



La technique du chef d'orchestre

extraits de

Centenaire W. Furtwängler

René Trémène - 1986

Plusieurs articles éclairent d'un jour très intéressant, la "gestique" de Furtwaengler, que certains trouvaient incompréhensible. Voici ce qu'écrivirent à ce sujet Bernard Gavoty, Diran Alexanian et Fred Goldbeck.

...Lorsqu'il a fini de saluer, sa tête 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 homme attelé à une charrette et l'orchestre suit. Le démarrage se fait, non pas sur un ordre ou un signe, mais d'un bloc : en avant! es muss sein!

Ni la baguette ni les mains n'ont joué à présent, un rôle essentiel. Au moment du départ, contrairement à la tradition, Furtwaengler abaisse ses bras, et sa baguette se met à frémir, comme celle des sorciers qui fait bouillir l'eau. 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, 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.

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 et soudain, les violons étouffent leur murmure soyeux, les flûtes jasetent en silence et le crécellement des hautbois s'éloigne. Doucement, taisons-nous, nous voici aux frontières du silence, avec des pianissimi de musique de chambre. Tout cela s'accomplit naturellement, sans que jamais Furtwaengler se répartisse 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.

Wilhelm Furtwaengler ne tient de personne sa technique ni ses mouvements. C'est un autodidacte complet et, pour le spectateur, sa gesticulation ne dévoile aucunement les rapports de cause à effet. **Pour faire attaquer l'orchestre, imaginez les deux bras du chef, coudes écartés, les mains convergentes puis, dans un état de raideur quasi cataleptique, secoués de haut en bas avec le secours du buste et des épaules, dans un mouvement de trépidation rythmé qui n'éveillerait de mobilité articulaire ni à la jonction des clavicules et des humérus, ni à celle des bras et avant-bras. Par dessus le tout, une tête apparemment libre de toute attache vertébrale et dont la prodigieuse mobilité, la vertigineuse amplification des suggestions du buste, évoque la partielle indépendance d'une bille de bilboquet. Vue de la salle, cette mimique semble dire : "allez-y, Messieurs!". Cette injonction sans écho semble éternelle, tant elle dégage d'autorité. Tout-à-coup, c'est, avec un foudroyant ensemble, l'attaque massive. Est-ce à la cinquième ou sixième oscillation, ou avant, ou après ? Impossible de rien préciser à ce sujet.** J'ai voulu savoir ce qui pouvait servir de repère à l'orchestre pour permettre à cent hommes de foncer sans peur sur le premier accord. Je n'obtins que des explications bonnes pour les superstitieux, pour ceux qui croient aux maisons hantées et aux esprits frappeurs : "Hypertension avant l'attaque, suggestion massive". A d'autres! Je sais qu'il y a là une technique splendide et suis persuadé que, si j'étais dans l'orchestre, je commencerais avec les autres, sans hypertension ni suggestion.

Tout au long de ses exécutions, le chef reste aussi imperméable, spectaculairement parlant, ses bras figés portent au carré la marmoréenne menace face à Don Juan par la statue du Commandeur. Le poing gauche souvent fermé rappelle le salut " front populaire " tandis que le poignet droit, flexible comme une feuille au vent transmet à une mince baguette, véritable flagellum vibratile, les émotions imposées par la musique à son système nerveux. A voir ce grand corps mince, semi-articulé, où le buste, la tête, les mains et les genoux ressuscitent pour ma mémoire les fantoches de Robert Houdin, j'avais tantôt la vision du Docteur Miracle des contes d'Hoffmann, tantôt celle du Docteur Caligari. Comme eux et comme l'homme invisible de Wells, il affectait pour moi des dimensions spatiales surhumaines. Quelque chose comme un géant dont la substance transparente ne réfléchirait pas mes rayons visuels ; un être anormal dont le corps habiterait l'esprit et que l'esprit agiterait de l'extérieur, comme la bourrasque agite dans un champ les vêtements et le chapeau d'un épouvantail à moineaux. Si je songe un peu en le regardant, à un noyé dont les membres seraient aux ordres des remous du liquide dans lequel il serait immergé, c'est pour mieux comprendre que ce liquide est au contraire l'enveloppe vivante invisible qui nimbe et fait fonctionner somnambuliquement un corps d'apparence inerte.

