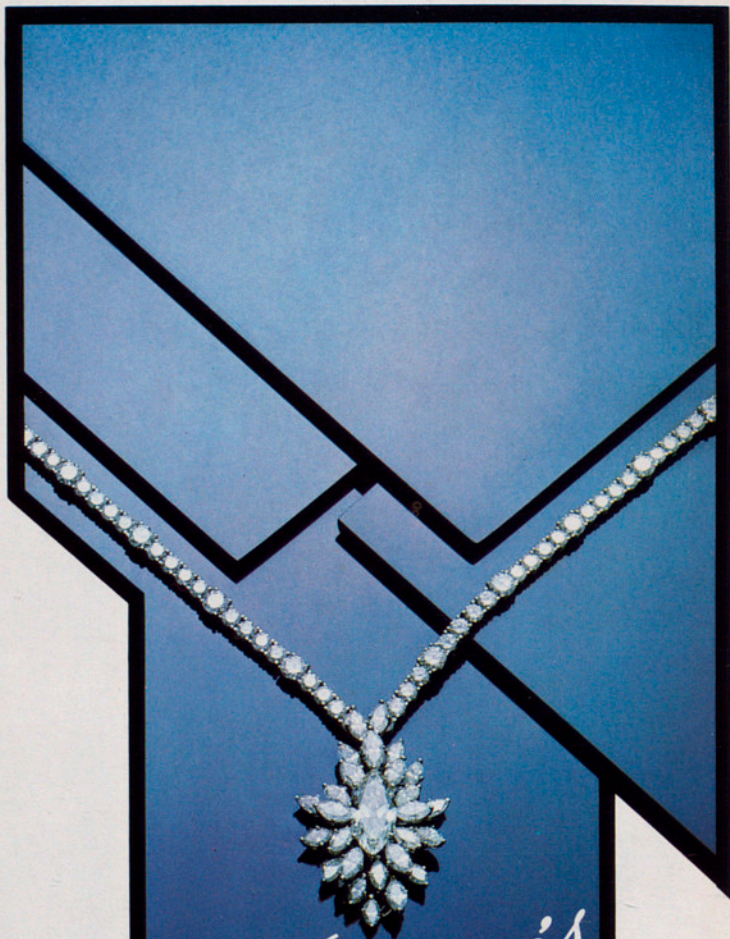




GRAN TEATRE
DEL LICEU

TEMPORADA
DE PRIMAVERA
1985

OTELLO



Bagué's
JOIERS

Sant Pau, 6
Telèfon 317 32 46 - 318 57 37
Barcelona-1

EL REGULADOR BAGUÉS
Rambla de les Flors, 105
Carme, 1
Telèfon 317 19 74
Barcelona-1

Passeig de Gràcia, 41
Telèfon 216 01 73 - 216 01 74
Barcelona-7



GRAN TEATRE DEL LICEU

FESTIVAL DE PRIMAVERA 1985

CONSORCI DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

GENERALITAT DE CATALUNYA

AJUNTAMENT DE BARCELONA

SOCIETAT DEL GRAN TEATRE DEL LICEU



Clos de Sant Francesc, 2-10, esc. A 1,^{er}, 5^{na}
Tel. 203 52 82. 08034 BARCELONA (Sarrià)



OTELLO

Òpera en 4 actes

Llibret d'Arrigo Boito, segons la tragèdia de W. Shakespeare
Música de Giuseppe Verdi

Funció de Gala

Dissabte, 22 de juny de 1985, a les 21'30 h.,
funció núm. 25, torn II

Dijous, 27 de juny de 1985, a les 21 h.,
funció núm. 26, torn I

Diumenge, 30 de juny de 1985, a les 17 h.,
funció núm. 27, torn I

Martini Dry el Seco que más invita



MARTINI



Martini MR
are registered Trade Marks



OTELLO

Producció: Teatro de la Zarzuela (Madrid)

Direcció escènica, decoracions i vestuari: **Piero Faggioni**

Adjunt a la direcció escènica: Isabel Maier

Adjunt a la Realització de les decoracions: Alberto Andreis

Realització de les decoracions:

Prosper / Vector Ochenta (Madrid) / C. Anguera (Barcelona)

Realització del Vestuari: Tirelli (Roma) / Cornejo (Madrid)

Attrezzo: Rancati (Milà) / Mateos (Madrid)

Otello, el Moro, general de
l'exèrcit de Venècia:

Plácido Domingo

Iago, el seu alferes:

Silvano Carroli

Cassio, el seu tinent:

Christer Bladin

Roderigo, cavaller venecià:

Alfredo Heilbron

Ludovico, ambaixador de la
República de Venècia:

Alfonso Echeverría

Montano, predecessor d'Otello
en el Govern de Xipre:

Vicenç Esteve

Un herald:

Jesús Castellón

Desdèmona:

Daniela Dessì

Emília, esposa de Iago:

Cecília Fondevila

Director d'Orquestra:

Luís A. García Navarro

Director del Cor:

Romano Gandolfi

Director adjunt del Cor:

Vittorio Sicuri

Violins concertinos:

Josep M.^a Alpiste
Jaume Francesch

Cor de nois del Col·legi Balmes E.P. (Director: Antoni Coll)

ORQUESTRA SIMFÒNICA I COR
DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

Reflejos en Brut



FREIXENET BRUT BARROCO

Un auténtico brut con toda la tradición y el tiempo de una cuvée clásica.

CONTINGUT ARGUMENTAL I MUSICAL

Després de setze anys de plàcida fruïció dels èxits aconseguits per Verdi fins a l'*Aida* de 1871, pocs pensaven que el polític i compositor pogués sortir-se'n, amb una nova producció operística. L'*Otello*, fornit literàriament per Arrigo Boito, destilla maduresa, però no només aquesta qualitat, que en alguns casos és sinònim d'esgotament, sinó, ben al contrari, sedimentació dels valors penosament treballats al llarg dels cinquanta anys anteriors. L'ampullositat verdiana és present en tots els cors, l'orquestra sona sempre amb toc exultant, els episodis lírics són deliciosament trenats i, igual com faria amb el *Falstaff* de sis anys més tard, Verdi trenca amb l'estructura tancada del romanticisme per confegir un flux continu que mostra la influència precisa de l'impuls wagnerià que en la dècada dels vuitanta del segle passat començava a abraonar-se sobre tots els ambients musicals europeus i americans. Vet aquí perquè els més recalcitrants afeccionats al «belcantisme» d'extracció italiana no acaben de trobar-s'hi bé, en aquesta parcel·la de la creació operística.

ACTE I *Resum breu:* Després d'una tempesta que obre l'òpera directament, Otello arriba a port i saluda els que l'han anat a rebre. Iago, poc després, mostra el seu tarannà pervers en tramcar la perdició del nou governador a base d'encendre la seva gelosia; l'acte acaba amb un encès duo d'amor entre Otello i la seva esposa Desdèmona.

L'òpera s'inicia amb un clímax apoteòsic espadador, que pretén descriure la tempesta que cau sobre el port; un vaixell s'acosta enmig de les onades i malda per arribar a recer; mentre tots els presents canten el seu espant, Iago, oficial de la guarnició, mostra el seu interès en el fet que la nau s'enfonsi. Finalment, tot acaba bé i Otello, el nou governador, pot posar peu a terra; és rebut per un nou cant exultant del poble que a poc a poc s'allunya mentre Iago

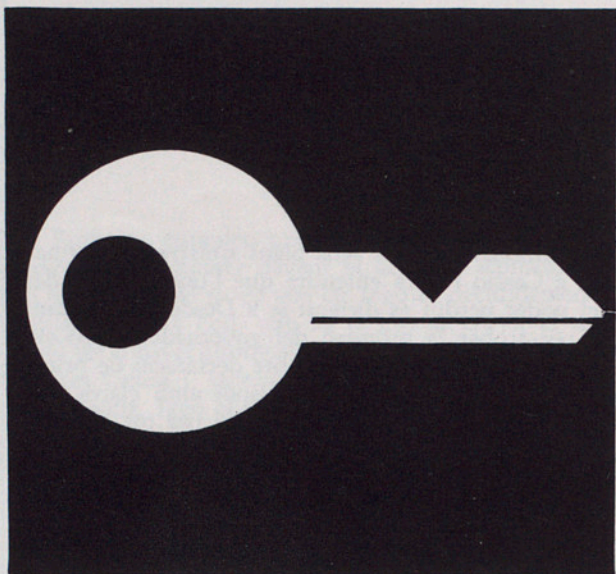
i Roderigo entaulen una curiosa conversa en la qual el primer es compromet davant el segon a aconseguir l'amor de Desdèmona; el to de veu de Iago és decididament malastruc quan refereix l'odi que ha despertat en ell el moro Otello pel fet d'haver promocionat Cassio en lloc d'ell. Arriba aleshores Cassio i, sabent que aquest té una gran inclinació per la beguda, Iago el convida a la festa de la taverna mentre el cor mostra la joia de l'indret; mentre Cassio va bevent, Iago es refereix contínuament a Otello i a la seva esposa intentant que Roderigo sospiti un rival en Cassio. Enmig de la festa de la taverna, Iago incita a Roderigo per tal que l'avalot s'estengui, en un dels episodis més apoteòsics de l'acte; és tan fort el terrabastall, que Montano, el governador jubilat per Otello, arriba amb la intenció de posar ordre però Cassio, ja molt dominat pels efectes de la beguda, no pot assumir la seva responsabilitat de mantenir l'ordre i, quan, finalment, arriba Otello amb la mateixa intenció, el degrada. Ara resten sols els dos enamorats i té lloc el duo d'amor, l'únic que es desenvoluparà sense temors; les violes inicien l'episodi posant-hi tot el lirisme de què són capaces per deixar pas al cant d'Otello i de Desdèmona, primer alternats —com era preceptiu en aquestes ocasions— i, finalment, encavalcats, aconseguint altíssims nivells d'emoció accentuada per la perfecta connexió de l'orquestra amb cada un dels sectors del diàleg amorós que clou en el clímax mentre es baixa el teló.

