

# Ciclo Sinfónico

## Orquesta y Coro Nacionales de España

**David Afkham**

Director

**Miguel Ángel García Cañamero**

Director del CNE

**Susana Gómez**

Concepto escénico

**Alban Berg (1885-1935)**

*Wozzeck* [90']

*(Ópera en versión de concierto dramatizada)*

*Acto I*

*Acto II*

*Acto III*

**Martin Winkler**

Wozzeck

**Lise Lindström**

Marie

**Rodrigo Garull**

Tambor mayor

**Stephen Milling**

Doctor

**Jürgen Sacher**

Capitán

**Tansel Akzeybek**

Andres

**Solgerd Isalv**

Margret

**Antara Korai**

**Enrique Sánchez-Ramos**

Primer aprendiz

**Diego Blázquez**

Segundo aprendiz

**Xabier Pascual**

Loco/Un soldado

**Jairo Somolinos**

Hijo de Marie

### CICLO SINFÓNICO 01

Vi 3 y Do 5 de OCT 19:30H

Concierto sin descanso.

Duración aproximada: 90 minutos.

**Auditorio Nacional de Música**

Sala Sinfónica

Radio Clásica (RNE) grabará el concierto. Sin fecha de emisión al cierre de la edición.

# Wozzeck

## «...y el infierno está frío»

Alban Berg fue un admirador de la prosa incisiva y cáustica de Karl Kraus; en consecuencia, los números de *Die Fackel*, la célebre revista publicada por el periodista austríaco, fueron siempre para él una lectura obligada. Interesado durante su juventud en la literatura, el hecho de que se decidiera por la música y no por las bellas letras fue algo circunstancial, poco menos que un capricho del azar. Recibió clases de piano de la institutriz de su hermana y, desde los dieciséis años, compuso numerosos *lieder* inspirados en los modelos de Schubert, Brahms y Wolf. Apasionado por la música de Schumann y Wagner, Berg sentía debilidad por las sinfonías de Mahler y por las creaciones de su reverenciado maestro, Arnold Schönberg, de quién criticaba, no obstante, la falta de contenido expresivo de sus primeras composiciones dodecafónicas; resultaba obvio que este nuevo sistema, erróneamente llamado «atonal», necesitaba tiempo para desarrollarse. Según afirma Theodor Adorno, discípulo de Berg, cuando escuchó los *Tres fragmentos de la ópera «Wozzeck»*, estrenados en Fráncfort el 11 de junio de 1924, le pareció estar oyendo a Mahler y a Schönberg juntos: en la innovadora obra del autor vienés se entrelazaban los estilos de ambos autores; se trataba de una maravillosa y singular conjunción, de la «auténtica nueva música».

En lo relativo a *Woyzeck* —obra muy apreciada por Max Reinhardt y Bertolt Brecht—, el interés de Berg por la pieza inconclusa de Georg Büchner (1813-1837), médico y filósofo nacido en Goddelau, cerca de Darmstadt, se remontaba a diez años atrás.

