

Liceu



Opera
Barcelona

Wozzeck

ALBAN BERG

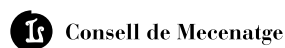
Con el apoyo de:



Temporada 2021-2022



Fundació Gran Teatre del Liceu



Patronato de la Fundación del Gran Teatre del Liceu

Presidente de honor

Pere Aragonès Garcia

Presidente del patronato

Salvador Alemany Mas

Vicepresidenta primera

Nàtalia Garriga Ibáñez

Vicepresidente segundo

Víctor Francos Díaz

Vicepresidente tercero

Jordi Martí Grau

Vicepresidenta cuarta

Núria Marín Martínez

Vocales representantes de la Generalitat de Catalunya

Jordi Foz Dalmau, Irene Rigau Oliver, Josep Ferran Vives Gràcia, Àngels Barbarà Fondevila

Vocales representantes del Ministerio de Cultura y Deporte

Eduardo Fernández Palomares, Joan Francesc Marco Conchillo, Santiago de Torres Sanahuja, Helena Guardans Cambó

Vocales representantes del Ayuntamiento de Barcelona

Marta Clari Padrós, Josep Maria Vallès Casadevall

Vocal representante de la Diputación de Barcelona

Joan Carles Garcia Cañizares

Vocales representantes de la Societat del Gran Teatre del Liceu

Javier Coll Olalla, Manuel Busquet Arrufat, Ignasi Borrell Roca, Josep Maria Coronas Guinart, Àgueda Viñamata y de Urruela

Vocales representantes del Consejo de Mecenazgo

Luis Herrero Borque, Elisa Durán Montolío, José Manuel Casas Aljama, Alfonso Rodés Vilà

Patronos de honor

Josep Vilarasau Salat, Manuel Bertrand Vergès

Secretario no patrón

Joaquim Badia Armengol

Director general

Valentí Oviedo Cornejo

Comisión ejecutiva de la Fundación del Gran Teatre del Liceu

Presidente

Salvador Alemany Mas

Vocales representantes de la Generalitat de Catalunya

Nàtalia Garriga Ibáñez, Jordi Foz Dalmau

Vocales representantes del Ministerio de Cultura y Deporte

Joan Francesc Marco Conchillo, Antonio Garde Herc

Vocales representantes del Ayuntamiento de Barcelona

Jordi Martí Grau, Marta Clari Padrós

Vocal representante de la Diputació de Barcelona

Joan Carles Garcia Cañizares

Vocales representantes de la Societat del Gran Teatre del Liceu

Javier Coll Olalla, Manuel Busquet Arrufat

Vocales representantes del Consejo de Mecenazgo

Luis Herrero Borque, Elisa Durán Montolío

Secretario

Joaquim Badia Armengol

Director general

Valentí Oviedo Cornejo



Liceu
Opera
Barcelona

Juntos seguiremos haciendo historia. ¡Muchas gracias!

Temporada artística



[Volver al índice](#)



Petit Liceu y LiceuAprèn



LiceUnder35

CASA SEAT S



LiceuApropa



[Volver al índice](#)

Colaboran

HAYAS
MEDIA GROUP

FGC
Ferrocarrils
de la Generalitat
de Catalunya

signify
the meaning of light

nexica | econocom

hispatat

ALMA
Barcelona

Col·legi Oficial
d'Agents Comercials
de Barcelona
«COACE»

EUROSTARS
HOTELS

GIRBAU
BEYOND LAUNDRY

Gramona

GRUNDIG

JARCLOS

KPMG

MANDARIN ORIENTAL
BARCELONA

MONTIBELLO
EXPERIENCE BEAUTY

SINGULARIS
El catering de autor

SUMAROCA

Medios de comunicación

LA VANGUARDIA

el Periódico

ara.cat

3 CATALUNYA
RÀDIO

rtve
Catalunya

Time Out
BARCELONA

SpainMedia.

COPE
CATALUNYA

SE2 CATALUNYA

ONDA
CERO

EL PUNT
AVUI+

Unidad Editorial

ABC

MAIN

RAC1

EL PAÍS

theNIP
THE NEW BARCELONA POST

Clear Channel

ÓA **ÓPERA**
ACTUAL

Benefactores

Carlos Abril
 Ramon Agenjo
 Alfons Agulló
 Eulàlia Alari
 Muntsa Alcañiz
 Salvador Alemany
 Fernando Aleu
 Pere Armadàs
 Esperanza Aubert
 Josep Balcells
 Mercedes Barceló
 Simon P. Barceló
 Elena Barraquer
 Rafael Barraquer
 David Barroso
 Núria Basi
 Mercedes Basso
 Carmen Bastardas
 Margarita Batllori
 Manuel Bertran
 Manuel Bertrand
 Agustí Bou
 Josep M. Bové
 Carmen Buqueras
 Cucha Cabané
 Jordi Calonge
 Joan Camprubi
 Ramona Canals
 Rosa Carcas
 Montserrat Cardelús
 Alejandro Caro
 Aurora Catà
 Ramon Centelles
 Guzmán Clavel
 Sergio Corbera
 Javier Cornejo
 Rosa Cullell
 Cuca Cumellas
 Lluís de la Rosa
 M. Dolors i Francesc
 Meya Durall
 Francisco Egea
 Lorena Encabo
 Fernando Encinar
 Joan Esquirol
 Antonio Establés
 Patricia Estany
 Marisa Falcó
 Ignacio Feijoo
 Magda Ferrer-Dalmau

Inés Fisas
 Santiago Fisas
 Albert Foraster
 Mercedes Fuster
 José Gabeiras
 Gabriela Galcerán
 Jorge Gallardo
 Albert Garriga
 Pau Gasol
 Francisco Gaudier
 Anna Gener
 Lluís M. Ginjaume
 Ezequiel Giró
 M. Inmaculada Gómez
 Andrea Gömöry
 Casimiro Gracia
 Jaume Graell
 Quica Graells
 Ainhoa Grandes
 Francisco A. Granero
 Pere Grau
 Calamanda Grifoll
 Poppy Grijalbo
 Pau Guardans
 Francesca Guardiola
 Maria Guasch
 Bernardo Hernández
 Pepita Izquierdo
 Gabriel Jené
 Pitu Lavin
 Sofia Lluch
 Ma. Teresa Machado
 Waltraud Maczassek
 Rocío Maestre
 Carmen Marsá
 Cristina Marsal
 Mercedes Marsol
 Josep Milian
 Inma Miquel
 Verónica Mimoun
 José M. Mohedano
 Alexandra Molina-Martell
 Joan Molins
 Victòria Moncunill
 Juan Pedro Moreno
 Josep Oliu
 Victoria Parera
 Ivan Pons
 M. Carmen Pous
 Jordi Puig

Benefactores jóvenes

Alex Agulló
 Pablo Álvarez-Cuevas
 Lidia Arcos
 Gonzalo Ayesta
 Paula Barrachina
 Ignacio Baselga
 Marc Busquets
 Diana Casajús
 Inés Cuatrecasas
 Marta Cuatrecasas
 Patricia Ferrer
 Pau Font
 Víctor García
 Enric Girona
 Albert Hernández
 Mario Herrera
 Andrés Kuperman
 Rodrigo López de Armentia
 Santiago Lucas
 Alexandra Maratchi
 Esther Mas
 Marc Mayral
 Juan Molina-Martell
 Felipe Morenés
 Santiago Pons-Quintana
 Andrea Puig
 Julia Puig
 Inés Pujol
 Pepe Pujol
 Toni Pujol
 Ana Recasens
 Esperanza Schröder
 Claudia Segura
 Carlos Torres

Benefactores internacionales

Shawn Anderson
 Carine Derangere
 Maria Rosela Donahower
 Philina Hsu Chang
 Carmen Egido
 Mónica Lafuente
 Brian Pallas
 Martina Priebe
 Sylvain Sachot
 Paul Schulz
 Karen Swenson
 Verónica Toub
 Michael Winstrøm

Juntos seguiremos haciendo historia. ¡Muchas gracias!



Liceu
Opera
Barcelona

10

—
Ficha técnica

23

—
A telón corrido

17

—
Orquesta

40

—
Sobre
la producción

11

—
Ficha artística

31

—
Wozzeck

20

—
Coro

Víctor García
de Gomar

45

—
Argumento
de la obra

12

—
Reparto

51

—
Comentarios
musicales

54

English
synopsis

91

Playlist
Wozzeck

79

Wozzeck
en el Liceu

Víctor García
de Gomar

60

De soldado
a soldado

Jaume Tribó

96

Biografías

Luis Gago

86

Cronología

71

Entrevista
a Matthias
Goerne

Wozzack, Wabar, Berg

Volver al inicio

MOTOR VERDE

Sembrando
futuro para todos

fundacionrepsol.com



REPSOL
Fundación

Una gran oportunidad para poner en valor el potencial de nuestros recursos naturales como sumideros de carbono a través de **reforestaciones**, una solución climática natural.

Un proyecto pionero en el que Administraciones públicas y organizaciones privadas se unen para impulsar el **mercado voluntario de compensación de emisiones**, generando un triple efecto transformador **en la economía, la sociedad y la naturaleza**.

Únete al gran motor de la transición energética.

Wozzeck

ALBAN BERG

Ópera en tres actos y quince escenas.

Libreto del compositor basado en el drama *Woyzeck* de Georg Büchner.

Música de Alban Berg








Funcions: 20, 22, 25, 28 i 30 de maig, 2 i 4 de juny de 2022

14 de diciembre de 1925: estreno absoluto en la Staatsoper unter den Linden de Berlín

30 de diciembre de 1964: estreno en Barcelona, en el Gran Teatre del Liceu

17 de enero de 2006: última representación en el Liceu

Total de representaciones en el Liceu: 19

Mayo 2022		Turno
20	19 h	   
		   
22	17 h	T
25	19 h	B
28	19 h	PB
30	19 h	A
Junio 2022		Turno
2*	19 h	D
4	19 h	C

(*): Con audiodescripción

Duración aproximada: 1 h 40 min

Acto I: 35 min / **Acto II:** 35 / **Acto III:** 25 min

Ficha artística

Dirección musical

Josep Pons

Asistencia a la dirección musical

Josep Gil

Dirección de escena

William Kentridge

Asesora lingüística

Rochsane Taghikhani

Codirector de escena

Luc De Wit

Producción

Salzburger Festspiele

Escenografía

Sabine Theunissen

Coro del Gran Teatre del Liceu

Pablo Assante, director

Vestuario

Greta Goiris

Cor Vivaldi – Escola IPSI

Òscar Boada, director

Iluminación

Urs Schönebaum

Orquesta Sinfónica del Gran Teatre del Liceu

Videoartista

Catherine Meyburgh

Asistentes musicales

Véronique Werklé, Rodrigo de Vera,
David-Huy Nguyen-Phong, Jaume Tribó

Operadora de vídeo

Kim Gunning

Asistencia a la dirección de escena

Bárbara Lluch

Colabora:



Reparto

Wozzeck

Matthias Goerne

Margret

Rinat Shaham

Tambor mayor

Torsten Kerl

Un soldado

José Luis Casanova

Andres

Peter Tantsits

Actores

Andrea Fabi

Janna Mohr (titiritero)

Capitán

Mikeldi Atxalandabaso

Cristina Murillo

Nacho Cárcava

Doctor

Peter Rose

Primer aprendiz

Scott Wilde

Segundo aprendiz

Áneas Humm

El loco

Beñat Egiarte

Marie

Annemarie Kremer

El Gran Teatre del Liceu llorea la muerte de una de las grandes de la lírica: Teresa Berganza. Dedicamos las funciones de *Wozzeck* a su memoria.

M'intenerisce e m'agita,
è un Nume agli occhi miei.
degnà del tron tu sci
Ma è poco un trono a te.

(Rossini: *La Cenerentola* – final del acto II)

Nuestra parte de oscuridad habita en el último murmullo de una sangre que desaparece. Destila el cielo de cualquier cicatriz, borra las huellas trémulas de esta luz antigua, es una historia mil veces repetida. No aprendemos, la luna vuelve a salir, con el dolor derramado. Los aullidos volverán, pero esta vez será nuestra parte, de nuestras gargantas brotará la noche.



Seated Figure With Red Angle (1988)

If body is always deep but deepest at its surface.
If conditionals are of two kinds factual and contrafactual.
If you're pushing, pushing and then it begins to pull you.
If police in that city burnt off people's hands with a blowtorch.
If quite darkly colored or reddish (bodies) swim there.
If afterwards she would sit the way a very old person sits, with no pants on, confused.
If you reach in, if you burrow, if you risk wiping in.
If a point that has been fed over years becomes a little bit alive.
If the seated figure started out with an idea of interrogation.
If there was a quality of very strong electrical light.
If you had the idea of interrogation.
If interrogation is a desire to get information which is not given or not given freely.
If buried all but traceless in the dark in its energy sitting, drifting within your own is another body.
If at first it sounded like rain.
If your defense is perfect after all it was the trees that walked away.
If objects are not solid.
If objects are much too solid.
If there are no faces, if faces are not what you interrogate.
If red makes you think of chance or what chance operates with.
If the feet cross in a way that sucks itself under, sucks analogies (Christ) under.
If as Artaud says anyone who does not smell cooked bomb and condensed vertigo is not worthy
of being alive.
If you choose what to undo, if you know how you make that choice.
If you lead her to water.
If you bring her a gift say one of Pascal's thoughts.
If you bring 'infinite fractions of solitude' (Nabokov).
If you bring a bit of Artaud like 'all writing is shit all writers are pigs.'
If conditionals are of two kinds possible and impossible.
If she slides off, if you do.
If red is the color of cliché.
If red is the best color.
If red is the color of art pain.
If Artaud is a cliché.
If artists tell you art is before thought.
If you want to know things like where that leg is exactly.
If the horses were exhausted.
If she begged, if she came to the table, if the sequence doesn't matter.
If it begins, a trickle, this think slow falling of the mind.

If you want to know why the sliding affects your nerves.
If you want to know why you cannot reach your own beautiful ideas.
If you reach instead the edge of the thinkable, which leaks.
If you stop the leaks with conditionals.
If conditionals are of two kinds real and unreal.
If nothing sticks.
If she waits alongside her.
If Miroslav warned us that experimental animals should not be too intelligent.
If to care for her is night.
If an enigma came into the room.
If all the other enigmata fought to get out.
If outside of here the light has gone from the tops of the trees that rise over a brick wall opposite.
If conditionals are of two kinds now it is night and all cats are black.
If how many were killed by David exceeds how many were killed by Saul by tens of thousands.
If they don't feel pain the way we do.
If you drove here with toys in the backseat.
If you wrote a word on the floor of the cell in waterdrops and videotaped it drying.
If Vitruvius says no temple can be coherently constructed unless it is put together exactly as a human body is.
If red is the color of italics.
If italics are a lure of thought.
If Freud says the relation between a gaze and what one wishes to see involves allure.
If you cannot remember what word you wrote.
If art is the servant of allure.
If Vitruvius does not talk about taking temples apart but we may assume the same canon applies.
If there is no master of allure.
If conditionals are of two kinds allure and awake.
If no matter how you balance on the one you cannot see the other, cannot tap the sleep spine,
cannot read what that word was.
If 'contrafactual' applied to conditionals means the protasis is false.
If (for example) 'had you not destroyed the barometer it would have forewarned us' implies that
we are now standing in a storm of rain.
If as a matter of fact it is a clear night I would say almost relentlessly clear.
If conditional comes between condiment and condolence.
If you do not want to remember what word it was.
If your life bewilders you (sly life).
If the rain lashes your face like manes of all the horses of this century.
If conditionals are of two kinds graven and where is a place I can write this.

“Estoy interesado en un arte político, es decir, un arte de ambigüedad, contradicción, gestos incompletos y un final incierto; un arte (y una política) en el que el optimismo se mantiene bajo control y el nihilismo, a raya.”

William Kentridge,
artista visual



Wozzeck - Alban Berg

Volver al índice

La Orquesta Sinfónica del Gran Teatre del Liceu con su director titular, Josep Pons.

Orquesta Sinfónica del Gran Teatre del Liceu

La Orquesta Sinfónica del Gran Teatre del Liceu es la orquesta más antigua de España. Durante casi 170 años de historia, la Orquesta del Gran Teatre del Liceu ha sido dirigida por las batutas más prestigiosas, de Arturo Toscanini a Erich Kleiber, de Otto Klemperer a Hans Knapperstbusch, de Bruno Walter a Fritz Reiner, Richard Strauss, Alexander Glazunov, Ottorino Respighi, Pietro Mascagni, Igor Stravinsky, Manuel de Falla o Eduard Toldrà, hasta llegar a nuestros días con Riccardo Muti o Kirill Petrenko. Ha sido la protagonista de los estrenos del gran repertorio operístico en la península ibérica desde el barroco hasta nuestros días y a lo largo de su historia ha dedicado también una Especial atención a la creación lírica catalana.

Hizo su debut en 1847 con un concierto sinfónico dirigido por Marià Obiols, siendo la primera ópera *Anna Bolena*, de Donizetti. Desde entonces ha actuado de forma continuada durante todas las temporadas del Teatro.

Internacionalmente cabe destacar el Concierto por la Paz y los Derechos Humanos, organizado por la Fundación Onuart, retransmitido desde la sede de las Naciones Unidas en Ginebra el pasado 9 de diciembre de 2017.

Después de la reconstrucción de 1999, han sido directores titulares Bertrand de Billy (1999-2004), Sebastian Weigle (2004-2008), Michael Boder (2008-2012) y, desde septiembre de 2012, Josep Pons.

Intérpretes

Violín I

- Liviu Morna
- ▲ Eva Pyrek
- ▲ Joan Andreu Bella
- Birgit Euler
- Aleksandar Krapovski
- Sergey Maiboroda
- Oleg Shport
- Oksana Solovieva
- Raul Suárez
- Renata Tanellari
- Yana Tsanova
- Oriol Algueró
- Biel Graells

Violín II

- ▲ Emilie Langlais
- ◆ Rodica Monica Harda
- Mercè Brotons
- Andrea Ceruti
- Charles Courant
- Kalina Macuta
- Mihai Morna
- Alexandre Polonski
- Sergi Puente
- Annick Puig
- Diédrie Mano

Viola

- ▲ Alejandro Garrido
- ◆ Fulgencio Sandoval
- Claire Bobij
- Josep Bracero
- Bettina Brandkamp
- Salomé Osca
- Marie Vanier
- Anna Aldomà
- Adrià Trulls

Violonchelo

- ▲ Cristoforo Pestalozzi
- Erica Wise
- Andrea Amador

Esther Clara Braun
 Lourdes Kleykens
 Juan Manuel Stacey
 Matthias Weinmann
 Andrea Fernández

Contrabajo

- ▲ Joaquín Arrabal
- ◆ Cristian Sandu
- ◆ Jorge Martínez
- Sávio De La Corte
- Javier Serrano

Flauta

- ▲ Aleksandra Miletic
- Nieves Aliaño
- Anna Pujol
- ▲ Sandra Luisa Batista

Oboe

- ▲ Barbara Stegemann
- Enric Pellicer
- Raúl Pérez
- ▲ Emili Pascual

Clarinete

- ▲ Juanjo Mercadal
- Laia Santamaria
- Claudia Reyes
- Xulián Flórez
- Victor de la Rosa

Fagot

- ▲ Bernardo Verde
- M. José Rielo
- Juan Pedro Fuentes
- ▲ Francesc Benítez

Trompa

- ▲ Ionut Pogdoreanu
- Pablo Cadenas
- Marc García
- Pablo Hernández

Trompeta

- ▲ Josep Anton Casado
- Javi Cantos
- David Alcaraz
- Patricio Soler

Trombón

- ▲ Juan González
- Víctor Belmonte
- Antoni Duran
- ▲ Luis Beller

Tuba

- ▲ José Miguel Bernabeu

Timpani

- ▲ Manuel Martínez

Percusión

José Luis Carreres
 Sabela Castro
 Pere Cornudella
 Enric Albiol

Celesta

Jordi Torrent

Arpa

Tiziana Tagliani

Banda en escena

Violín I

◆ Kostadin Bogdanoski

Violín II

▲ Liu Jíng

Clarinete

Rui França Ferreira

Tuba

Jose Vicente Climent

Piano

▲ Rodrigo de Vera

Acordeón

Blai Navarro

Guitarra

Xavier Coll



Coro del Gran Teatre del Liceu

El Coro del Gran Teatre del Liceu nace conjuntamente con el Teatro en 1847 y protagoniza desde entonces los estrenos en España de la práctica totalidad del repertorio operístico, del barroco hasta nuestros días. A lo largo de estos casi 170 años, el Coro del GTL ha sido dirigido por las batutas más prestigiosas, de Arturo Toscanini a Erich Kleiber, de Otto Klemperer a Hans Knapperstbusch, de Bruno Walter a Fritz Reiner, Richard Strauss, Alexander Glazunov, Ottorino Respighi, Pietro Mascagni, Igor Stravinsky, Manuel de Falla o Eduard Toldrà, hasta llegar a nuestros días con Riccardo Muti o Kirill Petrenko, y por los más grandes directores de escena.

