Full informatiu

Nº 50 30 de dezembro de 2005 Gran Teatre del Liceu

Alban Berg: *Wozzeck*

Wozzeck é uma boa pessoa. Mas Wozzeck também é um homem com uma inteligência débil e uma psicologia frágil que o convertem em presa fácil das humilhações e abusos dos outros. Por isso, sentimos uma grande piedade quando vemos, ao longo de toda a obra, como Wozzeck se aproxima, só e indefeso, à sua autodestruição. E, ao mesmo tempo, sentimos uma forte rejeição e uma grande revolta contra a ordem social que torna possível este drama.

Wozzeck é um soldado disciplinado e respeitoso, mas os seus superiores - um médico militar e um capitão de muito baixa categoria moral e intelectual - abusam da sua superioridade jerárquica, explorando-o como cobaia de uma ridícula experiência científica ou vexando-o com discursos morais. Por outro lado, o mundo familiar de Wozzeck - a única coisa sólida de que dispõe na sua vida -, formado pela sua amiga Maria e um filho que ambos amam, desmorona-se completamente quando se dá conta que Maria deixou-se seduzir pelo pretensioso tambor-mor do quartel. A vingança de Wozzeck - o assassinato de Maria, a qual rezou arrependida e assustada depois de ler como Jesus perdoa a mulher adúltera - e o seu suicídio acabam por ser, num clima mórbido, uma fatalidade inevitável. A comovedora cena final mostra o filho de Maria e Wozzeck a brincar com outras crianças, indiferente à tragédia.

Berg escreveu pessoalmente o libreto da ópera a partir do drama *Woyzeck* (1837) de Georg Büchner - dramaturgo romântico de extraordinário prestígio e influência, médico e revolucionário, que faleceu aos vinte e três anos -, baseado num facto real que acabou nos tribunais. A ópera encontra-se estruturada em três actos de cinco cenas cada um, separadas por um interlúdio musical. Berg renuncia às tradicionais árias, recitativos e concertantes, organizando as cenas de acordo com determinadas formas das obras instrumentais clássicas (marcha, rapsódia, passacaglia, rondó, sinfonia, sonata ou fuga). A sua linguagem atonal tem como única finalidade, segundo ele próprio escreveu, traduzir para a linguagem musical a patética linguagem poética de Büchner.

ESPECTÁCULO SEM ENTREACTO

Representações

30 de Dezembro de 2005 às 20.30 h; 2, 5, 7, 11, 12, 14 e 17 de Janeiro de 2006 às 20.30 h; 8 e 15 de Janeiro de 2006 às 17.00 h.

Ficha artística

Direcção musical: Sebastian Weigle
Encenação: Calixto Bieito
Cenografia: Alfons Flores
Figurinos: Mercè Paloma
Iluminação: Xavi Clot (A.A.I)
Dramaturgia: Xavier Zuber
Nova co-produção: Gran Teatre del Liceu / Teatro Real (Madrid)

Wozzeck: Franz Hawlata / Jochen Schmeckenbecher*
Tambor-mor: Reiner Goldberg / Jeffrey Dowd*
André: David Kuebler / Francisco Vas*
Capitão: Hubert Delamboye / Andreas Conrad*
Doutor: Johann Tilli / Markus Hollop*
Primeiro aprendiz: Kurt Gysen
Segundo aprendiz Jochen Schmeckenbecher / David Rubiera*
O louco: Steven Cole
Maria: Angela Denoke / Vivian Tierney*
Margret: Vivian Tierney / Claudia Schneider*
O filho de Maria: Gemma Velayos / Anna Closa*
*7, 12 e 15 de Janeiro

Orquestra Sinfónica e Coro do Gran Teatre del Liceu
Direcção do Coro: José Luis Basso

COR VIVALDI - IPSI - PETITS CANTORS DE CATALUNYA
Direcció del cor: Òscar Boada

Conferências

Prévias
Três quartos de hora antes do espectáculo será oferecida no Foyer uma sessão informativa sobre a ópera.

Exposições

«*Wozzeck*: *el proceso creativo*». Recompilação fotográfica dos ensaios na Sala Mestres Cabanes. Foyer. A partir do dia 30 de Dezembro de 2005.

