

Université de Nantes
Licence 3 de Philosophie
Clémence Prayez

Wilhelm Furtwängler, *Musique et verbe*

*De quoi résulte l'accomplissement d'une œuvre musicale
comme nécessité organique ?*

Introduction

Wilhelm Furtwängler est né en 1886 à Berlin d'un père archéologue et d'une mère peintre. Il est chef d'orchestre depuis l'âge de 19 ans, compositeur parfois considéré comme le dernier des romantiques (son maître est Max von Schillings), il est également un très bon pianiste. Il a dirigé Beethoven et les symphonistes allemands du XIX^e siècle en majorité mais il a aussi interprété le répertoire moderne : Schönberg, Stravinski, pour n'en citer que deux. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il prendra une posture que lui-même qualifiera d'apolitique : il reste en Allemagne pour défendre la musique allemande ; de l'extérieur on le croit engagé, de l'intérieur on le trouve réfractaire. Ce n'est que lorsque le régime nazi vient s'immiscer dans la vie musicale allemande en qualifiant certains artistes de dégénérés que Furtwängler en s'y opposant se voit contraint de fuir en Suisse. Mais il n'aura de cesse de retourner en Allemagne, ce qu'il fera après la guerre, réhabilité dans ses fonctions grâce à la défense de plusieurs musiciens. Il meurt en 1954 à Baden-Baden.

Furtwängler a surtout excellé dans l'interprétation, il a notamment été influencé par le musicologue Heinrich Schenker qui développe l'écoute structurelle, c'est-à-dire une analyse précise des partitions pour en saisir l'unité. Cette lecture correspond si l'on veut à la saisie de l'idée au sens platonicien (le moule idéal que le compositeur conçoit). C'est la saisie de la grande forme de l'œuvre à laquelle s'attachera particulièrement Furtwängler. Nous allons ici chercher à déployer cette dimension de l'œuvre musicale comme parfaite unité et unité organique.

Pour saisir la nécessité organique d'une œuvre musicale, il faut considérer les trois acteurs qui entrent en jeu : le compositeur (le créateur), l'interprète (le prophète) et l'œuvre elle-même (la création).

I. Le devoir du compositeur envers son art

A. Évolution historique de la composition

Le compositeur est toujours au service de la musique ; cependant, chaque compositeur et chaque époque ne conçoivent pas la musique de la même façon.

L'évolution que Furtwängler analyse de Bach à Beethoven est du même type que celle qui a vu la Grèce antique passer de l'épopée au drame. C'est un chemin qui va de la description à une confrontation à la réalité¹. Bach exprimait dans sa musique une souplesse vitale et un équilibre nerveux dans la stricte régularité des rythmes qu'il utilise et la rigueur formelle qu'il développe. Sa musique présente une unité parfaitement équilibrée comme si elle reposait en elle-même, son développement répond à une logique tranquille et organique jamais troublée. Son processus de composition est basé sur une énergie que Furtwängler appelle végétale. Chez Mozart, cette énergie est devenir (Furtwängler n'est pas plus précis sur la nature de ce devenir). L'évolution de la composition se poursuit et se termine avec Beethoven et le devenir-développement qui cherche à accorder le mouvement de la musique avec l'émotion de l'âme. « Bach et Beethoven ont le point commun de pouvoir faire s'achever en elle-même une totalité en tant qu'événement réel, indépendamment de son créateur² », dit Furtwängler dans une partie consacrée à Bach. Il définit ces deux compositeurs comme « architectes des mondes », ayant réussi à accorder ensemble le subjectif et l'objectif par la « rencontre d'une volonté objective de création avec une puissante subjectivité, dans la polarisation de l'une par l'autre³ ». Cette ambivalence de l'acte de création entre objectivité et subjectivité est définie : « À tout instant, l'homme change et fait peau neuve ; le rôle de l'artiste est de le représenter versatile, dépendant, mortel, ébranlé de toutes parts. [...] L'homme est inchangé depuis les origines ; le devoir de l'artiste, c'est de le représenter essentiel, unique, éternel, jamais entamé⁴ ».

