



Gran Teatre del Liceu

Otello

FRANCK MULLER

GENEVE



*Master  
of  
complications*

8885 C CC DT  
CRONÓGRAFO CASABLANCA

  
**SUAREZ**  
JOYERIA

Passeig de Gràcia 82, Barcelona

Gran Vía 43, Bilbao • Serrano 62, Serrano 63, Madrid • Tel.: 902 355 559 • [www.joyeriasuarez.com](http://www.joyeriasuarez.com)

Temporada 2005-2006



Fundació Gran Teatre del Liceu

Generalitat de Catalunya  
Ministerio de Cultura  
Ajuntament de Barcelona  
Diputació de Barcelona  
Societat del Gran Teatre del Liceu  
Consell de Mecenatge





## Fundació Gran Teatre del Liceu

Generalitat de Catalunya, Ministerio de Cultura,  
Ajuntament de Barcelona, Diputació de Barcelona,  
Societat del Gran Teatre del Liceu i Consell de Mecenatge

són part del Liceu



Telefónica

Fundació Banc Sabadell



CAIXA CATALUNYA

Santander Central Hispano



el Periódico

Algües de Barcelona

fecsa endesa

IBERIA IB

SIEMENS

rtve GRUPO

Grupo Planeta

CANAL+

MPG MEDIA PLANNING GROUP



EL PAIS

GRUPOMANPOWER

Círculo de Lectores

BANKINTER

- ACCENTURE  
- AGFA · GEVAERT  
- AGROLIMEN  
- ALMIRALL ·  
- PRODESFARMA

- ARESA  
- ATOS ORIGIN  
- AUTOPISTAS · AUCAT ·  
- IBERPISTAS · SABA  
- BARCELONA TELEVISIÓ

- BON PREU  
- COBEGA · FUNDACIÓN  
- COCA-COLA ESPAÑA  
- COLONIAL  
- COPCISA

- CULLELL ASSOCIATS  
- DANONE  
- EL MUNDO  
- EL PUNT  
- EPSON IBÉRICA

- ERCROS  
- ESPAIS PROMOCIONS  
- IMMOBILIÀRIES  
- EUROMADI  
- FCC, CONSTRUCCIÓN  
- FERRERO IBÉRICA

- FIATC, ASSEGURANCES  
- FINAF92  
- FRIGO · UNILEVER  
- FUNDACIÓ PUIG  
- FUNDACIÓN CULTURAL  
- BANESTO

Fraixenet

MIRN

LA VANGUARDIA

winterthur  
fundació winterthur

abertis

gasNatural

G&O

bancaja

Círculo del Liceu

GRUP VINSA

WÜRTH

3  
RÀDIO

DRAGADOS



ASTRALPOOL

SEAT

FORUM

ISS FACILITY SERVICES

REPSOL YPF

Aena



San Miguel

midat mütua

- GFT IBERIA SOLUTIONS  
- GRAFOS  
- GRAN CASINO DE  
- BARCELONA, GRUP  
- PERALADA

- GRUP VEMSA  
- HEWLETT PACKARD  
- HYMSA, GRUPO  
- EDITORIAL EDIPRESSE  
- INDRA

- LABORATORIOS INIBSA  
- LICO CORPORACIÓN  
- MEDIA MARKET  
- MICROSOFT IBÉRICA  
- MIELE

- OCE ESPAÑA  
- PANRICO  
- PEPSICO  
- PRICEWATERHOUSE  
- COOPERS

- PHILIPS IBÉRICA  
- RECOLETOS GRUPO  
- DE COMUNICACIÓN  
- SACRESA  
- SANOFI · AVENTIS

- SARA LEE  
- SERVIRED  
- SOLVAY IBÉRICA  
- THE COLOMER GROUP  
- REVLON PROFESSIONAL  
- TRANSPORTS PADROSA

# Otello

Òpera en quatre actes  
Llibret d'Arrigo Boito basat en  
el drama *Othello* de William Shakespeare  
Música de Giuseppe Verdi

Dijous, 9 de febrer de 2006, 20.30 h, torn H  
Dissabte, 11 de febrer de 2006, 20.30 h, torn PD  
Diumenge, 12 de febrer de 2006, 17.00 h, torn T  
Dimarts, 14 de febrer de 2006, 20.30 h  
Dimecres, 15 de febrer de 2006, 20.30 h, torn D  
Dissabte, 18 de febrer de 2006, 20.30 h, torn C  
Dimarts, 21 de febrer de 2006, 20.30 h, torn A  
Dijous, 23 de febrer de 2006, 20.30 h, torn PC  
Divendres, 24 de febrer de 2006, 20.30 h, torn E  
Diumenge, 26 de febrer de 2006, 18.00 h, torn F  
Dilluns, 27 de febrer de 2006, 20.30 h, torn B



## Índex

**8**

Repartiment

**12**

Resum argumental

**36**

L'ÒPERA El Projecte Xocolata

**52**

L'ÒPERA *Otello*: les caracteritzacions de Boito

**64**

LA DRAMATÚRGIA La humanitat en la seva afecció realista i quotidiana

**78**

LA DRAMATÚRGIA La dinàmica devastadora del mal

**86**

Biografies

**102**

Enregistraments

**105**

Cronologia liceista

**108**

English / Français

# Otello

Otello	<b>José Cura</b> <b>Gabriel Sadè</b> (11, 14, 23 i 26 de febrer)
Jago	<b>Lado Ataneli</b> <b>Valeri Alexeev</b> (11 i 14 de febrer) <b>Carlo Guelfi</b> (23 i 26 de febrer)
Cassio	<b>Vittorio Grigolo</b> <b>Francisco Vas</b> (11, 14, 23 i 26 de febrer)
Roderigo	<b>Vicenç Esteve Madrid</b>
Lodovico	<b>Giorgio Giuseppini</b> <b>Josep Miquel Ribot</b> (11, 14, 23 i 26 de febrer)
Montano	<b>Francisco Santiago</b>
Un herald	<b>Roberto Accurso</b>
Desdemona	<b>Krassimira Stoyanova</b> <b>Ana Ibarra</b> (11, 14, 23 i 26 de febrer)
Emilia	<b>Ketevan Kemoklidze</b> <b>Mercè Obiol</b> (11, 14, 23 i 26 de febrer)
Actors	<b>M. Carme Alcázar, Miquel Barcelona,</b> <b>Roberto Miguel, Lourdes Muñiz,</b> <b>Sergi Ots, Jordi Pujades, Simeón Torres</b>

Direcció musical	<b>Antoni Ros-Marbà</b>
Direcció d'escena	<b>Willy Decker</b>
Reposició	<b>François de Carpentries</b>
Escenografia i vestuari	<b>John Macfarlane</b>
Il·luminació	<b>David Finn</b>
Coreografia	<b>Athol Farmer</b>
Assistent de la direcció d'escena	<b>Joan Anton Rechi</b>
Assistent de l'escenografia	<b>Bettina Neuhaus</b>
Assistent del vestuari	<b>Silvia Hasenclever</b>
Assistent de la il·luminació	<b>Andreas Grüter</b>
Producció	<b>Théâtre de La Monnaie (Brussel·les) / Grand Théâtre de Genève</b>

## ORQUESTRA SIMFÒNICA I COR DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

Direcció del Cor	<b>José Luis Basso</b>
Assistent de la direcció musical	<b>Maiku Shibata</b>
Assistents musicals	<b>Mark Hastings, Eloi Jover, Conxita Garcia, Vanessa García, Jaume Tribó</b>
Concertino	<b>Jim Dahlgren</b>
Sobretitulat	<b>Glòria Nogué</b>
Coordinació, adaptació	<b>Irma Huici</b>
Manipulació i adaptació al castellà	



# Otello

*Otello* (1887) és una esplèndida òpera de maduresa de Giuseppe Verdi –composta quan el músic tenia més de setanta anys– que marca un moment de plenitud, síntesi de la seva llarga carrera i alhora punt de partida d'un nou horitzó, que culmina en *Falstaff* (1893).

La tragèdia de Shakespeare ens parla del valent *condottiere* de pell fosca al servei de Venècia que governa l'illa de Xipre, que estima amb passió la dolça Desdèmona, però que se sent insegur i gairebé indigne de la seva bellesa i refinament i que, així, esdevé víctima fàcil de l'enveja maligna de l'oficial Iago. Aquesta tragèdia es converteix, en contacte amb la sensibilitat romàntica, en un drama psicològic tèrbol i inquietant, en què l'acció és el resultat de passions devastadores. El desenllaç manté, naturalment, l'assassinat de Desdèmona, a mans del protagonista encegat per la gelosia, i el seu suïcidi en comprendre el terrible error que ha comès.

La preocupació constant de Verdi per fer pujar a l'escena lírica les obres de Shakespeare, que havia tingut el

primer fruit visible en *Macbeth* (1847) i que no havia abandonat tot al llarg del temps, trobà en el llibretista i també compositor Arrigo Boito un aliat excel·lent. Text i música, a més de potenciar amb força i energia els trets principals dels dos protagonistes –el turmentós caràcter i la força guerrera d'Otello, la dolcesa i sensualitat amorosa de Desdèmona–, donen al personatge de Jago una maldat filosòfica més destacada que en la tragèdia original, que el converteix en emblema d'un geni del mal, indiferent als valors morals, d'un nihilisme inaudit («La Morte è il Nulla. È vecchia fola il Ciel»).

Des del punt de vista musical, Verdi prescindeix per primera vegada en la seva obra de l'estructura tancada en àries, duos i concertants separats per recitatius i bas-teix un continu en què els recitatius tenen un gran relleu i sovint una força dramàtica i lírica sense precedents, acompanyats d'una orquestració més rica des del punt de vista instrumental que en la seva obra anterior.



## Resum argumental

*Otello (1887), drama líric en quatre actes de Giuseppe Verdi, amb llibret d'Arrigo Boito, sobre la tragèdia Otel·lo de Shakespeare, s'estrenà al Teatro alla Scala de Milà el 1887. La decisió d'aproximar-se a una obra tan complexa i densa com Otel·lo es degué a la iniciativa d'Arrigo Boito, que sentia una gran admiració pel ja vell compositor i gaudia de la seva confiança, i de l'editor Giulio Ricordi. Aquesta òpera triomfà aviat per Europa i Nova York, tingué una acollida especialment favorable al món germànic i ha restat en el repertori malgrat que no té la popularitat d'altres obres verdianes.*

*L'acció transcorre a la fi del segle XV en una ciutat portuària de Xipre, illa dominada aleshores per la República de Venècia. Els antecedents –que transcorren a la ciutat de Venècia– són eliminats en l'òpera, que entra directament al nucli argumental. Otello, valent militar de raça àrab al servei de Venècia, ha guanyat el cor de la jove i bella Desdemona, filla de senador venecià Brabantio, malgrat la seva pell fosca, i s'hi ha casat secretament. Brabantio acusa Otello davant el Consell del Senat d'haver embriixat la seva filla, però no ho pot provar. Els venecians tenen notícia que l'Armada turca es prepara per atacar Xipre i envien Otello a defensar l'illa, de la qual és nomenat governador. El seu alferes, Jago, ressentit pel nomenament de lloctinent que Otello ha atorgat a Cassio, ha decidit venjar-se'n.*





## ACTE I

**L**a primera escena, que s'obre amb una grandiosa tempesta, transcorre al port de Xipre, on la multitud espera amb angoixa l'arribada del vaixell d'Otello, de tornada després del combat contra els musulmans, mentre demana al cel clemència. L'aparició d'Otello triomfant omple d'alegria el poble, que s'afanya a celebrar la victòria.

Jago, alferes d'Otello, ressentit pel nomenament de Cassio com a capità sense tenir-lo a ell en compte, busca la complicitat del noble venecià Roderigo –que està enamorat de temps enrere de Desdemona i detesta el moro que l'ha enamorada– perquè l'ajudi a dur a terme una intriga que destrueixi l'ene-mic comú. Quan arriba Cassio a participar en la festa popular, li fa beure més vi del compte i fa creure a Roderigo que aquest és rival seu en l'amor de Desdemona. Roderigo el desfia i finalment és Montano, l'antic governador de Xipre, qui resulta ferit per Cassio en intentar calmar la situació.

Otello apareix indignat per l'aldarull, degrada Cassio del seu rang militar i fa marxar la gent. Resten sols Otello i Desdemona, que expressen els seus sentiments en una esplèndida escena de plenitud amorosa.

L'òpera comença sense obertura ni preàmbul, amb l'orquestra fent sentir la forta tempesta que ha esclatat –ESCALES CROMÀTIQUES DE LA FUSTA, XIULETS DEL FLAUTÍ, EL SO DEL CANÓ, EL PEDAL GREU DE L'ORGUE– i que fa témer als xipriotes el naufragi del vaixell d'Otello, que s'acosta al port. El poble vibra a l'uníson amb el seu comandant, i ELS SEUS CANTS, QUE SUPLIQUEN AL CEL CLEMÈNCIA, tenen des de l'inici la nota discordant de Jago, que desitja la seva mort («L'alvo frenetico del mar sia la sua tomba!»).



«El mistificador no es pot acontentar engalipant els altres; després d'aconseguir-ho, li cal també treure la màscara i presentar la veritat a les seves víctimes. El mistificador troba la seva satisfacció en la consternació que es llegeix en el rostre de les persones en descobrir que no han estat altra cosa que marionetes en les mans d'un altre, quan s'imaginaven que pensaven i actuaven per iniciativa pròpia»

W. H. AUDEN  
*El retrat d'un mistificador*

Pàgina anterior:  
Ippolito Caffi:  
Fragment de *Festa nocturna sulla via Eugenia* (1840).  
Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Venècia.

A l'esquerra:  
Anònim:  
*Festa nautica a Venezia*,  
(ca.1620).  
Il·lustració per al *Liber Amicorum della famiglia La Chambre*.  
Bibliothèque Nationale,  
Paris.



A dalt:  
Canaletto:  
Fragment de *L'ingresso al canal Grande, con la Chiesa della Salute*.  
Ca' Rezzonico, Venècia.

«Mai una dona tan plena de pietat ha estat destruïda d'una manera més despietada. Tot s'ha aliat per conduir-la a un anorreament del qual és incapaç de percebre l'abast, de la mateixa manera que la malvestat de Jago ultrapassa la comprensió humana»  
HANS KÜHNER  
*Verdi*

Arriba Otello triomfant, comunica la victòria sobre els musulmans –AMB UN ESPLÈNDID I DIFÍCIL «ESULTATE!»– i se'ns presenta com un heroi indiscutit. LA MULTITUD EL VICTOREJA I LA TEMPESTA VA MINVANT. Segueix un recitatiu entre Jago i el noble venecià Roderigo en què l'alferes li confessa l'odi que sent per Otello –el qual ha nomenat Cassio capità sense tenir-lo a ell en compte– i que l'ajudarà perquè aconseguixi l'amor de Desdemona –pel qual Roderigo sospira des de fa temps–, tot mostrant l'odi racial que sent envers el moro i la seguretat que té en la seva capacitat d'intriga.

Al voltant d'una foguera, els xipriotes canten la seva alegria («Fuoco di gioia») amb una melodia animada i lleugera. Arriba Cassio i comença l'anomenada escena del brindis, en què Jago, que sap que el lloctinent aguanta malament l'alcohol, el coacciona astutament a beure per celebrar la victòria («Innaffia l'ugola»), AMB ESTROFES QUE REPRÈN EL COR I UNA INSINUANT LÍNIA CROMÀTICA EN LA TORNADA («BEVA, BEVA, CON ME»). Cassio entra aviat en un estat evident d'embriaguesa, Jago incita Roderigo perquè el desafii, però és finalment Montano, l'antic governador de Xipre, qui arriba i intenta posar ordre i és agredit per Cassio –irritat perquè l'ha acusat de borrarxo– i acaba rebent una ferida de la seva espasa. La poderosa veu d'un indignat Otello –«Abasso le spase»– s'imposa a l'aldarull i, després de comparar els seus homes amb els sarraïns o els turcs, demana a l'«onesto Jago» que li expliqui el que ha succeït. Jago mostra novament la seva hipocresia, Cassio no sap què dir i Otello, ple d'ira, li arrabassa el grau de capità.

Otello fa retirar tota la gent de la plaça MENTRE UN QUARTET DE VIOLONCELS, D'EROTISME REFINAT, MARCA L'ENTRADA DE DES-





miració de Desdemona («Mio superbo guerrier, quanti tormenti»), ACOMPANYATS PER VIOLINS I VIOLES, EN UN DUO GAIREBÉ TOTALMENT DIALOGAT LLEVAT DE BREUS INSTANTS EN QUÈ LES VEUS S'UNEIXEN («ED IO T'AMAVO PER LE TUE SVENTURE / E TU M'AMAVI PER LA MIA PIETÀ»). OTELLO RECLAMA «UN BACIO...», UNINT LA SEVA VEU A UN MOTIU DE L'ORQUESTRA QUE TORNARÀ, COM UN RECORD DE LA FELICITAT PERDUDA, ABANS I DESPRÉS DE LA MORT DE DESDEMONA. «VIEN VENERE SPLENDE» ÉS UNA INVITACIÓ EXPLÍCITA A L'ACTE AMORÓS.

DEMONA I EL DUO DELS DOS AMANTS QUE CLOU EL PRIMER ACTE. L'amor i l'entesa profunda entre els dos protagonistes resta evident des de les primeres frases d'Otello («Già nella notte densa»), que oblidada en el refugi d'aquest amor la crueltat de la guerra i rep l'ad-

«L'èxit del mistificador depèn de l'estimació precisa de les febleses dels altres, de la seva ignorància, de la seva vanitat, dels seus prejudicis irreflexius, de les seves intencions còbdiçoses, i fins la broma més inofensiva testimonia el menyspreu del mistificador envers tots aquells que enganya. Tanmateix, en la major part dels casos hi ha una altra cosa rere el menyspreu que el mistificador sent pels altres: la consciència de la seva pròpia inferioritat, la consciència de la seva incapacitat per tenir sentiments i desitjos propis autèntics»

W. H. AUDEN  
*El retrat d'un mistificador*

A l'esquerra:  
Eugenio Cecchini Prichard:  
*Chiara di luna  
sulla piazzetta.*  
Civica Galleria  
d'Arte Moderna, Milà.



## ACTE II

«Iago correspon a una mena de personatges habituals en Shakespeare i alhora molt propis d'ell, el cervell dels quals és tan agut i actiu com dur i cruel el seu cor»

WILLIAM HAZLITT  
*Characters of  
Shakespeare's Plays*

A dalt:  
Anònim:  
*Regata sul Canal Grande*  
(segle XVIII).  
Museo Correr, Venècia.

**D**esprés d'una breu trobada entre Jago i Cassio, en la qual l'alferes el convenç amb perfídia que només la intervenció de la dolça Desdemona el pot tornar a regraciar amb Otello, té lloc el famós monòleg de Jago («Credo») —una declaració de principis que fa evident la maldat profunda i assumida del pervers personatge, que s'odia a si mateix i als homes—, d'un nihilisme total.

La segona escena, que desencadena el drama, s'inicia amb les hàbils i perverses insinuacions de Jago que posen en el cor d'Otello els primers dubtes sobre la fidelitat de la seva esposa, que fa protagonista d'un antic —i fals— idil·li amb Cassio. Resta clar que Otello és una presa fàcil en el parany de la



gelosia per la seva condició d'àrab, raça que sap que és menyspreada pel seu entorn, i que no pot acabar d'entendre per què una noia bella i refinada li ha donat el seu amor. Se segueixen uns moments de distensió de caràcter coral, en què Desdemona



és obsequiada per dones, infants i mariners xipriotes en un ambient d'alegria que arriba a commoure Otello. Quan resten sols Desdemona i Otello, Jago i la seva muller Emilia, que és alhora donzella de Desdemona, el moro reacciona amb violència a la demanda de perdó envers Cassio que fa la seva muller i que sembla confirmar-li les acusacions de Jago. Desdemona no entén la ira del marit, demana perdó per qualsevol falta que pugui haver comès i intenta eixugar el front d'Otello amb un bell mocador que ell, aïrat del tot, llença a terra. Emilia el recull i Jago s'afanya a arrabassar-lo a la seva dona, contra la seva voluntat, per convertir-lo en prova irrefutable de la traïció de Desdemona.

Sols els dos homes, l'alferes continua implacablement la seva intriga explicant un fals somni en què hauria sorprès Cassio invocant el nom de Desdemona i assegura haver vist a les seves mans el mocador comprometedor. Otello exigeix una prova fefaent de la infidelitat de la seva muller i jura venjança terrible, davant la sorda satisfacció de Jago.

En una sala del castell d'Otello assistirem a l'evidència ja insi-

«Hi ha encara una altra mena de personatge tràgic: la de Jago, un heroi tràgic desproveït de passió, que es nega a rendir-se al que coneix, que vol ser ell mateix, que és conscient de qui és i es nega a canviar, que es nega a relacionar-se amb els altres per mitjà de l'amor i s'entossudeix a romandre fora de la comunitat. Jago només es relaciona negativament amb els altres»

W. H. AUDEN  
*Treballs d'amor dispersos*

«En tot mistificador per al qual les bromes han esdevingut una passió, s'hi amaga un element de maldat, la projecció de l'odi per si mateix sobre els altres; i en el cas del mistificador absolut, aquest odi s'estén a tota la creació. Com que l'objectiu final de Jago és el no-res, no sols ha de destruir els altres, sinó també a si mateix. Un cop Otello i Desdemona són morts, la seva "feina quotidiana" ja està enllestida»

W. H. AUDEN  
*El retrat d'un mistificador*

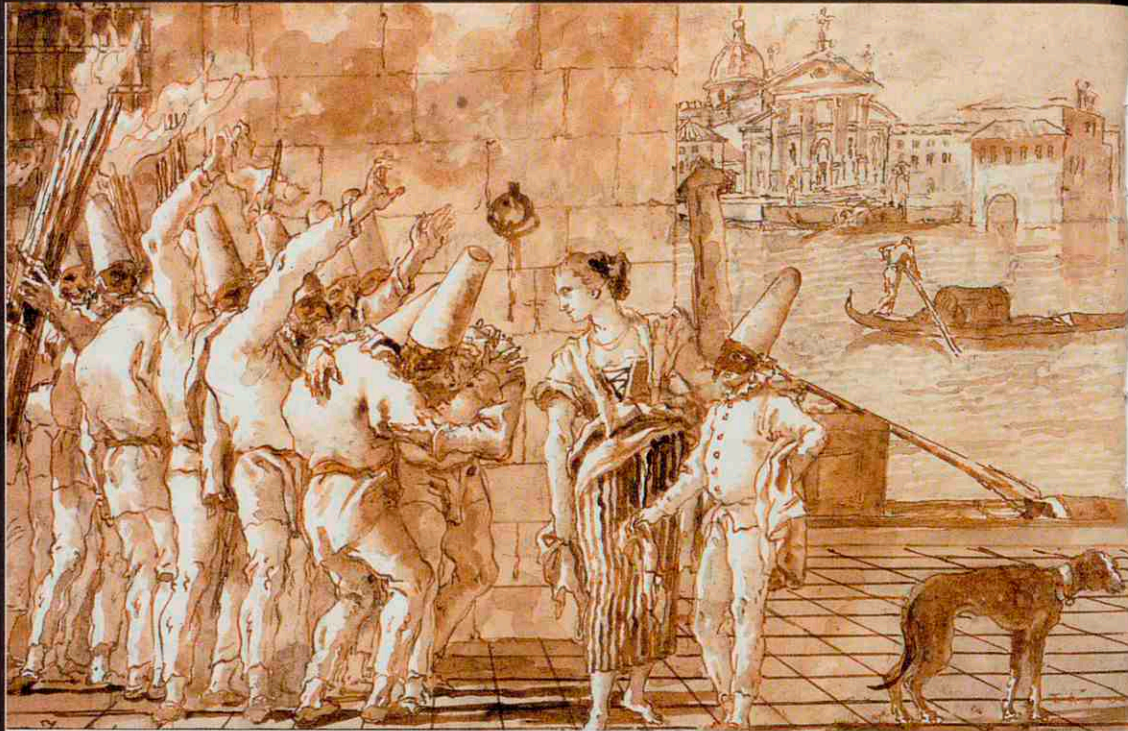
nuada abans de la profunda maldat de Jago en el seu famós monòleg. LA INTRODUCCIÓ ORQUESTRAL DÓNÀ D'ENTRADA EL TO FOSC AMB LES SONORITATS CAVERNOSSES DE FAGOTS I VIOLONCELS, QUE MARQUEN UN TEMA RECURRENT EN EL DESENVOLUPAMENT DE L'ÒPERA. L'acció comença amb una breu trobada entre l'alferes i l'incaut Cassio en què Jago li assegura que només té una sortida per recuperar el favor d'Otello, que és demanar a Desdemona que intercedeixi per ell, recomanació que es demostrarà molt útil en la seva intriga. En restar sol, presenciem una escena que té la grandesa pròpia de Shakespeare i que, curiosament, és una aportació personal del llibretista Boito, que Verdi va agrair i va saber utilitzar amb grandesa. Després D'UN BREU RECITATIU, EN QUÈ AL·LUDEIX AL DIMONI QUE EL DOMINA, COMENÇA L'ÀRIA DE BARÍTON, DE GRAN IMPACTE VOCAL I ORQUESTRAL, AMB AGUTS PODEROSOS DE LA VEU I UNA FORTA INTERVENCIÓ DEL METALL. És una declaració de principis —un credo— que es podria qualificar de nihilista, emblemàtic d'un geni del mal, que comença de manera explícita —«Credo in un Dio crudel che m'ha creato...»—, continua manifestant el seu odi profund vers ell mateix i vers els homes, de manera més reflexiva que no agressiva, i es tanca amb un final demolidor: «La Morte è il Nulla. È vecchia fola il Ciel».

Veu amb alegria com Desdemona arriba amb la seva donzella Emilia, la seva muller, al jardí pròxim i com Cassio, seguint els seus consells intencionats, se li dirigeix amb vehemència per demanar la seva intercessió. Invoca Satan perquè faci arribar Otello en aquest precís moment i, efectivament, la sort li és pròpia: apareix el seu superior.

El diàleg que segueix entre Jago i Otello és sens dubte el detonant de la tragèdia; s'hi palesen tant la perfídia i les males arts del servidor com la facilitat amb què el poderós militar cau en el parany de la gelosia, fet que mostra una inseguretat latent però profunda del moro, que sap que pertany a una raça menyspreada pel seu entorn i que no pot acabar d'entendre que una refinada

A l'esquerra:  
Giuseppe Bison:  
*Scena in un caffè veneziano*.  
Museo Civico, Cremona.





i bella noia veneciana li hagi lliurat el seu amor. Jago introdueix el dubte en l'ànima d'Otello per la possible relació de Desdemona amb Cassio **AMB VEU UNTUOSA, AMB MALDAT REFINADA, A MEZZA VOCE («VIGILATE!»)**, A LA QUAL COSA SEGUEIX LA REACCIÓ VIOLENTA I EL FUROR DEL MARIT, QUE ESCLAFEN EN UN CRIT DE RÀBIA I UNA MÚSICA QUE SUBRATLLA LA SEVA AGITACIÓ AMB ACORDS SINCOPIATS, malgrat la voluntat d'Otello de no creure en l'engany de la seva dona sense cap prova.

