

TEXT I MÚSICA A
LA CENERENTOLA
DE ROSSINI

ASSIGNATURA: HISTÒRIA DE L'ÒPERA
CURS: 2002 - 2003, GENER 2003
PROFESSOR: FRANCESC CORTÈS
ALUMNE: FRANCESC RIUS

La relació text - música a l'òpera *La Cenerentola*

<i>Contingut del treball</i>	<i>pàgina</i>
I. Rossini. Algunes dades biogràfiques	1
II. Estil de Rossini	2
III. La Cenerentola. El conte de Perrault i els seus antecedents	5
IV. La Cenerentola de Ferretti. El llibret	5
V. La Cenerentola de Rossini. Comentaris generals	6
VI. La Cenerentola. Els auto-plagis de Rossini, i la “subcontractació”	8
VII. L'òpera a Itàlia, 1768 - 1829	9
VIII. Relació text i música a La Cenerentola, estudi detallat	10
IX. Bibliografia	15

x x x x

Rossini. Algunes dades biogràfiques

Gioacchino Rossini va néixer prop de Pésaro, el 1792, fill de músics, i va morir a Passy



(França) el 1868. El seu pare tocava la trompa, tant en bandes militars com a *trombetta* pública, mentre que sa mare era cantant d'òpera en papers secundaris i no va arribar mai gaire amunt perquè sembla que no sabia llegir música i havia d'aprendre's els papers de memòria. Tot i així, durant una època la família va viure només dels ingressos de la mare, itinerant d'un poble a un altre, perquè el pare, primer havia anat a la presó i després s'havia quedat sense feina degut a que, en la guerra

napoleònica contra les tropes papals en la qual hi va participar Pesaro, va demostrar un entusiasme massa gran per les tropes napoleòniques, més progressistes, quan aquestes van ocupar la ciutat, cosa que no va agradar gens al bàndol contrari quan van reconquerir-la.

Malgrat tot això, els seus pares es van preocupar de que tingués la millor formació musical possible, cosa que li va permetre escriure amb una gran soltura ja des de les primeres obres. Professionalment va començar a escriure el 1810, i al 1813 va fer la seves primeres obres mestres, *Tancredi* i *L'Italiana in Algieri*. Van seguir altres obres d'una certa fama com *Il turco in Italia*, fins que al 1815 va escriure la que és la seva obra més coneguda, *Il Barbiere di Siviglia*. Amb *Otello* el 1816 i *La Cenerentola* el 1817, era ja el compositor d'òperes més famosos d'Itàlia. Fins al 1822 va seguir estrenant òperes a Itàlia, i sobretot a Nàpols. D'aquest període destaquem *La gazza ladra*, *Armida*, *Mosé in Egitto*, *La donna del lago*, *Zelmira*, i *Semiramide*. A partir d'aquesta data va començar a viatjar per Europa: Viena, Londres, París, on el 1824 va passar a dirigir el Theatre Italien. A partir d'aleshores escriu una òpera de tema francès, *Il Viaggio a Reims*, el 1825, i poc després comença a escriure òperes sobre llibrets en

llengua francesa, com *Le siège de Corinthe*, el 1826, *Moïse*, el 1827, *Le Comte Ory* el 1828 i *Guillaume Tell*, el 1829, que va ser l'última òpera de Rossini.

Estil de Rossini

Rossini va ser el compositor d'òperes més famós de la primera meitat del segle XIX, encara que només va compondre òpera durant la segona i tercera dècades del segle. Els estudiosos no el consideren encara romàntic, encara que és estrictament contemporani de Schubert i de Weber, i fins i tot, de Meyerbeer. Però, què és? Clàssic? No, perquè és hereu de Cimarosa i Paisiello que són més aviat, galants, o rococós. El seu crescendo a la Manheimm també és pre-clàssic. De fet a Itàlia durant el segle XVIII no hi va haver classicisme, que és eminentment, un fenomen de l'àrea alemanya. Però Rossini, que va estudiar cant, violoncel i piano a Bolonya, i sobretot contrapunt amb el pare Mattei, va poder familiaritzar-se amb les músiques de Haydn i Mozart i les seves formes d'orquestrar, ja que a la biblioteca del conservatori hi havia una col·lecció important de partitures d'aquests dos compositors. I encara que aquesta música alemanya era massa densa per al gust italià, Rossini va aprendre molt d'utilització d'instruments, desenvolupaments temàtics i modulacions. Aquí podem afegir que el pare Mattei, va ser a Bolonya el successor del pare Martini, amb qui uns quants anys abans havia estudiat Mozart.

En qualsevol cas, no és simplement un epígon de Mozart sinó un compositor singular, que estableix ponts amb el passat, fent un salt en el buit, des d'una música italiana que no ha tingut classicisme i que ha viscut un segle XVIII amb les glòries de Vivaldi i Porpora, i més endavant l'estil galant o rococó de Paisiello i Cimarosa, i col·locant-se de cop com a contemporani de Beethoven. Coneixedor pels seus estudis, del classicisme alemany, agafa el que l'interessa, i a partir d'aquí simplifica les modulacions, i utilitza les ornamentacions tant com una part substancial de la melodia com per establir ritmes repetitius que fan avançar la música (de forma que sempre pot incrementar la tensió amb aquest recurs), i per això escriu les ornamentacions i exigeix que es facin d'aquella manera. De fet, els estudiosos assenyalen que a partir de 1815, les fórmules de l'òpera seria anterior es substitueixen ràpidament per les pràctiques rossinianes, que esdevenen l'anomenat "Codi Rossini", algunes de les característiques del qual són:

- Ària poliseccional, en 3 parts: Cavatina, Cabaletta i Stretta final

- L'acció no es limita als recitatius, sinó que continua a l'ària
- Orquestra més gran, comentaris orquestrals a la línia vocal
- Crescendos
- Escenes tancades: a cada escena, hi ha una ària, duo, tercet, o en general, un número de conjunt
- Revitalització de l'òpera seria amb elements de l'òpera buffa
- Finale primo, número de conjunt al final del primer Acte

Rossini és un dels punts culminants de l'òpera buffa italiana, i alhora utilitza elements d'aquesta per a treure el cartró pedra de les òperes sèries que escriu. A part d'això, fa una música que anticipa i anuncia tota una sèrie d'elements romàntics, però sense arribar a fer el pas de compondre servint-se exclusivament d'ells, sinó que els utilitza barrejats amb elements anteriors. Rossini és un compositor de transició, no només entre els compositors anteriors i posteriors a ell, sinó que en la seva carrera mateixa fa una gran transició musical entre les primeres i les últimes òperes, i podem imaginar que de la mateixa manera que va adaptar el seu estil per a conquerir el públic de París, si no hagués deixat d'escriure als seus trenta-set anys, hagués acabat fent una música tant romàntica com Bellini i Donizetti.

I perquè va deixar d'escriure? Durant molts anys no s'ha aclarit, inclús en moltes biografies seves. Després hem sabut que una raó, d'ordre material, és que després de la revolució de 1830 en la que es va destronar a Carles X, el contracte que havia signat amb aquesta administració per la qual tindria una pensió vitalícia a canvi d'escriure una òpera cada any, li van anular i es va quedar sense ingressos i sense cap obligació d'escriure res, ell que sempre havia escrit per encàrrec! Va dedicar les seves energies a un plet que va durar més de 6 anys, i que al final va perdre, així que l'any 1836 se'n va tornar a viure a Itàlia. L'altra causa, molt més important, és que estava malalt, amb una malaltia que el va rossegar i no el va deixar tranquil per a escriure res, durant 25 anys. Quina era aquesta malaltia? A diversos llocs he llegit que era una sífilis, però sembla improbable des del punt de vista mèdic, ja que l'enfermetat progressa per etapes, provocant una sèrie d'efectes secundaris greus que no estan documentats a les seves biografies, i sovint portant a la bogeria, com li va portar poc després a Donizetti. Finalment he trobat en el llibre de Orozco, un metge melòman, la solució més creïble, i és que va patir una gonorrea, que precisament es va agravar a l'època de l'estrena del

Guillaume Tell, és a dir, quan va deixar d'escriure. La gonorrea produeix secreció purulenta i micció dolorosa, i quan va avançant la infecció cap a la uretra i la pròstata, va tancant el conducte urinari. A l'època, l'única forma d'evitar l'obstrucció total era introduint periòdicament unes barretes de coure de diàmetre creixent que separaven les parets, però que degut a la pobre asèpsia, acabaven produint sempre infeccions urinàries cròniques. I això durant anys i anys, patint dolors, supuracions i incomoditats. Es comprensible que no tingués esma d'escriure res. Quan els metges francesos el van curar finalment de l'enfermetat venèrea el 1854, Rossini va tornar a escriure, però ja mai més cap òpera. I és que tampoc estava bé del tot. Segons el llibre, tenia bronquitis crònica i trastorns vasculars, així com un trastorn maniaco-depressiu, amb projectes de suïcidi.

Tornant a les característiques romàntiques de les òperes de Rossini, podem dir quines són? Doncs n'hi ha unes quantes. Que l'arpa és l'instrument romàntic per excel·lència? I que això vé de les balades irlandeses i de les cançons del poeta Ossian, i que Donizetti comença a utilitzar l'arpa a l'escena de la font, de *Lucia de Lammermoor*, quan espera Edgardo? Efectivament, si no fos que hi ha una ària maravellosa escrita per Rossini a *Othello*, que és de 1816, una ària del 3r Acte, on Desdèmona canta *Assisa a' piè d'un salice* (asseguda al peu d'un salze) amb l'acompanyament d'una arpa. Una pinzellada romàntica aïllada? No. Un altre bastió romàntic és el violoncel, que és un instrument que només fa solos a la música romàntica, no? Efectivament el concert de Dvorak no el podem concebre al segle anterior. I també trobem solos de violoncel a les òperes de Verdi i en general als autors romàntics més tardans, que així es diferencien de Rossini. Si no fós que trobem un magnífic i romànticament expressiu solo de violoncel a l'obertura del *Guillaume Tell* de Rossini, escrit el 1829; i no tant sols a l'obertura, sinó que al 3r Acte, Tell (baríton) canta *Sois immobile, et vers la terre*, amb una presència en primer plà del violoncel, dialogant amb la veu. Ah, les òperes romàntiques ténen una escena de tempesta! Com la de Rossini a *La Cenerentola*, quan el príncep surt amb la carrossa, de nit, provant de trobar la Cenerentola, i l'orquestra es llueix durant més de cinc minuts amb una música dramàtica i de gran efecte. I les òperes romàntiques es solen basar en llegendes o personatges històrics, preferentment escocesos o anglesos; de fet, també ho fa Rossini amb *Elisabetta regina d'Inghilterra*, o *La dona del lago*. Un altre dels aspectes de l'estètica romàntica, és l'exaltació patriòtica, la més famosa de les quals va ser la que va produir el cor *Va pensiero*, de *Nabucco*, de Verdi, on el públic milanès va identificar el cor dels israelites que es lamenten per la pèrdua de la seva

pàtria amb la ocupació austríaca del país. Però molts anys abans, Rossini, a *Le siège de Corinthe*, va treballar en un argument “romàntic” referit a l’amor a la pàtria i al sacrifici personal en funció d’una causa superior. La primera versió que Rossini fa de *Tancredi* prescindeix del *lieto fine* de les òperes del XVIII i s’acaba amb la mort del protagonista, tal com seràn després les òperes del període romàntic, però sembla que no va agradar, i per tant, Rossini en va fer una nova versió on tot s’acaba bé. No obstant, Rossini ho torna a provar i prescindeix altra vegada del *lieto fine* aquest cop amb *Otello*, amparat per l’autoritat del text de Shakespeare, i aquesta vegada l’òpera s’acaba malament.

