

Liceu



Opera  
Barcelona

# Wozzeck

ALBAN BERG

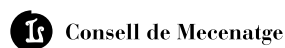
Amb el suport de:



Temporada 2021-2022



# Fundació Gran Teatre del Liceu



## Patronat de la Fundació del Gran Teatre del Liceu

### President d'honor

Pere Aragonès García

### President del patronat

Salvador Alemany Mas

### Vicepresidenta primera

Nàtalia Garriga Ibáñez

### Vicepresident segon

Víctor Francos Díaz

### Vicepresident tercer

Jordi Martí Grau

### Vicepresidenta quarta

Núria Marín Martínez

### Vocals representants de la Generalitat de Catalunya

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

### Vocals representants del Ministerio de Cultura y Deporte

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

### Vocals representants de l'Ajuntament de Barcelona

Marta Clari Padrós, Josep Maria Vallès Casadevall

### Vocal representant de la Diputació de Barcelona

Joan Carles Garcia Cañizares

### Vocals representants 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

### Vocals representants del Consell de Mecenatge

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

### Patrons d'honor

Josep Vilasarau Salat, Manuel Bertrand Vergès

### Secretari no patró

Joaquim Badia Armengol

### Director general

Valentí Oviedo Cornejo

## Comissió Executiva de la Fundació del Gran Teatre del Liceu

### President

Salvador Alemany Mas

### Vocals representants de la Generalitat de Catalunya

Nàtalia Garriga Ibáñez, Jordi Foz Dalmau

### Vocals representants del Ministerio de Cultura y Deporte

Joan Francesc Marco Conchillo, Antonio Garde Herce

### Vocals representants de l'Ajuntament de Barcelona

Jordi Martí Grau, Marta Clari Padrós

### Vocal representant de la Diputació de Barcelona

Joan Carles Garcia Cañizares

### Vocals representants de la Societat del Gran Teatre del Liceu

Javier Coll Olalla, Manuel Busquet Arrufat

### Vocals representants del Consell de Mecenatge

Luis Herrero Borque, Elisa Durán Montolí

### Secretari

Joaquim Badia Armengol

### Director general

Valentí Oviedo Cornejo

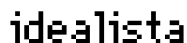


**Liceu**  
Opera  
Barcelona

**Amb vosaltres fem gran el Liceu.  
Moltes gràcies!**

Temporada artística

---



[Tornar a l'índex](#)



Petit Liceu i LiceuAprèn

---



LiceUnder35

---



LiceuApropa

---



[Tornar a l'índex](#)

## Col·laboren

---

**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

**SUMARROCA**

## Mitjans de comunicació

---

**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**

**RAC 1**

**EL PAÍS**

**theNIP**  
**THE NEW BARCELONA POST**

**Clear Channel**

**ÒA**  
ÒPERA  
ACTUAL

**Benefactors**

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

Marian Puig  
 Victòria Quintana  
 Juan Bautista Renart  
 Blanca Ripoll  
 Joan Roca  
 Miquel Roca  
 Pedro Roca-Cusachs  
 Alfonso Rodés  
 Gonzalo Rodés  
 Josep Sabé  
 Francisco Salamero  
 Josep Ll. Sanfeliu  
 Elina Selin  
 Maria Soldevila  
 Rafael Soldevila  
 Jordi Soler  
 Josep Tabernero  
 Manuel Terrazo  
 August Torà  
 Ernestina Torelló  
 Josep Turró  
 Joan Uriach  
 Joaquim Uriach  
 Marta Uriach  
 Manuel Valderrama  
 Ana Vallés  
 Gloria Ventós  
 Josep Viader  
 Eduardo Vilá  
 Josep Vilarasau  
 María Vilardeñell †  
 Luis Villena  
 Salvador Viñas

**Benefactors internacionals**

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

**Benefactors joves**

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

**Amb vosaltres fem gran el Liceu.  
Moltes gràcies!**



**Liceu**  
Opera  
Barcelona

**10**

—

Fitxa tècnica

**23**

—

Amb el teló  
abaixat

**17**

—

Orquestra

**40**

—

Sobre  
la producció

**11**

—

Fitxa artística

**31**

—

*Wozzeck*

**20**

—

Cor

Víctor García  
de Gomar

**45**

—

Argument  
de l'obra

**12**

—

Repartiment

**51**

—

Comentaris  
musicals

54

—  
English  
synopsis

91

—  
Playlist  
*Wozzeck*

79

Víctor García  
de Gomar

—  
*Wozzeck* al Liceu

60

—  
De soldat  
a soldat

Jaume Tribó

96

—  
Biografies

Luis Gago

86

—  
Cronologia

71

—  
Entrevista  
a Matthias  
Goerne



Wozzack / Urban Berg

Tornacelline

# MOTOR VERDE

Sembrant  
futur per a tothom

[fundacionrepsol.com](http://fundacionrepsol.com)



**REPSOL**  
Fundación

Una gran oportunitat per posar en valor el potencial dels nostres recursos naturals com a embornals de carboni a través de **reforestacions**, una solució climàtica natural.

Un projecte pioner en què administracions públiques i organitzacions privades s'uneixen per impulsar el **mercat voluntari de compensació d'emissions**, que genera un triple efecte transformador: **en l'economia, la societat i la naturalesa**.

Uneix-te al gran motor de la transició energètica.

# Wozzeck

ALBAN BERG

## Òpera en tres actes i quinze escenes

Llibret del compositor basat en el drama *Woyzeck* de Georg Büchner.

Música d'Alban Berg









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

14 de desembre de 1925: estrena absoluta a la Staatsoper unter den Linden de Berlín

30 de desembre de 1964: estrena a Barcelona al Gran Teatre del Liceu

17 de gener 2006: darrera representació al Liceu

### Total de representacions al Liceu: 19

Maig 2022		Torn
20	19 h	   
		   
22	17 h	T
25	19 h	B
28	19 h	PB
30	19 h	A
Juny 2022		Torn
2*	19 h	D
4	19 h	C

(\*): Amb audiodescripció

**Durada aproximada:** 1 h 40 min

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

## Fitxa artística

### Direcció musical

Josep Pons

### Assistència a la direcció musical

Josep Gil

### Direcció d'escena

William Kentridge

### Assessora lingüística

Rochsane Taghikhani

### Codirector d'escena

Luc De Wit

### Producció

Salzburger Festspiele

### Escenografia

Sabine Theunissen

### Cor del Gran Teatre del Liceu

Pablo Assante, director

### Vestuari

Greta Goiris

### Cor Vivaldi – Escola IPSI

Òscar Boada, director

### Il·luminació

Urs Schönebaum

### Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu

### Videoartista

Catherine Meyburgh

### Assistents musicals

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

### Operadora de vídeo

Kim Gunning

### Assistència a la direcció d'escena

Bárbara Lluch

Col·labora:



## Repartiment

### Wozzeck

Matthias Goerne

### Margret

Rinat Shaham

### Tambor major

Torsten Kerl

### Un soldat

José Luis Casanova

### Andres

Peter Tantsits

### Actors

Andrea Fabi

Janna Mohr (titellaire)

### Capità

Mikeldi Atxalandabaso

Cristina Murillo

Nacho Cárcava

### Doctor

Peter Rose

### Primer aprenent

Scott Wilde

### Segon aprenent

Àneas Humm

### El boig

Beñat Egiarte

### Marie

Annemarie Kremer

El Gran Teatre del Liceu plora la mort d'una de les grans de la lírica: Teresa Berganza. Dedicuem les funcions de *Wozzeck* a la seva memòria.

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

(Rossini: *La Cenerentola* – final de l'acte II)

*La nostra part de foscor habita en l'últim murmuri d'una sang que desapareix. Destil·la el cel de qualsevol cicatriu, esborra les pe-tjades trèmules d'aquesta llum antiga, és una història mil vegades repetida. No aprenem, la lluna torna a sortir, amb el dolor vessat. Els udols tornaran, però aquesta vegada serà la nostra part, de les nostres goles brollarà la nit.*



## 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.

**“Estic interessat en un art polític, és a dir, un art d’ambigüïtat, contradicció, gestos incomplets i un final incert; un art (i una política) en el qual l’optimisme es manté sota control i el nihilisme, a ratlla.”**

**William Kentridge,**  
artista visual





L'Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu amb el seu director titular, Josep Pons.

## Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu

L'Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu és l'orquestra més antiga de l'Estat espanyol. Durant gairebé 170 anys d'història, l'Orquestra del Gran Teatre del Liceu ha estat dirigida per les més grans batutes, d'Arturo Toscanini a Erich Kleiber, d'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, fins a arribar als nostres dies amb Riccardo Muti o Kirill Petrenko.

Ha estat la protagonista de les estrenes del gran repertori operístic a la península ibèrica del barroc als nostres dies i al llarg de la seva història ha dedicat també una especial atenció a la creació lírica catalana. Va fer el seu debut el 1847 amb un concert simfònic dirigit per Marià Obiols, essent la primera òpera *Anna Bolena*, de Donizetti. Des de llavors ha actuat de forma continuada durant totes les temporades del Teatre. Internacionalment cal destacar el Concert per la Pau i els Drets Humans, organitzat per la Fundació Onuart, retransmès des de la seu de les Nacions Unides a Ginebra el passat 9 de desembre del 2017.

Després de la reconstrucció de 1999 han estat directors titulars Bertrand de Billy (1999-2004), Sebastian Weigle (2004-2008), Michael Boder (2008-2012) i, des de setembre del 2012, Josep Pons.

## Intèrprets

### Violí 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

### Violí 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

### Violoncel

- ▲ Cristoforo Pestalozzi
- Erica Wise
- Andrea Amador

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

### Contra baix

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

### Flauta

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

### Oboè

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

### Clarinet

- ▲ 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 Garcia
- Pablo Hernández

### Trompeta

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

### Trombó

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

### Tuba

- ▲ José Miguel Bernabeu

### Timpani

- ▲ Manuel Martínez

### Percussió

José Luis Carreres  
 Sabela Castro  
 Pere Cornudella  
 Enric Albiol

### Celesta

Jordi Torrent

### Arpa

Tiziana Tagliani

## Banda en escena

### **Violí I**

◆ Kostadin Bogdanoski

### **Violí II**

▲ Liu Jíng

### **Clarinet**

Rui França Ferreira

### **Tuba**

Jose Vicente Climent

### **Piano**

▲ Rodrigo de Vera

### **Acordió**

Blai Navarro

### **Guitarra**

Xavier Coll



El Cor del Gran Teatre del Liceu

## Cor del Gran Teatre del Liceu

El Cor del Gran Teatre del Liceu neix juntament amb el teatre el 1847 i protagonitza des d'aleshores les estrenes a l'estat espanyol de la pràctica totalitat del repertori operístic, del barroc als nostres dies. Al llarg d'aquests gairebé 170 anys, el Cor del GTL ha estat dirigit per les més grans batutes, d'Arturo Toscanini a Erich Kleiber, d'Otto Klemperer a Hans Knapperstsbusch, de Bruno Walter a Fritz Reiner, Richard Strauss, Alexander Glazunov, Ottorino Respighi, Pietro Mascagni, Igor Stravinsky, Manuel de Falla o Eduard Toldrà, fins a arribar als nostres dies amb Riccardo Muti o Kirill Petrenko, i per els més grans directors d'escena.

El Cor del GTL s'ha caracteritzat històricament per una vocalitat molt adequada per a l'òpera italiana, consolidant un estil de cant de la mà del gran mestre italià Romano Gandolfi assistit pel mestre Vittorio Sicuri, que en fou el director titular al llarg d'onze anys i que creà una escola que ha tingut continuïtat amb José Luis Basso i Conxita Garcia i actualment amb Pablo Assante. També han estat directors titulars del Cor Peter Burian, Andrés Máspero i William Spaulding.

## Intèrprets

### Sopranos I

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

### Sopranos II

Mariel Fontes  
M<sup>a</sup> Àngels Padró  
Aina Martín  
Helena Zaborowska

### Mezzo-sopranos

Olga Szabo  
Guísela Zannerini  
Elisabeth Gillming  
Marta Polo

### Contralts

Mariel Aguilar  
Sandra Codina  
Ingrid Venter  
Yordanka Leon  
Elizabeth Maldonado

### Tenors I

José Luis Casanova  
Xavier Martínez  
José Ant<sup>o</sup> Medina  
Joan Prados  
Llorenç Valero

### Tenors II

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

### Barítons

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

### Baixos

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 Guvernau  
Olívia Olde Wolbers  
Patrícia Olde Wolbers  
Mariona Muelas Suso

**“No és només el destí d'aquest pobre home, explotat i turmentat per tot el món, això que em toca tan de prop, sinó també la inaudita intensitat de l'estat d'ànim i de les escenes individuals. La combinació de quatre o cinc escenes en un sol acte a través d'interludis orquestrals també em tempta... També he pensat en una gran varietat de formes musicals que corresponen a la diversitat en el caràcter de les escenes individuals. Per exemple, escenes d'òpera normals amb desenvolupament temàtic, després d'altres sense material temàtic...”**

**Alban Berg,**

*Carta d'Alban Berg a Anton Webern, 19 d'agost de 1918*

# AMB EL TELÓ ABAIXAT

# Compositor

Alban Berg va viure i morir a Viena al llarg de cinquanta anys (1885-1935) i va ser, juntament amb Anton Webern, el gran deixeble d'Arnold Schönberg, que havia donat forma a una de les opcions de la música atonal: el serialisme basat en l'escala de dotze tons (dodecafonisme).

La producció d'Alban Berg inclou gèneres diversos, com ara el concert, el lied, la música de cambra i l'òpera. En el seu catàleg figuren algunes de les obres més conegudes de la música del segle xx, com el *Concert per a violí a la memòria d'un àngel*, estrenat pòstumament al Palau de la Música Catalana el 1936, o l'òpera inacabada *Lulu*, a més de *Wozzeck*, que és la seva obra més famosa. Marcat com a artista degenerat pel nacionalsocialisme alemany a causa del tractament avantguardista de la música, Berg mai va renegar dels seus principis artístics i estètics, fidels al mestratge de Schönberg. I va poder traspasar part d'aquell mestratge a un dels seus deixebles més coneguts, el filòsof i sociòleg Theodor W. Adorno.



A més del tractament atonal d'algunes obres, i serial d'unes altres, Berg també seguia el principi schönberguà de «variació contínua», consistent a explorar totes i cadascuna de les possibilitats del so fent que totes resultin lleument diferents respecte de la primera. Un tractament que en certa manera configura l'estructura interna de *Wozzeck*.



# Libret i llibretista

El nom de Wozzeck, que dona títol a l'òpera d'Alban Berg, és la transcripció errònia de Woyzeck, personatge protagonista de l'obra teatral homònima de Georg Büchner, escriptor romàntic que va viure vint-i-tres anys, entre el 1813 i el 1837.

Johann Christian Woyzeck havia estat un soldat que va assassinar la seva amant. La revista de medicina *Zeitschrift für Staatsarzneikunde*, a la qual estava subscrit el pare de Büchner, va descriure la paranoia i les al·lucinacions del soldat i l'article va inspirar en el jove dramaturg la futura obra de teatre. Com a *La mort de Danton*, Büchner s'erigeix en defensa de l'home des de la seva integritat en un idealisme gens sentimentalista, cosa que fa de Woyzeck una víctima del seu temps.

Alban Berg va veure el 1914 una representació de l'obra teatral i va decidir adaptar-la per a una òpera en què ell mateix elaborà el llibret, molt fidel a l'original però del qual va adaptar quinze de les escenes del text de Büchner. Un text, per cert, que l'autor havia deixat sense acabar.

Wozzeck - Alban Berg

[Tornar a l'índex](#)



William Kentridge i Luc de Wit. Assaigs de Wozzeck al Liceu

# Estrena

La participació d'Alban Berg a la Primera Guerra Mundial li va impedir continuar amb el projecte sobre l'òpera. El va reprendre després de la contesa bèl·lica i finalment *Wozzeck*, acabada el 1922, es va estrenar el 14 de desembre de 1925 a la Staatsoper de Berlín, amb direcció musical d'Erich Kleiber. Berg va obtenir-hi un èxit esclatant i la fama de *Wozzeck* va transcendir les fronteres alemanyes per esdevenir un fenomen internacional, que catapultaria el compositor com un dels millors artífexs de la Segona Escola de Viena, fins al punt d'arribar a ser més conegut que el propi Arnold Schönberg. L'opció per l'atonalitat no va impedir que el públic valorés una música tan nova i tan moderna, plenament contemporània de l'expressionisme pictòric, literari i cinematogràfic.