Segueix una escena coral, que té una funció de distensió, en què apareix Desdemona envoltada de dones i infants i de mariners xipriotes i albanesos que li ofereixen rams de flors amb cants acompanyats d'instruments populars (cornamuses, mandolines, guitarres) i de l'orquestra, en un ambient d'alegria i felicitat compartida que arriba a commoure Otello.

Quan resten sols Otello i Jago, Desdemona i Emilia, la jove i

**«Iago és el presagi que va tenir Shakespeare d'un món que ja no descansa en l'ordre moral fundat en els principis reflexius del bé i del mal. Iago no signa un pacte amb el diable, a la manera del doctor Faust. Habita un món on no hi ha principis morals, només el fet de la vida i la mort»**

JONATHAN BATE  
*El geni de Shakespeare*

**«La poesia i el control formal d'Otello fan que sigui una obra tan organitzada com una simfonia: els estudiosos parlen amb raó de la "música d'Otello". De manera concreta, aquesta qualitat és assenyalada pel llenguatge altisonant que parla Otello, i tan sols Otello; en contrast marcat, per exemple, amb l'estil de Iago, que resulta enginyós, sorneguer, realista i despietat»**

KENNETH MACLEISH /  
STEPHEN UNWIN  
*Guia de les obres  
dramàtiques de  
Shakespeare*

innocent esposa, **ACOMPANYADA PEL SO AGUT DELS VIOLINS, PORTA AL MARIT LES SÚPLIQUES DE CASSIO I LI DEMANA AMB INSISTÈNCIA EL SEU PERDÓ.** La reacció d'Otello, lògicament, és d'una brusquedat i violència que espanten Desdemona, i encara que ell intenta atribuir la seva irritació a un sobtat mal de cap, quan ella li eixuga les temples amb el seu bonic mocador, el llença a terra aïrat, mocador que recull la donzella. **COMENÇA ARA UN QUARTET FORMAT PER DOS DUOS SOBREPOSATS EN QUÈ DESTACA L'ANGÈLICA MELODIA QUE ACOMPANYA DESDEMONA, QUE NO POT ENTENDRE EL QUE ESTÀ SUCCEINT I INTENTA CALMAR LA IRA DEL MARIT, EL QUAL EXPLICITA L'ANGOIXA DE SER MORO («FORSE PERCHÈ HO SUL VISO / QUEST'ATRO TENEBROR...»)** AMB UNA LÍNIA VOCAL TORTURADA. Mentre, JAGO I EMILIA S'INCREPEN AMB UN RITME SACSEJAT I VIOLENT perquè ell li exigeix que li lliuri el mocador de Desdemona i ella s'hi nega perquè tem que ha de servir per a finalitats inconfessables, fins que el marit l'hi arrabassa per la força.

Resten sols en escena Jago i Otello, i aquest, desesperat, fa un comiat emocionat —«Ora e per sempre addio, sante memorie»— a l'amor que creia pur i sincer i també un comiat a les armes, al seus moments de glòria militar, perquè entén que tot està perdut, **TOT ACOMPANYAT DE SONORITATS MARCIALS DEL METALL.** Reacciona amb dificultat, per bé que exigeix a Jago una prova de la deslleialtat de la seva esposa amb una violència inesperada que atemoreix el mateix Jago. Aquest, pèrfidament, inventa unes paraules en què hauria sorprès Cassio mentre dormia a la caserna evocant la seva estimada Desdemona («Era la notte, Cassio dormiva») i diu haver vist a les seves mans el seu mocador, que Otello identifica amb el primer regal amorós que va fer a la promesa. La tensió arriba al límit i **OTELLO JURA LA SEVA VENJANÇA («AH, SANGUE! SANGUE! SANGUE! SÌ PEL CIEL MARMOREO GIURO»)**, EN UNA MENA DE **CABALETTA** DEL PROTAGONISTA QUE ACOMPANYEN CLARINETS I FAGOTS FINS AL DARRER ESTRÈPIT ORQUESTRAL I QUE DÓNA AL MORO UN DARRER INSTANT D'ORGULL I VALOR.

A l'esquerra:  
Giambattista Tiepolo:  
*La scarcerazione  
di Pulcinella.*  
National Gallery of Art,  
Washington.



## ACTE III

**D**esprés de l'anunci de l'arribada a Xipre d'un vaixell amb una ambaixada de Venècia, Jago prepara amb Otello una suposada trampa per fer confessar a Cassio la seva relació amb Desdemona, però que de fet és una trampa per al seu senyor. Primer entra Desdemona, i Otello –seguint les indicacions de l'alferes– li reclama amb ira el mocador que li va regalar i l'amenaça amb una fúria que ella no sap interpretar, fins que la fa fora amb insults terribles.

Després d'un monòleg patètic i obsessiu en què Otello ens mostra la seva profunda desesperació, Jago el fa amagar en un racó de la sala i té una conversa equívoca amb Cassio. Aquest parla de manera despreocupada i juganera de Blanca, la seva amant, mentre Otello pensa que les burles al·ludeixen a Desdemona; finalment, Cassio mostra a Jago el mocador conflictiu que ignora de qui és i que ha aparegut a casa seva.

Convençut totalment de la traïció de la muller, quan resten sols novament el senyor i l'alferes, Otello li demana verí per matar la dona infidel, però Jago el convenç que l'estranguli al llit on ha pecat i li assegura que ell farà morir Cassio. Otello nomena Jago capità com a mostra de gratitud.

Arriben l'ambaixador de Venècia, Lodovico, amb el seu seguici, acompanyat dels cortesans, amb l'ordre que Otello torni a Venècia i sigui substituït en el seu càrrec a Xipre per Cassio, davant la sorpresa d'Otello, que acata l'ordre, i de Jago. Però Otello perd la contenció davant la seva muller, la insulta i la llença a terra davant l'horror de Lodovico i de tota la gent. Desdemona canta un plany amorós en record dels temps feliços, segueix un brillant concertant en què tots els presents expressen els seus sentiments i en un



«Tu? Vés-te'n, fuig!  
M'has lligat a la creul...  
Ai!... És pitjor que la  
pitjor injúria  
la sospita d'injúria.  
En les hores arcanes  
de la seva luxúria  
(a mi robades!)  
m'agitava el pit  
potser un presagi?  
Era alegre, valent...  
Res no sabia encara;  
no sentia sobre el seu  
cos diví que m'enamo-  
ra i sobre dels seus  
llavis mentiders  
el petoneig ardent  
de Cassio! I ara!... i  
ara...  
Ara i per sempre adéu,  
records feliços,  
adéu, encants sublims  
del pensament!  
Adéu, tropes fulgents,  
adéu, victòries,  
dards voladors i vola-  
dors corsers!  
Adéu, senyera triomfal  
i pia, dianes ressonant  
cada matí!  
Adéu himnes i clams  
de la batalla!  
De la glòria d'Otello  
això és la fi»  
OTELLO  
(*Otello*, acte II, escena 5)



«Jago és el geni del seu temps i lloc, i és tot volutat. La seva passió per la destrucció és l'única passió creadora en l'obra. Un judici semblant és necessàriament molt fosc, però és que aquest és segurament el drama més dolorós de Shakespeare»

HAROLD BLOOM  
*Shakespeare.*  
*La invenció de la humanitat*

A dalt:  
Vittore Carpaccio:  
*Il Leone di San Marco* (1516).  
Palazzo Ducale, Venècia.

A l'esquerra:  
Giambattista Tiepolo:  
*Pulcinella che defeca alla presenza di altri ndue Pulcinella* (1898).  
Collecció Antonio Viviani,  
Civici Musei di Storia ed Arte, Trieste.

nou atac d'ira Otello expulsa tothom de la sala. En una breu i impactant coda, Otello cau a terra esvanit i Jago es burla amb sarcasme del «lleó de Venècia».

DESPRÉS D'UNA INTRODUCCIÓ ORQUESTRAL QUE PORTA UN CLIMA ANGOIXANT, AMB UN TEMA QUE JAGO HA CANTAT EN L'ACTE ANTERIOR SOBRE LA GELOSIA I UN FINAL ESTRIDENT AMB TROMBONS, VIOLINS I FLAUTES, un herald anuncia l'arribada a Xipre d'un vaixell amb els ambaixadors de Venècia. Otello i Jago es troben a la gran sala del castell preparant la trobada d'aquest amb Cassio, sense que el capità sospiti que Otello els està observant. En veure Desdemona que s'aproxima, Jago surt i recomana a Otello que li exigeixi el mocador perdut.

Entra Desdemona, ignorant el terrible estat d'ànim del marit, i després d'uns instants de tendresa, amb ingènua innocència reclama novament el perdó de Cassio. La ira torna a encendre el cor d'Otello, que reclama immediatament el mocador per eixugar-se el front. EXIGEIX, A MÉS, EL MOCADOR QUE ELL LI VA REGALAR I L'AMENAÇA AMB UNA FÚRIA INAUDITA («IL FAZZOLETTO!») QUE ELLA NO SAP INTERPRETAR. A la tercera vegada que el reclama, Desdemona sent una amenaça terrible en la seva veu que es converteix tot seguit en agressió física i en exigència d'un jura-





ment de fidelitat que ella dóna amb dolcesa i ell converteix en blasme i menyspreu («Giura e ti danna!»). EL METALL MARCA UNES SACSEJADES ESPASMÒDIQUES DELS ACORDS QUAN INTERVÉ OTELLO EN TO DECLAMATORI I LES RESPOSTES LÍRIQUES DE DESDEMONA («IO PREGO IL CIELO PER TE CON QUESTO PLANTO»), DE GRAN EFECTE

EMOTIU, S'ACOMPANYEN DELS VIOLINS. La còlera del marit no té límits, no escolta les paraules de la muller i la fa fora de la sala amb el terrible sarcasme que ella a penes gosa creure, «Vi credea (perdonate se il mio pensiero è fello) / quella vil cortigiana che è la sposa d'Otello».

UN NOU CATACLISME ORQUESTRAL PRECEDEIX EL PODERÓS MONÒLEG D'OTELLO, «DIO! MI POTEVI SCAGLIAR TUTTI I MALI», DIVIDIT EN DUES PARTS, UN RECITATIU DESESPERAT, OBSESSIU, AMB ELS FAGOTS I ELS VIOLONCELS, I L'ÀRIA PRÒPIAMENT DITA, «MA, O PIANTO, O DUOLI!», QUE S'ELEVA FINS A UN SI BEMOLL QUAN EVOCA LA PÈRDUA DE LA SEVA FELICITAT.

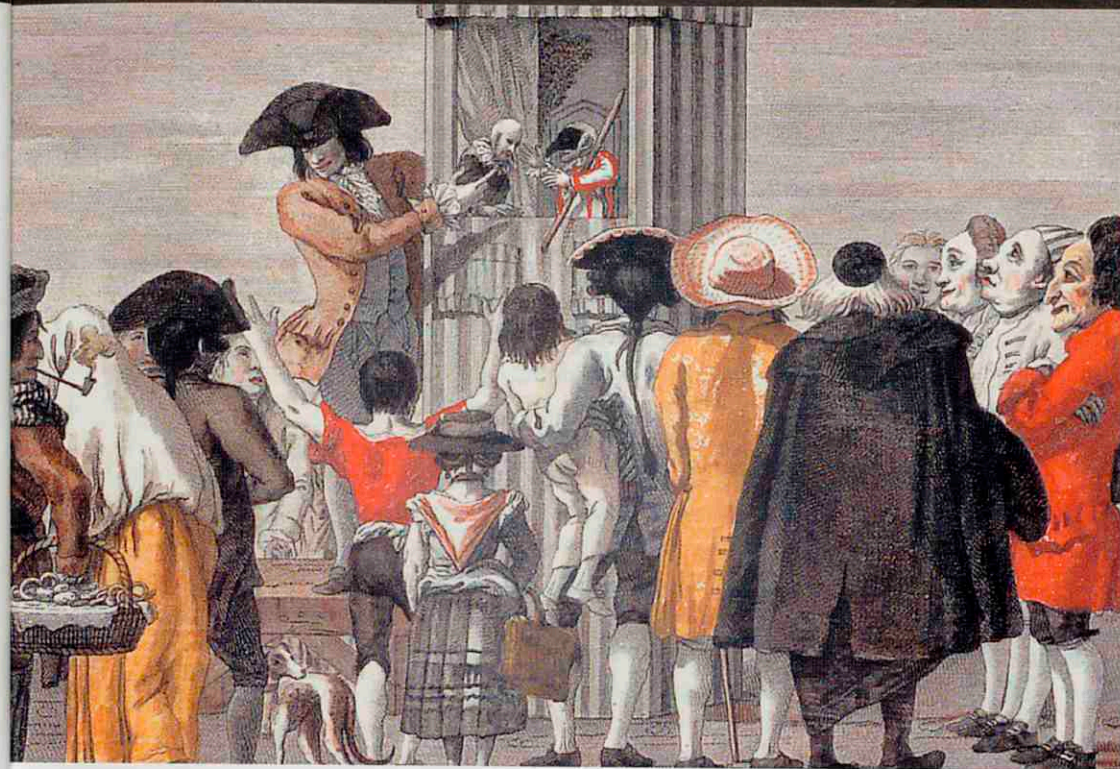
Entra Jago i fa amagar Otello perquè pugui presenciar la conversa entre ell i Cassio que li ha de confirmar la culpabilitat de Desdemona. Jago la porta amb tota la malícia, ja que es dirigeix sempre a Cassio parlant de Blanca, la seva amant, mentre Otello, apartat, entén que és Desdemona el tema de la conversa i

«Som injustos amb Otello si li oferim l'espectacle de la violència, ja sigui desposseint-lo de la seva persona o devaluant la seva bondat. Iago, que no és res si no és crític, té un sentit més agut d'Otello que el que acostumem a assolir la major part de nosaltres: "el Moro és de natura oberta i lliure que considera un home honrat només pel fet de semblar-ho"»

HAROLD BLOOM  
Shakespeare. *La invenció de la humanitat*

A l'esquerra:  
Francesco Guardi:  
*Capriccio con sottoportico e botteghe*.  
Accademia Carrara,  
Bèrgam.

Pàgina següent:  
Giambattista Tiepolo:  
*Il casotto dei Pulcinella*.  
Iscrizioni.



«Otello creu en el seu propi mite, i fins a cert punt nosaltres hi hem de creure també, perquè hi ha una veritable noblesa en el llenguatge de la seva ànima. Que hi ha també opacitat, no podem dubtar-ho; la tragèdia d'Otello és precisament que Iago el conegui millor del que es coneix el mateix Moro»

HAROLD BLOOM  
Shakespeare. *La invenció de la humanitat*

es desespera en sentir els riures i les bromes dels dos homes, que creu que van dirigides a la seva muller, MENTRE L'ORQUESTRA ACOMPANYA AMB LLEUGERESA, UNA MENA D'SCHERZO, LES PARAULES XIUXIUEJADES I EL MORO DESESPERAT ES LAMENTA DE LA SEVA SORT. Quan Cassio mostra el mocador de Desdemona que ha aparegut a casa seva, sense sospitar-ne l'origen, i ell i Jago en canten la finor i la bellesa del brodat, LA IRA D'OTELLO ES DESFERMA I LA FÚRIA ORQUESTRAL EN DÒNA LA MESURA.

Jago i Otello resten novament sols en escena, I MENTRE SENTIM EL SO DE LES TROMPETES AL LLUNY, COPS DE CANÓ I FANFARRES QUE ANUNCIEIEN QUE EL TRIRREM DELS VENECIANS ARRIBA AL PORT I DESPRÉS EL COR DE LA GENT QUE VICTOREJA EL «LLEÓ DE SANT MARC», el moro, ja convençut, decideix portar a terme



immediatament la seva venjança. Demana verí a l'alferes, però aquest el convenç que estranguli la seva dona al llit on ha pecat, i ell es fa càrrec de la mort de Cassio. Otello agraeix el que creu una inestimable ajuda amb el nomenament de capità.

Entren Lodovico, l'ambaixador de Venècia, amb el seu seguici de dignataris, gentilhomes i dames, i també soldats. L'ambaixador porta un missatge del Dux –que Otello pren amb respecte– i saluda amb afecte Desdemona, que ha entrat amb Emilia, i que mostra la seva preocupació i tristesa per la incomprendible actitud del marit. L'ambaixador se sorprèn de no veure Cassio, i Jago li explica que ha caigut en desgràcia d'Otello, moment que Desdemona aprofita per intentar intercedir novament a favor del noble. La ira d'Otello es desferma una altra vegada, trenca les normes més elementals de cortesia i insulta la seva muller davant l'horror dels presents, especialment els venecians.

Otello fa que Cassio es presenti i li comunica que el Dux, que el crida a Venècia, l'ha designat com a successor seu en el càrrec de governador de Xipre, notícia que posa Jago fora de si. El nerviosisme d'Otello, que intenta detectar les emocions dels qui ara considera màxims enemics seus, Desdemona i Cassio, arriba a un punt tan gran d'incontrol que no pot suportar les paraules conciliatòries de Lodovico i d'un gest brutal, que l'orquestra marca amb una ràfega de sonoritats i un so estrident, llença Desdemona a terra («A TERRA!... E PIANGII!»). Els timbres greus de la fusta, cordes i metall acompanyen la humiliació de la jove veneciana.

La reacció de Desdemona, que Lodovico i Emilia ajuden a alçar-se, és d'una noblesa emocionant i canta un monòleg melòdic –no exactament una ària– que comença «A TERRA,... SÌ... NEL LIVIDO / FANGO... PERCOSSA... IO GIACIO», amb insistents acords de la fusta, que dona pas a una de les més belles melodies de l'obra, convertida en tema fins a la fi de l'acte, evocant amb malenconia i dignitat la felicitat perduda («E UN DÌ SUL MIO SORRISO / FIORIA LA SPEME E IL BACIO...»).

**«Desdemona, convinentment innocent en el més alt dels sentits, s'enamora del pur guerrer que hi ha en Otello, i ell s'enamora de l'amor d'ella envers ell, del mirall que és ella per reflectir la seva carrera llegendària. L'idil·li entre ells és l'idil·li preexistent d'ell»**

HAROLD BLOOM  
*Shakespeare. La invenció de la humanitat*

**«Otel·lo veu el món com un teatre per a la seva reputació professional; el més valent dels soldats no té cap por a la mort literal al camp de batalla, que no farà sinó donar més brillantor a la seva glòria. Però que la seva pròpia esposa li faci el salt, i amb el seu subordinat Cassio com a l'altre ofensor, seria una mort més gran, metafòricament una mort en vida, perquè la seva reputació no hi sobreviuria»**

HAROLD BLOOM  
*Shakespeare. La invenció de la humanitat*

COMENÇA ARA UN DENS CONCERTANT QUE ENS PORTA AL FINAL DE L'ACTE. PRIMER SENTIM UN QUARTET –EMILIA PLANY LA SEVA SENYORA; RODERIGO, QUE NO SAP QUINA ACTITUD PRENDRE; CASSIO, ESPANTAT DEL GIR SOBTAT DE LA SEVA FORTUNA; LODOVICO, ENTRISTIT PEL SOFRIMENT DE DESDEMONA– PUNTUAT PER LES EXCLAMACIONS DE «PIETÀ!» DEL COR. S'HI AFEGEIXEN OTELLO, JAGO I DESDEMONA FINS A FORMAR UN SEPTET, I EL COR DE DAMES I CAVALLERS HI APORTEN ELS SEUS COMENTARIS, EN UNA PÀGINA ESCRITA MAGISTRALMENT, DE GRAN RIQUESA DE SONORITATS.

Jago continua teixint la seva intriga, apressa Otello a dur a terme la seva venjança i assumeix personalment la mort de Cassio, però aviat convenç el desconcertat Roderigo que no té altra solució que desafiar i matar el que creu el seu rival. LA CRISI NERVIOSA D'OTELLO ESCLATA UNA ALTRA VEGADA I, EN UN ATAC DE FÚRIA DESFERMADA, ORDENA ALS PRESENTS «TUTTI FUGGITE OTELLO!». Tots els presents fugen, efectivament, horroritzats; Lodovico intenta protegir Desdemona que, al seu torn, intenta encara calmar el seu marit, QUE ENCARA TROBA FORCES PER MALEIR-LA MENTRE SENTIM LA PERCUSSIÓ ORQUESTRAL AL SEU PLE.

Presenciem encara una coda de gran dramatisme, AMB OTELLO, FORA DE SI, QUE PARLA DE MANERA INCONNEXA I DELIRA REPETINT FRASES ANTERIORS I RECLAMANT OBSESSIVAMENT EL MOCADOR davant d'un Jago que se sent triomfant, especialment quan el moro cau esvanit a terra. MENTRE SENTIM LES FANFARES I LES VEUS DE L'EXTERIOR QUE VICTOREGEN EL LLEÓ DE VENÈCIA, JAGO ARRIBA AL LÍMIT DELS SEU SARCASME I MIRA EL SEU SENYOR ABATUT: «ECCO IL LEONE».





## ACTE IV

**L'**acte narra de manera breu i concisa el final de la tragèdia. Desdemona, obeint les ordres del marit, es prepara per dormir amb les robes nupcials i té la premonició clara de la seva mort. Canta la dolça «Cançó del salze», evocació del cant d'una pobra noia que plora l'amor perdut. Ordena a la serventa Emilia que la deixi sola i resa al cel una fervorosa «Ave Maria».

Otello entra per una porta lateral, besa la dona adormida que encara estima, però de manera inflexible i cruel li anuncia la seva mort immediata; no escolta les paraules d'innocència ni les seves súpliques i l'estrangula.

«Iago tracta Otel·lo com un analista tracta el seu pacient, tret que, per descomptat, la seva intenció és matar i no guarir. Tot el que diu està destinat a portar a la consciència d'Otel·lo el que ell ja sospitava»

W. H. AUDEN  
*El món de Shakespeare*

«Iago no és un italià descontent de l'època jacobina, un descendent més dels Maquiavels de Marlowe. La seva grandesa rau en el fet que va per davant de nosaltres, encara que tots els noticiaris dels diaris i la televisió ens porten notícies dels seus deixebles treballant a totes les escales, des dels crims individuals del sado-masoquisme fins al terrorisme internacional i les matances. Els seguidors de Iago són a tot arreu»

HAROLD BLOOM  
*Shakespeare. La invenció de la humanitat*

**Emilia descobreix el crim i Desdemona, abans d'expirar, proclama encara la seva innocència i intenta exculpar Otello. La serventa demana llavors auxili, arriben Lodovico, Cassio i Jago i, malgrat els intents d'aquest, Emilia fa comprendre a Otello la infàmia i la falsedat de les intrigues teixides pel seu marit. Jago fuig perseguit pels soldats de Montano, i Otello, després d'un plany emocionant a l'estimada morta, es lleva la vida amb la seva pròpia espasa.**

LA INTRODUCCIÓ MUSICAL D'AQUEST ACTE, QUE CONSUMA LA TRAGÈDIA, ENS PORTA UNA BELLÍSSIMA MELODIA AMB ELS INSTRUMENTS DE LA SECCIÓ DE LA FUSTA I EL CORN ANGLÈS, QUE ENS AVANÇA LA FAMOSA «CANÇÓ DEL SALZE», QUE SERÀ PRESENT EN ALTRES MOMENTS DE L'ACCIÓ, ACOMPANYADA D'UN NOU ELEMENT TEMÀTIC DE LES FLAUTES DE CARÀCTER AMENAÇADOR.

A la cambra de dormir de Desdemona, aquesta demana a la fidel Emilia que li prepari la roba nupcial —seguint ordres del mateix Otello— i li diu que si ha de morir, vol ser amortallada amb aquests vels. La calma aparent amaga dolor i desesperança, i Desdemona, mentre es prepara davant el tocador ajudada per la serventa, evoca una trista cançó que havia sentit a Barbara, una serventa de la seva mare, abandonada per l'home que l'estimava. ÉS LA «CANZONE DEL SALICE» QUE FIGURA JA EN LA TRAGÈDIA DE SHAKESPEARE I QUE ROSSINI HAVIA TAMBÉ INCORPORAT AL SEU *OTELLO*. DESPRÉS D'UN BREU RECITATIU, COMENCEN LES TRES REFINADES I POÈTIQUES ESTROFES DE LA CANÇÓ, EN LES QUALS PODEM DISTINGIR LES PARAULES DE BARBARA EXPLICANT LA SEVA TRISTA HISTÒRIA, LES DE LA TORNADA «O SALCE! SALCE! SALCE!»— I LES DE DESDEMONA, EN UN EMOCIONANT CONJUNT. Desdemona s'angoixa quan creu sentir sorolls i laments i s'acomiada d'Emilia amb un desesperat «addio».

Sola a la cambra, i seguint ara només la tradició de Rossini —absent en Shakespeare—, Desdemona CANTA UNA DELICADA «AVE MARIA», L'ORACIÓ AMB QUÈ ENCOMANA LA SEVA ÀNIMA A

A l'esquerra:  
Giambattista Tiepolo;  
*La cucina di Pulcinella*.  
Foundation Maidstone,  
Leeds Castle.



DÉU, CONVENÇUDA DE LA SEVA MORT. ELS VENTS DE L'ORQUESTRA QUE HAN COMENÇAT L'ACTE SÓN SUBSTITUÏTS PER LA CORDA (LLEVAT DELS CONTRABAIXOS) EN SORDINA I DESPRÉS D'UN COMENÇAMENT QUE RECORDA UNA SALMÒDIA MONÀSTICA, AMB EL TEXT CANÒNIC, SEGUEIX UNA ADAPTACIÓ LITERÀRIA MÉS LLIURE DE LA PREGÀRIA, EN UN BELLÍSSIM *ARIOSO*, EN QUÈ DEMANA A MARIA QUE PREGUI PER LA HUMANITAT SOFRENT «SEMPRE, E NELL'ORA DELLA NOSTRA MORTE», EN UN ARPEGI EN LA BEMOLL ABANS DE TORNAR A LA DOMINANT GREU DE L'«AMEN».

ELS CONTRABAIXOS ACOMPANYEN L'ENTRADA D'OTELLO, AMB UNA MELODIA SINISTRA, mentre aquest dubta davant Desdemona adormida, apaga la torxa, s'acosta al llit amb ira, però es detura i finalment la besa. A LA MONODIA DELS CONTRABAIXOS HAN RESPST LES VIOLES, SIGNIFICANT EL PERILL IMMINENT, ABANS DE SENTIR-SE TRES COPS DEL BOMBO I UN ESCLAT SOB-TAT I VIOLENT DE L'ORQUESTRA FINS A LA TORNADA DE LA MELODIA DELS CONTRABAIXOS I EL TEMA DEL PETÓ DEL PRIMER ACTE,



«Des del punt de vista moral, [Iago] té la hipocresia del Tartuf; des del punt de vista intel·lectual té l'escepticisme de Don Joan. Només li falta poder sobrenatural per ser el mateix Mefistòfil. Des del punt de vista poètic –ja que Iago de vegades improvisa–, mai no va produir ni va poder haver produït altra cosa que epigrames. El lirisme li està vedat, com la fe, i per a ell el que és sublim és només una cosa molt pròxima al que és ridícul»

FRANÇOIS-VICTOR HUGO  
*La tragédie d'Othello*

QUE ENS MOSTRA EL SENTIMENT PROFUND D'AMOR QUE COEXISTEIX AMB LA IRA VENJATIVA D'OTELLO.

