

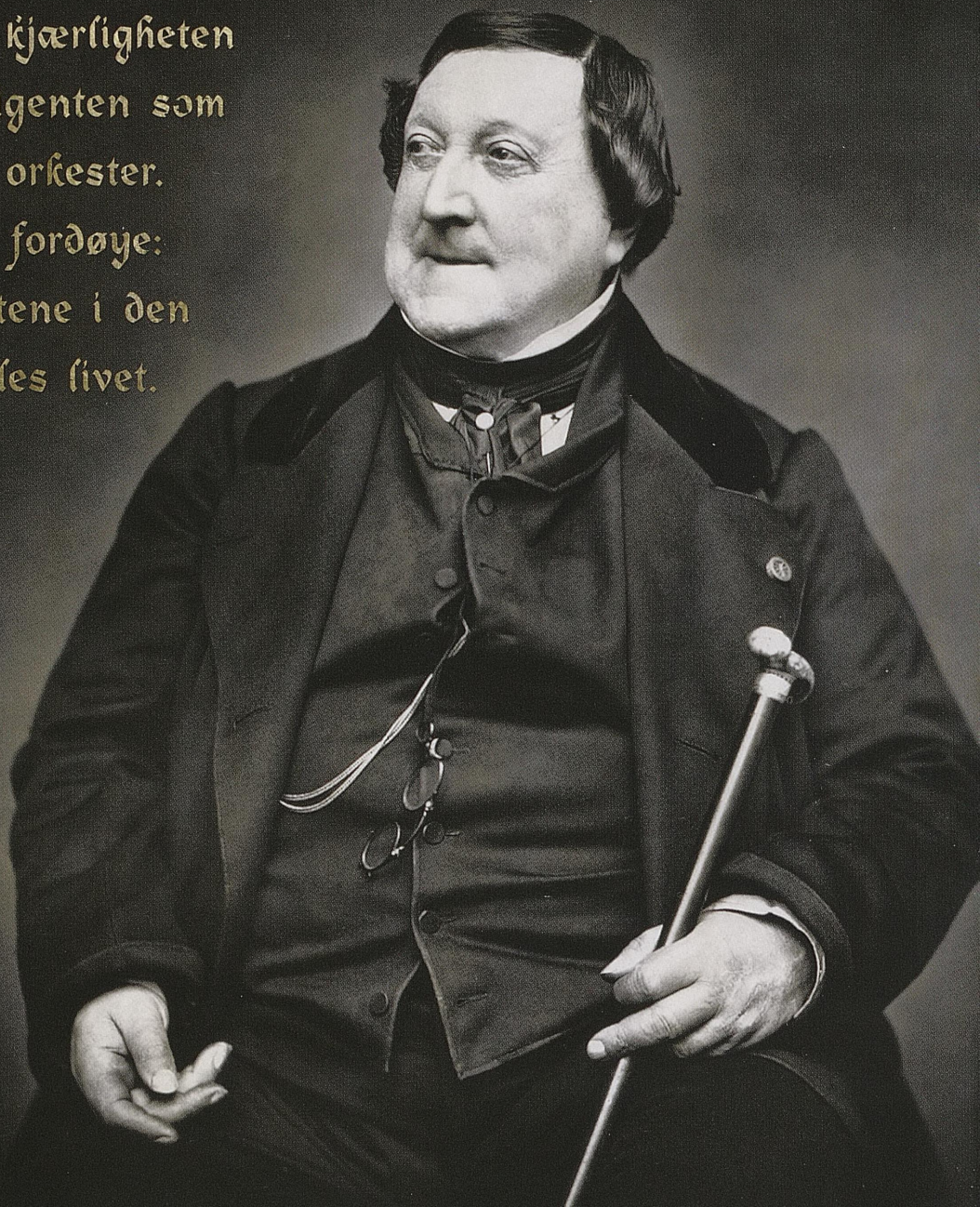
NASJONAL  
OPERAEN  
NASJONAL  
BALLETTEN

# La Cenerentola



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 av *Barberen i Sevilla* Rossinis mest spilte og populære opera. Da denne produksjonen hadde sin premiere i januar 2017, var det 200 år siden urpremierer ved Teatro Valle i Roma og over 40 år siden sist Nasjonaloperaen hadde den på programmet. Det siste var i seg selv grunn nok til å sette den opp. Like viktig var kombinasjonen av *La Cenerentolas* sjarm, Rossinis lekenhet og Stefan Herheims talent som regissør, scenograf og koreograf. Til sammen ble det et fyrverkeri av en produksjon, som det er en glede å skyte opp igjen!