El Coro del GTL se ha caracterizado históricamente por una vocalidad muy adecuada para la ópera italiana, consolidando un estilo de canto de la mano del gran maestro italiano Romano Gandolfi asistido por el maestro Vittorio Sicuri, que fue el director titular a lo largo de once años y que creó una escuela que ha tenido continuidad con José Luis Basso, Conxita Garcia y actualmente con Pablo Assante. También han sido directores titulares del Coro Peter Burian, Andrés Máspero y William Spaulding.

Intérpretes

Sopranos I

Margarida Buendia
Maria Genís
Glòria López
Raquel Lucena
Monica Luezas
Raquel Momblant
Alexandra Zabala

Sopranos II

Mariel Fontes
M^a Àngels Padró
Aina Martín
Helena Zaborowska

Mezzo-sopranos

Olga Szabo
Guísela Zannerini
Elisabeth Gillming
Marta Polo

Contraltos

Mariel Aguilar
Sandra Codina
Ingrid Venter
Yordanka Leon
Elizabeth Maldonado

Tenores I

José Luis Casanova
Xavier Martínez
José Ant^o Medina
Joan Prados
Llorenç Valero

Tenores II

Carlos Cremades
Omar A. Jara
Graham Lister
Sung Min Kang
Nauzet Valeron

Barítonos

Xavier Comorera
Gabriel Diap
Lucas Groppo
Eduard Moreno
Joan Josep Ramos
Miquel Rosales
Domingo Ramos

Bajos

Pau Bordas
Miguel Ángel Currás
Dimitar Darlev
Ignasi Gomar
Ivo Mischev
Gonzalo Ruiz
Gustavo Vita

Cor Vivaldi

Mar Rou Abril Ruiz
Maria Luyou Álvarez Roca
Orietta Andrés Paredes
Urgell Arranz Jiménez
Jana Blasi Ibarz
Abril Carbajo Ferrando
Biel Carbajo Ferrando
Maria Crosas Casas
Berta Espada Guix
Martina Homedes Torrella
Martina Mata Gonzalez
Xenia Montagut Quiles
Jana Morera González
Paula Mullerat López
Anna Ortega Alsius
Marta Ortega Alsius
Maria Solanilla Espallargues
Irene Vila Guivernau
Olívia Olde Wolbers
Patrícia Olde Wolbers
Mariona Muelas Suso

“No es solo el destino de este pobre hombre, explotado y atormentado por todo el mundo, lo que me toca tan de cerca, sino también la inaudita intensidad del estado de ánimo y de las escenas individuales. La combinación de cuatro o cinco escenas en un solo acto a través de interludios orquestales también me tienta... También he pensado en una gran variedad de formas musicales que corresponden a la diversidad en el carácter de las escenas individuales. Por ejemplo, escenas de ópera normales con desarrollo temático, después otras sin material temático...”

Alban Berg,

Carta de Alban Berg a Anton Webern, 19 de agosto de 1918

Wozzeck - Alban Berg

[Volver al índice](#)

A TELÓN CORRIDO

Compositor

Alban Berg vivió en Viena a lo largo de cincuenta años (1885-1935), ciudad en la que también falleció, y fue, junto con Anton Webern, el gran discípulo de Arnold Schönberg, que había dado forma a una de las opciones de la música atonal: el serialismo basado en la escala de doce tonos (dodecafonismo). La producción de Alban Berg incluye géneros diversos como por ejemplo el concierto, el lied, la música de cámara y la ópera. En su catálogo figuran algunas de las obras más conocidas de la música del siglo XX, como por ejemplo el concierto para violín “a la memoria de un ángel”, estrenado póstumamente en el Palau de la Música Catalana en 1936, o la ópera inacabada Lulu, además de *Wozzeck*, que es su obra más famosa. Marcado como artista degenerado por el nacionalsocialismo alemán a causa del tratamiento vanguardista de la música, Berg nunca renegó de sus principios artísticos y estéticos, fieles a la maestría de Schönberg. Y pudo traspasar parte de aquella maestría a uno de sus discípulos más conocidos, el filósofo y sociólogo Theodor W. Adorno.

Además del tratamiento atonal de algunas obras y serial de otras, Berg también seguía el principio schönbergiano de “variación continua”, consistente en explorar todas y cada una de las posibilidades del sonido, haciendo que todas ellas resulten levemente diferentes respecto de la primera. Un tratamiento que en cierto modo configura la estructura interna de Wozzeck.



Libreto y libretista

El nombre de Wozzeck, que da título a la ópera de Alban Berg, es la transcripción errónea de Woyzeck, personaje protagonista de la obra teatral homónima de Georg Büchner, escritor romántico de la segunda generación que vivió 23 años entre 1813 y 1837.

Johann Christian Woyzeck había sido un soldado que asesinó a su amante. La revista de medicina *Zeitschrift für Staatsarzneikunde*, a la que estaba suscrito el padre de Büchner, describió la paranoia y las alucinaciones del soldado y el artículo inspiró en el joven dramaturgo la futura obra de teatro. Como *La muerte de Danton*, Büchner se erige en defensa del hombre desde su integridad en un idealismo nada sentimentalista, cosa que hace de Woyzeck una víctima de su tiempo.

Alban Berg vio en 1914 una representación de la obra teatral y decidió adaptarla para una ópera elaborando él mismo el libreto, muy fiel al original pero del que adaptó quince de las escenas del texto de Büchner. Un texto, por cierto, que el autor había dejado sin acabar.

Wozzeck - Alban Berg

[Volver al índice](#)



William Kentridge y Luc de Wit. Ensayos de *Wozzeck* en el Liceu

Estreno

La participación de Alban Berg en la Primera Guerra Mundial le impidió continuar con su proyecto sobre la ópera. Lo retomó después de la contienda bélica y finalmente *Wozzeck*, acabada en 1922, se estrenó el 14 de diciembre de 1925 en la Staatsoper de Berlín, con dirección musical de Erich Kleiber. Berg obtuvo un gran éxito y la fama de *Wozzeck* trascendió las fronteras alemanas para convertirse en un fenómeno internacional, que catapultaría al compositor como uno de los mejores artífices de la Segunda Escuela de Viena, hasta el punto de llegar a ser más conocido que el propio Arnold Schönberg. La opción por la atonalidad no impidió que el público apreciara una música tan nueva y tan moderna, perfecta contemporánea del expresionismo pictórico, literario cinematográfico.

Wozzeck - Alban Berg

[Volver al índice](#)



Ensayos de Wozzeck en el Liceu

Scott Wilde. Ensayos de Wozzeck en el Liceu



Estreno en el Liceu

En el Liceu, *Wozzeck* se estrenó el 30 de diciembre de 1964. Regresó en 1977 en una versión cantada en lengua checa. Después se representó en 1984 –en el alemán original– con Walter Berry en el rol titular y las últimas funciones, protagonizadas por Franz Hawlata y Angela Denoke, fueron dirigidas escénicamente por Calixto Bieito y musicalmente por Sebastian Weigle.

Cuando se estrenó en 1964, la crítica que apareció en *La Vanguardia* la firmaba el compositor Xavier Montsalvatge, que constataba la relevancia de unas funciones como aquellas. El crítico reconocía en *Wozzeck* algunos recursos ya superados, pero saludaba a la modernidad indiscutible y un eclecticismo que bebía igualmente de Stravinski o Richard Strauss. Montsalvatge destacaba igualmente la buena interpretación musical, a pesar de que encontró carencias en la puesta en escena.



Mikel'di Arxalardabaso. Ensayos de Wozzeck en el Liceu

Víctor García de Gomar
Director artístico del Gran Teatre del Liceu

Wozzeck

«Hay algo de mí en su personaje (...) puesto que he pasado estos años de guerra dependiendo como él de personas que odio, he sido encadenado, enfermo, cautivo, resignado, en fin, humillado.»

Alban Berg

(carta a su mujer, 7 de agosto de 1918)

Wozzeck es un soldado que está atravesando un momento extremadamente complejo; es un hombre sencillo y modesto que solo quiere mantener a su familia, vivir con dignidad, amar y ser amado, pero las desgracias se suceden una tras otra. Sumido en una extrema pobreza, se ve obligado a hacer tareas humillantes ordenadas por su superior y a servir de conejito de indias en extraños experimentos médicos para llegar a fin de mes. Además, sospecha que su pareja, Marie, está engañándole con el Tambor Mayor del regimiento. Tiene visiones sombrías: una cabeza decapitada rodando por el bosque,

una neblina carmesí y un atardecer rojo como la sangre. Wozzeck anhela salir de este túnel de crueldad, de las carencias y los problemas de salud mental en los que está inmerso, pero, por más que lo intenta, menos lo consigue. En una espiral de autodestrucción y celos, y en un último acto de desesperación, el soldado acaba destruyendo lo único que realmente le interesa en el mundo: Marie. Georg Büchner (1813-1837), el autor de la obra teatral sobre la que se basa Alban Berg para escribir esta ópera, fue un joven escritor que muere a los 23 años, autor de solo unos pocos títu-

los visionarios: *El correo de Hesse*, *La muerte de Danton*, *Leonce y Lena*, *Lenz* y *Woyzeck*. Büchner solo murió cinco años después de un icono literario alemán, Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), y sus obras resultan muy avanzadas para la época. Escritas con una gran conciencia sobre el idealismo, la libertad y la autodeterminación individual, se caracterizan por un profundo pesimismo y la desolación de la existencia. Büchner modeló su *Wozzeck* a partir de una historia real, la de Johann Christian Woyzeck (1780-1824), que, huérfano a la edad de 13 años, fue barbero, fabricante de pelucas y soldado de carrera en varios ejércitos (holandés, prusiano y sueco, entre otros). Durante su estancia en Suecia se enamoró (y tuvo un hijo) de una joven con la cual no pudo casarse porque sus papeles no estaban en regla. A consecuencia de esto, abandonó a los dos, y este acto le generaría un sentimiento de culpa que no hizo sino aumentar su creciente paranoia. A su regreso a Leipzig, en 1818, empezó una relación con Frau Woost, una prostituta de los propios soldados. Durante esta relación con Frau Woost, Woyzeck cayó en una profunda desintegración espiritual. Lleno de crecientes temores, escuchando voces interiores y en un ataque de celos, Woyzeck asesinó a Frau Woost por su infidelidad en 1821. En el posterior juicio, los defensores demuestran que Woyzeck tiene alucinaciones y alegan que se trata de

un caso de demencia. Sin embargo, el testigo experto de la corte considera que es competente y apto para ser juzgado. Lo declararán culpable y, tres años después, lo ejecutarán en Leipzig. La *Zeitschrift für Staatsarzneikunde*, una revista alemana de medicina a la que estaba suscrito el padre de Büchner, publicó una crónica de la paranoia y las alucinaciones que sufría el combatiente. Büchner consiguió reflejar vívidamente la psicosis del protagonista sin comprenderlo completamente, usando algunas citas textuales del propio artículo para crear los diálogos. El resultado es un crudo retrato de las enfermedades mentales y una crítica mordaz a una sociedad que permite que un hombre caiga en un trágico abismo de violencia empujado por la pobreza, los caprichos de oficiales del ejército, la mala praxis y la traición amorosa.

Woyzeck quedó inconclusa después de la repentina muerte de Büchner a los 23 años por fiebre tifoidea (1837) y fue relegada al olvido durante más de cuatro décadas. En 1879, el novelista Karl Emil Franzos se propuso publicar las obras de Büchner, tarea que implicó descifrar y ordenar las partes del fragmentario manuscrito de *Woyzeck* para consolidar una narración cohesiva (aunque se equivocó al transcribir el apellido del protagonista y escribió: “Wozzeck”, error que se ha arrastrado en el título de Berg). La pieza teatral tardó 34 años en llegar a un escenario.

Por otro lado, tenemos a Alban Berg, tercero de cuatro hermanos de una familia burguesa de Viena, que aprendió a tocar el piano de mano de su aya. En 1904 empieza clases de composición privadas con Arnold Schönberg, compositor y actor clave en el desarrollo de un sistema musical postonal: el dodecafonismo. Berg asistió al estreno de la obra teatral en Viena en 1914 y quedó tan conmovido, según los registros de la época, que sale pálido, sudando y con la decisión de componer música para convertirla en una ópera. En junio de 1914 comienza la Primera Guerra Mundial, hecho que retrasará la composición de Berg. Circunscrito al ejército austríaco, lo declaran no apto a causa del asma y le dan un lugar burocrático en el Ministerio de la Guerra. No conseguirá centrarse en la finalización de la ópera hasta acabada la guerra (1918-1922). Sus agentes comerciales se niegan a publicar la partitura y Berg pide dinero a Alma Mahler (viuda del compositor Gustav Mahler) para financiar una impresión privada con la reducción de canto y piano. Schönberg escribe a su editorial (Universal Edition) alabando la obra, y en 1923 Berg firma un contrato para la publicación de *Wozzeck*.

Después de ser rechazada por algunos de los teatros de ópera de Europa y con el objetivo de llamar la atención sobre la partitura, Berg atendió la recomendación del director de orquesta Hermann Scherchen escribiendo una suite para soprano y orquesta (*Tres*

fragmentos de 'Wozzeck'). La acogida fue impresionante y esto empujó una primera producción por parte de la Ópera Estatal de Berlín con el carismático Erich Kleiber. A pesar de los choques políticos, la renuncia del director general de la ópera y la intromisión del aparato burocrático gubernamental, la obra sobrevive a un periodo muy tumultuoso y se estrena el 14 de diciembre de 1925. El estreno catapultó a la fama mundial del compositor, situándose como uno de los más relevantes de la Segunda Escuela de Viena. En la década siguiente, con Hitler en el poder y el aumento de la presencia del partido nazi; era peligroso interpretar música experimental y atonal en Alemania. Es a partir de aquí cuando la situación financiera de Berg empeora drásticamente y en 1935 muere a causa de la infección de una picadura de insecto.

En relación con la partitura, Berg nos ofrece una sorprendente paleta de colores orquestales y una escritura camerística de delicada claridad que facilita el retrato del soldado Wozzeck en todos sus estados anímicos. Con efectos de *fortissimo* muy restringidos (solo prácticamente en los interludios orquestales entre escenas), estas están acompañadas por formaciones musicales más pequeñas. Igual que lo hará después Britten en *Peter Grimes*, infinitas texturas y sutilezas para radiografiar esta correspondencia entre personaje, estado anímico y atmósfera orquestal. Los equilibrios entre las voces y los ins-



Peter Rose y Mikeldi Atxalandabaso. Ensayos de Wozzeck en el Liceu

trumentos a lo largo de la ópera son en gran medida producto del volumen *sotto voce* (a media voz), el uso de sordinas, los registros bajos y las votaciones mayoritariamente secuenciales (no en coro). Berg se refirió a *Wozzeck* como una ópera escrita en *piano*.

En esta representación de *Wozzeck* contamos con la producción del artista visual William Kentridge, original del Festival de Salzburgo. Kentridge, nacido el 28 de abril de 1955 en Suráfrica, pasará como un artista visual emocionante, un filósofo profundo, y es uno de los artistas más reconocidos de la actualidad a nivel planetario. Prolífico y activo, es conocido por sus grabados, dibujos y películas de animación: construyéndose a partir de la filmación de un dibujo, haciendo borradores y cambios, y filmándolo de nuevo.

La identidad de Kentridge está intrínsecamente ligada a la compleja historia y las injusticias de su patria, así, el foco central de su obra ha sido examinar los años anteriores y posteriores al *apartheid* y otras heridas sociales, abordándolos de frente y criticando la redención exprés en la que la propia sociedad ha borrado el dolor.

El artista mezcla su autobiografía con la de los personajes ficticios para relacionar sus narraciones, haciendo sus dibujos expresivos y gestuales con carbón negro y tinta. Con un gesto visual inteligente, agudo y simbólico, es un hombre con conciencia política y conectado con su entorno, los acontecimientos sociales y contemporáneos que aparecen en este trabajo escénico: punto de partida donde confrontarnos con incidentes de violencia, prejuicios

raciales y rastros de los sistemas del *apartheid*.

En general, las tendencias de Kentridge hacia formas de pensamiento poéticas, filosóficas y teatrales son muy intensas. Sus temas recurrentes son intemporales y universales; estos incluyen un interés en el “yo”, en las relaciones, en el tiempo y en el ciclo de la vida. De hecho, Kentridge imita la experiencia “real” del ser humano que se mueve fluidamente con el arte. Con su trabajo y los diferentes fragmentos de medios, busca una representación más honesta de la experiencia humana. Sus personajes se presentan como inciertos, divididos y caóticos, viviendo en un mundo con muchas de las mismas características. Kentridge aporta una visión general de la vida probablemente absurda e imposible de seguir.

Kentridge reflexiona constantemente sobre el significado del ser humano. Empezando con el interrogatorio personal riguroso —a menudo en forma de autorretratos—, ofrece con éxito una idea de una historia humana compartida y reconoce la importancia de volver a sus orígenes para hacerlo. Como tal, el artista utiliza el carbón básico como su medio principal y siempre se aferra al impulso de la infancia para dibujar. Para Kentridge, la tragedia de la condición humana inevitablemente acaba con la muerte, y es a menudo equilibrada por algún aspecto del humor (comparable con gags de Charlie Chaplin o Buster Keaton). Ken-

tridge anima “la mano a dirigir el cerebro”, y en general su trabajo es una empresa física de amor hacia el teatro y el movimiento en el escenario, pero también a su interés vitalicio por Dada, el grupo de artistas alemanes y franceses que combinaron con éxito obras en papel con danza y acción cómica. Kentridge incluso ve su propio estudio como un tipo de extensión de su propio cuerpo, comparando un paseo a través de una parte de la sala a otra con un viaje similar de una sinapsis en el cerebro a otra.

William Kentridge, en sus propias palabras, introduce esta producción del *Wozzeck*: “Soy un artista que vive y trabaja en Johannesburgo, y el Liceo presenta mi versión escénica de *Wozzeck*. Basada en la obra teatral de Büchner, he imaginado una producción situada durante la Primera Guerra Mundial por diferentes motivos: por la ópera en sí misma (Berg lo escribe en aquel momento en pleno militarismo), pero también considerando la crueldad de los oficiales y los doctores hacia los soldados más jóvenes. A pesar de que está orientada al militarismo prusiano de la década de 1830 y la desesperación de la pobreza, se adapta excepcionalmente a la mentalidad de la Primera Guerra Mundial. Reproduce de múltiples formas las actitudes de los médicos y el capitán que vemos en la obra de Büchner y la ópera de Berg.