Desdemona es desperta i la fatal decisió d'Otello resta explícita en les seves primeres paraules: «Diceste questa sera / le vostre preci?», en un curiós intent de matar i salvar alhora l'ànima, abans d'acusar-la de nou d'estimar Cassio –i d'anunciar-li falsament la seva mort–, de reclamar el mocador perdut, de rebutjar amb aparent fredor les súplices desesperades de la seva víctima inno-

Pietro Longhi:  
*Mostra del rinoceronte*  
(1752).  
Ca' Rezzonico, Venècia.

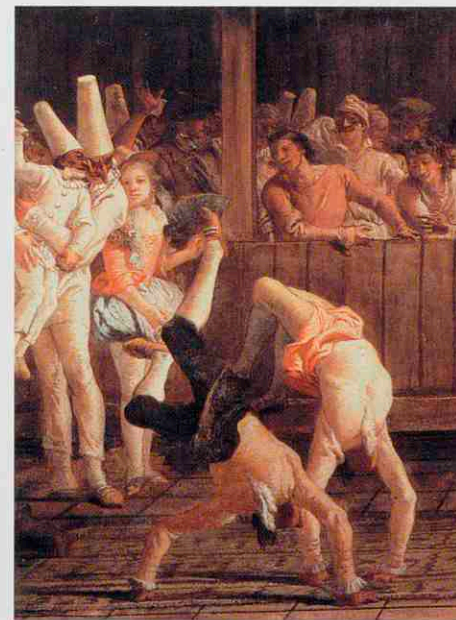
«El drama d'Otello és el que avui dia s'anomenaria crisi d'identitat. Otello resulta plagiat, alienat per la contaminació que produeix en el seu ésser la persuasió malèfica de Iago. D'aquí ve la importància determinant del replegament d'Otello sobre la imatge de si mateix que una vegada va tenir i ha perdut i la intuïció genial de Verdi en donar tant de relleu a "Ora e per sempre addio, sante memorie", com si fos el fonament i el llombrigol musical de l'òpera»

MASSIMO MILA  
*L'art de Verdi*

cent, AMB UNA ESCALADA ORQUESTRAL DE RITME DENS I SOSTINGUT. EL VOLUM SONOR DISMINUEIX I ES TRANSFORMA EN UN *OSTINATO* RÍTMIC MENTRE RESONEN ELS TRES «NO!» CRUELS, FINS A ARRIBAR A UN *TUTTI* BRUTAL EN EL MOMENT DEL GEST FATAL.

Se sent trucar a la porta mentre Otello contempla el cos inert de Desdemona («Calma come la tomba»). Emilia aconseguix que Otello obri la porta i li comunica que Cassio ha donat mort a Rodrigo. Desdemona pot encara, abans de morir, dir unes paraules en què confirma la seva innocència i intenta ingènuament que la culpa del seu assassinat no recaigui en Otello. Emilia, horritzada, l'insulta amb violència i es burla de la seva cega confiança en Iago. Demana auxili i entren a la cambra Lodovico i Cassio.

UNA RÀPIDA SUCESSIÓ D'ESCLATS ORQUESTRALS PUNTIEN ELS DARRERS MOMENTS DE LA TRAGÈDIA. Emilia exigeix a Iago que desmenteixi les seves acusacions i quan Otello torna a parlar del mocador, malgrat els esforços del seu marit, confessa que Iago mateix l'hi va prendre a la força de les seves mans i que el diposità a casa de Cassio. Entra Montano, al qual Rodrigo ha revelat abans de morir les maquinacions de l'infame.



Giandomenico Tiepolo:  
*Pulcinella e i saltimbanchi*.  
Ca' Rezzonico, Venècia.



Jago es veu acorralat i intenta fugir perseguit pels soldats de Montano.

Amb una calma solemne i tràgica, Otello, que ha comprès el seu fatal error, PRONUNCIA EL SEU DARRER MONÒLEG EN UN TO DE RECITATIU ÈPIC, AMB ACORDS *PIANISSIMI* DEL *TUTTI* ORQUESTRAL. Pagant amb la seva pròpia vida, recupera una dimensió humana, a partir del seu dolor («Niun mi tema» i «Oh! Gloria! Otello fu!»). CONTEMPLA DESDEMONA I EL SEU PLANY RECUPERA L'EXPRESSIONI LÍRICA I ELS SEUS SENTIMENTS AMOROSOS EN UN BELLÍSSIM *ADAGIO* EN QUÈ TORNA EL TEMA AMORÓS DEL PRIMER ACTE («E TU... COME SEI PALLIDA! E STANCA, E MUTA, E BELLA...»). Soltadament agafa la seva espasa i la clava al seu pit; intenta encara fer un darrer petó a l'estimada («Pria d'ucciderti... sposa... ti baciai») I L'ORQUESTRA EN MARCA AMB TOTS ELS SEUS EFECTIUS, AMB ACORDS DOLÇOS I PROFUNDS, L'APAIVAGAMENT I LA MORT.

TERESA LLORET

«I tu... que pàl·lida  
estàs! rendida, i muda,  
i bella,  
criatura nascuda sota  
una mala estrella  
tan freda com la casta  
vida que has dut.  
Absorta...  
Desdemona! Desde-  
mona!»

OTELLO  
(*Otello*, acte IV, escena 2)

Pàgina següent:  
Leandro Bassano:  
Fragment de *La Riva degli  
Schiavoni*.  
Academia de San Fernando,  
Madrid.





L'ÒPERA

## **El Projecte Xocolata**

PABLO MELÉNDEZ-HADDAD

## ***Otello: les caracteritzacions de Boito***

ARRIGO BOITO



# El Projecte Xocolata



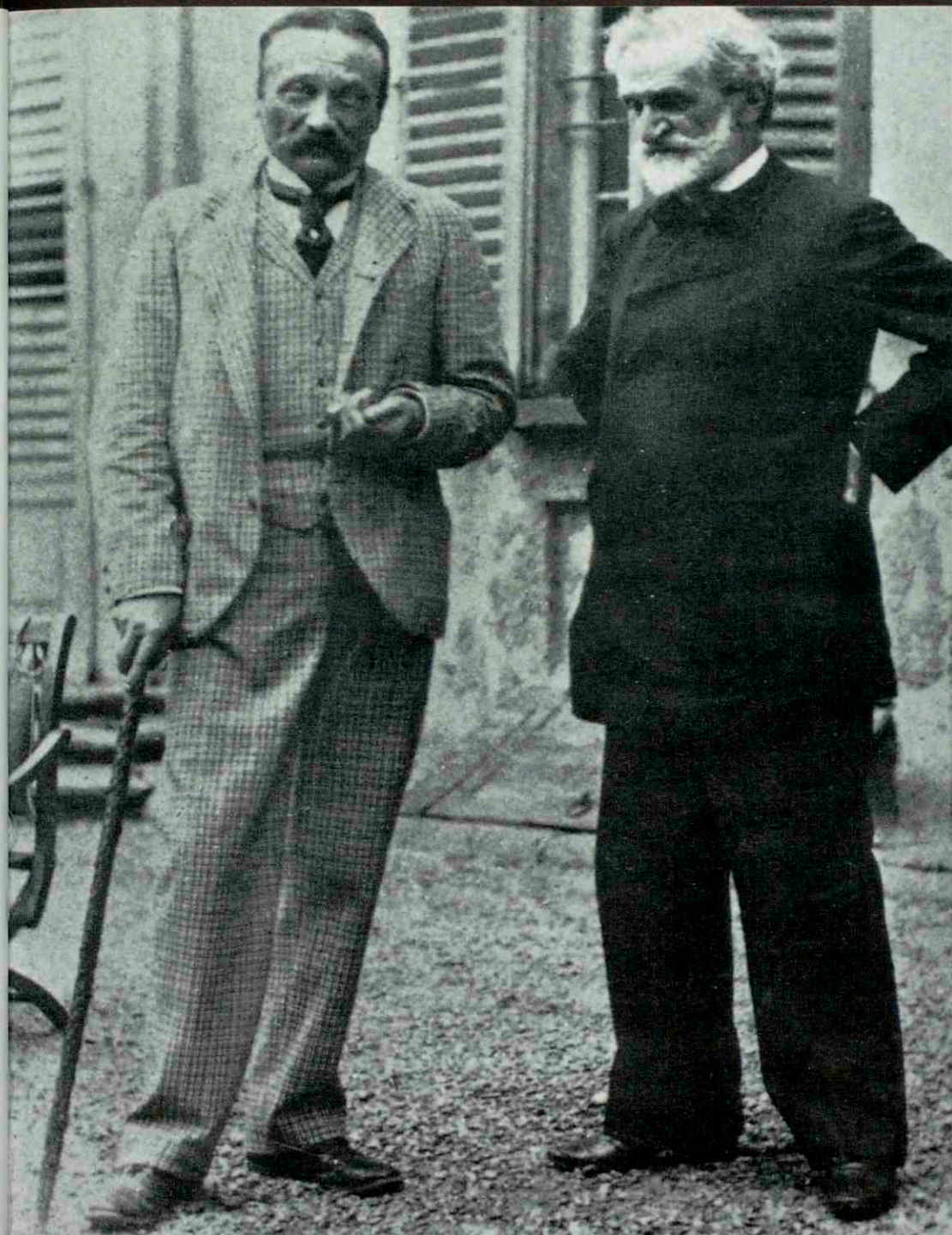
*Considerada juntament amb Fals-taff la culminació estilística de Verdi, Otello representa la síntesi més completa de tota l'escola operística italiana, una creació suprema, resultat*

*de la fusió simbiòtica de tres grans talents: William Shakespeare, Arrigo Boito i Giuseppe Verdi, en una tragèdia de gelosia que fa segles que parla de violència de gènere.*



Pàgina següent i a dalt:  
Verdi amb Arrigo Boito  
a Sant'Agata (1886).

A dalt a l'esquerra:  
Cartell de la primera  
representació d'*Otello*  
a La Scala de Milà.





La gestació d'*Otello* (Teatro alla Scala de Milà, 5 de febrer de 1887; Gran Teatre del Liceu de Barcelona, 18 de novembre de 1890) va ser un procés lent i intermitent durant el qual Giuseppe Verdi (1813-1901) va alternar moments de creativitat frenètica amb altres d'abandonament preocupant. Després d'anys de silenci compositiu, el mestre estava més interessat per les seves obres benèfiques i per aquesta forma de vida tranquil·la al camp, que havia consolidat després d'una trajectòria triomfal en el món del teatre, que no pas per reprendre els pentagrames. Malgrat això, el juliol de 1879, durant la seva estada a Milà amb motiu de la interpretació de la *Missa da Requiem*, per recaptar fons per a les víctimes de les inundacions de la vall del Po, l'editor Giulio Ricordi i el compositor i director Franco Faccio es van reunir amb Verdi per conversar, intencionadament, sobre possibles temes operístics i, en concret, sobre l'*Otello* de Shakespeare. El nom del poeta, crític, compositor i llibretista Arrigo Boito (1842-1918) sonava com a candidat principal per elaborar el llibret i Verdi, primer a contracor (per antigues desavinences amb Boito), però després convençut, va acceptar l'encàrrec. Per no aixecar sospites públiques al voltant de la represa de l'activitat operística de l'autor d'*Aida*, es va decidir que es faria referència a *Otello* com al Projecte Xocolata. L'estiu de 1880 va haver-hi un intercanvi epistolar entre el llibretista i el compositor per acordar alguns retocs del text, però l'òpera va patir una elaboració entretallada que va durar en total uns set anys. Ricordi s'ho va agafar amb filosofia i sentit de l'humor; des del 1880, cada Nadal, com a recordatori, l'editor enviava a Verdi un *panettone* deliciós, decorat amb la figura d'un moro de xocolata. Una de les vegades, però, es va canviar la figura de l'home not per la d'una nena, equivocació que Verdi va aprofitar per escriure que, si el deixaven en pau, potser finalment es veuria amb forces per donar a conèixer «el nounat complet, amb el penis que faltava al negret del *panettone*».



A dalt:  
Creadors dels rols,  
Romilda Pantaleoni  
(Desdemona) i Francesco  
Tamagno (*Otello*);  
posada en escena  
de Carlo Ferrario,  
Teatro alla Scala (1887).  
Museo Teatrale alla Scala,  
Milà.

«Verdi concep l'òpera mentre llegeix el llibret. El compositor projecta els primers esbossos generals de la seva pròpia obra recitant els versos. En fer-ho, estudia les inflexions de la seva veu, els colors diversos que assumeixen les paraules en els sentiments d'ira, pietat i amor»

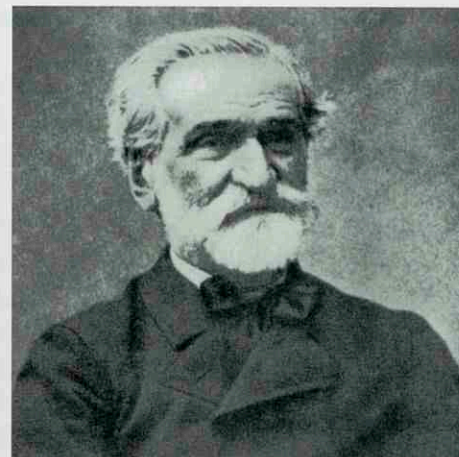
GIULIO RICORDI  
Com escriví i assaja  
Giuseppe Verdi  
(febrer de 1893)



«Desdemona és una part fronterera, la línia melòdica no cessa mai des de la primera nota del seu primer recitatiu, que és també una frase melòdica, fins a l'última nota que pronuncia, "Otello non uccidermi", que és també una frase. En conseqüència, la Desdemona més perfecta serà sempre la que canti més bé»  
GIUSEPPE VERDI

A dalt a l'esquerra:  
Giulio Ricordi.  
Casa Ricordi, Milà.

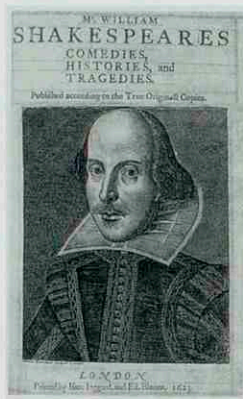
A dalt a la dreta:  
Retrat de Verdi (1893).



Al principi d'octubre de 1885 el Projecte Xocolata estava finalitzant i Verdi es disposava a efectuar l'orquestració i revisió, aspectes que el van mantenir ocupat un any més, fins que el desembre de 1886, finalment, va enviar la partitura acabada d'*Otello* a l'editor i va pujar a l'escenari de La Scala el 5 de febrer de 1887 amb un repartiment de categoria, encapçalat per Francesco Tamagno –*Otello*–, Victor Maurel –*Jago*– i Romilda Pantaleoni –*Desdemona*–, i van assolir-hi un èxit imparable. Segons l'opinió d'un cantant de l'època, «les ovacions a Verdi i a Boito van arribar al clímax de l'entusiasme». Verdi va rebre un àlbum de plata, ple d'autògrafs i targetes de tots els ciutadans de Milà. Va sortir a saludar vint vegades i tothom agitava els mocadors i els barrets i s'havia posat dempeus. L'emoció era indescriptible i molts ploraven. A les cinc de la matinada, la multitud continuava cantant i cridant «Visca Verdi!». Un jove violoncel·lista de l'orquestra que va estrenar *Otello* va treure la seva mare del llit i la va obligar a agenollar-se i repetir amb ell «Visca Verdi!»; es tractava del qui més tard havia de ser un dels grans de la batuta, Arturo Toscanini (1867-1957).



## Shakespeare, Verdi i les baixes passions



Si William Shakespeare (1564-1616) era un expert a l'hora de plasmar literàriament el costat més fosc de la ment humana i de les passions innobles de l'ànima, una de les virtuts principals de Verdi era també la de definir els personatges i les seves contradiccions mitjançant la partitura, característica que el va portar a interessar-se per arguments que li van permetre aquest tipus de retrats psicològics. En *Otello*, el compositor utilitza un llenguatge lliure, en el qual la melodia es posa al servei del

drama, la declamació és aguda i apassionada i els contrastos són continus; tot això amb la finalitat de reflectir els canvis emocionals dels protagonistes principals. Gràcies a l'agudesca de l'adaptació decimonònica del text original en el llibret de Boito, alguns dels recursos poètics de Shakespeare van ser substituïts per altres del mateix Verdi, que va aconseguir d'aquesta manera una continuïtat i una caracterització dels personatges que els convertia, si era possible, en més shakespeareans encara. Precisament, un dels temes que més apareix en el corpus creatiu del creador de *Romeu i Julieta* és, també, un aspecte recurrent en l'obra de Verdi, la gelosia, representada aquí de manera exemplar, no solament per la figura d'*Otello*, que mata una innocent Desdemona, sinó també per aquest perfil del mal que és Jago. Aquest personatge fascinava tant Boito i Verdi, que inicialment l'òpera va ser batejada amb el nom de *Jago*, en realitat l'artífex de les maquinacions i els enganys que van menar *Otello* a l'autodestrucció. Verdi s'ocupa fins a l'últim detall d'aquest personatge maquiavèlic, segons el que es desprèn de la seva correspondència: «Que Jago vagi vestit de negre, igual que és negra la seva ànima, em sembla bé, però no entenc per què vesteixes

«En el fons, en la *grand opera* domina la música, almenys des de la perspectiva del públic. Anem a l'òpera per sentir la música de Verdi cantada i interpretada, no per escoltar les paraules de Boito. Verdi va entendre bé que les paraules tenien més importància per al cantant que per a l'oient, fins i tot quan va representar Shakespeare. Va escriure al cantant que havia d'entrenar el paper de Macbeth: "No em cansaré de recomanar-li que estudiï les situacions dramàtiques i la lletra: la música vindrà tota sola"»

ERIC A. PLAUT  
*Grand Opera. Mirror of the Western Mind*

A dalt:  
Coberta de la primera edició de les obres completes de Shakespeare (1623).

Pàgina següent:  
Presumptes retrats de Shakespeare, d'esquerra a dreta i de dalt a baix, coneguts com retrat Chandos, Grafton, Janssen i Felton.

«El corruptor de Verdi, el seu geni maligne, si va ser un geni maligne, no va ser Boito. És culpa de Shakespeare si Verdi acaba amb les *cabalettas*, les alzires, els corsaris i les Joanes d'Arc. És culpa de Shakespeare si desapareix la paraula escènica com si fos un llamp aïllat enmig de la nit: ja no hi ha espai per a la paraula escènica amb Shakespeare, on cal que tot sigui paraula escènica [...]. Si és una culpa, quina felicitat culpa! I si, a causa de l'intel·lectualisme de Boito, resulta que en comptes d'agafar-nos sempre per les vísceres (incloent-hi el cor) l'art del darrer Verdi, aquest satisfà fins i tot la nostra intel·ligència; doncs bé, no sembla que això es pugui considerar com una desgràcia»

MASSIMO MILA  
*L'art de Verdi*

*Otello* a la veneciana. Per al tipus de figura de Jago, la cosa és més seriosa. Si jo fóra actor i hagués de representar el Jago, voldria tenir una figura bastant prima i llarga, llavis fins, ulls petits i prop del nas, com les mones, el front alt i tirat enrere i el cap desenvolupat al darrere. Un personatge així pot enganyar qualsevol, fins i tot la seva esposa, en certa manera. Una figura petita, maligna, a tots fa sospitar i no enganya ningú». Són les paraules que el compositor va enviar al seu amic, el pintor Domenico Morelli, el 24 de setembre de 1881.

No obstant això, el gener de 1886 Verdi va batejar definitivament la seva òpera amb el nom d'*Otello*, ja que, com va dir a Boito, «és *Otello* el qui actua, estima, té gelosia, mata i es mata. Des del meu punt de vista, seria hipòcrita no anomenar l'obra *Otello*. Prefereixo que la gent digui "va voler lluitar amb el gegant [es refereix a Rossini, autor d'un altre *Otello* operístic] que el va aixafar", i no "va voler amagar-se darrere del nom de Jago"».

Jago és el símbol del poder destructiu, de la maldat, la imatge d'allò devastador que arriba a ser el verí de l'enveja amagada darrere l'engany d'una aparença honesta i bondadosa. Jago canta la seva mentida i les seves maquinacions per mitjà de salts d'intervals, de contrastos rítmics i sonors i de canvis cromàtics







**Franco Cardinali**



**Francesco Tamagno**



**John O'Sullivan**



**Manuel Salazar**



**Francesco Merli**



**Cristóbal Altube**



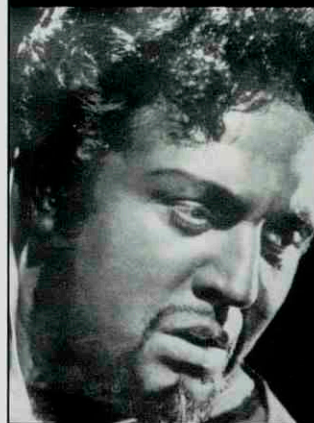
**Mario Del Monaco**



**Ramón Vinay**



**Carlos Guichandut**



**James MacCracken**



**Plácido Domingo**



**Pedro Lavirgen**

Otellos destacats per ordre d'aparició en la història del Gran Teatre del Liceu.



d'una força vertiginosa, tot enmig d'una atmosfera tan caòtica i turbulenta com la seva ment corrompuda. Res defineix millor aquest personatge pervers que el seu credo del segon acte, una declaració nihilista de principis malvats, en què es posa de manifest la seva maldat enquistada. Otello és el desconfiat que, encenat per l'engany de la gelosia, consumeix el verí de Jago, un beuratge maleït que s'estén lentament fins que l'obliga a retratar de forma dramàtica la seva caiguda des de la glòria fins a l'infern.

Per definir musicalment el personatge principal, Verdi va fer amb Otello un dels papers més difícils del gènere, comparable al Tristan wagnerià; només així podia plasmar en música els nombrosos contrastos i matisos, els canvis d'estat d'ànim reals i ficticis, el pas del cim a l'abisme, des de la seva triomfal aparició enmig de la tempesta fins a la seva pròpia derrota. Desdemona és la puresa, l'harmonia, la resignació, una personificació de la virtut que Verdi va descriure magistralment i que té el seu moment més commovedor en la magnífica «Cançó del salze» que inicia el quart acte i en què les bones intencions i la innocència contrasten amb allò que el públic ja sap: el seu final és imminent.

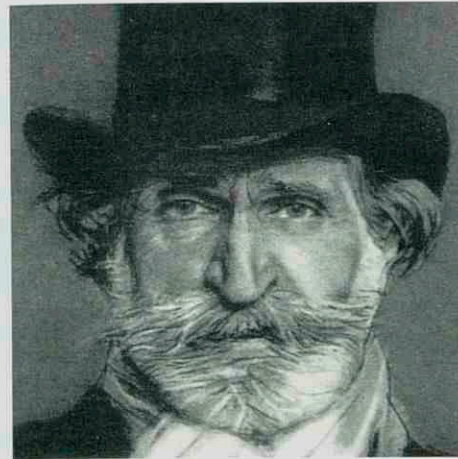
Shakespeare i Verdi exploren temes encara avui universals; malauradament, tant Jago com Otello són personatges que prenen una trista actualitat quan la violència de gènere s'expressa dramàticament mitjançant aquesta Desdemona contemporània i anònima, que també ha cantat la seva innocència i desgràcia. Són víctimes injustes dels efectes terribles de la gelosia i de les inseguretats que provoca el masclisme més primitiu, regat no tant amb incultura, sinó amb molta desraó.

### Otello davant de Tristan

«No, no hi ha leitmotiv en *Otello* i l'orquestra, que abunda en enginyoses combinacions i freqüents sonoritats, no sobrepassa mai el cant. La partitura d'*Otello* no pot induir a cap tipus de comparació amb òperes que pertanyen a un ordre i a una qualitat molt

«*Otello* avança en el seu camí fins i tot sense els seus creadors! Estava tan habituat a sentir la gent proclamar les glòries d'aquests dos, que gairebé estava persuadit que ells havien escrit aquest *Otello*. Ara em priva vostè de les meves il·lusions en explicar-me que el Moro té èxit sense aquestes estrelles! És possible? També sento, i això em consola molt, que a Brescia, com a Venècia, el públic de la nit de l'estrena va ser escàs. "Bé", em vaig dir. "És un públic progressiu". Ha estat un acte de desconfiança contra un compositor del passat, un acte que revelava un desig lloable i apassionat de novetat i bellesa. Tot això ha estat lògic i just. Però ara, si van al teatre i aplaudeixen, estimat meu, els braços em pengen desanimats... Sóc jo qui perd tota la fe! Finalment, només puc congratular-me i congratular-nos d'haver fet navegar aquest vaixell boig»

GIUSEPPE VERDI  
Carta a Franco Faccio  
(Sant'Agata, 19 d'agost de 1887)



«Diu vostè "Acabaré Nerone o no l'acabaré"... Per la meua part, repeteixo les mateixes paraules pel que fa a *Otello*. Se n'ha parlat massa! Ha passat massa temps! Sóc massa vell i he vist massa anys de servei! Per això no hi ha cap necessitat que el públic em digui massa clar que ja n'ha tingut prou! La meua conclusió és que tot això m'ha fet refredar una mica el meu deler en l'*Otello* i ha garratibat la mà que havia començat a esbossar alguns compassos»

GIUSEPPE VERDI  
Carta a Giulio Ricordi  
(Gènova, 13 de desembre de 1883)



diferents, ni tampoc pot fer creure que el compositor, en modificar el seu estil, hagi oblidat un sol moment la seva personalitat». Aquestes paraules del prestigiós músic i crític parisenc Ernest Reyer, encarregat de redactar la crònica de l'estrena d'*Otello* a La Scala, conviden a debatre sobre la polèmica musical que, des del temps de Verdi, continua provocant una dicotomia entre els defensors del mestre italià i els wagnerians més acèrrims, els quals sempre han afirmat la impossibilitat que Itàlia fos capaç de crear un equivalent al geni de Richard Wagner (1813-1883). Malgrat que alguns han mantingut que, en *Otello*, Verdi utilitza determinats recursos atribuïts tradicionalment a l'autor de *Der Ring des Nibelungen*, la veritat és que són bastants més els elements que separen tots dos músics i la seva producció que els aspectes comuns. Tot i que van néixer el mateix any, les obres de Verdi i Wagner tenen tantes similituds i diferències com les que presenta la tradició historicoartística dels seus països originaris. L'òpera era l'art italià per antonomàsia, que va sorgir a la Florència de la Camerata del comte Bardi i es va convertir en un mitjà d'expressió natural i nacional que se sustenta en la melodia. Verdi va partir d'una tradició operística fortament consolidada, va buscar







el mitjà per aconseguir una melodia més fluida, directa i contínua i la va posar al servei del drama; va evitar solucions orquestrals de proporcions simfòniques i va conservar formes tancades que posessin límits a la melodia. És evident que en *Otello* es va permetre una major llibertat harmònica i que, de la mà del desgraciat moro, arriba al final d'un llarg camí que es va consolidar amb el seu *Falstaff* final (1893). Verdi compartia amb molts intel·lectuals europeus el sentiment nacionalista, detall que el va fer deplorar les influències foranes que poguessin desviar-lo del seu objectiu: elevar l'òpera italiana a les més altes fites de la perfecció. «Avui és impossible trobar professors o alumnes que no estiguin contaminats de germanisme i ni tan sols seria possible constituir una comissió alliberada d'aquesta malaltia que, com tota la resta, ha de seguir el seu curs», va afirmar el compositor. «La nostra música és diferent de l'alemanya, les simfonies de la qual poden sobreviure en els grans salons i els quartets que s'interpreten en habitacions petites».

