

ROBERTO MENNA BÁRRETO

Membro da Sociedade Wilhelm Furtwängler de Berlim ocidental.

A tese de Nietzsche de que a história da música, por um lado, e a das outras artes, da literatura e do pensamento não estariam nunca sincronizadas — a música sempre atrasada em relação às demais — ajuda a entender a obra barroca de Bach, em pleno século do racionalismo volteriano, bem como o neo-romantismo de Wagner, contemporâneo ao liberalismo, ao romance naturalista, à pintura impressionista. Mais razão tem de ser lembrada face a um episódio do Romantismo alemão, que nos chega, em pleno século XX, centrado não na composição mas na interpretação sinfônica. Um episódio implosivo.

Ele deu à regência orquestral uma qualidade artística do nível da que apreciamos nas próprias grandes composições. Reinventou as maiores obras musicais. Tal equiparação seria inconcebível no passado e, a valer as evidências, perdeu-se para sempre. Provou-se impossível a qualquer regente — exceto quanto à inovação de reger em público de memória, introduzida também por Toscanini — desenvolver, reproduzir, sequer imitar a arte de Wilhelm Furtwängler. Tentativas resultaram em caricaturas. Mais que um estilo, ou uma filosofia musical, Furtwängler nos legou uma obra acabada — única e solitária.

Assim, por muito que tenha influenciado, filosoficamente, novos dirigentes — e o crítico Karl Schumann nota que “quem quer que dirija hoje Beethoven, Brahms, Wagner e Bruckner encontra-se, consciente ou inconscientemente, competindo com a sombra esmagadora de Furtwängler” — dificilmente ele pode ser classificado como precursor de uma nova arte: a da regência sinfônica contemporânea; ao contrário, Furtwängler só pode ser entendido como erupção tardia de um *Weltanschauer* que supúnhamos extinto desde o século XIX. É desse universo que virão as forças vulcânicas de suas interpretações. Muito mais que um inovador, trata-se de um anacrônico genial!

Seu romantismo não foi tanto reflexo de um ambiente cultural, ou preferência artística, mas sim o que os psicólogos chamariam hoje de *vivencial*. Vejamos logo aspecto que me parece essencial à sua compreensão: desde jovem, estava decidido, de corpo e alma, a tornar-se compositor — e praticamente não o conseguiu. Sua biografia, sob esse aspecto, é sucinta: uma peça sua, para música de câmara escrita aos 12 anos, mereceu elogios. Procura, a partir de 1900, pré-requisitos para atender à sua vocação através de instrução particular, principalmente, em Munique, com Max von Schilling, um romântico tardio.

Sua Sinfonia n.º 1 foi um fiasco em Breslau. Mas não é a rejeição do público nem da crítica que irá detê-lo. É um jovem fervoroso, visionário. Sua própria estréia como regente, aos 20 anos, com a Kain Orquestra (precursora da Sinfônica de Munique) revela os desafios que colocava frente a si mesmo, bem como seu idealismo em música: peças de sua própria autoria, ao lado da Nona de Bruckner, sinfonia praticamente desconhecida na época; obras de dois compositores deslocados em seu tempo, problemáticos, com uma visão “superada” do mundo em que viveram...

Talvez, a partir dessa estréia, o mundo de Bruckner, ligado ao mundo dos gênios consagrados, começa a sobrecujar, na vida do jovem, o mundo nascente — e talvez historicamente impossível — do compositor romântico Furtwängler. Quatro anos depois ainda compõe um *Te Deum* (1910), porém mais e mais é solicitado como regente, e somente 30 anos mais tarde, já titular das duas maiores orquestras sinfônicas do mundo, decide apresentar obras criadas ao longo desse período: uma sonata para violino, um longo concerto para piano e orquestra (estreado com Edwin Fischer) e, mais tarde, em 1918, uma ambiciosa Segunda Sinfonia em Mi menor, composta durante a II Guerra. Nada de propriamente arrebatador, nem que viesse a conquistar fração mínima da popularidade que suas interpretações dos grandes compositores mereceram. São derivados pouco importantes da

linha Beethoven-Bruckner-Mahler. Mas, tanto artística como psicologicamente, são imprescindíveis, em minha opinião, à compreensão do fenômeno Furtwängler. Justamente por serem tão pouco importantes...

