

# Pepeljuga u opernoj literaturi

---

**Tomaš, Katarina**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2020**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Zagreb, Academy of Music / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:944309>

*Rights / Prava:* [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-07-12**



*Repository / Repozitorij:*

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

IV. ODSJEK

KATARINA TOMAŠ

# PEPELJUGA U OPERNOJ LITERATURI

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2020.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

IV. ODSJEK

# PEPELJUGA U OPERNOJ LITERATURI

DIPLOMSKI RAD

Mentor: doc.art. Ivan Josip Skender

Student: Katarina Tomaš

Ak.god. 2019/2020

ZAGREB, 2020.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

doc. art. Ivan Josip Skender

---

Potpis

U Zagrebu, 25.09.2020

Diplomski rad obranjen

POVJERENSTVO:

1. izv. prof. art. Matina Zadro \_\_\_\_\_
2. izv. prof. art. Martina Silić \_\_\_\_\_
3. doc.art. Ivan Josip Skender \_\_\_\_\_

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE  
AKADEMIJE

# Sadržaj

1.UVOD .....	1
2.Priča o Pepeljugi.....	2
3.Nicolas Isouard- <i>Cendrillon</i>	
3.1 Kratki životopis.....	5
3.2 Žanr.....	5
3.3 Premijera.....	5
3.4 Libreto.....	6
3.5 Sinopsis.....	6
3.6 Glazbeni stil.....	7
3.7 Povijesne okolnost.....	7
4. Gioachino Rossini - <i>Cendillon</i> .....	8
4.1 Kratki životopis .....	9
4.2 Žanr.....	9
4.3 Premijera.....	9
4.4 Libreto.....	9
4.5 Razlike u odnosu na izvorni libreto i bajku.....	11
4.6 Analiza likova.....	13
4.7 Glazbeni stil i analiza.....	15
4.8 Povijesne okolnosti.....	22
5. Jules Massenet- <i>Cendrillon</i> .....	
5.1 Kratki životopis.....	23
5.2 Žanr.....	24
5.3 Premijera.....	24
5.4 Libreto.....	25
5.5 Sinopsis.....	27
5.6 Karakterizacija likova kroz libreto i glazbu.....	29
5.7 Glazbeni stil i analiza.....	31

5.8 Povijesne okolnosti.....	36
6. Pauline Viardot - <i>Cendrillon</i> .....	37
6.1 Kratki životopis.....	37
6.2 Žanr.....	38
6.3 Premijera.....	38
6.4 Libreto.....	39
6.5 Glazbeni stil.....	40
6.6 Povijesne okolnosti.....	41
7. Zaključak.....	42
8. Literatura.....	43

## 1. UVOD

Ovaj diplomski rad se bavi istraživanjem i analizom opera skladanih na temu bajke o Pepeljugi. Ideju za pisanje i istraživanje teme ovog diplomskog rada sam dobila prilikom sudjelovanja u operi *Cendrillon*, Julesa Masseneta, koja je ujedno bila i moja diplomatska predstava. Dojmio me Massenetov psihološki i muzički stil karakteriziranja likova i sama predanost glumačkom aspektu opere, poznavanje teatra, predanost inscenaciji i želja da se kroz operu predstavi spoj svih umjetnosti. Prije početka projekta sam odlučila istražiti operu i sam lik Maćehe kojeg sam tumačila, te sam često nailazila na ostale operne adaptacije istoimene bajke, uglavnom skladane u 19.st, čak i dramske verzije, parodije, koje su i kao sama bajka kroz povijest bile sklone osobnim autorovim promjenama priče. Nakon pojave prve opere *Cendrillon* koju je napisao Nicolo Isouard, i koja je doživjela veliki uspjeh, tema Pepeljuge je postala toliko popularna da do kraja 19.st bilježi čak pet opernih adaptacija. Čest je slučaj u opernoj praksi 19. st. da popularni književni romani kao npr. *Manon* dožive tri različite operne verzije, ali bajka o Pepeljugi je time nadmašila gotovo svaku temu u povijesti i bilježi čak devet opernih verzija i pet baletnih adaptacija. Ni jedna bajka nije bila toliko podložna adaptiranju u bilo koje povijesno doba kao Pepeljuga, kao ni promjenama žanra, budući da nije bitan tok radnje ni okolnosti već moralna pouka koju priča nosi. Istražujući različite verzije opera, članke, radove i knjige uvidjela sam da ne postoji rad sa prikupljenim informacijama o opernoj literaturi na temu Pepeljuge na jednom mjestu, što sam smatrala zanimljivim i bitnim. Odlučila sam obraditi četiri verzije opera koje sam smatrala najbitnijima u opernoj literaturi. Prva opera koju ću predstaviti je *Cendrillon* koju je napisao Nicolas Isouard. Nažalost, iako je njegova verzija opere poslužila kao baza svim ostalim verzijama, njegova opera i on kao skladatelj su u potpunosti zaboravljeni, o čemu najviše govori oskudna literatura i činjenica da danas ne postoji dostupna audio ili video snimka na internet platformi. Slijedeća opera je *Cenerentola* koju je napisao Gioachino Rossini, još jedno skladateljsko remek djelo. Iako muzički različite, libreto i sam tok radnje su gotovo u potpunosti kopirani. Massenetova opera *Cendrillon*, napisana na samom prijelazu iz 19. u 20. stoljeće je treća opera koju ću analizirati, i jedina koja zadržava elemente magije i nadnaravnog svijeta kojeg je opisao Charles Perrault u svojoj *Cendrillon*. Za kraj sam odlučila spomenuti i operetu *Cendrillon* koju je napisala Pauline Viardot, koja za razliku od prethodnih opera nije napisana za veliku pozornicu u teatru već za

izvođenje u manjem ambijentu pariškog salona i koja je napisana u pedagoške svrhe vokalnog studija. Navedena navode bajku Charlesa Perraulta, *Cendrillon*, kao književni predložak..

## 2. PRIČA O PEPELJUGI

Priča o Pepeljugi je jedna od najpoznatijih i najstarijih svjetskih bajki. Iako se danas bajka predstavlja kao prvenstveno dječji žanr sa odgojnom komponentom, za što je najzaslužnija *Disneyeva* adaptacija bajke u obliku animiranog filma, porijeklo ove bajke dolazi iz narodnih priča i mitova koji su uglavnom bili namijenjeni odrasloj populaciji. Najpoznatije verzije su napisali braća Grimm (*Aschenputtel*) i Charles Perrault (*Cendrillon*), a prve pronađene verzije sežu do nekoliko stoljeća prije Krista. Gotovo svaka kultura ima svoju verziju priče koja se mijenjala ovisno o afinitetima vremena, kulturi, svrsi nastajanja i drugim ciljevima. U svakoj verziji glavna junakinja (po kojoj priča nosi ime) pripada srednjem društvenom sloju, gubi svoj položaj i biva zlostavljana od obitelji, prolazi kroz razne tegobe dok ne stupi u brak sa princem ili kraljem koji se zaljubi jednako u njezinu ljepotu i dobrotu. Svaka verzija završava sretno naglašavajući moralnu pouku pobjede dobra nad zlim.

Najstariji izvor zabilježen je u antičkom dobu, konkretno 1. st. pr. Kr, koji je prepričao grčki filozof i povjesničar *Strabo*. Opisuje život mlade robinje *Rodophis* kojoj orao ukrade sandalu, potom odleti u Memphis, i baci u ruke poznatom kralju koji se šetao ispred svojih odaja. Fasciniran proporcijama stopala pošalje vojsku da pronađe tu djevojku. Kineska narodna priča je prva koja uključuje nadnaravne elemente, zločestu maćehu koja maltretira djevojku i odlazak na ples. Njezino ime je *Ye Xian*. Nakon smrti majke djevojka je postala sluškinja svojoj novoj maćehi, a pronašla je mir u razgovoru sa zlatnom ribicom preko koje je stupala u kontakt sa duhom mrtve majke. Saznavši to, maćeha ubije ribicu u želji da se nasladi njenim mukama. Vidjevši koliko djevojka pati i koliko se brine o kostima ribice, obrati joj se dobri duh te odluči ispuniti jednu želju. Djevojka poželi otići na ples koji se spremao u selu. Na plesu vidi svoju zlu maćehu i od straha da ju ova ne prepozna, pobjegne. U bijegu gubi cipelicu koju pronađe poznati kralj, fasciniran malim stopalom vlasnice cipelice. Orijentalno podrijetlo ove priče objašnjava vrednovanje kineskog kriterija ljepote. Po indijskoj mitologiji postojala je djevojka po imenu *Oochigeas*, koju su maltretirale biološke sestre, zbog njenog ružnog lica, koje je bilo puno ožiljaka i opekotina. Usprkos teškom životu i maltretiranju, ona je jedina imala sposobnost da vidi nevidljivog princa koji je odlučio pronaći princezu u njenom plemenu. Kada



je došao trenutak gdje su djevojke trebale opisati kako princ izgleda, ispostavilo se da ga samo Oochigeas vidi. Princ je postao vidljiv, a djevojka je dobila na dar čarobni češalj koji je češljanjem izbrisao sve ožiljke i opekotine sa lica. Postala je lijepa i princ se zaljubio u nju. Prvu tiskanu verziju bajke *La gatta Cenerentola* je napisao Giambattista Basille 1634.g. i objavio svojoj zbirci priča *Pentamerone*. U ovoj verziji se prvi put spominje nadimak *Cenerentola* koji je kasnije postao univerzalno prihvaćen i poznat. Korijen dolazi iz talijanske riječi *cenere* koja u prijevodu znači pepeo. Inspiracija dolazi od činjenice da su tadašnje sluge u zimskim vremenima spavale ispred kamina u kuhinjama, zbog čega su često bile uprljane pepelom. U ovoj verziji na početku priče Pepeljuga (*Zezolla*) ne predstavlja nevinašce, već zločestu djevojku koja, u želji da joj guvernanta postane nova majka, ubija svoju prvu maćehu. Nakon udaje za oca, guvernanta pokaže svoje pravo lice i pozove u kuću svojih šest zločestih kćeri koje maltretiraju Pepeljugu. Djevojka je često bježala od njih brinući se o čarobnom drvu datulja koje joj je pružalo utjehu i ispunilo želju poput haljine, cipelica i odlaska na bal. Basillijeva verzija je postala temelj svih tiskanih verzija priče. Braća Grimm su preuzeli gotovo sve elemente, ali na morbidan način prikazuju kažnjavanje maćehe i sestara. Jedna sestra si odreže nožni palac da stane u cipelicu, a druga odreže dio pete. Na kraju bajke im, kao kaznu za njihovu zlobu, golubice iskopaju oči. Verziju priče koja je poslužila kao predložak libretima opera koje su teme ovog rada je napisao Charles Perrault. *Pepeljuga ili staklena cipelica* dio je zbirke bajki *Pripovijesti ili priče iz prošlosti (Histoires ou contes du temps passe)*. Perrault je lišio svoju bajku svih morbidnih i agresivnih trenutaka koji su do tada bili prisutni. U priči se prvi put pojavljuje lik vile, otkucavanje sata u ponoć i čarobna staklena cipelica. Bajka je poslužila kao predložak brojnim filmskim i animiranim produkcijama, od kojih je Disneyev animirani film iz 1950.g najvjerodostojnija adaptacija Perraultove bajke. U nastavku ću ukratko prepričati radnju:

Jednom davno živio je jedan plemić, koji se nakon smrti svoje voljene supruge ponovo oženio, i to oholom ženom koja je imala dvije zločeste kćeri iz prošlog braka. Plemić je imao jednu kćer iz prvog braka koju su krasile ljepota, dobrota i koja im je bila sušta suprotnost. Dolaskom maćehe i polusestara, Pepeljuga je morala postati sluškinja u svom vlastitom domu. Polusestre su po cijele dane maltretirale Pepeljugu, te su joj oduzele sobu i smjestile ju u podrum pored kamina, zbog čega je odora djevojke bila zaprljana pepelom. Zbog toga su joj dali pogrdan nadimak *Pepeljuga*. Jednoga dana u dom je stigao poziv na bal za sve djevojke u kraju. Zla maćeha i sestre su se svakodnevno pripremale, a Pepeljugi nije bilo dozvoljeno ići. U pomoć

je došla dobra vila koja je Pepeljugi ispunila sve želje, ali pod uvjetom da se vrati kući do ponoći jer do tada traje čarolija. Došavši na bal, princ se zaljubio u nju na prvi pogled. Začuvši odzvanjanje sata u ponoć, ona je u strahu pobjegla, i izgubila cipelicu za sobom. Princ je pronašao cipelicu i prešao cijelo kraljevstvo dok nije pronašao Pepeljugu kojoj cipelica savršeno pristaje. Odveo ju je sa sobom i spasio od režima njezine obitelji, kojoj je ona na kraju sve oprostila.

Navedena bajka je primarni književnim predložak svim verzijama bajke o Pepeljugi koje su napisane u opernoj literaturi, no pojedini skladatelji će koristiti i elemente i iz bajke braće Grimm. Libreto prve opere koju ću predstaviti je napisao Charles Etienne i iako navodi Perraultovu bajku kao predložak, on čini drastičan pomak ukidajući magične elemente priče i time stvara libreto sukladan društvenim i političkim okolnostima vremena u kojem je nastao. Zbog toga ću se tokom analiziranja spomenutih opera osvrnuti i na povijesne okolnosti koje su bile ključne za interpretaciju priče.