Dans cette citation apparaît la notion de devoir du compositeur ; il a pour tâche de faire fusionner l'homme individuel et l'humanité pour donner à l'auditeur une parfaite synthèse de la nature humaine dans ses faiblesses et dans ses forces. Beethoven a, selon Furtwängler, poussé cette recherche d'unité à la perfection en donnant à ses œuvres, encore plus que Bach, le principe de leur propre développement. C'est-à-dire que, à partir d'un thème simple (celui de la *Cinquième Symphonie* dont il fait l'analyse dans un texte de 1951 par exemple) la musique vient à se développer d'elle-même, nécessairement.

1 Cela est défini particulièrement dans le troisième entretien de ce recueil.

2 Voir p. 268.

3 Voir p. 271.

4 Voir p. 101.

B. Les moyens d'expression (les outils de l'expression)

Le compositeur dit quelque chose par la musique et cela lui indique un certain nombre de matériaux à réunir pour trouver la meilleure expression de ce qu'il veut dire. En fonction de ce qui est à exprimer, le matériau varie et c'est pourquoi les progrès phénoménaux en matière de techniques musicales de ce dernier siècle ne sont que le pendant de nouvelles choses à exprimer : ce progrès est contingent. Cependant Furtwängler formule ses doutes sur la pertinence de cette nouvelle recherche de technicité : en effet la motivation expressive de ce progrès semble avoir été oubliée pour un simple « progrès pour le progrès ». La question qui doit seulement se poser pour le compositeur est : dans quelle mesure, jusqu'à quel point ces matériaux, par exemple (pour prendre ce qui a soulevé et soulève encore le plus de discussions) la tonalité et l'atonalité, correspondent-ils à l'homme, aux données biologiques et organiques de l'être humain qui doivent se trouver exprimées dans la musique¹?

L'atonalité, que semble proscrire Furtwängler, n'est pas mauvaise en soi mais il se trouve qu'elle répond moins bien aux exigences du développement interne et de la vie d'une œuvre musicale. En effet, la tonalité permet une polarité et un développement propre à l'œuvre qui, conjugués à l'acte créateur personnel du compositeur, donnent un parfait corrélat de la nature humaine, à la fois objective et subjective. Pour la volonté « d'être nature tout en étant art », la tonalité est particulièrement adaptée pour insuffler un mouvement vivant car elle produit par sa nature un champ magnétique, la hiérarchie des notes de la gamme qui imposent aux compositeurs les cadences et donnent un dynamisme vivant par lui-même, indépendamment de la volonté propre du compositeur. Cela, en coïncidence avec notre volonté personnelle d'expression, fait l'œuvre d'art. Les créations qui répondent parfaitement aux exigences de la loi tonale d'une part, et à celles de la volonté subjective d'autre part, ont un caractère définitif et convaincant qui résiste à l'épreuve des siècles. La tonalité n'est donc pas la seule possibilité : elle n'est ni naturelle, ni nécessaire mais elle est un bon outil.

L'atonalité n'est pas bannie par Furtwängler ; celui-ci constate seulement la désertion des salles de concerts de musiques modernes : « Une affiche avec des compositeurs vivants est une promesse de désert », dit-il dans le septième entretien ; il cherche à regarder le problème en face.

¹ Cette question est formulée à la p. 114 par Furtwängler.

C. Querelle de la musique moderne¹

L'atonalité est une régression car elle implique une perte de repères. On ne s'ennuie pas en écoutant un morceau de musique atonale mais nous n'en ressentons pas la forme, nous ne pouvons pas en tirer une grande synthèse qui resterait après l'écoute. Une telle musique ne nous propose pas beaucoup de repos, à l'exception de rares moments qui tiennent à l'atmosphère et non à la structure. Furtwängler qualifie cela de « tourbillon mécanique », cela donne l'impression d'un note-à-note, l'auditeur est perdu dans le chaos. Il y a donc réellement un problème de la musique moderne : elle a confondu le progrès comme synonyme de faire évoluer la matière, avec le progrès au sens de : mettre la matière au service de l'esprit. On peut donner l'exemple d'un progrès qui sert la musique : la création des chromatismes chez Wagner qui étaient l'outil le plus propre à exprimer ce qu'il voulait. La tonalité est plus adaptée à exprimer l'humain car elle est toujours orientée, on sait où on en est, elle crée un espace, une cohérence des rapports, elle ne donne qu'une seule trajectoire. Elle est significative et compréhensive comme l'est notre instinct biologique. Notre horloge biologique coïncide en effet avec cette « loi de la pesanteur harmonique » : sa dynamique nous paraît irrésistible².

