



# SV17

*Franz Schubert*  
FRANZ SCHUBERT  
1797 - 1828

## QC

### QUARTET CASALS

Integral dels quartets per a cordes  
Ludwig van Beethoven



**02 | 18 d'agost, 21:30 h**

Quartet n. 1, op. 18/1  
Quartet n. 9, op. 59/3  
Quartet n. 14, op. 131

**04 | 19 d'agost, 21:30 h**

Quartet n. 6, op. 18/6  
Quartet n. 12, op. 127  
Quartet n. 7, op. 59/1

**05 | 20 d'agost, 19:00 h**

Quartet n. 5, op. 18/5  
Quartet n. 10, op. 74, "Les arpes"  
Quartet n. 15, op. 132

**09 | 25 d'agost, 18:00 h**

Quartet n. 3 op. 18/3  
Quartet n. 4, op. 18/4  
Quartet n. 11, op. 95, "Serioso"  
Quartet n. 8, op. 59/2

**11 | 26 d'agost, 18:00 h**

Quartet n. 2, op. 18/2  
Quartet n. 16, op. 135  
Quartet n. 13, op. 130 & Gran Fuga, op. 133

**SCHUBERTÍADA  
VILABERTRAN  
25 ANYS**



### QUARTET CASALS

Guanyador dels primers premis dels Concursos Internacionals de Londres i d'Hamburg (conkurs Brahms), el Quartet Casals ha esdevingut un dels quartets de corda més importants de la seva generació. Ha actuat de manera assídua a les sales Wigmore Hall, Carnegie Hall, Musikverein de Viena, Kölner Philharmonie, Cité de la Musique de Paris, Schubertiade Schwarzenberg, Concertgebouw d'Amsterdam i Philharmonie de Berlín. El Quartet també ha realitzat una important producció discogràfica amb "Harmonia Mundi", fent enregistraments des d'autors del període clàssic fins a música del segle XX; el Quartet ha rebut una profunda influència de compositors vius de la nostra època com György Kurtág i ha realitzat estrenes mundials de compositors espanyols notables de l'actualitat.

*El Quartet Casals va debutar a la Schubertiada a Vilabertran l'any 1998. Enguany hi participa per dotzena vegada.*



Jonathan Brown  
viola



Vera Martínez  
violí



Abel Tomàs  
violí



Arnau Tomàs  
violoncel

**Aquesta serà la primera vegada que el Quartet Casals interpretarà la integral dels quartets per a corda de Ludwig van Beethoven. Després de fer-ho a Vilabertran, ho faran també a Londres, Berlín, Viena, Tòquio, Torí, Madrid i Barcelona, entre d'altres ciutats.**

## PROGRAMA

---

### 02 | 18 d'agost, 21:30 h

#### Quartet n. 1 en fa major, op. 18/1 (1799)

Allegro con brio  
Adagio affettuoso ed appassionato  
Scherzo. Allegro molto  
Allegro

#### Quartet n. 9 en do major, op. 59/3 (1806)

Introduzione. Andante con moto - Allegro vivace  
Andante con moto quasi Allegretto  
Menuetto grazioso  
Allegro molto

#### Quartet n. 14 en do sostingut menor, op. 131 (1826)

Adagio, ma non troppo e molto espressivo –  
Allegro molto vivace –  
Allegro moderato –  
Andante, ma non troppo e molto cantabile - Più mosso -  
Andante moderato e lusinghiero - Adagio - Allegretto - Adagio,  
ma non troppo e semplice - Allegretto  
Presto - Molto poco adagio –  
Adagio quasi un poco andante –  
Allegro

### 04 | 19 d'agost, 21:30 h

#### Quartet n. 6 en si bemoll major, op. 18/6 (1800)

Allegro con brio  
Adagio, ma non troppo  
Scherzo. Allegro  
*La Malinconia.* Adagio - Allegretto quasi Allegro

#### Quartet n. 12 en mi bemoll major, op. 127 (1825)

Maestoso – Allegro  
Adagio, ma non troppo e molto cantabile - Andante con moto -  
Adagio molto espressivo - Tempo I  
Scherzando. Vivace  
Allegro - Allegro comodo

#### Quartet n. 7 en fa major, op. 59/1 (1806)

Allegro  
Allegretto vivace e sempre scherzando  
Adagio molto e mesto  
*Thème russe.* Allegro

#### #taldiacomavui

de 2012, el Quartet Casals interpretava els quartets n. 7, 15 i 14 de Schubert; era el tercer concert dels cinc que van dedicar a interpretar tots els quartets de Schubert aquell any, per primer cop a la seva carrera.

#### #taldiacomavui

de 2009, un concert de la pianista Elisabeth Leonskaja inaugurava la XVII Schubertiada a Vilabertran. Hi tornava després d'haver-hi actuat per primer cop el 2007, i va interpretar obres de Schubert, Mompou i Chopin.

## PROGRAMA

---

### 05 | 20 d'agost, 19:00 h

#### Quartet n. 5 en la major, op. 18/5 (1799)

Allegro  
Menuetto  
Andante cantabile  
Allegro

#### Quartet n. 10 en mi bemoll major, op. 74, "Les arpes" (1809)

Poco adagio – Allegro  
Adagio ma non troppo  
Presto - Più presto quasi prestissimo  
Allegretto con variazioni

---

#### Quartet n. 15 en la menor, op. 132 (1825)

Assai sostenuto – Allegro  
Allegro ma non tanto  
Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der  
lydischen Tonart. Molto adagio - Neue Kraft fühlend. Andante -  
Molto adagio - Andante - Molto adagio. Mit innigster Empfindung  
Alla marcia, assai vivace - Più allegro  
Allegro appassionato - Presto

### 09 | 25 d'agost, 18:00 h

#### Quartet n. 3 en re major, op. 18/3 (1799)

Allegro  
Andante con moto  
Allegro  
Presto

#### Quartet n. 4 en do menor, op. 18/4 (1799/1800)

Allegro, ma non tanto  
Andante scherzoso quasi Allegretto  
Menuetto. Allegro  
Allegretto - Prestissimo

---

#### Quartet n. 11 en fa menor, op. 95, "Serioso" (1810)

Allegro con brio  
Allegretto ma non troppo  
Allegro assai vivace ma serio  
Larghetto espressivo – Allegretto agitato – Allegro

#### Quartet n. 8 en mi menor, op. 59/2 (1806)

Allegro  
Molto Adagio. Si tratta questo pezzo con molto di sentimento (E major)  
Allegretto – Maggiore (*Thème russe*)  
Finale. Presto

### #taldiacomavui

de 2004 tenia lloc a Vilabertran l'estrena mundial de l'obra *Madrid, 11 de març. Elegia per a corda*, composta per Jordi Cervelló. El mateix dia però de 2001 s'estrenava també una altra obra del mestre Cervelló, per a violí i piano: *Duo-Sonata*.

