

# F

## Furtwängler y las catástrofes

Amadeo Estrada

*De no existir Furtwängler  
hubiésemos tenido que inventarlo.*  
Alfred Brendel

El origen de las emociones, su interpretación y percepción, forma parte de un mundo impredecible, incuantificable e inasible. En ciencia se pueden estudiar algunos factores causantes o participantes de las emociones, pero el acercamiento no dogmático a éstas a través de lo que aquí denominaré el *diálogo*—intérprete– oyente, oyente-compositor, etc.— propicia una mayor comprensión del arte, otro término intrincado que contribuye a definir algo también presente en disciplinas científicas y humanísticas: lo difuso. Abordar el tema de la emoción obliga consecuentemente a ingresar en un laberinto sólo descrito con referentes individuales que requieren de la percepción, la imaginación o la historia de vida, todos ellos distantes de la arbitrariedad electiva que sirve al crítico o comentarista de arte.

En distintas épocas, las emociones han sido causales de la creación artística; en la música, no pocas veces también dependiente del intérprete, quizá se consigue ese diálogo por medio de una búsqueda y captura individual de las intenciones creativas de la obra: su aspecto difuso, eso que conduce a insinuar su sentido. En contraste con el puro método analítico, donde bastaría la disección de las partes, el intento de captación del todo como entidad prioritaria de la obra musical es fundamental. Esta noción va de la fría disección a la fusión propia de la síntesis y permite distinguir en un músico sus más altas calidades interpretativas. Las modelaciones, elaboradas a partir de fragmentos que buscan formular un todo, no propician necesariamente la coherencia que puede alcanzar la suma de la visión musical intuitiva. La aleación de lo intuitivo a lo nebuloso deja sortear mejor la comprensión e ilación del conjunto de eventos que integran una entidad, todo ello debido a la semejanza con el proceso creativo. La experiencia y la integración de la memoria y los

afectos son algunos factores propios del individuo que constituyen esa intuición indispensable en todas las áreas de la actividad humana. En música, la intuición para sortear desafíos, para comprender e integrar la esencia de una obra, es un aspecto predominante.

La historia ofrece ejemplos excepcionales de intérpretes que han dejado muestra de su genio creativo; en este breve ensayo expondré el caso singular de uno de esos músicos, cuya obra, por azares diversos, ha sufrido durante décadas una contracorriente hecha de confusiones: Wilhelm Furtwängler (Berlín 1886 - Baden-Baden 1954).



► <http://staatsbibliothek.berlin.de/deutsch/ausstellungen/fuertwaengler/fuertwaengler.html>

Las ejecuciones musicales de Furtwängler dejan apreciar que el entendimiento de cada obra remite al origen creativo; tómese el ejemplo de sus versiones de las composiciones sinfónicas de Beethoven, Schubert (escúchense de éste la 8ª y 9ª sinfonías), Schumann, Wagner o Tchaikovsky, entre otros. Su tendencia se alía al mayor riesgo, sin denotar certidumbres sobre las formas de resolver cada nuevo problema: éstas surgen con refinada originalidad dentro de la congruencia del discurso. El mundo que afronta es incierto: está para ser descubierto en lo insondable, no para ser temido. Todo conduce a la impresión perceptiva de una materia musical viva, de un movimiento de la información que se origina en el creador, fluye al ejecutante, de éste al público y que, en reacción instantánea, regresa al intérprete en una suerte de *diálogo* entre interpretación y recepción, que brota en los gestos o en los tiempos adoptados por la orquesta en busca del ser de la obra; ahí, incluso los silencios nacen de una voluntad de tensión significativa.

Así, en el Beethoven de Furtwängler se percibe la furia, el miedo, la tristeza, el triunfo, los afectos; quiere destacar la violencia o la ingenuidad del compositor. “No hay música que no sea una expresión de amor”, aseveraba el director en una entrevista (1953).

▣ EJEMPLO SONORO 1. ENTREVISTA FURTWÄNGLER, 1953.