Pourtant, malgré un public rare, cette modernité perdure. Furtwängler tente donc une justification de cette atonalité. La perte de repères que nous ressentons à l'écoute de la musique moderne, parce qu'elle n'est pas saisissable dans une synthèse et qu'elle ne semble pas avoir de direction, est tout à fait propre au sentiment de chaos vécu à cette époque. Elle est le reflet d'un sentiment moderne dû au cadre historico-politique des deux guerres mondiales. Cette musique a une supériorité intellectuelle mais elle est biologiquement déficiente : sa richesse et sa liberté cherchent à compenser sa carence de vitalité. Cependant, que les compositeurs utilisent ou non la tonalité, ils sont dans une recherche de musicalité, c'est pourquoi Furtwängler ne rejette pas en bloc toute la musique moderne, elle n'est pas l'ennemie de la musique ancienne. L'erreur ou en tout cas la tendance dans les compositions modernes est de penser « que les rythmes changeants sont plus riches, plus près de la mobilité de la vie, qu'un déroulement découpé en périodes régulières », ce à quoi Furtwängler répond : « On oublie que la régularité rend possibles des rapports plus féconds et plus étroits entre les éléments

¹ Cette question de la querelle de la musique moderne est traitée en majeure partie dans l'entretien 7.

² Voir p. 121-122.

musicaux¹ ». Il fait ici une comparaison entre une région où tout est relié, que serait la construction tonale, et le territoire sauvage que seraient les œuvres non-tonales.

Cette théorie est proche de ce que Nietzsche² décrit dans *La Naissance de la tragédie*³, rapprochement que fait l'auteur lui-même. Derrière des rythmes non-rationnels comme ceux de la musique moderne, se trouve une ivresse primitive, c'est-à-dire un plaisir du moment, une sensation fugitive qui ne se laisse pas articuler avec celles qui la précèdent ou qui la suivent. Nietzsche appelle cela « dionysiaque », c'est l'œuvre d'art dans ce qu'elle a de subjectif. Cela s'oppose à des articulations naturelles, c'est-à-dire quelque chose qui a une forme, où tous les éléments s'articulent en un seul tout. Une telle musique est l'ivresse elle-même : la notion nietzschéenne de l'apollinien, c'est-à-dire l'objectif qui s'oppose à l'individuation de l'artiste. Cette dualité n'est pas une contradiction, mais il y a une égalité de ces deux forces qu'un art tel que celui de Beethoven tente de concilier.

La complexité apparente d'œuvres dodécaphoniques par exemple est une structure purement intellectuelle qui se détourne du sens profond de la simplicité. La volonté actuelle de s'opposer au romantisme par un froid réalisme manque son but : cette modernité s'enferme, sans même s'en rendre compte, dans un monde d'illusions intellectuelles stériles. C'est le problème du mécanisme parfait qui tourne à vide et à froid, cet « âge de la technique » oublie la musique. Cependant la véritable façon de faire de l'art est encore possible à la fois du côté des compositeurs, Furtwängler donne l'exemple de Bruckner⁴ qui a continué à œuvrer pour atteindre une portée universelle, dans la lignée des grands génies comme Bach ou Beethoven. Mais le travail pour réhabiliter cette nécessité de la musique est à faire, en majeure partie, avec les interprètes qui sont chargés de faire vivre cette musique, autant l'ancienne que la moderne.

II. Le devoir de l'interprète envers l'œuvre du compositeur (qui va de pair avec celui du compositeur)

Le concert est un acte de récréation qui cherche à mettre en communion tout le public en lui donnant à saisir la grande forme de l'œuvre : la question de l'interprétation

1 Ces deux citations sont tirées de la page 162.

2 Friedrich Nietzsche (1844-1900).

3 Ouvrage de 1872.

4 Anton Bruckner (1824-1896).

est donc fatidique pour la musique. L'interprète est le serviteur de la musique, il doit faire apparaître l'idée du compositeur.