L’essencial en l’obra de Rossini és la bellesa de l’expressió musical, tant en la òpera buffa com en la òpera sèria. Per tant el més important del cant rossinià és la bellesa de la línia melòdica, el que s’anomena *bel canto*, l’estètica del qual és que el cant ha de tenir bellesa per sí mateix, des de l’aspecte purament musical, i no pel que pugui expressar el text. I per tant la línia de cant mai s’havia de forçar ni en emissió ni en dinàmica per satisfer una expressió d’un sentiment. Aquesta és potser la diferència més important d’aquest compositor en relació amb els romàntics que el van seguir.

Rossini té fama de ser un compositor que escrivia música amb molta facilitat, i per tant una mica superficial. Ell mateix va contribuir a escampar aquesta imatge. Hi ha una carta sense data que va enviar a un col·lega més jove, que sembla que va escriure mentre era a Milà a casa de l’editor Ricordi dictant i comprovant partícels orquestrals, i que diu el següent:

“Espera fins al vespre abans de l’estrena. No hi ha res que desperti tant l’inspiració com la necessitat, tant si pren la forma d’un copista que espera el teu treball, com si és un empresari exasperat que s’arrenca els cabells a manats. Quan jo era jove, tots els empresaris s’havien tornat calbs als trenta anys.

L’obertura de *Otello* la vaig escriure en una petita habitació al palau de Barbaja, en la qual ell, el més calb i furiós d’aquests empresaris m’havia tancat per força, només amb un plat de macarrons i l’amenaça que no sortiria de l’habitació fins que hagués escrit l’última nota. L’obertura de *La gazza ladra* la vaig escriure el dia de la primera representació en el mateix teatre, on m’havia empresonat el director de l’espectacle amb instruccions als guardians que anessin llençant per la finestra les fulles de la partitura pàgina per pàgina tal com jo les anava escrivint, perquè les anessin transcrivint els copistes que esperaven a sota, i que si no hi havia pàgines, em llencessin a mí per la finestra.

Amb el *Barbiere* encara va ser millor, perquè no vaig escriure cap obertura, sinó que vaig agafar la que havia escrit per a *Elisabetta*. I el públic va quedar encantat.

L'obertura de *Le comte Ory* la vaig escriure mentre pescava, amb els meus peus a l'aigua, en companyia del senyor Aguado que parlava de finances espanyoles. La de *Guillaume Tell* va ser feta en circumstàncies similars. I per a *Mosé*, no en vaig escriure cap”.

La Cenerentola. El conte de Perrault i els seus antecedents

Tots coneixem el conte de la Ventafocs perquè el vam aprendre de petits, però potser desconeixiem que la versió més famosa la va escriure Perrault el 1697, i no hem llegit mai la versió original francesa. L'**Anex 1** dona una biografia de Perrault i el text complet en francès del conte.

També és probable que de la Ventafocs, hàgim sentit explicar la versió dels germans Grimm (segle XVIII) on a les germanes de la protagonista els ocells els hi treuen els ulls, per dolentes (rès de lieto fine). De fet, sembla que hi ha centenars de versions i variants del conte de la madrastra que tracta malament a la filla d'un anterior matrimoni, a la cultura occidental i a totes les altres cultures del món. L'**Anex 2** dona un resum d'aquests contes o llegendes.

La Cenerentola de Ferretti. El llibret

El llibret era de Giacoppo Ferretti, que és fama que el va escriure en 22 dies. L'argument està basat en el conte de la Ventafocs en la versió del francès Perrault. Però la inspiració directa (que quasi podríem qualificar de plagi, encara que era una pràctica comú a l'època) vé de dues òperes molt recents: el *Cendrillon* de Nicolas Isouard, estrenada a París el 1810, i la de Stephane Pavesi, amb llibret de Felice Romani *Agatina o la virtù premiata*, estrenada a Milà el 1814. Una cosa que pot ajudar a entendre aquests plagis o quasi-plagis, és que la censura romana havia de revisar els llibrets abans d'acceptarlos. Això sempre provocava retards i moltes vegades modificacions o negatives. Per tant, i com que s'escrivien les òperes sempre amb presses, era habitual agafar un llibret sobre un tema que ja hagués estat censurat i sobre el qual no hi hauria problema.

Encara que l'obra està escrita el segle XIX, i al revés d'altres textos posteriors que utilitza el mateix Rossini, en aquesta encara no hi trobem gaires elements romàntics, i la història segueix l'estil de les obres del segle XVIII; en la seva racionalitat ha despullat el conte de tots els elements màgics i sobrenaturals; ja no hi ha fada, ni carbassa per a la carrossa, i qui porta la intriga i arregla l'encontre de la Cenerentola i el Príncep i al final "fa triomfar la bondat", és el filòsof Alidoro, o sigui el conseller del príncep, que governa per delegació d'aquest i d'acord amb la raó i el bé, en el més pur estil del despotisme il·lustrat.

Un altre canvi és el de la sabata de vidre del conte per un braçalet, però això té més a veure una altra vegada amb la censura papal, que no hagués permès que una dona ensenyés el turmell dalt de l'escena.