### **3. NICOLAS ISOUARD - *CENDRILLON***

#### **3.1 Kratki životopis**

Nicolas Isouard je rođen 15.05. 1773.g u Porto Salvu, Valetta, Malta. Primarno se obrazovao za vojnog inženjera u Parizu gdje je paralelno pohađao satove klavira i kontrapunkta. Izbijanjem revolucije 1790.g vraća se na Maltu te radi kao trgovac, ali se također nastavlja glazbeno obrazovati sa Francescom Azopardijem<sup>1</sup> koji ga je upoznao sa tehnikama skladanja napuljske škole čiji stil je bio prisutan u svim njegovim operama. Njegova prva opera *L'aviviso ai maritati* (1794) je postigla toliko veliki uspjeh da se skladatelj odrekao posla kao trgovac i posvetio isključivo skladanju, te mijenja ime u Nicolo de Malte. Uslijedile su brojne narudžbe opera, uglavnom za malteško kazalište. 1800.g se vraća u Pariz i radi kao slobodni umjetnik skladajući opere komičnog sadržaja koje su bile iznimno popularne u širokim građanskim slojevima. Njegova društvenost i članstvo u slobodnim zidarima su mu uvelike pomogli da se probije na francuskom tržištu. Najveći uspjeh postiže operom *Cendrillon* (1810) koja je nakon premijere u Parizu uspješno izvođena i u ostalim europskim zemljama. U svojim operama je postigao ravnotežu govorne komedije i glazbene igre što je bilo ključno za strukturiranje komičnog obrasca opere comique ( francuske komične opere).

#### **3.2. Žanr**

Autori su operu predstavili kao opera feerie, ali sadrži i elemente forme opere comique. Opera feerie francuski je žanr opere ili baleta, često sa elementima magije u svojim pričama, a opera comique se odnosi na vrstu francuske opere koja je uključivala govorne monologe ili dijaloge između glazbenih brojeva.

#### **3.3 Premijera**

Opera *Cendrillon* je prouzvedena 22.02.1810.g. u teatru Opera Comique, Pariz. Premijera je zabilježila veliki scenski uspjeh, te je opera uskoro smatrana jednom od najkomičnijih opera toga vremena. Publiku je osim zabavnog sadržaja privukla jednostavnost izraza i kratko trajanje (90 minuta).

---

<sup>1</sup> Malteški skladatelj, teoretičar i profesor

### 3.4 Libreto

Autor libreta je Charles Guillaume Etienne. Inspiraciju pronalazi u istoimenoj nacionalnoj verziji bajke Charlesa Perraulta, ali izbacuje uglavnom sve magične elemente i uvodi nove likove. Zadržavajući samo kostur priče i moralnu pouku Etienne čini velike razlike u odnosu na tiskane i usmene verzije bajke i time predstavlja svoju autentičnu verziju priče. Lik dobre vile mijenja prinčevim učiteljem Alidorom, te time izbacuje sve magične aspekte vezane za lik vile, a umjesto cipelice Pepeljuga dobiva čarobnu ružu uz pomoć koje ju obitelj ne može prepoznati. U radnju, umjesto zle maćehe, uvodi lik očuha koji je predstavljen kao karikaturan tip, prototip pretvornih dvorjana, te svojim likom i djelom predstavlja kontrast nježnoj i iskrenoj prirodi Pepeljuge. Pepeljuga i princ se upoznaju prije bala i princ je svjestan njezinog statusa, ali se svejedno zaljubljuje u nju zbog njezine dobrote, a ne površne ljepote. Novi lik u libretu je prinčev sluga Dandini, predstavljen kao tradicionalni burleskni lik, koji u operi ima ulogu lažnog princa. Prerušavanje princa i Dandinija je referenca na stil comedie dell'arte koji je često je bilo vidljiv u libretima operama skladanim u stilu napuljske škole skladanja. Ovaj libreto je poslužio kao primarna baza svim opernim adaptacijama bajke. U nastavku ću navesti kratki sinopsis radnje koja se odnosi i na naredne opere: Gioachino Rossini - *Cenerentola* i Pauline Viardot - *Cendrillon*.

### 3.5 Sinopsis

#### 1. čin

Pepeljuga živi sa očuhom i njegove dvije kćeri Clorinde i Tisbe u svom oronulom domu, gdje je nakon smrti majke tretirana kao sluškinja.. Dok se sestre entuzijastično pripremaju za bal na vrata pokuca prosjak ( kraljev učitelj Alidoro prerušen u prosjaka) i moli za malo kruha i vode. Pepeljuga mu ponudi svoju hranu, dok ga sestre sa gađenjem tjeraju. Prosjak obeća Pepeljugi da će biti nagrađena za dobrotu i gostoprimstvo. Kada se vratio na dvor Alidoro je sve do detalja prepričao princu kojeg je zaintrigirala ta dobra djevojka. Odlučio ih je posjetiti, ali zamijeniti uloge sa svojim slugom Dandinijem da dobije stvaran dojam o karakterima djevojaka.

#### 2. čin

Pepeljuga se budi na kraljevskom dvoru odjevena u najljepšu haljinu koju je ikada vidjela. Alidoro joj daje čarobnu ružu čija čarolija štiti od njezine zle obitelji. Princ je i na balu prerušen

u prosjaka i kada vidi Pepeljugu pozove ju na ples. Kada ostanu nasamo on nju upita da mu bude žena, na što se ona uplaši i pobjegne. U bijegu se spotakne i gubi cipelicu.

### 3. čin

U barunovom domu, sestre i očuh raspravljaju o nepoznatoj djevojki sa bala. Uskoro dolazi princ koji želi da sve djevojke u kraju isprobaju cipelicu, a kada pronade Pepeljugu, kojoj cipelica savršeno pristaje, on ju vodi sa sobom daleko od njezine zle obitelji.

### 3.6 Glazbeni stil

Budući da ne postoji audio ni video zapis, kao ni cjelovit notni primjer djela, istraživanje o glazbenom stilu Nicole Isouarda najviše je ovisilo o člancima i kritičkim osvrtima njegovih kolega. Weber je komentirao Isouardov glazbeni izričaj kao "nepamtljiv i prosječan". Skladateljski izričaj u operi se zasniva na dijatonskim modulacijama, inverziji toničkih akorda, učestalim ponavljanjima glazbenog materijala, slabim zbornim dionicama u kojima su često tenor i alt napisani u oktavama. Također, prevladavaju plesni oblici u sastavima, a Cendrillon je prva opera u kojoj je zabilježen bolero na sceni. U vokalnoj dionici, skladatelj veliku pažnju pridaje osjećaju za deklamaciju teksta, te srž radnje stavlja u govorne dijelove i recitative, a arije koristi za naglašavanje glazbenog elementa, te su pružale pjevačima priliku da pokažu svoje virtuosno pjevačko umijeće. Vrlo jednostavnom vokalnom linijom Pepeljuge naglašava njezinu dobrotu što je u kontrastu sa ulogama sestara, za koje piše izrazito komplicirane, koloraturne dionice te na taj način naglašava njihovu zlobu.

### 3.7 Povijesne okolnosti

Zanimljivo je istaknuti da je Charles Guillaume Etienne, libretist bio popularniji od samog skladatelja. U razdoblju revolucije pratio je Napoleona tijekom njegovih kampanja, bio je časnik u Legiji časti, a sa druge strane djelovao je kao poznati dramaturg koji je u tom periodu napisao *Povijest Francuskog kazališta* u pet svezaka. Budući da je bio žestoki protivnik romantizma može se pretpostaviti da je bio pristaša prosvjetiteljskih ideja. Libreto opere je, iako sa svrhom da zabavi, bio uvelike bio određen tim okolnostima pogotovo kada su u pitanju ukidanja magičnih elemenata, veličanje razuma i slobodnog djelovanja kroz lik Pepeljuge.

## 4. GIOACHINO ROSSINI - *CENERENTOLA*

### 4.1 Kratki životopis

Talijanski je skladatelj rođen 29.02.1792. u Pesaru. Odrastao je u obitelji glazbenika gdje je stekao osnovno glazbeno obrazovanje; otac Giuseppe je svirao rog u kazališnom orkestru, majka Anne je bila operna pjevačica, doduše neškolovana, ali je u kazalištu pjevala sporedne uloge. U mladosti je sa ocem proučavao glazbu u iznimno opremljenoj biblioteci svećenika Giuseppea Malerbija, sa kojim je imao i svoje prve satove kontrapunkta. U opsežnoj literaturi biblioteke, Rossini se prvi put susreo, a kasnije i najviše pažnje posvetio, djelima Haydna i Mozarta, koji su najviše utjecali na dječakov ukus. Smatrao ih je svojom najvećom inspiracijom. Mozartovu glazbu je nazvao ‘*divljenje moje mladosti, očaj mojih zrelih godina i utjeha moje starosti*’. Dotični svećenik je prvi otkrio dječakov lijepi glas, te mu je davao i prve satove iz pjevanja. Mladi Rossini je brzo napredovao u pjevanju, a paralelno je učio svirati violu, rog i čembalo. Sa dvanaest godina je primljen na *Liceo Musicale* u Bologni, gdje je studirao pjevanje, violončelo i kontrapunkt. Već sa četrnaest godina je zarađivao kao pjevač i korepetitor u kazalištima i crkvama. Dječak je toliko obećavao da je sa već sa četrnaest godina jednoglasno imenovan članom *Academie Filarmonice*.<sup>2</sup> Rossinijev učitelj kontrapunkta je bio otac Mattei, poznati akademski skladatelj i učenik slavnog oca Martinija. Kao operni skladatelj je debitirao 1810.g operom *Bračna mjenica* koja mu je tada donijela veliki uspjeh i zaradu. Uslijedilo je nekoliko komičnih, ali neuspješnih i zaboravljenih opera. Prva opera koja mu je donijela veliku slavu i svrstala ga ispred njegovih suvremenika je bila *Tancredi* (1813). Tom operom je predstavio nove formalne postupke spajanjem lirskih i dramskih elemenata. Iste godine slijedila je opera *Talijanka u Alžiru*, još jedno tadašnje remek djelo. Primijetio ga je Domenico Barbis koji je bio zaslužan za procvat i sponzoriranje njegove karijere. 1816 sklada svoju najpoznatiju operu buffu *Seviljski brijač*, koja je do danas ostala jedna od najizvođenijih opera svih vremena. Mnogi kritičari smatraju da je uz *Cenerentolu*, *Seviljski brijač* jedina opera sa kvalitetnim libretom koju je Rossini uglazbio. U svojim buffo operama, Rossini postiže vrhunac svog skladateljskog izražaja. Opere je skladao do trideset sedme godine, posljednja opera je bila *William Tell* (1829). Povukao se sa scene smatrajući da je dosego svoj vrhunac. Do kraja života je skladao još sakralna djela od kojih su najpoznatiji *Stabat mater* i *Petite Messe Solenne*. U epigrafu za svoju Missu Sollennele je napisao ‘*Bože, ovdje je napisana, ova mala jedna misa. Jesam li napisao sakralnu glazbu ili đavolju glazbu? Rodio sam se da pišem opere*

---

<sup>2</sup> Gioachino Rossini- studija tragikomike, Francis Toye, str 19-31

*buffe, kao što dobro znaš. Malo znanosti i malo srca, to je sve*’. Preminuo je 13.11.1868.g u Parizu.

## 4.2 Žanr

Stil *dramma giocoso*, razvio se u Italiji sredinom 18.st prvenstveno kroz rad dramatičara Carla Goldonija<sup>3</sup>, a prvi put se pojavljuje u Mozartovoj operi *Don Giovanni*. Odnosi se na libreto te predstavlja razigranu dramu sa sentimentalnim, patetičnim ili tragičnim zapletom koji završava sretno. Komična opera koja sadrži i tragične elemente<sup>4</sup>. Opera sadrži elemente opere buffe<sup>5</sup>, ali isto tako i opere serie<sup>6</sup>, no ne može se u potpunosti svrstati ni pod jedan ni pod drugi žanr, već se navodi kao nešto između.