Les seves actituds demostren que Verdi va ser un romàntic conservador i racional, lluny del romàntic radical, acomodatic i revolucionari que habitava en Wagner, el seu perfecte antagonista. Se situava ell mateix al centre del món mitològic i llegendari, arrelat en una tradició essencialment instrumental, simfònica, en què l'harmonia prevalia sobre la melodia. Si Wagner va poder anticipar la música del futur va ser, entre altres coses, perquè a Alemanya no hi havia una tradició operística tan sòlida com a Itàlia i els seus fonaments eren, doncs, més fàcils de reformar; en termes generals, Wagner no va haver de lluitar durant dècades contra la censura i el poder dels cantants com va haver de fer-ho Verdi a Itàlia. L'univers wagnerià arrenca de la tragèdia grega i beu de les fonts de la filosofia i del simbolisme mitològic, que convergeixen en una síntesi de totes les arts i la finalitat del qual és, per mitjà del drama simfònic, expressar els sentiments més imperiosos de l'home.

Si observem només el tractament que l'un i l'altre donen a la naturalesa, la nova perspectiva estètica de la qual va ser un

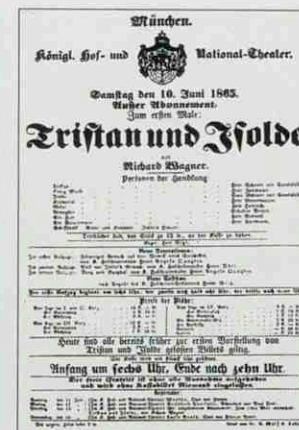
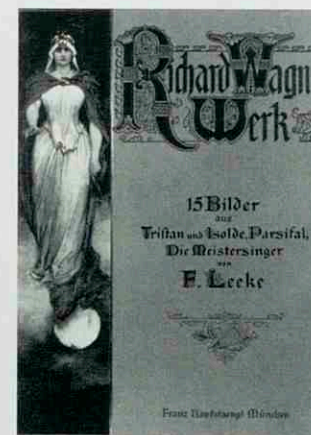
«Es parla i s'escriu sempre de Jago! Tinc una bona resposta: *Otello, pas Jago, n'est pas fini!* [...] Ell és [de debò] el Dimoni, que tot ho mou. Però *Otello* és el que obra: estima, és gelós, mata i es mata. Per la meua part, em semblaria una hipocresia no anomenar-lo *Otello*».

Prefereixo que es digui "ha volgut lluitar amb un gegant i ha resultat esclafat" més que no "s'ha volgut amagar darrere el títol de Jago". Si vostè és de la mateixa opinió, comencem per batejar-lo com *Otello*. I digui-ho ràpidament a Giulio»

GIUSEPPE VERDI  
Carta a Arrigo Boito  
(21 de gener de 1880)

Pàgina 45:  
Retrat de Giuseppe Verdi i  
Richard Wagner.

Pàgina anterior:  
Johan Jacobs:  
Fotografies d'*Otello*,  
amb direcció d'escena  
de Willy Decker.



A dalt:  
Coberta del número de  
«L'Illustrazione Italiana»  
dedicat a l'estrena  
d'*Otello* (1887).

Richard Wagner.  
Biblioteca de Catalunya.

Programa de l'estrena a  
Munic, el 10 de juny de  
1865, de *Tristan und Isolde*.  
Museu del Teatre de Munic.

«Com que *Otello*  
pertany ara al públic,  
ha deixat de ser meu,  
s'ha aïllat totalment de  
mi; i l'espai que  
ocupava dins meu era  
tan gran que sento un  
buit enorme que crec  
que mai no podré  
omplir»

GIUSEPPE VERDI

dels punts de partida del romanticisme, es pot copsar que tots dos autors anaven per camins ben diferents. Wagner, que sempre va criticar que Verdi fos incapaç de convertir-se en un autèntic poeta i que no escrivís els llibrets de les seves òperes, descriu la naturalesa amb l'actitud dels romàntics del Nord, i veu en la seva contemplació una revelació mística, un èxtasi absolut, i hi ret culte i s'hi sotmet en participar del seu espectacle. El capteniment de Verdi contrasta per la seva posició antisentimental més pròxima a la recreació objectiva i distant que no a la subjectiva i participativa, ja que es converteix en un simple narrador del que veu, sense filtres emocionals que personalitzen la visió i sense caure en panteïsmes. En *Otello* descriu una tempesta, tal com en *Aida* esmenta els corrents submarins del Nil i els dibuixa en la partitura.

En realitat, en *Otello* Verdi s'apropa a Wagner per la seva preocupació davant la unió de música i text, pels atreviments harmònics obtinguts, per la riquesa cromàtica com a via d'expressió sentimental i per la utilització de recursos que recorden vagament el leitmotiv wagnerià. Això es constata especialment en els gestos cadencials del motiu del petó —en l'escena tercera



del primer acte—, associats amb la mort i la partida, molt semblants als que Wagner utilitza, també cadencialment, en *Die Walküre*, *Tristan* i *Lohengrin*. No obstant això, malgrat que aquest petó de Verdi es converteix en símbol sonor de l'amor, de la redempció d'Otello i en el sentiment principal de tota la tragèdia, no assoleix les proporcions d'un leitmotiv wagnerià, ja que l'autor de *Tristan* utilitza cèl·lules «motíviques» per engendrar, articular, desenvolupar i construir tota una òpera en una infinitat de combinacions que supleixen les limitacions literàries; quan per a Wagner el text es torna insuficient per definir un sentiment, el llenguatge de la música l'ajuda a expressar allò que les paraules no són capaces de definir, operació realitzada d'una manera tan subtil com perversa, en un joc premeditat amb l'objectiu d'atrapar l'oient i fer-lo partícip actiu de l'obra.

Si en *Otello* un motiu és innocent i recordatori, un simple transmissor d'un concepte o d'una emoció, en *Tristan* el motiu és el concepte, l'emoció, l'arrel engendradora; mentre que l'autor italià s'interessa per la unió de música i text, l'alemany aconsegueix una simbiosi en la qual la música se situa per sobre del text, en supleix les insuficiències i triomfa sobre la paraula, tot fent-la més bella. Wagner és un revolucionari que porta els cromatismes a l'extrem i s'acomiada de la tradició harmònica, tot trencant els antics principis de la tonalitat i conduint l'òpera a un carreró sense sortida, per acabar obrint les portes del segle xx. Verdi, amb *Otello*, tanca un llarg camí de tradició operística i assoleix la culminació de la forma i la melodia, tot anunciant el verisme. Els dos autors representen la culminació del romanticisme musical i tanquen amb brillantor la creació operística decimonònica.

PABLO MELÉNDEZ-HADDAD

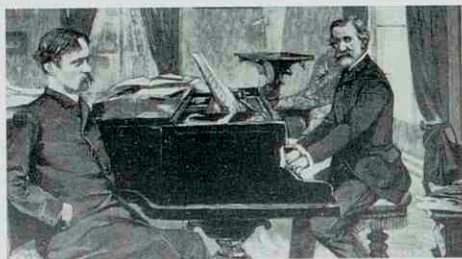
«He tingut notícies de l'*Otello* de Londres. Ara vostè em confirma aquestes notícies i això em complau, malgrat que a la meva edat i en la situació actual del nostre món musical, un èxit no significa res. Parla vostè d'un "triomf de l'art italià"! Vostè s'enganya! Els nostres joves compositors italians no són uns bons patriotes. Si els alemanys, partint de Bach, arriben a Wagner, estan fent el que el que han de fer uns bons alemanys, i això està bé. Però per a nosaltres, descendents de Palestrina, imitar Wagner és cometre un crim musical, amb la qual cosa fem una cosa inútil i fins nociva. Sé que de Boito s'han dit moltes coses bones, i això em produeix el més gran plaer, perquè lloar *Otello* al país de Shakespeare val d'allò més»

GIUSEPPE VERDI  
Carta a Franco Faccio  
(Montecatini,  
14 de juliol de 1889)





# Otello: les caracteritzacions de Boito

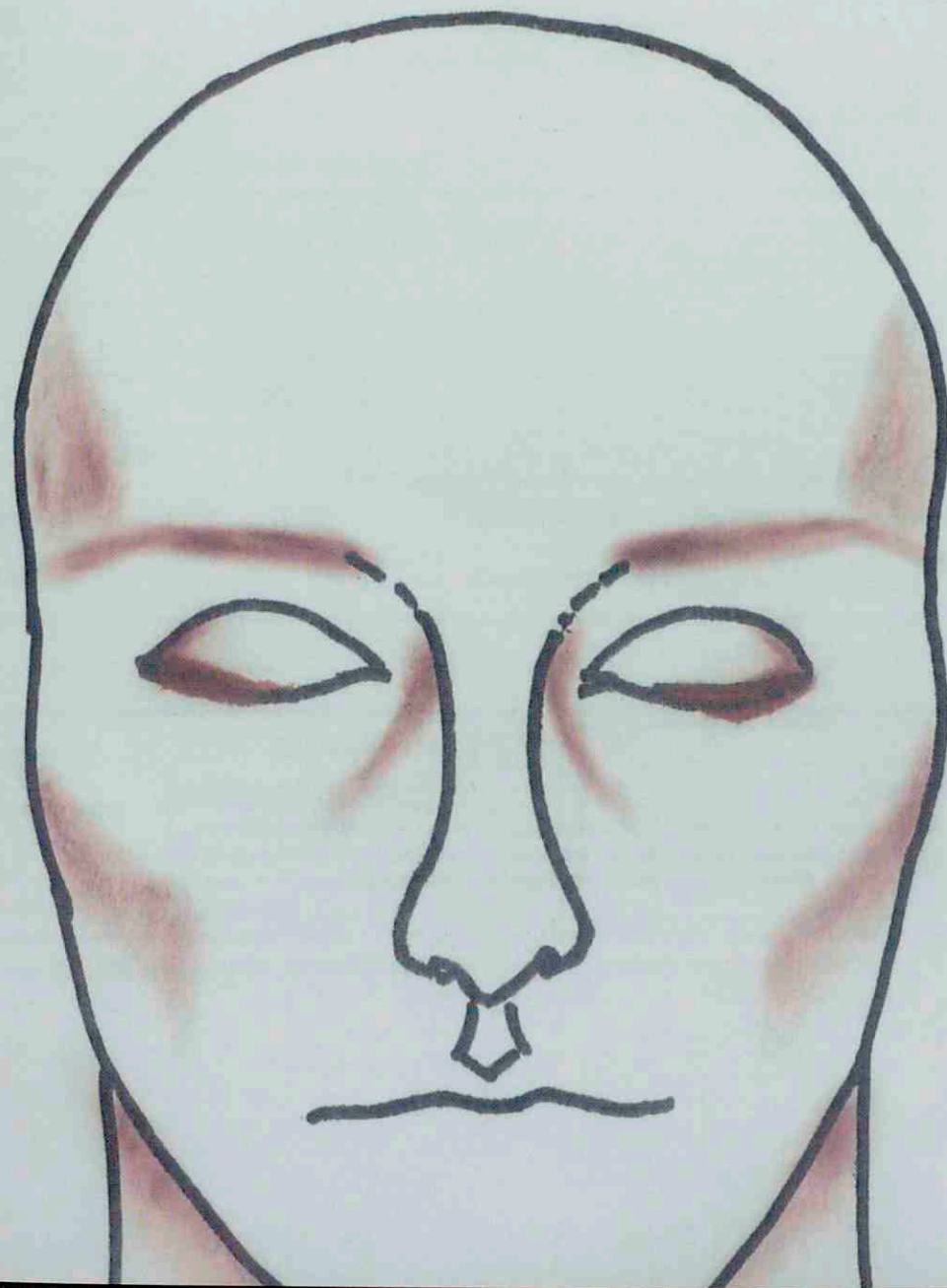


*En el llibre de producció editat per Giulio Ricordi, titulat Disposizione Zenica i escrit per a l'estrena d'Otello a Milà, Arrigo Boito, llibretista d'aquesta òpera de Verdi, redactà un llarg*

*pròleg en el qual oferia, amb cert gust literari, algunes indicacions als cantants i una prolixa descripció de cadascun dels personatges del repartiment, des d'Otello a Montano. És un text històric que mostra el detall amb el qual Boito construï els perfils psicològics i dramàtics dels personatges d'Otello.*

Pàgina següent.  
Cares amb les indicacions  
de maquillatge d'Otello.

A dalt:  
Arrigo Boito i  
Verdi al piano.





## Els personatges

**T**ots els artistes de teatre, fins i tot els més grans, haurien de tenir gravades a la memòria les paraules següents, que van ser escrites fa tres segles i que no obstant això encara avui representen la lliçó més perfecta i moderna que s'ha creat mai sobre la interpretació.

Aquesta és la lliçó:

«Digues el teu parlament, si us plau, com te l'he recitat, com saltant a la llengua: perquè si el vociferes, com fan molts actors, tant em faria que el pregoner digués els meus versos. I no serris l'aire massa amb la mà, així, sinó tracta'l amb tota la suavitat, perquè fins i tot en el mateix torrent, en la tempestat, i, com si digués, en el remolç de la passió, has d'aconseguir i produir una templança que hi doni suavitat. Ai, em fereix fins a l'ànima sentir a un paio robust i emperrucat fer esquinçalls i parracs una passió, trencar les orelles als de la platea... Jo faria assotar un individu així pel fet d'exagerar Termagant: és herodejar més que Herodes...»

Acomoda l'acció a la paraula, la paraula a l'acció, amb aquesta atenció especial; que no sobrepassis la moderació de la Natura, perquè qualsevol cosa que així s'exageri, s'aparta del propòsit del teatre, el fi del qual, al principi i ara, era i és, per dir-ho així, sostenir el mirall a la Natura.

Ai, hi ha actors que he vist, i que he sentit lloar-ne d'altres, i altament (per no dir-ho de manera profana), els quals, no tenint accent de cristians ni caminar de cristians, ni de pagans, ni d'homes, s'envanien i mugien de tal manera que vaig pensar que alguns jornalers de la Natura haurien fet homes sense fer-los bé: tan inhumanament imitaven la humanitat.»

Aquestes paraules són de Shakespeare (*Hamlet*, acte III, escena 2) i n'han passat tres segles, ni un any més, ni un any menys. Ens ha semblat útil de recordar als artistes aquestes paraules abans d'indicar els trets principals dels personatges d'*Otello*, d'una manera molt general, per fer-nos entendre per totes les persones que puguin llegir-nos.

Comencem pel que dona el seu nom a la tragèdia.

«Iago no es redueix pas a un pervers de teatre de la vella escola: és moltes coses més. Seria voler-li massa bé tractar-lo amb menyspreu com a un pervers o un malvat. Tampoc no representa el diable, no és prou espiritual. És un home, però un home d'una mena que encara no hem après a entendre, per molt que per aquesta obra hagin passat molts segles.»

INGEBORG BACHMANN  
*Obres*

«Otello és un triomfador i se n'enorgulleix. Príncep africà que ha triat acceptar les normes i les formes venecianes, i que ha pujat fins al cim d'aquesta societat pels seus mèrits, no deixa de recordar-se qui és i què ha fet. Només una cosa el fa vulnerable: el seu matrimoni, que crea un desequilibri dins una societat rigidament convencional i revifa el racisme latent dels venecians. Otello afronta aquest problema aclucant els ulls —error de càlcul fatal—, per la raó que està enamorat obsessivament; un home madur captivat per una adolescent.»

KENNETH MACLEISH,  
STEPHEN UNWIN  
*Guia de les obres dramàtiques de Shakespeare*

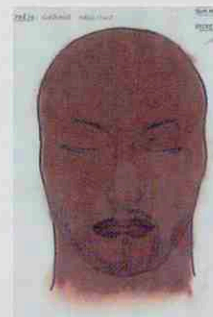
## Otello

Un moro, general de la República veneciana. Té més de quaranta anys. Ofereix la figura valenta i fidel d'un home d'armes. Simple en la seva conducta i en els seus gestos, imperiós en les seves ordres, fred en el seu judici. Amb l'escena que segueix el duel del primer acte, n'hi hauria d'haver prou per revelar les qualitats de temperament esmentades. Aquest acte el mostra en tota la seva força, en tota la seva glòria, en tot el seu fulgor.

Gelosia! S'ha pronunciat la paraula. Primer, Jago apunyala el moro al cor i després furga en la seva ferida. Comença així la tortura d'Otello. Canvia l'home sencer: era savi i assenyat, però ara delira; era fort, però s'afebleix; era just i recte, però ara cometrà un crim; era robust i sa i ara gemega, cau i es desmaia com algú que ha ingerit verí o pateix epilèpsia. En realitat, les paraules de Jago són verí injectat a la sang del moro. Cal expressar l'avanç fatal de l'enverinament moral en tota la plenitud del seu horror. Otello ha de patir, fase rere fase, els turments més espantosos de l'ànima humana, és a dir, el dubte, la fúria i l'ensorraament espiritual. Otello és la víctima suprema de la tragèdia i de Jago. Si no fos la personificació d'una idea abstracta un artifici fred, fals, pueril i del tot fressat en el teatre, caldria dir que Otello és la Gelosia i Jago l'Enveja.

## Jago

Jago és l'enveja. Jago és un traïdor. Jago és un «crític». En la llista de personatges, Shakespeare el descriu així: «Iago, un traïdor», i no hi afegeix ni una paraula més. A la plaça de Xipre Jago diu d'ell mateix: «No sóc res si no sóc crític». Ell és un crític mesquí i rancuniós; veu el mal en la humanitat i en ell mateix. «Sóc traïdor perquè sóc humà». Veu el mal en la Natura, en Déu.



Pàgina següent.  
Cares amb les indicacions de maquillatge de Jago.

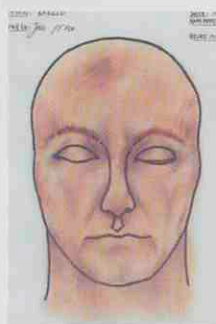


Comet el mal pel mal. És un artista de l'engany. La causa del seu odi envers Otello no és gaire greu comparada amb la venjança que en deriva. Otello ha nomenat capità Cassio en comptes d'ell. Però n'hi ha prou; si fos més greu, la seva vilania hauria estat inferior; aquesta causa és suficient per fer-li odiar el moro, envejar Cassio i actuar com ho fa. Jago és el veritable autor del drama; és ell qui fabrica els fils, els reuneix, els combina i els teixeix.

L'error més gruixut, el més comú en què pot caure qualsevol artista que és davant d'aquest paper, és interpretar-lo com una mena de dimoni humà; donar-li un somriure mefistofèlic de menyspreu i fer-li llançar mirades satàniques arreu. Un artista així deixaria molt clar que no havia entès ni Shakespeare ni tampoc el drama de què estem parlant.

Totes les paraules pronunciades per Jago se situen en el nivell humà, una humanitat vilana si es vol, però humana de totes maneres. Ha de ser jove i ben plantat. Shakespeare li atribueix una edat de vint-i-vuit anys. Cinzio Giraldi, l'autor de la història de què Shakespeare va fer derivar la seva obra mestra, diu de Jago: «Un alferes de presència molt atractiva, però de la naturalesa més vilana que el món hagi conegut mai».

Ha de ser bell i semblar cordial, obert i falsament agradable; tothom creu que és honorat, a banda de la seva esposa, que el coneix bé. Si ell no posseís molt d'encant i una aparença honorada, no podria ser el perfecte mentider que és.



Un dels seus talents és la facultat que posseeix de canviar la seva personalitat segons la persona amb la qual està parlant a fi d'enganyar-la o sotmetre-la a la seva voluntat.

Afable i simpàtic amb Cassio; irònic amb Roderigo; aparentment jovial, respectuós i humilment lleial envers Otello; brutal i amenaçador amb Emilia; obsequiós amb Desdemona i Lodovico. Aquestes són les

**«Desdèmona està tan fascinada pel món fosc i violent d'Otello que, en descobrir les seves intencions homicides, no intenta salvar la vida. Es prepara per a la mort com per a una nit d'amor. La seva docilitat no és la de la dona feble del segle XIX, la burgesa romàntica i dolça de les òperes; Desdèmona és la "capitana" d'Otello, i la seva fi tràgica respon a la seva expectativa més secreta»**

RENÉ GIRARD  
*Shakespeare.*  
*Els focs de l'enveja*

Pàgina següent.  
Johan Jacobs:  
Fotografies d'*Otello* amb la  
direcció d'escena  
de Willy Decker.

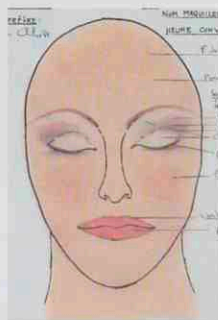




qualitats bàsiques, l'aparença i les diverses facetes d'aquest home.

### Desdemona

Pregàrem a les senyores que són cridades a interpretar aquest paper que no possessin els ulls en blanc, no belluguessin els braços ni el cos, no donessin gambades de deu peus de llarg ni intentessin «efectes». Si l'artista és intel·ligent i sent respecte per l'art, aconseguirà aquests efectes sense intentar-ho, i si no és intel·ligent s'esforçarà debades per aconseguir-los. Els trets, l'expressió i la dicció són les tres fonts de l'art de transmetre l'emoció dramàtica. A banda dels casos excepcionals en què l'horror frega l'excés, tota la gamma de l'alegria i el dolor ha de ser capaç d'expressar-se sense deformat els trets, posar els ulls en blanc o caricaturitzar la dicció. Un sentiment d'amor, puresa, noblesa, docilitat, ingenuïtat i resignació ha d'amarar la figura summament casta i harmoniosa de Desdemona en el grau més alt. Com més senzills i suaus siguin els seus moviments i gestos, més emocionarà l'espectador. L'encís de la joventut i la bellesa completaran la impressió.



### Emilia

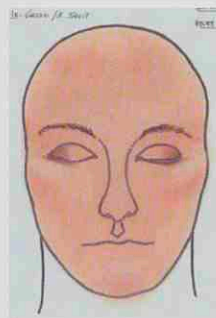
Esposa de Jago; lleial a Desdemona. Odia el seu infame marit i el tem, i mentre se sotmet a la seva violència i intimidació coneix la maldat de la seva ànima. Però al final ella revela la seva infàmia amb tota la força i el valor d'una criatura oprimida que es rebel·la.

«Desdemona és la víctima en estat pur. No té la més petita idea de motius, mòbils profunds, abismes gairebé voldríem dir, del seu sofriment i de la seva mort. Cap d'aquestes preguntes obté resposta»

HANS KÜHNER  
Verdi

«Sols vostè pot posar música a *Otel·lo*; totes les obres teatrals que ens ha donat corroboren aquest fet. Si he pogut copsar la força musical de la tragèdia shakespeariana, que no sentia abans, i si l'he pogut demostrar en els fets amb els meus llibrets és perquè he adoptat el punt de vista de l'art verdità; és perquè he sentit, en escriure, quins eren els versos que vostè hauria il·lustrat amb aquest altre llenguatge, mil vegades més íntim i poderós, que és el so»

ARRIGO BOITO  
Carta a Giuseppe Verdi  
(1884)



### Cassio

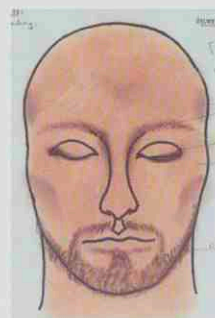
Capità de la República veneciana. Bell, molt jove, alegre, enginyós, intel·ligent i amb èxit entre les dones de poca virtut; està una mica obsessionat amb els seus afers de pas i és una mica frívol; però és un soldat valent que sap defensar-se amb valor, amb l'espasa a la mà: esgrimidor hàbil i guardià gelós del seu propi honor.

### Roderigo

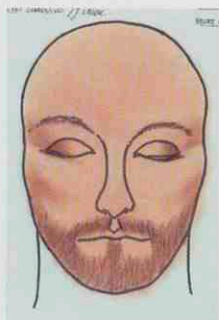
Un venecià jove, ric i elegant, desesperadament i platònicament enamorat de Desdemona, però sense que ella ho sàpiga. És un visionari, una criatura simple, un somiador que es deixa enganjar i dominar per Jago. Jago l'utilitza com un instrument passiu i dòcil per a l'èxit dels seus plans.

### Lodovico

Senador de la República veneciana, ambaixador a Xipre. De conducta seriosa malgrat la seva joventut. Té tota l'aparença d'un home digne de l'alt càrrec al qual ha estat cridat. Té una gran autoritat tant en el seu aspecte com en les seves paraules.

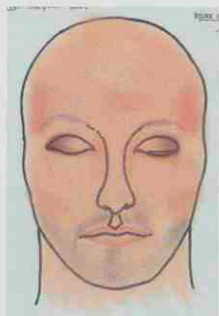






### Montano

El predecessor d'Otello com a governador de Xipre. Un home de guerra, complidor del seu deure, un bon espadatxí, un soldat valent i un funcionari estricte.



«Si jutgem el personatge de Desdèmona *terre à terre*; una dona que permet que la maltractin, que la bufetegin i fins i tot que l'estrangulin, i a més a més perdona i prega, sembla una ximpleta! Però Desdèmona no és una dona, és un arquetip! És l'arquetip de bondat, de resignació, de sacrifici! Són criatures nascudes per als altres, inconscients del seu propi ego! Éssers que existeixen en part, i que Shakespeare ha poetitzat i deïficat, creant Desdèmona, Cordèlia, Julieta, etc., arquetips que ningú no va conèixer»

GIUSEPPE VERDI  
Carta a Giulio Ricordi (22 d'abril de 1887)

Aquesta pàgina i següent:  
Cares amb les indicacions de maquillatge de Montano i Lodovico.





LA DRAMATÚRGIA

**La humanitat en la seva  
accepció realista i quotidiana**

ISABELLE MILLI

**La dinàmica devastadora  
del mal**

WILLY DECKER



# La humanitat en la seva accepció realista i quotidiana



*En aquesta entrevista a Willy Decker, Isabelle Milli comença la conversa amb el director d'escena amb la següent reflexió: «Posar en escena Otello és arriscar-se, potser més que en qualsevol altra òpera, a caure en clixés. El mateix Otello és negre i excessiu. Jago, desequilibrat i perillós, manipula els éssers d'una manera que esgarifa... Desdemona completa la llista, ja ben llarga, de les víctimes damunt els escenaris. Uns clixés que Willy Decker sens dubte coneix...»; i que intentarà trencar amb una suma d'arguments que mostren la complexitat dels personatges d'aquesta òpera.*

*caure en clixés. El mateix Otello és negre i excessiu. Jago, desequilibrat i perillós, manipula els éssers d'una manera que esgarifa... Desdemona completa la llista, ja ben llarga, de les víctimes damunt els escenaris. Uns clixés que Willy Decker sens dubte coneix...»; i que intentarà trencar amb una suma d'arguments que mostren la complexitat dels personatges d'aquesta òpera.*

*Verdi a Venècia.*  
Museo Teatrale alla Scala,  
Milà.