A. Erreurs et difficultés des interprètes d'aujourd'hui

L'interprète est le reflet des compositeurs de son époque selon Furtwängler. C'est dans la même dynamique que fonctionnent un interprète et un compositeur de la même époque et c'est justement cela qui pose problème aujourd'hui, notamment dans l'interprétation d'œuvres antérieures¹. Ce problème est d'autant plus préoccupant que le public peut avoir un jugement erroné sur l'œuvre : si la représentation qu'on lui en fait n'est pas bonne, il n'est pas toujours facile de savoir si les erreurs entendues viennent de la composition ou de l'interprétation. Cela dit, plus l'œuvre est parfaite, moins l'interprétation peut rater car la perfection d'une œuvre d'art tient à sa compréhension totale et donc moins l'interprète a besoin d'effort pour en saisir le sens. Il faut toujours du temps pour que le jugement définitif et fondé du public se fasse mais la réaction immédiate d'un public peut être faussée par un défaut d'interprétation. Furtwängler exprime ce parallélisme entre interprétation et composition d'une même époque : « Les habitudes et les tendances musicales d'une époque sont indivisibles² ». Et la grande difficulté actuelle à bien interpréter les œuvres classiques vient du fait de la logique inverse qui meut les compositions modernes³. On peut opposer l'ensemble cohérent, où tout est lié, de l'écriture classique de style organique, au style « bouquet de fleurs » dont sont qualifiés Richard Strauss et ses contemporains. Furtwängler désigne ainsi une grande précision du détail accompagnée d'une absence de grande forme ou de structure, c'est-à-dire une suite d'impressions dictées par le bon goût mais sans cohérence globale. La musique moderne est de fait bien plus facile à interpréter que la musique classique car les difficultés techniques sont surmontables beaucoup plus facilement (avec beaucoup d'entraînement) que les difficultés liées à la forme et à la cohérence profonde du morceau. L'époque moderne, pour Furtwängler, a oublié l'enjeu spirituel de la grande musique et la joue comme de la musique moderne c'est-à-dire en jouant tous les détails sans considérer la force qui les rend nécessaires dans le morceau.

1 Le premier et le deuxième entretien qui commencent *Musique et verbe* traitent de ce problème de l'interprétation.

2 Voir p. 47.

3 Comme cela a été détaillé dans la section I C, « De la querelle la musique moderne ».

B. La préparation, la répétition d'une œuvre musicale

L'interprète doit faire vivre la musique : pour cela il doit procéder à un travail rigoureux de préparation et de compréhension de l'œuvre qu'il interprète. L'artiste doit s'identifier à l'œuvre et à la trajectoire de son devenir. Ainsi, pour repérer une bonne ou une mauvaise interprétation, nous pouvons prêter attention aux rubatos (qui sont les légères variations de tempo parfois indiquées par le compositeur ou laissées à l'appréciation de l'interprète) et écouter s'ils sont dictés par l'œuvre et donc authentiques ou s'ils ont été calculés, préparés, enlevant ainsi la part essentielle d'improvisation et rendant l'œuvre non sincère, inauthentique. La répétition doit donc tout préparer sauf l'essentiel en somme, c'est-à-dire que l'âme du morceau ne doit surtout pas être figée par une prédétermination d'interprétation. C'est cette petite part d'improvisation qui permet de rendre l'œuvre vivante et non pas figée, c'est l'inspiration essentielle du moment : « L'improvisation est la forme fondamentale de toute activité musicale : s'élançant librement dans l'espace, l'œuvre prend naissance », soutient Furtwängler. Cette plus ou moins grande part d'improvisation est constituée des légères inflexions non mesurables qui viennent de l'intuition de l'interprète, de son sixième sens qui fait qu'il peut atteindre un au-delà des notes. Une erreur de détail n'est pas importante pour Furtwängler si l'interprète arrive à accorder les mouvements de son âme à l'équilibre architectural de l'œuvre.