ACTE II *Resum breu:* Iago intervé una altra vegada, en aquesta ocasió davant Cassio, per tal que demani a Desdèmona que intercedeixi en el seu favor; seguint els seus propòsits, mentre l'oficial i la promesa d'Otello parlen, el governador arriba i contempla l'escena, que és convenientment tergiversada per Iago; la gelosia comença a emparar-se d'Otello, que veu confirmades les seves sospites quan Desdèmona se li acosta i li suplica el perdó per a Cassio. Otello reacciona de forma estranya i, en quedar-se sol, es lliura als seus negres pensaments.

Iago pretén continuar amb els seus plans sinistres de forma que s'acosta a Cassio i li fa entendre que l'única forma de recuperar el poder perdut és dirigint-se a Desdèmona; quan aquest surt per trobar la promesa del governador, Iago es queda sol a escena i canta la seva cèlebre declaració de principis demoníacs; el «Credo» és un episodi amb clares influències nihilistes, que el vincula a l'apreci per tot allò de demoníac que hi ha en l'òpera d'aquesta època, en especial el *Mefistofele* de Boito; per cantar aquest episodi convé recórrer al registre més greu i penetrant del baríton; Iago demostra, doncs, no només l'afany de la plaça que ocupava Cassio, a punt d'aconseguir-la si li convingués, donat l'estat llastimós en què ha quedat aquell, sinó ensorrar Otello de totes passades; per això el seu cant acaba amb una riota mefistofèlica que no té res a envejar al seu titular.

Des del lloc que Iago ocupa pot contemplar l'encontre entre Desdèmona i Cassio; el seu desig d'aprofitar l'ocasió per a encendre la gelosia d'Otello es compleix a bastament pel fet que arriba el governador i descobreix la seva promesa en amable tertúlia amb Cassio. El moro es revolta contra els negres pressentiments que l'assalten i que Iago vol estimular; però el mal ja està fet i poc tindrà remei. Ara canvia episòdicament el clima per tornar-se bucòlic; les donzelles de la ciutat rodegen Desdèmona i li reten l'homenatge merescut; una cançó de factura simple, acompanyada per la mandolina i el cant ritmat dels homes, ens retorna per uns instants a la placidesa del duo d'amor del primer acte. Otello, que contempla això, descansa plàcidament en els sentiments positius; a continuació, però, se li acosta Desdèmona i li demana perdó en favor de Cassio; l'encís es trenca definitivament i una vegada més els núvols de tempesta assolen el magí d'Otello. El governador reacciona histèricament i provoca en la seva estimada un greu interrogant; ella, pensant que no el preocupi algun maldecap, li ofereix el mocador, però Otello el refusa violentament i fa caure la penyora, que és recollida subreptíciament per la donzella Emília, esposa de Iago, el qual la forçarà fins a fer-se amb el mocador. Otello vol quedar-se sol però Iago, arriscant-ho tot, es disposa a injectar una nova dosi de verí; enmig de la violència que

La Llave de Oro



Construeix a tots
els indrets de Barcelona

i li ofereix el pis
de màxima qualitat,
que s'ajusti al seu pressupost.

La Llave de Oro

Més de 30 anys d'experiència en la construcció de pisos

**P. Manuel Girona, 62 ★ Tel. 204 30 54
08034 BARCELONA**

nia en els pensaments d'Otello, Iago li explica un somni de Cassio en el qual el capità reconeixia haver estat amb Desdèmona; l'acte acaba amb un ferotge cant de batalla en boca del governador Otello, cada vegada més dominat per la gelosia.

ACTE III *Resum breu:* Iago continua la seva tasca tot intentant que Cassio reconegui uns amors inexistents amb Desdèmona; aquesta, ignorant de tot el que passa, troba novament Otello i suplica el perdó de Cassio, el qual enfurisma el governador fins al punt que treu de l'estança Desdèmona per la força... Després de mostrar-nos un Otello desesperat, Iago aconsegueix mantenir amb Cassio una conversa de doble sentit que encén encara més el dubte d'Otello. Quan arriben, finalment, els emissaris de Venècia, el governador reacciona de manera estranya acusant Desdèmona. Iago i Roderigo decideixen que Cassio ha de morir per tal d'evitar que llurs plans es malmetin.

Uns breus instants musicals fan d'interludi del drama; Iago i Cassio conversen amicalment; el darrer, aliè a les maquinacions que el primer mena, pren en consideració les propostes de Iago de declarar-se culpable de mantenir amors amb Desdèmona a fi de recuperar el càrrec perdut. A continuació Desdèmona troba Otello a la sala gran del palau; ara el diàleg entre els dos enamorats és molt diferent del primer duo car es barregen els sentiments intensos amb els dubtes anorreadors per ambdues parts. Desdèmona comet una vegada més l'error de demanar perdó per la causa de Cassio provocant en Otello una reacció àrada que no fa altra cosa que tirar més llenya al foc de la gelosia del governador, el qual no rep més que evasives a les seves contínues demandes sobre el mocador que li va regalar. Finalment, la foragita de la sala i es queda sol tot trenant obsessivament els mals presagis que el condueixen a la decisió de matar la seva estimada.



Barcelona — Muntaner, 300

Madrid — Hermosilla, 75

Pianos. Organos. Alta fidelidad

- *Estudio y clases de piano, órgano y guitarra. Profesores especializados.*
- *Instrumentos para colegio y asesoría musical.*
- *Sala de audiciones: conciertos de música programados y recitales de órgano*
- *Consulte nuestras condiciones especiales de venta.*

La trama de Iago és minuciosament preparada per tal que Otello pugui ser present, bé que amagat, en la conversa que el maquiavèlic soldat té amb Cassio, qui, ignorant el valor del seu gest, exhibeix el mocador que Iago havia dipositat a la seva estança. El clímax dels mals pressentiments encega de tal manera Otello que aquest accepta, sense adonar-se de la trampa, el suggeriment de Iago de donar mort a Desdèmona al llit del suposat pecat. A canvi, el desesperat Otello atorga a Iago el títol de capità que havia arravatat a Cassio. No cal dir que tota aquesta escena compta amb una orquestració que destaca pel contrast i la tensió que, de moment, és abandonada amb l'arribada dels ambaixadors de Venècia. Tota la majestuositat de la cort veneciana és present en la recepció que Otello i Iago, el nou capità, ofereixen a l'ambaixador de la cort del lleó alat. Aquesta majestuositat es veu colpida en diverses ocasions, sobretot quan Otello es mostra furios amb Desdèmona fins al punt de llençar-la per terra. L'ambaixador és portador de cartes que fan a Cassio governador de Xipre i retornen Otello a la metròpoli; Iago, conscient del perill que això suposa, decideix en el seu interior que cal desfer-se de Cassio abans que malmeti els seus plans tenebrosos i així ho comunica a Roderigo; també aconsella a Otello que acabi aviat amb Desdèmona. La tensió creada inútilment en la recepció i les darreres actuacions d'Otello el sumeixen en la desesperació, amb la qual es clou l'acte; el noble i poderós Otello jeu moralment per terra víctima dels seus propis pressentiments.

ACTE IV *Resum breu:* Desdèmona es prepara per passar la nit amb por; és el moment dels records i canta el cèlebre «Salze, Salze!» que la retorna per uns instants a la seva infantesa. A continuació arriba Otello que, tal com havia planejat, la mata convençut com està de la seva culpabilitat. Encara no refet dels efectes del seu acte, té ocasió de descobrir, enmig de la desesperació, que ha estat víctima d'una trama perversa de Iago i, traient-se una daga, se la clava fins a donar-se la mort.

Un breu episodi instrumental, de caire descriptiu, antecedeix el cant entre melangiós i desesperat de Desdèmona, que tem un final tràgic; corda i fusta es combinen per donar pas a un dels escassos números tancats de l'òpera; la desesperada noia recorda en el recitatiu la donzella de la seva mare, Barbara, també abandonada pel seu amant. El seu cant combina sagaçment episodis lírics i melangiosos amb altres més desesperats, sobretot quan entona «Salze, salze!» els dos mots que identifiquen aquest episodi com un dels més cèlebres de l'òpera. Enmig de la seva desesperació creu sentir que han trucat a la porta; però, un cop calmada per la donzella, s'agenolla al reclinatori i canta l'Ave Maria, encomanant-se a la Verge. El clima de mort anunciada s'empara de l'escena quan Otello penetra en l'estança per una porta secreta; la seva arribada és anunciada per un passatge dels contrabaixos. El moro, desesperat, deixa l'espasa i, aixecant la cortina del dosser, fa tres petons a l'estimada tot preguntant-li si ha fet les pertinents oracions; a continuació li anuncia la mort per culpa dels suposats amors amb Cassio, que Desdèmona nega inútilment. Encegat per la gelosia, Otello no fa cas de les súpliques i ofega la seva estimada. Tota la tensió de l'acte criminal que acaba de cometre Otello impedeix que el governador entengui res del que està passant; Emília entra i li anuncia la mort de Roderigo a mans de Cassio i, un cop descobreix Desdèmona morta al llit, la dama de companyia lliga caps i entén l'entramat de Iago; amb l'ajut de Cassio i Ludovico, que han acudit als crits d'Emília, aquesta explica a Otello la veritat que el moro no pot acceptar fins que Montano arriba amb la confessió de Roderigo, que ho explica tot. La tensió condueix cap a un final molt propi del drama romàntic: Otello, anorreat per la gelosia i per les conseqüències del seu fet, canta «Niun mi tema» i, davant la mirada astorada de tots els presents, agafa una daga i se la clava fins que es dona mort caient al costat de la seva estimada Desdèmona, que intenta petonejar inútilment.

