LES GRANDS INTERPRÈTES

WILHELM FURTWÄNGLER

Portraits de Roger HAUERT
Texte de Bernard GAVOTY,
critique musical du « Figaro »

Deuxième édition

ÉDITIONS RENÉ KISTER - GENÈVE

DIFFUSION :
UNION EUROPÉENNE D'ÉDITIONS - MONACO

COPYRIGHT 1955 KISTER GENEVA

WILHELM FURTWÄNGLER

« Si quelqu'un a quelque chose à dire, qu'il le dise clair et net. Pour ce qui est des choses problématiques, celles que je porte en moi me suffisent. »

GOETHE

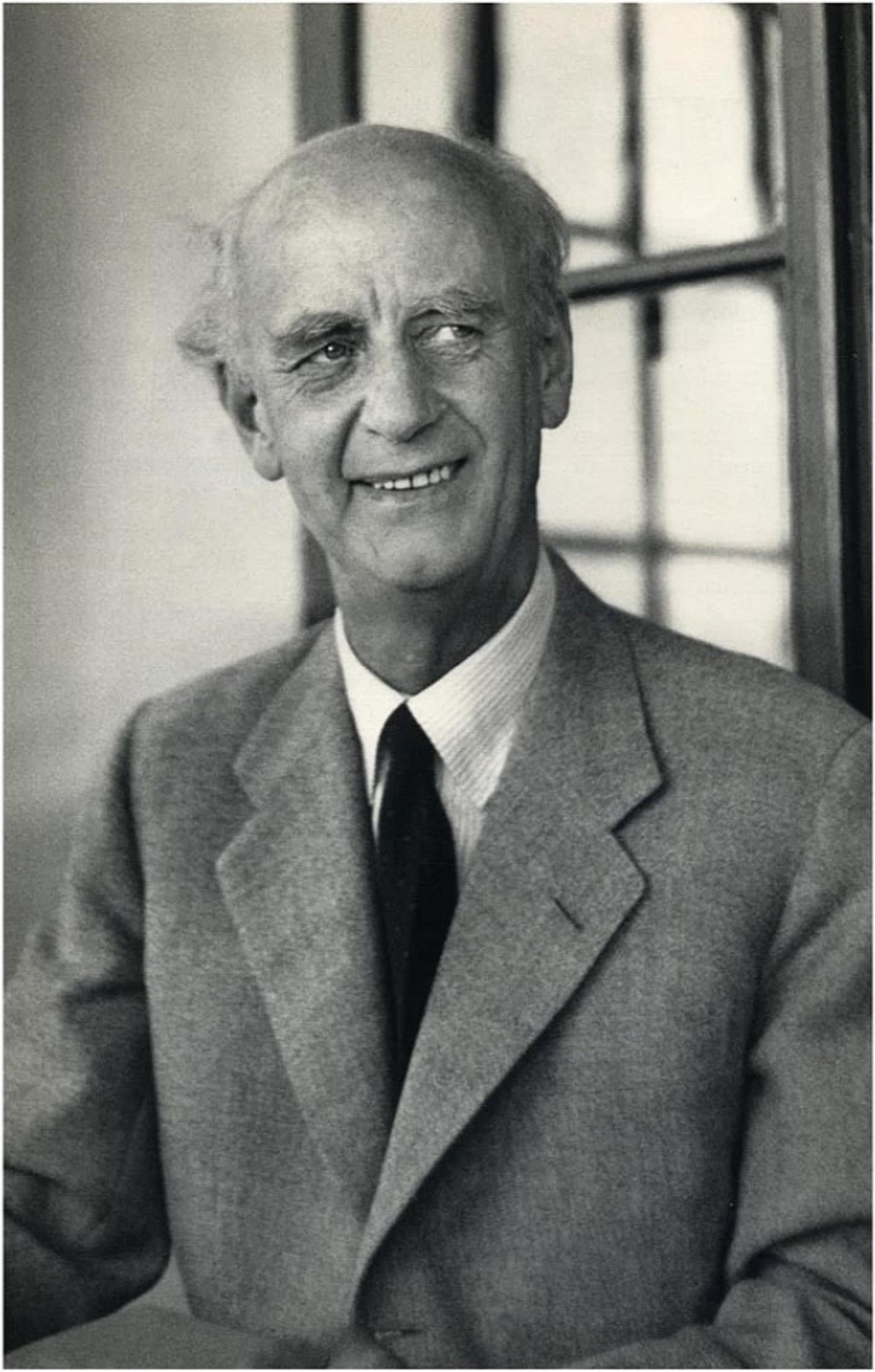
JUPITER ! A force d'insister, les trois syllabes me tombent dans la main. Je cherchais en vain dans la galerie des masques fameux celui qui convient à Furtwängler. La tragédie grecque m'offrait Oreste, ou Agamemnon : tant de cris, trop de cris... Peut-être Œdipe ? Non, pas Œdipe, qui se débat dans les pièges obscurs du *fatum*, quand mon héros tranche en pleine clarté. Cependant, il me fallait un grand tragique. Et soudain, en scrutant les portraits épars sur ma table, je tombai en arrêt devant l'instantané qui orne la page 23. Roger Hauert y a surpris Furtwängler dans la posture victorieuse, solaire, qui sied au dieu de la lumière. Debout et dressé, immuable. Une rigidité de roc. La main droite luit comme un météore assagi. La gauche crispe son poing; elle juge sans appel, elle décide, elle affirme, elle décrète, elle proclame une sentence que ratifient la bouche entr'ouverte et les yeux bleu-ciel, fixes comme ceux des statues. Le livre du destin est ouvert, à plat, devant lui. « Voici ma loi, ô mortels, voici la vérité ! » Et Jupiter, tonnant, foudroie les peuples agenouillés.

Au reste, Jupiter, Furtwängler, cela se rythme de la même manière, et cela rime aussi. Cela se ressemble enfin, au costume près, bien qu'à vrai dire, on imagine aisément Furtwängler drapé d'une toge et jouant Sophocle, Eschyle ou Euripide : physique d'époque. Arrêtons l'imagerie.

Il y a deux manières au moins de juger un chef d'orchestre, deux angles sous lesquels on peut le saisir : de la salle, ou de la scène.

◁ *Sur les rives du lac des Quatre-Cantons*

Au verso :
Salzbourg 53 : Un sourire à Mozart . . .



Côté public, on distingue, de dos, une jaquette ou un habit flatteurs. Un homme s'y débat en des convulsions inexplicables. La farce est tantôt risible et tantôt séduisante. Elle donne à penser que l'hôte du vêtement en question préside une cérémonie, non point seulement musicale, mais chorégraphique : « Il fallait un musicien, ce fut un danseur qui l'obtint... » D'où l'enthousiasme du public frivole, qui préfère de beaucoup le ballet au concert.

Côté orchestre, on voit ce qu'on doit voir, c'est-à-dire un orateur qui anime un débat collectif, qui prend sur lui l'ordre ou le désordre de la séance.

Côté pile, un illusionniste. Côté face, un capitaine.

Un jour, fatigué de siéger dans la salle, je m'empare à la dérobée d'un instrument factice, je me glisse sur l'estrade et, feignant de souffler dans l'engin, heureusement insonore, j'observe de tous mes yeux le spectacle qui s'offre à moi.

L'Orchestre Philharmonique de Berlin m'environne, Furtwängler me fait face.