Dans la troisième grande partie du livre, Furtwängler témoigne de sa propre expérience de chef d'orchestre et il revient sur la tendance actuelle des interprètes à tout apprendre par cœur, faisant de cela une partie de la performance comme si c'était un but en soi. Pour lui, il n'y a aucune nécessité d'apprendre le morceau par cœur s'il s'agit d'une musique « épique » puisqu'il s'agit ici de transmettre une histoire comme si nous y étions extérieurs, c'est une œuvre objective. Cela est tout à fait différent pour les musiques du type dramatique où l'œuvre nécessite une incarnation et donc une attitude entièrement investie, où l'interprète doit être subjectif : il doit être comme un acteur, traversé par l'œuvre. Il y a, dans ce cas, une nécessité de connaître l'œuvre par cœur puisque le propos n'est plus descriptif mais dramatique (aucun acteur ne peut jouer un rôle correctement s'il a le texte devant les yeux).

C. L'appréhension de l'œuvre par l'interprète

Pour arriver au résultat voulu, l'interprète a une certaine marche à suivre qui lui permet de comprendre le sens de l'œuvre et donc de le redonner à l'écoute. Il doit procéder à une recréation de l'œuvre, il doit retrouver le processus organique et spontané qu'est l'œuvre. Il doit retrouver la logique propre et la tendance à l'accomplissement qui la dirige (et non pas plaquer les formes musicales conventionnelles qui seraient volontairement observées, les formes académiques étant des analyses postérieures à l'œuvre). L'interprète doit marcher à reculons par rapport au créateur, il doit aller de l'extérieur, du phénomène musical ou de la partition écrite avec tous les détails qu'elle comporte, pour aller vers l'intérieur, c'est-à-dire reconstruire à partir de ce modèle imprimé, la vision d'ensemble qui a conduit le créateur dans cette écriture. D'où l'immense difficulté de l'interprétation et la tendance erronée (et systématique chez les modernes) à s'attarder ou à rester même aux détails, ce qui produit une interprétation fondée uniquement sur la jouissance hédoniste qui révèle une conception artistique d'ordre passif et improductif. Dans ces cas, l'interprète se permet une liberté individuelle d'interprétation qui ne permet pas la reconstitution du sens donné par le compositeur et donc : il interprète mal. Furtwängler le formule ainsi : L'interprète doit avoir une vue d'ensemble pour pouvoir comprendre que les détails isolés ont « leur caractère propre, leur place nécessaire, leur fonction véritable à l'intérieur du tout, leur couleur et leur tempo¹ ». On découvre qu'il n'y a en fait qu'une bonne manière d'interpréter une œuvre (d'autant plus que l'œuvre est bonne) car c'est le résultat d'un processus intérieur (d'un devenir psychique). Furtwängler compare la recréation d'une œuvre musicale à la reforgé de l'épée par Siegfried dans l'opéra du même nom de Wagner. Pour reconstituer parfaitement son épée cassée, Siegfried doit recréer la situation primitive, le chaos qui précède, ici, la fonte de la lame pour pouvoir la reconstruire. Il en est de même en musique : il y a une nécessité de déconstruire jusqu'au chaos qui précède l'œuvre pour refaire, en somme, le chemin emprunté par le compositeur et donc comprendre la nécessité de la musique qu'il déploie. L'aspect émotif et la compréhension intellectuelle de la structure des œuvres sont toujours complètement liés. L'important est la prise de conscience de l'unité de la structure vivante de l'œuvre, de savoir la lire : c'est cela le devoir de l'interprète.

¹ P. 338.

Quand ces deux acteurs de l'œuvre musicale que sont le compositeur et l'interprète procèdent ensemble dans une démarche d'authenticité et d'unification de la dualité de la nature humaine (à la fois passagère et immuable), l'œuvre d'art peut apparaître comme le corrélat parfait de la nature organique de l'homme, comme l'expression de l'âme humaine.

III. La vie organique de l'œuvre d'art

A. Musique et verbe

Furtwängler pense, comme le pensait Nietzsche, que le fossé qui sépare la pensée et l'art égale celui qui sépare la pensée et la vie. L'idée a déjà été soulevée dans la partie qui concerne la querelle de la musique moderne où il était dit que la volonté de réalisme froid qui caractérise le XX^e siècle est en fait bien loin de la réalité et de la vie. La pensée est sans réalité visible, sans corps. C'est une matière infinie de réflexion mais elle possède une incapacité d'être, elle s'en est fait vertu, cependant elle ne permet, par cela, à aucun art de l'approcher.

