

cyclical nature. We'll enjoy the *staccato* of the oboe at the beginning of every beat (373), a detail of rhythmic phrasing that is too often neglected. From 419, the tempo broadens for a very last time until it comes almost to a complete stop at 429-430, when the *coda* suddenly springs, dazzling and straight, like the dash of an arrow".

(Published by kind permission of the author)

Remastering : C. Eddi

Photogravure : PSP

English version : Dr. Gary Lemco

Productions TAHRA, 23 rue de la Francherie – 36500 Buzançais (F)

Made in EC by Sony DADC AG

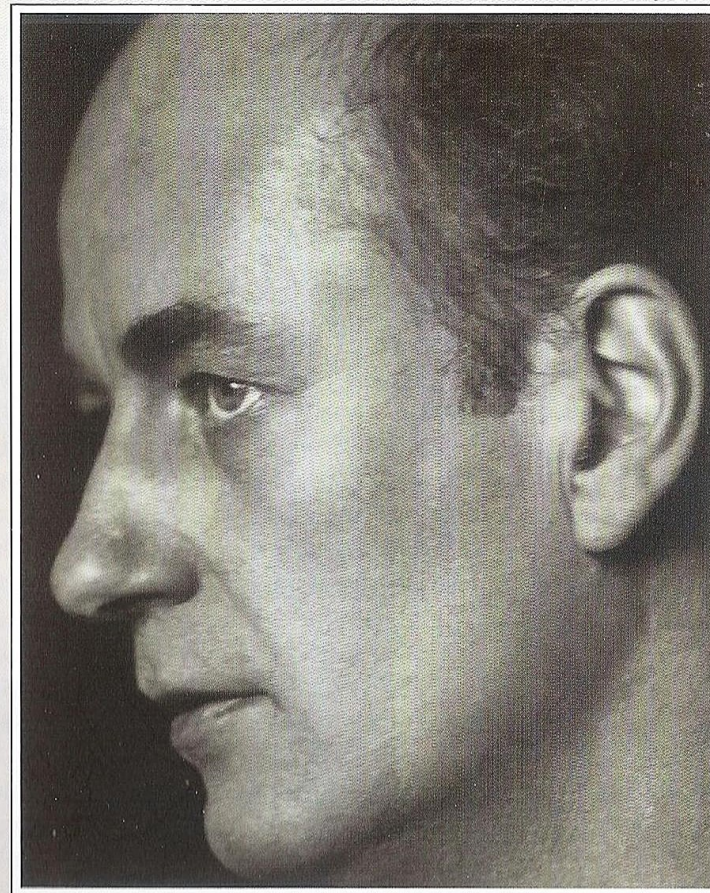
Website : <http://www.tahra.com>

P et © 2011

Photo: DR

Ludwig van Beethoven

Wiener Philharmoniker



«Eroica», 19-20.XII.1944

tahra

Wilhelm Furtwängler

**HYBRID
SACD**

Furtwängler dirige l'*Eroica* à Vienne en 1944

Avec ce SACD commence une série dédiée à Furtwängler enregistré lors de concerts publics : nous « ouvrons le bal » avec la fameuse *Eroica* viennoise captée en décembre 1944. Suivront la Huitième de Bruckner, enregistrée deux mois plus tôt ; le fameux concert Brahms de Hambourg (octobre 1951) ; des concerts berlinois (Symphonies de Beethoven), etc. Disposant des bandes originales analogiques, nous avons pensé que le Super Audio CD était le format idéal pour avoir une restitution sonore optimale.

Nous connaissons neuf enregistrements de la *Symphonie Héroïque* par Furtwängler :

- **19-20 décembre 1944** : atmosphère survoltée avec d'incroyables changements de tempo, surtout dans le premier mouvement. (Nous avons publié cette archive en 1998 sous la référence FURT 1031)
- **10 au 17 novembre 1947** : enregistrement *His Master's Voice* DB 6741-6747, réalisé à Vienne et que nous avons réédité en 1999 (FURT 1027)
- **20 juin 1950** : enregistrement public du RIAS avec la Philharmonie de Berlin
- **19 janvier 1952** : concert avec l'orchestre de la RAI de Rome
- **26 et 27 novembre 1952** : enregistrement *His Master's Voice* avec la Philharmonie de Vienne, récemment réédité en SACD au Japon (TOGE 11001). C'est une très belle réussite.
- **30 novembre 1952** : concert avec la Philharmonie de Vienne
- **7 décembre 1952** : concert avec la Philharmonie de Berlin enregistré par le

Sender Freies

- **8 décembre 1952** : idem mais enregistrement du RIAS. Version lente mais jamais figée, avec des *fortissimi* impressionnants.