Pàgina següent:  
Théodore Chassériau:  
*Otello i Desdemona a Venècia* (1850).  
Musée du Louvre, París.





**P**osar en escena Otello és arriscar-se, potser més que en qualsevol altra òpera, a caure en clixés. El mateix Otello és negre i excessiu. Jago, desequilibrat i perillós, manipula els éssers d'una manera que esgarrifa... Desdemona completa la llista, ja ben llarga, de les víctimes damunt els escenaris. Uns clixés que Willy Decker sens dubte coneix...

—Jo veig Desdemona com un ésser dotat d'una força increïble. Filla d'un patrici, dona blanca, va haver de tenir una voluntat de ferro per oposar-se al seu pare i aconseguir casar-se amb Otello. Ella estima aquest home. Vol viure amb ell i està disposada a afrontar les conseqüències de la seva decisió. La seva determinació i el domini del seu destí són tan notables que no fuig quan en tindria ocasió. Pot ser qualsevol cosa menys una víctima.

—Però, què té Otello per atreure tant Desdemona?

—La seva ànima, la seva experiència de la vida. «Ed io t'amavo per le tue sventure», canta ella, la qual cosa indica clarament que estima en ell el seu heroisme, el valor, la intrepidesa. Desdemona, que és jove, se sent atreta per un home madur, que ha ofert nombroses proves del que és capaç de fer. Però ella també sent compassió per ell. Les ferides d'Otello la commouen, un vessant del seu amor per Otello molt proper a l'amor maternal.

—Posar en escena Otello, significa defensar Shakespeare?

—Al contrari que en *Macbeth*, en aquest cas no hi ha cap necessitat de defensar



**«La intel·ligència és un do de Déu; les passions, però, també ho són. I, com les passions, la intel·ligència és culpable»**

N. H. NEWMAN

A dalt:  
H. Hofmann:  
*La mort de Desdemona*.  
Il·lustració per a l'*Otello*  
de Shakespeare publicat a  
Londres (1876).

A l'esquerra i  
pàgina següent:  
Johan Jabobs: fotografies  
d'*Otello*, posada en escena  
de Willy Decker.  
Théâtre Royal de  
la Monnaie, Brussel·les.



**«Aquell que no té virtut enveja constantment la virtut aliena. Perquè la ment humana es nodreix o del seu propi bé o del mal dels altres; i aquell que no té el primer, s'alimenta del segon; i qui hagi renunciat a assolir la virtut d'un altre es posarà al mateix nivell soscavant la sort de l'altre»**

FRANCIS BACON  
Assajos

Shakespeare «contra» Verdi. En *Otello*, ambdós autors estan units, i considero que Verdi es revela aquí com un aliat de Shakespeare. Concep el seu projecte i s'hi associa. Però per ser fidel a Shakespeare, com a director escènic, el més adequat és destacar alguns as-



pectes, i no caure en clixés. Per exemple, evitar presentar Otello com un home jove, formós i elegant, un heroi irresistible.

—Alguns musicòlegs consideren que les últimes òperes de Verdi —i Otello en particular— «proporcionen una resposta molt italiana a l'ideal estètic germànic tal com el propugnaven Wagner i els seus partidaris». Vostè comparteix aquest punt de vista?

—Sí, però Verdi va trigar a formular aquesta resposta. En la seva època, Wagner era un «esdeveniment» d'una magnitud formidable. Les seves obres van suscitar tota mena de reaccions, molt enceses. Algunes, que podríem qualificar de «wagneristes», són indicis d'epígons. Però aquest no és, en absolut, el cas de Verdi. Ell va trobar una resposta original. En *Otello* es poden copsar les característiques d'aquesta resposta, però encara més en *Falstaff*.

—Quines eren aquestes característiques?

—Des del punt de vista musical, en primer lloc, i al contrari de Wagner —que té un domini del desenvolupament sense parió—,



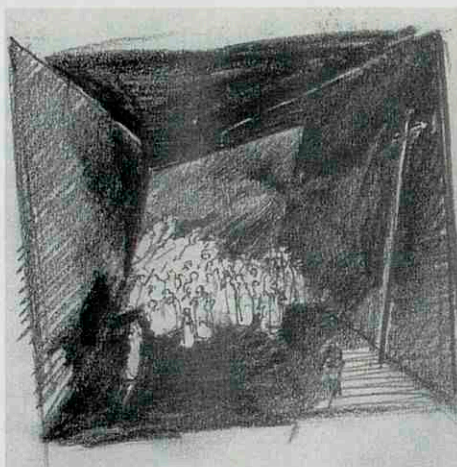


Verdi conrea la concisió. A parer meu, no hi ha ni un sol compàs d'*Otello* que no sigui indispensable. Posem per cas la trobada entre Siegfried i Brünnhilde, en l'última escena de *Siegfried*: dura quaranta minuts. Wagner explora aquesta trobada fins a les més petites ramificacions. En comparació, una escena de trobada entre personatges principals en el Verdi de l'última època pot durar poc més de cinc minuts. Quant a la narració, Wagner beu de les fonts dels mites, del misticisme i de la utopia,

incloent-hi la utopia política. En Verdi succeeix tot el contrari: allò que polaritza la narració és la humanitat, en la seva accepció realista i quotidiana.

—Malgrat que el drama evoluciona inexorablement, en el primer acte trobem elements propis d'obres tradicionals, com l'escena de la tempesta, el cor de la victòria, la cançó bàquica i el duo d'amor. Com tracta vostè aquests pas-satges?

—Només són tradicionals en aparença. Mentre que en *Don Carlo* es tracta veritablement de fragments de gènere, en *Otello* no hi ha res d'això. En aquest sentit, la cançó bàquica de Jago és exemplar: és una forma a la qual Verdi canvia la funció. És cert que quan Jago l'entona ho fa de la manera habitual. Però de seguida ens adonem que fa beure Cassio amb la finalitat de parar-li una trampa. En realitat,



«El que l'home és o ha d'esdevenir des del punt de vista moral, bo o dolent, ha de fer-ho o haver-ho fet per ell mateix. L'un i l'altre han de ser l'efecte del seu lliure albir; altrament, no se li podrien imputar i per tant no podria ser ni bo ni dolent moralment»

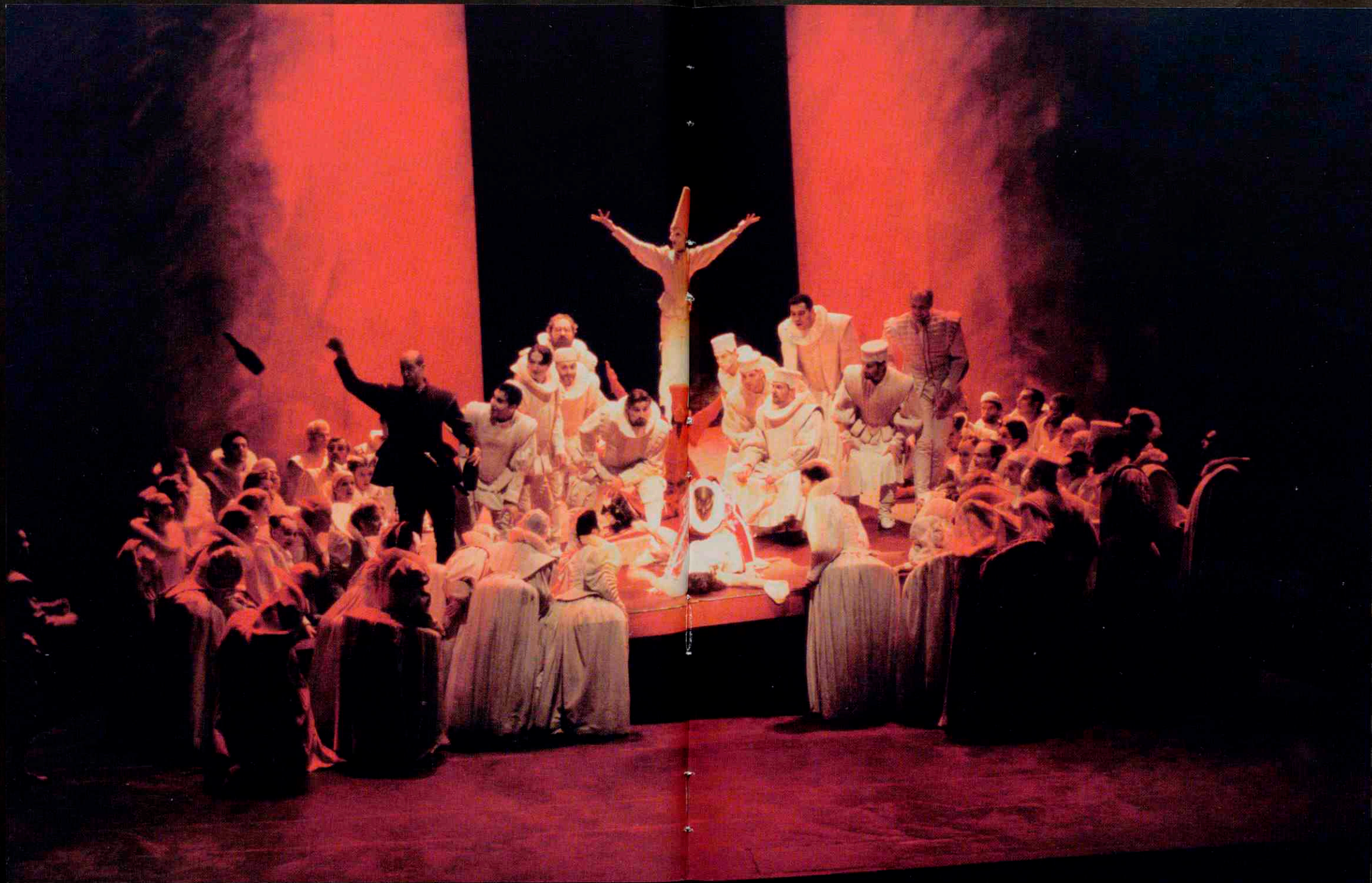
IMMANUEL KANT  
*La religió als límits de la simple raó*

Pàgines següents i a l'esquerra:  
Johan Jacobs:  
Fotografia d'*Otello*, posada en escena de Willy Decker. Théâtre Royal de la Monnaie, Brussel·les.

A baix:  
Esbossos de l'escenografia d'*Otello*, amb direcció d'escena de Willy Decker.







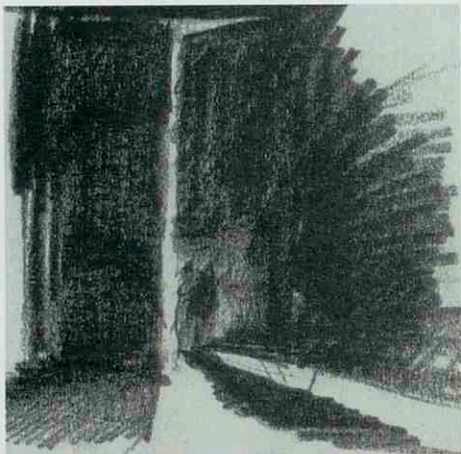


**Crec en Déu cruel que m'ha creat  
semblant a ell, dic el seu nom amb ira.  
D'un germen vil o d'una vil guspira  
jo vil sóc nat.  
I sóc malvat  
perquè sóc home,  
i sento el fang originari en mi.  
La meva fe és aquesta! Sí!  
I crec amb un cor ferm, talment com creu  
la viuda humil al temple,  
que fent el mal que penso i surt de mi,  
compleixo el meu destí.  
Crec que el just és un histrió farsant,  
al rostre i dins del cor,  
que en ell tot és engany:  
besos i plors i afany,  
sacrifici i honor.  
I crec que l'home és joc d'iniqua sort:  
germen a dins del bres,  
cuc a la sepultura.  
Després de tanta burla ve la Mort.  
La Mort és el No-res.  
I el cel, vella impostura.**

**JAGO (OTEL·LO, ACTE II, ESCENA 2)**







la forma d'aquesta cançó bàquica es disgrega de mica en mica. I llavors, en comptes d'un himne a la libació, tenim davant una situació de perill mortal.

—Al final del segon acte, *Otello* canta el famós «*Si, pel ciel marmoreo giuro*». Com interpreta vostè

aquest moment?

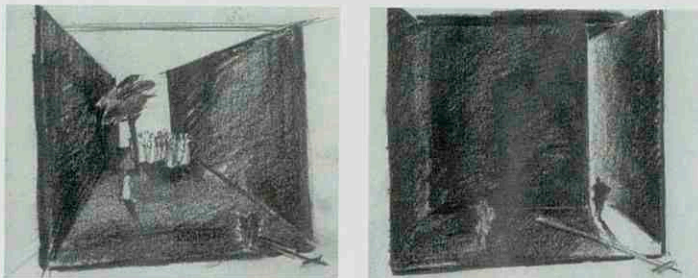
—Es tracta, sens dubte, d'un moment crucial, potser fins i tot l'eix de l'obra. Fins llavors, Otello s'esforça per integrar-se en la seva societat d'adopció. És un no cristià i un home de color que s'adapta molt activament a una societat cristiana i blanca. A més, s'ha casat amb una dona característica d'aquesta cultura: l'encarnació de la blancor, la innocència, la puresa. Uns ideals que Otello ha fet seus i que s'han convertit en les seves aspiracions. Però arribats en aquest punt de la narració, en el moment en què creu que Desdemona l'ha enganyat i està maculada, s'opera un canvi radical de la situació. En la posada en escena, aquest canvi es tradueix en una creu trencada...

—No resulta problemàtic el concertato finale del tercer acte? Fins i tot Verdi i Boito sabien que aquest passatge tenia un caràcter una mica particular...

—Fins a cert punt, és veritat, i cal tenir-ho en compte. És l'únic moment en què la forma esdevé preponderant i en què domina la progressió dramàtica, en què l'acció escènica passa a segon pla. D'aquí deriva la necessitat de revitalitzar aquesta part. Cal

«Tu m'estimaves per les meves penes, jo ho feia per la teva pietat»

OTELLO  
(*Otello*, acte I, escena 3)



evitar efectes comparables a una imatge congelada d'un film.

—Considera que avui és indispensable fer una lectura psicoanalítica d'*Otello*?

—Absolutament. Fins i tot és l'aspecte més important de l'obra. És molt interessant explorar les profunditats de l'ànima d'Otello o de Jago. No és desencertat considerar-los a tots dos com a malalts o gairebé malalts. En conseqüència, és molt fructífer dedi-

Pàgina 72-73:  
Veronese:  
*Retrat de dama*.  
Musée de la Chartreuse,  
Douai.

Pàgina anterior i dreta:  
Esbossos de l'escenografia  
d'*Otello*, amb direcció  
d'escena de Willy Decker.



car-se a un estudi psiquiàtric d'aquests dos personatges. No fer-ho és perdre una dimensió fonamental. L'única que manté un comportament simple és Desdemona.

—A parer seu, quin és el moment de l'òpera en què la genialitat de Verdi i de Boito resulta més brillant?

—És difícil aïllar un sol moment. La profunditat poètica, eròtica, humana del duo d'amor del primer acte és extraordinària. Probablement, és el duo d'amor més bonic que s'hagi escrit mai. Al començament del quart acte, la «Cançó del salze» i la pregària de Desdemona són increïblement emocionants. Recordem també el monòleg final d'Otello, en el qual reconeix la seva falta i es declara culpable. És un moment d'una intensitat única... Mai no deixa d'impressionar-me tanta bellesa.

ISABELLE MILLI

Johan Jacobs:  
Fotografia d'*Otello*, posada  
en escena de Willy Decker.  
Théâtre Royal de  
la Monnaie, Brussel·les.



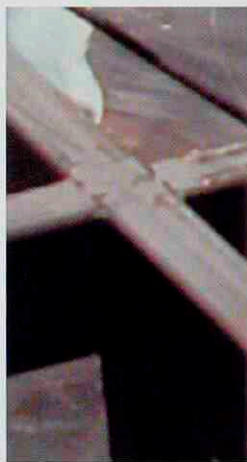


# La dinàmica devastadora del mal



«*Otello reflexiona* –escriu el director d'escena Willy Decker– *sobre la dedicació i el temps necessaris per anorrear una felicitat humana que havia arribat al zenit. El resultat final és fructuós: unes hores més tard, un monument que exalta la grandesa humana s'estavella contra el més profund de l'infern de la vanitat humana. Al fons d'aquest abisme descobrim, en tota la seva veritat, la fragilitat i el caràcter il·lusori de la felicitat. Com ha estat*

*possible tot plegat? La clau és a la mà de Jago, però ell l'ha trobada en la mateixa ànima d'aquells que llança a l'abisme, Li cal exactament un dia per destruir completament i definitivament la felicitat en aparença tan inexpugnable d'*Otello* i *Desdemonà*».*



A dalt i pàgines següents:  
Elements de l'escenografia  
dissenyada per John Macfarlane  
per a *Otello*.





Otello representa, ni més ni menys, una experiència horrible. Aquesta tragèdia reflexiona sobre la dedicació i el temps necessaris per anorrear una felicitat humana que havia arribat al zenit. El resultat final és fructuós: unes hores més tard, un monument que exalta la grandesa humana s'estavella contra el més profund de l'infern de la vanitat humana. Al fons d'aquest abisme descobrim, en tota la seva veritat, la fragilitat i el caràcter il·lusori de la felicitat. Com ha estat possible tot plegat? La clau és a la mà de Jago, però ell l'ha trobada en la mateixa ànima d'aquells que llança a l'abisme. Li cal exactament un dia per destruir completament i definitivament la felicitat en aparença tan inexpugnable d'Otello i Desdemona. Tots els aspectes que contribueixen a la catàstrofe final es troben ja ancorats en la vida interior dels personatges: la situació precària d'Otello, el seu complet aïllament social, condicionat per la seva alteritat ètnica: és un negre, un moro! El món elitista en què viu és totalment rígid, blanc, i només l'accepta si n'assimila la cultura, tot duent a terme proeses inaudites, útils per a la seva reputació i la seva glòria. La profunditat excepcional d'Otello, accentuada encara més per un domini de si gairebé inhumà, va acompanyat d'una desconfiança profunda, fonamental, fins i tot envers si mateix.



La valentia de Desdemona, que de vegades arriba a ser un desafiament, i la seva abnegació moguda pel desig apassionat que alimenta vers el misteriós estranger, prové del fet que ha nascut en una completa ignorància del món. En Otello troba l'home que pot respectar prou, i fins admirar. Pot consagrar-s'hi a ell i sotmetre els seus interessos als del seu estimat. Fins i tot la trista sort que Otello ha viscut, la seva antiga condició d'esclau, i la seva personalitat marcada pel sofriment esdevenen l'objecte ideal, l'únic objecte possible de la



«L'equivocació és la via que condueix a la tragèdia, però no fereix l'idealisme d'un món on s'estima o s'odia amb plenitud [...]. En dubtar de la lleialtat de Desdemona, Otello referma el seu codi d'honor: que al mateix temps desapareguin l'amor i la gelosia»

GILLES DE VAN  
OTELLO O LA FI DEL  
MELODRAMA  
«L'Avant-Scène Opera»

«La gelosia és essencial a l'arsenal de passions del drama verdià, perquè inevitablement va unida a la venjança, que és un dels motors indispensables de les accions dels personatges. La trobem en cada òpera, ja sigui el cas d'enamorades desairades, d'enamorats desafortunats que persegueixen amb odi tenaç el seu rival, o com a Otello, Luisa Miller o Un ballo in maschera, quan la maldat d'un miserable o simplement l'atzar arrosseguen l'heroi a recelar de la lleialtat de la seva parella»

GILLES DE VAN  
Otello o la fi del  
melodrama  
«L'Avant-Scène Opera»

seva compassió, un sentiment que potser és el més important de la seva ànima. Així, la seva submissió a Otello és conscient al màxim, i del tot lliure. La rauxa destructora i obsessiva de Jago prové del fet que per a ell no pot existir ni la perfecció ni el paradís. Ha estat el primer a



reconèixer la grandesa d'ànima excepcional d'Otello. En el fons del cor, admira Otello, el respecta, i fins i tot l'estima. Però quan Otello reconeix intuïtivament les insuficiències psíquiques de Jago i es decanta per Cassio, el seu desig de ser reconegut per Otello es transforma en un sentiment oposat: ha d'anorrear Otello. I és que un odi violent és el contrari d'un violent amor.

Tant Otello com Desdemona tenen grandesa d'ànima i profunditat interior, mentre que Jago té una ment limitada i perversa. Jago pateix la realitat dirigint cap a ella una mirada penetrant, realment dolorosa. Sondeja tothom que li passa pel davant; s'escarrassa per buscar, per trobar la falta, la debilitat en les situacions i les persones; i al final sempre troba la confirmació de la seva visió negativa del món. És el «crític» que descobreix indefectiblement les imperfeccions en tot, fins i tot en ell: la seva «ànima covarda», com ell mateix diu. Otello ha pressentit instintivament aquest defecte en Jago: la incapacitat per pensar i sentir positivament; per això ha concedit la seva preferència a Cassio. Jago no odia Otello perquè l'hagi tractat injustament, ans al contrari, perquè sap, en el fons del cor, que Otello té raó.





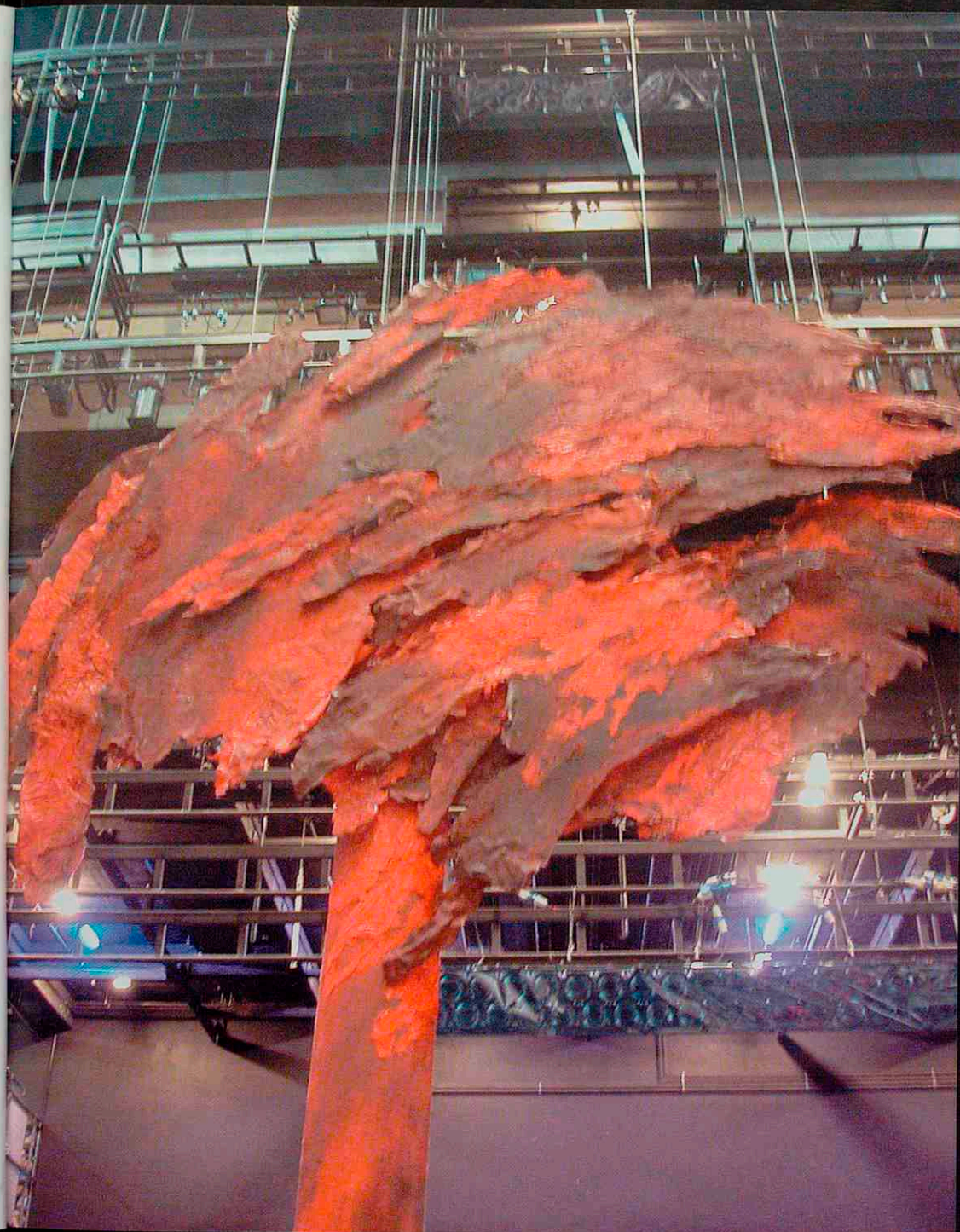
Odia Otello perquè aquest ha reconegut la seva inutilitat, els defectes del seu caràcter. D'aquí prové la seva amargura i la seva visió negativa del món, que li influencien la vida com una mala estrella, perquè l'home negatiu crea la seva pròpia realitat. Així és com Jago ha destruït el

seu matrimoni i la seva carrera professional. I aquí el tenim ferit per una nafra que l'abrusa, per un dolor insuportable, que només es calma quan arrossega els altres al seu propi abisme. En conseqüència, la mirada global que dirigia a la seva víctima es redueix amb la precisió despietada d'un microscopi sota l'ocular del qual tot es descompon en els seus lamentables constituents. És gairebé un miracle que en comptes d'una simple mentida, utilitzi l'instrument subtil del dubte. Deixa per a la víctima la feina de treure les conclusions. Recorre, doncs, a un mitjà simple que consisteix a no provocar mai el que ja existeix subjacent. És el dubte en persona, el dubte és la seva força i alhora la seva única arma. Mitjançant la provocació, suggeridora i prudent, treballa amb plena seguretat, sense deixar cap rastre, com un verí perfecte que, un cop injectat en l'organisme, no pot fer sinó matar la seva víctima. Jago treu a la llum el revers de les qualitats d'Otello. Així, el dubte no pertany, en absolut, al món interior d'Otello; aquest sentiment no fa per a ell. Otello odia el dubte i l'ha desterrat a un racó obscur de la seva ànima. Aquest allunyament del dubte demostra una gran claredat interior i contribueix al seu immens èxit militar. Otello ni dubta ni titubeja! Veu i jutja una



«Al principi, [Otel·lo] pensa que la gent l'estima més que a la resta per por de pensar que no l'estimen gens; la seva sospita paranoica és expressió de la por que els altres el puguin ignorar. Opta llavors per ocupar el centre de l'univers de manera negativa, perquè s'estima més despertar un interès negatiu que no la falta d'interès»

W. H. AUDEN  
*Treballs d'amor dispersos*







situació amb claredat, després decideix i actua. No pot suportar el dubte perquè el paralitza. I precisament és aquí on Jago introdueix el seu fibló mortal, en aquest punt sensible del caràcter d'Otello. Molt fluixet, li xiuxiueja a cau d'orella una al·lusió vaga per abandonar-lo després al seu desconcert. A partir de llavors, aquest insecte perillós que és la desconfiança comença a rosegar-li el pensament com una úlcera incurable i virulenta i allibera els pitjors monstres reclosos fins llavors en la foscor profunda i totalment segura de la seva ànima. *Otello* és un cant de guerra i una obra sobre la guerra: Otello guerreja contra els enemics de Venècia, i Jago fa la guerra contra Jago. La gran guerra visible en alta mar continua en els més petits i obscurs racons de l'ànima humana, precisament allà on esclata. La guerra invisible i contínua que oposa els homes sempre ha estat el nucli de les grans catàstrofes que han anorreat pobles sencers. En *Otello*, també la guerra comença amb un sospir suau gairebé imperceptible, una frase inacabada, una al·lusió murmurada, i acaba amb l'anorreament complet de tots els involucrats. Per tant, la dinàmica devastadora del mal ocupa un lloc central. Això és el que converteix *Otello* en una obra bíblica. Efectivament, aquesta obra planteja la pregunta primera de l'existència humana, que figura al començament de la Bíblia: la pregunta sobre el bé i el mal.