### #taldiacomavui

de l'any 2000 debutava a la Schubertiada a Vilabertran el baríton Christian Gerhaher, acompanyat per Gerold Huber. Van interpretar *lieder* de Schubert i *Dichterliebe*, de Schumann.

### 11 | 26 d'agost, 18:00 h

#### Quartet n. 2 en sol major, op. 18/2 (1799)

Allegro  
Adagio cantabile - Allegro - Tempo I  
Scherzo. Allegro  
Allegro molto, quasi Presto

#### Quartet n. 16 en fa major, op. 135 (1826)

Allegretto  
Vivace  
Lento assai, cantante e tranquillo  
Der schwer gefasste Entschluss. Grave, ma non troppo tratto  
(Muss es sein?) - Allegro (Es muss sein!) - Grave, ma non troppo  
tratto - Allegro

---

#### Quartet per a cordes n. 13 en si bemoll major, op. 130 (1825)

Adagio ma non troppo  
Presto  
Andante con moto ma non troppo  
Alla danza tedesca. Allegro assai  
Cavatina. Adagio molto espressivo

#### Gran Fuga, op. 133 (1825)

Overtura. Allegro - Meno mosso e moderato - Allegro - Fuga.  
[Allegro] - Meno mosso e moderato - Allegro molto e con brio -  
Allegro

#### #taldiacomavui

de 2005, la  
mezzosoprano  
Michelle Breedt,  
acompanyada per  
Wolfram Rieger,  
oferia un recital de  
*lied* que portava per  
títol "Les quatre  
estacions a través  
dels *lieder* de  
Schubert"

# COMENTARIS | Realitat no conciliada: els quartets per a corda de Beethoven

Jonathan Brown (viola del Quartet Casals)

**"Alguna cosa en el geni de Beethoven, probablement allò més profund, es resistia a conciliar en l'art el que no està conciliat en la realitat"**

**Theodor Adorno**

Un oient que s'enfronta als quartets de Beethoven s'hi troba amb una sèrie d'impossibilitats, un conjunt de situacions de profunditat emocional i amplitud dramàtica pràcticament inigualades en la tradició clàssica. Des del començament del quartet que va decidir publicar com a primer, l'**opus 18 n. 1**, Beethoven llança el guant: és aquest ornament, el *gruppetto*, realment un motiu? O es tracta d'una broma elevada, com tants inicis enginyosos del seu mentor Joseph Haydn? O és un cop d'efecte, un gest de significat retòric? Ara sabem, gràcies als estudiosos que han examinat els quaderns de composició de Beethoven, que darrere d'aquesta simple floritura hi ha una feina meticulosa; Beethoven descartà nombroses formulacions d'aquest tema abans de decidir la seva versió final. Podria la necessitat de Beethoven de perfeccionar de manera obsessiva un gest tan "senzill" tenir a veure amb la seva capacitat de contenir tants significats emocionals aparentment incompatibles o fins i tot contradictoris? En el transcurs del moviment (com a tantes de les seves obres), aquest *gruppetto* innocent és sotmès a la invenció de Beethoven; és presentat amb innumbrables matisos harmònics, esquinçat, distorsionat i desplaçat mètricament i, no obstant això, quan el moviment arriba al seu clímax, quina resolució ofereix Beethoven? Eludint qualsevol responsabilitat pel seu destí, un pianissimo enigmàtic que s'esmuny en la distància.

Quan sentim un quartet que toca bé sembla fàcil i evident, com si un sol ésser respirés i es mogués amb vuit braços. Però fins i tot darrera del gest més evidentment senzill hi ha anys de treball i desacords i una història compartida. Què ha de passar, per exemple, perquè aquestes quatre persones puguin pinçar la mateixa nota al mateix temps de la mateixa manera? Quatre individus han de respirar junts; no només alhora, sinó amb la mateixa intensitat, suggerint el mateix moviment. Però no hi ha dues persones, encara menys quatre, que tinguin el mateix metabolisme, i les instruccions verbals arriben fins a on arriben: el que per a una persona és "ràpid" pot semblar-li extremadament "lent" a una altra. La inspiració es correspon amb un gest preparatori dels braços i les mans que també s'ha de coordinar; però aquí, també, cada membre té els seus propis hàbits individuals, una memòria muscular de la tècnica desenvolupada durant anys de pràctica. I encara més: aquesta nota aparentment idèntica ha de ser produïda en quatre instruments diferents (deixant de banda les contundents diferències entre un violoncel i un violí, no hi ha dos violins iguals) i fins i tot la mateixa nota tocada en dues cordes diferents del mateix instrument requereix d'una lleugera modificació per produir un resultat similar. Aquesta és la feina d'un quartet de corda: anys de prova i error perquè ni el més "senzill" dels gestos desveli a l'oient la seva complexa història.

I quins nivells de significat ocults pot haver inclús en un motiu aparentment directe en la música de Beethoven? El passatge inicial de l'*adagio* de l'**opus 18/2** conclou amb un sospir, una figura de quatre notes en estil recitatiu; aquesta cadència a penes ha acabat quan el motiu és recollit pel primer violí,

## COMENTARIS | Realitat no conciliada: els quartets per a corda de Beethoven

convertit en una dansa vertiginosa, i intercanviat entre els quatre instruments. Cap realitat és sacrosanta en el món de Beethoven, cap *affekt* és complet fins que no ha revelat dins seu la llavor del seu pol oposat. Músics del cercle de Beethoven van descriure la seva inigualada capacitat d'improvisació, recordant com podia partir del material més banal, transformar-lo en una cosa sublim i, tan bon punt els seus oients es commovien fins a les llàgrimes, tallar bruscamment les variacions amb un convencional *finale fortissimo*, com dient "mireu-vos, només era una broma, després de tot."

A mesura que un quartet creix, els seus membres s'adonen que no hi ha una realitat objectiva, només punts de vista diferents en una experiència comuna. En els assajos parlem perquè les paraules són el principal mitjà que tenim per comunicar-nos, però està demostrat que sempre són insuficients. Com ha estat l'equilibri entre les veus?, ens preguntem després d'un concert. Però, quin equilibri? Segons quina idea subjectiva sobre el que s'hauria de sentir de manera més destacada? I des de quin seient a l'auditori? I en quina secció de quina peça? Els membres d'un jove quartet, necessàriament ambiciosos, normalment defensen idees absolutes, insistint en la veritat irrefutable d'un principi musical sobre un altre, discutint amb vehemència i inventant sistemes enrevessats per resoldre disputes. Només amb el temps podem adonar-nos que, si bé cadascuna de les nostres idees pot ser certa en determinat sentit, les aportacions en altre sentit poden ser igualment vàlides i importants. L'estructura harmònica suggerida per la línia del baix pot posar en dubte el que li havia semblat una veritat absoluta a qui toca una línia melòdica ascendent; el nítid marc harmònic d'un tema (especialment en Beethoven!) pot ser pertorbat per figures rítmiques sincopades en les veus intermèdies. Una interpretació no és una defensa de principis abstractes, sinó més aviat una cerca constant d'un equilibri entre diferents veritats musicals igualment vàlides.

