

## ■ Article]

ENTREMONS. UPF JOURNAL OF WORLD HISTORY  
Universitat Pompeu Fabra Barcelona  
Número 4 (desembre 2012)  
[www.entremons.org](http://www.entremons.org)

# Òpera i canvi cultural a l'Europa del segle XIX. La Cenerentola o l'última *opera buffa*

**Pere COWLEY**

Escola Superior de Música de Catalunya  
[perecowley@hotmail.com](mailto:perecowley@hotmail.com)

### resum

Agafant *La Cenerentola* de Gioachino Rossini com a punt de partida, aquest assaig analitza per què aquella va ser una de les últimes *opere buffe*, tot i el seu gran èxit. A més, l'article descriu alguns elements importants per tal d'entendre com els consumidors d'òpera del principis del segle XIX escoltaven, entenien i gaudien l'òpera. També estudia la influència de la política en trames operístiques, les convencions de gènere d'*opera buffa*, i el fet que la música no era tècnicament reproducible. L'assaig també analitza algunes de les estructures socials en què es basen les trames *buffo* i com són un de les raons que van portar a l'extinció d'aquest gènere. Finalment, explica com alguns temes com ara la felicitat o un cert sentit de l'humor van estar exempts de les trames operístiques durant més d'un segle.

### paraules clau

Rossini, segle XIX, òpera, *opera buffa*, *La Cenerentola*

**E**l gener 1817 s'estrenava l'*opera buffa* "*Cenerentola, o la bontà in trionfo*". Gioachino Rossini (compositor) i Jacobo Ferreti (llibretista) havien fet una aposta arriscada, prenent com a base de la trama un conte popular, un fet molt poc habitual abans de l'aparició de l'obra dels germans Grimm. Tot i això, l'havien pogut adaptar a un dels arquetips argumentals habituals del gènere, convertint-la en el típic argument de la plebea que pretén casar-se amb una persona que és d'una classe social superior a la seva. Al final de la història la protagonista resultarà ser tan noble com el seu pretendent, tot i els intents frustrats de la seva família per evitar que això se sàpiga.

L'habilitat de Ferreti i Rossini per construir *opere buffe* era remarcable. Acumulaven molts anys d'experiència i sabien el que agradava al públic de Roma. L'estrena de l'òpera va ser un fracàs. Els músics i cantants havien tingut pocs dies per assajar-la, com passava sempre en l'apretada agenda de les produccions operístiques. Tot i això, durant les següents funcions l'òpera va assolir un gran èxit, fins al punt que, avui en dia, és una de les obres més conegudes de Rossini. Tanmateix, fou l'última *opera buffa* que

va escriure, i, pràcticament l'última que s'ha escrit mai.

Rossini és al llindar de moltes èpoques històriques. És un compositor que escriu òperes a l'estil del segle XVIII però que inicia la seva carrera a la segona dècada del segle XIX; un revolucionari pels seus coetanis però un conservador pels seus antecessors; un músic que neix i comença a treballar a Itàlia, però que es trasllada a París per adaptar-se als gustos francesos; a més de ser el primer fenomen musical de ressò realment mundial. El tret històricament més interessant de Rossini, però, és el fet de ser un dels pocs creadors que no es va retirar per edat sinó perquè s'adona que les seves obres són per a un públic d'una altra època històrica. Rossini és probablement el primer compositor (i potser l'únic) que va ser capaç d'entendre que amb 40 anys ja era un personatge històric. A més, va ser extraordinàriament longeu i va viure prop de 40 anys més sense escriure gairebé res més, tot i que vivint còmodament dels guanys que havia fet durant la seva breu i fulgurant carrera. Rossini és per tant un personatge profundament, i involuntàriament, marcat per la història.

### L'oient a principis del segle XIX<sup>1</sup>

*La felicitat de la que parlo es massa gran per a ser només alegria.*<sup>2</sup>

Aquesta frase de Stendhal dóna una idea de com els seus coetanis vivien i rebien la música de Rossini: un art capaç de transportar l'individu fora de la realitat i inflamar-lo d'emoció. Tots els testimonis de l'època ens parlen d'emocions d'aquest tipus, d'èxtasi, de felicitat extrema. Així, els termes amb què Stendhal i els seus contemporanis descriuen la recepció de les òperes de Rossini semblen, d'entrada, fruit de l'exageració. A més, Rossini fou un dels primers autors que arribà a ser un fenomen de masses, des d'Itàlia als llocs més llunyans del món occidental del segle XIX. Les seves òperes s'estrenen a Nova York, Escandinàvia, Brasil i Sudàfrica, en llocs que des de la Itàlia de 1815 semblaven ser els confins del món. Però també s'estrenen en indrets on fins llavors no s'hi havia fet mai cap òpera: Austràlia i la Patagònia. Per a molts dels seus primers oients en aquests indrets, les primeres òperes que sentiran —i les úniques— seran de Rossini. Què és, però, el que feia tan atractives, irresistibles o sublimes —en termes de l'època— les seves òperes?

