

1866 1802

020/10

Státní opera  Praha

Gioacchino Rossini
Italka v Alžíru
(L'Italiana in Algeri)



1813

Gioacchino
Rossini

Italka v Alžíru
(L'Italiana in Algeri)

DIRIGENT:
Albert Rosen

REŽIE:
Ladislav Štros

SCÉNA:
Vladimír Nývlt

KOSTÝMY:
Josef Jelínek

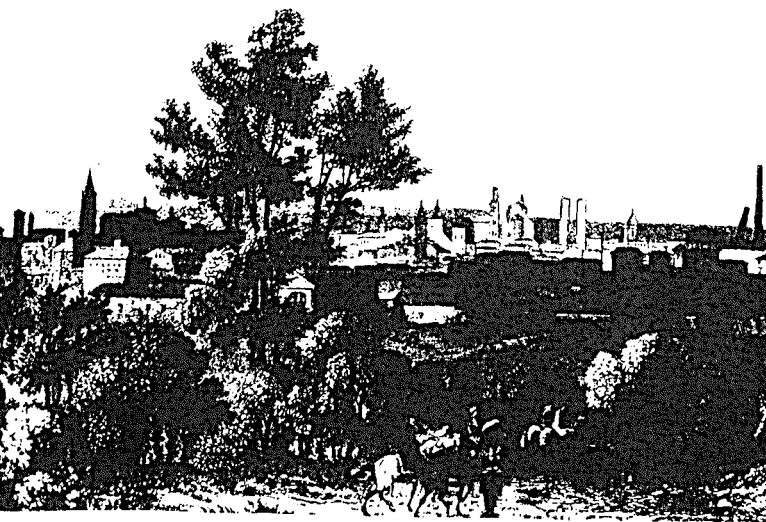
SBORMISTR:
Pavel Chaloupka

CHOREOGRAFIE:
Otto Šanda

ORCHESTR, SBOR A BALET
STÁTNÍ OPERY PRAHA

První představení dne 27. června 1992

*Bologna, město Rossiniho mládí
a prvních uměleckých úspěchů*



OBSAH OPERY

1. DĚJSTVÍ *Bej Mustafa, pán Alžíru a velkého harému, je už přesycen svojí první ženou Elvírou a touží po změně. Chtěl by Elvíru poslat se svým otrokem, italským zajatcem Lindorem do Evropy a místo ní získat nějakou Italku. U alžírských břehů právě ztroskotala italská loď a Mustafa přikazuje veliteli korzárů Haľymu, aby vytouženou Italku obstaral. Haly mezi ztroskotanci vskutku objeví krásnou Isabellu, doprovázenou jejím ctitelem Taddeem. Isabella Taddeovy city neopětuje, neboť se vydala hledat svého milence Lindora, který byl přepaden i se svými druhy na moři piráty a dostal se do zajetí. Před Mustafou ovšem Isabella prohlásí Taddea za svého strýce a tak ho uchrání před otroctvím. Mustafa je Italčinými půvaby okouzlen a toho chce Isabella využít k útěku z Alžíru i s ostatními italskými přáteli. Jaké je však její překvapení, když v bejově otrokovi, který se s Elvírou a její přítelkyní Zulmou před odjezdem do Evropy přichází rozloučit, poznává Lindora. Isabella okamžitě zasahuje, prohlásí Lindora za svého otoka a žádá na Mustafovi, aby také obě ženy zůstaly v paláci. Mustafa cítí, že tu něco nehraje, ale jelikož se mu Isabella líbí stále víc a víc, jejímu přání vyhoví.*

2. DĚJSTVÍ *Mustafova zamilovanost nezná mezí. Aby se Isabelle zavděčil, dosazuje Taddea do vysoké funkce kajmakana. Taddeo si namlouvá, že to Isabella dělá z lásky k němu, neboť netuší, kdo je vlastně Lindoro. Ten se zatím domluví s Isabellou na útěku. Loď, která měla odvést do Itálie Lindora, Elvíru a Zulmu, odveze oba milence a ostatní zajaté Italy. A tak všichni tři muži zamilovaní do Isabelly pozorně sledují její počínání. Mustafa zuří, že Isabella ještě není jeho, Taddeo, který nemá z funkce kajmakana pražádnou radost, doufá, že se mu Isabella za všechno to, co pro ni dělá, odvděčí svou láskou. Jen Lindoro, který si je jist svou vyvolenou, je klidný. Isabella slíbí Mustafovi, že se mu oddá, jakmile na oplátku za jmenování Taddea kajmakanem povznese ona sama Mustafu do funkce PAROHÁČE. To prý je v Itálii nejvyšší vyznamenání pro muže. Mustafa ochotně souhlasí, zvláště když se dovídá, že „paroháči“ musí hlavně hodně jíst a pít. A v tom je právě Isabellina lest. K útěku má dojít při Mustafově celebraci. Ostatní Italové, Mustafovi otroci, budou hrát v této scéně také svou roli. Ustrojí se do „paroháčských“ rouch a slavný obřad může začít. Lindoro s Taddeem shromáždí před Mustafou všechny „paroháče“, kteří dle „předpisů“ musí být u obřadu přítomni. Přichází i Isabella a Mustafa, když vidí svou líbeznou Italku, je ochoten dělat vše, co se mu nařídí. Důstojně opakuje text paroháčské přísahy: „I když vidím — nevidím,*

i když slyším — neslyším, hodně piju — hodně jím, do ničeho nemluví, Mustafa je paroháč!“ To je pokyn pro služebnictvo, aby nosilo na stůl jídlo a pití a paroháčské hodování Mustafa začíná. Isabella, Lindoro i ostatní zajatci mohou v klidu nasednout na lod', přidá se k nim také zklamaný Taddeo, který až nyní pochopí vztah mezi Isabellou a Lindorem. „Paroháč“ Mustafa stále jí a hlavně pije, a když mu konečně svitne, jakou hru s ním Isabella zahrála, je už pozdě. Lod' s uprchlíky odplouvá, bej marně volá své strážce a nakonec mu nezbývá nic jiného, než se s nabytými parohy vrátit zpátky k Elvěře.

-dj-

SYNOPSIS OF THE OPERA

ACT I *The Bey Mustafa, ruler of Algiers and master of a large harem, is tiring of his favourite wife, Elvira, and decides to get rid of her. He intends to send her to Europe with his slave, an Italian captive named Lindoro, and to substitute in her place an Italian lady. An Italian vessel has just been wrecked off the Algerian shore, and Mustafa commands Haly, captain of corsairs, to abduct the much desired Italian lady for him. Haly's mission is accomplished: He finds among the Italian passengers from the wrecked ship charming Isabella, who is accompanied by a suitor, Taddeo. Isabella does not reciprocate Taddeo's feelings, as she set out to seek for her sweetheart, Lindoro, who was long ago assaulted at sea by Algerian corsairs and taken prisoner. Before Mustafa, though, Isabella claims Taddeo to be her uncle and so saves him from slavery, a fate which the rest of the shipwrecked Italian company have failed to escape. Mustafa is greatly taken with the beautiful Italian's charms and Isabella decides to use the art of feminine deceit and cunning and twist Mustafa round her little finger, so that she escape from Algiers. She is stunned by the appearance of her lover, Lindoro, who arrives with Elvira and her companion, Zulma, to say their farewells before the voyage to Europe. Isabella instantly intercedes, declaring Lindoro her slave and asking Mustafa to let the two women also stay in the palace. Mustafa suspects foul play, yet as he is increasingly attracted to Isabella, he eventually complies with her wish.*

ACT II *Mustafa is hopelessly in love. To ingratiate himself with Isabella, who continues to keep her distance from him, he appoints her alleged uncle, Taddeo, to the high position of „Kaimakan“. In his turn, Taddeo believes that everything Isabella does is the work of her love for him, as he has not the faintest notion of Lindoro's actual identity. The latter meanwhile gets*

together with Isabella, and they work out a plan for their escape. The ship, which was due to carry to Italy Lindoro, Elvira and Zulma, will sail off with the two lovers and the other Italian captives. All three men who are in love with Isabella follow her intently. Mustafa is furious about Isabella continually escaping his courtship; Taddeo, who is not at all happy in his position as „Kaimakan“, hopes that Isabella will pay him back with her love for all he has been doing for her; only Lindoro, who is confident of his lover's affection, is composed. Isabella promises Mustafa that she will be his, as soon as in return for his having appointed Taddeo „Kaimakan“, she herself elevates him to the ranks of „Pappataci“ (or „Cuckolds“). That, according to her, is in Italy the highest distinction a man can ever obtain. Mustafa gladly accepts this, especially as he learns that the Pappataci's chief duties are to eat and drink. That, in fact, is the centrepiece of Isabella's scheme, for it is during Mustafa's official installation in his new post that the planned escape is to materialize. The other Italians — Mustafa's slaves — will have a part of their own to play in this farce. They put on „Pappataci“ robes and the celebration may begin. Lindoro and Taddeo summon before Mustafa all of the „Pappataci“ who must attend the ceremony, according to „protocol“. Isabella then arrives, and at the sight of his beautiful Italian lady, Mustafa is willing to obey all her instructions. He solemnly repeats the words of the „Pappataci“ oath: „Even if I see, I do not see; even if I hear, I do not hear; I eat a lot, I drink a lot, I keep silent all the time; Mustafa is now 'Pappataci'!“ This is a signal for the servants to bring in food and drinks, and for Mustafa to begin his „Pappataci“ feast. Isabella, Lindoro and the other captives may now embark the ship unhindered, joined by disappointed Taddeo who has only now learned the truth about the relationship between Isabella and Lindoro. „Pappatacio“ Mustafa continues to eat a lot and drink even more, and when he finally realizes that Isabella has lured him into a trap, it is too late. The ship with the fugitives has set sail. In vain are the Bey's calls for his guards: He is left with no other choice than to return to Elvira.

INHALT DER OPER

1. AKT Mustapha-Bei, der Herrscher von Algier und Besitzer eines großen Harems, ist der Liebe seiner ersten Frau Elvira überdrüssig und beschließt, sich ihrer zu entledigen. Dieses Problem will er so lösen, daß er sie mit seinem Sklaven, dem italienischen Gefangenen Lindoro, nach Europa schickt und für sie ir-

gendeine Italienerin einsetzt. An der Küste von Algier ist nämlich gerade ein italienisches Schiff gestrandet und Mustapha erteilt dem Korsarenhauptmann Haly den Befehl, ihm die ersehnte Italienerin zu beschaffen. Halys Bemühungen sind erfolgreich. Er entdeckt unter den italienischen Schiffbrüchigen die anmutige Isabella, die von ihrem Verehrer Taddeo begleitet wird. Isabella erwidert die Gefühle Taddeos jedoch nicht, denn sie hatte sich erwidert, ihren Liebsten Lindoro zu suchen, der vor längerer Zeit mit seinen Begleitern auf dem Meer von algerischen Piraten überfallen und gefangen genommen worden war. Vor Mustapha erklärt sie Taddeo jedoch für ihren Onkel und bewahrt ihn so vor der Sklaverei, der die übrigen italienischen Schiffbrüchigen nicht entgingen. Mustapha ist vom Liebreiz der Italienerin nachgerade hingerissen und Isabella beschließt, mit weiblicher List und Klugheit Mustapha vollkommen in ihre Macht zu bekommen, um mit der Zeit mit ihren Freunden aus Algier zu entfliehen. Wie groß ist aber ihre Überraschung als auch ihr Geliebter Lindoro erscheint, der mit Elvira und ihrer Freundin Zulma gekommen war, um sich vor der Abreise nach Europa zu verabschieden. Isabella greift augenblicklich ein, erklärt Lindoro als ihren Sklaven und fordert Mustapha auf, auch die beiden Frauen im Palast zu belassen. Mustapha ahnt, daß hier etwas nicht mit rechten Dingen vor sich geht, da ihm Isabella aber immer mehr gefällt, kommt er ihrem Wunsche nach.

2. AKT . Die Verliebtheit Mustaphas kennt keine Grenzen. Um sich Isabella zu Dank zu verpflichten, die sich ihn ständig vom Leibe hält, setzt er ihren angeblichen Onkel Taddeo in die hohe Funktion eines KAJMAKANs ein. Taddeo wiederum denkt, daß alles was Isabella jetzt unternimmt nur aus Liebe zu ihm geschieht. Er ahnt nämlich überhaupt nicht, wer Lindoro eigentlich ist. Dieser verabredet sich inzwischen mit Isabella und durchdenkt den Plan zur Flucht. Das Schiff, das Lindoro, Elvira und Zulma nach Italien bringen sollte, wird die beiden Geliebten und die übrigen gefangenen Italiener wegführen. Und so beobachten alle drei in Isabella verliebten Männer deren Beginnen. Mustapha wütet, weil ihm Isabella noch nicht gehört, Taddeo, dem die Funktion des Kajmakans durchaus keine Freude bereitet, hofft, daß ihm Isabella alles, was er für sie tut, mit ihrer Liebe danken wird. Nur Lindoro, der sich seiner Erwählten sicher ist, ist ruhig. Isabella verspricht Mustapha, daß sie ihm gehören will, sobald sie als Dank für die Ernennung Taddeos zum Kajmakan Mustapha selbst in den Stand eines HAHNREIS erhoben hat. Das ist in Italien angeblich die höchste Auszeichnung für Männer. Mustapha stimmt bereitwillig zu, und das vor allem, als er erfährt, daß »Hahnreis« besonders viel essen und trinken müssen.

Gerade hierin besteht Isabellas List. Während der feierlichen Erhöhung Mustaphas soll die vorbereitete Flucht verwirklicht werden. Die übrigen Italiener, Mustaphas Sklaven, werden in dieser Szene auch ihre Rolle spielen. Sie verkleiden sich in »Hahnrei«-Gewänder und die feierliche Zeremonie kann beginnen. Lindoro und Taddeo versammeln vor Mustapha alle »Hahnreis«, die der »Regel« zufolge bei der Zeremonie zugegen sein müssen. Auch Isabella erscheint, und Mustapha ist, als er seine reizende Italienerin erblickt, bereit, alles zu tun, was von ihm gefordert wird. Würdevoll wiederholt er den Wortlaut des »Hahnrei-Eids«: »Obwohl ich sehe — sehe ich nicht, obwohl ich höre — höre ich nicht, ich esse viel — ich trinke viel, ich rede in nichts hinein — Mustapha ist ein Hahnrei!« Das ist das Zeichen für die Dienerschaft, Speisen und Getränke aufzutragen, und Mustaphas Hahnrei-Bankett beginnt. Isabella, Lindoro und die übrigen Gefangenen können in Ruhe das Schiff besteigen. Ihnen schließt sich auch der enttäuschte Taddeo an, der erst jetzt das wahre Verhältnis zwischen Isabella und Lindoro begreift. Der »Hahnrei« Mustapha schmaust weiter (vor allem trinkt er tapfer), und als ihm schließlich ein Licht aufgeht und er das Spiel Isabellas durchschaut, ist es schon zu spät. Das Schiff mit den Fliehenden sticht in See, der Bey ruft vergebens seine Wachen, ihm bleibt aber nichts anderes übrig, als mit den erworbenen Hörnern zu Elvira zurückzukehren.

CONTENUTO DELL'OPERA

ATTO I *Il governatore d'Algeri e proprietario di un grande harem, bey Mustafa, non ama più la sua prima moglie Elvira e si decide a ripudiarla. Vuole risolvere tutto a modo suo: la sua moglie la manderà in Europa assieme ad uno dei suoi schiavi, il prigioniero italiano Lindoro, e siccome anela ad avere una nuova donna, Mustafa ordina a Haly, il comandante dei corsari, di scegliere per lui una ragazza italiana giovane e molto bella sapendo che poco fa, nei pressi di Algeri, è naufragata una nave italiana. La "caccia" alla donna italiana è coronata da successo: Haly riesce a trovare, tra i naufraghi italiani, una bellissima ragazza di nome Isabella accompagnata da Taddeo, un uomo che la ama tantissimo. Lei però non corrisponde al suo amore, anzi: vorrebbe trovare il suo amante Lindoro la cui nave, qualche tempo fa, è stata aggredita dai pirati algerini e lui con tutti i suoi compagni sono stati catturati. Isabella riesce ad ingannare il governatore algerino dicendogli che Taddeo è suo zio. Così Taddeo sfugge alla schiavitù, ma il destino dei suoi compagni italiani è molto più crudele. Il bey, a vedere Isabella, s'innamora a prima vista di*

questa bellissima ragazza italiana. Isabella capisce subito che deve abbindolare Mustafa, costi quel che costi, e si decide a usare le armi tradizionali delle donne, cioè l'intelligenza e la furbizia. Isabella è convinta di riuscire a dominare Mustafa in ogni riguardo, ad assopire la sua precauzione e, alla fine, a scappare con tutti i suoi amici. Quando però incontra il suo amato Lindoro, venuto a salutare Elvira e la sua amica Zulma prima della loro partenza per Europa, Isabella è molto sorpresa; ma come una donna molto spigliata fa credere a Mustafa che Lindoro sia uno dei propri schiavi. Non esita neppure un attimo e prega il governatore d'Algeri di permettere ad entrambe le donne di restare nel suo palazzo. Mustafa, pur sospettandola un po', le dà il proprio consenso. E perché no?? La bellezza di questa ragazza italiana è troppo convincente e Mustafa va per lei matto.