## 4.3 Premijera

Opera je praizvedena 25.01.1817.g u teatru *Valle*, Rim. Iako praizvedba nije odmah doživjela uspjeh, Rossini nije ni trenutka dvojio o budućem uspjehu te opere ‘*Budale! U Rimu će doživjeti veliku popularnost već prije kraja sezone, a u cijeloj Italiji do kraja godine, a u Francuskoj i Engleskoj do dvije godine. Na kraju će se impresariji i primadone tući za nju*’<sup>7</sup>

## 4.4 Libreto

Otprilike godinu dana nakon velikog uspjeha sa operom *Seviljski brijač*, poznati rimski impresario Pietro Cartoni, angažirao je Rossinija za novu operu koja je trebala svečano otvoriti karnevalsku sezonu u rimskom teatru Valle. Rossini je potpisao ugovor i opera je trebala biti završena 26.12.1817., a tema za libreto je trebala biti odabrana najkasnije u listopadu<sup>8</sup>. Talijanski operni život tada je bio organiziran po godišnjim dobima, a skladatelji su baš kao i pjevači bili putnici i odlazili od kazališta do kazališta odrađivati angažmane. Iako se prilikom sklapanja ugovora dogovaralo da tema libreta bude određena na vrijeme, to često zbog cenzure

---

<sup>3</sup> Talijanski komediograf i reformator komedije

<sup>4</sup><https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095730252>

<sup>5</sup> tal. Komična opera,proizašla iz intermezza sviranih u pauzama između činova opere serie

<sup>6</sup> tal. Ozbiljna opera tragičnog sadržaja

<sup>7</sup> La Cenerentola by Rossini, Nicholas John-str16

<sup>8</sup> La Cenerentola Gioachino Rossini, opera guide, Nicholas John str.10

ili nekog drugog razloga nije bio slučaj, te su se opere uglavnom skladale u vrlo kratkom vremenskom roku.<sup>9</sup>

Budući da je u tom periodu Rossini bio najpoznatiji i najtraženiji skladatelj, on je žonglirao između nekoliko narudžbi u isto vrijeme, te je dogovoreni datum premijere bio pomaknut za točno mjesec dana. Opera zbog tih okolnosti nije otvorila sezonu, već je bila druga premijera u karnevalskoj sezoni. Kako je vrijeme prolazilo ispostavilo se nekoliko komplikacija oko libreta koji je često znao biti odbijen zbog stroge cenzure rimske crkve, a i sam Rossinijev dolazak na dogovor oko izbora teme je stalno bio odgađan. Postoji anegdota da je Pietro Cartoni u strahu da Rossini ne promijeni svoje mišljenje i odustane od suradnje, zatražio pomoć od napuljske policije koja je morala prisiliti Rossinija da izvrši svoje ugovorene obveze. Malo prije njegovog dolaska (sredina prosinca) za libretista je izabran Jacopo Feretti. On i Rossini su dugo diskutirali o temi dok Feretti nije predložio da uprizore općepoznatu bajku. Polazio je od činjenice da se u vrijeme poklada Rimljani vole zabavljati i smijati, a tematika bajke sa moralnom poukom prošla je tada bezbolno strogu rimsku cenzuru. Ostalo je još malo vremena do premijere i opera je bila skladana u samo 24 dana. Zbog brzine libreto je bio prepravljena verzija libreta *Charlesa Guillaumea Etiennea* za operu *Cendrillon, Nicolausa Isouarda* i doraden nekim detaljima iz libreta *Francesca Fiorinia* za operu *Agata, o la vertu preimta*<sup>10</sup>. Feretti je također ostao vrlo blizak izvornom libretu, u nekim dijelovima ga je i kopirao, ali pojam intelektualnog vlasništva kakav danas poznajemo tada nije postojao i takvi principi su bili sasvim legitimni. Izvorni libreto je nastao po uzoru na bajku *Cendrillon, Charlesa Perraulta*, no već tada je Etienne nadnaravne i magične elemente sveo na minimum, vjerojatno zbog utjecaja prosvjetiteljstva.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup>[https://www.jstor.org/stable/932268?read-now=1&refreqid=excelsior%3A376799c95f08b3b040271b9a01ff781e&seq=3#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/932268?read-now=1&refreqid=excelsior%3A376799c95f08b3b040271b9a01ff781e&seq=3#page_scan_tab_contents) str 3.

<sup>10</sup> La Cenerentola by Gioachino Rossini, opera guide, Nicholas John- str 13

<sup>11</sup>*Agatina, o la vertu preimata* (Stefano Pavesi) je još jedna operna verzija ove bajke čiji libreto je gotovo identičan Etienneovom, a premijera je bila u La Scali 1814. Nažalost, ne postoji adekvatna literatura ni zvučni zapisi da bi se obradila kao zasebna tema

<sup>12</sup>Razdoblje europske intelektualne povijesti koje karakterizira povjerenje u razum, logiku i pravdu.



#### 4.5 Razlike u odnosu na izvorni libreto i bajku

Rossini je Ferettiju jasnu dao do znanja da želi libreto u potpunosti lišen bajkovitih elemenata. Možda je i sam gajio prosvjetiteljske ideje koje se kasnije vidljive u Ferretijevom portretiranju Cenerentole, a možda je problem bio u ograničenim mogućnostima rimskog teatra da uprizori bajkovite prizore. Za razliku od Perraultove bajke, Feretti operi pristupa na fundamentalno realističan način oduzimajući element magije i cijelu radnju stavlja u okvire stvarnog života. Izbacivanjem nadnaravnog, bajkovitu vilu mijenja kraljev učitelj Alidoro, filozof, koji jednako kao i dobra vila pomaže Pepeljugi da dođe na bal, ali njegovo djelovanje ne prelazi granicu ljudskih sposobnosti. On ne manipulira radnjom kao vila, već je jedan prinčevih figura u otkrivanju stvarnih karaktera djevojaka koje mu se nude za brak. Lik vile čija svrha je predstavljanje majčinske figure, kao ideja je u potpunosti izostavljen iz ovog libreta. Nema čarolije koja prestaje djelovati otkucavanjem sata u ponoć, a samim tim ni Pepeljuga ne bježi od princa. Nema izgubljene staklene cipelice, već Pepeljuga daje princu jednu narukvicu, kada joj tradicionalno izjavi ljubav na svečanom balu, a drugu zadržava kod sebe. Uz pomoć narukvice, princ ju može prepoznati, ako se odluči da želi potražiti. Ona ne bježi od njega već mirno odlazi i zabranjuje mu da ju prati *''Non seguirmi. Io tel comando... Cercami; e allor.. se non ti spiaccio.. allorm'avrai ''*<sup>13</sup> Postoji nekoliko pretpostavljenih razloga zašto je iz radnje izbačena cipelica. Neki izvori kažu da primadona nije imala estetski prihvatljiv gležanj za prikazivanje na pozornici, ili da cenzura rimske crkve uopće nije dozvoljavala prikazivanje ženskog gležnja u teatrima.<sup>14</sup> Isto tako se daju naslutiti prosvjetiteljske ideje u toj sceni, gdje Cenerentola u razgovoru jasno daje do znanja da je ravnopravna sa princem, sposobna vrlo racionalno razgovarati i činom davanja narukvice, ona preuzima inicijativu u odnosu pokazujući da je svjestan kreator svoje sudbine.

---

<sup>13</sup> Ne slijedi me! Zapovijedam ti! Potraži me i onda ako ne budete imali ništa protiv.. Tada ćete me imati

<sup>14</sup> Rossini's La Cenerentola: A short Guide to a Great Opera, Michael Steen, str.7

Slijedi Ferettijev komentar vezan za uklanjanje bajkovitih elemenata u libretu:

*“Ako se Pepeljuga ne pojavi u društvu čarobnjaka koji čini fantastična čuda ili mačke koja govori, ili ne izgubi cipelicu na balu već umjesto toga daje narukvicu, to se ne bi trebalo smatrati zločinom već nužno inscenacijom u teatru Valle i gestom poštovanja prema nježnoj rimskoj publici koja na pozornici ne dopušta ono što bi moglo ugoditi u bajci pored vatre ‘<sup>15</sup>*

Pepeljuga u Perraultovoj bajci je ponizna, skromna, tiha i predstavlja lik kojeg treba spasiti iz nevolje kao nagradu za dobrotu, bez uloženog truda sa njezine strane, dok u Rossinijevom libretu Pepeljuga ima snažan osjećaj i potrebu da se izbori za sebe. Tradicionalno se princ i Pepeljuga upoznaju na svečanom balu, pod maskama, ali Feretti još jednom odstupa od klasičnog protokola i upoznavanje se zbiva na početku opere u domu Pepeljuge, gdje princ dolazi prerušen u odoru svog slugu, predstavljajući se kao ravnopravan Pepeljugi, dok u klasičnoj bajci ona dolazi na bal odjevena u haljinu, skrivajući svoje pravo lice i zanimanje. U operi se princ se zaljubljuje u Pepeljugu kao sluškinju bez predrasuda o klasnoj razlici. Njihov prvi susret je prototip sudbinskih susreta kada se ljubav rađa na prvi pogled i glavni je element opere i katalizator priče. Princ je od početka prisutan u operi, ali mijenja ulogu sa svojim slugom Dandinijem (lik koji ne postoji u izvornoj bajci). Dandini se pak predstavlja kao lažni princ, na vrlo pompozan način, uživljeno u svoju ulogu i ponekad iskorištavajući svoju poziciju. Uloga zločeste maćehe zamijenjena je pragmatičnim i na trenutke agresivnim očuhom koji ima dvije kćeri, karakterno vrlo slične njemu. Feretti ga predstavlja kao oštrog baruna koji je pao u teškim vremenima i koji je u ekonomskoj krizi. Isticanje Don Magnificove potrebe za ekonomskom stabilizacijom, njegovu krađu Pepeljuginog nasljedstva i davanje narukvice umjesto gubitka cipelice su novi, izmišljeni elementi u ovom libretu.

Ostale razlike između Ferettijevog i Etiennovog libreta su slijedeće:

Cijela dramska radnja se odvija gotovo identično kao u Etiannovom libretu, osim trenutka pred odlazak na bal. U Etiannovom libretu, Alidoro daje Pepeljugi čarobnu ružu uz pomoć koje ju nitko ne može prepoznati, dok u Rossinijevoj verziji Alidoro ne daje nikakav magični predmet, već pomaže Pepeljugi pronaći put do dvorca. Njegova uloga se u tom trenutku može usporediti sa ulogom glasnika u čarobnoj fruli koji pomaže Taminu da pronađe svoj put kroz noć.

---

<sup>15</sup> La Cenerentola by Gioachino Rossini-opera guide, Nicholas John-str13

#### 4.6 Analiza likova

*Dandini*, *don Magnifico*, *Clorinde* i *Tisbe* su buffo likovi koji zadržavaju klasičnu Rossinijevsku komičnu atmosferu u operama. Buffo likovi u ovoj operi su zlobni, pohlepni, pogrešno čitaju signale, laskaju nadređenima u želji za uspjehom i ponižavaju podređene sebi. Sa druge strane *Angelina*, *Don Ramiro* i *Alidoro* predstavljaju ozbiljne, sentimentalne likove koji su jednostavni i autentični. Tim prikazom možemo još bolje razumjeti pojam tada popularnog žanra *drama giocoso*.

Uvod u operu predstavlja klasične Rossinijeve komedije, ali ovog puta bez zбора. Prvo se predstavljaju sestre *Clorinde* i *Tisbe* u svom histeričnom duetu čije su dionice pisane simetrično i stilski identično. Njihove replike se odnose na isticanju vlastitih vrlina ili na ugnjetavanje pepeljuge. Prvo pojavljivanje Pepeljuge, koja se u operi zove *Angelina*, je kroz pjevušenje tužne i vrlo jednostavne kantilene "*Una volta c'è un re*" kojom se mijenja glazbeni diskurs i naglo postaje sentimentalniji i jednostavniji. Pjesma je autobiografska i govori o trima djevojkama koje se bore za kraljevo srce, čime predstavlja sebe i svoje dvije sestre, a kralj se aludira na princa *Don Ramira*. On kao imaginarni kralj u pjesmi bira poštnu i dobru djevojku, a ne bogatu i lijepu. Pjesma predstavlja plot opere što je vjerojatno i namjerno provedeno kako bi se legitimizirao sadržaj i naslov opere. Pepeljuga utjelovljuje ono što njezini tvorci nazivaju dobrotom. Za svoju obitelj ona ne postoji kao ljudska individua već samo kao sluškinja. Odnos sa sestrama je uglavnom potaknut njihovim rujanjem, kao i sa očuhom, ali njemu se ipak nekoliko puta inicijativno obrati sa upitom o odlasku na bal. Na kraju opere, Pepeljuga im je sve spremna oprostiti uz želju da ju očuh proglasi svojom kćeri. Komentarom koji Pepeljuga iznosi kada oprašta sestrama, jasno daje do znanja da je svjesna svoje pobjede nakon dugogodišnjeg ugnjetavanja. "*E sara la mia vendetta il lor perdono*".<sup>16</sup> Transformacija lika od ugnjetavane sluškinje do pobjedonosne princeze najvidljivija je u njezinom "vokalnom napretku" odnosno gradaciji. Početna jednostavna kantilena i završna bravurozna arija iz koje izvire latentno junaštvo nekoć "najnižeg" lika u operi.

Groteskan očuh *Don Magnifico*, jedan od klasičnih likova *comédie dell'arte*, je otrcani aristokrat koji je nakon smrti svoje žene ukrao nasljedstvo svojoj pokćerki. Njegov lik je ironično okarakteriziran već samim imenom (*Don Magnifico*- veličanstveni) vjeruje da će se izvući iz životnih i finansijskih nedaća kada mu jedna od kćeri sklopi aristokratski brak. Osim toga je ukradeno nasljedstvo je potrošio sa svojim biološkim kćerima na raskošan život. U

---

<sup>16</sup> "*Oprost im je najveća osveta*"

finalu opere se iznose sve njegove tajne na vidjelo i otvara se pitanje pravnih posljedica takvog postupanja. Don Magnifico ostaje bez sve imovine, ali mu pokćerka pokazuje milost, i samim tim ga i spašava od propasti. Njegov odnos prema Pepeljugi je bio osoran i nasilan, što je u kontrastu a njegovim odnosom prema lažnom princu koji se zasniva na prekomjernom laskanju. Do zadnjeg trenutka ne želi priznati Pepeljugu kao kćer, inzistirajući na lošem ponašanju, koje je cijelo vrijeme predstavljeno na karikaturan način. S druge strane lik Pepeljuge svojim djelovanjem inzistira na prikazivanju dobrote i poštenja predstavljajući nužan kontrast sa njezinom obitelji.