L'époque moderne que critique Furtwängler demande à l'extra-musical d'être la bouée de sauvetage de la musique ; cela se voit concrètement par la prolifération de ballets et d'opéras. Elle recherche la cohérence ailleurs que dans l'œuvre elle-même, dans les programmes par exemple. Or la cohérence au sein de la musique même est beaucoup plus forte car elle est l'âme de la musique. Le nouveau style est divertissant et capricieusement divers, sans centre de gravité, à l'inverse de l'organisme centré de la musique classique et romantique. Le nouveau style de composition tombe dans l'erreur en demandant à l'extra-musical de sauver le musical. Un contre-exemple fort que prend Furtwängler lui-même, c'est le thème de l'Hymne à la joie de Beethoven chanté par un chœur dans sa *Neuvième Symphonie* : cet emploi de matière extra-musicale s'explique parce que le but de Beethoven n'était pas d'associer le verbe à la musique. Si un chœur est utilisé ici, c'est pour son timbre qui était nécessaire à exprimer ce que voulait le compositeur. Les paroles n'ont été ajoutées qu'en second lieu et la démarche du compositeur est restée celle d'un musicien et non celle d'un poète. La musique doit toujours rester première dans la démarche du compositeur. Non pas que le verbe soit inférieur, mais c'est un autre monde tout aussi complexe et qui a sa logique propre.

Musique et verbe sont comme les deux états d'une même chose, ils sont comme eau et glace¹ : ils ne sont pas contradictoires mais ils ne peuvent pas coïncider.

« Les idées sont des choses du monde réel », dit-il encore dans le quatrième entretien lorsque Abendroth lui fait remarquer que Beethoven semble toujours s'appuyer sur quelque idée c'est-à-dire sur de l'extra-musical, alors que Furtwängler soutient que les grandes musiques classiques sont régies par des lois purement musicales. Nous sommes dans un monde d'idées qui cherchent à se réaliser mais cela n'implique en rien qu'une œuvre portée par une idée soit moins musicale. Il distingue donc le verbe (en tant que matériau concret utilisable) de l'idée (comme possible soubassement d'une œuvre qui n'en serait pas moins artistique). C'est parce que nous confondons « verbe » et « idée » que nous en sommes venus à dire que musique et verbe sont compatibles.

Quand Beethoven utilise du texte, il l'approche en pur musicien, il intègre cet élément étranger et cela devient partie intégrante de sa musique. En aucun cas sa musique ne se rattrape ou ne se repose sur de l'extra-musical.

B. L'âme s'exprime à travers la forme musicale et la forme s'authentifie par l'accent humain

Bien que Furtwängler ait, par certains côtés, pu se rapprocher des considérations sur la musique de Nietzsche, il s'en sépare très nettement en ce qui concerne l'appréhension de cet art. Pour Furtwängler, l'erreur de Nietzsche est qu'il ne prend pas la musique en elle-même. Ainsi, pour Nietzsche, l'artiste est le dionysiaque : l'être personnel et subjectif. C'est en cela qu'il fait erreur en qualifiant, dans *Le cas Wagner*, Wagner de comédien. Il confond l'œuvre d'art avec les émotions humaines, il voit donc Wagner comme trompant et ôtant la confiance du public. Ce que défend Furtwängler c'est la sincérité totale de Wagner et de l'artiste en général. Comme lorsqu'un acteur joue, ce n'est pas parce qu'il n'est pas le personnage qu'il n'est pas sincère quand il ressent les émotions qu'il interprète. L'interprète donne des accents humains à l'œuvre en la rendant vivante. Cette erreur, qui a d'ailleurs beaucoup été encouragée justement par les critiques de Nietzsche faites à Wagner, est un mal qui se propage à l'époque moderne. L'artiste doit s'identifier à l'œuvre et à la trajectoire de son devenir et ce qui donne vie et forme à l'œuvre musicale sont des valeurs humaines (intelligence,

