

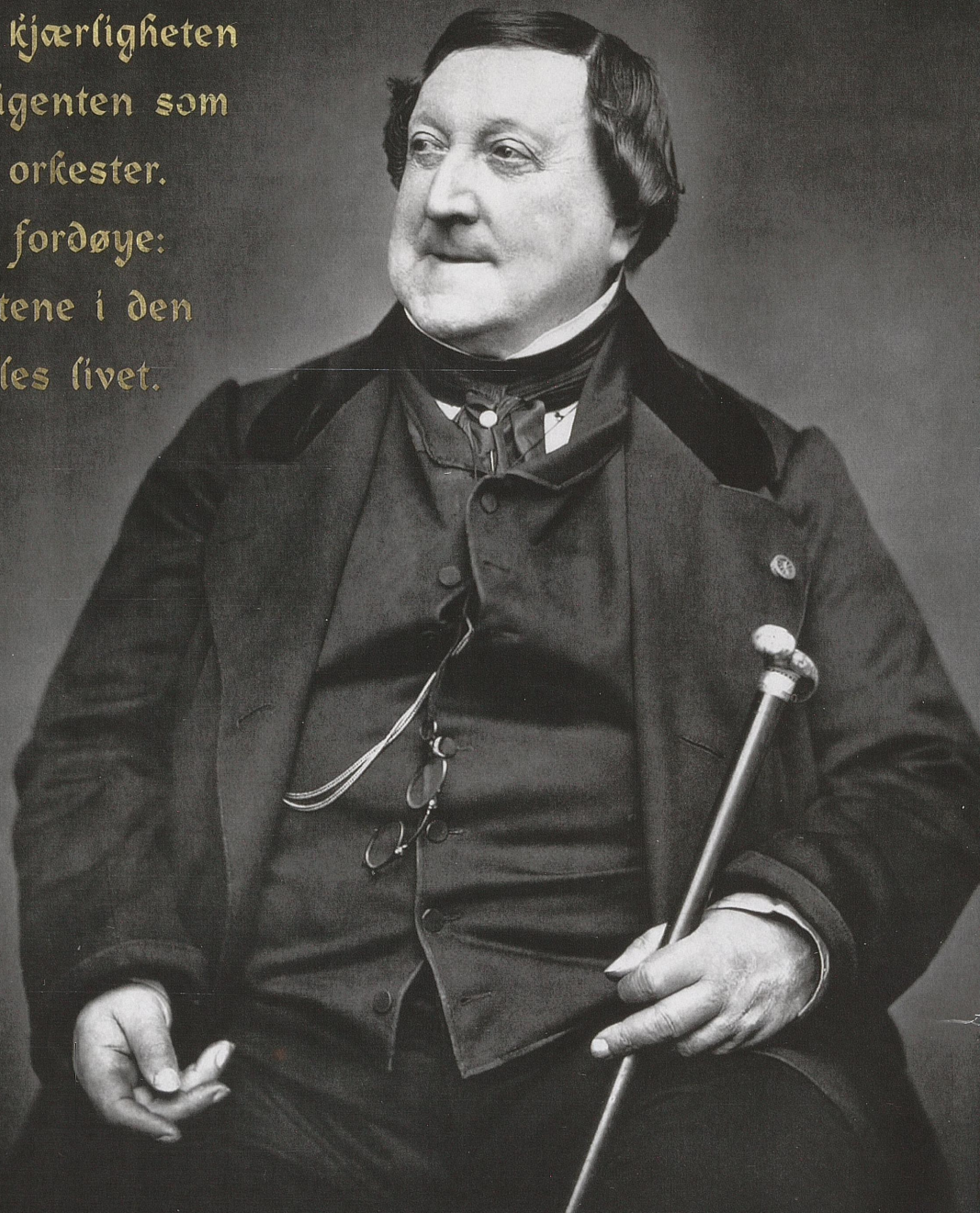
NASJONAL
OPERAEN
NASJONAL
BALLETTEN

La Cenicientola



Appetitten er for magen det kjærligheten
er for hjertet. Magen er dirigenten som
dirigerer følelsenes store orkester.
Spise og elske, synge og fordøye:
Dette er faktisk de fire aktene i den
komiske operaen som kalles livet.

\ GIOACHINO ROSSINI



KJÆRE PUBLIKUM!

La Cenerentola, eller *Askepott* på norsk, er ved siden *Barberen i Sevilla* Rossinis mest spilte og populære opera. At Nasjonaloperaen ikke har fremført den på over 40 år, er i seg selv god nok grunn til å sette den på repertoaret. Den viktigste årsaken til at den nå har premiere, er likevel at vi med Stefan Herheim har funnet en regissør som har alle forutsetninger for å vitalisere Rossini. Herheim er en mester i å forstå, visualisere og levendegjøre musikalsk form. Og Rossinis teknikk er nettopp en oppvisning i musikalsk form. Han driver handlingen frem med en skarp presisjon, som et urverk, kombinert med en sprudlende og ofte absurd musikalsk komikk. Dette er en humor Rossini er alene om, men som fungerer også i dag.

For at Rossinis musikkteater skal oppleves som annet enn overflatisk slapstick, kreves riktignok en enorm stilsikkerhet og profesjonalitet av de medvirkende. Hans store arier og ensembler byr på utfordringer som kun kan løses ved at alle utøverne besitter ekstreme musikalske og skuespillermessige ferdigheter. Det minste rusk i maskineriet, det være seg musikalske eller sceniske



urenheter, gjør at det hele stopper opp eller kollapser som overflatisk buskis. Men når «spillemaskinen» oppnår den ytterste perfektjon, opplever vi magisk, subtilt musikkteater fylt av lek, sjarm og varme.

Antonino Fogliani har vært en kjær gjest hos oss siden han debuterte med en konsertant fremførelse av Bellinis *I Capuleti e i Montecchi* for over fire år siden. Med sin sikre stilfølelse og tekniske virtuositet er han den ideelle Rossini-partner for regissør Herheim. I tillegg har vi samlet et sangerensemble bestående av noen av vår tids fremste eksperter på Rossinis musikk, med Renato Girolami, Anna Goryachova og Taylor Stayton i de tre største rollene.

Det har vært vår hensikt å ta Rossini på alvor, slik at hans lekne humor skal få komme til sin rett. Om vi lykkes, er det opp til dere, vårt publikum, å bedømme.

God fornøyelse!

VELKOMMEN INN!

Per Boye Hansen, operasjef



Renato Girolami (Rossini)
og Anna Goryachova (Vaskedamen)

La Cenerentola ossia La Gontà in trionfo

Opera i to akter

Musikk — Gioachino Rossini

Libretto — Jacopo Ferretti

Musikalsk ledelse — Antonino Fogliani

Regi — Stefan Herheim

Scenografi — Daniel Unger & Stefan Herheim

Kostymedesign — Esther Bialas

Lysdesign — Phoenix (Andreas Hofer) & Stefan Herheim

Videodesign — fettFilm (Momme Hinrichs & Torge Møller)

Dramaturgi — Alexander Meier-Dörzenbach

Operaen synges på italiensk / **Norsk tekst** — Eve-Marie Lund / **Engelsk tekst** — Alexander Meier-Dörzenbach,
basert på en oversettelse av Brian Fitzgerald / Urvremiere — 25. januar 1817, Teatro Valle, Roma
Norgespremiere — 10. april 1972, Den Norske Opera / Premiere denne oppsetningen: 21. januar 2017, Den Norske Opera & Ballett
Samproduksjon med Opéra National de Lyon

I redaksjonen / Ingeborg Norshus — **redaktør** / Hedda Høgåsen-Hallesby — **dramaturg**
Alexander Meier-Dörzenbach — **produksjonsdramaturg** / Ingun R. White — **design og collage** / Grandville — **originalillustrasjoner**
Erik Berg — **foto** / Tor Tveite, John Anthony, LanguageWire — **oversettelse** / 07 Media AS — **trykk**

Handling

Det var en gang et eventyr. Og som alle eventyr handlet også dette om godbetens seier. Men avhengig av hvem som forteller og hvem som hører på, forandrer eventyret seg. Da komponisten Gioachino Rossini valgte Askepott som tema for en ny opera som trollbandt publikum i Roma under karnevalet i 1817, var forutsetningene for fortryllesen helt andre enn den gangen «for lenge, lenge siden». Og i dag fremstår Askepotts Eroveringsbet langt mer eventyrlig enn for 200 år siden. Skal godbeten seire, må man stadig våge spranget fra asken til ilden.

Første akt



Askepotts forfengelige stesøstre Clorinda og Tisbe krangler om publikums gunst. De blir avbrutt og lar seg provosere av Askepotts sang om en konge, som blant tre mulige brudere valgte den uskyldrene. Alidoro, prins Ramiros fortrolige rådgiver, kommer forkledd som en fattig pilgrim for å sette de tre pikene på prøve. Stesøstrene vil jage ham ut, men Askepott byr ham på frokost. Budet om at prinsen vil gifte seg med den vakreste piken i landet setter alle i fyr og flamme, og vekker omsider også faren i huset: Don Magnifico, baron av Monte Fiascone. Han er bankerott og pålegger døtrene å vinne prinsens hjerte og føde ham rikelig med kongelige barn for å redde familiens ære.

Mens alle pynter seg og venter på prins Ramiro, dukker han selv opp i en kammertjeners habitt. Slik håper han å kunne kaste et uforstyrret blikk på brudemennene. Han støter på Cenerentola og de foresker de seg umiddelbart i hverandre. Stesøstrene roper på den angivelige tjenestepiken, som må løpe før hun rekker å fortelle Ramiro hvem hun egentlig er.

Prinsen kommer med sitt følge – men i virkeligheten dreier det seg om Ramiros kammertjener Dandini, som er beordret til å spille hans kongelige høyhet. Jo mer Don Magnifico, Clorinda og Tisbe smigrer og bekrefter «prinsens» eksalterte tilnærmelser, desto mer holder Dandini dem for narr. Når Askepott ber om å få bli med på slottet, skjeller Don Magnifico henne ut. Alidoro dukker opp i ny

forkledning og etterlyser husets tredje datter, på grunnlag av folkeregisteret. Don Magnifico påstår at hun er død, jager alle på dør og følger prinsen til slottet sammen med døtrene sine.

Alene med Askepott åpenbarer Alidoro seg som himmelens sendebud. Han lover henne belønning for hennes godhet, gir henne to armbånd, kler henne i en praktfull kjole og sender henne i en firspent vogn til slottet.

Ved hoffet nøler ikke Don Magnifico med å utnytte gjestfriheten. Han lar seg utnevne til vinkjellermester, dikterer nye lovverk og setter seg godt til rette på tronen.

Ramiro og Dandini er en smule forvirret; Alidoro har snakket så varmt om en av Don Magnificos døtre, men i Tisbe og Clorinda ser de kun to latterlige hurper, som er villige til å gjøre alt for å få prinsen. Dandini bedyrer at han umulig kan gifte seg med begge og foreslår at kammertjeneren hans tar den som blir til overs. Pikene blir rasende og faller først til ro da Alidoro kunngjør en tilslørt skjønnhets ankomst.

Hennes skikkelse og selvbevisste tale bergtar hele hoffet. På prinsens anmodning kaster hun sløret. Alle mener å gjenkjenne Askepott, men ingen forstår hvordan det kan ha seg. De går til bords med lumske følelser.

— Pause —

I Frankrike er kjærlighet en komedie, i England en tragedie, i Italia en opera og i Tyskland et melodrama.

Andre akt

Don Magnificos drøm om å bli kongelig er sterkere enn frykten for den fremmede skjønnheten. Tisbe og Clorinda føler seg ikke truet av én som ligner på en tjenestepike.