Segundo os mais fidedignos relatos, durante toda a vida Furtwängler amargou sentir-se um compositor impedido de se realizar devido às exigências de sua missão à frente das grandes orquestras. Essa frustração íntima completa, em sua estrutura psicológica, o mundo idealista, e irrealizado, de um romântico perfeito. Ali residem componentes de sonho, de solidão, de perda que, associados a uma energia descomunal, são típicos do universo de Beethoven, Schumann e Mahler, tanto quanto de Byron e Schiller. Um mundo que, mesmo após a Segunda Guerra Mundial, Furtwängler — nascido em 1886, ano da morte de Liszt — iria ainda legitimamente personificar... com mais de um século de atraso.

Para personificar vividamente o passado, criou Furtwängler uma arte para si mesmo. Seu citado concerto de estréia deixa-lhe claro sua inexperiência, sua falta de habilidade técnica. Mas essa falta era sentida de forma diferente da de um músico de hoje, impregnado pelas exigências de "precisão" de uma civilização tecnológica. "As dificuldades técnicas dos primeiros anos de minha carreira como regente" — diria Furtwängler mais tarde — "existiam unicamente devido às minhas necessidades de expressão, ou melhor, devido à minha forte determinação de ver realizado aquilo que eu ouvia dentro de mim mesmo. Esta determinação era tão poderosa que eu simplesmente pulava por cima das dificuldades técnicas quaisquer que fossem. Mais tarde, todos os recursos técnicos tiveram de ser aprendidos".

Para tanto, começou a praticar regência em Zurique, tornou-se assistente do diretor musical de Strasbourg, dirigiu "A Viúva Alegre", em Munique. As avaliações que mereceu nesse período foram mais ou menos unânimes: "um caso completamente sem esperança". A cidade de Lübeck destoa ao nomear esse "fracasso universal" diretor musical para substituir Hermann Abendroth.

Por muitos anos ainda continuaria a lutar, com seus próprios recursos, face às "dificuldades técnicas". Seu problema era a aquisição de meios de expressão que permitissem transformar sua personalíssima concepção de música em som orquestral. Romântico visceral, seguia acima de tudo os ditames da própria imaginação e do próprio ideal. Nesse sentido, todos os aspectos técnicos tornavam-se problemáticos. Como notam seus biógrafos, Furtwängler começou do topo, dos aspectos intelectuais da composição, de seus conteúdos implícitos — e não da base: o domínio do tempo, o aprendizado de diversos instrumentos, e demais requisitos que dão a um condutor de orquestra preciosos recursos para atender rapidamente às exigências de rotina. Diz Karla Höcker: "Furtwängler tinha que superar tudo o que não sabia — um bocado de coisa naquela época — através de trabalho duro e estudo minucioso das obras dos grandes mestres". Mas um amigo em Lübeck, em 1911, já nota sua grande característica: "Parece que era ele mesmo quem compunha a música". Um caso incontestado de sublimação.

Durante o ano de guerra de 1915, segue para Mannheim como primeiro regente. Em seguida, em substituição a Mengelberg, assume a direção dos concertos de Frankfurt. Aos poucos, começa a se fazer notar em Berlim. Em Leipzig, conhece o regente cujo elegante estilo muito o impressionou, Artur Nikisch, o pólo oposto ao do preceptor Hans von Bülow. Foi então — a rigor, durante uma apresentação de "O Rigoletto" — que Furtwängler reconheceu que a escola tradicional de marcação do tempo não correspondia à sua individualidade, e que, ao contrário, devia desenvolver um estilo próprio que o capacitasse a



Da esquerda para a direita: Walter, Toscanini, Kleiber, Klempeter, Furtwängler.

transmitir sugestivamente, tanto aos cantores quanto à orquestra, o que ouvia dentro de si mesmo, até a conquista do ideal, em termos de qualidade sonora.