¹ C'est la comparaison que prend Furtwängler dans la section « Musique et verbe » de la quatrième partie de l'ouvrage.

sensibilité morale ou vitale), le résultat d'un processus intérieur. Il y a une incompréhension du double devenir de l'artiste qui est à la fois de s'identifier à son œuvre et de rester lui-même, ce qu'a très bien réussi à faire Wagner par exemple. Il n'y a aucune contradiction dans cette dualité de l'artiste : l'idée qu'il a en concevant l'œuvre est en fait une image, c'est-à-dire qu'elle renvoie à un objet au-delà d'elle, l'artiste est toujours sincère. L'artiste et le poète sont toujours vrais malgré leurs paradoxes et leurs contradictions ; Wagner en est un très bon exemple dans sa vie est dans son œuvre. Cette capacité d'imagination qui est demandée par cet art est atrophiée chez les contemporains de Furtwängler car nous sommes dans un monde d'intelligence qui met au second plan l'imagination.

Cependant l'authenticité de l'artiste ne suffit pas, il faut surtout que son propos ait une portée universelle générale, c'est-à-dire qu'il soit orienté vers une véritable communion des âmes, qu'il recherche l'éternité dans ce qu'il fait. Il faut bien distinguer cela de la volonté de certains artistes d'être à la portée de tous, car ici, l'artiste soucieux de son moi fait bien partie de la collectivité mais ce n'est pas pour lui un but, une mission. Le désir d'atteindre une portée universelle a été supplanté par ce désir d'une musique pour tous qui est l'indice d'une perte de liens profonds entre l'artiste et le « peuple ».

C. L'œuvre organique

Une œuvre musicale doit avoir la simplicité apparente d'un corps humain mais la complexité intérieure de celui-ci : « une forme inaltérable et un développement vivant¹ ». L'analyse postérieure des œuvres nous révèle d'ailleurs que le résultat le plus simple et le plus évident contient les préalables les plus complexes. Les techniques utilisées pour faire de la musique ont évidemment des limites naturelles, les aptitudes humaines sont de fait limitées, mais la matière musicale en revanche peut être complexifiée à l'infini. Pour que les harmonies expriment la chaleur et le sang de la vie, il faut que leur complexité se fasse oublier afin qu'elles soient compréhensibles par l'oreille humaine. La difficulté est qu'il faut que tout les hommes s'y reconnaissent, il faut donc que la forme soit inaltérable. La musique est créatrice de communauté puisque qu'elle se doit d'être universelle autant que possible.

¹ Voir p. 175.

L'œuvre est un processus organique et spontané qui a sa logique propre et sa tendance à l'accomplissement. Nous ressentons cette perfection quand elle est présente. La musique est une matière qui se définit et qui s'articule de la même manière que la biologie humaine. Elle possède ces phénomènes de tension et de détente par la gravité cadentielle comme nous avons la respiration. Elle se déroule dans le temps en nous indiquant son point de départ, sa direction et son but. Il y a une nécessité du développement musical de chaque œuvre, la musique doit avoir des matériaux équilibrés et liés par un alliage qui cherche un degré de naturel particulier. C'est un contenu illimité dans une forme limitée. Beethoven est une parfaite incarnation de cela. Sa musique a une valeur universelle car elle tend vers l'ordre naturel, vers le définitif : elle est une synthèse concentrée de tout un monde. Attention cependant à ne pas prendre Beethoven pour un génie au sens d'un surhomme (même si le terme est parfois utilisé dans la bouche même de Furtwängler) : le travail qu'il accomplit est le résultat d'une volonté humaine car c'est justement sa nature humaine une et complexe qui lui permet d'accomplir cela. L'ambiguïté que porte le terme de génie est particulièrement présente car à la fois Beethoven ne pourrait pas exprimer la nature humaine dans cette parfaite synthèse entre objectif et subjectif s'il n'était pas humain mais en même temps, la perfection de son savoir le rapproche, aux yeux de Furtwängler, d'un dieu. Beethoven exprime le « chant de la nature divine », dit-il, un au-delà des mots. Chaque chose a sa place dans la musique de Beethoven, c'est ce qui fait de ses œuvres de véritables organismes vivants¹ ; c'est à la fois la musique la plus objective, le meilleur point de vue d'ensemble et le témoignage le plus direct de lui-même. Il ressent et exprime la nature humaine, il crée une authentique pureté. Furtwängler reprend pour Beethoven le mot qu'avait Goethe pour Byron : « ni classique, ni romantique, mais d'une évidence immédiate, comme le jour présent ». Cela met au jour le fait que la classification par genres qui s'est systématisée à notre époque est trompeuse et non pertinente : si l'œuvre touche tous les hommes c'est qu'elle a réussi.