Stefan Herheim har en egen evne til å lytte til musikken og gjøre den levende på scenen. Han viser oss at denne operaen ikke var noe som ble skapt en gang for alle i 1817, heller ikke noe som blir til i en prøvesal, men noe som må skapes på ny i hver forestilling, hver kveld. Det er når orkesteret spiller opp for oss som er til stede, her og nå, at den virkelige magien skjer og Rossini blir levende for oss. Den enormt produktive italienske komponisten viser seg å være litt av en fyr – full av vitalitet, spansk vin og musikalsk humor. Det er rett og slett vanskelig å sitte stille i stolen i møte med denne musikken, og det er vanskelig ikke å bli sjarmert i senk av de staute mennene i Operakoret, som legemliggjør både musikken og komponisten.

Jeg er stolt av å kunne presentere en av Norges flotteste sangere, Tone Kummervold, i tittelrollen som Askepott. Hun har gjort en stor jobb med å tilnærme seg dette krevende

bel canto-repertoaret. Jeg er glad for at et par av sangerne fra premieren i 2017 er tilbake også denne gangen: Rossini-spesialisten Taylor Stayton som prinsen Don Ramiro og Michael Sumuel som prinsens fortrolige rådgiver Alidoro. I den viktige kombinerte rollen som stefaren Don Magnifico og Rossini selv, finner vi Miklós Sebestyén. Edward Nelson, som gjestet oss i *Pelléas og Mélisande* i 2017, er prinsens tjener Dandini, mens de to ekle stesøstre synges av Astrid Nordstad og Vera Talerko. Den musikalske ledelsen for solister, Operakoret, Operaorkestret og hele bølgeballetten er ved Leo Hussain, som selv spiller cembalo og er aktivt involvert i dramaet.

Jeg håper dere vil kose dere like mye som jeg gjør – god fornøyelse!



Annilese Miskimmon,  
operasjef



Miklós Sebestyén (Rossini)  
og Tone Kummervold (Askepott)

# La Cenerentola ossia La bontà in trionfo

Opera i to akter

**Musikk** — Gioachino Rossini

**Libretto** — Jacopo Ferretti

**Musikalsk ledelse** — Leo Hussain

**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.  
Sesongpremiere: 16. mai 2019, Den Norske Opera & Ballett.  
Samproduksjon med Opéra National de Lyon

Operasjef: Annilese Miskimmon

Adm. dir: Geir Bergkastet

Ansvarlig utgiver: Den Norske Opera & Ballett

**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 godhetens 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 erollbåndet 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 godheten 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 bruder valgte den uskyldsrene. 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 habit. Slik håper han å kunne kaste et uforstyrret blick på brudeemnene. Han støter på Cenerentola og de forelsker 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 firspest 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 maskeradene og kaste ut baronen og døtrene hans. Den degraderte kammer-tjeneren furter og hevner seg for tapet av prinsestatusen 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 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 prinsessen 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), 2017



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 operaid i grua

*Refleksjoner over Stefan Herbeims  
nye iscenesettelse*

ALEXANDER MEIER-DÖRZENBACH

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

\ JONATHAN SWIFT

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



elt 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 estetisk 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, trøfler 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 Ferretti nærmest i halvsøvne 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 solonummene 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 selvfremmedgjørende. 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 skravlende 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 Fiascone.

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 skoene,  
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), 2017



restorasjonsperioden, 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 parodiert *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 vulgærspråklig 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, guinear

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 trefrer 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  
fyr 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 forbitrelsen 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 virkelig fantastiske for vår verden.

### *Con variazioni*

Når Magnificio 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 hjelpearbeider. 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 gazzetta* – 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 blick. 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 sprengre det i lufta med hele sin Rossinianer-befolkning.»

Astrid Nordstad (Tisbe), Vera Talerko (Clorinda), Miklós Sebestyén (Don Magnifico), Michael Sumuel (Alidoro),  
Edward Nelson (Dandini), Taylor Stayton (Don Ramiro) og Tone Kummervold (Askepott)



## Affekt og bevegelse

*La Cenerentola* ble en internasjonal suksess umiddelbart etter urfremføringen 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 usvekket, 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 tedesco» («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 transportmidealet 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 forsøksvisse fortellinger om identitet.