- **26 août 1953** : concert avec l'orchestre du Festival de Lucerne
Cet enregistrement de l'*Eroica* par Furtwängler et la Philharmonie de Vienne, réalisé dans la grande *Musikvereinssaal* par Friedrich Schnapp les 19 et 20 décembre 1944 sous l'appellation de *Magnetofonkonzert*, est resté célèbre car il fut à l'origine du fameux « Procès Urania », qui fut plaidé en France par Roger Hauert, avocat de *His Master's Voice*. La firme américaine *Urania* avait en effet publié en 1953 cet enregistrement sans aucune autorisation et ce disque (référence URLP 7095) est toujours très recherché par les collectionneurs. Par décision de la Cour de Justice de Paris, *Urania* perdit son procès en France mais cela n'eut aucune incidence en Amérique.

La Cour de cassation, par une formule désormais célèbre mais dont la portée fut discutée, avait permis à Furtwängler — qui n'avait autorisé que la confection de bandes magnétiques à partir de ses interprétations — de s'opposer à la fabrication de disques issus de ces bandes. La Cour reconnaissait ainsi que l'artiste exécutant est fondé à interdire une utilisation de son exécution autre que celle qu'il avait utilisée et que cela suffit à caractériser une atteinte au droit de l'artiste sur l'œuvre que constitue son interprétation. Si la première proposition renvoyait aux droits de la personnalité, la seconde renvoyait au droit d'auteur. Cette dualité avait d'ailleurs suscité une double interprétation : les uns penchaient vers une protection de l'artiste par les règles du droit commun, les autres vers une reconnaissance de l'artiste par le droit d'auteur. Il suffisait de relire l'arrêt de la Cour de Paris du 13 février 1957 et les conclusions de l'Avocat Général R.

Lindon parlant d'une « exploitation abusive de la notoriété », pour s'apercevoir que les droits de la personnalité étaient au fondement de la décision et que, mieux encore, c'était la notion de notoriété entendue comme « capital » qui fournissait le concept pertinent. Malgré que cette affaire fût jurisprudence, cela n'empêcha nullement la piraterie de s'organiser et de proliférer.

Cet enregistrement fut publié à de très nombreuses reprises, mais de nombreuses éditions discographiques sonnent en *mi majeur* : ainsi un CD japonais publié à 200 exemplaires, affiche une fausse tonalité (minutage de 51'13). La bande que nous avons utilisée est une copie des originaux conservés à la *Deutsche Rundfunk Archiv*, mais avec une tonalité fantaisiste aboutissant à un minutage de 50'27 ! Evidemment, nous l'avons corrigée.

Analyse de l'enregistrement, par Harry Halbreich

« En dehors de deux instants de pur rêve extra-terrestre, vertigineux coups d'aile du lyrisme furtwänglerien (la fin de la *Marcia funebre* et celle du trio du Scherzo), cette interprétation se distingue par son magistral classicisme, par la rigueur sans raideur de son architecture, par l'impulsion irrésistible qui l'anime.

L'*allegro con brio* initial dure ici exactement 15 minutes, ce qui indique le choix d'un tempo de base plutôt rapide. Cette allure enlevée persiste durant toute l'exposition, à l'exception d'une brève zone de calme (mes. 83-100) où