L'homme est très grand, mince et légèrement dégingandé. Sa tête fine, emmanchée d'un long col, se couronne d'un frisson de cheveux blancs. Guère de menton: quel démenti à ceux qui y voient le siège de la volonté ! Deux bras qui n'en finissent plus : lorsqu'il salue, détendu, le bout des doigts touche presque les rotules. L'œil très bleu, rêveur, mystique. Il y a sur le visage fané une sorte d'innocence, l'âge n'a pas tout à fait effacé chez l'homme vieillissant l'enfant qu'il a été : voyez plutôt l'image qui représente Furtwängler aux côtés de son fils Andréas, regardez les joues du père, en marbre chiffonné, contre les joues vermeilles de l'enfant, couleur de fruit. Soixante ans les séparent — une seconde dans l'histoire du monde, quelques battements dans la vie d'un cœur...

Une grande sérénité habite ce long corps, qu'on dirait immatériel, tant la chair y est parcimonieuse. Le juste nécessaire, rien de superflu.

Lorsqu'il a fini de saluer et qu'il nous a fixé d'un regard confiant, sa tête blême se redresse : il est temps. Il donne le départ, bizarrement, par une sorte de vacillation concertée de toute sa structure. Il s'ébranle, d'un coup d'épaule, comme un

Au verso :
Détente à Salzbourg

Au garde à vous devant ▷
Yehudi Menuhin

homme attelé à une charrette, et l'orchestre suit. Le démarrage se fait, non pas sur un ordre ou sur un signe, mais d'un bloc : en avant! *Es muss sein!*

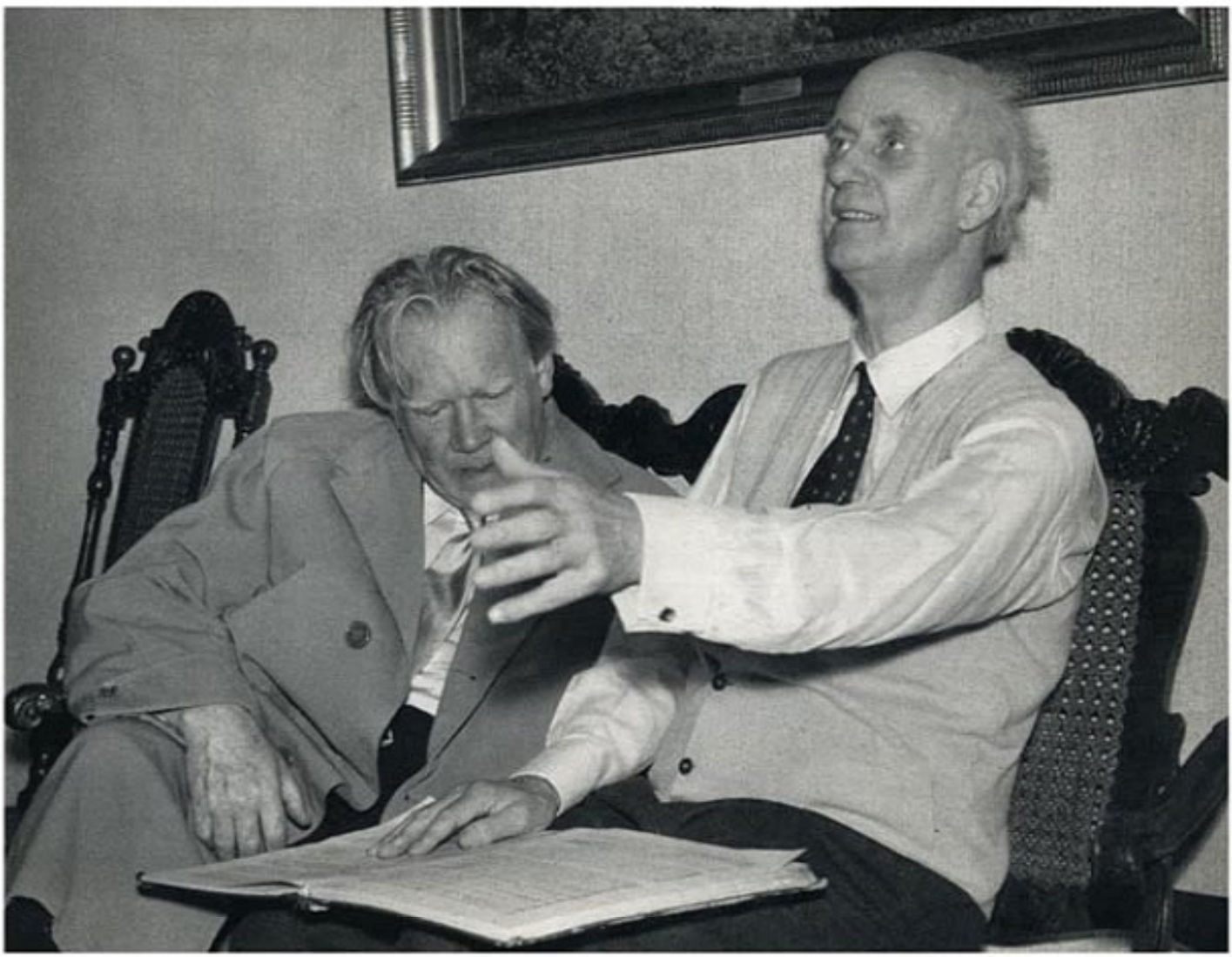
Ni la baguette ni les mains n'ont, jusqu'à présent, joué un rôle essentiel. Au moment du départ, contrairement à la tradition, Furtwängler abaisse ses bras, et sa baguette se met à frémir, comme celle des sorciers qui fait bouillir l'eau. On m'a raconté qu'un jour, à Milan, les musiciens de la Scala, mal habitués à ces rites ambigus, ne purent croire que c'était là le signal, mais jugeant anormale cette vibration, ils l'attribuèrent au trac. Alors, gentiment, le cello-solo se penche et, avec un bon sourire d'encouragement, il murmure dans la direction du chef : « Coraggio, maestro! »

Comme beaucoup d'anecdotes amusantes et significatives, celle-là est peut-être fausse... Si je la lui conte, Furtwängler me répondra qu'en présence d'un orchestre, on est toujours inexplicite ou prolixe. Et il imagera sa pensée d'une historiette qui, elle, est authentique. Certain chef, dont la parole ne brille guère par la simplicité, adressait à ses musiciens des harangues obscures. Faisant répéter une quelconque marche funèbre, il arrête l'orchestre et précise ses désirs : « Non, non, Messieurs, profère-t-il. N'allons pas jusqu'à traduire un deuil universel. Demeurons dans une ambiance de simple déploration... » Qu'a-t-il voulu dire ? Mystère... Alors, un altiste inspiré se retourne vers ses camarades et, traduisant en langage clair la pensée hermétique du maître, il lance, virilement : « Plus vite! »

Cette baguette, tout de même, et ce bras, il faudra bien qu'ils s'expliquent, à la fin! Ah! les voilà qui commencent à parler. Le petit bâton de peuplier s'agite frénétiquement. Mais, loin de diviser l'espace en parts égales — moitiés, tiers, quarts ou cinquièmes — il le festonne, il découpe le halo doré des projecteurs en zones dentelées où l'on distingue malaisément ce qui est à Paul, ce qui revient à Pierre. Pourtant, elle est équitable, cette badine voltigeante, car à défaut de marquer la mesure, elle indique le rythme, elle enregistre, comme l'aiguille du cardiographe, la pulsation vitale de l'œuvre; elle stimule et galvanise. Elle ne m'indique pas le chemin, mais elle m'empêche d'en dévier.