WILLY DECKER

**«Els grans protagonistes de les tragèdies de Shakespeare no aprenen res; aquesta és, en definitiva, la gran tragèdia de les seves tragèdies»**

W. H. AUDEN  
*Treballs d'amor dispersos*

**«Compte amb la gelosia! És una hidra llòbrega, cega, amb el seu verí s'infecta la ferida que li devora el si»**

JAGO  
*(Otello, acte II, escena 3)*

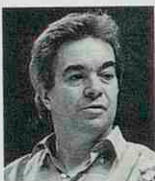
*Otello* amb direcció d'escena de Willy Decker. Fotografia de Johan Jacobs.





## Biografies

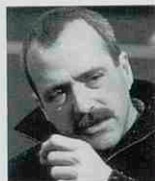
### ANTONI ROS-MARBÀ (Direcció musical)



Nascut a Barcelona, va iniciar els estudis al Conservatori Superior de Música de Barcelona. Estudià direcció d'orquestra a Siena i a Düsseldorf. El 1966 va obtenir la plaça de director titular de l'Orquesta Sinfònica de RTVE. Ha estat director titular de l'Orquesta Ciutat de Barcelona, Orquesta de Cambra Holandesa i Real Filharmonia de Galícia. També ha dirigit a França, Anglaterra, Suïssa, Alemanya, Itàlia, Escòcia i Noruega, a més de participar en diversos festivals. El 1989 va ocupar el càrrec de director musical del Teatro Real de Madrid. Ha dirigit títols de Mozart, Strauss, Verdi i Puccini, a més de *Rinaldo*, *Carmen*, *Der fliegende Holländer*, *Wozzeck*, *Iphigénie en Tauride* i *Der Freischütz*, entre d'altres.

Debutà al Liceu la temporada 1965-66 amb *Tassarba*. Hi ha tornat diverses vegades, les darreres amb *Babel 46 / L'enfant et les sortilèges* (2003-04) i *Missa Solemnis* (2004-05).

### WILLY DECKER (Direcció d'escena)



Nascut a Colònia, a Alemanya ha estrenat, entre altres títols, *A Midsummer Night's Dream*, *Faust*, *Barbablava*, *La finta giardinera*, *La Bohème*, *Der fliegende Holländer*, *Don Giovanni*, *Der Rosenkavalier*, *Ariadne auf Naxos*, *Il barbiere di Siviglia*, *Ievgueni Onieguin*, *Orfeo ed Euridice*, *Tristan und Isolde*, *Doktor Faustus*, *Die Soldaten*, *Lear*, *Tosca*, *Il Trittico*, *Pelléas et Mélisande*, *Salome*, *Das Schloss* i *Der Ring*. Altres treballs seus han estat: *Wozzeck*, *Erwartung* i *Barbablava* (Covent Garden), *Macbeth*, *Le nozze di Figaro* i *Così fan tutte* (Oslo), *Giulio Cesare* (Scottish Opera, Montpeller), *Arabella* i *Der Rosenkavalier* (Chicago), *Le nozze di Figaro*, *Peter Grimes*, *Otello* i *Falstaff* (Brussel·les), *Ievgueni Onieguin*, *Lulu* i *Der fliegende Holländer* (Paris), *Wozzeck*, *Boris Godunov*, *Elektra* i *Kàtia Kabànova* (Amsterdam), *Capriccio* i *Falstaff* (Florència), *Lulu* i *Billy Budd* (Viena), *Die tote Stadt* (Salzburg).

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 1993-94 amb *Der fliegende Holländer*. Hi tornà amb *Billy Budd* (2000-01) i *Boris Godunov* (2004-05).

### JOHN MACFARLANE (Escenografia i vestuari)



Nascut a Escòcia, estudià a la Glasgow School of Art. Premiat per l'Arts Council of Great Britain. Els primers quinze anys de la seva carrera professional treballà principalment per a companyies de dansa, com el Royal Ballet (*Giselle*) i Birmingham Royal Ballet (*El Trencaous*). Col·laborà també amb Jiri Kylián i el Nederlands Dans Theater (*Songs of Wayfare*, *Les Noces*, *Dreamtime*, *L'enfant et les sortilèges*, *Piccolo Mondo*, *Història d'un soldat*, *Forgotten Land* i *Tanzschul*). Darrerament ha concentrat els seus treballs per a l'òpera als teatres de més prestigi d'Amèrica i Europa. Ha participat en produccions del Covent Garden de Londres (*Peter Grimes*, *Die Zauberflöte* i *Lady Macbeth de Msensk*), Welsh National Opera (*Hansel and Gretel* i *Pikovaia Dama*), Paris (*War and Peace*) i Viena (*Idomeneo*).

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 2004-05 amb *Boris Godunov*.

### DAVID FINN (Il·luminació)



Director creatiu de la productora The Fischerhouse, ha creat dissenys d'il·luminació per a títols com *Otello* (Brussel·les, Ginebra), *Falstaff* (Florència, Lió), *Boris Godunov* i *Lucio Silla* (Amsterdam), *Das Rheingold*, *Les contes d'Hoffmann* i *Orfeo* (Stuttgart), *Ariadne auf Naxos* (Salzburg), *Die Entführung aus dem Serail* (Anvers), *Les larmes du ciel* (Lucerna), *La guerra de amore* (San Francisco, Lausana), *Alcina*, *Lady Macbeth de Msensk*, *Faust* (San Francisco), *Pelléas et Mélisande* (Hannover), *Così fan tutte* (Leeds, Glimmerglass), *Der Ring* (Toronto), *Barbablava*, *Erwartung* i *Peter Grimes* (Covent Garden). Ha estat il·luminador resident del White Oak Dance Project de Baryshnikov. Ha col·laborat amb els arquitectes Herzog & De Meuron i ha treballat amb Scorsese en *The Age of Innocence*. Ha dirigit el documental *The Green Monster*.

Debutà la temporada 2004-05 al Liceu amb *Boris Godunov*.

### ATHOL FARMER (Coreografia)



Nascut a Timaru (Nova Zelanda), estudià dansa clàssica i escocesa. El 1970 entrà a la companyia de dansa que ara s'anomena The Royal New Zealand Ballet. Posteriorment es traslladà a Alemanya per ballar a Obershausen i Colònia. De 1974 a 1995 va estar estretament vinculat amb el Tanz-Forum, tot col·laborant amb coreògrafs com Jochen Ulrich, Grey Veredon, Jürg Burth, Hans van Manen, Talley Beatty, Louis Falco, Jennifer Mueller, Glen Tetley, Christopher Bruce i Richard Wherlock. També ha treballat amb diversos directors d'òpera, incloent-hi Willy Decker, Christof Loy, Günther Krämer, Helmut Lohner, Michael Bogdanov, David i Christopher Alden. Des del 1996 és coreògraf resident i ballari de l'Stadttheater de Colònia. Ha treballat amb diversos teatres de prestigi internacional, com La Monnaie de Brussel·les, Festival de Salzburg (2004 i 2005), La Bastille, Nederlandse Opera, Covent Garden i Houston Grand Opera.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.



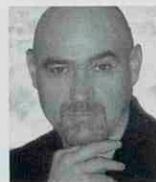
**JOSÉ LUIS BASSO (Direcció del Cor)**

D'origen italoargentí, va entrar de molt jove com a director del Cor del Teatro Argentino de la Plata, fins que el 1989 es va fer càrrec del Cor del Teatro Colón de Buenos Aires. Fins al 1994 va col·laborar al Liceu amb els mestres Romano Gandolfi i Vittorio Sicuri. Posteriorment va assumir la direcció del Cor del Teatro San Carlo de Nàpols. Des de 1996 és el mestre del Cor del Maggio Musicale Fiorentino, amb el qual fa importants gires internacionals i ha guanyat un Premi Grammy. Col·labora amb les més prestigioses batutes del moment: Mehta, Sinopoli, Abbado, Muti, Pretre, Ozawa, Sawallisch, Giulini, Chung, Schreier, De Burgos, Bychkov, Pappano, Oren i Gergiev. Va participar en la inauguració de l'Òpera de Xangai i en diverses produccions al Teatre Mariinski de Sant Petersburg. És director del Cor del Gran Teatre del Liceu.

**JOSÉ CURA (Otello)**

Nascut a Rosario (Argentina), estudià a l'Escuela de Arte del Teatro Colón de Buenos Aires. El 1993 debutà a Verona en *Pollicino*. L'any següent participà a Trieste en *Miss Julie*. Des d'aleshores ha cantat a Torí i Munic (*Otello*), Milà (*Manon Lescaut*, *La Gioconda*, *La forza del destino*), Metropolitan de Nova York (*Cavalleria rusticana* i *Samson et Dalila*), Los Angeles (*Norma*), San Francisco (*Carmen*), Washington (*Samson et Dalila*), Chicago (*Fedora* i *Samson et Dalila*), París (*La Traviata* i *Nabucco*), Londres (*Otello*, *Stiffelio* i *La fanciulla del West*), Zuric (*Stiffelio*), Sydney (*Tosca*), Viena (*Tosca*, *Pagliacci*, *Hérodiade* i *Le Villi*), Verona (*Turandot* i *Aida*), Madrid (*Il Trovatore*), Tòquio (*Aida*), Berlín (*Pagliacci*) i Teatro Colón de Buenos Aires, entre d'altres.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 2000-01 amb *Samson et Dalila*. I hi tornà la temporada 2004-05 amb *Il corsaro*.

**GABRIEL SADÉ (Otello)**

Nascut a Romania, completà els estudis de cant a la Ruben Academy of Music de Tel Aviv i a la Guildhall School of Music de Londres. Debutà amb el rol de Tamino de *Die Zauberflöte* al Barbican de Londres. Des d'aleshores ha cantat als principals teatres d'òpera, com la Semperoper de Dresden, Deutsche Oper i Staatsoper de Berlín, Hamburg, La Scala, New Israeli Opera, Zuric, La Fenice i Staatsoper de Viena, entre molts d'altres. El seu repertori inclou títols com *Don Carlos*, *Die Gezeichneten*, *Mahagonny*, *Ievgueni Onieguin*, *La Bohème*, *Les contes d'Hoffmann*, *Otello*, *La Traviata*, *Rigoletto*, *Il Tàbarro*, *Tosca*, *Aida*, *Boris Godunov*, *La forza del destino*, *Adriana Lecouvreur*, *Carmen*, *Madama Butterfly*, *Manon Lescaut*, *Andrea Chénier*, *Le Villi*, *Pagliacci*, *Norma*, *La fanciulla del West* i *Tristan und Isolde*.

Debutà al Liceu la temporada 2002-03 amb *Pikovaia Dama*.



  
**ROLEX**

OYSTER PERPETUAL  
DATEJUST

WWW.ROLEX.COM

**J.ROCA** Joyero.

Paseo de Gracia, 18. Tel. 93 318 33 70. 08007 BARCELONA

Diagonal, 580. Tel. 93 200 07 77. 08021 BARCELONA

www.jroca.com



**LADO ATANELI (Jago)**

Nascut a Geòrgia, el 1989 debutà amb el rol de Renato d'*Un ballo in maschera* al Teatre Nacional de Tiflis. El 1991 va guanyar el primer premi i Grand Prix del Concurs Internacional de Cant Francesc Viñas. Guardonat en altres concursos internacionals, ha cantat a Trieste, Klangbogen i Staatsoper de Viena, a La Scala de Milà, Venècia, Hamburg, Festival de Bregenz, Deutsche Oper de Berlín, Lisboa, París, Staatsoper de Munic, Ginebra, Gènova, La Monnaie, Metropolitan, Covent Garden, Washington, Los Angeles i San Diego, entre d'altres. El seu repertori inclou títols com *Tosca*, *Macbeth*, *Cavalleria rusticana*, *La forza del destino*, *La Traviata*, *Lucia di Lammermoor*, *Nabucco*, *Pagliacci*, *Aida*, *Rigoletto*, *Samson et Dalila*, *Andrea Chénier*, *Il Trovatore*, *La fanciulla del West*, *Simon Boccanegra*, *Les vespres siciliennes* i *Ernani*.

Debutà al Liceu la temporada 1999-2000 amb *Un ballo in maschera*.

**VALERI ALEXEEV (Jago)**

Nascut a Novosibirsk (Rússia), estudià al Conservatori de la seva ciutat. Debutà el 1986 al Teatre Kirov de Sant Petersburg. Ha cantat als teatres més importants del món, com La Scala (*L'àngel de foc*), Florència (*Lady Macbeth de Msensk* i *Otello*), Torí (*Ievgueni Onieguin*), Càller (*Dalibor* i *Macbeth*), Verona (*Carmen*), Deutsche Oper de Berlín (*Rigoletto*, *Nabucco* i *Otello*), Munic (*Nabucco* i *Aida*), Hamburg (*Il Trovatore*), Dresden (*Aida* i *La Traviata*), Londres (*L'àngel de foc*), Viena (*Pikovaia Dama* i *Il Trovatore*), Bregenz (*Nabucco*), Zuric (*Otello*, *Ievgueni Onieguin* i *Il Trovatore*), Ginebra (*Un ballo in maschera*, *Macbeth*, *Ievgueni Onieguin*), Madrid (*Aida*, *Il Trovatore*, *La forza del destino*), Nova York (*Il Trovatore*), París (*Khovantxina* i *Boris Godunov*) i Salzburg (*Mazeppa*).

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 2002-03 amb *Pikovaia Dama*. I hi tornà les temporades 2003-04 (*Tosca*) i 2004-05 (*Rigoletto*).

**CARLO GUELFI (Jago)**

Nascut a Roma, el 1983 guanyà el Concurs Internacional Aureliano Pertile. Des d'aleshores ha cantat als teatres italians més importants, com La Scala (*La Gioconda*, *Tosca*, *Adriana Lecouvreur*), Teatro Carlo Fenice de Gènova (*La Gioconda*, *Macbeth*, *Andrea Chénier*), La Fenice (*Rigoletto*, *Aida*, *Samson et Dalila*, *Simon Boccanegra*), Teatro Comunale de Florència (*Un ballo in maschera*, *Aida*, *La Traviata*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, *Simon Boccanegra*), Arena de Verona (*Rigoletto*, *Aida*, *La Traviata*, *Tosca*). A més, ha participat en produccions al Metropolitan (*Rigoletto*, *Tosca*, *Otello*), Staatsoper de Viena (*Il Trovatore*, *Macbeth*), Staatsoper d'Hamburg (*Rigoletto*), Zuric (*La fanciulla del West*, *Carmen*, *Rigoletto*, *Sly*), Festival de Salzburg (*Simon Boccanegra*), Lyric Opera de Chicago (*Aida*) i Teatro Real de Madrid (*Il Trovatore*, *Simon Boccanegra*).

Debutà al Liceu la temporada 2004-05 amb *Rigoletto* i *Il corsaro*. Aquesta temporada ha cantat en *La Gioconda*.

**VITTORIO GRIGOLO (Cassio)**

Nascut a Arezzo (Itàlia), cantà com a solista al Coro della Capella Sistina. Debutà amb la *Petite Messe Solennelle* de Rossini, amb només 23 anys debutà a La Scala de Milà. Ha cantat el rol de Nemorino de *L'elisir d'amore* a Verona, Viena i Roma; i títols com *Il barbiere di Siviglia* (Almaviva) a Càller, Verona i Florència, i *Don Giovanni* (Don Ottavio) a Càller i Verona. El seu repertori també inclou títols com *Così fan tutte* (Ferrando), *Falstaff* (Fenton), *La Traviata*, *La Bohème*, *Lucia di Lammermoor* i *Werther*, i l'òpera contemporània *Romanza* de Sergio Rendine. Aquesta temporada ha debutat amb *Rigoletto* (Duc de Màntua) a l'Staatsoper d'Hamburg. Com a solista de concert ha cantat *Stabat Mater* de Rosini, *Requiem* de Verdi, *Litaniae Laretanae* de Mozart i *Fantasia*, op. 80 de Beethoven.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

**FRANCISCO VAS (Cassio)**

Nascut a Saragossa, estudià cant i violí a Barcelona. Guanyà el Premi d'Interpretació en el IV Concurso Nacional de Canto ONCE'89. Ha cantat *Babel 46*, *Pepita Jiménez*, *Carmen* i *Die Zauberflöte* (Peralada), *L'Atlàntida* (Festival de Granada), *Los amantes de Teruel* (Teatro de la Zarzuela), *Il barbiere di Siviglia* (Glyndebourne), *Rita*, *Così fan tutte*, *Die Zauberflöte*, *L'isola disabitata*, *La Canterina* i *La belle Hélène* (Opéra de Chambre de la France), *Babel 46*, *L'enfant et les sortilèges* i *Rita* (Teatro Real), *Falstaff* (Lisboa), *Le nozze di Figaro* (Bilbao), *Turandot* (La Bastille) i *Idomeneo*, *Alcina* i *Tannhäuser* (Oviedo).

Debutà al Liceu la temporada 1993-94 amb un recital líric. Des d'aleshores ha intervingut sovint en les temporades del Teatre, i darrerament, en les temporades 2003-04 (*Tosca* i *Babel 46*), 2004-05 (*Gaudí*, *Parsifal*, *A Midsummer Night's Dream* i *Turandot*) i en l'actual en *Wozzeck*.

**VICENÇ ESTEVE MADRID (Roderigo)**

Nascut a Barcelona, estudià piano i solfeig i formà part dels cors infantils del Liceu. Començà els estudis de cant amb el seu pare, el bariton Vicenç Esteve. Debutà amb *La Dolorosa* a Barcelona. El 1993 participà en *Marina*, el seu primer títol d'òpera. Guardonat en diversos concursos internacionals de cant, el 1998 debutà a l'Òpera de Washington com a protagonista de *L'elisir d'amore*. El seu repertori també inclou títols com *Cançó d'amor i de guerra*, *Doña Francisquita*, *Luisa Fernanda*, *Don Pasquale*, *La Traviata*, *Falstaff*, *La Bohème* i *Il Barbiere di Siviglia*.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 1998-99 amb *Salome*, *Parsifal* i *Die Zauberflöte*. Des d'aleshores ha participat en nombroses produccions del Liceu. Les seves actuacions més recents han estat: *Babel 46* (2003-04), *Parsifal* (2004-05), *El Superbarber de Sevilla* (2004-05) i la sessió del Foyer «L'altre Ponchielli» aquesta mateixa temporada.



**GIORGIO GIUSEPPINI (Lodovico)**

Nascut a Massa (Itàlia), debutà amb el rol d'Almaviva de *Le nozze di Figaro*. Ha cantat als principals teatres europeus, com La Scala, Capítol de Tolosa de Llenguadoc, Carlo Felice de Gènova, Roma, Maggio Musicale Fiorentino, Massimo de Palerm, Covent Garden, Zuric, Nederlandse Opera i Le Châtelet de París, entre d'altres. Ha cantat títols com *Aida*, *Rigoletto*, *Il Trovatore*, *Nabucco*, *Simon Boccanegra*, *La forza del destino*, *I Masnadieri*, *Macbeth*, *Lucia di Lammermoor*, *Turandot*, *La Bohème*, *Benvenuto Cellini*, *Maria Stuarda*, *Caterina Cornaro*, *Don Giovanni*, *La Gioconda*, *Il barbiere di Siviglia*, *Werther*, *La Sonnambula*, *Les Troyens*, *Sigismondo*, *I due Foscari* i *Mosè in Egitto*. Darrerament ha participat a Amsterdam en *Norma* i *Don Carlo*, a Tolosa de Llenguadoc i París en *Médée*, i en *Norma* i *Ievgueni Onieguin* a Estocolm.

Debutà al Liceu la temporada 2002-03 amb *Norma*.

**JOSEP MIQUEL RIBOT (Lodovico)**

Nascut a Mallorca, va estudiar al Conservatori de la seva ciutat, a la Juilliard School of Music de Nova York i al Centre de Formation Lyrique de l'Opéra de París. Canta sovint en produccions de La Bastille, com *Lulu*, *Manon*, *Don Giovanni*, *Les vespres siciliennes*, *Les contes d'Hoffmann*, *Guerra i pau*. A més, ha cantat en *L'heure espagnole* a Orange, *Un re in ascolto* a Ginebra, *I Puritani* a Nantes, *Carmen* a Gènova i *Tosca* al Teatro Real de Madrid. Ha cantat també en *Die Zauberflöte*, *Ariadne auf Naxos*, *Faust*, *La Bohème* i *Macbeth* al Teatro Real de Madrid.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 2004-05 amb *Il corsaro*. Aquesta temporada ha participat en *La Gioconda* i en les sessions del Foyer «El altre Poncechielli» i «Les òperes de Mozart».

**FRANCISCO SANTIAGO (Montano)**

Nascut a Còrdova, amplià els estudis de cant a l'Escuela Superior de Música Reina Sofia, amb el mestratge d'Alfredo Kraus. Debutà al Teatro de la Maestranza de Sevilla amb el rol d'Angelotti de *Tosca*. La mateixa temporada va intervenir a La Maestranza en *Rigoletto*. Ha cantat a la majoria dels teatres de l'Estat, com el Teatro Real i Teatro de la Zarzuela de Madrid, Gran Teatro de Còrdova, Palacio de Festivales de Santander, Teatro Campoamor d'Oviedo, a la Corunya i al Palau de la Música de València. El seu repertori inclou títols com *Samson et Dalila*, *La Sonnambula*, *Mérlin*, *Tosca*, *La Bohème*, *Il barbiere di Siviglia*, *Canto y danzas de la muerte*, *Le Revenant*, *Così fan tutte*, *Salome*, *Marina*, *Die Zauberflöte*, *Zaide* i *La Venta de los Gatos*.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 2001-02 amb *Lady Macbeth de Msensk*. I hi tornà la temporada 2003-04 amb *Macbeth*.



**PATEK PHILIPPE**  
GENEVE



Twenty-4®  
by Patek Philippe

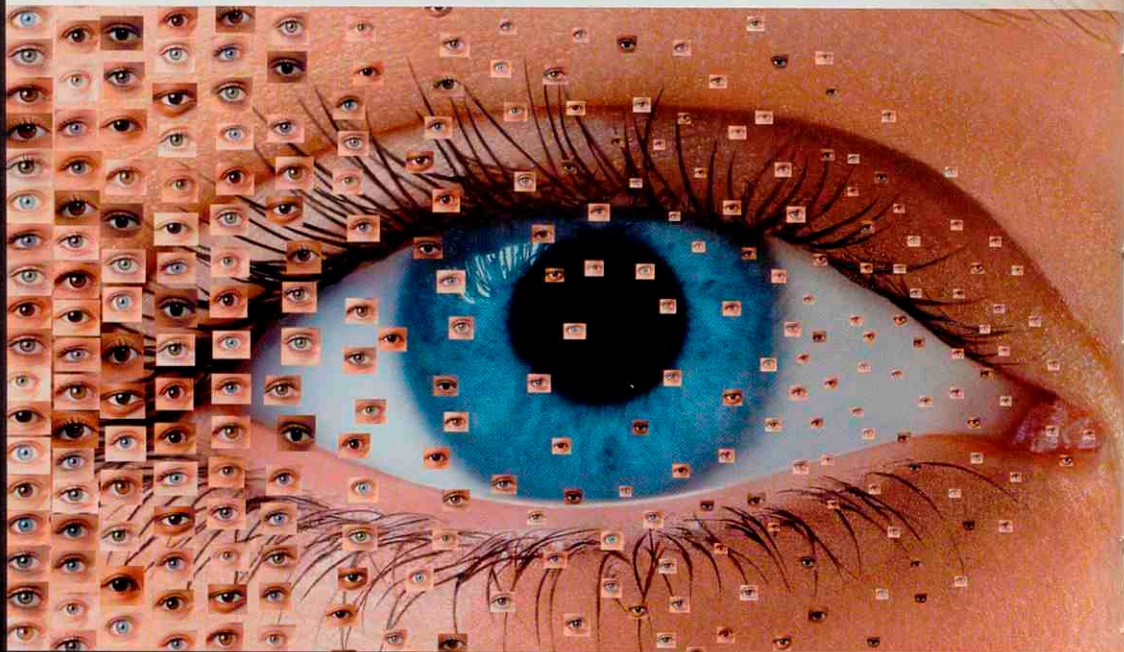


BARCELONA

Diagonal, 482 Tel. 93 416 11 11 Barcelona · Rbla. Catalunya, 17 Tel. 93 318 20 38

www.unionsuiza.com





Veure en  
alta definició amb  
els televisors de  
plasma de Pioneer.



Obri els ulls a la sèrie "PURE Vision Black" de Pioneer. Dissenyada per donar-li un òptim plaer de visió, està preparada per continguts d'alta definició i reproduïx les imatges més nítides i més definides. A més, l'extraordinària tecnologia "PUREBLACK

Crystal Layer" li proporciona negres més intensos i colors més brillants. Vol sintonitzar en digital? Amb el nostre receptor digital multimèdia té total accés a les últimes innovacions tecnològiques.



#### ROBERTO ACCURSO (Herald)



Nascut a Catània (Itàlia), el 1993 guanyà el Concurs Internacional de Cant d'Spoleto. Debutà el mateix any a Spoleto en els rols d'Escamillo de *La tragédie de Carmen* i Belcore de *L'elisir d'amore*. Ha cantat a Roma, Palerm, La Scala, La Fenice, Gènova, Florència, Tòquio, Wexford i París, entre altres teatres. El seu repertori inclou obres com *Don Pasquale*, *Lucrezia Borgia*, *Boris Godunov*, *L'Arlecchino*, *Falstaff*, *Gianni Schicchi*, *La Cenerentola*, *La Traviata*, *Un ballo in maschera*, *La straniera*, *Madama Butterfly*, *A village Romeo and Juliette* i *L'italiana in Algeri*. Darrerament ha cantat *Carmen* a l'Arena de Verona, debutà a Munic amb *La Bohème* i a la Nederlandse Opera d'Amsterdam amb *Macbeth*. Ha cantat a Frankfurt *La vita nuova*; a Bolonya, Seül i Amsterdam, *Rigoletto*; a Munic i Ais de Provença, *Il barbiere di Siviglia*, i *Don Giovanni* a Càller. Debuta al Gran Teatre del Liceu.