s'affirme, à la faveur de l'élément lyrique, le tempo mélodique défini ci-dessus. On retrouve ce tempo détendu dans l'épisode de calme un peu mystérieux situé à l'orée du développement. Imperceptiblement, nous regagnons l'allure initiale (notons au passage le phrasé admirable du cor à 232). Dès 244, Furtwängler appesantit son tempo pour souligner la sensation d'effort, de lutte, propre à ce passage, où le héros beethovénien semble se frayer un passage à gigantesques coups de hache. Un sommet d'intensité terrifiant est atteint à 276-279 (*fortissimo* dissonant des trompettes), suivi des accords lourdement martelés des cordes, avec leurs accents arrachés (280). Le troisième thème (284) fait son entrée dans un tempo fortement ralenti. Le tempo primitif est atteint à la rentrée du premier thème en ut majeur (hautbois, 300). On notera avec admiration le recul considérable que prend Furtwängler pour donner plus de champ à la colossale gradation débutant à 338 et qui donne toute sa valeur au titanesque *fortissimo* de 362, très justement considéré comme point culminant du développement et, partant, comme centre de gravité du morceau tout entier. Les mesures suivantes, d'une lenteur sublime, préparent parfaitement le suspense étonnant d'où jaillit la réexposition. Mais Furtwängler a soin de décomposer celle-ci en deux paliers distincts, conservant le tempo mélodique au début (ce qui permet de merveilleux détails comme le phrasé du cor en fa majeur à 408 ou les *pizzicati* à 419, qu'on n'entend jamais) pour ne retrouver le tempo métrique, au terme d'un *accelerando* irrésistible, qu'au *fortissimo* de 430 qui est, du point de vue psychologique et tonal, la réexposition véritable, ce que d'autres interprètes ne semblent pas avoir compris. Autre intuition géniale : l'emballement du tempo à partir de 468, afin de renouveler l'intérêt par un surcroît de tension au moment où la réexposition devient littérale : si l'auditeur n'en est pas

conscient, Furtwängler, lui, le sait. A nouveau, brève détente pour le retour de l'élément lyrique et c'est le triple *fortissimo* (avec un *crescendo* ajouté !) des timbales à 521-522, d'une violence inouïe. A nouveau, le tempo s'appesantit à partir de 560, cette fois-ci pour souligner les modulations descendantes par tons : application d'une loi physique élémentaire ! Un grand *decrecendo-rallentando* à partir de 600 nous mène à l'orée de la grande gradation finale, prise avec un considérable recul comme le passage correspondant de 338. Au passage, notons la mise en valeur du dialogue des cors à 615, d'habitude sacrifié. Le tempo de base est rejoint à 631 et à partir de 645, Furtwängler s'emballe pour la *coda-stretta*, avec toute l'inévitable puissance d'un phénomène naturel !

La *Marcia funebre* a toujours été l'un des morceaux où le génie de Furtwängler s'élevait le plus haut et c'est encore le cas ici. La durée légèrement supérieure n'est due qu'à l'extraordinaire évasion poétique de la conclusion, la grande surprise de cette interprétation. Ailleurs, le tempo demeure fort strict. Le génie rythmique de l'interprète apparaît ici avec une particulière évidence, faisant ressortir la richesse et l'audace des rythmes beethovéniens, qu'il s'agisse des *grupetti* des contrebasses, de la prolongation imperceptible de la noire pointée *sforzando* du 6, du détaché admirable des violons à 18 ou du léger retard au *sforzando* de 30 : modèle d'agogique plastique et expressive. Le *piano subito* à 41, avec la sourde pulsation des timbales, est particulièrement saisissant et le tempo un rien plus animé de 56 relève d'une intuition psychologique aigüe. Un léger élargissement à 67-68 prépare l'allure nettement plus lente du couplet en ut majeur (69), d'une douceur immatérielle, avec des accompagnements

dépourvus de toute pesanteur. L'introduction à la période débutant à 80 illustre l'art furtwänglerien des transitions organiques. La gloire de 98, colossale, se résout dans l'immense *allargando* de 101-104, suivi d'un grand silence. Le simple enchaînement 103-104, du *do mezzo piano* au *si piano*, est à lui seul signé ! Puis la marche reprend plus lente, plus intense, bifurquant vers le *fugato* dont l'interprétation est ici admirable de classicisme et de rigueur sans lourdeur aucune. Un magnifique dégradé prépare le gouffre dantesque de 159, avec le triple *fortissimo* des cordes graves et les trompettes d'apocalypse. La réexposition de la marche se fait dans un tempo à la fois strict et houleux, grâce aux accents des basses à contretemps. Un surprenant ralenti à 180 s'étend jusqu'à 187. A 191 les violoncelles chantent comme des voix humaines et à partir de 209, le tempo s'élargit de nouveau pour la sublime conclusion. A 213, l'ultime éclaircie se revêt d'une tendresse bouleversante et au fur et à mesure que la lumière s'efface, le tempo ralentit jusqu'à la négation du mouvement. Dès 222, ce n'est plus une marche mais une élégie funèbre que rien ne saurait décrire. Tout serait à citer jusqu'à la fin : le pouls des timbales au cœur du mystère (222-223), le *crescendo* sur 225, les accents miraculeux sur 228-229, le *morendo* progressif de durée et d'intensité, le forte de la pénultième mesure. Phrasé, articulation, dynamique, les trois secrets du génie furtwänglerien coopèrent ici en une minute de plénitude rare.