Princ Don Ramiro i sluga Dandini se prerušavaju i mijenjaju uloge, poznata manira iz *comédie dell'arte*, što princ iskorištava za promatranje djevojaka iz pozadine. U cilju mu je odabrati onu djevojku za brak, koja osim ljepote nudi i ostale, ljudske kvalitete. Dandini je pomalo zloban lik koji vrlo duhovito manipulira radnjom, ali i zloupotrebljuje svoju poziciju princa kada ostaje nasamo sa Pepeljugom, koja ne zna da je on lažni princ. Njegova uloga osim glasovnih kvaliteta zahtijeva i potrebna glumačke kvalitete kako bi dvosmislenost situacija koje ga uključuju dovele do otuđujuće konfuzije identiteta.

Iako se Rossini nije opterećivao kvalitetom teksta koji uglazbljuje Feretti je iskoristio libreto (konkretno lik Don Magnifica) za komentiranje tadašnje aristokracije i političkih okolnosti.

Ulogu Don Maganifica, Feretti koristi kao komentar na svijet koji ga je okruživao. Lik koji je težio moći i bogatstvu često je korišten da govori ono što bi Rossini i Feretti rekli o dvoru u rukavicama. U svojoj prvoj ariji kada opisuje san iz kojeg ga budi hihotanje djevojaka, on je magarac, ali ne sluti značenje te riječi niti razumije zašto je odletio baš na vrh zvonika. Zvona koja se čuju u snu su toliko jaka da se barun prenio iz sna. U zvonjavi ne pronalazi nikakav religiozni element i ne sluti zašto je baš sletio na crkvu. On taj san protumači kao vlastiti polet na društvenoj ljestvici, a poziv na bal shvati kao priliku za ostvarenje sna. U tom periodu i post Napoleonskoj Europi, prijestolje i oltar su bili u središtu "ideologije restauracije" kao najvažnije institucije u kojima su legitimni vladari, vraćeni na prijestolje s kojih su bili otjerani tijekom napoleonskih ratova, te pokušali vratiti stari politički poredak nakon četvrt stoljeća političkih preokreta. Upravo na osnovu toga se može shvatiti značenje sna.<sup>17</sup>

U njegovoj drugoj ariji *Sia qualunque delle figlie* on se prepusti fantaziranju o moći i navodi sve razne pogodnosti koje će mu biti dodijeljene iznoseći činjenice koje su se tada aludirale za

---

<sup>17</sup> Rossini and Post-Napoleonic Europ, Warren Roberts, str 81-83

“visoko društvo”, ali i skrivale od očiju javnosti. Barun govori o mitu koji će primiti kada svima učini usluge. Govori da će biti okružen molbama u obliku kokoši, štrudli, boca itd. I sve to predstavlja na dijalektu koji se ne bi očekivao od dvorjana koji su u javnosti kultivirali apstraktni rafinirani jezik iz kojeg su isključene riječi sa ulice. Arija je osim što prikazuje negativne strane visokog društva i parodija na dvorski način izražavanja.<sup>18</sup>

#### 4.7 Glazbeni stil i analiza

Tokom cijelog svog stvaralaštva Rossini je uvijek bio dosljedan sebi i svojim glazbenim strukturama. Rijetko kada je mijenjao svoju osnovnu tehniku u bilo kojem segmentu opernog djela. Njemu su glazba i glas primarni element, a tekst sekundarni. Glazba je u potpunosti apstraktna, a psihološka karakterizacija likova i situacija nije nikada zauzimala posebno mjesto u njegovom fokusu. Toye (1934) proziva Rossinija nemarnog kod uglazbljivanja teksta “*Glazba kao čisti zvuk, ritam kao čisti ritam; riječi su gotovo ništa*”. Kažu da je jednom rekao: “*Dajte mi popis rublja za pranje i ja ću ga uglazbiti. Nije mu bilo bitno kako riječi zvuče; glavni mu cilj bijaše izraziti ih uhu ugodnom glazbom.*”<sup>19</sup> Štoviše Rossini nikada nije predočio teoriju o dramskom izrazu glazbe, a na pitanje što je potrebno za skladanje dobre opere on je odgovorio “*glas, glas, glas*”<sup>20</sup>. Glazbena faktura je podređena pjevanju i naglasak je na virtuoznim melodijskim linijama. Svih principa se držao u ovoj operi, ali u ovoj operi libretto nije bio promašaj, kao što je često znao biti slučaj, već je predstavljao kvalitetan predložak zahvaljujući Ferettiju.

*Cenerentola* je vjerodostojni prikaz opernog stila sa početka 19. st. poznatog kao *bel canto*. Odlika *bel canto* glazbe u operi su duge melodijske fraze, često virtuosno pisane zahtijevajući visoki tehnički stupanj i vokalnu akrobaciju. Bravurozne dionice u arijama su pisane kao instrumentalni pasaži, a ono po čemu je Rossini bio specifičan je složeno ornamentiranje vokalnih dionica, pogotovo u arijama svojih heroína koje su prepoznatljive po svojoj ekspresivnosti i završnim virtuosnim usponima. Treba napomenuti da je Rossini odlično poznao ljudski glas, shvaćao ga je bolje od drugih skladatelja budući da je i sam učio pjevanje od najranije dobi. Svaki lik u operi, osim sestara, Rossini kreira iskorištavajući puni opseg koji mu nudi dotični glas.

---

<sup>18</sup> Rossini and Post-Napoleonic Europe, Warren Roberts 85-89

<sup>19</sup> Rossini- A study in tragic comedy, Francis Toye, str 242

<sup>20</sup> Singing: The First Art, Dan Marek

Zbog ograničenog vremena, ili nekog drugog razloga on je često reciklirao ranije skladane sklade u nove opere. Valja imati na umu i činjenicu da partituru nikada nisu tiskali, pa je skladatelj, seleći iz grada u grad, mirne duše mogao ugrađivati dijelove stare opere u novu, osobito ako bi prva doživjela neuspjeh.<sup>21</sup> Za Cenerentolu je iskoristio svoju ranije skladanu uvertiru za operu *La gazetta*, iz opere *Seviljski brijač* koristi cavatinu "*Cessa di piu resistere*" koju moderira u završnoj ariji Pepeljuge "*Non piu mesta*". Tokom cijele opere koristi fragmente iz Seviljskog brijača, npr. u prvom činu kada sestre požuruju Pepeljugu dok obavlja kućanske poslove, ona odgovara "*Cenerentola vien qua, va la, va su, vien giu*" parafrazirajući se na dio Figarove arije *Largo factotum della citta* "*Figaro la, figaro su, figaru giu*". Prva pjesma kojom se Pepeljuga predstavlja "*Una volta c'e un re*" podsjeća na pjesmu koju grof Almaviva pjeva Rossini pod prozorom u prvom činu "*Se il mio nome saper voi bramate*"



1.

Slika 1. prikazuje uvodnu frazu Cenerentoline kantilene iz prvog čina *Una volta c'e un re* u usporedbi sa slikom.2 koja prikazuje uvodnu frazu pjesme grofa Almavive, također iz prvog čina opere *Seviljski brijač*



2.

Iz svoje manje poznate opere *La pietra del paragone* (1812) skladatelj je izvukao neke najbolje dijelove: arija Don Magnifica "*Miei rampolli femminini*", duet Pepeljuge i princa "*Un soave non so che*", proglas baruna vrsnim poznavateljem vina u finalu 1. čina, napitnica zboru su

<sup>21</sup> Rossini-studija tragikomike, F.Toye, str. 36

preuzeti dijelovi iz spomenute opere.<sup>22</sup> Duet Dandinija i Don Magnifica "*Un segreto d'importanza*" temelji svoj prototip na duetu "*Se fiato in corpo avete*" iz opere *Tajni brak* Domenica Cimarose.<sup>23</sup> Rossini se opravdao da su svi majstori pisali u tom žanru duete imitirajući Cimarosu.<sup>24</sup> Sekstet iz drugog čina (stretta finala), duet Dandinija i Don Ramira "*Zitto Zitto*" su preuzeti iz opere *Il turco in Italia*<sup>25</sup>

Zbog manjka vremena Luca Agolini, rimski skladatelj, napisao je sve secco recitative u operi, Alidorovu ariju "*Vasto teatro e il mondo*", Clorindinu ariju "*Sventurata! Mi credea*", i zbarski dio "*Ah! Della bella incognita*". Budući da su Alidoro i Clorinda sporedni likovi, smatralo se da to ne šteti primarnom skladatelju, a Luca je ostao u potpunosti vjerodostojan Rossinijevom stilu. Dotični brojevi su tzv. "*Aria di sorbetto*" arije koje su izvodili sekundarni akteri dok bi prodavačice šetale po teatru i prodavale sorbet, sladoled ili grickalice pa na glazbu nitko ne bi ni obazirao.

Svoje buffo likove u ovoj operi piše na uobičajeni način. Karakteristična "pattern" vokalna dionica, koju karakterizira brzi tempo sa mnogo ponavljanja uz ekstremnu deklaraciju teksta do granice koja je izvediva za ljudski glas. Primjer takve dionice su obje arije Don Magnifica. Deklarira tekst na način da naglašava ritam, a orkestar u pozadini preuzima funkciju melodijske linije.

---

<sup>22</sup> nadi di je

<sup>23</sup>[https://books.google.hr/books?id=FT0aAQAAIAAJ&pg=PA290&dq=un+segreto+d%27importanza+se+fiato+in+corpo+avete&hl=hr&sa=X&ved=2ahUKewiF3\\_j5i63rAhWK5KQKHxOzAg4Q6AEwAHoECAAQAQ#v=onepage&q=un%20segreto%20d&f=false](https://books.google.hr/books?id=FT0aAQAAIAAJ&pg=PA290&dq=un+segreto+d%27importanza+se+fiato+in+corpo+avete&hl=hr&sa=X&ved=2ahUKewiF3_j5i63rAhWK5KQKHxOzAg4Q6AEwAHoECAAQAQ#v=onepage&q=un%20segreto%20d&f=false)

<sup>24</sup> Cenzo storico sulla scuola musicale di Napoli, Francesco Florimo, str 844

<sup>25</sup> The Life of Rossini, Henry Sutherland Edwards





Buffo arijama nedostaje jasna struktura kao npr. arijama koje je pisao za sentimentalne uloge u operi. To možemo usporediti sa Cenerentolinom arijom "*Nacqui all'affanno..Non piu mesta*" koja počinje sa recitativom accompagnatom koji ima vrlo pjevni i bogati izraz(*Nacqui all'affanno*) i nastavlja se u cabalettu(*Non piu Mesta*). Prvi dio njezine arije je recitativan, spor, 6/8 mjera, dok se drugi dio razvija u cabalettu- brži, živahniji u 4/4 mjeri. Ovaj oblik se može nazvati i cantabile-cabaletta arija. Standardna Rossinijeva cabaletta se sastoji od teme, kratkog prijelaza i ukrašenog ponavljanja teme, nakon čega slijedi niz završnih kadenci koje se mogu smanjiti u duljini nakon svakog ponavljanja. Arija ostaje unutar početnog tonalitetea (E - dur) cijelo vrijeme. Harmonijska struktura je vrlo jednostavna. Cenerentola, koja predstavlja sentimentalni lik, ima samo jednu ariju i to na kraju opere. Specifične bravurozne dionice i veliki raspon arije je napisan za kontraaltisticu velikog opsega glasa Gertrude Righetti Giorgi. U priloženom materijalu daje se naslutiti da su ključni faktori za pjevanje Rossinijeve glazbe intenzitet, raspon i ritmički smisao.

5. Peta i šesta slika prikazuju virtuoзни dio Cenerentoline arije *Nacqui all'affanno* kao primjer raspona, ritmičkog intenziteta i agilnosti koju zahtijeva uloga

351

6. CE

CL

Najveći dio opere zauzimaju ansambli, pa svi likovi imaju više skupnih nego solo brojeva. U ansamblima opera doživljava svoj dramski vrhunac i u njima se odvija sam srž radnje. Rossinijevi ansambli su odraz trenutka u vremenu u kojem svi likovi ispituju osjećaj, ideju ili situaciju iz svakog zamislivog kuta gledišta. Za primjer sam uzela kvintet iz prvog čina "*Signore una parola*". Don Magnifico negira da mu je Pepeljuga kćer iako postoje jasni dokazi i spise koji tvrde da jest. Proglašava treću kćer mrtvom, a Pepeljugu vrijeđa i prijeti joj fizičkim nasiljem. Kvintet nije finale, ali je dramski vrhunac radnje prvog čina.

U prvo djelu kvinteta koji je u C duru i allegro tempu, Angelina moli očuha da joj dozvoli odlazak na bal, barem na jedan sat. Barun to žustro odbija vrijeđajući djevojku i nazivajući ju lijenom. Don Ramiro i Dandini promatraju i komentiraju njegovo zlostavljanje Pepeljuge. Zatim u drugom dijelu Rossini mijenja raspoloženje i najavljuje promjenu dramske situacije trostrukom repetitijom tona C i iznenadnom promjenom tempa i tonaliteta u Es dur, čime dočarava dolazak Alidora na pozornicu sa spisima koji imaju evidenciju o trećoj kćeri.

7.