En otra más dice: “Con Beethoven, la música adquirió por primera vez la capacidad de expresar lo que en la naturaleza es el elemento catastrófico. La catástrofe no es menos natural que el lento proceso de la evolución orgánica” (Furtwängler, 1948, 29), una muestra del pensamiento de Furtwängler, de sus conocimientos y dilucidaciones en diversas disciplinas, como la biología en este caso. Habla de la “catástrofe biológica”, décadas antes de ser sugerida la teoría del caos<sup>1</sup> —hoy aplicada a la biología, donde definir todas las variables de un sistema constituye una dificultad a menudo indescifrable. Furtwängler no piensa en una naturaleza ordenada, determinada ni predecible —como lo ensayan múltiples estudios sobre la complejidad— sino en la *catástrofe*, una idea novedosa, aún hoy, y cercana al objeto de estudio de la biología al reconocerlo como impredecible e indeterminado. Los modelos matemáticos sobre problemas biológicos multivariados, no pueden contemplar todas las variables involucradas en el caso de estudio, en ocasiones por ser innumerables o desconocidas: por ende, el *sistema* no

<sup>1</sup> Esta teoría inicia a principios de los años sesenta con las investigaciones de Edward Lorenz, difundidas ampliamente en uno de sus artículos (Lorenz, 1972). La teoría del caos pretende predecir sistemas complejos, para lo cual necesita la definición puntual de todos los elementos involucrados en el sistema, algo que difícilmente ocurre fuera del laboratorio, e incluso dentro del mismo.

puede estar propiamente descrito ni definido, un impedimento para la predicción sobre el mismo. Para Furtwängler, la catástrofe sucede por sí misma —elemento novedoso— lo cual es cercano a la evolución biológica por indeterminada, como él mismo expone.

Si el todo son las emociones, su comprensión es prioritaria, algo que Furtwängler aborda y da sentido en obras que, de ser diseccionadas, serían heridas fatalmente. Escúchese con atención, en el Beethoven de Furtwängler, los ataques asincrónicos de acordes que remiten a esa verticalidad incierta del sonido del hacha, donde la energía y la furia se esparcen sin coincidir en instantes únicos.

▣ EJEMPLO SONORO 2: BEETHOVEN, 1ER MOVIMIENTO DE LA 5ª SINFONÍA, FURTWÄNGLER, ORQUESTA FILARMÓNICA DE BERLÍN, 1947;  
EJEMPLO SONORO 3: BEETHOVEN, 4º MOVIMIENTO DE LA 7ª SINFONÍA, FURTWÄNGLER, ORQUESTA FILARMÓNICA DE BERLÍN, 1953;  
EJEMPLO SONORO 4: BEETHOVEN, OBERTURA CORIOLANO, 1949, FURTWÄNGLER, ORQUESTA FILARMÓNICA DE BERLÍN.

Escúchese también, como antípoda, el estilo que busca las entradas sincrónicas, como ocurre en numerosos directores de orquesta de reconocido prestigio, un tratamiento en el que la furia se asimila más al esquema formal que a la vivencia.

▣ EJEMPLO SONORO 5: BEETHOVEN, EXTRACTO DEL 1ER MOVIMIENTO DE LA 5ª SINFONÍA  
EJEMPLO SONORO 6: BEETHOVEN, EXTRACTO DEL 4º MOVIMIENTO DE LA 7ª SINFONÍA, J. ELLIOT GARDINER, DIRECTOR, ORCHESTRE REVOLUTIONNAIRE ET ROMANTIQUE.

En las diversas grabaciones que Furtwängler dejó de las sinfonías y de algunos conciertos de Beethoven, yace el ser *heroico* que define Dahlhaus, el revolucionario cuya música se organiza por motivos que se esparcen, conquistan el espacio y logran sublevarse. Una orquesta que reivindica la noción de sociedad y su emergencia.