Le *Scherzo* est très classique. Affairé mais sans hâte, le tempo témoigne d'une remarquable continuité motrice. Furtwängler donne par contre du *Trio* une lecture librement romantique, particulièrement en ce qui concerne la seconde période. L'adieu s'épanouit tendrement, se prolonge dans l'infinie

nostalgie de sa vision, s'étend en un long *rallentando* d'une merveilleuse délicatesse poétique.

L'*allegro molto* final, si difficile à construire par suite de sa structure en variations, confirme le classicisme furtwänglerien, en des tempi plutôt enlevés. Après un départ d'une rapidité fulgurante, un grand silence précède l'exposé du thème, lent, furtif, mystérieux. Furtwängler en accentue lourdement les groupes martelés de trois croches, comme pour en souligner la future importance structurelle. Durant les deux premières variations, le tempo demeure aussi strict que l'écriture polyphonique et ce n'est que durant la troisième, à l'apparition du contrechant mélodique, que la musique prend graduellement son essor. A partir de 107, l'allure s'accélère encore, pour atteindre sa vitesse de croisière fort rapide au *fugato* de 117. Celui-ci va droit son chemin jusqu'au grand ralenti, coupé de silence, de 254-256, à l'issue duquel la musique poursuit son chemin dans un tempo plus calme, proche de celui du thème original. C'est ainsi que le second développement fugué se déroule à une allure un rien plus modérée que le premier. Cependant le grand *fortissimo* de 314 presse à nouveau le pas, afin de mieux préparer l'immense élargissement de 344, aboutissant au silence impressionnant de 348 qui précède l'épisode *andante*. Celui-ci, très recueilli, tout d'intime ferveur, exalte la beauté incroyable de ses phrasés mélodiques. Dès 365, nous retrouvons le tempo exact de la *Marcia funebre*, dont les liens cycliques n'ont jamais été éclairés avec plus d'évidence. On savourera également le *staccato* du hautbois au début de chaque temps (373 et suite), détail de phrasé rythmique trop souvent négligé. A partir de 419, le tempo s'élargit une dernière fois pour s'immobiliser presque sur le tremplin de 429-

430, d'où la *coda* bondit soudain, éclatante et droite comme le trait d'une flèche. »

(Publié avec l'aimable autorisation de l'Auteur)

Furtwängler conducts the *Eroica* in Vienna in 1944

This SACD is the first of a series dedicated to Furtwängler's live concerts: we "begin the festivities" with the famous Vienna *Eroica* recorded in December 1944. We then proceed with the Bruckner Eighth, recorded two months earlier; the famous Brahms concert in Hamburg (October 1951); and the Berlin concerts (Beethoven Symphonies). Since we own the original analogue tapes, we decided that the Super Audio CD serves as the ideal format to ensure optimal sound quality.

There are nine recordings of the *Eroica* by Furtwängler:

- **19-20 December 1944:** highly excited ambiance with incredible changes of tempi, mainly in the first movement. We released this archive in 1998 under

the reference Furt 1031.

- **10-17 November 1947:** *His Master's Voice* recording DB 6741-6747 made in Vienna that we reissued in 1999 (Furt 1027).

- **20 June 1950:** A live RIAS recording with the Berlin Philharmonic.

- **19 January 1952:** A concert with the orchestra of RAI Rome.

- **26-27 November 1952:** *His Master's Voice* recording with the Vienna Philharmonic and recently reissued on SACD in Japan (TOGE 11001) with excellent results.

- **30 November 1952:** A concert with the Vienna Philharmonic.