En haut : ▷
En cherchant, avec Edwin Fischer, le « climat » du Cinquième Concerto de Beethoven

En bas : ▷
« J'ai trouvé! »



Rien de moins souple que cette baguette et, cependant, rien de plus vivant. Furtwängler appartient à l'école des chefs « catalytiques », dont la seule présence amorce des réactions qui, sans elle, ne se produiraient pas. Il faut un peu de génie pour être efficace dans ces conditions.

Voyons le bras gauche : paradoxalement, il semble figé. On dirait que l'épaule a subi un traumatisme qui l'ankylose. Mais la main elle-même indique à miracle la nuance souhaitée; elle dessine la mélodie et modèle les contours. Parfois elle gomme, d'un geste vif, un trait imprudent. A d'autres instants, les longs doigts secs se crispent comme s'ils froissaient une étoffe et, soudain, les violons étouffent leur murmure soyeux, les flûtes jasent en silence et le crécellement des hautbois s'éloigne. Doucement, taisons-nous : nous voilà, d'un coup, aux frontières du silence, avec des *pianissimi* de musique de chambre. C'est une chose bouleversante de voir ce grand orchestre baisser le ton, frôler l'impalpable et chuchoter, tout bas, tout bas, de ces choses mystérieuses qui sont comme le murmure du destin. Tout cela s'accomplit naturellement, sans que jamais Furtwängler se départisse de son calme olympien. Très peu de gestes, une vibration constante. L'animation discrète d'une cérémonie dont les détails ont été fixés la veille. Le ton de la tragédie antique, faite de péripéties, d'amours contrariées et de cataclysmes. Sur le drame terrestre, l'ombre des dieux s'allonge.

« Si tu veux connaître un homme, épouse-le; un chef d'orchestre, va le voir répéter : c'est, à tout prendre, moins grave que de l'épouser. »

Ce conseil savoureux d'un grand virtuose espagnol à l'une de ses amies férue d'hommes célèbres, je me le donne à moi-même, dans l'espoir qu'une répétition va me livrer le secret de Furtwängler. Le concert, c'est le fruit parfait, immobile, calibré; la répétition, c'est la fleur en mouvement, les saccades de la croissance, l'effort de l'éclosion. Certain que l'on conquiert la perfection comme on gagne une bataille — en la préparant minutieusement — me voilà par un beau matin d'août dans la

En haut : ▷
Avec Mme Furtwängler, à Montreux

En bas ▷
Le peintre et son modèle
(mais comment Roger Hauert
s'est-il photographié lui-même ?)

salle des fêtes de Lucerne, au bord du lac. Furtwängler y répète avec l'orchestre du festival.

Les choses se passent dans un ordre parfait, mais sans élan, comme si le chef et son orchestre déchiffraient. Furtwängler est en corps de chemise manches retroussées : d'un orchestre à l'autre toujours recommencer, dégrossir le bloc inerte, sculpter, obtenir exactement le modelé voulu, l'image idéale... Allons-y!

Mesure par mesure, on travaille la *Marche Funèbre* du *Crépuscule des Dieux*. Vous croyiez naïvement, messieurs les cellistes, que le motif initial, après le glas des timbales, irait tout seul? Recommencez. Comprenez ce que signifie cet appel, ce frémissement de la nature en deuil, cette convocation des ombres. Le *tempo*, je vous l'indique, et voici la nuance... Bien, mais l'accent n'y est pas. Donnez l'impression d'une poitrine qui se gonfle, d'un soupir qui s'exhale. Pour cela, déclamez lentement vos sextolets, rendez-les expressifs... Là, encore une fois... Non, non, non, non — et la baguette nerveuse s'agite, négativement. Dans ces conditions, travaillons note à note, pupitre par pupitre, c'est le seul moyen d'en sortir... Dociles, les écoliers alignent des bâtons sur leurs cahiers individuels.

J'observe Furtwängler de profil. Sans le moindre apparat, il ne se départit jamais de la majesté qui lui est familière. C'est qu'il est de plain-pied avec les chefs-d'œuvre qu'il dirige : il vit dedans, comme le ver dans son cocon. Il juge les choses par l'intérieur: à lui d'y introduire ceux qui sont dehors. Notez qu'il n'exige pas l'impossible, mais le raisonnable. Mieux que personne, il sait qu'on ne peut demander à un orchestre d'être sublime dès neuf heures du matin. Aussi n'attend-il de ses musiciens qu'une exactitude scrupuleuse — pareil au pianiste qui travaille sagement, sèchement, sans pédales, dans l'espoir que le charme et la fraîcheur naîtront, sur l'estrade, d'un bonheur soudain accordé aux doigts assouplis par l'exercice. Furtwängler travaille, lui aussi, et, peu à peu, la mort de Siegfrid cesse d'être un mythe brumeux, le profil du héros s'accuse, une mâle déploration rythme les funérailles du fils de Brunhilde; le thème de l'épée s'annonce, il monte, comme une lame érigée au bout d'un bras. Et voilà qu'un signe du chef stoppe l'ascension du motif

héroïque. Comme un cheval emporté par son élan, malgré le mors qui le freine, galope encore quelques foulées — l'orchestre lancé s'arrête par paliers, grince un moment, et le silence se fait. De sa voix nette, Furtwängler donne une explication. Il ne provoque pas l'émotion : il impose l'accent qui la fait naître. Il démonte la mécanique du chef-d'œuvre, il en agence les rouages, exige tel coup d'archet précis ou rythme exactement l'appel des trompettes. On croit que ça marche : pas du tout! Recommençons — c'est son mot favori.

Un coup d'œil à la montre qui ceint son poignet, l'orchestre s'arrête pour de bon, et c'est la pause.

— Un concert bien préparé par des répétitions est un concert où l'on n'improvise pas plus que nécessaire et pas moins qu'indispensable...

Venue d'une haleine, la sentence m'est tombée de haut. Je lève la tête et je reçois le choc du regard azuréen. L'œil est très doux et calme, incertain, ailleurs... Il vient de loin, cet homme que j'arrache au repos pour le questionner : est-ce pour me châtier qu'il m'a lancé cette phrase déconcertante ? Quoi, après cette répétition minutieuse, va-t-il prétendre que tout n'est pas réglé jusqu'au plus petit détail ? Il le prétend, ma foi, mais il commente son paradoxe :

— J'entends dire sans cesse que plus on fait de répétitions, mieux on joue : c'est une erreur...

— Cependant...

— Il faut seulement réduire l'imprévu à sa juste mesure. Heureusement, il y a l'imprévisible!

— ?...

— C'est-à-dire l'irréfléchi, l'impulsion soudaine qui échappe au contrôle de la volonté, mais qui répond à un désir obscur. L'idée du moment est parfois la meilleure...

Alors, à quoi bon tant de précautions chronométriques ? D'un côté, une technique si précise, et de l'autre... Mais le mot n'a pas plu et le lac des yeux, imperceptiblement, se ride :

— Attention! Ne parlons pas trop de technique. Encore une

fois, gardons à l'improvisation sa place et son rôle... Voyez-vous, il me semble que le vrai interprète est celui qui s'identifie à l'œuvre, qui la réimprovise. Certainement, le contrôle des réflexes est une bonne chose, dans la mesure toutefois où il ne les paralyse pas systématiquement. Tout n'est pas préparé, mûri, prémédité dans une œuvre d'art et l'auteur est parfois le premier surpris de ce qui arrive. Un jeune confrère m'a dit un jour : « Quel est, lorsque vous dirigez, le rôle de votre main gauche ? » Je me suis aperçu, en lui répondant, que je ne m'étais jamais posé la question...