ATTO II Mustafa è perduto innamorado. Per ingraziarsi Isabella che è verso lui molto riservata, Mustafa investe lo "zio" Taddeo di una carica molto importante nominandolo KAJMAKAN. Taddeo è convinto che Isabella fa tutto questo per amore di lui e non ha neppure una vaga idea chi sia Lindoro. Questi, nel frattempo, parla con Isabella e insieme preparano un piano come darsi alla fuga: saliranno a bordo della nave, che doveva trasportare in Italia Lindoro con Elvira e Zulma, anche entrambi gli amanti assieme a tutti gli altri prigionieri italiani. Ora tutti e tre gli uomini, innamorati della bellissima ragazza italiana, seguono attentamente il suo comportamento. Mentre il bey Mustafa è tutto furioso perché Isabella non corrisponde al suo affetto, Taddeo, al quale la carica di kajmakan non piace neanche un po', cerca di fare per Isabella tutto il possibile sperando di raggiungere il suo scopo. L'unico a essere tranquillo è Lindoro perché ha fidanzanza della sua "dulcinea". Isabella promette al bey di abbandonarsi a lui, ma prima di fare ciò vorrebbe rendere pan per focaccia e investire Mustafa della carica di CORNUTO (anche Tu, Mustafa, sei stato generoso avendo conferito a Taddeo la carica di kajmakan di cui lo zio è tanto fiero!) Secondo quel che si dice, la carica di cornuto sarebbe la massima onorificenza conferita agli uomini italiani. Mustafa a questa offerta consente subito e, quando gli dicono che i cornuti devono mangiare tanto e bere ancora molto di più, è proprio tutto felice. E appunto su questo si fonda l'insidia inventata dalla bellissima Isabella: in occasione della festa in onore di Mustafa tutti i prigionieri tenteranno la fuga. Avranno un loro compito pure gli altri prigionieri italiani — schiavi di Mustafa. Tutti indosseranno gli stessi costumi che di solito indossano i "cornuti" — e la commedia può aver inizio. Lindoro e Taddeo fanno sfilare, davanti a Mustafa, tutti i "cornuti" i quali, in conformità del "rito", sono obbligati ad assistere a questa ceri-

monia solenne. Arriva la Isabella . . . e Mustafa, quando vede la sua "dulcinea", è disposto ad eseguire ogni ordine datogli da questa ragazza italiana. Solennemente ripete le parole del giuramento dei "cornuti": "Anche se vedo, non ci vedo. Anche se sento, non ci sento. Bevo tanto, mangio altrettanto. Tutti parlano, ma io resto muto. Mustafa è un cornuto!" La servitù sa molto bene che cosa significano le parole "Mustafa è un cornuto": per loro è un ordine. Cominciano quindi a portare in tavola dando così il via al banchetto di Mustafa, il governatore "cornuto". Isabella, Lindoro e tutti gli altri prigionieri, indisturbati da nessuno, salgono a bordo della nave . . . Alla fine arriva anche Taddeo e non è più in dubbi: Isabella ama Lindoro! Mustafa, il bey cornuto, continua a mangiare e, soprattutto, a bere. E siccome beve tantissimo s'accorge troppo tardi del brutto scherzo fattogli dalla Isabella. Mustafa nel vano tentativo di salvare il salvabile chiama le sue guardie, ma . . . è solo un gesto disperato e del tutto inutile: la nave con a bordo tutti i prigionieri sta partendo per mare . . . Al nostro Mustafa, ormai cornuto, non resta altro che tornare dalla sua prima moglie Elvira.

RÉSUMÉ DE L'OPÉRA

1^{er} ACTE *Le bey Moustapha, souverain de l'Algérie et possédant un grand harem, est déjà repu de l'amour de sa première femme Elvire et décide de s'en débarrasser. Il compte résoudre l'affaire en l'envoyant en Europe avec son esclave, son prisonnier italien Lindoro, et en la rempaçant par une Italienne. Près des côtes algériennes un bateau italien vient justement de faire naufrage et Moustapha donne l'ordre au chef des corsaires Haly de lui ramener une femme italienne tant désirée. Haly réussit dans son affaire. Il découvre parmi les naufragés italiens une charmante femme, Isabelle, qui est accompagnée de son admirateur Taddeo. Mais Isabelle ne partage pas cet amour. Elle a en effet entrepris ce voyage pour retrouver son fiancé Lindoro dont le navire avait été, il y a quelques temps, attaqué en mer par les pirates et capturé. Mais devant Moustapha, Isabelle avait déclaré que Taddeo était son oncle, ce qui le sauva de l'esclavage auquel, cependant, les autres naufragés ne réchappèrent pas. Les charmes de l'Italienne fascinèrent complètement Moustapha. Isabelle se décida alors d'user de la ruse et de la finesse féminines pour prendre un ascendant sur Moustapha et pouvoir, par la suite, s'évader d'Algérie avec ses amis. Quelle ne fut pas sa surprise quand elle vit son fiancé Lindoro arriver avec Elvire et son amie Zoulma pour lui faire leurs adieux avant le départ pour l'Europe. Isabelle réagit immédiatement en proclamant Lindoro son esclave et en*

demandant à Moustapha de laisser les deux femmes au palais. Moustapha se doutait de quelque chose, mais parce qu'Isabelle lui plaisait de plus en plus, il satisfait sa demande.

2^{ème} ACTE *L'amour de Moustapha devient sans limites. Pour gagner le coeur d'Isabelle qui ne cesse de le rebuter, il nomme son présumé oncle Taddeo à un poste élevé, celui de Kaimakhan. Taddeo, quant à lui, il pense qu'Isabelle fait tout cela par amour pour lui. Il ne se doute absolument pas qui est Lindoro. Entretiens, ce dernier s'entend avec Isabelle et ils montent un plan d'évasion. Le navire qui doit emmener Lindoro, Elvire et Zoulma en Italie, transportera les deux amants et les autres Italiens capturés. Alors les trois hommes entichés d'Isabelle suivent attentivement toutes ses façons d'agir. Moustapha est furieux qu'elle ne lui appartient pas encore, Taddeo dont le poste de Kaimakhan ne réjouit nullement, espère que pour tout ce qu'il fait pour Isabelle il sera récompensé par son amour. Seul Lindoro qui est sûr de son élue, est tranquille. Isabelle promet de se donner à Moustapha dès que, après la nomination de Taddeo au poste de Kaimakhan, elle pourra elle-même promouvoir Moustapha au titre de CORNARD. Ce serait, lui dit-elle, la plus haute distinction que l'on décerne aux hommes en Italie. Moustapha consent avec plaisir, surtout lorsqu'il apprend que les «cornards» doivent beaucoup manger et boire. C'est précisément en cela que réside la ruse d'Isabelle. Lors des célébrations de Moustapha, on procédera aux préparatifs de l'évasion. Les autres Italiens, esclaves de Moustapha, vont également y jouer leur rôle. Ils prennent des habits surmontés de cornes et la cérémonie commence. Lindoro et Taddeo rassemblent devant Moustapha tous ces «cornards» qui, selon l'«étiquette», doivent être présents à la cérémonie. Isabelle arrive également et, quand Moustapha aperçoit la gracieuse italienne, il est décidé à faire tout ce qu'elle lui demande. Il répète avec dignité le texte du serment des cornards: «Même si je vois — je ne vois rien, même si j'entends — je n'entends rien, je bois beaucoup, je mange beaucoup, je ne me mêle à rien — je suis Moustapha le cornard!». Ces mots servent de signal pour les domestiques qui commencent à apporter les plats et les boissons, afin que le festolement des cornards puisse commencer. Entretiens, Isabelle, Lindoro et les autres prisonniers peuvent sans crainte s'embarquer sur le navire. Ils sont rejoints par Taddeo déçu qui vient justement de comprendre qu'Isabelle et Lindoro sont fiancés. Pendant ce temps, le «cornard» Moustapha continue à manger et surtout à boire et, lorsqu'il finit par comprendre le tour qu'Isabelle lui a joué, il est trop tard. Le navire avec les fugitifs lève l'ancre, le bey appelle vainement ses gardes, mais il ne lui reste plus qu' à revenir avec ses cornes vers Elvire.*



*Portrét G. Rossiniho
v době komponování Tancreda od Marcolliho*

ROSSINI A JEHO ITALKA V ALŽÍRU

Skutečnost, že dnes, na konci dvacátého století, není pro valnou většinu operního obecnstva Gioacchino Rossini autorem toliko Lazebníka sevillského, je skutečnost velmi nadějná a příjemná. I když dnešní oživení zájmu o italskou operu první poloviny devatenáctého století se netýká jen „pesarské labuti“, jak bývá Rossini v záchvatu nadšení občas nazýván (sám by se tomuto označení jistě s chutí zasmál), nýbrž také jeho mladších kolegů Donizettiho a Belliniho, je právě Rossini z této trojice „rossinistů“ hudebně nejbohatší, nedostižný ve skvělosti neumdlévajícího proudu své jiskřivé invence, ve své duchaplnosti, vtipnosti až k prostorekosti, lehké výsměšnosti, ale i italské lyričnosti, a na druhé straně zároveň ve vážnosti akcentů svých oper seria. K těmto kumštýřským kladům lze přičíst i Rossiniho sympatickou osobnost s její milou jízlivostí a ironičností, požívačností („kladl zdravíčko nad umění“, pichlavě konstatuje Vítězslav Novák), ale také vrozenou laskavostí, tolerantností a duševní bystrostí, kultivovanou pozoruhodným vzděláním.

At' už je zkrátka návrat k Rossinimu motivován jakkoliv složitě, prvořadě je ožívován novým zájmem o belcantový zpěv a je zároveň dobrým kulturním jevem, alespoň tehdy, budeme-li od hudby žádat to, co Friedrich Nietzsche ve své napůl předstírané, napůl vážné opozici proti těžkému Wagnerovi, totiž aby hudba byla jasná a hluboká jako říjnové odpoledne, svá, bujná, něžná, aby byla malou, sladkou ženou, ničemnou a púvabnou.

Než došlo k oněm dvěma památným dnům, totiž k 26. a 27. prosinci roku 1816, kdy Rossiniho Lazebník sevillský (čtyřiatvacetiletého skladatele) nejprve slavně propadl po báječně groteskním průběhu premiéry, aby následujícího večera naopak slavil oslnivý triumf, nuže do této doby, než přišla omamná sláva a s ní ruku v ruce spousta peněz, prožil Rossini velmi zajímavé dětství a mládí. Jeho dětská léta poznamenal Napoleonův dvojnásobný vpád do Itálie, který se bezprostředně dotkl osudu rodiny, ale také chlapcova popuzující lenost, která znemožnila jeho chabé pokusy něčím v životě být a něco umět, konkrétně marné pokusy vyučit se uzenářem a poté kovářem. Zdálo se totiž, že nezbyvá nic jiného, když „to pitomé učení“ ho nebavilo a ty „hnusné stupnice“ ještě méně. Na prahu puberty však došlo jak mávnutím kouzelného proutku k obratu o 180 stupňů. Rossini se začal horlivě vzdělávat v literatuře a samozřejmě především v hudbě — hrál na klavír, na varhany, na trubku i violoncello, zpíval na kúru i ve sboru boloňské opery. Taje kompoziční techniky pak odhaloval samostudiem partitur Haydnových a Mozartových. Brzy poté se vrhl na vlastní kompozice, včetně oper, jak také v Itálii jinak.

Klíčovým rokem Rossiniho-skladatele je rok 1810. Tehdy v Benátkách obdržel za svoji první operu „úžasný“ honorář 200 franků (brzy bude dostávat 2000, pak 6000, dokonce i 12 000 franků). Jeho Tankred ho pak proslavil nejen v Itálii, ale i v řadě evropských zemí. Zdálo se, že je dítkem Štěstěny a také jím vskutku byl. On sám o tom ani na okamžik nepochyboval a zařídil se podle toho: „Ošud je mi dlužen dlouhý život. Celé moje mládí uplynulo v zápase o chléb, za to mi patří odškodnění“. Dostalo se mu ho vrchovatě, ale nikoliv zadarmo. Za jeho úspěchem vždy stála tvrdá práce — a jedinečný talent, jakých v dějinách opery nebylo mnoho. Odškodnění si začal vybírat od roku 1829, od dokončení svého Viléma Tella, od svých sedmatřiceti let. Úplně se vyvázal — muž a umělec na vrcholu lidských a uměleckých sil — z bláznivého shonu operního světa a až na několik maličkostí, k nimž ovšem patří jak *Stabat mater*, tak *Petite messe solenne*, už nekomponoval a ve sladké nečinnosti vyjma gurmánských aktivit užíval nabytého majetku.

Tato zcela neobvyklá, ba unikátní rezignace génia na tvorbu bývá interpretována různě, včetně spekulací, že Rossini po dokončení Viléma Tella umělecky už prý neměl co říci (sic!). Není důvodu tyto spekulace opakovat či „obohacovat“. Důležité je, že z Rossiniho devětatřiceti oper dnes minimálně deset sklízí potlesk nadšeného obecenstva: *Tancredi* (1813), *L'Italiana in Algeri* (1813), *Il Turco in Italia* (1814), *Il barbiere di Siviglia* (1816), *La Cenerentola* (1817), *Zelmira* (1822), *Semiramide* (1823), *Moise* (1827), *Le comte Ory* (1828), *Guillaume Tell* (1829) a k těmto operám lze přičíst i opery další, např. *Otello*, *La gazza ladra*, *Le siège de Corinthe*. Stálé rozšiřování rossiniovského repertoáru významně podporuje Rossiniho festival ve skladatelově rodišti, v Pesaru na krásných březích Adrie, který přitahuje pěvce z celého světa včetně těch nejlepších, jako jsou například Montserrat Caballéová, Marilyn Hornová, June Andersonová, Katia Ricciarelliová, Francisco Araiza, Samuel Ramey a také dirigentské osobnosti jako Claudio Abbado, John Pritchard, Giuseppe Sinopoli, Riccardo Chailly.

V cestě dalšího rozšiřování rossiniovského repertoáru ve světě stojí zdánlivě paradoxně Rossiniho hudba, resp. její interpretace. Vyžaduje totiž specialisty ve svých vysokých nárocích na testaturu hlasu, na hlasovou ohebnost, lehkost a charakteristický výraz. Problém sám o sobě je mužská koloratura. Ne všechny Rossiniho opery jsou interpretačně obtížné ve stejné míře, ne každá klade takové nároky, jako třeba *Otello* nebo *Semiramis*, avšak dokonalou pěveckou techniku vyžadují všechny.

■
Když Rossini na konci roku 1810 vstoupil premiérou svého Manželství na směnkou (*La cambiale di matrimonio*) v benátském divadle San Moise do italského operního světa, prožívala italská opera,

tak slavná během minulých dvou století, období vývojové stagnace. Ze starých Mistrů byli sice někteří ještě na živu, ale většinou za svým tvůrčím zenitem a často působili v cizině (Salieri, Cherubini, Paër, Fioravanti, Gazzaniga) a jedině staříček Paisiello (nar. 1740), patřící ke generaci Cimarosovů, byl opravdu prvořadou skladatelskou osobností. V roce Rossiniho debutu reprezentoval italskou operu téměř jen Spontini (nar. 1774). Její tradice jakoby čekala na osobnost, která by ji pozvedla k bývalé slávě. V osobnosti Rossiniho a jeho tří kolegů, Mercadanta, Donizettiho a Belliniho, se italská opera opět stala v Evropě živou a slavnou a zvláště po roce 1842, v němž měl premiéru Verdiho Nabucco.

Bylo už řečeno, že Rossini se skladebně vyškolil studiem partitur Haydna a Mozarta. Znal je opravdu důkladně, ostatně už jako čtrnáctiletý dirigoval v Boloni Haydnovo Stvoření světa. Z italské operní tradice se hlásil především k Cimarosovi, jehož Tajné manželství miloval ze všech oper nejvíc. Hlásit se k Cimarosovi, to opravdu znamenalo snahu navázat na ty nejlepší tradice italské buffy. Její prvky dodnes neztratily nic ze svého kouzla, jak přesvědčivě dosvědčuje doslova záplava inscenací Tajného manželství hlavně po skončení druhé světové války, tedy v době, kdy rozdrásané lidstvo víc než kdy jindy potřebovalo veselí této Cimarosovy partitury („člověk se rád zasměje, když to jde“, říkal rád Molière).

Když Rossini skladatelsky začínal, zdálo se, že jak lidským, tak uměleckým naturelem je předurčen pro buffu. Vskutku také jeho první čtyři opery byly komické. Ale už následující *Cyrus v Babylonii*, spíše „oratorio sacro con cori“ než opera v tradičním smyslu, dílo, které předznamenává mnohem pozdějšího Mojžíše, naznačil, že Rossiniho talent je mnohostranný, že se uplatní stejnou měrou jak v buffě, tak v opeře seria. Nakonec ani nepřekvapilo, že prvního velkého úspěchu dobyt mladý skladatel vážnou operu *Tankred*. Nic nemůže být pro velikost tohoto úspěchu výmluvnější, než že do přeplněného divadla se nedostali ani benátské gondolieři! To se událo na začátku února 1813 a už za pouhé tři měsíce Rossini v tomtéž městě slavil další skvělý triumf, tentokrát už s pravou rossiniovskou buffou, s *Italkou v Alžíru*. Měla premiéru 22. května, shodou okolností v tentýž den, kdy v Lipsku spatřil světlo světa R. Wagner.

Protože zakázka na novou operu měla šibeniční termín, nezbyvalo skladateli mnoho času na výběr libreta. Rossini se tím příliš netrápil a měl nakonec štěstí na ruku. Zvolil si libreto Angela Anelliho a vůbec mu nevadilo, že už bylo před pěti lety zhudebněno skladatelem Luigi Moscou.