En la obra de Büchner, el soldado *Wozzeck* imagina en su mente explo-

siones en el cielo y también como la tierra se abre bajo sus pies. En 1830 eran solo fantasías, pero durante la Primera Guerra Mundial ya eran la auténtica descripción de las bombas cayendo sobre las trincheras y las minas escondidas bajo tierra explotando con el paso de los soldados. Así, de alguna manera se hacían reales las metáforas. La obra de Büchner es una premonición de la propia Primera Guerra Mundial.

Siempre me apoyo en un soporte diferente para expresar el sujeto de la ópera en sí misma, ya sean dibujos hechos con tinta o *collages*, para poder expresar alguna idea en relación con el humo, el aspecto granular y el gris del libreto, y la música del propio Berg, en la que la rugosidad de un dibujo parece encajar de forma apropiada.

En relación con las proyecciones que se usan durante todo el espectáculo, funcionan de diferentes maneras: algunas veces dibujan un escenario (el pueblo donde viven Marie y Wozzeck), escenas del paisaje devastado donde se desarrolla la ópera, el lago donde Wozzeck se ahogará, el campo vacío donde asesinará a Marie... es, por lo tanto, una mezcla donde los elementos de la escenografía se convierten en superficies de proyección, pero a la vez también son escenario en sí mismos.

Siempre he tenido interés en aquello que aportará el cantante al rol y, por el contrario, aquello que el ambiente escénico puede aportar al cantante, a la música misma, al escenario sobre el

que la acción se desarrolla, a los movimientos de los propios intérpretes sobre el escenario; cómo colaboran en la creación de los personajes y su carácter. Es a partir de esta obsesión personal cuando descubrimos al personaje, porque vamos más allá de decir: “Es un personaje abusado, es un hombre loco, es una persona violenta con su mujer porque tuvo una madre difícil...”. Con una reflexión y análisis psicológicos mínimos previos iremos más allá de la repetición e interpretación automática, y superaremos los prejuicios. Se trata, pues, más de un viaje de descubrimiento que de una clarificación/explicación literal.

La ópera lleva en su corazón la idea de la violencia engendrada por la desesperación. La violencia que sufre Wozzeck a manos del capitán, del doctor y del Tambor Mayor proviene de esta historia de 1830, pero que, actualizada en el contexto de la Primera Guerra Mundial, explica una historia de violencia entre los hombres; una violencia contra las personas que amamos como respuesta a la presión y a la desesperación. Esta es, en definitiva, una cuestión muy contemporánea en su estructura más profunda, fabricada por múltiples capas que se pueden remontar a través de la historia.

“La música de Berg contiene un sentido áspero, pero también nos evoca el lirismo de la perspectiva musical vienesa. Aunque en una primera audición nos puede resultar difícil o de un len-

guaje poco familiar, cuanto más la escuchó, más vital y esencial me resulta a cada nota. Cuando la gente comenta que es una música compleja, pienso: ‘¿Con qué música lo están comparando?’. Esta es mi primera producción que se muestra en el Gran Teatre del Liceu. Me siento enormemente satisfecho teniendo en cuenta la historia de este lugar tan emblemático por sus infinitas referencias a otros directores de escena, cantantes, directores musicales que han trabajado en esta institución. Es muy emocionante poder mostrar este trabajo aquí esperando que el equipo del Liceu y su público se sientan intrigados y contentos por aquello que estamos a punto de mostrar”.

Una propuesta extraordinaria que aglutina a Matthias Goerne como protagonista descomunal; Josep Pons, inspirado y reconocido director en este repertorio; y una puesta en es-

cena firmada por el artista plástico sudafricano William Kentridge. La producción, proveniente del Festival de Salzburgo, es un ejemplo de obra de arte total elaborada y sublime llena de los códigos propios de Kentridge: proyecciones, dibujos al carboncillo, crítica desde lo absurdo, escenarios centrados en Johannesburgo... todo para subrayar la deshumanización creciente que asola la existencia de Wozzeck. La brutalidad y la desesperanza de una sociedad ahogada por los horrores bélicos se evocan en su dimensión trágica que supera la literalidad por devenir un tema universal que habla de elementos tanto inherentes a la condición humana como a la vida, el amor, el deseo y la muerte. La danza macabra final es un desfile de la humanidad, pero ¿hacia dónde se dirige la procesión?



“La manera incierta e imprecisa de construir un dibujo es a veces un modelo de cómo construir el significado... Las cuestiones éticas y morales... en nuestras mentes parecen salir a la superficie a consecuencia del proceso.”

William Kentridge
artista visual



Josep Pons y Matthias Goerne. Assaigs de Wozzeck al Liceu

William Kentridge
Director de escena

SOBRE LA PRODUCCIÓN

Extractos de la conversación con William Kentrige

La obra de Büchner se escribió en la década de 1830, y la ópera se comenzó durante la I Guerra Mundial y se terminó en la década de 1920. Tanto si Alban Berg pensaba en sus propias experiencias en la Guerra como si se trataba de coincidencias extraordinarias con la violencia representada en la obra de Büchner, especialmente del capitán y el médico hacia Woyzeck, que reproducía lo sucedido en el Imperio austrohúngaro 80 años después, ciertamente existen similitudes en el tono entre la obra de Büchner y lo que se puede encontrar en *Die letzten Tage der Menschheit* de Karl Kraus, especialmente en las relaciones de los oficiales con sus tropas, con los jueces y con la profesión médica, la violencia que se oculta debajo o por las esquinas de la Ilustración. Fueron esas similitudes en la violencia hacia el soldado raso en las obras de Büchner y Kraus lo que me llevó a pensar: “vamos a crear *Wozzeck* como si Büchner hubiese presagiado la guerra que tendría lugar 80 años más tarde”. Así, los paisajes, el terreno y en cierta medida el aspecto de la gente, guardan un gran parecido con los del periodo de la I Guerra Mundial, o en torno a este. *Woyzeck* ofrece numerosas visiones del

mundo, explosiones y cavidades subterráneas, debidas a bombardeos aéreos, minas, trincheras, a la destrucción total del paisaje, a los patrones de devastación que se pueden ver a bordo de un avión —y que Büchner, por supuesto, no pudo haber visto, pero que aparecen en las fotografías de la I Guerra Mundial y que corresponden a los patrones creados por las setas de las que *Woyzeck* habla al médico—. Existe en Büchner una sensación de que el mundo arde que, 80 años más tarde, se convierte en realidad.

Sí, estas imágenes se convierten en el vocabulario de la producción. En mi opinión, para que una producción funcione siempre se deben dar dos condiciones: primera, el tema debe ser más amplio que simplemente el libreto o la ópera —en este caso, tiene que ver con la militarización de la sociedad y la violencia que ello conlleva, así como la desesperación de la pobreza, que es el otro gran tema de *Wozzeck*—. *Wozzeck* y el capitán hablan de ello y, en cierto modo, *Wozzeck* lo ejemplifica así: argumenta que solo los ricos pueden ser virtuosos y que la extrema pobreza lo ha llevado a la desesperación y, en consecuencia, a cometer un asesinato.

Y, segunda, el tema debe encontrar un lenguaje visual, un material y una forma que encarnen estas ideas para permitir que crezcan —no ilustrarlas, sino hacer que estén presentes en el material, de modo que sean posibles—.

Con *Wozzeck*, es como volver al carboncillo, que es como empecé en el mundo de la animación. Para la producción del *Woyzeck* de Büchner empleé la misma técnica que utilizaba hace 25 años. Hay algo en la granularidad del carbón, en su dureza sobre el papel áspero. (Es muy difícil utilizarlo para dibujar en papel, porque es demasiado fino y liso). Se parece a la granularidad de las fotografías antiguas, que obviamente es uno de sus orígenes, pero también a la sensación de humo que emerge de las cenizas en la Europa arrasada que dejó la I Guerra Mundial. La técnica consistía en dibujar una serie de carboncillos que luego se editaban, distribuían y recortaban, escena a escena, para ver cómo se ajustaban —no literalmente, sino en referencia a la música—. Hay imágenes de paisajes, del estanque donde *Wozzeck* se ahogará, de bosques desolados que la Guerra ha destrozado, de pueblos —los pueblos de Flandes, que se hicieron añicos al principio de la Guerra—, existen retratos e imágenes de cabezas, tanto de los personajes de la ópera como de heridos de guerra, imágenes extraordinarias de personas con el rostro destrozado, lo que a veces se consigue rompiendo las caras en muc-

has piezas y recolocándolas para que esta destrucción quede plasmada en el dibujo. La producción tiene lugar dentro de la proyección y todos los elementos escénicos están presentes, tanto en forma de elementos escénicos como de soportes para la proyección: así, en un paisaje y una imagen de un pueblo arrasado de Flandes habrá un armario, dentro del cual se representará la escena entre el médico y *Wozzeck*, como si el armario fuera todo lo que queda de una habitación o una casa.

El mundo de *Wozzeck* es como una miniatura, casi como un barco flotante; es un mundo diminuto en el escenario, con distintos niveles que corresponden a las distintas escenas: una pequeña superficie, que es la habitación de Marie; una pasarela delante, que es la calle que recorren el capitán y el médico; un armario, que es la casa del médico; encima de este, en el primer nivel, un proscenio, donde tienen lugar la fiesta y el baile, y donde el aprendiz pronuncia su sermón. En lugar de cambiar todo el decorado, se iluminan las distintas partes. A veces, el decorado desaparece en una proyección. Si apagas las luces y colocas el proyector en el decorado, este es invisible. Lo utilizamos muchísimo para que solo una parte del decorado aparezca en cada escena.

En general, el teatro está relacionado con los placeres del autoengaño. Los espectadores saben que no es el verdadero *Wozzeck* quien está sobre el

escenario; saben que es un hombre que interpreta a Wozzeck, pero fingen que no se dan cuenta. La marioneta simplemente va un poco más lejos. Sabes que la marioneta es un trozo de madera, pero, si se manipula bien, no puedes dejar de pensar que es el niño, igual que sabes que Wozzeck no es Wozzeck, pero no puedes dejar de pensar que el protagonista interpreta a Wozzeck y encarna sus emociones. Por eso este cambio. Con un niño real —como sucedería con un perro o un poni en el escenario—, la atención de la mitad del público se centraría en: “¿cómo lo han entrenado?”, “¿el perro se meará en el escenario?”, “¿se irá corriendo?”, “¿el niño recordará sus frases?”, “¿se colocará en el lugar incorrecto?”, “¿cuántos años debe tener?”. Es muy artificial, incluso más que si solo trabajas con los cantantes, que ya implica construir un significado en lugar de buscarlo. La marioneta solo tiene sentido si te conmueve tanto como lo haría un niño saltando solo en el escenario. Por eso probamos distintas maneras: manipuladores distintos de Marie; Marie sujetando la marioneta; mostrar la marioneta antes o después. Después de haber trabajado intensamente con marionetas durante años, creo que es posible hacer que funcione y, tras la sorpresa inicial —que pronto veremos—, se aceptará la convención, igual que se acepta que los cantantes son los personajes. Estamos acostumbrados a naturalizar al cantante como el personaje, pero tam-

bién somos conscientes de que es una interpretación complicada, en que nos invitan a participar en la elaboración del significado de la velada en el teatro.



“Silencio, todo es silencio, como si el mundo estuviera muerto.”

Berg,

***Wozzeck* (Wozzeck, acto I, escena 2, canción)**

Argumento de la obra

Wozzeck



© Salzburger Festspiele / Ruth Walz

Acto I'

El soldado Wozzeck está afeitando a su capitán, que habla de códigos morales a un hombre que el oficial considera buena persona, a pesar de que Wozzeck ha tenido un hijo con su amante Marie sin estar casado. Pero Wozzeck le responde que a la pobre gente como él, la ruina económica y la desgracia no le permiten el lujo de ser virtuoso: «Si yo fuese un señor y tuviese sombrero y reloj y monóculo y pudiese hablar como la gente de bien, ¡yo también sería virtuoso!», manifiesta Wozzeck.²

La segunda escena tiene lugar en el bosque, al atardecer. Wozzeck está con su compañero Andres y tiene alucinaciones: cree estar viendo que el fuego sube del fondo del suelo hasta el cielo. Andres es un soñador.³

La tercera escena del acto transcurre en casa de Marie, amante de Wozzeck, con quien ha tenido un hijo. La mujer contempla el desfile militar, con música de la banda, que interpreta una marcha, y a continuación entona una deliciosa nana a su hijito, mientras Margret se burla de Marie, enamorada del Tambor Mayor, que aparece bajo la ventana.⁴ Wozzeck que aparece en ese momento, se detiene un momento.

Para obtener un dinero extra, Wozzeck se pone al servicio del doctor, quien utiliza al soldado como cobaya para sus experimentos científicos. El médico conversa con Wozzeck sobre los triunfos que se lograrán con los avances científicos, sin tener en cuenta los oscuros pensamientos del soldado. El doctor antepone la ciencia a la superstición al decir: «¡La naturaleza nos exige! ¡Superstición, horrible superstición! ¡No acabo de de-

mostrar que el diafragma está sometido a la voluntad? ¡La naturaleza, Wozzeck! ¡El hombre es libre! ¡En él, la individualidad se transfigura en libertad!>.⁵

La quinta y última escena del acto nos vuelve a situar en casa de Marie, quien finalmente accede a las propuestas del Tambor Mayor, con quien va a pasar la noche.⁶

© Salzburger Festspiele / Ruth Walz





Acto II⁷

Este acto es el de la inflexión del personaje de Wozzeck, que sospecha de las infidelidades de Marie, hasta que las confirma, y antes de la catástrofe en que convertirá el tercer y último acto. La primera escena tiene lugar en casa de Marie, que contempla frente al espejo los pendientes regalados por el Tambor Mayor tras pasar la noche juntos. Wozzeck entra e inquiera a Marie por tales pendientes, que la muchacha afirma haber hallado por casualidad. Wozzeck se muestra sorprendido, pues afirma que nunca ha encontrado dos cosas idénticas por casualidad. A continuación el soldado entrega a Marie el dinero obtenido del capitán por su afeitado y del doctor como objeto de sus experimentos.⁸

Ahora entra Wozzeck y observa a su hijo despierto, pero este se duerme rápidamente. Wozzeck lo envidia y se manifiesta en este pasaje el tormento del soldado.⁹

En la calle se encuentran el capitán y el doctor. Este atemoriza al capitán augurando una epidemia. Cuando Wozzeck entra en escena, el capitán le pregunta si ha hallado un pelo del Tambor Mayor en su casa. Por su parte, el doctor comenta a Wozzeck su mal aspecto y

el capitán se plantea si Wozzeck es un malvado o una persona honesta.¹⁰ El momento culminante de la escena es la desesperación de Wozzeck, fustigado por los comentarios maliciosos del capitán y el doctor: se siente como una fiera enjaulada.

Tras un nuevo interludio orquestal, la escena nos sitúa frente a la casa de Marie. Wozzeck se reencuentra con su amante y no comprende cómo puede ser tan bella como el pecado. La acusa de infidelidad y la amenaza con pegarla. Marie se indigna y afirma preferir un cuchillo clavado antes que sentir la mano de Wozzeck contra ella.

La cuarta escena discurre en una sala de baile, donde Marie baila con el Tambor Mayor mientras Wozzeck los observa sin intervenir. Andres intenta distraer a Wozzeck pero no lo consigue. Un loco se aproxima y echa en cara a Wozzeck que huele a sangre. Wozzeck cree ver a todos bailando a su alrededor mientras todo aparece teñido de rojo sangre.¹¹

La quinta y última escena del acto nos lleva al cuartel, donde Wozzeck no puede dormir. Ante sus ojos desfilan las imágenes del baile y de un cuchillo. El Tambor Mayor entra, borracho, y se jacta de su conquista. Invita a Wozzeck a beber, pero este se pelea con el compañero y queda levemente herido antes de tomar la decisión de vengarse.¹²

Acto III³

Marie se encuentra en casa, inquieta pues Wozzeck no regresa. Entonces lee el pasaje del Evangelio de San Juan sobre la mujer adúltera.¹⁴ Finalmente llega Wozzeck, que apuñala y asesina brutalmente a su esposa, al conocer que efectivamente ha sido adúltera.¹⁵

La siguiente escena, báquica, se sitúa en un café. Algunos clientes bailan una polca, Wozzeck está con Margret, a quien invita a bailar, empezando el soldado a excitarse. Pero Margret le ve el brazo manchado de sangre y Wozzeck se inquieta y huye del lugar.

Tras el interludio, sobre el tono de Re mayor, la última escena transcurre en un bosque, al que Wozzeck ha ido para limpiar el cuchillo con el que ha dado muerte a Marie. Se aproxima al lago, pero cae y se ahoga.¹⁶ El doctor y el capitán, que se acercan a la zona, oyen estremecidos los gritos de alguien ahogándose.

Cambia el cuadro. Unos niños juegan en la plaza y uno de ellos anuncia al hijo de Marie que su madre ha sido hallada muerta. Pero el niño es demasiado pequeño para entender la trascendencia y gravedad de los hechos y prefiere seguir jugando con su caballito de cartón.¹⁷

Consultad el
argumento
en formato de
lectura fácil



- 1 El primer acto, acorde con la estructura simétrica de la ópera, se divide en cinco escenas, como el resto de los actos. La primera es una suite con un preludio, una pavana, una cadencia, una giga, otra cadencia, las gavotas 1 y 2, un aria y un preludio en forma retrógrada. Es decir, algunas de las danzas (entendidas como ritmos) podrían integrarse en una suite barroca, desintegrada de forma voluntaria por la música de Berg.
- 2 La parte de la suite que corresponde a este fragmento es el aria, acompañada por un quinteto de cuerda que se opone al gran despliegue orquestal anterior, para dibujar y plantear la complicidad de los instrumentos con el personaje que da nombre a la ópera.
- 3 En el transcurso de esta escena, concebida como rapsodia, Andres cantará una canción de caza subdividida en tres estrofas. La primera está en 6/8 y tonal, construida con una simetría evidente que contrasta con el carácter musical que acompaña a Wozzeck, subrayando las alucinaciones. En la segunda estrofa Berg juega con una cierta *coloratura*, interrumpida por la frase de Wozzeck: «Still, Andres!».
- 4 La nana constituye una página muy lírica, que presenta la ambivalencia del carácter de Marie, incluso con cambios de ritmo: de 6/8 a 3/4 y con la complicidad de los *glissandi* del arpa que brindan una ternura evidente a un número de reminiscencias populares y en la que también interviene la celesta.
- 5 La escena se construye sobre el esquema de una *passacaglia* en forma de tema con veintiuna variaciones de matices dodecafónicos muy patentes. El pasaje citado equivale a la cuarta de las variaciones de esta escena con un canon establecido entre maderas y violines. A continuación tomarán el relevo el xilófono, el fagot y el contrafagot antes de dar paso a los trombones, símbolos de un supuesto triunfalismo adscrito al cientifismo del que hace gala el siniestro personaje del doctor.
- 6 Musicalmente, Berg escribe un rondó en *andante affetuoso*, pero a pesar de la brevedad de esta escena conclusiva (de poco más de tres minutos de duración) hay muchos episodios que no pasan desapercibidos: la marcialidad que acompaña las primeras palabras de Marie, la seducción del Tambor Mayor, el flirteo y una explosión orquestal en medio del *crescendo* que subraya la brutalidad de comportamiento del soldado, que acaba forzando a Marie a sus deseos sexuales.
- 7 El segundo acto de *Wozzeck* está construido como una sinfonía en cinco movimientos: *allegro* de sonata, fantasía y fuga, un movimiento lento (que incluye un *molto agitato*), un *scherzo* construido sobre una serie de *ländler* –danzas típicamente austriacas– y un rondó marcial precedido por una lenta introducción.