— Ainsi, dans le fait de conduire un orchestre, il y a une part d'aléa ?

— Heureusement ! Voyez-vous, il me semble qu'on a terriblement mécanisé cet art en cherchant la perfection bien plus que le rêve. Aux répétitions, la plupart des chefs se préoccupent d'assurer l'aplomb général, la précision des attaques. Souvent même, ils règlent les éclairages et disposent leurs coloris, ainsi qu'un peintre sur sa palette. Tout leur souci est alors de reproduire exactement à l'exécution publique ce qu'ils ont si bien réussi à la répétition. A mon avis, c'est un peu court ! Comment ne pas tenir compte des exigences de la dernière heure, de l'inspiration du moment ? Comment négliger ces innombrables et imperceptibles libertés d'allure que réclame l'exécution vivante d'un ouvrage ? Ces menues altérations du rythme, qui forment l'*agogique*, ce sont celles mêmes que j'essaye de provoquer avec les frémissements de ma baguette. Certes, je m'efforce à être clair, mais tout en agissant, par voie d'incantation, sur la sensibilité et le subconscient de mes instrumentistes. Mes gestes surprennent au premier abord. Sachez pourtant qu'ils sont l'aboutissement de nombreuses années d'expérience et de réflexion. Et sans doute sont-ils efficaces, malgré leur apparente bizarrerie, puisque j'obtiens *exactement* les mêmes résultats, quel que soit l'orchestre que je dirige. A tous j'essaye de communiquer non pas tant ma volonté que ma vision : c'est difficile...

— Le cœur a ses raisons...

— Ce sont celles-là que je préfère aux autres ! Quand la technique devient un but en soi, c'est le signe certain qu'on est en

◁ *En haut*
Où Cortot fait des révélations à Furtwängler

◁ *En bas*
Avec Kirsten Flagstad, l'irremplaçable Isolde . . .

train de perdre le sens de la forme... Ainsi, dès que le *rubato* est scientifiquement voulu et calculé, il cesse d'être *vrai*. Au demeurant, l'exercice de la musique est autre chose que la recherche d'une réussite. Ce qui est beau, c'est d'essayer... Voyez les sculptures de Michel-Ange. Il y en a de parfaites; d'autres sont seulement ébauchées. Vous scandaliserai-je en vous disant que ces dernières me touchent plus que les autres, parce que j'y sens...

— La griffe du génie ?

— Non, la marque du désir, le rêve en marche. C'est cela qui me passionne : fixer sans figer, jouer le jeu — certes — mais en respectant le hasard, qui est essentiel en matière d'art. Ce qui est vrai pour la création l'est aussi pour l'interprétation. Concevoir une musique dans sa cohérence supérieure, c'est-à-dire accorder les mouvements de l'âme et l'équilibre architectural, voilà ce dont le musicien d'aujourd'hui se montre rarement capable, et même assez peu désireux.

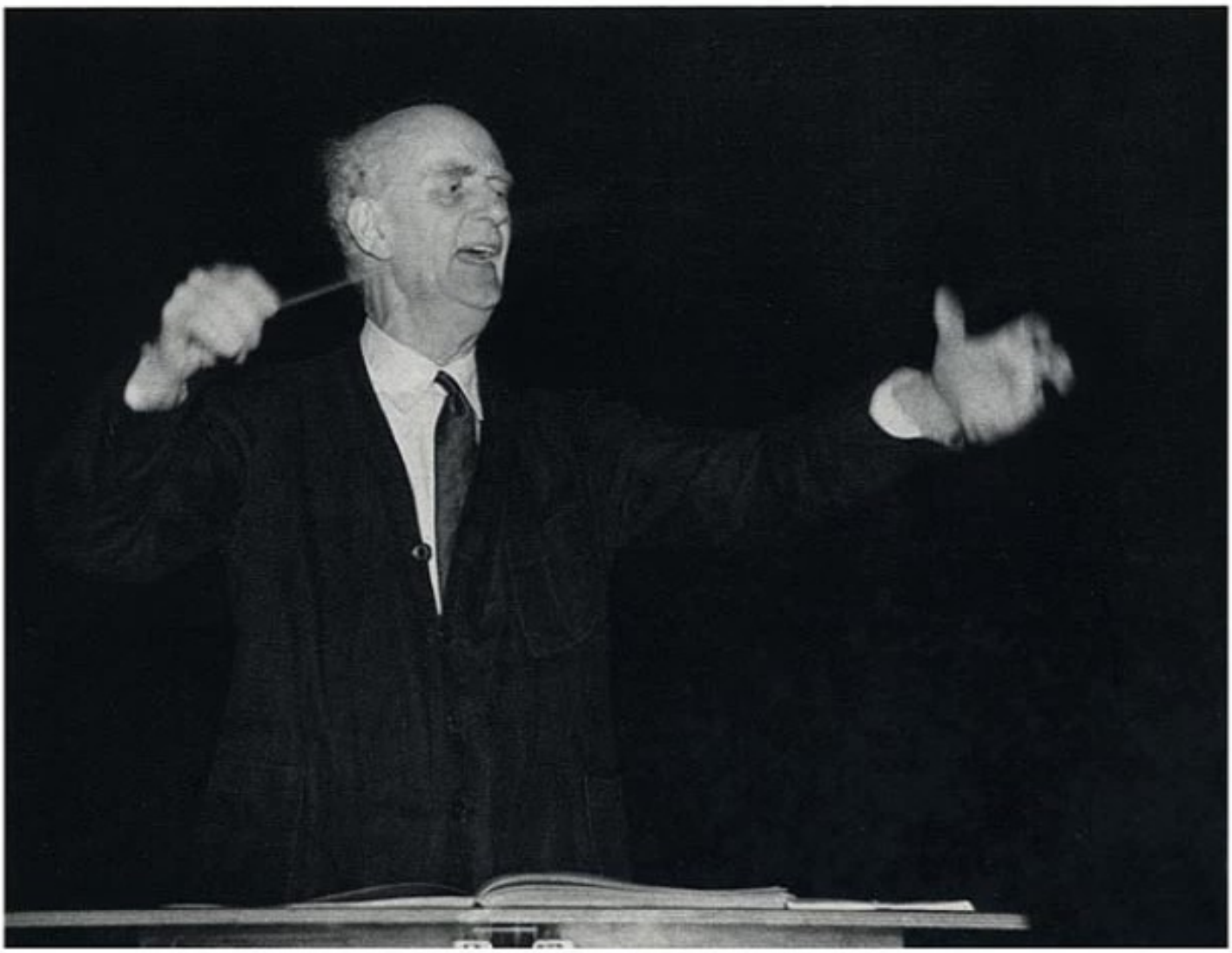
— Peut-être parce que la musique s'est compliquée... Ne croyez-vous pas qu'aux époques classiques...