Quan un Beethoven amb vint-i-set anys va començar a compondre els quartets de l'opus 18, es va inspirar en algunes de les obres d'art més sublimes de la tradició occidental. Sabem pels seus quaderns d'esborranys (el seu diari musical, per dir-ho així) que el moviment lent de l'opus 18 n. 1 s'inspirà en "l'escena de la tomba" de *Romeu i Julieta*: el compositor indica quines figures musicals corresponen a l'últim alè dels protagonistes i al moment en què els dos joves amants posen fi a les seves vides. El final de l'opus 18 n. 6 es titula "*La Malinconia*", és el primer de molts títols de moviment plens de significat. Aquí Beethoven es refereix al gran gravat d'Albrecht Dürer, objecte de diverses interpretacions. Però immediatament després de l'evocació de l'àngel de la malenconia de Dürer ve una brillant dansa camperola ràpida, aparentment incompatible amb el sentit de la reflexió en el gravat. Quan el tema de la "*Malinconia*" torna a interrompre la dansa, l'oient es pregunta què podria significar aquesta sublime introducció en el context de l'alegria que hi segueix i què és el que sempre estira de Beethoven des de les altures cap a terra. Possiblement amb Shakespeare al cap podem entendre millor aquesta dicotomia: Samuel Johnson observà que per a Shakespeare, "un joc de paraules és la poma d'or per la qual sempre s'ajupirà."<sup>1</sup> A Beethoven li encantaven els jocs de paraules (sovint relativament

---

<sup>1</sup>Atalanta, gran atleta, va prometre la seva mà a qui la guanyés en una cursa; Hipòmenes ho va aconseguir llançant mentre corrien tres pomes d'or, regal d'Afrodita, que Atalanta es va ajupir a recollir, perdent així un temps preciós. [nota de la traductora]

## COMENTARIS | Realitat no conciliada: els quartets per a corda de Beethoven

grollers); el geni de Beethoven acollia amb plaer la possibilitat que el mateix gest pogués tenir significats oposats, que la línia que separa la tragèdia de la comèdia fos molt prima.

Un quartet de corda és sobretot un llenguatge que treballa a diversos nivells al mateix temps. Com una família, un quartet té un vocabulari especial que només entenen els seus membres. Són anys d'acudits mesclats amb discussions, referències críptiques a idees complexes, una intuïció evolucionada que avisa quan és el moment de retirar-se d'una discussió o de fer un cop mà. Si bé són claríssims per a cadascun dels membres, els senyals musicals que intercanvien en l'escenari poden ser igualment difícils de traduir a algú de fora. Com podies saber que ella volia més temps allà o que ell estava preparant un color diferent setze compassos per endavant? Un cop tots sintonitzats, els missatges són impossibles d'ignorar; tocar quartets és donar a entendre la pròpia visió musical amb la màxima claredat i alhora ser totalment receptiu a les indicacions dels altres tres a l'escenari.

Després de l'opus 18, van passar només sis anys abans Beethoven no va tornar a escriure quartets, però aquests anys van ser enormement productius per a ell, representen un gran avanç en el seu llenguatge musical. Beethoven, fins llavors constret pels límits de les normes clàssiques acceptades, va desenvolupar en els quartets de l'**opus 59** (dedicats al comte Razumovsky) les seves possibilitats més enllà del que la gent del seu temps podria comprendre. El gènere, que havia estat descrit per Goethe com "una conversa entre quatre persones assenyades" adquireix ara dimensions simfòniques. Igual que a la simfonia *Heroica*, op. 55, el primer tema de l'**opus 59/1** és per al violoncel i el desenvolupament del primer moviment empetiteix la seva pròpia exposició. Situat entre aquesta estructura monumental i el commovedor *adagio molto e mesto*, Beethoven aconsegueix crear un scherzo de proporcions igualment desafiants sobre la base del material (aparentment) més feble: una única nota repetida. Les contradiccions abunden en els quartets "Razumovsky": en el moviment lent de l'**opus 59/2**, aparentment inspirat per la contemplació del cel estelat, la melodia més desfermada és mantinguda a lloc per una figura gairebé mecànica similar a la del moviment lent de la Quarta Simfonia, op. 60. Els acords que obren l'**opus 59/3**, harmònicament desorientadors i dissonants en la seva superposició, donen pas a un tema en do major construït sobre la base harmònica més sòlida. I encara més extrem: la intensitat condensada de l'**opus 95** en fa menor (un quartet que Beethoven fins i tot considerà que "no s'havia d'interpretar mai en públic") conclou pràcticament sense previ avís, amb una coda vertiginosament virtuosa en mode major. Amb Beethoven no hi ha respostes senzilles ni decisions fàcils; com Theodor Adorno afirmà: "Beethoven es resistia a conciliar en l'art el que no està conciliat en la realitat."

Però per què la necessitat de compondre quartets de corda? Per què privar-se de la claredat d'un piano sol o el color i la magnificència d'una orquestra? Com més tractem nosaltres quatre de dominar l'art dels nostres propis instruments, més fortament sentim el desig de transcendir els límits del nostre so particular. Els mitjans que tenim són el violí, la viola o el violoncel, però volem que l'oient hi senti un cantant, un clarinet, un contrabaix o la polifonia transparent d'un teclat. No obstant això, només amb un quartet de corda es pot experimentar tan clarament la intenció de cadascuna de les veus, cada línia musical no subsumida a la personalitat del solista o ampliada a les dimensions d'orquestra, sinó expressada directament en la seva forma més pura per quatre individus tocant junts en un pla d'igualtat.

## COMENTARIS | Realitat no conciliada: els quartets per a corda de Beethoven

Si els quartets del "segon període" desafien totes les expectatives, els "últims quartets" són un món en si mateixos. El 1825, l'any de l'**opus 127**, Beethoven estava completament sord, però complia la promesa que s'havia fet a ell mateix en el "testament de Heiligenstadt" el 1802, quan es va comprometre a lliurar-se per complet al seu art. Segons com es miri, aquests cinc quartets finals utilitzen materials més arcaics que qualsevol de les altres obres de Beethoven: un dens contrapunt, reminiscència de la polifonia renaixentista; fugues, una forma considerada com a passada de moda des de feia molt; el mode lidi a l'**opus 132**, associat amb la seva convalescència. Tanmateix, com Stravinsky va escriure sobre la Gran Fuga, són "música moderna per a tots els temps"; Beethoven semblava estar escrivint per a un idealitzat públic del futur, per a oients capaços de copsar l'aclaparadora profunditat dels sons plens de significat, ben arrelats en el passat, però apuntant cap al futur.