I fortrolighet forteller Askepott Dandini at hun ikke er forelsket i ham, men i hans kammertjener. Ramiro overhører samtalen, trer frem og ber om hennes hånd. Hun tar bestemt avskjed etter å ha gitt ham ett av sine to armbånd: Hvis han virkelig elsker og akter henne, skal han lete etter motstykket. Fast besluttet på å finne den fremmede, befaler Ramiro Dandini å avslutte maskeraden og kaste ut baronen og døtrene hans. Den degraderte kammer-tjeneren furter og hevner seg for tapet av prinsesta-tusen ved å holde Don Magnifico for narr så lenge som mulig.

Illsint over bedrageriet drar baronen og døtrene hans hjem, hvor Askepott venter. Ved hjelp av et uvær steller Alidoro i stand en ulykke: Ramiros vogn bryter sammen rett utenfor Don Magnificos hus, hvor prinsen dermed må søke tilflukt. På armbåndet gjenkjenner han Askepott, som først nå forstår hvem som er den virkelige prinsen. Ramiro vil straffe Don Magnifico, men Askepott ber ham være nådig og tilgir selv stefaren.

Først under bryllupet begriper den nye prinsesen at hennes ulykkelige dager i grua virkelig er forbi, og at med et snipp, snapp, snute, er også hennes eventyr ute.

HEINRICH HEINE





Eli Kristin Hanssveen (Clorinda), Taylor Stayton (Don Ramiro), Aleksander Nohr (Dandini),
Michael Sumuel (Alidoro) og Désirée Baraula (Tisbe)

I likhet med ilden kan kjærligheten ikke bestå uten stadig bevegelse,
og den slutter å leve så snart den slutter å håpe og frykte.

\ FRANÇOIS DE LA ROCHEFOUCAULD





En operaisd i grua

*Refleksjoner over Stefan Herbeims
nye iscenesettelse*

ALEXANDER MEIER-DÖRZENBACH

Den stoiske måten å tilfredsstille våre behov
ved å fjerne begjæret, er som å skjære av
føttene når man vil ha sko

\ JONATHAN SWIFT

Det var en gang for lenge, lenge siden ...

Melt på slutten av 1800-tallet opplevde et begeistret publikum uroppføringen av en fransk eventyropera om Askepott: *Cendrillon* av Jules Massenet ble mottatt med stormende jubel ved Opéra-Comique i Paris i 1899. Verket inneholder alt som hører med til denne fortryllende historien: en ond stemor og en god fe, et festlig ball, magisk midnatt og selvfølgelig også den berømte glasskoen ... Et gammelt eventyr som sto i skarp kontrast til tiden operaen oppsto i, La Belle Époque: Metroen var allerede under bygging, det mektige Eiffeltårnet av jern var reist 10 år tidligere, sentralfyringen hadde vært utbredt i 20 år, og i 30 år hadde Den tredje republikken hersket, nå under sin sjuende president. På begynnelsen av 1800-tallet, derimot, var ikke jernbanen funnet

opp ennå, selv de aller høyeste kirketårnene var bare halvparten så høye som Eiffeltårnet, husene ble varmet opp av kaminer, og et fyrstelig maktkaos mellom Ancien Régime, Napoleon og restaurasjonen sørget for politisk ustabilitet i hele Europa. Også i denne perioden ble Askepott tema for flere operaer, men disse var mindre tro mot den traderte eventyrversjonen. Historien ble brakt til operascenen av Nicolò Isouard til en libretto av Charles-Guillaume Étienne i 1810, og av Stefano Pavesi til Felice Romanis libretto *Agatina, o La virtù premiata* («Agatina eller Dydens belønning») i 1814, begge med stor suksess. I disse versjonene er det magiske eliminert, og i stedet får vi en adelig stefar, en hjelpende Alidoro i ulike forkledninger, og en forsmak på rollebyttet mellom prins Ramiro og tjeneren Dandini. Identiteter og maktforhold ser ut til å gå i oppløsning, men prøver å befeste seg på ny.

I det moderne operarepertoaret har imidlertid bare den tredje versjonen, Gioachino Rossini og Jacopo Ferrettis opera som ble uroppført i Roma i 1817, blitt stående – som en klangkinetisk mirakelmaskin. Her avdekker musikken en Askepott-historie berøvet for magi, et kunstprodukt fra den teatrale illusjonsfabrikken. Resultatet var langt mer i tråd med sin egen samtid, og skapte også mer sanselig energi enn den gode feens trolldomskraft eller den skjøre, fetisjerte glasskoen kunne den gang – og kan i dag.

Operaen heter *La Cenerentola, ossia La bontà in trionfo* – Askepott eller godhetens triumf ... Noe godt går triumferende av med seieren til slutt – men dette seirende er ikke et moralsk element som gløder utenfor musikken, det er snarere nettopp i og gjennom musikken det slår gnister og flammer opp. Rossini bemerker selv: «Vi må ikke glemme at nytelsen er grunnlaget og målet for den musikalske kunsten. Hvis musikken ikke griper oss, hva skal den da være til for?» Musikken skal gripe oss, og derfor er det den som triumferer mot slutten av operaen – ikke i så høy grad den etiske «bontà», godheten som moralsk kategori, men snarere det estetiske gode, den gode sangen, den som i slutten av tittelhelteinnens store og etterlengtede arie lar henne forvandles fra en Askepott til en ildfullt strålende primadonna, takket være Rossinis gnistrende musikk.





Jeg leter etter musikalske motiver,
men jeg kommer ikke på annet enn
paier, trøfles og lignende.

\ GIOACHINO ROSSINI

Praktfulle Rossini

Vårt bilde av Rossini skriver seg gjerne fra fotografiet av en aldrende gourmet med stor mage og tupé, han som fortsatte å holde hoff på det musikalske Olymp i fire tiår etter at hans siste opera ble urfremført i 1829. Men han var faktisk bare 24 år ung da han komponerte *La Cenerentola*. Det er som om tiden går opp i røyk når vi innser at han komponerte denne operaen på bare 24 dager, mellom *Otello* for Napoli i begynnelsen av desember 1816 og *La gazza ladra* for Milano i slutten av mai 1817. Etter en rekke forslag kom den utmattede librettisten Jacopo Ferreti nærmest i halvsvøme med Askepott-historien, og etter Rossinis samtykke brukte han en natt på å utarbeide skissen for Teatro Valle i Roma. Der ble dette *dramma giocoso* urfremført 25. januar 1817 i forbindelse med karnevalet.

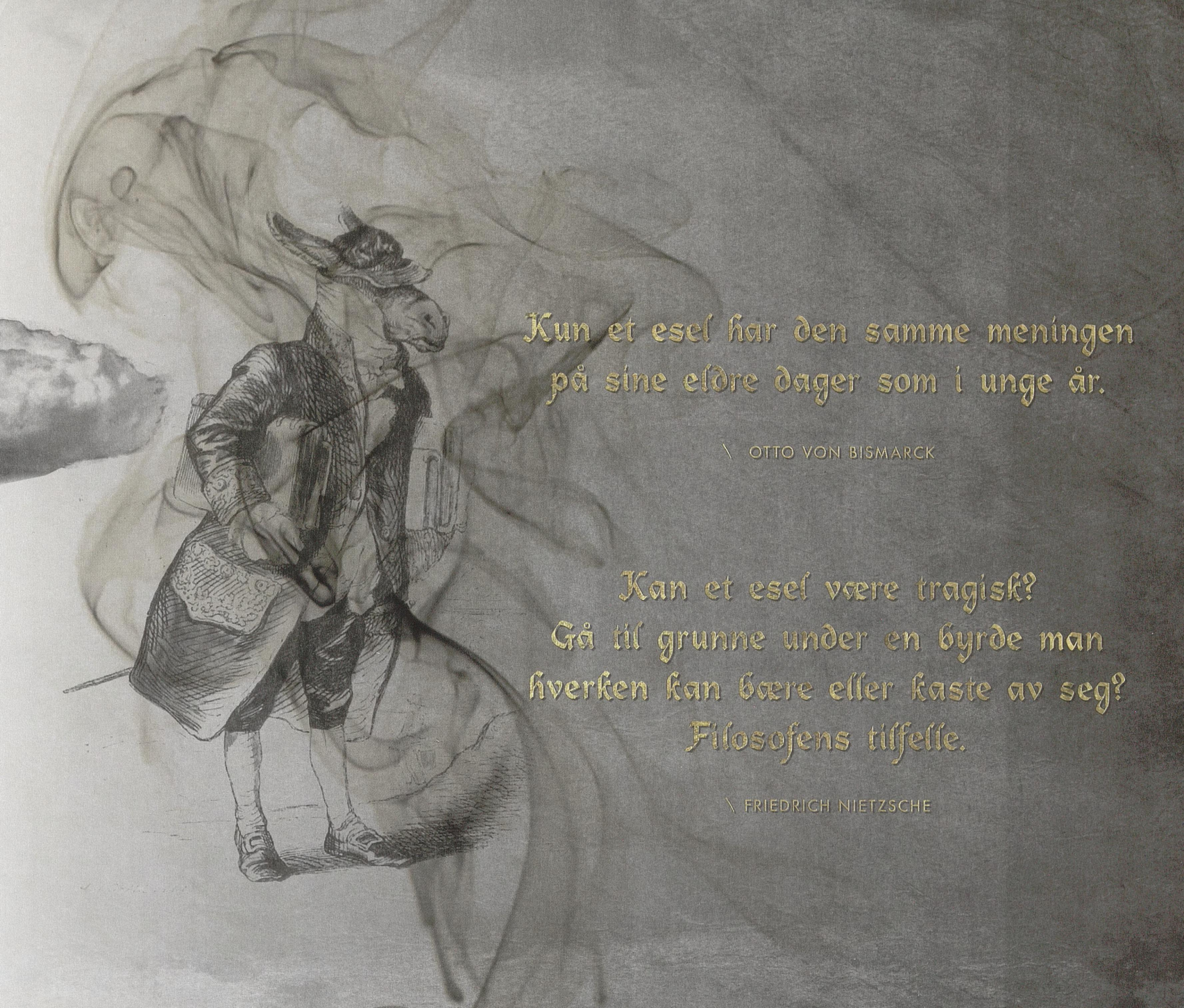
Det finnes ingen tapt glassko og ingen god fe i dette verket. Til gjengjeld byr det på en far som med tre store buffo-arianer er mer musikalsk nærværende enn alle de andre skikkelsene – men ingen av disse fremtredende solonumrene driver handlingen videre. De er snarere praktfulle enkeltstykker som smidig lot seg integrere i andre av Rossinis verker, og som dermed gir uttrykk for ironien mellom det egentlige og det uegentlige, som preger hans verker som helhet. Og med disse tvetydige kunstproduktene posisjonerer Rossini seg mellom eventyrverden og verdenseventyr. Gjennom et bifokalt glass bestående av 1700-tallets improvisasjonsgjøgleriske operatradisjon

og den industrielle revolusjonens moderne mekanikk, greide Rossini å fokusere på menneskenes leting etter identitet mellom det dukkeaktige og det selv fremmedgjørende. Rossini lar seg forstå som en gjøglerisk guddom, han spiller opp for et publikum som ofte er redd for å le av sine egne mangler og som nå – i, med og gjennom operaen – blir konfrontert med dem på en måte som frigjør energi. Dermed blir verket et klingende smil, tegnet av en skøyeraktig Cupido som særlig vier oppmerksomhet til rollen som skurken, den fattige baronen og stefaren Don Magnifico.