Wozzeck - Alban Berg

[Tornar a l'índex](#)



Assaigs de Wozzeck al Liceu

Scott Wilde. Assaigs de Wozzeck al Liceu



# Estrena al Liceu

Al Liceu, *Wozzeck* es va estrenar el 30 de desembre de 1964. Hi va tornar el 1977 en una versió cantada en llengua txeca. Després s'hi va representar el 1984 –en l'alemany original– amb Walter Berry en el rol titular, i les darreres funcions, protagonitzades per Franz Hawlata i Angela Denoke, van ser dirigides escènica i musicalment per Calixto Bieito i musicalment per Sebastian Weigle.

Quan es va estrenar el 1964, la crítica que va aparèixer a *La Vanguardia* duia la signatura del compositor Xavier Montsalvatge, que constata la rellevància d'unes funcions com aquelles. El crític reconeixia en *Wozzeck* alguns recursos ja superats, però en saludava la modernitat indiscutible i un eclecticisme que bevia igualment de Stravinsky o Richard Strauss. Montsalvatge en destacava igualment la bona interpretació musical, tot i que va trobar mancances en la posada en escena.



Mikel·di Atxalandabaso. Assaigs de Wozzeck al Liceu

**Víctor García de Gomar**  
Director artístic del Gran Teatre del Liceu

***Wozzeck***

*«Hi ha un trosset de mi en el seu personatge (...) ja que he passat aquests anys de guerra dependent com ell de persones que odio, he estat encadenat, malalt, captiu, resignat, en fi, humiliat.»*

## Alban Berg

(carta a la seva dona, 7 d'agost de 1918)

Wozzeck és un soldat que està travessant un moment extremament complex; és un home senzill i modest que només vol mantenir la seva família, viure amb dignitat, estimar i ser estimat, però les desgràcies se succeeixen una rere l'altra. Sumit en una extrema pobresa, es veu obligat a fer tasques humiliants ordenades pel seu superior i a servir de conillet d'índies en experiments mèdics d'allò més estranys per arribar a final de mes. A més, sospita que la seva parella, la Marie, està enganyant-lo amb el Tambor Major del regiment. Té visions ombrívoles: un cap decapitat rodant

pel bosc, una boirina carmesina i un capvespre vermell com la sang. Wozzeck anhela sortir d'aquest túnel de crueltat, de les mancances i els problemes de salut mental en els quals està immers, però, com més ho intenta, menys ho aconsegueix. En una espiral d'autodestrucció i gelosia, i en un darrer acte de desesperació, el soldat acaba destruint l'única cosa que realment li interessa en el món: la Marie.

Georg Büchner (1813-1837), l'autor de l'obra teatral sobre la qual es basa Alban Berg per escriure aquesta òpera, va ser un jove escriptor que mor als 23 anys, autor d'uns pocs títols visionaris:



*El correu de Hesse, La mort de Danton, Leonce i Lena, Lenz i Woyzeck.* Büchner només va morir cinc anys després d'una icona literària alemanya, Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), i les seves obres resulten molt avançades per l'època. Escrites amb una gran consciència sobre l'idealisme, la llibertat i l'autodeterminació individual, es caracteritzen per un profund pessimisme i la desolació de l'existència. Büchner va modelar el seu *Wozzeck* a partir d'una història real, la de Johann Christian Woyzeck (1780-1824), que, orfe a l'edat de 13 anys, va ser barber, fabricant de perruques i soldat de carrera en diversos exèrcits (holandès, prussià i suec, entre d'altres). Durant la seva estada a Suècia es va enamorar (i va tenir un fill) d'una jove amb la qual no va poder casar-se perquè els seus papers no estaven en regla. A conseqüència d'això, va abandonar-los tots dos, acte a partir del qual el perseguiria un sentiment de culpa que no va fer més que augmentar la seva creixent paranoia. En tornar a Leipzig, el 1818, va començar una relació amb Frau Woost, una prostituta dels mateixos soldats. Durant aquesta relació amb Frau Woost, Woyzeck va caure en una profunda desintegració espiritual. Ple de creixents temors, sentint veus interiors i en un atac de gelosia, Woyzeck va assassinar Frau Woost per la seva infidelitat l'any 1821. En el judici posterior, els defensors demostren que Woyzeck

té al·lucinacions i al·leguen que es tracta d'un cas de demència. No obstant això, el testimoni expert de la cort considera que és competent i apte per ser jutjat. El declararan culpable i, tres anys després, l'executaran a Leipzig. La *Zeitschrift für Staatsarzneikunde*, una revista alemanya de medicina a la qual estava subscript el pare de Büchner, va publicar una crònica de la paranoia i les al·lucinacions que sofria el combatent. Büchner va aconseguir reflectir vívidament la psicosis del protagonista sense comprendre-ho completament, i va fer servir algunes cites textuales del mateix article per crear els diàlegs. El resultat és un cru retrat de les malalties mentals i una crítica mordaç a una societat que permet que un home caigui en un tràgic abisme de violència empès per la pobresa, els capricis d'oficials de l'exèrcit, la mala praxi i la traïció amorosa.

*Woyzeck* va quedar inconclusa després de la sobtada mort de Büchner als 23 anys per febre tifoidal (1837) i va ser relegada a l'oblit durant més de quatre dècades. El 1879, el novel·lista Karl Emil Franzos es va proposar publicar les obres de Büchner, tasca que va implicar desxifrar i ordenar les parts del fragmentari manuscrit de *Woyzeck* per consolidar una narració cohesiva (tot i que es va equivocar en transcriure el cognom del protagonista i va escriure: "Wozzeck", error que s'ha arrossegat en el títol de Berg). La

peça teatral va trigar 34 anys a arribar a un escenari.

D'altra banda, trobem Alban Berg, tercer de quatre germans d'una família burgesa de Viena, que va aprendre a tocar el piano de la mà de la seva institutriu. L'any 1904, comença classes de composició privades amb Arnold Schönberg, compositor i actor clau en el desenvolupament d'un sistema musical posttonal: el dodecafonisme. Berg va assistir a l'estrena de l'obra teatral a Viena l'any 1914 i va quedar tan commogut, segons els registres de l'època, que en surt pàl·lid, suant i amb la decisió de compondre música per convertir-la en una òpera. El juny del 1914 va començar la Primera Guerra Mundial, fet que retardarà la composició de Berg. Circumscrit a l'exèrcit austríac, el declaren no apte a causa de l'asma i li donen un lloc burocràtic al Ministeri de la Guerra. No aconseguirà centrar-se en la finalització de l'òpera fins acabada la guerra (1918-1922). Els seus agents comercials es neguen a publicar la partitura i Berg demana diners a Alma Mahler (vídua del compositor Gustav Mahler) per finançar una impressió privada amb la reducció de cant i piano. Schönberg escriu a la seva editorial (Universal Edition) lloant l'obra i l'any 1923 Berg signa un contracte per a la publicació de *Wozzeck*.

Després de ser rebutjada per alguns dels teatres d'òpera d'Europa i amb l'objectiu de cridar l'atenció so-

bre la partitura, Berg va atendre la recomanació del director d'orquestra Hermann Scherchen escrivint una suite per a soprano i orquestra (*Tres fragments de 'Wozzeck'*). L'acollida va ser impressionant, i això va empènyer una primera producció per a l'Òpera Estatal de Berlín amb el carismàtic Erich Kleiber. Malgrat els xocs polítics, la renúncia del director general de l'òpera i la intromissió de l'aparell burocràtic governamental, l'obra sobreviu a un període molt tumultuós i s'estrena el 14 de desembre de 1925. L'estrena va catapultar a la fama mundial del compositor i el va situar com un dels més rellevants de la Segona Escola de Viena. A la dècada següent, amb Hitler al poder i l'augment de la presència del partit nazi, era perillós interpretar música experimental i atonal a Alemanya. És a partir d'aquí quan la situació financera de Berg empitjora dràsticament i l'any 1935 mor a causa d'una infecció d'una picada d'insecte.

En relació amb la partitura, Berg ens ofereix una sorprenent paleta de colors orquestrals i una escriptura cambrística de delicada claredat que facilita el retrat del soldat Wozzeck en tots els seus estats anímics. Amb efectes de *fortissimo* molt restringits (gairebé només en els interludis orquestrals entre escenes), les escenes estan acompanyades per formacions musicals més petites. Igual que ho farà després Britten a *Peter Grimes*, infinites textures i



Peter Rose i Mikeldi Atxalandabaso. Assaigs de Wozzeck al Liceu

subtilitat per radiografiar aquesta correspondència entre personatge, estat anímic i atmosfera orquestral. Els equilibris entre les veus i els instruments al llarg de l'òpera són en gran mesura producte del volum *sotto voce* (a mitja veu), l'ús de sordines, els registres baixos i les votacions majoritàriament seqüencials (no a l'uníson). Berg es va referir a *Wozzeck* com una òpera escrita en *piano*.

En aquesta presentació de *Wozzeck* comptem amb la producció de l'artista visual William Kentridge, original del Festival de Salzburg. Kentridge, nascut el 28 d'abril de 1955 a Sudàfrica, passarà com un artista visual emocionant, un filòsof profund, i és un dels artistes més reconeguts de l'actualitat a escala planetària. Prolífic i actiu, és conegut

pels seus gravats, dibuixos i pel·lícules d'animació: construint-se a partir de la filmació d'un dibuix, fent esborrades i canvis, i filmant-lo de nou.

La identitat de Kentridge està intrínsecament lligada a la complexa història i les injustícies de la seva pàtria, així, el focus central de la seva obra ha estat examinar els anys anteriors i posteriors a l'*apartheid* i altres ferides socials, abordant-los de cara i criticant la redempció exprés en què la mateixa societat ha esborrat el dolor.

L'artista barreja la seva autobiografia amb la dels personatges ficticis per relacionar les seves narracions, i fa els seus dibuixos expressius i gestuals amb carbó negre i tinta. Amb un gest visual intel·ligent, agut i simbòlic, és un home amb consciència política

i connectada amb el seu entorn, els esdeveniments socials i contemporanis que apareixen en aquest treball escènic: punt de partida en el qual ens confronta amb incidents de violència, prejudicis racials i rastres dels sistemes de l'*apartheid*.

En general, les tendències de Kentridge cap a formes de pensament poètiques, filosòfiques i teatrals són molt intenses. Els seus temes recurrents són intemporals i universals, i inclouen un interès en el “jo”, en les relacions, en el temps i en el cicle de la vida. De fet, Kentridge imita l'experiència “real” de l'ésser humà que es mou fluidament amb l'art. Amb el seu treball i els diversos fragments de mitjans, cerca una representació més honesta de l'experiència humana. Els seus personatges es presenten com a incerts, dividits i caòtics, i viuen en un món amb moltes d'aquestes característiques. Kentridge aporta una visió general de la vida probablement absurda i impossible de seguir.

Kentridge reflexiona constantment sobre el significat de l'ésser humà. Començant amb l'interrogatori personal rigorós —sovint en forma d'autoretrats—, ofereix amb èxit una idea d'una història humana compartida i reconeix la importància de tornar als orígens per fer-ho. Com a tal, l'artista fa servir el carbó bàsic com el seu mitjà principal i sempre s'aferra a l'impuls de la infància per dibuixar. Per a Kentridge, la tragèdia de la condició humana

inevitablement acaba amb la mort, i és sovint equilibrada per algun aspecte de l'humor (comparable amb gags de Charlie Chaplin o Buster Keaton). Kentridge anima “la mà a dirigir el cervell”, i en general el seu treball és una empresa física d'amor vers el teatre i el moviment a l'escenari, però també al seu interès vitalici per Dada, el grup d'artistes alemanys i francesos que van combinar amb èxit obres en paper amb dansa i acció còmica. Kentridge fins i tot veu el seu estudi com una mena d'extensió del seu propi cos, comparant un passeig a través d'una part de la sala a una altra amb un viatge similar d'una sinapsi al cervell a una altra.

William Kentridge, en les seves paraules, introdueix aquesta producció del *Wozzeck*: “Soc un artista que viu i treballa a Johannesburg, i el Liceu presenta la meva versió escènica de *Wozzeck*. Basada en l'obra teatral de Büchner, he imaginat una producció situada durant la Primera Guerra Mundial per diversos motius: per l'òpera en si mateixa (Berg l'escriu en aquell moment en ple militarisme), però també considerant la crueltat dels oficials i els doctors envers els soldats més joves. Tot i estar orientada en el militarisme prussià de la dècada de 1830 i la desesperació en la pobresa, s'adapta excepcionalment a la mentalitat de la Primera Guerra Mundial. Reprodueix de múltiples formes les actituds dels metges i el capità que veiem a l'obra de Büchner i l'òpera de Berg.

En l'obra de Büchner, el soldat Woyzeck imagina en el seu cap explosions al cel i també com la terra se li obre sota els peus. El 1830 eren només fantasies, però durant la Primera Guerra Mundial ja eren l'autèntica descripció de les bombes caient sobre les trinxeres i les mines amagades sota terra explotant amb el pas dels soldats. Així, d'alguna manera es feien reals les metàfores. L'obra de Büchner és una premonició de la Primera Guerra Mundial.

Sempre em baso en un suport diferent per expressar el subjecte de l'òpera en si mateixa, ja siguin dibuixos fets amb tinta o collages per poder expressar alguna idea en relació amb el fum, l'aspecte granular i el gris del llibret, i la música del mateix Berg, en els quals la rugositat d'un dibuix sembla que hi encaixa de manera apropiada.

En relació amb les projeccions que es fan servir durant tot l'espectacle, funcionen de diferents maneres: de vegades dibuixen un escenari (el poble on viuen Marie i Wozzeck), escenes del paisatge devastat on es desenvolupa l'òpera, el llac on Wozzeck s'ofegarà, el camp buit on assassinarà Marie... és, per tant, una barreja on els elements de l'escenografia esdevenen superfícies de projecció, però, a la vegada, també són escenari en si mateixos.

Sempre he tingut interès en allò que aportarà el cantant al rol i, per contra, allò que l'ambient escènic pot aportar al cantant, a la música, a l'escenari so-

bre el qual l'acció es desenvolupa, al moviment dels intèrprets sobre l'escenari; com col·labora en la creació dels personatges i el seu caràcter. És a partir d'aquesta obsessió personal quan descobrim el personatge, perquè anem més enllà de dir: "És un personatge abusat, és un home boig, és una persona violenta amb la seva dona perquè va tenir una mare difícil...". Amb una reflexió i una anàlisi psicològica mínimes prèvies anirem més enllà de la repetició i interpretació automàtica, i superarem els prejudicis. Es tracta, doncs, més d'un viatge de descobriment que no pas d'una clarificació/explicació literal.

L'òpera, en el seu cor, porta la idea de la violència engendrada per la desesperació. La violència que pateix Wozzeck de les mans del capità, del doctor i del Tambor Major prové d'aquesta història del 1830, però que, actualitzada en el context de la Primera Guerra Mundial, explica una història de violència entre els homes; una violència contra les persones que estimem com a resposta a la pressió i a la desesperació. Aquesta és, en definitiva, una qüestió molt contemporània en la seva estructura més profunda, fabricada per múltiples capes que es poden remuntar a través de la història.

"La música de Berg conté un sentit aspre, però també ens evoca el lirisme de la perspectiva musical vienesa. Tot i que en una primera audició ens pugui

resultar difícil o d'un llenguatge poc familiar, com més l'escolto, més vital i essencial em resulta a cada nota. Quan la gent comenta que és una música complexa, penso: 'Amb quina música l'estan comparant?'.

Estic molt satisfet tenint en compte la història d'aquest lloc tan emblemàtic per les seves infinites referències a altres directors d'escena, cantants i directors musicals que han treballat en aquesta institució. És molt emocionant poder mostrar aquest treball aquí, i espero que l'equip del Liceu i el seu públic se sentin intrigats i contents d'allò que estem a punt de mostrar”.

Una proposta extraordinària que aglutina Matthias Goerne com a protagonista descomunal; Josep Pons, inspirat i reconegut director en aquest repertori, i una posada en escena sig-

nada per l'artista plàstic sud-africà William Kentridge. La producció, provinent del Festival de Salzburg, és un exemple d'obra d'art total elaborada i sublim plena dels codis propis de Kentridge: projeccions, dibuixos al carbonet, crítica des de l'absurd, escenaris centrats en Johannesburg... tot per subratllar la deshumanització creixent que assola l'existència de Wozzeck. La brutalitat i la desesperança d'una societat ofegada pels horrors bèl·lics s'evocuen en la seva dimensió tràgica que supera la literalitat per esdevenir un tema universal que parla d'elements tan inherents a la condició humana com la vida, l'amor, el desig i la mort. La dansa macabra final és una desfilada de la humanitat: però cap on es dirigeix, la processó?