Se sent parlar sovint sobre la identitat d'un quartet, la personalitat col·lectiva del conjunt que, després d'un cert nombre d'anys junts, és més gran que qualsevol de les seves parts individuals; aquesta personalitat col·lectiva sembla mantenir-se fins i tot quan els membres canvien. Des de dins, però, aquest és un fenomen molt difícil de calibrar. Som quatre individus diferents, cadascun amb la seva pròpia trajectòria i evolució personal, que sovint van en el que semblarien direccions irreconciliables. Els estudiants, en rebre lliçons de diversos membres del mateix quartet, pregunten sovint com aquestes quatre persones poden tocar tan bé juntes, tenint en compte com de diferents semblen els seus punts de vista musicals. La mà dreta d'un pianista mai no ha de discutir amb l'esquerra, mentre que en un quartet la integritat de cada veu suposa una càrrega única pels altres. Des de la perspectiva horitzontal som quatre veus diferents i obstinades, des de la vertical som un tot format per quatre veus entrelaçades i interdependents que treballen de comú acord.

Fins i tot quan Beethoven sembla que torna a un estil més transparent en el seu quartet final, l'**opus 135**, la seva facilitat aparent resulta enganyosa. Beethoven ens enfronta a dues idees oposades: una melodia encantadora distribuïda entre els quatre instruments i un motiu discordant i cromàtic a l'uníson, i és capaç de combinar-los tots dos sense esforç en el desenvolupament. I quin significat trobem en el final de la seva darrera obra completada: "*Muss es sein? Es muss sein!*" (Ha de ser? Ha de ser!)? Podríem entendre aquest moviment com l'acceptació del seu destí o, com alguns estudiosos sostenen, un joc de paraules o una mofa de l'amo del seu pis, a qui havia de pagar el lloguer. No hi ha cap rastre d'ironia o sarcasme en cap dels grans moviments lents d'aquests quartets finals: la *cavatina*, el record de la qual Beethoven admeté que l'havia commogut fins a les llàgrimes; el *heiliger Dankgesang* (cant sagrat d'agraïment), després d'haver-se recuperat d'una greu malaltia; o les magistrals variacions de l'opus 135. No obstant això, cadascun d'aquests moviments és immediatament seguit per forces radicalment diferents amb les que es confronta: una marxa banal, la Gran Fuga i "*Muss es sein?*", respectivament, que amenacen de torbar o enfosquir la vulnerabilitat sentida tan profundament en els moviments lents. Potser no ens ha de sorprendre que ni tan sols al final Beethoven tractés de resoldre aquestes inevitables contradiccions humanes: quan jeia al seu llit de mort va citar el final habitual de la comèdia clàssica "*Plaudite, amici, comedia finita est!*" (Aplaudiu, amics, la comèdia s'ha acabat).

(traducció: Sílvia Pujalte)

# 17.03.–21.04.18 internationales musikfestival heidelberger frühling

»NEULAND.LIED«

De dijous 12 a diumenge 15 d'abril de 2018

Aquest festival de *lied* inclòs a la *Heidelberger Frühling* és únic en el panorama musical alemany: un espai obert a noves idees, un laboratori per al futur del *lied*. Als recitals de format tradicional amb cantants d'excepció com Mark Padmore s'hi afegeixen en l'edició del 2018 programes fascinants amb els cicles més coneguts de 1840, el *Liederjahr* de Robert Schumann: en un concert escenificat, *Dichterliebe* compartirà espai amb un cicle de temàtica amorosa del segle XXI; en un concert sobre l'efímer es trobaran *Frauen-Liebe und Leben* i música antiga anglesa; el *Liederkreis*, op. 39 serà interpretat amb improvisacions vocals, i *lieder* de Schumann en estil antic dialogaran amb Johann Sebastian Bach... El viatge a Heidelberg, la ciutat del *lied*, és una expedició per a persones curioses!

El programa es publicarà a l'octubre. Reserveu-lo ara a [www.heidelberger-fruehling.de](http://www.heidelberger-fruehling.de) i el rebreu de franc a casa vostra.



Luis Gago (Crític d'El País, traductor i escriptor)

Hablar de los Cuartetos de cuerda de Beethoven es hacerlo de una colección que ha sido justamente considerada como uno de los paradigmas por excelencia de la cultura moderna occidental. En ellos se aúnan con una insólita perfección la idea de progreso y la dimensión metafísica e intemporal a la que aspira todo arte. Estas obras se nos presentan también, sin embargo, como una cima quizás inigualada en cuanto que manifestación –y revelación– de un espíritu humano. Con las Sonatas para piano del propio Beethoven como el único compañero de viaje posible, resulta difícil imaginar muchos otros ejemplos en los que, con idénticos elementos en sus manos, un creador haya sido capaz de realizar – y descubrimos– un recorrido tan hondo, y tan exhaustivo, por los recovecos de su yo.

Beethoven llegó al género cuartetístico cuando Haydn y Mozart habían escrito ya cerca de un centenar de obras, de las que al menos la mitad siguen constituyendo el eje irrenunciable del repertorio. Entre ambos sentaron las bases de lo que habría de convertirse en uno de los vehículos expresivos predilectos de los compositores europeos. Haydn afrontó con su habitual talante indagador los retos que comportaba escribir para dos violines, viola y violonchelo, una concepción musical *a quattro* que haría suyo de algún modo el ideal sonoro y conceptual de la gran polifonía renacentista. La desnudez de la escritura a cuatro voces se ha erigido siempre en dificultad insoslayable, a la vez que en vehículo ideal para dar cauce al pensamiento musical esencial, despojado ya de todos los abalorios externos. Carl María von Weber expresó esta idea brillantemente cuando afirmó que “la pura escritura a cuatro voces representa en música el elemento pensante”. Los mayores logros de Mozart en este campo surgieron precisamente por su afán de seguir la estela de Haydn y la “larga y laboriosa fatiga” que acompañó la creación de los seis Cuartetos que dedicó al autor de *Las Estaciones* dan fe de las enormes dificultades que comportaba el empeño.

Muerto el salzburgués, Haydn siguió entregando a los editores nuevas publicaciones, integradas casi siempre, como mandaba una tradición no escrita pero firmemente consolidada, por un conjunto de seis obras. Así surgieron los *Cuartetos opp. 71/74* (1793) y los *op. 76* (1797), que siguen exhibiendo una riqueza de invención asombrosa. A punto de despedirse el siglo, en 1799, Haydn dio a conocer sus últimas contribuciones a un género cuya fisonomía él había ido conformando lentamente y casi en solitario desde hacía cuatro décadas. Pero, de manera excepcional, su *op. 77* acogía únicamente esta vez dos cuartetos, dedicados al príncipe Lobkowitz, uno de esos aristócratas (los Lichnowsky, Apponyi, Browne, Thun, Keglevics, van Swieten, Kinsky, Galitzin...) que hicieron de la Viena de entresiglos un paraíso musical. Ningún documento aclara el porqué de un díptico en lugar de las seis (o, con menos frecuencia, tres) obras convencionales, aunque no parece demasiado plausible la explicación, apuntada por algunos, de la avanzada edad de Haydn, que pocos años después se confesaría demasiado viejo y débil para coronar con éxito su incompleto *Cuarteto op. 103*, su definitivo canto del cisne dentro del género. Uno de los mayores expertos en su obra, el estadounidense Howard C. Robbins Landon, prefiere atribuir el repentino silencio de Haydn a un hecho puramente externo: la aparición del joven Beethoven, que desde 1798 se encontraba componiendo lo que sería su *op. 18*, que se publicaría tres años después con una dedicatoria al propio príncipe Lobkowitz, el vértice común en el que se engarzan dos