A pesar de ser ampliamente conocido por sus interpretaciones del período que va de Beethoven a Brahms, son particularmente interesantes las grabaciones de obras por las que no es tan recordado este director —y compositor— como las que hizo de Mozart, Haydn o Bach. De Mozart se conservan la *Serenata Gran Partita* para 13 instrumentos de aliento, *Eine Kleine Nachtmusik*, las sinfonías 39 y 40, el concierto para piano No. 20 en re menor con Yvonne Lefébure, con quien casi no hubo diálogo, sino una extraña necesidad de la pianista por huir de la orquesta —vale la pena escuchar los esfuerzos de Furtwängler por encontrarla— el No. 22, en mi bemol mayor —con Paul Badura-Skoda— con quien también grabó, junto a Dagmar Bella, el concierto para dos pianos K.316a en mi bemol mayor; asimismo, *Las Bodas de Fígaro*, *Don Giovanni* y *La Flauta Mágica*. Recordar a Furtwängler en este

repertorio resulta revelador. En los años treinta y cuarenta, el legado romántico era aún reciente. La ejecución de Mozart, Haydn o Bach estaba contaminada por una idea afectada del Clásico y del Barroco hecha de grandes volúmenes orquestales, de fusiones sonoras y de gestos exagerados, más cercana a Bruckner o a Mahler. Los ejemplos son variados: Klemperer, Böhm, Mengelberg o Walter, entre otros. La herencia que dejan estos viejos directores postrománticos prevalece a través de una figura ilusoria: Karajan —sucesor de Furtwängler en la Filarmónica de Berlín— quien mantuvo una distancia significativa del estilo propio de Mozart, como evidencian numerosas grabaciones. Escuche el lector un ejemplo de sus momentos menos grandilocuentes —el concierto para clarinete y orquesta, con Leopold Wlach— a finales de los años cuarenta e inicios de los años cincuenta, donde queda manifiesta la carencia arriba citada.

▶ EJEMPLO SONORO 7, MOZART, 1ER MOVIMIENTO, CONCIERTO PARA CLARINETE Y ORQUESTA, LEOPOLD WLACH, CLARINETE; HERBERT VON KARAJAN, DIRECTOR, ORQUESTA FILARMÓNICA DE BERLÍN.

EJEMPLO SONORO 8, MOZART, 3ER MOVIMIENTO, CONCIERTO PARA CLARINETE Y ORQUESTA, LEOPOLD WLACH, CLARINETE; HERBERT VON KARAJAN, DIRECTOR, ORQUESTA FILARMÓNICA DE BERLÍN.

En la misma época de Furtwängler, y conocido por sus interpretaciones de Mozart, entre cuyas grabaciones figuran la sinfonía No. 41, caracterizada por tiempos precipitados, Karl Böhm dirigió una orquesta que en todo momento parece estar esperando entradas exageradas ajenas a toda sutileza. Nuevamente, la orquesta se fusiona en lo general y se diferencia sólo en dos grandes bloques: las cuerdas y una mezcla de los demás instrumentos.

No es sino hasta las minuciosas investigaciones del historicismo flamenco, con Leonhardt, Koopman, Brügggen o los Kuijken, que resurge la música del barroco y del clasicismo de una manera distinta a la usanza de buena parte del siglo XX. Los historicistas revelan una interpretación congruente con la retórica, un clásico austero, riguroso con los tiempos y con la orquestación —en tamaño, afinación y época de los instrumentos. Al escuchar las primeras grabaciones de Leonhardt de conciertos de Bach, encontramos a quien tiene puntos de comunicación y entendimiento con Furtwängler —aunque distantes: el alemán grabó Bach con piano, algo inaceptable para Leonhardt.

En contraste con Karajan, la figura de Furtwängler no sigue estándares ni prejuicios; aborda la música con visión individual, genuina. Es de interés escuchar la *Serenata Gran partita* de Mozart —grabada en 1947— y descubrir la claridad inusitada de los instrumentos, algo que escapaba a las interpretaciones de aquellos años.

▶ EJEMPLO SONORO 9, MOZART, GRAN PARTITA, FURTWÄNGLER, MIEMBROS DE LA ORQUESTA FILARMÓNICA DE BERLÍN.

Con tiempos que muestran naturalidad y no dogmas, aquí lentos; la obra adquiere una sensación de paz, justo al inicio de la postguerra. Hay mesura en los gestos, distinta del Furtwängler en Beethoven, cuya interpretación sienta referencia. Es coherente con Mozart, sin disfraces románticos y con mayores libertades que los historicistas, corriente que, tomada como credo, deja a un lado el aspecto emotivo cuando antepone a la intuición los “datos duros”, como se diría en ciencia. Múltiples ejecuciones de músicos historicistas de obras del período romántico (p. ej. Gardiner en las sinfonías de Beethoven o Christopher Coin en el concierto para violonchelo de Schumann), logran una visión fría que no rebasa la escritura. Furtwängler aborda distintas épocas con su verdad, una búsqueda filosófica personal que recuerda la máxima de Hesiodo, citada por Aristóteles (*Ética a Nicómaco*), que destaca la virtud del hombre que busca las verdades por sí mismo.