- 8 El monólogo de Marie frente al espejo se organiza sobre el primer episodio sinfónico, un *allegro* de sonata en el que hay dinámicas de tiempo muy cambiantes. En especial hay que reseñar en este fragmento el paso de tempo I a «tempo subito», este último cuando la muchacha observa que su hijo está despierto.
- 9 Hay un motivo de los trombones que marca el crescendo de una escena que remite a los otros dos grandes monólogos de Wozzeck, en el primer y tercer acto, cuando Wozzeck pronuncia las palabras «Wir arme Leut!» («¡Nosotros, pobre gente!»). Los violines y las violas en sordina expresan, según palabras del propio Berg, «de manera más precisa la realidad del dinero».
- 10 Esta segunda escena es tratada por Berg a modo de fantasía y fuga y es de las más largas de la ópera. La ironía del doctor es evidente cuando se refiere a la apoplejía endémica que va a azotar a la ciudad. Berg juega con un tiempo de vals lento para reforzar la broma del médico. Poco después se expondrá la fuga, una vez Wozzeck haya entrado en escena y el capitán empieza a burlarse de él, acompañada por el corno inglés, el fagot y los violonchelos. Dos contratemas suenan a cargo de corno inglés y de trompeta.
- 11 La escena es una buena muestra de la cruel ironía de la música de Berg. El movimiento sinfónico es un *scherzo* y Berg pone en escena a la sociedad provinciana de pequeños burgueses y soldados inmersos en lo que el musicólogo y director de escena Richard Bletscharcher definió como «erotismo vulgar y borrachera lacrimógena». Será en esta escena, y por contraste irónico, que Wozzeck descubra las infidelidades de Marie con el Tambor Mayor. El vals aparece de nuevo para señalar el movimiento del baile de Marie mientras Wozzeck se retuerce entre remordimientos. Las palabras de Wozzeck empezarán a desintegrar el vals a partir de la entrada del clarinete y el metal. Luego se escuchará el coro masculino, borrachos, mientras Andres canta una canción acompañándose con la guitarra. Berg dibuja a grandes pinceladas la decadencia del ambiente que rodea a Wozzeck y el inicio de su locura.
- 12 El rondó marcial que Berg adopta da relevancia al carácter soldadesco de los personajes protagonistas de la escena. El fragmento incluye la entrada del Tambor Mayor, con una cierta marcialidad que subraya su arrogancia. El final deja suspendido al espectador tras oír las frases de Wozzeck: «uno tras otro», aludiendo al asesinato inminente de Marie, su esposa, ahora que ha sido herido por su amante.
- 13 Musicalmente, Berg construye el acto a partir de seis invenciones, una para cada uno de los cinco cuadros que lo integran y para el interludio sobre el tono de Re mayor. Vocalmente, es donde hay más pasajes con el característico *Sprechstimme*.

- 14 La primera escena funciona a partir de un tema con siete variaciones y fuga. El fragmento bíblico es tratado por Berg con un claro tratamiento lírico, como si Marie pudiese tranquilizarse al leerlo. Por ello, las indicaciones de *dolce* y *lagrimoso* en la partitura del acompañamiento responden a las intenciones introspectivas de la lectura de los textos sagrados. En cambio, el paréntesis del personaje cuando levanta la vista de las páginas de la Biblia revela su angustia. El tratamiento vocal es el característico *Sprechstimme*, es decir, «cantar recitado» prototípico de la Segunda Escuela de Viena.
- 15 La llegada de Wozzeck está elaborada a partir de una invención sobre una sola nota (Si). La tensión entre los personajes es manifiesta a partir del momento en que Marie dice: «La luna sale roja», sobre seis notas ascendentes que subrayan las palabras «Wie der Mond rot aufgeht!», respectivamente: Sol, Do sostenido, Mi, La bemol, Do y Re, a partir de un mismo ritmo de negras sin ligadura. La contundente muerte de Marie, apuñalada por Wozzeck y consumada antes de que este profiera la palabra «Tot» («Muerta»), culmina con un grupo de dos *crescendi* orquestales a modo de breve interludio que destacan la brutalidad de la escena, que contrasta con la siguiente, de carácter festivo y casi podría decirse que bórico.
- 16 El monólogo de Wozzeck «Das Messer? Wo ist das Messer?», sobre el *Sprechstimme* y un acorde de seis sonidos, es una desesperada muestra de la soledad del personaje, metáfora del hombre moderno.
- 17 La última escena se presenta sobre un *perpetuum mobile* con un ritmo de corcheas y produce un desasosiego contundente en el espectador por la indiferencia frente a la brutalidad de los actos cometidos. Y la ópera finaliza con un contraste brutal entre la agresividad de las escenas anteriores y la inocencia del hijo de Wozzeck y Marie, que ignora lo ocurrido. La aparente y cruel indiferencia se pone de manifiesto en la elección de un compás de 12/8 uniforme, mientras oboes y xilofón acompañan los «Hop! Hop!» del niño antes de las últimas notas de la partitura, en *pianissimo*.

English synopsis

Act one¹

Private Wozzeck is shaving his captain, who is talking about moral codes to a man whom the officer considers a good person, even though Wozzeck has had a child with his lover Marie without being married to her. Wozzeck replies that for poor people like him, economic ruin and misfortune do not allow him the luxury of being virtuous: Wozzeck replies, “If I were a gentleman and had a hat and a watch and a monocle and could speak like good people, I would be virtuous too!”²

The second scene takes place in the woods in the evening. Wozzeck is with his companion Andres and is hallucinating, he thinks he sees fire rising from the bottom of the earth to the sky. Andres is a dreamer.³

The third scene of the act takes place in Marie’s home. She is Wozzeck’s romantic partner, with whom he has had a son. The girl watches the military parade, with sounds alluding to the band, playing a march, and then sings a charming lullaby to her son, while Margret mocks Marie, in love with the Drum Major, who appears under the window.⁴ Wozzeck, who just happens to show up, pauses for a moment.

To earn a bit of money on the side, Wozzeck places himself at the service of the doctor, who uses the soldier as a guinea pig for his scientific experiments. The doctor tells Wozzeck about the triumphs they will gain with scientific advances, regardless of the soldier’s gloomy thoughts. The doctor puts science ahead of superstition when he says, “Nature demands of us! Superstition, horrible superstition! Have I not just shown that the diaphragm is subject to the will? Nature, Wozzeck! Man is free! In him, individuality is transfigured into freedom!”⁵

The act’s fifth and final scene takes us back to Marie’s house. She has finally agreed to the Drum Major’s propositions and agrees to spend the night with him.⁶

Act two⁷

This is the Wozzeck's turning point. He now suspects Marie of infidelity and is waiting to be certain of it before the catastrophe of the third and final act.

The first scene takes place at Marie's house. She is staring in the mirror at the earrings given to her by the Drum Major after spending the night together. Wozzeck comes in and asks Marie about those earrings, which the girl says she found by chance. Wozzeck is surprised because he says he's never found two identical things by chance. The soldier then gives Marie the money he earned from shaving the captain and from the doctor for his experiments.⁸

Wozzeck now comes in and sees his son awake, but the little one falls asleep right away. Wozzeck envies him and expresses his torment in this passage.⁹

The captain and the doctor are on the street. He frightens the captain by telling him that there will be an epidemic. When Wozzeck enters the scene, the captain asks him if he hasn't found a hair of the Drum Major in his house. The doctor tells Wozzeck that he's not looking so good and the captain wonders if Wozzeck is a good or bad person.¹⁰ The climax of the scene is Wozzeck's despair. He feels humiliated by the captain and doctor's malicious comments: he's like a caged beast.

After another orchestral interlude, the scene takes us in front of Marie's house. Wozzeck once again meets with his lover and does not understand how she can be "as beautiful as sin." He accuses her of infidelity and threatens to strike her. Marie is indignant and says she would rather be stabbed with a knife than be struck by Wozzeck's hand.

The fourth scene takes place in a ballroom, where Marie dances with the Drum Major while Wozzeck watches them but does not intervene. Andres tries to distract Wozzeck without success. A madman approaches and tells Wozzeck that he smells like blood. Wozzeck thinks he sees everyone dancing around him while the entire vision is blood red.¹¹

The fifth and final scene of the act takes place in the barracks, where Wozzeck cannot sleep. Images of dancing and a knife parade in front of his eyes. The Drum Major enters, drunk, and boasts of his conquest. He invites Wozzeck to drink, but Wozzeck fights with his companion and is slightly injured before deciding to take revenge.¹²

Act three¹³

We now find Marie at home worrying and wondering why Wozzeck has not returned. She decides to read the passage from the Gospel of St. John about the adulterous woman.¹⁴ Wozzeck arrives and brutally stabs and murders his wife, after learning that she has committed adultery.¹⁵

The next scene is bacchanalian and takes us to a cafe. Some customers dance a polka, Wozzeck is with Margret, whom he invites to dance while the soldier begins to get excited. But Margret sees Wozzeck's bloodstained arm, so Wozzeck worries and runs away. After the interlude, in the tone of D minor, the last scene takes us into a forest, where Wozzeck has arrived to clean the knife with which Marie died. He approaches the lake but falls into it and drowns.¹⁶ The doctor and the captain, who have approached the area, hear the splashing of someone drowning.

The scene changes. Some children are playing in the square and one of them announces to Marie's son that his mother has been found dead. But the boy is too young to understand the significance and gravity of the facts and prefers to keep playing with his cardboard horse.¹⁷

Musical comments

- 1 The first act follows the symmetrical structure of the opera. It is divided into five scenes, like the rest of the acts. The first is a suite with a prelude, a *pavana*, a cadence, a *gigue*, another cadence, *gavottes* 1 and 2, an aria and a retrograde prelude. In other words, some of the dances (understood as rhythms) could be part of a baroque suite, decidedly dismantled by Berg's music.
- 2 The part of the suite corresponding to this fragment is the aria, accompanied by a string quintet that is in contrast to the previous large orchestral display, to draw and raise the complicity of the instruments with the opera's eponymous character.
- 3 In the course of this scene, conceived as a rhapsody, Andres will sing a hunting song subdivided into three stanzas. The first is in 6/8 and tonal, built with an obvious symmetry that contrasts with the musical character that accompanies Wozzeck, emphasizing his hallucinations. In the second stanza, Berg plays with a certain *coloratura*, interrupted by Wozzeck's phrase: "Still, Andres!"
- 4 The lullaby is a very lyrical number, which presents the ambivalence of Marie's character, even with changes of rhythm: from 6/8 to 3/4 and with the complicity of the *glissandi* of the harp that give a tenderness evident in a number of popular reminiscences and in which the celesta also takes part.
- 5 The scene is built on the scheme of a themed *passacaglia* in the form of twenty-one variations with an evident dodecapronic aftertaste. The passage quoted is equivalent to the fourth of the variations of this scene with a canon established between woodwinds and violins. Then the xylophone, bassoon and contrabassoon take over before giving way to the trombones, symbols of a supposed triumphalism ascribed to the supposed science shown by the sinister character of the doctor.
- 6 Musically, Berg writes a rondo in *andante affetuoso*, but despite the brevity of this concluding scene (just over three minutes long) there are many outstanding episodes: the martial sound that accompanies Marie's opening words, seduction by the Drum Major, the flirtation and an orchestral explosion in the middle of the crescendo that underlines the brutality of the manners of the soldier, who ends up forcing his sexual desires on Marie.
- 7 *Wozzeck's* second act is constructed as a symphony in five movements: *allegro* of sonata, fantasia and fugue, a slow movement (including a *molto agitato*), a *scherzo* built on a series of *ländler* - typically Austrian dances - and a martial rondo preceded by a slow introduction.
- 8 Marie's monologue in front of the mirror is based on the first symphonic episode, an *allegro* of sonata in which there are highly changing time dynamics. Especially remarkable in this fragment is the passage from tempo I to "tempo subito," the latter when the girl sees that her son is awake.
- 9 There is a trombone motif that marks the crescendo of a scene that refers to Wozzeck's other two great monologues, in the first and third acts, when Wozzeck utters the words "Wir arme Leut!" ("We, poor people!"). Violins and muted violins express, in the words of Berg himself, "More precisely the reality of money."

- 10 Berg deals with the second scene via a fantasia and fugue and is one of the longest in the opera. The doctor's irony is obvious when it talks about the endemic apoplexy that will plague the city. Berg plays with a slow waltz time to reinforce the doctor's joke. Shortly afterwards, the fugue will be played, once Wozzeck has entered the scene and the captain begins to make fun of him, accompanied by the English horn, bassoon and cellos. Two counterthemes are played via the English horn and trumpet.
- 11 The scene is a good example of the cruel irony of Berg's music. The symphonic movement is a *scherzo*, and Berg displays the provincial society of petty bourgeois and soldiers immersed in what musicologist and stage director Richard Bletschacher called, "Vulgar eroticism and tearful drunkenness." It will be in this scene, and by ironic contrast that Wozzeck will discover Marie's infidelities with the Drum Major. The waltz makes an appearance again to highlight the movement of Marie's dance as Wozzeck is governed by remorse. Wozzeck's words begin to dismantle the waltz from the entrance of the clarinet and the brass. Then we hear the hearts of drunken men as Andres sings a song accompanied by the guitar. Berg paints the decay of the atmosphere around Wozzeck and the beginning of his madness with obviously thick brushstrokes.
- 12 The martial rondo with which Berg writes gives prominence to the military nature of the scene's protagonists. The fragment includes the Drum Major's entrance and includes a certain martial sound that underlines its arrogance. The ending leaves the viewer speechless after Wozzeck's words, "one after the other;" alluding to the impending murder of his wife Marie now that she has been mortally wounded by her lover.
- 13 Musically, Berg constructs the act from six inventions, one for each of the five scenes that make it up and for the interlude in the tone of D minor. Vocally, it is where there are more passages with the characteristic *Sprechstimme*.
- 14 The first scene is based on a theme with seven variations and a fugue. Berg gives the biblical passage clear lyrical treatment, as if Marie would be reassured by reading it. Therefore, the indications of *dolce* and *lagrimoso* in the score of the accompaniment respond to the introspective intentions of the reading of the sacred texts. Moreover, the parenthesis of the character when she looks up from the pages of the Bible reveals her anguish. The vocal treatment is the characteristic *Sprechstimme*, that is, the prototypical "sung recitation" of the Second Vienna School.
- 15 Wozzeck's arrival is based on an invention on a single note (B). The tension between the characters is evident from the moment Marie says, "The moon rises red," on six ascending notes underlining the words "Wie der Mond rot aufgeht!"; Respectively: G, C sharp, E, A flat, C and D, from the same rhythm of unjoined crotchets. Marie's sudden death from being stabbed by Wozzeck and consummated before he uttered the word "Tot" ("Dead"), culminates in a group of two orchestral crescendos as a brief interlude highlighting the brutality of the scene, which contrasts with the next one of a festive nature and we could almost call it bacchanalian.
- 16 Wozzeck's monologue "Das Messer? Wo ist das Messer?" on *Sprechstimme* and a six-sound chord, is a desperate example of the character's loneliness, a metaphor for modern people.
- 17 The last scene is presented in a perpetuum mobile with a rhythm of quaver notes that produces a forceful uneasiness in the spectator by the indifference before the brutality of the acts committed. The opera ends with a brutal contrast between the aggressiveness of the previous scenes and the innocence of Wozzeck and Marie's son, who doesn't know what's happened. Apparent and cruel indifference is evident in the choice of a uniform 12/8 bar, while oboe and xylophone accompany the "Hop! Hop!" of the child before the last notes of the score, in *pianissimo*.

“¡Qué hombre! ¡Qué trastornado! ¡Ni siquiera ha mirado a su hijo! ¡Siempre metido en sus pensamientos! ¡Qué calladito está mi rey! ¿Tienes miedo? Se ha hecho tan oscuro que cualquiera diría que estamos ciegos. Normalmente entra la luz de la farola aquí dentro. ¡Ay, pobres de nosotros, los miserables! No lo aguanto más. Me produce escalofríos...”

Berg,

***Wozzeck* (Marie, acto I, escena 3)**

De soldado a soldado

Luis Gago

Traductor

En el texto de una conferencia leída en 1931 para la radio de Fráncfort, Alban Berg se refirió a *Wozzeck* como “la ópera atonal”. Él mismo acotó entre comillas sustantivo y adjetivo, consciente de que este último era lo que, para muchas personas, podría suponer un obstáculo insalvable para acceder a su composición. Pero se trataba simplemente de un prejuicio no justificado, como quedó demostrado, por fortuna, con la acogida que tuvo la ópera en toda Europa e incluso en América. Así, cinco años después de que hubiera visto la luz en la Staatsoper de Berlín, bajo la dirección de Erich Kleiber, y tras haber recalado en muchas otras ciudades (Praga, Leningrado, Oldenburg, Essen y Aquisgrán, a las que se sumarían enseguida muchas otras, como Düsseldorf, Kaliningrado, Lübeck, Colonia, Gera, Lieja, Ámsterdam, Róterdam, Darmstadt, Fráncfort, Zúrich, Friburgo, Leipzig, Filadelfia, Brno, Bruselas y un larguísimo etcétera), *Wozzeck* se estrenó por fin

© Salzburger Festspiele / Ruth Walz



en la institución homóloga de la ciudad natal de Alban Berg. Clemens Krauss, al que pocos asociarían con esta música, fue entonces el encargado de dirigir una ópera que brindó por fin al compositor aquel 30 de marzo de 1930 la posibilidad de congraciarse con Viena, una ciudad que le había sido mayoritariamente hostil desde el escándalo mayúsculo vivido en el histórico concierto del 31 de marzo de 1913, en el que dos de sus *Altenberg-Lieder* habían desencadenado una verdadera batalla campal entre los asistentes a la Musikverein que obligó a suspender el concierto antes de que pudiera interpretarse la última

obra programada, los *Kindertotenlieder* de Gustav Mahler. El concierto lo había pergeñado —buscando muy probablemente la algarabía que al final acabó armándose— y dirigido Arnold Schönberg, maestro de Berg y principal decantador de su inmenso potencial como compositor. Ambos se intercambiaron 808 cartas entre el 15 de septiembre de 1906 y el 19 de diciembre de 1935, tan solo cinco días antes de la prematura muerte de Berg. Ninguno de los dos se animó a cambiar el “usted” por el “tú” hasta el 24 de junio de 1918, cuando lo hizo este último (después de que Schönberg le hubiera tuteado en un encuentro privado el día anterior) en la carta número 440 de su epistolario.

Aptitudes, biografía y enseñanzas confluieron, por tanto, en una ópera que habría de marcar un antes y un después en la historia del género: bebía de todo su pasado y presagiaba gran parte de su futuro

Al margen de esta correspondencia, en una misiva fechada el 5 de enero de 1910 y dirigida al director de Universal Edition, Emil Hertzka, Schönberg se explayaba con su habitual claridad sobre la idiosincrasia inicial que había advertido en su discípulo: “Alban Berg es un compositor con un talento extraordinario. Pero el estado en que estaba cuando vino a mí era tal que su imaginación no podía trabajar aparentemente en otra cosa que no fueran *Lieder*. Incluso el estilo de sus acompañamientos pianísticos era como el de una canción. Era absolutamente incapaz de escribir un movimiento instrumental o de inventar un tema instrumental. No puede imaginar hasta qué extremos hube de llegar para erradicar este defecto de su talento”.