Avui en dia, vivim en un món saturat de so, tant per l'augment dels elements emissors de so (mitjans de transport, fàbriques, acumulació de la població en grans urbs, mitjans tecnològics en general, etc), com per la possibilitat d'enregistrar i reproduir música en qualsevol indret i moment. A principis del segle XIX el so tenia un altre significat. En una època en que els sorolls encara eren escassos (en comparació amb l'actualitat), qualsevol so tenia una rellevància que avui en dia es fa difícil de concebre; i més si aquest so estava dotat de sentit musical.<sup>3</sup> Quan parlem de la música feta i escoltada abans de 1900, sempre haurem de tenir en compte l'obra de Walter Benjamin.<sup>4</sup> la

<sup>1</sup> Kaltenecker, Martin, *El rumor de la batallas: ensayo sobre la música en la transición del siglo XVIII al XIX*, En tot aquest apartat em baso en les pp.121-169.

<sup>2</sup> Stendhal (Henri Beyle), *Vie de Rossini*. Citat a Kaltenecker, *El rumor de la batallas*, p.151.

<sup>3</sup> Kaltenecker, *op. cit.*, pp.121-123.

<sup>4</sup> Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936, ed.

música, com tot l'art no era reproduïble, i, per tant, sempre s'escoltava *en directe* i amb músics vius. El concert era sempre una experiència única, i, per molts, l'única experiència musical possible. La intensitat de la recepció musical, i teatral, era molt superior a la que ens podem imaginar avui en dia. A més, escoltar una interpretació de música culta era sovint, una experiència única. Moltes persones només escoltaven un concert a la vida, tant pel preu —inassumible per a molts— que tenien els concerts, com pel fet que eren encara esdeveniments poc habituals. Així, descriure una òpera de Rossini com a una experiència única, com sovint fa Stendhal, no era una frase feta sinó una expressió literal: eren molts els que només n'escoltaven una en tota la vida. La intensitat de l'experiència d'escoltar una òpera per un oient del segle XIX es fa impossible de reproduir per part d'un oient d'avui en dia.

A més, però, les obres musicals tenien una caducitat molt gran, fins al punt que eren d'un sol ús. Així, tota obra estava pensada per a ser escoltada un sol cop.<sup>5</sup> La idea de poder fruit més d'una obra com més cops s'escolta no va arribar fins al 1830, i, específicament lligada a la figura de Beethoven, amb totes les implicacions creatives i estètiques que té aquest canvi de percepció.<sup>6</sup> Era inconcebible que un teatre d'òpera tornés a programar una obra. Si una òpera havia tingut èxit, s'encarregava una òpera nova al mateix compositor i a l'estil de l'anterior. D'aquesta manera, la música podia sorprendre el públic però no destarotar-lo: qualsevol obra musical havia de ser capaç de ser entesa en directe i en temps real, ja que l'oiient, probablement, no la tornaria a escoltar mai més. És en part per això que el llenguatge musical i operístic no patia grans i sobtades innovacions sinó que anava evolucionant i reformulant-se de forma gradual.

### **El so eixordador del nou segle**

Tot i la poca densitat sonora d'aquest món post-napoleònic, era un tòpic per als autors de l'època parlar sobre l'excés de soroll tant en la vida quotidiana com en la música. Molts compositors es feien ressò del so eixordador de les guerres napoleòniques i la música militar de l'època de la revolució francesa, fent servir flautins, trompetes, trombons, tambors militars i tot tipus de percussió. A més de sorollós, el món de principis del segle XIX també anava més ràpid, i, per tant, la música també. Molts testimonis de principis del segle XIX<sup>7</sup> es queixen que les obres de Mozart es tocaven massa ràpides i que la música nova que es componia només cercava efectes a través del volum i de la velocitat, enlloc de cercar una bellesa més subtil. La Restauració de 1814 que retornarà als models polítics anteriors a la Revolució només durarà quinze anys. El 1830 una nova onada revolucionària recorre Europa. És just en aquests anys, de 1814 a 1830, que Rossini compona totes les seves òperes, i que la seva música tindrà més èxit.