ROYALE AMBREE



la fragancia que gusta compartir

LEGRAIN
PARIS

GIUSEPPE VERDI

Mentre els grans compositors que el van precedir en la creació de l'òpera romàntica eren tots de ciutats secundàries d'Itàlia, però amb un cert pes específic (Rossini, de Pesaro; Bellini, de Catània; Donizetti, de Bèrgam), el que havia d'acabar convertint-se en la coronació de tots ells, Giuseppe Verdi, va néixer a un poblet recòndit, que necessita, perquè el lector mitjà el pugui situar adequadament, almenys dos noms més: efectivament, va néixer a Le Roncole, prop de Busseto, no gaire lluny de Parma, el 10 d'octubre de 1813.

Els inicis de la seva carrera no foren fàcils, però pogué tirar endavant gràcies a la fe que va tenir en les seves possibilitats el que havia de convertir-se en el seu primer sogre, Antonio Barezzi, comerciant de Busseto, que va proporcionar-li els primers mestres seriosos i va obrir-li les primeres portes que l'havien de conduir finalment a Milà per intentar obrir-se camí en la selva aleshores molt populosa de compositors que combatien aferrissadament per estrenar llurs produccions a la Scala de Milà.

Molt va caldre lluitar per arribar, el 17 de novembre de 1839, a l'estrena de la primera òpera verdiana: *Oberto, conte di San Bonifacio*, que va ésser ben rebuda i va ésser representada catorze cops a la Scala aquella temporada (una xifra aleshores «normal», ni molt afortunada ni gens dolenta).

Però després vindria el *fiasco* de *Un giorno di regno* (5 de setembre de 1840) en la qual, sens dubte, no va influir tant la tristor de Verdi per escriure una òpera bufa (acabava de perdre la muller, després de perdre successivament els dos fills del matrimoni), com la mala disposició d'un públic que podia trobar bé, o no trobar-l'hi, l'òpera nova d'un compositor desconegut que l'any passat, en canvi, havia estat ben acollit.



Ferrán Contreras

JOYERO

M. Pérez Cabrero, 4 Tel. 201 33 00 Barcelona-21 (junto Turó Park)



La història d'aquells dies ha estat explicada de molt diverses maneres, basant-se en part en coses que el propi Verdi va explicar molts anys després, però el que ningú no ha comentat mai —que jo hagi vist almenys— és que immediatament després del fracàs d'*Un giorno di regno*, la Scala de Milà va tornar a muntar l'*Oberto conte di San Bonifacio*, que va tornar a pujar a l'escenari el 17 d'octubre (un mes i mig després del *fiasco*) i es va representar aquella temporada disset vegades més.

Segons el que sabem de Verdi, aquesta nova tanda de representacions de la seva primera òpera no el va animar gaire, o gens, perquè va pensar seriosament d'abandonar la carrera. Però la insistència de l'empresari Merelli (un altre home providencial en un moment clau de la carrera verdiana) va fer que el compositor finalment s'animés a compondre el *Nabucco* que el compositor alemany Otto Nicolai havia rebutjat, ensuperbit per l'èxit indescriptible de la seva òpera *Il templario* (46 representacions arran de l'estrena a la Scala) o potser adolorit també per la caiguda del seu *Proscritto* (un *fiasco* com el de Verdi, també pocs mesos després).

En tot cas, de l'èxit de *Nabucco* (9 de març de 1842) data l'èxit definitiu de Verdi, que a partir d'aleshores va començar una llarga i dificultosa carrera per anar-se imposant en el mar de l'òpera italiana. La mort de Donizetti i la incapacitat de Mercadante i Pacini d'arribar a trobar una fórmula pròpia i personal (i, naturalment, la manca de personalitat d'altres autors que, encara menys que els esmentats, no es van obrir camí) van donar finalment a Verdi la corona, especialment quan amb *Rigoletto* (1851), *Il trovatore* (1853) i *La traviata* (1853) va tòrcer el camí de l'òpera italiana cap a un major realisme i va obrir les portes a un nou estil que ell mateix aniria duent lentament a la seva culminació amb

Un ballo in maschera (1858), *La forza del destino* (1862), *Don Carlo* (1867) i *Aida* (1871), alhora que Itàlia assolí la seva anhelada unitat de la mà del compositor que l'havia simbolitzada, precisament des del *Nabucco*.

Després, va venir el replegament de l'artista sobre si mateix, que aspirava a tancar la seva carrera, sobretot després del cèlebre *Rèquiem*. Però fou Arrigo Boito, primer displicent envers l'obra verdiana, però després amic i confident, l'encarregat de fer que Verdi espremés encara el seu enginy creant dues obres noves: *Otello* (1887) i *Falstaff* (1893) dues obres que —contra el que alguns crítics massa fàcilment han dit— traeixen a vegades una certa ancianitat per part del compositor, però una ancianitat viva, coratjosa, que té encara moltes «batalletes» per explicar, i que les explica amb aquella gràcia que alguns homes grans tenen per fer-se escoltar dels que generacionalment ja no els pertocaria de fer-ne cas.

No he vist tampoc mai reflectit enlloc el resultat d'una anàlisi que intentés dilucidar fins a quin punt l'estímul de Boito es va limitar a la presentació d'un text literari —molt més eficaç que els que corrien aleshores pel món operístic italià— i fins a quin punt el va induir a incorporar al seu estil novetats d'ordre compositiu. Sigui com sigui, l'*Otello* que avui presenciem, com també el *Falstaff* que tanca la sèrie d'òperes, posseïxen força elements del Verdi de sempre, i els que no ho són, representen una nova faceta del compositor que resulta admirable per part d'un autor que, en altres circumstàncies, ja s'hauria tancat definitivament amb els seus records, com ho va fer, finalment, el 1898, en morir la seva segona muller, Giuseppina Strepponi.

CON TODA SEGURIDAD

Con toda la seguridad que suponen ciento veinte años de experiencia, al servicio de miles de personas y entidades que han depositado su confianza en nosotros.

Más de un siglo de historia de una compañía que se esfuerza, día a día, en ofrecer mayor eficacia a sus clientes. Con decidida voluntad de servicio y modernización.

Y seguimos adelante. Cubriendo las necesidades derivadas del progreso. Abriendo caminos.

Trazándonos nuevas metas. Con la vista puesta siempre en el futuro, para que todos aquellos que confían en nosotros puedan sentirse más seguros.

Así es La Unión y El Fénix Español. Todo un símbolo de solvencia y solidez.



LA UNION Y EL FENIX ESPAÑOL.

Su Compañía de Seguros de toda la vida.



Plácido Domingo



Daniela Dessì



Silvano Carroli



Alfonso Echeverría



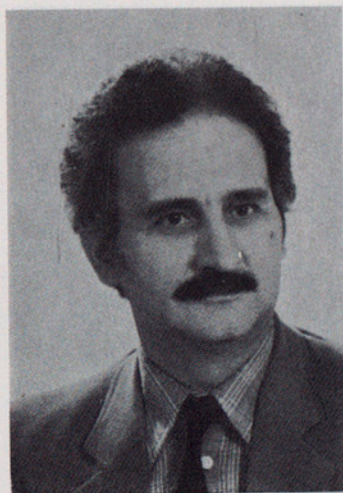
Alfredo Heilbron



Vicenç Esteve



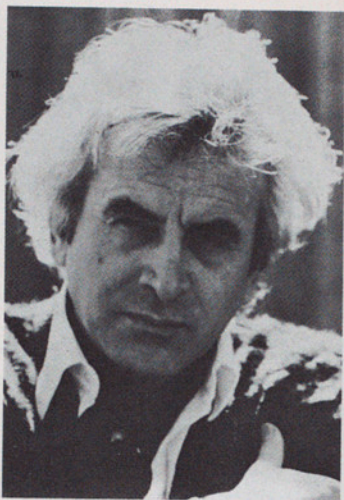
Cecília Fondevila



Jesús Castellón



Luís A. García Navarro



Piero Faggioni



Romano Gandolfi



Vittorio Sicuri



La natura és l'origen de totes les coses bones.



Yoghourts, flam, cremes, formatges...
—aliments frescos i naturals—

HISTÒRIA D'OTELLO

Otello havia estat un tema operístic ja tractat per Rossini, compositor que havia tret de Shakespeare un arranjament força defectuós, des d'un punt de vista teatral, però que quan va estrenar aquesta òpera el 1816 (a Nàpols) va desvetllar l'admiració especialment pel tercer acte, i per l'extraordinària «cançó del salze» que avui podem tornar a admirar gràcies a les gravacions discogràfiques de Montserrat Caballé i d'altres artistes que l'han reexhumat (avui dia fins i tot l'òpera sencera de Rossini és a l'abast de qui tingui la curiositat de sentir-la).