ALIDORO

(nel momento che Don Magnifico staccasi da Generentola ed è tratto via da Dandini, entra Alidoro con taccuino aperto)

52 MODERATO

Sedma slika prikazuje trenutak dramaturške i glazbene promijene dolaskom Alidora u ranije spomenutom kvintetu

Barun negira te zapise i nagađanja tvrdnjom da mu je treća kćer preminula. Cijelo vrijeme ostvaruje kontakt sa Pepeljgom u strahu da ga ne izda. Nakon njegove tvrdnje Rossini piše dužu pauzu nakon koje počinje treći dio kvinteta u As duru gdje po prvi put svih pet glasova pjevaju zajedno. Svi likovi se promatraju međusobno i komentiraju situaciju iz različitog ugla gledišta. Prvi Alidoro iznosi temu " *Nel volto estatico di questo quello si legge il vortice del lor cervelo, che ondeggia e dubita e incerto sta* " <sup>26</sup> kojoj se ostali postepeno pridružuju, svatko sa različitim varijacijama. Melodijske linije su bogato ornamentirane u andante tempu. U posljednjem dijelu kada barun izgubi strpljenje od straha da se Pepeljga ne otkrije, vraća se početni tonalitet C dur, tempo allegro. Vivace. Barun krene agresivnije prijetiti Pepeljgi na što ovog puta svi reaguju. Vokalne dionice finala kvinteta su pisane u buffo stilu. Na kraju u frenetičnom orkestralnom završetku Don Ramiro, Dandini, Don Magnifico odlaze na bal, ostavljajući Pepeljgu i Alidora same.

Posuđena uvertira iz opere *La gazetta* je napisana u skraćenom sonatnom obliku. Karakterizirana je melodijama koje su jasne, jednostavnih harmonijskih struktura, složenog ritama te na kraju tehnike koja dovodi do vrhunca- *Rossinijev crescendo*. Temeljen je na obrascu motiva ili teme koji se ponavlja najmanje tri puta, a prati ga veliki rast dinamike (pp-ff). Svako ponavljanje teme ili motiva prati rast dinamike u orkestraciji postupnim dodavanjem instrumenata (ili glasova kada su finala u pitanju) neprekidno povećavajući glasnoću i tempo sve do masivnog tutti zvuk. Ponekad je popraćen accelerandom. Zbog navedene tehnike Rossini je prozvan *signor crescendo*. Temu iz ekspozicije koristi u finalu završnog sekstetu prvog čina.

Još jedan bitan trenutak kojim postiže promjenu dramske radnje je Rossinijev prizor oluje. U trenutku kada je princ prolazio pored Pepeljginog doma, snažna oluja mu je prevrnula kočiju te su on njegova straža su primorani ući potražiti sklonište. Rossini je imao ogromnu naklonost prema tom efektu, te ga je koristio u značajnim dijelovima njegovih opera.

---

<sup>26</sup> U ekstatičnim licima dotičnih možemo pročitati vrtlog njihovog mozga, koji se ljulja u sumnji i neizvjesnosti

#### 4.8 Povijesne okolnosti

Radnja je lokalizirana na određeno talijansko područje. Aristokratske titule u libretu upućuju na prilagođavanje bajke u onodobnu suvremenost, prikazujući dvije vrste plemića - one koji teže za unutarnjom ljepotom, iskazivanjem humanosti prema podređenima (ukoliko imaju ljudske vrline i dobro srce) i otvaranje prostora za interakciju sa njima (Don Ramiro) i one plemiće koji žive u rasipništvu i hedonizmu (Don Magnifio). Glavni lik, Angelina, predstavlja oličenje i jačanje građanskog duha, skromne žene patnice, koja se bori i na kraju izbora za svoju poziciju u svijetu. Ona se zaljubljuje u pravog princa koji je prerušen u slugu, iako joj se udvara i lažni princ, i time potvrđuje svoj čvrst i ispravan karakter. Ona predstavlja građanski sloj i najveće kvalitete u operi. Radnja zrcali društvene okolnosti pod utjecajem risorgimenta<sup>27</sup>, naglašavajući mane tadašnje aristokracije koje su u operi predstavljene kroz *buffo* likove.

---

<sup>27</sup> pokret za ujedinjenje Italije revolucionarnim putem

## 5. JULES MASSENET - *CENDRILLON*

### 5.1 Kratki životopis

Jules Massenet<sup>28</sup> je bio vodeći operni skladatelj na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće. Rođen je 12-05.1842. u malom selu Montaud kraj grada Saint-Etienne, Francuska. Njegov otac je bio direktor inženjerske tvrtke, a majka klaviristica od koje je naslijedio talent i ljubav prema glazbi. 1852. sa nepunih deset godina polaže prijemni za klavir i teoretski smjer na prestižnom pariškom konzervatoriju. Zbog financijskog kraha koji je zadesio njegovu obitelj, dječak se morao vrlo rano sam prehranjivati. Zarađivao je držanjem satova klavira, sviranjem klavira po pariškim kafićima i sviranjem timpana u *Teatru Lirique* što je bilo posebno važno za razvijanje njegovih kazališnih instinkta. 1860 počinje pohađati kompoziciju u klasi Thomasa Amrboisa kojeg smatra svojim najvećim učiteljem, i pod čijim vodstvom 1863. osvaja *Grand Prix de Rome* sa svojom kantatom *David Rizzo*. Nagrada mu je omogućila tri godine besplatnog putovanja po Italiji i stanovanje u vili Medici gdje je mogao u miru skladati. Skladao je puno, ali bez značajnijeg uspjeha. Povratkom u Pariz 1866., *Opera Comique* je raspisala natječaj (koji je bio ponuđen samo nekim pobjednicima Grand Prix de Rome natjecanja) za skladanje nove opere koja je trebala biti uvrštena u novu sezonu. Massenet je bio pobjednik natječaja sa svojom prvom skladanom operom, jednočinkom *La grand tante*. Slijedilo je nekoliko kratkih opera od kojih ni jedna nije doživjela uspjeh. Prvi konkretan uspjeh postiže grandioznom operom *Le roi de Lahore*, koja je izazvala brojne pozitivne kritike. Tchaikovsky je bio oduševljen operom naglašavajući rijetku ljepotu forme, jednostavne i svježije ideje oslikane bogatim harmonijama. Prvi internacionalni uspjeh postiže operom *Herodiade* (1881), a nastavlja operama *Manon* (1884) i *Werther* (1884), koje su uz *Cendrillon* (1899) smatrane njegovim najboljim djelima. Kao skladatelj najveći uspjeh je stekao u opernom repertoaru skladavši dvadeset i sedam opera u klasično romantičnom stilu, ali se okušao i u pisanju oratorija, baleta, misa, klavirskih koncerata i solo pjesama. Bio je cijenjeni profesor kompozicije na pariškom konzervatoriju i najmlađi član Institute de France u njegovoj povijesti.

---

<sup>28</sup> Puno ime Jules Emile Frederic Massenet

## 5.2 Žanr

U partituri uz naziv opere "*Cendrillon*" Massenet piše podnaslov "*Conte de fees en quatre et six tableaux*" (*bajka u četiri čina i šest slika*), naglašavajući da se radi o uglazbljenoj bajci, a ne samo o operi. Nakon velikih dijela Herojade, Manon i Werther, skladatelj je ovim izborom bajke jasno htio napraviti odmak od svog dotadašnjeg repertoara. Pretpostavlja se da je bio impresioniran tadašnjim velikim uspjehom opere *Hansel und Gretel* (1890) njemačkog skladatelja Engelbert Humperdinck, te se želio iskušati u ovom još neistraženom žanru.<sup>29</sup><sup>30</sup> Massenet za *Le Temps* 1896 piše "*Moje se opere temelje na vrlo različitim izvorima. Suzdržavam se ponavljanja jednih te istih tema već odmah uronim u potpuno drugačije da promijenim tok svojih ideja. To je najbolji način da se izbjegne monotonija.*"

## 5.3 Premijera

*Cendrillon* je praižvedena 24.05.1899 u *Theatru National de l'Opera-Comique*. Zbog raskošne produkcije i glazbe, opera je odmah doživjela veliki uspjeh i pozitivne kritike. Bila je to prva premijera nakon što je u teatru imenovan novi direktor, Albert Carre, režiser koji je omogućio impresivnu inscenciju. 1898.g Carre je u teatru instalirao električnu zbog čega je Opera Comique u tom vremenu postala najmodernija scena u Europi. Uz pomoć rasvjete i moderne režije uspješno su uprizorili sve bajkovite elemente koji su operi dali dotada neviđenu estetsku dimenziju.<sup>31</sup> O uspjehu premijere govori činjenica da je opera do kraja godine izvedena šezdeset puta, a veliki uspjeh je zabilježen i u Italiji gdje se do kraja godine bilježi trideset izvedbi. U to vrijeme nije bio čest slučaj da francuska opera naiđe na dobar prijam kod talijanske publike.<sup>32</sup> Massenet nikada nije prisustvovao na svojim premijerama, zbog svoje pretjerano introvertirane naravi, već bi pobjegao iz grada i čekao kritike. Osim inovativne scene, kritika je pohvalila pjevački i glumački doprinos izvođača, pogotovo u komičnim scenama koje su na premijeri izazvale gromoglasan smijeh publike.

---

<sup>29</sup> Finck, Henry Theophilus: Massenet and his operas, str 202-203

<sup>30</sup> Finck, Henry Theophilus: Massenet and his operas, str 202-203

<sup>31</sup> Finck, Henry Theophilus: Massenet and his operas, str 203

<sup>32</sup> Julius Massenet: My recollections, str 228-229

## 5.4 Libreto

U svojoj autobiografiji *Moja sjećanja* Massenet opisuje svoj put u London (1895.g) na kojem mu je libretist Henry Cain bio pratnja. *‘Henry Cain me došao posjetiti u hotelu u kojem sam odsjeo. Na sastanku na kojem smo ostali nekoliko sati, pregledavali smo različite teme koje su bile prikladne za djela koja će me okupirati u budućnosti. Napokon smo se dogovorili za bajkovitu priču Cendrillon. Otišao sam u Point de l’arche, novi dom za suprugu i mene, da radim preko ljeta’*<sup>33</sup>Opera je bila završena već 1896., ali je premijera stalno odgađana zbog hitrosti montiranja opere *Sapho* i prerane smrti Alphonsea Daudeta, skladateljevog prijatelja i autora knjige koja je poslužila kao predložak dotičnoj operi. Već tada je započeta suradnju sa Cainom se pokazala idealnim spojem. *‘Moju želju da u djelu pronađem tekst svojih snova odmah sam dijelio sa Henry Cainom’*<sup>34</sup>Massenet je bio skladatelj koji je veliku pažnju posvetio izboru libreto. Kada bi odabrao temu i odgovarajući libreto, učio bi ga napamet, intenzivno proučavajući tekst, izgovor, karaktere i namjere svojih likova, puštajući ih da žive u njegovoj mašti, te bi se tek nakon toga posvetio skladanju<sup>35</sup> Osim kompleksne psihološke karakterizacije likova, Massenet postiže idealan spoj glazbe i teksta poštujući ispravnu prirodnu deklaraciju prozodije francuskog jezika.

Inspiraciju za libreto pronalaze u istoimenoj verziji bajke Charlesa Perraulta. Autori ostaju vrlo bliski izvornoj bajci i prepričavaju sve tradicionalne elemente. Također, zadržavaju već definirane karakterne crte likova i magične aspekte bajke koje dodatno naglašavaju.. Libreto je proširen novim elementima poput lika biološkog oca, koji je cijelo vrijeme prisutan u djelu, zborom duhova čija je uloga pomaganje dobroj vili i brojnim manjim ulogama (dekan, kralj, nadzornik, premijer).Također, u libretu se nalazi jedan element iz bajke braće Grimm, a to je vilinski hrast (čarobno stablo) čija čarolija u jednom trenutku opere ne dopušta ljubavnicima da se vide. Perrault predstavlja Pepeljugu kao oličenje dobrote i poštenja, što libreto vjerodostojno slijedi, ali Cain dodaje i jednu elegičnu i depresivnu crtu njenom karakteru. Pepeljuga nije zadovoljna svojim životom, u potpunosti predala svojim patnjama, ne poduzima ništa inicijativno bez pomoći dobre vile, što nju iako je glavni lik priče, predstavlja pomalo pasivnom. Ona se u jednom trenutku u potpunosti preda svojim patnjama i dolazi do ideje o

<sup>33</sup> Julius Massenet: My recollections, str 208-209

<sup>34</sup> Julius Massenet: My recollections, str 291

<sup>35</sup><https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051469>

samoubojstvu što čini najveći odmak od bajkovitog lika Pepeljuge predstavljenog u izvornoj bajci. Dobra vila postaje glavni pokretač radnje u operi, ona spaja princa i Pepeljugu, ali se oni mogu vidjeti samo uz njezino odobrenje i čaroliju, što ih stavlja u zavisnu poziciju. Najveću razliku sa izvornom bajkom vidimo u liku princa. On je predstavljen kao pretjerano senzibilan, tjeskoban mladić koji sanja o ljubavi i pati zbog nedostatka iste. Tokom opere uspostavlja direktan kontakt samo sa Pepeljugom, dok svojoj okolini nikada ne pridaje pažnju. Uloge princa i Pepeljuge se psihološki zrcale, naglašavajući patnju kada su odvojeni i entuzijazam kada su zajedno. Perrault maćehu opisuje kao *‘najokoliju i najuznositiju ženu koju je svijet vidio’* što libreto u potpunosti poštuje, ali predmet njenog maltretiranja u operi postaje njezin muž, a ne Pepeljuga kojoj uopće ne predaje pažnju iako ju prezire. Njezine kćeri, zle sestre, stalno prate majku i reflektiraju njeno raspoloženje, dok Pepeljugu uglavnom ni ne primjećuju.