Assaigs de Wozzeck al Liceu

*“La manera incerta i imprecisa de construir un dibuix és de vegades un model de com construir el significat... Les qüestions ètiques i morals... sembla que surten, en la nostra ment, a la superfície a conseqüència del procés.”*

**William Kentridge**  
artista visual



Josep Pons i Matthias Goerne. Assaigs de Wozzeck al Liceu

**William Kentridge**  
Director d'escena

# SOBRE LA PRODUCCIÓ



## Extractes de la conversa amb William Kentrige

L'obra de Büchner es va escriure la dècada de 1830, i l'òpera es va començar durant la I Guerra Mundial i es va acabar la dècada de 1920. Tant si Alban Berg pensava en les seves pròpies experiències a la Guerra com si es tractava de coincidències extraordinàries amb la violència representada a l'obra de Büchner, especialment del capità i el metge cap a Woyzeck, que reproduïa el que va passar a l'Imperi austrohongarès 80 anys després, certament hi ha similituds en el to entre l'obra de Büchner i el que es pot trobar a *Die letzten Tage der Menschheit* de Karl Kraus, especialment en les relacions dels oficials amb les seves tropes, amb els jutges i amb la professió mèdica, la violència que s'amaga a sota o pels racons de la Il·lustració. Van ser aquestes similituds en la violència cap al soldat ras a les obres de Büchner i Kraus el que em va fer pensar: “crearem *Wozzeck* com si Büchner hagués presagiat la guerra que tindria lloc 80 anys més tard”. Així, els paisatges, el terreny i en certa mesura l'aspecte de la gent tenen una gran semblança amb els del període de la I Guerra Mundial, o entorn d'aquest. *Woyzeck* ofereix nombroses visions del món, explosi-

ons i cavitats subterrànies, degudes a bombardejos aeris, mines, trinxeres, a la destrucció total del paisatge, als patrons de devastació que es poden veure a bord d'un avió —i que Büchner, per descomptat, no havia pogut veure, però que apareixen a les fotografies de la I Guerra Mundial i que corresponen als patrons creats pels bolets de què *Woyzeck* parla al metge—. En Büchner hi ha una sensació que el món crema que, 80 anys més tard, esdevé realitat.

Les imatges es converteixen en el vocabulari de la producció. Al meu parer, perquè una producció funcioni sempre s'han de donar dues condicions: primera, el tema ha de ser més ampli que simplement el llibret o l'òpera —en aquest cas, té a veure amb la militarització de la societat i la violència que això comporta, així com la desesperació de la pobresa, que és l'altre gran tema de *Wozzeck*—. *Woyzeck* i el capità en parlen i, en certa manera, *Woyzeck* ho exemplifica així: argumenta que només els rics poden ser virtuoses i que l'extrema pobresa l'ha portat a la desesperació i, en conseqüència, a cometre un assassinat. I, segona, el tema ha de trobar un llenguatge visual, un material i una forma que

representin aquestes idees per permetre que creixin —no il·lustrar-les, sinó fer que siguin presents al material, de manera que siguin possibles—.

Amb *Wozzeck*, és com tornar al carbó, que és com vaig començar en el món de l'animació. Per a la producció del *Woyzeck* de Büchner vaig fer servir la mateixa tècnica que utilitzava fa 25 anys. Hi ha quelcom en la granularitat del carbó, en la seva duresa sobre el paper aspre. (És molt difícil fer-lo servir per dibuixar en paper, perquè és massa fi i llis). S'assembla a la granularitat de les fotografies antigues, que òbviament n'és un dels orígens, però també a la sensació de fum que emergeix de les cendres a l'Europa arrasada que va deixar la I Guerra Mundial. La tècnica consistia a dibuixar una sèrie de carbons que després s'editaven, distribuïen i retallaven, escena per escena, per veure com s'ajustaven —no literalment, sinó en referència a la música—. Hi ha imatges de paisatges, de l'estany on *Wozzeck* s'ofegà, de boscos desolats que la Guerra ha destrossat, de pobles —els pobles de Flandes, que es van fer miques al principi de la Guerra—, hi ha retrats i imatges de caps, tant dels personatges de l'òpera com de ferits de guerra, imatges extraordinàries de persones amb la cara destrossada, cosa que a vegades s'aconsegueix trencant les cares en moltes peces i recol·locant-les perquè aquesta destrucció quedi plas-

mada al dibuix. La producció té lloc dins de la projecció i tots els elements escènics hi són presents, tant en forma d'elements escènics com de suports per a la projecció: així, en un paisatge i una imatge d'un poble arrasat de Flandes hi haurà un armari, dins del qual es representarà l'escena entre el metge i *Wozzeck*, com si l'armari fos tot allò que queda d'una habitació o una casa.

El món de *Wozzeck* és com una miniatura, gairebé com un vaixell flotant; és un món diminut a l'escenari, amb nivells diferents que corresponen a les diferents escenes: una petita superfície, que és l'habitació de Marie; una passarel·la al davant, que és el carrer que recorren el capità i el metge; un armari, que és la casa del metge; a sobre d'aquest, al primer nivell, un prosceni, on tenen lloc la festa i el ball, i on l'aprenent pronuncia el seu sermó. En comptes de canviar tot el decorat, s'il·luminen les diferents parts. De vegades, el decorat desapareix en una projecció. Si apagues els llums i poses el projector al decorat, aquest és invisible. Ho fem servir moltíssim perquè només una part del decorat aparegui a cada escena.

En general, el teatre està relacionat amb els plaers de l'autoengany. Els espectadors saben que no és el veritable *Wozzeck* qui hi ha a l'escenari; saben que és un home que interpreta *Wozzeck*, però fingeixen que no se n'adonen. El titella simplement va una mica

més enllà. Saps que el titella és un tros de fusta, però, si es manipula bé, no pots deixar de pensar que és el nen, igual que saps que Wozzeck no és Wozzeck, però no pots deixar de pensar que el cantant interpreta Wozzeck i encarna les seves emocions. Per això aquest canvi. Amb un nen real —com passaria amb un gos o un poni a l'escenari—, l'atenció de la meitat del públic se centraria en: “com l'han entrenat?”, “el gos es pixarà a l'escenari?”, “marxarà corrent?”, “el nen recordarà les seves frases?”, “es col·locarà al lloc incorrecte?”, “quants anys deu tenir?”. És molt artificial, fins i tot més que quan només treballes amb els cantants, que ja implica construir un significat en lloc de cercar-lo. El titella només té sentit si et commou tant com ho faria un nen saltant sol a l'escenari. Per això provem diferents maneres: manipuladors diferents de Marie; Marie subjectant el titella; mostrar el titella abans o després. Després d'haver treballat intensament amb titelles durant anys, crec que és possible fer que funcioni i, després de la sorpresa inicial —que aviat veurem—, s'acceptarà la convenció, igual que s'accepta que els cantants són els personatges. Estem acostumats a naturalitzar el cantant com el personatge, però també som conscients que és una interpretació complicada, en què ens conviden a participar en l'elaboració del significat de la vetllada al teatre.



**“Silenci,  
tot és silenci,  
com si el món  
fos mort.”**

**Berg,**  
***Wozzeck* (Wozzeck, acte I, escena 2, cançó)**

# Argument de l'obra

*Wozzeck*



© Salzburger Festspiele / Ruth Walz

---

## Acte I'

El soldat Wozzeck afaita el capità, que parla de codis morals a un home que l'oficial considera bona persona, tot i que Wozzeck ha tingut un fill amb la seva amant Marie sense estar-hi casat. Però Wozzeck respon que a la pobra gent com ell, la ruïna econòmica i la desgràcia no li permeten el luxe de ser virtuós: «Si jo fos un senyor i tingués un barret i un rellotge i un monocle i pogués parlar com la gent de bé, jo també seria virtuós!», diu Wozzeck.<sup>2</sup>

La segona escena té lloc al bosc, al vespre. Wozzeck és amb el seu company Andres i té al·lucinacions: creu veure que el foc puja del fons de la terra fins al cel. Andres és un somiador.<sup>3</sup>

La tercera escena de l'acte transcorre a casa de Marie, amant de Wozzeck, amb qui ha tingut un fill. La noia contempla la desfilada militar, amb sons al·lusius a la banda, que toca una marxa, i després entona una deliciosa cançó de bressol al seu fill, mentre Margret es burla de Marie, enamorada del Tambor Major, que apareix sota la finestra.<sup>4</sup> Wozzeck, que apareix aleshores, s'hi atura un moment.

Per guanyar uns diners extres, Wozzeck es posa al servei del doctor, que fa servir el soldat com a conillet d'Índies per als seus experiments científics. El metge conversa amb Wozzeck sobre els triomfs que guanyaran amb els avenços científics, sense tenir en compte els foscos pensaments del soldat. El doctor avantposa la ciència a la superstició quan diu: «La natura ens exigeix! Superstició, horrible superstició! ¿No acabo de

demostrar que el diafragma està sotmès a la voluntat? La natura, Wozzeck! L'home és lliure! En ell, la individualitat es transfigura en llibertat!».<sup>5</sup>

La cinquena i última escena de l'acte ens torna a situar a casa de Marie, que finalment accedeix a les propostes del Tambor Major, amb qui passarà la nit.<sup>6</sup>

© Salzburger Festspiele / Ruth Walz





---

## Acte II<sup>7</sup>

Aquest és l'acte de la inflexió per al personatge de Wozzeck, que sospita de les infidelitats de Marie, fins que les confirma, i abans de la catàstrofe que suposarà el tercer i últim acte.

La primera escena transcorre a casa de Marie, que es mira al mirall les arracades que li ha regalat el Tambor Major després d'haver passat la nit plegats. Wozzeck entra i pregunta a Marie per aquelles arracades, que la noia diu haver trobat per casualitat. Wozzeck se sorprèn perquè ell diu que mai ha trobat dues coses idèntiques per casualitat. Després el soldat dona a Marie els diners obtinguts amb el capità per haver-lo afaitat i amb el doctor per haver estat objecte dels seus experiments.<sup>8</sup>

Ara entra Wozzeck i veu el seu fill despert, però que s'adorm de seguida. Wozzeck l'enveja i expressa en aquest passatge el turment del soldat.<sup>9</sup>

Al carrer es troben el capità i el doctor. Aquest espanta el capità dient-li que hi haurà una epidèmia. Quan entra Wozzeck en escena, el capità li pregunta si no ha trobat un pèl del Tambor Major a casa seva. Per la seva



banda, el doctor diu a Wozzeck que té mal aspecte i el capità es planteja si Wozzeck és un malvat o una persona honesta.<sup>10</sup> El moment culminant de l'escena és la desesperació de Wozzeck, fustigat pels comentaris maliciosos del capità i del doctor: és com una fera engabiada.

Després d'un nou interludi orquestral, l'escena ens situa davant de la casa de Marie. Wozzeck es retroba amb la seva amant i no comprèn que sigui tan bella com el pecat. L'acusa d'infidelitat i l'amenaça de pegar-li. Marie s'indigna i diu que preferiria un ganivet clavat abans que la mà de Wozzeck damunt seu.

La quarta escena transcorre en una sala de ball, on Marie balla amb el Tambor Major mentre Wozzeck els observa però no hi intervé. Andres intenta distreure Wozzeck sense aconseguir-ho. Un boig s'hi acosta i diu a Wozzeck que fa olor de sang. Wozzeck creu veure tothom ballant al seu voltant mentre tot ho veu vermell de sang.<sup>11</sup>

La cinquena i última escena de l'acte transcorre a la caserna, on Wozzeck no pot dormir. Davant dels seus ulls desfilen les imatges del ball i d'un ganivet. El Tambor Major entra, borratxo, i es vanta de la seva conquesta. Convida Wozzeck a beure, però aquest es baralla amb el seu company i queda lleument ferit abans de decidir que se'n venjarà.<sup>12</sup>

---

## Acte III<sup>13</sup>

Marie s'està a casa, inquieta perquè Wozzeck no ha tornat. Aleshores llegeix el passatge de l'Evangeli de sant Joan sobre la dona adúltera.<sup>14</sup> Arriba Wozzeck i apunyala i assassina brutalment la seva esposa, assabentat que ha estat adúltera.<sup>15</sup>

L'escena següent, bàquica, ens situa en un cafè. Alguns clients ballen una polca, Wozzeck és amb Margret, a qui convida a ballar mentre el soldat comença a excitar-se. Però Margret li veu el braç tacat de sang i Wozzeck s'inquieta i fuig.

Després de l'interludi, sobre el to de Re menor, l'última escena ens situa en un bosc, on Wozzeck ha arribat per netejar el ganivet amb què ha mort Marie. S'apropa a l'estany però hi caurà dins i s'hi ofegarà.<sup>16</sup> El doctor i el capità, que s'han apropat a la zona, senten esgarriats els esgarips d'algú que s'ofega.

Canvia el quadre. Uns nens juguen a la plaça i un d'ells anuncia al fill de Marie que la seva mare ha estat trobada morta. Però el nen és massa petit per entendre la transcendència i la gravetat dels fets i prefereix seguir jugant amb el seu cavall de cartró.<sup>17</sup>

Consulteu  
l'argument  
en format de  
lectura fàcil



# Comentaris musicals

- 1 El primer acte, que s'ajusta a l'estructura simètrica de l'òpera, es divideix en cinc escenes, com la resta dels actes. La primera és una suite amb un preludi, una pavana, una cadència, una giga, una altra cadència, les gavotes 1 i 2, una ària i un preludi en forma retrògrada. És a dir, hi ha algunes de les danses (enteses com a ritmes) que podrien integrar una suite barroca, decididament desintegrada per la música de Berg.
- 2 La part de la suite corresponent a aquest fragment és l'ària, acompanyada per un quintet de corda que s'oposa al gran desplegament orquestral anterior, per dibuixar i plantejar la complicitat dels instruments amb el personatge que dona nom a l'òpera.
- 3 En el transcurs d'aquesta escena, concebuda com a rapsòdia, Andres cantarà una cançó de caça subdividida en tres estrofes. La primera és en 6/8 i tonal, construïda amb una simetria evident que contrasta amb el caràcter musical que acompanya Wozzeck, tot subratllant-ne les al·lucinacions. A la segona estrofa Berg juga amb una certa *coloratura*, interrompuda per la frase de Wozzeck: «Still, Andres!».
- 4 La cançó de bressol és una pàgina molt lírica, que presenta l'ambivalència del caràcter de Marie, fins i tot amb canvis de ritme: de 6/8 a 3/4 i amb la complicitat dels *glissandi* de l'arpa que donen una tendresa evident a un número de reminiscències populars i en què també intervé la celesta.
- 5 L'escena es construeix sobre l'esquema d'una *passacaglia* en forma de tema amb vint-i-una variacions de regustos dodecafònics ben palesos. El passatge citat equival a la quarta de les variacions d'aquesta escena amb un cànon establert entre fustes i violins. Després agafaran el relleu el xilòfon, el fagot i el contrafagot abans de donar pas als trombons, símbols d'un suposat triomfalisme adscrit al científisme de què fa gala el sinistre personatge del doctor.
- 6 Musicalment, Berg escriu un rondó en *andante affetuoso*, però malgrat la brevetat d'aquesta escena conclusiva (de poc més de tres minuts de durada) hi ha molts episodis que no passen desapercebuts: la marcialitat que acompanya les paraules inicials de Marie, la seducció del Tambor Major, el flirteig i una explosió orquestral enmig del *crescendo* que subratlla la brutalitat de les maneres del soldat, que acaba forçant Marie als seus desitjos sexuals.
- 7 El segon acte de *Wozzeck* està construït com una simfonia en cinc moviments: *allegro* de sonata, fantasia i fuga, un moviment lent (que inclou un *molto agitato*), un *scherzo* construït sobre una sèrie de *länder* –danses típicament austríaques– i un rondó marcial precedit per una introducció lenta.