I sin første arie forteller Don Magnifico om en drøm der han troner på et kimende kirketårn i skikkelse av et bevinget esel. Dette surrealistiske bildet tyder han selv på følgende måte: Han er eselet – riktignok «un bellissimo somaro» («et nydelig esel») – og vingene er de skravende døtrene hans. Klokkeklangen er et festlig varsel om forestående gleder, for takket være kongelige forbindelser skal han heve seg over plebsen, og ved hjelp av de to døtrenes fruktbarhet er hans egen ære sikret: «E la gloria mia sarà.» Det er ikke bare Magnificos hovmod, uttrykt i navnet, som her antar en komisk klingende form: Det bevingede hovdyret er en ikonisk garantist for den høye kunst; den bevingede hesten Pegasus ble jo brakt til de ni musene og slo med hovene på fjellet Helikon så det sprang frem en kilde som gir poetiske evner til alle som drikker av den ... Men her altså redusert til det lite edle og dermed komiske eselet. Samtidig kan det tronende eselet på kirketårnet også leses politisk, som en kommentar til den hellige alliansen mellom kirke og trone, som etter Napoleons nederlag i 1815 førte til restaurasjonen og ga håp om at adelen skulle få ny makt. Magnifico er tross alt den fattige baron Monte Fiasco.

I den andre arien blir ikke Magnifico gjengitt i kunstens komisk forminskende bilde, men med flerfoldig forstørret Bacchus-fryd: Han vil straks la trykke 6000 kopier av et diktat som skal begynne med store forbokstaver – «Noi Don Magnifico ... Questo in maiuscole» («Vi, Don Magnifico ... Dette med store forbokstaver») – og så følger trusler om arrest og dødsstraff på liksom-latin («alias capietur et strangulatur») mot dem som blander god vin med vann, før han utlover en belønning på 16 piastre til den som kan drikke mest Malaga-vin.

Denne scenen bidrar overhodet ikke til handlingen i Askepott-historien – men her dreier det seg snarere om samfunnskritikk og operakonvensjoner, som Rossini benytter med stor effekt. Om den første arien var en parodi på den ikoniske Pegasus' høye kunst og kvinnen som fødemaskin til mannens ære, og et grotesk symbol på



Kun et esel har den samme meningen
på sine eldre dager som i unge år.

\ OTTO VON BISMARCK

Kan et esel være tragisk?
Gå til grunne under en byrde man
hverken kan bære eller kaste av seg?
Filosofens tilfelle.

\ FRIEDRICH NIETZSCHE



Hvilken sjel er så tom og
blind at den ikke kan se at
foten er noblere enn skoen,
og huden vakrere enn klærne
den blir dekket av?

MICHELANGELO



Renato Girolami (Don Magnifico), Anna Goryachova (Askepott), Aleksander Nohr (Dandini), Désirée Baraula (Tisbe),
Eli Kristin Hanssveen (Clorinda), Michael Sumuel (Alidoro) og Taylor Stayton (Don Ramiro)



restaurasjonsperioden, så er denne arien et lite mesterstykke der den gjør narr av den formelaktige måten en person i en høy posisjon uttrykker seg på. Den munner ut i virtuost bablende fragmenter: «Derfor et cetera, der et cetera, baron et cetera.» Med gjentakelsen av den tomme erstatningsformelen «et cetera» kulminerer denne parodien på offisielt kansellispråk, fra en figur som blåser seg opp med en brautende tittel: «Glassintendant med høyeste autoritet, innhøstingspresident, drikkevisedirektør».

Denne satiren over makten blir ytterligere forsterket i den tredje arien: Det egentlig elegante språket ved fyrstehoffet, den poetiske stiliseringen av elskverdigheter, blir parodierte *in absurdum*. Magnifico drømmer at han oppnår makt og innflytelse ved at en av døtrene gifter seg kongelig, og han ramser opp alle som kommer til å be ham om en liten tjeneste – selv eselet vil ha et professorat. Her vender det dyriske innledningsbildet tilbake. Arien blir et vulgærspåklig dada-dikt om korrupsjon, konsum, kapitalisme og karriere: En av søkerne ønsker monopol på brosjer, en annen på ålefiske, og i materialistisk tingliggjøring lister Magnifico opp: høner og stør, flasker og brokade, vokslys og sylteagurker, kranser og kaker, drops og konfekt, guinearer

og dubloner, vanilje og kaffe – «basta, basta» er hans reaksjon på denne collagemessige opphopningen av språkbilder, og ettersom han bare har fantasert seg inn i denne posisjonen, kaster han bort alt han har kalt frem («Presto, presto, – via di qua»). Humoren tref-fer forvirringen som hersket på begynnelsen av 1800-tallet, og kan i dag karakteriseres som grotesk Monty Python-humor (et begrep som allerede har blitt historisk). Den fattige baronen fabler om å klatre på samfunnsstigen, om kongelig makt og kongelige etterkommere – som Magnifico drømmer han sitt eget Askepott-eventyr på sin mannlige, brautende måte.

Hysterisk historisk

I Askepott-fortellingen så ikke Rossini først og fremst historien om en misbrukt engel som blir reddet av prinsen, men snarere en eventyrmessig sjablong som gjorde det mulig å si noe om makt, produksjon og identitet, om effektiv operamekanikk og restaurasjonens verdensteater – og det gjerne i mange lag, noe man i vår tid ofte ikke aner under den dynamiske musikken. For å gi et lite eksempel:

Koret kunngjør at prinsen snart må gifte seg for at ikke fyrsteslekten skal dø ut. Da Dandini – forkledd som prins – trer inn i Magnificos hus og synger om blomster og bier i den vakreste bel canto-stil, er det ikke bare et romantisk klingende bilde på befruktning, det har også en konkret historisk dimensjon:

*Slik en bie en aprildag
flyr lett og lekende omkring
iler til liljen og hopper til rosen
på jakt etter en søt blomst,
slik svermer jeg blant de vakre kvinnene ...*

I blomstersymbolikken er liljen det ikoniske bildet på renhet og rosen det traderte symbolet på kvinnelig kjærlighet. Men mer aktuell var nok en hendelse fra restaurasjonsperioden, som var anledningen for Rossinis bryllupskantate *Le nozze di Teti, e di Peleo*, komponert noen måneder før *La Cenerentola*. Den notorisk utro Duc de Berry av Bourbon hadde i 1816 giftet seg av statshensyn med den blottende unge Maria Carolina av Habsburg, som så ham for aller første gang kvelden før vielsen i Napoli. Da Dandini synger om lilje, rose og bie, så gjør bildeelementene seg gjeldende

i den politiske situasjonen: I hvit variant er rosen ikke bare den rene kjærlighetens blomst, men som Rosa Aurea er den også den pavelige dydsrosen som gjentatte ganger ble gitt til kvinner av huset Habsburg. Liljen er, som fleur-de-lys, et tegn for det franske Bourbon-monarkiet, og bier er våpendyr for Napoleon, som ble avsatt igjen nettopp i 1815 ... At den kongelige fleur-de-lys i heraldisk sammenheng ofte ganske enkelt ble snudd på hodet for å tjene som napoleonsbie, viser tydelig hvor utskiftelige makttegnene var. De føres sammen av tjeneren Dandini, kledd i prinsekostyme, og dermed blir de også avslørt.

De arrangerte prinsebryllupene i restaurasjonstiden var en brutal sammenføring av to mennesker som ikke kjente hverandre. Kravet som blir formulert av den enkle Askepott mot slutten av første akt: «Den som vil gifte seg med meg, må by meg respekt, kjærlighet og godhet» («M'offra, chi mi vuol sposa, rispetto, amor, bontà») er den virkelige moderne eventyrfortellingen på 1800-tallet, og blir medrivende musikalsk formidlet bak en maske av komikk.

Som lavtstående figur parodierer Dandini fyrstenes freidige oppførsel, som er like latterlig i alle regimer, og kombinerer derfor språklige symboler med hverandre. Heinrich Heine innså den politiske dimensjonen i Rossinis musikk: «I det arme, kuede Italia er det jo forbud mot å snakke. All forbitnelsen mot fremmed herredømme [...] maskerer seg i melodiene som glir fra grotesk livsberuselse til elegisk mykhet.» *La Cenerentola* er språklig forankret i sin egen samtids virkelighet og svever ikke løsrevet i eventyrsfæren. Prince Charming får også her sin Cinderella, men at kjærligheten og tilgivelsen seirer i operaen, er egentlig det virkelige fantastiske for vår verden.

Con variazioni

Når Magnifico synger i andre akt om at det brummer i skallen som en kontrabass («tengo nel cerebro un contrabbasso»), blir et språkbilde fra den musikalske materialiteten brukt til å konstruere virkeligheten. Og Rossini bruker sitt eget musikalske materiale på en tilsvarende måte: Han var utvilsomt en mester i å sitere seg selv. På den måten rasjonaliserte han arbeidsprosessen i operaproduksjonen, som iblant kunne minne om en samlebandsvirksomhet. I *La Cenerentola* fungerte Luca Agolini som hjelparbeider. Han skrev secco-resitativer og enkelte sekundærnumre. Deler av Cenerentolas finalearie «Nacqui all'affanno» er hentet fra tenorarien «Cessa di più resistere» fra Rossinis

Barberen i Sevilla, og ouverturen til *La Cenerentola* er en resirkulering av innledningen til hans egen opera buffa *La gazetta* – på samme måte som ouverturen til den komiske *Barberen i Sevilla* tidligere hadde tjent som åpning på de alvorlige operaene *Aureliano in Palmira* og *Elisabetta, regina d'Inghilterra*. I *Barberen* kan vi identifisere minst ti egenlån fra tre kantater samt tre komiske og tre alvorlige operaer. Klassifiseringer som komisk og alvorlig kan altså bare fattes musikalsk med dobbelt blikk. Selve betegnelsen av *La Cenerentola* som *dramma giocoso*, muntert drama, kobler to ulike aspekter sammen og blir dermed uttrykk for en slags relativitetsteoretisk livsanskuelse: Den som våger å fortvile, har noe å le av, og den som hengir seg hedonistisk nytelse, kommer til å fortvile.

Tittelfiguren blir markert som en skikkelse fra alvorlig opera allerede med den overraskende tragiske, opprivende innledningsakkorden i sangen «Una volta c'era un re» (operaens eneste nummer i moll!), som stadig vender tilbake som et musikalsk tema. Den kjepphøye Don Magnifico og hans narsissistiske døtre ser derimot ut til å ha sin opprinnelse i den komiske operaens karikatur. I tillegg til de alvorlige og komiske skikkelsene får vi også en lyrisk rolle: prins Ramiro åpenbarer sin karakter i den fortryllende kjærlighetsduetten da han blir kjent med Cenerentola. De to skikkelsene blir nærmest da magnetisk tiltrukket av hverandre, og også da de synger om sine ømme og samtidig intense følelser hver for seg, merker vi den energiske spenningen dem imellom – kjærligheten begynner å ulme, brenne, blusse opp i flammer ... Nettopp ordene som har med ild å gjøre, vinner kraft i løpet av 1800-tallet – Goncourt-brødrene skriver: «For et drama ilden er – og for en vennlig og tragisk guddom! Den er varme, lys og luende brann. Blant elementene er den kjærligheten, den varmer, lyser opp og tærer bort.» Cenerentola, Askepott, Cinderella, Aschenputtel, Cendrillon – som ord danner den fortærende ilden eller askerestene rammen for den dramatiske handlingen, og kaminen som ildsted blir språklig sett portalen til dette teateret. Ildmetaforikken når sitt flammende høydepunkt i Hector Berlioz, som ergret seg så til de grader over Rossinis ubekymrede forbrenning av litterære forelegg (en happy end for *Otello*, ulike avslutninger på *Tancredi*) at han ønsket en flammende slutt på det italienske teateret i Paris, som ble ledet av Rossini: «Jeg har ofte spurt meg selv hvordan jeg kan sørge for å underminere Théâtre-Italien og sprengte det i lufta med hele sin Rossinianer-befolkning.»