Estrenada en Múnich en 1913 para conmemorar el centenario del dramaturgo alemán, fallecido en Zúrich a los veintitrés años, el Residenzbühne de Viena puso la obra en escena el 5 de mayo de 1914 —entonces todavía titulada *Wozzeck*, con el error de grafía de la edición de 1879, compilada por el escritor Karl Emil Franzos, adoptado en la ópera— y Berg asistió a la representación. Quedó tan impresionado por la crudeza de su argumento que decidió adaptar el texto como libreto para su primera ópera, un proyecto de una envergadura que nadie se había atrevido a concebir en la «era de la libre atonalidad». Por ejemplo: su mentor, Schönberg, trabajaba por aquel tiempo en el oratorio *Die Jakobsleiter*, una obra que pretendía conjugar la conciencia escéptica con la realidad de la fe; su amigo Anton Webern se contentaba componiendo concisos *lieder* y pequeñas piezas para violonchelo y piano; Zemlinsky, a quien Berg dedicará su *Lyrische Suite für Streichquartett*, prefería mantenerse bajo el amparo modernista en su ópera *Eine florentinische Tragödie* (1917) y cortar el cordón umbilical que le unía a las reglas de la tradición musical decimonónica no entraba en sus planes; y el paladín de la ópera alemana, Richard Strauss, ultimaba la versión definitiva de su *Ariadne auf Naxos* (1916), a modo de *divertissement* de corte neoclásico, y era evidente que desde su mozartiana *Der Rosenkavalier* desdeñaba el avieso camino de la experimentación atonal, por el cual no estaba dispuesto a transitar: «Mi *Elektra* es lo más extremo que se puede intentar en la expansión polifónica. Todo lo demás puede ser cualquier cosa, pero ya no tiene nada que ver con la música». Por su parte, Berg no pretendía reformar el arte operístico con la composición de *Wozzeck*, sino «tan solo hacer buena música y cumplir musicalmente con el contenido espiritual del inmortal drama de Büchner, traducir su lenguaje poético al musical y dar forma a la música de tal manera que sea consciente de su obligación de servir al drama en cada momento; todo ello sin perjuicio de su vida propia, no obstaculizada por nada extramusical». «Sentar un precedente» no era su objetivo. Sin embargo, trasladaría al ámbito escénico el expresivo universo estético de sus recientes *Drei Orchesterstücke*, op. 6 (1913-1914), «piezas de carácter» dedicadas a su «maestro y amigo Arnold Schönberg con inconmensurable cariño y gratitud».

Los avatares provocados por el estallido de la Primera Guerra Mundial paralizaron el proyecto, el cual no pudo ser reanudado por completo hasta la finalización de la contienda. Berg, reclutado en agosto de 1915, experimentó la vida castrense como un «infierno moral» y llegó a sufrir un colapso físico; fue declarado no apto y transferido a la Cancillería del Ministerio de Guerra en Viena. Durante los años de servicio, encontró afinidades entre Woyzeck y él mismo, tal como escribió en agosto de 1918 a Helene, su esposa: «Hay un pedazo de mí en su personaje, ya que he pasado estos años de guerra igual de dependiente de gente odiada, atado, enfermizo, sin libertad, resignado, incluso humillado. Sin este servicio militar estaría tan sano como antes...». Terminó la ópera en abril de 1922 y, a finales de ese mismo año, publicó una partitura vocal con reducción para piano —autoeditada, en edición limitada y preparada por su alumno Fritz H. Klein—, gracias a la ayuda ofrecida por Alma Mahler, a quien, en agradecimiento, está dedicada la partitura.

Que un mísero y deprimido soldado, cobaya de experimentos médicos y con síntomas de esquizofrenia, fuese arrastrado a la desesperación y al asesinato no comportaba nada de particular en una época envilecida por la guerra, la tragedia y la desigualdad social. De hecho, la historia escrita por Büchner estaba inspirada en hechos reales: tres casos de ex soldados que asesinaron a sus amantes. Uno de ellos, Johann Christian Woyzeck, barbero nacido en Leipzig en 1780, apuñaló con la hoja rota de una espada a su amante, la Sra. Johanna Christiane Woost, viuda de un cirujano, por serle infiel. El suceso suscitó el interés de los galenos y juristas de la época y fue objeto de un gran debate debido a la supuesta demencia del asesino; la defensa alegó que el acusado oía voces y sufría alucinaciones. El caso fue narrado con detalle en la revista médica *Zeitschrift für die Staatsarzneikunde* —a la que el padre de Büchner estaba suscrito—, la cual publicó un minucioso informe pericial sobre el estado mental del homicida. Durante el proceso penal, Woyzeck «demostró atención, prudencia, rápida comprensión, juicio preciso y una memoria muy fiel. No mostró malicia ni maldad, ni irritabilidad apasionada, ni predominio de pasión o vanidad, sino más bien ferocidad moral, insensibilidad a los sentimientos naturales y crudeza.