Livros

George Büchner: *Wozzeck*. Tradução de Carme Serrallonga. *Mataró: Edicions Robrenyo de teatre de tots els temps*, Salvador Serres, editor; 1977.

Georg Büchner: *Wozzeck*. Tradução de Javier Orduña. Madrid: Letras universales, 192. *Ediciones Cátedra*; 1993.

Soma Morgenstern: *Alban Berg y sus ídolos: recuerdos y cartas*. Valença: Colección contemporánea, 13. Ediciones Pretextos; 2002.

Emissões radiofónicas

8 de Janeiro às 17.00 h. Rádio Clássica de RNE (em directo).

14 de Janeiro às 20.30 h. Catalunha Música (em directo).

Música

A Escola de Viena
«A propósito de *Wozzeck*»

Arnold Schönberg (1874-1951)
Verklärte nacht op. 4
Sehr langsam
Breiter
Schwer betont
Sehr breit und langsam
Sehr ruhig

Alban Berg (1885-1935)
Sieben frühe lieder
«Nacht»
«Schilflied»
«Die Nachtigall»
«Traumgerkrönt»
«Imm Zimmer»
«Liebesode»
«Sommertage»

Anton Webern (1883-1945)
Vier Lieder op. 12
«Der Tag ist vergangen»
«Die geheimnisolle Flöte»
«Schien mir's, als ich sah die Sonne»
«Gleich und gleich»

Joaquim Homs (1906-2003)
Poema de Hölderlin (1960)

Josep Soler (1935)
Variações e fugas sobre um tema de Berg (1979)

Assessoria musical e apresentação: Jaume Creus

Quarta-feira, 4 de Janeiro às 20.30 h
Preço único: 7,50 €

Da história:

Alban Berg publicou seis grandes artigos sobre *Wozzeck (Wozzeck e a questão da ópera)*. Publicamos alguns fragmentos do intitulado «O problema da ópera», escrito em 1928, no qual Berg explica que as novidades musicais da sua ópera não têm o objectivo da originalidade, mas sim o da expressividade: traduzir para a linguagem musical a linguagem poética de Büchner.

«Nem em sonhos eu poderia ter pensado em fazer de *Wozzeck* uma obra revolucionária. Não foi com esta intenção que comecei a composição e nunca considerei o seu resultado como um modelo, nem para as minhas próprias obras nem para as dos outros compositores. Realmente, é excessivo dizer que eu esperava que *Wozzeck* pudesse "fazer escola".

Certamente, quando decidi escrever uma ópera prometi a mim próprio fazer boa música, expressar com os sons o conteúdo espiritual do imortal drama de Büchner, traduzir a sua linguagem poética para a linguagem musical. Mas, à margem de tudo isto, nunca tive outra intenção, ao compor esta ópera, que a de oferecer ao teatro uma obra plenamente adequada, compô-la com a permanente consciência de que era necessário subordinar a minha música à acção teatral, incluindo na música tudo o que fosse preciso para a representação do drama no palco. Já existiam as características essenciais de um director de encenação ideal. Por outro lado, é certo que eu não desejava ocasionar nenhum prejuízo às prerrogativas absolutas da música ou à sua autonomia, a qual não pode ser estorvada por algo que não seja propriamente musical

Que este projecto se tenha levado a cabo com a ajuda de formas musicais mais ou menos antigas (uma das mais importantes das minhas supostas reformas!) parece-me uma consequência perfeitamente lógica. [...] Era necessário escolher de forma sensata entre as vinte e seis cenas de Büchner, às vezes fragmentárias e às vezes com umas relações muito débeis entre elas. Era necessário evitar as reiterações que podiam levar à paralisação das variações musicais. Era necessário aproximar de novo as cenas, justapondo-as e agrupando-as em actos. [...]