Però si l'òpera de Rossini encara es representava amb bastant de freqüència quan Verdi va decidir preparar la seva, és evident que la del compositor que escoltem avui va escombrar l'antiga literalment, per la indubtable major força dramàtica de Verdi, en un moment en què aquesta força dramàtica es valorava per damunt de tot —com encara passa actualment, encara que, en realitat, una mica menys.

Poques dates tan solemnes com la del 5 de febrer de 1887, quan es va estrenar a la Scala de Milà l'*Otello* verdità. Feia 16 anys que el compositor no havia presentat cap òpera; hi havia hagut només el *Rèquiem*, i també en feia ja prop de quinze; tothom havia donat la carrera de Verdi per acabada, però ara apareixia a la Scala, finalment, l'obra de maduresa que el públic milanès va voler escoltar en massa.

Els cronistes de l'època relaten l'expectació; la demanda d'entrades, que va arribar fins al paroxisme; el clima especial que es va viure a Milà tot el dia de l'estrena: l'entrada

solemne del públic a l'espectacle; el silenci que regnava pels carrers de Milà mentre a l'interior del teatre començava l'espectacle; i la formidable acollida que van anar obtenint els actes successius de l'obra, fins a l'aclamació final amb què l'obra verdiana va obtenir, amb l'obligada presència repetida d'intèrprets i compositor a l'escenari— i ningú no ho sabia, però aquella *encara* no era la darrera òpera verdiana.

Després va venir l'entusiasme pels intèrprets: Romilda Pantaleoni, la primera Desdèmona, Francesco Tamagno, el primer Otello, i Victor Maurel, el primer Iago. Aquest, meritori baríton d'extensa carrera, va publicar fins i tot un llibre sobre l'òpera i aquella memorable estrena. També el director d'orquestra Franco Faccio (amic personal de Boito) va rebre els llores corresponents a la seva participació.

I *Otello* va començar a córrer pel món, de triomf en triomf: primer es va estrenar, curiosament (i després de les diverses ciutats italianes) a Mèxic el 18 de novembre de 1887; després van seguir Nova York (1888, Academy of Music), Praga, Hamburg, Amsterdam, Viena, etc.

A Barcelona va arribar força aviat (abans, per exemple, que a París, per esmentar una capital important); el Liceu la va programar per primer cop el 19 de novembre de 1890 i d'aleshores ençà l'ha representada 127 cops, el darrer dels quals tingué lloc el 19 de març de 1983 amb Carlo Cossutta en el paper d'Otello.

MAJORICA[®]

Joyas y Perlas
Joies i Perles



IAGO

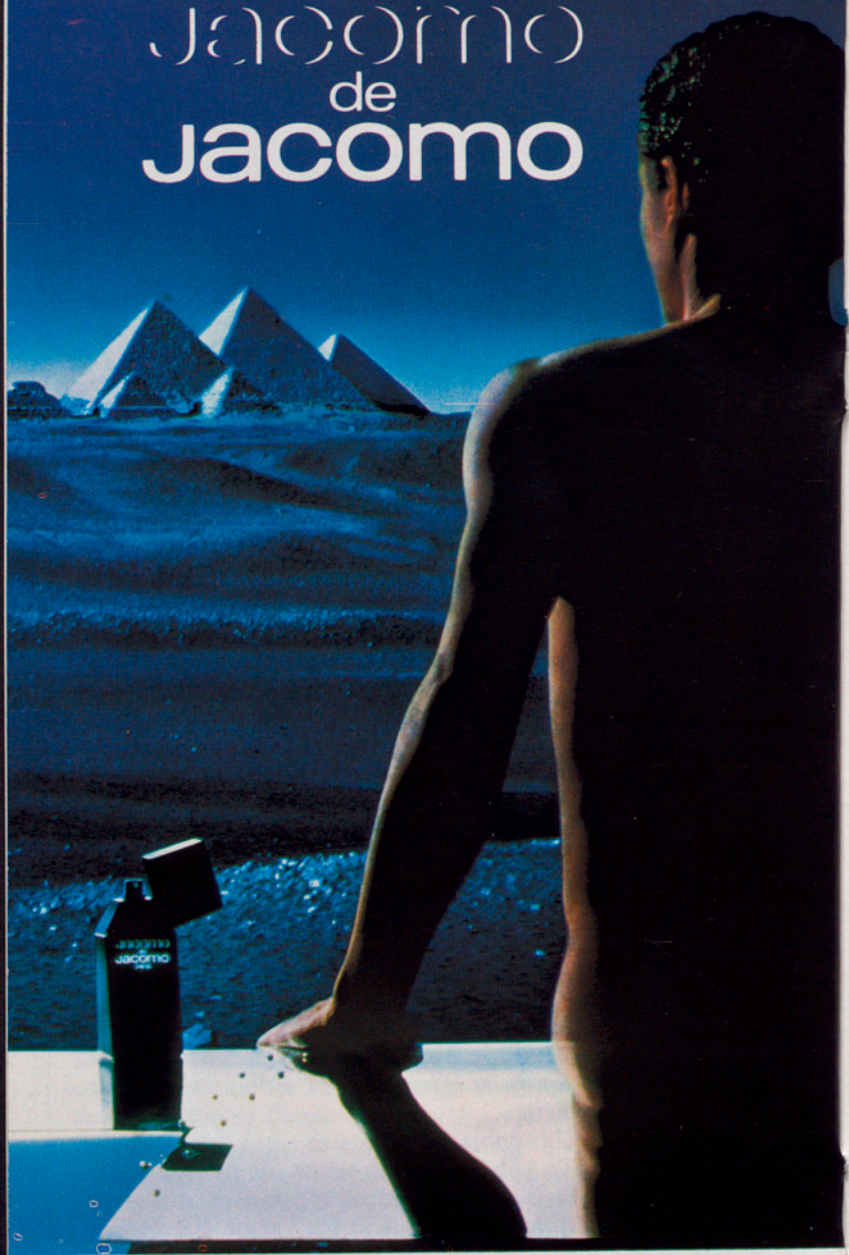
Verdi, que fou mestre en l'escultura musical de personatges, ha estat acusat per alguns estudiosos de la seva òpera *Otello* de no tenir molt clares les seves idees sobre la personalitat de Iago. Les censure, és ben cert, parteixen en general d'anàlisis no musicals referides exclusivament a aquesta obra, amb la lamentable ignorància d'un procés creador de més de cinquanta anys en el qual, sense excepció, és Verdi qui suggereix —i moltes vegades imposa— als seus llibretistes el caràcter, l'esperit i fins i tot la forma física de les figures humanes que desitja musicar. L'abundant i interessantíssima correspondència del compositor amb els seus poetes i concretament amb Arrigo Boito en l'època de la gestació d'*Otello* no permeten suposar que Verdi dubtés mai de la naturalesa d'un personatge, i també a través d'aquest epistolari sabem que el músic va abandonar el propòsit d'escriure una òpera quan no estava segur de les seves idees. És el cas de *El rei Lear*, que l'obsessionà durant molts anys sense que mai no arribés a compondre la partitura. Si Iago no hagués estat clar en la ment de Verdi, amb tota probabilitat no existiria *Otello* en el catàleg verdità.

Convé recordar, per a major afirmació, que el títol inicial d'aquesta òpera no va ser l'actual sinó el de *Iago*. «Si parla, e mi scrivo sempre de Iago. Ho un bel rispondere Otello, pas Iago, n'est pas fini» —diu Verdi a Boito en carta del 21 de gener del 1880. I continua «Iago è (è vero) il Demonio, che muove tutto; ma Otello è quello che agisce, ama, è geloso, uccide e si uccide. Per parte mia poi mi parrebbe ipocresia il non chiamarlo Otello. Preferisco che si dica ha voluto lottare col gigante e è rimasto schiacciato, piuttosto che si è voluto nascondere sotto il titolo di Iago. Se voi siete della mia opinione, cominciamo dunque a battezzarlo Otello».

Es pot pensar, i no són pocs els musicòlegs que ho confirmen, que els detractors de Verdi basen la hipòtesi dels dubtes del compositor en la seva insistent petició d'una pintura de Iago al pintor Domenico Morelli, per qui sentia una profunda admiració. Hom ha volgut entendre aquesta sol·licitud com una necessitat del compositor d'ésser suggerit per a la creació musical del personatge, però avui ningú no ignora que Verdi no era artista que sentís aquesta mena de necessitats. Tot i que la veritat és que Verdi pretenia posseir un quadre del pintor napolità —«tanto de gettar giù quattro segui e quattro grossi colpi de pennello, sia per Iago o per altro, e mandarmeli» és interessant conèixer alguns fragments de la correspondència entre ambdós artistes relativa a la figura de Iago. Verdi proposa a Morelli un quadre en el qual Otello, consumit per la gelosia, cau esvaït a terra i Iago el contempla amb somriure infernal. El pintor li contesta «Bene, benone, benissimo! Iago colla faccia de galantuomo. Hai colpito. Em sembra veure en aquest capellà, això és, aquest Iago amb cara d'home just. Aquest Iago de Shakespeare és la humanitat, és a dir, una part de la humanitat, la lletja».

El pintor, tanmateix, dubta i ofereix una visió que el músic no comparteix: «Tu vols una figura petita, de membres poc desenvolupats; una d'aquelles figures enganyoses, malignes. Si tu ho sents així, fes-ho, però si jo fos l'actor que hagués de representar Iago, voldria una figura llarga, prima, amb llavis subtils, ulls petits propers al nas com els simis, el front alt cap enrera i el cap desenvolupat per darrera, el gest distret, «nonchalant», indiferent a tot, mordaç, dient el bé i el mal gairebé amb lleugeresa i amb aspecte de pensar a qui ho diu, de forma que si algú li retregués per dir infàmes, ell pogués respondre: ¿De veritat? No ho crec... no parlem més».