coleccionas con un alto contenido simbólico. El destino, o la lógica histórica, quisieron, por tanto, que al tiempo que Haydn ponía fin a una larga travesía con su *op. 77*, Beethoven estuviera iniciando su propia peregrinación cuartetística, iniciada ya desde la cima y que tendría a la larga una trascendencia incluso superior que la de su maestro por la profunda dimensión espiritual de su viaje. Así, Haydn habría decidido apartarse para dejar que se irrumpiera con fuerza una nueva voz, reservando sus últimas energías para componer *Las Estaciones* y las tres Misas que coronan su imponente catálogo. Una vez que atisbó, y sancionó, las primeras frases de un nuevo capítulo de la historia que él había comenzado a escribir, y que coincidieron justamente con el inicio de un nuevo siglo, decidió hacerse a un lado y ceder el testigo a su alumno.

Lo que resulta innegable es que Beethoven llegó al cuarteto de cuerda con una consciencia plena de lo que estaba haciendo y de lo que Haydn y Mozart habían logrado antes que él. El género contaba ya con una historia breve pero ilustre, como lo prueba el hecho de que en 1801 Pleyel editara una *Collection complete des quatuors d'Haydn*, primero con la característica distribución en cuatro partes independientes (una por instrumento), pero poco después también en una edición de bolsillo en diez volúmenes. El nuevo siglo se estrenaba, por tanto, con una cultura sonora y escrita del cuarteto de cuerda, impensable hacía tan solo dos décadas, cuando Haydn estaba aún pergeñando su *op. 33*, que marca el comienzo de la mayoría de edad del nuevo género. Beethoven intuyó rápidamente que él, como heredero natural de Haydn y Mozart, no podía quedar al margen de ese desarrollo y se aplicó a la tarea con tanto celo que, de nuevo veinte años más tarde, su *op. 135* dejaba al cuarteto de cuerda casi al borde del precipicio.

Los numerosos cuadernos de apuntes del músico alemán nos permiten seguir y datar fielmente su progreso compositivo de su *op. 18*. Y la primera enseñanza que sacamos es que Beethoven trabajó ininterrumpidamente y casi en exclusiva en los seis Cuartetos que la integran entre 1798 y 1800. Aunque no hay, como en Mozart, una confesión expresa por parte de su autor de las dificultades que encontró a su paso, sí que contamos con testimonios suficientes de que las obras no tuvieron una gestación fácil. El más significativo es, quizá, la existencia de dos versiones del **Cuarteto *op. 18* núm. 1**: la que envió a su gran amigo Karl Amenda en 1799 y la que apareció definitivamente publicada en Viena por la firma de Tranquillo Mollo en junio de 1801. Las diferencias entre ambas son notables y demuestran que Beethoven no cesó de pulir sus obras –él era consciente de la trascendencia de esta tarjeta de presentación– hasta que las entregó al editor. Así, en una carta que envía a Amenda el 1 de julio de 1801 le dice: “Asegúrate de no dejar a nadie tu cuarteto, en el que he introducido varios cambios sustanciales. Y es que sólo ahora he aprendido a escribir realmente cuartetos; y tú también te darás cuenta, creo, cuando los recibas”. En un extenso artículo publicado en la revista *Music & Letters* en 1971, Sieghard Brandenburg demostró la existencia de una primera versión del **Cuarteto *op. 18* núm. 2**, sometido igualmente a una drástica revisión antes de su publicación.

Para situarse a la altura de Haydn y Mozart, para poder presentarse como su digno sucesor, Beethoven se vio obligado, por tanto, a aprender sobre la marcha. Su principal fuente de estudio, aparte de sus propios errores, fueron los cuartetos de sus maestros, que resuenan aquí como un eco más o menos lejano en muchos momentos. Tenemos constancia, por ejemplo, de que en 1793-1794 Beethoven copió

el *Cuarteto op. 20 núm. 1* de Haydn, y en la misma época en que se hallaba trabajando en su *op. 18* pueden datarse sendas copias de los *Cuartetos K. 387* y *K. 464* de Mozart. Aun así, la voz que escuchamos en todo momento es una voz personal que tamiza las formas y los procedimientos recibidos para infundirles una nueva dimensión. Los seis *Cuartetos op. 18* son no sólo la continuación natural de las grandes colecciones de Haydn y Mozart, sino también la puerta de entrada en un nuevo siglo y la única vía posible para acceder a la *op. 59* y a los cuartetos de la década de 1820. En estos últimos Beethoven consiguió por fin expresarse con la misma flexibilidad e inmediatez que había sabido encontrar siempre en el piano, con el que mantuvo durante toda su vida una relación íntima y, no lo olvidemos, táctil. Estas obras plantearían a sus sucesores un desafío tan o más grande que el que tuvo que afrontar en su momento el músico de Bonn, pero esta vez no hubo nadie capaz de reaccionar con tanta presteza. Y habrían de pasar varias décadas hasta que el reto –tender un puente sobre aquel precipicio– encontrara una respuesta adecuada.

La *op. 18* es una colección desigual, como no podía ser de otra manera si consideramos la juventud de Beethoven y su inexperiencia en lo que ha demostrado ser un tipo de composición especialmente exigente aun para los más grandes creadores. Asimismo, hemos de tener en cuenta que su lenguaje musical estaba cambiando rápidamente y que son sólo dos años los que separan la versión final de estas obras y la creación de la *Sinfonía "Heroica"*. Todo ello explica la convivencia en la *op. 18* de convención (en los finales del segundo y el tercer cuarteto de la colección son aún perceptibles, por ejemplo, algunos resabios de los procedimientos constructivos de la *opera buffa*) y originalidad, aunque considerada en su conjunto predomina claramente esta última. Si se escucha entremezclada y arropada por los cuartetos posteriores, como será nuestro caso a lo largo de estos conciertos del Cuarteto Casals, sale reforzado incluso su carácter premonitorio.