Donem a l'**Anex 3**, la "Avvertenza" que va afegir Ferretti al principi del llibret, on justifica algunes de les decisions que va prendre al escriure el text.

La Cenerentola de Rossini. Comentaris generals

He volgut començar aquest capítol amb la imatge del programa de la primera Cenerentola que vaig veure. Va ser al Liceu, l'any 1982, amb Agnes Baltsa al paper protagonista, i escenografia de Jean-Pierre Ponnelle. Des d'aleshores, ha estat una de les meves òperes preferides.

Ara una mica d'història. Aquesta òpera va ser un encàrrec del teatre Valle, de Roma, i



es va estrenar en aquest teatre el 25 de gener de 1817. Era la òpera n° 20 de Rossini, a qui aleshores li faltava un més per a complir 24 anys, i que ja era un compositor famós i indiscutible. Es diu que Rossini va escriure la música en 24 dies.

La obra és classificada habitualment com una òpera buffa, però en rigor no ho és de forma total, perquè justament els personatges protagonistes no ho són. És una cosa a mig camí, i la inclusió d'elements sentimentals, és precursora i ens anuncia el gran melodrama romàntic que portarà la següent generació.

Vocalment, Rossini tenia una idea diferent de la ornamentació vocal que la que es practicava al seu temps, és a dir, que considerava l'adorn com

a part integral de la melodia i no un afegit decoratiu, i per tant, va voler escriure totes les floritures que feien les veus, en un estil que s'ha anomenat precisament, *fiorito*, i que requereix unes veus amb més lleugeresa que potència.

Apart d'aquest estil florit, que omple el pentagrama de semicorxeres i fuses, la música de Rossini es fa a partir d'elements senzills, amb moltes cadences del 5è al 1r grau, així com sèries de modulacions a tonalitats separades d'una tercera, i melodisme aprofitant les escales i els arpegis. D'altra banda, utilitza el contrast entre la declamació sil·làbica i melismàtica, així com els efectes derivats de la fonètica o pròsodia, amb inclusió d'elements onomatopèics.

La Cenerentola utilitza una idea típica de l'òpera buffa: Dandini el criat, s'ha disfressat de príncep i el príncep de criat, per a poder observar millor les filles del noble Don Magnífico. A partir d'aquest equívoc, la Cenerentola s'enamora del príncep al que creu un escuder, donant proves així de que no és gens interessada. És una òpera buffa, però, en la qual tant la parella protagonista com el filòsof, no són personatges còmics, i per tant s'hauria de considerar una obra a mig camí, una "semi-seria".

Des del punt de vista de les veus, si el llibret hagués seguit el conte, hi haguéssin hagut quatre veus de dona protagonistes: Cenerentola, la mare, i les dues germanastres, cosa que tenia diversos inconvenients, el principal és que tímbricament hagués quedat molt menys contrastat, en segon lloc, que les companyies d'òpera de l'època tenien només tres veus de dona, i finalment, que era habitual en una òpera buffa la utilització de una veu greu d'home en un paper principal. Per tant, el llibret converteix la madrastra en padrastra.

Els cantants del dia de l'estrena van ser:

- DON RAMIRO: Giacomo Guglielmi
- DANDINI: Giuseppe de Begnis
- DON MAGNIFICO: Andrea Verni
- CLORINDA: Caterina Rossi
- TISBE: Teresa Mariani
- ANGELINA: Geltrude Righetti Giorgi
- ALIDORO: Zenobio Vitarelli

La reacció del públic va ser dolenta, però Rossini no es va sentir afectat pel fracàs. De fet, segons ens explica Ferretti:

In quella prima tempestosissima sera, dal naufragio non iscampò che il largo e la stretta del quintetto, il rondò finale ed il sublime largo del sestetto: il resto passò inosservato ed anche qua e là sibilato. Ma Rossini, non immemore della effimera caduta del Barbiere di Siviglia e conscio della magia infusa a larga mano nella Cenerentola, a me, nel dì dopo, stordito e dolente di quel fiasco, gravemente diceva: «Sciocco! Non si termina il carnevale senza che tutti se ne innamorino: non passerà un anno che sarà cantata dal Lilibeo alla Dora e tra due anni piacerà in Francia e farà meravigliare l'Inghilterra. Se la disputeranno gl'impresari e più ancora le prime donne».

E avvenne così. E quella Roma che l'aveva disapprovata, negli estremi dì del carnevale ne divenne briaca e l'applaudì dopo fino al delirio.

La Cenerentola, durant tota la primera meitat del XIX va rivalitzar en popularitat amb el *Barbiere di Siviglia*, del mateix Rossini, que s'havia estrenat l'any anterior, el 1816.

En quant a les demandes vocals, La Cenerentola és una partitura difícil. A continuació donem les tessitures de cada personatge:

DON RAMIRO, Principe di Salerno	Tenore:	Re 2 – Do 4
DANDINI, suo cameriere	Baritono:	La b 1 – Fa 3
DON MAGNIFICO, barone di Montefiascone	Basso buffo:	La 1 – Fa# 3
CLORINDA, figlia di Don Magnifico	Soprano:	Do 3 – Si b 4
TISBE, altra figlia di Don Magnifico	Soprano (mezzo):	Si 2 – Sol 4
ANGIOLINA, sotto il nome di CENERENTOLA, figliastra di Don Magnifico	Mezzosoprano:	Fa 2 – Si 4
ALIDORO, filosofo, maestro di Don Ramiro	Basso:	Si b 1 – Fa 3
Coro di cortigiani del Principe	Cor d'homes a 4 veus	

La Cenerentola és una òpera que té molts números de conjunt. Rossini, utilitza de forma habitual el sistema d'anar afegint personatges per anar creant una estructura cada vegada més grossa i musicalment més intensa. Per exemple, ja en el primer número de l'òpera, comencen a cantar Clorinda i Tisbe, s'hi afegeix Cenerentola, i després Alidoro, que enllaça amb un Cor.