Jacomo
de
Jacomo



Parfums
Jacomo
Paris

¿Com va poder acusar-se Verdi de no saber el que volia si fins i tot Benedetto Croce —el filòsof que més va censurar el compositor— coneixia aquesta descripció, tot i no haver-se interessat mai per temes musicals? Resulta difícil, davant aquesta imatge literària del personatge, no recordar la música, la forma de diàleg desimbolt, insidiós, que Verdi va escriure per a Iago, a qui tantes vegades es falseja en interpretacions que palesen la poca traça dels intèrprets en «rigolettizzare» el seu caràcter, en opinió encertada de Massimo Mila. Certament, la situació de Rigoletto és diferent de la de Iago, en tant que aquell pateix una injustícia i aquest practica la injustícia. El llenguatge musical, naturalment, ha d'ésser molt diferent, com el mateix Verdi adverteix quasi a punt de concloure la partitura d'*Otello*: «La part de Iago, excepte alguns "éclats", es pot cantar tota a mitja veu.» Aquestes falses interpretacions han contribuït així mateix a la presa de posició en contra de Verdi per part dels qui no poden llegir ni interpretar la partitura, basant les seves anàlisis en la versió equivocada del típic baríton malvat i en les diferències del Iago original de Shakespeare amb la figura de Boito-Verdi, a part de centrar el personatge en una ètica pretesa que pot no ésser la mateixa que atorguen els autors d'òpera.

Iago, segons el concepte de Croce en el seu *Ariosto, Shakespeare e Corneille* no és el mal que es fa per una ambició de grandesa, ni tampoc el mal per l'egoista satisfacció personal; és el mal pel mal, realitzat gairebé per necessitat artística. Aquesta definició de l'encarnació metafísica del Mal no encaixa amb el criteri de Boito-Verdi per als quals «el més gran error que pot cometre un intèrpret del personatge és representar-lo com un home-dimoni, de fer-lo mefistofèlic, satànic. Totes les paraules de Iago són d'home, d'home pèrfid, però d'home. Ha de semblar juvenívol i gairebé bon-

dadós, amb fascinació i aparent honestedat per a produir l'engany en la gran dimensió que el practica». En l'òpera, Iago és simplement l'enveja, la voluntat del poder frustrada, sense que en aquesta visió del tipus es consideri ni remotament la insinuació shakespeariana d'una relació íntima entre Otello i l'esposa de Iago, sospitada per aquest.

Cassio, lloctinent d'Otello, és el motiu de l'enveja de l'alferes Iago i l'obra destructora que aquest sentiment li provoca queda palesa en les primeres escenes, quan adverteix a Rodrigo que si ell (l'alferes) fos el Moro, no voldria tenir un Iago al voltant. Des d'aquí el llenguatge del personatge serà subtilment enderrocador, intencionat, amb amabilitat, honest en el mode i fals en el fons, insinuant amb mil variants matisos de sornegueria, paròdia, ironia, finesa i ficció que empren el mateix to aparent de cortesia i submissió. És un ampli mostrari de la nova vocalitat que Verdi, obra rera obra, ha anat elaborant fins a arribar a un flexible declamat melòdic que se separa de la tradició melòdica del melodrama italià de la primera meitat del segle XIX i que culmina un procés de perfeccionament tècnic que en l'obra de Verdi no deixa de produir-se des d'*Oberto* fins a *Falstaff*, sempre amb personalitat inalterable d'home de teatre que aprofundeix en els seus personatges. I Iago no és el menys psicològicament estudiat. Tal volta aconseguit amb característiques concretes de maldat que en Shakespeare només són insinuades i no definides en un Credo— la plana més discutible del Iago verdia— i per això mateix menys verídica, però a part que no és Shakespeare a qui es posa en escena, sinó la història, resulta vàlid per la personalitat atorgada al personatge, més admirable a través del concepte de Verdi que «copiare il vero può essere una buona cosa, ma inventare il vero è meglio, molto meglio».

JOAN ARNAU



DISCOGRAFIA

La present discografia només ofereix les versions comercials íntegres. Els personatges són esmentats per aquest ordre: Otello, Desdèmona, Iago i Cassio; a continuació s'indica el nom de l'orquestra i el seu director.

- 1930 HMV QALP 10204/6 i QSO 24/26
Nicola Fusati, Maria Carbone, Apollo Granforte, Piero Girardi. Cor i orquestra del Teatre de la Scala de Milà. Dir.: Carlo Sabajno.
- 1947 RCA VICTOR LM 6107 (reeditat per RCA VICS 6120-1.3 el 1969)
Ramon Vinay, Herva Nelli, Giuseppe Valdengo, Virginio Assandri. Cor i orquestra de la NBC. Dir.: Arturo Toscanini.
- 1954 CETRA LPC 1252 (reeditat per CETRA LPS 3252 el 1968)
Carlos Guichandut, Cesy Broggini, Giuseppe Taddei, Tommaso Soley. Cor i orquestra de la RAI de Torí. Dir.: Franco Capuana.
- 1954 DECCA LXT 5009 (reeditat per DECCA ECSI 218/20 el 1970)
Mario del Monaco, Renata Tebaldi, Aldo Protti, Piero de Palma. Cor i orquestra de l'Acadèmia de Santa Cecília de Roma. Dir.: Alberto Erede.
- 1960 RCA LD/LDS 6155
Jon Vickers, Leonie Rysanek, Tito Gobbi, Florindo Andreolli. Cor i orquestra de l'Òpera de Roma. Dir.: Tullio Serafin.
- DECCA SET/MET 209/11
Mario del Monaco, Renata Tebaldi, Aldo Protti, Nello Romanato. Orquestra Filharmònica de Viena. Cor de l'Òpera de l'Estat de Viena. Dir.: Herbert von Karajan.



- 1968 EMI ANGEL SAN 252/4
James McCracken, Gwyneth Jones, Dietrich Fischer
Dieskau, Piero de Palma. New Philharmonia Orches-
tra. Upton House School Boys. Hammersmith Coun-
ty School Girls' Chorus, Ambrosian Chorus. Dir.:
John Barbirolli.
- 1974 EMI C 165-02500/2
Jon Vickers, Mirella Freni, Peter Glossop, Aldo Bot-
tion. Orquestra Filharmònica de Berlín. Dir.: Her-
bert von Karajan.
- 1978 DECCA 6.35420 GF
Carlo Cossuta, Leontyne Price, Gabriel Bacquier,
Peter Dvorsky. Orquestra de l'Òpera de Viena. Dir.:
Sir Georg Solti.
- 1981 DECCA SLS 1436065
Charles Craig, Rosalind Plowright, Neil Howlett,
Bonaventura Bottone. English National Opera. Dir.:
Mark Elder.
- RCA RL 02951 FX
Plácido Domingo, Renata Scotto, Sherrill Milnes,
Paul Crook. National Philharmonic London and Am-
brosian Singers. Dir.: James Levine.
- RCA 26.35014 EA
Ramon Vinay, Herva Nelli, Giuseppe Valdengo, Les-
lie Chabay. Orquestra Simfònica de la NBC. Dir.:
Arturo Toscanini.
- 1983 MELODRAM 417 (3)
Mario del Monaco, Renata Tebaldi, Aldo Protti, Pie-
ro de Palma. Cor i orquestra de l'Òpera de Tôkyô.
Dir.: Alberto Erede.
- FOYER 1083 (3) i FURTWÄNGLER EDITIONS
(28) 3
Ramon Vinay, Dragica Martinis, Paul Schöffler, An-
ton Dermota. Orquestra Filharmònica de Viena. Cor
de l'Òpera de Viena. Festivals de Salzburg de 1951.
Dir.: Wilhelm Furtwängler.



NOTICIARI

Amb l'òpera d'avui es tanca la Temporada de Primavera 1985, que ha tingut una fase balletística tan brillant, amb el Ballet Nacional i el Royal Ballet, i que ha inscrit una nova pàgina de la llarga tradició lírica del Liceu, amb la magnífica actuació de figures estellars com, per esmentar només els intèrprets més destacats, Siegfried Jerusalem, Sona Ghazarian, Alfredo Kraus i Plácido Domingo.

* * *

Durant els mesos propers, però, la maquinària del Gran Teatre del Liceu seguirà funcionant per preparar la interessantíssima temporada coreogràfica amb què es reprendran les activitats del Liceu, el mes d'octubre, amb la presència del Harlem Dance Theater de Nova York, i que servirà de pòrtic a l'extraordinària temporada operística 1985-86. Aquesta s'inaugurarà el 2 de novembre amb *Moses und Aaron* de Schönberg, i inclourà destacats títols de Verdi, Rossini, Wagner, Richard Strauss, Bellini, Puccini, etc. amb repartiments de primer ordre que aviat es faran públics oficialment.

CONTENIDO MUSICAL Y ARGUMENTAL

Después de dieciséis años de plácido disfrute de los éxitos conseguidos por Verdi hasta la Aida de 1871, pocos pensaban que el político-compositor pudiese cosechar un nuevo éxito operístico. El Otello, proveído literariamente por Arrigo Boito, destila madurez, pero no sólo aquella cualidad que en algunas ocasiones es sinónimo de agotamiento, sino bien al contrario, sedimentación de valores penosamente trabajados a lo largo de los cincuenta años anteriores. La ampulosidad verdiana está presente en todos los coros; la orquesta suena siempre con aquel toque exultante, los episodios líricos son deliciosamente trenzados y, del mismo modo como actuaría con el Falstaff de seis años más tarde, Verdi rompe con la estructura cerrada del romanticismo para confeccionar un flujo continuo que muestra la influencia precisa del impulso wagneriano en la década de los ochenta del siglo pasado, que empezaba a ejercer su dictadura en todos los ambientes musicales cultos. He aquí por qué los más recalcitrantes aficionados al «belcantismo» de extracción italiana no acaban de encontrarse a gusto en esta parcela de la creación operística.