A finales de 1805, el conde Andréi Kirilovich Razumovski encargó a Beethoven tres nuevos cuartetos de cuerda. Nombrado embajador ruso en Viena en 1792, el aristócrata vivía en la capital del imperio "como un príncipe, promoviendo el arte y la ciencia, rodeado de una suntuosa biblioteca [...] admirado y envidiado por todos". Coleccionista de arte y amante de la música, Razumovski sufragó en su casa desde 1808 un cuarteto de cuerda estable liderado por Ignaz Schuppanzigh y en el que él mismo tocaba en ocasiones el segundo violín. Aunque es posible que Beethoven estuviera ya bosquejando nuevos cuartetos meses antes de recibir el encargo de Razumovski, sabemos que el 26 de mayo de 1806 marca el comienzo de la redacción definitiva de las tres obras, concluidas a finales de ese mismo año, si bien no visitarían la imprenta (la de la firma vienesa Bureau des Arts et d'Industrie) hasta 1808.

Si en su *op. 18* encontrábamos indicios de que el cuarteto de cuerda comenzaba a encaminarse hacia nuevos horizontes, en la *op. 59* se abre ya decididamente ante nosotros un panorama grandioso y radicalmente distinto. Cuando se estrenaron en 1807, estas obras rupturistas no fueron entendidas. Las dificultades que presentan no pueden ser superadas por un grupo de aficionados que se reúnen para tocar por el puro placer de hacerlo, sino que requerían ya de un conjunto profesional, de verdaderos y experimentados cuartetistas. Aprender, ya sólo conceptualmente, unas partituras de tal envergadura y tan novedosas respecto a todo lo escrito anteriormente –incluida, por supuesto, la *op. 18*– requería afrontar la interpretación desde una perspectiva muy diferente. El cuarteto que

encabezaba Schuppanzigh había comenzado a ofrecer ciclos de conciertos de abono en 1804 y reunía, según los testimonios que han llegado hasta nosotros, todos los requisitos para salir airoso del desafío. Esto significa, además, que Beethoven componía con la certeza de que sus obras serían interpretadas por unos músicos duchos justamente en ese tipo de música. Los críticos, sin embargo, demostraron no estar aún preparados para asimilar de golpe un alejamiento tan marcado del modelo y las reseñas del estreno fueron muy duras con Beethoven, llegando incluso a tildarlo de loco. Una de las reseñas más positivas, la publicada por la *Allgemeine musikalische Zeitung* el 27 de febrero de 1807, hablaba de “tres nuevos, larguísimos y difícilísimos cuartetos”, a la vez que señalaba que “su concepción es profunda y la construcción excelente, pero no son fácilmente inteligibles”. Parece ser que incluso el propio Schuppanzigh y sus compañeros se tomaron el que abría la colección como una más de las bromas del compositor.

Su desconcierto no puede producir extrañeza porque, considerado con la necesaria perspectiva histórica, Beethoven obró un milagro de originalidad cuyo único precedente comparable es la *Sinfonía “Heroica”*, que sirvió de campo de pruebas para toda una serie de obras que, de una u otra manera, pueden ser consideradas sus secuelas. En términos sinfónicos, la *op. 55* había supuesto un paso de gigante respecto a las últimas contribuciones de Haydn o Mozart o incluso a las dos primeras Sinfonías de Beethoven. La *op. 59* va aún más allá y debió de percibirse casi como un salto en el vacío, ya que el cuarteto de cuerda adquiere con ella un nuevo rango. Y esto es así no sólo por la dimensión temporal de cada una de las tres obras, con una entidad suficiente como para ocupar cualquiera de las dos partes en que suele dividirse un concierto en la actualidad, sino por la propia concepción del género como un medio expresivo de mucho mayor calado que el que venía atribuyéndosele tradicionalmente desde su creación. Además, al contrario también que la *op. 18* o que las obras maestras de Haydn o Mozart, el cuarteto empieza ya a convertirse en una unidad global, con una personalidad propia, más allá de la simple sucesión de cuatro movimientos independientes entre sí. Esta concatenación espiritual, que alcanzará su máxima expresión en los cuartetos de la década de 1820, empieza a quedar aquí apuntada no sólo en la afinidad a varios niveles que presenta cada bloque de cuatro movimientos, sino en el hecho mismo de que en el segundo y el tercer cuarteto de la serie exista una auténtica continuidad musical entre los dos últimos (un procedimiento que Beethoven retomará en la *Quinta Sinfonía*).

El primer movimiento del *Cuarteto op. 59 núm. 1* encarna mejor que ningún otro, al igual que sucede con el Allegro inicial de la “Heroica”, el nuevo espíritu que anima la colección. En ambos casos, los violonchelos exponen la idea inicial, la célula de la que derivará posteriormente casi todo el material temático. Al contrario de lo que es norma en la *op. 18*, y del que es uno de los rasgos definidores del Clasicismo, no aparece aquí ninguna barra de repetición después de la exposición. Todo el conjunto, que ronda los cuatrocientos compases, está compuesto de un solo trazo, con una solidez arquitectónica que impone, compás tras compás, su lógica implacable. No es ésta, como a veces se ha escrito equivocadamente, una escritura cuartetística más orquestal por parte de Beethoven. La textura, si se analiza con cuidado, es por regla general mucho más liviana, más esencial, con un enfoque absolutamente igualitario de los cuatro instrumentos. Lo que sucede es que estamos asistiendo a un

ejemplo supremo de lo que constituye una de las señas de identidad de la música beethoveniana: la fragmentación, compresión y descompresión temática como eje de un discurso compacto y expansivo, la proliferación de motivos nacidos a partir de una pequeña célula casi siempre amelódica que se interrelacionan en un todo coherente con un alarde constante de precisión, lógica y emoción. Beethoven ha llegado a ese estadio en el que puede permitirse, por tanto, prescindir de la convencional repetición de la exposición. No hace falta incidir en nada de lo anterior, no es necesario equilibrar el conjunto con un retorno casi impuesto al comienzo, y mucho menos aún si ese retorno supone una réplica literal de lo ya dicho. Aunque el resto de los movimientos de la colección son también, uno por uno, reveladores del nuevo estilo, el Allegro inicial del primer cuarteto ostenta una posición hegemónica: actúa como heraldo e indica con voz clara cuál es el destino.

En el otro extremo, virtuosismo puro, y humor de raigambre haydniana el *Allegro molto* final del **Cuarteto op. 59 núm. 3**, que debe de ser el causante de que éste fuera el predilecto de los contemporáneos de Beethoven. Quien haya tocado alguna vez este movimiento puede dar fe del infinito placer que procura su ejecución: los dos acordes finales te dejan exhausto físicamente sobre tu silla y con una enorme sonrisa en los labios. La música es, de principio a fin, un derroche de energía y un alarde de imaginación por parte de Beethoven, que renuncia a escribir una fuga convencional para obsequiarnos con un movimiento en forma sonata dominado de principio a fin por la escritura contrapuntística imitativa. La imaginación nos conduce como un resorte a los finales del *Cuarteto K. 387* o la *Sinfonía "Júpiter"* de Mozart, pero aquí se percibe algo diferente. Con tres o cuatro temas hábilmente entrelazados, Beethoven escribe realmente un *moto perpetuo* vertiginoso marcado *alla breve*, sin reposos o efusiones líricas e impulsado por la sucesión incesante de corcheas (son muy pocos los compases en que no aparecen en uno u otro instrumento, y siempre en un entorno cadencial), por la introducción de síncopas o enfrentamientos métricos y por las visitas a tonalidades inesperadas en el contexto general de Do mayor (Do sostenido menor y La bemol mayor). El ímpetu que había servido para iniciar la *op. 59* con el formidable *Allegro* del primer cuarteto es el mismo que sirve para cerrarla en un clima de auténtica exaltación. Entre medias, infinitas maravillas, incluidos dos "temas rusos" extraídos de la colección de Ivan Prach como una concesión amistosa al dedicatario de la colección.