Pel que fa a l'orquestra, Rossini una plantilla molt més completa que la dels compositors italians anteriors com els mencionats Paisiello, etc. que utilitzaven bàsicament una orquestra de corda. Aquí la instrumentació és similar a la de Mozart, i això potser contribueix a una certa semblança sonora amb el compositor de Salzburg.

Així doncs l'orquestra es compon de: 2 Flautes / 2 Piccolos, 2 Oboes, 2 Clarinets, 2 Fagots, 2 Trompes, 2 Trompetes, 1 Trombó, Cordes, i Continuo.

Per comparació, Mozart utilitza el trombó només en escenes sobrenaturals (p.e. al *Tuba mirum*, del *Requiem*, i a l'escena del sopar del Comanador, al *Don Giovanni*), i en canvi els compositors romàntics com Schubert ja l'utilitzen normalment.

A part de la plantilla, la forma d'utilització dels instruments, i els de vent-fusta en particular, que s'afegeixen a les veus i els hi dibuixen respostes i repeticions, així com sovint porten el pes de les modulacions al final de les frases, és nova a Itàlia, i l'emparenta amb l'orquestra alemanya.

A Barcelona es va cantar la *Cenerentola* abans que a qualsevol altre teatre europeu no italià, tan aviat com al 1818, al teatre de la Santa Creu. A Madrid, va arribar no gaire més tard, el 1822. Però amb Verdi, i després el verisme i Puccini, la *Cenerentola* es va oblidar i no va tornar a guanyar popularitat fins a la segona meitat del segle XX, encara que abans, a la dècada dels anys 20, Conxita Supervia en va fer algunes representacions molt meritòries però que no van tenir massa continuïtat, entre altres coses perquè no hi havia veus com ella, ni tenors que poguessin cantar la seva part, que és molt aguda, amb la lleugeresa que requereix el paper. I no va ser fins els anys cinquantes del segle passat, quan Maria Callas va recuperar Rossini, que es va començar el rescat de *La Cenerentola*.

La Cenerentola. Els auto-plagis de Rossini, i la “subcontractació”

Hi ha una sèrie de fets, poc coneguts, que ajuden a explicar els temps increïblement curts en els que els compositors de l'època escrivien una partitura. Rossini té fama d'aprofitar la seva música en més d'una obra. En *La Cenerentola*, però, no fa servir gaire música anterior seva, només l'obertura, que està agafada de l'òpera de Rossini de l'any anterior, *La Gazzetta*, que havia fracassat i s'havia ja oblidat; i del número final, que el manlleva i l'adapta del final del seu *Barbiere*.

En quant a la Obertura, segueix la pauta i l'estil que va fer famoses les obertures de Rossini, és a dir, que està estructurada en forma sonata, sense secció de desenvolupament i només amb un pont curt amb pizzicattos de la corda per a passar a la re-exposició. Tonalment, està en tò de Mib major, que és el tò principal de l'òpera, i modula a la dominant, Sib major per al grup de temes B. A la re-exposició manté el tò de Sib major. A pesar de venir d'una altra òpera, s'integra perfectament en aquesta.

Ara, anem al *Barbiere di Siviglia*. Concretament a la última escena, a l'aria final del Comte Cessa *di piú resistere*, i abans de començar la tercera línia del vers, *Spezatto é il gioco*, veurem que l'orquestra comença exactament el mateix motiu que, a la Cenerentola, quan acompanya al Cor *Degna del tron*, anterior a la cabaletta *Non piú mesta* (Ric-p. 343).

→ Durant tota aquesta anàlisi, ens referirem a la partitura de cant i piano de Ricordi, com a Ric, i p. 343 indicarà el número de pàgina d'aquesta partitura on es troba l'exemple citat).

Poc més endavant, el Cor, que dialoga amb el comte, canta *sempre a lei vi stringerà*, amb un motiu melòdic de blanca sobre el 6è grau rebaixat que va al 5è, repetit dues vegades, exactament el mateix que sentim a la Cenerentola quan el cor també, diu *È un nume, È un nume* (Ric-p. 345), i immediatament després, el Comte comença a cantar *Ah, il piú lieto, il piú felice*, amb la mateixa música que Cenerentola comença la cabaletta *Non piú mesta*, però en Sib M, o sigui una 4ª per sota de la Cenerentola, que canta en Mib M (Ric-p. 346), per a acomodar la diferència de tessitures, i es manté fent la mateixa melodia però variant les ornamentacions, que a el *Barbiere* no ténen tants salts, durant 36 compassos, abans de modular a una tonalitat diferent, diferenciant-se així en els finals de les àries de les dues òperes. A més, *Non piú mesta* és el final de la Cenerentola, mentre que el número equivalent al *Barbiere*, va seguit d'un recitatiu i un altre Finale en compàs ternari, *Di si felice innesto*, amb el Comte, Rosina, i tots, prou diferent per a desfer la imatge de que les dues òperes s'acabessin igual.

