



WILHELM FURTWÄNGLER

Wilhelm Furtwängler et la Suisse

La Suisse a été pour Wilhelm Furtwängler d'abord un pays de vacances, puis une terre d'accueil ; elle est devenue dès 1947 sa seconde patrie.

C'est en 1922 déjà qu'on peut rencontrer dans les Grisons le très jeune chef de l'Orchestre philharmonique de Berlin : non pas revêtu du frac, mais de la tenue du montagnard. En pull-over, pantalon de golf et leggings, il fait de longues randonnées dans les forêts de mélèzes. Les ascensions aussi l'attirent : il s'en va, accompagné d'un guide,

contempler le Piz Palu du haut de la Diavolezza.

Les circonstances de l'installation de Furtwängler et de sa famille en Suisse, en 1945 ont été décrites par Mme Elisabeth Furtwängler dans l'ouvrage qu'elle a publié aux éditions Lattès en 1963. Les passages essentiels de son texte méritent naturellement d'être repris ici.

"Dans les derniers mois de la guerre, les nazis changèrent d'attitude à l'égard de Furtwängler. Pendant des années ils l'avaient utilisé sans vergogne comme un emblème. Ils ne s'étaient guère fait d'illusions sur ses opinions -A présent, il ne leur servait même plus de symbole. Diverses mises en garde lui parvinrent de sources dignes de confiance, qu'il ne prit d'abord pas au sérieux. Avant qu'il ne se rendit en Suisse - Ansermet l'avait invité à diriger son orchestre à Genève - on lui conseilla instamment de ne pas envisager de retour en Allemagne. Furtwängler ne fut convaincu de la valeur de ces avertissements que lorsqu'il fit le déplacement de Berlin à Vienne, et qu'il s'aperçut qu'il avait une escorte : même à Vienne, elle ne le quittait pas d'une semelle. De sorte qu'il ne retourna pas à Berlin. En ce temps-là toute demande de visa devait être faite des mois à l'avance. Son passeport en comportant déjà un - l'invitation d'Ansermet remontait à plus d'un an - il arriva donc en Suisse en février 1945, craignant jusqu'au dernier moment d'en être empêché.

"Je dois ajouter que lorsque Furtwängler fut invité en août 1944 au Festival de Lucerne pour deux concerts, il m'y emmena avec mon fils Thomas âgé de trois ans. Juste avant que nous prenions

le chemin du retour, son souhait, qui était presque un ordre, me prit au dépourvu : « Reste ici avec Thomas ». J'attendais un enfant, et, comme les bombes n'épargnaient pas non plus les cliniques, il voulait que son enfant vienne au monde en Suisse. Nous allions rester séparés jusqu'en février.

"Les deux concerts avec l'Orchestre de la Suisse romande se déroulèrent sans heurt, mais le concert suivant, avec l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich, fut interrompu dès les répétitions, puis interdit. La presse avait commencé son œuvre..."

"Les cachets des concerts suisses furent épuisés. Nous dûmes à un ami, qui était aussi un mécène en musique, le Dr Walter Reinhart, de pouvoir continuer à vivre en Suisse, et c'est le Canton de Vaud, le Waatland comme on dit en allemand, qui nous délivra un permis de séjour. Cette petite phrase n'a l'air de rien, mais elle signifie beaucoup..."

Grâce à cette autorisation. Furtwängler trouve le temps de composer à nouveau ; il termine sa Deuxième Symphonie, élabore la Troisième. Et il engage aussi ses forces en vue du combat pour la réhabilitation. On sait qu'il sera dénazifié après deux ans et demi d'épreuves, qu'il retrouvera enfin sa dignité d'homme et d'artiste au début de 1947. Son établissement définitif à Clarens, après la série de concerts donnés en Italie, prend un autre sens : cette fois, il y est vraiment chez lui.

La Suisse lui apporte le calme, sinon la sérénité. L'arrière-pays de Montreux n'a pas trop à souffrir des appétits des urbanistes et des promoteurs. Les cèdres, les pins, les chênes se dressent encore au

flanc des collines et protègent les yeux des scintillements du lac. La crête des Alpes de Savoie émerge de la haute ligne des arbres. Vers l'ouest les pentes s'adoucisent, et le Léman s'étale jusqu'au pied du Jura. Quand la brume d'automne estompe la montagne, l'horizon du lac est presque aussi vaste que celui de la mer. Furtwängler aime ce paysage où le regard peut pénétrer l'espace. Chaque fois que son travail lui laisse quelque loisir, il part en promenade.

Dans l'intimité de sa demeure, l'artiste passe des heures à étudier ses partitions, restructurant, repensant sans cesse ses interprétations. Il se met au piano pour faire revivre sous ses doigts la Missa solemnis ou les derniers Quatuors de Beethoven, il joue sa Sonate préférée, l'opus 90.

La maison des Furtwängler est ouverte à l'amitié. Yehudi Menuhin, Carl Schuricht, Alfred Pochon, Oskar Kokoschka viennent en voisins. Quand ils séjournent en Suisse, Pierre Fournier, Geza Anda, Enrico Mainardi, Joseph Szigeti. Karl Münchinger, Antoine de Bavier ne manquent pas de rendre visite au Maître respecté et aimé

Notre cher Edwin... c'est toujours par ces mots que le pianiste Fischer est reçu au "Basset-Coulon". Il y aurait un chapitre à écrire sur le sujet de Fischer et Furtwängler. Mais lorsque des êtres d'élite communient à ce point dans l'amour de la musique, pendant si longtemps (plus de trente ans d'amitié indéfectible), une pareille épopée défie l'écriture. Cette aventure de l'esprit, tout au plus peut-on en imaginer la direction grâce aux termes mêmes qu'emploie

Fischer pour en parler : «Seul un art vécu de l'intérieur et auquel la personnalité prend une part créatrice reste intéressant. Il faut donc s'atteindre et se retrouver soi-même. Pour y parvenir, mourir de cette mort qui est sacrifice de toute vanité. Descendre dans les tréfonds obscurs de son être intime et retrouver les lieux de son enfance. Avoir ainsi la notion de la force, de la grandeur, de la douceur et de la transfiguration, et aussi de la souffrance». Rappelez-vous les visages de Fischer et de Furtwängler : sur les traits fanés, la même innocence. Rappelez-vous leur regard : les mêmes yeux bleus rêveurs, mais avec des fulgurances.

"Ansermet l'avait appelé à diriger à Genève..." Le témoignage de Mme Furtwängler fait bien comprendre que dans l'orientation du destin de son mari, l'intervention du chef d'orchestre suisse s'est révélée providentielle. Voilà qui peut marquer à jamais une amitié. Et il en a été ainsi entre Furtwängler et Ansermet. Il est juste d'évoquer à leur propos une fascination réciproque, qui remonte à... 1922, c'est-à-dire au moment où Furtwängler est désigné comme successeur de Nikisch à Berlin.