Entre la *op. 59* –una colección concebida de modo unitario– y los Cuartetos de última época –cinco obras individuales pero que se complementan y necesitan entre sí para formar un todo significativo– encontramos dos obras experimentales. Lo primero que nos llama la atención es que son cuartetos aislados, desligados de cualquier idea de ciclo, omnipresente desde que Haydn alumbrara el nuevo género. Los cuartetos de cuerda dejaban de ser, por tanto, meros objetos de comercio o –benditos– caprichos de aristócrata que habían de venir casi por fuerza en paquetes de seis. El género, definitivamente emancipado, empieza a ser el vehículo ideal del yo más oculto del compositor, obligado casi a componer las obras orquestales para sus compromisos externos y a reservar los cuartetos para lo que no es susceptible de ser contado sino en voz baja. El de Dmitri Shostakóvich es, a este respecto, un caso paradigmático, pero no el único. En una carta que Beethoven escribió a Georg Smart en 1816 se refiere al *Cuarteto op. 95* en estos términos: "El cuarteto está escrito para un pequeño círculo de conocedores y no debe nunca interpretarse en público. Si usted quisiera algunos cuartetos para que

se interpreten en público podría componerlos ocasionalmente con este propósito". El cuarteto adquiere la condición de música absoluta y se aparta del mundo, al menos del que Beethoven sabía acostumbrado a otro tipo de obras de carácter más amable y menos confesional.

Los cuartetos de última época de Beethoven no han cesado de asombrar al mundo desde el momento en que vieron la luz, aunque hubo de pasar mucho tiempo hasta que pudieron comprenderse en plenitud. Incluso hoy, con todo lo que ha llovido en nuestros oídos desde entonces, siguen provocando nuestro asombro. Marcel Proust, en un pasaje memorable de *A la sombra de las muchachas en flor*, afirma que "el motivo por el que una obra de un genio no es admirada con facilidad desde el principio es que el hombre que la ha creado es extraordinario, que muy pocos hombres se le asemejan", y a continuación cifra en medio siglo el tiempo que necesitaron estos cuartetos, de la *op. 127* a la *op. 135*, para contar con un público formado y educado para degustarlas. La polisemia de esta música es también infinita y ha suscitado interpretaciones escritas y sonoras abiertamente enfrentadas entre sí. Ha habido quien ha afirmado que estas obras representan la decadencia de un compositor casi totalmente sordo en el momento de alumbrarlas, mientras que otros han querido ver en ellas un compendio casi místico de Beethoven en su doble condición de hombre y de artista. Desde un punto de vista interpretativo, el Cuarteto LaSalle, por ejemplo, nos ha transmitido estas obras como si fueran un poderoso anticipo de la música del siglo XX, mientras que el Cuarteto Italiano ha conseguido entroncarlas, manteniéndose fiel al espíritu y a la letra de las partituras, en la gran tradición clásica.

Walter Benjamin escribió que las "obras excepcionales crean un género o lo destruyen, y las más excepcionales hacen ambas cosas". Pocos pueden dudar de la excepcionalidad de los últimos Cuartetos de Beethoven y, aplicada a ellos y convenientemente matizada, la afirmación de Benjamin no deja de tener razón. Ya se ha apuntado que estas obras dejaron el género al borde del abismo. Beethoven tensó tanto la cuerda que resultaba imposible llegar más allá y destensarla podría interpretarse como una renuncia. Ni Mendelssohn, ni Schumann, ni siquiera Brahms quisieron o lograron asomarse a ese precipicio: regularon. Sólo Franz Schubert, desde presupuestos diferentes, osó emprender, a pocos metros de Beethoven, un descenso semejante a las profundidades del alma. Pero, aparte del inmenso agujero que dejó tras de sí, Beethoven legaba también una entidad nueva y nadie, quizás, hasta Béla Bartók supo comprender qué hacer con ella. Los últimos Cuartetos del alemán son el final inevitable de un viaje glorioso, memorable, que había comenzado con la *op. 20* de Haydn; pero son también el principio de un libro enteramente diferente que tardaría décadas en encontrar a un escritor capaz de avanzar en la dirección propuesta por Beethoven.

"Me tomo la libertad de escribirle como alguien que es tanto un ferviente aficionado de la música como un gran admirador de su talento para pedirle si no accederá a componer uno, dos o tres nuevos cuartetos, un trabajo por el que estaría encantado de pagarle lo que crea conveniente". Esta carta, que firmaba en noviembre de 1822 otro aristócrata, el príncipe Nikolái Borís Galitzin, se convirtió en la espoleta que desató el último estallido de creatividad beethoveniana. Violonchelista aficionado, Galitzin sería el dedicatario de los *Cuartetos opp. 127, 130 y 132*. Su nombre aparece también en la dedicatoria de la obertura *La consagración del hogar* y a él se debe el estreno de la *Missa Solemnis en San Petersburgo* el 7 de abril de 1824. Esta última obra, la *Novena Sinfonía* y las *Variaciones Diabelli*, sin

embargo, absorberían todo el tiempo del compositor durante 1823 y la primera mitad de 1824. Fue entonces cuando empezó a trabajar seriamente en el **Cuarteto op. 127**, completado en febrero de 1825 y estrenado pocas semanas después, de nuevo con Ignaz Schuppanzigh, que había vuelto a Viena tras una larga estancia en San Petersburgo, en el atril de primer violín. En los restantes meses de ese año quedaron completados también los **Cuartetos opp. 132 y 130**, este último con la *Gran Fuga* como último movimiento. En 1826 seguirían el **op. 131**, el **op. 135** y el segundo final para el **Cuarteto op. 130**.

En la década de 1820, Beethoven se concentró en la composición de obras de grandes dimensiones. También sus últimos cuartetos se beneficiaron de esta tendencia a la monumentalidad y, como veremos, varios de ellos amplían con mucho la estructura habitual en cuatro movimientos. La extrema concisión del **Cuarteto op. 95** era ya agua pasada y Sieghard Brandenburg ha demostrado que el **Cuarteto op. 127** iba a tener originalmente seis movimientos, algo que a la vista de obras posteriores (**opp. 130, 131 y 132**) produce todo menos extrañeza. Beethoven se decantó finalmente por la división convencional en cuatro movimientos, aunque Beethoven, en uno de los gestos más característicos de su estilo en estos años, introduce constantes cambios de atmósfera.