- 8 El monòleg de Marie davant del mirall està bastit sobre el primer episodi simfònic, un *allegro* de sonata en el qual hi ha dinàmiques de temps molt canviants. Especialment remarcable és en aquest fragment el pas de tempo I a «tempo subito», aquest últim quan la noia veu que el seu fill és despert.
- 9 Hi ha un motiu dels trombons que marca el *crescendo* d'una escena que remet als altres dos grans monòlegs de Wozzeck, al primer i tercer actes, quan Wozzeck pronuncia les paraules «Wir arme Leut!» («Nosaltres, pobra gent!»). Els violins i les violes en sordina expressen, segons paraules del mateix Berg, «de manera més precisa la realitat dels diners».
- 10 Aquesta segona escena és tractada per Berg a mode de fantasia i fuga i és de les més llargues de l'òpera. La ironia del doctor és evident quan parla de l'apoplexia endèmica que assotarà la ciutat. Berg juga amb un temps de vals lent per reforçar la broma del metge. Poc després s'exposarà la fuga, un cop Wozzeck hagi entrat en escena i el capità comenci a burlar-se'n, acompanyada pel corn anglès, el fagot i els violoncel·ls. Dos contratemes sonen a càrrec de corn anglès i de trompeta.
- 11 L'escena és una bona mostra de la cruel ironia de la música de Berg. El moviment simfònic és un *scherzo* i Berg posa en escena la societat provinciana de petitburgesos i soldats immersos en el que el musicòleg i director d'escena Richard Bletschacher va definir com a «erotisme vulgar i borratxera lacrimògena». Serà en aquesta escena, i per contrast irònic, que Wozzeck descobrirà les infidelitats de Marie amb el Tambor Major. El vals torna a fer acte de presència per remarcar el moviment del ball de Marie mentre Wozzeck es regira entre remordiments. Les paraules de Wozzeck començaran a desintegrar el vals a partir de l'entrada del clarinet i el metall. Després sentirem el cor d'homes, borratxos, mentre Andres canta una cançó acompanyant-se de la guitarra. Berg pinta amb evidents traços gruixuts la decadència de l'ambient que envolta Wozzeck i l'inici de la seva bogeria.
- 12 El rondó marcial amb què Berg escriu dona una rellevància al caràcter soldadesc dels personatges protagonistes de l'escena. El fragment inclou l'entrada del Tambor Major, amb una certa marcialitat que en subratlla l'arrogància. El final deixa en suspens l'espectador després de les frases de Wozzeck: «un després de l'altre», fent al·lusió a l'assassinat imminent de Marie, la seva esposa, ara que ha estat ferit pel seu amant.
- 13 Musicalment, Berg construeix l'acte a partir de sis invencions, una per a cadascun dels cinc quadres que l'integren i per a l'interludi sobre el to de Re menor. Vocalment, és on hi ha més passatges amb el característic *Sprechstimme*.

- 14 La primera escena funciona a partir d'un tema amb set variacions i fuga. El fragment bíblic és tractat per Berg amb un clar tractament líric, com si Marie pogués tranquil·litzar-se en llegir-lo. Per això, les indicacions de *dolce* i *lagrimoso* a la partitura de l'acompanyament responen a les intencions introspectives de la lectura dels textos sagrats. En canvi, el parèntesi del personatge quan aixeca els ulls de les pàgines de la Bíblia en palesa l'angoixa. El tractament vocal és el característic *Sprechstimme*, és a dir, «cantat recitat» prototípic de la Segona Escola de Viena.
- 15 L'arribada de Wozzeck està elaborada a partir d'una invenció sobre una sola nota (Si). La tensió entre els personatges és manifesta a partir del moment en què Marie diu: «La lluna s'alça vermella», sobre sis notes ascendents que subratllen les paraules «Wie der Mond rot aufgeht!», respectivament: Sol, Do sostingut, Mi, La bemoll, Do i Re, a partir d'un mateix ritme de negres sense lligar. La contundent mort de Marie, apunyalada per Wozzeck i consumada abans que aquest profereixi la paraula «Tot» («Morta»), culmina amb un grup de dos *crescendi* orquestrals a mode de breu interludi que remarquen la brutalitat de l'escena, que contrasta amb la següent, de caire festiu i gairebé podríem dir-ne bàquic.
- 16 El monòleg de Wozzeck «Das Messer? Wo ist das Messer?», sobre l'*Sprechstimme* i un acord de sis sons, és una desesperada mostra de la solitud del personatge, metàfora de l'home modern.
- 17 L'última escena es presenta sobre un *perpetuum mobile* amb un ritme de corxeres i produeix un desassossec contundent en l'espectador per la indiferència davant de la brutalitat dels actes comesos. I l'òpera acaba amb un contrast brutal entre l'agressivitat de les escenes anteriors i la innocència del fill de Wozzeck i Marie, que ignora el que ha passat. La indiferència aparent i cruel es posa de manifest en la tria d'un compàs de 12/8 uniforme, mentre oboès i xilòfon acompanyen els «Hop! Hop!» de l'infant abans de les últimes notes de la partitura, en *pianissimo*.

# English synopsis

---

## Act one<sup>1</sup>

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!”<sup>2</sup>

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.<sup>3</sup>

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.<sup>4</sup> 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!”<sup>5</sup>

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.<sup>6</sup>

---

## Act two<sup>7</sup>

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.<sup>8</sup>

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.<sup>9</sup>

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.<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup>

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.<sup>12</sup>

---

### Act three<sup>13</sup>

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.<sup>14</sup> Wozzeck arrives and brutally stabs and murders his wife, after learning that she has committed adultery.<sup>15</sup>

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.<sup>16</sup> 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.<sup>17</sup>



## 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*.

**“Quin home! Que trastornat!  
Ni tan sols ha mirat el seu fill!  
Sempre immers en els seus  
pensaments! Que calladet que  
està, el meu rei! Tens por? S’ha  
fet tan fosc que qualsevol diria  
que estem cecs. Normalment  
entra la llum del fanal, aquí  
dins. Ai, pobres de nosaltres, els  
miserables! No ho aguanto més.  
Em fa esgarrifar...”**

**Berg,**

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

# De soldat a soldat

---

**Luis Gago**

Traductor

En el text d'una conferència que es va llegir el 1931 per a la ràdio de Frankfurt, Alban Berg es va referir a *Wozzeck* com “l'òpera atonal”. Ell mateix va encloure entre cometes substantiu i adjectiu, conscient que aquest últim era el que, per a moltes persones, podria suposar un obstacle insalvable per accedir a la seva composició. Això no obstant, es tractava simplement d'un prejudici no justificat, com es va demostrar, sortosament, amb l'acolliment que va tenir l'òpera a tot Europa i, fins i tot, a Amèrica. Així, cinc anys després que hagués vist la llum a la Staatsoper de Berlín, sota la direcció d'Erich Kleiber, i després d'haver recalat en moltes altres ciutats (Praga, Leningrad, Oldenburg, Essen i Aquisgrà, a les quals aviat se'n sumarien moltes altres, com ara Düsseldorf, Kaliningrad, Lübeck, Colònia, Gera, Lieja, Amsterdam, Rotterdam, Darmstadt, Frankfurt, Zuric, Friburg, Leipzig,

© Salzburger Festspiele / Ruth Walz



Filadèlfia, Brno, Brussel·les i un llarguíssim etcètera), *Wozzeck* es va estrenar per fi a la institució homòloga de la ciutat natal d'Alban Berg. Clemens Krauss, a qui pocs associarien amb aquesta música, va ser aleshores l'encarregat de dirigir una òpera que va brindar per fi al compositor aquell 30 de març de 1930 la possibilitat de congraciarse amb Viena, una ciutat que li havia estat majoritàriament hostil des de l'escàndol majúscul viscut a l'històric concert del 31 de març de 1913, en què dos dels seus *Altenberg-Lieder* havien desencadenat una veritable batalla campal entre els assistents a la Musikverein que va obligar a

suspendre el concert abans que pogués interpretar-se la darrera obra programada, els *Kindertotenlieder* de Gustav Mahler. El concert l'havia engegat —molt probablement amb l'objectiu de causar l'enrenou que al final es va acabar produint— i dirigit Arnold Schönberg, mestre de Berg i principal decantador del seu immens potencial com a compositor. Ambdós van intercanviar 808 cartes entre el 15 de setembre de 1906 i el 19 de desembre de 1935, tan sols cinc dies abans de la mort prematura de Berg. Cap dels dos es va animar a canviar el “vostè” pel “tu” fins al 24 de juny de 1918, quan ho va fer aquest últim (després que Schönberg l'hagués tutejat en una trobada privada el dia anterior) a la carta número 440 del seu epistolari.

## **Aptituds, biografia i ensenyaments van confluïr, per tant, en una òpera que hauria de marcar un abans i un després a la història del gènere: bevia de tot el seu passat i presagiava gran part del seu futur**

Al marge d'aquesta correspondència, en una missiva datada el 5 de gener de 1910 i adreçada al director d'Universal Edition, Emil Hertzka, Schönberg s'esplaiava amb la seva habitual claredat sobre la idiosincràsia inicial que havia advertit en el seu deixeble: “Alban Berg és un compositor amb un talent extraordinari. Però l'estat en què estava quan va acudir a mi era tan gran que la seva imaginació no podia treballar aparentment en cap altra cosa que no fossin *Lieder*. Fins i tot l'estil dels seus acompanyaments pianístics era com el d'una cançó. Era absolutament incapaç d'escriure un moviment instrumental o inventar un tema instrumental. No pot imaginar fins a quins extrems vaig haver d'arribar per erradicar aquest defecte del seu talent”.

Berg no va abandonar mai aquest temperament líric, que era un reflex natural de la seva personalitat i que va trobar cabuda en la seva música amb la presència de la veu humana o sense, però Schönberg sí que li va saber inculcar el seu amor per l'ordre, per les estructures

ben delineades, pel ferri control formal del feraç torrent expressiu que havia donat lloc a dotzenes de cançons juvenils, de les quals només set serien publicades posteriorment amb el títol de *Sieben frühe Lieder*. Totes elles, igual que les composicions instrumentals i vocals que les van seguir, són, d'alguna manera, una preparació per a la majestuosa arribada de *Wozzeck*, que va néixer molt aviat a la ment de Berg, qui, en una altra carta dirigida en aquest cas al seu condeixeble Anton Webern el 19 d'agost de 1918, el posa al corrent de l'origen del projecte: “Vaig veure *Wozzeck* representat abans de la guerra i em va causar una impressió tan enorme que vaig decidir immediatament (després de veure'l una segona vegada) posar-hi música.” Després d'aquella experiència d'iniciació de maig de 1914 a la Residenzbühne de Viena (el drama de Georg Büchner s'havia estrenat pocs mesos abans, el 8 de novembre de 1913, al Residenztheater de Munic), Berg va passar per la seva pròpia i terrible experiència militar, amb menjars “abominables”, obligacions “absurdes” i latrines “repugnants”. Hospitalitzat el novembre del 1915, pocs mesos després d'allistar-se, va estar destinat des del febrer de 1916 en una oficina: “2 anys i mig, servei

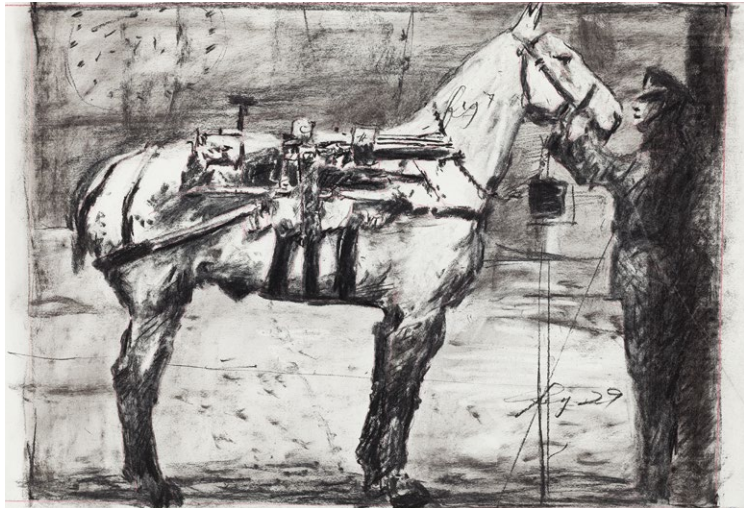


© Salzburger Festspiele / Ruth Walz

diari des de les 8 del matí fins a les 6/7 de la tarda sota les ordres d'un superior terrible (un idiota borratxo!). Humiliat durant aquests anys de patiment com un oficial de baix rang, sense compondre una sola nota.” Així mateix, el seu superior era un *Hauptmann*, un capità. Igual que el seu futur i desgraciat *Wozzeck*, també va heure-se-les amb un “metge militar inhumà”. En una altra carta escrita a prop del final de la Gran Guerra (7 d'agost de 1918), confessava a la seva esposa Helene: “Hi ha una mica de mi en el seu caràcter [*Wozzeck*], ja que he passat aquests

[Tornar a l'índex](#)

Dibuxos: William Kentridge





anys de la guerra depenent de gent que detesto, he estat encadenat, malalt, captiu, resignat: en una paraula, humiliat.” Aptituds, biografia i ensenyaments van confluïr, per tant, en una òpera que hauria de marcar un abans i un després a la història del gènere: bevia de tot el seu passat i presagiava gran part del seu futur. En el moment de l'estrena vienesa, Alban Berg va concedir una entrevista a la ràdio austríaca el 23 d'abril de 1930, que més tard s'inclouria *post mortem* al número 26/27 de la revista 23, datat el 8 de juny de 1936 (l'anterior, de l'1 de febrer, havia estat un monogràfic en memòria del compositor: *Alban Berg zum Gedenken*). Qualsevol persona familiaritzada amb l'obra i amb la personalitat de Berg sap que el 23 era justament el seu número fetitxe. Per raons mai del tot explicades, ell pensava que aquest guarisme regia tota la seva vida, potser des que va tenir el seu primer atac d'asma el 23 de juliol de 1908, als vint-i-tres anys: per això l'integra sistemàticament en la seva *Suite lírica* (la seva estimada impossible, Hanna Fuchs, es representa amb el número 10), o que 230 sigui el nombre de compassos de la segona part del *Concert per a violí*, la seva darrera obra completada. No són casualitats numerològiques. En una de les seves cartes a Schönberg, aquesta en plena Gran Guerra (10 de juny de 1915), el fa particip —i coprotagonista— de les seves creences: “Em mantinc inamovible en la meva ferma creença en aquest destí, podria escriure un llibre sobre el tema; però encara més interessant és el fet que sempre va acompanyat d'un número fatídic [*verhängnisvolle Zahl*]. Hi ha un número que revesteix una gran importància per a mi. El número 23! Sense entrar en detalls dels incomptables fets de la meva

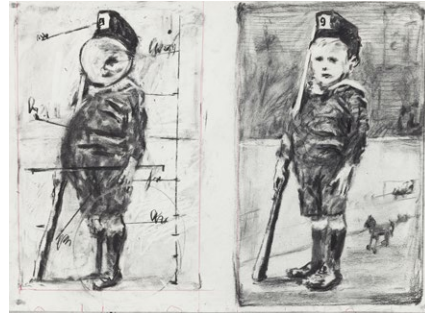


© Salzburger Festspiele / Ruth Walz

vida que han coincidit amb aquest número, us indicaré només alguns dels exemples del passat recent. Vaig rebre el seu primer telegrama el 4 del 6 ( $46 = 2 \times 23$ ). El telegrama contenia el número Berlin Südende 46 ( $2 \times 23$ ) 12/11 ( $12 + 11 = 23$ ). El segon telegrama contenia els números 24/23 i es va enviar a les 11.50 ( $1150 = 50 \times 23$ ).” *Wozzeck* es va publicar el 1923. L'autor de *Woyzeck*, Georg Büchner, va morir el 1837 a Zuric, víctima del tifus. Tenia vint-i-tres anys.