#### KRASSIMIRA STOYANOVA (Desdemona)



Nascuda a Bulgària, debutà amb el rol de Violetta de *La Traviata*. El 1995 ingressà a la companyia del Teatre Nacional de Sofia, escenari on ha cantat els papers de Gilda, Susanna, Cecília, Rachel, Vitèlia i Illia. El 1998 debutà a l'Staatsoper de Viena amb *Carmen* (Micaela) i des del 1999 forma part de la seva companyia estable. També ha actuat a Tel Aviv, Colònia, Buenos Aires, Metropolitan, Staatsoper de Munic i Hamburg, Covent Garden, Deutsche Oper de Berlín, Zuric, Salzburg; i a Washington, Ais de Provença i Bilbao. En aquests escenaris ha cantat, entre altres títols, *Don Giovanni* (Donna Anna), *Pagliacci* (Nedda), *La Bohème* (Mimi), *Les contes d'Hoffmann* (Antonia), *Falstaff* (Alice), *Turandot* (Liù) i *Le Villi*.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

#### ANA IBARRA (Desdemona)



Nascuda a València, estudià cant amb Ana Luisa Chova al Conservatori Joaquín Rodrigo de la seva ciutat, i a Viena i Munic. El seu repertori inclou obres com *Don Giovanni* (Donna Elvira), *Les contes d'Hoffmann* (Antonia), *Dido and Aeneas* (Dido), *Falstaff* (Alice), *Le nozze di Figaro* (comtessa), *Babel 46* (Berta), *Carmen* (Micaela). Ha cantat a Màlaga, Santander, Teatro Colón de Buenos Aires, Teatro Real de Madrid, Xerès de la Frontera i Toronto, a més d'oferir concerts i recitals a l'Auditorio de Madrid, Palau de la Música de Barcelona i de València, Bucarest i al Karajan Zentrum de Viena.

Debutà al Liceu la temporada 2002-03 amb *Orfeo ed Euridice*. Aquella mateixa temporada cantà en *Das Rheingold*. I hi tornà la 2003-04 amb *L'enfant et les sortilèges*.



## KETEVAN KEMOKLIDZE (Emilia)



Nascuda a Geòrgia, el 2004 guanyà el primer premi del Concurs Internacional de Cant de Tolosa de Llenguadoc. Guardonada amb molts altres premis, debutà el 2002 amb el rol de Maddalena de *Rigoletto* a l'Òpera Nacional de Tbilisi. El 2005 cantà el paper de Berta d'*Il barbiere di Siviglia* a La Scala, per bé que el seu debut oficial a Milà fou com una de les fades d'*A Midsummer Night's Dream* de Purcell. A més de nombrosos concerts al seu país i a Itàlia (*Requiem* i *Missa Brevis* de Mozart, *Stabat Mater* de Beethoven i Pergolesi, *Oratori de Nadal* de Bach i *El Messies* de Händel), ha cantat també el rol titular d'*Amadigi* de Händel i el d'Emilia d'*Otello*.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

## MERCÈ OBIOL (Emilia)



Nascuda a Tarragona, ha participat en nombrosos concerts simfònics, entre els quals destaquen les versions de la *Missa de la Coronació* de Mozart, *El amor brujo* i *La vida breve*. Ha cantat òperes de Purcell, Händel, Bizet, Humperdinck, Txaikovski, Puccini, Verdi, Cimarosa, Mozart, Janáček i Wagner. Entre els títols que ha interpretat destaquen, *Lohengrin*, *Der fliegende Holländer*, *Il matrimonio segreto*, *Gianni Schicchi* (São Carlos de Lisboa), *Carmen*, *Jenufa*, *La fille du régiment*, *Il matrimonio segreto* i *Nabucco*. Ha col·laborat amb el Ballet Nacional de España (*El sombrero de tres picos* i *Fantasia galaica*).

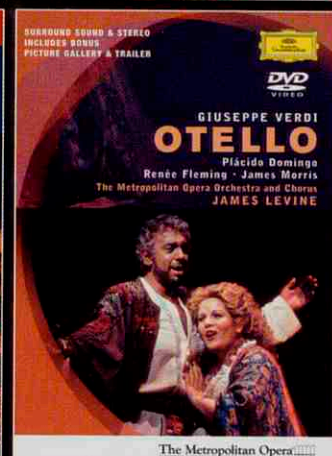
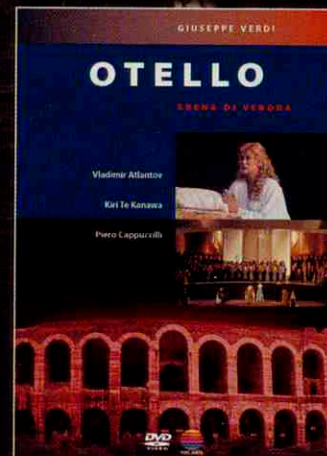
Debutà al Liceu la temporada 1991-92 amb *Pikovaia Dama* i des d'aleshores col·labora habitualment en les produccions del Teatre. Darrerament ha cantat en *Giulio Cesare* i *Babel 46 / L'enfant et les sortilèges* (temporada 2003-04) i *Rigoletto* (2004-05).

## ORQUESTRA SIMFÒNICA DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

El primer director titular de l'Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu fou Marià Obiols. En la seva llarga història ha estat dirigida per batutes convidades, com ara Albert Coates, Antal Dorati, Karl Elmendorff, Franco Faccio, Manuel de Falla, Aleksandr Glazunov, Josef Keilberth, Erich Kleiber, Otto Klemperer, Hans Knappertsbusch, Franz Konwitschny, Clemens Krauss, Joan Lamote de Grignon, Joan Manén, Jaume Pahissa, Ottorino Respighi, Josep Sabater, Max von Schillings, Georges Sebastian, Richard Strauss, Igor Stravinsky, Hans Swarowsky, Arturo Toscanini, Antonino Votto i Bruno Walter; i darrerament Sylvain Cambreling, Rafael Frühbeck de Burgos, Jesús López Cobos, Riccardo Muti, Vaclav Neumann, Josep Pons, Antoni Ros-Marbà, Pinchas Steinberg, Peter Schneider i Silvio Varviso. Els directors titulars de la formació han estat Eugenio M. Marco, Uwe Mund i Bertrand de Billy. Actualment el director musical és Sebastian Weigle.



# Verdi Otello



Estrenada en la Scala de Milán en 1883, presentamos cuatro memorables versiones, dos en cd y dos en dvd, que encontrará en su espacio de música de El Corte Inglés.

El Corte Inglés





La diferencia entre crear y hacer

**PUIG  
DORIA**  
Joiers

Diagonal, 612, 08021 Barcelona, T. 93 201 29 11  
Rambla Catalunya, 88, 08008 Barcelona, T. 93 215 10 90  
Aeroport de Barcelona, M-3, T. 93 298 41 64  
[www.puigdoria.com](http://www.puigdoria.com)

#### COR DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

El Cor del Gran Teatre del Liceu es consolidà als anys seixanta sota la direcció de Riccardo Bottino. En començar la temporada 1982-83, Romano Gandolfi es féu càrrec de la direcció amb Vittorio Sicuri. Posteriorment han estat directors Andrés Máspero, William Spaulding i, actualment, José Luis Basso. Entre les sees actuacions cal assenyalar la *Segona Simfonia* i *Schicksalslied* de Mahler (Teatre Real de Madrid) i *Moses und Aron* (Gran Teatre del Liceu), a més del *Requiem* de Mozart, la *Missa Solemnis* de Beethoven i la *Missa de la Coronació* de Mozart. El Cor del Gran Teatre del Liceu ha actuat a les Arenes de Nîmes, amb *Il corsaro*. També ha interpretat *Lucia di Lammermoor* a Ludwigshafen, *Lucrezia Borgia* a París i *Goyescas* i *Noches en los jardines de España* a La Fenice de Venècia. Ha cantat sota la direcció dels mestres Albrecht, Decker, Gatto, Hollreiser, Kulka, Mund, Nelson, Perick, Rennert, Rudel, Steinberg, Weikert, Varviso, Maag i Neumann, entre d'altres.



**ORQUESTRA  
SIMFÒNICA DEL GRAN  
TEATRE DEL LICEU**

**Concertino**

Jim DAHLGREN

**Concertino associat**

Kostadin BOGDANOSKI

**VIOLÍ I**

Olga ALESHINSKY \*  
M. Anca ANDREI  
Margaret BONHAM  
Birgit EULER  
Piotr JECZMYK  
Alexandar KRAPOVSKI  
Emilie LANGLAIS  
Eva PYREK  
Kornelia RACZ  
Oksana SOLOVIEVA  
Renata TANOLLARI  
Eduard GARCIA

**VIOLÍ II**

Annick PUIG \*  
Liu JING  
Monica HARDA  
Dorothea BIEHLER  
Elena CEAUCESCU  
Charles COURANT  
Kalina MACUTA  
Mijai MORNA  
Vessela TOMOV  
Laia BESALUCH  
Carles FRANCO  
M<sup>a</sup> Dolors RODRÍGUEZ

**VIOLA**

Marie VANIER \*  
Fulgencio SANDOVAL  
Florian MUNTEANU  
Claire BOBIJ  
Bettina BRANDKAMP  
Vincent FILLATREAU

Mihail FLORESCU  
Nicolae GIURGEA  
Victor PETRE  
Franck TOLLINI

**VIOLONCEL**

Peter THIEMANN \*  
Adam GLUBINSKI  
Alex BASCONES  
Esther BRAUN  
Carme COMECHE  
Rafael SALA  
Juan Manuel STACEY  
M<sup>a</sup> Eulàlia VALERO

**CONTRABAIX**

Savio de la CORTE \*  
Cristian SANDU  
Josep QUER  
Francesc LOZANO  
Lluís RUSIÑOL  
Rafael de la VEGA

**FLAUTA**

Albert MORA\*  
Agustí BRUGADA  
Sandra BATISTA

**OBOÈ**

César ALTUR  
Enric PELLICER  
Richard VAUGHAN \*

**CLARINET**

Juanjo MERCADAL \*  
Dolors PAYÀ  
J. Antonio GÓMEZ \*

**FAGOT**

Bernardo VERDE \*  
Just MOROS  
Francesc BENÍTEZ  
Àlex SALGUEIRO

**TROMPA**

Arturo NOGUES \*  
Enrique MARTÍNEZ  
Vicenç AGUILAR  
Ignacio ZAMORA

**TROMPETA**

Francesc COLOMINA \*  
Francisco VILLAESCUSA  
J. Anton. CASADO  
Angel VIDAL  
Miguel A. BOSCH \*  
J. Carles BELLO  
Cati MARIANO  
David VILLAESCUSA  
Francesc CASTELLÓ  
Bernardo GARCÍA

**TROMBÓ**

Francesc SÁNCHEZ \*  
Luis BELLVER  
David MORALES  
Detlef HILLBRICHT \*  
Paco IVARS  
Paco PALASÍ / Emili BAYARRI  
Miquel BADIA

**TUBA**

José M. BERNABEU \*

**ARPA**

Lina SERRACARABASSA \*  
M. Jesús ÀVILA

**PERCUSSIÓ**

Jordi MESTRES \*  
Marc PINO  
Toni MELER  
Pilar SUBIRA

**GUIARRA**

Xavier GÓMEZ

\* Solista

**COR DEL GRAN  
TEATRE DEL LICEU**

**SOPRANOS**

Margarida BUENDIA  
M<sup>a</sup> Isabel FUENTEALBA  
Núria CORS  
Núria LAMAS  
M<sup>a</sup> Dolors LLONCH  
Glòria LÓPEZ PÉREZ  
Glòria LÓPEZ ROSELLÓ  
M<sup>a</sup> Rosa LÓPEZ  
Mirta M<sup>a</sup> LORA  
Raquel LUCENA  
Mónica LUEZAS  
Encarna MARTÍNEZ  
Raquel MOMBLANT  
Anna OLIVA  
M<sup>a</sup> Àngels PADRÓ  
Angélica PRATS  
Eun KYUNG PARK  
Marta RIBAS  
M<sup>a</sup> Teresa RIBERA  
Maria SUCH  
Elisabet VILAPLANA  
Rita WING  
Carmen JIMÉNEZ

**MEZZOSOPRANOS**

Maribel ARQUÉ  
Teresa CASADELLÀ  
Rosa CRISTO  
Isabel MAS  
Maribel RODRÍGUEZ  
M<sup>a</sup> Rosa SOLER  
Yordanka LEON  
Marie VIROT

**CONTRALTS**

Sandra CODINA  
M<sup>a</sup> Josep ESCORSA  
Hortènsia LARRABEITI  
Miglena SAVOVA  
Anna M<sup>a</sup> VELANDO  
Ingrid VENTER  
Mariel AGUILAR

**TENORS**

Daniel M<sup>a</sup> ALFONSO  
Julio A. BERDASAGAR  
Antonio BERNAL  
Josep M<sup>a</sup> BOSCH  
Hans W. BYSTRON  
Jordi FIGUERAS  
Omar A. JARA  
Graham LISTER  
Jordi MAS

José Antonio MEDINA  
Josep Lluís MORENO  
Carles PRAT  
Emili ROSÉS  
Llorenç VALERO  
Sang HO LEE  
Grant W. MCGEORGHE  
Xavier MARTÍNEZ

**BARÍTONS**

Ferran ALTIMIS  
Leo Paul CHIAROT  
Pere COLL  
Xavier COMORERA  
Gabriel DIAP  
Ramon GRAU  
Joan Josep RAMOS  
Miquel ROSALES

**BAIXOS**

Diego BARRETTA  
Ignasi CAMPÀ  
Miguel Àngel CURRÁS  
Dimitar DARLEV  
Ignasi GOMAR  
Ivo MISCHEV  
Juan B. ROCHER  
Mariano VIÑUALES



## Enregistraments d'Otello

S'inclou una selecció de les versions íntegres. Els personatges principals són esmentats en l'ordre següent: Otello (O), Jago (J), Cassio (C), Desdemona (D). A continuació l'orquestra, el cor, el director musical, el director d'escena, si s'escau, el segell discogràfic i l'any de l'enregistrament.

Les versions amb asterisc (\*) están disponibles a l'Espai Liceu.

### Versions en disc

Nicola Fusati (O), Apollo Granforte (J), Piero Girardi (C), Maria Carbone (D). Orquestra i Cor de La Scala de Milà. Dir.: Carlo Sabajno. Arkadia / OPD, 1931/32. (CD)\*

Giovanni Martinelli (O), Lawrence Tibbett (J), Nicholas Massue (C), Elisabeth Rethberg (D). Orquestra i Cor del Metropolitan de Nova York. Dir.: Ettore Panizza. Myto, 1938. (CD)\*

Giovanni Martinelli (O), Lawrence Tibbett (J), Alessio Di Paolis (C), Maria Caniglia (D). Orquestra i Cor del Metropolitan de Nova York. Dir.: Ettore Panizza. GOP, 1938. (CD)\*

Giovanni Martinelli (O), Lawrence Tibbett (J), Alessio Di Paolis (C), Stella Roman (D). Orquestra i Cor del Metropolitan de Nova York. Dir.: Ettore Panizza. BMG, 1940. (CD)

Torsten Ralf (O), Paul Schöffler (J), Josef Witt (C), Hilde Konetzni (D). Orquestra i Cor de l'Staatsoper de Viena. Dir.: Karl Böhm. Preiser, 1944. (en alemany) (CD)

Torsten Ralf (O), Leonard Warren (J), Alessio Di Paolis (C), Stella Roman (D). Orquestra i Cor del Metropolitan de Nova York. Dir.: George Szell. Archipel / Walhall, 1946. (CD)\*

Ramón Vinay (O), Giuseppe Valdengo (J), Virgíno Assandri (C), Herva Nelli (D). NBC Symphony Orchestra. Dir.: Arturo Toscanini. Urania, 1947. (CD)\*

Ramón Vinay (O), Leonard Warren (J), John Garris (C), Licia Albanese (D). Orquestra i Cor del Metropolitan de Nova York. Dir.: Fritz Busch. Arkadia, 1948. (CD)

Mario Del Monaco (O), Carlos Maria Guichandut (J), Eugenio Valori (C), Delia Rigal (D). Orquestra i Cor del Teatro Colón de Buenos Aires. Dir.: Antonino Votto. GOP, 1950. (CD)\*

Ramón Vinay (O), Paul Schöffler (J), Anton Dermota (C), Dragica Martinis (D). Wiener Philharmoniker i Cor de l'Staatsoper de Viena. Dir.: Wilhelm Furtwängler. Archipel, 1951. (CD)\*

Alexander Miltschinoff (O), Hans Löbel (J), Gerhard Stolze (C), Brünnhild Friedland (D). Rundfunk-Sinfonieorchester Leipzig i Rundfunkchor. Dir.: Herbert Kegel (en alemany). Walhall, 1954. (CD)\*

Mario Del Monaco (O), Leonard Warren (J), Giuseppe Zampieri (C), Renata Tebaldi (D). Orquestra i Cor de La Scala de Milà. Dir.: Antonino Votto. Melodram, 1954. (CD)

Mario Del Monaco (O), Aldo Protti (J), Piero Di Palma (C), Renata Tebaldi (D). Orchestra e Coro dell'Accademia di Santa Cecilia di Roma. Dir.: Alberto Erede. Decca, 1954. (CD)\*

Mario Del Monaco (O), Renato Capecchi (J), Gino Matera (C), Rosanna Carteri (D). Orquestra i Cor de la RAI de Milà. Dir.: Tullio Serafin. Gala, 1958. (CD)\*

Mario Del Monaco (O), Leonard Warren (J), Paul Franke (C), Victoria de los Ángeles (D). Orquestra i Cor del Metropolitan de Nova York. Dir.: Fausto Cleva. Myto, 1958. (CD)\*

Mario Del Monaco (O), Tito Gobbi (J), Florindo Andreoli (C), Leonie Rysanek (D). Orquestra i Cor del Teatro dell'Opera de Roma. Dir.: Tullio Serafin. BMG, 1960. (CD)

Mario Del Monaco (O), Aldo Protti (J), Nello Romanato (C), Renata Tebaldi (D). Wiener Philharmoniker i Cor de l'Staatsoper de Viena. Dir.: Herbert von Karajan. Decca, 1961. (CD)\*

Mario Del Monaco (O), Ramón Vinay (J), Antonio Pirino (C), Ilva Ligabue (D). Orquestra i Cor de l'Òpera de Dallas. Dir.: Nicola Rescigno. Living Stage, 1962. (CD)\*

James McCracken (O), Tito Gobbi (J), Ermanno Lorenzi (C), Montserrat Caballé (D). Orquestra i Cor del Metropolitan de Nova York. Dir.: Zubin Mehta. Living Stage, 1967. (CD)\*

James McCracken (O), Dietrich Fischer-Dieskau (J), Piero Di Palma (C), Gwyneth Jones (D). New Philharmonia Orchestra i Ambrosian Opera Chorus. Dir.: John Barbirolli. EMI, 1970. (CD)\*

Jon Vickers (O), Peter Glossop (J), Ryland Davies (C), Mirella Freni (D). Wiener Philharmoniker i Cor de l'Staatsoper de Viena. Dir.: Herbert von Karajan. Arkadia, 1970. (CD)

Jon Vickers (O), Peter Glossop (J), Aldo Bottoni (C), Mirella Freni (D). Berliner Philharmoniker i Cor de la Deutsche Oper de Berlín. Dir.: Herbert von Karajan. EMI, 1973. (CD)\*

Plácido Domingo (O), Piero Cappuccilli (J), Giuliano Ciannella (C), Mirella Freni (D). Orquestra i Cor de La Scala de Milà. Dir.: Carlos Kleiber. Myto / OPD / Music and Arts, 1976. (CD)\*

Plácido Domingo (O), Kostas Paskalis (J), Horst Rüdiger Laubenthal (C), Margaret Price (D). Orquestra i Cor del Théâtre National de l'Opéra de París. Dir.: Nello Santi. Bella Voce, 1978. (CD)\*

Plácido Domingo (O), Sherrill Milnes (J), Frank Little (C), Renata Scotto (D). National Philharmonic Orchestra i Ambrosian Opera Chorus. Dir.: James Levine. BMG, 1978. (CD)\*

Plácido Domingo (O), Silvano Carroli (J), Robin Leggate (C), Margaret Price (D). Orquestra i Cor del Covent Garden de Londres. Dir.: Carlos Kleiber. Melodram, 1980. (CD)

Carlo Cossutta (O), Renato Bruson (J), Antonio Bevacqua (C), Renata Scotto (D). Orquestra i Cor del Maggio Musicale Fiorentino. Dir.: Riccardo Muti. Living Stage, 1980. (CD)\*



Plácido Domingo (O), Justino Díaz (J), Ezio Di Cesare (C), Katia Ricciarelli (D). Orquestra i Cor de La Scala de Milà. Dir.: Lorin Maazel. EMI, 1985. (CD)\*

Giuseppe Giacomini (O), Matteo Manuguerra (J), Dino Di Domenico (C), Margaret Price (D). Orchestre National de Bordeaux Aquitaine i Cors de la Filharmònica Eslovaca de Bratislava. Dir.: Alain Lombard. Forlane, 1991. (CD)\*

Luciano Pavarotti (O), Leo Nucci (J), Anthony Rolfe-Johnson (C), Kiri Te Kanawa (D). Chicago Symphony Orchestra and Chorus. Dir.: Georg Solti. Decca, 1991. (CD)\*

Plácido Domingo (O), Sergei Leiferkus (J), Ramón Vargas (C), Cheryl Studer (D). Orquestra i Cor de La Bastille de París. Dir.: Myung-Whun Chung. Deutsche Grammophon, 1993. (CD)\*

Plácido Domingo (O), Sergei Leiferkus (J), Richard Croft (C), Carol Vaness (D). Orquestra i Cor del Metropolitan de Nova York. Dir.: Valeri Guerguiev. Serenissima, 1994. (CD)

#### Versions en vídeo

Mario Del Monaco (O), Renato Capecchi (J), Gino Mattered (C), Rosanna Carteri (D). Orquestra i Cor de la RAI de Milà. Dir.: Tullio Serafin. Hardy Classic Video, 1958. (DVD)\*

Wolfgang Windgassen (O), Norman Mittelmann (J), William Blankenship (C), Sena Jurinac (D). Sinfonieorchester des Süddeutschen Rundfunks i Cor de l'Staatsoper de Viena. Dir. musical: Argeo Quadri. Dir. d'escena: Otto Schenk. Immortal, 1966 (en alemany). (DVD)\*

Jon Vickers (O), Peter Glossop (J), Aldo Bottion (C), Mirella Freni (D). Berliner Philharmoniker i Cor de la Deutsche Oper de Berlín. Dir.: Her-

bert von Karajan. Deutsche Grammophon, 1974. (DVD)\*

Vladimir Atlantov (O), Piero Cappuccilli (J), Antonio Bevacqua (C), Kiri Te Kanawa (D). Orquestra i Cor de l'Àrena de Verona. Dir. musical: Zoltan Pesko. Dir. d'escena: Gianfranco De Bosio. NVC Arts, 1982. (DVD)\*

Plácido Domingo (O), Justino Díaz (J), Ezio Di Cesare (C), Katia Ricciarelli (D). Orquestra i Cor de La Scala de Milà. Dir. musical: Lorin Maazel. Dir. d'escena: Franco Zeffirelli. MGM, 1986. (DVD)

Plácido Domingo (O), Sergei Leiferkus (J), Robin Leggate (C), Kiri Te Kanawa (D). Orquestra i Cor del Covent Garden de Londres. Dir. musical: Georg Solti. Dir. d'escena: Elijah Moshinsky. Pioneer, 1992. (DVD)\*

Plácido Domingo (O), James Morris (J), Richard Croft (C), Renée Fleming (D). Orquestra i Cor del Metropolitan de Nova York. Dir. musical: James Levine. Dir. d'escena: David Kneuss. Deutsche Grammophon, 1995. (DVD)\*

Cristian Franz (O), Valeri Alexeev (J), Stephan Rügamer (C), Emily Magee (D). Orquestra i Cor de l'Staatsoper Unter den Linden de Berlín. Dir. musical: Daniel Barenboim. Dir. d'escena: Jürgen Flimm. Arthaus, 2001. (DVD)\*

Plácido Domingo (O), Leo Nucci (J), Cesare Cagnani (C), Barbara Fritolli (D). Orquestra i Cor de La Scala de Milà. Dir. musical: Riccardo Muti. Dir. d'escena: Graham Vick. Arthaus, 2001. (DVD)\*

## Cronologia liceista

S'inclou una llista de les representacions d'*Otello* en la història del Gran Teatre del Liceu. Els personatges principals són esmentats en l'ordre següent: Otello (O), Jago (J), Cassio (C), Desdemona (D). A continuació el director musical, el director d'escena, si s'escau, i el nombre de representacions (entre parèntesis).

Nombre total de representacions: 145.

Estrena al Gran Teatre del Liceu: 19 de novembre de 1890.