ACTO I *Resumen breve: Después de una tempestad que abre la ópera directamente, Otello llega a puerto y saluda a quienes han salido a recibirlo. Iago muestra a continuación su intención perversa tramando la perdición del nuevo gobernador de la isla a base de estimular los celos de Otello; el acto acaba con un encendido de amor entre Otello y su prometida Desdémona.*

La ópera se inicia con un clímax apoteósico que pretende describir la tempestad que cae sobre el puerto; un barco se acerca entre las olas y lucha por anclar a buen recaudo; mientras todos los presentes cantan su temor, Iago, oficial de la guarnición, muestra su interés en el hecho de que la nave se hunda para siempre. Finalmente todo se resuelve bien y Otello, el nuevo gobernador de Chipre, puede poner pie en tierra firme; es recibido por un nuevo canto exultante del pueblo, que se va alejando mientras Iago y Roderigo entablan una curiosa conversación en la que el

primero se compromete ante el segundo a conseguirle el amor de Desdémona, la prometida de Otello; el tono de voz de Iago es decididamente perverso cuando refiere el odio que ha despertado en él el moro Otello por el hecho de haber promocionado a Cassio en su lugar. Llega entonces Cassio y, como quiera que éste es un buen aficionado a la bebida, Iago lo invita a la fiesta de la taberna mientras el coro muestra la alegría del lugar; mientras Cassio bebe, Iago se refiere continuamente a Otello y a su esposa intentando que Rodrigo sospeche que Cassio también es un rival amoroso. Iago propone entonces a Roderigo que extienda el estruendo por toda la ciudad hasta conseguir una de las escenas más apoteósicas de la ópera; tan fuerte es el estruendo que Montano, el gobernador jubilado por Otello, llega con la intención de poner orden pero Cassio, ya muy dominado por los efectos de la bebida, no puede asumir su responsabilidad de mantener el orden y, cuando hace acto de presencia Otello con la misma intención, se ve en la obligación de degradar a su capitán. Ahora se quedan solos los dos enamorados y tiene lugar el dúo de amor, el único que se desarrolla sin temores a lo largo de la ópera; las violas inician el episodio poniendo todo el lirismo de que son capaces para dejar paso al canto de Otello y de Desdémona, primero alternados, como era preceptivo en estas ocasiones y, finalmente, encaballados, consiguiendo altísimos niveles de emoción acentuada por la perfecta conexión de la orquesta con cada uno de los sectores del diálogo amoroso que se cierra en un clímax mientras se baja el telón.

ACTO II *Resumen breve: Iago interviene otra vez, ahora ante el rival Cassio para incitarle a que pida perdón, por sus errores, a Desdémona; de acuerdo con sus propósitos, mientras el oficial y la esposa de Otello charlan, llega éste y contempla la escena convenientemente tergiversada por Iago; los celos empiezan a operar en el ánimo del moro, que acaba por convencerse cuando Desdémona se le acerca para implorar el perdón para Cassio. Otello reacciona de forma extraña y, quedándose solo, se entrega a sus negros presagios.*

Rolex, sólida personalidad.



Rolex Day-Date

Oro de 18 quilates. Caja Oyster hermética hasta 50 metros de profundidad. Cronómetro oficialmente certificado. Corona Twinlock atornillada a la caja. Automático. Fecha y día de la semana con todas sus letras.

Este es el Rolex Day-Date. Un reloj de inconfundible personalidad elegido por los hombres que sólo pueden permitirse lo mejor.

Y es lógico. Rolex ha estado siempre en vanguardia del progreso de la moderna industria relojera. Decir Rolex es hablar de uno de los mejores relojes del mundo. Pero también es mencionar el fruto de una tradición relojera que data de varias generaciones.

Un Rolex Oyster. Adquiéralo únicamente en un Concesionario Oficial Rolex.

Solicite catálogo.


ROLEX

J. ROCA

Joyería - Paseo de Gracia, 18 - BARCELONA

Boutique

Diagonal, 580 - BARCELONA

Iago pretende continuar con sus planes siniestros, de forma que se acerca a Cassio y le hace entender que la única forma de recuperar el poder perdido es dirigirse a Desdémona; cuando éste sale para hablar a la esposa del gobernador, Iago se queda solo y canta la célebre declaración de principios demoníacos; el «Credo» es un episodio con claras influencias nihilistas que lo vincula al aprecio por todo lo demoníaco que aparece en la ópera de esta época, en especial al Mefistofele de Boito; para cantar este episodio conviene recorrer el registro más grave y penetrante del barítono; Iago demuestra, pues, no sólo interés por la plaza que ocupaba Cassio, a punto de conseguirla puesto que aquél la ha perdido, sino hundir a Otello para siempre; por eso su canto acaba con una carcajada siniestra ante la que cualquier Mefistófeles queda pequeño. Desde el lugar que ocupa, Iago puede contemplar el encuentro entre Desdémona y Cassio; su deseo de aprovechar la ocasión para encender los celos de Otello se cumple con creces puesto que el gobernador llega en aquel preciso instante y descubre a su amante en amable tertulia con Cassio. El moro se revuelve contra los negros presentimientos que lo asaltan y que Iago quiere estimular; pero el mal ya está hecho y ya no puede evitarse el final.

Por unos instantes cambia el clima de la escena para volverse bucólico; las doncellas del lugar rodean a Desdémona y le rinden un homenaje merecido; una canción de factura simple, acompañada por la mandolina y el canto rimado de los hombres, nos devuelve por unos instantes a la placidez del dúo amoroso del primer acto. Otello, que contempla el hecho, se abandona tranquilamente a los sentimientos positivos; pero, a continuación, se le acerca Desdémona y vuelve a pedirle el perdón en favor de Cassio; el encanto se rompe definitivamente y una vez más los negros nubarrones cubren el horizonte de Otello. El gobernador reacciona histéricamente y sume a su amada en un mar de incertidumbres; ella, pensando que se trata de alguna indisposición, le ofrece el pañuelo, pero Otello lo rechaza violentamente haciéndolo caer al suelo; la doncella de Desdémona, Emilia, esposa de Iago, lo recoge a escondidas pero el malvado esposo la fuerza hasta hacerse con él. Otello quiere quedarse solo

pero una vez más Iago se la juega quedándose a su lado para inyectarle una nueva dosis de veneno; así, le explica un cierto sueño que Cassio le ha explicado, en el que aquél reconocía haber estado junto a Desdémona; el acto acaba con un feroz canto de batalla en boca del gobernador Otello, cada vez más dominado por los celos.

ACTO III Resumen breve: Iago continúa su maquiavélica tarea intentando que Cassio reconozca unos amores inexistentes con Desdémona; ésta, ignorante de todo lo que atenaza a su esposo, vuelve a suplicar el perdón para su lugarteniente hasta el punto que Otello, enloquecido, la arroja de la estancia por la fuerza. Después de mostrarnos un Otello desesperado, Iago consigue mantener con Cassio una conversación de doble sentido que despierta todavía más las iras de un Otello agazapado para no ser visto. Cuando, finalmente, llegan los emisarios de Venecia, el gobernador se muestra muy extraño acusando a Desdémona. Iago y Roderigo deciden que, para evitar males peores es necesario acabar con Cassio.

Unos breves instantes musicales hacen de interludio del drama; Iago y Cassio conversan amigablemente; el último, ajeno a las maquinaciones del primero, hace caso de las propuestas de Iago de declararse culpable de amoríos con Desdémona a fin de recuperar el cargo perdido. A continuación Desdémona se encuentra con Otello en la sala grande del palacio; el diálogo entre los dos enamorados es de muy distinto cariz que el anterior puesto que entre ellos se ha interpuesto el muro de las dudas y la incertidumbre. Desdémona comete una vez más el error de suplicar el perdón para Cassio provocando en Otello una reacción incontrolable que se acentúa cada vez que el gobernador inquiere sobre el paradero del pañuelo, «il fazzoletto», que Desdémona ignora. Fuera de sí, el celoso enamorado arroja de la sala a la mujer y toma en consideración la necesidad de acabar con su vida. La trama de Iago está minuciosamente trenzada a fin de que Otello pueda oír sin ser visto la conversación

que el maquiavélico soldado tiene con Cassio, quien, ignorante de cuanto sucede a su alrededor, exhibe el pañuelo que Iago había depositado poco antes en su habitación. El clímax de los malos presentimientos ciega de tal forma a Otello que éste acepta, sin percatarse de la trama, la sugerencia de Iago de dar muerte a Desdémona en el mismo lecho de amor; a cambio de tan «generosos» servicios, Otello concede a Iago el rango de capitán que poco antes había quitado a Cassio. No hace falta decir cómo la orquestación tensa contribuye a acentuar los sentimientos que se han evidenciado en la escena anterior. En contraste aparente, la escena siguiente cuenta con la presencia de los enviados de la metrópoli veneciana. Toda la majestad de la corte del león alado se presenta cuando Otello y su nuevo lugarteniente Iago reciben a los recién llegados. En diversas ocasiones, Otello se muestra extraño sorprendiendo a los visitantes, que conocen la nobleza de corazón del moro; especial tensión crea en los asistentes el menosprecio con que trata a Desdémona hasta el punto de arrojarla por los suelos. El embajador veneciano es portador de noticias que hacen nuevo gobernador de Chipre a Cassio y devuelven a Otello a la metrópoli; Iago, consciente de que sus planes se trastocan, decide en su interior deshacerse de Cassio y así lo comunica a Roderigo; también aconseja a Otello que acabe cuanto antes con Desdémona. La tensión creada inútilmente en la recepción y las últimas actuaciones de Otello lo sumen en la desesperación, con la que se cierra el acto; el noble y poderoso Otello yace moralmente derrotado por sus propios presentimientos.