El 23 d'aquesta revista musical vienesa (23: *Eine Wiener Musikzeitschrift*) fundada per Willi Reich no tenia res a veure, en canvi, amb el que regia el *fatum* del compositor. Feia referència al vint-i-tresè article de la llei de premsa austríaca, que recollia el dret de corregir públicament les afirmacions falses dels altres. Va ser el mateix Berg qui va animar Reich a crear-la en un intent d'emular musicalment la mítica *Die Fackel* (*La torxa*), del seu idolatrat Karl Kraus. Van aparèixer trenta-tres números (onze d'aquests, dobles) entre el gener de 1932 i el setembre de 1937, i res no semblava més pertinent el 1936, després de la mort de Berg, que recordar el que havia declarat en aquella entrevista, transcrita ara sota l'epígraf “*Was ist atonal?*” (*Què és atonal?*). Malgrat que *Wozzeck* recollia triomfs allà on s'estrenava, inclosa la conservadora i reticent Viena, la renúncia de l'òpera a la tonalitat continuava generant desconfiança entre oients i intèrprets per igual. “Aquesta designació d'*atonal* —recorda Berg— estava concebuda sens dubte per menysprear, de la mateixa manera que paraules com *arrítmic*, *amelòdic* i *asimètric*, que van sorgir alhora. Això no obstant, encara que aquestes paraules eren simplement maneres convenients de designar casos específics, la paraula *atonal* —desgraciadament, he d'afegir— va passar a identificar col·lectivament música de la qual se suposava no tan sols que no tenia un centre harmònic (per utilitzar el terme *tonalitat* en el sentit de Rameau), sinó que també estava desproveïda de tots els altres atributs musicals, com el *melos*, el ritme i la forma, parcialment i totalment; de manera que avui la designació fa referència igualment a una música que no és música i es fa servir per insinuar justament el contrari del que fins ara s'ha tingut per música.” Una mica més endavant aprofundeix en aquesta idea: “L'aspecte clau és mostrar que aquesta idea d'atonalitat, que originalment es relacionava de manera exclusiva amb l'aspecte harmònic, ha passat ara, com ja s'ha dit, a convertir-se en una expressió col·lectiva per referir-se a música que és una ‘no música’ [...]. Ja he esmentat paraules com *arrítmic*, *amelòdic* i *asimètric*, i podria seguir amb una dotzena d'expressions despectives de la música moderna: com ara *cacofonia* i *música artificiosa*, que ja

[Tornar a l'índex](#)



Dibuixos William Kentridge

s'han mig oblidat, o algunes de més recents, com ara *música lineal*, *constructivisme*, *nova objectivitat*, *politonalitat*, *música de màquines*, etc. Aquests termes, que potser es poden aplicar adequadament en exemples individuals especials, han quedat tots subsumits en un per transmetre avui el concepte il·lusori d'una música 'atona', al qual s'aferren amb gran determinació tots aquells que no admeten cap justificació per a aquesta música, amb la finalitat de negar amb aquesta única paraula a la nova música tot allò que, com hem dit, ha constituït fins ara la música i, amb això, negar-li completament el seu dret d'existir.”

Poc més endavant, Berg fa professió de fe en el tipus de música que compon, que beu de la tradició en tot excepte en la renúncia expressa a la tonalitat, i que s'assenta en les formes de sempre: “Pot causar alguna sorpresa que haguéssim de tornar també a les formes més antigues? No constitueix això una prova més de com n'és de conscient la pràctica contemporània de tota la riquesa dels recursos de la música? [...] Atès que aquesta riquesa de recursos resulta evident en totes les branques de la nostra música simultàniament —em refereixo al seu desenvolupament harmònic, la seva lliure construcció melòdica, la seva varietat rítmica, la seva preferència per la polifonia i l'estil contrapuntístic i, finalment, en el seu ús de totes les possibilitats formals establertes al llarg de segles de desenvolupament musical—, ningú no podrà retreure'ns el nostre art i titllar-lo d'atona', un nom que ha esdevingut gairebé un sinònim d'*insult*. [...] Us dic que tot aquest enrenou per la tonalitat procedeix no tant de la nostàlgia per una relació de tònica com per la nostàlgia de consonàncies familiars: diguem-ho francament, de les tríades habituals. I crec que és just afirmar que cap música, en el cas únicament que contingui força tríades d'aquest tipus, despertarà mai oposició malgrat que trenqui tots els antics manaments de la tonalitat.”

Berg sabia de què parlava. El seu *Wozzeck* partia d'un text en gran mesura dispersat, caòtic, reassemblat dècades després de la mort de l'autor, que ni tan sols va deixar una successió d'escenes clarament establerta i el converteix en suport d'un artefacte teatral que és un exemple de precisió, un mecanisme de rellotgeria perfecte i encertat, tal com revela la meticulosa construcció dramaturgic i musical de l'òpera, farcida de formes clàssiques. L'escena del metge és, per esmentar un únic exemple, una gran *passacaglia*, una forma centenària que aquí es reinventa a l'estela de Brahms, que l'havia fet servir —amb una forta càrrega simbòlica— al darrer moviment de la seva *Quarta simfonia*, o de Webern, que l'havia triada —en un gest no menys significatiu— per sustentar el seu op. 1. Berg segueix els dictats de la

tradició i construeix l'escena en forma de tema i vint-i-una variacions. No és important, per descomptat, percebre-les totes, com tampoc no ho és potser reparar en els cinc moviments de la simfonia que es desplega davant nostre al llarg del segon acte, o delimitar els elements que són objecte d'una invenció (inclosa, curiosament, una "tonalitat") al tercer. És millor deixar-ho en mans dels analistes i, asseguts al teatre, només cal seguir bocabadats les peripècies d'aquell soldat desclassat i escarnit ideat pel visionari Büchner, precursor del segle XIX d'aquell altre paper de soldat "malalt, captiu i resignat" que el destí tenia reservat representar al jove Berg. La història i les guerres s'acaben repetint, però, paradoxalment, res no tornaria a ser igual després de la brutal, concisa i demolidora ràfega de genialitat de *Wozzeck*. La batalla de la nova òpera –moderna, pertorbadora, creïble i orgullosament "atona"– s'havia guanyat per sempre.

**“La natura pot més, la natura pot més! Superstició, terrible superstició! Que no he demostrat ja que el diafragma està sotmès a la voluntat? La natura, Wozzeck! En l’home, la individualitat es transfigura en llibertat.”**

**Berg,**

***Wozzeck* (Doctor, acte I, escena 4, variació 1)**

ENTREVISTA

# Matthias Goerne



**“Wozzeck no és la víctima aquí, la veritable víctima és Marie. Wozzeck és l’agressor, encara que hagi tingut una vida miserable”**

**Gran Teatre del Liceu. Mathias Goerne és un dels barítons més respectats a escala mundial, i a Catalunya el coneixem sobretot per la seva vessant com a cantant de lieder. Però enguany el podrem escoltar en dues òperes que interpreta al Liceu (*Wozzeck* i *La flauta màgica*, a més de la seva participació al *War Requiem*). Quina relació té amb el públic català?**

Mathias Goerne. Catalunya és la regió d'Espanya on he fet més concerts, sobretot per les interpretacions de Schubert a Vilabertran i al Palau de la Música. Hi ha una mentalitat fantàstica, aquí. Passa molt sovint que, com més vas a un lloc, més forta és la relació amb el públic, i cada vegada en ve més i més. M'està agradant començar a fer òpera aquí, perquè va bé, perquè aquí tinc la meva popularitat, el meu públic. I ens va bé tant a mi com al teatre d'òpera i les sales de concerts.

**Vostè, en alguna entrevista, ha afirmat que és molt important la connexió entre l'artista i el públic. Per què?**

Perquè els espectadors (el públic) són humans, no són robots o marionetes, estan vius. I nosaltres sentim en la mesura en què ens veiem i ens comuniquem. Jo miro el públic i puc veure com d'interessat està; si està escoltant amb una actitud més atenta o si simplement es vol entretenir. Aquest intercanvi d'energia és el que ho fa més important per a les dues bandes. La gent no està simplement escoltant de manera passiva, sinó que hi ha una connexió, una relació. Per als dos costats és una relació d'atenció i respecte de l'un davant de l'altre. Per mi és tot un intercanvi d'energia que va més enllà de la veu, la concentració i el llenguatge corporal.



## **Com escull les òperes que vol cantar?**

Les trio si em diuen alguna cosa, si són interessants o tenen alguna rellevància per al nostre temps. Actualment, veig tantíssima òpera que no té cap rellevància per als humans, per a la societat del segle XXI...! Per mi, si és una bona història i hi ha una bona música, aleshores m'interessa, i, per tant, dic que sí. Però hi ha moltes vegades que sento que no hi ha cap motiu pel qual hauria de participar d'un tipus d'òpera que està passat de moda i que és pur entreteniment.

## **Centrem-nos en *Wozzeck*, el títol més conegut d'Alban Berg. De què parla, des del seu punt de vista?**

*Wozzeck* parla de la societat, dels diversos tipus de classes socials i de la injustícia. La història principal tracta sobre un amor difícil, la gelosia, i al final hi ha un assassinat. El fet que sigui una òpera tan simple és el que la fa tan interessant. Té un bloc dur, a l'argument, molt interessant, que té dues dimensions: veus com *Wozzeck* és maltractat i la perversitat del grup de gent al qual pertany, i alhora hi ha aquest amor sense esperança per la Marie. Però, al final, encara que les circumstàncies siguin molt difícils, no poden ser una justificació per matar algú només per gelosia. Aquest és el veritable aprenentatge: *Wozzeck* no és la víctima, aquí, la veritable víctima és Marie. *Wozzeck* és l'agressor, encara que hagi tingut una vida miserable.

## **Per tant, des del seu punt de vista, *Wozzeck* és una òpera completament vigent al segle XXI?**

Sí, absolutament. Perquè el que ens introdueix és aquest joc de poder dels homes cap a les dones. Té moltes similituds amb la *Carmen* de Bizet, on Don José l'acaba assassinant perquè no pot controlar-la. I a *Wozzeck* li passa el mateix, mata Marie perquè no la pot entendre. No pot suportar aquesta terrible relació en la qual ell no té cap oportunitat. Evidentment, la Marie també provoca alguna cosa, com Carmen, que comença a seduir Don José i després el rebutja perquè diu: "No, ja no m'interesses, ets completament decebedor". Marie fa una cosa similar.

## **La producció que podrem veure al Liceu és la que vostè va estrenar al Festival de Salzburg i que signa William Kentridge, i que va rebre crítiques excel·lents. Què en destacaria?**

En realitat, és molt senzill: una bona producció parteix de la bona relació entre el director i l'obra en general, on ell accepta l'obra tal com és, sense afegir-hi res que sigui controvertit i que no ajuda a entendre-la, sinó que la fa més confusa. Quan el director accepta el significat d'una obra i considera que val la pena posar-la en escena, només necessita trobar el seu llenguatge per poder realitzar allò que l'obra requereix. Tenim un munt de directors magnífics, i tots farien *Wozzeck* d'una manera absolutament diferent, però amb el mateix respecte cap al significat de l'obra. I trobo que és fascinant quan un artista visual, conegut pels seus grans dibuixos animats, troba la manera, amb el seu llenguatge artístic, d'agafar aquesta òpera i posar-la en escena com una obra de teatre, basant-se en el que ell sap fer millor. Per mi, aquest és un dels millors exemples de com l'òpera i el teatre poden funcionar quan hi ha algú intel·ligent i genial treballant en una gran obra amb un respecte infinit, des de la primera fins a l'última nota, des de la composició fins al text. És difícil d'aconseguir el que Kentridge fa només des de l'aspecte visual, només amb l'escenografia.

**“És difícil d’aconseguir  
el que Kentridge fa  
només des de l’aspecte  
visual, només amb  
l’escenografia”**

## Per què?

A *Wozzeck* tenim una escenografia molt senzilla, i això ho combina amb una projecció enorme que cobreix tot l'escenari, incloent-hi les parets del darrere i les laterals. Hi ha moments en què només veus Wozzeck, o la Marie, o l'Andres... I, tot i que no han canviat els objectes que hi ha sobre l'escenari, les projeccions i les llums fan que no puguis veure res més que el personatge: de cop i volta, ets en una sala completament nova, i és tan màgic...! Com si un mag fes que, tot d'una, estiguessis en un lloc completament diferent: res gira, cap cortina baixa ni puja, tot flueix. Aquest fluir en *Wozzeck* és únic. Diria que és una de les òperes més perfectes que tenim. I, com a director, has d'entendre que no pots fer res que vagi en contra del ritme de l'obra. I això ho aconseguix Kentridge, que és un dels artistes més bons del panorama mundial.

## La història que viu Wozzeck al llarg de l'òpera és duríssima. Com se sent vostè després de cantar obres tan dures com aquesta?

Bé, quan l'obra s'acaba, tot s'acaba. Si no, imagina't quina vida tindria! Tot necessita ser normal després de l'òpera. De vegades, estic exhaust quan acabo, d'altres vegades estic molt emocionat. Però no puc ser com l'Atlas carregant cada peça a l'esquena. *Wozzeck* és un paper exigent que requereix molta concentració pel tipus de llenguatge musical que té. El que demana Alban Berg sobre com utilitzar les paraules —frases parlades amb ritme, amb entonació i, per tant, no exactament parlades, mig cantades...— és molt complicat. Et requereix que estiguis constantment pensant com donar al públic aquestes petites diferències i matisos.

## **El mestre Josep Pons afirma que una òpera ha de ser una experiència transformadora per al públic, com passa amb les obres d'art. Està d'acord amb aquesta afirmació?**

És interessant, però jo no crec que la música pugui canviar res. Per a la gent que està realment interessada en el teatre i la música, o en qualsevol altre art, quan va a experimentar-lo potser surt més refrescada i amb més energia. I això sí que ho necessites per a la vida; per poder ser fort i fer millor les coses. Però, en general, és difícil entendre que la música pugui fer que la gent sigui millor, perquè Stalin era un assassí i adorava la música. I Hitler escoltava Mendelssohn, Beethoven i Wagner. No em puc explicar que la bellesa de la música faci que la gent sigui millor. La música no necessàriament té un efecte positiu en les persones. Però si el públic pot venir, escoltar això, i sortir i emportar-se una mica d'esperança o energia que faci que segueixi més feliç durant les properes setmanes, aleshores, aquesta sí que és la transformació que pot fer la música. Fer veure a la gent la bellesa que hi ha a la vida i que tingui més esperança.

---

**“Wozzeck és un paper exigent que requereix molta concentració pel tipus de llenguatge musical que té”**

---

Wozzeck - Alban Berg

[Tornar a l'índex](#)

# Wozzeck



**Jaume Tribó**

Walter Berry, Anja Silja

— **al Liceu**

**Estrena absoluta**

Staatsoper de Berlín, el 14 de  
desembre de 1925

**Estrena a Barcelona, i al Liceu:**

30 de desembre de 1964

**Última representació al Liceu:**

17 de gener de 2006

**Nombre de representacions**

19



La vanguardia  
4 de gener de 1965

Al Liceu *Wozzeck* ha merescut quatre edicions, amb un total de dinou representacions. D'això, ¿ens n'hauríem de felicitar o avergonyir-nos-en? Cal començar per l'estrena local, al Liceu. Estrenada a Berlín el 1925, va trigar quaranta anys d'arribar al nostre Teatre. Però això no era cap vergonya. També els grans títols wagnerians van trigar quaranta anys fins que no es van presentar a Barcelona.

La primera òpera de Berg i una de les obres cabdals de la música dramàtica de tots els temps va tenir un inici prometedors. Després de l'estrena berlinesa, va tenir vint-i-una representacions en aquella ciutat fins al 1932, quan per motius previsibles va desaparèixer dels teatres alemanys. Amb tot, s'havia representat a Oldenburg, Essen, Aquisgrà, Düsseldorf i fins i tot a Königsberg, a la Prússia Oriental, ara Kaliningrad, ja que la Unió Soviètica la va voler com a enclavament entre Polònia i Lituània.

L'advocat Joan Antoni Pàmias, últim empresari del Liceu, no



Willy Ferenz



Erich Klaus



Wolfram  
Zimmermann



Kerstin  
Meyer



[Tornar a l'índex](#)

František Jílek

era menys ardit que el seu predecessor, Josep Mestres Calvet. Pàmias va governar el Liceu entre el 1947 i l'any de la seva mort, el 1980. Durant aquell període va tenir l'ardiment de presentar com a estrenes barcelonines obres de risc, com *Le rossignol*, *The rake's progress* i *Mavra* de Stravinsky, *Elektra*, *Die Frau ohne Schatten* i *Arabella* de Strauss, *El cònsol*, *Amelia al ballo*, *La mèdium*, *La santa de Bleecker Street*, *Amahl i els visitants nocturns* de Menotti, *Partita a pugni* de Tosatti, *El castell de Barbablava* de Bartók, *Jeanne d'Arc au bûcher* de Honegger, *Porgy and Bess* de Gershwin, *Dialogues des carmélites* i *La voix humaine* de Poulenc, *Jenůfa*, *Káťa Kabanová* i *De la casa dels morts* de Janáček, *Katerina Izmailova* de Xostakóvitx, *L'amor de les tres taronges* i *Guerra i pau* de Prokófiev, *Mahagonny* de Kurt Weill (aquesta amb escàndol inclòs), *Passió grega* de Bohuslav Martinů, *Billy Budd* de Britten, *Il cappello di paglia di Firenze* de Nino Rota, *Il capitan Spavento* de Malipiero... La llista ens sembla ara prou agosarada.