I 1826 titulerer Heinrich Heine komponisten ikke bare som «divino maestro», men lovpriser hans «funklende sommerfugldrømmer som flagrer 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 er din dybde fordi du dekker den med roser, og som synes du ikke er tilstrekkelig tanketung og grundig fordi du flagrer så lett, så gudebevinget!» 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 bølgen 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 teatral operamaskineriet som fra en kamin. Eppersom 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






Vera Talerko (Clorinda), Taylor Stayton (Don Ramiro), Tone Kummervold (Askepott),  
Edward Nelson (Dandini), Astrid Nordstad (Tisbe) og Michael Sumuel (Alidoro)



Tone Kummervold (Vaskedamen)  
og Taylor Stayton (Don Ramiro)





# Slave, morder eller prinsesse:

## *Askepott gjennom tidene*

ALEXANDER MEIER-DÖRZENBACH

**N**år 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 barbert 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 silkesail heist og faraoen stenvet 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, Küllkedisi 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 stesøstrene, 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 fiskebeinanden 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 lotusfotter 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 bittelille 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 stesøstrene 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




Tone Kummervold (Askepott), Vera Talerko (Clorinda),  
Miklós Sebestyén (Don Magnifico) og Astrid Nordstad (Tisbe)

den første dags sjette historie (1,6) i eventyrsamlingen *Pentamerone*, som ble publisert etter hans død i 1636. Her blir den adelige Zezóllo – 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 kisteløkk! 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. Zezólloas 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

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

\ EMANUEL GEIBEL



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

\ GEORGE BERNHARD SHAW

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 gullkantedt 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 Snøvit 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...



Taylor Stayton (Don Ramiro), Astrid Nordstad (Tisbe), Edward Nelson (Dandini) og Vera Talerko (Clorinda)



Astrid Nordstad (Tisbe), Vera Talerko (Clorinda), Tone Kummervold (Askepott), Taylor Stayton (Don Ramiro), Miklós Sebestyén (Don Magnifico), Edward Nelson (Dandini) og Michael Sumuel (Alidoro)

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. When this production had its first premiere in January 2017, it was 200 years since the world premiere at Teatro Valle in Rome and over 40 years since last time it was on the program of the Norwegian National Opera. That was in itself reason enough to add it to the repertoire. Equally important was the combination of *La Cenerentola's* charm, Rossini's playfulness and Stefan Herheim's talent as director, stage designer and choreographer. Altogether the production turned out to be firework that it is a pleasure to ignite again!

Stefan Herheim has a unique talent when it comes to listening to the music and make it live on stage. He shows that this opera was not something that was created once and for all in 1817, nor anything that comes into being in a rehearsal room, but something that must be re-created in every performance, every night. It is when the orchestra plays for us who are present, here and now, that the real magic happens and Rossini is brought to life. This hugely productive Italian composer then turns out to be quite a character – full of vitality, Spanish wine and musical humor. When hearing this music, it is simply hard to sit still in the chair, and it is definitely difficult not to be captivated by the charming men in our Opera chorus, when they embody both the music and the composer.

I am proud to present one of Norway's finest singers, Tone Kummervold, in the title role as Cinderella. She has done a great job of approaching the demanding bel canto repertoire. When this production had its

premiere in 2017, Rossini specialist Taylor Stayton sang Prince Don Ramiro and Michael Samuel was the Prince's advisor Alidoro, and I am glad to have both of them back. In the important combined role of the stepfather Don Magnifico and Rossini, we find Miklós Sebestyén. Edward Nelson, who visited us in *Pelléas and Mélisande* in 2017, is the prince's servant Dandini, while the two nasty stepsisters are sung by Astrid Nordstad and Vera Talerko. Conductor for these talented soloists, the Norwegian National Opera Chorus and Opera Orchestra is Leo Hussain, who also plays the harpsichord and is actively involved in the drama.

Hope you will enjoy yourself as much as I do!



Annilese Miskimmon,  
*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.



## 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 halsbrykende 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 vell!

Bare ikke bestandig.

Bare ikke overalt.

Bare ikke for alle.