O meu projecto de dar forma às quinze cenas que seleccionei de acordo com um só critério (o único capaz de conferir à obra o sentido inequívoco e evidente que era desejável) impedia-me compô-las, fragmento a fragmento, seguindo o fio do texto literário. Uma obra tão pura, com uma estrutura rica que pudesse ser uma ilustração da acção dramática e que, ao mesmo tempo, não provocasse a sensação de uma grande monotonia, depois de ouvidas só algumas cenas. [...] Seja qual for o conhecimento sobre as múltiplas formas musicais que esta ópera contém, o rigor e a lógica com que foram elaboradas e a orientação combinatória que lhes foi aplicada no mais mínimo detalhe desde que se levanta a cortina até que esta cai por última vez, não pode haver ninguém no público que seja capaz de distinguir quais são estas distintas fugas e invenções, *suites* e sonatas, variações e *passacaglias*, porque a atenção não terá sido absorvida por nada mais que a Ideia desta ópera, que vai mais além do destino particular de Wozzeck.
Creio que o consegui!

Do espectáculo:

Reproduzimos alguns fragmentos do artigo «Calixto Bieito, a Catalan Director on the International Stage»escrito por María Delgado, professora do Queen Mary College da Universidade de Londres, o qual foi publicado em «TheatreForum», nº 26 (2005)

«Tanto se trabalha em grandes auditórios como no cenário mais íntimo do Romea, como se o faz em espaços consignados, a focagem da direcção de Bieito sempre implicou um meticuloso estudo do texto, uma económica técnica cenográfica e uma minuciosa atenção à criação das personagens, a qual depende mais do instinto que da análise metódica e teórica das personagens. A sua ambientação teatral gira em grande parte à volta de um cenário vazio, onde a decoração se reduz ao imprescindível, permitindo criar um mundo multidimensional, no qual o real e o poético podem ir de mão dada. [...] Ainda que a prioridade de Bieito é a de trabalhar sempre com "*elementos reais sem ser realistas*", é relevante o facto de que tenha escolhido Alfons Flores para trabalhar textos espanhóis ou peças que ele situou concretamente em Espanha (Bieito 2004). Bieito descreve Alfons Flores como um "artesão". As suas colaborações afastaram-se cada vez mais da marca impressionista do Flores principiante, centrando-se num cenário que combina fortes referentes cinematográficos e pictóricos.

Talvez a facilidade de Bieito para situar-se como emblema e como embaixador das culturas catalã e espanhola tenha sido uma das razões da sua manifesta visibilidade crítica. A sua obra revisionista com a ópera, onde questiona supostos relacionados com a realização e a produção de linguagens do teatro musical, nunca tentou disfarçar os prismas culturais através dos quais lê e interpreta a obra. [...] A sua obra *Un ballo in maschera* para o Gran Teatre del Liceu de Barcelona no ano 2000 (uma co-produção vista na Royal Danish Opera no 2001 e na English National Opera em 2002) situou em Espanha o estudo de Verdi sobre os sucessos que levaram ao assassinato de Gustavo III de Suécia em 1792, até mediados ou finais dos anos setenta, quando se negociava a passagem da ditadura à democracia [...]. No ano 2001, *Don Giovanni* (uma co-produção para a English National Opera com a Staatsoper Hannover e o Gran Teatre del Liceu de Barcelona, reestreada em 2004) foi ambientada novamente na Espanha contemporânea, no Porto Olímpico de Barcelona, símbolo da prosperidade e do *glamour* da cidade nos anos noventa. [...]

Apesar de que Bieito tenha podido admitir em anteriores entrevistas que os seus mentores estão mais presentes nos filmes que no teatro (Fellini, Baz Luhrmann, Kurosawa, Coppola, Scorsese), a sua obra partilha importantes pontos de contacto com outros inconformistas do teatro que trabalharam para os dois meios de comunicação (Welles, Planchon, Chéreau, Sellars). Todos eles ofereceram uma interpretação iconoclasta dos textos, marcada pela linguagem formal do cinema, a qual respondeu às preocupações sociais contemporâneas, à dinâmica política e a um afã de comércio, nos que o aspecto moral é uma comodidade espantosamente prescindível. Quando trabalha com as línguas europeias (o inglês, o espanhol, o catalão, o italiano, o francês e o alemão), a sua focagem intransigente, interrogativa e desconcertante propõe um teatro multilingue, reconhecendo uma Europa que fala (tanto desde um ponto de vista político como teatral) outras línguas para além do inglês.