— Style classique n'est pas synonyme d'ennui, ou de noble indifférence. Je ne crois pas beaucoup à la subdivision du temps en périodes historiques. Le cœur humain ne change pas. En tant qu'interprète, j'ai fait cent fois l'expérience que Beethoven demande autant de sensibilité que Tchaikowsky et Verdi. N'importe qui vous dira que Bach manque d'âme, alors que Puccini en déborde... Disons que chez Puccini, l'âme est à la surface; chez Bach, elle est dans les replis du cœur.

— Pourtant, quand dans un même concert vous interprétez Bach et Beethoven...

— C'est la même chose! Ou, plutôt, ces artistes tendent vers la même fin qui est, à l'exemple de la tragédie antique, la libération des forces obscures, et, en même temps, la purification des instincts. J'ai dit un jour[1]: Bach et Beethoven — le chêne et le lion. L'un est épique, l'autre est tragique. Chez Bach, le thème est immuable, chez Beethoven, il est en constante évolution. Je vois dans l'œuvre du

[1] On retrouvera plusieurs éléments de ce dialogue dans les *Entretiens sur la musique* avec Furtwängler, publiés par les éditions Albin-Michel (1953).



premier l'image de la mer, dans l'œuvre du second, l'image du fleuve. Rappelez-vous le dialogue fameux de Thalès et d'Anaxagore...

Hanté par ces magnifiques symboles, je quitte la salle des festivals. Devant moi, le lac de Lucerne resplendit sous le soleil de midi, semblable à un miroir émietté. Au loin, Tribschen se profile dans la brume légère d'un beau jour d'été. Je fixe comme en rêve cette maison carrée, tapie dans les peupliers que le vent agite — comme un tabernacle parmi des cierges frémissants — ce promontoire d'où s'est levée une houle si puissante que l'univers en tressaille encore...

Ce soir, sur la scène, le miracle s'accomplit. Un miracle tranquille, si j'ose dire, plus merveilleux encore d'être si simple. *Siegfried-Idyll* a déroulé sa cantilène amoureuse, la bannière des *Meistersinger* a flotté sur le pompeux défilé des notables de Nuremberg. C'est, maintenant, la *Trauermarsch*. Elle s'élève dans la nuit, elle jaillit du silence, elle s'organise peu à peu, comme un cortège se forme en agrégeant sur son passage ceux qu'il rencontre. L'orchestre aux cent voix prononce l'oraison funèbre du héros. Les thèmes fameux se nouent et se dénouent, crêpés de deuil : *L'Héroïsme des Wälsungs*, *La Compassion*, *L'Amour*, *La Race des Wälsungs*, *Le Fils des Bois*... Comme, sur un cercueil, on pose les armes du défunt, voici *L'Epée*, la fière épée, étincelante et nue. Pour faire partir le trompette-solo, Furtwängler oscille, se ploie, se redresse, la baguette s'immobilise, dardée vers le ciel, et soudain, l'on ne voit plus rien — rien que, tout là-bas, sur le plus haut gradin, un homme aux joues vernissées qui boit sa trompette d'or, renversée, comme un calice. A l'horizon de l'orchestre, le disque flamboyant monte, monte, comme un soleil!

Ces lignes écrites en 1953, je les relis en ce matin d'octobre 1955. Il y aura bientôt un an que Furtwängler nous a quittés. Je ne vois rien à ajouter à ces notes dictées par la ferveur, rien non plus à leur retrancher. Un chef de génie a quitté la vie pour entrer dans la légende. Il y était déjà.

Bernard Gavoty

◁ *En haut :*
« Chantez, chantez . . . »

◁ *En bas :*
« Faites donner la garde! »

Au verso, en haut :
A Lucerne, avec Enrico Mainardi, Karl Münchinger et Walter Strebi

Au verso, en bas :
Le vrai talent, c'est de recommencer!

BIOGRAPHIE

Fils de l'archéologue bien connu Adolf Furtwängler et d'Adelheid Wendt, Wilhelm Furtwängler naquit à Berlin le 25 janvier 1886. Son enfance se passa à Munich et à Bad Wiessee, en Bavière, dans la propriété de ses parents. Ses extraordinaires facultés musicales se manifestèrent dans sa prime jeunesse; dès l'âge de huit ans, il composait. L'enfant reçut une éducation soignée, harmonieuse et déterminée par ses dons.

Wilhelm Furtwängler pensa d'abord devenir compositeur. Sa première œuvre caractéristique fut un *Te Deum* qu'il fit exécuter à Breslau à l'âge de dix-neuf ans et qui obtint un vif succès. Ses études de composition furent dirigées, à Munich, par Rheinberger et Max von Schillings. Conrad Ansorge dirigea ses études pianistiques.

En 1904, il fut nommé « Korrepetitor » à Breslau et « Kapellmeister » à Zurich.

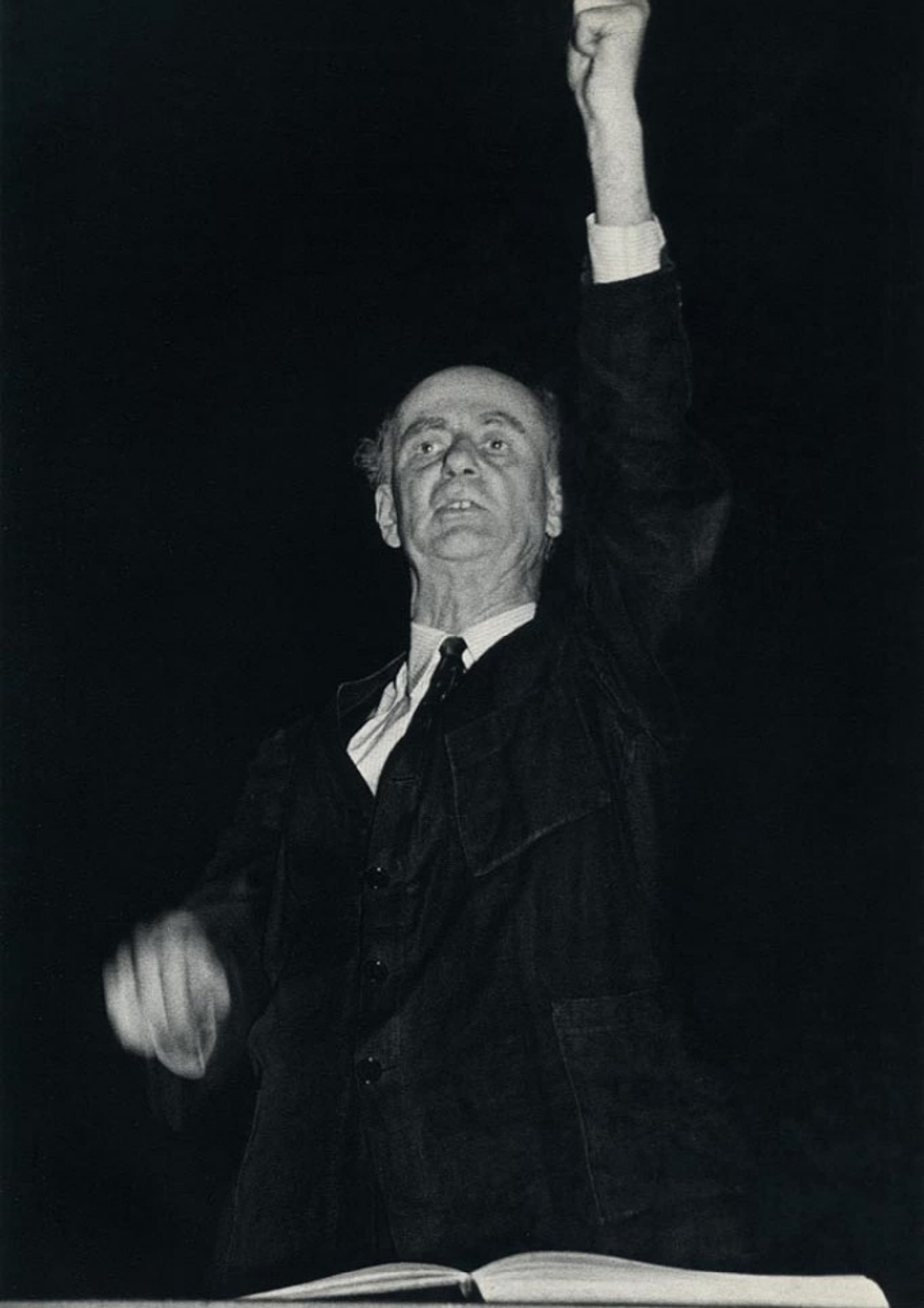
De là, il fut appelé à l'Opéra de Strasbourg et, quelques années plus tard, à Lübeck. C'est dans cette ville, riche d'une ancienne tradition musicale, qu'il se créa, tout jeune encore, une belle réputation de chef de concerts symphoniques. Quand, en 1915, Bodansky abandonna le Théâtre National de Mannheim pour aller en Amérique, le jeune Furtwängler fut choisi pour lui succéder. A vingt-neuf ans, il se trouvait à la tête de l'un des opéras les plus célèbres d'Allemagne. Il assumait en même temps la direction des concerts symphoniques.