\ NOVALIS



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 båtturn.


\ GIOACHINO ROSSINI

# Biografier

## Leo Hussain, musikalsk ledelse


eo Hussein er utdannet ved universitetet i Cambridge og ved Royal Academy of Music i London. Han har etablert seg som en av de fremste tolkerne i sin generasjon av verker av Mozart, Den andre wienerskole, og mesterverker fra det 20. århundre. Hussein oppnådde tidlig suksess ved Salzburg-festivalen der han assisterte Sir Simon Rattle og Berlinfilharmonikerne, og Velery Gergiev og Wiener Philharmoniker. Dette førte til debuter med orkestre verden over, og tett samarbeid med dirigenter som Daniel Barenboim og Yannick Nézet-Séguin. Han har tidligere vært musikk sjef ved Opéra de Rouen og Salzburg Landestheater, og dirigerer nå flere av verdens fremste orkestre og er engasjert ved en rekke ledende operahus, som Royal Opera House Covent Garden, La Monnaie i Brussel, Theater an der Wien og Staatsoper Berlin. Innværende sesong er han også engasjert ved Symphoniker Hamburg, RF Radio-Symphonieorchester Wien, Oper Frankfurt og GöteborgsOperan.

## Stefan Herheim, regissør


tefan 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* i 2012 og *Salome* i 2013 og *La Cenerentola* i 2017. Blant hans mange suksesser i utlandet framheves bl.a. *Skjebnens makt* og *Lohengrin* i Berlin, *Rusalka* i Brüssel, Dresden og Barcelona, *Siciliansk vesper* på Covent Garden i London og *Mestersangerne i Nürnberg* på Festspillene i Salzburg og i Paris, *Hoffmanns eventyr* i Bregenz, *Figaros bryllup* i Hamburg og *Spar dame* i Amsterdam. De siste to årene har han satt opp *Spar dame*, *Wozzeck*, *Hoffmanns eventyr*, *La Cenerentola*, *Blaubart* og *Pelléas og Mélisande* ved flere operahus. 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 *Parzifal* ved Festspillene i Baryeuth fra

2008 til 2012 – en produksjon han bl.a. fikk den norske Musikkritikerprisen for. I 2013 ble Herheim tildelt Anders Jahres Kulturpris. I 2020 vil han ha regi og scenografi på *Rhingullet*, første del av *Nibelungenringen* for Deutsche Opera Berlin. Herheim er tilknyttet KHiO/Operahøgskolen som professor II i operaregi, og fra sesongen 22/23 overtar han som operasjef for Theater an der Wien. Han underviser ved flere europeiske høyskoler og akademier, og har fremtidige regioppdrag i bl.a. London, Berlin, Salzburg og Paris..

## Daniel Unger, scenograf

aniel 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 Unter 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

sther 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 bl.a. Strindbergs *Et drømmspill 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*, for Komische Oper i Berlin, i tillegg til samarbeid med regissører som Max Webster, Daniel Kramer og Ulrich Schulz. Hun hadde også kostymedesignet på *Hoffmanns eventyr* for Festspillene i Bregenz 2015 (regi Stefan Herheim), og de siste årene forestillinger som *Blaubart* og *La Cenerentola* i Herheims regi. Fra 2004 har hun undervist i kostymedesign ved Lerchenfeld kunstakademi i Hamburg.

Andreas Hofer (Phoenix),  
lysdesign

**A**ndreas (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 fra Nürnberg* i Paris. Han har også hatt lysdesignet på Herheims *Blaubart* og *Wozzeck*. 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 ved Kunstakademiet i Wien.

fettFilm, videoproduksjon

**F**or 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 videodesignet 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

**A**lexander Meier-Dörzenbach studerte amerikansk og tysk litteratur, kunsthistorie og pedagogikk, og avsluttet med en avhandling om Gertrude Stein, Sherwood Anderson 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). De siste to årene har de samarbeidet om *Spar dame*, *Wozzeck*, *Hoffmanns eventyr*, *La Cenerentola*, *Blaubart* og *Pelléas og Mélisande* ved flere operahus. Han jobber også tett med regissør Karoline Gruber, blant annet i *Ariadne auf Naxos*, *Elegy for Young Lovers*, *Don Giovanni* (Düsseldorf), *The Player* og den kommende *Orlando*. Meier-Dörzenbach jobbet som

sjefsdraturg ved Aalto Theater i Essen (opera, ballett, Essener filharmoniske orkester) 2013–2015, og underviser nå i dramaturgi ved ulike universiteter i Hamburg i tillegg til at han jobber som frilanser.