Angelo Anelli (1761–1820), autor více než čtyřicítky libret, byl jakožto docent na univerzitách v Miláně a Pavii úctyhodnou osobností a zároveň uznávaným libretistou, jehož libreto zhudebňovali i ti nejlepší italské skladatelé, jako třeba Piccini či Paër. V zápletkách svých buffózních libret se rád nechal inspirovat příběhy z každo-

denního života a tak tomu bylo i v případě Italky v Alžíru. Nešlo tu tedy jen o vyhovění dobové zálibě v „tureckém“ tématu, nýbrž o inspiraci skutečným příběhem krásné Miláňanky Antonietty Frapolli Suini z Mediolanu, která byla v roce 1805 korzáry unesena a prodána do harému alžírského beje Mustafy-ibn-Ibrahima. Krásná Antoinetta se po několika letech, právě roku 1808, v němž Anelli napsal své libreto, z harému vrátila do vlasti a dožila se vysokého věku, o svém příběhu však tvrdošjně odmítala mluvit. Občas se také tvrdí, že Anelliho inspiroval příběh krásné Rusky Roxelany, která se díky své kráse a ctižádostivosti stala z harémové dámy manželkou největšího osmanského sultána Süleymana I., ale toto tvrzení je málo pravděpodobné, neboť historie Roxelany nemá s dějem Italky v Alžíru prakticky nic společného. Naopak zřetelná je podobnost s Mozartovým Únosem ze serailu. :

Rossini partituru dokončil podle dobového svědectví za sedmadvacet dnů („k napsání jedné opery potřebuje tolik týdnů, kolik my, Němci, potřebujeme let“, konstatoval na Rossiniho adresu stárnoucí Beethoven) a je jistou zajímavostí, že měl při kompozici pomocníka, jemuž bylo svěřeno vypracování recitativů. Na počátku devatenáctého století v Itálii to byla poměrně běžná praxe, i když sám Rossini od ní brzy upustil. Ostatně délka kompozice je pouhou zajímavostí a jak vidno, nemá na konečný výsledek umělecké práce vliv. Italka v Alžíru totiž nesporně patří k Rossiniho mistrovským dílům a sotva přeženeme, řekneme-li, že se vyrovná i nesmrtelnému Lazebníkovi, byť na jevištích neměla tolik štěstí. Jak Lazebník, tak Italka, Hrabě Ory a Popelka (La Cenerentola) dokazují, že vzdor opravdu krásným dílům opery seria, Otellovi, Semiramis a Mojžíšovi (Vilém Tell je případ sui generis) byl Rossini především Bohem nadaný král buffy. K neslábnoucímu, ba dnes umocněnému účinku těchto oper přispívá jistě zdánlivá jednoduchost jejich hudby, která je ovšem spíše průzračností jakoby naučenou od Mozarta. Přitom Rossiniho výrazové prostředky nebyly ve své době tak jednoduché, jak se může posluchačům zdát dnes. Rossini byl výrazným novátorem ve všech skladebných oblastech. Jeho harmonie je často originální, srvn. například pozoruhodnou modulaci z C dur do A dur přes e moll a d moll v kavatíně Figarově, mimořádnou pozornost Rossini věnoval rytmické stránce své hudby, jak se ostatně vyjádřil v jednom svém dopise, „rytmus je praelement hudby“. Velmi pozoruhodná a původní je Rossiniho instrumentace. Není divu, že rychle upoutala už jeho současníky. Ocenil ji s uznalým obdivem mimo jiných i dvaadvacitiletý Franz Schubert. Zdá se být rovněž příznačným rysem, že Rossini, kterému býval často vytýkán cynismus či přinejmenším hodně lehkomyšlnosti, velmi cílevědomě vzdoroval libovůli zpěváků přesným vypisováním koloratur se stejným úmyslem, s jakým dávno před ním vypisoval přesné znění ozdob J.S. Bach. Ne náhodou byl Rossini jedním z prvních členů nově

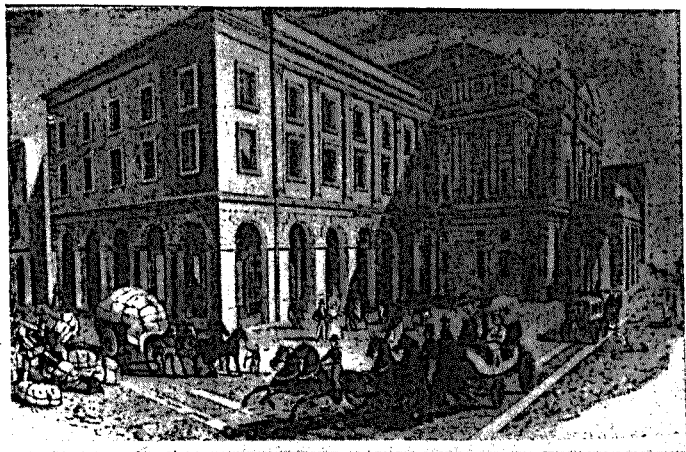
založené Bachovy společnosti. V centru Rossiniho hudby je ovšem, jak se na Itala sluší a patří, především melodie. Richard Wagner vyslovil o Rossinim řadu protichůdných myšlenek, nicméně ve svém základním spise *Opera a drama* vystihl charakter Rossiniho melodií přesně, včetně paradoxně konsekventního výroku, že „dějiny opery nejsou od Rossiniho v zásadě ničím jiným, než dějinami operní melodie.“ A po setkání s Rossinim roku 1860 se vyjádřil: „Stejně jako Mozart vládne v nejvyšším stupni schopností melodické vynalézatelství. Krom toho mu podivuhodně sedí jeho smysl pro dramatickosti a jeviště“. Dodejme, že před Rossiniho geniální melodickou vlohou se skláněl samotný Beethoven, ačkoliv ho Rossiniho úspěch ve Vídni oloupil o přízeň vídeňského publika. Rossini sám dobře věděl, že za svou melodickou bezednost vděčí géniům italského národa a jak s nápady zacházet, v tom mu mnohé prozradil jeho milovaný Mozart. Kdo by si také neuvědomil, že árie Halyho ze druhého dějství Italky jakožto aria di sorbetto není asi ničím víc, než vděčným pozdravem Mozartovi.

V ději Italky v Alžíru je neopomenutelným momentem zajetí Italu a příprava jejich osvobození. K ilustraci postaví tyto verše:

*Pensa alla patria, e interpido
il tuo dovere adempi.
Vedi per tutta Italia
rinascere gli esempi
di ardire e di valor.*

(Vlast svou měj v myslí, zmužilý bud' a bázně se již zhosti. Co jen v celé Itálii máš příkladů statečnosti.)

Už volba této do jisté míry osvobozené látky prozrazuje Rossiniho romantismus. Není to ovšem romantismus německý (Weber se narodil r. 1786, Čarostřelec měl premiéru r. 1817), nýbrž specificky italský, který měl rysy právě především národně vlastenecké a osvobozené. Italské politické poměry byly v době vzniku Italky v Alžíru hodně nepřehledné a vlastenecký a osvobozený moment námětu Rossiniho opery snadno čitelný. Bývalá Cisalpinská republika se r. 1802 změnila v republiku Italskou a ta r. 1805 prohlášena Italským královstvím, přičemž králem byl Napoleon Bonaparte. Benátsko přitom zůstalo Rakousku. K francouzskému císařství je r. 1807 anektován i papežský stát. Jih, Neapolsko, patřil původně Bourbonům, později zde vládl Napoleonův bratr Josef a nakonec bláznivě statečný maršál Murat, Napoleonův švagr. Zmatky nespravil ani Bonapartův pád a Vídeňský kongres, který Itálii rozdělil na sedm států většinou pod dominantním vlivem Metternichova Rakouska. V této politické atmosféře bylo snadno děje populárních oper aktualizovat a dělal to stejně Rossini, jako později Verdi. Bylo



La Scala, místo premiér Rossiniho oper Prubířský kámen, Aureliano na Palmiře, Turek v Itálii, Straka zlodějka, Bianca a Falliero

by ovšem pošetilé dělat z Rossiniho nějakého revolucionáře. Když bylo nezbytí, přijal koneckonců i pozvání samotného Metternicha a napsal pro něho vyžádané kantáty. Na druhé straně těžko tvrdit, že Rossini uvažující nad Schillerovým Vilémem Tellem netušil, o čem námět je. Ostatně existoval zajímavý úřad, který umělci, pokud by mu i unikly jisté politické konotace jeho děl, důrazně připomněl, co bylo třeba. S cenzurou měli potíže všichni a nevyhnul se jim ani Rossini, byť je bral na vědomí se stoickým klidem a požadovaným změnám se často upřímně smál. Kdo by se také nesmál, když papežská cenzura citovaný verš „pensa alla patria“ nařídila změnit na „pensa alla moglie“, čili „mysli na manželku“. Na to měl Rossini věru ještě dost času. Se svojí první ženou, slavnou pěvkyní Isabellou Colbranovou, se oženil až o devět let později.

Na samý závěr je třeba zmínit se i o ansámblech opery, neboť to je jedno z největších Rossiniho obohacení žánru buffy. Je jich proti starší italské tradici nezvykle mnoho a po hudební stránce patří k nejlepším stránkám partitury. Umně komponovaná finále pak prokazují Rossiniho zálibu v hromadných scénách, k charakteristickým rysům Rossiniho hudby patří také proslulé crescendové vlny. Jejím rysem nejcharakterističtějším je však samozřejmá, přirozená genialita, veselost, vtip a humor. To vše tak působivé a potřebné v matematickém, atomovém, neurotickém věku.

Jan P. Kučera

ROSSINI NA ČESKÝCH JEVIŠTÍCH

Už první uvedení Rossiniho oper v Čechách bylo obecenstvem přijato s příznivým ohlasem. V Prozatímním divadle se za kapelnictví Jana Nepomuka Maýra hrál Lazebník sevillský, v němž dominoval výkon Eleonory z Ehrenbergů, vynikající kolorатурní pěvkyně (později byla první Mařenkou ve Smetanově Prodané nevěstě) následoval Otello, mouřenín benátský, v němž titulní roli zpíval oblíbený tenorista Maýrovy éry, předčasně zesnulý Čeněk Vecko. Rossiniho Otello byl v té době oblíben nejen u nás, ale i v celém světě. Teprve později byl zastíněn geniálním Otellem G. Verdiho. Třetí Rossiniho titul, který J.N. Maýr uváděl, byla Semiramis. Až když převzal první kapelnické místo v Prozatímním divadle Bedřich Smetana, je uveden i Vilém Tell, a to 14. 12. 1866 (Tell – Josef Lev, Matylda – Emilie Rastelliová, Gemmy – Tereza Rückaufová, Arnold – Arnošt Grund). Zejména výkon A. Grunda byl tehdejší kritikou velice ceněn a řazen mezi nejlepší role tohoto pěvce (původně činoherce), který byl také prvním Jírou ve Smetanových Braniborech. Lazebník zazněl pod taktovkou Smetanovou poprvé 28. 4. 1867. Eleonora z Ehrenbergů tehdy v souboru nebyla, a tak byla do úlohy Rosiny obsazena hostující Berta Römerová, Figarem byl Josef Lev. Až teprve návrat sl. z Ehrenbergů do svazku Prozatímního divadla byl i jejím triumfálním návratem do role Rosiny, ve které ji obecenstvo mohlo znovu vidět 13. 11. 1867. I tehdy dirigoval B. Smetana a Figarem byl také J. Lev. V r. 1867 Smetana nově nastudoval Otella v titulní roli tentokrát s prvním tenoristou královských divadel v Turíně a Miláně – chorvátským pěvcem Františkem Stégrem. Konečně 4. 2. 1870 se objevuje na scéně Prozatímního divadla také Popelka, hudebně studována tentokrát Adolfem Čechem, s nikým jiným, než Eleonorou z Ehrenbergů v titulní roli a J. Lvem v úloze Dandiho, který si dílo vzal ke své benefici. O tom, že opera byla přijata publikem příznivě, svědčí i slova tehdejšího kritika dr. Ludevíta Procházky: „První představení Popelky na našem jevišti se stalo pravou ovací nejen géniu Rossinimu, ale byl to i svátek našich pěvců. Můžeme s pýchou zvolati: Sem pojd'te a učte se znáti, čím jsou naši pěvci!“ A za vzor dával právě Ehrenbergerovou a Lva. Je však nepochopitelné, že po tomto skvělém úspěchu premiéry Popelky se dílo dočkalo pouze čtyř představení. Také Rossiniho Semiramis se za Smetany dočkala nového nastudování, a to 13. 4. 1871. Tentokrát si tenorovou roli Idrena zvolil ke své benefici jiný význačný smetanovský pěvec (první Warneman a Dalibor) Jan Ledevít Lukes.

Souborem opery Národního divadla byl nejčastěji nastudován Rossiniho operní skvost – Lazebník sevillský (celkově 13 nastudování), naposled na scéně Tylova divadla 19. 10. 1975 režisérem La-

dislavem Štosem a dirigentem Janem Husem Tichým. Inscenace byla později přenesena na scénu Smetanova divadla a hrála se až do 25.12.1990 a dosáhla 264 představení. Připomeňme aspoň několika pěvců starší i současné pěvecké generace, kteří se nesmazatelně zapsali jako interpreti stěžejních rolí v Lazebníku.

FIGARO: Josef Lev (který se v této roli loučil i se svou aktivní pěveckou činností), Bohumil Benoni, Emil Burian, Zdeněk Otava, Přemysl Kočí, Josef Heriban, Václav Zítek, René Tuček

ROSINA: Růžena Koldovská, Maria Tauberová, Helena Tattermuschová, Jana Jonášová, Božena Effenberková, Iveta Žižlavská

BARTOLO: František Hynek, Emil Pollert, Hanuš Thein, Karel Berman, Jaroslav Horáček, Bohuslav Maršík

BASILIO: Václav Kliment, Vilém Zítek, Josef Munclinger, Josef Celerin, Eduard Haken, Vladimír Jedenáctík, Jiří Joran, Dalibor Jedlička

ALMAVIVA: Antonín Vávra, Hanuš Lašek, Miloslav Jeník, Antonín Votava, Jaroslav Gleich, Oldřich Kovář, Viktor Kočí, Miloslav Frydlewicz, Miroslav Švejda. Pro zajímavost uved'me, že tuto koloraturní roli zpíval na počátku své pěvecké kariéry i pozdější proslulý wagnerovský tenorista Karel Burian.

Sedmkrát byl nastudován i Vilém Tell, ale od r. 1934 se v Praze v Národním divadle nehrál. Opět připomeňme některé význačné pěvce, např. Bóhumila Benoniho i Emila Buriana v titulní roli, Vladislava Florjanského jako Arnolda, nebo Otakara Mařáka v úloze rybáře. Rossiniho Popelka byla premiérována v ND 27.2. 1932 a dočkala se třinácti představení za necelé čtyři měsíce.

Čtvrtým operním dílem Rossiniho, které uvedlo Národní divadlo, byla právě Italka v Alžíru. Premiéra v hudebním nastudování Josefa Charváta a v režii Hanuše Theina byla na scéně Stavovského divadla 31.12.1933 (hrála se 14x). Obsazení bylo následující: Mustafa – Vilém Zítek, Lindoro – Bronislav Chorovič, Isabella – Míla Kočová, Elvíra – Marie Šponarová, Zulma – Štěpánka Štěpánová, Taddeo – Jan Konstantin, Haly – Josef Celerin. Na scéně ND zazněla Italka v Alžíru v r. 1939 (opět inscenátoři J. Charvát a H. Thein) a hrála se pouze čtyřikrát.

A jaký byl osud Rossiniho děl na scéně Státní opery Praha (někdejšího Neues Deutsches Theater)? Pětkrát byl nastudován Lazebník sevillský (r. 1905, 1922, 1928, 1933, 1935), rovněž pětkrát byl inscenován i Vilém Tell (1892, 1902, 1906, 1909, 1913). Rossiniho Mojžíš měl premiéru r. 1894 a Popelka r. 1930.

Rossini však pevně zakotvil v repertoáru i mimopražských divadel. O inscenacích Lazebníka sevillského se záměrně nezmiňujeme, ten se hrál i v několika inscenacích na každé české operní scéně. Zastavme se u titulů méně uváděných. Je zajímavé, že některá mimopražská divadla vybrala z Mistrova operního odkazu i jiná díla, zej-



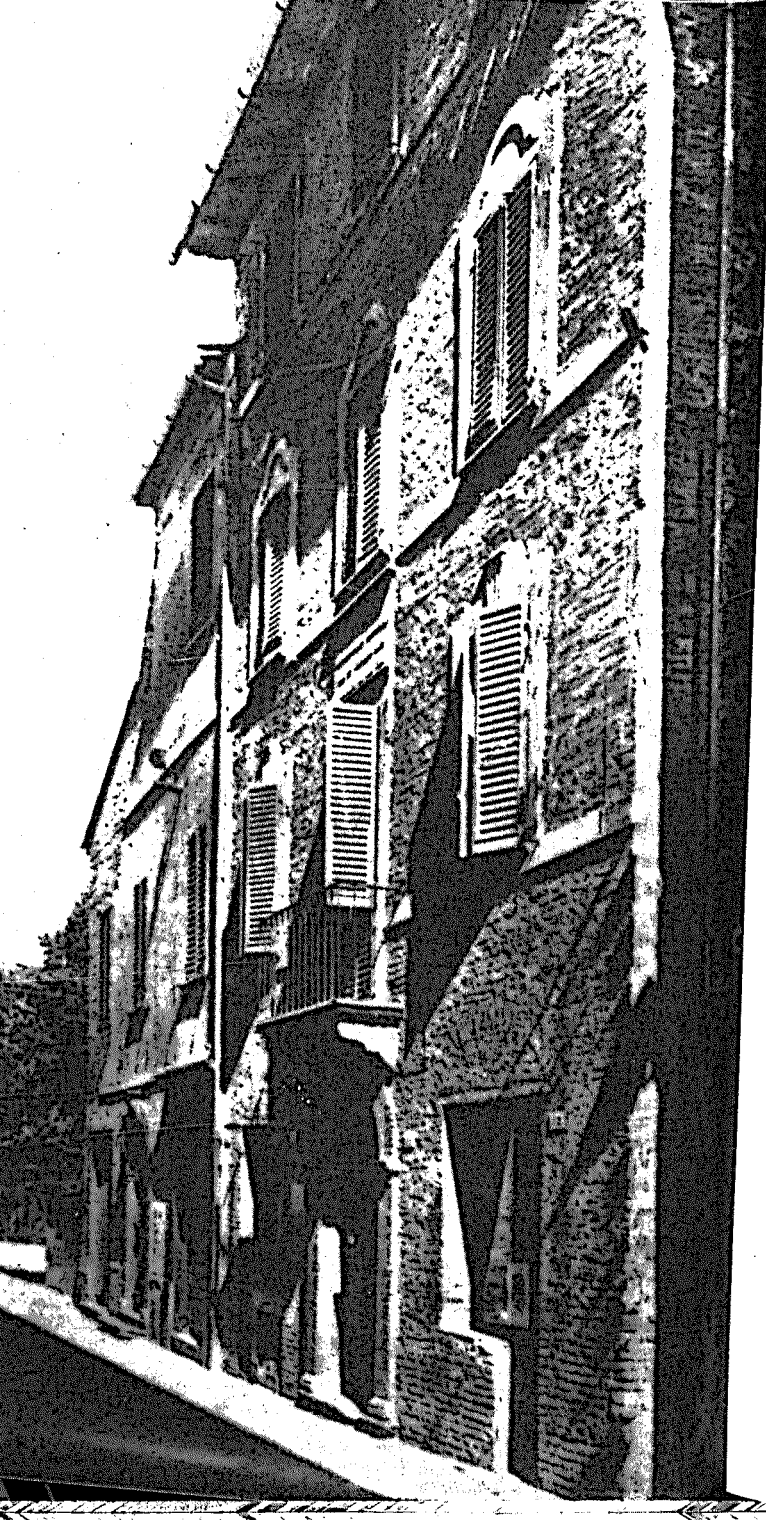
*Gioacchino Rossini,
portrét od neznámého autora*

ména proto, že měla v souboru pěvce, kteří byli schopni náročné party Rossiniho oper zvládnout. Nesmíme zapomínat, že mnoho našich předních pěvců na obou pražských scénách začínalo u oblastních divadel, často i jako sboroví zpěváci. Z rossiniovského repertoáru u několika oblastních divadel v poválečném období zaznamenáváme třeba inscenaci Viléma Tella opavským operním souborem v r. 1953 (titulní role Jiří Veselý, Arnold – Oldřich Spisar); o tři roky později nasadila opavská opera na repertoár dokonce i Hraběte Oryho, jehož tenorový part je jedním z nejnáročnějších vůbec. Ale tenorista Jiří Zahradníček, který v tu dobu byl v opavském angaž-

má, opíjval suverénními tenorovými výškami a roli Oryho dokonale zvládl. A tak v době Zahradníčkova pozdějšího angažmá v opeře Slovenského národního divadla v Bratislavě mohla i první slovenská operní scéna nasadit v r. 1967 na repertoár Grófa Oryho. Česko-budějovická opera zase nastudovala a představila u nás vůbec poprvé Rossiniho devátou operu *Il signor Bruschino* (premiéra r. 1958 v Českém Krumlově) pod názvem *Pan Kartáč*. U této svižné buffy je hudebně zajímavá už předehra, kde na několika místech klepají hráči smyčci do pultů. *Pan Kartáč* se objevuje také na repertoáru Slezského divadla v Opavě (1963) a Státního divadla v Ústí nad Labem (1970). Také ostravský operní soubor v době šéfování Zdeňka Košlera měl tak kvalitní sólistický ansámbl, že uvedl náročného Viléma Tella (1963). V hudebním nastudování Pavla Vondrušky zpívali pěvci, jejichž umělecký význam daleko přesáhl Ostravu (např. Čeněk Mlčák, Vojtěch Zouhar, Jiří Zahradníček, Oldřich Lindauer, Lubomír Procházka, Eva Gebauerová, Karel Průša, Jan Kyzlink). V r. 1983 byl v Ostravě uveden i Rossiniho „protějšek“ k *Italce* – *Turek v Itálii*. Rossiniho dílo se hrálo také v brněnské opeře.