Rossini va utilitzar aquests procediments en moltes ocasions. Podem argumentar que li estaviava feina, per tal com sabem que a vegades escrivia molt depressa? Sí, però al mateix temps, demostra una gran habilitat per a adaptar les músiques a noves situacions, fent els canvis amb una mà mestra tal, que demostra la perícia i la grandesa del compositor, més que la seva mandra o deixadesa. Per altra banda, la música a l'època de Rossini, no s'escrivia per a la posteritat, sinó per a la setmana següent. Per això, tenim la crònica de com es va enfadar Rossini quan l'editor Ricordi li va publicar les obres completes el 1850: "*Estic furiós amb la publicació, que posarà a la vista del públic totes les meves obres juntes. Es trobaran varies vegades les mateixes peces, ja que jo vaig pensar que tenia el dret d'agafar, dels meus fracassos, els fragments que em semblaven millors, a fi de rescatar-los del naufragi col·locant-los en obres noves. Els*

fracassos semblaven morts i enterrats, i heus aquí que ara me'ls trobo aquí tots ressucitats!”

En la partitura de *La Cenerentola* també hi ha música que no és de Rossini. Sembla que tots els recitatius *secco*, els va escriure un tal Agolini, que també va escriure tres números: una ària per a Alidoro ("Vasto teatro è il mondo"), un Cor per obrir el segon Acte, i una ària per a Clorinda abans del Finale ("Sventurata! me credea"). Després, per a una representació que es va fer a Roma l'any 1821 i en la qual Rossini comptava amb un baix més bò que el dia de l'estrena, el compositor va substituir l'ària d'Alidoro amb una nova peça, "Là del ciel nell'arcano profondo" que és la que es tendeix a cantar ara (però a la partitura de Ricordi hi ha la d'Agolini). El Cor del segon Acte s'ha eliminat de les representacions modernes, però l'ària de Clorinda s'ha mantingut fins avui.

L'òpera a Itàlia, 1768 – 1829

Per a millor situar el període estudiat en el seu marc històric-musical, donem a l'**Anex 4** una llista de les estrenes d'òperes des de les primeres produccions de Paisiello, Cimarosa i Mozart, fins a la última de Rossini.

Relació text i música a La Cenerentola, estudi detallat

Deixarem parlar al mateix Rossini i veurem desseguida que la relació entre text i música en seves obres no és res que tingui a veure amb l'estètica anterior, barroca dels *affetti*, i per tant no veurem que Rossini "pinti" les paraules, sinó que el significat és emotiu, i és global.

En una carta a Filippo Filippi, del 26 Agost 1868, Rossini diu: *Se n'haurà adonat, estimat Dr. Filippi, que he ignorat deliberadament la paraula "imitatiu" en la recomanació que li he fet per als joves compositors italians de l'art musical, i m'he referit "només" a la melodia i al ritme. Seré sempre inflexible en el meu convenciment que l'art musical italià (especialment en l'aspecte vocal) és totalment "ideal i expressiu" i mai "imitatiu" com certs pretesos filòsofs afirmen. Permeti'm expressar el meu punt de vista de que els sentiments del cor són expressats i no imitats.*

I en un altre lloc, Rossini escriu: *La música és un art sublim precisament perquè al no posseir maneres de imitar la veritat, s'eleva per sobre i més enllà de la vida diària cap a un món ideal.*

Aquesta és una idea central en el pensament de Rossini, que expressa en una altra ocasió: *Tingueu en compte que l'expressió musical, no és la mateixa que l'expressió en la pintura, i que consisteix no en fer una representació externa de les emocions internes, sinó en despertar aquestes emocions en la persona que escolta.*

I encara una altra cita: *El compositor no s'ha de detenir en cada paraula a menys que li porti el cant, sense desviar-se de la naturalesa general de la música que ha escollit, de manera que les paraules serveixin a la música en comptes de la música a les paraules. Aquestes, en una escena de patetisme o de terror, poden ser primer alegres, després tristes, després poden ser paraules d'esperança, o de por, i després de súplica, i amenaçadores, d'acord amb el sentiment que el poeta desitja donar a l'episodi. Si el compositor intentés de seguir el sentit de les paraules a cada moment, escriuria una música que no seria expressiva en sí mateixa, sinó pobra, trivial, un simple mosaic. I jo la calificaria de incongruent i ridícula.*

Tots aquests textos de Rossini ens donen la pauta per a la nostra anàlisi: no es tractarà doncs de buscar equivalències paraula per paraula, sinó el sentiment global. I l'expressió d'un text no forçarà mai la melodia rossiniana. Aquest pensament també justifica que quatre personatges cantin en un número de conjunt, cadascú amb el seu text, creant una vitalitat múltiple, però una sola bellesa musical.

Per explicar millor el sentit de moltes expressions del text, adjunto com a **Anex 5** uns comentaris fets en italià sobre el llibret i baixats d'Internet.

D'acord amb el que hem explicat abans del compositor Agolini, no analitzarem la seva música, ni els recitatius *secco* ni les àries, encara que hauriem de comentar que alguns recitatius són molt bons (o com a mínim molt eficaços) per a no ser de Rossini, com per exemple el que precedeix al duet de Dandini i Don Magnífico.

Acte I

❖ **No, no, no, no: non v'è** (Ric-p. 11)

Durant tota l'òpera les dues germanes seràn l'una el calc de l'altre, igual de ximples i estúpides, cosa que musicalment es tradueix per la imitació a l'unisò, encara que diguin textos diferents la repetició de la música ens indica aquesta imitació, que també es manifesta cantant en terceres, cosa que també fan habitualment al llarg de l'obra; això quan no es barallen pel suposat príncep, que aleshores hi ha una certa independència també musical, però sinó, són les germanes “Dupont” del Tintín.

❖ **Una volta c'era un re** (Ric-p. 14)

És la primera cançó de La Cenerentola, d'estructura molt simple i d'àmbit restringit, que comença d'una forma totalment sil·làbica, i més aviat lenta. Està en tonalitat menor, i només es permet alguns ornaments cap al mig, però curts. Musicalment significa el punt de partida des d'una situació penosa i d'injustícia, fins al final de l'òpera, quan “trionfa la bontà” i això es reflexa musicalment amb una força expansiva extraordinària. També és teatre dintre del teatre, perquè precisament la cançó explica la història de la ventafocs, com si ella ja conegués el conte, i per tant està anticipant el que li passarà.