---

Suhrkamp (2006).

<sup>5</sup> Sí que hi havia obres de molta fama (com en el cas de Mozart) que es tornaven a intepretar. Tot i això, formaven part d'un repertori específicament antic, que es tocaven gairebé com a antiguitats.

<sup>6</sup> Samson, Jim (ed.), *The Cambridge History to Nineteenth-century Music*, Ellis, Katherine, "The structures of musical life" pp.343-368.

<sup>7</sup> Burney, Charles, *Present state of music in Germany, the Netherlands, and United Provinces*, 1772. Citat a Kaltenecker, *op. cit.*, p.124.

En l'època del canvi de segle, la música, com tot el món, estava canviant molt ràpidament. Els conflictes bèl·lics i les revolucions s'havien estès per tot Europa. El públic de Rossini vivia encara atemorit per la violència i per la inestabilitat política i desconcertat per la rapidesa amb la qual s'havien succeït tants canvis històrics. Quan, per tant, Stendhal<sup>8</sup> parla de la música com a forma d'escapar a la realitat, ho expressava no tant en termes d'un escapisme romàntic sinó en termes reals. El públic de principis del segle XIX anhelava una música que el pogués transportar a un espai diferent, allunyat, segur i sobretot tranquil. I Rossini ho feia just en la manera en que aquest públic ho volia.

Des que l'Assamblea Nacional Francesa havia declarat la llibertat de continguts per a les obres teatrals al 1791, moltes de les òperes franceses i europees havien abordat la temàtica revolucionària. A Itàlia, l'ocupació napoleònica va influenciar molt als autors teatrals i més encara a Nàpols, on Rossini vivia en el moment d'escriure les seves òperes més famoses. N'és un exemple Johann Simon Mayr (1763-1845), d'origen austríac, l'autor operístic més famós a Itàlia durant l'època napoleònica i que a Nàpols rebria l'encàrrec d'escriure una òpera específicament "en estil francès" i per tant polititzada<sup>9</sup>. Obres com *Fidelio* de Beethoven o *Les deux journées* de Luigi Cherubini destacaven pel seu clar compromís polític. *Fidelio*, que narra la història d'una dona que es decideix fer passar per home i deixar-se empresonar per estar a prop del seu estimat, un pres polític, per exemple, va viure un fracàs de públic, per la senzilla raó que Beethoven havia decidit espantar el públic amb un redoble de tambors militars des de l'exterior del teatre. El dia de l'estrena, el públic es va creure que era un avís real de l'exèrcit i que començava un altre, l'enèssim, conflicte militar, i va abandonar el teatre corrent. L'òpera només es va representar un parell de cops més.

A partir de 1814, el jove Giacchino Rossini començarà a escriure *opere buffe* com les que es feien abans de les guerres napoleòniques. Aquestes òperes còmiques, tot i que amb elements seriosos –*serie-*, no tenen cap contingut polític –per primer cop en dues dècades- o, més encara, es riuen de la temàtica política en si mateixa, com és el cas de *La Cenerentola*. Es podria pensar que Rossini era el primer compositor que escrivia òperes apolítiques. Però, més que ignorar la temàtica política, cosa que resultava impossible per les dues dècades d'òperes polititzades que el precedien, va optar per distanciar-se'n i burlar-se'n.

### **L'origen de l'opera buffa. Diferenciació de l'opera seria.**

L'origen de l'*opera buffa* està en els *intermezzi per musica*, els entremesos que es feien en els entreactes de l'*opera seria*, l'òpera àulica basada en trames mitològiques o històriques i de temàtiques moralitzants. L'*opera buffa* en canvi es desenvolupa de la *Commedia dell'Arte*, que bàsicament és un repertori de personatges estereotipats a partir del qual s'improvitzaven històries còmiques.

Les *opere buffe* autònomes, ja deslligades de les *opere buffe*, sorgiran primer a Nàpols, i

<sup>8</sup> Stendhal, *op. cit.* Citat a Kaltenecker, M., *op. cit.*, p.151.