En 1920, son nom était connu dans la vie musicale allemande. On l'appréciait à l'étranger. La « Tonkünstlerverein » de Vienne l'engageait pour une série de concerts; peu après, il recueillait la succession de Richard Strauss à l'Opéra d'Etat (Staatsoper) de Berlin.

En 1921, il fut appelé à la direction des célèbres concerts du Museum de Francfort-sur-le-Main. En 1922, il remplaçait Arthur Nikisch, à la tête de

Au verso :
Un jeune admirateur

Jupiter ! ▷



l'Orchestre Philharmonique de Berlin, ainsi qu'à la direction de l'illustre association du Gewandhaus de Leipzig, fondée jadis par Mendelssohn. Il entreprit dès cette époque les grandes tournées européennes qui fondèrent la célébrité mondiale de l'Orchestre Philharmonique de Berlin.

Son activité s'exerçait à Berlin, autant qu'à Vienne, où il conduisait les concerts de la « Gesellschaft der Musikfreunde » et où il devenait le successeur de Félix Weingartner, comme chef suprême de l'Orchestre Philharmonique de Vienne.

De 1927 à 1929, Furtwängler dirige les concerts symphoniques de la New York Philharmonic Society. Comme chef de théâtre, en particulier comme chef wagnérien, il parcourt l'Europe, se fait entendre en 1937 à Londres, lors des fêtes du couronnement; en 1938, à Paris, à l'Exposition Universelle, puis à Berlin, Vienne, Zurich, Stockholm, Milan. En 1936 et en 1937, il assume la direction musicale de Bayreuth. Dès 1934, à la suite de différends avec le gouvernement national-socialiste, il s'était démis à titre définitif des hautes fonctions qu'il assumait dans son pays natal. Il demeurait cependant en Allemagne, mais ne dirigeait plus qu'en « invité », en « représentation extraordinaire ». Il n'acceptait plus de poste fixe.

Aussitôt la guerre achevée, Wilhelm Furtwängler reprend ses activités internationales, il participe aux festivals de Lucerne et de Salzbourg, se rend à plusieurs reprises en Amérique du Sud, et dirige régulièrement à Milan et à Londres.

Malgré cette immense activité de chef, Wilhelm Furtwängler a toujours su réserver le temps nécessaire à ses travaux de composition. Des œuvres diverses de musique de chambre, un grand *Concerto pour piano*, consacré à Edwin Fischer, et récemment une *Symphonie en mi mineur* furent accueillis avec la plus grande faveur.

Depuis 1945, Wilhelm Furtwängler vivait en Suisse, avec sa famille. A la suite d'une saison particulièrement brillante à Salzbourg, durant l'été de 1954, le grand chef contracta une pneumonie qui l'emporta, à Baden-Baden, le 30 novembre 1954. Il repose au cimetière de Heidelberg.