Massenet je jedini skladatelj koji je radnju opere zadržao unutar carstva dječje fantastike. *‘Perrueltova Pepeljuga je dječja bajka puna najživljih, najnaivnijih događaja koji su dotaknuli našu maštu i ispunili naše veliko neznanje, a jedan glazbenik ili čarobnjak želio je da ponovno proživimo te stare uspomene, da nas opet povede u vrijeme kratkih hlačica, dok smo istovremeno sa svih strana stisnuti životnom stvarnošću koja nam ne da disati kad orkestar zašuti, čim se spusti zastor nakon zadnjeg pojavljivanja vile.’*<sup>36</sup>

Opera je prije početka trebala imati predgovor, sličan kao u operi *Romeo et Juliette* koju je napisao Charles Gounoud, ali je na inzistiranje Alberta Carrea izbačen prije same premijere. Režiser je smatrao da će unaprijed predstavljeni likovi uništiti svako iznenađenje. Massenet i Cain su osim samog predstavljanja, htjeli naglasiti da se radi o uglazbljenoj bajci. Dio predgovora koji naglašava tu poruku je iskorišten u finalu opere. U nastavku slijedi Pandolfeova poruka i kratki sinopsis opere:

---

<sup>36</sup> Louis Schneider: Massenet



PANDOLFE (au public) (Parlé).

*''Salut, Dames, Messieurs et gentes Demoiselles!* Pozdrav, dame, gospodo i mladi ljudi!

*Pour échapper au noir des choses trop réelles,* Da bi ste pobjegli od mraka stvarnosti

*Laissez-nous vous bercer de récits merveilleux.* Dopustite nam da vas zabavimo prekrasnom  
bajkom

*Oubliez, pour un temps, les chagrins, les querelles,* Zaboravite, nakratko, tuge, svađe

*Redevenez enfants, croyez au fabuleux,* Ponovo postanite djeca, vjerujte u fantastično

*Plaignez bien Cendrillon, aimez la bonne fée,* sažalijevajte Pepeljugu, volite dobru vilu

*Redoutez les lutins de la lande sacrée,* Bojte se vilenjaka iz svete močvare

*Et soyez indulgents ; on jouera de son mieux* I budite popustljivi; dati ćemo sve od sebe

*Pour vous faire envoler par les beaux pays bleus!* Da odletite u zemlju bajki! ''

## 5.5 Sinopsis

Massenet operu počinje u pseudoklasičnom stilu, zabavnom scenom gdje se sluge žale na vlastiti položaj i tretman vlasnice kuće, grofice Madame de la Hartiere. Uskoro dolazi Pandolfe, otac Lucette, uznemiren i nezadovoljan svojom životnom situacijom, te odobrava negodovanje slugu, štoviše sudjeluje u tome. On je napustio svoj život na selu da bi se još jednom oženo i žali zbog toga. Začuvši korake svoje ohole žene, Pandolfe u strahu bježi. Madame ulazi svečano uz zvuke fanfara, sa sretnom vijesti o pozivu na bal. Grofica misli samo na jedno: da njezine kćeri budu lijepe i ostave snažan dojam na kraljevskom dvoru. Pepeljuga bi također željela ići na bal, ali se napuštena zaokupira poslom kako bi zaboravila još jedno životno razočarenje. Umorivši se od posla utonula je u san. Tada dolazi dobra vila, njezina kuma, koja uz pomoć čarolije i dobrih duhova pripremi Pepeljugu za bal. Pepeljuga se probudi, zadivljena i primi zapovjed da se vrati kući do ponoći, jer do tada traje čarolija. Zahvaljujući čarobnim cipelicama, njezina obitelj ju neće moći prepoznati.

## 2.čin

Na kraljevskom dvoru

Princu Šarmantnom je dosadno i nitko ga ne može razveseliti. Na dvoru se sprema bal i pozvane su sve djevojke iz kraja sa ciljem da si princ pronađe buduću princezu. On je u potpunosti nezainteresiran do dolaska Pepeljuge u koju se zaljubi na prvi pogled. Princ otjera sve prisutne i ostane nasamo sa djevojkom, koja kada čuje sat u ponoć, krene bježati i za sobom ostavi staklenu cipelicu.

## 3.čin

Pepeljuga se vrati kući u strahu i shvati da je izgubila jednu cipelicu. Madame i njezine kćeri stižu bijesne zbog dolaska nepoznate djevojke koja im je pokvarila planove. Sav svoj bijes grofica iskaljuje na mužu. Kada čuje da su spomenuli nepoznatu djevojku, Pepeljuga upita maćehu kakva je bila prinčeva reakcija na tu nepoznanku, na što joj grofica odgovara da su svi prema njoj osjećali smo prezir. Pepeljugi pozlije i ona padne u nesvijest.. Ovog puta Pandolfe izgubi strpljenje i izbac i groficu i kćeri iz prostorije. Kada ostane nasamo sa svojom kćeri obeća joj da će se vratiti na selo i sretno živjeti kao nekada. Pepeljuga razmišlja kako ne može dozvoliti da zbog njezine nesreće pati i njen vlastiti otac, te odluči otići u šumu i okončati svoj mladi život. U šumi dobra vila spaja pepeljugu i princa ispod čarobnog stabla zbog kojeg se ne vide i čuju. Zajedno mole dobru vilu da ih ponovo spoji, što ona dozvoljava i ljubavnici zaspu jedno drugom u naručju.

## 4.čin

Pepeljuga se budi nakon nekoliko mjeseci oporavka nakon što ju je otac pronašao u šumi. Otac joj govori da je sve bio san i da pronađe motiv za veselje u proljeću kojejeupravo došlo. Uskoro opet dolazi vijest da princ traži vlasnicu staklene cipelice koju bi trebale probati sve mlade dame u kraljevstvu. Kada se Pepeljuga pojavi princ ju prepoznaje i vila opet ujedinjuje dvoje ljubavnika.

## 5.6 Karakterizacija likova kroz libreto i glazbu

Osim što liku Pepeljuge daje jednu elegičnu notu, moglo bi se reći da Massenet ostaje vjerodostojan dotadašnjem interpretiranju svojih ženskih likova. Njegove heroine predstavljaju lijepe, sentimentalne žene, koje se oslanjaju na svoj šarm ili instinkt kao osnovni vodič kroz život. Iako zadržava bajkovite elemente, Massenet i Cain vrlo realno reproduciraju teške uvjete njenog života i nepravednog ophođenja društva prema njoj. Pepeljugin ponašanje je pod utjecajem trenutne emocije, bez pretjeranog maštanja o budućnosti kao bijega od teške stvarnosti, što najviše dolazi do izražaja u njezinoj prvoj ariji ‘*Ah! Que mes soeurs son heuresse*’ kada dolazi do zaključka da joj je mjesto uz vatru komina jer smatra da joj sreća nije predodređena. Pjevni dio arije se izmjenjuje sa dionicom u *recitativo accompagnato* stilu kada se vraća kućanskim poslovima i svakodnevnim radnjama. U drugoj ariji ‘*Enfin je suis ici*’ koja opisuje Pepeljugin bijeg sa bala, vokalna dionica je također u recitativnom stilu, ali dramatičnija, što orkestar prati ritmičkim motivima koji evociraju njezino mahnilo emocionalno stanje. Pepeljuga prepričava sve dogodovštine koje su ju zadesile na putu kući. Prepričava svoj strah od nepoznate okoline, mraka, da će je otkriti njezina obitelj, opisuje sve u najsitnije detalje. Kada objašnjava trenutak u kojem je začula crkvena zvona, atmosfera se mijenja iz straha u osjećaj hrabrosti što orkestar prati svjetlijom i jačom dinamikom. Obje arije pokazuju veliku raznolikost u rasponu, artikulaciji i dramskom izrazu. Kroz duete sa princem ocem, njezina vokalna dionica poprima jednostavan, melodičan lirski izraz, karakterističan Massenetu. Vokalna dionica Cendrillon je uglavnom praćena skladateljevim oznakama ‘*simple et tendre, expressiv, sans presser, en edant, dolce.*’

Ulogama maćeha i sestara Massenet doseže vrhunac komike ove opere, a po nekim kritičarima i cijelog svog opusa. Prikazuje mračne likove bajke, zlikovce, kao najkomičnije figure, karikature, naglašavajući njihove negativne osobine. Maćeha je jednodimenzionalan lik, koji ne prikazuje nikakvu promjenu ili razvoj karaktera tokom opere i ne posjeduje nikakvu emotivnu dubinu. Ona je ohola, pretenciozna, samodopadna, ali i vrlo lukava kada treba doći do cilja. Njezin pompozni karakter Massenet naglašava imitiranjem fanfara koji najavljuju njezin dolazak u prvom činu, karikaturnim imitiranjem starih plesova koji se pojavljuju kada ona mašta o kraljevskom dvoru ili kada predstavlja sebe sa kraljevskom važnosti. Takvim imitiranjem starih plesova skladatelj postiže ironični neoklasicizam. U njezinoj vokalnoj dionici, koja je prepuna skokova, krivih akcenata i naglašavanja riječi tako da se izopačuje njihov smisao, brzih *parlando* dijelova (koji se referiraju na nekoć popularni *buffo* stil) često

dolazi do promjene registara (brust/kopf), što njezin iako neprijatni karakter, predstavlja na pomalo karikaturan način. Vokalna dionica je pisana izrazito dijatonskom linijom koja je često neposredno prije najavljena u orkestru. U ansamblima vokalna dionica je pisana u buffo stilu sa velikom količinom teksta praćena u brzom, ponekad manijakalnom tempu. Prva arija ''*L'orsqu'on a plus de ving Outiers*'' koju karakteriziraju široke melodijske linije pune skokova, koje su podržane sa jakim tremolom gudača i fanfarima u puhačkim instrumentima dok maćeha nabraja svoje obiteljsko stablo i tako još jednom naglašava svoju veličinu. Ona naglašava važnost podrijetla i samim tim svoj status grofice, ali je njezino ponašanje za jednu groficu tog dobazapravo sitno buroažijsko. U drugoj ariji vidimo dramaturške sličnosti sa arijom Don Magnifica iz drugog čina opere *Cenerentola*. Ona se prepušta fantazijama o dolasku na dvor gdje joj se svi dive i žele biti u njezinom društvu, a njezin izričaj odjednom poprima lirske elemente. Don Magnifico i Madame de la Hartiere predstavljaju neumornu ljudsku motivaciju za prestižem. Madame de la Hartiere je žena koja ne analizira i ne sumnja u sebe. Udala se zbog novca i sretno ga troši, te svojim likom predstavlja arhetip konzumerizma. Henry Cain je za uloge maćeha, sestara i oca inspiraciju pronašao i u Molierovim komedijama i njegovom načinom satirizacije francuske aristokracije. Konkretno lik Pandolfea ima znatnih sličnosti sa likom Arolfea iz poznate komedije *Škola za žene*. Oba lika imaju problema sa ženama kojima ne mogu pokazati nadmoć i koje su neposlušne. Cain na početku Pandolfeove arije doslovno kopira drugu rečenicu Anrolfeove izreke iz trećeg čina komedije ''*Votre sexe n'est la que pour la dependance: du cote de la barbe se trouve la toute-puissance*'' u prijevodu ''*tvoj spol postoji samo zbog ovisnosti; na strani brade je svemoć*''.

Kao muškarci djeluju pomalo infantilno i nemoćno u odnosu na svoje odabranice. U njegovoj prvoj ariji ''*Du cote de la barbe..*'' vidljiv je komičan jaz između njegove želje za uspostavom vlasti u vlastitom domu i straha od žene koji na kraju ipak prevladava. Ariju prate dvije promjene raspoloženja: kada evocira na svoj nekadašnji život na selu lirska melodija je prožeta melankonijom, no kada razmišlja o svojoj ženi dionica poprima klasične buffo elemente praćene nervoznim staccatima. Pandolfe je uz princa jedina muška uloga u operi, no princ predstavlja muškarca samo vizualno. To je uloga koju je Massenet napisao za *falcon soprano*, a uloga samim tim nosi određene feminizirane elemente. Do tada su uloge u hlačama bile pisane uglavnom za sekundarne aktere u operi, a nikada kao glavni romantični junaci. Princ je introvertiran lik koji na dvoru djeluje kao zatvorenik u lažnom svijetu. Pretjerano je osjetljiv i predstavlja mladog, nezrelog muškarca čije potišteno raspoloženje odaje dojam kao da je u pubertetu. Po partituri se radi o tamnijem, dramatičnom sopranu koji je suprotnost lirskom sopranu Pepeljuge. Premijerno lik Pepeljuge je tumačila Julia Guiraudon (poznata Mimi i

Micaela u operi Comique), a ulogu princa je premijerno pjevala Marie Louise van Elemen, pjevačica o kojoj nema konkretnih informacija. Još jedna istaknuta sopranistica koju je spominjao i sam Massenet kao izvrsnu interpretatoricu *falcon* uloge je bila Mary Garden. Uvid u njezin repertoar daje informaciju da je bila lirski/spinto sopran. Dakle, uloge Pepeljuge i princa su originalno napisane za sopranistice, ali danas ih češće u praksi izvode mezzosopranistice.