<sup>9</sup> Samson (ed.), *op. cit.* Em centro en l'article "Opera industry" sobre l'òpera en la primera meitat del segle XIX, de Roger Parker.

després a Venècia a principis del segle XVIII. Es diferencia de l'*opera seria* en molts aspectes, però que podem resumir en dos elements essencials: l'argument i el caràcter. L'*opera seria* tenia herois morals, tràgicament guiats per un destí contra el qual no podien lluitar. L'*opera buffa*, en canvi té personatges quotidians. Si l'èxit de l'*opera seria* es troba en la tragèdia del destí que tot ho preveu, la de l'*opera buffa* rau en el mecanisme de l'argument: els personatges sovint no expressen emocions o pensaments ni voluntat: són gairebé com marionetes<sup>10</sup>. Ens trobem just en el punt mig entre la farsa improvisada i la l'obra de teatre escrita.

Si el pes dramàtic de l'*opera seria* recau sobre els personatges heroics, en l'*opera buffa* ho fa sobre els esdeveniments, sobre l'argument:

L'opera buffa lavora sui fatti. Li mette in scena. È una pratica di conoscenza per rappresentazione. La ripetizione inesausta de la rappresentazione (...).<sup>11</sup>

Els personatges *buffe* són estàtics, no són subjectes autònoms, perquè no són l'element dramàtic important: són massa semblants a les persones reals. Els personatges de les *opere serie* són el centre de l'*opera seria* per que són herois sobrehumans i irrealis.

A la segona meitat del segle, el seu èxit s'estén per tot Europa i s'imposa gradualment a l'*opera seria*. Oficialment, ambdós gèneres havien anat dirigits a dues classes socials ben diferenciades: l'*opera buffa* pels plebeus i la petita burgesia, i la *seria* per a la noblesa i l'alta burgesia. Per als *literatti* i la noblesa culta del segle XVIII, l'*opera buffa* sempre havia tingut un estatus menor en relació a l'*opera seria*, tan pel públic com pel seu valor artístic, però en les dècades de 1770 i 1780, cada cop més aristòcrates assistien –normalment d'incògnit– a aquest tipus d'espectacles. És precisament en aquestes dècades que els grans autors de l'*opera buffa*, com Alessandro Piccinni, Giovanni Paisiello i Domenico Cimarosa desenvolupen el gènere i hi incorporen cada cop més elements de l'*opera seria*, com ara les escenes amoroses serioses, que fins llavors sempre havien tingut un caràcter picant o fins i tot grotesc.

Tot i la creixent fusió i juxtaposició d'ambdós gèneres, l'*opera buffa* mantindrà alguns trets distintius. Des del punt de vista musical, destaca la preponderància de les àries col·lectives per sobre de les àries individuals i la importància dels *finals* d'acte, i que a partir de Cimarosa inclouen una sorpresa en l'acció. Rossini desenvoluparà aquests *finals* amb grans processos de creixement, amb l'entrada escalonada de cantants i seccions de l'orquestra; una pràctica que pren de Mozart. El tret més important del gènere però és el repertori d'arquetips i models, que s'empren en tots els nivells i elements de l'òpera.

### **L'*opera buffa*: el plaer d'allò familiar**<sup>12</sup>

Com a resultat d'una tradició secular de tipus artesanal, les *opere buffe* es basaven en tot tipus d'arquetips, tant musicals com argumentals. El fet que el públic ja conegués aquests arquetips no era impediment per a que gaudissin de l'*opera buffa*, ans el

<sup>10</sup> Baricco, Alessandro, *Il genio in fuga*, p.10-12

<sup>11</sup> Baricco, *op. cit.*, p.14.

<sup>12</sup> Hunter, Mary K., *The culture of opera buffa in Mozart's Vienna: a poetics of entertainment*, pp.28 - 45.

contrari: ignorar-los significava abocar l'òpera al fracàs. Això, però, hagués estat inconcebible per als músics i creadors del segle XVIII, que havien après l'ofici de fer òperes dins i a través d'aquesta tradició.

Així, sovint, el plaer raïa en tornar a veure la mateixa obra o el mateix argument amb una música diferent. Les novetats –sovint anunciades en els títols de les obres- eren sovint fruit de popurris de diferents òperes anteriors i només servien per atraure un públic que es delia per tornar a veure el mateix. Els llibretistes i compositors coneixien el seu públic i per això sovint utilitzaven arguments ja coneguts. A més, però, els arguments nous s'havien d'amollar a algun dels cinc o sis<sup>13</sup> arquetips argumentals existents. Tots tenien en comú la temàtica amorosa i el final feliç. Sovint, l'argument es presenta de forma resumida però explícita en les primeres escenes i sempre planteja un *imbroglio* amorós, sovint amb implicacions socials (un duc que festeja una serventa que en el fons vol casar-se amb un home de la seva classe) que s'ha de solucionar.