Soutenu par Strawinsky (le compositeur russe dédie à l'OSR la suite d'orchestre tirée de L'Oiseau de feu), exécutant privilégié de ses oeuvres, Ansermet est encore auréolé de la gloire qu'il a connue aux Etats-Unis à la tête de l'orchestre des Ballets russes. Il est passé maître dans l'interprétation de Ravel, de Debussy, de Dukas et de De Falla, de Bartók et de Rimski-Korsakov. Les succès qu'il remporte en présentant des créations (L'Histoire du soldat, Pulcinella, Le

Tricorne) lui ouvrent les portes des salles des grandes capitales. Le 20 novembre 1922, il dirige à Berlin son premier concert de musique contemporaine. "Scintillement de la République de Weimar !" s'émerveille un critique, "feu d'artifice de tous les arts se détachant sur le paysage sinistre d'une économie qui s'effondre ! Thomas Mann, Fritz Lang, Brecht, Husserl, Heidegger, Kokoschka, cherchent, explorent composent, construisent, et parmi eux le jeune chef de la Philharmonie inscrit dans ses programmes tous les noms qui comptent dans la musique allemande". Furtwängler apparaît très tôt comme l'artiste qui réalise dans la conduite de l'orchestre l'équilibre entre la richesse du sentiment et la rigueur de la forme, qui concilie dans un degré jamais atteint jusqu'alors inspiration et discipline. Devant le bonheur du public berlinois il peut désormais se convaincre que "la musique allemande est la manifestation la plus profonde et la plus pure de l'esprit allemand ; dans le domaine de l'art, la réalisation la plus originale qui ait été assurée par un peuple moderne". Si Ansermet impose des compositeurs contemporains auxquels il croit, guidé par un instinct presque infallible, il a la prudence de ne pas s'aventurer déjà dans le répertoire de Beethoven et de Brahms. Mais n'aiguillonne-t-il pas Furtwängler à initier Berlin à la musique de Bartók et de Strawinsky ? Deux artistes d'exception, aux tempéraments si différents, mais aux univers intérieurs complémentaires, s'apprentent à faire ensemble un long chemin...

Ils commencent par s'écouter. Furtwängler est présent aux concerts d'Ansermet à Berlin, et Ansermet à ceux

de Furtwängler à Genève. Il est clair qu'ils s'affirment l'un et l'autre hors de leurs terres comme les représentants typiques, comme les ambassadeurs de la tradition musicale à laquelle ils appartiennent. D'où le pouvoir attractif des interprétations qu'ils "s'offrent" en quelque sorte. Verrait-on cela encore aujourd'hui ? On peut en douter. A l'époque (les enregistrements étaient rares, ils n'avaient pour supports que les disques 78 tours), la pratique était assez courante. Karajan rappelle volontiers que dans sa jeunesse il parcourait des longues distances pour venir entendre Toscanini... et Furtwängler.

Immédiatement après la fin de la seconde guerre mondiale, Ansermet et Furtwängler marquent leur préoccupation en face des nouvelles tendances de la création musicale. Ils refusent de suivre ceux qui échafaudent des systèmes théoriques dans le seul but de rompre avec le passé : les dodécaphonistes sont visés, ces "manipulateurs de l'art". Ils défendent la nécessité pour la musique de conserver un sens : la compréhension que nous avons d'elle passe par une perception de son déroulement dans la durée, qui est lié à la structure tonale. La musique est vivante si elle est organique. Pour donner à sa réflexion philosophique toute sa portée. Ansermet s'attache pendant quinze ans à la rédaction des Fondements de la musique dans la conscience humaine). Furtwängler de son côté confie ses pensées à des Carnets, les regroupant parfois pour qu'elles fournissent la matière d'une conférence. Sur l'initiative de l'Académie bavaroise des Beaux-Arts, il devait donner le 15 décembre 1954 à Munich une

communication intitulée : Du chaos à la forme, ou l'irrationnel en musique. Les premiers mots en étaient : "Aucun musicien n'osera bientôt plus écrire une seule note sans qu'une idéologie et un programme agréés par l'époque ne le justifient".

Parmi les évocations de la vie de son mari esquissées au "Basset-Coulon" par Mme Furtwängler, une est particulièrement émouvante : elle nous montre Ansermet et Furtwängler, tous deux alors âgés de plus de soixante ans, consacrant plusieurs soirées à lire ensemble des partitions de Beethoven et de Brahms, de Bartók et de Strawinsky, de Debussy et de Ravel. Ainsi les univers intérieurs s'ouvrent maintenant l'un à l'autre, s'éclairent et s'enrichissent dans la recherche humble et partagée de la vérité musicale. L'aviez-vous remarqué ? Ansermet n'enregistre pas avant la fin des années 50 les symphonies de Beethoven et de Brahms, de même que le Requiem allemand. Et c'est entre 1948 et 1953 que Furtwängler remet à ses programmes Bartók (le Concerto pour orchestre, le Concerto pour violon), Strawinsky (la suite de l'Oiseau de feu, Petrouchka, la Symphonie en trois mouvements, Le Baiser de la Fée), Debussy (Deux Nocturnes, La Mer), Ravel (La Rapsodie espagnole, les Valses nobles et sentimentales, la suite de Daphnis et Chloé).

Mme Furtwängler parle des mois d'octobre et de novembre 1954. "L'activité artistique de Wilhelm Furtwängler devait trouver un dernier prolongement à Vienne, à l'occasion de l'enregistrement de La Walkyrie. Les altérations de l'ouïe avaient disparu, et

mon mari avait repris, par la grâce d'un vrai miracle, l'entière possession de ses moyens. Mais en rentrant en Suisse il fut victime d'un nouveau refroidissement. Au lieu de garder la chambre, il préféra renouer avec ses habitudes favorites, les promenades dans les allées du "Basset-Coulon". Une broncho-pneumonie se déclara. Le 6 novembre Wilhelm me dit très calmement : « De cette maladie-là, je mourrai. Et ce sera très facile. » Je fis venir son médecin de Baden-Baden, qui ordonna le transfert en clinique le 12 novembre. La Faculté m'assura qu'on ne décédait plus d'une broncho-pneumonie, pour autant que le cœur fût solide. Mais quelque chose s'était brisé en Furtwängler, il paraissait détaché et serein. Il me dit en souriant, et presque d'un air complice, lorsque nous fûmes de nouveau seuls : « Tout le monde croit que je suis venu en Allemagne pour me guérir, mais je suis revenu dans mon pays pour y mourir. » Il s'éteignit à l'âge de soixante-huit ans, le 30 novembre, à cinq heures de l'après-midi. Ernest Ansermet vint me rendre visite à Clarens quelques jours plus tard. Il voulait m'entendre parler des derniers instants de son ami. Lorsque je lui expliquai que jusqu'au 30 novembre je considérais qu'un décès inattendu, libérant l'homme d'un coup, était au fond désirable, mais que la façon de mourir de mon mari, si courageusement lucide, si sereinement acceptée, m'avait convaincue que c'était là ce qu'on pouvait souhaiter le plus, Ansermet, après un long silence, me répondit pensivement : - Oui, mais il faut être capable d'assumer sa mort. Lui l'a pu".

A quel point Ansermet a été atteint par la disparition de Furtwängler, on le sent

bien dans l'hommage qu'il rend à sa mémoire, le 1er décembre 1954, à Radio Genève.

«La mort de Furtwängler est pour moi un événement si bouleversant qu'il m'est difficile de dire en quelques mots ce qu'il me fait ressentir. Car c'est à mon sens le plus authentique, le plus pénétrant et, pour dire toute ma pensée, le plus grand interprète des classiques, dans ce dernier demi-siècle, qui s'en va, et nous aurions eu besoin de lui longtemps encore.