Pokud jde o osudy *Italky* v Alžíru na českých scénách, poprvé se objevila v poválečné době na plzeňském operním jevišti. Hudebně ji nastudoval (stejně jako naši dnešní inscenaci) Albert Rosen. Režii měl Bedřich Kramosil, který vytvořil i roli Taddea. Mustafu a Lindora zpívali tehdejší plzeňští sólisté Karel Berman a Viktor Kočí. Plzeň nastudovala *Italku* ještě v r. 1977 (dirigent Karel Vašata, režie Oldřich Kříž), Mustafou v tomto nastudování byl jeden z našich nej přednějších basistů Miloslav Podskalský. V r. 1969 se měli možnost seznámit s tímto dílem i severočestští diváci zásluhou nastudování divadla F.X. Šaldy v Liberci. Také tady jsme mohli vidět za řízení Jindřicha Bubeníčka a v režii Rudolfa Málka pozdější sólisty opery ND – Bohuslava Maršíka, Dalibora Novotného a Jiřího Cée. Ostrava uvedla *Italku* v budově Divadla Jiřího Myrona r. 1971 (dirigent Bohumil Janeček, režie Ilja Hylas) – zpívali Karel Průša, Drahomíra Drobková, Klement Slowiczek (dnes sólista Komické opery v Berlíně), v roli Lindora se představil bývalý ostravský sólista (v této době již člen opery ND) Oldřich Lindauer. V severomoravském kraji se vůbec *Italce* zalíbilo. Svědčí o tom nejen zajímavé režijní zpracování opery Martinem Dubovicem v r. 1982 v Opavě (dir. Oldřich Bohuňovský, z pěvců zaznamenáváme Zdeňka Jágra, Jiřího Kubíka, Soňu Janotovou), ale i poslední inscenace *Italky* z roku 1986 v olomoucké opeře (dir. Pavel Pokorný, režie Jiří Glo-gar). Rossini, tento geniální hudební skladatel (přý i neméně slavný kuchař), bude i pro další generace stále plnit hlediště všech divadel. Nejen svým *Lazebníkem*, ale jistě i *Italkou* v Alžíru.

Dalibor Janota



ROSSINI AND HIS "L'ITALIANA IN ALGERI"

The fact that today, at the end of the twentieth century, the vast majority of opera-goers will not recall Gioacchino Rossini solely as the composer of *The Barber of Seville*, is most encouraging and highly sympathetic. Even though the current revival of interest in the Italian opera of the first half of the 19th century is not limited to the output of the "Swan of Pesaro", as Rossini is occasionally referred to by his enthusiastic admirers (most probably he himself would have dismissed the label with a hearty laugh), but embraces also his younger colleagues, Donizetti and Bellini, it is true that of this "Rossinian" trio, Rossini himself doubtless left to posterity the greatest wealth of musicality. Indeed, he was peerless as regards the brilliance of his undying stream of sparkling invention, his wit and a sense of humour bordering on impertinence and light mockery, combined with a truly Italian lyrical vein, all of that counterbalanced by the solemn accents of his serious operas. Moreover, one should not fail to note that these purely artistic assets went hand in hand with Rossini's appealing nature as a man, involving a healthy dose of irony and a great deal of hedonism ("He would prefer his physical wellbeing to art", noted somewhat sardonically Vítězslav Novák), but also inherent warmth, tolerance and sharp intellect cultured by a remarkably wide education.

However complex the reasons for this general return to Rossini may be, the prime driving force underlying it is the renewed interest in the art of belcanto. At the same time, this trend represents a most propitious cultural phenomenon, at last for those of us who will agree with Friedrich Nietzsche's half-pretended, half-real opposition to "heavy" Wagner, and will expect music to be as clear and deep as an October afternoon, to be itself, at once exuberant and tender, to be a sweet little lady, frivolous and charming.

Before those two memorable days of 26 and 27 December, 1816, during which *The Barber of Seville*, the work of twenty-four-year-old Rossini, first suffered a glorious failure following an immensely grotesque premiere, only to celebrate a dazzling triumph on the second night — a point in time which coincided with the beginning of a period of intoxicating fame accompanied by considerable material wealth — were preceded by most interesting early stages of Rossini's life. His childhood was marked by Napoleon's two invasions of

Italy, events which had immediate impact on the life of the Rossini family, as well as by the young boy's rather revolting laziness which marred his feeble attempts at achieving tangible results in practical life, including notably abortive efforts to get trained, first as a pork-butcher, then as a blacksmith. And yet, those would then have appeared to be his sole options, for he showed little interest in "that stupid school" and even less in "those sickening musical scales". Then came puberty, and as if touched by a magic wand, young Rossini made a complete u-turn. He became an eager student of literature, and of course above all, of music, playing the piano, trumpet and cello, and singing in church choir and in the chorus of the Bologna opera. Simultaneously, he was initiated in the mysteries of compositional technique, by studying on his own Haydn's and Mozart's scores, soon thereafter to start producing his own compositions, including operas, that most Italian of all musical genres.

The year 1810 marked a watershed for Rossini the composer. It was then that his first opera earned him an "amazing" 200 francs of royalty in Venice (a sum that was bound to rise quickly, to 2,000, 6,000, even 12,000 francs for his subsequent works). His *Tancredi* then made him famous not only in Italy but also in many other countries around Europe. He appeared to be, and actually was, a child of fortune. He himself never doubted it, and made his own arrangements accordingly: "Fate owes me a long life. All my youth was spent in struggle for daily bread, and I now deserve my reward." He did get his lot of it, though it may not have come his way for free. Underlying his success was consistent hard work. He started to collect his reward in the year 1829, his thirty-seventh, upon the completion of *William Tell*. Standing at the peak of his powers as a man and an artist, he completely disentangled himself from the turmoil of the operatic world and apart from a few small pieces — even if they included such gems as the *Stabat Mater* or the *Petite messe solennelle* — refrained from composing, to devote himself wholly to leisurely life, spending the accumulated wealth on gourmandizing and other worldly pleasures.

This utterly unusual, indeed unique case of a musical genius surrendering his creativity, has been subjected to diverse interpretations, including speculative hypotheses according to which by the time he completed *William Tell* Rossini was a spent force as an artist (sic!). There is no reason here for repeating, let alone "enriching" this kind of speculation. What really matters now is the fact that of Rossini's 39 operas, at least ten have continued to win the audiences' enthusiastic applause to this day. These are: *Tancredi* (1813), *L'Italiana in Algeri* (1813), *Il Turco in Italia* (1814), *Il barbiere di Siviglia* (1816), *La Cenerentola* (1817), *Zelmira* (1822), *Semiramide* (1823), *Moise* (1827), *Le comte Ory* (1828) and *Guillaume Tell* (1829); while others, including e.g.

Otello, *La gazza ladra* or *Le siège de Corinthe*, are no less remarkable. Continual cultivation of the Rossinian repertoire has been greatly promoted by the Rossini Festival, organized in his native city of Pesaro on the beautiful Adriatic coast, an event which attracts singers from all parts of the world, including the like of Montserrat Caballé, Marilyn Horne, June Anderson, Katia Ricciarelli, Francisco Araiza and Samuel Ramey, as well as prominent conductors including Claudio Abbado, John Pritchard, Giuseppe Sinopoli and Riccardo Chailly.

An obstacle in the way of further extension of the Rossinian repertoire on a wider international scale, is posed, paradoxically as it were, by Rossini's music, or more precisely, its specific demands on interpretation. What it requires is singers capable of meeting highly sophisticated criteria of voice texture, flexibility, as well as lightness and characteristic expression. A problem in its own right is that of the male coloratura. Not all of Rossini's operas are equally difficult interpretation-wise, not each of them poses such demands in that sense as, say, *Otello* or *Semiramide*, though all of them do require immaculate singing technique.



At the time when Rossini made his entry into the world of Italian opera with the premiere of his *La cambiale di matrimonio*, at Venice's San Moise Theatre late in 1810, Italian opera as a genre which had over the past two centuries gained enormous fame, was going through a phase of stagnation. While some of its old Masters were still alive, most of them had by then passed their creative zenith, and many were based outside Italy (Salieri, Cherubini, Paër, Fioravanti, Gazzaniga); only old Paisiello (b. 1740), member of the generation of Cimarosa, was a truly first-rate composer still active. In the year of Rossini's début, Italian opera was represented almost exclusively by Spontini (b. 1774). It was as if the tradition of the genre had been waiting for a new genius to restore Italian opera to its former glory. With the arrival of Rossini and his three coevals, Mercadante, Donizetti and Bellini, Italian opera was re-vitalized; its European repute was newly asserted with particular vigour after 1842, the year of the premiere of Verdi's *Nabucco*.

As was mentioned above, Rossini taught himself to compose, by studying Haydn's and Mozart's scores. He got to know them very thoroughly indeed; after all, while still a boy of fourteen he conducted Haydn's *Creation of the World* in Bologna. His prime source of inspiration in the domain of Italian opera was the output of Cimarosa, whose *Matrimonio Segreto* was his best-loved opera. To claim allegiance to Cimarosa really meant to link up with the best tradition of the Italian opera buffa. Its characteristic traits have lost

nothing from their charm, as has been convincingly proved by the virtual flood of modern productions of *Martimonio Segreto*, especially after the end of the Second World War, at a time when decimated and depressed mankind was more eager than ever before to absorb the kind of lighthearted entertainment offered by Cimarosa's work ("One enjoys a good laugh, in so far as he can", as Molière has it).

Early on in his career as a composer, Rossini would have seemed predestined by his human and artistic qualities for the genre of opera buffa. While his first four operas were indeed comic, the following one, *Ciro in Babilonia*, more an "oratorio sacro con cori" in fact than an opera in the traditional sense of the term, a work prefiguring the much later work, *Moise*, suggested the versatility of Rossini's talent and its equal potential for handling both opera buffa and opera seria. It came as no surprise then that the young composer scored his first major triumph with the serious opera, *Tancredi*. Nothing could serve as a more telling proof of the greatness of that success than the fact that the opera house was so packed as to lock out even the Venetian gondoliers! This happened in early February, 1813, and only three months later Rossini was to celebrate yet another amazing triumph, with *L'Italiana in Algeri*. It was premiered on 22 May, incidentally on the same day as Richard Wagner was born in Leipzig.

As the commission for the new opera carried a murderous deadline, the composer was left without much time for the selection of a libretto. Rossini remained unperturbed, and eventually proved to be lucky in picking the libretto by Angelo Anelli, without bothering in the least about its having been set to music once before, five years earlier, by Luigi Mosca.

Angelo Anelli (1761–1820), author of over forty librettos, was a teacher at the universities of Milan and Pavia, respected both as a public figure and as a librettist whose texts were put to music by the foremost Italian composers, including Piccini and Paër. He would draw inspiration for the plots of his buffo-style librettos largely from stories of everyday life, a rule to which he kept in *L'Italiana in Algeri*. Thus what was at play here was not merely concession to the period liking for things "Turkish", but also inspiration by a true story involving a beautiful young lady from Milan, Antonietta Frapolli Suini of Mediolan, who was abducted by corsairs in 1805 and sold to the harem of the Bey of Algiers, Mustafa-ibn-Ibrahim. After several years of captivity, in 1808, the very year in which Anelli wrote his libretto, the beautiful Antonietta was able to leave the harem and return home, to live there to a great age, stubbornly refusing to relate the details of her story. According to other versions, Anelli was inspired by the story of a beautiful Russian woman, Roxelane, whose good looks and ambition helped her rise from a

lowly rank in a harem to that of wife of the greatest Ottoman Sultan, Suleyman I. This theory, however, is of little substance, as Roxelane's story bears virtually no relation to the plot of *L'Italiana in Algeri*. What is obvious, though, is a degree of similarity with Mozart's *Die Entführung aus dem Serail*.

According to period accounts, Rossini completed work on the score within twenty-seven days ("He can write an opera in the same number of weeks as we, Germans, will need in terms of years", remarked ageing Beethoven in reference to Rossini); interestingly, while composing he used the services of an assistant who was in charge of working out the recitatives. This was a common practice in Italy in the early 19th century, although Rossini himself abandoned it soon thereafter. In any case, the amount of time spent on composing a work is no more than an interesting detail, one which has obviously no direct bearing on the final outcome of artistic endeavour, for *L'Italiana in Algeri* doubtless ranks among Rossini's masterpieces. It would hardly be an overstatement to equal it with the immortal *Barber of Seville*, however less fortunate it may have been on the stage. The *Barber of Seville*, *L'Italiana in Algeri*, *Le comte Ory*, and *La Cenerentola* are all telling illustrations of the fact that regardless of his truly fine achievements in the genre of opera seria, as represented by *Otello*, *Semiramide* and *Moise* (*William Tell* being a case sui generis), Rossini was most of all the king of opera buffa, one whose gift came from God. The constant appeal of these operas, which even seems to increase with time, definitely owes much to the seeming simplicity of their music, a quality that could perhaps be characterized more fittingly as a kind of transparency, something acquired from Mozart. It should be noted at the same time that in his time, Rossini's means of expression were not quite so simple as they might appear to present-day listeners. Rossini was an undisputed innovator in all areas of composition. His treatment of harmony was often original — take, for instance, the remarkable modulation in Figaro's cavatina, from C major to A major, through E minor and D minor —, and he paid exceptional attention to the rhythmic pattern of his music: As he noted in one of his letters, "rhythm is the archetypal element of music". Equally remarkable and original is Rossini's instrumentation. No wonder that it had a most immediate appeal on his contemporaries. It earned Rossini the respect and admiration of, among others, twenty-two-year-old Franz Schubert. Another characteristic feature was the way in which Rossini, who would often have to face accusations of being cynical or at least light-minded, uncompromisingly challenged the caprices of singers by writing out the coloraturas to the last detail, with the same purpose as that which had long before him guided the hand of J.S. Bach putting down strict instructions concerning the execution of ornaments. It was no mere coincidence that

Rossini was one of the first members of the then newly founded Bach Society. Naturally, as is only appropriate for an Italian composer, the core of Rossini's music is constituted by melody. Richard Wagner made a series of contradictory comments on Rossini, yet in his seminar work, *Opera and Drama*, he achieved a precise characteristic of Rossini's melodies, including the paradoxically consequent statement that "since Rossini the history of opera has really been nothing else than history of operatic melody." After a meeting with Rossini in 1860, Wagner stated: "Like Mozart, he too has attained the highest degree of the capacity of melodic invention. Moreover, he has an admirable feeling for dramatic action and for the stage." One should add that Rossini's melodic genius won him even the respect of Beethoven, although Rossini's success in Vienna actually robbed him of his own popularity with the Viennese public. Rossini himself, who was very well aware of his indebtedness to the genius of Italian musicality for this bottomless reservoir of melodic invention, would take advice concerning the ways of tackling it from the work of his beloved Mozart. In this respect, hardly anyone could fail to notice that Haly's aria in Act II of *L'Italiana*, representing as it does the aria di sorbetto, was in all probability intended as a grateful little tribute to Mozart.

The plot of *L'Italiana in Algeri* involves, as one of its crucial points, the capture of the Italians and the ensuing plan for their rescue. The following lines will do as an eloquent illustration:

*Pensa alla patria, e intrepido
il tuo dovere adempi.
Vedi per tutta Italia
rinascere gli esempi
di ardire e di valor.*

(Think of your country, be bold and shed your fears. Look at the many examples, throughout Italy, of bravery and valour.)