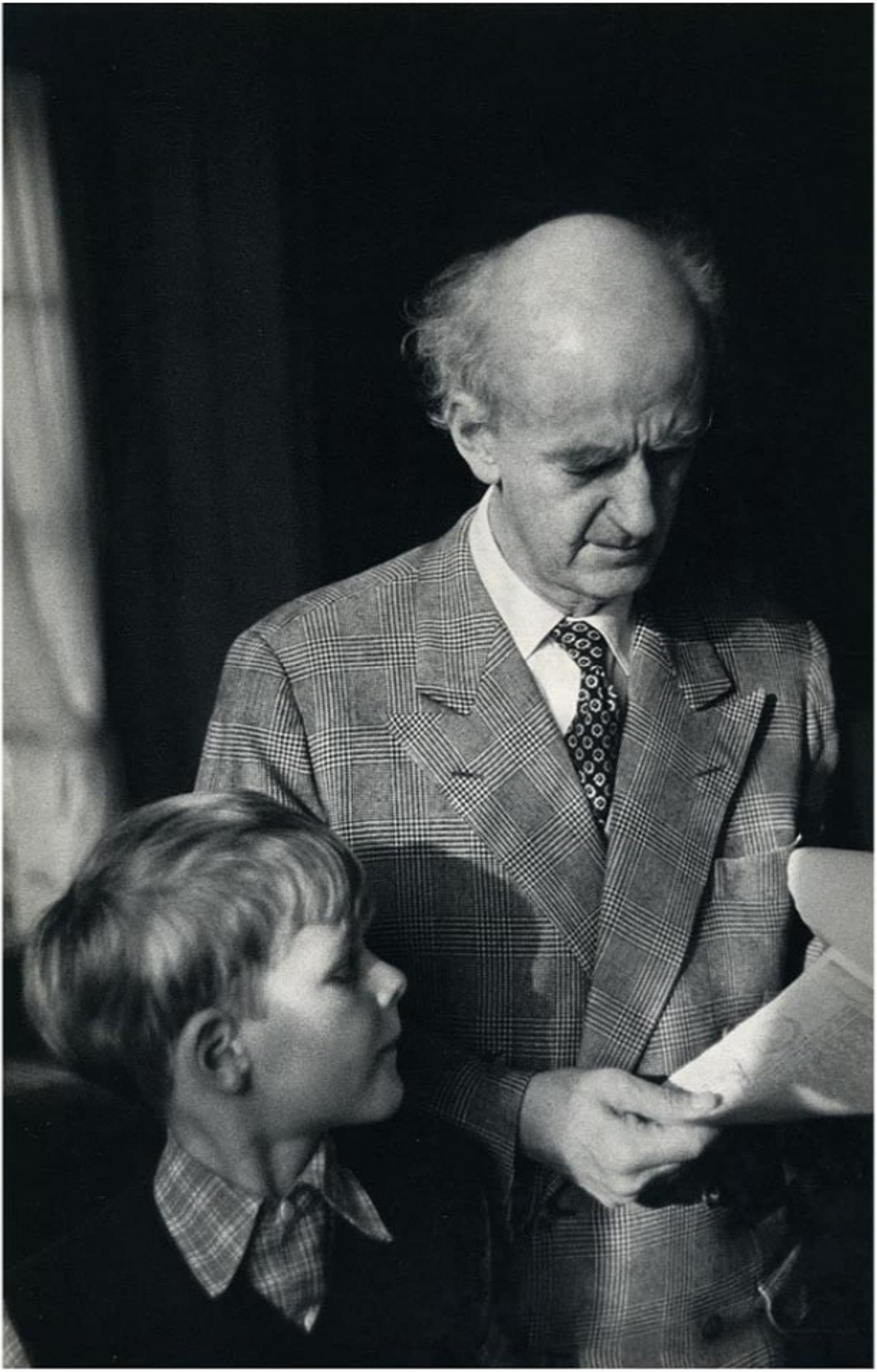
I

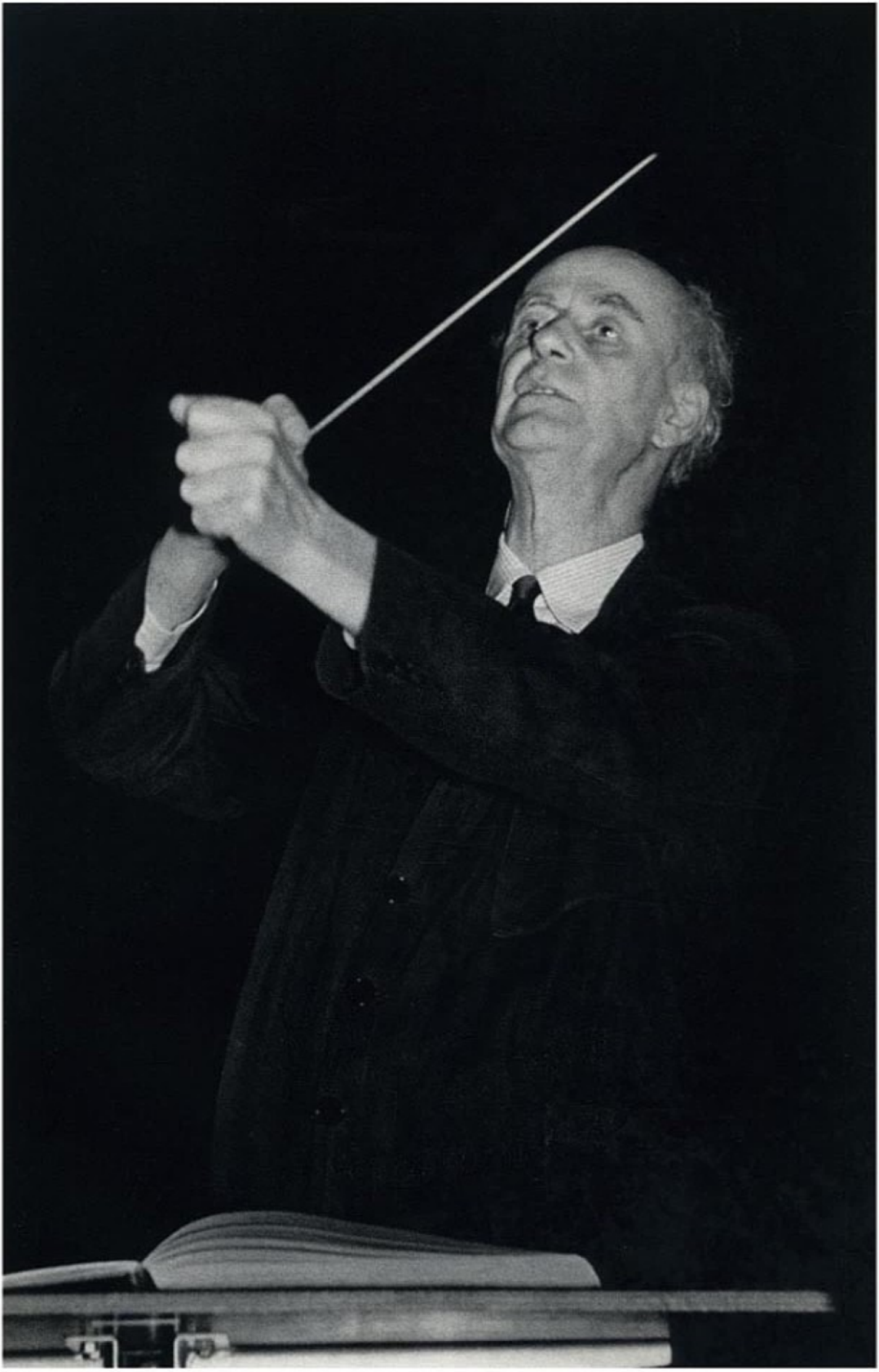
Man hört immer wieder von Komponisten, daß der Interpret eigentlich nur Handlangerdienste für den Schöpfer zu leisten habe, daß ihm jegliche Selbständigkeit nicht nur abgehe, sondern geradezu verboten sei. Die Aufgabe, das einem Interpreten zustoßen könne, sei, einem großen Schöpfer zur Geltung verhelfen zu dürfen, so wie Hans v. Bülow Wagner und Brahms gegenüber.

Aber dies ist richtig, solange Schöpfer und Interpret derselben Zeit angehören. Selbständige Bedeutung – ja eine oftmals geradezu <u>verhängnisvolle</u> Bedeutung – erhält der Interpret, wenn nicht mehr der Schöpfer selbst über Stil und Tradition der Darstellung wachen kann.

Hier ist nun zu sagen: Wenn ein Komponist sein Werk schafft, hat er, wenn er auch notwendigerweise mit Einzelheiten den Beginn machen muß, doch die Vision eines Ganzen vor Augen. Diese Vision leitet ihn; sie ist bei der Bildung aller Einzelheiten, bewußt oder unbewußt, mitbeteiligt. Denn diese Einzelheiten sind ja vorwiegend davon abhängig, welchen Platz sie im Ganzen einnehmen, welche Rolle sie in diesem Rahmen zu spielen haben.
Man kann vereinfachend sagen: Der Komponist kommt mit Hilfe der Vorstellung eines Ganzen, kommt durch die

Au verso :
Apprentissage ou curiosité ?





Ganze zu den Details seines Werkes.

Anders der Interpret; er muß den umgekehrten Weg gehen. Was ihm in den Noten begegnet, sind zunächst die Details als solche. Wie sie sich zum Ganzen fügen, ja oftmals wie sie überhaupt gemeint sind (Tempo, Ausdruck!) vermag er erst zu erspüren, wenn ihm das „Ganze", das hinter allen Einzelheiten steht und sie zusammenhält, klar wird. Das „Ganze" und die Einzelheiten sind nur scheinbar, nach dem äußeren Notenbild nach, dasselbe. Ein Ganzes ist keineswegs die bloße Summe der Einzelheiten; besonders nicht bei architektonisch gegliederter, auf sich selbst bezogener sog. „absoluter" Musik. Einzelheiten können vom Interpreten vielfach falsch gedeutet werden, und werden es in der Praxis oft genug; etwa mit falschem Ausdruck überladen oder in ihrer Bedeutung übersehen und übergangen. Den richtigen Ausdruck kann nur der richtige Zusammenhang, den richtigen Zusammenhang nur die richtige Vision des Ganzen geben, wie sie dem Schöpfer vorschwebte. Hier ist der Punkt wo Schöpfer und Interpret sich treffen; und wo der Interpret sich vollständig dem Schöpfer unterzuordnen hat.