"Il s'est produit dans notre vie musicale des courants d'idées nouveaux, des manières nouvelles de voir et de sentir qui troublent beaucoup le jugement, et auxquels il eût été nécessaire de voir encore s'opposer cette attitude de Furtwängler devant la musique, qui procédait d'une longue tradition, d'une réelle congénialité avec les œuvres qu'il interprétait, d'un profond mûrissement en lui, par l'expérience et la méditation, de leur sens. L'espèce d'opposition qui résultait de cette différence d'attitude en face de la musique entre Furtwängler et d'autres interprètes fameux de notre époque a empêché le public, je crois, dans ces dernières années, de l'apprécier à sa vraie mesure. Il en a beaucoup souffert parce qu'il savait exactement ce qu'il faisait et ce qu'il avait à communiquer. L'expérience était d'ailleurs patente : les esprits critiques le discutaient, mais au moment même de l'exécution, le public, le vrai public, était subjugué. D'autre part, parce qu'on le jugeait rivé à son répertoire classique, on lui reprochait d'en donner des interprétations non conformes à la tradition. Or, qu'est-ce qui compte : est-ce les œuvres ou est-ce la tradition ? On ne voyait pas que ce qui faisait précisément la substance de ses

interprétations était une vision renouvelée, approfondie et informée par une longue expérience, qui cumulait en elle ce qui avait déjà été exploré et en donnait une nouvelle synthèse, de sorte qu'en vérité il rendait à la vie les classiques. Est-ce que Lawrence Olivier interprète Hamlet comme il est convenu de l'interpréter ? Il a aussi été victime après la guerre de préjugés politiques d'une injustice révoltante car il était absolument indépendant de la politique, ne lui devant rien ; il avait souffert lui-même du régime nazi, étant en lutte constante avec ses chefs... Toutes ces circonstances, il eût été bon que Furtwängler vive assez pour les voir dissipées par le temps, et pour qu'il se sentit justement reconnu. Le sort ne l'a pas permis. Il s'en va, vraiment à l'improviste, et laisse sus amis inconsolables de ce départ. Mais il laisse à ceux qui l'ont entendu des empreintes ineffaçables. Il laisse aussi quelques écrits dont le dernier volume *Ton und Wort* contient des pages qui seront pour les futures générations révélatrices à bien des égards du sens de la musique.

Il laisse encore des œuvres qui, au regard des modes du jour, nous eussent déconcertés, et dont il est à souhaiter que l'on sache une fois reconnaître la valeur.

Du foyer de notre orchestre, pour lequel il n'a eu que des gestes d'amitié, et à la tête duquel il a donné des concerts que nous n'oublierons pas, j'adresse à sa mémoire l'hommage de ma plus fervente admiration, certain d'exprimer en même temps celle de notre milieu musical. »

Avant la guerre, Wilhelm Furtwängler avait emmené son orchestre de Berlin dans de nombreuses tournées de

concerts en Europe. La Suisse avais alors reçu la visite des artistes allemands aussi souvent que l'Angleterre, l'Italie, la France, la Belgique et les Pays-Bas. Après la guerre, elle devient à ce point pour Furtwängler sa patrie d'élection qu'il y dirige chaque année, de 1948 à 1954, soit la Philharmonie de Vienne, soit celle de Berlin. Bâle, Genève, Montreux, Lausanne, Berne, Zurich, accueillent pour la première fois les musiciens viennois en 1948. En 1950, la Philharmonie de Berlin parcourt la Romandie au printemps ; en automne, celle de Vienne lui succède... Heureuse époque : les mélomanes suisses n'ont plus connu pareil privilège depuis longtemps ! Le Maître ajoute à ces concerts ceux qu'il conduit à la tête de toutes les associations symphoniques du pays, qui ne manquent pas de l'inviter. Il apparaît au pupitre de l'Orchestre de Winterthur en 1947, 49 et 53, inscrivant à son programme la *Sommernacht* op.58 d'Othmar Schoeck. Il est à Berne en 1948 et 49, à Bâle en 1949 et 51. Il dirige la Tonhalle de Zurich en 1951, 52, 53 et 54 ; l'Orchestre de la Suisse romande en 1947, 49 et 54. Et Lucerne l'appelle dès 1944 pour être la figure de proue de son Festival.

J'ai dix-sept ans... ah, la découverte de Beethoven, partagée avec des amis assis en cercle au pied d'une colonne, dans une chambre d'étudiant ! Le pick-up s'immobilise toutes les quatre minutes et il faut changer l'aiguille de corne à la fin de chaque face -qu'importe! Mes premiers disques de La Voix de son Maître sont lourds dans la main : l'Ouverture de Coriolan, le Concerto pour violon, la Symphonie No 3. J'ignore

alors dans quelles conditions héroïques Walter Legge a enregistré à Vienne les opus 62 et 55, et je ne sais rien de la présence de Menuhin au coté de Furtwängler lors de son combat pour la réhabilitation, ni de l'impression profonde que leur collaboration, commencée à Lucerne, a laissée aux deux artistes. Mais Beethoven... une musique qui doit tout à son énergie spirituelle, brusquement ressentie comme nécessaire, comme évidente dans sa grandeur, ses tensions, ses affrontements ; magnifiée par l'ambiance conviviale du lieu, dominant de toute sa hauteur les nuages de fumée de nos pipes ! Mais Furtwängler... comment est-il possible, dès les premiers accords de Coriolan qui tombent d'ailleurs curieusement en cascades, de donner à l'auditeur une telle impression de force catastrophique ? comment est-il possible de conduire le dernier crescendo de l'orchestre à un tel paroxysme sonore, d'accumuler les tensions jusqu'au point extrême de la rupture ? puis, après un long silence, de faire chanter les basses avec un lyrisme si intériorisé, avec une douceur si poignante ? Dans le temps qu'il faut pour faire tourner les deux faces d'un disque, nous avons été transportés d'un pôle à l'autre d'une tragédie.

J'ai dix-sept ans... C'est le Dimanche de la Pentecôte. Un peu à l'étroit, l'Orchestre philharmonique de Berlin a pris place sur l'estrade vétuste de la "Grande salle du Pavillon" de Montreux. Je vais non seulement entendre, mais voir en action des artistes exceptionnels. Une étrange cacophonie - on m'apprend qu'elle est habituelle - précède l'arrivée imminente du chef. Soudain un silence se fait, que personne n'a ordonné ; la longue

silhouette est apparue dans l'embrasure de la porte scénique. D'une allure presque irréaliste elle se faufile entre les musiciens et se dresse tout à coup devant le pupitre de direction. Un salut très bref au public, les bras s'ouvrent, puis s'abaissent en saccades, le premier accord de la Symphonie en ut majeur retentit, et voici que la musique remplit, plutôt qu'elle ne rompt, le silence. Elle chante large, si j'ose dire, et elle avance, elle est portée en avant, mais sans que jamais elle se précipite, ni qu'elle bascule: elle respire naturellement dans un tempo qui paraît donc toujours juste. La fluidité du phrasé est rendue par d'imperceptibles libertés d'allure, l'auditeur sent immédiatement où la phrase musicale aura son moment le plus intense et sa conclusion. La main gauche souligne un thème, apaise quand il le faut, s'ouvre pour accueillir ce qui lui revient. La baguette du sourcier frémit pour susciter le crescendo, et le corps, presque désarticulé, est alors saisi de mouvements brusques - l'orchestre, du premier au dernier pupitre, s'engage irrésistiblement, mais sonne toujours clair.

Le magnétisme de Furtwängler : déjà deviné à l'écoute du disque, j'en éprouve ici la puissance. Il y a dans le phénomène une part de mystère. liée profondément à la personnalité de l'artiste. Celui-ci agit par voie d'incantation sur la sensibilité de ses instrumentistes, leur transmet le feu intérieur qui le brûle. Mais aussi la fulgurance d'un regard suffit à obtenir, quand il le faut, la précision d'intervention absolue d'un registre entier de l'orchestre. Dans la salle, le mélomane lui-même perçoit ce qui se passe, pour autant qu'il possède une ardeur vitale assez soutenue organiquement pour

recevoir les courants de passion qui traversent la musique. Il donne alors raison à Platon, qui veut qu'en art une chaîne d'inspirés unisse l'auditeur à l'interprète, l'interprète au compositeur, et le compositeur à Dieu,

La Symphonie No 1 conduite à son terme, les applaudissements n'explorent pas en tumulte immédiat. Il y a d'abord un silence de quelques secondes, puis l'ovation s'élève.