#### Temporada 1890-91

Franco Cardinali (O), Eugeni Laban (J), Alfredo Zonghi (C), Mila Kupfer-Berger (D). Dir.: Edoardo Mascheroni. (9)

#### Temporada de primavera de 1891

Franco Cardinali (O), Eugeni Laban (J), Alfredo Zonghi (C), Kate Bensberg / Eva Trazzini (D). Dir.: Edoardo Mascheroni. (8)

#### Temporada de primavera de 1892

Francesco Tamagno (O), Ramon Blanchart (J), Roberto Ramini (C), Eva Trazzini (D). Dir.: Cleofonte Campanini. (5)

#### Temporada 1892-93

Franco Cardinali (O), Ramon Blanchart (J), Antoni Oliver (C), Ernestina Bendazzi-Garulli (D). Dir.: Leopoldo Mugnone. (12)

#### Temporada 1895-96

Franco Cardinali (O), Eugeni Laban / Pelayo Aldobrandi (J), Antoni Oliver (C), Eva Trazzini / Giuseppina Cesareo (D). Dir.: Vittorio Maria Vanzo / Domenico Acerbi. (13)

#### Temporada 1896-97

Franco Cardinali (O), Ramon Blanchart (J), Eva Trazzini / Vincenza Olietti-Morozzo Della Rocca (D). Dir.: Cleofonte Campanini. (15)

#### Temporada 1897-98

Franco Cardinali (O), Francesc Puiggener / Eugeni Laban (J), Antoni Oliver (C), Avel·lina Carreira (D). Dir.: Rodolfo Ferrari. (5)

#### Temporada 1902-03

Orazio Cosentino / Angelo Angioletti (O), Delfino Menotti (J), Dante Zucchi (C), Maria d'Arneiro (D). Dir.: Edoardo Mascheroni. (6)

#### Temporada 1904-05

Carlo Barrera (O), Mario Sammarco (J), Isabella Orbellini (D). Dir.: Giuseppe Barone. (4)



**Temporada 1912-13**

Luigi Colazza (O), Domenico Viglione-Borghese (J), Vicenç Gallofré (C), Adelina Agostinelli (D). Dir.: Giulio Falconi. (4)

**Temporada 1913-14**

Augusto Scampini (O), Francesco Maria Bonini / Adolfo Pacini (J), Vicenç Gallofré (C), Anna Fitziu / Mercè Llopart (D). Dir.: Giulio Falconi. (6)

**Temporada de primavera de 1915**

Ilcilio Calleja (O), Josep Segura-Tallien (J), Angelo Algos (C), Ida Quaiatti (D). Dir.: Edoardo Mascheroni. (4)

**Temporada 1925-26**

John O'Sullivan (O), Josep Segura-Tallien (J), Vicenç Gallofré (C), Hina Spani (D). Dir. musical: Franco Paolantonio. Dir. d'escena: Filippo Dadò. (3)

**Temporada 1927-28**

Pedro Lafuente (O), Apollo Granforte (J), Vicenç Gallofré (C), Maria Pola-Pueker (D). Dir. musical: Arturo Lucon. Dir. d'escena: Filippo Dadò. (4)

**Temporada 1928-29**

Antoni Marquès / Manuel Salazar (O), Enrico De Franceschi (J), Vicenç Gallofré (C), Isabel Escribano (D). Dir. musical: Alfredo Padovani. Dir. d'escena: Filippo Dadò. (3)

**Temporada 1930-31**

Antoni Marquès (O), Giovanni Inghilleri (J), Vicenç Gallofré (C), Maria Zamboni (D). Dir. musical: Antonino Votto. Dir. d'escena: Vincenzo Dell'Agostino. (1)

**Temporada 1940-41**

Francesco Merli (O), Pau Vidal / Mario Basiola (J), Josep Farràs (C), Conxita Oliver (D). Dir. musical: Mario Cordone. Dir. d'escena: Juan Villaviciosa. (2)

**Temporada 1944-45**

Cristóbal Altube (O), Pau Vidal (J), Pedro Sáiz (C), Maria Lisson / Maria Espinalt (D). Dir.: Napoleone Annovazzi. (2)

**Temporada 1950-51**

Giuseppe Vertecchi (O), Gino Bechi (J), Jaume Carbonell (C), Maya Mayska (D). Dir. musical: Napoleone Annovazzi. Dir. d'escena: Augusto Cardí. (3)

**Temporada 1955-56**

Mario Del Monaco (O), Giuseppe Taddei (J), Glauco Scarlini (C), Cesy Brogginini (D). Dir. musical: Angelo Questa. Dir. d'escena: Augusto Cardí. (3)

**Temporada 1958-59**

Ramón Vinay (O), Anselmo Colzani (J), Faust Grànero (C), Marcella Pobbe (D). Dir. musical: Armando La Rosa Parodi. Dir. d'escena: Domenico Messina. (3)

**Temporada 1962-63**

Carlos Guichandut (O), Dino Dondi (J), Francesc Lázaro (C), Nicoletta Panni (D). Dir. musical: Manno Wolf-Ferrari. Dir. d'escena: Domenico Messina. (3)

**Temporada 1966-67**

Nikola Nikolov (O), Luigi Quilico (J), Gabriele De Julis (C), Orietta Moscucci (D). Dir. musical: Carlo Felice Cillario. Dir. d'escena: Enrico Frigerio. (3)

**Temporada 1969-70**

James McCracken (O), Peter Glossop (J), David Hughes (C), Montserrat Caballé (D). Dir. musical: Anton Guadagno. Dir. d'escena: Irving Guttman. (3)

**Temporada 1974-75**

Gilbert Py (O), Cesare Bardelli (J), José Manzaneda (C), Esther Casas (D). Dir. musical: Nino Verchi. Dir. d'escena: Vittorio Patanè. (3)

**Temporada 1976-77**

Plácido Domingo (O), Guillermo Sarabia (J), Dalmau González (C), Elena Mauti-Nunziata (D). Dir. musical: Giuseppe Morelli. Dir. d'escena: Didac Monjo. (3)

**Temporada 1979-80**

Pedro Lavirgen (O), Gianpiero Mastromei (J), Aldo Moroni (C), Aurea Gomes (D). Dir. musical: Giuseppe Morelli. Dir. d'escena: Didac Monjo. (3)

**Temporada 1982-83**

Carlo Cossutta (O), Kari Nurmela (J), Piero De Palma (C), Rosalind Plowright (D). Dir. musical: Anton Guadagno. Dir. d'escena: Dario Dalla Corte. (3)

**Temporada 1984-85**

Plácido Domingo (O), Silvano Carroli (J), Christer Bladin (C), Daniela Dessi (D). Dir. musical: Luis Antonio García Navarro. Dir. d'escena: Piero Faggioni. (3)

**Temporada 1987-88**

Vladimir Atlantov / Bruno Sebastian (O), Renato Bruson (J), Piero De Palma (C), Ileana Cotrubas (D). Dir. musical: Antoni Ros-Marbà. Dir. d'escena: Sonia Frisell. (6)

JAUME TRIBÓ



## English / Français

### ENGLISH VERSION

*Otello* (1887) is a splendid mature work by Giuseppe Verdi, written when the composer was over 70. It marks a moment of plenitude and is both a synthesis of his long career and a point of departure towards new horizons which will culminate in *Falstaff* (1893).

Shakespeare's tragedy tells the tale of the courageous, dark-skinned *condottiere* in the service of Venice who governs the island of Cyprus. Othello, who is passionately in love with the sweet Desdemona, feels insecure and almost unworthy of her beauty and refinement and falls an easy prey to the malevolent jealousy of the officer Iago. Romantic taste turns this tragedy into a dark and troubling psychological drama, in which the action arises out of devastating passions. The denouement, of course, remains unchanged: the blindly jealous protagonist murders Desdemona and commits suicide on discovering his terrible mistake.

*Macbeth* (1847) had been the first visible fruit of Verdi's lasting concern with transferring Shakespeare's works to the operatic stage. Over the years he never abandoned this endeavour and found in his librettist and fellow composer Arrigo Boito an excellent ally. The text and music of *Otello* forcefully and energetically highlight the salient traits of the two leading figures: Othello's tormented nature and warrior's strength, Desdemona's sweetness and amorous sensuality. They also imbue the personage of Iago with a deeper philosophical wickedness than in the original tragedy, making him the emblem of a spirit of evil indifferent to moral values and unprecedented in its nihilism: «la morte è il nulla. È vecchia fola il ciel» («death is nothingness. Heaven an old wives tale»).

Musically speaking, *Otello* is the first opera in which Verdi abandons the closed structure of arias, duets and ensembles separated by recitative. He replaces it by a continuum in which the recitative acquires great prominence, frequently takes on an unprecedented dramatic and lyrical force, and is accompanied by an orchestration that is richer, in instrumental terms, than in any of



his previous works.

*Otello* (1887) is a lyric drama in four acts by Giuseppe Verdi with a libretto by Arrigo Boito based on Shakespeare's tragedy *Othello*. It was first performed at the Teatro alla Scala in Milan in 1887. Throughout his career Verdi had been interested in Shakespeare but his decision to tackle this dense and complex work was taken at the instigation of Boito—who deeply admired the veteran composer and enjoyed his confidence—and the publisher Giulio Ricordi. *Otello* was an instant success in Europe and New York and was especially well received in the Germanic countries. It has remained in the repertory though it is less popular than some of Verdi's other works.

The action is set in a port in Cyprus at the end of the 15th century when the island was ruled by the Venetian Republic. The opera enters directly into the core of the plot without referring to the prior events in Venice related in Act I of Shakespeare's tragedy: Othello, a courageous Moorish soldier in the service of Venice, has succeeded, despite his dark complexion, in winning the heart of Desdemona, the Venetian senator Brabantio's young and beautiful daughter, and has married her in secret. Brabantio charges him before the Senate Council with bewitching his daughter but fails to prove it. The Venetians, on hearing that the Turkish fleet is about to attack Cyprus, send Othello to defend the island and appoint him as governor. Iago, his ensign, is jealous of Cassio, whom Othello has made his lieutenant, and is determined to take revenge.

#### ACT I

The first scene opens amid a violent storm in a Cypriot port. The crowd, who are anxiously awaiting the return of Otello's ship after his battle against the Muslims, beg the heavens for mercy. They are overjoyed when the triumphant Otello arrives and get ready to celebrate his victory.

Iago, Otello's ensign, has a grudge against Cassio, whom Otello has promoted in prefer-

ence to him. He invites the Venetian noble Roderigo—who has been in love with Desdemona for a long time and hates the Moor for winning her affections—to be his accomplice in a scheme to destroy their mutual enemy. When Cassio arrives to join in the festivities, Iago deliberately makes him drunk and leads Roderigo to believe that Cassio is his rival for Desdemona's love. Roderigo challenges Cassio but it is Montano, the former governor of Cyprus, who is wounded by Cassio while attempting to break up the brawl.

Otello arrives, voices anger over the uproar, demotes Cassio and sends everyone away. Otello and Desdemona remain alone to express their feelings in a magnificent scene evoking the plenitude of love.

#### ACT II

Iago, in a brief meeting with Cassio, treacherously convinces him that only the gentle Desdemona's intercession can restore him to Otello's good graces. Iago then embarks on his famous monologue («Credo»), a declaration of principle which reveals his deep and conscious wickedness and the total nihilism which causes him to hate himself and the rest of humanity.

The second scene, which triggers the drama, begins when Iago cunningly sows the first seeds of doubt in Otello's heart about his wife's fidelity by making false insinuations about a former liaison between Desdemona and Cassio. It becomes clear that Otello—aware that his entourage despises the Arab race and cannot understand how a beautiful, refined girl has given him her heart—will fall an easy prey to jealousy. The chorus now provides a brief respite as Cypriot women, children and sailors offer Desdemona gifts in an atmosphere of gaiety which Otello finds touching. Then Desdemona and Otello are left alone with Iago and his wife Emilia, who is also Desdemona's lady-in-waiting. When Desdemona pleads with him to pardon Cassio, the Moor reacts angrily because her re-

quest seems to confirm Iago's accusations. Desdemona, baffled by her husband's anger, begs his forgiveness for any fault she may have committed. She tries to wipe his brow with a beautiful handkerchief but he impatiently throws it to the ground. Emilia retrieves it but Iago promptly snatches it from her, despite her protests, intending to use it as irrefutable evidence of Desdemona's infidelity.

Once the two men are left alone, the ensign relentlessly pursues his plot by claiming, untruthfully, that he has overheard Cassio speaking Desdemona's name in his sleep and has seen the compromising handkerchief in his hands. Otello demands reliable proof of his wife's infidelity and swears terrible vengeance, to Iago's secret satisfaction.

#### ACT III

The arrival of a ship bringing a Venetian delegation to Cyprus is announced. Iago and Otello lay a trap which is supposed to make Cassio confess his relationship with Desdemona but is in fact a trap for Otello himself. When Desdemona enters, Otello, in accordance with Iago's instructions, angrily demands the handkerchief he gave her, uttering violent threats she is at a loss to understand. Then he hurls insults at her and sends her away.

Following a pathetic, haunted monologue in which Otello reveals his deep despair, Iago tells his master to hide in a corner of the room while he engages in an ambiguous conversation with Cassio. The unsuspecting Cassio talks playfully of his mistress Bianca but Otello thinks his jokes refer to Desdemona. Finally Cassio shows Iago the incriminating handkerchief, saying it turned up in his house and he does not know whose it is.

Otello, now totally convinced of his wife's guilt, is left alone again with Iago. He asks him for poison to kill his unfaithful wife, but Iago persuades him instead to strangle her in the bed in which she has sinned and promises that he will kill Cassio. Otello promotes Iago to the rank of

captain as a sign of his gratitude.

The Venetian ambassador Lodovico and his suite arrive, accompanied by courtiers. He brings orders recalling Otello to Venice and appointing Cassio governor of Cyprus in his place, to the surprise of both Otello and Iago. Otello accepts the order but, in his presence of his wife, loses his self-control, reviles her and throws her to the ground, to the consternation of Lodovico and all the others. Desdemona sings a love lament recalling happier times, after which all those present express their feelings in a brilliant ensemble. Then Otello, in a new burst of temper, expels everyone from the room. In a brief but striking coda, the Moor falls to the ground unconscious while Iago sarcastically derides the «Venetian lion».

#### ACT IV

This act gives a brief and concise account of the end of the tragedy. Desdemona, in obedience to her husband's orders, has put on her wedding garments and is getting ready for bed. She has a clear premonition of death and sings the sweet «willow song» in which a poor girl mourns her lost love. Then she orders Emilia to leave her alone and fervently recites the «Ave Maria».

Otello enters by a side door, kisses his sleeping wife, whom he still loves, and then relentlessly and cruelly announces she is about to die. Ignoring her pleas and protestations of innocence, he strangles her.

Emilia discovers the crime and Desdemona, before expiring, again proclaims her innocence and attempts to exonerate Otello. Lodovico, Cassio and Iago arrive in response to the lady-in-waiting's call for help. Emilia, despite Iago's protests, convinces Otello that her husband has been the instigator of a vile, defamatory plot. Iago flees, pursued by Montano's soldiers. Otello evokes his love for his dead wife in a moving lament and commits suicide with his own sword.



## VERSION FRANÇAISE

*Otello* (1887), œuvre de maturité de Giuseppe Verdi, est un opéra splendide. Composé alors que le musicien avait plus de soixante-dix ans, il correspond à un moment de plénitude: c'est à la fois une synthèse de sa longue carrière et un point de départ vers de nouveaux horizons, dont l'aboutissement sera *Falstaff* (1893).

La tragédie de Shakespeare nous parle du vaillant *condottiere* à la peau sombre qui gouverne l'île de Chypre pour le compte de Venise. Il aime passionnément la douce Desdémone, mais il n'est pas sûr de lui et se sent indigne de la beauté et du raffinement de la jeune femme. Il devient ainsi une proie facile pour Iago, un officier à la jalousie perverse. Cette tragédie se transforme, au contact de la sensibilité romantique, en un drame psychologique trouble et inquiétant, où l'action est le résultat de passions dévastatrices. Le dénouement shakespearien est bien sûr maintenu: aveuglé par la jalousie, le héros assassine Desdémone, puis se suicide lorsqu'il comprend sa terrible méprise.

Verdi avait toujours eu le souci d'adapter les œuvres de Shakespeare à la scène lyrique. Après *Macbeth* (1847), premier résultat visible, il n'abandonna pas cette idée au fil du temps et il trouva un excellent allié dans le librettiste Arrigo Boito, qui était aussi compositeur. Outre qu'ils amplifient avec force et énergie les traits principaux des deux héros –le caractère tourmenté et la force guerrière d'Otello, la douceur et la sensualité amoureuse de Desdémone–, le texte et la musique confèrent au personnage de Iago une méchanceté philosophique plus accentuée que dans la tragédie de Shakespeare. Il apparaît comme l'incarnation d'un génie du mal, indifférent aux valeurs morales et mu par un étonnant nihilisme («la morte è il nulla. È vecchia fola il ciel»).

Du point de vue musical, c'est la première fois que Verdi abandonne la structure fermée en arias, duos et mouvements concertants séparés par des récitatifs, et qu'il utilise un discours musical continu où les récitatifs ressortent largement et sont souvent dotés d'une force dramatique et lyrique sans précédent. Ils sont accompagnés d'une orchestration plus riche d'un point de vue instrumental que celle de son œuvre précédente.

L'*Otello* (1887) de Giuseppe Verdi est un drame lyrique en quatre actes. Le livret, écrit d'après *Othello*, la tragédie de Shakespeare, est d'Arrigo Boito. L'opéra fut créé au Teatro alla Scala, à Milan, en 1887. Verdi avait toujours porté un grand intérêt à Shakespeare, mais sa décision d'aborder une œuvre de la complexité et de la densité d'*Othello* lui a été inspirée par Arrigo Boito. Le librettiste, grand admirateur du vieux compositeur, dont il avait toute la confiance, était aussi très apprécié de l'éditeur Giulio Ricordi. Ce fut très vite un triomphe en Europe et à New York, avec un accueil particulièrement favorable du côté du monde germanique. Sans jouir de la popularité d'autres œuvres de Verdi, *Otello* fait aujourd'hui toujours partie du répertoire.

L'action se situe dans une ville portuaire de Chypre, à la fin du XVe siècle. L'île est alors sous la domination de la République de Venise. Les événements préliminaires –qui se déroulent à Venise et sont mis en scène dans le premier acte de la tragédie de Shakespeare– sont omis dans l'opéra, qui va directement à l'action proprement dite. Otello, vaillant général maure au service de Venise, a conquis le cœur de la jeune et belle Desdemona, fille du sénateur vénitien Brabantio, malgré la différence de leurs couleurs de peau. Ils se sont mariés en secret. Devant le conseil des sénateurs, Brabantio accuse Otello d'avoir ensorcelé sa fille, mais il ne peut rien prouver. Sur ces entrefaites, les Vénitiens apprennent que l'armée turque se prépare à attaquer Chypre. Ils envoient Otello défendre l'île et l'en nomment gouverneur. Mais son enseigne, Iago, ulcéré parce qu'Otello a fait de Cassio son capitaine, nourrit des projets de vengeance.

## ACTE I

La première scène ouvre sur une violente tempête. Sur le port de Chypre, la foule attend, angoissée, l'arrivée du navire d'Otello après son combat contre les musulmans et implore la clémence du ciel. L'apparition d'Otello, triomphant, est accueillie avec joie par la multitude, qui se prépare à célébrer la victoire.

Iago, l'enseigne d'Otello, est jaloux de Cassio, récemment promu par Otello au grade de capitaine. Il demande à Roderigo –un noble vénitien depuis longtemps épris de Desdemona et détestant le Maure qui la lui a volée– de l'aider à mettre au point un plan pour se défaire de leur ennemi commun. Lorsque Cassio vient se joindre à la fête, Iago le fait boire plus que de raison et parvient à convaincre Roderigo que le capitaine est lui aussi amoureux de Desdemona et qu'il est donc son rival. Roderigo défie Cassio. Dans le duel qui s'ensuit, Montano, l'ancien gouverneur de Chypre, est blessé par Cassio alors qu'il tentait de s'interposer pour calmer les esprits.

Otello survient. Indigné par cet esclandre, il dégrade Cassio et met fin à la fête. Il reste seul avec Desdemona. Dans un splendide duo, les deux époux expriment la plénitude de leur amour.

## ACTE II

Lors d'une brève rencontre avec Cassio, le perfide Iago parvient à persuader ce dernier que seule l'intervention de la douce Desdemona pourra lui permettre de rentrer dans les bonnes grâces d'Otello. Une fois seul, Iago entame son célèbre monologue, son «Credo», véritable profession de foi qui souligne la méchanceté, profonde et délibérée, de ce fourbe personnage qui se déteste, hait l'humanité et prône le plus complet nihilisme.

La deuxième scène déclenche le drame. Elle commence par les insinuations, aussi habiles que perfides, de Iago, qui sème dans l'esprit d'Otello les premiers doutes sur la fidélité de sa femme en lui parlant d'une ancienne –et fausse– idylle entre celle-ci et Cassio. Il en ressort qu'Otello est une proie facile pour le piège de la jalousie. Arabe, il sait sa race méprisée par les autres et ne parvient pas vraiment à comprendre pourquoi une femme belle et raffinée lui a donné son amour. Suivent quelques instants de détente dans une atmosphère chorale où Desdemona est fêtée par les femmes, les enfants et les marins chypriotes avec une allégresse qui parvient à émouvoir Otello. Lorsque Desdemona et Otello, Iago et sa femme, Emilia (qui est aussi la suivante de Desdemona), se retrouvent seuls, le Maure réagit



violemment à la demande d'indulgence que sa femme lui fait en faveur de Cassio. Les accusations de Iago semblent se vérifier. Desdemona ne comprend pas la colère de son mari. Elle lui demande de la pardonner, quelle que soit l'erreur qu'elle ait commise, et fait le geste d'essuyer le front d'Otello à l'aide d'un beau mouchoir que, furieux, il jette à terre. Emilia ramasse le mouchoir et Iago, malgré les protestations de sa femme, s'en empare aussitôt. Il en fera la preuve irréfutable de la trahison de Desdemona.

Les deux hommes restent seuls. Iago poursuit implacablement son projet de vengeance et raconte qu'il a surpris Cassio en train prononcer à haute voix, en rêve, le nom de Desdemona. Il assure aussi qu'il a vu entre ses mains certain mouchoir compromettant. Otello exige alors une preuve indiscutable de l'infidélité de sa femme et promet que sa vengeance sera terrible, à la plus grande satisfaction de Iago, qui n'en laisse rien paraître.

### ACTE III

L'arrivée imminente à Chypre d'un navire transportant une délégation d'ambassadeurs de Venise est annoncée. Iago met au point avec Otello une ruse destinée à faire avouer à Cassio la nature de sa relation avec Desdemona. Mais cet artifice vise en réalité Otello lui-même. Desdemona paraît et un Otello courroucé lui réclame, sur les indications de son enseigne, le mouchoir qu'il lui a offert. Il la menace avec une furie dont elle ne comprend pas les raisons et finit par la renvoyer en la couvrant d'insultes.

Otello se livre ensuite à un monologue pathétique et torturé qui exprime un désespoir profond. Iago lui demande de se cacher dans un coin de la salle et engage avec Cassio une conversation équivoque. Ce dernier parle avec insouciance et amusement de Bianca, sa maîtresse, mais Otello est convaincu que ces goujateries visent Desdemona. Pour finir, Cassio montre à Iago le fameux mouchoir, dont il ignore la provenance et qu'il a trouvé chez lui. Otello est désormais entièrement convaincu de la déloyauté de sa femme. À nouveau seul avec son enseigne, il lui demande de lui procurer du poison pour mettre fin aux jours de son épouse infidèle. Cependant, Iago le convainc qu'il

vaut mieux qu'il l'étouffe dans le lit où elle a commis sa faute. Il lui promet qu'il se chargera lui-même de Cassio. En signe de reconnaissance, Otello nomme Iago capitaine.

Lodovico, l'envoyé du Doge, arrive avec les autres ambassadeurs de Venise. Il informe Otello que le Doge le rappelle à Venise et qu'il sera remplacé à son poste par Cassio. Otello se soumet aux ordres malgré un étonnement que partage Iago. Mais il perd toute mesure lorsque sa femme paraît. Il l'insulte et la jette à terre devant Lodovico et les autres ambassadeurs, horrifiés. Desdemona chante une complainte pleine d'amour en évoquant son bonheur perdu. Puis, dans un grand ensemble, tous ceux qui ont assisté à la scène expriment leurs sentiments. Pris d'un nouvel accès de rage, Otello expulse tout le monde. Après une coda mémorable, Otello s'écroule, sans connaissance. Iago en profite pour abreuver de sarcasmes le «lion de Venise».

### ACTE IV

Cet acte raconte avec brièveté et concision la fin de la tragédie. Obéissant aux ordres de son mari, Desdemona revêt sa robe de mariée et s'allonge sur son lit. Elle sent que sa fin est proche. Elle chante la douce «chanson du saule», cantilène où une malheureuse jeune fille pleure son amour perdu. Elle ordonne à sa suivante, Emilia, de la laisser seule et adresse au ciel un fervent «Ave Maria».

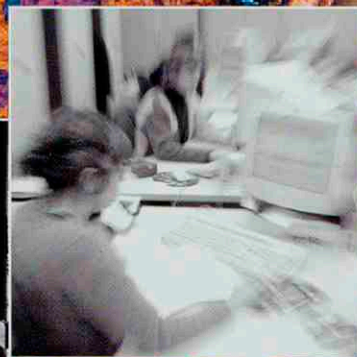
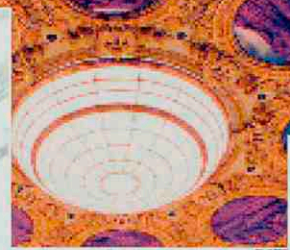
Otello entre par une porte dérobée. Il embrasse sa femme endormie, qu'il aime toujours. Cependant, inflexible et cruel, il lui annonce qu'il va la tuer. Sans écouter ses protestations d'innocence et ses implorations, il l'étouffe.

Emilia découvre le crime. Desdemona, avant d'expirer, proclame une nouvelle fois son innocence et tente d'innocenter Otello. La servante appelle alors au secours. Lodovico, Cassio et Iago accourent. Ce dernier tâche de la faire taire, mais Emilia fait comprendre à Otello l'ignoble machination ourdie par son mari. Iago s'enfuit, poursuivi par les soldats de Montano. Otello entonne une émouvante lamentation en mémoire de la morte puis se tue avec son propre poignard.

TERESA LLORET


# midat mútua

L'art de la seguretat, sensibilitat a flor de pell



Des de fa més d'un segle, les empreses confien la seva salut laboral a Midat Mútua. Avui, el Gran Teatre del Liceu ha volgut comptar amb la nostra entitat per garantir la seva seguretat laboral.

[www.midat-mutua.es](http://www.midat-mutua.es)  
informació 900 545 455

Membre del Consell de Mecenatge del  Gran Teatre del Liceu



**midat mútua**

Av. Diagonal, 394-398  
Tels. 934 577 200- 934 583 200  
Fax 932 075 026  
e-mail: [info@midat-mutua.es](mailto:info@midat-mutua.es)  
08037 BARCELONA



JB  
1735  
**BLANCPAIN**  
MANUFACTURE DE HAUTE HORLOGERIE

*El tiempo es respetuoso, en él hay siempre  
civilidad y cortesía y hasta leve disimulo. Nunca  
hace huir, sino que invita a retirarse sin derrota  
y en orden. Nos da una última pausa, y a veces  
finge no enterarse de nuestra marcha.*

*Javier Marías.*

Javier Marías, Escritor

Despertador GMT automático  
Doble indicación horaria  
Indicador de reserva de marcha de la sonería  
Hermético hasta 100 metros  
Oro rosa de 18 qt.



Coordinació: **Juan Carlos Olivares.**  
Disseny del programa de mà: **Susana Rodriguez.**  
Disseny de la col·lecció: **Josep Bagà.**  
Preimpresió: **Quintana, S.L.**  
Impressió: **Gràfiques Ibèria. D.L. B - 5846-2006**  
Publicitat: **Megmar 2001, S.L.**  
Fotografies de la producció: **Johan Jacobs.**  
Coberta: **Estructura de l'escenografia d'Otello.**  
Traduccions: **TCS, L'Avenc, Discobole, Jacqueline Hall.**  
Agraïments: **Jaume Tribó, Eduard Rosés, Arxiu General del  
Gran Teatre del Liceu, Direcció Tècnica del Gran Teatre del Liceu.**

El Gran Teatre del Liceu ha obtingut la certificació ISO 14001  
(International Standard Organization) / EMAS (Ecomanagement  
and Audit Scheme).



Información y catálogo: 91 334 63 69 – [www.blancpain.com](http://www.blancpain.com)