Al contrari de les *opere serie*, en les *buffe*, el final sempre és feliç. Aquest fet no és banal, com passa en moltes pel·lícules actuals. L'*opera buffa* era el lloc on, a més de veure la representació, el públic anava a jugar a cartes, a menjar i a flirtejar. Era per tant un lloc d'oci, però alhora, es tractava d'un gaudi efímer, que durava una tarda. Com hem vist abans, al final de l'*opera buffa* -que marcava també el final d'aquell temps delitós<sup>14</sup>- sempre hi havia un número de grup en que tots els cantants acabaven apareixent a escena-. Sempre hi cantaven una lloança a la felicitat i al plaer de la vida; un plaer, però, que normalment no tenia cap justificació moral i que per tant era una mena de plaer pel plaer:

Non si parli più d'affanni,  
Non si parli di dolor;  
Non si parli più d'inganni,  
Ma si parli sol d'Amor.

Filippo Livigni / Giovanni Paisello, *La Frascatana* (1772) <sup>15</sup>

Sù beviamo, cantiamo, balliano,  
Ci ritorni la pace nel core; (...)  
E ci faccia vieppiù giubilar.

Carlo Goldoni / Vincenzo Righini, *La vedova Scaltra* (1774)

L'*opera buffa*, més encara que la *seria*, era un moment de suspensió de la realitat (de fet, els primers *intermezzi*, més que interrompre la realitat quotidiana, interrompien l'*opera seria*). Quan s'independitzen, mantenen encara aquest component de joc: per un moment, tothom es traslladava dins del joc, seguia les seves normes –els arquetips. Tothom vivia l'òpera intensament; fins al punt de comportar-se com algun dels

<sup>13</sup> Segons M.Hunter, *op. cit.*, pp.40 a 42.

<sup>14</sup> Segons Hunter, *op. cit.*, pp.28-29. Cal recordar com eren les condicions de vida en aquella època per entendre què significava *tornar a la vida real*.

<sup>15</sup> Citat a Hunter, *op. cit.*, pàg.29. Per aquest ordre poso el nom del compositor primer i, després, el del llibretista.

personatges de la *Commedia dell'Arte*.

La felicitat, però, també s'estenia al to dels personatges plebeus. Un dels tòpics de l'*opera buffa* dels inicis del segle XIX era el del personatge del noble nostàlgic pel segle passat i el del plebeu urbà, actiu, emprenedor, optimista i il·lusionat amb el nou segle. Aquest segon, és el cas de Figaro del *Barbiere di Siviglia* de Rossini, que en la seva famosa primera ària ("Largo al factotum della città") parla de totes les possibilitats que li brinda la ciutat on viu. És en aquesta imatge en que també s'emmiralla Cenerentola: la confiança en el nou segle recorre moltes de les *opere buffe* de Rossini, i tota l'Europa post-revolucionària: el món estava ple d'oportunitats i tot estava per construir.

### **L'estructura social i narrativa de l'*opera buffa***

L'*opera buffa* destaca sobretot per l'estratificació jeràrquica dels seus personatges per classes socials. Per crític que pugui semblar el gènere a primera vista, les òperes sempre acaben recomponent l'ordre social establert<sup>16</sup>. També *La Cenerentola*, que comença trastocant tots els rols socials dels personatges, acaba reestablint la jerarquia que pertoca: Dandini, el *scudiero*, substitueix a Ramiro, el *Principe*; Alidoro es vesteix de pidolaire i Cenerentola es forçada a fer de serventa tot i tenir ascendència aristocràtica. Tot i que el joc de confondre personatges de classes socials diferents és habitual en l'*opera buffa*, el fet d'estendre-ho a tants personatges i fer-ho de forma tant ambivalent és nou. Així, cadascun dels personatges es trastoca de forma diferent. La Cenerentola es converteix en serventa pel seu vestit i pel tracte que rep. Ho evidencia l'escena del ball al palau (acte I, escena 14), quan apareix vestida amb un vestit sumptuós. Les Germanastres reconeixen la semblança que té amb la Cenerentola, però no creuen que pugui ser ella per que sempre va vestida amb parracs. D'altra banda, Alidoro, filòsof i tutor del príncep, que es disfressa de pidolaire, i el mateix Príncep i el seu servent Dandini que intercanvien els seus papers.

El que és, però, més significatiu, és que aquestes transmutacions tinguin implicacions tant poc iròniques. Així, la Cenerentola arriba a dubtar de qui és realment (acte I, escena 4)

RAMIRO (con interesse): Ma, di grazia, voi chi siete?