Eis aí as raízes formais do seu inigualável estilo de interpretação. Ele nasce como síntese das duas grandes técnicas de regência que se desenvolviam desde o início do século: a primeira, a forma didática de interpretação, nobre e intelectual, que tinha em Hans von Bülow seu mais notável representante; outra, a escola que enfatizava a qualidade sonora, sensual e ondulante, representada pelo talentoso e admirado Artur Nikisch. (Evidentemente, outros regentes também procuraram mediar as duas tendências). Bülow, o intelectual do podium, iluminava a estrutura da composição; Nikisch, o mágico intuitivo, solenizava a eufonia voluptuosa. "Estes dois estilos antagônicos" — comenta Karl Schumann — "clamavam por uma síntese, e ela chegou através de Wilhelm Furtwängler. Foi a combinação do Apolíneo com o Dionisíaco, suportada por uma imaginação intuitiva-criativa, que distinguiu em essência a posição de Furtwängler na evolução das técnicas de condução orquestral. Bülow e Nikisch foram os dois patriarcas antípodas deste estilo-síntese. Wagner, Weber e Liszt desempenharam o papel de antecessores espirituais. A fundação foi provida pelo Romantismo, com sua apreciação pela personalidade forte e individualista".

O componente Nikisch — especialmente a predileção pelo som sensual — evitou que qualquer empáfia, ou solenidade acadêmica, viesse a corromper a seriedade intuitiva-criativa das ideias de Furtwängler. O componente von Bülow vem em forma de lucidez abrangente. Surge uma fértil mistura de instinto artístico com racionalidade resoluta. Paixão elementar e perspicácia intelectual contrabalançam-se uma a outra, e podem ser acompanhadas ao longo de toda a evolução do maestro, até — ainda mais desenvolvidas e elaboradas — alcançarem equilíbrio perfeito nos anos mais maduros.



Com Igor Stravinsky, em 1928.

Neste momento, a síntese de duas técnicas transcende o campo da técnica para tornar-se a arte única, superior, inimitável. São inimitáveis, na arte de Furtwängler, aquelas curvas melódicas perfeitamente medidas, a variedade de planos sonoros, o pronunciamento npecável dos temas, o desabamento dos tutti, o suspense, o próprio (para mim inexplicável) timbre característico de um instrumento solo, a espontaneidade, a surpresa, a facilidade de mudar, através de simples modulação, todo o caráter de uma composição. Com urtwängler, um movimento sinfônico desdobra-se de acordo a leis muito íntimas de sua própria percepção. Às vezes, podemos perguntar aonde ele vai (e esta é uma experiência a qual seus adeptos, no mundo inteiro, procuram tão ardentemente descobrir novas ravações suas) mas invariavelmente o resultado final expõe-se magnífico, chegando ao transcendental e catártico. (Uma das razões, segundo o crítico Burnett James, da preferência do maestro pelo tempo lento: dá-lhe mais espaço para manobras). Quando Furtwängler concentra ênfase especial numa passagem, jamais perde de vista a totalidade da obra. Como para Kirkegaard, a verdade, para ele, é pura subjetividade.

Morto Nikisch em 1922, tornam-se vagos dois dos mais eminentes postos da vida musical européia: o diretor artístico da Filarmônica de Berlim e o regente orquestral da Gewandhaus, em Leipzig. Furtwängler, então com 36 anos, é chamado a ocupar ambos: primeiro passo para a consagração. Segue para a América em 1925 e 1927 (devido a intrigas, pouco conhecidas, jamais voltou a esse país). Deixa a Gewandhaus em 1928 para suceder a Felix Weingartner — por indicação do próprio Weingartner — na Filarmônica de Viena. Maestro convidado em Buenos Aires, Cairo, Paris, Londres, Bruxelas, Estocolmo, Lucerna e Festival de Salzburgo. Rege, pela primeira vez, em Bayreuth, ao lado de Toscanini. Diretor musical da Ópera de Berlim em substituição a Richard Strauss.