Désirée Baraula (Tisbe), Aleksander Nohr (Dandini), Renato Girolami (Don Magnifico),
Taylor Stayton (Don Ramiro) og Anna Goryachova (Askepott)



Affekt og bevegelse

La Cenerentola ble en internasjonal suksess umiddelbart etter urforeføringen i 1817: Allerede et år senere ble verket satt opp i Barcelona og München, i 1820 ble det spilt i London som *Cinderella*, i 1822 dirigerte Rossini selv en tysk versjon ved Kärntnertor-Theater i Wien, og frem til midten av 1800-tallet gikk verket sin seiersgang fra Paris og New York til Moskva og Rio de Janeiro. I tidsskriftet *La Pandore* kunne man i 1824 lese: «En stor revolusjon er gjennomført. [...] Det er unødvendig å si at jeg snakker om den musikalske revolusjonen som hadde Rossini som hovedmotor. Noe av det mest utrolige er at den har greid å skape en felles forståelse blant tilskuere i alle aldre. For når man kaster et blikk rundt seg i salen under fremføringen av en opera av den berømte komponisten, ser man hvordan både unge og gamle blir med i takten og viser med vippende kroppsdeler at de gir seg hen til musikkens uimotståelige makt, som overrasker og besnærer dem. Å, Rossini! Hvor stor må ikke kraften i din harmoni være, når den setter selv parykkdekkede hoder i bevegelse!» Rossinis musikk har en usvekkt, formelig kinetisk kraft: Som tilhører er det som om man blir ladet med strøm og lokket til å omsette denne energien i bevegelse, ikke bare mentalt, men også fysisk – en energi som svulmer, snurrer og skifter i rytme, med overraskende vendinger og virtuose *strettaer*.

Rossini ble kalt «il tedeschino» («den lille tyskeren») i studietiden ved konservatoriet i Bologna på grunn av sin store beundring for Mozart. I Paris ble han derimot hilst velkommen som «monsieur Crescendo», fordi ingen hadde greid å bruke den gradvis stigende dynamikken med slik teatral effekt som han. Scenemusikken hans er bevisst konstruert, klangkinetisk kunst som imidlertid går hinsides rent mekanisk bevegelse. Triolene som tiltar i styrke, kommer skramlende som et tog – men før dette transportmiddelet ble funnet opp. Og nettopp i dette klangkunstneriske blikket inn i fremtiden, denne behandlingen av en industriell tinglinggjøring *ante eventum*, ligger en hemmelighet som Rossini utforsker i *La Cenerentola*, nøyaktig midt i sin aktive periode som scenekomponist. Han forstår, smiler av og begeistrer menneskene på scenen i forsøksvise fortellinger om identitet.

I 1826 titulerer Heinrich Heine komponisten ikke bare som «divino maestro», men lovpriser hans «funklende sommerfugldrømmer som flager kjærlig rundt meg og kysser mitt hjerte som med gratiers lepper». Heines begeistring blir imidlertid ikke sittende fast i euforisk

oppromt metaforikk: «Tilgi mine stakkars landsmenn som ikke ser din dybde fordi du dekker den med roser, og som synes du ikke er tilstrekkelig tanketung og grundig fordi du flager så lett, så gudebevingt!» Denne motsetningen mellom det tilsynelatende lette med glinsende polert overflate og det tunge, krevende som faktisk skjuler seg under den, er signifikant.

Heine kan ikke unnsnippe det kinetiske i Rossinis musikk: «For på bølgene av Rossinis musikk duver menneskehetens individuelle gleder og plager på det mest behagelige: kjærlighet og hat, ømhet og lengsel, sjalusi og fornærmelse, her er alt en isolert følelse hos den enkelte.» Samtidig handler det ikke så mye om en psykologisk individualisering, men snarere om en bevisst konstruert utskiftbarhet, noe for eksempel Dandini tar opp i ensemblet i første akt: «Ma al finir della nostra commedia, che tragedia – qui nascer dovrà.» – «For en tragedie som vil oppstå på slutten av vår komedie!» Denne makroko(s)miske klappmekanismen utgjør relevansen i *La Cenerentola*, for i dette verket dreier det seg om å prøve ut og å finne uavgrensede, upålitelige identiteter, om å herske og å tjene, om makt og avmakt, om transcendent autoritet og selvdeterminisme: Hvem er egentlig hvem, hvordan, hvorfor og når i dette stykket?

Rossini er overbevist om at hans kunst har en pedagogisk-moralsk oppgave: «Musikken er skapt for å foredle skikkene og å frata mennesker av middels og enkel herkomst den villskapen naturen og utviklingen har utstyrt dem med» – altså kunsterfaring som oppdragende handling: «La oss ikke glemme at den musikalske kunsten er fullkomment ideell og uttrykksfull.» Da wienerne forlangte at Rossini skulle

Det mest karakteristiske ved Rossinis musikk er hastighet – en hastighet som renser sjelen for alle dystre følelser som vekkes i vårt indre av de langsomme partiene hos Mozart. I Rossini finner jeg dessuten en kjælig friskhet, som i takt etter takt får oss til å smile av fryd. \ STENDAHL



dirigere sin *Cenerentola* i et mer moderat tempo så det var mulig å forstå ordene, svarte komponisten: «Che parole? Effetto! Effetto!» («Hvilke ord? Effekt! Effekt!») Det handler om den musikalske effekten, den teatrale helhetsvirkningen, ikke om den logisk forståelige språkliggjøringen av handlingen. Dermed er det heller ikke så rart at det allerede på Rossinis egen tid eksisterte 49 (!) ulike tekster til *La Cenerentola*; det fantes ikke én gjeldende libretto, men utallige modifikasjoner som delvis skyldtes vekslende sensur, delvis sangernes kapasitet, delvis skiftende smak.

Kvinner er som ovner, de tyske varmer bedre enn de franske. Men at man her kan se ilden blåfne, er behageligere.

\ HEINRICH HEINE

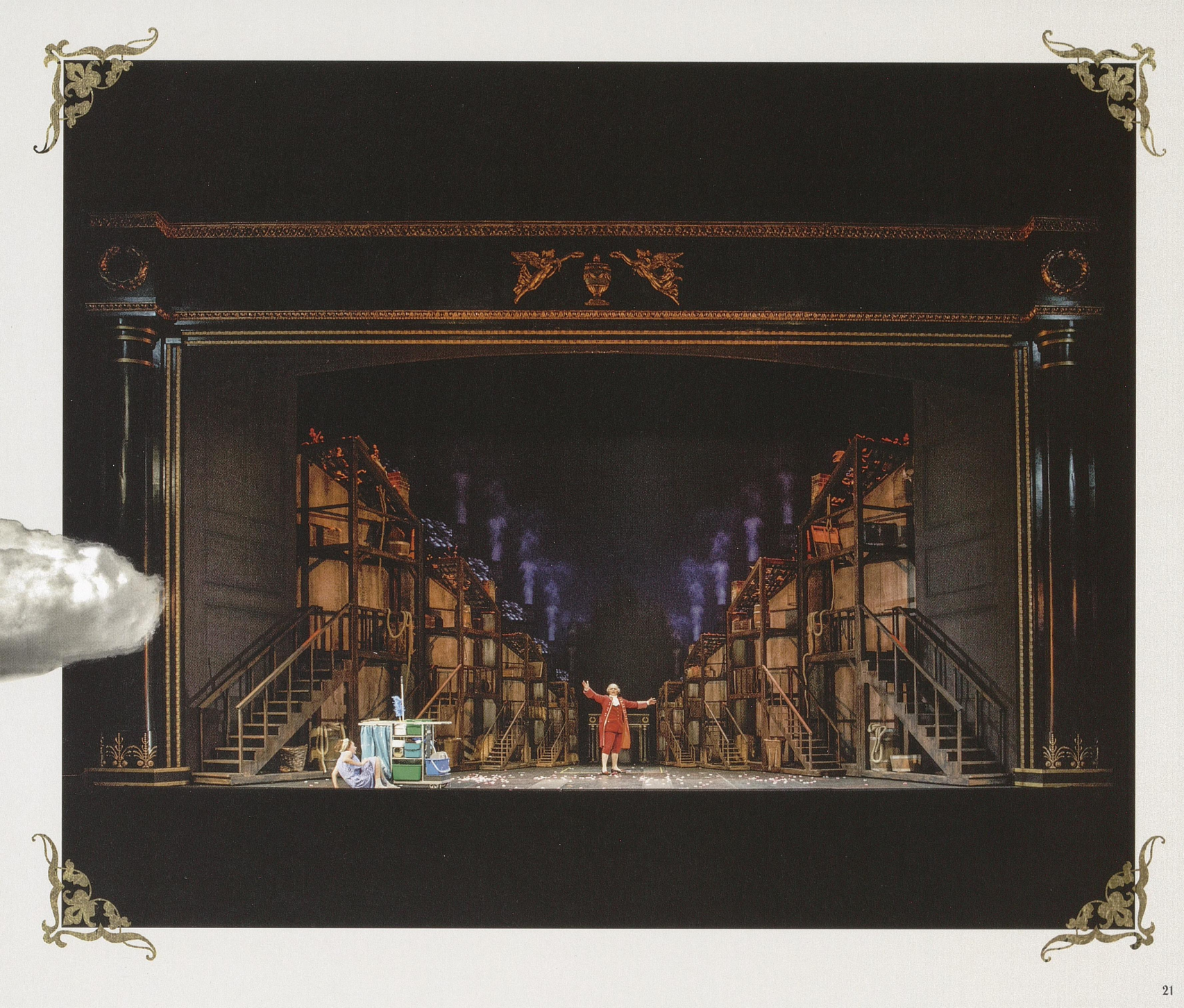
Mekanisering, utskiftbarhet og konstruksjon av effekter blir vesentlige elementer i denne kunsten, som lokker frem lys og varme fra det teatrale operamaskineriet som fra en kamin. Etersom Teatro Valle, operahuset der urfremføringen fant sted, ikke hadde damekor, virker det som om *La Cenerentolas* land utelukkende er befolket av menn. Rossini prøver ikke engang å etablere en logikk hinsides den mannlige galopperende musikken, men hever teaterinstitusjonens utilstrekkelighet opp til et komisk medrivende prinsipp. Den moderne musikkvitenskapen ser derfor ofte Rossini som en parodiens mester: Carl Dahlhaus mener at Rossini skriver «musikk om musikk: musikk av andre grad», Stefan Kunze snakker om et «sterkt parodistisk innslag som ofte tangerer travestien» og om en «ironisk distansering» – men først når man ikke velger sikkerheten i et suverent ståsted og snarere kaster seg frydefullt ut i operakløften mellom oppdragelsesanstalt og effektfabrikk, lærer man å fly og begriper hvordan paradoksene faller inn i hverandre. Sekstetten «Questo è un nodo avviluppato» kulminerer i stadig sterkere kadenser som med sin dynamiske bevegelse faktisk fremkaller en effekt av stillstand. Slik blir motsigelser, uoverensstemmelser og motsetninger opphevet. Rossini-eksperten Alberto Zedda formulerer dette paradoksale fenomenet som følger: «Denne motsetningen løser seg ved at musikken tvinges inn i en ramme av streng symmetri der oppdriften annullerer seg selv ved å dreie rundt seg selv, som i den tilsvarende bevegelsen hos en snurrebass. Den stadig stigende emosjonelle tyngden som følger av dette, skaper en usigelig spenning som vanligvis utlades i en befriende applaus. Dette er sporen til Rossinis ikonoklastiske inspirasjon og vekker begeistring hos tilhøreren, som inviteres til å delta bevisst i denne leken med intelligens og fantasi.»

Det er altså ikke på langt nær bare eventyret som bringes til scenen her: Den klangkinetiske mirakelmaskinen opera forkynner det godes triumf, som har sin opprinnelse i beregning og kunstnerisk konstruksjon, i virtuositet og institusjonalisert teaterfabrikk, i politisk satire og kritisk kommentar, og som helt frem til våre dager vet å fortelle noe om maktens latterlighet og latterens makt og nettopp derfor kan frembringe den ildfulle energien som forvandler en skitten Askepott med den folkeviseaktige «Una volta» til en strålende tonediva i en stor operaarie.