## 5.7 Glazbeni stil i analiza

Cendrillon je opera kasno romantičnog razdoblja koju karakterizira pretjerana izražajnost i sentimentalnost, ali i utjecaj različitih skladateljskih struja koje su se tada javljale oko pariške opere. Njegov glazbeni stil se zasniva na uglavnom enharmonijskim modulacijama, jednostavnim, ali ekspresivnim harmonijama, jednostavnim kromatskim progresijama, dugim lirskim frazama koje se smatraju nasljeđem od Gounouda. Massenet je kao i većina francuskih skladatelja bio pod utjecajem Wagnera, čiji se utjecaj vidi u određenim dijelovima opere, pogotovo u ideji ljubavnih dueta, u portretiranju lika vile i čarolije možemo naslutiti utjecaj impresionizma, a skladatelj često koristi i reference na 18.st imitirajući plesove i glazbene oblike toga doba i *'ulogom u hlačama'* koju je napisao za princa. On eksperimentira u spajanju različitih stilova, ali njegova glazba nije inovativna te zbog pretjerane podređenosti tekstu može se smatrati i dekorativnom.

Svaka atmosfera, svaki lik dobiva svoju muzičku karakterizaciju. Tako stvara različite i kontrastne zvučne slike. Pepeljuga koju karakteriziraju duge pjevne, lirske melodije u kontrastu sa maćehom i sestrama čija pompoznost zahtijeva puno parlendo teksta, bučne sastave i rascjepkane, ritmički oštre melodijske linije. Lik vile, koji predstavlja nadnaravni svijet, prati mnoštvo arpeđo akorda, čija harmonijska je progresija pomalo impresionističkog prizvuka, pogotovo u orkestralnom prikazivanju čarolije. Ljubavni dueti, uz pomoć kojih Massenet postiže dramski klimaks opere, podsjećaju na ideju Wagnerovih ljubavnih dueta i čine zasebnu zvučnu sliku. Konkretno duet princa i Pepeljuge *'Toi qui m'es apparue'* iz drugog čina koji u samom uvodu ima kromatski niz inspiriran uvodom u operu *Tristan i Izolda*, zvukovno podsjeća na duet *'O sink hernieder, Nacht der Liebe'* iz drugog čina istoimene opere. U oba dueta si ljubavnici indirektno izjavljuju ljubav i strast, te se suptilno naglašava težina u ostvarenju odnosa. Dueti u prožeti dubokom ljubavi glavnih likova, ali i vrtlogom neispunjenih želja i pesimizmom zbog odvojenosti. Wagner je zbog svoje česte inspiriranosti Wagnerovim

stilom u krugu svojih kolega prozvan "Mademoiselle Wagner", no skladateljev fokus je bio na zadovoljavanju publike, a ne kritike.

Vokalna dionica oca (Pandolfe) se mijenja ovisno o situaciji u kojoj se nalazi. Kada pjeva o svojoj kćeri Lucette ili kada razgovara sa njom njegova melodija je prikazana kroz jednostavnu i dijatonsku lirsku frazu, a kada je u pitanju njegova žena melodija poprima buffo elemente. Različiti kontrastni stilovi omogućuju povećanje dramatičnog intenziteta priče.

Prisutno je i učestalo ponavljanje motiva koje je inspirirano Wagnerovim stilom, ali se ne koristi se sa istom svrhom. Npr. u uvertiri se koriste motivi lika i arija maćehe, ali ne kao Wagnerovi leitmotivi već sa svrhom ranog evociranja njezinog dolaska Budući da radnja opere počinje u domu Madame de la Hartiere, sa slugama koji rade kućanske poslove i žale se na gazdaricu, već se u uvertiri evocira njezin dolazak, a kasnije i potvrđuje. Motivi sa oštrim ritmom i vrlo izraženom pulsacijom osim dolaska evociraju i njezin pompozni karakter.

8.



8.

Osma slika prikazuje sam početak uvertire i motive koje se ponavljaju pred ulazak maćehe na pozornicu što je vidljivo na slici broj devet.

9.



9.

Pepeljugini lirska fraza *“Vous etes mon Prince Charmant”* koju su kritičari nazvali najljepšom i najnježnijom melodijom toga vremena smatra se najvjerodostojnijim prikazom Massenetove ekspresivne lirske fraze. Fraza se ponavlja nekoliko u prvom ljubavnom duetu kada Pepeljuga izjavljuje svoju ljubav, u drugom duetu kada prepozna prinčev glas, ali ga ne vidi zbog začaranog stabla, i na kraju opere kada ih dobra vila još jednom spoji.

Ljubavni dueti, kao vrhunac dramske radnje, su klasičan primjer kasnog romantizma. Međutim, u drugom duetu je prisutna upotreba unisono pjevanja. Budući da su princ i Pepeljuga obje uloge u originalu napisane za dvije sopranistice, upotrebom unisona one su zvučale kao jedan glas, što je bilo opravdanje dramaturškog cilja predstavljanja likova kao “jedno”. Unisono pjevanje se koristi kada se simbolizira unutrašnja povezanost u mislima i željama likova u trenutku kada nisu svjesni prisutnosti jedno drugog ili se ne mogu vidjeti zbog čarolije.

Referenca na 18. stoljeće je najvidljivija u pastišima, a potom i pisanjem uloge u hlačama. Naspram toga vokalna dionica princa je pisana u klasično kasno romantičnom stilu koju karakteriziraju duge melodijske linije koje nose intenzitet osobnih proživljavanja praćen pretjeranom sentimentalnosti. Emotivni dizajn dominira nad intelektualnim. Njegov lik se pojavljuje na početku drugog čina u kojem Massenet predstavlja još jedan zanimljivi kontrast 18. i 19. st. Na početku čina se referira na vesele plesove iz 18. st. koje sviraju harfa, viola d’amore i staklena flauta sa ciljem da oraspolože tužnog princa koji je cijelo vrijeme zaokupljen svojim mislima i nikom ne predaje pažnju. U trenutku kada dvorjani i glazbenici odustanu od nauma i ostave ga samog, princ odluči progovoriti o svojim mukama. Pred njegovu ariju zvučna slika se naglo mijenja korištenjem kromatske progresije koja je inspiriran uvodom iz opere *Tristan i Izolda* Richarda Wagnera.

10.

LE PRINCE CHARMANT, dans une attitude pensive — auprès de lui:  
trois joueurs d'instruments — le 1<sup>er</sup> joue du Luth, le 2<sup>e</sup> de la Viole  
d'amour, le 3<sup>e</sup> de la Flûte en cristal — Concert discret, calme et mystérieux.

Flûte.

156

SCÈNE II.  
Très lent. 56 = ♩

(Orchestre)

— LE PRINCE CHARMANT,  
(seul — avec lassitude) *mf* en cédant un peu. *f* Lent.

Allez, laissez-moi seul... seul — avec mes en\_nuis... *mf*

Un peu moins lent. *pp* suivez. *mf* Lent. 66 = ♩

11.

Slika 10. Predstavlja pastiše iz početka drugog čina koji se referiraju na 18. St i koje su svirali harfa, viola d'amore i kristalna flauta

Slika 11. U drugom redu je predstavljena kromatika inspirirana Wagnerovim uvodom u Operu Tristan i Isolda, a kao primjer uspoedbe je slika br. 12. Na kojoj se nalazi kromatski niz iz opere Trstan i Izolda, Richarda Wagnera





Još jedna referenca na ranije glazbene stilove je menuet iz prvom činu, kada se maćeha i sestre pripremaju za odlazak na bal. Madame zauzima graciozan, kraljevski stav od samog početka opere što Massenet prati iskrivljenim imitacijama kraljevskih plesova. Augmentirao je figure u svrhu naglašavanja karikature i pretencioznosti. U ovom slučaju se radi o *menuetu* koji je bio popularan za vrijeme vladavine Luja XII. U melodijskim motivima pratnja su gudači i fagot. Podvučeni melodijski motiv je silazni arpeggio Es - dura te je prisutan do kraja broja.

13.

Slika broj 13. Prikazuje početak menueta koji se nalazi u tercetu maćeha i zlih sestara *Faites vous tres belle*. Tema se prvo predstavlja u gudačima te ponavlja identična u vokalnoj dionici maćeha.

Bajkoviti elementi su vrlo često i najvjerođostojnije ilustrirani u orkestru. Tema snova je u to vrijeme bila usko vezana za njemački romantizam i Wagnera dok se francuska opera 19. st. više bazirala na realističnim, socijalnim ili povijesnim temama.



14.

Slika broj 14. Prikazuje orkestralnu ilustraciju ulaska Pepeljuge u san iz prvog čina, prije pojavljivanja dobre vile.

## 5.8 Povijesne okolnosti

U tom *fin de siècle* periodu prijelaza iz 19. u 20. stoljeće stvaralo se specifično raspoloženje u umjetnosti i književnosti koje je težilo odricanju svake tradicije i moralizma, kao želja za stvaranjem novog. Budući da je Massenet bio skladatelj koji je uvijek htio ugoditi publici, tadašnje stanje svijesti i svjetonazori su uvelike utjecali na njegovo skladanje. Njegove kolege su ga često kritizirale kao dekadentnog sentimentalista, na što se on nije obazirao jer je jednostavno bio skladatelj kojem je bilo bitnije ugoditi publici, a ne provocirati. Neka dekadentna obilježja se vide u ulozi princa dok nije upoznao Pepeljugu, a možda je pesimizam koji je tada kolao društvom bio motiv koji je inspirirao Masseneta da heroinu jedne bajke navede na ideju o samoubojstvu. Čitajući gore spomenuti predgovor moglo bi se zaključiti da je Massenet iskoristio tematiku bajke da publici skrene pažnju iz svakodnevnog, zamornog života. Interesantna stvar se desila dolaskom Alberta Carrea u Operu Comique i njegovu instalaciju električne energije. U tom periodu velikog tehnološkog i industrijskog napretka kod ljudi se stvaralo uzbuđenje, ali i tjeskoba od nečeg novog. Opera je bila futuristički inscenirana, potpomognuta efektima koji su postignuti električnom energijom što je tadašnju publiku uvelike zaintrigiralo. U ovoj Massenetovoj operi postoji suptilna povezanost između otisaka prošlosti i otvora prema drugoj eri.

## 6. PAULINE VIARDOT - *CENDRILLON*

### 6.1 Kratki životopis

Pauline Viardot<sup>36</sup> je rođena 18.05.1821.g. u Parizu, Francuska. Bila poznata francuska mezzosopranistica, svojedobno jedna od najtraženijih pjevačica u Europi, a nakon pjevačke karijere djeluje kao poznata pedagoginja i skladateljica. Kćer je poznatog španjolskog tenora i vokalnog pedagoga Manuela Garcie, osnivača poznate Garcijine metode pjevanja, i mlađa sestra tada proslavljene sopranistice Marie Malibran. Njezin brat, bariton, se također bavio pjevanjem, ali je ostao poznat po publikacijama očevih knjiga i izumu laringoskopa. Pauline je odrasla u glazbenoj obitelji, gdje je dobivala najbolju glazbenu edukaciju i slušala izvorno bel canto pjevanje koje je njezin otac podučavao svoje studente, a kasnije i svoju djecu. Od malih nogu Pauline je najveći afinitet pokazivala za sviranje klavira, a o njenom talenta govori sama činjenica da je bila studentica poznatog pijanista Franza Listza. Nažalost, bez prava na izbor, na naredbu majke, ona se trebala odreći profesionalne pijanističke karijere i posvetiti se samo pjevanju. "Kada je bila stara, Pauline je priznala da joj se iako se nije usudila prosvjedovati protiv majčine odluke gotovo slomilo srce jer je osjetila pravi poziv za klavir i odbila ga sa najvećim žaljenjem."<sup>37</sup> Kao pjevačica izazivala je ovacije publike i kritičara svojim velikim raspon glasa i impresivnim dramskim izrazom. Charles Dickens je opisao njezinu glumu "na najvišem stupnju i uzvišenom". O impresivnom rasponu njezinog glasa najviše ukazuje činjenica da je pjevala ulogu Dalile u operi *Samson i Dalila* koju je napisao Camille Saint Saens i ulogu *Norme* u istoimenoj operi Vincenza Bellinija. Nakon smrti svoje starije sestre, Pauline je u očima glazbenog svijeta, nevoljko postala njezina nasljednica. Debitirala je sa nepunih šesnaest godina kao *Desdemona* u operi *Otello*, Gioachina Rossinija. Njezine promišljene interpretacije su joj osigurale mjesto u Pariškim intelektualnim krugovima, gdje je gradila prijateljstvo sa skladateljima i umjetnicima koje je bilo potaknuto uzajamnim poštivanjem i ljubavi prema glazbi. Očaranost njezinim interpretacijama potakla je mnoge skladatelje da napišu za njezin glas svoja ponajbolja djela, kao npr: Jules Massenet - oratorij *Maria Magdalena*, Johannes Brahms - *Alto rapshody*, Camille Saint - Saens *Samson i Dalila* (ulogu Dalile), Schumann - *Liederkreis*, Gounoud-Sapho, Mayerbeer - *La Prophte*, Faure - *Melodies* op 4. i 7. U svojoj karijeri je proputovala cijelu Europu i upoznala se sa različitim nacionalnim stilovima te je jedna od prvih skladatelja koji su počeli promovirati nacionalne stilove u

---

<sup>37</sup> April FitzLyon: *The Price of Genius – A life od Pauline Viardot* str. 37

zapadnoj Europi. 1863.g. obustavlja svoju pjevačku karijeru te se seli u Baden - Baden gdje otvara vlastiti vokalni studio. Po uzoru na svog oca počela je pisati kratka scenska djela isključivo za svoje studente i sa svrhom njihovog vokalnog i scenskog nastupa, te nikada nije imala intencije da njezine skladbe zažive van vlastitog vokalnog studija. Napisala je pet kratkih salonskih opereta za izvođenje sa klavirom, preko stotinu skladbi za glas i klavir, transkripcije Chopinovih mazurki za glas i klavir i petnaest instrumentalnih kompozicija. Iako danas mnogi glazbenici nisu ni čuli za njezino ime, u 19. st. Pauline je bila jedna od najistaknutijih predstavnika kulture svoga vremena i vlasnica popularnog salona Viardot koji nije bio korišten samo za neobaveznu zabavu već i kao mjesto za izvođenje djela nadolazećih skladatelja.