CENERENTOLA: Io chi sono? Eh, non lo so.

RAMIRO: Nol sapete?

CENERENTOLA: Quasi no.

Es tracta d'una reflexió *seria*, molt poc habitual, inserida dins un joc de flirteig d'altra banda típicament *buffo*. En aquesta escena, el públic ja sap que aquesta serà la parella protagonista, pel fet que ell és tenor i ella soprano, a més del seu joc vocal, que segeuix els típics patrons del flirteig musical. Des del punt de vista teatral, però, ambdós no semblen el que són realment: el Príncep, Ramiro, va vestit de servent i Cenerentola es creu una serventa. Però mentre ella es creu que ell és un *scudiero*, ell sap, que ella pot ser una pretendent. Si Ramiro s'hagués presentat com a Príncep, hagués estat inconcebible, i hagués resultat compromès, que sorgís una escena de flirteig d'aquest

---

<sup>16</sup> Hunter, M., *op. cit.*, pp. 56-70.



tipus. És a l'escena 2 del II acte que Cenerentola reafirma el seu amor pel *scudiero*, davant Dandini, aquí encara vestit de príncep.

Tant en el teatre com en l'òpera, els personatges nobles es diferenciaven dels servents per tenir emocions i pensaments més elaborats; tot i que això no significava que aquests hagin de ser estults, com veiem amb Figaro al *Barbiere*. Poden ser llestos i espavilats però no poden portar la càrrega emocional de l'argument. Això fa que sovint, però, els nobles no portin l'acció de l'obra i es limitin a expressar el seu amor en les àries de flirteig. Aquesta noblesa i inacció es porta a l'extrem en el *Barbiere*, on el Conte no sap ni escriure i resulta toix a l'hora d'actuar. Són precisament les convencions socials de l'òpera buffa les que permeten a Ferreti i Rossini burlar-se dels nobles. Així, a *La Cenerentola*, Ramiro actua poc: no és ell el qui decideix intercanviar-se amb Dandini ni és ell el qui busca una pretendent. L'únic que fa és enamorar-se, i fins i tot això ho fa amb un deix de passivitat. Això s'evidencia en paraules d'Alidoro quan Ramiro veu a la Cenerentola al ball, vestida de princesa (acte I, escena 14):

Amar già la dovrebbe –Ramiro-,  
Il colpo non sbagliò<sup>17</sup>.

L'acció no es troba per tant en el que fa Ramiro sinó el que viu la Cenerentola. La protagonista, passa de viure com una serventa i dubtar de la seva posició social a ser reina, un salt en l'escalafó social que estava al límit del que podia ser tolerable en el gènere de l'*opera buffa*.

### L'oient de 1830

L'*opera buffa* era fruit d'una tradició teatral de més de 150 anys, que s'havia desenvolupat sobretot a partir de la pràctica, de la improvisació, de l'artesania. El oients d'aquella època demanaven dues coses als creadors de les *opere buffe*: d'una banda, una producció constant d'òperes noves, ja que no es concebia tornar a veure la mateixa obra musical més d'un cop, i de l'altra, una trama coneguda però amb una *mise en scène* nova. Els oients, consumidors d'òpera, no tenien classe; hi anaven tant els menestrals com els nobles. Per als creadors, es tractava d'un públic conegut, que demanava poques innovacions i molta eficàcia dramàtica, humor, alguna broma picant, alguna escena amorosa i una música rítmica i enganxosa.

El 1823, Rossini es trasllada a França, atret per l'èxit que hi tenien les seves òperes. El 1829, però, va estrenar la seva última òpera, *Guillaume Tell*, a París. A partir de llavors, només escriuria algunes obres menors i, encara, de caràcter irònic. Havia escrit i estrenat 41 òperes en quinze anys (1814-1829), fet que és una autèntica proesa.

L'any 1829 els gustos del públic francès havien canviat de forma radical. Les òperes que Rossini componia el 1828 i 1829 tindrien un èxit considerable, però no comparable amb les que havia fet abans. És en aquest lapse de temps que el públic de París –i, de rebot, de tot Europa– deixa d'admirar-lo. Rossini encara intentarà seguir aquests canvis cercant temàtiques noves per a les seves òperes, tant decantant-se pel drama com

---

<sup>17</sup> Aquest vers es podria traduir així: “El llampec no l'ha fallat”, descrivint per tant l'enamorament com a quelcom d'exterior al personatge, que resta passiu, i no com un procés emocional interior i actiu.



triant un tema romàntic, com a *Le comte Orly* i *Guillaume Tell*, per acabar decidint, finalment, parar d'escriure. L'èxit de les seves òperes li va permetre viure de renda durant la resta de la seva vida. Aquest factor degué ser important en la seva decisió de parar d'escriure òpera, però, segurament, no fou l'únic. El gir estètic i argumental que feu l'òpera a partir d'aquell moment representà un autèntic canvi de paradigma musical.