Berg no abandonó nunca ese temperamento lírico, que era un reflejo natural de su propia personalidad y que encontró cabida en su música con o sin la presencia de la voz humana, pero Schönberg sí supo inculcarle su amor por el orden, por las estructuras bien delineadas, por el férreo control formal del feraz torrente expresivo que había

dado lugar a decenas de canciones juveniles, de las que solo siete serían publicadas posteriormente con el título de *Sieben frühe Lieder*. Todas ellas, al igual que las composiciones instrumentales y vocales que las siguieron, son, de algún modo, una preparación para la majestuosa llegada de *Wozzeck*, nacida muy pronto en la mente de Berg, quien, en otra carta dirigida en este caso a su condiscípulo Anton Webern el 19 de agosto de 1918, le pone al tanto del origen del proyecto: “Vi *Wozzeck* representado antes de la guerra y me causó una impresión tan enorme que decidí inmediatamente (después de verlo una segunda vez) ponerle música”. Después de aquella experiencia iniciática de mayo de 1914 en la Residenzbühne de Viena (el drama de Georg Büchner se había estrenado pocos meses antes, el 8 de noviembre de 1913, en el Residenztheater de Múnich), Berg pasó por su propia y terrible experiencia militar, con comidas “abominables”, obligaciones “absurdas” y letrinas “repugnantes”. Hospitalizado en noviembre de 1915, pocos meses después de alistarse, estuvo destinado desde febrero de 1916 en una oficina: “2 años y medio, servicio diario desde las 8 de la

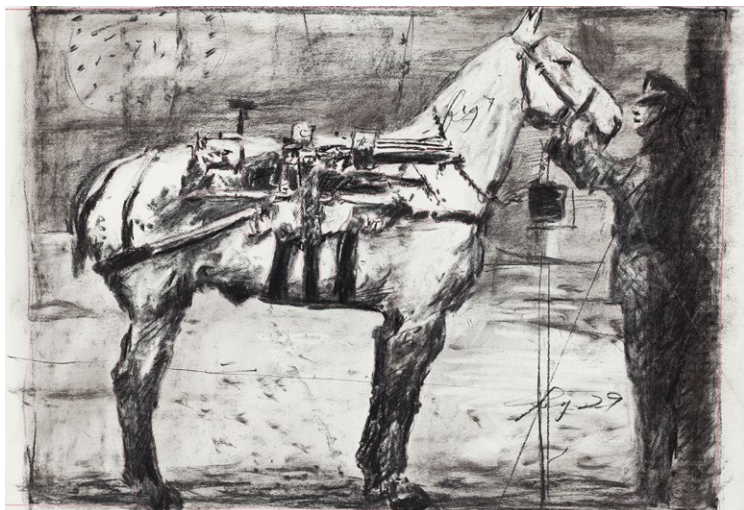
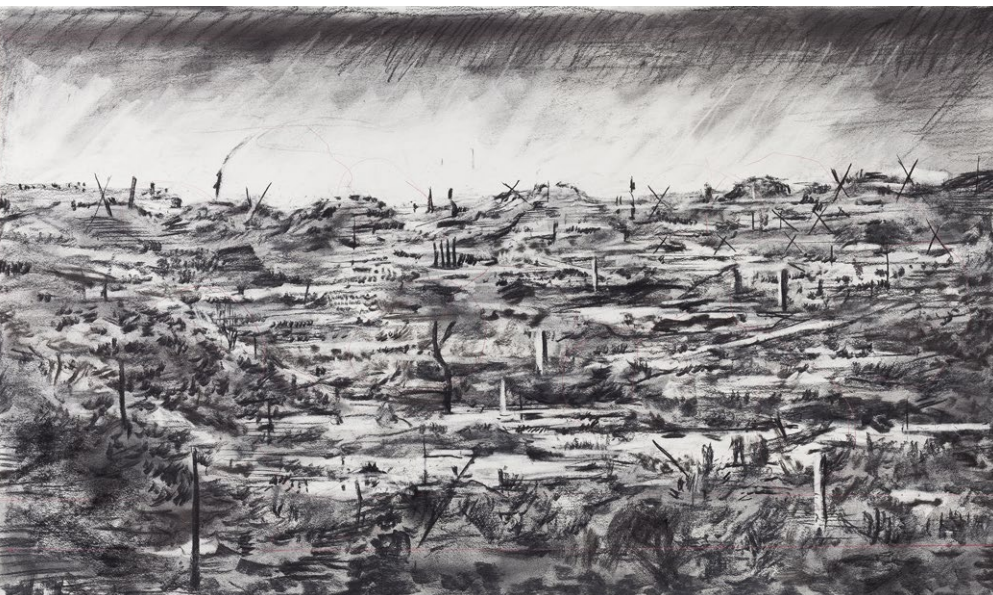


© Salzburger Festspiele / Ruth Walz

mañana hasta las 6/7 de la tarde bajo las órdenes de un superior terrible (¡un idiota borracho!). Humillado durante estos años de sufrimiento como un oficial de bajo rango, sin componer una sola nota”. Su superior era, asimismo, un *Hauptmann*, un capitán. Y, al igual que su futuro y desdichado *Wozzeck*, también hubo de vérselas con un “médico militar inhumano”. En otra carta escrita cerca del final de la Gran Guerra (7 de agosto de 1918), le confesaba a su mujer, Helene: “Hay un poco de mí en su carácter [*Wozzeck*], ya que he pasado estos años de la guerra

[Volver al índice](#)

Dibujos William Kentridge



dependiendo de gente que detesto, he estado encadenado, enfermo, cautivo, resignado: en una palabra, humillado”.

Aptitudes, biografía y enseñanzas confluyeron, por tanto, en una ópera que habría de marcar un antes y un después en la historia del género: bebía de todo su pasado y presagiaba gran parte de su futuro. Al hilo del estreno vienés, Alban Berg concedió una entrevista a la radio austríaca el 23 de abril de 1930, que luego se incluiría *post mortem* en el número 26/27 de la revista 23, fechado el 8 de junio de 1936 (el anterior, del 1 de febrero, había sido un monográfico en memoria del compositor: *Alban Berg zum Gedenken*). Cualquiera familiarizada con la obra y con la personalidad de Berg sabe que el 23 era justamente su número fetiche. Por razones nunca del todo explicadas, él pensaba que este guarismo regía toda su vida, quizá desde que tuvo su primer ataque de asma el 23 de julio de 1908, a los veintitrés años: de ahí que sea el que lo encarne sistemáticamente en su *Suite lírica* (su amada imposible, Hanna Fuchs, está representada por el número 10), o que 230 sea el número de compases de la segunda parte de su *Concierto para violín*, su última obra completada. No son casualidades numerológicas. En una de sus cartas a Schönberg, esta en plena Gran Guerra (10 de junio de 1915), lo hace partícipe —y coprotagonista— de sus creencias: “Me mantengo inamovible en mi firme creencia en este destino, podría escribir un libro sobre el tema; pero más interesante aún es el hecho de que siempre va acompañado de un número fatídico [*verhängnisvolle Zahl*]. Hay un número que reviste una gran importancia para mí. ¡El número 23! Sin entrar en detalles de los incontables hechos de mi vida que han coincidido con este número, voy a indicarle solo algunos de



© Salzburger Festspiele / Ruth Walz

los ejemplos del pasado reciente. Recibí su primer telegrama el 4 del 6 ($46 = 2 \times 23$). El telegrama contenía el número Berlin Südende 46 (2×23) 12/11 ($12 + 11 = 23$). El segundo telegrama contenía los números 24/23 y fue enviado a las 11.50 ($1150 = 50 \times 23$)". *Wozzeck* se publicaría en 1923. El autor de *Woyzeck*, Georg Büchner, murió en 1837 en Zúrich, víctima del tifus. Tenía veintitrés años.

El 23 de esa revista musical vienesa (23: *Eine Wiener Musikzeitschrift*) fundada por Willi Reich nada tenía que ver, en cambio, con el que regía el *fatum* del compositor. Hacía referencia al vigesimotercer artículo de la ley de prensa austríaca, que recogía el derecho a corregir públicamente las afirmaciones falsas de otros. Fue el propio Berg quien animó a Reich a crearla en un intento de emular musicalmente a la mítica *Die Fackel* (*La antorcha*), de su idolatrado Karl Kraus. Aparecieron treinta y tres números (once de ellos, dobles) entre enero de 1932 y septiembre de 1937, y nada parecía más pertinente en 1936, ya muerto Berg, que recordar lo que había declarado en esa entrevista, transcrita ahora bajo el epígrafe "*Was ist atonal?*" (*¿Qué es lo atonal?*). A pesar de que *Wozzeck* cosechaba triunfos allí donde se estrenaba, incluida la conservadora y reticente Viena, la renuncia de la ópera a la tonalidad seguía generando desconfianza entre oyentes e intérpretes por igual. "Esta designación de 'atonal' —recuerda Berg— estaba concebida sin duda para menospreciar, al igual que palabras como *arrítmico*, *amelódico* y *asimétrico*, que surgieron al mismo tiempo. No obstante, aunque estas palabras eran simplemente maneras convenientes de designar casos específicos, la palabra *atonal* —desgraciadamente, debo añadir— pasó a identificar colectivamente música de la que se suponía no solo que carecía de un centro armónico (por utilizar el término *tonalidad* en el sentido de Rameau), sino que estaba también desprovista de todos los demás atributos musicales, como el *melos*, el ritmo y la forma, parcial y totalmente; de modo que hoy la designación hace referencia igualmente a una música que no es música y se utiliza para insinuar justo lo contrario de lo que hasta ahora se ha tenido por música". Y poco más adelante abunda en esta misma idea: "El aspecto clave es mostrar que esta idea de atonalidad, que originalmente se relacionaba de manera exclusiva con el aspecto armónico, ha pasado ahora, como ya se ha dicho, a convertirse en una expresión colectiva para referirse a música que es una 'no música' [...]. Ya he mencionado palabras como *arrítmico*, *amelódico*, *asimétrico* y podría seguir con una docena de expresiones despectivas de la música moderna: como *cacofonía* y *música artificiosa*, que ya se han medio olvidado, o algunas más recientes, como *música lineal*, *constructivismo*, *nueva objetividad*,

[Volver al índice](#)



Dibujos William Kentridge

politonalidad, música de máquinas, etc. Estos términos, que pueden quizás aplicarse adecuadamente en ejemplos individuales especiales, han quedado todos subsumidos en uno para transmitir hoy el concepto ilusorio de una música ‘atonal’, al que se aferran con gran determinación todos aquellos que no admiten justificación alguna para esta música, con la finalidad de negar con esta única palabra a la nueva música todo lo que, como hemos dicho, ha constituido hasta ahora la música, y con ello negarle por completo su derecho a existir”.

Poco más adelante, Berg hace profesión de fe en el tipo de música que compone, que bebe de la tradición en todo excepto en su renuncia expresa a la tonalidad, y que se asienta en las formas de siempre: “¿Y puede causar alguna sorpresa que hubiéramos de volver también a las formas más antiguas? ¿No constituye esto una prueba más de cuán consciente es la práctica contemporánea de toda la riqueza de los recursos de la música? [...] Y dado que esta riqueza de recursos resulta evidente en todas las ramas de nuestra música simultáneamente —me refiero a su desarrollo armónico, su libre construcción melódica, su variedad rítmica, su preferencia por la polifonía y el estilo contrapuntístico y, finalmente, en su uso de todas las posibilidades formales establecidas a lo largo de siglos de desarrollo musical—, nadie podrá reprocharnos nuestro arte y tildarlo de ‘atonal’, un nombre que se ha convertido casi en un sinónimo de *insulto*. [...] Le digo que todo este revuelo por la tonalidad procede no tanto de la nostalgia por una relación de tónica como por la nostalgia de consonancias familiares: digámoslo francamente, de las tríadas habituales. Y creo que es justo afirmar que ninguna música, suponiendo únicamente que contenga bastantes tríadas de este tipo, despertará nunca oposición a pesar de que rompa todos los antiguos mandamientos de la tonalidad”.

Berg sabía de lo que hablaba. Su *Wozzeck* partía de un texto en gran medida desperdigado, caótico, reensamblado décadas después de la muerte del autor, que no dejó siquiera una sucesión de escenas claramente establecida y lo convierte en soporte de un artilugio teatral que es un dechado de precisión, un mecanismo de relojería perfecto y certero, tal y como revela la meticulosa construcción dramática y musical de la ópera, plagada de formas clásicas. La escena del médico es, por citar un único ejemplo, una gran *passacaglia*, una forma centenaria que aquí se reinventa en la estela de Brahms, que la había utilizado —con una fuerte carga simbólica— en el último movimiento de su *Cuarta sinfonía*, o de Webern, que la había elegido —en un gesto no menos significativo— para sustentar su op. 1. Berg sigue los dictados de la tradición y construye la escena en forma de tema y veintiuna variaciones. No es importante, por supuesto, percibir cada una de ellas,

como tampoco lo es quizá reparar en los cinco movimientos de la sinfonía que se despliega ante nosotros a lo largo del segundo acto, o deslindar los elementos que son objeto de una invención (incluida, curiosamente, una “tonalidad”) en el tercero. Eso es mejor dejarlo en manos de los analistas y, sentados en el teatro, basta con seguir boquiabiertos las peripecias de ese soldado desclasado y zaherido ideado por el visionario Büchner, precursor decimonónico de ese otro papel de soldado “enfermo, cautivo y resignado” que el destino le tenía reservado representar al joven Berg. La historia y las guerras acaban repitiéndose, pero, paradójicamente, ya nada sería igual después de la brutal, concisa y demoledora ráfaga de genialidad de *Wozzeck*. La batalla de la nueva ópera —moderna, perturbadora, creíble y orgullosamente “atonal”— se había ganado para siempre.

“¡La naturaleza puede más, la naturaleza puede más! ¡Superstición, terrible superstición! ¿No he demostrado ya que el diafragma está sometido a la voluntad? ¡La naturaleza, Wozzeck! En el hombre, la individualidad se transfigura en libertad.”

Berg,

Wozzeck (Doctor, acto I, escena 4, variación 1)

ENTREVISTA

Matthias Goerne



“Wozzeck no es la víctima aquí, la verdadera víctima es Marie. Wozzeck es el agresor, aunque haya tenido una vida miserable”

**Gran Teatre del Liceu. Mathias Goerne es uno de los barítonos más respetados a escala mundial, y en Cataluña lo conocemos sobre todo por su vertiente como cantante de *lieder*. Este año lo podremos escuchar en dos óperas que interpreta en el Liceu (*Wozzeck* y *La flauta mágica*, además de su participación en *War Requiem*).
¿Qué relación tiene con el público catalán?**

Mathias Goerne. Cataluña es la región de España donde he dado más conciertos, sobre todo por las interpretaciones de Schubert en Vilabertran y en el Palau de la Música. Hay una mentalidad fantástica, aquí. Ocurre muy a menudo que, cuanto más vas a un sitio, más fuerte es la relación con el público, y cada vez viene más y más. Me está empezando a gustar hacer ópera aquí, porque va bien, porque aquí tengo mi popularidad, mi público. Y nos va bien tanto a mí como al teatro de ópera y a las salas de conciertos.

Usted, en alguna entrevista, ha afirmado que es muy importante la conexión entre el artista y el público. ¿Por qué?

Porque los espectadores (el público) son humanos, no son robots o marionetas, están vivos. Y nosotros sentimos en la medida en que nos vemos y nos comunicamos. Yo miro al público y puedo ver lo interesado que está; si está escuchando con una actitud más atenta o si simplemente se quiere entretener. Este intercambio de energía es lo que lo hace más importante para ambas partes. La gente no está simplemente escuchando de forma pasiva, sino que hay una conexión, una relación. Para ambas partes es una relación de atención y respeto de una frente a la otra. Para mí es un intercambio de energía que va más allá de la voz, la concentración y el lenguaje corporal.

¿Cómo elige las óperas que quiere cantar?

Las elijo si me dicen algo, si son interesantes o si tienen alguna relevancia para nuestro tiempo. Actualmente, veo tantísima ópera con ninguna relevancia para los humanos, para la sociedad del siglo XXI... Para mí, si es una buena historia y hay buena música, entonces me interesa, y, por tanto, digo que sí. Pero muchas veces siento que no hay ningún motivo por el que debería participar en un tipo de ópera que está pasado de moda y que es puro entretenimiento.

Centrémonos en *Wozzeck*, el título más conocido de Alban Berg. ¿De qué habla, desde su punto de vista?

Wozzeck habla de la sociedad, de los distintos tipos de clases sociales y de la injusticia. La historia principal trata sobre un amor difícil, los celos, y al final hay un asesinato. El hecho de que sea una ópera tan simple es lo que la hace tan interesante. Tiene un bloque duro en el argumento, muy interesante, con dos dimensiones: ves como Wozzeck es maltratado y la perversidad del grupo de gente al que pertenece, a la vez que existe ese amor sin esperanza por Marie. Pero, al final, aunque las circunstancias sean muy difíciles, no pueden ser una justificación para matar a alguien solo por celos. Este es el verdadero aprendizaje: Wozzeck no es la víctima aquí, la verdadera víctima es Marie. Wozzeck es el agresor, aunque haya tenido una vida miserable.

Por tanto, desde su punto de vista, ¿*Wozzeck* es una ópera completamente vigente en el siglo xxi?

Sí, absolutamente. Porque lo que nos presenta es ese juego de poder de los hombres hacia las mujeres. Tiene muchas similitudes con la *Carmen* de Bizet, donde Don José la acaba asesinando porque no puede controlarla. Y a *Wozzeck* le pasa lo mismo, mata a Marie porque no puede entenderla. No puede soportar esta terrible relación en la que él no tiene ninguna oportunidad. Evidentemente, Marie también provoca algo, como Carmen, que empieza a seducir a Don José y luego lo rechaza porque dice: “No, ya no me interesas, eres completamente decepcionante”. Marie hace algo similar.

La producción que podremos ver en el Liceu es la que usted estrenó en el Festival de Salzburgo y que firma William Kentridge, que recibió excelentes críticas. ¿Qué destacaría?

En realidad, es muy sencillo: una buena producción parte de la buena relación entre el director y la obra en general, donde él acepta la obra tal cual, sin añadir nada que sea controvertido y que no ayude a comprenderla, sino que la hace más confusa. Cuando el director acepta el significado de una obra y considera que vale la pena ponerla en escena, solo necesita encontrar su lenguaje para poder realizar lo que la obra requiere. Tenemos un montón de directores magníficos, y todos harían *Wozzeck* de una forma absolutamente diferente, pero con el mismo respeto hacia el significado de la obra. Y creo que es fascinante cuando un artista visual, conocido por sus grandes dibujos animados, encuentra la manera, con su lenguaje artístico, de coger esta ópera y ponerla en escena como una obra de teatro, basándose en lo que mejor sabe hacer. Para mí, este es uno de los mejores ejemplos de cómo la ópera y el teatro pueden funcionar cuando hay alguien inteligente y genial trabajando en una gran obra con un respeto infinito, desde la primera hasta la última nota, desde de la composición hasta el texto. Es difícil conseguir lo que Kentridge hace solo desde el aspecto visual, solo con la escenografía.

“Es difícil conseguir lo que Kentridge hace solo desde el aspecto visual, solo con la escenografía”

¿Por qué?

En *Wozzeck* tenemos una escenografía muy sencilla, que combina con una enorme proyección que cubre todo el escenario, incluyendo las paredes traseras y las laterales. Hay momentos en los que solo ves a Wozzeck, o a Marie, o a Andres... Y, aunque no han cambiado los objetos que hay sobre el escenario, las proyecciones y las luces hacen que no puedas ver más que el personaje: de pronto, estás en una sala completamente nueva, ¡y es tan mágico...! Como si un mago hiciera que, de repente, estuvieras en un sitio completamente diferente: nada gira, ninguna cortina baja ni sube, todo fluye. Este fluir en *Wozzeck* es único. Diría que es una de las óperas más perfectas que tenemos. Y, como director, debes entender que no puedes hacer nada que vaya en contra del ritmo de la obra. Y eso lo consigue Kentridge, que es uno de los mejores artistas del panorama mundial.