Durante o período nazista, há o episódio de seus protestos, em carta a Goebbels, contra o ostracismo de Hindemith e a perseguição a músicos judeus, entre os quais Bruno Walter e Otto Klemperer. (Goebbels o respondeu em carta aberta pela imprensa, demonstrando um misto de sarcasmo e deferência). Hitler o considerava "uma das figuras mais desagradáveis entre os contemporâneos" — mas ia a seus concertos.

Depois da guerra, responde à acusação de nazista por ter sido membro da Câmara de Música do Reich, em 1933 — acusação desqualificada em 1946 (durante o processo, foi muito ajudado pelo violinista Yehudin Menuhin).

Reabilitado, reassume, por muitos anos, tanto a Filarmônica de Berlim quanto a Filarmônica de Viena — que torna, talvez, as orquestras mais importantes do mundo. Concertos em Londres, Edinburg, Copenhague, Salzburgo, Lucerna, Buenos Aires, Roma e Milão. Rege, de forma imorredoura, a Nona de Beethoven, na reabertura dos Festivais de Bayreuth, em 1951. Torna-se a grande atração dos festivais internacionais. E cerca-se de alunos ilustres, entre os quais o brasileiro Walter Burle Marx, mais tarde radicado nos Estados Unidos.

Suas apresentações são, cada vez mais, transmitidas pelas ondas de rádio, para toda par-

Concerto com Menuhin



te (algo que, aliás, ocorrera mesmo durante a guerra). Suas gravações, desde os antigos discos de acetato aos novos LP, estendem sua fama aos quatro continentes. Vê-se acumulado de honrarias tanto em seu país quanto no estrangeiro. Mais e mais torna-se conhecido, principalmente na Alemanha, como o mais alto expoente de seu tempo em música. Um mito em vida.

E, então, como para seguir seu destino de mito, cai vítima do mal de Beethoven, gênio que, mais que qualquer outro, ele melhor interpretou: a surdez. Durante um concerto em Viena, desmaia no tablado. Um ano mais tarde, em 30 de novembro de 1954, morre de uma combinação de pneumonia e deficiência cardíaca, num sanatório de Baden-Baden.

O mito, evidentemente, sobrevive. Pergunta-se como seria o homem Furtwängler. Nasceu em Berlim, filho de renomado arqueólogo, professor da Universidade e autor de trabalhos até hoje citados sobre moedas e vasos gregos. Sua mãe gozava da reputação de ser pintora prendada, e seu amor às artes teve remarcada influência sobre o menino. Cultivava-se música na família, bem como no círculo de amigos, entre os quais Max Weber e o jovem Karl Jaspers.

Cresceu em Munique. Era alto, magro, claro. Seus olhos sempre foram notados "como os de um visionário": grandes, azuis e expressivos. Permaneciam velados e semi-cerrados quando regia ou tocava piano, mas eram capazes de emitir tremenda vitalidade numa conversação que o interessasse; ou tornarem-se ternos e brilhantes quando encontrava-se tranqüilo e bem humorado.

Em ensaio



Seu caráter era envolvente. Pensamento lógico e persistente, direto e vigoroso. Ao mesmo tempo, um homem tímido a um ponto de extrema sensibilidade. Sua secretária, Berta Geissmar, relata que ele só parecia completamente à vontade com seu enorme cão "Lord", que o seguia por toda parte, mesmo ocupando seu camarim durante os ensaios, resultando com isso que ninguém podia entrar.

Não era, de forma alguma, um *homme du monde*. Não tinha qualquer atração pela vida das grandes cidades, ainda que sua profissão o forçasse a viver em metrópoles, e entre massas de gente. Confessava-se vítima da existência nômade de um dirigente contemporâneo, como fora Nikisch e Mahler. Sua vida privada era secreta. Só muito por alto é que se soube ter sido casado duas vezes e que tivera um filho do segundo casamento, com Elyzabeth Furtwängler (moradora hoje na Suíça).