Indiferencia, con respecto al presente y al futuro [...] y una espera insensible por el resultado de su destino». Tras el juicio, el crimen se consideró premeditado y Woyzeck fue condenado a muerte; se denegaron las peticiones de clemencia y el reo fue decapitado en la plaza del mercado ante miles de espectadores.

Con independencia de reflejar una áspera crítica social —la explotación de la clase popular como causa de la inmoralidad y el delito—, era obvio que la locura, la venganza y el asesinato demostraban su eficacia escénica: la atracción por la profunda oscuridad del alma humana había encontrado un buen acomodo en el moderno drama operístico, ya fuese vestido con ropajes bíblicos (*Salome*) o extraído de la tragedia griega (*Elektra*). En *Wozzeck* se dan cita el poder filisteo moralizador; el demonio de la ciencia materialista, hostil al hombre y a su alma; la bestia primitiva, ajena a la moralidad; la violencia contra la mujer; la inocencia desafortunada; y, en suma, la representación de una capa social oprimida y desamparada, que no solo debe sufrir la miseria extrema, sino también asumir con resignación la fatalidad de su inmutable destino. Aparte de los matices psiquiátricos, el drama de Büchner, destilado de los informes judiciales del caso Woyzeck, contiene una gran dosis de reflexión y razonamiento filosófico y en él toma forma la actitud política y artística de su autor: «Literariamente se acerca a la *Joven Alemania*. Rechaza el idealismo poético, a Tieck y su escuela romántica, y defiende los principios naturalistas de la poesía. Su ideal es Shakespeare, a quien imita, como a Grabbe, en su composición permeable y en su dicción dramática, así como a Lenz, un escritor de *Sturm und Drang*», escribe el musicólogo Rudolf Schäfke (1895-1945), cuyo pormenorizado análisis musical de *Wozzeck*, publicado en la revista berlinesa *Melos* cinco meses después de su estreno, Berg definió a Webern como «brillante y preciso».

Renunciar a la tonalidad —el medio más sólido y probado para la construcción formal— como principio unificador de la acción dramática era un reto sin precedentes, en particular en lo relativo a la armonía y a la unidad musical. En estos primeros años de apostasía, Schönberg y sus alumnos se habían limitado a la creación

de pequeñas formas, como canciones, piezas para piano y orquesta, o, en el caso de obras extensas —como el *Pierrot lunaire* de Schönberg o sus dos breves obras escénicas en un acto, *Erwartung* y *Die glückliche Hand*—, a formas cuya concepción se basaba por completo en un texto subyacente. Una ópera compleja con diferentes personajes, temas y niveles de acción era otra cosa. Además, el texto de Büchner estaba dividido en escenas inconexas a las que había que proporcionar continuidad y, asimismo, un razonable desenlace escénico. Así pues, ¿cómo dotar a su música de una coherencia estructural clara y reconocible con independencia de aunarla con el texto y la trama? Berg lo resolvió con ingenio y maestría: en el ámbito dramático, con la intención de condensar y clarificar el material, escogió de entre las veintiséis escenas —edición de Paul Landau (Berlín: P. Cassirer, 1909)— quince de ellas y las estructuró en tres actos, los cuales debían responder a la secuencia «exposición, desenlace y catástrofe». Y en lo relativo al apartado musical, para procurar la necesaria estructura recurrió a formas tradicionales conocidas: la *suite* —preludio, pavana, cadencia, giga y gavota—, la rapsodia, la marcha, el *passacaglia* y el andante fueron utilizadas en el primer acto; una sinfonía en cinco movimientos, en el segundo —movimiento de sonata, fantasía y fuga, largo, *scherzo* y rondó—; todo ello con la finalidad de otorgar a la ópera la necesaria variedad discursiva. Por otro lado, en el tercer acto Berg creó formas basadas en nuevos principios, a los que denominó «invenciones» —sobre un tema, una nota, un ritmo, un acorde de seis notas, una tonalidad (re menor; para el episodio sinfónico que sigue a la muerte de Wozzeck, un sección análoga a la música fúnebre de *Götterdämmerung*) y un movimiento constante de corchea (un *perpetuum mobile* que pone fin a la ópera)—. En la partitura, el intérprete puede seguir la estructura de estas configuraciones, las cuales están determinadas por el contenido y la disposición de las escenas de Büchner, en ningún momento inhibidas o lastradas por esta idea estilística. Por último, en lo relativo a la importantísima parte vocal, Berg fue muy claro al respecto: «*Wozzeck* no es una ópera de bel canto. El tratamiento de la voz aquí es mucho más acorde con muchas obras de los clasicistas alemanes, donde la voz es profundamente emotiva, expresiva en todos los registros y un instrumento vivaz, capaz también de declamar;

