se compose de 109 mesures. Contrastant dans l'esprit avec le précédent, ce second volet constitue un épisode plus sombre et plus agité, et s'articule autour de deux motifs. Le premier, **motif D**, nimbé d'affliction introvertie et dérivé de la cellule cyclique est énoncé au piano dans la tonalité de mi mineur.

motif D (3'57) :

En dépit de la transmutation de ses intervalles (les 1/2 ton + ton originels se muent ici en ton + ton), cette cellule assigne pour constante au motif D deux de ses paramètres d'origine : sa rythmique "brève-longue-brève" et la nature descendante de sa courbe. Le second motif de la 1ère séquence (**motif E**) est écrit selon le procédé fugué des entrées successives et son indication **senza espressione** souligne le caractère de froide résignation qui lui est dévolu.

motif E (4'37) :

Par la suite, nous remarquons que le retour au motif D s'effectue par l'enchaînement harmonique napolitain, rapport que privilégie par ailleurs Furtwängler dans toute sa sonate. En outre, la première séquence se poursuit par un échange des motifs D et E et s'achève par une modification du motif D au piano qui subit un renversement ascendant. Observons cette "dérivée" du motif D.

motif D dérivé (6'04) :

La seconde séquence dans laquelle domine agitation dramatique, révolte passionnée et forte dynamique sonore, constitue l'un des épisodes les plus virtuoses de la partition. Y sont développés les motifs D et E, soumis à une rythmique fort difficile à "mettre en place" et soumis à des traits techniques très éprouvants pour les exécutants : octaves et glissandi déferlants pour le piano, trémolos, accords et intervalles disjoints pour le violon! Plus loin, cette série de

développements (voire de variations) aboutit au retour du **motif réminiscent** rencontré dans la coda du premier mouvement, qui s'impose ici encore, dans une dynamique **triple forte**.

motif réminiscent (8'48) :

La troisième séquence joue le rôle d'une conclusion transitoire qui progresse sur un long **diminuendo** allant du **fortissimo** au **quadruple piano**. Dans cet épisode d'accalmie où la note **si** fait office de pôle mélodique et harmonique (basse) attractif, reparait la "dérivée" du motif D et le motif A1, dans un dialogue d'où émanent les premiers **pizzicati** violonistiques de la partition. Enfin, ce dialogue se mue en un contrepoint qui évolue **crescendo** vers le troisième volet de la forme Lied de ce Lento.

La partie A' (11'02)

Les 59 mesures de la partie A' se subdivisent fort logiquement en trois séquences. En effet, ce dernier volet est quasiment une reprise de la partie A initiale en sol majeur, ici émaillée de variantes d'écriture, telles que des changements de registres des deux instruments. Notons néanmoins que la 3ème séquence semble s'assimiler à un épilogue général dans lequel la cellule cyclique et le motif D dérivé issu de la partie B sont placés sous le signe d'un lyrisme recueilli. En ce sens, sublimé par l'indication **verklärter** (transfiguré), l'ultime murmure du violon illumine l'épode de ce lento d'une sereine et contemplative consécration.

3ème mouvement : Presto

On retrouve dans le **presto** final les quatre grandes étapes de la "forme sonate" et le trithématisme rencontrés dans l'Allegro initial. Composé de 901 mesures, ce dernier mouvement est jalonné par une exposition précédée d'une introduction, un développement, une réexposition et une coda.

L'introduction

Liée au Lento par un enchaînement en **attacca**, cette introduction de 16 mesures débute à la manière d'un inquiétant dialogue, par trois interrogations menaçantes (ponctuées de silence), qui semblent abolir avec une insistance inquisitoriale le repos onirique de l'épisode antérieur.

"questions" (0'0) :



Encore égaré dans les rêves du Lento et usant du rapport harmonique napolitain (deuxième degré abaissé : do bécarré au lieu de do dièse à la basse), le piano se remémore le motif D dérivé (voir plus haut) qui assimile la cellule cyclique ; le tout s'apparente à une réponse timidement murmurée et précède l'exposition proprement dite.

"réponse" (0'13) :



L'exposition

En fait, les bribes en unisson de l'introduction ("questions") constituent l'ébauche du **thème A**, thème qui ouvre l'exposition composée de 235 mesures. Le thème A n'a pas un rôle mélodique très représentatif mais fait plutôt office de "fil conducteur", en réapparaissant ponctuellement dans le mouvement avec une irrépressible détermination et une étourdissante célérité qui lui confère une allure de "mouvement perpétuel".

thème A (0'25) :



S'autorisant d'abord quelques coquetteries modales, il finit par s'imposer dans un galop en si mineur. Lui succède un **premier pont** modulant qui insiste **forte et marcato** sur la note do dièse en trémolos dans les graves du piano, un motif plaintif qui n'est autre qu'un avatar de la cellule cyclique.

1er pont (0'45) :



thème B (1'01) :



Le chant conquérant et volontaire de ce thème n'est pas sans rappeler un motif issu du 3ème mouvement de la symphonie en ré mineur de Franck. Notons qu'il renferme la cellule cyclique "majorisée". Le **second pont** à l'allure martiale qui suit reprend l'écriture fuguée (décidément chère à Furtwängler dans cette sonate!) et ses modulations aboutissent au cri éperdu de la cellule cyclique (mineure et rythmiquement modifiée) dont le rôle de petit **conduit** vers le troisième thème semble lié à une dramatique ampleur excessive.

2ème pont (1'28) :



conduit (1'58) :



thème C (2'04) :



Le **thème C** écrit en si bémol majeur s'échange du violon au piano avant de dialoguer avec le thème B qui reparait sur la dominante de la majeur. Ces échanges aboutissent au **3ème pont** qui fait évoluer sur une pédale de fa dièse en trémolos dans les graves du piano, un motif plaintif qui n'est autre qu'un avatar de la cellule cyclique.