María Delgado

Fotografias: Angela Denoke, Sebastian Weigle, Calixto Bieito, Jochen Schmeckenbecher, Johann Tilli, Reiner Goldberg nos ensaios na *Sala Mestres Cabanes.*

© Fotos: Santi Cogolludo

A dramaturgia de Calixto Bieito para *Wozzeck*

A causa da tragédia que destrói Wozzeck, espezinhado por homens medíocres e malignos - o capitão, o médico militar, o tambor-mor - que exercem sobre ele todo o peso da sua autoridade jerárquica, podia-se encontrar, no século XIX, no exército, visto como o paradigma do poder opressivo. Hoje em dia, com um exército voluntário e profissionalizado, esta imagem perde sentido. Por isso, Bieito situou este drama que mostra a destruição moral de um homem num ambiente industrial, onde se pode imaginar a cega maquinaria que determina o futuro das pessoas, a autoridade jerárquica que se impõe arbitrariamente aos homens e a atmosfera rarefeita e alienante que pode chegar a desequilibrar e destruir um homem.

Para sublinhar o sentido deste espaço, Bieito quis situá-lo num futuro que ele imagina como um pesadelo. Este ambiente industrial converte-se, portanto, no espaço malsão que faz enfermar as crianças e na maquinaria transtornada que faz enlouquecer os homens. Uma cenografia de solo lamacento e grandes tubos que supuram águas fétidas, as quais querem evocar às vezes uma radiografia

intestinal, são a imagem do clima material e moral que afundará Wozzeck. A imponente e sóbria cenografia de Alfons Flores e o guarda-roupa laboral de Mercè Paloma expressam perfeitamente este clima.

Neste espaço, Wozzeck vive o processo de humilhação ao qual o submetem, cada vez com mais pressão, os representantes da estrutura social - como no drama de Büchner - e o desmoronamento do seu refúgio familiar quando tem a convicção de que Maria se entregou ao tambor-mor. E tudo isso leva-o à loucura. A partir deste momento, no palco tudo toma um ar onírico que esbate a fronteira entre a realidade e o pesadelo, entre a obsessão e o delírio.

A dramaturgia de Bieito potencia que a ópera de Alban Berg tenha a contundência de um golpe seco à nossa consciência, como a partitura do compositor ou o drama de Büchner. Para favorecer tudo isso, Wozzeck é representada sem interrupção e os interlúdios musicais mantêm viva a acção dramática para que tudo adquira a força de um tifão que tem que engolir as personagens para o seu trágico destino.

Sebastian Weigle: «Wozzeck abre um caminho para uma nova linguagem musical e novas construções rítmicas»

G.T.L.- Que lugar ocupa *Wozzeck* na produção de óperas do século XX?

S. W.- Alban Berg, juntamente com Arnold Schönberg e Anton Webern como representantes da segunda escola vienense, é uma figura central do século XX. *Wozzeck* não é um daqueles títulos exemplares das tendências da segunda Escola de Viena, já que encontraríamos muitas outras composições nas quais a série, a célula compositiva da qual parte o dodecafonismo, tem mais importância. No entanto, *Wozzeck* incidirá de forma contundente nas gerações de músicos posteriores e abrirá um caminho para uma nova linguagem musical e novas construções rítmicas. Em *Wozzeck* utiliza elementos do dodecafonismo, mas não está obcecado por levantar o estandarte de nada. Simplesmente quer tornar expressivo e comovedor o drama de Büchner.

G.T.L.- A linguagem de *Wozzeck* é uma linguagem radicalmente oposta à linguagem tradicional?

S. W.- A música de Alban Berg para *Wozzeck*, como representante da "atonalidade livre" - por certo, é a primeira ópera neste estilo que ocupa todo um sarau -, é mais fácil de entender hoje em dia que quando se estreou, em 1925, na Berliner Staatsoper, onde eu - bastante mais tarde - escutei o meu primeiro *Wozzeck*. Este título sempre me impressionou pelas suas ilustrações musicais, esgotando quase todos os recursos técnicos dos músicos que nele participam... três actos seguidos, sem pausa e carregados de tensão, convertem-se num enorme repto para qualquer intérprete. Por outro lado, não existem relações harmónicas que se mantenham durante toda a obra; o próprio Alban Berg dizia que queria imprimir a este drama uma "cara inconfundível", assim como uma ideia de obra cerrada. Há muitos temas principais com as suas respectivas variações: às vezes são variações por meio de uma só nota, de um só acorde ou de um só ritmo, sempre à procura de uma composição muda, submetida à pressão psíquica que Maria, o doutor

Calixto Bieito: «Wozzeck é arrastado por um mundo que é como um organismo enfermo»

e o capitão exercem sobre Wozzeck. Por isso, *Wozzeck* só se pode definir como uma obra.