¹ Il présente une analyse détaillée de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven qui montre très bien cela : p. 154 à 184.

Conclusion

Au-delà de cette définition de l'œuvre musicale, ces textes de Furtwängler expriment une inquiétude quant à l'avenir de la musique : la musique va-t-elle survivre dans l'esprit de l'homme moderne en tant que nécessité, qu'expression naturelle? (Cette question ouvre la quatrième partie du livre qui concerne ses travaux sur l'esthétique musicale.) Devant le constat affligeant de la désertion des salles de concerts, Furtwängler conclut à l'atrophie, à la paralysie de la faculté de son époque à « vivre la musique », à vivre avec. Cela étant encouragé par les nouveaux supports d'enregistrements qui sont pour lui « la tisane insipide et sans vitamine, qui est tout ce que les auditeurs ont la possibilité de recevoir d'une exécution, [et qui] ne peut être un total remplacement que pour ceux qui ne savent plus ce qu'est un concert ». Il compare également les enregistrements à des « conserves musicales » : c'est un bon moyen de rendre la musique plus accessible au grand public mais cela ne vaudra jamais les produits frais.

Cependant, le problème n'est pas tant les disques et la radio qui prennent de plus en plus de place, mais c'est bien plutôt que la musique vivante s'adapte à la musique mécanique. L'idéal des concerts devient la « perfection glacée » des enregistrements, la musique commence à devenir fade en concert car l'interprétation parfaite est devenue synonyme de « comme un disque ». Furtwängler voudrait un retour à la tradition véritable : pour l'instant le paysage musical ne propose qu'une pieuse transmission des mauvaises habitudes notamment par l'exagération des effets sûrs qui font de l'effet au grand public, comme le soutien d'éléments extra-musicaux en témoigne avec la multiplication des comédies musicales aujourd'hui encore. Le spectacle porte la musique qui n'est plus prise en elle-même, c'est cela que Furtwängler reprochait déjà à Nietzsche. Pour lui, malheureusement, l'individualisme à l'œuvre aujourd'hui, qui oublie la dimension de l'objectivité et le point de vue universel à rechercher, est le fossoyeur de notre art qui perd tout caractère possiblement éternel. C'est donc une vision plutôt sombre que Furtwängler a de l'avenir de la musique, tableau qui reste faiblement éclairé par des musiciens comme Bruckner, qui a su résister à la tendance de l'égoïsme des compositions actuelles et qui est donc un soutien à la vraie musique, celle où a excellé Beethoven.

Bibliographie

Wilhelm Furtwängler, *Musique et verbe*, Collection «Pluriel», Hachette, Paris 1986

Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, Le Livre de poche.

Dictionnaire des philosophes, article sur Nietzsche, Paris, PUF.

Site internet : www.furtwangler.net

Plan général

Introduction

I. Le devoir du compositeur envers son art

- A. Évolution historique de la composition
- B. Les moyens d'expression, les outils de l'expression
- C. Querelle de la musique moderne

II. Le devoir de l'interprète envers l'œuvre du compositeur (qui va de pair avec celui du compositeur)

- A. Erreurs et difficultés des interprètes d'aujourd'hui
- B. La préparation, la répétition d'une œuvre musicale
- C. L'appréhension de l'œuvre par l'interprète

III. La vie organique de l'œuvre d'art

- A. Musique et verbe
- B. L'âme s'exprime à travers la forme musicale et la forme s'authentifie par l'accent humain
- C. L'œuvre organique

Conclusion

Bibliographie