ACTO IV Resumen breve: Desdémona se prepara para pasar la noche con cierto temor; es el momento de los recuerdos y canta el célebre «Salze, Salze!» que la devuelve por unos instantes a su infancia. A continuación llega Otello que, como había planeado, la mata convencido de su culpabilidad. Aún no repuesto de los efectos de su acto, tiene ocasión de descubrir, en medio de la desesperación, que ha sido víctima de la trama perversa de Iago y, sacándose una daga, se la clava hasta darse muerte.

Un breve episodio instrumental de aspecto descriptivo antecede el canto entre melancólico y desesperado de Desdémona, que teme un trágico final; cuerda y madera se combinan para dar paso a uno de los escasos números cerrados de la ópera; la desesperada muchacha recuerda en el recitativo a la doncella de su madre, Bárbara, también abandonada por su amante. Su canto combina sagazmente los episodios líricos y melancólicos con otros más desesperados, sobre todo cuando entona «Salze, Salze!», las dos palabras que identifican el episodio como uno de los más célebres de la ópera. En medio de la desesperación cree sentir que han llamado a la puerta, pero la doncella la calma; se arrodilla en el reclinatorio y canta el Ave María encomendándose a la Virgen. El clima de muerte anunciada se adueña de la escena cuando Otello penetra en la estancia por una puerta secreta; su llegada viene acompañada por un tema a cargo de los contrabajos; el moro, desesperado, deja la espada y, levantando la cortina del dosel, da tres besos a la amada preguntándole si ha hecho las pertinentes oraciones; a continuación le anuncia sus intenciones de causarle la muerte por culpa de su relación con Cassio que, naturalmente, Desdémona niega. Ciego de celos, ignora las súplicas y ahoga a su amada. Toda la tensión del acto criminal que Otello acaba de cometer impide que el gobernador entienda nada de lo que está pasando; Emilia entra en la estancia y le anuncia la muerte de Roderigo a manos de Cassio y, una vez descubre a Desdémona en la cama, la mujer de compañía comprende la trampa de Iago; con ayuda de Cassio y Ludovico, el embajador, que han socorrido los gritos de Emilia, ésta explica a Otello la verdad sobre el caso, que el moro no puede aceptar hasta que Montano llega con la última confesión de Roderigo, que lo explica todo. La tensión conduce hacia un final muy propio del drama romántico: Otello, anonadado por los celos y por las consecuencias de sus actos, canta «Niun mi tema» y, ante la mirada sorprendida de todos los presentes, coge una daga y se la clava hasta darse muerte al lado de su amada Desdémona a quien intenta besar inútilmente.

HERMÈS

PARIS



Calèche. Parfum à la française.

GIUSEPPE VERDI

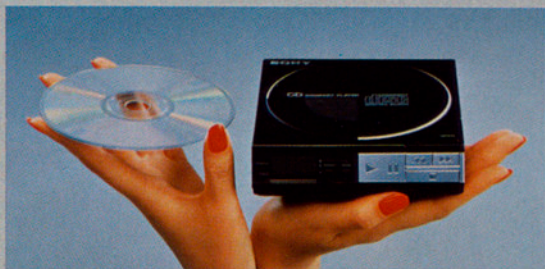
Mientras los grandes compositores que le precedieron en la creación de la ópera romántica eran todos de ciudades secundarias de Italia pero con un cierto peso específico (Rossini, de Pésaro; Bellini, de Catania; Donizetti, de Bérgamo), el que había de acabar convirtiéndose en la coronación de todos ellos, Giuseppe Verdi, nació en un recóndito pueblecito que necesita, para que el lector medio pueda situarlo adecuadamente, por lo menos dos nombres más: efectivamente, nació en Le Roncole, cerca de Buseto, no lejos de Parma, el 10 de octubre de 1813.

Los inicios de su carrera no fueron fáciles, pero pudo tirar adelante gracias a la fe que tuvo en sus posibilidades el que había convertirse en su primer suegro, Antonio Barezzi, comerciante de Buseto, quien le proporcionó los primeros maestros serios y le abrió las primeras puertas que le habían de conducir finalmente a Milán para intentar abrirse camino en la selva, entonces muy populosa, de compositores que combatían denodadamente para estrenar sus producciones en la Scala de Milán.

Tuvo que luchar fuerte para llegar, el 17 de noviembre de 1839, al estreno de la primera ópera verdiana: Oberto, conte di San Bonifacio, que fue bien recibida y representada catorce veces en la Scala aquella temporada (una cifra entonces «normal», ni muy afortunada ni demasiado mala).

Pero después vendría el «fiasco» de Un giorno di regno (5 de septiembre de 1840) en el cual, sin duda, no influyó tanto la tristeza de Verdi por escribir una ópera bufa (acababa de perder la esposa, después de perder sucesivamente los dos hijos del matrimonio), como la mala disposición de un público que podía aceptar, o no, la ópera nueva de un compositor desconocido que el año anterior, en cambio, había sido bien acogido.

IL BEL CANTO



COMPACT DISC D-50

COMPACT DISC SONY.



COMPACT DISC CAR



COMPACT DISC 101

SONY



La historia de aquellos días ha sido explicada de muy diversas maneras, basándose, en parte, en cosas que el propio Verdi explicó muchos años después, pero lo que nadie ha comentado jamás —que yo sepa al menos— es que inmediatamente después del fracaso de Un giorno di regno, la Scala de Milán volvió a montar Oberto conte di San Bonifacio, que volvió a subir al escenario el 17 de octubre (un mes y medio después del «fiasco») y se representó aquella temporada diecisiete veces más.

Según lo que sabemos de Verdi, esta nueva tanda de representaciones de su primera ópera no le animó demasiado, o nada, porque pensó seriamente en abandonar la carrera. Pero la insistencia del empresario Merelli (otro hombre providencial en un momento clave de la carrera verdiana) hizo que el compositor, finalmente, se animara a componer Nabucco, que el compositor alemán Otto Nicolai había rehusado, ensoberbecido por el éxito indescriptible de su ópera Il templario (46 representaciones a raíz del estreno en la Scala) o quizás dolorido también por la caída de su Proscritto (un fiasco como el de Verdi, también pocos meses después).

En todo caso, del éxito de Nabucco (9 de marzo de 1842) data el éxito definitivo de Verdi, que a partir de entonces empezó una larga y dificultosa carrera para irse imponiendo en el mar de la ópera italiana. La muerte de Donizetti y la incapacidad de Mercadante y Pacini para llegar a encontrar una fórmula propia y personal (y, naturalmente, la falta de personalidad de otros autores que, aún menos que los mencionados, no supieron abrirse camino) dieron finalmente a Verdi la corona, especialmente cuando con Rigoletto (1851), Il Trovatore (1853) y La Traviata (1853) desvió el camino de la ópera italiana hacia un mayor realismo y abrió las puertas a un nuevo estilo que él mismo conduciría lentamente a su culminación con Un ballo in maschera (1858), La forza

del destino (1862), Don Carlo (1867) y Aida (1871), al mismo tiempo que Italia ganaba su anhelada unidad de la mano del compositor que la había simbolizado, precisamente, con Nabucco.

Después, el artista se replegó sobre sí mismo, deseando cerrar su carrera, sobre todo después del célebre Requiem. Pero fue Arrigo Boito, primero displicente hacia la obra verdiana pero después su amigo y confidente, el encargado de hacer que Verdi exprimiera aún su ingenio creando dos nuevas obras: Otello (1887) y Falstaff (1893), dos obras que —contra lo que algunos críticos demasiado fácilmente han dicho— traicionan a veces una cierta ancianidad por parte del compositor, pero una ancianidad viva, corajuda, que tiene aún muchas «batallitas» para explicar, y que las explica con aquella gracia que algunos hombres grandes tienen para hacerse oír de los que generacionalmente ya no les correspondería hacer ningún caso.

No he visto nunca, tampoco, reflejado en ningún sitio el resultado de un análisis que intentara dilucidar hasta qué punto el estímulo de Boito se limitó a la presentación de un texto literario —mucho más eficaz que los que corrían entonces por el mundo operístico italiano— y hasta qué punto le indujo a incorporar a su estilo novedades de orden compositivo. Sea como sea, el Otello que hoy presenciaremos, como también el Falstaff, que cierra la serie de óperas, poseen muchos elementos del Verdi de siempre, y los que no lo son representan una nueva faceta del compositor que resulta admirable por parte de un autor que, en otras circunstancias, ya se habría cerrado definitivamente con sus recuerdos, como lo hizo, finalmente, en 1898, al morir su segunda esposa, Giuseppina Strepponi.