La historia que vive Wozzeck a lo largo de la ópera es durísima.

¿Cómo se siente usted después de cantar obras tan duras como esta?

Bien, cuando la obra se acaba, todo se acaba. Si no, ¡imagínate qué vida tendría! Todo necesita ser normal después de la ópera. A veces, estoy exhausto cuando termino, otras veces estoy muy emocionado. Pero no puedo ser como Atlas cargando cada pieza en la espalda. *Wozzeck* es un papel exigente que requiere mucha concentración por el tipo de lenguaje musical que tiene. Lo que pide Alban Berg sobre cómo utilizar las palabras —frases habladas con ritmo, con entonación y, por tanto, no exactamente habladas, medio cantadas...— es muy complicado. Requiere que estés constantemente pensando en cómo dar al público estos pequeños matices y diferencias.

El maestro Josep Pons afirma que una ópera debe ser una experiencia transformadora para el público, como ocurre con las obras de arte. ¿Está de acuerdo con esta afirmación?

Es interesante, pero yo no creo que la música pueda cambiar nada. La gente que está realmente interesada en el teatro y la música, o en cualquier otro arte, cuando va a experimentarlo quizás sale más refrescada y con más energía. Y eso sí que lo necesitas para la vida; para ser fuerte y hacer mejor las cosas. Pero, por lo general, es difícil entender que la música pueda hacer que la gente sea mejor, porque Stalin era un asesino y adoraba la música. Y Hitler escuchaba a Mendelssohn, Beethoven y Wagner. No puedo explicarme que la belleza de la música haga que la gente sea mejor. La música no tiene necesariamente un efecto positivo en las personas. Pero si el público puede venir, escuchar esto, y salir y llevarse algo de esperanza o energía que haga que siga más feliz durante las próximas semanas, entonces, esta sí que es la transformación que puede hacer la música. Hacer ver a la gente la belleza que existe en la vida y que tenga más esperanza.

“Wozzeck es un papel exigente que requiere mucha concentración por el tipo de lenguaje musical que tiene”

Wozzeck - Alban Berg

[Volver al índice](#)

Wozzeck



Jaume Tribó

Walter Berry; Anja Sija

— en el Liceu

Estreno absoluto:

Staatsoper de Berlín, el 14 de diciembre de 1925

Estreno en Barcelona y en el

Liceu:

30 de diciembre de 1964

Última representación en el

Liceu:

17 de enero de 2006

Número de representaciones:

19



La vanguardia
4 de enero de 1965

En el Liceu *Wozzeck* ha sumado cuatro ediciones y un total de diecinueve representaciones. ¿Deberíamos felicitarnos o avergonzarnos? Hay que empezar por el estreno local, en el Liceu. Tras su estreno en Berlín en 1925, tardó cuarenta años en llegar a nuestro Teatre. Pero esto no supone vergüenza alguna. También los grandes títulos wagnerianos tardaron cuarenta años antes de su presentación en Barcelona.

La primera ópera de Berg y una de las obras capitales de la música dramática de todos los tiempos vivió unos inicios prometedores. Siguió al estreno berlinés veintiuna representaciones en aquella ciudad hasta 1932, cuando por motivos previsibles desapareció de los teatros alemanes. No obstante, visitó Oldemburgo, Essen, Aquisgrán, Düsseldorf e incluso Königsberg, en la Prusia Oriental, actualmente Kaliningrado, ya que la Unión Soviética la deseaba como enclave entre Polonia y Lituania.

El abogado Joan Antoni Pàmias, último empresario del Liceu, no era menos astuto que su predecesor,



Willy Ferenz



Erich Klaus



Wolfram Zimmermann



Kerstin Meyer

[Volver al índice](#)

František Jílek

Josep Mestres Calvet. Pàmias gobernó el Liceu entre 1947 y el año de su muerte, 1980. Durante ese periodo tuvo la astucia de brindar en estreno barcelonés obras de riesgo, como *Le rossignol*, *The rake's progress* y *Mavra* de Stravinsky, *Elektra*, *Die Fraude ohne Schatten* y *Arabella* de Strauss, *El cónsul*, *Amelia al ballo*, *La médium*, *La santa de Bleecker Street*, *Amahly* y *los visitantes nocturnos* de Menotti, *Partita a pugno* de Tosatti, *El castillo de Barba Azul* de Bartók, *Jeanne d'Arc au bûcher* de Honegger, *Porgy and Bess* de Gershwin, *Dialogues des carmélites* y *La voix humaine* de Poulenc, *Jenůfa*, *Káťa Kabanová* y *De la casa de los muertos* de Janáček, *Katerina Ismailova* de Shostakovich, *El amor de las tres naranjas* y *Guerra y paz* de Prokofiev, *Mahagonny* de Kurt Weill (esta con escándalo incluido), *Pasión griega* de Bohuslav Martinů, *Billy Budd* de Britten, *Il cappello di paglia di Firenze* de Nino Rota, *Il capitano Spavento* de Malipiero... Ahora la relación nos parece bastante osada.

Por tanto, no debe sorprendernos que en 1964 el empresario presentara aquí *Wozzeck* y en 1969 *Lulu*, esta todavía en su versión inconclusa en dos actos; no había otra.

El estreno de *Wozzeck* fue precedido de unos días de gran expectación en la vida musical barcelonesa, un afán colmado con sus tres representaciones. Era música «contemporánea», aunque ya acumulaba cuarenta años. El apreciado y recordado Xavier Montsalvatge realizó de la misma una crítica larga y generosa. Deliciosa la nota publicitaria del



Franz Hawlata

Reiner Goldberg
Johann Tilli

Angela Denoke

[Volver al índice](#)

Teatre calificando *Wozzeck* como «la ópera más discutida de los últimos tiempos». Dirigía el maestro Walter Kaempfel y el director de escena era Heinz Wolfgang Wolff. El protagonista era el barítono Willy Ferenz y Marie la mezzo sueca Kerstin Meyer, que en 1958 ya había cantado en el Liceu en un histórico *Tristan* con Birgit Nilsson y Wolfgang Windgassen, fallecido apenas hace un mes a sus noventa y dos años debido al coronavirus. El empresario Pàmias había satisfecho a las fuerzas vivas de la Barcelona musical y la llegada de *Wozzeck* al Liceu cuarenta años después de su estreno quedaba justificada porque en La Scala no había recalado hasta 1952, y cantada en italiano...

Pocos éramos quienes podíamos imaginarlo, pero *Wozzeck* regresaría al Liceu en 1977 en una de las muchas visitas que diferentes compañías checas, de Praga y de Brno, nos brindaron en aquellos años, y gracias a ellas pudimos acceder a un repertorio poco prodigado aquí y a producciones que nos parecían innovadoras. En esta oportunidad la compañía procedía de Brno con el maestro František Jílek y el *regista* Václav Věžník que en numerosas ocasiones ya nos habían visitado. El protagonista era František Caban; también figuraban dos tenores interesantes: Vilém Přibyl y Jiří Olejníček. La ópera fue cantada en checo, circunstancia no anunciada, detalle que pasó enteramente inadvertido.

La muerte del último empresario dio paso a un consorcio que a partir de 1981 gestionó el

Teatre. Llegaban los tiempos de las vacas gordas y cuando se decidió volver a programar *Wozzeck* ya fue con muchos medios. Director y *regista* eran Uwe Mund y Jean-Claude Riber y además contamos con dos «divos» especialistas de los roles respectivos: Walter Berry y Anja Silja.

Si hasta entonces cada nueva edición de *Wozzeck* se había limitado a tres representaciones, en el Teatre actual, tercer edificio, la temporada 2005/06 albergó diez y todas con la sala llena. El maestro Sebastian Weigle dirigía la orquesta y era asimismo el director musical, siendo la producción de Calixto Bieito. Marie era interpretada por la polifacética y gran cantante-actriz Angela Denoke, con ducha incluida en escena a pesar de llevar un mono de color naranja modelo Guantánamo. El Tambor Mayor era el tenor Reiner Goldberg. Que había vivido un trato tenso pero al fin victorioso con el Liceu cuando en 1985 representó su primer Siegfried. Tanto él como la empresa dudaban de su debut en este rol tan comprometido y los ensayos fueron una constante de renunciadas y situaciones incómodas, pero al final el tenor realizó las tres representaciones previstas.

Cuatro producciones de una obra plenamente arraigada en el siglo XX como *Wozzeck*, en un lapso de unos cincuenta años, nos llevan a creer que se trata de un título realmente aceptado.



Sebastian Weigle



Calixto Bieito

Consultad la
cronología
detallada



“Cuando la naturaleza se acaba, cuando el mundo se vuelve tan oscuro que hay que andar a tientas y parece que se deshace como una telaraña. Ay, cuando algo es y en cambio no es. ¡Ay! ¡Ah, Marie! Cuando todo es oscuro y solo se ve una luz roja en poniente... como una forja: ¿a qué se puede uno coger?”

Berg,

Wozzeck (Wozzeck, acto I, escena 4, variación 6-8)

CASA SEAT

en apoyo al Liceu Under35

¿Todavía no conoces nuestra agenda de eventos?

Paseo de Gracia 109 / Av. Diagonal 446



“Estoy solo, como dentro de una tumba; ¿cuándo me despertará tu mano? Mis amigos me abandonan, nos gritan como si estuviéramos sordos; querría ser mudo, entonces tan solo nos podríamos mirar, y en estos tiempos nuevos que corren hay pocos que podrían mirar fijamente sin que los ojos se me llenaran de lágrimas.”

Georg Büchner,

(carta a su prometida, Giessen, febrero de 1834)

Cronología

Año	Alban Berg	Música
1885	Nace en Viena, en una familia católica acomodada.	Estreno de <i>Le Villi</i> de Puccini.
	<p>Arte y ciencia</p> <hr/> <p>Patente de la primera motocicleta (G. Daimler amb W. Maybach).</p>	<p>Historia</p> <hr/> <p>Entidades de Cataluña entregan un Memorial de agravios a Alfonso XII, poco antes de morir (regencia de María Cristina)</p>
		<p>Música</p> <hr/>
1900	Muere su padre, Konrad Berg, que deja a la familia en una situación económica precaria.	<i>La cenerentola</i> (E.Wolf-Ferrari). A.Schönberg empieza a componer <i>Gurre-Lieder</i>
	<p>Arte y ciencia</p> <hr/> <p><i>Die Traumdeutung</i> (S.Freud). Primera exposición individual de Picasso (en el local <i>Els Quatre Gats</i>, Barcelona)</p>	<p>Historia</p> <hr/> <p>Asesinato de Humbert I de Italia y muerte de la reina Victoria del Reino Unido</p>
		<p>Música</p> <hr/>
1904	Estudia composición y armonía con Arnold Schönberg a lo largo de seis años. De se maestro adoptará los principios de variación continua y el dodecafonismo.	Muere A. Dvořák el año en que se estrena <i>Armida</i> . <i>Madama Butterfly</i> (Puccini). <i>Hélène</i> (C.Saint-Saëns)
	<p>Arte y ciencia</p> <hr/> <p>Nace Salvador Dalí. <i>La busca</i> (P.Baroja)</p>	<p>Historia</p> <hr/> <p><i>Entente Cordiale</i> (Francia-Regne Unit)</p>
		<p>Música</p> <hr/>
1907	Estrena tres <i>lieder</i> y una fuga con cuarteto de cuerda y piano en un recital en Viena.	Muere Edvard Grieg. Estreno de <i>Ariane et Barbe-bleue</i> de Paul Dukas.
	<p>Arte y ciencia</p> <hr/> <p>Rudyard Kipling recibe el Premio Nobel de Literatura.</p>	<p>Historia</p> <hr/> <p>Las elecciones al Parlamento de Finlandia son las primeras elecciones en Europa con sufragio universal.</p>

Any	Alban Berg	Música
1911	Berg se casa con la cantante Helene Nahowski, a pesar de la hostilidad de su familia.	<i>L'heure espagnole</i> (Ravel). <i>Petrushka</i> (Stravinsky). Muere Mahler
	Arte y ciencia	Historia
	Nace IBM (EUA). Muere Maragall. Robatorio de <i>La Gioconda</i> (Louvre)	Revolución Republicana China
		Música
1913	Dos de los <i>Altenberg Lieder</i> de Berg se estrenan en el famoso <i>Skandalkonzert</i> dirigido por Arnold Schönberg en la Musikverein, con piezas de los principales miembros de la Segunda Escuela de Viena.	Estreno del ballet <i>La consagración de la primavera</i> , con música de Igor Stravinsky y coreografía de Vatslav Nijinski.
	Arte y ciencia	Historia
	Publicación del último volumen de <i>Principia Mathematica</i> de Alfred North Whitehead y Bertrand Russell.	Segunda Guerra de los Balcanes.
		Música
1914	Berg asiste a una representación teatral de <i>Woyzeck</i> de Georg Büchner, drama que sería utilizado para una ópera.	Estreno de <i>Cléopâtre</i> de Massenet y <i>Francesca da Rimini</i> de Zandonai.
	Arte y ciencia	Historia
	James Joyce publica <i>Dublineses</i> i Juan Ramón Jiménez <i>Platero y yo</i> .	Estallido de la Primera Guerra Mundial.
		Música
1915	Berg es enrolado en el ejército austrohúngaro en plena Gran Guerra e interrumpe la composición de <i>Wozzeck</i> . Primero es destinado a Hungría y, luego, al Ministerio de Guerra.	Manuel de Falla compone <i>El amor brujo</i> .
	Arte y ciencia	Historia
	Se estrena la película <i>El nacimiento de una nación</i> de David Wark Griffith.	Los alemanes utilizan por primera vez gases de cloro en el seno de una batalla (guerra química).

Any	Alban Berg	Música
1918	Terminada la guerra, funda la <i>Sociedad para Ejecuciones Musicales Privadas</i> , con el objetivo de buscar nuevas formas de exploración de la música sin ensayos públicos ni la presencia de críticos.	Muere Claude Debussy. Estreno de <i>El castillo de Barbazul</i> de Bartók.
	Arte y ciencia	Historia
	Guillaume Apollinaire publica los <i>Caligramas</i> .	Fin de la Primera Guerra Mundial.
		Música
1921	Concluye su ópera <i>Wozzeck</i> , que no se estrenará hasta el cabo de tres años.	Muere Camille Saint-Saëns. Estreno de <i>L'amour des tres oranges</i> de Prokófiev.
	Arte y ciencia	Historia
	Miguel de Unamuno publica <i>La tía Tula</i> .	Independencia de Irlanda del Sur.
		Música
1923	Schönberg anuncia su último descubrimiento: la técnica dodecafónica. Como discípulo suyo, Berg la utilizó enseguida en la re-musicalización de " <i>Schliesse mir die augen beide</i> ".	Estreno de <i>Doña Francisquita</i> de Amadeu Vives.
	Arte y ciencia	Historia
	Muere Lluís Domènech i Montaner.	Golpe de estado de Miguel Primo de Rivera en España.
		Música
1924	Estreno de la ópera <i>Wozzeck</i> en Berlín. Previamente se habían representado tres fragmentos de la pieza.	Schönberg estrena <i>Erwartung</i> monólogo compuesto en el año 1909). Muere Puccini
	Arte y ciencia	Historia
	Muere el escritor Àngel Guimerà.	Muere Lenin
		Música
1925	Entre este año y el siguiente compone la <i>Suite Lírica</i> , dedicada a su colega Alexander Zemlinsky.	<i>Oedipus rex</i> (Stravinsky)
	Arte y ciencia	Historia
	<i>The jazz singer</i> (Crosland), primer film con sonido y diálogo sincronizados. <i>Metropolis</i> (Lang)	Empieza la Guerra Civil china.

Any	Alban Berg	Música
1930	Es nombrado miembro de la <i>Prüßischen Akademie Der Künste</i> .	Estreno de <i>Mahagonny</i> de Bertolt Brecht.
	Arte y ciencia	Historia
	Estreno de la película <i>El ángel azul</i> de Joseph von Sternberg.	Gandhi emprende la Marcha de la Sal con el objetivo de conseguir la independencia de la India.
		Música
1935	Muere en la Nochebuena de 1935, con la ópera <i>Lulu</i> inconclusa.	Estreno de la ópera de Strauss <i>Die schweigsame Frau</i> , con libreto de Stefan Zweig; prohibida después de estrenarse en Alemania.
	Arte y ciencia	Historia
	<i>Porgy and Bess</i> (Gershwin). Muerte de Paul Dukas. Carothers inventa el nailon. Mueren Malevich y Pessoa.	Franco, jefe del Estado Mayor Central un año antes del golpe de estado.
		Música
1936	Estreno póstumo en Barcelona del su concierto para violín <i>A la memoria de un ángel</i> en el marco del XIV Festival de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea.	Sorozábal estrena <i>La tabernera del puerto</i> (Teatro Tívoli, Barcelona)
	Arte y ciencia	Historia
	Máquina de Turing, precursora de la informática. Estreno de la película <i>Modern times</i> (Chaplin)	Empieza la Guerra Civil Española
		Música
1937	Estreno póstumo de la ópera <i>Lulu</i> en Zúrich. La versión definitiva, en tres actos y finalizada por Friedrich Cerha se estrenaría en París en 1979.	Muere Maurice Ravel.
	Arte y ciencia	Historia
	Pablo Picasso pinta el <i>Guernica</i> .	En Barcelona, en plena Guerra Civil, estallan los Hechos de Mayo, una lucha entre las diferentes fuerzas políticas de la retaguardia republicana.

“Capitán, para algunos la tierra es ardiente como el infierno.”

Berg,

Wozzeck (Wozzeck, acto II, escena 2, tercer tema)

Playlist

Wozzeck

GEORGES BIZET

Carmen (Don José)

Esta ópera universal basada en la obra de Prosper Mérimée y estrenada en la Opéra-Comique de París del año 1875 narra la historia de la gitana que activa los celos de Don José con un resultado fatal. Don José, incapaz de superar la belleza de Carmen, la trata como una posesión, y ella, figuración de *femme fatale*, no quiere ser domesticada.

Berganza, Domingo, Cotrubas, Milnes, London Symphony Orchestra, Claudio Abbado, DG

RICHARD STRAUSS

Salome

Ópera en un único acto con música de Richard Strauss estrenada en Viena en 1905 y basada en los hechos del Antiguo Testamento recogidos por Oscar Wilde. Por su erotismo y falta de escrúpulos, en la época fue etiquetada como "infame". Salomé personifica la manipulación, el egoísmo y la alienación.

Marton, Zednik, Weigl, Fassbaender, Berliner Philharmoniker, Zubin Mehta, Sony

Basada en una obra teatral de Georg Büchner, la ópera de Alban Berg es una obra atípica dentro del género operístico. Su protagonista no tiene nada que ver con los héroes convencionales: es un hombre desgraciado, víctima de los abusos de sus superiores. Los personajes principales son miserables y atraviesan profundas tribulaciones, mientras que los poderosos no pierden las oportunidades para manipular al infeliz protagonista. En esta lista, os proponemos analizar a personajes con traumas dentro del mundo de la lírica:

GIACOMO PUCCINI

Turandot

En esta obra póstuma de Puccini y estrenada en el Teatro alla Scala de Milán, Turandot representa la mujer devoradora de vidas de sus pretendientes. La imposibilidad de amar y ser amada nace de un trauma familiar. El desarrollo de la ópera irá desplegando muchos matices: desde la frialdad hasta la duda, el horror al aceptar la norma, el rechazo, la fascinación por el amor y la fidelidad de Liù... convirtiéndose cada vez en más humana.