Je n'aurai à me déplacer qu'à Lausanne et à Lucerne pour mes premières auditions en concert des Symphonies de Beethoven, à l'exclusion de la Deuxième et de la Huitième. Merci à la famille Reinhard, merci au Waadtland... L'Orchestre de la Suisse romande est le partenaire de Furtwängler dans l'exécution de l'Héroïque et de la Quatrième symphonie ; les Viennois interviennent dans la Sixième, les Berlinoises dans la Cinquième ; les « Lucernoises » jouent la Septième, les Anglais la Neuvième : il est tentant de donner libre cours aux émotions qui se pressent dans la mémoire du cœur. Évoquer les stridences et le déferlement de l'orage de la Pastorale à la Cathédrale de Lausanne ;

dans la même nef, les accents triomphants de la Cinquième ; au Kunsthaus, l'emportement frénétique du finale de la Septième, ou la lenteur extatique de l'adagio de la Neuvième : le lecteur se doute bien que ces moments-là demeurent inoubliables.

J'observe que si les orchestres officient en Suisse entre 1950 et 1954 sous la

baguette de Furtwängler ont chacun leurs couleurs ou leurs timbres, ils atteignent, dès qu'ils sont entre les mains du demiurge, à la même qualité expressive, au même raffinement, à la même intensité, à la même sensualité sonore. Il n'y a pas à s'en étonner. Nul n'ignore que le véritable artiste, le créateur authentique se reconnaît à son style, qui se doit d'être unique, et à son tempérament, qui est nécessairement personnel "jusqu'à l'exubérance."

Les silences habités

Me revient en mémoire l'entretien accordé par Friedrich Schnapp à Gert Fischer, après la mort de Furtwängler. L'ancien ingénieur du son et metteur en ondes de Berlin, en charge des retransmissions radiophoniques des concerts de la Philharmonie dès 1938, rappelle qu'on ne peut comparer aucune exécution originale avec sa retransmission à la radio" (et à plus forte raison, avec un enregistrement en studio). Il souligne en particulier que lorsque des milliers de personnes retiennent en même temps leur respiration, qu'on n'entend plus rien, pas un bruit, 'il règne dans la salle une tension inouïe". Pour situer l'événement dans le cours d'une exécution, Schnapp cite le silence qui suit un formidable crescendo, et qui précède la dernière intervention murmurée de l'orchestre, à la fin de Don Juan de Richard Strauss. "Le silence-choc dans la salle n'est plus dans la retransmission qu'un trou bien trop long". Il y a beaucoup de silences de ce type dans les partitions allemandes : au milieu de l'andante de la Grande symphonie de Schubert, dans le dernier

mouvement de l'Héroïque, immédiatement avant l'épisode andante ; et on en trouverait dans chaque symphonie de Bruckner. Leur durée est d'abord tributaire des conditions d'acoustique de la salle, plus précisément de son temps de réverbération, quelque deux secondes par exemple, au Musikvereinsaal, sensiblement plus à la Cathédrale de Lausanne. Furtwängler, si attentif aux conditions de l'environnement de ses concerts, tenait évidemment compte de ce paramètre. Mais il prolongeait toujours, au-delà des contingences de l'acoustique, ce qu'il convient d'appeler, venant de lui, un silence habité : il savait que la détente apportée à l'auditeur par une phrase musicale infiniment retenue, et d'une beauté merveilleuse dans sa mélodie, que cette détente est d'autant plus grande que la tension qui l'a précédée a été conduite dramatiquement jusqu'à son sommet.

A propos des interprétations Furtwängleriennes de la guerre, M. Patrick Szersnovicz parle récemment dans Le Monde de la Musique de "voyage au bout de l'enfer", de "tension hallucinante", de "violence convulsive et cauchemardesque", de "souffle cataclysmique", il assure que l'artiste y déploie "une énergie et un élan physique qui restent à jamais une énigme". Que les années précédant immédiatement 1945 désignent pour Furtwängler une rencontre avec la tragédie, cela ne fait pas de doute. Les témoignages versés à son dossier en éclairent aujourd'hui toute la dimension. Qu'uni en ce temps-la à sa Philharmonie, il ait partagé avec ses instrumentistes les tensions terribles des événements et l'angoisse de la survie,

voilà qui est également évident. Les archives restituées à l'Occident par les Russes en 1987 attestent qu'à la "Alte Philharmonie" les contrastes sont alors tranchés et les tempi extrêmes. Période "dionysiaque" entre toutes, dit-on, qui élève cet art à son apogée. Et l'on s'afflige de la cruauté du destin à son égard, puisqu'elle le prive d'un légitime rayonnement international.

Les choses en vérité ne sont pas si simples. Pour fixer l'apogée en 1943-44, il faudrait être sûr qu'un déclin s'amorce dès 1947. Or le déclin, chez Furtwängler, ne pouvait dépendre que d'une dégradation de sa santé, Celle-ci est intervenue ponctuellement en 1952, elle s'est faite plus menaçante en 1954. On sait comment il a réagi aux altérations de l'ouïe l'affectant de plus en plus souvent : « Je ne remonterai plus sur le podium du Titania-Palast », déclare-t-il à Elisabeth trois mois avant sa mort.

En 1950 à Montreux, en 1951 à Lausanne et à Lucerne, je ne savais évidemment rien de l'"Odyssée philharmonique" à venir, je ne comptais pas parmi les rares initiés qui percevaient des signaux venus de l'autre côté du Rideau de fer, et je n'avais pas davantage d'échos des concerts berlinois de la guerre. Mais je pouvais constater, comme tout le monde, que Furtwängler, depuis son installation en Suisse, avait une activité qui visiblement le comblait, et qu'aucun signe de fléchissement n'apparaissait quand il était au pupitre de direction. L'énergie, l'élan physique étaient toujours intacts : une énigme ? L'inspiration d'un artiste peut être exaltée par un contexte historique très difficile, elle peut l'être par une rencontre avec un

orchestre "neuf", "vierge de toute tradition Furtwänglerienne" (ce sont les termes choisis par M. Christophe Huss dans sa présentation de la version hambourgeoise de la Première symphonie de Brahms). Est-ce un hasard si les concerts de Furtwängler donnés après la guerre avec les orchestres de Hambourg et de Lucerne, et conservés dans les archives de radio, comptent parmi les plus dionysiaques ?

Il y a encore les circonstances, la qualité du public, la splendeur d'un lieu... Les retrouvailles de Furtwängler avec son orchestre à Berlin, en 1947, c'est assez réussi, n'est-ce pas ; impressionnante aussi son intervention à l'Empress Hall de Londres en 1948 ; et que deviendrions-nous si nous n'avions pas les enregistrements des viennois (oui, les enregistrements, y compris la cinquième et le Feuerzauber de 1954, dans les ors du Musikvereinsaal ?

Il y a enfin les œuvres. "Violence cauchemardesque, tension hallucinante, souffle cataclysmique" : les mots conviennent tout à fait à l'interprétation de la Marche funèbre que j'ai entendue à Lucerne en 1951. La musique de Wagner agit à l'évidence sur les nerfs de l'auditeur. Les gradations Furtwängleriennes (et cette autre forme de silence habité qui est le silence précédant la catastrophe) m'ont imposé la sensation qu'à chaque stade de la marche mon sang reflue au cœur. A la manière de Sapho (révérence parler), "il s'en est fallu de peu que je ne me sente mort" - un "peu s'en faut" qui évite l'absurde de justesse.