L'escena progressa amb l'entrada d'Alidoro disfressat de captaire, i aviat cantaràn un quartet.

❖ **Miei rampolli, miei rampolli femminini** (Ric-p. 48)

És la primera ària de Don Magnifico, totalment sil·làbica, i per tant com que la música segueix sent ornamentada i va sil·laba contra nota, el text es diu bastant depressa. Expressa la simpleza del personatge.

❖ **Tutto è deserto – Un soave non sò che** (Ric-p. 59)

És la primera de Ramiro amb un recitatiu acompanyat que de bones a primeres el porta a un La # 3. Entra Cenerentola tornant a cantar *Una volta c'era un re* (que és en re menor), es veuen amb el príncep i queden enlluernats l'un per l'altre, i la cançó es transforma en *Un soave non sò che*, ara en si b major, amb la mateixa figura rítmica inicial però canviant la melodia: primer la canta Don Ramiro, després Cenerentola i finalment tots dos en sisenes, i de seguida canten figuracions melismàtiques en fuses. Després Don Ramiro li pregunta qui és ella, i ella contesta

que no ho sap i li explica la situació familiar: tot aquest tros és sil·làbic, es diu molt depressa i per tant, intensifica la situació d'imbroglio familiar, que ella mateixa confirma: *sta a vedere che m'imbroglio*.

❖ **Scegli la sposa – Come un'ape ne'giorni d'aprile** (Ric-p. 74)

És la escena on apareix per primera vegada Dandini, disfressat de príncep. Com que és una situació pomposa, Rossini utilitza aquí el procediment de l'òpera seria de precedir l'ària amb el Cor (scegli la sposa). Tot el número és en 12 / 8, amb l'orquestra marcant 12 corxeres, que durant l'ària de Dandini, cada vegada s'intensifiquen més, primer en ritme de "vals" (p. 78) i després amb sfz. a cada temps (p. 79), contribuint a donar-li aparatositat. A l'acabar la cavatina, passa a un Vivace (p. 79) i Dandini diu un text completament diferent, preveient les conseqüències d'aquest equívoc i d'aquesta disfrega: *Ma al finir della nostra comedia, che tragedia nascer dovrà!*, que es converteix en un quintet més cor, que continuen la cabaletta fins a la p. 89. Aquí la ornamentació no és quelcom afegit a la melodia sinó que la melodia és la pròpia ornamentació, inclosos els trinos, que també estàn escrits.

❖ **Signor, ... una parola, una parola** (Ric-p. 93)

Cenerentola suplica al seu padrastra que la porti a ballar, encara que només sigui durant una hora. Ell li contesta de forma brutal, mentre que Dandini i Don Ramiro, observen amb estupefacció. Al final s'ajunten tots en una polifonia a quatre veus però amb els textos diferents. Entra després Alidoro reclamant la tercera filla, i Don Magnífico li diu que va morir. És un moment dramàtic, en forma de recitatiu acompanyat, marcat *a piacere* (sense tempo). Reprenen el cant polifònic, ara a cinc.

❖ **Conciosi acosachè – Intendente, regittor** (Ric-p. 138)

Ara és l'escena de la bodega, quan el Cor dialoga amb Don Magnífico, que prova tots els vins i després, borrarxo, dicta lleis per compte del príncep. Música homofònica de ritme senzill, és bàsicament una cançó de taverna.

❖ **Finale primo: Zitto, zitto – Sprezzo quel don che versa** (Ric-p. 153)

Duet amb l'extens diàleg de Don Ramiro i Dandini, el text està cantat de forma sil·làbica. Com a tots els finals, aniràn afegint-se personatges fins que aniràn donant-hi brillantor musical. Entren les dues germanes, i Dandini el hi diu que no es pot casar amb les dues, que si de cas, una es casaria amb l'escuder, i elles

reaccionen horroritzades, amb una frase sobre re-do# que es repeteix varies vegades *Con un'anima plebea* (p. 165) i que després al segon Acte, el príncep els hi escarnirà.

S'acaba l'acte amb el Cor (p. 170) que anuncia l'entrada de la Cenerentola, que ha portat Alidoro. Cenerentola ha d'impressionar i per tant canta una ària molt majestuosa i molt ornamentada on diu que vol ella d'un home, *Sprezzo quel don che versa*, p. 176. Sobre les paraules *m'offra chi mi vuol sposa*, que és una afirmació moral solemne, va repetint un motiu també solemne amb una escala que baixa una octava per graus conjunts (p. 177). Inmediatament després del calderò, veiem com l'escriptura en notes petites és només una seggerència per la ornamentació (hi ha les notes bàsiques simultàniament amb les notes petites). Quan ella descobreix el rostre, el pare i les dues filles veuen que s'assembla molt a Cenerentola i queden amb la mosca al nas: *parlar, pensar vorrei*, p. 180, que és un magnífic exemple de cançó estròfica a la qual s'hi van afegint les ornamentacions. Primer la canta Clorinda, després Don Ramiro, després Cenerentola, i finalment Dandini amb un ritme de tresets, acompanyat per 5 veus més. Finalment se'n van tots a dinar i s'acaba l'Acte I.