Per tot això no ens ha de sorprendre que el 1964 l'empresari presentés aquí *Wozzeck* i el 1969 *Lulu*, aquesta encara en la versió inacabada en dos actes; no n'hi havia d'altra.

L'estrena de *Wozzeck* va ser precedida d'uns dies de gran expectació a la vida musical barcelonina, un neguit que es va calmar amb les tres representacions.

Era música «contemporània», però que ja tenia quaranta anys. L'estimat i recordat Xavier



Franz Hawlata

Reiner  
Goldberg  
Johann Tilli

Angela Denoke

Montsalvatge en va fer una crítica llarga i generosa. Deliciosa la nota publicitària del Teatre, que qualificava *Wozzeck* com «la òpera más discutida de los últimos tiempos». Dirigia el mestre Walter Kaempfel i el director d'escena era Heinz Wolfgang Wolff. El protagonista era el baríton Willy Ferenz i Marie la *mezzo* sueca Kerstin Meyer, que el 1958 ja havia cantat al Liceu en un *Tristan* històric amb Birgit Nilsson i Wolfgang Windgassen i que ha mort tot just fa un mes als noranta-dos anys a causa del coronavirus. L'empresari Pàmias havia satisfet les forces vives de la Barcelona musical i l'arribada de *Wozzeck* al Liceu quaranta anys després de l'estrena es justificava perquè a La Scala no hi havia arribat fins al 1952 i cantada en italià...

Pocs érem els que ens ho podíem imaginar, però *Wozzeck* tornava al Liceu l'any 1977 en una de les moltes visites que diferents companyies txeques, de Praga i de Brno, ens van fer en aquells anys, i gràcies a les quals vàrem tenir accés a un repertori poc prodigat aquí i a produccions que ens semblaven innovadores. En aquest cas venia la companyia de Brno amb el mestre František Jílek i el *regista* Václav Věžník que tantes vegades ens havien visitat. El protagonista era František Caban; també venien dos tenors interessants: Vilém Přebyl i Jiří Olejníček. L'òpera va ser cantada en txec, fet no anunciat enlloc i que va passar del tot inadvertit.

La mort de l'últim empresari va donar pas a un consorci que a partir del 1981 va gestionar el Teatre.

Arribaven els temps de les vaques grasses i quan es decidí tornar a fer el *Wozzeck* ja va ser amb molts mitjans. En foren director i *regista*, Uwe Mund i Jean-Claude Riber, i a més vàrem comptar amb dos «divos» especialistes dels rols respectius: Walter Berry i Anja Silja.

Si fins aleshores cada nova edició de *Wozzeck* s'havia limitat a tres representacions, al Teatre actual, tercer edifici, la temporada 2005/06 se'n pogueren fer deu i totes amb el Teatre ple. El mestre Sebastian Weigle dirigia l'orquestra i també n'era el cap, i la producció era obra de Calixto Bieito. Marie era interpretada per la polifacètica i gran cantant-actriu Angela Denoke, que es dutxava a escena tot i que duia una granota de color taronja model Guantánamo. El Tambor Major era el tenor Reiner Goldberg. Aquest havia tingut un tracte tens però a la fi victoriós amb el Liceu quan el 1985 va venir aquí a fer el seu primer Siegfried. Tant ell com l'empresa dubtaven del seu debut en aquest rol tan compromès i els assaigs van ser una constant de renúncies i situacions no pas còmodes, però a la fi el tenor en va fer les tres representacions previstes.

Quatre produccions d'una obra del tot arrelada al segle XX com és *Wozzeck*, en un període de més de cinquanta anys, ens fan creure que és un títol realment acceptat.



Sebastian Weigle



Calixto Bieito

Consulteu la  
cronologia  
detallada



**“Quan la natura s’acaba,  
quan el món es torna tan  
fosc que cal caminar-hi a  
les palpentes i sembla que  
es desfà com una teranyina.  
Ai, quan alguna cosa és i en  
canvi no és. Ai! Ah, Marie!  
Quan tot és fosc i només  
es veu una llum roja a  
ponent... com una forja: a  
què es pot hom agafar?”**

**Berg,**

*Wozzeck* (Wozzeck, acte I, escena 4, variació 6-8)

# **CASA SEAT**

## en suport al Liceu Under35

Encara no coneixes la nostra agenda d'esdeveniments?

Passeig de Gràcia 109 / Av. Diagonal 446



**“Etic sol, com dins  
d’una tomba; quan em  
despertarà la teva mà? Els  
amics m’abandonen, ens  
escridassem com si fóssim  
sords; voldria ser mut,  
llavors tan sols ens podríem  
mirar, i en aquests temps  
nous que corren n’hi ha ben  
pocs a qui podria mirar de  
fit a fit sense que els ulls se  
m’omplissin de llàgrimes.”**

**Georg Büchner,**

(carta a la seva promesa, Giessen, febrer de 1834)

# Cronologia

Any	Alban Berg	Música
<b>1885</b>	Neix a Viena, en una família catòlica benestant	Estrena de <i>Le Villi</i> de Puccini.
	<p>Art i ciència</p> <hr/> <p>Patent de la primera motocicleta (G. Daimler amb W. Maybach).</p>	<p>Història</p> <hr/> <p>Entitats de Catalunya lliuren un Memorial de Greuges a Alfons XII, poc abans de morir (regència de Maria Cristina)</p>
		<p>Música</p> <hr/>
<b>1900</b>	Mor el seu pare, Konrad Berg, que deixa la família en una situació econòmica delicada.	<i>La cenerentola</i> (E.Wolf-Ferrari). A.Schönberg comença a compondre <i>Gurre-Lieder</i>
	<p>Art i ciència</p> <hr/> <p><i>Die Traumdeutung</i> (S.Freud). Primera exposició individual de Picasso (al local <i>Els Quatre Gats</i>, Barcelona)</p>	<p>Història</p> <hr/> <p>Jordi III, rei d'Ana Assassinat d'Humbert I d'Itàlia i mort de la reina Victòria del Regne Unit. glaterra</p>
		<p>Música</p> <hr/>
<b>1904</b>	Estudia composició i harmonia amb Arnold Schönberg al llarg de sis anys, del qual adopta els principis de variació contínua i el dodecafonisme.	Mor A. Dvořák l'any en què s'estrena <i>Armida</i> . <i>Madama Butterfly</i> (Puccini). <i>Hélène</i> (C.Saint-Saëns)
	<p>Art i ciència</p> <hr/> <p>Neix Salvador Dalí. <i>La busca</i> (P.Baroja)</p>	<p>Història</p> <hr/> <p><i>Entente Cordiale</i> (França-Regne Unit)</p>
		<p>Música</p> <hr/>
<b>1907</b>	Estrena tres <i>lieder</i> i una fuga amb quartet de corda i piano en un recital a Viena.	Mor Edvard Grieg. Estrena d' <i>Ariane et Barbe-bleue</i> de Paul Dukas.
	<p>Art i ciència</p> <hr/> <p>Rudyard Kipling rep el Premi Nobel de Literatura.</p>	<p>Història</p> <hr/> <p>Les eleccions al Parlament de Finlàndia són les primeres eleccions a Europa amb sufragi universal.</p>

Any	Alban Berg	Música
<b>1911</b>	Berg es casa amb la cantant Helene Nahowski, tot i l'hostilitat de la seva família.	<i>L'heure espagnole</i> (Ravel). <i>Petrushka</i> (Stravinsky). Mor Mahler
	Art i ciència	Història
	Neix IBM (EUA). Mor Maragall. Robatori de <i>La Gioconda</i> (Louvre)	Revolució Republicana Xinesa
		Música
<b>1913</b>	Dos dels <i>Altenberg Lieder</i> de Berg s'estrenen al famós <i>Skandalkonzert</i> dirigit per Arnold Schönberg a la Musikverein, amb peces dels principals membres de la Segona Escola de Viena.	Estrena del ballet <i>La consagració de la primavera</i> , amb música d'Igor Stravinsky i coreografia de Vatslav Nijinski.
	Art i ciència	Història
	Publicació de l'últim volum de <i>Principia Mathematica</i> d'Alfred North Whitehead i Bertrand Russell.	Segona Guerra dels Balcans.
		Música
<b>1914</b>	Berg assisteix a una representació teatral de <i>Woyzeck</i> de Georg Büchner, drama que seria utilitzat per a una òpera.	Estrena de <i>Cléopâtre</i> de Massenet i <i>Francesca da Rimini</i> de Zandonai.
	Art i ciència	Història
	James Joyce publica <i>Dublinesos</i> i Juan Ramón Jiménez <i>Platero y yo</i> .	Esclat de la Primera Guerra Mundial.
		Música
<b>1915</b>	Berg és enrolat a l'exèrcit austrohongarès en plena Gran Guerra i interromp la composició de <i>Wozzeck</i> . Primer és destinat a Hongria i, posteriorment, al Ministeri de Guerra.	Manuel de Falla compon <i>El amor brujo</i> .
	Art i ciència	Història
	S'estrena la pel·lícula <i>El naixement d'una nació</i> de David Wark Griffith.	Els alemanys utilitzen per primera vegada gasos de clor en el si d'una batalla (guerra química).

Any	Alban Berg	Música
<b>1918</b>	Acabada la guerra, funda la <i>Societat per a Execucions Musicals Privades</i> , amb l'objectiu de cercar noves formes d'exploració de la música sense assaigs públics ni la presència de crítics.	Mor Claude Debussy. Estrena d' <i>El castell de Barbablava</i> de Bartók.
	<a href="#">Art i ciència</a>	<a href="#">Història</a>
	Guillaume Apollinaire publica els <i>Cal·ligrames</i> .	Acabament de la Primera Guerra Mundial.
		<a href="#">Música</a>
<b>1921</b>	Conclou la seva òpera <i>Wozzeck</i> , que no s'estrenarà fins al cap de tres anys.	Mor Camille Saint-Saëns. Estrena de <i>L'amour des tres oranges</i> de Prokófiev.
	<a href="#">Art i ciència</a>	<a href="#">Història</a>
	Miguel de Unamuno publica <i>La tia Tula</i> .	Independència d'Irlanda del Sud.
		<a href="#">Música</a>
<b>1923</b>	Schönberg anuncia el seu últim descobriment: la tècnica dodecafònica. Com a deixeble seu, Berg va aplicar-la de seguida en la re-musicalització de " <i>Schliesse mir die augen beide</i> ".	Estrena de <i>Doña Francisquita</i> d'Amadeu Vives.
	<a href="#">Art i ciència</a>	<a href="#">Història</a>
	Mor Lluís Domènech i Montaner.	Cop d'estat de Miguel Primo de Rivera a Espanya.
		<a href="#">Música</a>
<b>1924</b>	Estrena de l'òpera <i>Wozzeck</i> a Berlín. Prèviament se n'havien representat tres fragments.	Schönberg estrena <i>Erwartung</i> (monòleg compost l'any 1909). Mor Puccini
	<a href="#">Art i ciència</a>	<a href="#">Història</a>
	Mor l'escriptor Àngel Guimerà.	Mor Lenin
		<a href="#">Música</a>
<b>1925</b>	Entre aquest any i el següent compon la <i>Suite Lírica</i> , dedicada al seu col·lega Alexander Zemlinsky.	<i>Oedipus rex</i> (Stravinsky)
	<a href="#">Art i ciència</a>	<a href="#">Història</a>
	<i>The jazz singer</i> (Crosland), primer film amb so i diàleg sincronitzats. <i>Metropolis</i> (Lang)	Comença la Guerra Civil Xinesa



Any	Alban Berg	Música
<b>1930</b>	És nomenat membre de la <i>Preußischen Akademie Der Künste</i> .	Estrena de <i>Mahagonny</i> de Bertolt Brecht.
	<a href="#">Art i ciència</a>	<a href="#">Història</a>
	Estrena de la pel·lícula <i>L'àngel blau</i> de Joseph von Sternberg.	Gandhi emprèn la Marxa de la Sal amb l'objectiu d'aconseguir la independència de l'Índia.
		<a href="#">Música</a>
<b>1935</b>	Mor la nit de Nadal de 1935, amb l'òpera <i>Lulu</i> inconclusa.	Estrena de l'òpera de Strauss <i>Die schweigsame Frau</i> , amb llibret de Stefan Zweig; prohibida després d'estrenar-se a Alemanya.
	<a href="#">Art i ciència</a>	<a href="#">Història</a>
	<i>Porgy and Bess</i> (Gershwin). Mort de Paul Dukas	Franco, cap de l'Estat Major Central un any abans del seu cop d'Estat
		<a href="#">Música</a>
<b>1936</b>	Estrena pòstuma a Barcelona del seu concert per a violí <i>A la memòria d'un àngel</i> en el marc del XIV Festival de la Societat Internacional per a la Música Contemporània.	Sorozábal estrena <i>La tabernera del puerto</i> (Teatre Tívoli, Barcelona)
	<a href="#">Art i ciència</a>	<a href="#">Història</a>
	Màquina de Turing, precursora de la informàtica. Estrena de la pel·lícula <i>Modern times</i> (Chaplin)	Comença la Guerra Civil Espanyola
		<a href="#">Música</a>
<b>1937</b>	Estrena pòstuma de l'òpera <i>Lulu</i> a Zuric. La versió definitiva, en 3 actes i finalitzada per Friedrich Cerha s'estrenaria a París en 1979.	Mor Maurice Ravel.
	<a href="#">Art i ciència</a>	<a href="#">Història</a>
	Pablo Picasso pinta el <i>Guernica</i> .	A Barcelona, en plena Guerra Civil, esclaten els Fets de Maig, una lluita entre les diferents forces polítiques de la rereguarda republicana.

**“Capità, per a alguns  
la terra és ardent  
com l’infern.”**

**Berg,**

*Wozzeck* (Wozzeck, acte II, escena 2, tercer tema)

# Playlist

## Wozzeck

GEORGES BIZET

### *Carmen (Don José)*

Aquesta òpera universal basada en l'obra de Prosper Mérimée i estrenada a l'Opéra-Comique de París l'any 1875 narra la història de la gitana que activa la gelosia de Don José amb un resultat fatal. Don José, incapaç de superar la bellesa de Carmen, la tracta com una possessió, i ella, figuració de *femme fatale*, no vol ser domesticada.

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

RICHARD STRAUSS

### *Salome*

Òpera en un sol acte amb música de Richard Strauss estrenada a Viena l'any 1905 i basada en els fets de l'Antic Testament recollits per Oscar Wilde. Pel seu erotisme i la manca de escrúpols, en l'època va ser etiquetada d'infame. Salomé personifica la manipulació, l'egoisme i l'alienació.

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

Basada en una obra teatral de Georg Büchner, l'òpera d'Alban Berg és una obra atípica dins del gènere operístic. El seu protagonista no té res a veure amb els herois convencionals: és un home desgraciat, víctima dels abusos dels seus superiors. Els personatges principals són miserables i travessen profundes tribulacions, mentre que els poderosos no perden les oportunitats per manipular l'infel·liç protagonista. En aquesta llista, us proposem analitzar personatges amb traumes dins del món de la lírica.

GIACOMO PUCCINI

### *Turandot*

En aquesta obra pòstuma de Puccini i estrenada al Teatro alla Scala de Milà, Turandot representa la dona devoradora de vides dels seus pretendents. La impossibilitat d'estimar i ser estimada neix d'un trauma familiar. En el desenvolupament de l'òpera anirà desplegant molts matisos: des de la fredor fins al dubte, l'horror en acceptar la norma, el rebuig, la fascinació per l'amor i la fidelitat de Liù... que fan que sigui, cada vegada, més humana.

*Nilsson, Corelli, Scotto, Gaiotti, Opera Roma, Francesco Molinar-Pradelli, EMI*

RICHARD STRAUSS

### *Elektra*

Escrita després de *Salome*, *Elektra* també és una òpera en un sol acte amb llibret d'Hugo von Hofmannsthal, basat alhora en la tragèdia de Sòfocles. Estrenada a Dresden l'any 1909, parla d'una atmosfera d'horror i abatiment per l'assassinat d'Agamèmon, pare d'Elektra. Elektra lidera aquesta set de venjança metre espera el retorn d'Orestes. En contínuua paranoia, la protagonista simbolitza el trauma.

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

BENJAMIN BRITTEN

## ***Peter Grimes***

*Grimes*, un dels títols més importants del segle xx, és una òpera en tres actes estrenada al Teatre de Sadler's Wells de Londres el juny del 1945. Acorralat per la societat, Grimes serà desprietat contra els altres. Víctima del *bulling*, inestable i evolucionant cap a la bogeria, la seva única sortida serà desaparèixer.