Entre 1820 i 1830 una nova classe social, la burgesia, es fa propietària dels teatres –que fins llavors eren propietat de la noblesa, de la monarquia o de la ciutat. El seu poder econòmic es va traduir, de cop, en un poder cultural. La burgesia volia consumir allò que a ella li agradava, i la tradició operística vuitcentista, organitzada i concebuda entorn del binomi plebeus-nobles li semblava antiquada. Per primer cop es van fer servir els termes "originalitat", "dramàtic", "tràgic", "exòtic" i, sobretot, "romàntic". Es van posar de moda noves temàtiques: els mites nòrdics, les localitzacions exòtiques, els drames amorosos. Els llibrets s'organitzaren entorn als conflictes amorosos, ignorant els conflictes entre plebeus i nobles<sup>18</sup>.

Així, el 1829 la burgesia europea, ja no veurà l'*opera buffa* com un gènere d'actualitat. El joc entre classes social ja no troba lloc en un públic acomodat i autosatisfet com aquest. D'aquesta manera, són Rossini i Gaetano Donizetti els qui composaran les últimes *opere buffe*: d'una banda *Il barbiere di Siviglia* i *La Cenerentola*, i de l'altre *L'elisir d'amore* i *Don Pasquale*<sup>19</sup>. Rossini, un home de teatre, va saber palpar el canvi de forma ràpida, per decidir que no volia esforçar-se a escriure segons un altre sistema dramàtic, segons una altra estètica.

### **La fi de l'*opera buffa*: embogir de felicitat**

La fi de l'*opera buffa* també és la fi de tota una estètica, una forma d'entreteniment i de recepció musical i teatral i, sobretot, una forma de crear òperes artesanal. A partir de llavors, els compositors tindrien molts més per que els llibretistes, es buscarien trames i temàtiques noves i canviaria tota la forma de producció de l'òpera. A més, però, la fi de l'*opera buffa* és també la fi d'una manera d'entendre i d'imaginar la societat i de tota una estructura social. L'òpera, com el teatre i la música, és una manera de retratar la societat de cada època.

Analitzar l'òpera des del punt de vista sociològic i històric ens ajudarà a veure com és i com es veu la societat que crea aquestes obres. Així, tot tipus d'entreteniment escènic té una relació directa amb la manera en que es veu i vol ser el seu públic. Cada grup social en cada època històrica i cultura crea les seves formes d'entreteniment, sigui o no a través de l'òpera. Quan s'acaba però tota una tradició d'òpera secular com és el binomi *opera seria-opera buffa*, els canvis socials seran per força molt profunds.

Aquest binomi *buffe-serie*, tant arquetípic de l'òpera italiana i –per extensió- europea<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Samson (ed.), *op. cit.* Em centro en l'article "Opera and music drama" de Thomas Grey.

<sup>19</sup> Alier, Roger, *Historia de la opera*, p.13 i 14

<sup>20</sup> Al segle XVIII, cada país tenia dos –o més- gèneres d'òpera, dirigits als dos grans públics d'òpera, i que sempre emulaven els dos gèneres de l'òpera italiana. D'una banda, el *Singspiel* alemany, l'*opéra comique* francesa o la *zarzuela* espanyola. Sovint, l'ús de les llengües pròpies de cada país feien que

del segle XVIII, es tradueix també en una estructuració física de caire social dels teatres de l'òpera en espais clarament diferenciats per a plebeus i per nobles, i en una estructuració binòmica de les trames argumentals: nobles i servents. És l'*opera buffa*, però, la que crea aquest binomi i crea el joc ple de malentesos i conflictes entre classes socials, que flirtegen, es desitgen però mai no acaben d'unir-se en matrimoni.

En la *Cenerentola*, aquest joc social arriba a la seva culminació, però també a la seva fi. A partir de llavors, també, els teatres d'òpera canviaran la seva estructura, la platea, fins llavors destinada als plebeus (que estaven de peu) es convertirà en el lloc privilegiat dels nobles. Així, la classe baixa, quedarà pràcticament bandejada dels teatres d'òpera, que es convertiran en un símbol i un signe d'identitat de la burgesia.