Renato Girolami (Rossini), 2017



## 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 Harlequine  
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.

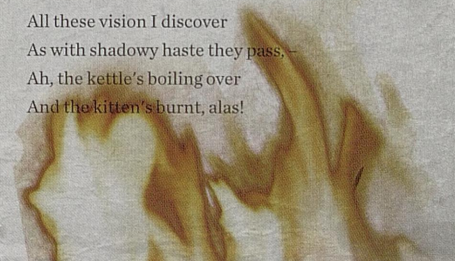
Many a dim long-buried story  
O'er me soon begins to rise,  
But with dead and faded glory,  
And in strange and mask'd disguise.

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!



# Med OBOS Kredittkort opplever du mer for mindre

Vi vet at OBOS-medlemmer setter pris på gode kultur-opplevelser. Derfor får du 10 % fast kulturrabatt med OBOS Kredittkort.

Rabatten gjelder flere tusen arrangementer over hele landet, blant annet på Den Norske Opera & Ballett, Folketeateret, Nationalteatret, Oslo Nye, Ticketmaster og Billettportalen. Dette kommer i tillegg til ordinær OBOS-rabatt.

#### Fordeler med OBOS Kredittkort

- Ingen årsavgift
- Ingen gebyrer på varekjøp
- Reise- og avbestillingsforsikring
- Full oversikt i nettbank og mobilbank
- Kortet kan brukes som OBOS medlemsbevis

Bestill kortet på [obos.no/kredittkort](https://obos.no/kredittkort)

Du får mest ut av rabatten om du betaler fakturaen ved forfall. Dersom du velger å bruke 15.000 i kreditt i 12 måneder, koster det totalt 16.600 kroner. Effektiv rente, 23,45 %.





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**



Skal man nå toppen, krever det tusenvis av timer med øving, gode trenere og dedikerte foreldre. Norsk Tipping bidrar med hele sitt overskudd på 5,5 mrd. til samfunnsnyttige formål deriblant over 750 millioner til kultur. Spiller du hos Norsk Tipping får du litt spenning i hverdagen. Samtidig støtter du positive tiltak til glede for enkeltmennesker og ditt nærmiljø.



**Norsk Tipping**



# VI UTVIKLER MORGENDAGENS SANGTALENTER

Hvert år får Barnekoret en betydelig del av Color Lines lotterimidler. Dette samarbeidet bidrar til at:

- ▶ unge og entusiastiske sangtalenter får bedre pedagogisk tilbud enn før
- ▶ Barnekorets repertoar utvides, hvilket betyr deltagelse i flere nye, norske operer og økt tilbud for barn og ungdom
- ▶ Barnekoret har et økt samarbeid med operaselskaper over hele landet gjennom samproduksjoner og ressursutvikling

Barnekorets posisjon vekker nå internasjonal oppmerksomhet.

Color Line tenker nytt og fremtidsrettet, og ønsker å jobbe for et vitalt samspill mellom reiseliv og kultur. Med skreddersydde billett-, besøks- og cruisepakker skal vi:

- ▶ øke tilstrømningen av et internasjonalt publikum
- ▶ gjøre Norge til et spennende reisemål, og Den Norske Opera & Ballett til et enda mer attraktivt hus

Vi er stolte av vårt samarbeid med Den Norske Opera & Ballett. Stolte av å få bidra med et større internasjonalt publikum, stolte av å få bidra i utviklingen av morgendagens sangtalenter.



# FRA PRØVESAL TIL TEPPEFALL

VI SAMARBEIDER MED DEN NORSKE OPERA & BALLETT





## 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:

DNB  
OBOS

### Samarbeidspartnere:

Sponsors:  
Advokatfirmaet Føyen Torkildsen  
Color Line  
Mills  
Norsk Tipping  
Scatec  
Sopra Steria  
The Boston Consulting Group

### Prosjektpartner:

Project partner:  
ConocoPhillips

### Partnere med særskilt avtale:


Partners with a special agreement:  
Hathon Holding  
Kistefos  
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 &  
Ballet 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

\ HÁVAMÁL