A menudo se olvida que Furtwängler abordó y grabó la música de sus contemporáneos. Bartók, Stravinsky, Ravel, Hindemith, Richard Strauss, Pepping o Pfitzner entre otros. Baste recordar el estreno del primer concierto para piano de Bartók, desgraciadamente no grabado, con Furtwängler en la batuta y el compositor al piano. No comulgó con el dodecafonismo, en el libro *Concerning Music* hace un análisis minucioso sobre ello; en síntesis, lo juzgaba como un sistema que no permite la expresión de las emociones por alejarse de la naturaleza, caracterizada por la tensión y la relajación (Furtwängler, 1948, 85-95 y entrevista grabada, 1953).

Wilhelm Furtwängler creía en la capacidad de diálogo de la música —refinamiento que los estadounidenses no comprendieron. Un asunto malentendido y difundido innumerables veces —sin fuentes confiables para respaldar el argumento— es que haya rechazado dirigir la Filarmónica de Nueva York. En 1936 ésta lo invitó a suceder a Arturo Toscanini, a propuesta de este último, pero lo contactaron tardíamente. Furtwängler, interesado en aceptar, expuso su disponibilidad y respondió afirmativamente desde el Cairo, pues no ocupaba puesto alguno en Alemania —condición *sine qua non* para los neoyorquinos. En paralelo, y sin enterarlo, el aparato propagandista nazi respondió a Nueva York diciendo que Furtwängler había retomado todos sus puestos oficiales en Alemania. Los estadounidenses, y en particular la comunidad judía, nunca entendieron ni se interesaron por indagar más en dicha cuestión; les bastó la versión nazi e ignoraron la de Furtwängler. Debido a que en EE.UU. le incriminaron con el nazismo, y no aceptaron sino a regañadientes que no fuera nazi hasta dos años después de

acabada la guerra, pagó el precio de ser asediado y acusado —como tantos otros de entonces y de ahora— como enemigo de los Estados Unidos. A finales de 1934, a instancias de la usurpación del poder por los nazis, Furtwängler se opuso públicamente al nuevo régimen: dimitió de todos sus puestos (4 de diciembre de 1934) a partir de la prohibición de ejecutar música judía o relacionada con judíos, como la de Hindemith (cuando se prohíbe “Matías el pintor”), manifestó su total rechazo a las políticas nazis de manera verbal y escrita, ayudó a salvar a numerosos músicos judíos —Himmler no pudo tocar a ningún judío de las orquestas de Furtwängler— y se negó a dirigir en áreas ocupadas por los nazis o hacer el saludo fascista, incluso frente a Hitler.



▣ Wilhelm Furtwängler, al final de un concierto en 1939, alcanzando la mano de Hitler para no hacer el saludo fascista. <http://www.nytimes.com/2007/07/29/arts/music/29oest.html>

Su actitud clara le atrajo la animadversión oficial, e incluso los nazis lo consideraron un posible conspirador en el atentado contra Hitler en 1944, realizado por el Coronel Von Stauffenberg y respaldado por militares como Rommel y por algunos intelectuales del cual Furtwängler sí tuvo conocimiento previo. Salvó la vida al huir a Suiza por advertencia de su médico, la doctora Richter —bien enterada de que lo

perseguirían: era también la doctora de la esposa de Himmler— y, ¡ah paradoja!, de Albert Speer —confidente principal de Hitler. Para entender cabalmente la valentía de Furtwängler en Alemania, donde fue un símbolo de resistencia, es pertinente leer su respuesta al proceso de *desnazificación* (Furtwängler, 1946), donde expone con clara franqueza su posición frente al régimen.