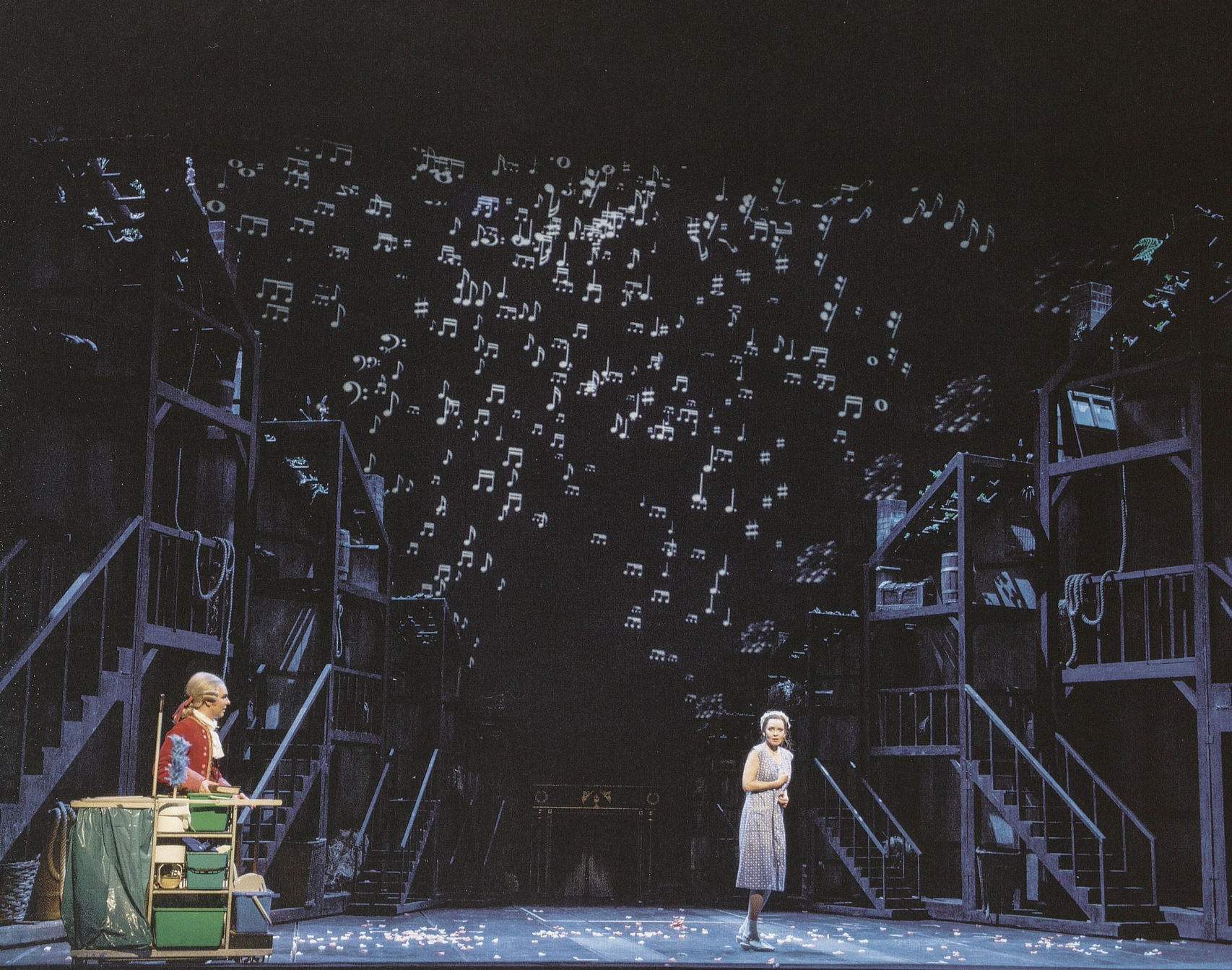
**Så fantastisk opera ville vært,
hvis det ikke hadde vært for sangerne!**

\ GIOACHINO ROSSINI





Eli Kristin Hanssveen (Clorinda), Taylor Stayton (Don Ramiro), Anna Goryachova (Askepott), Aleksander Nohr (Dandini), Désirée Baraula (Tisbe) og Michael Sumuel (Alidoro)



Taylor Stayton (Don Ramiro)
og Anna Goryachova (Vaskedamen)



Slave, morder eller prinsesse:

Askepott gjennom Tidene

ALEXANDER MEIER-DÖRZENBACH

Når vi tenker på Askepott, har vi først og fremst et bilde av en mistet glassko og en god fe – men akkurat disse ingrediensene mangler i Rossinis opera om Askepott. Her er det hverken magi eller glassko. For fortellingene om Askepott er langt mer sprikende enn det vi vanligvis møter i eventyrbøker og filmer, og gir et mangfoldig og variert bilde av kvinnen gjennom alle tider.

Historien om Askepott har eksistert i over 3500 år og i nesten alle kulturer. I oldtidens Egypt ble den greske piken Rhodopsis solgt som slavinne til en gård ved Nilens bredd, der hun snart ble gjort til spott og spe fordi hun var annerledes. Istedenfor glatt svart hår og brune øyne, hadde hun lyse lokker og grønne øyne, og huden hadde en lys teint istedenfor den solbrune fargen man finner hos egypterne. Den eneste gleden i livet hennes var dyrene: småfuglene som spiste av hånden hennes, den lille apekatten som hoppet opp på skulderen hennes og flodhesten som steg opp av den gjørmete elven når Rhodopsis

sang og danset langs elvebredden... En kveld så gårdsherren henne danse lett, men barbent ved elven og ga henne et par sandaler av rose-gull. Men dette førte bare til økt misnøye hos de andre slavene.

Da faraoen skulle holde hoff i Memphis, ble alle fra kongeriket invitert, men Rhodopsis ble pålagt så mye arbeid at hun ikke kunne gå. Isteden satt hun ved Nilen og vasket klær og sang samtidig en sørgmodig vise for seg selv. Denne gjentok hun så ofte at selv flodhesten ble irritert og la i vei med et plask så voldsomt at skoene hennes ble gjennomvåte av vannspruten. Men ikke før hadde hun lagt dem til tørk på en stein, så stupte en falk ned og nappet til seg en av sandalene. Denne fuglen var i virkeligheten guden Horus, som nå fløy til farao Ahmose og la den delikate skoen i fanget hans. Faraoen lot derpå alle kvinner i riket prøve den smekre skoen – men den passet ingen. Nå ble kongeskipets ametystfargede silkeseil heist og faraoen stevnet ut for å lete langs Nilens bredder – der han til slutt fant Rhodopsis – som ikke bare passet skoen, men også hadde den andre. Han gjorde henne til dronning, selv om dette først førte til bestyrtelse blant folket, ikke bare fordi hun var slavinne, men hun var i tillegg en fremmed. Til dette svarte faraoen: «Hun er den mest egyptiske av alle, for hennes øyne er grønne som Nilen, hennes hår er lyst og sart som papyrus og hennes hud er rosa som lotusblomsten – hun gjenspeiler det vakreste i dette landet.»

I denne fortellingen finner vi elementene vann, jord og luft gjennom den gjørmebadende flodhesten og den flyvende falken – men den så vesentlige ilden i fortellingen mangler. For både for Askepott, Cinderella, Cenerentola, Cendrillon, Aschenputtel, Cenicienta, Kùlkedisi og Aschenbrödel er det ilden, det fjerde element, som har gitt navn til historien – enten i form av ild eller som den mørkbrente asken. Likevel er dette først lagt til i den europeiske versjonen, mens for eksempel det nære forholdet til dyrene også finnes i den kinesiske varianten.

Under den senere del av Tang-Dynastiet i Kina circa 850, ble historien om Ye-Xian, piken som ble behandlet så dårlig av stemoren og stesøstre, nedtegnet. Hun fant en venn i en gullfisk, som hun alltid delte den lille matrasjonen sin med. Den misunnelige stemoren så hvordan fisken vokste og trivdes, og en dag tok hun den og serverte den til kveldsmat til familien. Da kom en gammel mann til Ye-Xian og rådet henne til å oppbevare fiskebeina og be dem om hjelp når hun måtte ha behov for det. Da vårens fest skulle avholdes, ba hun om en praktfull

kjole og gullsko, men da hun ankom festen og så at stefamilien hennes også var der, løp hun forskrekket ut igjen og mistet i farten en av skoene. Nå lot herskeren reise en paviljong for den lille, dyrbare skoen, og alle kvinner strømmet til for å prøve den. Siden fiskebeinånden var stum så lenge de to skoene ikke var sammen, stjal Ye-Xian gullskoen, og ble tatt på fersk gjerning. Men i samme øyeblikk som hun tok på begge skoene, forvandlet hverdagskjolen hennes seg til den vakreste festkjole. Herskeren gjenkjente hennes skjønnhet og tok henne umiddelbart til kone.

I kinesisk sammenheng symboliserer fisken rikdom og fruktbarhet, og den delikate, tapte skoen har en helt spesiell betydning: I over 1000 år var bittesmå, sammensnørte lotusfötter gjenstand for fetisjtilbedelse. De symboliserte kvinnen og var samtidig en metafor for harmonien og kjærligheten mellom mann og kvinne. Mens kvinnen selv ble til et sterkt hemmet objekt for begjær gjennom den forkrøplende fotbindingen.

Fysisk brutalitet finner vi også i brødrene Grimms kjente versjon av fortellingen om Askepott fra begynnelsen av det 19. århundre. Da de slemme stesøstrene hakker av seg stortå og hæl for å passe i den bitelille skoen, kurrer duene:

*«Kongesønn god, kongesønn god,
i skoen er blod,
den skoen så hardt hennes fot må klemme;
den rette brud sitter ennå hjemme.»*

Mot slutten av eventyret får begge stesøstre endatil som straff hakket ut begge øynene, slik at de taper synet og må leve med sin blodige blindhet resten av sin levetid.

Det vakreste eventyret er livet selv.

\\ H.C. ANDERSEN


Ikke før 30 år etter Rossinis død, i 1897, blir brødrene Grimms eventyr utgitt på italiensk. For operaen er derfor to andre adaptasjoner av større betydning: Den allment kjente versjonen av Charles Perrault, samt den første europeiske, italienske og sågar napolitanske versjonen av Giambattista Basile: «La gatta cenerentola» («Askekatten»). Dette er



Taylor Stayton (Don Ramiro)
og Anna Goryachova (Vaskedamen)

den første dags sjette historie (1,6) i eventyrsamlingen *Pentamerone*, som ble publisert etter hans død i 1636. Her blir den adelige Zezólla – som er blitt forvist til ovnen av stemoren – til et askevesen med tilknytning til ild, om enn bare i navnet. Men i motsetning til i de andre versjonene har hun for en stor del selv bidratt til dette: Hun er ikke særlig begeistret for den første stemoren sin og sørger for å rydde henne av veien ved at hun forsettlig brekker nakken på henne med et tungt kistelokk! Så istedenfor den tolerante engelen har vi her en morder som sørger for at faren gifter seg med lærerinnen hennes, som imidlertid viser seg å være en «slem» stemor med mange egne barn.