Wenn ein Werk – was freilich durchaus nicht immer der Fall ist – von seinem Schöpfer wirklich zu Ende gestaltet ist, gibt es letztlich nur <u>eine</u> Art der Inter-

Au verso :
Trauermarsch

III.

geschieht, mit einer Art der Aufdeckung, mit ein Tempo.
Und wenn wir in der Musik so viele verschiedene
„Auffassungen" erleben müssen, so muß deshalb weil die
Kraft der verschiedenen Interpreten, die stets den
Einzelnen suchende Vision des Ganzen zu verspüren und so
die Einzelnen richtig zu binden, aber recht verschieden
ist. Gibt es doch Interpreten, ja ganze Theorien (z.B.
die in der heute so vielbesprochenen „werkgetreuen Darstellung")
die die Existenz einer „Vision des Ganzen" überhaupt
leugnen!

Wilhelm Furtwängler

Traduction :

Combien de fois n'a-t-on pas entendu des compositeurs déclarer que l'interprète ne devait que servir de fidèle messager à l'auteur de l'œuvre; que non seulement il était naturellement privé de toute indépendance, mais encore que celle-ci lui était interdite; que le plus grand bonheur qui pouvait échoir à un interprète était de faire connaître un grand compositeur, comme Hans von Bulow a fait connaître Wagner et Brahms.

Toutes ces considérations sont vraies dans la mesure où le compositeur et l'interprète appartiennent à la même époque. Mais dès que le créateur ne peut plus veiller au caractère et à la tradition de l'exécution, l'interprète acquiert en lui-même une telle importance, que souvent *il décide du sort de l'œuvre*.

Cela s'explique ! Quand le compositeur crée son œuvre, il a — bien qu'il doive nécessairement commencer par des détails — une vision de l'ensemble. Cette vision le guide; elle participe, qu'il en soit conscient ou non, à l'élaboration de chaque détail. Tous ces détails dépendent essentiellement de la place qu'ils occuperont dans l'ensemble, du rôle qu'ils auront à y jouer. En simplifiant, on peut dire qu'à l'aide de sa conception de l'ensemble, que *par l'ensemble, le compositeur parvient aux détails* de son œuvre.

Il en va autrement de l'interprète; celui-ci doit procéder en sens inverse. Ce qu'il trouve dans les notes, ce sont d'abord les détails comme tels. La manière dont ils s'incorporent à l'ensemble, et souvent leur véritable signification (tempo, expression!), ne seront reconnues par l'interprète qu'au moment où il découvrira l'ensemble sous-jacent qui relie les détails entre eux. L'ensemble et les détails ne s'identifient qu'apparemment et extérieurement dans la notation musicale. L'ensemble ne se réduit pas à la somme des détails, en particulier s'il s'agit d'une musique de structure architecturale, ayant sa fin en elle-même, telle la musique dite absolue. Des détails peuvent être mal rendus par l'interprète — l'expérience le prouve abondamment — qu'ils soient surchargés d'une expression fausse ou méconnus et ignorés dans leur signification. L'expression juste ne peut provenir que d'une juste cohésion et la juste cohésion ne peut naître que d'une juste «vision d'ensemble», telle que la concevait le compositeur. C'est ici que l'interprète rencontre le compositeur et doit se subordonner entièrement à lui.

Quand une œuvre — ce qui d'ailleurs est loin d'être toujours le cas — a été vraiment «achevée» par son créateur, il n'y a effectivement *qu'une* seule manière de l'interpréter, *qu'un* seul mode d'expression, *qu'un* seul tempo. La grande diversité des conceptions que nous devons subir est due au fait que le pouvoir des différents interprètes de percevoir *la vision de l'ensemble* sous-jacente aux détails et leur faculté de lier correctement ces détails sont très variés. N'existe-t-il pas des interprètes et même des théories complètes (comme celle de l'«interprétation fidèle» dont on parle tant aujourd'hui) qui nient jusqu'à l'existence d'une «vision d'ensemble».

Au verso : Un tour de valse

ENREGISTREMENTS

réalisés sous la direction de Wilhelm Furtwängler sur disques « La Voix de son Maître »

33 tours

MOZART	— Symphonie n° 40 et « Eine kleine Nachtmusik ».
WAGNER	— Le Crépuscule des Dieux; Prologue: Marche sur le Rhin - Acte III : Marche funèbre - Scène III : Qu'un bûcher s'élève là-bas (avec *Kirsten Flagstad*).
WAGNER	— Tristan et Yseult: enregistrement intégral.
BRAHMS	— Concerto pour violon avec Yehudi Menuhin.
TCHAIKOWSKY	— Symphonie n° 4.
SCHUMANN	— Manfred : Ouverture.
SMETANA	— La Moldau, de « Ma Patrie ».
BARTOK	— Concerto pour violon avec Yehudi Menuhin.
BEETHOVEN	— Symphonie n° 3 « Héroïque ».
BEETHOVEN	— Symphonie n° 4.
BEETHOVEN	— Symphonie n° 6 « Pastorale ».
BEETHOVEN	— Symphonie n° 7.
BEETHOVEN	— Concerto pour piano n° 5 « L'Empereur », avec Edwin Fischer.
BEETHOVEN	— Concerto pour violon avec Yehudi Menuhin.
BEETHOVEN	— Fidelio: enregistrement intégral.
BEETHOVEN	— Deux Romances avec Yehudi Menuhin.
MENDELSSOHN	— Concerto pour violon avec Yehudi Menuhin.
BRAHMS	— Variations sur un thème de Haydn Op. 56 a.
HAYDN	— Symphonie n° 94 « La Surprise ».
WAGNER	— Trois ouvertures: « Tannhäuser », « Le Vaisseau Fantôme » et « Les Maîtres-Chanteurs de Nuremberg ».

45 tours

MENDELSSOHN	— Les Hébrides: Ouverture (La Grotte de Fingal).
J. STRAUSS	— Valse de l'Empereur.
SCHUBERT	— Rosamonde - Entracte n° 3 et Musique de Ballet n° 2.
TCHAIKOWSKY	— Sérénade en ut pour orchestre à cordes: 4e mouvement: Thème russe.
TCHAIKOWSKY	— Sérénade en ut pour orchestre à cordes: 2e mouvement: Valse.
STRAUSS	— Pizzicato Polka.
WAGNER	— Le Crépuscule des Dieux - Acte III : Marche funèbre.
WAGNER	— Les Maîtres-Chanteurs: Danse des Apprentis; La Walkyrie: Chevauchée.
WEBER	— Obéron: Ouverture.

78 tours

WAGNER	— Tristan et Yseult: Prélude et Mort d'Yseult.
BEETHOVEN	— Coriolan: Ouverture.
CHERUBINI	— Anacréon, ouverture.
NICOLAI	— Les Joyeuses Commères de Windsor: Ouverture.

Au verso, en haut :
Adolescence — Vingt ans . . .

Au verso, en bas :
Ouverture du bal annuel de l'Orchestre Philharmonique de Vienne

Cette liste n'est donnée qu'à titre indicatif

Les photographies prises pour cet album ont été réalisées avec un appareil Leica

Tous droits réservés pour tous pays - Genève 1955

IMPRIMÉ EN SUISSE