La hipocresía de la argumentación estadounidense y su ausencia de principios respecto a la cultura, como a tantos otros valores, los lleva a vetar a Furtwängler —desde la inmediata post-guerra— así como han hecho sistemáticamente desde Cowell, Nancarrow, Chaplin u, hoy en día, al ajedrecista Bobby Fischer, por ejemplo. A Furtwängler, le habían negado el derecho de dirigir y deseaban mantenerle la prohibición, pero un judío alzó la voz, Yehudi Menuhin, a quien por “corrección política” —una hipocresía instituida— no pudieron contrariar, todo ello aunado a la contundencia de la conocida actitud de Furtwängler, y a la respuesta escrita que entregó a los aliados.

Frente a la posibilidad de dejar Alemania, su pueblo y su cultura, para quizás nunca volver por temor a no vivir el tiempo suficiente, Furtwängler prefirió sortear, inteligente, terca y valientemente a los nazis. Si bien salvó la vida y sólo después del atentado a Hitler —1944, en la *Guarida del Lobo*— se convirtió en enemigo fatal del régimen. Se opuso siempre a Goëring, Goebbels, Himmler y al mismo Hitler, frente a quien, en las ocasiones en que tuvieron comunicación, sostuvo una oposición tajante. Dos ocasiones son dignas de mención: la primera cuando Hitler, quien admiraba a Furtwängler (“El único director cuyos gestos no parecen ridículos es Furtwängler. Sus movimientos están inspirados en lo más profundo de su ser...”, Shikarawa, 1992, 278-79), le quiso regalar al director una casa preparada para ataques antiaéreos, ante lo cual Furtwängler respondió: “Mientras tantos alemanes pierden sus techos a causa de la guerra, yo no puedo aceptar el regalo que usted me hace de una casa” (Furtwängler, 1946, 10). La segunda ocasión fue la que declara Friedelind Wagner —la nieta de Richard Wagner— en 1946 durante el juicio de *desnazificación* a Furtwängler, donde narra que en 1934, en su casa de Bayreuth, su madre reunió a Hitler con Furtwängler: “Recuerdo a Hitler volverse hacia Furtwängler y decirle que tendría que dejarse usar por el partido nazi para propósitos de propaganda. Furtwängler se rehusó. Hitler enfureció y le dijo que, en ese caso, habría un campo de concentración listo para recibirlo. Furtwängler se quedó en silencio por un momento y entonces respondió: “En ese caso, señor canciller, estaré en muy buena compañía” (proceso de desnazificación seguido minuciosamente por el New York Times y puesto a disposición del público en la página sobre Furtwängler de Tahra [www.tahra.com](http://www.tahra.com)).

Al revés de lo que se ha repetido tantas veces, la decisión más difícil y valiente era quedarse en la Alemania de la guerra, no irse. Furtwängler hizo un frente con la autoridad del arte al poder autoritario de los políticos. Uno de tantos ejemplos que evidencian esto, así como su rechazo a las políticas nazis, queda patente cuando Goebbels quiso desmembrar la Orquesta Filarmónica de Viena para enviar al frente a todos los músicos. Furtwängler se apresuró a organizar una serie de conciertos cuyo resultado, con un público emocionado, dejó sin poder a los nazis, quienes terminaron reconociendo la importancia de dicha orquesta y lo impopular que representaría desaparecerla, a su pesar. Ése fue uno de tantos gestos,<sup>2</sup> lo que es refrendado más tarde al exponer su condición esencial de músico: “consideré siempre que el arte no tenía nada que ver con la política; por tanto, en mi condición de artista no podía aceptar a autoridad alguna por encima de la mía propia.”<sup>3</sup> No luchó por la Filarmónica de Viena porque pudiese desear ése u otro puesto —bajo el régimen nazi no aceptó ninguno y sólo dirigió como invitado— sino porque estaba convencido de que debía salvar el arte germano:

Si se me juzgaba en el extranjero como un estandarte del Tercer Reich, lo cual ocurrió a menudo, la única razón fue la potencia de mi arte. Un arte que la máquina de propaganda del régimen, trabajando por encima de mí, intentó utilizar para sus propios fines. Cuando yo dirigía, lo hacía interesado en el arte, para un público que no se componía exclusivamente por nazis.<sup>4</sup>