Nilsson, Corelli, Scotti, Gaiotti, Opera Roma, Francesco Molinar-Pradelli, EMI

RICHARD STRAUSS

Elektra

Escrita después de *Salome*, *Elektra* también es una ópera en un único acto con libreto de Hugo von Hofmannsthal, basada a la vez en la tragedia de Sófocles. Estrenada en Dresde en 1909, habla de una atmósfera de horror y abatimiento por el asesinato de Agamenón, padre de Elektra. Elektra lidera esta sed de venganza mientras espera el regreso de Orestes. En continua paranoia, la protagonista simboliza el trauma.

Nilsson, Resnik, Collier, Krause, Wiener Philharmoniker, Georg Solti, Decca

BENJAMIN BRITTEN

Peter Grimes

Grimes, uno de los títulos más importantes del siglo XX, es una ópera en tres actos estrenada en el Teatro de Sadler's Wells de Londres en junio de 1945. Acorralado per la sociedad, Grimes será despiadado hacia los demás. Víctima del *bulling*, inestable y en evolución hacia la locura, no tendrá más salida que desaparecer.

Vickers, Harper, Summers, Covent Garden, Colin Davis, Philips

LEOŠ JANÁČEK

Jenůfa

Òpera en tres actes amb llibret i música de Janáček estrenada al teatre de Brno l'any 1904. En l'obra s'explica des del realisme una història sobre infanticidi (un infant mort amagat a la neu, que a la primavera aflorarà i mostrarà l'evidència del fatal secret) i redempció en un món rural. Jenůfa viu amb el remordiment i el trauma, incapaç d'oblidar, mentre rep l'opressió de Kostelnička.

Mattila, Silja, Silvasti, Hadley, Randová, Covent Garden, Bernard Haitink, Erato

Víctor García de Gomar

DIRECTOR ARTÍSTICO DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

“¿Eres todavía la misma, Marie? Un pecado tan grande y grave... debe oler tan mal que los ángeles tendrían que huir corriendo del cielo. Pero tú tienes unos labios rojos, esta boca roja... y ¿ninguna marca encima? (...) Eres bonita ‘como el pecado’. Pero ¿puede ser tan bonito el pecado mortal, Marie?”

Berg,

***Wozzeck* (Wozzeck, acto II, escena 3, largo)**



“El hombre es un abismo, uno siente vértigo cuando mira hacia el fondo.”

Berg,

Wozzeck (Wozzeck, acto II, escena 3, largo)

Biografías



Josep Pons

Director musical

Considerado como uno de los directores más relevantes de su generación, Josep Pons (Puigregí, 1957) ha construido fuertes lazos con orquestas como Gewandhaus de Leipzig, Staatkapelle de Dresde, Orchestre de Paris, City of Birmingham Symphony Orchestra, Royal Stockholm Philharmonic, The Deutsche Kammerphilharmonie Bremen o BBC Symphony Orchestra, con quien ha hecho varias apariciones en las BBC Proms de Londres.

Desde 2012 es el director musical del Gran Teatre del Liceu de Barcelona y es también director Honorario de la "Orquesta y Coro Nacionales de España". Ha sido director titular y artístico de la Orquesta Ciudad de Granada y fue fundador de la Orquesta de Cámara del Teatre Lliure de Barcelona y de la Jove Orquestra Nacional de Catalunya. Fue Director de las ceremonias olímpicas Barcelona 92. En 1999 fue distinguido con el Premio Nacional de la Música que otorga el Ministerio de Cultura y es académico de la Real Academia Catalana de Bellas Artes.

Ha grabado más de una cincuentena de títulos para Harmonia Mundi y para Deutsche Grammophon, habiendo obtenido los máximos galardones: Grammy, Cannes Classical Awards, Grand Prix de la Académie Charles Cross, Diapasson d'Or, Choc de la Musique.

Debutó en el Gran Teatre del Liceu en 1993 y esta temporada dirige las producciones *Ariadne auf Naxos* de Strauss, *War Requiem* de Britten, *Pélleas et Mélisande* de Debussy y *Wozzeck* de Berg.



William Kentridge

Director de escena

Nacido en Johannesburgo (Sudáfrica), es internacionalmente conocido por sus dibujos, películas, producciones de teatro y ópera. Ha trabajado en museos y galerías de arte de todo el mundo: Nueva York, Viena, París, Londres, Copenhague y Madrid, entre otras ciudades. Respecto a las producciones de ópera, ha dirigido *La flauta mágica*, *La nariz* de Shostakovich, así como *Lulu* y *Wozzeck* de Alban Berg. Estas producciones se han visto en grandes teatros, como la Metropolitan Opera de Nueva York, Teatro alla Scala de Milán, English National Opera (ENO) de Londres, Opéra de Lyon, Nationale Opera de Ámsterdam, Sydney Opera House y en el Festival de Salzburgo. Sus producciones teatrales han subido a escena en salas y festivales de nivel internacional, con títulos como *Refuse the hour*, *Winterreise*, *Paper music*, *The head and the load*, *Ursonate* y *Waiting for the Sibly* en colaboración con The Handspring Puppet Company, así como *Ubu & the Truth Commission*, *Faustus in Africa!*, *Il ritorno d'Ulisse*, y *Woyzeck on the Highveld*.

Debuta en el Gran Teatre del Liceu.



Luc de Wit

Co-director de escena

Director, actor y profesor de teatro, inició su carrera como actor, aunque paulatinamente se inclinó hacia la dirección escénica, y en especial desde 1995 dirige producciones de ópera. También imparte clases en escuelas de teatro y musical, así como talleres para actores, cantantes y directores. En la actualidad da clases en la Lassaad International School of Theatre de Bruselas. Colabora con William Kentridge desde 2005, y habitualmente dirige las reposiciones de sus producciones. En 2013 trabajó como director de movimiento en la producción de Guy Cassier de *El crepúsculo de los dioses* en la Staatsoper de Berlín y el Teatro alla Scala de Milán. Ese mismo año codirigió *La flauta mágica* con Pierrick Sorin en Lyon. En 2017 codirigió con William Kentridge la ópera *Wozzeck* en el Festival de Salzburgo en coproducción con la Sydney Opera House, Metropolitan Opera de Nueva York y Canadian Opera Company de Toronto, título que recientemente se brindó en París y que ahora recalca en Barcelona.

Debuta en el Gran Teatre del Liceu.



Sabine Theunissen

Escenógrafa

Estudió arquitectura en La Cambre de Bruselas. Tras un año en el Departamento Técnico del Teatro alla Scala de Milán se incorporó a La Monnaie de Bruselas, donde trabajó durante diecisiete años como ayudante de decoración interna en el Departamento de Diseño. En 2003 conoció a William Kentridge y su primera colaboración fue con *La flauta mágica* en Bruselas en 2005, diseñando desde entonces la escenografía de sus producciones operísticas, con títulos como *La nariz*, *Lulu* o *Wozzeck*, además de un gran número de producciones teatrales que han presentado por todo el mundo. Ha trabajado con los directores y coreógrafos Hélène Theunissen, Aurore Fattier, Michèle Noiret, Lillo Baur, así como con los directores de cine Mary Jimenez y Bénédicte Liénard. Es invitada con frecuencia para dar conferencias en escuelas de arte y arquitectura. Además, en 2016 creó Squatelier, estudio donde desarrolla sus proyectos e investigación en equipo.

Debuta en el Gran Teatre del Liceu.



Greta Goiris

Figurinista

Estudió vestuario en Amberes y escenografía en Barcelona en los años noventa. Ha colaborado con los directores Josse Depauw, Karin Beyer, Pierre Audi, Ivo Van Hove y Sidi Larbi Cherkaoui, entre otros. Desde 2001 colabora con Johan Simons diseñando el vestuario en un gran número de producciones de teatro musical y óperas. Colaboró por primera vez con William Kentridge en una producción de *La flauta mágica*, participando desde entonces en muchas de sus producciones teatrales y operísticas: *La nariz*, *Lulu*, *Wozzeck*, *Refuse the hour*, *Refusal of time*, *Winterreise*, *More sweetly play the danse*, *O sentimental machine*, *The head and the load*, *Waiting for the Sibyl*, etc.

Debuta en el Gran Teatre del Liceu.



Urs Schönebaum

Iluminador

Estudió fotografía en Múnich. Entre los años 1995 y 1998 trabajó en el Departamento de Iluminación del Münchner Kammerspiele con Max Keller. Tras su relación como asistente de iluminación con el Grand Théâtre de Ginebra, Lincoln Center de Nueva York y Münchner Kammerspiele, en el año 2000 empieza su carrera como iluminador en teatro, danza e instalaciones. Así, ha trabajado en más de ciento treinta producciones en numerosas salas, como Royal Opera House de Londres, Opéra Bastille y Théâtre du Châtelet de París, La Monnaie de Bruselas, Opéra de Lyon, Metropolitan Opera de Nueva York, Staatsoper Unter den Linden de Berlín, Bayerische Staatsoper de Múnich, Teatro dell'Opera de Roma, Teatro Real de Madrid, Teatro Bolshoi de Moscú, y en los festivales de Aix-en-Provence, Avignon, Salzburgo o Bayreuth, entre otros. Ha trabajado con diferentes directores y compañías teatrales, como Thomas Ostermeier, La Fura dels Baus, William Kentridge, Pierre Audi, Michael Haneke, Sidi Larbi Cherkaoui, Sasha Waltz y Robert Wilson.

Debutó en el Gran Teatre del Liceu la temporada 2017/18 con *Tristan und Isolde*.



Catherine Meyburgh

Videoartista

Directora, diseñadora de proyecciones, editora y productora de documentales, películas de ficción y televisión, ha trabajado en la Metropolitan Opera de Nueva York y el Teatro alla Scala de Milán. Ha editado más de diez largometrajes narrativos y más de treinta documentales, emitidos en canales como Arte, Channel 4, BBC-Storyville, ZDF, SABC, NBC, así como en los festivales de cine IDFA, DIFF, Berlinale y Hotdocs de Toronto, entre otros. Su trabajo en videoinstalaciones se ha presentado en muchas galerías, museos y actos. Recientemente ha colaborado con William Kentridge, Gregory Maqoma, Thuthuka Sibisi y Philip Miller en la creación de la *performance* multiproyección *The head and the load*.

Debuta en el Gran Teatre del Liceu.



Kim Gunning

Operadora de video

Nacida en Johannesburgo (Sudáfrica), inició su carrera en teatro como directora de ópera en 1984, trabajando desde entonces en Sudáfrica, Estados Unidos, Europa, Asia y Australia. Trabajó asimismo con la Handspring Puppet Company para sus producciones de *Il ritorno d'Ulisse* y *UBU & the Truth Commission*. William Kentridge fue el director de escena de ambas producciones, y en 2004 propuso a Kim que se uniera a su equipo creativo como videoartista. Desde entonces ha formado parte de sus producciones de *La flauta mágica*, *Refuse the hour*, *La nariz*, *Winterreise*, *Lulu*, *Wozzeck*, *The head and the load* y *Sibyl*.

Debuta en el Gran Teatre del Liceu.



Pablo Assante

Director del Coro del Gran Teatre del Liceu

Pablo Assante nació en Quilmes en 1975. Empezó los estudios de piano a los 8 años en la Escuela de Bellas artes de su ciudad natal y después los continuó en el Conservatorio Nacional de Buenos Aires. En 1997 obtuvo la Licenciatura en Música, en las especialidades de Dirección Orquestal y Dirección Coral, en la Universidad Católica Argentina y prosiguió el estudio de ambas especialidades en el Mozarteum de Salzburgo (cátedra Denis Russell / Jorge Rotter y Karl Kamper). Desde 2001, ha trabajado como maestro preparador, como director de orquesta y, principalmente, como director del coro en las temporadas de varios teatros líricos, como los de Chemnitz, Frankfurt, Saarbrücken, Dresde (Semperoper) y Teatro Carlo Felice de Génova. Como director de orquesta, ha dirigido ballet, ópera (entre otros títulos, *Cavalleria Rusticana*, *Pagliacci*, *Don Giovanni*, *La viuda alegre*), conciertos sinfónicos y simfonico-corales (como los réquiems de Mozart y Verdi, y la sinfonía *Lobgesang*, de Mendelssohn), con orquestas como la Robert Schumann Philharmonie, la Saarländisches Staatsorchester, la Orquesta Sinfónica Nacional Argentina y la orquesta del Teatro Carlo Felice de Génova. Sus colaboraciones como director del coro también incluyen el coro Voci Bianche di Roma para el Teatro dell'Opera y la Academia Nacional de Santa Cecilia de Roma; el coro de la Radio de Leipzig; el coro de la Sinfónica de Bamberg; el coro de la Ópera de Zúrich; el Festival de Pascua de Salzburgo, con los coros de la Semperoper de Dresde y de la Ópera de Múnich (Parsifal, DVD Deutsche Grammophon), y, más recientemente, con los teatros de ópera de Xi'an, Pekín, Shanghai y Staatsoper München. Además de un repertorio operístico muy amplio que comprende los títulos principales de Wagner,

Verdi y Puccini, ha colaborado como director de coro en simfonico-corales —como la *Misa Solemnis*, de Beethoven (DVD Unitel); el *War Requiem*, de Britten; *Ein Deutsches Requiem*, de Brahms; los oratorios *Das Liebesmahl der Apostel*, de Wagner; *The dream of Gerontius*, de Elgar, y las sinfonías de Mahler 2, 3 y 8— y con directores como Kurt Masur, Georges Prêtre, Colin Davis, Christian Thielemann, Fabio Luisi y Kirill Petrenko.



Cor Vivaldi – Escola IPSI

Fundado en 1989 en la Escola IPSI de Barcelona, el Cor Vivaldi es uno de los pocos coros escolares de toda España con una vida concertística propia. Ganador de importantes premios internacionales, participa en las temporadas del Liceu, donde, desde 2014 hasta 2016, llenó la sala grande con la cantata *Els Pastorets* de Albert Guinovart y Jordi Galceran. El Coro, que ensaya diariamente, promueve la mejora constante de sus miembros y les proporciona una “dieta musical”, con más de 4 repertorios cada año, que son estrenados, en el Conservatori del Liceu, en el ciclo de conciertos *Les Quatre Estacions* del Cor Vivaldi. Ha grabado más de veinte cd y ha trabajado con importantes directores: Josep Pons, Eiji Oué, Marc Soustrot, Marc Piollet, Pablo González, Giuliano Carella, Sebastian Weigle, Salvador Mas... También comisiona compositores para incrementar el repertorio para voces blancas, como Jordi LL.Rigol, Peter Bacchus, Eduard Iniesta, Kirby Shaw, Albert Guinovart o Albert Garcia Demestres. En 2013 recibió de manos del presidente de la Generalitat la Cruz de Sant Jordi.



Óscar Boada

Director del Cor Vivaldi

Reconocido como uno de los principales especialistas en voces blancas, se inició profesionalmente como pianista. Pronto se sintió atraído por la dirección y, de 1985 a 1998, fue pianista del Orfeo català donde aprendió los secretos del oficio con Simon Johnson y Jordi Casas. En 1999, por su labor con el Cor Vivaldi, le fue otorgada la Mención especial del Premi Ciutat de Barcelona. Galardonado en el Concorso Internazionale «Marielle Ventre», ha sido jurado de diversos concursos: Festival de Cantoni-gròs, Florilège de Tours, Anton Bruckner en Linz, o als World Choir Games de Socchi y Tschwane, la competición coral más grande del mundo. Ha dirigido, entre muchos otros, el Cor de Cambra del Palau, el Cor de Cambra y el Cor Amics de la Unió de Granollers, la Orquesta de Moldavia o la Orquesta sinfónica del Gran Teatre del Liceu. Sin embargo, nada le ha llenado tanto como dirigir y acompañar al Cor Vivaldi (es de los pocos directores que toca el piano y dirige en concierto) y transmitir a su gente todo lo que se oculta tras las notas.



Matthias Goerne

Barítono (Wozzeck)

Nacido en Weimar, estudió con Hans-Joachim Beyer en Leipzig y posteriormente con Elisabeth Schwarzkopf y Dietrich Fischer-Dieskau. Ha actuado en los principales teatros de todo el mundo: Metropolitan Opera de Nueva York, Royal Opera House de Londres, Teatro Real de Madrid, Opéra National de París, Bayerische Staatsoper de Múnich y Wiener Staatsoper. En su repertorio destacan papeles como Wolfram (*Tannhäuser*), Amfortas (*Parsifal*), Marke (*Tristan und Isolde*), Wotan (*El Anillo del Nibelungo*), Orest (*Elektra*) y Jochanaan (*Salome*), así como los roles protagonistas de *El castillo de Barba Azul* o *Wozzeck*. A lo largo de su carrera ha recibido un gran número de premios: cinco nominaciones a los Grammy, el premio ICMA, Gramophone, BBC Music Magazine Award, Diapason d'Or, etc. Desde el año 2001 es miembro honorario de la Royal Academy of Music de Londres.

Debutó en el Gran Teatre del Liceu la temporada 2006/07 con un Concierto Mahler, regresando con un recital (2008/09) y *War Requiem* (2021/22).



Torsten Kerl

Tenor (tambor mayor)

Inició su carrera musical con el oboe, inclinándose más tarde hacia el canto. Cuenta con un repertorio muy amplio que le ha permitido cantar un gran número de roles de óperas de Wagner, como Erik (*El holandés errante*), Parsifal, Lohengrin, Tannhäuser, Loge (*El oro del Rin*), Siegmund (*La valquiria*), Tristan (*Tristan und Isolde*), Rienzi, y Siegfried (*Siegfried* y *El crepúsculo de los dioses*); además de otros personajes de diferentes autores, como Max (*El cazador furtivo*), Paul (*La ciudad muerta*), Florestan (*Fidelio*), Pedro (*Tiefeland*), Bacchus (*Ariadne auf Naxos*), Don José (*Carmen*), Samson (*Samson et Dalila*), Áneas (*Les troyens*), Otello o Dick Johnson (*La fanciulla del West*), entre otros. Papeles que ha podido interpretar en numerosos teatros, como la Wiener Staatsoper, Metropolitan Opera de Nueva York, Deutsche Oper de Berlín, San Francisco Opera, Royal Opera House de Londres, Semperoper de Dresde, Teatro alla Scala de Milán o Bayerische Staatsoper de Múnich. Además de los festivales de Bayreuth, Salzburgo, Edimburgo o Glyndebourne.

Debutó en el Gran Teatre del Liceu la temporada 2005/06 con *Die tote Stadt*.



Peter Tantsits

Tenor (Andres)

Su repertorio incluye obras de Beethoven, Britten, Stravinsky, Schönberg, Berg, Janáček, Richard Strauss y Mahler, además de Milton Babbitt, Luigi Nono, György Ligeti, Karlheinz Stockhausen, Pascal Dusapin y Bernd Alois Zimmermann. En 2020 debutó en la Royal Opera House de Londres, y entre sus próximos proyectos se encuentra su debut en las ciudades de Salzburgo, Nueva York, Tokio, Dublín y Basilea, además de Barcelona. A lo largo de su trayectoria ha cantado en teatros y auditorios prestigiosos, como el Concertgebouw de Ámsterdam, Philharmonie de Berlín, Gewandhaus de Leipzig, Konzerthaus de Viena, así como en la Bayerische Staatsoper de Múnich, Oper de Colonia, Teatro alla Scala de Milán, LA Opera de Los Ángeles, y en los teatros operísticos de Basilea, Maguncia, Bonn, Sankt Gallen y Karlsruhe, además de los festivales de Baden-Baden y Glyndebourne.