ROGER ALIER



FANCY MEN

BARCELONA

MADRID

HISTORIA DE OTELLO

Otello había sido un tema operístico ya tratado por Rossini, compositor que había hecho de la obra de Shakespeare un arreglo bastante defectuoso desde el punto de vista teatral, pero que cuando estrenó esta ópera en 1816, en Nápoles, despertó la admiración especialmente por su tercer acto y por la extraordinaria «canción del sauce» que hoy podemos volver a admirar gracias a las grabaciones discográficas de Montserrat Caballé y de otros artistas que la han exhumado (hoy en día hasta la ópera completa de Rossini está al alcance de quien tenga la curiosidad de oírla).

Pero si la ópera de Rossini aún se representaba con bastante frecuencia cuando Verdi decidió preparar la suya, es evidente que la del compositor que escuchamos hoy barrió la antigua literalmente, por la indudable mayor fuerza dramática de Verdi, en un momento en que esta fuerza dramática se valoraba por encima de todo —como todavía pasa actualmente— aunque, en realidad, un poco menos.

Pocas fechas tan solemnes como la del 5 de febrero de 1887, cuando se estrenó en la Scala de Milán el Otello verdiano. Hacía 16 años que el compositor no había presentado ninguna ópera; solamente el Requiem había sido presentado y de ello hacía casi quince años; todos habían dado la carrera de Verdi por acabada, pero ahora aparecía en la Scala, finalmente, la obra de madurez que el público milanés quiso escuchar en masa.

Los cronistas de la época relatan la expectación; la demanda de entradas, que llegó hasta el paroxismo; el clima especial

Diners sense distàncies.



CAIXA DE PENSIONS

"laCaixa"



que se vivió en Milán todo el día del estreno: la entrada solemne del público a la representación; el silencio que reinaba por las calles de Milán mientras en el interior del teatro empezaba el espectáculo; y la formidable acogida que iban obteniendo los actos sucesivos, hasta la aclamación final que obtuvo la obra verdiana, con la obligada presencia repetida de intérpretes y compositor al escenario. Y nadie lo sabía, pero aquélla aún no era la última ópera verdiana.

Después vino el entusiasmo hacia los intérpretes: Romilda Pantaleoni, la primera Desdémona; Francesco Tamagno, el primer Otello y Victor Maurel, el primer Yago. Este último, meritorio barítono de extensa carrera, hasta publicó un libro sobre la ópera y aquel estreno memorable. También el director de orquesta Franco Faccio (amigo personal de Boito) recibió los laureles correspondientes a su participación.

Y Otello empezó a correr por el mundo, de triunfo en triunfo: primero se estrenó, curiosamente (y después de las diversas ciudades italianas), en Méjico el día 18 de noviembre de 1887; luego siguieron Nueva York (1888, Academy of Music), Praga, Hamburgo, Amsterdam, Viena, etc.

Llegó a Barcelona bastante pronto (antes, por ejemplo, que en París, para mencionar una capital importante); el Liceo la programó por primera vez el 19 de noviembre de 1890 y desde entonces ha sido representada 127 veces la última de las cuales tuvo lugar el 19 de marzo de 1983 con Carlo Cossutta en el rol de Otello.



CONSORCI DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

GENERALITAT DE CATALUNYA

AJUNTAMENT DE BARCELONA

SOCIETAT DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

PRESIDENT: Molt Honorable Sr. Jordi Pujol

VICE-PRESIDENT: Excellentíssim Sr. Pasqual Maragall

GERENT: Sr. Lluís Portabella

VOCALS:

Honorable Sr. Joan Rigol (Generalitat de Catalunya)

Jordi Maluquer (Generalitat de Catalunya)

Montserrat Albet (Generalitat de Catalunya)

Il·lma. Sra. M.^a Aurèlia Campmany
(Ajuntament de Barcelona)

Il·lm. Sr. Jordi Vallverdú (Ajuntament de Barcelona)

Il·lm. Sr. Germà Vidal (Ajuntament de Barcelona)

Honorable Sr. Josep M.^a Bricall (Ajuntament de Barcelona)

Manuel Bertrand (Societat del Gran Teatre del Liceu)

Fèlix M.^a Millet (Societat del Gran Teatre del Liceu)

Josep M.^a Coronas (Societat del Gran Teatre del Liceu)

Maria Vilardell (Societat del Gran Teatre del Liceu)

Carles Mir (Societat del Gran Teatre del Liceu)

SECRETARI: Adrià Álvarez



ADMINISTRADOR: Lluís Andreu
DIRECTOR D'ESCENARI: Dídac Monjo
CAP DE PREMSA I REL. PÚBLIQUES: Adelita Rocha
CAP D'ABONAMENTS I TAQUILLES: Josefina Carbonell
CAP D'ADMINISTRACIÓ: Joan Antich
SERVEI MÈDIC: Dr. Enric Bosch
SECRETARIA: Josep Delgado
 Maria Antònia Claramunt
 Maria José García
CAP DE MAQUINISTES: Constanci Anguera
CAP D'ELECTRICISTES: Francesc Tuset
CAP D'UTILLATGE: Jaume Payet
CAP DE SASTRERIA: Remei Mollor
CAP DE MAQUILLATGE: Martha Vázquez

Programes: PUBLI-TEMPO

Assistència tècnica: JORQUERA HNOS., pianos

NOTES IMPORTANTS: En atenció als artistes i al públic en general, s'exigeix l'adequada correcció en el vestir (senyors: americana i corbata), i es prega la màxima puntualitat; no es permetrà l'entrada a la sala un cop començada la representació, ni verificar enregistraments, fotografies o filmar escenes de cap mena.

El Consorci del Gran Teatre del Liceu, si les circumstàncies ho reclamen, podrà alterar les dates, els programes o els intèrprets anunciats en aquest programa.

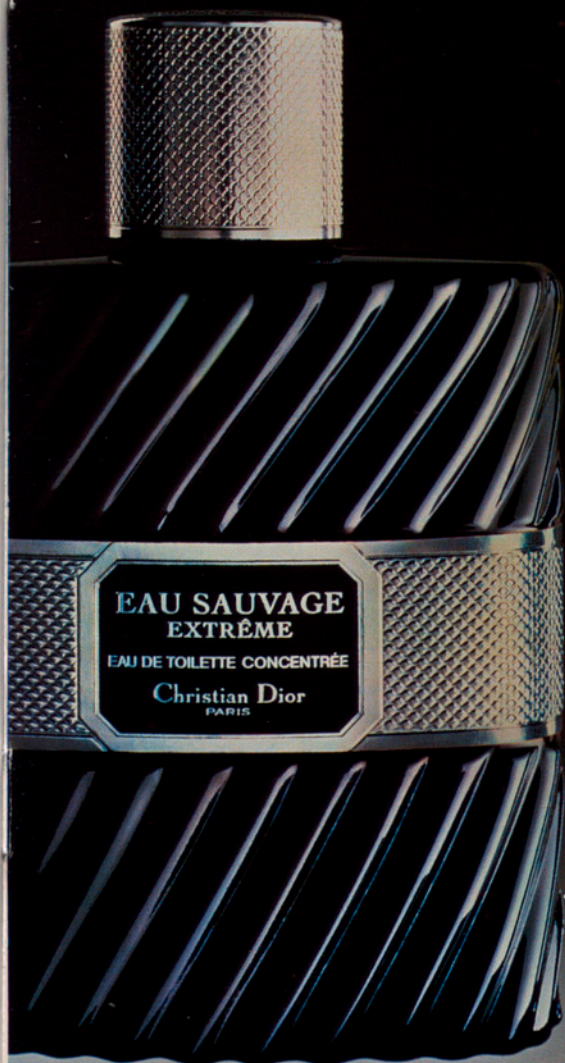
En compliment d'allò que disposa l'Article 92 del Reglament d'Espectacles, és prohibit de fumar als passadissos; hom ha d'utilitzar el Saló del 1r. pis i el vestíbul de l'entrada.



Accés pel carrer Sant Pau, núm. 1, bis, d'ús exclusiu per a minusvàlids.

Christian Dior

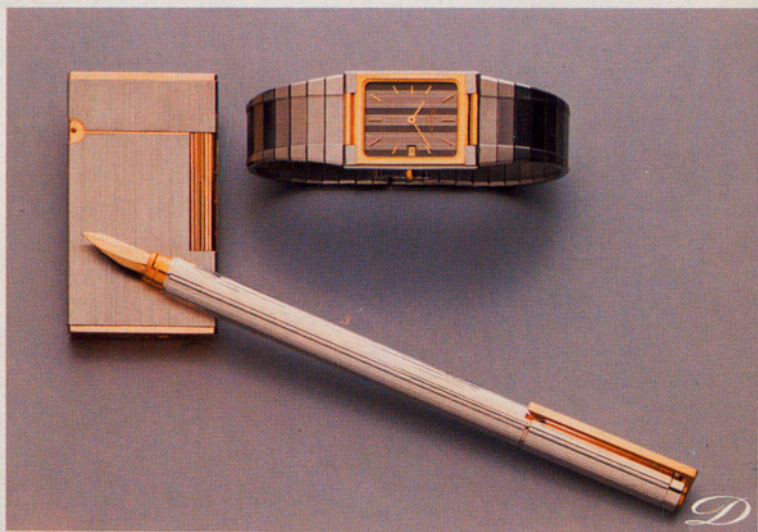
PARIS



**Christian Dior
inventa
Eau Sauvage
Extrême**

Eau Sauvage Extrême:
aún más intenso
aún más presente
aún más Eau Sauvage.

S.T. Dupont



ARMONIA EN GRIS Y ORO.
EL RELOJ. EL ENCENDEDOR. LA ESCRITURA.

ORFÈVRES A PARIS

51663-5