Furtwängler dejó una impresión indeleble en el público y entre los músicos. Celibidache, Ansermet, Karajan, Badura-Skoda (a quien las ejecuciones de Furtwängler y de Edwin Fischer le convencieron de dedicarse al piano y no a la ingeniería), Fischer-Dieskau y Piatigorsky, entre tantos, escribieron sobre él y es relevante leer el ensayo de Alfred Brendel, texto argumentado y profundo (Brendel, 1994, 219-226). A la distancia puede decirse que Claudio Abbado ha sido su genuino sucesor musical, cuyo tratamiento de la orquesta, la intención artística en sus distintas interpretaciones, aun siendo característicamente individuales, dejan entrever la influencia de Furtwängler.

 FURTWÄNGLER, CONCIERTO EN ROMA, 1947.

<http://aieux.blogspot.com/images/rome1947.jpg>

La máxima de Víctor Hugo, “la música expresa aquello que no puede decirse con palabras y que no puede quedar en

silencio”, recobra fuerza en las grabaciones en vivo que se hacen de las interpretaciones del berlinés de las sinfonías 5ª, 7ª y 9ª de Beethoven durante la guerra (las dos primeras en el año 1943 y la última en 1942): el horror, el miedo, las dudas fundamentales sobre la naturaleza humana, la civilización misma y su evolución en ese momento: el hombre y su esencia amorosa o destructiva. La emancipación de las masas en Beethoven resurge para algunos oídos con mayor fuerza en Furtwängler, que invita a meditar a todo aquel que hace o padece la guerra. Todo ello, es cierto, es algo profundamente difuso, como la percepción o el diálogo al que refiero al inicio de este texto. A ese universo conduce el director, sensible frente a la catástrofe y a la relación viva entre música y naturaleza, la música como elemento orgánico y plena de un contenido emotivo, prioridades de la expresión única de su oído, capaz de poner en relieve lo difuso. Al final, ese diálogo con todo y con todos es la búsqueda de su verdad, la misma sustancia nebulosa que da sustento a su arte y que remite inevitablemente a la noción esencial que hereda de Beethoven: “la música es una revelación más excelsa que toda la sabiduría y la filosofía”.



<sup>2</sup> Gracias a esto, poco tiempo después dieron la dirección de la Filarmónica de Viena al joven Karl Böhm.

<sup>3</sup> Furtwängler, 1946, 4.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 1.

## Bibliografía

Brendel, A., *Musique côté cour, côté jardin*, París, Francia : Buchet/Chastel, 1994.

Blom, E (ed), *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Vol. III, New York, EE.UU: St. Martin's Press Inc., 5a. edición, 1973.

Dahlhaus, C., *Ludwig van Beethoven: Approaches to His Music*, Oxford, Inglaterra: Oxford University Press, 1994.

Furtwängler, W., *Concerning Music*, Connecticut, EE.UU: Greenwood Press, 1953.

Lorenz, E., "Predictability: Does the Flap of a Butterfly's Wings in Brazil set off a Tornado in Texas?", *American Association for the Advancement of Science*, Washington, D.C., 1972.

Sadie, S. (ed), *The Grove's Concise Dictionary of Music*, Londres, Inglaterra: Macmillan Press Ltd, 1988.

Shikarawa, S. H., *The Devil's Music Master: The controversial Life and Career of Wilhelm Furtwängler*, Oxford, Inglaterra: Oxford University Press, 1992.

## Discografía recomendada

Bach: *Pasión según San Mateo*, 1954, Orquesta Filarmónica de Viena, Academia de canto de Viena, Antón Dermota, Dietrich Fischer-Dieskau, Elisabeth Grummer, Marga Höffgen, Otto Edelman, etc. (EMI).

Bartók: *Concierto No. 2 para violín*, 1953, Orquesta Philharmonia, solista Y. Menuhin (EMI).

Beethoven: *Obertura Coriolano*, 1943, Orquesta Filarmónica de Berlín (Deutsche Grammophon, History). *Obertura Egmont*, 1947 (27.V), Orquesta Filarmónica de Berlín (History)

*Obertura Leonora II*, 1949, Orquesta Filarmónica de Berlín (History).