Debuta en el Gran Teatre del Liceu.



Mikeldi Atxalandabaso

Tenor (Capitán)

Nacido en Bilbao, se formó en su ciudad natal. Ha interpretado Ruodi (*Guillaume Tell*) en Ámsterdam, Opéra de Montecarlo, Théâtre des Champs Élysées y Teatro Regio de Turín; Beppe (*Pagliacci*) en Toulouse y Santiago de Chile; Monostatos (*La flauta mágica*) en el Teatro Real de Madrid, y *El retablo de Maese Pedro* en el Petit Liceu. En concierto ha interpretado Tybalt (*Roméo et Juliette*), dirigido por Michel Plasson, *L'Atlántida* con Josep Pons, *La llama* (Usandizaga) y *Guglielmo Tell* en Edimburgo, Detroit, Chicago, Toronto y Nueva York. Ha actuado en *Le prophète* en el Théâtre du Capitole de Toulouse, Remendado (*Carmen*) en Madrid, Narraboth (*Salome*) en la ABAO, Dr. Cajus (*Falstaff*) con la Symphonie-orchester des Bayerischen Rundfunks de Múnich y Spoletta (*Tosca*) en Salzburgo. Ha sido premiado en el Concurso Internacional Manuel Ausensi.

Debutó en el Gran Teatre del Liceu la temporada 2002/03 con *L'occasione fa il ladro*, regresando con *El retablo de Maese Pedro* (2008/09), *El holandés errante* (2016/17), *Manon Lescaut* (2017/18) y *Turandot* (2019/20).



Peter Rose

Bajo (Doctor)

Cantante habitual en la Metropolitan Opera de Nueva York, Royal Opera House de Londres, Teatro alla Scala de Milán, y en Viena, París, Berlín y Múnich, así como en los festivales de Salzburgo y Bayreuth, entre su repertorio figuran los roles de Ochs (*El caballero de la rosa*), Gurnemanz (*Parsifal*), Fasolt (*El Anillo del Nibelungo*), Daland (*El holandés errante*), rey Marke (*Tristan und Isolde*), Commendatore y Leporello (*Don Giovanni*), Gorjančikov (*De la casa de los muertos*), Kecal (*La novia vendida*), Banquo (*Macbeth*), Gremin (*Evgueni Oneguín*), Osmin (*El rapto en el serrallo*), Zaccaria (*Nabucco*), Arkël (*Pelléas et Mélisande*), Rocco (*Fidelio*) y Falstaff, entre otros. Ha sido dirigido por los maestros Kleiber, Maazel, Giulini, Masur, Haitink, Rattle, Barenboim, Mehta, Thielemann, Suelto, Mackerras y Petrenko, entre otros.

Debutó en el Gran Teatre del Liceu la temporada 2004/05 con *A midsummer night's dream*, regresando con *El caballero de la rosa* (2009/10) y *Rienzi* (2012/13).



Scott Wilde

Bajo (Primer aprendiz)

Estudió en la Juilliard School de Nueva York. Sus primeros compromisos lo llevaron a teatros de ópera de San Francisco, Nueva York, Washington, Baltimore y Saint Louis. En San Francisco ha encarnado al orador (*La flauta mágica*), Abimelec (*Samson et Dalila*) y Hans Sachs (*Los maestros cantores de Núremberg*). Entre sus compromisos más recientes figura la interpretación de Carl Olsen (*Street Scene*) en Colonia, Madrid y Montecarlo; Trulove (*The rake's progress*) en Niza y Nantes; caballero del Grial (*Parsifal*) en Bruselas; Bonzo (*Madama Butterfly*) y registrador de Norwich (*Gloriana*) en Madrid, y Rocco (*Fidelio*) en Múnich y en el Festival de Buxton.

Debutó en el Gran Teatre del Liceu la temporada 2001/02 con *Lady Macbeth de Mtsenk*.



Áneas Humm

Barítono (Segundo aprendiz)

Debutó a los dieciocho años en el Stadttheater Bremerhaven. En 2019 completó sus estudios de canto en la Juilliard School de Nueva York, tras estudiar en la Universidad de Artes de Bremen. En 2014 la televisión suiza SRF le dedicó el documental titulado *A child prodigy grows up: Áneas Humm on the way to a world career*. Ha formado parte del *ensemble* del Badische Staatstheater de Karlsruhe, donde ha podido cantar los roles de Papageno (*La flauta mágica*) y Malatesta (*Don Pasquale*). También ha sido miembro del Deutsches Nationaltheater Weimar, cantando como Guglielmo (*Così fan tutte*) o Harlekin (*Ariadne auf Naxos*). En 2017 publicó su primer trabajo discográfico, titulado *Awakening*, junto con la pianista Judit Polgár para el sello Rondeau, y en 2021 publicó su segundo disco, *Embrace*, con la pianista Renate Rohlfing. Entre sus próximos compromisos se encuentra el personaje de Papageno en el Theater de Sankt Gallen (Suiza).

Debuta en el Gran Teatre del Liceu.



Beñat Egiarte

Tenor (Loco)

Nacido en Amorebieta (Vizcaya). Ha sido discípulo de la soprano Giovanna Di Rocco, además de recibir clases de Raul Giménez, Eduard Giménez, Renata Scotto, Jaume Aragall y Montserrat Caballé, entre otros cantantes. Debutó interpretando el rol de Ferrando (*Così fan tutte*), y desde entonces ha encarnado los personajes de Tonio (*La fille du régiment*), Fernando (*La favorita*) o Nemorino (*L'elisir d'amore*). También ha participado en producciones de *Rigoletto*, *Cendrillon*, *Die Zauberflöte*, *Le devin du village*, *Il barbiere di Siviglia*, *Otello* (G. Rossini), *Fidelio* y *Roméo et Juliette*. Ha cantado en prestigiosos teatros y auditorios, como el Palau de la Música Catalana (Barcelona), Teatro de la Maestranza de Sevilla, Auditorio Nacional de Madrid, Teatro São Pedro de São Paulo (Brasil), Teatro Arriaga Antzokia de Bilbao o La Faràndula de Sabadell (Barcelona).

Debutó en el Gran Teatre del Liceu la temporada 2013/14 con *Cendrillon*, regresando con *Otello* de G. Rossini (2015/16), *Il viaggio a Reims* (2017/18), *Roméo et Juliette* (2017/18) y *La Gioconda* (2018/19).



Annemarie Kremer

Soprano (Marie)

Estudió canto, piano y danza en Maastricht y debutó como Ilia (*Idomeneo*) en el Theater Aachen. En 2011 debutó como Salome en el festival Vienna Volksoper, y a partir de entonces ha cantado este rol en São Paulo, Pequín, Moscú, Hong Kong, Nápoles, Essen y Hannover. Su repertorio incluye roles de Strauss, Wagner y Puccini, así como los papeles protagonistas de las óperas *Agrippina*, *Madama Butterfly*, *Luisa Miller*, *Manon Lescaut*, *Médée*, *Norma*, *Rusalka*, *Tosca* y *Turandot*. También ha interpretado el rol de Micaëla (*Carmen*), Marie (*La fille du régiment*), Maddalena di Coigny (*Andrea Chénier*), Ursula (*Mathis der Maler*), Heliane (*Das Wunder der Heliane*), Donna Anna y Donna Elvira (*Don Giovanni*), entre otros. Entre sus recientes compromisos se encuentran Isolde (*Tristan und Isolde*) en Karlsruhe, Lady Macbeth (*Macbeth*) en Salzburgo, *Violanta* en Turín, Santuzza (*Cavalleria rusticana*) en Bergen y Giorgetta (*Il tabarro*) en Essen.

Debuta en el Gran Teatre del Liceu.



Rinat Shahan

Mezzosoprano (Margret)

Uno de sus roles más representativos es Carmen, la protagonista de la ópera de Bizet. Ha cantado este título en más de cuarenta y cinco producciones por todo el mundo: Viena, Roma, Berlín, Múnich, Hamburgo, Stuttgart, Colonia, Baden-Baden, Lisboa, Toronto, Vancouver, Nueva York, Tel Aviv, Hong Kong, Sydney, Moscú, así como en el Festival de Glyndebourne, entre otros. Además, su repertorio operístico incluye *El castillo de Barba Azul*, los papeles de Maddalena y Giovanna (*Rigoletto*), Donna Elvira (*Don Giovanni*), Preziosilla (*La forza del destino*) o Cherubino y Marcellina (*Le nozze di Figaro*). Además, ha sido dirigida por las batutas de Karina Canellakis, Alan Gilbert, Sir Simon Rattle, Stéphane Denève, Robert Treviño, Krzysztof Warlikowski o Christian Thielemann, entre otros maestros.

Ha debutado en el Gran Teatre del Liceu la presente temporada con *Rigoletto*.

**“¡Giráis! ¡Dais vueltas!
¿Por qué no apaga
Dios el sol?... ¡Todo
se revuelca en la
impudicia: hombres,
mujeres, personas y
bestias!”**

Berg,

***Wozzeck* (acto II, escena 4, vals)**

Relació personal Gran Teatre del Liceu

DIRECCIÓN GENERAL

Valentí Oviedo

Secretaría de dirección

Ariadna Pedrola

Asesoría jurídica

Elionor Villén

Gemma Porta

Lola Pozo Flor

DIRECCIÓN ARTÍSTICA

Y PRODUCCIÓN

Víctor García de Gomar

Leticia Martín

Planificación

Yolanda Blaya

Contratación y figuración

Albert Castells

Meritxell Penas

Producción ejecutiva

Silvia García

Muntsa Inglada

Miriam Martín Ferrer

Joan Rimbau

Producción de eventos

Deborah Tarridas

Sobretítulos

Anabel Alenda

Gloria Nogué

DIRECCIÓN MUSICAL

Josep Pons

Conxita García

Antoni Pallès

Josep M. Armengol

Agnès Pérez

Núria Piquer

Archivo musical

Josep Carreras

Elena Rosales

Maestros asistentes musicales

Rodrigo de Vera

Vanessa García

David-Huy Nguyen-Phung

Jaume Tribó

Véronique Werklé

Regiduría musical

Lluís Alsius

Luca Ceruti

Micky Galindo

Orquesta

Kai Gleusteen

Oscar Alabau

Olga Aleshinski

Oriol Algueró

Nieves Aliaño

César Altur

Andre Amador

Joaquín Arrabal

Sandra Luisa Batista

Joan Andreu Bella

Lluís Bellver

Francesc Benítez

Jordi Berbegal

Josep M. Bernabeu

Claire Bobij

Kostadin Bogdanoski

José Bracero

Bettina Brandkamp

Esther Braun

Merce Brotons

Pablo Cadenas

Javier Cantos

Josep Antón Casado

Andrea Ceruti

J. Carles Chordà

Carles Chordà

Francesc Colomina

Albert Coronado

Charles Courant

Savio de la Corte

Birgit Euler

Juan Pedro Fuentes

Alejandro Garrido

Juan González Moreno

Gabriel Graells

Ródica Mónica Harda

Piotr Jeczmyk

Lourdes Kleykens

Magdalena Kostrzewska

Aleksandar Krapovski

Émilie Langlais

Paula Lavarías

Francesc Lozano

Jing Liu

Kalina Macuta

Sergii Maiboroda

Darío Mariño

Enric Martínez

Jorge Martínez

Manuel Martínez

Juanjo Mercadal

Jordi Mestres

Aleksandra Miletic

Albert Mora

David Morales

Liviu Morna

Mihai Morna

Salomé Osca

Emili Pascual

Ma Dolors Paya

Enric Pellicer

Raúl Pérez

Cristoforo Pestalozzi

Ionut Podgoreanu

Alexandre Polonski

Sergi Puente

Annick Puig

Ewa Pyrek

Joan Renart

Ma José Rielo

Artur Sala

Guillermo Salcedo

Fulgencio Sandoval

Cristian Sandu

João Seara

Javier Serrano

Oleg Shport

João Paulo Soares

Oksana Solovieva

Juan M. Stacey

Barbara Stegemann

Raul Suárez

Renata Tanellari

Guillaume Terrail

Franck Tollini

Yana Tsanova

Marie Vanier

Bernardo Verde

Jorge Vilalta

Matthias Weinmann

Coro

Pablo Assante

Alejandra M. Aguilar

Pau Bordas

Margarita Buendía

José L. Casanova

Alexandra Codina

Xavier Comorera

Carlos Cremades

Miguel Ángel Curras

Dimitar Darlev

Gabriel Antonio Diap

Mariel Fontes

María Genís

Elisabeth Gillming

Ignasi Gomar

Oihane González de Vinaspre

Olatz Gorrotxategi

Lucas Groppo

Gema Hernández

Andrés Omar Jara

M. Carmen Jiménez

Sung Min Kang

Yordanka Leon

Graham Lister

Glòria López

Raquel Lucena

Mónica Luezas

Elisabet Maldonado

Aina Martín

Xavier Martínez

José Antonio Medina

Ivo Mischev

Raquel Momblant

Daniel Muñoz

M. Àngels Padró

Plamen G. Papazikov

Eun Kyung Park

Natalia Perelló

Marta Polo

Joan Prados

Joan Josep Ramos

Alexandra Ros

Miquel Rosales

Olga Szabo

Llorenç Valero

Ingrid Venter

Elisabet Vilaplana

Helena Zaborowska

Guisela Zannerini

Servicio educativo y El Liceu Apropa

Jordina Oriols

Irene Calvís

Julia Getino

Carles Gibert

Josep Maria Sabench

Nauzet Valerón Brito

Pilar Villanueva

DEPT. COMUNICACIÓN

Y EDICIONES

Nora Farrés

Prensa

Joana Lladó

Digital

Christian Machío

Ediciones

Sònia Cañas

Archivo

Helena Escobar

Enric Escofet

Producción de audiovisuales

Clara Bernardo

Berta Regot

Santi Gila

Diseño

Lluís Palomar

[Volver al índice](#)**DEPT. ECONÓMICO-FINANCIERO****Ana Serrano**

Cristina Esteve

Núria Ribes

Control económico

M. Jesús Félix

Gemma Rodríguez

Contabilidad

Jesús Arias

M. José García

Tesorería y seguros

Jordi Cabrero

Roser Pausas

Compras

M. Isabel Aguilar

Javier Amorós

Eva Grijalba

Anna Zurdo

DEPT. DE MÁRQUETING Y COMERCIAL**Mireia Martínez**

Montse Cardona

Jesús García

Teresa Lleal

Gemma Pujol

Judith Ruiz

Abonos y localidades

M. Carme Aguilar

Marisa Calvo Fernández

Clara Cebrián

Aroa Lebron

Ariadna Porta

Sonia Puig-Gròs

Marta Ribas

Gemma Sánchez

Berta Simó

DEPT. DE PATROCINIO, MECENAZGO Y EVENTOS**Helena Roca**

Paula Gómez

Laia Ibarz

Sandra Oliva

Mireia Ventura

Eventos

Isabel Ramón

Marcos Romero

Paulina Soucheiron

DEPT. DE RECURSOS HUMANOS Y SERVICIOS GENERALES**Jordi Tarragó****Administración de personal**

Jordi Aymar

Marc Espar

Mercè Siles

Formación y seguridad y salud laboral

Rosa Barreda

Recepció

Cristina Ferraz

Christian López

Servicio médico

Mireia Gay

Seguridad

Ferran Torres

Informática

Raquel Boza

Pilar Foixench

Raúl López

Sara Martín

Xavier Massotti

Instalaciones y mantenimiento

Susana Expósito

Helena Ferré

Domingo García

Isaac Martín

DEPT. DE RELACIONES INSTITUCIONALES**Estefania Sort****Relaciones públicas**

Pol Avinyó

Yolanda Bonilla

Laura Prat

Sala

Bruna Bassó

Aïna Callau

Marian Casals

Ana López

María Nuño

Xavier Pérez

Marta Pasarín

Alicia Pizcueta

Marc Roucaud

Judith Vila

DEPT. TÉCNICO**Xavier Sagrera****Oficina técnica**

Marc Comas

Guillermo Fabra

Paula Miranda

Natalia Paradela

Eduard Torrents

Coordinación escénica

María de Frutos

Miguel Ángel García

Txema Orriols

Administración de personal

Cristina Viñas

Judit Villalmanzo

Logística y transporte

José Jorge González

Eloi Batalla

Blai Munuera

Lluís Suárez

Diego Raúl Villanueva

Maquinaria

Albert Anguera

Ricard Anguera

Joan A. Antich

Natalia Barot

Pere Bonany

Albert Brignardelli

Raúl Cabello

Ricard Delgado

Yolanda Escoda

Sebastià Escutia

Emili Fontanals

Àngel Hidalgo

Ramon Llinas

Eduard López

Gonzalo Leonardo López

Francesc X. López

Begoña Marcos

Aduino J. Martínez

Manuel Martínez

Roger Martínez

Eduard Melich

Bautista V. Molina

Albert Peña

Esteban Quífer

Esther Obrador

Carlos Rojo

Salvador Pozo

José Rubio

Jordi Segarra

Marc Tomàs

Luminotecnia

Susana Abella

Elena Acerete

Ferran Capella

Sergi Escoda

Oriol Franquesa

Jordi Gallues

J. Pere Gil

Anna Junquera

Toni Larios

Joaquim Macià

Francesc Macip

Antoni Magrina

Vicente Miguel

Enric Miquel

Alfonso Ochoa

Carles A. Pascua

Robert Pinies

José C. Pita

Ferran Pratdesaba

Josué Sampere

Marc Trullàs Andrés

Técnica de audiovisuales

Jordi Amate

Antoni Arrufat

Guillem Guimerà

Amadeo Pabó

Carles Rabassa

Josep Sala

Antoni Ujeda

Àngel Vilchez

Atrezzo

Javier Andrés

Stefano Armani

José Luis Encinas

Montserrat Gandia

Emma García

Miguel Guillén

Antoni Lebrón

Ana Pérez

Andrea Poulosatrou

Lluís Rabassa

Cristina Regueras

Jaume Roig

Josep Roses

Mariano Sánchez

Vicente Santos

Regiduría

Llorenç Ametller

Immaculada Faura

Xesca Llabrés

Jordi Soler

Sastrería

Rui Alves

Chloe Campbell

Alejandro Curcó

Rafael Espada

David Farré

Cristina Fortuny

Carme González

Esther Linuesa

Jaime Martínez

Dolors Rodríguez

Gloria Royo

Javier Sanz

Montserrat Vergara

Ana Sabina Vergara

Alba Viader

Patricia Viguier

Eva Vilchez

Caracterización

Susana Ben Hassan

Monica Núñez

Liliana Pereña

Miriam Pintado

Núria Valero

[Volver al índice](#)

Dirección
Nora Farrés

Coordinación
Sònia Cañas, Helena Escobar y Enric Escofet

Contenidos
Albert Galceran y Jaume Radigales

Colaboradores en este programa
Albert Galceran, Jaume Radigales, Jesús Ruiz Mantilla, Jaume Tribó

Diseño original
Bakoom Studio

Diseño
Minimilks

Dibujos
William Kentridge

Copyright 2022:
Gran Teatre del Liceu sobre todos los artículos de este programa y fotografías propias

Información sobre publicidad y Programa de Patrocinio y mecenazgo
liceubarcelona.cat / mecenes@liceubarcelona.cat / 93 485 86 31

Comentarios y sugerencias
edicions@liceubarcelona.cat

La Fundació del Gran Teatre del Liceu es miembro de



El Gran Teatre del Liceu ha obtenido las certificaciones

EMAS (Eco Management and Audit Scheme)

ISO 14001 (Sistema de gestión ambiental)

ISO 50001 (Sistema de gestión energética)

Distintivo de garantía de calidad ambiental



Liceu

175

175

Opera
Barcelona