3ème pont (2'35) :



Cette cellule est ici animée par les intervalles ton + 1/2 ton qui semblent constituer la réciproque des intervalles originels (1/2 ton + ton). On notera de plus la parenté de ce motif avec le motif D dérivé, qui répondait précédemment aux "questions" de l'introduction (ce dernier étant lui-même une modification de ladite cellule!). Ce 3ème pont achemine l'épilogue (de

l'exposition...) dont l'incipit évoque le petit conduit vers le thème C que nous avons évoqué plus haut.

épilogue (2'50) :



Cet épilogue progresse **pianissimo** sur des valeurs longues afin de rompre avec la frénésie ébouriffée des tumultes précédents. Enfin un silence de deux temps succède à l'accord de 7ème de dominante de la majeur, et clôt en suspens l'exposition.

Le développement

S'étendant sur 193 mesures, le développement illustre plusieurs procédés de traitement thématique. Nous en dégagerons essentiellement deux : le traitement contrapuntique et le traitement dialectique. Le premier s'illustre d'emblée, en ouvrant le développement. En effet, le thème A à la basse se superpose au motif du 3ème pont au violon, avant d'enchaîner avec un autre contrepoint qui fait entendre la basse du 3ème pont au piano, tandis que le violon énonce le thème C. Le traitement dialectique consiste à faire échanger un ou plusieurs thèmes d'un registre ou d'un instrument à un autre, dans de rebondissantes "questions et réponses". Ici, ce procédé privilégie essentiellement le motif du 1er pont. Par ailleurs il faut signaler l'intéressante **métamorphose** que subit au violon le **motif D dérivé** (et par conséquent la cellule cyclique), tandis que le piano exécute simultanément le thème C. Observons cette transformation.

motif D dérivé transformé (5'07) :



En outre, précisons que toute la thématique de l'exposition intervient dans ce développement, hormis le thème B et l'épilogue.

La réexposition (5'44)

La réexposition se compose de 189 mesures et reprend quasiment le même schéma thématique que celui de l'exposition. Il convient cependant de faire 3 remarques. D'abord, dans cette réexposition, le 1er pont est suppléé par le motif D dérivé qui reparaît dans un ré majeur triomphal. De plus, le schéma tonal se distingue par deux caractéristiques tonales : ré majeur et si bémol majeur, ton de la dominante de mi bémol majeur ; mi bémol majeur constituant la tonalité du rapport napolitain de ré majeur déjà évoqué et omniprésent dans l'oeuvre. Enfin la répétition du 3ème pont et de l'épilogue semble jouer le rôle de transition vers la coda.

La coda (9'17)

La coda de 190 mesures s'ouvre après un silence de 4 temps et fait d'abord reparaître, dans un cadre qui se resserre sur des modulations chromatiques, les thèmes A et B, en ré majeur et au ton de la tierce majeure supérieure.

Par la suite le 1er pont achemine le **motif réminiscent** qui reparaît triple forte, mais débarassé de tout ornement et réduit ainsi à l'essentiel.

motif réminiscent (10'25) :



Plus loin, c'est au sein d'un édifiant **crescendo** que reparaît pacifiquement en ré majeur le motif A1 du Lento qui semble se reconcilier avec la thématique du Presto, en irradiant le terme de l'oeuvre de sa sereine et harmonieuse mansuétude. Enfin, c'est le thème A qui, dans un ultime sursaut noté **presto possibile**, met un point final aux tourbillons fébriles de cette chevauchée imaginaire digne de la Phantasie schumanienne.

Attentif à l'héritage musical laissé par César Franck et Johannes Brahms, Wilhelm Furtwängler a su explorer dans sa Seconde Sonate le cyclisme générateur de l'un et l'écriture pianistique de l'autre. Néanmoins, cette sonate est plus qu'un complaisant carrefour de plusieurs langages. Bien sûr, l'ombre du chef d'orchestre hante cette oeuvre : la précision minutieuse des indications de tempo, de caractère et de dynamique sonore très contrastée, est là pour en témoigner. Mais il serait en outre bien malheureux d'exploiter ces données pour prétexter, en vertu d'un postulat hâtif fondé sur la regrettable et arbitraire dichotomie interprète/compositeur, que cette oeuvre soit syncrétique et impersonnelle, voir atypique! Au contraire, la Seconde Sonate, comme les autres grandes partitions de Furtwängler, dégage une puissante et sincère émotion qui abolit cette dualité artificielle.

En conséquence, forte de sa détermination significative, l'expressivité furtwänglienne n'apparaît-elle point dans son oeuvre comme un symbole vengeur ?

Rouen, mars 1990

Notes :

(1) Wilhelm Furtwängler : Sonate D-dur für Violine und Klavier ; bezeichnet und mit Fingersatz versehen von Georg Kulenkampff ; Berlin, Bote & Bock (c 1940), 24 p. Précisons que notre analyse se fonde sur cette partition d'où sont issus les exemples musicaux reprographiés.

(2) A l'instar de la Troisième Symphonie en ut dièse mineur du même compositeur.

(3) Wilhelm Furtwängler : Sinfonisches Konzert in h-moll für Klavier und Orchester. Notre exemple reproduit le pupitre des 4 cors aux pages 152-153 de la version recopiée par Heinrich Wollheim (le copiste de Furtwängler) en 1937 et conservée à la Zentralbibliothek de Zürich.

(4) Wilhelm Furtwängler : Quintett in C-dur für 2 Violinen, Viola, Violoncello und Klavier. En exemple : la page 50 de la partition conservée à la Zentralbibliothek de Zürich.