*Sinfonía No. 3*, 1944, Orquesta Filarmónica de Viena (History, Tahra).

*Sinfonía No. 5*, 1943, Orquesta Filarmónica de Berlín (Deutsche Grammophon)

*Sinfonía No. 6*, 1952, Orquesta Filarmónica de Viena (EMI).

*Sinfonía No. 7*, 1943, Orquesta Filarmónica de Berlín (Deutsche Grammophon).

*Sinfonía No. 9*, 1942, Orquesta Filarmónica de Berlín (Music and Arts, Opus Kura).

\_\_\_\_\_, 1951, Orquesta del Festival de Bayreuth, (Tahra, Naxos, EMI).

\_\_\_\_\_, 1954, Orquesta Philharmonia, Lucerna (Tahra). *Sinfonías No. 1-9*, recopilación de grabaciones de los años cincuenta, principalmente con la Orquesta Filarmónica de Viena (EMI).

*Concierto para piano No. 5*, 1951, Orquesta Philharmonia, solista Edwin Fischer (EMI, History).

*Concierto para violín*, 1947, Orquesta Philharmonia, Lucerna, solista Y. Menuhin (EMI y History).

Brahms: *Sinfonía No. 1*, 1952 (10.II), Orquesta Filarmónica de Berlín (Deutsche Grammophon).

*Sinfonía No. 2*, 1945, Orquesta Filarmónica de Viena (Deutsche Grammophon).

*Sinfonía No. 3*, 1949, Orquesta Filarmónica de Berlín (EMI).

*Sinfonía No. 4*, 1948, Orquesta Filarmónica de Berlín (EMI)

*Concierto para violín*, 1949, Orquesta del Festival de Lucerna, solista Y. Menuhin (EMI, History).

*Concierto para piano No. 2*, 1942, Orquesta Filarmónica de Berlín, solista E. Fischer (Testament).

Bruckner: *Sinfonía No. 7*, 1942 (adagio), Orquesta Filarmónica de Berlín (Tahra)

*Sinfonía No. 9*, 1944, Orquesta Filarmónica de Berlín (History).

Haydn: *Sinfonía No. 88*, 1951, Orquesta Filarmónica de Viena (Tahra, Orfeo, Deutsche Grammophon)

*Sinfonía No. 94*, 1951, Orquesta Filarmónica de Viena (EMI)

*Sinfonía No. 104*, "Londres", 1944, Orquesta Filarmónica de Viena (Grammofono 2000)

Mahler: *Lieder eines Fahrenden Gesellen*, 1952, Orquesta Philharmonia, solista D. Fischer-Dieskau (EMI)

Mendelssohn: *Concierto para violín*, 1952, Orquesta Filarmónica de Berlín, solista Y. Menuhin (Naxos, EMI) *Obertura Las Hébridias*, 1949, Orquesta Filarmónica de Berlín (Deutsche Grammophon)

Mozart: *Serenata para 13 instrumentos de aliento*, "Gran Partita", 1947 (11.XI, 3.XII), solistas de la Orquesta Filarmónica de Viena (History).

*Eine Kleine Nachtmusik*, 1936, Orquesta Filarmónica de Berlín (History).

*Sinfonía No. 39*, 1944, Orquesta Filarmónica de Berlín (History).

*Sinfonía No. 40*, 1948, Orquesta Filarmónica de Viena (EMI, Music and Arts).

*Concierto para piano No. 22 en mi bemol mayor*, 1952, Orquesta Filarmónica de Viena, solista Paul Badura-Skoda (Music and Arts)

*Concierto para dos pianos K.316a*, 1949, Orquesta Filarmónica de Viena, solistas Paul Badura-Skoda y Dagmar Bella (Music and Arts)

*La Flauta Mágica*, 1951, Orquesta Filarmónica de Viena, solistas I. Seefried, A. Dermota, E. Kunz, W. Lipp, P. Schoeffler, etc. (EMI)

*Don Giovanni*, 1954, Orquesta Filarmónica de Berlín, solistas C. Siepi, Deszö Ernster, Lisa della Casa, E. Grümmer, A. Dermota, etc. (DVD Deutsche Grammophon)

Shubert: *Sinfonía No. 8*, 1950, Orquesta Filarmónica de Viena (EMI).