- **7 December 1952:** concert with the Berlin Philharmonic recorded by *Sender Freies*.

- **8 December 1952:** Another concert as above but recorded by RIAS, a slow version but never static, with most impressive *fortissimi*.

- **26 August 1953:** A concert with the orchestra of the Lucerne Festival.

The present *Eroica* by Furtwängler and the Vienna Philharmonic was recorded by Friedrich Schnapp on 19 and 20 December 1944 in the great *Musikvereinssaal*; it was called a *Magnetofonkonzert* and owes its fame to the fact that it was at the origin of the famous "Urania Process" suit argued in France by *His Master's Voice's* lawyer Mr. Roger Hauert. In fact, the American label *Urania* had released this recording in 1953 without any authorization; and even today the recording (reference URLP 7095) is still sought by many collectors. By decision of the Court of Justice of Paris, *Urania* lost its case in France, although this had no legal consequence in the United States.

The Supreme Court of Appeal passed a sentence which, though widely contested, became famous: Furtwängler, who had given his consent only to make magnetic tapes of his performances, was able to oppose the

manufacture of records from these tapes. In other words, the Court recognised the performing artist's right to prohibit any use of his performance different from that which he had authorized. This in itself became an abuse of the performing artist's right on the work consisting of his own interpretation. The first resolution concerned personal rights and third party liability; while the second, in so far as it decreed that an actual performance could in itself constitute a work, touched on the field of copyright law. The basically double aspect gave rise to a double interpretation: some put the accent on the first resolution and thus supported protection of the artist by common law; whereas others supported the second one, thus upholding recognition of the artist on the basis of copyright law. Yet, the decision of the Paris Court on 13 February 1957 and the conclusions of the Attorney General R. Lindon, who spoke of "abusive exploitation of fame," demonstrate that this decision was based on the right of personality and the interpretation of fame as "capital." Although this case became a judicial landmark, there is nothing to prevent pirates from organizing themselves and illegally disseminating materials.

This recording was released several times, although many releases are in *E major*: therefore the pitch of a Japanese release of only 200 CDs, is wrong (timing 51:13). The tape that we have used is a copy of the original tapes of the *Deutsche Rundfunk Archiv*, but their pitch was wrong with a timing of 50:27! Obviously, we have corrected the pitch.

Analysis of the recording, by Harry Halbreich

"Except for two typically lyrical moments (end of the *Marcia funebre* and *Trio* of the *Scherzo*), this performance is a masterpiece of classical form, architectural rigor and sense of irresistible forward movement.

The initial *Allegro con brio* lasts exactly 15 minutes, which is a basic tempo comparatively fast. Except for bars 83-101 where the music slows down, the tempo remains the same throughout the entire exposition. The same relaxed tempo re-occurs in the rather mysterious and becalming passage at the beginning of the development. Imperceptibly, we return to the initial pace (note the wonderful phrasing of the horn at bar 232). From 244 onward, Furtwängler weighs down his tempo as a way of emphasizing the sensation of effort and struggle in which the Beethovenian hero seems to clear a way with gigantic strokes. Bars 276-279 (dissonant *fortissimo* by the trumpets) are a climax of terrifying intensity, followed by the strings' heavily hammered chords at 280, with their breaking accents. The third theme (284) enters with a much slower tempo. We return to the initial tempo when the first theme in C major (oboe, 300) comes back. We'll take notice with admiration how Furtwängler masterfully steps back to give more room to the colossal crescendo that starts at 338 and reveals its full meaning at the titanic *fortissimo* (362), rightly considered as the climax of the development, as the centre of gravity of the entire piece. The next bars unfold with sublime slowness, introducing perfectly the surprising suspense of the re-exposition. But Furtwängler takes care to break it into two distinct stages, maintaining