The very choice of this subject matter, with its emancipatory overtones, betrays Rossini's Romanticism. What we have here, though, is not the German brand of Romanticism (Weber was born in 1786; *Der Freischütz* was premiered in 1817), but a specifically Italian variant, whose dominant aspirations were indeed nationalism and emancipation. The Italian political scene at the time of *L'Italiana in Algeri* was very confused, making the patriotic note in the theme of Rossini's opera all the more distinct. The former Transalpine Republic was transformed in 1802 into Italian Republic, only to be declared Kingdom of Italy in 1805, with Napoleon Bonaparte as its sovereign. That arrangement had left Venetia under Austrian rule. In 1807 the French Empire also annexed the Papal State. The King-

dom of Naples in the south had belonged to the Bourbons, later to be taken over by Napoleon's brother, Joseph, and finally by the madly fearless Marshal Murat, who was Napoleon's brother-in-law. The general turmoil did not end with Napoleon's downfall and the Congress of Vienna which split Italy into seven states remaining largely dominated by Metternichian Austria. This political atmosphere offered ample opportunities for introducing topical allusions into the plots of popular operas, a practice pursued by Rossini to an equal measure as, later on, by Verdi. Of course, to deduce from this that Rossini was a revolutionary would be highly naive. After all, when he deemed it inevitable, he was ready to accept an invitation by Metternich, and wrote a series of cantatas commissioned by him. On the other hand, one can hardly claim that while pondering over the text of Schiller's *William Tell*, Rossini would have totally ignored the work's message. Also importantly, there was that most interesting institution which was always ready to make its point known with the utmost emphasis whenever an artist happened to be oblivious of certain political connotations present in his work: Censorship was a source of problems for everyone, and Rossini was no exception, although he would prefer to take that kind of harassment with stoical calm, often laughing at the required changes. In more than a few cases his — and anybody else's — laught were as completely justified as in that of the above-quoted line, "pensa alla patria", which the Papal censor had modified into "pensa alla moglie", or "think of your wife". That, incidentally, was an advice which reached Rossini much ahead of time, for he married his first wife, the famous singer Isabella Colbran, only nine years later.

In conclusion, a brief mention ought to be made of the opera's ensembles, since in them resides one of Rossini's greatest contributions to the genre of opera buffa. Compared to earlier Italian practice, they are unusually numerous, in purely musical terms ranking with the best parts of the score. In skilfully composed finales they expose Rossini's penchant for ensemble scenes, as well as that characteristic feature of his music, the famed crescendo waves. All of that notwithstanding, clearly the most typical traits of Rossini's music are its easy-flowing, natural touch of genius, its jollity, wit and sense of humour, amounting to an assortment of ingredients whose appeal has survived to this day as a much needed spice of life still at this age of mathematics and atom.

Jan P. Kučera



Isabella Colbranová, Rossiniho velká láska a později první manželka

ROSSINI UND SEINE ITALIENERIN IN ALGIER

Die Tatsache, daß heute am Ende des 20. Jahrhunderts für die überwiegende Mehrheit der Opernfreunde Gioacchino Rossini nicht nur der Komponist des Barbiers von Sevilla ist, ist sehr erfreulich und versprechend. Auch wenn die heutige Belebung des Interesses an der italienischen Oper der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht nur den »Schwan von Pesaro«, wie Rossini in Begeisterungsausbrüchen manchmal genannt wird (er selbst würde wohl über diese Bezeichnung herzlich lachen), sondern auch seine jüngeren Kollegen Donizetti und Bellini betrifft, ist von diesem Dreigestirn der »Rossinisten« gerade Rossini musikalisch am reichsten, unerreichbar in der Herrlichkeit seines nicht versiegenden Stroms sprühender Inventionen, in seinem Scharfsinn, seinem Humor, der bis zum Vorwitz reicht, seinem leichten Spott aber auch in seiner italienischen Lyrik und auf der anderen Seite gleichzeitig in der Ernsthaftigkeit der Akzente seiner Opera seria. Schließlich und endlich kann zu diesen künstlerischen Vorzügen noch Rossinis sympathische Persönlichkeit gerechnet werden, einschließlich der ihm eigenen gutmütigen Bissigkeit und Ironie, der Genußsucht (»er stellt das Wohlbefinden über die Kunst« konstatiert Vítězslav Novák spitz) und auch der angeborenen Liebenswürdigkeit, Toleranz, geistigen Schärfe und einer beachtlichen, kultivierten Bildung.

Die Rückkehr zu Rossini, so kompliziert auch immer sie sei, wird in erster Linie von neuem Interesse am Belcantogesang belebt und ist gleichzeitig eine vorzügliche kulturelle Erscheinung, wenigstens dann, wenn wir von der Musik das gleiche fordern wie Friedrich Nietzsche in seiner teils vorgetäuschten, teils ernsthaften Opposition gegenüber dem gewichtigen Wagner, nämlich daß die Musik klar und tief sei wie ein Oktobernachmittag, sich selbst gehörend, üppig und zärtlich, daß sie eine kleine süße Frau sei, nichtsnutzig und anmutig.

Bevor es zu diesen beiden denkwürdigen Tagen kam, nämlich dem 26. und 27. Dezember 1816, als Rossinis Barbier von Sevilla (der Komponist war damals also 24 Jahre alt) zuerst nach einer sagenhaft grotesk verlaufenen Premiere großartig durchfiel, um am folgenden Abend einen strahlenden Triumph zu feiern, nun eben bis zu jener Zeit, in der sich der berauschte Ruhm und Hand in Hand mit diesem auch eine große Menge Geld einstellten, erlebte Rossini eine recht interessante Kindheit und Jugend. Seine Kinderjahre waren von zweifachen Einfall Napoleons in Italien gekennzeichnet, der auch das Schicksal der Familie unmittelbar betraf, aber auch geprägt von der beunruhigenden, provozierenden

Faulheit des Knaben, die seine schüchternen Bemühungen charakterisierte, im Leben etwas darzustellen und etwas zu können, im konkreten Falle seine vergeblichen Versuche Wurstmacher und später dann Schmied zu werden, denn es schien, daß ihm ja nichts anderes übrigblieb, da ihm doch dieses »stupide Lernen« und die noch »abscheulicheren Tonleitern« überhaupt keinen Spaß machten. An der Schwelle zur Pubertät trat jedoch wie durch einen Wink mit der Wünschelrute eine Wende um 180° ein. Rossini begann, sich fieberhaft in der Literatur und selbstverständlich vor allem in der Musik zu bilden, er spielte Klavier und Orgel, Trompete und Violoncello, sang in der Kirche und im Chor der Oper in Bologna. In die Geheimnisse der Kompositionstechnik drang er durch Selbststudium der Partituren von Haydn und Mozart vor. Bald danach begann er mit eigenen Kompositionen, einschließlich von Opern, wie es für einen Italiener ja nicht anders sein konnte.

Das entscheidende Jahr für den Komponisten Rossini ist das Jahr 1810. Damals erhielt er für seine erste Oper das »erstaunliche« Honorar von 200 Franken (bald sollten es 2000, dann 6000 und schließlich auch 12 000 Franken sein). Sein Tancredi machte ihn nicht nur in Italien sondern auch einer Reihe anderer europäischer Länder bekannt. Er schien ein Kind des Glücks zu sein, was er in Wirklichkeit auch war. Er selbst zweifelte daran keinen Augenblick und richtete sein Leben dementsprechend ein: »Das Schicksal schuldet mir ein langes Leben. Meine ganze Jugendzeit verging im Kampf um das tägliche Brot und dafür habe ich Entschädigung verdient.«

Diese Entschädigung wurde ihm dann auch in großem Maße zuteilt, jedoch nie umsonst. Hinter seinem Erfolg stand eine harte Arbeit — und ein einzigartiges Talent, von dem es in der Geschichte der Oper nicht viele gab. Von diesem Wiedergutmachungsfonds des Schicksals begann Rossini von 1829 an, nach der Vollendung seines Wilhelm Tell, seit seinem 37. Lebensjahr abzuheben. Er, der als Mann und Künstler auf dem Höhepunkt des Lebens und Schaffens stand, entrann dem turbulenten Treiben der Welt der Oper vollkommen und komponierte bis auf einige Kleinigkeiten, zu denen jedoch sowohl das Stabat mater wie auch die Petite messe solenne gehören, nichts mehr, sondern genoß in süßem Müßiggang, wobei nur die mit Schlemmereien verbundenen Aktivitäten eine Ausnahme bildeten, den erworbenen Besitz. Diese völlig ungewöhnliche, ja nachgerade unikate Resignation des Genies auf sein Schaffen wird verschieden interpretiert, einschließlich der Spekulation, daß Rossini nach der Vollendung des Wilhelm Tell als Künstler angeblich nichts mehr zu sagen hatte (Es sei!) Wir sehen keinen Grund, in dieser Spekulation fortzufahren oder sie sogar zu »bereichern«. Wichtig ist, daß von den 39 Opern

LINDORO [14]

20 Lan - guir per u - na bel - la e star lon - tan, lon - tan da
 To sigh with love's e - mo - tion, for one who lies a - cross the

24 quel - la, è il più cru - del tor - men - to, che pro - var
 o - - - - - can, is hard be - yond all meas - ure, no great - er

27 pos - sa un cor.
 tor - ment could be. [Vai]

30 For - se ver - rà il mo - men - to:
 I must a - wait the mo - ment: [Visto]

Kavatina Lindora z 1. jednání Italky v Alžiru

Rossini heute wenigstens 10 den Beifall eines begeisterten Opernpublikums ernten: Tancredi (1813), L'Italiana in Algeri (1813), Il Turco in Italia (1814), Il barbiere di Seviglia (1816), La Cenerentola (1817), Zelmira (1822), Semiramide (1823), Moise (1827), Le comte Ory (1828), Guillaume Tell (1829) und zu diesen Opern können noch weitere gerechnet werden, wie zum Beispiel Otello, La gazza ladra, Le siège de Corinthe. Die ständige Erweiterung des Rossini-Repertoires wird wesentlich vom Rossini-

Festival unterstützt, das in der Geburtsstadt des Komponisten, in Pesaro an der herrlichen Adriaküste, stattfindet und das Sänger aus der ganzen Welt anzieht, einschließlich der besten, wie es Montserrat Caballé, Marilyn Horne, June Anderson, Katia Ricciarelli, Francisco Araiza, Samuel Ramey sind, und auch solche Dirigentenpersönlichkeiten wie Claudio Abbado, John Pritchard, Giuseppe Sinopoli und Riccardo Chailly.

Einer weiterreichenden Verbreitung des Rossini-Repertoires in der Welt steht scheinbar paradoxerweise Rossinis Musik, resp. ihre Interpretation im Wege. Diese erfordert nämlich mit ihren hohen Ansprüchen an die Tessitur, Geschmeidigkeit, Leichtigkeit und charakteristische Prägung der Stimmen hochqualifizierte Spezialisten. Ein eigenes Problem stellt die Koloratur der Männerstimmen dar. Nicht alle Opern Rossinis sind in der Interpretation in gleichem Maße schwierig, nicht jede stellt solche Ansprüche wie beispielsweise Otello oder Semiramide, eine vollkommene Gesangstechnik erfordern sie alle.

Als Rossini Ende 1810 mit der Premiere seines *La cambiale di matrimonio* (Ehe auf Wechsel) im venezianischen Theater San Moise die italienische Opernwelt betrat, erlebte diese, die in den beiden vergangenen Jahrhunderten so viel Ruhm erworben hatte, gerade eine Zeit der Stagnation. Einige der alten Meister lebten zwar noch, hatten ihren schöpferischen Höhepunkt aber meistens schon überschritten und waren oft im Ausland tätig (Salieri, Cherubini, Paër, Fioravanti, Gazzaniga), so war allein der alternde Paisiello (geb. 1740), der zur Generation Cimarosas gehörte, eine erstklassige Komponistenpersönlichkeit. In dem Jahre, in dem Rossini debütierte, wurde die italienische Oper fast nur von Sponcini (geb. 1774) repräsentiert. Die Tradition der italienischen Oper schien auf eine Persönlichkeit zu warten, die sie auf die Höhen des vergangenen Ruhms zurückbringen würde. Mit Rossini und seinen drei Kollegen Mercadante, Donizetti und Bellini belebte sich die italienische Opernszene wieder und erlangte in Europa vor allem nach der Uraufführung von Verdis *Nabucco* im Jahre 1842 neuen Ruhm.

Es wurde schon gesagt, daß sich Rossini kompositorisch durch das Studium der Partituren von Haydn und Mozart schulte. Er kannte sie tatsächlich eingehend und hatte übrigens schon als Vierzehnjähriger in Bologna Haydns Schöpfung dirigiert.

Im Rahmen der italienischen Operntradition bekannte er sich vor allem zu Cimarosa, dessen *Geheime Ehe* er über alles schätzte. Sich zu Cimarosa bekennen, das bedeutete tatsächlich den ernsthaften Versuch, an die besten Traditionen der italienischen *Opera buffa* anzuknüpfen. Deren Elemente haben bis heute nichts von ihrem Zauber verloren, was die regelrechte Flut von Inszenierungen der *Geheimen Ehe* vor allem nach dem 2. Weltkrieg, also

in einer Zeit, in der die zerrissene Menschheit mehr als sonst der Fröhlichkeit der Partituren von Cimarosa bedurfte (der Mensch lacht gern, wenn es möglich ist, sagte Molière oft), überzeugend bekräftigt.

Als Rossini zu komponieren begann, schien es, daß er vom menschlichen und künstlerischen Naturell her für die Opera buffa vorbestimmt sei. In Wirklichkeit gehören seine ersten vier Opern dem komischen Fach an. Aber schon der folgende Cyrus in Babylon, eher ein »oratorio sacro con cori« als eine Oper im herkömmlichen Sinne, ein Werk, das schon den viel späteren Moses ankündigte, deutete darauf hin, daß Rossinis Talent vielseitig ist und im gleichen Maße in der Opera buffa wie in der Opera seria zur Geltung kommt. Es überraschte schließlich nicht, daß der junge Komponist seinen ersten großen Erfolg mit der ernstesten Oper Tancredi errang. Nichts spricht mehr für die Größe dieses Erfolgs als das, daß sogar die Gondolieri von Venedig nicht in das überfüllte Theater gelangen konnten. Das geschah Anfang Februar 1813 und schon nach drei Monaten feierte Rossini in der gleichen Stadt einen weiteren großartigen Triumph, diesmal schon mit einer typisch Rossinischen Opera buffa, mit der Italienerin in Algier. Die Premiere fand am 22. Mai statt, zufällig an dem Tage, als in Leipzig Richard Wagner geboren wurde.

Da der Auftrag für die neue Oper mit einem halsbrecherischen Termin verbunden war, blieb dem Komponisten nicht viel Zeit bei der Wahl des Librettos. Rossini machte sich damit auch keine großen Gedanken und hatte schließlich eine glückliche Hand. Er wählte ein Libretto von Angelo Anelli und ließ sich dabei überhaupt nicht davon beunruhigen, daß es schon fünf Jahre früher von dem Komponisten Luigi Mosca vertont worden war.

Angelo Anelli (1761–1820), der Verfasser von mehr als 40 Libretti, war als Dozent an den Universitäten von Milano und Pavia eine ehrwürdige Persönlichkeit und gleichzeitig ein anerkannter Librettist, dessen Operntexte auch die besten italienischen Komponisten, wie beispielsweise Piccini oder Paër vertonten. In den Szenen seiner Buffo-Libretti ließ er sich gern von den Begebenheiten des alltäglichen Lebens inspirieren, was auch bei der Italienerin in Algier der Fall war. Es handelte sich hier also nicht nur um eine Reaktion auf die in jener Zeit bestehende Vorliebe für die »türkische« Thematik, sondern um eine Inspiration durch die tatsächlichen Erlebnisse der schönen Mailänderin Antonietta Frapolli Suini von Mediolan, die 1805 von Korsaren entführt und in den Harem des Beis Mustapha-ibn-Ibrahim von Algier verkauft wurde. Die schöne Antonietta kehrte nach einigen Jahren, gerade im Jahre 1808, in dem Anelli sein Libretto schrieb, aus dem Harem in die Heimat zurück und erreichte ein hohes Alter, lehnte es aber hartnäckig ab von ihren Erlebnissen zu sprechen. Manchmal

wird auch behauptet, daß sich Anelli am Schicksal der schönen Russin Roxelana inspirierte, die dank ihrer Schönheit und ihrem Ehrgeiz von der Haremsdame zur Gemahlin des größten osmanischen Sultans Süleyman I. aufstieg. Diese Behauptung ist aber recht unwahrscheinlich, denn die Geschichte Roxelanas hat mit der Handlung der Italienerin in Algier praktisch nichts gemeinsam. Im Gegenteil ist hier eine Verwandtschaft mit Mozarts Entführung aus dem Serail zu erkennen.