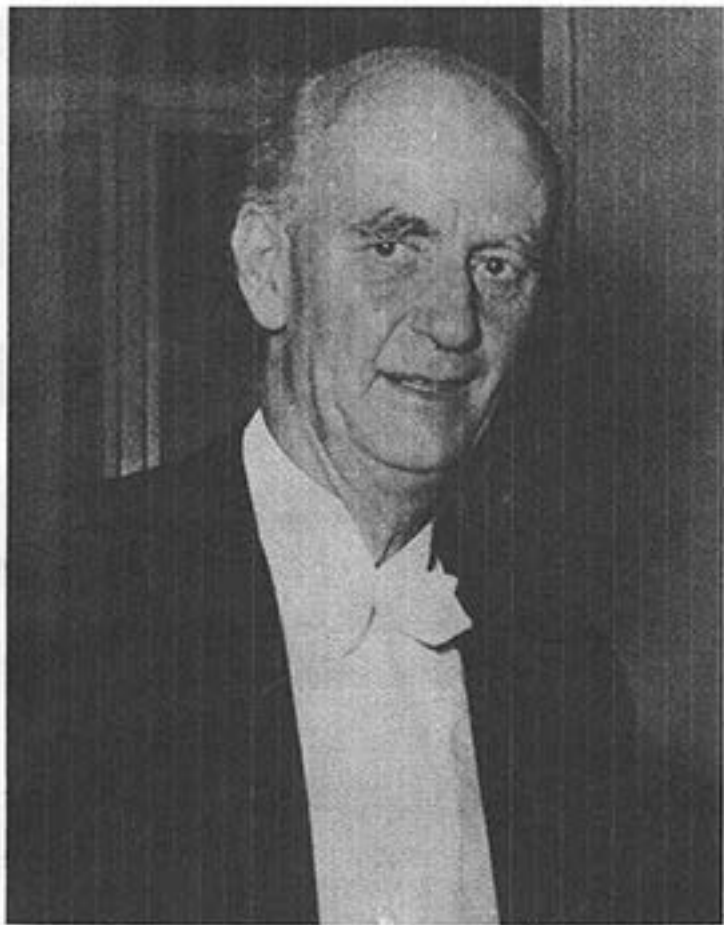
Adepto da "vida saudável": seguia dieta basicamente vegetariana; não fumava; bebia apenas, ocasionalmente, um copo de vinho; conservava-se apartado de eventos sociais; era amante entusiástico da natureza (no sentido beethoveniano), praticava esporte desde a meninice (excursionismo, esqui, natação), mantinha-se devotado à casa-refúgio que o casal possuía nos Alpes Suíços.

Introspectivo, estava sempre tão obsecado pela música que relegava tudo o mais como secundário. Isso eventualmente lhe trazia problemas com as pessoas. Já dirigente da Filarmônica de Berlim, costumava avançar rápido para a plataforma, antes dos ensaios, a batuta em riste, mostrando que mal podia esperar para começar. No início, os músicos ressentiam-se com tal comportamento, reclamando, à sua secretária, que ele sequer dizia "Bom dia". Quando Berta, cuidadosamente, explicou-lhe o que se passava, ele caiu em consternação. A partir de então, pelo menos iniciava os ensaios com uma palavra cordial...

Mas era tudo. Mantinha internamente seu conflito entre técnica e visão — tudo sob um auto-criticismo inesgotável, expresso em longas fases de luta contra as discrepâncias que surgiam. Durante tais fases, conduzia de modo incansável e desordenado — e não era fácil à orquestra acompanhá-lo. Exceto quanto ao expressivo movimento de suas mãos, que pareciam pintar a música numa tela invisível, Furtwängler, num ensaio, chegava a ser caótico: gesticulava em todas as direções, sacudia a cabeça constantemente, andava sem parar pela plataforma, fazia caretas quando algo ia errado, golpeava a estante com a batuta, cantava, gritava, até mesmo soltava perdigotos (o que fez surgir a observação jocosa, entre os músicos, que os lugares da frente deveriam vir providos de guarda-chuvas). Não admira que membros da orquestra se queixassem freqüentemente não poder entender as indicações do maestro; isso o afligia profundamente.