Furtwängler donc, à la fin de sa vie, n'avait rien perdu de ses pouvoirs. La grandeur de ses interprétations était devenue souvent plus monumentale, plus sévère, c'est vrai : prométhéenne, c'est-à-dire encore tragique.

Le vertige du silence

Je viens d'évoquer les réussites des publications d'EMI. L'exception qui confirme la régie, c'est l'échec de l'enregistrement, à Vienne, en 1950, de la Symphonie inachevée ; la prise de son y est calamiteuse. Lorsque Furtwängler reçut les disques chez lui, un matin, il fut tellement affecté du résultat que, selon le témoignage de sa femme, il s'enferma dans sa bibliothèque et n'en ressortit pas de la journée. Aurait-il été plus satisfait des versions live parues bien plus tard avec la Philharmonie de Berlin ? La matité de la salle de l'Opéra de Paris et du Titania-Palast berlinois ne convient pas à Schubert, surtout pas au poète de l'Inachevée. Cette musique est de celles qui révèlent le plus une sensibilité en profondeur, en même temps qu'une nature expansive aspirant sans cesse à quelque chose de plus haut. Dans une écriture au style absolument dépouillé, tout y est ordonné en vue de l'essentiel. Une oeuvre aussi grave a besoin pour se déployer d'un espace mystique à la mesure de son ampleur

Elle figure au programme du concert donné par les Berlinoises à la Cathédrale de Lausanne, le 7 mai 1954. L'édifice est comble, cela va de soi. Les autorités ecclésiastiques ont consenti, comme à chacun de leur passage, qu'il accueille Furtwängler et son orchestre. Mais

l'austérité calviniste impose que l'on ni applaudisse pas les artistes, et interdit qu'on place le moindre micro dans le transept (je garderai donc toute ma vie le regret d'une certaine version de l'Inachevée). Une sorte de miracle se produit ce soir-là. Furtwängler, d'ordinaire si pressé de lancer sa battue descendante ("Es muss sein"), absorbé, impénétrable, s'immobilise au pupitre pendant un temps qui me semble une éternité. La nef, bruissant tout à l'heure, entre en silence, total, absolu. Enfin la musique en sourd, profane mais devenue sacrée. Les pianissimi sont transparents, la gamme dynamique prodigieusement étendue, le dosage des mouvements proportionné aux conditions d'écoute. Comment ne pas réentendre souvent, dans les moments de solitude, le chant de la flûte, l'éveil de son chant sur la tenue des cordes, ou les accords de fin du monde qui ponctuent le premier mouvement ? Née du silence, la symphonie retourne au silence, inachevée - ou infinie.

Péguy l'assure :

"Tout ce qu'il y a de neuf est tout ce qu'il y a de plus beau et de plus grand.

Tout ce qui commence a une vertu qui ne se retrouve jamais plus. Une force, une nouveauté, une fraîcheur comme l'aube".

L'Orchestre du Festival de Lucerne

Dans le livre qu'il consacre à l'histoire de l'Orchestre de la Suisse romande, M. François Hudry relève qu'il a fallu à Ernest Ansermet "une sérieuse dose d'optimisme et de volonté" pour songer à constituer en 1918 un ensemble symphonique ayant son siège à Genève, alors que l'Europe était plongée dans une guerre atroce qui semblait sans issue. Vingt ans plus tard, Hitler proclame le rattachement de l'Autriche à l'Allemagne, persécute les Juifs, et s'apprête à lancer ses armées sur la Pologne. A Genève, Ansermet est le chef d'un orchestre de quelque quatre-vingts instrumentistes, et il assume en outre sa gestion administrative. La difficile situation économique de l'époque, les tensions politiques de plus en plus graves ne favorisent guère les entreprises artistiques. Les solistes de l'OSR sont poussés à chercher des engagements parallèles, les musiciens sont peu payés, ils ne touchent même aucun salaire en juillet et en août. C'est pour leur procurer du travail qu'Ansermet décide de mettre sur pied un festival d'été. Il trouve des appuis à Lucerne. En 1938 le Kunsthauus reçoit Toscanini ; en 1939, les premiers bannis illustres d'Allemagne et d'Autriche, Fritz Busch et Bruno Walter. Une nouvelle page de l'histoire européenne de la musique s'ouvre.

Si l'Orchestre de la Suisse romande forme la première base de l'Orchestre du Festival, celui-ci ne farde pas à accueillir les meilleurs pupitres venus de Bâle, Winterthur, Berne, Zurich et du Tessin. Ils prennent l'habitude de retrouver chaque été sur les bords de la Reuss leurs collègues romands. Tous partagent une

aventure qui prend une dimension symbolique évidente. Exerçant leur art au coeur de la Suisse primitive, dans un pays miraculeusement épargné par la guerre, ils peuvent, grâce à lui, porter sur les ondes radiophoniques, bien au-delà des frontières, leur authentique message de culture ; et jusqu'à mettre en œuvre et faire apprécier la conception musicale allemande de Furtwängler et de Schuricht, en plein conflit mondial. Ainsi le veut Ansermet toujours, invitant à Lucerne ses amis qu'il sait menacés dans leur propre patrie.

Dès 1947, le Festival programme en général huit concerts dans une période de six semaines. Le temps pour le travail de répétition n'est donc pas mesuré. Peut-il y avoir pour des musiciens une perspective plus exaltante que d'être conduits par des baguettes aussi prestigieuses que celles de Cluytens, Kubelik, Karajan, Schuricht, Fricsay, Markevitch, Ansermet, Furtwängler ? Quant aux solistes qui ont rendez-vous à Lucerne, les mélomanes gardent le souvenir ébloui de certaines de leurs collaborations avec un partenaire privilégié : ils associent alors le nom de Backhaus à celui de Schuricht, de Clara Haskil à Fricsay, de Lipatti à Karajan, de Fischer à Furtwängler. Qu'en plusieurs circonstances l'orchestre lucernois se soit à cette époque sublimé, quoi de plus naturel en définitive?

En 1918, pour son OSR, Ansermet était allé chercher à Paris ses bois et une partie de ses cuivres. La tradition de l'OSR s'est poursuivie longtemps à l'Orchestre du Festival. Jusqu'en 1954, la plupart des flûtes, hautbois, clarinettes, bassons, trompettes, sont encore entre les mains

de musiciens français ou de formation française. Les interventions d'Aurèle Nicolet et d'Edgar Shann au Kunsthaus enchantent d'ailleurs à ce point Furtwängler qu'il propose à ces artistes de le suivre à Berlin. Seul Nicolet fera le pas. Eh bien, une dominante de timbres latins dans un ensemble suisse ? A la bonne heure ! La sonorité lumineuse de l'orchestre lucernois fait l'essentiel de son identité.

Furtwängler à Lucerne

Si la première apparition de Furtwängler au Kunsthaus date du 22 août 1944, c'est à partir de l'été 1947 qu'il s'y montre régulièrement. Les mélomanes lucernois applaudissent quatre fois leur hôte en 1947 et 48; trois fois en 1949 et 50. Le Festival de Salzburg l'accaparrant toujours davantage, Furtwängler ne dirige plus à Lucerne que deux concerts en 1951 et 53, mais trois en 1954 avec le Philharmonia Orchestra (la maladie marque en 1952 une longue interruption de ses activités). Il est donc bien l'âme de la manifestation suisse pendant sept ans. Non seulement par la part qu'il y prend, mais encore par l'originalité des programmes qu'il propose à son public.