I denne versjonen av fortellingen møter vi også magi og trolldom samt årsaken til kampen om den berømte glasskoen. Den mistede tøffelen, som ifølge napolitansk dialekt heter «chianella», blir i den italienske versjonen omdøpt til «pianella»: En slags oversko med høye hæler og pelsbesetning som gjorde det mulig for damer å stige ut av vognen og gå noen skritt gjennom vinterens sørpe uten å ødelegge kjolen sin. Zezóllas sko er besatt med gråverk (den sobellignende vinterpelsen til ekorn) – på fransk heter det «vair». Mange antar nå at det foreligger en overføringsfeil i Charles Perraults berømte versjon *Cendrillon, ou La petite Pantoufle de Verre* fra 1697. «Vair» (gråverkpels) og «verre» (glass) er homofoner og slik kan den komfortable pelsgamasjen ved en feil ha blitt til en skjør og poetisk uanvendelig tøffel av glass ... Men det hadde ikke vært særlig 'eventyrlig' – når alt kommer til alt er glasskoen det eneste som ikke forvandles tilbake etter det magiske midnattsslaget, og ikke mindre viktig: Den unike passformen til det skjøre glassfottøyet viser hvor spesiell Cinderellas sko er, siden en pelstøffel uten problemer kan utvides til å passe en større fot. I sitt eventyr introduserte Perrault ikke bare den gode fe som gudmor, han skapte også magien rundt gresskarvognen med de seks musehestene, som gjennom Disneys filmversjon fra 1950 har etset seg inn i den kollektive hukommelsen i generasjoner. Til tross for hans litterære anerkjennelse innen den ellers muntlige eventyrtradisjonen, er hans



Hvis en kvinne gjør opprør mot høyhælte sko, bør hun sørge for å gjøre det i en meget elegant hatt.

GEORGE BERNHARD SHAW

Og kun smerten stiger, evig gjenfødt,
som en fugl Fønix fra asken.

EMANUEL GEIBEL

moral likevel fylt av bitende satire – man kan ha både intelligens, skjønnhet og noblesse:

«men det hjelper slett ikke kun å være i besittelse av det - på veien gjennom livet vil dere bli utestengt dersom dere ikke har en forbindelse som hjelper dere å ta det i bruk.»

Så uten gode forbindelser nytter hverken talent eller gode egenskaper – dette gjaldt like mye til Perraults tid ved Ludvig XIVs hoff som i dag.

I moderne versjoner, som for eksempel i Hollywood-suksessen *Pretty Woman*, fungerer Askepott som ironisk referanse: Prince Charming er også den gode feen, som istedenfor tryllestav er utstyrt med et gullkantet kredittkort som tryller frem den moteriktige forvandlingen – og Askepott er ikke iført skjøre glassko, men knehøye gatepikestøvletter i størrelse 41. Julia Roberts spiller også hovedrollen i filmen *Notting Hill*, der vi møter eventyret om Askepott med en kjønnsvri. Innen samme tiår finner vi dessuten Drew Barrymore i hovedrollen i *Ever After: A Cinderella Story*, der hun mestrer å blåse både intelligens, handlekraft og vilje inn i den ellers så fåmælte, vakre eventyrfiguren. Men disse celluloidillusjonene fra slutten av det 20. århundre blekner hvis man tenker på historien om nåtidens trolig mest berømte operasangerinne, Anna Netrebko, hvis første jobb var å feie gulvene i Mariinski-teateret, der hun bare få år senere startet sin strålende karriere som Susanna i Mozarts opera. I dette tilfellet ville nok eventyret endt med ordene: «og hun sang som en gudinne alle sine dager ...», mens virkeligheten nok snarere oppleves som en berg-og-dalbane-tur mellom markedsføringens glans og elendighet, kulissesladder, PR-arbeid og forventningspress.

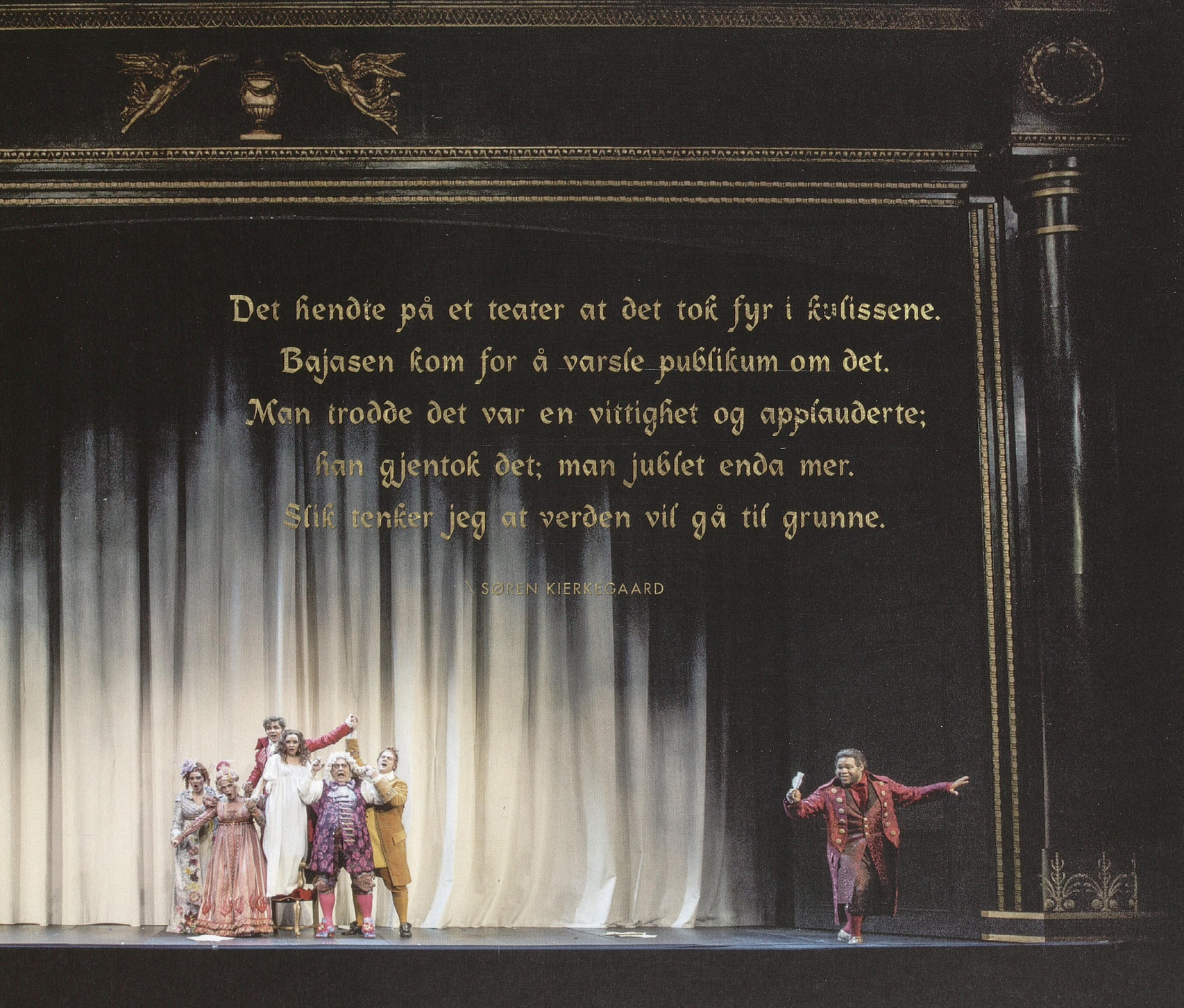
Etter å ha stukket seg på en forgiftet tein under spinningen, venter Tornerose i dyp, bevisstløs søvn på det reddende kysset, og Snøhvit ligger pent og pyntelig i glasskisten hjemme hos de syv dvergene til prinsen kommer – riktignok har heller ikke Askepott mye å si i eventyret, men det virker som hun har store forventninger til livet og nyter hvert minutt av det til klokken slår midnattsslaget. Og at den skjøre glasskoen er det eneste hun har igjen av magien, kan tolkes som en påminnelse til oss om at selv de skjøreste, mest utopiske drømmer er verdt å holde fast ved – selv om de kanskje ikke kan trylle bort livets realiteter til evig tid...



Anna Goryachova (Askepott)
og Taylor Stayton (Don Ramiro)



Eli Kristin Hanssveen (Clorinda), Michael Sumuel (Alidoro),
Anna Goryachova (Askepott) og Désirée Baraula (Tisbe)



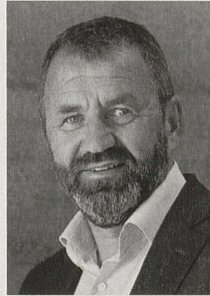
Det hendte på et teater at det tok fyr i kulissene.
Bajasen kom for å varsle publikum om det.
Man trodde det var en vittighet og applauderte;
han gjentok det; man jublet enda mer.
Slik tenker jeg at verden vil gå til grunne.

\\ SØREN KIERKEGAARD

DEAR AUDIENCE!

La Cenerentola, or *Cinderella* in English, is together with *The Barber of Seville* Rossini's most frequently played and popular opera. The fact that the Norwegian National Opera has not presented this work in more than 40 years is reason enough to add it to the repertoire. However, the most important reason for its premiere now is that in Stefan Herheim we have found a director with the ideal skills for vitalising Rossini. Herheim is a master of understanding, visualising and making musical form come alive. Rossini's technique is literally a tour de force within musical form. He propels the plot with sharp precision, moving like clockwork, combined with sparkling and often absurd musical comedy. This is humour that only Rossini can do so well, and which continues to function today.

If Rossini's musical theatre is to be experienced as more than superficial slapstick, great stylistic confidence and professionalism on the part of cast and crew is a must. His grand arias and ensembles present challenges that can only be solved if all the performers possess superb musical and acting skills. Just one false move, whether



musical or stage glitches, is enough to bring everything to a full stop or to the point of collapse into superficial music hall comedy. But if everything «moves» to perfection, we experience magical, subtle musical theatre filled with playfulness, charm and warmth.

Antonino Fogliani has been a much appreciated guest since he made his debut with a concert performance of Bellini's *I Capuleti e i Montecchi* more than four years ago. With his confident sense of style and technical virtuosity he is the ideal Rossini partner for the director Herheim. We also have an ensemble of singers comprising some of the foremost experts on Rossini's music, with Renato Girolami, Anna Goryachova and Taylor Stayton in the three most important roles.

It has been our intention to take Rossini in earnest, to allow his playful humour to come into its own. Whether we have succeeded is up to you the audience to decide.

Enjoy!

WELCOME!

Per Boye Hansen, *Opera Director*

Synopsis

Once upon a time there was a fairy tale...

In all fairy tales, goodness prevails over evil — hence also in this one. But depending on who tells it and who listens to it, the fairy tale itself keeps on changing. When the composer Gioachino Rossini chose Cinderella as subject for a new opera to enchant the carnival season of 1817 in Rome, he charmed the audience with different means than a long, long time ago.

Today, the credibility of Cinderella's goodness appears even more magically fabulous than it did 200 years ago. Therefore, should goodness prevail over evil, one must constantly dare to leap out of the frying pan right into the fire...

Act 1



Clorinda and Tisbe are in the middle of a vain argument when Cinderella starts singing a song about a king who found three potential brides, but chose the innocently good one. Alidoro, teacher of Prince Ramiro, enters, dressed disguised as a poor pilgrim. The stepsisters want to send him away, but Cinderella offers him bread and coffee. Unexpectedly but necessarily, courtiers announce that Ramiro will soon come himself: he is looking for the most beautiful girl and will host a festivity to choose his bride. The father of the house, Don Magnifico, hopes that it will be one of the stepsisters: marriage to a wealthy man and regal reproduction is the only way to save the family fortune. When everybody has left to get prepared, Ramiro enters alone dressed in his servant's clothes, so he can freely observe the prospective brides. When Cinderella returns, he asks her who she is, but the confused girl fails to explain and runs away. Finally, the supposed prince arrives — it is in fact Ramiro's valet, Dandini, dressed as royalty. Magnifico, Clorinda, and Tisbe flatter and adulate him, and he invites them all to the splendid feast. Cinderella asks to be taken along, but Magnifico refuses. Alidoro however announces that there should be

a third daughter in the house, nonetheless Magnifico claims her to be dead. Left alone with Cinderella, Alidoro tells her he will take her to the ball and explains that a deity from above will reward her for her goodness.