## 6.2 Žanr

Djelo je podnaslovljeno kao *Operete de salon*. Izmjena govornih dijelova sa muzičkim, kratko trajanje i puka prisutnost klavira čine ovu komornu operetu Cendrillon. Žanr se odnosi na glazbeni kazališni komad u minijaturi 'en miniature', koji je posebno dizajniran za izvedbu u malom okruženju poput salona iz 19. st. Nastao u Parizu oko 1850.g, te je predstavljao opušteniji odnos prema glazbenom sadržaju za razliku od velikih opernih kuća koje u imale striktno nametnuta pravila. Pauline je pisala isključivo operete smatrajući ih idealnim treningom za studente u procesu učenja tehnike bel canto pjevanja, sa vokalnim dionicama koje su predstavljale tehničke izazove koji su u njihovom stupnju razvoja izvedivi, a isto tolika pažnja je bila i na glumačkom aspektu interpretacije koji je najviše dolazio do izražaja u formi operete. Smatrala je bitnim i rad na govornim dijelovima i pravilnoj deklaraciji teksta, koji su bili svojevrsna priprema i za druge operete tada vrlo popularne na Francuskoj opernoj sceni. Kao salonska opereta izvodila se uz minimalne produkcijske zahtjeve.

## 6.3 Premijera

Opereta je praiizvedena 23.04.1904.g. u salonu Viardot, Pariz.

## 6.4 Libretto

Autor libreta, koji je napisan na francuskom jeziku, je sama skladateljica. Cendrillon je njezino posljednje djelo i prvo za koje piše vlastiti tekst, te nam daje uvid u tretiranje teksta ustaljenog kulturnog značenje od strane jedne žene. Postavljanje priče o Pepeljugi u formi operete bio je koncept koji za skladateljicu nije bio nov budući da je u svojoj karijeri pjevala naslovne uloge u operama Cenerentola i Cendrillon. Ona bira već korištenu temu za libretto tada vrlo popularnih i izvođenih opera koje su nadahnule skladateljicu u psihološkom i muzičkom portretiranju likova, te ovim djelom sugerira svojevrsni omaž opernim uprizorenjima Pepeljuge. Bazirala se, uglavnom, na izvorni Isouardov libretto ove bajke, ali zadržava magične elemente bajke koji su bili prisutni u Massenetovoj operi Cendrillon. Libretto ove operete donosi na prpošniji, lakši način od svojih prethodnika, vjerojatno zbog pedagoške komponente, a i samog žanra operete. Poput Rossinija, Pauline mijenja zlu maćehu likom očuha, koji je arogantan i pretenciozan, ali on i njegove dvije kćeri ne ugnjetavaju Pepeljugu već su fokusirani na svoje ciljeve. Kao Massenet zadržava mistične i nadnaravne elemente bajke kroz lik vile koja svojom magijom omogućuje Pepeljugi odlazak na bal, a isto tako obnaša majčinsku figuru koja Pepeljugi fali. Pauline karakter Pepeljuge predstavlja sličnim Rossinijevoj verziji, ali dodatno naglašava djevojku veselog karaktera koja ne doživljava tragično svoje životne okolnosti i koja, iako u potlačenom položaju, ne biva maltretirana i ugnjetavana kao u drugim verzijama bajke. Odmak od Etiannovog libreta je da na početku opere princ sam dolazi prurušen u prosjaka, budući da je u ovoj verziji Alidoro zamijenjen dobrom vilom, te sam svjedoči o njezinoj ljubaznosti i dobroti, te uviđa i zgražanju njenih sestara, što opet sugerira da se princ zaljubi u njen karakter, a ne izgled kao što je predstavljeno u originalnoj bajci. Umjesto recitativa skladateljica koristi humoristične govorne dijaloge koji su prožeti suptilnom ironijom i koji udovoljavaju uvjetima izvedbene situacije Operette de salon.

## 6.5 Glazbeni jezik

Iskustvo Pauline Viardot kao operne pjevačice, nasljednice obitelji Garcia i pedagoginje koja je oblikovala vlastiti vokalni studio je rezultiralo kompozicijskim stilom koji služi studentima pjevanja. U usporedbi sa ostalim verzijama bajke koje su napisane za profesionalne pjevače čiji su se glasovi u potpunosti razvili, Viardot kao pjevačica i pedagog, pristupa skladanju svjesna snage i slabosti ljudskog glasa u razvoju. Njezin kompozicijski stil je inspiriran najvećim belcanto skladateljima te se vrlo često mogu vidjeti sličnosti sa melodijama iz tada popularnog belcanto repertoara, pogotovo u arijama koje se temelje na izazovnom repertoaru sa kojim su se studenti kasnije u karijeri trebali suočiti. Primjer je prva kratka arija Barona de Pictordu *‘Hier je vis circuler une voiture immense’* napisana za lirskog baritona i inspirirana arijom *‘Come Paride vezzoso’*. Arija je pisana u istoj testituri (rasponu), ali skladateljica ne razvija melodijsku liniju kao Donizetti, već zadržava jednostavnu strukturu strofne pjesme kako studenti ne bi bili dovedeni izvan svojih granica. Vokalne dionice se zasnivaju na dugim frazama u kojima se traži legato pjevanje, ukrasima, melizmima i virtuosnim kadencama koje su prisutne naročito kod lika vile. Osim u libretu, ona i muzički predstavlja lik vile aludirajući na Massenetovu *La Fee*. Uloga je također napisana za visoki koloraturni sopran, ali također u podjenostavljenoj verziji. Dinamiku, oznake daha, kadence, alternacije za određene visine ili dubine kako bi ih pjevač mogao prilagoditi svom rasponu glasa, skladateljica je posebno naglasila u originalnoj partituri.

Orkestracija opere je napisana samo za klavir, a budući da je Pauline bila izuzetna pijanistica, ona koristi sve tehničke aspekte instrumenta; timbar različitih registara, pedal, naglašavanje akcenata, staccato, legato, kontrasti dinamike što najviše dolazi do izražaja u uvertiri, budući da je u ostatku djela pratnja uglavnom suportivna, a sav fokus je na vokalnoj dionici. Uvertiru sklada na način da spaja četiri različite i prepoznatljive tematske materijale koji predstavljaju glavne likova, i koje se pojavljuju sa njima tokom operete. Odmah na početku predstavlja lik Pepeljuge u sentimentalnoj lirskoj melodijskoj frazi u lento tempu, koja se kasnije pojavljuje u njezinoj ariji *Il etait jadis un Prince*, melodijska linija tvori Pepeljugin lajtmotiv. Naglo mijenja ugođaj i predstavlja temu princa kroz veselu i prpošnu melodiju, koja se osim u prinčevoj ariji koristi i kao leitmotiv kada ostali likovi pričaju ili maštaju o kraljevskom dvoru. Treća tema nastupa oštro i brzo promjenom tonaliteta u mol predstavlja sestre. Oštri akcenti i oktave sugeriraju neugodan karakter sestara. Posljednja tema predstavlja bajkovitu vilu u bogatoj harmonijskoj liniji sa temom u sopranu i arpeggio akordima u basu, te na taj način skladateljica predstavlja bajkovit i mističan ugođaj.

## 6.6 Povijesne okolnosti

Budući da je postavljanje ove opere bilo u privatnom salonu skladateljice za nju nisu postojala nametnuta pravila. Kao rezultat uredbi Napoleona 1807. godine<sup>38</sup>, velike pozornice su bile integrirane u kruti sustav službenih kazališnih privilegija, koji je određivao koja vrsta glazbenog sadržaja se može izvoditi na kojoj pozornici. Npr. u *Theatre Italy* su se izvodile opere na talijanskom opernom repertoaru, Opera Comique je izvodila djela sa govornim dijelovima između arija, ansambla i zborova. Pariška kulturna scena je bila podijeljena na pariško glazbeno kazalište i njegova pravila sa jedne strane i parišku salonsku kulturu koja je uglavnom služila za zabavu i koja je bila lišena krutih pravila o žanrovima i jeziku. Upravo iz tog razloga, a i zbog same činjenice da operu predstavljaju mladi studenti koji su možda i prvi put na pozornici, Pauline Viardot postavlja ovu bajku u humorističnom tonu bazirajući se, ali i zadržavajući elemente prethodnih verzija bajke koje su napisane različite stilski, karakterno i na različitim jezicima.

---

<sup>38</sup> [https://en.m.wikipedia.org/wiki/Decree\\_on\\_the\\_theatres](https://en.m.wikipedia.org/wiki/Decree_on_the_theatres)

## 7. ZAKLJUČAK

Navedene narodne legende, bajke i opere koje sam navela u ovom radu daju uvid u tretiranje ove patriotske bajke koje je bilo uvjetovano kulturološkim i povijesnim čimbenicima. Izbor očuha kao nebiološkog roditelja govori o rodnoj ideologiji koja je dominirala u određenom vremenu. Moralna i odgojna pouka bajke naglašava da su dobrota, poniznost i ljepota koju posjeduje Pepeljuga ideal ženstvenosti koji žena treba njegovati i koji trebaju biti nagrađeni sretnim završetkom, a isto tako je zanimljiva činjenica da sretan život počinje tek nakon braka sa princem što pokazuje koliko su žene bile ovisne o braku i općenito o muškarcima kako bi odredile svoje mjesto u svijetu i na društvenoj ljestvici. Opere su napisane u okvirnom razmaku od sto godina i pokazuju promjene estetike jednog cijelog stoljeća. Iako stilski različite, skladatelji predstavljaju lik Pepeljuge kroz jednostavne melodijske linije za razliku od ‘negativnih likova’ čije dionice nisu toliko pjevne ni atraktivne već je sav fokus na dramskom izrazu. Negativni aspekti bajke u svakoj operi poprimaju humorističnu notu, te predstavljaju maćeha i očuhe kao humoristične jednodimenzionalne likove koje nitko osim njih samih ne shvaća ozbiljno. Između četiri opere odabrane za analizu u ovom radu posebno bih izdvojila Rossinija i Masseneta i njihove opere kao najuspješnije i najkompletnije verzije ove bajke koje su i danas prisutne na repertoarima najvećih opernih kuća.



## 8. LITERATURA

1. David Charlton and Marie Briguet: *Isouard, Nicolas*, Published by Oxford University Press 2002
2. Michael Fend: *Cendrillon*, Published by Oxford University Press 2002.
3. Richard Osbourne: *Rossini, his life and works*
4. Rossini *La Cenerentola: A short guide to a great opera*, Michael Steen
5. Nicholas John: *La Cenerentola*
6. Francis Toye: *Gioachino Rossini, studija tragikomike*
7. Henry Sutherland Edwards: *The Life of Rossini in one volume*
8. Warren Roberts: *Rossini and Post-Napoleonic Europe*
9. Richard Osborne: *Cenerentola, La ( La Cenerentolla, ossia La bonta in trionfo )*, Published by Oxford University Presse
10. Stendhal: *Vie de Rossini*
11. Edgar Istel and Theodore Baker: "Rossini: A Study", *The Musical Quarterly*, Vol. 9, No. 3 ( Jul. 1923), pp. 401-422, Published by Oxford University Press
12. Jules Massenet; *My recollections*
13. Henry Theophilus Fick: *Massenet and his operas*
14. Rene Brancieur: *Massenet*
15. George T.Ferrsi: *Great Italian and French composers, Palestrina to Massenet*
16. Louis Schneider: *Massenet*
17. Arthur Harvey: *Masters of French music*
18. *Opera Comique: Cendrillon, Conte de fes en quatre actes, Jules Massenet- Livret d'Heny Cain 1899*, <https://www.opera-comique.com/sites/TNOC/files/uploads/documents/402-cendrillondp.pdf>
19. Rodney Milnes: *Cendrillon*, Published by Oxford University Press
20. Annegret Fauster, Patrick Gillis and Hugh Macdonald: *Massenet, Jules*, Published by Oxford University Press
21. April Fitzlyon: *The Price of Genius- A Life of Pauline Viardot*
22. Barbara Kendall Dabies: *Life and Work of Pauline Viardot Garcia vol.1., vol. 2.*
23. Beatrix Borchard: *Viardot (nee Garcia), (Michaelle Ferdinande) Pauline*, Published by Oxford University Press