G.T.L.- Cenograficamente, o que é que nos vai propor no seu *Wozzeck*?

C. B.- A cenografia de Alfons Flores é como um grande estômago aberto, um corpo descarnado. A evolução de Wozzeck até ao seu último grito desesperançado - o assassinato de Maria - explica-se, deste modo, como uma reacção extrema e desesperada à sua pobre existência, num ambiente enfermo e contaminado que alude ao fuelóleo espalhado na costa galega pelo *Prestige*. O niilismo instintivo de Wozzeck não tem outra saída para além da violência extrema. Não encontra outra voz para expressar a sua infinita solidão que não seja a de deixar-se levar pela sua paranóia e destruir precisamente aquilo que mais ama. Esta imagem de um indivíduo arrastado por um mundo que é como um organismo enfermo consegue-se metaforicamente, com um mundo convertido num enorme entreposto de petróleo e gases encerrados em tubos, condutos e tubagens que parecem vísceras humanas, aludindo à degradação física e à degradação mental de um ser humano.

G.T.L.- Que tipo de relação existe entre Wozzeck e Maria? O que é que ela tem a ver com o tambor-mor?

C. B.- Maria, destruída pelo dinheiro e pela obsessão de escapar de qualquer modo deste inferno, constitui a derrota final para Wozzeck. A sedução de Maria por parte do tambor-mor é a propagação final do cancro que afecta esta sociedade e Wozzeck reage com um gesto seco e preciso, como um médico que sabe que deve amputar um membro enfermo para que o resto do corpo possa sobreviver. Esta é uma obra na qual o director de encenação só tem que desenvolver umas chaves dramáticas que já foram estabelecidas pelo drama de Büchner e pela ópera de Berg. É quase impossível ir mais além do que eles já foram. É um drama de exploração do homem pelo homem, de alienação e de degradação física e moral.

Full informatiu

Núm. 50 30 de desembre de 2005 Gran Teatre del Liceu

SESSÕES «BOÉMIAS» NO FOYER:

Vive La Chanson

Karen Akers em recital

No transcurso da história da canção, apareceram cantantes e compositores com uma sensibilidade muito especial no momento de explicar verdades universais, pequenas histórias, anedotas e experiências por meio da música. Durante a segunda metade do século XX, autores como Edith Piaf, Jacques Brel ou Charles Trénet - autênticos trovadores da nossa era - combinaram o valor da poesia com textos altamente comprometidos, impregnando do seu espírito boémio, culto e amante do género humano as letras de muitas canções. A carreira artística de Karen Akers, uma das mais reconhecidas cantantes de cabaret, mantém muitos paralelismos com este estilo. Assim, desde a nostalgia e recordação próprias da época, evocar-nos-á alguns temas nos quais a letra ainda mantém um sentido muito especial.

Espectáculo com subtítulos em catalão

No Foyer
Quinta-feira, 2 de Fevereiro às 22.00 h
Sábado, 4 de Fevereiro às 22.00 h
Preço único: 22 €

DANÇA:

Ballet de Zurique

Com *In den Winden im Nichts*, Heinz Spoerli continua a sua aproximação à música de Bach. O director e coreógrafo do Ballet de Zurique volta ao Liceu com uma nova coreografia baseada em Bach depois de ... *und mied den Wind e Variações Goldberg*. O estilo de Spoerli, a dança expressada unicamente através da emoção da música, como movimento puro, sem andaimos dramáticos, consegue nesta obra um atlético virtuosismo. As evoluções dos bailarinos percorrem todo o espaço com exercícios inspirados na ginástica acrobática, na patinagem artística e inclusive na natação sincronizada. Um ballet radical na sua aposta física e na sua celebração da capacidade do corpo humano que - paradoxalmente - pretende ilustrar as debilidades humanas.