Ramiro and Dandini are somewhat confused, since Alidoro has spoken so well of one of Magnifico's daughters in advance. Clorinda and Tisbe appear again, following Dandini, who still pretends to be the prince. When he offers Ramiro as a husband to the sister whom the prince does not marry, they are furious at the idea of wedlock with a simple servant. Alidoro enters with a veiled beauty whose strange resemblance to Cinderella is noticed by all. Unable to make sense of the situation, everyone sits down to supper, fearing that the dream may vanish in smoke.

Intermission

Act 2

Magnifico suspects that the arrival of the strange beauty might ruin his own daughters' chances to marry the prince. Cinderella, tired of being pursued by Dandini, tells him clearly that she is in love with his servant. Overhearing this, Ramiro is overjoyed and steps forward. Cinderella, however, tells him that she will return to the home fire and does not want him to follow her. She hands him one bracelet of a pair: if he really cares for her, he will find the counterpart and thereby her. The prince resolves to win the mysterious, poised and fascinating girl. Meanwhile Magnifico, who still takes Dandini for the prince, confronts him, insisting that he decide which of his daughters he will get married to. When Dandini reveals that he is in fact the prince's valet, Magnifico is furious.

Magnifico and the sisters return home foul-tempered and order Cinderella to continue working. During a thunderstorm, Alidoro arranges for Ramiro's carriage to break down in front of Magnifico's house, so that the prince has to take refuge inside. Cinderella and Ramiro recognize each other, as everybody comments on the situation. Ramiro threatens Prince Ramiro proclaims revenge, but Cinderella asks him for general forgiveness. When Ramiro and Cinderella celebrate their wedding, Magnifico tries to kneel in front of the new princess, but she asks only to be acknowledged as his daughter. Born into a common world, she has seen her life change and declares that the days of sitting by the fire are finally over. Just as the fairy tale is.



Jeg har grått tre ganger i mitt liv:
Da den første operaen min mislyktes,
da jeg hørte Paganini spille,
og da en kalkun fylt med trøfler
falt i vannet under en båttur.

\ GIOACHINO ROSSINI

Gioachino Rossini

Gioachino Rossini ble født i Pesaro i Italia 29. februar 1792. Selv om han var en motvillig elev som barn, behersket han snart både horn, fiolin, cello og cembalo. Allerede som attenåring fikk han oppført sin første opera, og innen han gikk av med pensjon 19 år senere, hadde han komponert 39 operaer. Han satte en ny standard for den komiske operasjangeren, opera buffa, men skrev også verker i den seriøse stilen, opera seria, ikke minst for sin første kone, operadivaen Isabella Colbran. Rossini er også en av de viktigste representantene for Bel canto-stilen, der sangerne imponerer med stor vokal virtuositet. Målet var å løfte frem den ultimate skjønnheten i den menneskelige stemmen, der middelet var halsbrekkende arier og imponerende koloraturer.

I 1824 flyttet han til Paris. Han giftet seg etter hvert på nytt med modellen Olympe Pélissier, og tilbrakte de siste 40 årene av sitt liv hovedsakelig med å eksperimentere med matoppskrifter. Som gourmet og levemann fikk han flere kokker til å lage spesielle retter til seg, f.eks. «Tournedos Rossini», bestående av to smørinntrukne toast med filet mignons, en gåselever, en trøffel eller to og rikelig med saus. Samtidig led han av depresjon, som trolig skyldtes gonoreen han hadde pådradd seg i unge år.

Rossini døde 13. november 1868 etter lang tids skrantende helse, men de rundt fire tusen som hyllet ham i begravelsen vitnet om hans popularitet allerede i samtiden.

Alt er vel!

Bare ikke bestandig.

Bare ikke overalt.

Bare ikke for alle.

\ NOVALIS

Biografier

Antonino Fogliani



Etter sin debut ved Rossini Operafestival i Pesaro 2001 har Antonino Fogliani raskt blitt en av de mest ettertraktede italienske dirigentene i sin generasjon. Han dirigerer jevnlig ved Teatro alla Scala, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino i Firenze, Teatro La Fenice, Teatro di Parma, Teatro dell'Opera i Roma, operahuset i Rennes, Opéra Comique i Paris og ved Houston Grand Opera. Som en Rossini-spesialist ble han i 2011 utnevnt til musikalsk leder for festivalen Rossini in Wildbad. På det symfoniske området har han ledet orkestre som Academia Nazionale di Santa Cecilia i Roma, Sydney Symphony Orchestra, Württembergische Philharmonie Reutlingen, Orchestra Sinfonica della Fondazione Toscanini di Parma, Orchestra dell'Opera di Roma, Orchestra Regionale della Toscana, Orchestra Filarmonica ved Teatro Massimo Bellini i Catania, orkestrene ved Teatro Comunale di Bologna, Teatro San Carlo i Napoli, Teatro alla Scala, I Pomeriggi Musicali i Milano, Teatro Municipal i Santiago de Chile samt orkestrene i La Coruña, Tenerife, Castilla y Leon, Ensemble Orchestral de Paris og Orchestre de Bretagne. Han har også gjort en rekke innspillinger med selskaper som Arthaus Musik, Bon-

giovanni, Dynamic og Naxos. Fogliani gjorde sin amerikanske debut i 2011 med *Lucia di Lammermoor* ved Houston Grand Opera. Han gjestet Den Norske Opera & Ballett med *I Capuleti e i Montecchi* i 2012/13, *La bohème* januar 2014, *Carmen* og *Don Giovanni* høsten 2015. De siste årene har han blant annet dirigert *Elskovsdrikken* ved Opéra de Massy, operaen i Helsinki og Deutsche Oper am Rhein, Bellinis *Il pirata* ved Liceu di Barcelona, *La Sonnambula* ved Opéra de Montecarlo, *La traviata* ved New Theater of Antibes og Det Kongelige Teater i København, *La bohème* ved Opera Vlaanderen, *Turandot* ved Bolsjoj-teatret, Attila i St. Gallen, *La Cenerentola* i Bern, *Aida* ved Houston Grand Opera, *Barberen i Sevilla* i Enschede og Palm Beach, *Madama Butterfly* ved Opéra de Lille og *Ariadne auf Naxos* med Nederlandse reiseopera.

Stefan Herheim, regissør



Stefan Herheim er fra Oslo. Han studerte operaregi hos den legendariske regissøren Götz Friederich i Hamburg fra 1994 til 1999 og har siden vært bosatt i Berlin. Han hadde sitt internasjonale gjennombrudd i 2003 med en oppsetning av *Bortførelsen fra Seraillet* på Festspillene i Salzburg, og er i dag en av verdens mest etterspurte operaregissører. På Den Norske Opera debuterte han i 2005 med *Julius Cæsar*, og i Bjørvika var han aktuell med *Tannhäuser* i 2010, *Lulu*

i 2011, *La bohème* in 2012 og *Salome* i 2013. Blant hans mange suksesser i utlandet fremheves bl.a. *Don Giovanni* i Essen, *Madama Butterfly* i Wien, *Skjebnens makt* og *Lohengrin* i Berlin, *Rusalka* i Brüssel, Dresden og Barcelona, *Rosenkavaleren* i Stuttgart, *Eugene Onegin* i Amsterdam, *Siciliansk vesper* på Covent Garden i London og *Mestersangerne i Nürnberg* på Festspillene i Salzburg og Paris, *Hoffmanns eventyr* i Bregenz, *Figaros bryllup* i Hamburg og *Sparadame* i Amsterdam. Festspillene i Bergen 2012 ble åpnet med Händels *Xerxes* i et gjestespill fra Komische Oper Berlin i Herheims regi. Han har samarbeidet med dirigenter som Daniel Barenboim, Daniele Gatti, Mariss Jansons, Antonio Pappano og Sir Simon Rattle, og ble kåret til «årets regissør» av det internasjonale operamagasinet *Opernwelt* i 2007, 2009 og 2010. Et høydepunkt i hans karriere var *Parsifal* ved Festspillene i Bayreuth fra 2008 til 2012 – en produksjon han bl.a. fikk den norske Musikkritikerprisen for. I 2013 ble Herheim tildelt Anders Jahres Kulturpris. Herheim underviser ved flere europeiske høyskoler og akademier, og har fremtidige regioppdrag i bl.a. London, Berlin, Salzburg og Paris.

Daniel Unger, scenograf



Daniel Unger studerte interiørarkitektur ved det universitetet i Stuttgart.

Etter at han ble uteksaminert, jobbet han som assistent ved Theaterhaus Jena, Schauspielhaus Hamburg og Burgtheater i Wien, og også ved Staatstheater Stuttgart. Han har jobbet som assistent for Katrin Nottrodt, f.eks. i *Rhingullet*, Staatsoper under Den Linden, Berlin, regi Nicolas Stemann, og for Philipp Fürhofer (*Siciliansk vesper*, Royal Opera House, London, regi Stefan Herheim). Han har videre laget scenografi på *Darlings Alive* (Schlachthaus Bern), *Bab Und Sane*, *State* og *Viva La Schauspiel* (Theater Stuttgart), *Reineke Fuchs* (Nationaltheater Weimar), *Babytalk* (Stadttheater Ingolstadt), og *Anatevka* (Opernhaus Dortmund). Daniel Unger bor i Berlin og jobber som frilanser.

Esther Bialas, kostymedesign



Esther Bialas studerte kostymedesign i Hamburg. Hun har samarbeidet i flere år med regissør Nicolas Stemann, og hatt kostymedesignet til hans forestillinger *Hamlet* (Schauspiel Hannover), Jelineks *Das Werk* (Burgtheater, Wien) og Schillers *Die Räuber* (Thalia Theater, Hamburg). Sammen med regissør Christiane Pohle har hun grunnlagt det kvinnelige teaterkompaniet Laborlavache. Hun har designet for Theater Basel,

Wiener Burgtheater, Thalia Theater Hamburg, Deutsches Theater Berlin, operaproduksjoner for Luzern og Basel, i tillegg til for film. Hun har samarbeidet med regissør Barrie Kosky om Strindbergs *Et drømspill* for Deutsche Theater Berlin, Strauss' *Kvinnen uten skygge* for Bayerische Staatsoper, München, og *Ball im Savoy, Seven Songs/The Seven Deadly Sins* og *West Side Story*, alle for Komische Oper i Berlin. Hun hadde også kostymedesignet på *Hoffmanns eventyr* (Offenbach) for Festspillene i Bregenz 2015 (regi Stefan Herheim). Fra 2004 har hun undervist i kostymedesign ved Lerchenfeld kunstakademi i Hamburg.