the melodic tempo at the beginning (which allows marvellous details such as the horn's phrasing in F major at 408, or the *pizzicati* at 419, two details that are rarely heard) and then coming back to the metric tempo only at the end of an irresistible *accelerando* leading up to the *fortissimo* of 430, which is psychologically and tonally speaking, the true re-exposition. Another brilliant intuition: the burst of the tempo from 468 onwards, in order to hold our attention by raising the tension at the exact moment when the re-exposition becomes obvious. Even if the listener doesn't see it, Furtwängler knows exactly what he is doing. Again, the tension is briefly allowed to sag before the lyrical element reappears: it's the *triple fortissimo* (with an additional *crescendo*!) of the timpani at 521-522, with an incredible violence. As before, the tempo slows down from 560, this time to stress the descending modulations by tones: an elementary physical law. From 600 a great *decrescendo-rallentando* leads us to the beginning of the great final *crescendo*. We must note the highlighting of the dialogue between the horns (615), usually forgotten. The basic tempo returns at 631 and from 645, Furtwängler cranks up the *coda-stretti* with all the unavoidable power of a natural phenomenon.

The *Marcia funebre* has always been one of the pieces in which the genius of Furtwängler asserts itself: we can say that once again. The slightly longer timing is due to the extraordinary poetical escape of the conclusion, the great surprise of that performance. Otherwise, the tempo is rock steady. The rhythmical genius of the interpreter is particularly evident here and makes the richness and audacity of the Beethoven rhythms spring to life, be it the *gruppetti* of the basses, the almost imperceptible lengthening of the crotchet

dotted *sforzando* at 6, or the admirable aloofness of the violins at 18, or the slight *ritardando* in the *sforzando* at 30, a model of plastic and expressive *rubato*. The *piano subito* at 41, with the loud pulsation of the timpani, is particularly striking, and the slightly heated tempo relates an acute psychological intuition. A slight broadening at 67-68 prepares the much slower tempo of the couplet in C major (69), made of an immaterial tenderness, with accompaniments without heaviness. The introduction at 80 is an example of Furtwängler's art of the organic transitions. The colossal glory of 98 resolves itself in the immense *allargando* of 101-104, followed by a great silence. The simple chaining at 103-104, from the C *mezzo piano* to the B *piano*, is typical Furtwängler. The March then starts again but at a slower and more intense tempo, branching out into the *fugato* whose interpretation here is an achievement of great classicism and strictness without heaviness. A magnificent shading precedes the Dantesque abyss at 159, with the *triple fortissimo* of both strings and apocalyptic trumpets. The march's re-exposition follows in a strict and stormy tempo swelled by the syncopated accents of the basses. At 180 a surprising slowing down up stretches to 187. At 191, the cellos sing an almost human-like chant; and from 209, the tempo broadens again to the sublime conclusion. At 213, the very last glade puts on a deeply moving tenderness and as the light fades away, the tempo slows down to the denial of the movement. From 222 on, the march has turned into a funeral elegy that words cannot describe. Everything should be retold until the end: the pulse of the timpani right in the centre of the mystery (222-223), the *crescendo* at 225, the miraculous accents at 228-229, the progressive *morendo*, and the forte of the penultimate bar. Phrasing, articulation, dynamics: the three secrets of Furtwängler's genius are brought together

here for one glorious moment.

The *Scherzo* is very classic in form. Busy but without rushing, the tempo displays a beautiful rhythmic continuity. But of the *trio*, and particularly in the second part, Furtwängler gives a deliberately romantic reading. The parting blooms with tenderness, extends into the infinite nostalgia of his own vision, stretches into a long *rallentando* with a marvellous poetical delicacy.

The final *Allegro molto* – so difficult with its structure of variations – confirms once again Furtwängler's classicism when handling rather fast tempi. After a dazzling and fast start, the theme's exposure is preceded by a long silence: slow, furtive, and mysterious. Furtwängler accentuates heavily the hammered groups of triple quavers as if to underline the coming importance of the structure. For the two first variations, the tempo maintains as strict as the polyphonic script. Only the third variation, when the melodic counterpoint appears, does the music begin to breathe. From 107, the tempo accelerates and comes to its cruising speed at the *fugato* of 117. It lasts until it finally slows down at 254-256, ending in sudden silence, after which the music resumes at the same pace, albeit calmer, and back at the tempo with which we began. However the *fortissimo* at 314 accelerates again in order to introduce the huge widening at 344 which ends in the impressive silence at 348, preceding the *Andante*. The intimate fervor of the *Andante* highlights the incredible beauty of its melodic phrasing.

From 365, we are back at exactly the same tempo as in the *Marcia funebre*. Never before has Beethoven succeeded so obviously in emphasizing its