Un orchestre en tournée de concerts prépare habituellement deux ou trois programmes-types et ne convie que rarement un soliste à s'associer à l'une ou à l'autre de ses prestations. Le temps manque pour un travail de répétition approfondi, l'agenda d'un pianiste ou d'un violoniste ne lui permet pas de se greffer sur un voyage. Il est clair qu'il y a eu, dans les interventions de Furtwängler à la tête de l'Orchestre du Festival,

quelques programmes rappelant ceux des Philharmonies de Berlin ou de Vienne lors de leurs pérégrinations européennes, et qui réunissent des œuvres de Wagner et de Bruckner ; de Beethoven et de Wagner ; de Richard Strauss et de Tchaikowsky ; de Gluck, de Brahms et de Beethoven ; de Weber et de Beethoven ; de Schumann et de Beethoven... Mais l'activité du chef allemand dans le cadre du Festival, et la présence simultanée à Lucerne de tel trio, de tels solistes ou chanteurs renommés, l'ont autorisé à vivre des rencontres artistiques précieuses et l'ont poussé à interpréter, au coeur même de son domaine classique, des œuvres rarement jouées ailleurs, de Beethoven, le Concerto pour violon avec Menuhin, le Concerto pour piano No 1 avec Aeschbacher ; de Brahms, le Double Concerto avec Schneiderhan et Mainardi, le Concerto pour piano No 2 avec Fischer; de Wagner, les scènes tirées du Crépuscule des dieux avec Max Lorenz, Astrid Varnay, Joseph Greindl, Hemz Rehfuss.

Lucerne a l'avantage supplémentaire de posséder un chœur attitré, qui prépare dans la ferveur, pendant plusieurs mois, "son" concert de l'année. Furtwängler l'engage deux fois pour l'exécution de la Neuvième symphonie, en 1948 et 54 ; il le fait participer à la réalisation du Deutsches Requiem en 1947 (solistes : Elisabeth Schwarzkopf et Hans Hotter), de La Création en 1949 (solistes: Irmgard Seefried, Walter Ludwig, Boris Christoff), et de La Damnation de Faust en 1950 (solistes : Élisabeth Schwarzkopf. Franz Vroons. Aloïs Pernerstorfer, Hans Hotter). Or, depuis la fin de la guerre, Furtwängler n'a mis en

chantier que quatre fois le Deutsches Requiem, pour un total de neuf concerts (en 1947 à Lucerne et à Vienne ; en 1948 à Stockholm ; en 1951 à Vienne}, Et qu'une seule fois La Création et La Damnation de Faust (concerts répétés à Lucerne en 1949 et 50). Comment a-t-il abordé l'œuvre du grand Haydn, poétique, imaginaire, drôle ou solennel dans la louange ? Seul le public de 1949 garde la mémoire de l'événement. Mais assurément il arrivait que le sombre Furtwängler s'éclaire, lui que la perspective d'interpréter la Huitième symphonie de Beethoven transportait de bonheur ! Gageons qu'il aura saisi l'occasion de souligner chez Haydn la dimension grandiose de presque tous les chœurs, sans parler de l'introduction épique du chaos et de la lumière... Quant à La Damnation, ce n'est évidemment pas "la légende dramatique en quatre parties" qui a été présentée au Festival, mais la version de concert, d'ailleurs chantée en allemand. Oeuvre inégale, elle doit son manque d'unité musicale à la faible cohésion du livret, réaménagé par Berlioz lui-même, et bien éloigné de la densité expressive de Goethe. Il reste qu'en s'attaquant à cette partition aux proportions énormes, Furtwängler a témoigné d'une foi qu'il ne partageait à l'époque qu'avec d'autres chefs inspirés, Munch, Markevitch et Monteux.

Il me plaît de penser que ces étapes lucernoises dans sa carrière, venant après les tumultes de la guerre et les blessures de la réhabilitation, échappant pour un temps à un rythme de vie très harassant, ménageant des plages pour l'étude de compositeurs contemporains [Bartók, Hindemith) ou de classiques majeurs (qu'une conjoncture favorable permettait

d'aborder), que ces étapes donc ont représenté pour lui autant de célébrations heureuses et bienvenues.

L'héritage lucernois de Furtwängler

Les premiers CD d'Orfeo diffusant des documents du Festival de Salzburg sont apparus sur le marché en 1992. Ils ont été relayés par des publications d'EMI. Furtwängler occupe une place de choix dans cette nouvelle production : elle nous restitue dans une prise de son excellente des opéras et des concerts entiers. C'est que Salzburg a eu l'intelligence de conserver dans ses archives les bandes sonores originales de la Radio autrichienne, chargée de diffuser dans le monde entier, depuis plus d'un demi-siècle, les plus grands événements artistiques du Festival..

La Radio suisse a aussi assuré la transmission radiophonique des concerts de Lucerne, mais hélas elle n'a pas constitué d'archives. Deux documents ont pourtant échappé à la trappe : la Neuvième de Beethoven (version 1954) a été gardée à Radio Bâle, et la répétition de la Septième (1951) à Radio Lausanne. La Radio suédoise a sauvé un concert de l'oubli, le Conservatoire de Berne un autre. Et pour le reste, des archives privées ont rapidement excité la convoitise d'entreprises pirates, en général italiennes.

Furtwängler a donné vingt-trois Concerts à Lucerne, entre 1944 et 1954, qui représentent cinquante et une œuvres exécutées. Dix versions live, réunissant les programmes de quatre concerts, nous restent, auxquelles il faut ajouter trois enregistrements d'EMI.

Tel est l'état de l'héritage lucernois du chef d'orchestre. En 1973, date de la publication de la discographie d'Olsen, huit documents y étaient recensés. Les

autres sont apparus dans les vingt dernières années.

Le tableau suivant entre dans plus de détails :

Olsen	Date du concert et de l'enreg.	Auteur	Œuvre	Orch.	Nature du support	Source	Qualité techn.
115	20/8/47	Brahms	Requiem	OFL	Tape	Inconnue	5
116	27/8/47	Beethoven.	Conc. piano 1	OFL	LP SWF	Stockholm	3
117	27/8/47	Beethoven.	Léonore 3	OFL	CD japonais	Stockholm	4
118	27/8/47	Brahms	Symphonie 1	OFL	LP SWF CD M+A	Stockholm	2 2
119	29/8/47	Beethoven.	Conc. violon	OFL	LP SWF CD japonais	EMI	1 1
173	24/8/49	Brahms	Double conc.	OFL	CD pirate	Inconnue	5
174	7/10/49	Brahms	Conc. violon	OFL	CD EMI	EMI	1
---	7/10/49	Wagner	Lohengrin	OFL	LP SWF	EMI	3
---	26/8/50	Berlioz	Damnation	OFL	LP CETRA	Inconnue	3
---	15/8/51	Beethoven.	Symph. 7 rép	OFL	LP SWF	Radio Lausanne	1
---	26/8/53	Schumann	Symphonie 4	OFL	CD SWF	Cons. Berne	?
---	26/8/53	Beethoven	Symphonie 3	OFL	CD SWF	Cons. Berne	?
420	22/8/54	Beethoven	Symphonie 9	OPL	CD TAHRA	Radio Bâle	1

Deux pièces de l'héritage lucernois - toutes deux, oeuvres de Beethoven :
- la répétition de l'Allegretto de la Septième symphonie, -le Concerto pour piano No 1.

Septième symphonie : répétition de l'Allegretto.