Andreas Hofer
(Phoenix), lysdesign

Andreas (Phoenix) Hofer studerte til kjemiingeniør i Linz. Han startet med lysdesign i kulturhuset Posthof Linz, som førte ham til Wienfestivalen og Festspillene i Salzburg, hvor han har vært med på en rekke produksjoner siden 1997. Fra 2002 har han skapt lysdesign for ulike uavhengige danseforestillinger. Han har gjort lyset på flere produksjoner av Christoph Marthaler siden 2005, og reist gjennom Europe og fra Japan over Grønland til Chile. Hofer var ansvarlig for lyset i Stefan Herheims *Hoffmanns eventyr* ved Bregenz-festivalen i 2015, *Figaros bryllup* ved Staatsoper Hamburg samme år, og i 2016 var han

ansvarlig for lyset i gjenoppsetningen av *Mestersangerne i Nürnberg* i Paris. Høsten 2016 gjorde han lysdesignet på *Tristan og Isolde* ved Oper Graz. Blant andre produksjoner kan nevnes *Schutz vor der Zukunft* (Wien), *Papperlapapp* (Avignon), *Riesenbutzbach – Eine Dauerkolonie* (Wien), *Oh, its like home* (Köln), *Glaube, Liebe, Hoffnung* (Wien), *Sauer aus Italien. Eine Urheberei* (Festspillene i Salzburg, Ruhr-triennalen), *Plus Minus Zero – A subpolar basecamp* (Nuuk), *Letzte Tage. Ein Vorabend* (Wien). Siden høsten 2013 har han undervist i lysdesign for scenografiklassen ved Kunstakademiet i Wien.

fett Film, videoproduksjon

For videokunstnerne Momme Hinrichs og Torge Møller handler deres arbeid i første rekke om å flette video sammen med andre medier til et komplett kunstverk, der flere kunstneriske nivåer smelter sammen, istedenfor bare å bli utnyttet som dekorasjon på scenen. De arbeider regelmessig med regissører som bl.a. Peter Konwitschny, David Pountney, Willy Decker, Stefan Herheim, Philipp Stölzl, Sven-Eric Bechtolf og Andreas Homoki. Videokunsten deres har vært vist på Festspillene i Bregenz og Bayreuth, Ruhrtriennalen og Festspillene i Salzburg, operahusene i Wien og Berlin, samt til diverse teatre over hele Europa, og dessuten til fjerne land som India, Canada og Aserbajdsjan. Men også

utenfor teaterscenen har fettFilm gjort suksess, for eksempel med den anerkjente videoinstallasjonen «Signs Fiction» på Potsdamer Platz, og med sine oppdrag for Goethe-instituttet i Toronto, Richard-Wagner-museet i Bayreuth og Akademie der Künste i Berlin. fettFilm hadde også ansvaret for videodesignen til Marius Müller-Westernhagens turneer i 2010, 2012 og 2015. De hadde sin debut innen operaproduksjon med Verdis *Jeanne d'Arc* for operaen i Bonn i 2014, og samme år vant de Taras Shevchenko-prisen for scenebilder og projeksjoner til iscenesettelsen av *Den flyvende hollender*, sammen med regissør Mara Kurotschka og ensemblet ved Dombass-operaen i Donetsk.

Alexander Meier-Dörzenbach, dramaturgi

Alexander Meier-Dörzenbach studerte amerikansk og tysk litteratur, kunsthistorie og pedagogikk, og avsluttet med en avhandling om Gertrude Stein, Sherwood Andersen og moderne kunst ved Universitetet i Hamburg. 2008–2012 var han ansatt der som juniorprofessor i amerikanistikk, med fokus på litteratur, malekunst og musikk. Han jobber jevnlig med Stefan Herheim, på oppsetninger som *Parsifal* (Festspillene i Bayreuth), *Tannhäuser* og *La bohème* (Den

Norske Opera & Ballett), *La forza del destino* og *Lohengrin* (Berliner Staatsoper), *Lulu* (København, Oslo og Dresden), *Eugene Onegin* (Opera Nederland), *Salome* (Festspillene i Salzburg og Oslo), *Mestersangerne i Nürnberg* (Festspillene i Salzburg og Opéra national de Paris), *Siciliansk vesper* (Royal Opera House London), *Figaros bryllup* (Staatsoper Hamburg) og *Spar dame* (Opera Nederland). Han samarbeider også med regissør Karoline Gruber, blant annet i *Ariadne auf Naxos* (Leipzig), *Elegy for Young Lovers* (Essen), *Don Giovanni* (Düsseldorf) og den kommende *The Player* (Wiener Staatsoper). Meier-Dörzenbach jobbet som sjefsdraturgi ved Aalto Theater i Essen (opera, ballett, Essener filharmonieske orkester) 2013–2015, og underviser nå i dramaturgi ved ulike universiteter i Hamburg i tillegg til at han jobber som frilanser.





Renato Girolami (Rossini)



Altes Kaminstück

Draußen ziehen weiße Flocken
Durch die Nacht, der Sturm ist laut;
Hier im Stübchen ist es trocken,
Warm und einsam, still vertraut.

Sinnend sitz ich auf dem Sessel,
An dem knisternden Kamin,
Kochend summt der Wasserkessel
Längst verklungne Melodien.

Und ein Kätzchen sitzt daneben,
Wärmt die Pfötchen an der Glut;
Und die Flammen schweben, weben,
Wundersam wird mir zu Mut.

Dämmernd kommt heraufgestiegen
Manche längst vergessne Zeit,
Wie mit bunten Maskenzügen
Und verblichner Herrlichkeit.

Schöne Frauen, mit kluger Miene,
Winken süßgeheimnisvoll,
Und dazwischen Harlekine
Springen, lachen, lustigtoll.

Ferne grüßen Marmorgötter,
Traumhaft neben ihnen stehn
Märchenblumen, deren Blätter
In dem Mondenlichte wehn.

Wackelnd kommt herbei geschwommen
Manches alte Zauberschloß;
Hintendrein geritten kommen
Blanke Ritter, Knappentrost.

Und das alles zieht vorüber,
Schattenhaftig übereilt -
Ach! da kocht der Kessel über,
Und das nasse Kätzchen heult.

HEINRICH HEINE

THE OLD CHIMNEY PIECE

Outside fall the snowflake lightly
Through the night, loud raves the storm
In my room the fire glows brightly,
And 'tis cosy, silent, warm.

Musing sit I on the settle
By the firelight's cheerful blaze,
Listening to the busy kettle
Humming long-forgotten lays.

And beside me sits a kitten,
Warming at the blaze her feet;
Strangely are my senses smitten
As the flickering flames they meet.

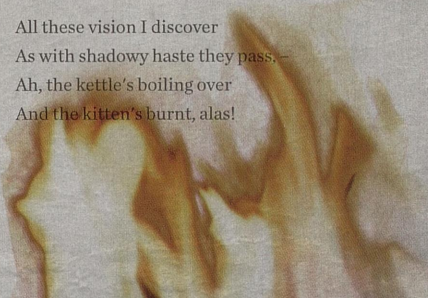
Many a dim long-buried story
O'er me soon begins to rise,
But with dead and faded glory,
And in strange and mask'd disguise.

Lovely women with shrewd faces
Greet me with a secret smile,
Then the harlequins run races,
Laughing merrily the while.

Distant marble-gods nod kindly,
Dreamily beside them grow
Fable-flow'rs, whose leaves wave blindly
In the moonlight to and fro.

Magic castles, once resplendent,
Ruin'd now, in sight appear;
Knights in armour, squires attendant
Quickly follow in their rear.

All these vision I discover
As with shadowy haste they pass, -
Ah, the kettle's boiling over
And the kitten's burnt, alas!





OBOS-
medlemmer
opplever mer
for mindre!

Fordeler hele livet

Som OBOS-medlem stiller du foran i køen den dagen du skal kjøpe egen bolig. Du får også en rekke fordeler alle de årene du ikke benytter deg av forkjøpsretten:

- Inntil 50 % rabatt på bolig- og kulturtilbud.
- Svært gode betingelser på lån, sparing og forsikring.
- Forkjøpsrett til ca. 90 000 nye og brukte OBOS-boliger.



Bli medlem i dag på obos.no/blimedlem

ET UNIKT SAMARBEID

Color Line er en høyt verdsatt partner for oss i Operaen. Vårt samarbeid foregår på to viktige satsningsområder:

For det første har vi inngått en langsiktig avtale om finansieringsbistand til Barnekoret ved Den Norske Opera & Ballett. Dette skjer gjennom et betydelig årlig bidrag fra Color Lines lotterimidler. På denne måten er Barnekoret blitt styrket i den grad at det vekker internasjonal oppmerksomhet.

Våre mange unge og entusiastiske sangertalenter får i dag et bedre pedagogisk tilbud enn vi ellers kunne gitt dem. Samtidig er Barnekorets repertoar blitt utvidet, og i løpet av få år har dette også medført flere nye norske operaer for barn og ungdom. Det betyr et større tilbud til vårt unge publikum.

Og sist, men ikke minst, har Color Lines sjenerøse støtte satt oss i stand til å samarbeide med barnekor og operaselskaper over hele landet, gjennom samproduksjoner og ressursutveksling.

Men Color Line tenker også nytt og fremtidsrettet innenfor sitt eget virkefelt. Selskapet har lenge gått i bresjen for et mer vitalt samspill mellom reiseliv og kultur. Derfor har de invitert Den Norske Opera & Ballett med på å skape et rikere tilbud til utenlandske turister.

Med skreddersydde billett-, besøks- og cruisepakker har dette allerede gitt oss en økt tilstrømning av et internasjonalt publikum. Det gjør Norge til et mer attraktivt reisemål og Den Norske Opera & Ballett til et mer vitalt hus.

I tillegg er planen at også våre egne opera- og ballettelkere skal ansføres til å reise ut. Så kommer de kanskje kyndigere tilbake og blir det krevende hjemmepublikummet ethvert operahus vil ønske seg!

Den Norske Opera & Ballett er svært takknemlige for den rollen Color Line spiller som inspirator, støtte-spiller og samarbeidspartner.



ColorLine



VISSTE DU AT

- ▷ Den enkleste måten å kjøpe billetter er på operaen.no.
- ▷ Uavhentede billetter blir sluppet opp fortløpende, følg med på operaen.no.
- ▷ Vi har gratis WIFI i foajeen.
- ▷ De billigste plassene på Hovedscenen koster kr 100.
- ▷ Du kan kjøpe gavekort med valgfritt beløp
- ▷ Én time før forestilling på Hovedscenen er det gratis introduksjon. Er også tilgjengelige som lydfil på operaen.no kort tid etter premieren.
- ▷ Du kan kjøpe forestillingsprogram i foajeen, billettluken, butikken og barene.
- ▷ Du kan være med på omvisning bak scenen, både på norsk og engelsk.
- ▷ Du kan forhåndsbestille pausebevertning i våre restauranter og barer.
- ▷ Du kan kjøpe gaver, bøker, CD-er og DVD-er i butikken vår.
- ▷ Vi har egne arrangementer for deg opptil 30 år, som heter Ung i Operaen.
- ▷ På theoperaplattform.eu kan du streame operaforestillinger – helt gratis.

NYHETSREVY!

Meld deg på vårt nyhetsbrev på operaen.no – få innblikk i alt det spennende som foregår på våre scener!



DNB

DNB samarbeider med idrettsforbund, kulturinstitusjoner og ideelle organisasjoner over hele landet.

DNB har i over 20 år hatt et samarbeid med Den Norske Opera & Ballett, en kulturinstitusjon som både tar vare på og utvikler kunstarter som en stadig større del av befolkningen har lært seg å sette pris på.

Stolt sponsor av mangfoldet



FRA PRØVENE PÅ ORGUS OG EVKTDJKE / FOTO: ERIK BERG

FRA PRØVESAL TIL TEPPEFALL

VI SAMARBEIDER MED DEN NORSKE OPERA & BALLETT

DNB



Statkraft



OBOS





SAMARBEIDSPARTNERE

Den Norske Opera & Ballett takker følgende samarbeidspartnere og bidragsytere:
The Norwegian National Opera & Ballet gratefully acknowledges the support of
the following sponsors and contributors:

Hovedsamarbeidspartnere:

Main Sponsors:

Det Norske Veritas
DNB
OBOS
PwC
Statkraft
Volvo Car Norway

Samarbeidspartnere:

Sponsors:
Mills
Norsk Tipping
Radisson Blu Plaza Hotel
Color Line
Scatec

Prosjektpartnere:

Project partners:
ConocoPhillips
Danske Bank
Umoe

Partnere med særskilt avtale:

Partners with a special agreement:
Kistefos
Hathon Holding
Talent Norge


Den Norske Opera & Ballett takker følgende institusjoner og stiftelser for verdifulle bidrag:

The Norwegian National Opera & Ballet gratefully acknowledges invaluable contributions from the following institutions and foundations:

Skipsreder Tom Wilhelmsens Stiftelse
Sparebankstiftelsen DNB
Operaens Venner
Operaens Ungdomsambassadører

Den Norske Opera & Ballett er heleid av den norske stat og mottar et årlig driftstilskudd bevilget av Stortinget.

The Norwegian National Opera & Ballett is a publicly owned company receiving an annual grant from the Norwegian Parliament.



Eg grev ned min eld
Sent om kveld
når dagen er slut
Gud gje min eld
Aldri slokna ut

\ HÅVAMÅL