Rossini beendete die Partitur entsprechend zeitgenössischer Aussagen nach 27 Tagen (»er braucht zum Schreiben einer Oper soviel Wochen, wie wir Deutschen Jahre benötigen«, konstatierte der alternde Beethoven an die Adresse Rossinis), und es ist von einem bestimmten Interesse, daß er beim Komponieren einen Gehilfen hatte, der mit der Ausarbeitung der Rezitative beauftragt war. Das war am Anfang des 19. Jahrhunderts in Italien eine verhältnismäßig geläufige Praxis, von der Rossini selbst jedoch bald Abstand nahm. Übrigens ist die Länge der Kompositionszeit lediglich interessant und hat, wie ersichtlich ist, auf das Endergebnis der Arbeit des Künstlers keinen Einfluß. Die Italienerin in Algier gehört zweifellos zu Rossinis Meisterwerken und wir übertreiben kaum, wenn wir sagen, daß sie auch dem unsterblichen Barbier gleichkommt, obwohl sie auf den Bühnen keinen solchen Erfolg hatte. Sowohl der Barbier wie auch die Italienerin, Graf Ory und Aschenbrödel (La Cenerentola) beweisen, daß Rossini trotz der herrlichen Werke der Opera seria, Otello, Semiramis und Moses (Wilhelm Tell ist ein Fall von sui generis) der gottbegnadete König der Opera buffa war. Die nicht schwächer werdende, ja heute sich sogar steigernde Wirkung dieser Opern beruht sicher auf der scheinbaren Einfachheit ihrer Musik, die jedoch eher eine durchsichtige Klarheit ist, die wohl von Mozart erlernt wurde. Dabei waren Rossinis Ausdrucksmittel in ihrer Zeit nicht so einfach wie es den heutigen Hörern scheinen möge. Rossini war in allen kompositorischen Bereichen ein ausgesprochener Novator. Seine Harmonie ist oft ganz ursprünglich; vergleichen wir zum Beispiel die beachtliche Modulation von C-Dur nach A-Dur über e-Moll und d-Moll in der Kavatine des Figaros, dann widmete Rossini der rhythmischen Seite seiner Musik außerordentliche Aufmerksamkeit, was er übrigens in einem seiner Briefe zum Ausdruck bringt: »Der Rhythmus ist das Urelement der Musik«. Äußerst beachtlich und ursprünglich ist Rossinis Instrumentierung. Es ist nicht verwunderlich, daß seine Zeitgenossen sehr bald auf sie aufmerksam wurden. So hat sie auch der zweiundzwanzigjährige Franz Schubert mit kennerischer Bewunderung geschätzt. Es scheint auch ein charakteristischer Zug zu sein, daß Rossini, dem oft Zynismus oder wenigstens Leichtfertigkeit vorgeworfen wurde, recht zielbewußt der Eigenwilligkeit der Sänger entgegentrat, indem er die

Koloraturen sehr genau niederschrieb, wobei er die gleiche Absicht verfolgte wie schon lange vor ihm J.S. Bach, der die Ausschmückungen ebenfalls genau festlegte. Rossini war nicht zufällig einer der ersten Mitglieder der neu gegründeten Bachgesellschaft. Im Mittelpunkt der Musik Rossinis steht jedoch, so wie es sich für einen Italiener gehörte, vor allem die Melodie. Richard Wagner sprach über Rossini eine Reihe widersprüchlicher Gedanken aus, nichtsdestoweniger erfaßte er in seiner grundlegenden Schrift *Oper und Drama* den Charakter der Melodik Rossinis genau, einschließlich mit der paradox konsequenten Äußerung, daß »die Geschichte der Oper von Rossini an im Grunde nichts anderes ist als die Geschichte der Opernmelodie.« Und nach seiner Begegnung mit Rossini im Jahre 1860 äußerte er: »Gleich Mozart beherrscht er im höchsten Grade die Fähigkeit der melodischen Erfindung. Außerdem ist ihm auf bewundernswerte Weise der Sinn für Dramatik und Bühne eigen«. Wir fügen noch hinzu, daß selbst Beethoven der genialen melodischen Begabung Rossinis Hochachtung zollte, obwohl ihn dessen Erfolg um die Gunst des Wiener Publikums brachte. Rossini wußte selbst sehr gut, daß er die Unerschöpflichkeit seiner Melodik dem Genius des italienischen Volks verdankte, und die Art und Weise, wie er damit umzugehen hatte, verriet ihm in vielen sein geliebter Mozart. Wer wollte sich wohl auch nicht bewußt sein, daß die Arie des Haly im 2. Akt der Italienerin als *aria di sorbetto* nichts anderes ist als ein dankbarer Gruß an Mozart.

In der Handlung der Italienerin in Algier ist ein nicht zu vernachlässigender Moment die Gefangennahme der Italiener und die Vorbereitung ihrer Befreiung. Als Illustration können folgende Verse dienen:

*Pensa alla patria, e interpido
il tuo dovere adempi.
Vedi per tutta Italia
rinascere gli esempi
di ardire e di valor.*

(Deine Heimat trage im Sinn, sei mannhaft und befreie dich von der Angst. Wieviel Beispiele von Tapferkeit du doch in Italien findest!)

Schon die Wahl dieses in einem bestimmtenmaße auf die Freiheitsbewegung abgestimmten Stoffs verrät Rossinis Romantismus. Das ist jedoch nicht der Romantismus im deutschen Sinne (Weber wurde 1786 geboren, der Freischütz hatte 1817 seine Premiere), sondern ein spezifisch italienischer, der gerade vor allem nationalpatriotische und freiheitliche Züge trug. Die politischen Verhält-

nisse Italiens waren zur Zeit der Entstehung der Italienerin in Algier recht unübersichtlich und das patriotische und freiheitliche Moment des Gegenstands der Oper Rossinis leicht ablesbar. Die ehemalige Zisalpine Republik verwandelte sich 1802 in die Italienische Republik und diese wurde dann 1805 als Königreich Italien ausgerufen, wobei Napoleon Bonaparte König war. Venedig blieb österreichischer Besitz. Im Jahre 1807 wird auch der Päpstliche Staat an das französische Kaiserreich angeschlossen. Der Süden, Neapel, gehörte ursprünglich den Bourbonen, später regierte hier Napoleons Bruder Josef und schließlich der tapfere Marschall Murat, Napoleons Schwager. Die Wirren wurden auch durch den Sturz Bonapartes und den Wiener Kongreß nicht beseitigt, der Italien in sieben Staaten aufteilte, die meistens unter dem dominierenden Einfluß von Metternichs Österreich standen. In dieser politischen Atmosphäre fiel es leicht, die Handlung populärer Opern zu aktualisieren, und das tat Rossini genauso wie später auch Verdi. Es wäre jedoch töricht Rossini die Rolle irgendeines Revolutionärs zuschreiben zu wollen. Als nichts anderes übrig blieb, nahm er schließlich sogar die Einladung direkt von Metternich an und schrieb für ihn die gewünschten Kantaten. Auf der anderen Seite kann man schwerlich behaupten, daß Rossini, als er sich mit Schillers Wilhelm Tell befaßte, nicht wußte, wovon das Thema handelt. Übrigens bestand eine interessante Institution, die die Künstler, sollten ihnen bestimmte politische Konnotationen ihrer Werke entgangen sein, recht nachdrücklich daran erinnerten, was notwendig war. Mit der Zensur hatten alle Schwierigkeiten und auch Rossini konnte ihr nicht ausweichen, obwohl er sie mit stoischer Ruhe zur Kenntnis nahm und über die geforderten Änderungen oft aufrichtig lachte. Wer hätte auch nicht gelacht, wenn die päpstliche Zensur anordnete, den zitierten Vers »pensa alla patria« in »pensa alla moglie«, also »denke an die Gemahlin«, umzuwandeln. Dazu hatte Rossini tatsächlich noch genügend Zeit. Mit seiner ersten Frau Isabella, der berühmten Sängerin Isabella Colbran, vermählte er sich erst 9 Jahre später.

Zum Schluß müssen noch die Ensembles der Opern erwähnt werden, denn sie sind eine der wesentlichsten Bereicherungen des Buffo-Genres durch Rossini. Sie sind hier gegenüber der älteren italienischen Oper ungewöhnlich zahlreich und gehören aus musikalischer Sicht zu den besten Bestandteilen der partituren. In den kunstvoll komponierten Finalen zeigt Rossini dann eine besondere Vorliebe für Massenszenen und auch für die berühmten Crescendo-Wellen, die zu den charakteristischen Zügen seiner Musik gehören. Die kennzeichnendsten Eigenschaften dieser Musik sind jedoch ihre selbstverständliche, natürliche Genialität, ihre Fröhlichkeit, ihr Witz und Humor, das alles, was im mathematischen Atomzeitalter so wirkungsvoll und notwendig ist. *Jan P. Kučera*

Gioacchino
Rossini

Italka v Alžíru
(*L'Italiana in Algeri*)

Opera o dvou jednáních

Libreto Angelo Anelli

Překlad Adolfa Weniga upravil Jaromír Zelenka

Indico



PRVNÍ JEDNÁNÍ

1. SCÉNA

- sbor Rozveselte své oči smutné,
stěžovat si marné je.
Ve všem všudy být poslušné,
bývá ženám osudem.
- Elvíra Běda mně, můj osud zlý je,
můj pán už mne nemá rád.
- Zulma Lépe mlčet nežli lkát;
tu v serailu zlý a zlý je
osud jedné každé z žen.
- Elvíra Běda mně, můj osud zlý je,
můj pán už mne nemá rád.
- Zulma Lépe mlčet nežli lkát.
- Elvíra Běda, už mne nemá rád.
- Zulma Tu v serailu zlý a zlý je
osud jedné každé z žen.
- sbor Být poslušné ve všem všudy
bývá ženám osudem.
Takový je úděl žen.
- Elvíra Běda mně, můj osud zlý je,
manžel můj, ach, můj pán mne nemá rád.
- Zulma Lépe mlčet nežli lkát,
tu v serailu zlý, moc zlý je
osud jedné každé z žen,
všech nás, ach, všech nás žen.
- hlas za scénou Bej přichází!
- Zulma Tu ho máte, moje paní,
k čemu se ted' odhodláte, ach, má paní.
- Elvíra Co ted' činit mám?
Ach, co činit mám?
- sbor Zamračen je, rozhněvaný,
co jen z toho vzejde nám,
copak z toho vzejde nám?
- Mustafa Dobře znám tu směšnou pýchu,
která ženu ovládá.
Marně však, marně najevo ji dává,
znám ji dobře, velmi dobře,
já ji dobře znám.
- Zulma A ted' směle, přeju kuráž, moje paní.
- Haly Krušné bude tohle klání.
- Elvíra Všechno zkusím, co jen půjde,
snad jej přece obměkčím,
věřím, že jej obměkčím.
- Zulma Směle, kuráž, moje paní.
- sbor Pevně doufá, že mírný bude,
dočká se však zklamání,
zklamána však bude jím.

Elvíra	Ó, mějte se mnou útrpnost, jak vás mám ráda, přece víte . . .
Mustafa	Svým ženským nářkem plačtivým se mně ještě více zprotivíte.
Elvíra	Ó ne, Ó ne!
Mustafa	Dosti mám už tvojich nářků, chci už pokoj mít, nic než pokoj mít.
Elvíra	A proč, pane?
Mustafa	Ohluchnu nářkem tvým, já už chci pokoj mít, od tebe pokoj mít!
Elvíra	Ten má ale tvrdou hlavu! Všichni víte, že není v právu, jak by mohl v právu být!
Zulma, Haly, sbor	Ten má ale tvrdou hlavu! Víme všichni, že není v právu.
Mustafa	Ach, mé srdce nestálé je, samo neví, co si přeje, opouští hned, kterou získá, rádo ženy měnívá. Ach, s mým srdcem zlé to, zlé je, kterou nemá, po té stýská, a nechává té, kterou má. Nedbá na žen lichocení, častou změnu rádo má. Ach, na žen lichocení nedbá, rádo ženy měnívá.
Elvíra, Zulma, Haly, sbor	S jeho srdcem zlé to, zlé je, samo neví, co si přeje, nedbá na žen lichocení, častou změnu rádo má. Samo neví, co si přeje, rádo ženy měnívá.
Mustafa	Už vás tu nechci!
Zulma	Haly, ty zůstaň!
Elvíra	Jak tvrdé srdce! Jen ve svém hněvu stálý je!

2. SCÉNA

Mustafa	At' okamžitě dostaví se můj italský otrok, musím s ním mluvit! Chápeš, že již jsem přesycen této ženy, déle ji nechci mít! Možná je kruté vyhnat ji, však mít ji je horší.
---------	---

Rozhodl jsem se,
 že svému otrokovi dám ji za manželku.
 To jde? Není to Turek.
 To nepřekáží. Najdi mi nějakou Italku!
 Toužím po krásné, půvabné signorině,
 pro niž stojí zato se trápit.
 Ohotně bych splnil vaše přání,
 ale pro mé korsáry je teď moře nejisté.
 Dost! Šest dní na to máš. Když do té doby
 mi krásnou dívku nepřivedeš,
 dám narazit tě na kůl!
 Šest dní? To mi stačí.

3. SCÉNA

Lindoro Kdo po vzdálené krásce,
 tu vzdychá a touží v lásce,
 prochází trýzní pochyb,
 zdali je milován.
 Též bych se v nich moh' topit,
 leč jistotu svou mám.
 Možná i na mne dojde,
 však zatím nestrádám.
 Když myslím na svou krásku,
 má duše klidná je.
 Přes bídu, jež tu panuje,
 já věřím v její lásku,
 na její věrnost spoléhám.
 Zdalipak se ještě někdy do Itálie vrátím?
 Už čtyři měsíce tu v bědném otroctví
 trávím svůj čas, odloučen od své milované.
 Mustafa Jsi tu? Poslechni, co ti řeknu:
 Chci darovat ti ženu.
 Lindoro Mně? Ó Bože!
 Něco takového je v mém postavení možné?
 Mustafa Eh, na ně nemysli!
 Pojd' se mnou a pohlédneš do tváře
 nejlíbeznější z žen.
 Lindoro Má lásko nebohá!
 Jsem v pěkné kaši!
 Kdybych chtěl si vybrat ženu,
 mnohého by bylo třeba:
 ze sta dívek ani jednu,
 zde pro sebe bych nenašel.
 Mustafa Chceš-li krásu, chceš-li zlato,
 něhu, lásku chceš-li mít,
 pak ti mohu zaručit,
 že od ní bys to všechno měl.

Lindoro	Něžná, jemná a půvabná, hezká, milá musí být!
Mustafa	Takovou ted' chystám se ti představit!
Lindoro	A měla by mít krásné oči!
Mustafa	Neznám svůdnější a sladší!
Lindoro	A vlasy?
Mustafa	Černé!
Lindoro	Líce?
Mustafa	Jemné!
Lindoro	Plet' má?
Mustafa	Bílou!
Lindoro	Duši?
Mustafa	Milou!
Lindoro	Ach, už nemám čím ho přebít! Souboj zatím prohrávám.
Mustafa	Věř, že se ti bude líbit, až ji spatříš, poznáš sám.
Lindoro	Ach, ztracený jsem, co si počnu, chudák spadnu do pasti. S jinou já chci prožít štěstí, své lásky se vzdát snad mám?
Mustafa	Z kamene jsi či snad z ledu? Pojd' jen, žádné zdráhání. Každý vzal by bez váhání tu, již za ženu ti dám. Honem! Pospěšme si! Má hezké oči?
Lindoro	Svůdné a sladké.
Mustafa	A něžná je?
Lindoro	Pojd', a uvidíš!

4. SCÉNA

sbor	Tolik zboží! A těch lidí! A kořisti víc než jindy! Jsou tu krásky? Zlé to není. Líbiti se budou snad. Jedna z nich však překvapení!
Haly	Náš vládce ji spatří rád. Jak št'astný je to den!
Isabella	Mustafa bude spokojen! Neblahý osud. Za lásku svoji mám nyní těžkou zkouškou projít, jak krušné věci mne tu čekají, už ted' mé srdce hrůzou svírají. Pro tebe, Lindoro, můj drahý, jsem ráda snášela útrapy plavby, ted' stojím tu ubohá, Bůh to ví, zdalipak někdo ušetří mne hanby, u koho pomoc hledat mám?

sbor Vládce náš zahrne nás chválou,
vládce náš pochválí ted' nás.

Isabella Však jak se znám, to nebyla by Isabella,
posud statečnost mi nikdy nechyběla,
je třeba naráz se svojí bázně zbavit,
zchytra je nutné na věc jít.
Pohled vždy působí, když je svůdným,
v tvářiče úsměv, mile očkem hodím,
v tom já se vyznám, kterak zkrotit pány,
jak zkrotit pány, to ovládám.
At' mírní, jemní jsou,
at' oheň mají,
stejní přec v jádru jsou,
lapit se dají,
vždyť každý touží jen,
v ženině náručí rozkošný snívat sen,
to dobře znám.
Vidím to takhle: Musím jít na ně pěkně zchytra.
Zkusím své štěstí a snad na ně vyzraju.

Taddeo Milosrdenství! Člověk tu strachem sotva dýchá.
Já jsem . . .

Haly Bud', hňupe, sakra zticha!
O otroka je víc . . .

Taddeo Je se mnou konec!

Isabella Taddeo!

Taddeo Až do otroctví mne osud dones . . .

Isabella Copak mne nepoznáváš?

Taddeo Ach ano, leč . . .

Haly Kdo je to? Jistě ho znáš.

Taddeo Co mu ted' odpoví?

Isabella Jsem jeho neteř.

Taddeo Ano, má neteř. Patříme k sobě, to se ví.

Haly Z jakého kraje?

Taddeo Oba jsme z Livorna.

Haly Tedy Italové?

Taddeo Dozajista.

Isabella A jsme na to hrdí.

Haly Přátelé milí, vítejte tu!

Isabella Proč najednou tak vlídná vstřícnost?

Haly Věřte, že nemoh jsem mít větší kliku.
Mustafa, náš pán, z vás udělá,
pro vaši krásu a jemné chování,
v serailu první mezi svými ženami.

5. SCÉNA

Taddeo Má Isabello, moc špatně se nám vede.
Isabella A proč?

- Taddeo Tvoje vyhlídky, jak vypadá to,
jsou tu hodně bledé.
- Isabella Myslíš?
- Taddeo Nu, serail . . .
- Isabella No a . . .
- Taddeo Tebe neděsí, že se staneš hračkou
v rukách beje Mustafy?
- Isabella Co se má stát, at' se stane.
Zoufalství kvůli tomu nepropadnu.
- Taddeo Takhle se k tomu stavíš?
- Isabella A co jiného bych měla dělat?
- Taddeo A jak z toho, chudák, vyjdu já?
- Isabella Což na mne nebylo vždy spolehnutí?
- Taddeo Abych řek' pravdu, o tobě vím své.
- Isabella Takhle ty se mnou mluvíš?
Jen pověz, co máš proti mně?
- Taddeo Nech toho, raději pomlčím.
Obrat'me list.
- Isabella Klidně to řekni.
- Taddeo Myslíš si, drahoušku můj zlatý,
že jen tak nějaký jsem trouba?
Dobře vím, koho máš za galána . . .
Je to Lindoro . . .
Nikdy jsem ho nespatrił,
však všechno o vás vím.
- Isabella Netajím, že dřív než tebe jsem ho měla ráda,
on však z Itálie zmizel, a pak . . .
Mnohý rozmar osud mívá,
nic si z toho nedělám.
Žárlivého, dotěrného muže
však až po krk mám,
toho vskutku vystát nelze,
takového po krk mám.
- Taddeo Prozíravější a chytřejší jsem,
než milenci bývávají.
A tak jak se věci odehrají,
z minulého, žel já znám.
- Isabella S pošetilcem samá strážení.
- Taddeo S prohnanou zas krůček k zkáze.
- Isabella Lepší Turek, nežli blázen.
- Taddeo Lepší stát než padat na zem.
- Isabella Koukej zmizet, běž už k čertu,
už mně vůbec nebavíš . . .
- Taddeo Mám už dost tvých hloupých žertů,
jenom blázna, nic než blázna
ve mně nevidíš.
- Isabella Však v rukou pohanů být tu bez opory!
Hrůza mne jímá! Co si počnu jen?
Mám se bát toho, co osud přinese mi?
- Taddeo Ted' na mně něco chtít, zlá věc by byla,
má skromná odvaha by nestačila.



oba
Taddeo
Isabella
Taddeo
Isabella
Taddeo
Isabella
oba

Mám se bát toho, co osud přinese mi?
Donno Isabetto!
Pane Taddeo!
(Hněv už ji přechází.)
(Už se směje.)
Má to být rozchod?
To se ti zdá? Ach!
Ne. Dál na sebe zde spoléhejme,
svorně hru svou dále hrejme,
já budu strýc, ty mou neteří,
to bezpochyby nám tu uvěří,
že jsi má neteř, já tvůj strýc,
to uvěří, věř, to uvěří nám každý rád.
Přesto mi, moje milá, leží v hlavě bej.
Nic špatného jsem o něm neslyšela,
proto pust' z hlavy jej,
o to se zatím nestarej,
o to se nestarej!