*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*

**Victor Garcia de Gomar**

DIRECTOR ARTÍSTIC DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

**“Ets encara la mateixa, Marie? Un pecat tan gros i greu... ha der fer tanta pudor que els àngels haurien de fugir corrents del cel. Però tu tens uns llavis vermells, aquesta boca vermella... i cap marca al damunt? (...) Ets bonica ‘com el pecat’. Però pot ser tan bonic, el pecat mortal, Marie?”**

**Berg,**

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



**“L’home és un abisme,  
hom sent vertigen  
quan mira cap  
al fons.”**

**Berg,**

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

# Biografies



## Josep Pons

Director musical

Considerat com un dels directors més rellevants de la seva generació, Josep Pons (Puig-reig, 1957) ha construït forts lligams amb orquestres com Gewandhaus de Leipzig, Staatkapelle de Dresden, Orchestre de Paris, City of Birmingham Symphony Orchestra, Royal Stockholm Philharmonic, The Deutsche Kammerphilharmonie Bremen o BBC Symphony Orchestra, amb qui ha fet diverses aparicions als BBC Proms de Londres. Des del 2012 és el director musical del Gran Teatre del Liceu i és també director honorari de la Orquesta y Coro Nacionales de España. Ha estat director titular i artístic de la Orquesta Ciudad de Granada i va ser fundador de l'Orquestra de Cambra Teatre Lliure de Barcelona i de la Jove Orquestra Nacional de Catalunya. Va ser director musical de les cerimònies olímpiques Barcelona 92. L'any 1999 va ser distingit amb el Premio Nacional de la Música que otorga el Ministerio de Cultura i és acadèmic de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts. Ha enregistrat més d'una cinquantena de títols per a Harmonia Mundi i per a Deutsche Grammophon, havent obtingut els màxims guardons: Grammy, Cannes Classical Awards, Grand Prix de l'Académie Charles Cross, Diapason d'Or, Choc de la Musique.

Va debutar al Gran Teatre del Liceu el 1993 i aquesta temporada hi dirigeix les produccions *Ariadne auf Naxos* de Strauss, *War Requiem* de Britten, *Pélléas et Mélisande* de Debussy i *Wozzeck* de Berg.



## William Kentridge

Director d'escena

Nascut a Johannesburg (Sud-àfrica), és internacionalment conegut pels seus dibuixos, pel·lícules, produccions de teatre i òpera. Ha treballat en museus i galeries d'art d'arreu del món: Nova York, Viena, París, Londres, Copenhaguen i Madrid, entre altres ciutats. Pel que fa a les produccions d'òpera, ha dirigit *La flauta màgica*, *El nas* de Xostakóvitx, així com *Lulu* i *Wozzeck* d'Alban Berg. Aquestes produccions s'han pogut veure en grans teatres, com la Metropolitan Opera de Nova York, Teatro alla Scala de Milà, English National Opera (ENO) de Londres, Opéra de Lió, Nationale Opera d'Amsterdam, Sydney Opera House i al Festival de Salzburg. Les seves produccions teatrals s'han ofert en teatres i festivals de nivell internacional, i inclouen títols com ara *Refuse the hour*, *Winterreise*, *Paper music*, *The head and the load*, *Ursonate* i *Waiting for the Sibyl* en col·laboració amb The Handspring Puppet Company, així com *Ubu & the Truth Commission*, *Faustus in Africa!*, *Il ritorno d'Ulisse* i *Woyzeck on the Highveld*.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.





## Luc de Wit

Co-director d'escena

Director, actor i professor de teatre, inicià la seva carrera com a actor, però progressivament es va anar centrant en la direcció escènica, i des de l'any 1995 dirigeix sobretot produccions d'òpera. També imparteix classes a escoles de teatre i musical, i tallers per a actors, cantants i directors. Actualment fa classes a la Lassaad International School of Theatre de Brussel·les. Col·labora amb William Kentridge des de l'any 2005, i habitualment dirigeix les reposicions de les seves produccions. L'any 2013 va treballar com a director de moviment en la producció de Guy Cassier d'*El capvespre dels déus* a la Staatsoper de Berlín i al Teatro alla Scala de Milà. Aquell mateix any va codirigir *La flauta màgica* amb Pierrick Sorin a Lió. L'any 2017 va codirigir amb William Kentridge l'òpera *Wozzeck* al Festival de Salzburg en coproducció amb la Sydney Opera House, Metropolitan Opera de Nova York i Canadian Opera Company de Toronto i que recentment s'ha vist a París, abans d'arribar ara a Barcelona.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.



## Sabine Theunissen

Escenògrafa

Estudià arquitectura a La Cambre de Brussel·les. Després d'un any al Departament Tècnic del Teatro alla Scala de Milà es va incorporar a La Monnaie de Brussel·les, on va treballar disset anys com a ajudant de decoració interna al Departament de Disseny. El 2003 va conèixer William Kentridge i la seva primera col·laboració va ser amb *La flauta màgica* a Brussel·les l'any 2005. Des d'aleshores ha dissenyat l'escenografia de les seves produccions operístiques, amb títols com ara *El nas*, *Lulu* o *Wozzeck*, a més d'un gran nombre de produccions teatrals que han presentat arreu del món. Ha treballat amb els directors i coreògrafs Hélène Theunissen, Aurore Fattier, Michèle Noiret, Lillo Baur, i amb els directors de cinema Mary Jimenez i Bénédicte Liénard. És convidada sovint per oferir conferències a escoles d'art i arquitectura. A més, l'any 2016 va crear l'Squatelier, el seu estudi on desenvolupa els projectes i recerca en equip.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.



## Greta Goiris

Figurinista

Estudià vestuari a Anvers i escenografia a Barcelona els anys noranta. Ha col·laborat amb els directors Josse Depauw, Karin Beyer, Pierre Audi, Ivo Van Hove i Sidi Larbi Cherkaoui, entre d'altres. Des de l'any 2001 col·labora amb Johan Simons dissenyant el vestuari en un gran nombre de produccions de teatre musical i òperes. La primera col·laboració amb William Kentridge va ser en una producció de *La flauta màgica*, i des d'aleshores ha participat en moltes de les seves produccions teatrals i operístiques: *El nas*, *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 al Gran Teatre del Liceu.



## Urs Schönebaum

Il·luminador

Estudià fotografia a Munic. Entre els anys 1995 i 1998 treballà al Departament d'il·luminació del Münchner Kammerspiele amb Max Keller. Després de treballar com a assistent d'il·luminació al Grand Théâtre de Ginebra, Lincoln Center de Nova York i Münchner Kammerspiele, l'any 2000 començà la carrera com a il·luminador en teatre, dansa i instal·lacions. Ha treballat en més de cent trenta produccions en nombrosos teatres, com la Royal Opera House de Londres, Opéra Bastille i Théâtre du Châtelet de París, La Monnaie de Brussel·les, Opéra de Lió, Metropolitan Opera de Nova York, Staatsoper Unter den Linden de Berlín, Bayerische Staatsoper de Munic, Teatro dell'Opera de Roma, Teatro Real de Madrid, Teatre Bolxoi de Moscou, i als festivals d'Ais de Provença, Avinyó, Salzburg o Bayreuth, entre d'altres. Ha col·laborat amb directors i companyies teatrals diverses, com Thomas Ostermeier, La Fura dels Baus, William Kentridge, Pierre Audi, Michael Haneke, Sidi Larbi Cherkaoui, Sasha Waltz i Robert Wilson.

Debütà al Gran Teatre del Liceu la temporada 2017/18 amb *Tristan und Isolde*.



## Catherine Meyburgh

Videoartista

Directora, dissenyadora de projeccions, editora i productora de documentals, pel·lícules de ficció i televisió, ha treballat a la Metropolitan Opera de Nova York i al Teatro alla Scala de Milà. Ha editat més d'una desena de llargmetratges narratius i més d'una trentena de documentals que s'han emès en canals com ara Arte, Channel 4, BBC-Storyville, ZDF, SABC, NBC, així com als festivals de cinema IDFA, DIFF, Berlinale i Hotdocs de Toronto, entre d'altres. El seu treball en videoinstal·lacions s'ha presentat a moltes galeries, museus i esdeveniments. Recentment ha col·laborat amb William Kentridge, Gregory Maqoma, Thuthuka Sibisi i Philip Miller en la peça de *performance* multiprojecció *The head and the load*.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.



## Kim Gunning

Operadora de vídeo

Nascuda a Johannesburg (Sud-àfrica), va començar la seva carrera al teatre com a directora d'òpera l'any 1984 i ha treballat a Sud-àfrica, els EUA, Europa, l'Àsia i Austràlia. També ha treballat amb la Handspring Puppet Company per a les seves produccions d'*Il ritorno d'Ulisse* i *UBU & the Truth Commission*. William Kentridge va ser el director d'escena d'aquestes dues produccions, i el 2004 va demanar a Kim que s'unís al seu equip creatiu com a videoartista. Des de llavors ha format part de les seves produccions de *La flauta màgica*, *Refuse the hour*, *El nas*, *Winterreise*, *Lulu*, *Wozzeck*, *The head and the load* i *Sibyl*.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.



## Pablo Assante

Director del Cor del Gran Teatre del Liceu

Pablo Assante va néixer a Quilmes l'any 1975. Va començar els estudis de piano als 8 anys a l'Escola de Belles Arts de la seva ciutat natal i després els va continuar al Conservatori Nacional de Buenos Aires. El 1997 va obtenir la Llicenciatura en Música, en les especialitats en Direcció Orquestral i en Direcció Coral, a la Universitat Catòlica Argentina i va prosseguir l'estudi de les dues especialitats al Mozarteum de Salzburg (càtedra Denis Russell / Jorge Rotter i Karl Kamper). Des del 2001, ha treballat com a mestre preparador, com a director d'orquestra i, principalment, com a director del cor en les temporades de diversos teatres lírics, com els de Chemnitz, Frankfurt, Saarbrücken, Dresden (Semperoper) i el Teatro Carlo Felice de Gènova. Com a director d'orquestra, ha dirigit ballet, òpera (entre altres títols, *Cavalleria Rusticana*, *I Pagliacci*, *Don Giovanni*, *La vídua alegre*), concerts simfònics i simfonicororals (com els *rèquiems* de Mozart i Verdi, i la simfonia *Lobgesang*, de Mendelssohn), amb orquestres com la Robert Schumann Philharmonie, la Saarländisches Staatsorchester, l'Orquestra Simfònica Nacional Argentina i l'Orquestra del Teatro Carlo Felice de Gènova. Les seves col·laboracions com a director del cor també inclouen el cor Voci Bianche di Roma per al Teatro dell'Òpera i l'Acadèmia Nacional de Santa Cecília de Roma; el cor de la Ràdio de Leipzig; el cor de la Simfònica de Bamberg; el cor de l'Òpera de Zuric; el Festival de Pasqua de Salzburg, amb els cors de la Semperoper de Dresden i de l'Òpera de Munic (Parsifal, DVD Deutsche Grammophon), i, més recentment, amb els teatres d'òpera de Xi'an, Pequín, Xangai i Staatsoper München. A més d'un repertori operístic ben ampli que comprèn els títols principals de Wagner, Verdi i Puccini, ha col·laborat

com a director de cor en simfonicororals —com la *Missa Solemnis*, de Beethoven (DVD Unitel); el *War Requiem*, de Britten; l'*Ein Deutsches Requiem*, de Brahms; els oratoris *Das Liebesmahl der Apostel*, de Wagner; *The dream of Gerontius*, d'Elgar, i les simfonies de Mahler 2, 3 i 8— i amb directors com Kurt Masur, Georges Prêtre, Colin Davis, Christian Thielemann, Fabio Luisi i Kirill Petrenko.



## Cor Vivaldi – Escola IPSI

Fundat el 1989 a l'Escola IPSI de Barcelona, el Cor Vivaldi és un dels pocs cors escolars de tot l'Estat espanyol amb una vida concertística pròpia. Guanyador d'importants premis internacionals, participa a les temporades del Liceu, on, des del 2014 fins al 2016, va omplir la sala gran amb la cantata *Els Pastors* d'Albert Guinovart i Jordi Galceran. El Cor, que assaja diàriament, promou la millora constant dels seus membres i els proporciona una “dieta musical”, amb més de 4 repertoris cada any, que són estrenats, al Conservatori del Liceu, al cicle de concerts *Les Quatre Estacions* del Cor Vivaldi. Ha enregistrat més de vint cd i ha treballat amb importants directors: Josep Pons, Eiji Oué, Marc Soutrot, Marc Piollet, Pablo González, Giuliano Carella, Sebastian Weigle, Salvador Mas... També comissiona compositors per tal d'incrementar el repertori per a veus blanques, com ara Jordi LL.Rígol, Peter Baccus, Eduard Iniesta, Kirby Shaw, Albert Guinovart o Albert Garcia Demestres. El 2013 rebé de mans del president de la Generalitat la Creu de Sant Jordi.



## Òscar Boada

Director del Cor Vivaldi

Reconegut com a un dels principals especialistes en veus blanques, s'inicià professionalment com a pianista. Aviat va sentir-se atret per la direcció i, del 1985 al 1998, va ser pianista de l'Orfeó català on aprengué els secrets de l'ofici amb Simon Johnson i Jordi Casas. El 1999, per la seva labor amb el Cor Vivaldi, li va ser atorgada la Menció especial del Premi Ciutat de Barcelona. Guardonat al Concorso Internazionale «Marielle Ventre», ha estat jurat de diversos concursos: Festival de Cantonigròs, Florilège de Tours, Anton Bruckner a Linz, o als World Choir Games de Socchi i Tschwane, la competició coral més gran del món. Ha dirigit, entre molts altres, el Cor de Cambra del Palau, el Cor de Cambra i el Cor Amics de la Unió de Granollers, l'Orquestra de Moldàvia o l'Orquestra simfònica del Gran Teatre del Liceu. Res, però, l'ha omplert tant com dirigir i acompanyar el Cor Vivaldi (és dels pocs directors que toca el piano i dirigeix en concert) i transmetre a la seva gent tot allò que s'amaga darrere les notes.



## Matthias Goerne

Baríton (Wozzeck)

Nascut a Weimar, estudià amb Hans-Joachim Beyer a Leipzig i posteriorment amb Elisabeth Schwarzkopf i Dietrich Fischer-Dieskau. Ha actuat als principals teatres del món, com la Metropolitan Opera de Nova York, Royal Opera House de Londres, Teatro Real de Madrid, Opéra National de París, Bayerische Staatsoper de Munic i Wiener Staatsoper. Al seu repertori destaquen els papers de Wolfram (*Tannhäuser*), Amfortas (*Parsifal*), Marke (*Tristan und Isolde*), Wotan (*L'Anell del Nibelung*), Orest (*Elektra*) i Jochanaan (*Salome*), així com els rols protagonistes d'El castell de *Barbablava* o *Wozzeck*. Al llarg de la carrera ha rebut un gran nombre de premis: cinc nominacions als Grammy, el premi ICMA, Gramophone, BBC Music Magazine Award, Diapason d'Or, etc. Des de l'any 2001 és membre honorari de la Royal Academy of Music de Londres.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 2006/07 amb un Concert Mahler, i hi ha tornat amb un recital (2008/09) i *War Requiem* (2021/22).



## Torsten Kerl

Tenor (Tambor major)

Inicià la seva carrera tocant l'oboè i més tard s'inicià en el cant. Té un repertori molt ampli que li ha permès cantar un gran nombre de rols d'òperes de Wagner, com Erik (*L'holandès errant*), Parsifal, Lohengrin, Tannhäuser, Loge (*L'or del Rin*), Siegmund (*La valquíria*), Tristan (*Tristan und Isolde*), Rienzi, i Siegfried (Siegfried i El capvespre dels déus); i també els de Max (*El caçador furtiu*), Paul (*La ciutat morta*), Florestan (*Fidelio*), Pedro (*Tiefland*), Bacchus (*Ariadne auf Naxos*), Don José (*Carmen*), Samson (*Samson et Dalila*), Àneas (*Les troyens*), Otello o Dick Johnson (*La fanciulla del West*), entre d'altres. Papers que ha pogut interpretar en nombrosos teatres, com la Wiener Staatsoper, Metropolitan Opera de Nova York, Deutsche Oper de Berlín, San Francisco Opera, Royal Opera House de Londres, Semperoper de Dresden, Teatro alla Scala de Milà o Bayerische Staatsoper de Munic. A més dels festivals de Bayreuth, Salzburg, Edimburg o Glyndebourne.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 2005/06 amb *Die tote Stadt*.