"...En accord avec les responsables de l'orchestre, trois cents billets avaient été distribués aux étudiants de l'Université de Berlin-Ouest, qui leur permettaient d'assister à une répétition générale de Furtwängler au Titania-Palast. A dix heures, plus de huit cents personnes se pressaient aux portes de la salle de concert..." (Berlin, *Dur Tagesspiegel*, 12 avril 1953).

Les répétitions générales de Furtwängler attiraient toujours beaucoup de monde. Elles n'étaient presque jamais interrompues; le chef se contentait, à la fin du mouvement, de transmettre quelques indications aux différents registres. Durant les répétitions de travail, auxquelles ne pouvaient assister que dix à vingt personnes, à Berlin ou à Vienne, il mettait en chantier les passages les plus délicats de l'oeuvre et les faisait répéter par ses instrumentistes jusqu'à ce que ceux-ci traduisent fidèlement ses intentions. Il parlait peu, mais exigeait beaucoup. Une collaboration de plusieurs années avait familiarisé les musiciens avec le style Furtwänglierien. Lorsqu'il se trouvait en présence d'orchestres "étrangers", c'est-à-dire autres que les ensembles berlinois ou viennois, il lui arrivait souvent de leur faire jouer d'entrée l'oeuvre entière, d'un trait, c'était sans doute pour lui le

meilleur moyen de mesurer les qualités techniques et expressives de son nouvel instrument. Puis il reprenait le détail ; pas nécessairement dans la suite des mouvements voulue par le compositeur, mais selon l'ordre qu'imposaient leurs difficultés.

Le document de Lucerne nous restitue la partie médiane de l'Allegretto. Nous entrons dans l'oeuvre à la mesure 99. Furtwängler demande à ses musiciens de jouer "simplement", "pas trop lentement", et fait reprendre trois mesures avant la lettre D. Que les clarinettes soient « comme une voix venue d'en haut", que les flûtes soient "tendres"! Mesures 120 et suivantes, il chante l'élément binaire caractéristique du thème principal joué par les basses. Nouvelle indication concernant les clarinettes: l'orchestre doit les "accompagner" - comme s'il s'agissait d'instruments solistes, avec une certaine liberté rythmique. A la mesure 127 il ne convient pas de traduire le diminuendo "à la lettre", Furtwängler désire vraisemblablement sauvegarder l'ampleur naturelle de la phrase : la reprise de l'orchestre (à la mesure 123, avant l'entrée des hautbois), où nous ne sentons précisément ni le diminuendo ni le piano de la mesure 129, nous confirme dans cette impression.

Le passage au do majeur (mesure 139) est caractérisé par une accélération de tempo bien dans la manière du chef ; il répète plusieurs fois la grande descente des cordes qui amène le retour du thème principal (mesures 145 et suivantes, jusqu'à ce qu'il obtienne de l'orchestre l'intensité, la puissance, la "gravité" voulues. La seconde audition

des mesures 135 et suivantes nous permet de mieux saisir l'accélération du tempo et surtout de mesurer le poids conféré au retour au thème en la mineur. Alourdissement il y a - souligné de la voix et martelé du pied ! mais il doit rester "en mesure".

Dès que le motif principal apparaît (mesure 150), Furtwängler met en garde ses musiciens : "Attention, il faut que l'auditeur comprenne immédiatement que le thème est à la basse ! Les notes doivent sonner comme des cloches, oui, comme des cloches... et vous, les bois, jouez tout à fait sans expression !" Il s'agit d'éviter ici la présence simultanée de deux éléments expressifs, l'un de nature mélodique, aux bois (il pourrait devenir facilement attractif), l'autre de nature rythmique, à la basse (or c'est justement lui qui constitue le fondement même du thème principal). La remarque de Furtwängler est caractéristique de sa façon de diriger. Assistant un jour à un concert donné par l'un de ses collègues préoccupé de marquer toutes les entrées des instrumentistes avec une précision minutieuse, il confiait à sa femme- "Ce n'est pas comme cela que je dirige. Un musicien de la Philharmonie de Vienne n'a pas besoin qu'on lui signale chacune de ses entrées. Ce qu'un orchestre doit savoir, c'est la manière de mettre un thème en évidence : il faut lui indiquer quel registre porte la mélodie". Et Furtwängler fait reprendre l'Orchestre du Festival de Lucerne trois mesures avant E (mesure 147). Il répète : "Pas trop fort" et "sans expression" à l'adresse des bois. Plus loin (mesure 174), il tient à garder la nuance piano, souligne le léger crescendo qui suit, avant l'entrée du fugato... "Messieurs" :

notre plaisir ne sera pas prolongé ; les exigences d'une programmation radiophonique ont limité à ces quelques minutes notre privilège de pouvoir assister à une répétition du Maître. Du moins, ayant pénétré dans son atelier, nous faisons-nous une idée plus précise de sa conception du travail avec un ensemble symphonique.

Concerto No 1 pour piano et orchestre.

Evoquer le répertoire des œuvres pour piano et orchestre en songeant à Furtwängler, cela a été pendant longtemps l'occasion de se donner surtout des regrets. En effet, de tous les concertos inscrits à ses programmes, les firmes de disques n'en avaient, de son vivant, publié qu'un qui le fit intervenir, un monument il est vrai, L'Empereur avec Edwin Fischer. A partir de 1954, la discographie s'est peu à peu enrichie : on a vu paraître les Concertos No 10, 20, et 22 de Mozart ; le Concerto N° 4 de Beethoven ; le Concerto de Schumann ; le Concerto N° 2 de Brahms, dans la version de Fischer et dans celle d'Aeschbacher ; le Concerto symphonique de Furtwängler lui-même,

Le 27 août 1947, Adrian Aeschbacher est au piano L'artiste est jeune - il a trente-cinq ans - mais sa notoriété a déjà largement dépassé les frontières de son pays natal, la Suisse. Né dans une famille de musiciens, élève de Frey à Zurich et de Schnabel à Berlin, il a commencé sa carrière en 1934. Il joue dans tous les pays d'Europe. Ses tournées le conduiront en Amérique du sud en 1949. Il réalise pour la DGG des

enregistrements où apparaissent le plus souvent les noms de Beethoven, Brahms, Schubert et Schumann. Première rencontre avec Furtwängler en 1943 : à l'occasion d'un concert Brahms, le pianiste bernois devait interpréter le Deuxième concerto dans la "Alte Philharmonie", le 12 décembre. De sa collaboration avec l'illustre chef, Aeschbacher garde un souvenir précis : « Furtwängler travaillait beaucoup seul, chez lui. Il arrivait avec une conception achevée de l'ouvrage, mais il était en même temps très soucieux de laisser le soliste se chercher. Au concert, il donnait un extraordinaire sentiment de sécurité : jouer Beethoven avec lui a été pour moi une grande fête... »

Quelle est la conception de Furtwängler du Premier concerto ? Ce qui frappe d'emblée, c'est que sur cette œuvre écrite en 1797 il projette bien davantage la lumière du Quatrième, voire du Cinquième concerto, que celle des concertos de Mozart avec lesquels le jeune Beethoven s'était familiarisé. Le premier mouvement est monumental et lyrique ; le deuxième prend une allure très méditative; ce n'est que dans le troisième que l'opus 15 retrouve son caractère d'ouvrage du XVIIIe siècle, et sa gaîté. Mais il y a chez le compositeur de vingt-sept ans un tel sens de la grandeur et une telle puissance de rêve que Furtwängler peut se sentir à l'aise dans cette œuvre qu'il élargit encore.