Taddeo
Isabella

6. SCÉNA

Zulma
Lindoro
Zulma
Elvíra
Zulma

A ty nestojíš o tak krásnou a ušlechtilou dámu?
Odtud já žádnou nechci, to už jsem přece řek'.
A vy paní? Táhne vás něco k tomu jinochovi?
Já příliš dobře vím, co v manželství se zkusí.
Tady je odpor marný!
Bej rozhodl, že stanete se manželi.
Jeho to rozkaz je, a ten poslechnout je třeba.
Opravdu zvláštní rozmar.
Spíš nazval bych to tyranstvím.
Tiše, bej sem jde.

Elvíra
Lindoro
Zulma

7. SCÉNA

Mustafa

Lindoro

Mustafa
Lindoro
Mustafa

Lindoro

Mustafa

Hej, poslyš, Itale,
za malou chvíli odtud bude
odplouvat benátská bárka,
za níž dostali jsme výkupné.
S ní vrátit by ses mohl do své vlasti.
Do své vlasti? Jak laskavý jste, pane!
Nic víc si nepřēju.
A Elvíru si sebou odvedeš.
Co na tohle mám říct?
A s ní dám ti tolik zlata,
že z tebe bude boháč.
Až dorazíme do mé vlasti,
pak bych se mohl s ní oženit.
Jak se ti zlíbí.

Lindoro
Ted' však běž už do přístavu,
vyhledej kapitána bárky a vyříd' mu můj vzkaz:
bez vás dvou nesmí vyplout na moře.
Přistoupím na vše, jen abych se z téhle
zpropadené země co nejdřív dostal.
Hned jsem zpátky.

8. SCÉNA

Elvíra Propouštíte mne?
Mustafa Však v Itálii ti špatně nebude.
Elvíra At' kamkoli půjdu, mé srdce . . .
Mustafa Dobrá, dobrá, nemusíš říkat nic,
tvé srdce známe.
Zulma Jestli i tam jsou mrzouti, jako je tenhle,
pak pánbů s vámi.
Haly At' žije bej, sláva mu!
Mustafa Á, Haly! Copak mi neseš?
Haly Příznivou zprávu. Velice krásná Italka,
vskutku duchaplná dáma . . .
Mustafa Nu co?
Haly . . . byla na lodi, již zahнала sem bouře . . .
Mustafa Mluv, mluv!
Haly . . . a spolu s dalšími lidmi se dostala do našich rukou.
Mustafa Ted' projevit se musím jako velký sultán.
At' přijde sem můj serail,
at' dostaví se všichni do velkého sálu.
V něm novou krasavici přijmu dnes,
a tudíž, moji milí,
při triumfu, jež budu slavit,
chci vás všechny mít.
Ty, Elvíro, přichystej se na cestu.
Ty, Itale, nezapomeň tu svou nevěstu.
Ty, Zulmo, můžeš rovněž s nimi jít.
Ted' budu věnovat se té krásné dívce z Itálie.
Až ji mé ženy, celý můj serail uvidí,
jistě se za svou pýchu zastydí.
V mém srdci se prudký žár již vznítil,
touženou slastí se hrud' mi chvěje,
nevím sám, co divného se se mnou děje,
ach, neznámý mne zachvacuje cit.
Ty odtud běž a víc mne neobtěžuj,
ty pospěš si a nech těch úšklebků.
To je můj rozkaz, honem, honem,
at' už jste pryč!
Italskou krásku mi rychle přived'te,
pouze s ní přeju se ted' potěšit.
V mém srdci plamen touhy žhne,
pravý ráj brzičko se mi otevře,
do jeho bran blažený chci vejít
a vábný sen lásky v něm snít.

9. SCÉNA

Zulma Já nechápu, že je vůbec možné,
 abyste ještě milovala toho hrubiána.
Elvíra Jsem asi ztřeštěná, že ho mám stále ráda.
Lindoro Kotvy jsou vytaženy a jen na nás se čeká.
 Nač ještě váhat? Pospěšme k lodi.
 Vzdecháním se nic už nespraví.
Elvíra Sečkejte, jen jednou bych chtěla,
 jen ještě jednou Mustafu spatřit,
 to je mým přáním.
Lindoro Když přijme nás, půjdeme se ještě s ním rozloučit.
 Proč o to stojíte, když vás odtud vyhnal?
 Už na něj nemyslete, a jako já s veselou opust' te tento
 dům.
 Vždyt' ještě mladá jste a bohatá a krásná,
 a věřte, že v mé vlasti vás čeká jistojistě štěstí.
 Toužíte po lásce? Bude jí po libosti.

10. SCÉNA

sbor Sláva, sláva, bud' žen biči zlému,
 který tygřice v ovečky mění.
 Ženy kdo schopen zkrotit není,
 toho učit měl by Mustafa,
 náš bej Mustafa.
Haly V předsíni stojí ta krásná Italka.
Mustafa At' vejde, at' vejde!

11. SCÉNA

sbor Jak nevídaně krásná je!
Isabella Ó jaká to tvář, jaká postava,
 a ty oči! Ted' všemu rozumím.
 Ach, jak znejistěla jsem,
 zdá se, že tentam je můj sen.
Mustafa Ó jak skvostné sousto pro mocnáře,
 postavy štíhlé, sličné tváře,
 já hořím touhou, vášní planu,
 nesmím dát najevo, jak jsem zasažen.
Isabella Propadlou osudu hroznému,
 odsouzenou k otroctví zlému,
 mne bys, můj drahý, můj milý,
 jediný potěšil.
Mustafa Srdce mi prudce rozbušily
 přísliby rajských chvíl.

Isabella Jak ptáče v kleci sedím
 a nemohu letět ven.
Mustafa Udiven na tu krásu hledím
 a jsem jí opojen.

12. SCÉNA

Taddeo Zůstanu tady se svou neteří,
 jsem přece její strýček.
 (Chápeš mě, rozumíš? Ano, ano, já to jsem.
 Běž pryč, . . . a netrap mě.)
 Excelence . . . pane . . . milosti . . .
 (Běda mně, běda mně! S jakou troufalostí
 ten Turek na milence
 si začal hrát!
 Co z těchto hrátek vzejde,
 bych věděl rád.)
Haly Pane, co s tímhle oslem?
Mustafa Naražte ho na kůl.
Taddeo Jsem strýček! Běda, Isabello,
 slyšíš, co by se se mnou díti mělo?
Isabella Je to můj strýček!
Mustafa A hrome! Haly, nech toho hňupa být.
Isabella Jsi šlechetný, můj pane,
 prokázals, že mne miluješ.
Mustafa Je to jen drobná služba dámě.
 Zdalipak jako já, ty pro mne horuješ?
Taddeo Chtěli mě na kůl ostrý vrazit,
 to barbarské jsou způsoby.
Haly Bylo přec třeba řádně srazit
 tvou smělost vůči bejovi.
Isabella Milý!
Mustafa Ted' moji lásku znáš!
Isabella A ty mou lásku máš.

FINÁLE 1. JEDNÁNÍ

Elvíra, Zulma,
Lindoro Dřív nežli vyplujeme na moře,
 být přejeme si s vámi zadobře:
 loučíme se a v dobrém chceme na vás vzpomínat.
Isabella (Ó nebe!
Lindoro Zdá se mi to?
Isabella Copak sním?
Lindoro Nešílím? To je Isabella!
Isabella To je Lindoro!
Lindoro Já chvěju se.
Isabella A já se celá třesu!

- oba Co se teď bude dít?
Ach, lásko, lásko, pomoz mi!
- Mustafa Co vás tak zmátlo, nechcete mi říct?
Jak tomu všemu mám teď rozumět?
- Elvíra, Zulma Tak náhle zmateni,
jak je to záhadná, podivná věc.
- Isabella, Lindoro Bože, jak je to podivné,
jak tomu rozumět,
lásko, teď pomoz mi,
je to tak záhadná, podivná věc.
- Taddeo Bože, jak zlé to je,
jak Mustafa tváří se,
vše je tak záhadná, podivná věc.
- Haly Vše je tak zmatené,
nic říci nechtějí, vše je tak záhadná,
podivná věc.
- Isabella Řekni mi, kdo je ta dáma?
Mustafa Byla mou ženou.
Isabella A teď?
Mustafa Pro tebe, má drahá, jsem s ní svazek zrušil.
A tohoto, jenž byl mým otrokem,
si nyní vezme za muže.
- Isabella Svě ženě dáváš výhost
a v mou chceš doufat lásku?
Tak tyhle zvyky barbarské
já nemíním tu trpět.
Ta žena tu zůstane.
- Mustafa Ale něco takového se ovšem
. . . nestane . . .
- Isabella A on bude mým otrokem.
Mustafa Ani v tom po tvém nemělo by být . . .
Isabella Tak tedy táhni k čertu,
nic s tebou nechci mít.
- Mustafa Ach, prosím ne, uklidni se,
tohle mi může rozum vzít.
- Elvíra, Zulma Vida, jak ze lva osel najednou může být.
Elvíra, Zulma,
- Isabella, Lindoro Moje hlava z toho třestí,
Taddeo mně zas rozum přestal sloužit,
Haly má hlava je lod'ka v bouři,
Mustafa a má se v ní utopí.
sbor Jejich hlavy z toho třestí,
stěží něco pochopí.
- Elvíra, Zulma, V hlavě zní mi tisíc zvonů
Isabella bez ustání bim, bam, bim . . .
- Lindoro, Haly Já mám z hlavy kovadlinu,
buší do ní buch, buch, buch . . .
- Taddeo Jsem jak vrána oškubaná,
která kráká krá, krá, krá . . .

Mustafa Rozléhá se z děla rána
 v mojí hlavě, bum, bum, bum . . .
všichni Moje hlava z toho třestí,
 mně zas rozum přestal sloužit,
 má hlava je lod'ka v bouři,
 a má se v ní utopí.
sbor Jejich hlavy z toho třestí,
 stěží něco pochopí.

DRUHÉ JEDNÁNÍ

1. SCÉNA

sbor Již se zbláznil, již se pomát,
 Mustafa je k smíchu jen,
 z lásky začal těžce stonat,
 zhloupnutím je potrefen.

2. SCÉNA

Elvíra, Zulma Italka mu lekci dala,
 hlupáka z něj udělala,
 co ona chce, musí konat,
 Mustafa je ukrocen.
 (odejdou)

3. SCÉNA

Lindoro Srdce mé mi jásos plní,
 dvojí štěstí potkalo mi,
 nalezl jsem svoji milou
 a usmířil její hněv.
 To jsou, lásko, dary tvoje,
 zbavilas mne nepokoje,
 a prosím tě, stůj dál při mně,
 ve své přízni nepolev.
 (odejde)

4. SCÉNA

Mustafa Copak se tu děje?
Taddeo Ach, mějte slitování s nevinným . . .
 Dopřejte sluchu prosbám mým . . .
Mustafa Mluv jasně. Co je ti?

- Taddeo Stále mne pronásleduje ten s tím kulem.
Mustafa Aha, takhle je to.
A z toho se ti klepou ramena?
- Taddeo V Alžíru, pane, kůl snad poctu znamená?
Tady je, vidíte ho!
- Mustafa Toho se neboj!
Přichází sem mojím jménem,
aby ti poctu prokázal:
přeji si, aby všichni poznali,
jak je mi tvoje neteř drahá,
a proto jmenuji tě velkým kajmakanem.
- Taddeo Vroucí díky!
Turci Zdráv bud', velký kajmakane,
k službě pánu tě vítáme:
nechat' silou lví vynikáš,
potírej zlo, dobro braň,
nebe at' ti štědře dává
srdatost a jistou zbraň.
Všemi námi milován
necht' je velký kajmakan.
- Taddeo Kajmakan! Nevím však, co to značí.
Mustafa Jsi vyšší důstojník, to stačí.
Taddeo Tu hodnost mi vaše milost
ráčila tak velkoryse dát za zásluhy mé neteře?
- Mustafa Nu ovšem, příteli, jistěže.
Taddeo Mé vřelé díky! Ach, ubohý Taddeo!
Však uvažte, můj pane,
že do mě pranic není,
já náramný jsem osel.
Vždyť psaní neznám, ani čtení.
- Mustafa Ve tvé psaní neznám, ani čtení.
Mně se tvá neteř tuze líbí,
a budeš-li jen trochu nápomocen, aby mě měla ráda,
v mnohém si polepšíš.
- Taddeo Messer Taddeo, moc pěkný úřad, pánbů s tebou.
Jak jenom tíží moji hlavu,
jak je mi úzko v tomto panském hávu,
prosím vás, vaše ctihodnosti,
byste mě zprostil mé hodnosti,
já nechci kajmakanem být.
Rád bych se poděkoval za to,
že jste mě poctil tímto úřadem.
Bej se zlobí! Ó běda! Ty přísné oči!
Hrozně se na mě, hrozně hněvá . . .
Kéž vaše milost je ke mně milostivá . . .
Volbu tak jako tak však musím zkazit:
jestliže odřeknu, na kůl mě jistě vrazí,
a přijmu-li, copak mně zbude?
Poslušně tančit, jak on hude!
Ach, Taddeo, jsi v pěkné kaši.
Když nechci na kůl, co mi zbývá?

Isabelle



Ach, Taddeo, co ted', co ted'?

Raději zůstat kajmakanem,
taková moje odpověď.

Rád budu velkým kajmakanem,
vás, pane, nedej bože, si nechci rozhněvat.

Turci Zdráv bud', velký kajmakane,
k službě pánu tě vítáme!

Taddeo Jaká sláva . . .uctívání,
vřelé díky, drazí páni.
Třeba mám jen chabé vlohy,
hodlám sloužit bez únavy,
jen aby to s mou neteří
všechno dobře dopadlo.
Vypadá to, ach, Taddeo,
že pro tebe by lepší bylo mořské dno . . .

Turci Sláva!

Taddeo Díky, drazí páni, pro neteře větší slávu
budu dělat, co se dá.

Turci Všemi námi milován,
necht'je velký kajmakan!
Sláva!

5. SCÉNA

Zulma Bej se má nač těšit.

Elvíra Takhle ustrojena se pánovi bude líbit.

Isabella Jak slyším, signor Mustafa mě hodlá
vyznamenat občasným posezením při kávě.
Jak roztomilé, toho si třeba vážit.
Otroku! Jsi tu?

Lindoro Přejete si, paní?

Isabella Ty budižknícemu, abych tě vždycky dvakrát volala.

Lindoro A pro kolik?

Isabella Zatím jen pro tři.

Elvíra Slyšela jsem, že náš bej chce být s vámi
jen mezi čtyřma očima.

Isabella Slyším dobře? A to říkáte vy, jeho choť?

Elvíra Signoro . . .

Isabella Ale jděte, jděte,
musím se za vás studem rdít.

Elvíra Vy nevíte, co za člověka je můj manžel.

Zulma Čím víc se mu chce někdo líbit,
tím méně si ho cení.

Isabella Tuším, že je to hlavně vaše vina.

Elvíra A co mám tedy dělat?

Isabella Dám vám poučení:
Vlk toho pokouše, kdo jak beránek se tváří.
Jsou to, věrte mi, především manželky,
kdo formují své muže.

- Chcete-li vědět, jak se na muže má jít,
pak v této komnatě se skryjte.
- Elvíra A pak?
Isabella Ukážu vám, jak tomu pánovi
napravím pěkně hlavu.
- Zulma Ta určitě se vyzná.
Elvíra Mimořádná žena!
Isabella Vy tu zůstaňte!
(*k otrokyním*) Každou chvíli tu bej bude,
co nejlíp nalíčit se musím, aby viděl . . .
Tu ho máme. Třeba mu dokázat,
že všechny nejsme, jak se zdáme.
(*zdobí se*)
Kdo lásku cítí, krásným chce být,
kéž líbím se tomu, jež ráda mám.
Kéž líbím se tomu, kdo po mne touží,
tomu pak št'astná se vzdám.
Varuju tě, dej si pozor,
ještě nevíš, jaká vlastně jsem.
Ještě nevíš, co je ve mně,
brzy ti to, milý pane, vědět dám.
- Mustafa Drahá!
Taddeo Bídna!
Mustafa Milá!
Lindoro Nevděčná! Ženu tak proradnou, jako je ona,
jsem dosud neviděl, ba neviděl.
- Taddeo, Mustafa Ženu tak rozkošnou, jako je ona,
jsem dosud neviděl, ba neviděl.
- Isabella Závoj by mohl být o trošku výše,
a spona, ta tak hloupě je tu.
Prosím, ted' vypadám už k světu,
sama se umím upravit.
Svůdná a krásná, jak jsem si přála,
se mohu před ním objevit.
Kdo lásku cítí, krásným chce být,
kéž líbím se tomu, jež ráda mám.
Turku milý, tady mě máš,
pevně doufám, že zvítězím.
- Lindoro, Taddeo Jaká je to zrádná žena,
zmámí všechny kouzlem svým.
- Mustafa Jaká je to skvostná žena,
zmámí všechny kouzlem svým.
- Isabella Turku drahý, tady máš mě,
jistá jsem si, zvítězím.
- Mustafa Hled'te, kdopak je tu mezi námi,
pan Taddeo, kajmakan.
Dovvěď přede všemi, v jaké vážnosti jsi u Mustafy.
- Isabella Kajmakane, přístup, vidím ve tvé tváři,
že do tvé ochrany bych se mohla svěřit,
tobě, můj pane, za to díky,
že tak uznalý jsi byl.