En suma, Beethoven decidió despedirse del género y de su extenso periplo como creador no con la gravedad o la densidad de las obras anteriores, sino con el tono amable e incluso liviano, que no superficial, de este **Cuarteto op. 135**. Ello suponía el abandono del monólogo interior y una vuelta al ideal conversacional que alentaba en los primeros cuartetos de Haydn, resumido admirablemente por Goethe en su frase "oímos conversar a cuatro personas razonables" ("*man hört vier vernünftige Leute sich untereinander unterhalten*"). En el caso de los últimos Cuartetos de Beethoven, participar de estas conversaciones nos obliga irrenunciablemente a realizar ese esfuerzo intelectual al que se refirió Charles Rosen cuando demandaba no una escucha desganada, sino una escucha con intensidad. Forma y contenido exigen una participación activa del oyente, que no puede contentarse con seguir despreocupadamente desde su butaca el curso de la música. Esto explica que muchas de estas obras no fueran entendidas en su momento, que la **op. 59** se tuviera por la creación de un loco o que exista un final alternativo, más aceptable y conforme a la ortodoxia imperante, para el **Cuarteto op. 130**. Beethoven, y él fue el primero en ser consciente de ello, no estaba escribiendo para sus contemporáneos, sino para sí mismo y, sobre todo, para el futuro: para nosotros, hoy, aquí y ahora.

*(la Schubertiada ha volgut mantenir el text original en castellà de l'autor)*

# SCHUBERTIADE 2018

## SCHWARZENBERG

*del 23 de juny a l'1 de juliol  
del 25 d'agost al 2 de setembre*

## HOHENEMS

*del 22 al 25 de març / del 28 d'abril al 5 de maig  
del 12 al 15 de juliol / del 3 al 9 d'octubre*



**Recitals de lied** Piotr Beczala, Daniel Behle, Ian Bostridge, Pavol Breslik, Camerata Musica Limburg, Rafael Fingerlos, Thomas Hampson, Günther Groissböck, Anja Harteros, Soile Isokoski, Christiane Karg, Julia Kleiter, Elisabeth Kulman, Christina Landshamer, Martin Mitterrutzner, Anne Sofie von Otter, Mauro Peter, Marlis Petersen, Christoph Prégardien, Julian Prégardien, Sophie Rennert, Anna Lucia Richter, André Schuen **Concerts de cambra** Apollon Musagète Quartett, Armida Quartett, Artemis Quartett, Belcea Quartet, Elias String Quartet, Hagen Quartett, Jerusalem Quartet, Mandelring Quartett, Minetti Quartett, Modigliani Quartett, Pavel Haas Quartett, Philharmonia Schrammeln, Quatuor Diotima, Quatuor Ebène, Schumann Quartett, Nicholas Angelich, Kit Armstrong, Gilbert Audin, Avi Avital, Alexander Bedenko, Lise Berthaud, Andrej Bielow, Adrian Brendel, Bence Bogányi, Gvantsa Buniatishvili, Khatia Buniatishvili, Renaud Capuçon, Gérard Caussé, Guillaume Chilleme, Stefan Dohr, Yann Dubost, Isang Enders, Valentin Erben, Tobias Feldmann, Ning Feng, Liza Ferschtman, Julia Fischer, David Fray, Martin Fröst, Marie-Elisabeth Hecker, Martin Helmchen, Gary Hoffman, Danjulo Ishizaka, Volker Jacobsen, Sharon Kam, Felix Klieser, Georgy Kovalev, Harriet Krijgh, Adrien La Marca, Gabriel Le Magadure, Sibylle Mahni, Elisabeth Leonskaja, Igor Levit, Paul Lewis, Uxia Martínez Botana, Aleksandar Madžar, Matthew McDonald, Paul Meyer, Sabine Meyer, Pascal Moragues, Edgar Moreau, Nils Mönkemeyer, Daniel Müller-Schott, Aaron Pilsan, Roland Pöntinen, Lizi Ramishvili, Lara Ruiz Ferreres, Lahav Shani, Nabil Shehata, Ksenija Sidorova, Baiba Skride, Lauma Skride, Antoine Tamestit, Kian Soltani, Carolin Widmann, Jörg Widmann **Recitals de piano** Kit Armstrong, Khatia Buniatishvili, Shani Diluka, Till Fellner, David Fray, Marc-André Hamelin, Elisabeth Leonskaja, Igor Levit, Paul Lewis, Francesco Piemontesi, Sir Andrés Schiff **Concerts amb orquestra** Cappella Andrea Barca, Sir Andrés Schiff, L'Orfeo Barockorchester, Michi Gaigg **Recital de poesia i música** Hans Sigl i Helmut Deutsch **Conferències / Converses sobre música** Alfred Brendel, Peter Gülke **Classes magistrals** Thomas Hampson, Wolfram Rieger

### **Informació i venda d'entrades**

Schubertiade GmbH, P.O.Box 100, A-6845 Hohenems/Austria, Tel +43/(0)5576/72091  
Fax +43/(0)5576/75450, E-Mail: info@schubertiade.at, www.schubertiade.at

# Cicle a la Filmoteca: "Franz Schubert al cinema: 2a edició"

L'any passat, tot just acabada la Schubertiada a Vilabertran, vam continuar escoltant la música de Schubert a la Filmoteca de Catalunya. El cicle "Franz Schubert al cinema" va programar cinc pel·lícules que, bé com a part de la trama, bé com a part de la banda sonora, tenien el músic com a protagonista. La Filmoteca ha programat per enguany un segon cicle al voltant de la figura de Schubert amb les següents pel·lícules:

E la nave va (1983, F. Fellini)	5/09 (17:00 h) i 9/09 (19:30 h)
The Hunger (1983, Tony Scott)	7/09 (17:00 h) i 9/09 (22:00 h)
La belle meunière (1949, M. Pagnol)	6/09 (17:00 h) i 8/09 (21:30 h)



## AGRAÏMENTS

### Amb l'ajut de



### Amb la col·laboració de



### Mitjans col·laboradors



### Partners internacionals





# SCHUBERTÍADA VILABERTRAN 25 ANYS

[www.schubertiadavilabertran.cat](http://www.schubertiadavilabertran.cat)

Amb el suport de \_\_\_\_\_



Generalitat de Catalunya  
**Departament  
de Cultura**



GOBIERNO  
DE ESPAÑA

MINISTERIO  
DE EDUCACIÓN, CULTURA  
Y DEPORTE

**inaem**  
INSTRUMENTOS PARA EL ASESORAMIENTO



Ajuntament de Figueres  
Alt Empordà



Diputació de Girona



Ajuntament de Vilabertran

Patrocinador principal \_\_\_\_\_

**B Sabadell**  
Fundació

Organitza \_\_\_\_\_



Amb el patrocini de \_\_\_\_\_

 **abertis**

**Damm**  
Fundació