El que és realment fascinant de la *Cenerentola* és el fet que Rossini porta el sistema de l'*opera buffa* al seu límit. Els malentesos socials es multipliquen i els mitjans musicals culminen el procés dramàtic *buffo* i són increïblement efectius. Així Cenerentola es converteix en la que gran triomfadora de la trama. És ella qui aconsegueix superar tots els obstacles, per casar-se amb el Príncep. Passa de servent a princesa, a través de la bondat i l'honradesa. En la seva última ària, que clou l'òpera, Rossini li escriu una ària de bogeria<sup>21</sup>, exuberant en virtuosisme. Cenerentola, per tant, embogeix cantant de felicitat, portant l'exhortació a la felicitat típica dels finals *buffe* a un altre nivell, gairebé sublimat.

Tan sols una dècada després, aquesta ària s'havia oblidat i havia passat de moda per complet. El públic demanava drames amorosos i finals tràgics. D'alguna manera, per tant, és el personatge d'una dona triomfadora, tant plebea com noble, el que clou l'òpera vuitcentista embogint de felicitat. És, a més, precisament aquest tipus de felicitat ingènua, honrada, còmica i optimista la que no tornarà a protagonitzar una òpera fins ben entrat el segle XX.

## Fonts, bibliografia i discografia

### Fonts primàries

- Rossini, Gioachino i Ferreti, Jacobo, *La Cenerentola*, ed. Reclam, Stuttgart, 2010. Edició crítica bilingüe italià-alemany amb un comentari d'Albert Gier.
- Rossini, Gioachino, *La Cenerentola*, ed. Roobin Book, Barcelona. Edició comentada per Roger Alier.

### Fonts secundàries

- Alier, Roger, *Historia de la ópera*, ed Robin Book, Barcelona (2000)
- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936, ed. Suhrkamp, Stuttgart (2006).

---

l'òpera fos de caire més popular, amb alternança de passatges i parlats, com en el *Singspiel* i la *zarzuèla*. De l'altra, la *Grand opéra* i les òperes italianitzants i en italià conformaven el grup d'*opere serie*.

<sup>21</sup> L'*opera buffa* tenia tot un catàleg d'àries, segons el caràcter o els sentiments de cada personatge, entre els quals s'inclouen les àries de bogeria. El públic entenia de quin tipus era cada ària, fins al punt que les àries configuraven un llenguatge dramàtic paral·lel al del text, que, més que complementar-lo, n'ampliava o fins i tot arribava a posar en dubte el seu significat.

- Hunter, Mary, *The culture of opera buffa in Mozart's Vienna: a poetics of entertainment*, Princeton University Press, Princeton (1999).
- Kaltenecker, Martin, *El rumor de la batallas: ensayo sobre la música en la transición del siglo XVIII al XIX*, 2002, ed. Paidós, Barcelona (2004). Títol original: *La rumeur des batailles*.
- Samson, Jim (ed.), *The Cambridge History to Nineteenth-century Music*, Cambridge University Press, Cambridge (2002). Em centro en els següents article: Katherine Ellis, "The structures of musical life" (pp.343-368); Roger Parker, "Opera industry" (pp.87-110); Thomas Grey, "Opera and music drama" (pp.317-421).

#### Fonts electròniques

- Downes, Stephen, "Musical Pleasures and Amorous Passions: Stendhal, the Crystallization Process, and Listening to Rossini and Beethoven", *19th-century Music*, vol.26, núm.3 (primavera 2003).
- Fabbri, Paolo i Carter, Tim, "Rossini the Aesthetician", *Cambridge Opera Journal*, vol.6, núm.1 (març 1994)
- Gossett, Phillip., "Gioachino Rossini and the Conventions of Composition", *Acta Musicologica*, vol.42 (septembre 1977)

#### Fonts musicals (citats al treball)

- Rossini, Gioachino, *La Cenerentola*, Reducció per piano i veu a cura de Mario Parenti, ed. Ricordi, (1961) Milà.
- Rossini, Gioachino, *La Cenerentola*, edició a cura de Alberto Zedda, ed. Fondazione Rossini - Pesaro, (1998) Milà.

#### Enregistraments utilitzats

- Rossini, Gioacchino, *Il Barbiere di Siviglia*, Decca, Londres, 2005.
- Rossini, Gioacchino, *La Cenerentola*, Decca, Alemanya, 1996.