Aos poucos, superou a situação. Compreendeu que tinha duas coisas com que se preocupar simultaneamente: sua própria necessidade de expressão, e suas relações com os músicos, visando criar um meio receptivo, eficiente e amigo. Desenvolveu extrema habilidade e compreensão, associadas à incontestável autoridade. Em resposta, os músicos o veneravam — muito embora ele lhes exigisse o impossível, além de raramente elogiar-los, e raramente dizer uma palavra sequer de agradecimento: aprenderam que um leve sinal de aprovação com a cabeça, dado de relance por Furtwängler, após uma passagem, era reconhecimento muito mais valioso que qualquer discurso laudatório de quem mais que fosse...

Suas décadas de trabalho com a Filarmônica de Berlim tornaram-se exemplo clássico de *entente cordiale* ente dirigente e orquestra. O entrosamento com os membros da Filarmônica de Viena chegou a ser quase o mesmo. Essa duas grandes organizações musicais foram definidas, verdadeiramente, como as "orquestras de Furtwängler". Cada um de seus componentes entendia, instantaneamente, os gestos da arte individualística de seu líder, desde o primeiro sinal — e mostra dessa interação está no acorde inicial da abertura Eg-



mont, com a Filarmônica de Berlim: o exemplo mais citado do modo característico de Furtwängler marcar uma entrada, além de efeito só possível graças a uma compreensão quase mágica, da parte de cento e tantos músicos, de um ideal de expressão, vigor e subjetividade, que parece hoje perdido na história das artes.

Esse ideal é o grande ideal romântico. Voltamos ao ponto fundamental. O fenômeno Furtwängler seria inconcebível sem a filosofia idealista do século XIX, sem o substrato intelectual sob influência da filosofia de Weimar e do humanitarismo de Goethe. Historicamente, ele beneficiou-se do esgotamento da Música — tese de Otto Maria Carpeaux — que deu margem a que se afirmasse a hegemonia do intérprete. Mas esse esgotamento é,

também ele, um esgotamento do próprio Romantismo, exaurido como expressão da classe burguesa, e da decadência contemporânea.

Pessoalmente, o mundo intelectual de Furtwängler era o de se esperar. Produto quimicamente puro da cultura alemã, venerava Goethe e Schiller em primeiro plano, conhecia bastante Nietzsche e Schopenhauer — sua formação intelectual e psicológica primava por um fechado germanismo: não se trata necessariamente de nacionalismo — notem bem — mas explica um pouco seus "conflitos", "oposição", "constrangimento" e "convivência" no III Reich. (Era teutônico até na aparência física, no sentido do que ela tinha de gótico).

Filosoficamente, filiava-se às correntes de pensamento do início do século na Alemanha, talvez as mais idealistas, expressões perfeitas do passado, tais como Eduard Spranger, Oswald Spengler e Albert Schweitzer, cujas teses sobre o envelhecimento das culturas mostra que estudou, em seu último ensaio, "Tudo o que é grande é simples" (1934). É desse ângulo que encara os tempos modernos, quando concorda que estamos vivendo, e sofrendo, uma espécie de "fim de uma era". Sobre a crise das artes, afirmava ser efeito da predominância do teórico sobre a inspiração.

Encarava a interpretação como "uma questão de destino musical" — título de um ensaio seu, de 1934. Furtwängler manteve-se consciente, quase dolorosamente, da antítese entre a atividade criativa e a interpretativa — sem que esqueçamos que sonhara tornar-se compositor. Sabia que o intérprete estava dependente, antes de tudo, da partitura; contudo, segundo ele, o processo que vai dessa herança musical até uma concepção vívida da obra é o que caracteriza a interpretação. Defendia, então, a submersão do intérprete na obra como um todo — na obra do compositor como um todo — alegando que "a música deve caber no intérprete como sua própria pele". Certamente, essa concepção de "submersão" é de natureza puramente romântica, como é romântico o princípio de "totalidade" tão ardorosamente defendido por Furtwängler. "A função do maestro" — diz ele — "não é relatar o mais objetivamente possível, mas sim despertar a música para uma vida ardente, com toda a paixão e todo amor de que for capaz".