Taddeo Pro tvé zásluhy, má neteři,
významným úřadem mě pověřil.
Oceníš to? Svůj život bych, namouduši,
za vás oba položil.

Lindoro Hled'te, ta se ale nafintila,
(*k Mustafovi*) proč je to tak, dobře vím.
Ta by se vám líbit chtěla,
líbit očím bejovým.

Isabella Ó můj drahý!
Mustafa Hepčí!

Isabella, Lindoro,
Taddeo Zůstanu tu!
Isabella Aáá!
Mustafa Hepčí!

Taddeo Pukni, pukni!
Mustafa Hepčí! Hepčí!
Taddeo To je k ohlušení!
Mustafa Hlupák nemá potušení,
jak bych se ho zbavil rád.

Taddeo At' si kýchá, at' si pukne,
zůstanu tu nátruc stát.

6. SCÉNA

Isabella Kávu, prosím!
Lindoro Tady je!
Isabella Paní, prosím, zde je káva,
(*k Elvíře*) váš chot' vás k ní očekává,
zanechte už zdráhání.

Mustafa Co tu chce? Pro ni přece neplatilo
tohle pozvání.

Isabella Měl byste být ke své choti laskavý.
Mustafa Žluč mi pukne, to hatí mé představy.
Taddeo Ted' už přestane s tím kýcháním.
Lindoro To je vskutku směšná scéna.
Mustafa Zahnali mě do kouta.
Isabella Mějte se k ní!
Mustafa Zuřit musím.
Isabella Je tak milá!
Mustafa Eh, já se dusím!
Elvíra Jenom pohled'!
Mustafa Už mě nechte!
Lindoro Co je libo?
Isabella Málo jenom.
Elvíra Drahý choti!
Isabella Pane milý!
Taddeo Ted' už přejde ho to kýchání.
Elvíra Potěšte mě, prosím vás.
Isabella, Lindoro,
Taddeo Potěšte ji, prosím vás.

Mustafa Dejte mi už svatý pokoj
a táhněte všichni k čertu;
co vám vzejde z hloupých žertů,
si přičtete na svůj vrub.
Tys mě měla za hlupáka,
já však nejsem žádný hňup.
Dej si pozor, tvou troufalost
měl bych ztrestat,
slibuji vám, že nezůstane
na vás ani chlup!

Elvíra, Isabella Krev v žilách bouří se mi
a celá se zlostí chvěji,
zmatená jsem, rozčilená,
svou hlavu už za svou nemám,
srdce se div nerozskočí,
celý svět se se mnou točí,
je to prostě k zbláznění.

Lindoro, Taddeo,
Mustafa Krev v žilách bouří se mi
a celý se zlostí chvěji,
zmatený jsem, rozčilený,
hlava má už mojí není,
srdce se div nerozskočí,
celý svět se se mnou točí,
je to prostě k zbláznění.

7. SCÉNA

Faly Tentokrát ten nadutec nadobro už ztratil hlavu.
Mám radost. Ta Italka s ním pěkně zatočila.
To ženy, jež pocházejí od nás,
by stěží dokázaly.
Ale ještě víc by měl dostat za vyučenou.
Kdo se potkal s Italkami,
at' si na ně pozor dá,
svůdnice jsou, snadno zmámí
toho, kdo se nehlídá.
Od těla si je drž dále,
nebo chytře obloudí tě;
zaváhání stačí malé
a uloví tě do své sítě,
bystrý muž si pozor dá. *(odejde)*

8. SCÉNA

Taddeo A ty věříš, že Isabellu
lze osvobodit z bejových rukou?
Lindoro Má svůj plán a přála by si,
abys ji v něm podpořil.

Taddeo A ty nechceš? K čertu s tebou!
Měl bys poznat, kdo já jsem.

Lindoro Copak nejste její strýček?

Taddeo Haha! To si myslíš?

Lindoro Jste snad něco jiného?

Taddeo O tom nejdůležitějším nemáš ani zdání.
Tvá paní se ti nesvěřila, že má milence?

Lindoro Nějakého má, to vím.
A pro něho snad také . . .

Taddeo Ano, ano, a tím jsem já!

Lindoro To mě těší! (Haha!)

Taddeo Řeknu ti, že v téhle svízelné situaci
nemám nic než její lásku; zprvu, to upřímně přiznávám, jsem spokojen s ní nebyl. Podezíral jsem ji, že stále miluje jakéhosi Lindora, jehož měla předtím, a ze mě že si jen tropí žerty. Ale teď jsem poznal, že tu není nikoho, kdo by mně ji mohl přebrat.

Lindoro Ne to výborně. Haha!
Teď' však tiše.
Mustafa sem jde. Jen kuráž!
Nyní bystře přitakávejte tomu, co řeknu,
a pochopíte, k čemu tu jste.

9. SCÉNA

Mustafa Povíš mi, s kým že co má tvá neřeť?
Chce si dělat ze mne blázný,
jako si je dělá z jiných?

Lindoro Věřte, že k ničemu špatnému se nechystá.

Taddeo Nemáte ji proč podezírat.

Mustafa Mluvíš pravdu?

Lindoro Posílá mne sem, abych vyřídil,
že k vám hoří láskou.

Mustafa Že hoří?

Taddeo A jak!

Lindoro A doufá, že i vy ji milujete.

Mustafa Ach, ano!

Lindoro Proč tak naspěch?

Mustafa Běžím za ní!

Taddeo Máte dost času!

Lindoro Okamžik ještě.

Mustafa Copak?

Lindoro Ráda by poctila také vás a tak vzkazuje,
že rozhodla se uspořádat
vskutku vyjímečnou slavnost,
při níž za hudby a zpěvu a všemožných radovánek
vás bude pasovat na paroháče.

Isabella



Mustafa Na paroháče? Co to značí?
 Kdopak to jsou — paroháči?
 Za to díky! Paroháč . . .
 Copak je to asi zač?
 Rač mi říci, rač, kdopak je to paroháč.

Lindoro Ti, co k ženám jemní jsou a milí,
 bez hněvu a žárlivosti s nimi v shodě žijí,
 tento cenný titul vlastní,
 v naší zemi ctěni jsou.

Taddeo Máte moc a zlato, ženy,
 navíc titul značné ceny.
 Kajmakan s paroháčem, už jsme dva,
 vida jak někdo se dobře má.

Mustafa Italky jsou roztomilé,
 k lásce přímo stvořeny.

Lindoro, Taddeo Že to u vás uznávají,
 dobře naším uším zní.

Lindoro Je to úřad všude velmi vážený.

Taddeo Jeho pravomoce vám budou slušet,
 to je moje mínění.

Mustafa Povíte mi, prosím vás,
 jak si má vést paroháč?

Lindoro Řeknu vám to v úplnosti,
 plní tyto povinnosti:
 smí jen spát a jíst a pít,
 jíst a pít a zase spát.
 Když se vyspí, ihned jísti,
 pak se napít a opět spát,
 tak má žít pan paroháč.

Taddeo To je život! Věru krásný.
 Nic lepšího si nelze přát.
 Paroháč má pořád jíst,
 má jen jíst a pít a spát . . .

10. SCÉNA

Haly A může tvá paní Italce ve všem věřit?
 Zulma O tom nepochybuj. Já jistojistě vím,
 že Italka nestojí o bejovu lásku,
 spíše se horlivě snaží, aby se ten potrhlý
 chlapík co nejdříve vrátil ke své choti.
 Co bys chtěl víc?

Haly Dobře. Všiml jsem si, že eunuchům a černochům
 dala spoustu láhví vína. Kam tím míří?

Zulma Asi proto, aby si také užili při slavnosti,
 již tu má uspořádat bej.

Haly Ta si tu dělá, co si jen umane.

Zulma U beje dosáhne všechno, co chce.
 Jeho problém. Mně je vhod,
 že hloupý bej skáče, jak ona píská.

Haly

A já ho nechám přitom.
Docela mne to baví.

11. SCÉNA

- Taddeo Isabella doufá, že bej jí dá k dispozici
všechny Italy.
- Lindoro Moc práce jí to nedá.
- Taddeo To je pěkné. Ale k čemu je bude potřebovat?
- Lindoro Při obřadu budou někteří oblečeni za paroháče
a další se mezitím odeberou na lod'.
- Taddeo Chachá! To bude povedený kousek.
Podívej se támhle, kolik kolem ní je otroků.
- Lindoro Tak už to začíná.
- Taddeo Dokáže všechno!
- Lindoro Jak ji znám, ta nikdy neprohraje.
Co ona chce, to se stane.
- shor Máme zbraně, jak jeden chceme
na útěk se s vámi dát.
Každému tu dokážeme,
že neumí se Ital bát,
každému zde dokážeme,
že se Ital nesmí bát.
- Isabella Přátelé! Vaše odvaha nám úspěch zaručí.
Leč doufám, že beze vší pútky proběhne to,
co zamýšlíme. Čemu se směješ, Taddeo?
Spíš dojde na to, že já se tobě budu smát.
(*k Lindorovi*) Proč jsi tak zbledl,
otroku můj milý, bojíš se o mne,
či máš obavy, že neobstojíš,
když jde o vlast, svobodu a čest?
Pohlédni na ně: vždyt' jako oni i ty Ital jsi.
Jestliže bojíš se,
že osud nebude nám přát,
necht' příklad dá ti žena,
kterou tu vidíš stát.
Svou vlast měj na mysli,
zmužilý bud' a bázně srdnatě se zbav,
své bázně zbytečné se rázně zbav!
(*k Taddeovi*) Blázne! Ty se směješ?
Jdi si! Moc bys nám nepomoh'!
(*k Lindorovi*) Drahý příteli,
kéž srdce tvé naplní ted' láska,
povinnost a čest!
Přátelé, snad se nám poštěstí
již brzy dosáhnouti volnosti!
Co když se však náš podnik nezdaří?
- shor Kéž se nám vrátí čest,
tebou se dáme vést,
kéž oporu v nás máš!

Isabella Jaká to radost! Brzičko spatříme svou vlast.
 Kéž št'astná hvězda svítí mi,
 kéž láska má mi sílu dá!
sbor Tolik je v nás všech odvahy,
 úspěch se jistě dostaví.

12. SCÉNA

Taddeo Jak její srdce šlechetné je.
 Přišlo mi, že její lásku ztrácím,
 teď se mi znovu víra vrací,
 že Taddea svého ráda má.
 Dobrý den odvázně si z beje dělá,
 ten chytrý plán si jistě vymyslela
 jen proto, že mne ráda má.
Mustafa Hej, kajmakane!
Taddeo Ano, pane!
Mustafa Co je s tvou neteří?
Taddeo Dbá na to, aby slavný obřad
 co nejpečlivěji byl připraven.
 Pohled'te, otrok již vchází sem
 a přivádí sbor paroháčů.
Mustafa Zajisté spěchala s tím proto,
 že přeje si mé oslavení.
Taddeo To z lásky nemohla se dočkat!
Mustafa Ach, nad tu ženu není!

13. SCÉNA

Lindoro Jak důstojně sem vchází paroháči
 se znakem na čele, jenž jejich úřad značí,
 takové slavnosti nebylo v těchto zdech.
sbor Vizte tu krásu, vizte tu nádheru,
 hudbo zni k oslavě bejova serailu,
 necht' radost zvěstuje náš mužný zpěv.
Taddeo Je vidět, že eunuchům se tu dobře daří,
 tlustí jsou, blahobyt kouká jim z tváří.
Lindoro Jak nevídaná švanda!
Taddeo Já puknu smíchem snad!
Mustafa Ctíhodní pánové, těší mě velice,
 že do svého spolku přijmete novice,
 že jsem vás hoden, dokázat chci.
 (*paroháči strojí Mustafu*)

14. SCÉNA

- Isabella Přeješ si přijat být do řádu paroháčů?
Členství v něm zajistí ti okamžitě
přízeň všech krásných žen.
- Mustafa Odpřísáhni, že své povinnosti splníš do puntíku.
Slibuji, že ani před jednou z nich neuniknu,
ke všemu budu ochoten.
- sbor Bravo! Mustafa patří k nám,
náš kruh nejvzácnějším je teď' doplněn.
- Lindoro Žádám o pozornost. Potichu, bud' te tiše jen.
(k *Taddeovi*) A tebe, prosím, předčítej.
(k *Mustafovi*) A ty odříkej všechno, co bude číst,
slůvečko pěkně za slůvkem.
- Taddeo, Mustafa Vidět a nevidět zaš nic,
slyšet a neslyšet zas nic,
hodně jíst a pít a ležet,
nechat věci, jak jdou, běžet,
přísahám vám, všechno splním
já paroháč Mustafa.
- sbor Bravo, bravo, patří k nám,
bravo, přibyl hlavní člen.
- Lindoro Začíná hostina!
- Isabella Necht' náš kajmakan si sedne k paroháči.
- sbor Nedívat se, nic neslyšet,
jíst a pít a pořád mlčet,
to bratrstvo stanovuje,
takový je zákon náš.
- Lindoro Jenom takto uchová si
svou čest pravý paroháč.
- Isabella A nyní vyzkoušíme kandidáta:
Lásko!
- Lindoro Lásko!
- Mustafa Co to znamená?
- Taddeo Což zapomněl jsi natotata,
cos před chvílí přísahal?
Hned tě tomu naučíme.
Dívej se!
- Isabella Pojd', má lásko!
- Taddeo Paroháči! Jez a mlč!
- Lindoro Jak tě mám rád!
- Taddeo Jez a mlč!
- Mustafa Nech mě, nech mě!
Nevidíš snad, že to umím
mnohem lépe nežli ty?
- Isabella Paroháč je ve všem všudy,
takového, věřte mi, svět neviděl,
nejlepším je paroháčem, jakého svět kdy viděl.

Lindoro, Taddeo Věru přišerně je hloupý,
to mě těší, že je hloupý,
hrozně hloupý je náš bej.

15. SCÉNA

sbor Vlny se zklidnily, moře je tiché,
příznivý vítr začíná vát.
Zde nás nic nedrží,
na plavbu domů se můžeme dát.

Lindoro Pospěšme odtud, má drahá.
Isabella Lindoro, jak mám tě ráda.
oba Plujme, plujme, tam kde jsme doma,
tam čeká nás láska, jenom ona.

Taddeo Lindoro! Co to slyším?
Jsou tady zrádci! Padoušství, zrada!
Klamali nás, teď se nám smějí,
tak je to, tak je to, Mustafo beji.
Mustafa Já jsem paroháč, paroháč!
Taddeo . . . leč oni . . .
Mustafa Jez a mlč a pij!
Taddeo Ale vy . . .
Mustafa Nech to být . . .
Taddeo A já . . .
Mustafa Nech je jít!
Taddeo Proboha, co mám teď dělat?
Zůstat tu, či odtud jít?
Tady mi hrozí kůl a k nim bych byl ten třetí.
Lindoro, Isabello, jak jen to řešit,
kde kyne mi spása, na to se ptám,
ke komu, nebožák, se přidat mám.

Isabella, Lindoro Jen rychle, neváhej,
přidej se k nám!

Taddeo S nimi mi bude líp,
k nim já se dám.

16. SCÉNA

Zulma, Haly Drahý pane!
Elvíra Milý choti!
Elvíra, Zulma,
Haly Co tu děláte?
Mustafa Paroháče!
Elvíra, Zulma,
Haly Nevidíte?
Mustafa Jez a pij, co hrdlo ráčí,
to ti stačí paroháči.

Vidět a nevidět zas nic,
slyšet a neslyšet zas nic,
přísahám, že to je všechno,
co chce dělat Mustafa.

- Elvíra, Zulma,
Haly On se zbláznil.
- Isabella, Lindoro,
Taddeo Osud je nám nakloněn.
- Elvíra, Zulma,
Haly Tvoje . . . Vaše Italka chce utéct.
Mustafa Jakže, jakže, ti bídní zrádci!
Eunuši, Turci, honem ke mně!
- Elvíra, Zulma
Haly Opilé máš svoje věrné!
Mustafa Taková hanba. Ta nepřebolí.
sbor Kdo odváží se jenom hnout,
toho naše pušky skolí.
- Mustafa Tys moje choť, at' Italka si jde.
Vracím se k tobě, odpust' mi.
- Zulma, Haly S tou radost žít je v manželství.
Elvíra Vlídna a milá budu napořád.
- Isabella, Lindoro,
Taddeo Již pojd' me!
- Zulma, Haly,
Elvíra, Mustafa Přejeme dobrý vítr do plachet!
Doplujte ve zdraví ke svým rodným břehům,
kež vaše lod' vás bezpečně dopraví k nim.
- Isabella, Lindoro,
Tadeo Kež doplujem bezpečně ke svým rodným břehům,
pospěšme, naše lod' vydá se brzy již k nim.
- Elvíra, Zulma,
Isabella, Lindoro, Hle, překrásná Italka
sbor přišla do Alžíru,
aby nás přiměla
žít v lásce a v míru,
pýcha a žárlivost místo tu nemá.
Vždyť co si usmyslí, dokáže žena.
- Taddeo, Mustafa,
Haly Hle, překrásná Italka
přišla do Alžíru,
aby nás přiměla
žít v lásce a v míru,
vždyť vše, co si usmyslí,
dokáže žena.

KONEC

Státní opera  Praha

SEZÓNA 1991/92

Gioacchino Rossini
ITALKA V ALŽÍRU
(*L'Italiana in Algeri*)

Vydala Státní opera Praha
V programu použito kostýmních návrhů Josefa Jelínka
Typografie: Miloslav Žáček
Odpovědný redaktor: Tomáš Vrbka
Sazba: EDITPRESS
Tisk: EDITPRESS
© Státní opera Praha