Espectáculo sem entreacto

No Gran Teatre del Liceu
Quinta-feira, 19 de Janeiro às 20.30 h
Sexta-feira, 20 de Janeiro às 22.00 h
Sábado, 21 de Janeiro às 17.00 h
Sábado, 21 de Janeiro às 21.00 h
Preços: de 113,75 a 6,75 €

O PETIT LICEU:

Hansel i Gretel

Programação infantil

Um saltimbanco e um cantante unem-se para dar vida a cada uma das personagens desta ópera que Engelbert Humperdinck compôs a partir do célebre conto dos irmãos Grimm.

Espectáculo cantado em catalão
Duração aproximada: 60 minutos
Recomendado a partir dos 6 anos

No Auditório de Cornellà
Dias 14 e 21 de Janeiro às 12.00 e 18.00 h
Dias 15 e 22 de Janeiro às 12.00 h
Preço único: 10 €

MECENAS E OUTRAS COLABORAÇÕES:

Aresa sacresa bp bon preu

ARESA, companhia especializada em assistência médica, SACRESA, grupo imobiliário, e BON PREU, grupo de distribuição alimentária integrado pelas marcas Bon Preu, Esclat e Orangutan, assinaram um convénio com a Fundação do Gran Teatre del Liceu, somando-se ao grupo de empresas que dão o seu apoio ao Teatro como Entidade Protectora.

NATAL NO L'ESPAI LICEU:

Horário do Espai Liceu durante esta quadra natalícia: até ao dia 5 de Janeiro, cada dia das 9.30 às 20.30 h (até às 20.00 h no dia 24 e até às 19.00 h no dia 31). Encerrado no dia 25 e 26 de Dezembro e no dia 1 e 6 de Janeiro.

Condições especiais do Espai Liceu para os subscritores na compra de qualquer artigo da loja: 5% de desconto.

Consell de Mecenatge

"la Caixa" Telefónica Fundació BancSabadell BS CAIXA CATALUNYA Santander Central Hispano Freixenet MRW La Vanguardia Winterthur abertis gasNatural El Corte Inglés el Periódico Aigües de Barcelona fecsa endesa IBERIA G&O Bancaja Círculo del Liceo Grupo VINSA WURTH 3 Televisió de Catalunya Catalunya Ràdio SIEMENS rtve Grupo Planeta CANAL+ MPG Media Planning Group DRAGADOS ASTRALPOOL SEAT FORUM FILATÉLICO ISS Facility Services TOYOTA emte AXIMA aplectric Cadbury EL PAIS GRUPOMANPOWER CÍRCULO de LECTORES BANKINTER www.ebankinter.com hp invent REVOL TYR Aena SanMiguel

Entitats Protectores

ACCENTURE - AGFA · GEVAERT - AGROLIMEN - ALMIRALL PRODESFARMA - ARESA - ASEPEYO - ATOS ORIGIN - AUTOPISTAS, AUCAT, IBERPISTAS, SABA - BARCELONA TELEVISIÓ - BON PREU - COBEGA · FUNDACIÓN COCA-COLA ESPAÑA - COPCISA - CULLELL ASSOCIATS - DANONE - EL MUNDO - EL PUNT - EPSON IBÉRICA - ERCROS - ESPAIS PROMOCIONS IMMOBILIÀRIES - EUROMADI - FCC, CONSTRUCCIÓN - FERRERO IBÉRICA - FERROVIAL - FIATC, ASSEGURANCES - FINAF92 - FRIGO · UNILEVER - FUNDACIÓ PUIG - FUNDACIÓN CULTURAL BANESTO - GFT IBERIA SOLUTIONS - GRAFOS - GRAN CASINO DE BARCELONA, GRUP PERALADA - GRUP VEMSA - HYMSA, GRUPO EDITORIAL EDIPRESSE - INDRA - LABORATORIOS INIBSA - LICO CORPORACIÓN - MEDIA MARKT - MICROSOFT IBÉRICA - MIELE - PANRICO - PEPSICO - PHILIPS IBÉRICA - PRICEWATERHOUSECOOPERS - RECOLETOS, GRUPO DE COMUNICACIÓN - SACRESA - SANOFI · AVENTIS - SARA LEE - SERVIRED - SOLVAY IBÉRICA - THE COLOMER GROUP · REVLON PROFESSIONAL - TRANSPORTS PADROSA