Acte II

❖ **Sia qualunque delle figlie** (Ric-p. 229)

Don Magnifico ja s'imagina amb una filla casada amb el príncep i ell fent favors a la gent (que els hi cobrarà). És també una ària sil·làbica on la repetició d'una mateixa nota amb sil·labes diferents arriba a extrems insospitats, per exemple, repeteix 160 vegades un La 2 en semicorxeres (p. 235 a 237)

❖ **Sí, ritrovarla io giuro** (Ric-p. 244)

És una ària exultant, Don Ramiro està disposat a tot per aconseguir aquella bellesa que l'ha visitat al palau, pensant que era un escuder, i li ha dit que quan la trovi, si encara s'hi vol casar, ella acceptarà. Don Ramiro se sent atret per ella i la torba la semblança amb la Cenerentola que ha vist a casa de Don Magnífico. Aquí fa per dues vegades un Do 4, amb una pujada d'arpegi (p. 245 i 246)

❖ **Un segreto d'importanza** (Ric-p. 259)

És el duet buffo dels dos baixos, Dandini i Don Magnífico, on Don Magnifico li

demana si ja ha triat amb quina de les dues filles seves es casarà, i Dandini li diu que no és el príncep sinó un cambrer. Comença amb un tema elegant (p. 259) que fa uns passos inesperats al 6è grau en major caient al 2n, i torna amb el 5è caient al primer; això és quan Dandini es queda amb ell, i li pregunta que si es casés amb una filla seva, com l'hauria de tractar a ell: quan l'altre li explica grandeses proposant-li que hauria de fer, Dandini li revela la seva identitat, i Don Magnífico es posa furiós, agafant el mateix tema de la p. 259, però ara en 6 / 8 en tempo Allegro (p. 265), una cabaletta vibrant on s'enfronten tots dos.

❖ **Una volta c'era un re** (Ric-p. 271)

Cenerentola, a casa, torna a cantar la cançó del principi. Se sent enamorada i espera que el braçalet trobi el seu company. Tornen el pare i les filles, i comença una tempesta, que dóna lloc a l'únic fragment totalment instrumental de l'òpera, a part de l'obertura.

❖ **Sextet: siete voi?** (Ric-p. 281)

Arriba el príncep amb la seva veritable identitat, i tots se sorprenden. Aquest desconcert és descrit magistralment per la música amb un sextet en que tothom canta sil·làbicament i homofònicament, però amb notes i pauses intercalades, com si la música tartamudegés: *questo nodo avvillupato*, p. 282. El príncep jura que es casarà amb Cenerentola, el pare i les filles hi posen objeccions, però el príncep els fa callar cantant *Hó l'anima plebea*, p. 307, que és l'escarni de *Con un'anima plebea* (p. 165). Com hem dit, l'escena s'acaba amb un sextet.

❖ **Sventurata** (Ric-p. 327)

Clorinda es lamenta amb aquesta ària, que com hem dit, no té música de Rossini.

❖ **Finale secondo: Della fortuna instabile – Nacqui all'affano - Non piú mesta**

(Ric-p. 335). Aquest és també un número digne d'un final d'òpera seria. Comença amb l'intervenció del cor que diu que *trionfa la bontà*, després vénen el pare i les filles, i Cenerentola els perdona, dient a continuació que la seva vida fins aquell moment, ha estat un somni. Musicalment, la cavatina *Nacqui all'affano* (p. 339), cantada a *piacere*, té una elegància i una aristocràcia que va ben bé d'acord amb que ella s'hagi convertit en princesa. La música entra en un Allegro, que continua el cor, i després comença la cabaletta en forma de Rondó *Non piú mesta* p. 346, on cada vegada que es repeteix el tema, s'intensifica l'expressió: p. 346, repetició ornamentada a p. 347, i ritme seguit de 4 semicorxeres per temps a p. 348, on

aquesta vegada hi inclou *tiratas* que recorren tota l'extensió de la tessitura (p. 349, de La 4 a Sol# 2). L'òpera s'acaba amb els 5 solistes i el cor, cantant de forma homofònica.



La Cenerentola a la Scala de Milà, 1817. Escenografia de Sanquirico



Gertrude Righetti-Giorgi (1793-1862) que va estrenar La Cenerentola en el paper protagonista. Havia estrenat també Il Barbiere di Siviglia.

Bibliografia

- ALIER, R: *Història de la Òpera*, Ma non Troppo, Barcelona, 2002
- ALIER, R: *La Cenerentola. Gioacchino Rossini*, Ma non Troppo, Barcelona, 2001
- AMIS, J & ROSE M: *Words about music*, Faber and Faber, London, 1989
- ASHBROOK, W i BUDDEN, J: *Maestros de la Ópera Italiana-1, Rossini, Donizetti*, traducció i adaptació de textos anglesos del New Grove de 1980, Muchnik editores, Barcelona, 1988
- CELLETTI, R: *A History of Bel Canto*, traducció anglesa de l'original italià, Clarendon Press, Oxford, 1991, reed. 1996
- GORGORI, M i ALIER, R: *Cinc cèntims d'Òpera*, Pòrtic, Barcelona, 2001
- JACOBS, A i SADIE, S: *El libro de la Ópera*, traducció castellana de l'original anglès, Rialp, Madrid, 1990
- KENDALL, A: *Gioacchino Rossini, the reluctant hero*, Gollancz ltd., London, 1992
- OROZCO, LI: *Crónicas Médicas de la Música Clásica*, Aritza, Barcelona, 1999
- SADIE, S (editor): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, MacMillan Publishers, London, 1980
- VITOUX, F: *Rossini*, Alianza Música, Madrid, 1989 (traducció de l'original francès editat el 1986)

Partitures

- Partitura orquestral, a *Gioacchino Rossini. Five Great Obertures in Full Score*, Dover, New York, 1999
- Partitura completa de *La Cenerentola* en reducció per a cant i piano, Ricordi, Milano, edició original 1961, reed. 2000