Diran Alexanian
Le Monde Musical n°5 1937

Notre souvenir des concerts de Furtwaengler gravite autour de la 4e de Schumann et de la grande fugue de Beethoven : la traduction de ces 2 œuvres fut inoubliable de grandeur et de profondeur. Voici le lyrique Furtwaengler au faite de son art : tout romantisme surmonté, lucidité d'un enthousiasme ardent à la réalité magique d'une pensée musicale. Jamais l'expression ne reste en deçà de la force vive de cette pensée, jamais aucune redondance n'en dégrade la sobriété.

Furtwaengler est unique pour concilier, dans l'art du chef d'orchestre, l'initiative et l'abandon. Il se laisse porter, emporter par la musique. Mais sa volonté veille à élaguer tout ce qui n'est lignes pures et parfaites. Sa technique reflète cet emportement et cette attention ; et puisque son geste suscite tant de commentaires des chroniqueurs, séduit les uns, irrite les autres, tentons d'en esquisser une explication plus précise : ce qui passe aux yeux de beaucoup pour une mimique incantatoire ou décorative, apparaîtra comme une technique nécessaire, étroitement liée au style d'un des plus grands interprètes de ce temps.

Se confondent, dans l'action de diriger un orchestre. 2 sortes de gestes, appartenant à des catégories distinctes, antinomiques :

1. - un ensemble de signaux de commandement, établi selon un code arbitraire, conventionnel. Le musicien d'orchestre, dès qu'il perçoit un de ces signes, déchiffre pour ainsi dire, en langage clair l'ordre explicite qu'il représente,

2. - un ensemble de gestes expressifs, nullement de convention, nullement traduisibles par des ordres explicites et pourtant immédiatement compréhensibles.

Or, ce qui caractérise la technique de Furtwängler, c'est d'abord une différenciation extraordinaire du geste expressif. Etudier le détail de cette technique ferait matière d'un traité.

Qu'il suffise d'indiquer ici que tous ces gestes sont gestes de détente, gestes qui obéissent à ce que la musique (mentalement) entendue dicte aux épaules, aux bras, aux mains.

Certes la volonté, la discipline musculaire interviennent à tout instant : mais non pas pour dicter le geste, mais pour éliminer tout ce qui entraverait la souple trajectoire

Second point : Furtwängler remplace à peu près tous les signaux impératifs et volontaires de la première catégorie par des gestes expressifs de la deuxième. Avant de battre la mesure, il s'avise qu'il ne plait peut-être point à la mesure d'être battue. Il renonce donc très souvent à "faire savoir" les départs aux musiciens par le geste de convention. Mais il ne le leur suggère qu'avec plus de précision. Et les musiciens partent avec une simultanéité absolue et, partant sous une impulsion directe et non pas "par ordre", ils ont le sentiment de partir "par hasard" (ce sont les hasards de cette sorte qui distinguent le bond du chat vivant de celui du lapin mécanique).

Cette technique demande aux orchestres l'attention la plus tendue et beaucoup d'abandon. Elle augmente la responsabilité individuelle des musiciens : battez la mesure d'une façon carrée, l'orchestre "y va carrément", et dans l'entre-temps, quelque soit la minutie du réglage, la nuance sera toujours tant soit peu livrée à l'arbitraire et à l'automatisme ; tandis que sous l'injonction d'une baguette qui s'abstient de brandir les barres de mesure comme autant de perches de salut, les musiciens continuellement attentifs (non sans cette pointe d'inquiétude qui écarte le confortable, frère aîné de la routine) ne risquent jamais de perdre contact avec le geste du chef, et énoncent chaque note, tout automatisme exclu, dans son frémissement le plus vivant.

Et ainsi l'orchestre de Schumann, réputé terne, se mit tout à coup à chanter merveilleusement et la grande fugue réputée contrepoint pour les yeux, nous envoûta de toute sa sobre ivresse dionysiaque.

Fred Goldbeck.
La Revue Musicale n°147 juin 1934