Dans le premier mouvement, dès les premières mesures de l'exposition orchestrale, nous sommes saisis par la beauté du phrasé Furtwänglierien, lyrique dans le chant pp des cordes

jusqu'à la mesure 12 (avec cette façon inimitable qu'a le chef de soutenir les notes longues de manière à faire ressortir la ligne mélodique), héroïque et mystérieux dès la reprise en ff jusqu'à la mesure 46. La tonalité en do majeur et la structure du thème bâti sur des accords répétés appellent une interprétation affirmée. Dès l'entrée de l'instrument soliste, Furtwängler rivalise avec lui de finesse et de sensibilité dans le phrasé. La palette sonore du piano est très semblable à celle de l'orchestre ; rien de durement articulé dans la manière d'Aeschbacher, mais un jeu fondu. Dans la deuxième partie du développement, le piano semble même tenir le rôle d'instrument concertant : aucune place pour l'effet dans ses interventions, au contraire une qualité d'intériorité marquée. Dans le climat musical créé par Furtwängler, le soliste a trouvé son style le plus authentique. Notons que des trois cadences écrites par Beethoven, Adrian Aeschbacher choisit celle qu'on entend le plus rarement.

Après la phrase introductive du soliste, dans le deuxième mouvement, l'orchestre chante immédiatement avec une plénitude merveilleuse. Furtwängler prend du recul pour donner de l'espace au crescendo des mesures 10 et suivantes : comment résister à la douceur du phrasé des cordes, à la lente pulsation des basses ? Nous sommes pris, fascinés. Le chant de la clarinette (mesures 15-18) plane sur un ensemble qui l'accompagne avec une retenue admirable. A son tour le piano nous entraîne sur l'aile du rêve. Dans son dialogue avec l'orchestre, le jeu de l'un et le jeu de l'autre sont à ce point

intériorisés qu'ils semblent s'attendre, s'écouter. Avec quel soin attentif Furtwängler prépare l'entrée du soliste à la mesure 43 ! Le toucher d'Aeschbacher ne peut pas être plus doux ni plus velouté quand s'ouvre à la mesure 44 la lente, la solennelle descente des basses. Avec quelle délicatesse, quel raffinement sonore le piano introduit maintenant le pp de l'orchestre à la mesure 531 Toute la partie médiane du mouvement a la beauté poignante d'un chant d'amour. La fusion du jeu de Furtwängler et d'Aeschbacher est absolue : jusqu'au flou dans la main gauche du pianiste qui se fond dans les attaques ouatées des basses (mesures 90 et suivantes). Dès la mesure 100, imperceptiblement, nous entrons dans la zone d'ombre de la coda. L'orchestre et le soliste quittent à regret cet univers de splendeur sereine et mystérieuse. Le tempo devient de plus en plus lent ; la musique paraît se figer dans le silence.

Le troisième mouvement fait avec les précédents un contraste tranché - l'accentuation de l'opposition entre les mouvements est une constante de l'art Furtwänglerien. Ici le tempo métrique s'affirme de bout en bout avec une grande rigueur, mais le rondo n'en est pas moins aisé, chantant, heureux : voici un Furtwängler gai ! Pianiste et orchestre s'entraînent dans un jeu limpide. Tout est parfaitement dessiné : la veine musicale rappelle le finale de la Quatrième symphonie.

Nous lisons dans la Neue Zürcher Zeitung, au lendemain du concert, ces remarques d'un critique : "Entre le chef et le soliste on a senti l'accord intérieur

le plus total. Furtwängler a dirigé l'Orchestre du Festival d'une manière très vivante, avec beaucoup de feu. Adrian Aeschbacher a joué le Premier concerto avec un sens profond de l'atmosphère lyrique, avec l'enthousiasme d'un poète et une maîtrise technique remarquable"

Elisabeth Furtwängler et le Basset-Coulon.

C'est une constatation habituelle de relever qu'après la mort de compositeurs, d'écrivains, d'interprètes qui ont marqué leur génération, leurs œuvres connaissent une période d'oubli. Rien de tel ne s'est passé avec Wilhelm Furtwängler : le souvenir du grand artiste reste remarquablement vivant parmi nous, et l'on peut voir dans ce phénomène comme une compensation du destin dont Ansermet naguère déplorait la sévérité. Si l'art du musicien allemand connaît aujourd'hui un pareil rayonnement, cela est dû d'abord, évidemment, à la valeur intrinsèque de son message, qui reste étonnamment neuf, puisqu'il "ne vise pas à la domination, mais à l'amour"; cela est dû aussi à l'activité inlassable de Mme Elisabeth Furtwängler.

La veuve du chef d'orchestre, qui a partagé avec lui les heures les plus sombres et les plus belles de sa vie, garde à la mémoire de son mari une fidélité combien émouvante. Elle veille avec une attention constante sur un héritage culturel précieux entre tous, Lorsqu'une firme de disques, une association, lui demandent son accord

pour la publication d'une archive, elle n'y consent que si l'œuvre restituée sans faille les pouvoirs incomparables de Wilhelm Furtwängler. Elle-même lutte avec énergie pour triompher des obstacles de toutes sortes qui retardent parfois la sortie d'un chef-d'œuvre : rappelons-nous les dix-neuf ans d'efforts et de négociations nécessaires pour permettre aux mélomanes de posséder l'interprétation romaine du Ring.

Les témoignages que Mme Furtwängler peut apporter au monde musical actuel sont d'une telle valeur qu'on sollicite son concours d'Italie, de Suisse, des États-Unis, du Danemark, d'Allemagne, de France. La RAI réalise avec elle des émissions télévisées, la Radio romande, France-Musique, des interviews. Elle a donné, du 16 novembre au 17 décembre 1972, une série de conférences dans les universités américaines de Brown, Haverford, Harvard, Berkeley. À l'initiative de l'Institut allemand de la culture, elle a été appelée à faire un exposé à Copenhague, le 19 février 1974, devant un auditoire de plusieurs centaines de personnes. Même succès rencontré à Mannheim, à l'occasion des cérémonies marquant le vingtième anniversaire de la mort de son mari.

Mme Furtwängler n'a pas quitté Clarens. Âgée aujourd'hui de plus de quatre-vingts ans elle est toujours aussi vive, positive, enjouée, à l'écoute de son temps. Elle a eu la joie immense de recevoir dans ses mains les enregistrements sur CD de toutes les

œuvres majeures de Wilhelm Furtwängler : les Symphonies, le Concerto, les Sonates, le Te Deum, le Quintette (Voici que "le compositeur consent désormais à avoir affaire à chacun de nous, et obtient que chacun ait affaire à lui...").

Grâce à elle, le "Basset-Coulon" reste un foyer musical vivant. Ses salons accueillent la violoniste Jenny Abel et le pianiste Michel Perret venus jouer les Sonates du Maître. Ils reçoivent plus de cinquante membres français et suisses de l'Association, réunis pour entendre avec ferveur la version lucernoise de la Neuvième symphonie. C'est ici qu'Alfred Brendel, chaque fois qu'il donne un récital en Suisse romande, répète son programme sur l'instrument de celui qu'il a tant admiré. Wilhelm Kempff l'y a autrefois précédé. La belle demeure vaudoise du XVIII^e siècle n'a décidément rien d'un musée.

M. Félix Furtwängler, jeune professeur de mathématiques à l'Ancienne Académie de Lausanne, et musicien doué, s'installe lui aussi souvent au piano du "Basset-Coulon", pour le bonheur de sa grand-mère. Et pour son amusement il la régale des oranges et des mandarines qu'il fait mûrir dans le parc de la propriété.

Michel Chauvy
Savigny, novembre 1995

© 1996 SWF