Enfim, tanto em suas interpretações como em seus livros e comentários, o que sempre se sobressai, num sucesso de homogeneidade, é seu arraigado "romantismo alemão". (Não admira, por isso, que trechos de suas cartas se aproximem, perigosamente, a uma ingenuidade *kitsch*).

Tal homogeneidade tinha desvantagens. Puramente romântica, completamente antiacadêmica, era sua concepção da obra de Bach — uma concepção que produziu, é verdade, a interpretação mais luminosa que se conhece da "romântica" Suite nº 3, mas cabe "estranha", por exemplo, nos Concertos de Brandemburgo. Furtwängler, em minha opinião, é pesado demais para Mozart, germânico demais para Tchaikovsky, enfático demais para os modernos. Tal foi o preço de sua identificação absoluta ao universo de Beethoven, Brahms, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Wagner, Bruckner, Strauss — seria também de Mahler, se quisesse.

Nesse universo, ele se funde ao Astro Maior. De fato, onde seu tom — literário e musical — atinge as culminâncias é com referência a Beethoven. Para uma época que, por sua predileção pela "objetividade", trabalhava por chegar a um Beethoven formal, decifrado, Furtwängler apresenta um Beethoven que une os princípios Apolíneo e Dionisíaco. Suas interpretações do mestre tenano tornaram-se um cânon. Para duas gerações, pelo

menos, a obra de Beethoven tomou forma, moldada, em grande parte, por suas execuções magistrais. O nome de Furtwängler é hoje marco da interpretação mais profunda do gênio de Bonn.

Da mesma forma, seus ensaios sobre Beethoven estão entre os mais consistentes sobre a vida e a personalidade do compositor. Num diálogo com Walter Abendroth, dizia ele: "A música é sempre profundamente dionisíaca — a de Beethoven prova-o de maneira retumbante. Todas as suas sonatas, todos os seus quartetos de cordas são, no gênero (quaisquer que sejam as particularidades de certo movimento ou passagem) dramas e, muitas vezes, mesmo tragédias — tragédias mais intensas, muito mais do que aquelas de que a poesia é capaz". Mas, como nota Karl Schumann, "sempre que Furtwängler falava de Beethoven, pairava a impressão de que falava de si mesmo".

Porque não podemos esquecer nunca que ele sonhara ser compositor. Reside aqui, em seu tônus psíquico, o elemento de irrealização, de "impossibilidade", característico do caráter romântico. Já famoso e consagrado, sua esposa narra que era dado a crises de depressão e insegurança terríveis antes da execução de qualquer de suas poucas obras, a ponto de sofrer desmaios de fundo nervoso.

Foi, enfim, de forma acabada, um gênio póstumo do Romantismo, trabalhando uma arte onde, ao contrário das outras, exaustas em forma e conteúdo, encontrou campo para expressar suas forças titânicas, seus valores universais, seu subjetivismo, seu sonho de amplidão, sua devoção temerária. Perfeito anacronismo num século que, a partir da I Guerra, perdeu o sentido espiritual e cultural de seu destino, e que desde então, como um *ersatz* maldito, cultivava por toda parte a "técnica", a "objetividade", a "precisão". Mas é justamente nessa encarnação autêntica (e, em última análise, inexplicável) de um período extinto, que reside, a meu ver, o maior significado da obra de Furtwängler.

Encarnando episodicamente o Romantismo, Furtwängler recapitulou a última visão global do Homem que surgiu na cultura ocidental. Não sabemos como será "o fim de era" que vivemos. Mas restou, a quantos o ouviram pessoalmente, ou quantos dispõem hoje de suas soberbas gravações, a oportunidade de testemunhar, ainda uma vez, a vitória de um humanismo autêntico e portentoso, perdido mas eterno. Nesse sentido, a obra de Furtwängler tem uma ressonância profética. Ela supera o tecnicismo moderno através de uma espiritualidade tão fervorosa que chega às raízes de uma metafísica musical. E celebra forças que um dia voltarão.