## Peter Tantsits

Tenor (Andres)

El seu repertori inclou obres de Beethoven, Britten, Stravinsky, Schönberg, Berg, Janáček, Richard Strauss i Mahler, a més de Milton Babbitt, Luigi Nono, György Ligeti, Karlheinz Stockhausen, Pascal Dusapin i Bernd Alois Zimmermann. L'any 2020 debutà a la Royal Opera House de Londres, i entre els seus propers projectes té debuts a Salzburg, Nova York, Tòquio, Dublín i Basilea, a més de Barcelona. Al llarg de la seva trajectòria ha cantat en teatres i auditoris prestigiosos, com el Concertgebouw d'Amsterdam, Philharmonie de Berlín, Gewandhaus de Leipzig, Konzerthaus de Viena, així com a la Bayerische Staatsoper de Munic, Oper de Colònia, Teatro alla Scala de Milà, LA Opera de Los Angeles, i els teatres d'òpera de les ciutats de Basilea, Magúncia, Bonn, Sankt Gallen i Karlsruhe, així com als festivals de Baden-Baden i Glyndebourne.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.



## Mikeldi Atxalandabaso

Tenor (Capità)

Nascut a Bilbao, es formà a la seva ciutat natal. Ha interpretat Ruodi (*Guillaume Tell*) a Amsterdam, Opéra de Montecarlo, Théâtre des Champs Élysées de París i Teatro Regio de Torí; Beppe (*Pagliacci*) a Tolosa de Llenguadoc i Santiago de Xile; Monostatos (*La flauta màgica*) al Teatro Real de Madrid, i *El retablo de Maese Pedro* al Petit Liceu. En concert ha interpretat Tybalt (*Roméo et Juliette*) dirigit per Michel Plasson, *L'Àtiantida* amb Josep Pons, *La llama* (Usandizaga) i *Guglielmo Tell* a Edimburg, Detroit, Chicago, Toronto i Nova York. Ha actuat a *Le prophète* al Théâtre du Capitole de Tolosa de Llenguadoc, Remendado (*Carmen*) a Madrid, Narraboth (*Salome*) a l'ABAO, Dr. Cajus (*Falstaff*) amb la Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks de Munic i Spoletta (*Tosca*) a Salzburg. Ha estat premiat al Concurs Internacional Manuel Ausensi.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 2002/03 amb *L'occasione fa il ladro*, i hi ha tornat amb *El retablo de Maese Pedro* (2008/09), *L'hollandès errant* (2016/17), *Manon Lescaut* (2017/18) i *Turandot* (2019/20).



## Peter Rose

Baix (Doctor)

Cantant habitual a la Metropolitan Opera de Nova York, Royal Opera House de Londres, Teatro alla Scala de Milà, i a Viena, París, Berlín i Munic, així com als festivals de Salzburg i Bayreuth, entre el seu repertori trobem rols d'Ochs (*El cavaller de la rosa*), Gurnemanz (*Parsifal*), Fasolt (*L'Anell del Nibelung*), Daland (*L'hollandès errant*), rei Marke (*Tristan und Isolde*), Commendatore i Leporello (*Don Giovanni*), Gorjančikov (*De la casa dels morts*), Kecal (*La núvia venuda*), Banquo (*Macbeth*), Gremin (*Ievgueni Oneguin*), Osmin (*El rapte del serrall*), Zaccaria (*Nabucco*), Arkël (*Pelléas et Mélisande*), Rocco (*Fidelio*) i Falstaff, entre d'altres. L'han dirigit, entre altres mestres, Kleiber, Maazel, Giulini, Masur, Haitink, Rattle, Barenboim, Mehta, Thieleman, Solti, Mackerras i Petrenko.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 2004/05 amb *A midsummer night's dream*, i hi ha tornat amb *El cavaller de la rosa* (2009/10) i *Rienzi* (2012/13).



## Scott Wilde

Baix (Primer aprenent)

Estudià a la Juilliard School de Nova York. Els primers compromisos el van portar a teatres d'òpera de San Francisco, Nova York, Washington, Baltimore i Saint Louis. A San Francisco ha cantat els rols d'orador (*La flauta màgica*), Abimelec (*Samson et Dalila*) i Hans Sachs (*Els mestres cantaires de Nuremberg*). Entre els seus compromisos més recents trobem la interpretació de Carl Olsen (*Street Scene*) a Colònia, Madrid i Montecarlo; Trulove (*The rake's progress*) a Niça i Nantes; cavaller del Grial (*Parsifal*) a Brussel·les; Bonzo (*Madama Butterfly*) i registrador de Norwich (*Gloriana*) a Madrid, i Rocco (*Fidelio*) a Munic i al Festival de Buxton.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 2001/02 amb *Lady Macbeth de Mtsenk*.



## Àneas Humm

Baríton (Segon aprenent)

Debutà als divuit anys a l'Stadttheater Bremerhaven. L'any 2019 va completar els estudis de cant a la Juilliard School de Nova York, tot i que abans estudià a la Universitat d'Arts de Bremen. L'any 2014 la televisió suïssa SRF li va dedicar el documental titulat *A child prodigy grows up: Àneas Humm on the way to a world career*. Ha format part de l'ensemble del Badische Staatstheater de Karlsruhe, on ha cantat els rols de Papageno (*La flauta màgica*) i Malatesta (*Don Pasquale*). També ha estat membre del Deutsches Nationaltheater de Weimar, amb els papers de Guglielmo (*Così fan tutte*) i Harlekin (*Ariadne auf Naxos*). L'any 2017 va publicar el seu primer treball discogràfic, titulat *Awakening*, amb la pianista Judit Polgár per al segell Rondeau, i el 2021 va publicar el seu segon disc, *Embrace*, amb la pianista Renate Rohlfing. Entre els seus propers compromisos trobem Papageno al Theater de Sankt Gallen (Suïssa).

Debuta al Gran Teatre del Liceu.





## Beñat Egiarte

Tenor (Boig)

Nascut a Amorebieta (Biscaia). Ha estat deixeble de la soprano Giovanna Di Rocco, a més d'haver rebut classes de Raul Giménez, Eduard Giménez, Renata Scotto, Jaume Aragall i Montserrat Caballé, entre altres cantants. Debutà interpretant Ferrando (*Così fan tutte*), i des d'aleshores ha assumit rols com ara Tonio (*La fille du régiment*), Fernando (*La favorita*) o Nemorino (*L'elisir d'amore*). També ha participat en produccions de *Rigoletto*, *Cendrillon*, *Die Zauberflöte*, *Le devin du village*, *Il barbiere di Siviglia*, *Otello* (G. Rossini), *Fidelio* i *Roméo et Juliette*. Ha cantat en teatres i auditoris reconeguts, com el Palau de la Música Catalana, Teatro de la Maestranza de Sevilla, Auditorio Nacional de Madrid, Teatro São Pedro de São Paulo (*el Brasil*), Teatro Arriaga Antzokia de Bilbao o La Faràndula de Sabadell.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 2013/14 amb *Cendrillon*, i ha tornat amb *Otello* de G. Rossini (2015/16), *Il viaggio a Reims* (2017/18), *Roméo et Juliette* (2017/18) i *La Gioconda* (2018/19).



## Annemarie Kremer

Soprano (Marie)

Estudià cant, piano i dansa a Maastricht i debutà com a Ilia (*Idomeneo*) al Theater Aachen. L'any 2011 debutà com a Salome al festival Vienna Volksoper, i a partir d'aleshores ha cantat aquest rol a São Paulo, Pequín, Moscou, Hong Kong, Nàpols, Essen i Hannover. El seu repertori inclou rols de Strauss, Wagner i Puccini, així com els papers protagonistes de les òperes *Agrippina*, *Madama Butterfly*, *Luisa Miller*, *Manon Lescaut*, *Médée*, *Norma*, *Rusalka*, *Tosca* i *Turandot*. També ha cantat Micaëla (*Carmen*), Marie (*La fille du régiment*), Maddalena di Coigny (*Andrea Chénier*), Ursula (*Mathis der Maler*), Heliane (*Das Wunder der Heliane*), Donna Anna i Donna Elvira (*Don Giovanni*), entre d'altres. Entre els seus compromisos recents trobem Isolde (*Tristan und Isolde*) a Karlsruhe, Lady Macbeth (*Macbeth*) a Salzburg, *Violanta* a Torí, Santuzza (*Cavalleria rusticana*) a Bergen i Giorgetta (*Il tabarro*) a Essen.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.



## Rinat Shahan

Mezzosoprano (Margret)

Un dels seus rols més representatius és el de Carmen, la protagonista de l'òpera de Bizet, títol que ha cantat en més de quaranta-cinc produccions arreu del món: Viena, Roma, Berlín, Munic, Hamburg, Stuttgart, Colònia, Baden-Baden, Lisboa, Toronto, Vancouver, Nova York, Tel Aviv, Hong Kong, Sydney, Moscou, així com al Festival de Glyndebourne, entre d'altres. A més, el seu repertori operístic inclou *El castell de Barbablava*, els papers de Maddalena i Giovanna (*Rigoletto*), Donna Elvira (*Don Giovanni*), Preziosilla (*La forza del destino*) o Cherubino i Marcellina (*Le nozze di Figaro*). L'han dirigida els mestres Karina Canellakis, Alan Gilbert, Sir Simon Rattle, Stéphane Denève, Robert Treviño, Krzysztof Warlikowski o Christian Thielemann, entre d'altres.

Ha debutat al Gran Teatre del Liceu aquesta temporada amb *Rigoletto*.

**“Gireu! Doneu voltes!  
Per què no apaga Déu  
el sol?... Tot es rebolca  
en la impudícia: homes,  
dones, persones i  
bèsties!”**

**Berg,**

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

## Relació personal Gran Teatre del Liceu

### DIRECCIÓ GENERAL

Valentí Oviedo

#### Secretaria de direcció

Ariadna Pedrola

#### Assessoria jurídica

Elionor Villén

Gemma Porta

Lola Pozo Flor

### DIRECCIÓ ARTÍSTICA I PRODUCCIÓ

Víctor García de Gomar

Leticia Martín

#### Planificació

Yolanda Blaya

#### Contractació i figuració

Albert Castells

Meritxell Penas

#### Producció executiva

Sílvia García

Muntsa Inglada

Míriam Martín Ferrer

Joan Rimbau

#### Producció d'esdeveniments

Deborah Tarridas

#### Sobretítols

Anabel Alenda

Gloria Nogué

### DIRECCIÓ MUSICAL

Josep Pons

Conxita Garcia

Antoni Pallès

Josep M. Armengol

Agnès Pérez

Núria Piquer

#### Arxiu musical

Elena Rosales

Irene Valle

#### Mestres assistents musicals

Rodrigo de Vera

Vanessa García

David-Huy Nguyen-Phung

Jaume Tribó

Véronique Werklé

#### Regidoria musical

Lluís Alsius

Luca Ceruti

Micky Galindo

#### Orquestra

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 Kostrzewszka

Aleksandar Krapovski

Émilie Langlais

Paula Lavarías

Francesc Lozano

Jing Liu

Kalina Macuta

Sergii Maiboroda

Darío Mariño

Enric Martíñez

Jorge Martíñez

Manuel Martíñez

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

#### Cor

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 Martíñez

José Antonio Medina

Ivo Mischew

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

#### Servei educatiu i El Liceu Apropa

Jordina Oriols

Irene Calvís

Julia Getino

Carles Gibert

Josep Maria Sabench

Nauzet Valerón Brito

Pilar Villanueva

### DEPT. COMUNICACIÓ I EDICIONS

Nora Farrés

#### Prensa

Joana Lladó

#### Digital

Christian Machío

#### Edicions

Sònia Cañas

#### Arxiu

Helena Escobar

Enric Escofet

#### Producció d'audiovisuals

Clara Bernardo

Berta Regot

Santi Gila

#### Disseny

Lluís Palomar

[Tornar a l'índex](#)

**DEPT. ECONOMICOFINANCER**

Ana Serrano

Cristina Esteve

Núria Ribes

**Control econòmic**

M. Jesús Fèlix

Gemma Rodríguez

**Comptabilitat**

Jesús Arias

M. José García

**Tresoreria i assegurances**

Jordi Cabrero

Roser Pausas

**Compres**

M. Isabel Aguilar

Javier Amorós

Eva Grijalba

Anna Zurdo

**DEPT. DE MÀRQUETING I COMERCIAL**

Mireia Martínez

Montse Cardona

Jesús García

Teresa Lleal

Gemma Pujol

Judith Ruiz

**Abonaments i localitats**

M. Carme Aguilar

Marisa Calvo Fernández

Clara Cebrián

Aroa Lebron

Ariadna Porta

Sonia Puig-Gròs

Marta Ribas

Gemma Sánchez

Berta Simó

**DEPT. DE PATROCINI, MECENATGE**

**I ESDEVENIMENTS**

Helena Roca

Paula Gómez

Laia Ibarz

Sandra Oliva

Mireia Ventura

**Esdeveniments**

Isabel Ramón

Marcos Romero

Paulina Soucheiron

**DEPT. DE RECURSOS HUMANS**

**I SERVEIS GENERALS**

Jordi Tarragó

**Administració de personal**

Jordi Aymar

Marc Espar

Mercè Siles

**Formació i seguretat i salut laboral**

Rosa Barreda

**Recepció**

Cristina Ferraz

Christian López

**Servei mèdic**

Mireia Gay

**Seguretat**

Ferran Torres

**Informàtica**

Raquel Boza

Pilar Foixench

Raúl López

Sara Martín

Xavier Massotti

Nicolás Pérez

**Instal·lacions i manteniment**

Susana Expósito

Helena Ferré

Domingo García

Isaac Martín

**DEPT. DE RELACIONS**

**INSTITUCIONALS**

Estefania Sort

**Relacions Públiques**

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. TÈCNIC**

Xavier Sagrera

**Oficina tècnica**

Marc Comas

Guillermo Fabra

Paula Miranda

Natalia Paradelà

Eduard Torrents

**Coordinació escènica**

María de Frutos

Miguel Àngel García

Txema Orriols

**Administració de personal**

Cristina Viñas

Judit Villalmanzo

**Logística i transport**

José Jorge González

Eloi Batalla

Blai Munuera

Lluís Suárez

Diego Raúl Villanueva

**Maquinària**

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

**Luminotècnica**

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

**Tècnica d'audiovisuals**

Jordi Amate

Antoni Arrufat

Guillem Guimerà

Amadeo Pabó

Carles Rabassa

Josep Sala

Antoni Ujeda

Àngel Vilchez

**Attrezzo**

Javier Andrés

Stefano Armani

José Luis Encinas

Montserrat Gandia

Emma García

Miguel Guillén

Antoni Lebrón

Ana Pérez

Andrea Poulsatrou

Lluís Rabassa

Cristina Regueras

Jaume Roig

Josep Roses

Mariano Sánchez

Vicente Santos

**Regidoria**

Llorenç Ametller

Immaculada Faura

Xesca Llabrés

Jordi Soler

**Sastreria**

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 Viguer

Eva Vilchez

**Caracterització**

Susana Ben Hassan

Monica Núñez

Liliana Perea

Miriam Pintado

Núria Valero

**Direcció**

Nora Farrés

**Coordinació**

Sònia Cañas, Helena Escobar i Enric Escofet

**Continguts**

Albert Galceran i Jaume Radigales

**Col·laboradors en aquest programa**

Albert Galceran, Jaume Radigales, Jesús Ruiz Mantilla, Jaume Tribó

**Disseny original**

Bakoom Studio

**Disseny**

Minimilks

**Dibuixos**

William Kentridge

**Copyright 2022:**

Gran Teatre del Liceu sobre tots els articles d'aquest programa i fotografies pròpies

**Informació sobre publicitat i Programa de Patrocini i mecenatge**

liceubarcelona.cat / mecenes@liceubarcelona.cat / 93 485 86 31

**Comentaris i suggeriments**

edicions@liceubarcelona.cat

**La Fundació del Gran Teatre del Liceu és membre de**



OPERAVISION

**El Gran Teatre del Liceu ha obtingut les certificacions**

EMAS (Eco Management and Audit Scheme)

ISO 14001 (Sistema de gestió ambiental)

ISO 50001 (Sistema de gestió energètica)

Distintiu de garantia de qualitat ambiental



Liceu

175

175

Opera  
Barcelona