de hecho, un instrumento ideal. No tiene nada que ver con la llamada atonalidad si una melodía, incluso en la ópera, carece de las frases amplias de la cantilena italiana. Se buscará en vano este estilo de canto también en Bach, y espero que nadie cuestione su poder melódico, del mismo modo que a los compositores alemanes no se nos puede criticar si también en este aspecto aprendimos de Bach en lugar de Puccini».

En conjunto, la meditada concepción estilística de *Wozzeck* refleja el vanguardismo de una propuesta escénica singular y asombrosa, aunque, según la opinión de sus amigos más cercanos, el resultado final era absolutamente imposible de interpretar. Dada su gran dificultad, ¿qué teatro se atrevería a hipotecar su actividad y presupuesto con semejante desafío? En este sentido, Schönberg resumió las reticencias: «La empresa parecía condenada al fracaso, pues contenía escenas de la vida cotidiana que eran incompatibles con el concepto de ópera, la cual todavía prosperaba gracias a trajes estilizados y personajes tipificados». Además, la trama era lastimosa y siniestra, aun tamizada por Berg, incluso para el convulso y desnortado Deutsche Reich, en cuya capital, Berlín, *Wozzeck* fue estrenada en la Staatsoper Unter den Linden el 14 de diciembre de 1925, bajo la tenaz y valiente batuta de Erich Kleiber y la dirección escénica de Franz Ludwig Hörh; tras un total de 34 ensayos —muy lejos de los 137 de los que se habló en los periódicos—. Sin embargo, y pese a provocar un violento debate entre la audiencia y dividir radicalmente a los críticos musicales —algunos siguieron abrazando sus «complejos estéticos»—, la inquietante partitura y su mensaje social electrizaron y cautivaron al público berlinés, y aquellos filisteos que llevaron silbatos en los bolsillos fueron acallados por la mayoría. *Wozzeck* alcanzó en la Ópera Estatal la nada desdeñable cifra de veinte representaciones y entre 1925 y 1932, y fue reestrenada en quince ciudades alemanas; la pieza también se convirtió en un fenómeno internacional: Praga, Leningrado, Viena, Zúrich, Filadelfia, Bruselas... Contra todo pronóstico, el éxito de su audaz y «ultramoderna» obra convirtió a Berg, «conocido representante del radicalismo musical y seguidor de Schönberg» —leído en la Neue Freie Presse—, en el compositor más apreciado de la Segunda Escuela de Viena.

En septiembre de 1928, Berg publicó en el *Neue Musik-Zeitung* un artículo titulado *El problema de la ópera*, básicamente orientado, cual «justificación», a explicar el entramado técnico presente en *Wozzeck*. En resumen, el compositor rechazaba con firmeza la afirmación, aparecida en la prensa, de que había reformado el arte de la ópera con sus innovaciones. No obstante, sí era consciente de lo que denominó su «mérito exclusivo»: «No importa cuánto se conozca sobre las formas musicales presentes en esta ópera, cuán estricta y lógicamente está todo “elaborado”, y qué habilidad artística se encuentra incluso en todos los detalles... desde el momento en que se levanta el telón hasta que cae por última vez, nadie en el público debería notar las diversas fugas e invenciones, suites, movimientos de sonata, variaciones y *passacaglias*; nadie debería ser consciente de nada más que de la idea de esta ópera, algo que va mucho más allá del destino individual de *Wozzeck*. Y eso —creo— lo he logrado».

### **Ramón Puchades**