*Sinfonía No. 9*, 1942, Orquesta Filarmónica de Berlín

Schumann: *Sinfonía No. 1*, 1951, Munchen, Orquesta Filarmónica de Berlín (Tahra).

*Sinfonía No. 4*, 1953 (14.V), Orquesta Filarmónica de Berlín (Tahra, Deutsche Grammophon).

*Concierto para piano*, 1942, Orquesta Filarmónica de Berlín, solista Walter Giesecking (Deutsche Grammophon, History).

*Concierto para violoncello*, 1942, Orquesta Filarmónica de Berlín, solista Tibor de Machula (Deutsche Grammophon, History).

R. Strauss: *Don Juan, Till Eulenspiegel, Muerte y Transfiguración*, 1954 y 1950, Orquesta Filarmónica de Berlín (EMI).

*Metamorfosis*, 1947, Orquesta Filarmónica de Berlín (History).

Tchaikovsky: *Sinfonía No. 4*, 1951, Orquesta Filarmónica de Viena (Tahra).

*Sinfonía No. 6*, Patética, 1938, Orquesta Filarmónica de Berlín (Tahra, Naxos, History).

Wagner: *La Tetralogía*, 1950, Scala de Milan, Orquesta de la Scala de Milán, solistas K. Flagstad, F. Frantz, E. Höngen, G. Treptow, S. Swanholm, M. Lorente, etc. (Arkadia)

*Die Walküre*, 1954, Orquesta Filarmónica de Viena, solistas M. Mödl, L. Rysanek, L. Suthaus, F. Frantz, M. Klose, G. Frick, etc. (Naxos, EMI)

*Extraits de Die Walküre et Götterdämmerung*, 1937 y 1938, solistas R. Bockelmann, K. Flagstad, L. Melchior (Music & Arts).

*Lohengrin* (Acte III), 1936, Bayreuth, M. Müller, F. Völker (History).

*Tristan und Isolde*, 1952, Orquesta Philharmonia, K. Flagstad, L. Suthaus, B. Thebom, I. Greindl, D. Fischer-Dieskau (EMI, History, Naxos).

*Trauersmarsch from Götterdämmerung*, 1933, Orquesta Filarmónica de Berlín (History).

Wolf: *Lieder by Hugo Wolf*, 1953, Salzbourg, solista E. Schwartzkopf, Furtwängler al piano (EMI).

## Textos en internet

Furtwängler, W., "À propos de mon attitude face au National-Socialisme", 1946. *Société Wilhelm Furtwängler*, Francia. [www.furtwangler.net](http://www.furtwangler.net)

Jacquard, P., "L'atelier du maître, Furtwängler vu par les musiciens", *Société Wilhelm Furtwängler*, Francia. [www.furtwangler.net/](http://www.furtwangler.net/)

Roncigli, A., "Musiciens sous le IIIème Reich", Master 1 d'histoire, *Université de Nancy 2*, Francia, junio 2006. [www.furtwangler.net/](http://www.furtwangler.net/)

Topakian, S., "Wilhelm Furtwängler: el misterio de la música", *Diverdi*. Madrid, España, 1994. [www.diverdi.com](http://www.diverdi.com)

\_\_\_\_\_, "Wilhelm Furtwängler, l'éclairage d'un expert", *Abeille Musique AMCD*. Paris, [www.abeilleinfo.com](http://www.abeilleinfo.com), 2004.

"New York Times, Wilhelm Furtwängler's Denazification", Editions Tahra, 2004, [www.tahra.com](http://www.tahra.com), [http://patangel.free.fr/furt/nyt\\_en.htm#I](http://patangel.free.fr/furt/nyt_en.htm#I)

## Discos utilizados en los ejemplos sonoros

*Beethoven 9 Symphonies*, Orchestre Revolutionnaire et Romantique, John Eliot Gardiner, Editorial Archiv. Alemania, 1994.

Furtwängler, W., *Cinquantenaire 1954-2004. Beethoven*. Entrevista grabada, 1953. Arché Music Production. 2004.

*Karajan Maestro Nobile*, Editorial History, 2001.